

DIE ROLLE DER „ICONA DEI“ IN DER SPEKULATION „DE VISIONE DEI“

Von Alex Stock, Köln

„Tractatus de visione Dei sive de icona Dei liber“ heißt es im Titel der Schrift des Nikolaus Cusanus, mit der wir uns beschäftigen¹. Das „sive“ verbindet zwei ungleichgewichtige Vorschläge. Der Titel *De visione Dei* gibt in der Tat das Gesamthema des Traktates ab. Die *icona Dei*, wenn man darunter jenen Gegenstand versteht, den der Verfasser im Vorwort selbst so nennt, ist nicht Thema des Buches, sondern ein Mittel zu seiner Behandlung, ein außergewöhnliches freilich. Denn wann schon bekommt man mit einem hochrangigen theologischen Traktat ein Bild ins Haus geschickt, das im Vollzug der Lektüre selbst zur Anwendung kommen soll?

Aber wir bekommen das Bild ja gar nicht ins Haus geschickt, nicht einmal eine Kopie, wir wissen gar nicht, wie es aussieht. Es ist irgendwann am Tegernsee verlorengegangen. Und wenn heute eine conjizierte Abbildung der Schrift beigegeben ist, so hat sie kaum jene Bildqualität, auf die es dem Absender eigentlich ankam, so daß wir schon gar nicht in die Verlegenheit kommen, jene Experimente, die er vorschreibt, auch durchführen zu müssen. Nein, als des Bildes beraubte Leser, sind wir gerade in bezug auf die Lektüre dieser Schrift in einer bedauernswert sekundären Situation. Wir sind Metaleser, die darüber befinden, was nur die primären Leser im Gebrauch des Bildes vollziehen konnten. Oder ist es vielleicht doch nicht so schlimm? Kann man das Ganze auch ohne Bild als Gedankenexperiment durchführen? Ein solcher Leseerfolg wäre jedoch insofern eine Niederlage des Buches, als dieses doch verbal so angelegentlich auf der experimentellen Bilderfahrung besteht. Wie immer, man ist bei der Lektüre dieser Schrift in einer prekären Situation. Ich akzeptiere sie und behandle ihren Kern, jenen in seinem Bildbestand verlorenen, nur noch vermutbaren Gegenstand *icona Dei* und seine in die Schrift des Traktates hineingeschriebene Rolle.

I

Im Vorwort seiner Schrift kommentiert Nikolaus die Auswahl seiner Bildsendung an die Tegernseer Mönche mit folgenden Sätzen: „Unter den menschlichen Werken habe ich aber kein Bild gefunden, das unserem Vor-

¹ Als Textgrundlage der Zitation dient die lateinisch-deutsche Studienausgabe der Schrift *De visione Dei* in: *Nikolaus von Kues, Philosophisch-Theologische Schriften*, hg. von L. Gabriel, übers. von D. u. W. Dupré, Bd. III (Wien 1982) 93–219; für die deutsche Übersetzung wurde auch herangezogen: *Nikolaus von Kues. Textauswahl in deutscher Übersetzung* 3. *De visione Dei*. Das Sehen Gottes, übers. von H. Pfeiffer (Trier 1985).

haben 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 Bogenschützen auf dem Markt in Nürnberg, wie in Brüssel das des hervorragenden Malers Rogier . . . 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 Engels, der das Wappen der Kirche trägt, und viele andere überall ringsum —, so schicke ich doch eurer Liebe, damit es euch für die Praxis, die eine solche sinnenfällige Darstellung erfordert, nicht daran fehlt, ein kleines Tafelgemälde, das ich erhalten konnte. Es enthält die Darstellung eines Alles-sehenden; ich nenne sie ‚*icona Dei*‘.“

Unter den Werken menschlicher Kunst ist dem Nikolaus Cusanus die *imago omnia videntis* als die allergeeignetste erschienen zur Behandlung des Themas der „visio Dei“. Das ist nun allerdings nicht von vornherein ein bestimmtes Werk oder ikonographisches Sujet, sondern eine eigentümliche Bildqualität: der Blick aus dem Bilde, und zwar in der höchst artifiziellen Form, daß die Bildperson den Bildbetrachter in jeder möglichen Betrachtungsposition anzuschauen scheint. Der Blick aus dem Bilde² in dem Sinne, daß eine dargestellte Person den Betrachter unmittelbar anvisiert, ist eine Bilderscheinung, die erst seit dem 13. Jahrhundert in der abendländischen bildenden Kunst wieder erscheint. Im römischen Illusionismus hatte es solche Effekte gegeben, aber seit der christlichen Spätantike hatte der zeitlos-weiträumige Starrblick ohne individuellen Gehalt als Erscheinungsform überirdischer Majestät das Feld erobert. Erst im Zuge der religiösen und künstlerischen Subjektivierung des 13. Jahrhunderts wird aus der hieratisch-starräugigen Frontalfigur ein Menschengesicht, das sich an einen bestimmten Betrachter in einem definierten Raum wendet, „das die Teilnahme des Frommen wecken will“, das „sich nicht nur an das Individuum wendet, sondern es religiös geradezu erschafft“. „Die Individualisierung der Bildfigur bestimmt durch ihren ausdrucksvollen Blick auch ihr entschiedenes Gegenüber“³. Die Kunst des 15. Jahrhunderts, sowohl die der nordischen Spätgotik wie die der italienischen Renaissance hat die Möglichkeiten, den Blick aus dem Bilde illusionistisch darzustellen, weiter perfektioniert. A. Neumeyer verweist darauf, „daß die wirkungsvollsten Illusionsbilder dem südtiroler und oberitalienischen Bereich“⁴ angehören. Nikolaus Cusanus greift also mit der *figura cuncta videntis* eine zeitgenössisch bemerkenswerte Erscheinungsform der Kunst auf.

² Vgl. A. NEUMEYER, *Der Blick aus dem Bilde* (Berlin 1964).

³ EBD. 34.

⁴ EBD. 42.

Er nennt selbst eine Reihe von Beispielen, um deren Identifizierung sich die Kunstwissenschaft auch bemüht hat⁵. Original existiert keines der erwähnten Bildwerke mehr. Rekonstruieren läßt sich folgendes:

Das Nürnberger Bild des Bogenschützen war vermutlich am Rathaus dargestellt, vielleicht mit der an einem solchen Platz üblichen „Justitia-Thematik“ verbunden.

Bei dem Bild Rogiers van der Weyden handelt es sich nach den Untersuchungen von H. Kauffmann und E. Panofsky um eines der „beide(n) Gerechtigkeitsbilder aus dem Leben des Kaisers Trajan, die Rogier 1438 für den Brüsseler Rathaussaal gemalt hatte . . . Diese Gemälde sind im Jahre 1695 zugrunde gegangen“⁶. Das Berner Museum besitzt einen um 1450 für die Kathedrale von Lausanne angefertigten Wirkteppich, der als freie Textilkopie des verlorengegangenen Brüsseler Gemäldes angesehen wird. Die von Nikolaus Cusanus erwähnte *figura cuncta videntis* wird in einer Hintergrundfigur dieses Bildes erblickt, die als Selbstbildnis des Rogier interpretiert wird. Selbstbildnisse als Nebenfiguren in Bildern unterzubringen, ist zu der Zeit eine verbreitete künstlerische Praxis; und das Selbstbildnis ist zugleich ein beliebtes Sujet für den Blick aus dem Bilde.

Mit der „Veronica“ in der Koblenzer Kapelle ist, wie bekannt, nicht eine Darstellung der Heiligen, sondern das Angesicht Christi auf dem Schweiß-tuch der Veronika gemeint; in lateinisch-griechisch gemischter anagrammatischer Etymologie wurde es auch als „Vera icon“ bezeichnet. Nach A. Neumeyer gehörte die genannte „Veronica“ zu einem Dreiflügelaltar in der Koblenzer Stiftskurie, der im Jahre 1581 noch existierte.

Der Engel in der Burg zu Brixen ist, wie die anderen Bilder, auch nicht erhalten. Bei den *arma ecclesiae*, die der Engel hält, wird nach den Übersetzungen gewöhnlich an die Wappen der Kirche gedacht. Ob es auch möglich ist, dabei an die „arma Christi“ zu denken, bedürfte weiterer Untersuchungen. „Arma Christi“ ist zu jener Zeit terminus technicus für eine Darstellung der Leidenswerkzeuge, wozu üblicherweise die „Vera icon“ dazugehört; Engel kommen häufig als Träger der „arma Christi“ vor, wobei diese im späten Mittelalter auch in heraldischer Anordnung erscheinen.

Die ikonographischen Kontexte, in denen Nikolaus Cusanus der Blick aus dem Bilde aufgefallen ist, sind bildgeschichtlich durchaus von Interesse: die

⁵ Vgl. H. KAUFFMANN, *Ein Selbstportrait Rogers van der Weyden auf den Berner Trajansteppichen*: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIX (1916) 15–30; H. BEENKEN, *figura cuncta videntis*: Kunstchronik IV (1951) 266–269 und Diskussionsbeitrag dazu von H. HEMPEL ebd. 273; D. FREY, *Dämonie des Blicks*: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Geistes- und Sozialwiss. Klasse (Jg. 1953), Nr. 1, 245–296, 284f.; E. PANOFSKY, *Facies illa Rogeri maximi pictoris*, Late classical and medieval studies in honor of Albert Mathias Friend (Princeton 1955) 392–400; zusammenfassend A. NEUMEYER a. a. O. 98f.

⁶ A. NEUMEYER, a. a. O. 99.

iustitia-Thematik (von der ägyptischen bis zur humanistischen Emblemik wird das monokulare Sonnenauge als *sol iustitiae*, als Symbol der alles überwachenden Gerechtigkeit angesehen), das Selbstbildnis und die „Vera icon“. Dennoch spielen die ikonographischen Kontexte für Nikolaus Cusanus keine weitere Rolle, ihn interessiert die pure *figura cuncta videntis*. Die Fokussierung des Interesses auf den Blick würde es per se möglich machen, die intendierte Erfahrung an jedem der genannten Bilder zu machen, ohne daß dazu ein bestimmter, oder sogar bestimmter religiöser ikonographischer Kontext erforderlich wäre. Nun wählt Nikolaus aber, damit die empfohlene Frömmigkeitsübung nicht irregeht, eine bestimmte Bildtafel („tabella“) aus und nennt sie *icona Dei*. Er sagt nicht, um was für ein Bildmotiv es sich handelt. Da er selbst unter den zuvor aufgeführten Beispielen eine „Veronica“ erwähnt, mit der Bezeichnung „*icona Dei*“ an den gebräuchlichen Ausdruck „Vera icon“ wenigstens anspielt, im 22. Kap. explizit auch vom Blick Jesu spricht, ist es mit der Schrift selbst am ehesten kompatibel, wenn man annimmt, daß es sich hier um ein Bild vom Typus „Vera icon“ handelt.

Die Genealogie des im 15. Jahrhundert beliebten Veronica-Bildes ist verwickelt⁷. Erste Belege einer in der Peterskirche zu Rom unter dem Titel der Veronica verehrten Tuchreliquie stammen aus dem 12. Jahrhundert. Die Besonderheit dieses Heiligtums liegt darin, daß es Reliquie Christi und Bild Christi zugleich ist. Nach der zugehörigen Legende ist es eine *reliquia per contactum*, durch welchen Kontakt wunderbarerweise ein Bild, das wahre Bild, der Abdruck des Angesichts Christi entstanden ist. Die Bildidee der *Veronica* ist die des *Acheiropoieton*, des nicht von Menschenhand gemachten Bildes. Man darf von Gott kein Bild machen, aber wenn der menschengewordene Sohn Gottes, der sein Ebenbild ist, es von sich selbst macht, so ist es nicht nur legitim, sondern macht ihn, seine Kraft und seinen Schutz auch über seinen Tod hinaus, präsent. Das ist die Bildidee der Legende. So wird das römische Bild zu einem mit Ablässen versehenen Gnadenbild, das seit Anfang des 13. Jahrhunderts nicht nur eine große Wallfahrtsfrömmigkeit auf sich zieht, sondern sich selbst auch in einer Vielzahl von Kopien über ganz Europa verbreitet.

Die ältere bis ins 6. Jahrhundert hinaufreichende legendarische Tradition der „Veronica“ hat zunächst mit der Passionsgeschichte nichts zu tun; aber im Laufe des 13. Jahrhunderts zieht die aufkommende Passionsmystik dieses Bild in sich hinein, modifiziert um 1300 die Legende wie den ikonographischen Typus, indem sie die Bildentstehung an den Kreuzweg verlegt

⁷ Zur Bedeutung des Veronica-Bildes für die Geschichte und Theologie des Christusbildes vgl. A. STOCK, *Das Christusbild*: M. Wichelhaus/A. Stock, Bildtheologie und Bilddidaktik (Düsseldorf 1981) 64–96; DERS., *Wenn du es mit Andacht anschaust*. Zum Status des Christusbildes: ZKTh 108 (1986) 301–310.

und nun das Haupt voll Blut und Wunden mit der Dornenkrone darstellt. In den volkstümlichen Passionsspielen des 15. Jahrhunderts gewinnt die Veronica-Szene eine wichtige Position und zugleich wird die *Vera icon*, neben der *imago pietatis*, eines der wichtigsten Andachtsbilder.

Wenn man bei der *Vera icon* von Ikone spricht, dann ist das, sofern man unter Ikonen nach heutigem Sprachgebrauch eine ostkirchliche Bildform versteht, vielleicht nicht ganz korrekt. Die *Vera icon* ist ein erst seit dem 12. Jahrhundert im westkirchlichen Bereich bekannter und verbreiteter Bildtypus. Andererseits ist sowohl die Veronica-Legende wie die *Vera icon* abhängig von älteren byzantinischen Gegebenheiten. Die entsprechende byzantinische Legende ist die sogenannte Abgar-Legende, das zugehörige Bild das *Heilige Mandylion*. Die Aufwertung der Veronica im 12. Jahrhundert wird von H. Belting als „römische Antwort auf den Anspruch solcher Importbilder wie des Mandyliions“⁸ interpretiert.

In der westkirchlichen Frömmigkeitsgeschichte wie in der abendländischen Kunstgeschichte gewinnt die *Veronica* jedoch eine andere Form und Funktion als sie dem *Heiligen Mandylion* in der byzantinischen Ikonenfrömmigkeit zukommt. Deshalb sollte man im Blick auf die *tabella*, von der NvK spricht, den Ausdruck Ikone nur mit Vorbehalt gebrauchen.

In der westkirchlichen Kunst entsteht zwischen den überlieferten Funktionsformen des szenischen Historienbildes, das vornehmlich der Belehrung dient, und dem hieratisch-kultischen Repräsentationsbild, das der Verehrung dient, im Kontext der hochmittelalterlichen Subjektivierung der Frömmigkeit das Andachtsbild und die Bildandacht. Das Andachtsbild ist als Station der Meditation ein Bild, vor dem man seine Gebete *mit andacht*, *devotamente* verrichtet. Zwischen dem Bild und dem Betrachter entsteht eine Relation intimer Nähe, der wechselseitigen *compassio*, des frommen Zwiegesprächs. In dieser „Reziprozität zwischen Betrachterperson und Bildperson“ spielt das eine wichtige Rolle, was man „Blickaustausch“ genannt hat. In einer Geschichte der ersten Dominikaner, schon vor 1260 geschrieben, heißt es: „In ihren Zellen hatten sie ihre (Mariens) und des Crucifixus Bilder vor Augen, damit sie in der Lektüre, im Gebet und im Schlaf fortwährend sie betrachten und (von den Bildern) betrachtet werden konnten, nämlich mit den Augen der Barmherzigkeit (*oculis pietatis*)“⁹. Es ist verständlich, daß im Rahmen der Funktionsform des Andachtsbildes das den Betrachter anblickende Bild der „Veronica“ eine große Bedeutung erlangen konnte.

⁸ H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion (Berlin 1981) 203.

⁹ Zit. nach H. BELTING, a. a. O. 96.

Nikolaus Cusanus nimmt also ein Bild auf, das in der zeitgenössischen Frömmigkeit durchaus einen wichtigen Platz einnimmt und bezeichnet den von ihm intendierten Gebrauch ebenfalls als *praxis devotionis*. Was mit dieser „praxis devotionis“ gemeint ist, und wie es sich zu der genannten Bildandacht verhält, kann erst im Durchgang durch die ganze Schrift ermittelt werden. Ich werde also im folgenden die Schrift kapitelweise daraufhin untersuchen, welche Rolle jenes kleine Tafelbild selbst für den Gang des Traktates spielt. Das erste, was Nikolaus seiner Bildsendung an den Tegernsee beifügt, ist eine detaillierte Gebrauchsanweisung zur experimentellen Aneignung des Bildes. Er beschreibt ein kollektives Exercitium, das es ermöglichen soll, daß jeder einzelne sich die für die nachfolgende Spekulation relevanten Bildqualitäten zur Erfahrung bringt. Es geht, wie die Anrede zu Beginn des 4. Kap. („accede nunc frater contemplator“) zu erkennen gibt, im weiteren Verlauf um die je von einem einzelnen durchzuführende *contemplatio*.

Aber die dem Bild gerade eigentümliche Simultaneität einander an sich ausschließender Bildwirkungen kommt für jeden einzelnen dann am erstaunlichsten zum Vorschein, wenn sie durch den Austausch der Bilderfahrungen beglaubigt wird. So ist zugleich für alle und jeden einzelnen eine Grunderfahrung evoziert, von der die Spekulation ausgehen und auf die sie zurückkommen kann.

Der Konvent wird gebeten, das Bild an der Nordwand eines Raumes zu befestigen und sich darum im gleichen Abstand zu versammeln. Die erste Erfahrung ist die, daß jeder, wo er auch steht, sich angeblickt sieht, so als würde er allein angeblickt. Daß der Blick des Bildes alle und jeden einzelnen zugleich treffe, übersteigt die an der allgemeinen Seherfahrung orientierte Vorstellungskraft. So wird als zweites Exercitium angeordnet, den Standpunkt vor dem Bild zu wechseln und so selbst die Erfahrung zu machen, daß man in der Tat an jedem Standort den für singular gehaltenen Blickkontakt hat, daß der in der Bildrealität ohne Zweifel feste und unbewegliche Blick sich zu bewegen scheint, ja daß er, wenn man die Augen fest auf das Bild gerichtet hält, mitgeht, als ob er dem Blick des Betrachters folgte. Daß dies wiederum nicht bloß eine singuläre Erfahrung ist, sondern eine allgemeine von allen einzelnen simultan vollziehbare, ergibt sich aus dem abschließenden Exercitium, demgemäß die Betrachtenden sich zugleich wechselseitig über ihre Erfahrung in Kenntnis setzen, wodurch alle und jeder zu der Erfahrung gelangen, „daß das unbewegliche Angesicht sich so nach Osten hin bewegt, daß es sich zugleich nach Westen hin bewegt, und so nach Norden, daß auch nach Süden; auch wie es so auf einen bestimmten Punkt hinschaut, daß auch auf alle zugleich, und ebenso auf eine einzige Bewegung hin, wie auf alle zugleich“ (Praef.).

Diese experimentelle Permutation der Sehmöglichkeiten, die eine *figura cuncta videntis* enthält und eröffnet, zielt auf die Erregung von Erstaunen. Die *admiratio* gilt aber nicht der *ars pictoria subtilis*, die ein solches „trompe l'œil“ hervorzubringen vermag, sondern hat eine Art Initialeffekt für den Gang der theologischen Spekulation, die sich aus dieser *sensibilis apparentia* erhebt.

Ehe diese zur *theologia mystica* aufsteigende *praxis devotionis* mit der direkten Aufforderung an den Bruder Betrachter in Gang gesetzt wird, schickt Nikolaus in den Kapiteln 1–3 noch drei Bemerkungen voraus:

1. Auch wenn der *visus contractus*, so wie er in der *figura cuncta videntis* eines gemalten Bildes vorliegt, ein staunenswertes Phänomen ist, so geht es doch nur darum, von ihm aus den *visus absolutus*, der der allsehende *Theos* ist, zu begreifen, der jene sinnliche Erscheinung in überragender Weise enthält.

2. Man kann aber eben von diesem *visus contractus* zu jenem ihn unendlich übertreffenden *visus absolutus* aufsteigen; denn: *absoluta visio in omni visu, quia per ipsam est omnis contracta visio* (Kap. 2).

3. Man darf sich nicht wundern, wenn der folgende Diskurs über die von der *icona Dei* evozierten optischen Prädikationen hinauschießt, sie durch und mit anderen identifiziert; denn die Prädikationsweisen dieser mystischen Theologie haben sich ihrem Gegenstand anzunähern, in dem jede *alteritas unitas*, jede *diversitas identitas* ist.

Mit dem Eingang von Kap. 4 wird das Bild wieder vor Augen gerückt und aus der komplexen Bilderfahrung der Präfatia ein Moment rekapituliert: die Erfahrung, daß das Bild den Betrachter anschaut, ob er im Osten, Süden oder Westen steht. Durch diese Bilderfahrung wird die Spekulation geweckt („excitabitur speculatio“) und die Rede hervorgerufen („provocaberis“). Von der genannten Erfahrung des *visus contractus* steigt die Spekulation auf zur Wahrheit des *visus absolutus* als Präsenz, die mich und niemanden jemals aus dem Auge läßt, Präsenz valorisiert als Providenz im Sinne der aufmerksamen und vorsorgenden Aufsicht Gottes für jeden einzelnen und alle gemäß dem Axiom *ubi oculus ibi amor*.

Das 5. Kap. hebt aus der Bilderfahrung der *figura cuncta videntis* ein anderes Moment heraus, das der Präzedenz und Permanenz. Der Blick des Bildes ist schon da, wenn der Blick des Betrachters ihn trifft, er geht ihm voraus, zieht ihn an sich, eröffnet ihn. Daraus entspringt spekulativ im Blick auf den *visus absolutus* die Einsicht: *videndo me das te a me videri*. Wohin immer der Betrachter sich bewegt, dorthin folgt ihm dann auch der Blick des Bildes. Die daraus gewonnene Idee ist die der mitgehenden Permanenz des *visus absolutus*, die auch dadurch nicht aufgehoben wird, daß der Mensch sich von Gott abwendet. Der Blick des Bildes erlischt ja nicht, wenn der Betrachter sich von ihm abwendet, sondern bleibt auf ihn gerichtet als die immer gegenwärtige Möglichkeit neuer Zuwendung.

„Je länger ich, Herr, mein Gott, dein Antlitz betrachte, um so mehr scheint mir, daß du immer durchdringender die Schärfe deiner Augen auf mich richtest“ – so setzt das 6. Kap. ein. Die Schärfe dieses Blicks scheint eine Art Schnitt zu sein durch das farbig ausgedehnte Bild wie durch die es betrachtenden leiblichen Augen hin auf das Urbild, die *facies facierum*, deren Wahrheit keine bestimmte Form mehr hat. Nichts Anderes oder Verschiedenes ist da mehr zu sehen; der Blick hebt sich auf in die überhelle Finsternis jenseits aller Gesichtsgestalten.

Dennoch kehrt die *consideratio* zur *visio contracta* zurück: „Wenn ich dieses gemalte Gesicht von Osten her betrachte, so scheint mir, daß es mich in gleicher Weise betrachtet, dasselbe geschieht, wenn ich es vom Westen oder Süden anblicke.“ Aus dieser Bilderfahrung wird die Einsicht erhoben: *visus tuus, Domine, est facies tua*, was nach den angeführten Beispielen wohl besagt: Gott sieht uns an, wie wir ihn ansehen, freundlich oder feindlich, als Jüngling oder Greis. Daß alle Bilder von Gott, die gemalten wie die bloß imaginierten, unsere Ansichten Gottes sind, gehört für Nikolaus zu den Erkenntnisbedingungen der *natura humana contracta*. Auf den Weg der Wahrheit gelangt man freilich nur, wenn man alle Gesichter und aller Gesichter Bilder und Figuren transzendiert in das gestaltlose Urbild hinein. In der Logik des 6. Kap. liegt eine gewisse Relativierung der *icona Dei*, was sich dahin auswirkt, daß in den folgenden Kapiteln andere Bilder die Spekulation beflügeln, das des Nußbaums (Kap. 7), des Vaters, des Buchs, des Spiegels, schließlich wieder des Auges, dessen Imagination über jede Blickerfahrung auf das hyperbolische Phantasma eines wahrhaft allsichtigen Kugelauges hinausgetrieben wird.

Zu Beginn des 9. Kap. kommt die *icona Dei* erneut in den Blick, und es ist die Erfahrung, daß der Blick aus dem Bilde zugleich alle und jeden einzelnen anblickt, was nun die Spekulation in Bewegung setzt hin zu der Einsicht, daß in der Kraft des göttlichen Sehens das Universale und Singuläre koinzidieren: Gott sieht alles und das Einzelne zugleich. Und er bewegt sich mit den Sich-bewegenden, steht mit den Stehenden, alles zugleich: *supra omnem stationem et motum*. Von dieser *coincidentia oppositorum* gibt die an der sinnlichen *figura cuncta videntis* zu machende Erfahrung der Simultaneität schon ein *contractes* Abbild.

Es sind immer wieder solche begrenzten Seherfahrungen, durch die dem geistigen Auge eine Einsicht entgegenkommt.

So nun im 10. Kap.: *Et occurit mihi Domine, quod visus tuus loquatur*. Aber — und das ist für den cusanischen Denkduktus bezeichnend — es ist nicht so, daß dieses redende Auge nun etwas Bestimmtes zu sagen beginnt, wie man das aus mittelalterlichen Geschichten von redenden Bildern kennt, sondern es geht eben um diese Koinzidenz von Sehen und Reden.

Die Spekulation vollzieht sich angesichts des Bildes. Aber ihre Flugbahnen hin zur Mauer des Paradieses kehren nicht mit konstanter Regelmäßigkeit zu ihm zurück, berühren es zum Teil nur flüchtig, und zunehmend weni-

ger. Mit dem Vorgang des Buches nimmt der Rekurs auf das Bild merklich ab, so als ob sich sein spekulatives Anregungspotential langsam erschöpfe und die Einsicht sich durch den Zusammenschlag der Kontradiktionen selbst beflügelt.

Nachdem in den Kapiteln 11–14 das Bild keine inspirierende Rolle gespielt hat, taucht es im Kap. 15 wiederum auf. Zunächst erblickt hier der Betrachter in dem gemalten Angesicht eine Figur der Unendlichkeit, genauer des unendlichen *posse esse*, das durch jede Form gestaltet und begrenzt werden kann. Der Blick aus dem Bild ist nicht auf ein bestimmtes Objekt oder einen bestimmten Ort hin terminiert und erscheint doch von jedem beliebigen Betrachter begrenzbar, da er jeden, der ihn anschaut, in bestimmter Weise anschaut, als ob er nur ihn anschaute. Der Blick aus dem Bild verändert sich insgleichen mit der Veränderung des Betrachters, so als ob er ihm (wie ein Schatten) folgte. Aber er verändert sich in Wahrheit nicht, sondern bleibt permanent gegenwärtig. So ist in Hinsicht auf unser Angesicht die *facies Dei pariter mutata et immutata*, ohne zu folgen verläßt sie nicht.

Video te, Domine Deus meus, in raptu quodam mentali, heißt es im 16. Kap. Die Attraktion des Unendlichen löst einen *raptus mentalis* aus, in dem für einige Kapitel die ja immer noch dastehende kleine Bildtafel vollends aus dem Blick gerät. Die trinitarischen Spekulationen des Kap. 17 und 18, aber auch die christologischen der Kap. 19–21 ziehen ihre Bahnen ohne Rekurs auf das Bild, das ja immerhin ein Christusbild ist.

Erst im 22. Kap. vermag es den Blick wieder auf sich zu ziehen: *Et in hac icona conicio mirabilem valde ac stupendum visum tuum, Jesu superbenedicte*. Der Blick aus dem Bilde wird nun als der Blick Jesu wahrgenommen. Das löst Mutmaßungen aus über den menschlichen Blick Jesu, seine stupende physiognomische Lesefähigkeit und den damit geeinten göttlichen Blick und seine Wesensschau. Daß das vor Augen stehende Bild Jesu solcherart Mutmaßungen evoziert, aber doch nicht zum konkreten Ort wird, wo der Betrachter des Bildes in diesem Augenblick der Betrachtung die Erfahrung des von Jesus Durchschautseins macht, hängt mit dem Bildverständnis des Nikolaus zusammen, auf das er im 24. Kap. einen Hinweis gibt: *imago non perficit, licet excitet ad inquirendum veritatem exemplaris velut imago crucifixi non influit devotionem, sed excitat memoriam, ut influatur devotio*. Eine quasi-sakramentale Kraft der Vergegenwärtigung kommt dem Bild nicht zu; es referiert auf die entfernte Wahrheit und eröffnet den weiten Raum der *memoria* bzw. *speculatio*; erst im Ausschreiten dieses Raumes fließt die *devotio* ein.

Im letzten, 25. Kap. wird der schöpfungstheologische Rahmen der cusanischen Bildtheologie offengelegt: *universum hunc mundum creasti propter intellectualem naturam*. Die Welt ist geschaffen um dessentwillen, der Gottes Bild und Gleichnis ist – „wie ein Maler, der verschiedene Farben mischt, um sich selbst abbilden zu können, in der Absicht, ein Selbstbildnis zu haben, an dem er sich ergötzt und seine Kunst zur Ruhe kommt . . . Er

fertigt aber viele Abbilder an, da die Ähnlichkeit seiner unendlichen Kraft sich nur in vielen auf möglichst vollkommene Weise entfalten kann.“ Aber ohne Jesus wäre das auf das Selbstbildnis Gottes im Menschen zielende Kunstwerk der Schöpfung noch nicht vollendet. Er ist die *ultima et perfectissima immultiplicabilis Dei similitudo*. Die gesamte, in Jesus kulminierende sichtbare Welt ist Bild Gottes und d. h. Ausgangspunkt der *attractio in Deum invisibilem: Omnia me excitant, ut ad te convertam*. Auch die vom Menschen geschaffenen Werke haben den Charakter der *similitudo*, unter ihnen das Kunstwerk der *figura cuncta videntis*, der Nikolaus einen besonderen Rang einräumt und deren Reichweite er in dieser Schrift auf die Probe stellt.

III

Nachdem der Durchgang durch die Schrift damit beendet ist, möchte ich versuchen, die darin zutage getretene spezifisch cusanische Position des Bildverständnisses im Zusammenhang einer theologischen Bildtheorie zu systematisieren:

1. Nikolaus Cusanus greift mit der Wahl der Bildtafel ein Phänomen der künstlerischen Avantgarde seiner Zeit auf. Der Blick aus dem Bilde gehört ins Repertoire des Illusionismus wie er auf verschiedenen Wegen in der nordischen Spätgotik und im Realismus der italienischen Frührenaissance entwickelt wird. „Der Illusionismus setzt sich die Aufgabe, dem Kunstwerk einen Grad von optischer Realität zu verleihen, der es der äußeren Wirklichkeit so stark wie möglich angleicht. Der optische Eindruck soll zum Glauben an die Wirklichkeit der künstlerischen Fiktion führen“¹⁰. „Der Blick aus dem Bild spielt illusionistisch mit der ästhetischen Grenze“¹¹; in ihm verkörpert sich das „Verlangen der Kunst, Wirklichkeit zu werden“¹², in dem Sinne, „daß der Bildbereich und der Bereich des Betrachters nicht nur in einem ästhetischen, sondern in einen unmittelbaren Lebenszusammenhang zu treten vermögen“¹³, sich also zwischen Bild und Betrachter ein Raumkontinuum bildet, in dem die Bildfiguren nicht weniger wirklich erscheinen als die Betrachter. Die cusanische Bildpragmatik nimmt diese Intention auch auf in den geschilderten Bildexperimenten, nimmt das darin liegende Wirklichkeitsansinnen dann jedoch nicht an, sondern setzt sich davon geradezu ab, indem sie das so verfaßte Bild als anagogische Allegorie behandelt.
2. Dies ist ihm deswegen möglich, weil er das Bild auf den Blick reduziert. Im illusionistischen Repertoire hat der Blick aus dem Bild die Funktion, die

¹⁰ A. NEUMEYER, a. a. O. 10f.

¹¹ EBD. 10.

¹² EBD. 87.

¹³ EBD. 9.

übrige Bildwelt, sei es eine Szene oder das Gesicht als ganzes, in unmittelbaren Konnex mit der Welt des Betrachters zu bringen. Wenn dieser szenische oder faziale Kontext ausgeblendet wird, bleibt nur noch das Mittel, ohne aber die intendierte Funktion im konkreten Fall ausführen zu können. Der Gedanke, daß das im Schweißstuch der Veronika aufgehobene Antlitz Jesu hier am Ort des Bildes durch den Blick neue Präsenz gewinnen könnte, kann so erst gar nicht aufkommen.

3. So unterscheidet sich die bildgestützte praxis devotionis, wie Nikolaus Cusanus sie hier entwickelt, charakteristisch von anderen Weisen des religiösen Bildgebrauchs.

Von Bildverehrung im Sinne des Kult- oder Gnadenbildes ist sie weit entfernt; denn darin wird ja eine quasi-sakramentale bzw. magische Präsenz unterstellt. Aber auch von der seit dem hohen Mittelalter aufgekommenen Bildandacht unterscheidet sie sich deutlich. Diese zielt ja auf die Situation einer auf *compassio* gestimmten Reziprozität von Bildperson und Betrachterperson, die sich in der Zwiesprache realisiert und einen kontinuierlichen Raum zwischen Bild und Betrachter, wie er in der Intention des spätmittelalterlichen Illusionismus liegt, gerade anstrebt. Andererseits ist der cusanische Bildgebrauch auch nicht einfach der dritten der klassischen religiösen Bildfunktionen, dem der Belehrung dienenden szenischen Historienbild, zuzuordnen. Einerseits ist das, worauf Nikolaus Cusanus sein Augenmerk richtet, nicht ein textlich fundierter, ikonographisch lesbarer Sinngehalt, sondern ein neuartiges Phänomen der Bilderscheinung; zum anderen ist der Sprachduktus des philosophischen Gebets, in den das Bild hier aufgenommen ist, doch etwas anderes als anschauliche Volksbelehrung. Im Blick auf die moderne Bildhermeneutik ist gewiß von Bedeutung, daß Nikolaus das Augenmerk nicht auf das Was des Dargestellten, sondern auf das Wie einer Bilderscheinung richtet. Ein Interesse an der Auslegung des Bildsinns ist aber nicht gegeben; die Totalität des Bildes (also z. B. die Erscheinung des Antlitzes Christi auf einem von Veronika vorgezeigtem Tuche, wenn es sich um ein solches Bild handelte) kommt während des langen Ganges der Erörterung nicht zu Sprache. Das im Bild ins Auge gefaßte Moment der Allsehendheit exzitiert nur immer wieder den Ausflug der Spekulation.

Vielleicht gibt das oben bereits zitierte Axiom: *Imago . . . non influit devotionem, sed excitat memoriam, ut influatur devotio* (Kap. 24) am ehesten einen Hinweis auf die bildtheoretische Tradition, in der sich Nikolaus Cusanus bewegt. Es ist die spätantike Spiritualität der $\mu\upsilon\eta\mu\eta$ $\theta\epsilon\omicron\upsilon$ ¹⁴, wie man sie exemplarisch etwa in dem Satz Oratio VIII, 10 des Maximus von Tyros

¹⁴ Vgl. G. LANGE, *Bild und Wort*. Die Katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts (Würzburg 1969) 182–200; W. BEIERWALTES, *Realisierung des Bildes*: DERS., *Denken des Einen*. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte (Frankfurt/M. 1985) 73–113.

findet: „Wenn die Griechen zum Gedenken an Gott durch die Kunst des Phidias angeregt werden oder die Ägypter durch Tierverehrung oder andere durch einen Fluß, wieder andere durch Feuer, so will ich nicht über ihre Verschiedenheit streiten. Laßt sie nur erkennen, lieben und gedenken.“ Die *μνήμη*-*memoria* ist die Überwindung der Distanz zwischen dem sichtbaren Bild und dem unsichtbaren urbildlichen Bildgrund. Die Bilder unterliegen keinem anderen (auch keinem ikonographisch-geschichtlichen) Kriterium als dem der Excitationsqualität. So scheint es mir auch bei Nikolaus Cusanus zu sein.

Ich habe versucht, den Bildumgang des Nikolaus Cusanus im Feld der religiösen Bildpragmatik zu lokalisieren; der genuine Beitrag, den er zu einer theologischen Bildtheorie leistet und dessen Grenze sind damit anvisiert.

Ehe ich zum Schluß komme, möchte ich noch zwei theologische Fragen aufwerfen, die mich während der Beschäftigung mit der Schrift *De visione Dei* untergründig verfolgt haben. Ich stelle sie, weil mein systematisch-theologisches Interesse über ein bloß historisches Verstehen hinausgeht und das Überlieferte von den Einsprüchen der Zeitgenossenschaft nicht fernhalten kann¹⁵. Ich möchte die Spannweite meiner ersten Frage mit zwei Romanzitaten andeuten. Die erste Stelle ist aus der berühmten „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei“ aus Jean Pauls „Siebenkäs“, wo es heißt: „Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen Augenhöhle an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich“¹⁶. Das zweite Zitat steht in George Orwells Roman „1984“: „Auf jedem Treppenabsatz starrte ihn gegenüber dem Liftschacht das Plakat mit dem riesigen Gesicht an. Es gehörte zu den Bildnissen, die so gemalt sind, daß einen die Augen überall verfolgen. ‚Der große Bruder sieht dich an!‘ lautete die Schlagzeile darunter“¹⁷. – Was bedeutet und was vermag des Cusanus’ Vision *De visione Dei* zwischen den Schreckensvisionen der totalen Blicklosigkeit und des totalitären Panoptismus’ der Macht? Meine zweite, mit der ersten vielleicht verbundene Frage, schließt sich an einen Satz aus dem 13. Kap. an, der lautet: *infinitas enim non compatitur secum alteritatem*. Ich frage, ob nicht vom Gott der Bibel der nicht aufhebbare Satz gesagt werden muß: *Deus compatitur secum alteritatem*? Ist dieser Satz von einer als Selbsteinschränkung Gottes zu denkenden Schöpfung, über Inkarnation und Passion, bis zu der die Auferstehung des Fleisches

¹⁵ Vgl. A. STOCK, *Der göttliche Augenblick: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, hg. von C. W. Thomsen und H. Holländer (Darmstadt 1984) 208–211 (Abb. 18–21).

¹⁶ Zit. nach JEAN PAUL, *Werke II* (München 1959) 209.

¹⁷ G. ORWELL, *1984* (1949) (Frankfurt/M. 1976).

einschließenden *visio facie ad faciem* nicht die Grundlage des Alten und Neuen Bundes? Der jüdische Philosoph E. Lèvinas ist im zeitgenössischen Denken vielleicht der eindringlichste Anwalt einer Theologie der unaufhebbaren Alterität des Antlitzes als letzter Wirklichkeit, die sich aller Einheitsmystik und Identitätsphilosophie entgegenstellt¹⁸. Wie verhält sich dies zu dem in *De visione Dei* Gedachten?

Im 10. Kap. seines Buches stellt Nikolaus sich einmal die Situation der Rede vor, in der der Redner von allen Zuhörern und jedem einzelnen gehört und gesehen wird. Hörte – so spekuliert er dann weiter – und sähe er im selben Augenblick, in dem er redete, die Antworten aller und jedes einzelnen, dann wäre er nicht mehr Mensch, sondern Gott. – So danke ich Gott, daß ich nicht Gott bin, sondern seine Kreatur. Und ich danke Ihnen, daß Sie mir zugehört haben.

DISKUSSION

(Gesprächsleitung: R. Haubst)

HAUBST: Meine sehr verehrten Damen und Herren! Ihr Beifall zeigt, wie sehr der Vortrag von Herrn Kollegen Stock angekommen ist. Ich möchte ihm nochmals dafür danken, daß er in so kurzer Zeit¹ so gründlich sich in die Aufgabe eingearbeitet hat, die Funktion des Bildes in *De visione Dei* aufzuzeigen, und zwar auch gerade die religiöse Funktion, die mir in etwa auch dem Geiste der *devotio moderna* zu entsprechen scheint. Die dargelegten geschichtlichen Hintergründe der cusanischen Bildbetrachtung hat er schon vorher gekannt, die hat er mitgebracht, sich aber nun auch in die

¹⁸ Vgl. u. a. E. LÉVINAS, *Die Spur des Anderen* (München 1983); DERS., *Wenn Gott ins Denken einfällt* (München 1985).

Bibliographische Nachbemerkung:

Anregungen verdanke ich: G. STACHEL, *Schweigen vor Gott*. Bemerkungen zur mystischen Theologie des Nikolaus von Kues: *munen-muso*. Ungegenständliche Meditation. Festschrift für P. H. M. Enomiya-Lassalle SJ, hg. von G. Stachel (Mainz 1979) 202–217.

Eine Arbeit, die sich mit meinen Überlegungen berührt, kam mir leider erst nach Abschluß des Vortragsmanuskriptes zur Kenntnis: N. HEROLD, *Bild der Wahrheit — Wahrheit des Bildes*. Zur Deutung des „Blicks aus dem Bild“ in der Cusanischen Schrift „De visione Dei“: Wahrheit und Begründung, hg. von V. Gerhardt und N. Herold (1985) 71–98.

¹ R. Haubst stellte Herrn A. Stock als Referenten so vor: Für den heutigen Abend ist das Thema vorgesehen „Der Impuls des Christusbildes und der Rhythmus seiner Meditation in *De visione Dei*“. Dieses Thema soll in das Ganze der Schrift einführen, in die Art und Weise, wie Nikolaus vom Christusbild herblickend und weiterdenkend seine Gedanken entfaltet, um zum Sehen Gottes hinzuführen. Dieses Thema hatte Herr Prof. Dr. Karl Bormann, Köln, zugesagt. Leider mußte er dann aber am 1. September schreiben, daß er aus einem schwerwiegenden Grunde zu seinem eigenen großen Bedauern nicht kommen könne. Um so erfreulicher ist es, daß Herr Prof. Dr. Alex Stock, ebenfalls aus Köln, in kurzer Zeit eingesprungen ist. Zum Glück war ich rechtzeitig durch eine Schrift „Der Göttliche Augenblick“, in dem er auch vor allem auf NvK zu sprechen kommt, auf ihn aufmerksam geworden.

Systematik, in die Denkweise und die Darstellungsweise des Cusanus so eingearbeitet, daß manches für uns eine Erleuchtung ist. Ich freue mich, daß er damit auch in dem Band, in dem die Vorträge des Symposions veröffentlicht werden, zur Aufschlüsselung des großen Rätsels dieser Schrift beiträgt. Nun bitte ich um Wortmeldungen und Fragen, vielleicht auch um solche, die an das Referat von Frau Dr. Schmidt anknüpfen.

BILANIUK: Ich habe den Eindruck, daß im Kapitel 4, 12 Cusanus die echtste und die schönste und tiefste Theologie der heiligen Ikonen entwickelt, genauso wie es in den Ostkirchen zu seiner Zeit üblich war. Er war ja auch mit Bessarion, Isidor von Kiew und anderen Würdenträgern und sogar mit Markos Eugenikos befreundet. Die haben sich über diese Dinge unterhalten, und Wiederhall von diesen Gesprächen, vielleicht auch Lektüren, finden wir gerade hier. „Ich schaue jetzt im Spiegel, in der Ikone, im Rätsel das ewige Leben, denn diese ist nichts anderes als selige Schau.“ Das ist typisch orientalische Ikonographie und Theologie der Ikone. „In dieser hörst Du niemals auf, mir liebevoll in das Innerste meiner Seele zu schauen“, ein doppelter Kanal von mir durch die Ikone zum Heiligtum und zurück. Dann: „Und Dein Sehen ist nichts anderes als ein Lebendigmachen, eben ein Kanal der Gnade, als ein ständiges Einflößen der beglückendsten Liebe zu Dir, als mich zur Liebe zu Dir entflammen durch die Einflößung der Liebe, durch das Entflammen ein Nähren, durch das Nähren ein Entzünden der Sehnsüchte und durch dies Entzünden ein Tränken mit dem Tau der Freude; und durch das Tränken ein Hineinströmen der Quelle des Lebens, und durch das Hineinströmen ein Mehren und Bestand-Verleihen und ein Mitteilen Deiner Unsterblichkeit.“ Hier haben Sie typische Theologie der Ikone und der Mystik, die man im Symeon, dem neuen Theologen², der im Jahre 1022 gestorben ist, zusammengefaßt findet, die gleiche Gedankenfolge.

HAUBST: Ich danke Ihnen. Sagen Sie bitte, wer Sie sind. Es freut mich, daß hier auch die Ostkirche ein Wort zusteuert.

BILANIUK: Ich spreche als ein Mitglied der ukrainischen katholischen Ostkirche (Beifall).

STOCK: Ich denke, daß Ihr Beitrag sich auf eine Bemerkung in meinem Vortrag bezog, wo ich etwas zur Vorsicht gemahnt habe, den Ausdruck „Ikone“ für dieses Bild zu gebrauchen. Nur das hatte ich gemeint. Die Veronika-Bilder sind ja auch in der Form oder Art, wie sie gemacht sind, etwas anderes als die Ikonen. Nur darauf bezog sich meine Bemerkung. Auch die Funktion in der Bildandacht, sofern es sich da um die Andacht in franziskanischen, dominikanischen Kreisen handelt, scheint mir etwas an-

² Die Ausgabe des griechischen Originaltextes von SYMEON DEM NEUEN THEOLOGEN findet sich in Joh. Koder (Hrsg.), *Hymnes* [1–15] Sources Chrétiennes Bd. 156 (Paris 1969); *Hymnes* [16–40] Sources Chrétiennes Bd. 174 (Paris 1971); *Hymnes* [41–58] Sources Chrétiennes Bd. 196 (Paris 1973); besonders wichtig sind die Hymnen Nr. 25, 28, 33, 38, 44.

ders zu sein als die Ikonenfrömmigkeit. Darauf bezog sich das. Was Sie gesagt haben, dem kann ich nur zustimmen. Denn ich glaube, daß Nicolaus Cusanus in dieser Tradition steht, wie man sie in Nicäa II (787) in manchen Argumentationen auch findet. Insofern kann ich meine vielleicht etwas unvorsichtige Rede noch ein bißchen präzisieren.

HÖDL: Was war da eigentlich mit der Ostkirche? NvK war des Griechischen kaum mächtig. Seine Kenntnisse waren nicht besonders. Aber ich wollte etwas zu dieser Bildtheorie sagen. Paul Sartre hat in seinem Buch über das Nichts³ ein Kapitel über den Blick. Das ist der Kommentar zu dieser ganzen Problematik. Es geht nicht um das Angesicht, und es geht nicht um das Auge, sondern es geht um den Blick. Der Blick ist etwas anderes als das Auge und das Angesicht. Und dort, wo NvK dann die Gebete einfließen läßt in seine Betrachtung, dort wird deutlich, daß der Blick auch von NvK personal verstanden wird; d. h., das Erblicken ist ein personales Erblicktwerden, und im Erblickt-werden sind wir selber die Blickenden und die Sehenden. NvK neigt dabei bereits stark zur Renaissance, zum modernen Menschen und auch zu dieser Frömmigkeit hin, weniger zur Ikonenfrömmigkeit.

HAUBST: Vielen Dank, Herr Kollege Hödl. Zu den Griechischkenntnissen des Nikolaus möchte ich etwas ergänzen. Was Sie gesagt haben, gilt von dem ganz jungen Cusanus, von der jetzigen Predigt I vom Jahre 1430. Da hat er sich noch sehr wenig ausgekannt. Später aber hat er den Aristoteles auch in Griechisch mitgelesen und verschiedene Übersetzungen miteinander verglichen⁴. Er hat sich also, spätestens seit er in Konstantinopel war, auch fürs Griechische interessiert und dann, gemäß dem, was eben Herr Kollege Bilaniuk sagte, im Kontakt mit Bessarion ganz bestimmt seine Griechischkenntnisse weiterentwickelt.

HÖDL: Das steht nicht zur Diskussion!

HAUBST: Ja, das nur nebenbei!

SCHMIDT: In den Briefen an die Tegernseer steht es auch: Ps.–Dionysius hat er im Griechischen gelesen, und er bemerkt dazu sogar, der griechische Dionysius-Text bedürfe keiner Erklärung⁵.

KANDLER: Ich habe zwei Fragen: Die erste ist eigentlich schon besprochen: ob nicht doch der Einfluß der Orthodoxie auf das Denken des Nikolaus größer ist, als wir bisher angenommen haben. Bei der Beschäftigung mit *De visione Dei* ist mir das von Seite zu Seite deutlicher geworden. Ich denke gerade im Hinblick auf eine Theologie der Schönheit, die ja nicht westkirchlichem, aber ostkirchlichem Denken viel stärker entspricht.

³ J. P. SARTRE, *Das Sein und das Nichts*. Versuch einer phänomenologischen Ontologie (Hamburg 1962). (Originalausgabe erschienen bei Librairie Gallimard, Paris 1943), III. Teil, 1. Kap., IV: Der Blick, 338–397, hier bes. 367f.

⁴ M. SICHERL, in: MFCG 10 (1973) 84f.; R. HAUBST, in: MFCG 12 (1977) 40f.

⁵ Brief vom 14. September 1453 an den Abt und die Mönche von Tegernsee: VANSTEENBERGHE, *Autour* 117, Z. 1f.; vgl. ebd. 115, Z. 10ff.

Zum Zweiten: In Kap. 6 fiel mir auf, daß Jesus Christus wohl als der bezeichnet wird, der mich so scharf ansieht, aber nicht als der Weltenrichter. Das würde eher spätmittelalterlichem Denken, mindestens in der Westkirche, entsprechen. Dazu kommt: Bei Nikolaus findet man überhaupt keine Aussage über den Menschen als einen Sünder, der eigentlich vor dem Blick Christi vergehen müßte. Gott ist vielmehr der Liebende, aus dessen Blick die Liebe kommt. So erstaunt eigentlich, daß Jesus Christus dann in Kap. 24 als der Retter bezeichnet wird, man möchte aber fast fragen: als Retter wovon?

HAUBST: Herr Kandler kommt aus der DDR, aus Freiberg. Ich freue mich, ihn begrüßen zu können. Seine zweite Frage, meine ich, stellen wir am besten noch zurück.

OTTE: Bei den Ausführungen des Kollegen Stock handelt es sich um einen beeindruckenden hermeneutischen Entwurf über das Medium des Bildes. Nun stellt sich mir diese Frage: Inwiefern dieser Christus die „vera icon“ ist, ja der Christus bzw. die Christologie diese Hermeneutik funktionieren läßt, in Gang bringen läßt? Inwiefern Christus in diesem hermeneutischen Entwurf die Ursache für die *coincidentia oppositorum* ist? Inwiefern ermöglicht er auch eine Theologie der Schönheit?

STOCK: Ja, vielleicht ist nicht ganz deutlich geworden, daß mein Vortrag, was die Cusanus-Forschung anbelangt, ein Ritt über den Bodensee war. Meine theologische Arbeit ist eher in systematischen Fragen der Bildtheorie beheimatet, nicht in der Cusanus-Forschung. Deswegen kann ich zu manchen Fragen, sofern sie den näheren historischen Kontext von Cusanus betreffen, nicht antworten. Ich bitte mir das zu vergeben. Wenn man Ihre Frage davon etwas abhängen kann, so denke ich, daß es in der Tradition systematisch nicht aufgearbeitete unterschiedliche Bildkonzepte und Präsenzkonzepte gibt. In der ursprünglichen Legende der „vera icon“, die nicht am Kreuzweg liegt, ist der Vorgang so: Veronika ist auf dem Weg zu einem Maler. Sie möchte sich von Jesus ein Bild malen lassen in der Absicht, dann, wenn er nicht mehr da sein sollte, des Trostes seiner Gegenwart nicht entbehren zu müssen. Auf dem Weg zum Atelier des Malers begegnet ihr Jesus und fragt nach ihrem Begehren. Sie gibt Auskunft. Dann nimmt er das Tuch und drückt es auf sein Gesicht und das Tuch, die Leinwand, die eigentlich ins Atelier sollte, wird nicht von vorn bemalt, sondern von hinten bedruckt, so daß jetzt dieses Tuch eine Präsenz Christi ist, im legendarischen Raum jetzt gesprochen.

So tritt das Bild in eine gewisse Konkurrenz zum Sakrament, das die Präsenz Christi prätendiert, oder zum Wort als *viva vox Evangelii*, das Christus präsent macht. Darin berührt sich die Tradition der „vera icon“ sicher mit den byzantinischen und ostkirchlichen Ideen des Bildes. Das ist ein Präsenzdenken, das aber in der Westkirche, wenn man die entsprechenden Texte im Trienter Konzil nimmt, gegenüber den Sakramenten heruntergestuft wird. Man kann feststellen, daß auch in den konfessionellen

Streitigkeiten, zwischen Lutheranern – Zwinglianern – Calvinisten usw., die Einschätzung des Sakramentes jeweils mit der Einschätzung des Bildes korreliert. Doch das Bild ist im westkirchlichen Bereich immer eine Stufe tiefer als das Sakrament.

Dabei bleibt freilich die wichtige Frage: Was wird im Bild eigentlich präsent? Mit den Augen, mit dem Blick? Das ist nochmals eine besondere Variante innerhalb dieser Präsenzweise des Blicks des Bildes. Doch ich weiß nicht, ob ich schon beim eigentlichen Sinn Ihrer Frage bin.

HAUBST: Doch! Ich möchte jetzt bitten: Hat jemand noch eine Frage an Frau Margot Schmidt, die uns ja doch eine Fülle von Aussagen dargeboten hat?

SCHMIDT: Wenn ich erst selbst zum vorhergehenden etwas sagen darf: Das „Bild der Veronika“ geht auf die älteste syrische Tradition der Abgarlegende zurück⁶. Sie taucht zuerst bei Eusebius von Cäsarea, *Kirchengeschichte* I, 13 (GCS II, 82–96) auf, dessen syrisches Original sich im Archiv von Edessa befunden haben soll. Es handelt sich hier um einen apokryphen Briefwechsel aus der Mitte des 3. Jh. zwischen König Abgar V. Ukkāmā (= der Schwarze) von 9–46 n. Chr. von Edessa und Jesus. Der von einer unheilbaren Krankheit befallene Abgar bittet Jesus zu kommen, um ihn zu heilen. Jesus verspricht, ihm später einen seiner Jünger zu schicken. Dieser Bericht wird in der aus dem Anfang des 5. Jhs. stammenden *Doctrina Addai* (= Thaddäus) weiter ausgeschmückt. Hier hat der Bote Abgars, ein Hofbeamter namens Hannan, während des Gesprächs mit Jesus in Jerusalem Jesus gemalt und das Bild nach Edessa mitgebracht. Dieses Bild Jesu habe alsdann durch die Heilung des Königs die Präsenz Jesu erwiesen. „Worte“ und „Bild“ Jesu gebrauchte man in Edessa noch lange, angeheftet an Häuser, als apotropäisches Schutzmittel. Auf diesem Text beruht eine weitere syrische Fassung sowie eine armenische und arabische. Der genannte Briefwechsel ist in alle christlich-orientalischen Sprachen übersetzt worden. — Die Idee des Heilwerdens und der Präsenz der Gotteskraft Christi in seinem Bild nahm sodann im Osten und im Westen die Gestalt an, daß Jesus selbst sein Antlitz dem Schweiß Tuch der Benerika-Veronika eingedruckt habe.

HAUBST: Ich bitte Herrn Stock, aus der Sicht der Cusanus-Schrift zu antworten.

⁶ Quellen und Literatur: syr. Text: W. CURETON, *Ancient Syriac Documents Relative to the Earliest Establishment of Christianity in Edessa* (London 1864). *Syrischer Text der Doctrina Addai*, ed. G. Philipps (London 1876); eine Version der syrischen Abgarlegende in: C. BROCKELMANN, *Syrische Grammatik*, mit Paradigma, Literatur und Chrestomathie (Leipzig 1962) 12–21. O. BARDENHEWER, *Geschichte der altchristlichen Literatur* I (Freiburg i. Br. 1913, Nachdruck Darmstadt 1962) 590–596. A. BAUMSTARK, *Geschichte der syrischen Literatur* (Bonn 1922, Nachdruck Bonn 1968) 27f. und 98. ORTIZ DE UBINA, *Patrologia Syriaca* (Romae 1965) 44. IAN WILSON, *Eine Spur von Jesus. Herkunft und Echtheit des Turiner Grabtuches* (Freiburg i. Br. 1980) 146ff. und 158ff. Hier wird auf die Beziehung des Turiner Grabtuches mit der Bekehrungsgeschichte von König Abgar V. und der Abgarlegende hingewiesen, die in ihrer weiten Verbreitung auf eine Erinnerung an ein wirkliches Ereignis hindeutet.

STOCK: Ich kann höchstens noch die Variante beitragen, daß der von Abgar entsandte Maler das Antlitz Jesu zu malen versuchte, aber das Gesicht strahlte so, daß es nicht zu malen war. Doch dem Tuch wurde es eingeprägt.

SCHMIDT: Ja, das ist eine jüngere Variante.

HAUBST: Zu all dem möchte ich nur noch sagen: Cusanus liegt es völlig fern, seine ganze Betrachtung mit Legendärem zu verbinden. So ist es auch nicht Jesus auf dem Kreuzweg, sondern der existente Christus, der himmlische Kyrios, den er schauen will. Auf ihn lenkt er auch mit seiner ganzen Betrachtung hin. Das zeigen die letzten Kapitel nachdrücklich.

PETERMANN: Ich habe noch eine Frage zu Ihrer letzten theologischen Äußerung: Wenn ich recht verstanden habe, haben Sie die Alterität von Gottes Angesicht eingeklagt, auch etwas gegen Cusanus⁷. Das Kapitel, auf das Sie sich bezogen haben, ist das 13., wo von der Unendlichkeit Gottes die Rede ist, die jetzt durch die Mauer des Paradieses als Unendlichkeit erschaut wird, aber doch unzugänglich, unbegreifbar, unnennbar bleibt, während es dann im 15. Kapitel, wo dem Leser wieder der Blick, der uns im Bild erscheint, vorgeführt wird, um die aktuelle Unendlichkeit geht; und nur in diesem Zusammenhang kommt Cusanus zu dem Satz, den ich kurz nochmals vorlesen will: „Du zeigst Dich, o Gott, in der Demut Deiner unendlichen Güte gleichsam als unser Geschöpf . . .“ – aber warum dies? „. . . um uns so zu Dir hinzuziehen“. Das heißt, das Angesicht Gottes ist dann dem Blick des Menschen ausgeliefert und erscheint veränderlich, wenn es um die soteriologische Perspektive aus der Sicht des anschauenden und gläubig sich erhebenden Menschen geht, nicht aber, wenn diese Erhebung wiederum erkannt ist als der unendlichen Güte Gottes verdankt, der in Wirklichkeit als mich Heranziehender Subjekt der Erhebung ist. Ich glaube, das sind hier zwei Richtungen, die auch in der Rede vom Blick Gottes unterschieden werden⁸. Wenn das Angesicht Gottes sich verändert, wird mithin das Angesicht Gottes, insofern es mich anschaut, nicht tangiert und bleibt in seiner Unfaßbarkeit, Identität gewahrt; seine Veränderung ist nur sein Erscheinen, insofern ich mich sehend darauf beziehe⁹.

STOCK: Ja, vielleicht kenne ich Cusanus wirklich nicht genau genug, um darauf antworten zu können. Es kann auch sein, daß in einem bestimmten Rausch der Analogik jeder Satz mit jedem anderen vereinbar wird. Das

⁷ Vgl. oben S. 57 ff.

⁸ *Visio Dei* meint ja sowohl, daß wir Gott sehen, als auch, daß er uns sieht, und, da letzteres die Bedingung der Möglichkeit des ersten ist, die Einheit beider Richtungen.

⁹ Aus dem gleichen Grunde unterscheidet Cusanus später im Kap. 18 zwischen Gott als liebenswertem, mit dem allein Einung möglich ist, und Gott als liebendem, der unsere Einsicht zwar ermöglicht, ihr aber unzugänglich bleibt, wohingegen er als liebenswerter gerade das (soteriologische) Ziel unserer Einsicht ist. Freilich sind letztlich das Liebende und das Liebenswerte in Gott identisch, wiederum parallel zur Einheitsstruktur der aktuellen Unendlichkeit in Kap. 15, die unser Sehen Gottes und den dieses ermöglichenden Blick Gottes umfaßt.

heißt also, daß ich sowohl den Satz sagen kann „infitas compatitur alteritatem“ wie auch dessen Gegenteil. Dann wird es etwas schwierig für mich. Deswegen habe ich diese Frage gestellt. Wenn die Sätze nicht vereinbar sind, kann man doch fragen: „Was ist der letzte Satz?“ Und ich habe mich dabei erinnert, was Bischof Volk heute Nachmittag gesagt hat: Er bleibt Mensch. Ist das nicht „compatitur alteritatem“? Wahrscheinlich ist es grundsätzlicher die Frage der Rolle von Identitätsphilosophie und Einheitsmystik in einer christlichen, biblischen, auch mit dem Judentum verbundenen Theologie. Das ist die Grundfrage, wie sie ja auch von Gershom Scholem vorgetragen wird, oder neuerdings von Emmanuel Lévinas¹⁰.

HAUBST: Ich meine, wir kommen darauf zurück, sollten aber für heute Abend schließen. Ich danke allen herzlich, die zur Diskussion beigetragen haben, besonders dem Referenten. Wie gesagt, war für mich einiges eine Aufhellung von solchem, das einer näheren Bestimmung bedurfte.

Nachwort des Herausgebers

Um über der Verschiedenheit der dargelegten Aspekte den Grundzug der religionsdidaktischen Gedankenführung (*manuductio*) in *De visione Dei* hervorzuheben und historisch abzusichern, seien zusammenfassend aus meinem Vorwort zur deutschen Übersetzung dieser Schrift (1985) diese Sätze wiederholt:

Die Gedankenführung geht (in N. 2/3) „von einem anschaulichen Gemälde – einer Ikone (Gottes als) des Allsehers – aus. In den letzten Kapiteln (19–25) erweist sich dieses Bild mehr und mehr als Christus-Ikone.

Auch mit dem ‚Bild der Veronika‘ (N. 2) ist – der damals weitverbreiteten ‚Veronica‘-Legende gemäß – eine ‚vera icona‘ Christi, und näherhin eine solche, die Christus als ‚alles sehend‘ darstellte, gemeint. Eine derartige Ikone hatte der Kardinal in der Kapelle seiner Stiftskurie zu Koblenz vor Augen (s. MFCG 2, S. 25). Den Tegernseern Benediktinern ließ er eine Kopie davon malen (die Ankündigung s. in seinem Brief v. 14. September 1453 an diese), um sie von der Anschauung dieses Bildes zur Betrachtung der verborgensten Geheimnisse Gottes zu führen (N. 1). Die Ikone und die Kopie sind freilich nicht mehr auffindbar. Doch das Christusbild, das spätestens 1458 in einem Schlußstein im Kreuzgang des Kueser St.-Nikolaus-Hospitals vor dem Refektorium eingemeißelt wurde, sollte vermutlich an die Ikone zu Koblenz erinnern und vielleicht auch auf die Bedeutung des Bildes in *De visione Dei* hinweisen. In ‚De possess‘ (‚Können-Ist‘; N. 58, Z.12) hat Nikolaus (Febr. 1460) das Buch ‚Sehen Gottes‘ auch geradezu ‚Büchlein über die Ikone‘ (*Libellus iconae*) genannt“. Auch in seiner letzten Schrift über die höchste Stufe der Betrachtung (*De apice theoriae*: h XII, N. 16) zitiert der Kardinal seinen „De icona sive visu Dei libellus“.

¹⁰ S. Anm. 18 im Vortrag.