

Das Hochaltarretabel aus Lorch am Rhein

Grundlegende Überlegungen zum neuzeitlichen Bildbegriff

in: Norbert Nußbaum Stefan Hoppe; Claudia Euskirchen (Hrsg.): Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500, Köln 2003, S. S. 364-389

von Holger Simon

[Der Aufsatz wurde unter der Digital Peer Publishing Lizenz (DPPL v1, de) veröffentlicht. Er darf unverändert weitergegeben und zum Download zur Verfügung gestellt werden. Vgl. <http://www.dipp.nrw.de/>]

Die Stadt Lorch am Rhein, wenige Kilometer nördlich von Mainz gelegen, beherbergt seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert in ihrer Pfarrkirche St. Martin ein herausragendes Hochaltarretabel (Abb. 1), das von jedem stilkritisch geschulten Kunsthistoriker ohne Zweifel als spätgotischer Schnitzaltar angesprochen würde. Die spätgotische Erscheinung des Lorcher Altars ist 1984 für Weitlauff hinreichendes Argument, in dieser "Altarschöpfung [...] noch ganz den Geist spätmittelalterlicher Frömmigkeit" zu erkennen und in ihr "die letzte Aufgipfelung spätmittelalterlich-sakralen Kunstschaffens"¹ zu sehen. In diesem Stil, führt Weitlauff fort, präsentieren sich solche Kunstwerke "als ein Nachklang der hohen Gotik als des Inbegriffs mittelalterlicher Kunstschöpfung". Mit dieser Argumentation steht der Autor in der Forschung nicht allein, denn sie durchzieht die Publikationen zur sogenannten spätgotischen Skulptur nördlich der Alpen wie ein roter Faden; ein Faden, der weniger auf Fakten beruht und vielmehr die methodischen Besonderheiten unserer Fachgeschichte aufzeigt. In der Nachfolge des Cicerone Jakob Burckhardts vermittelten ganze Generationen kunsthistorischer Fachvertreter ein idealtypisches Gesamtbild der Renaissance Italiens, in der sie den einzigen Ursprung neuzeitlicher Kunst erblicken wollten. Die um die Jahrhundertwende entwickelte Stilgeschichte förderte zwar auf der einen Seite einen differenzierteren Blick auf die formalen Entwicklungen der Künste mit dem Erfolg, den zeitlich nachfolgenden Barock gegenüber der Renaissance aufzuwerten. Auf der anderen Seite manifestierte sie in der Allianz mit einem idealtypischen Renaissancebild die Hervorhebung des Quattro- und Cinquecento Italiens gegenüber parallelen Kunstschöpfungen vor allem nördlich der Alpen. Für die niederländische Malerei hat die Forschung in der zweiten Hälfte des 20. Jh. dieses Verdikt längst aufgearbeitet.² Die Forschungen zur Kunstproduktion der Zeit Albrecht Dürers und Tilman Riemen-

¹ Weitlauff, Manfred: Spätmittelalterliche Frömmigkeit und Kunst - Zur Entstehung des Lorcher Schnitzaltars 1483. In: Archiv für Mittelrheinische Kirchengeschichte, 1984, S. 35-46, Zitat S. 35, vgl. auch S. 41.

² Vgl. Belting, Hans; Kruse, Christine: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994 als Zusammenfassung dieser Forschung.

schneiders in Deutschland scheinen aber davon unbeeindruckt geblieben zu sein. Sicherlich haben innerhalb der Skulpturenforschung wichtige Publikationen den Blick auf materialtechnisch-restauratorische³ und sozialhistorische⁴ Erkenntnisse geschärft, dennoch fügt sich Weitlauffs Beurteilung des Lorcher Altares in einen Kontext ein, der weiterhin Epochengrenzen aufgrund stilistischer Kriterien zu definieren gedenkt.⁵ So führt Michael Baxandall aus stilistischen Gründen und in Abgrenzung zur "Renaissanceskulptur" Italiens für die Zeit vor 1520/25 den Begriff der "floriden Skulptur" ein,⁶ und Jeffrey Chipps Smith gerät schließlich in Erklärungsnot, als er auch für die Skulptur nördlich der Alpen den Begriff "Later Renaissance" verwenden möchte.⁷

Die medialen Besonderheiten der großen Schnitzaltäre am Ausgang des 15. Jh. konnten bisher nur unzureichend erfaßt und das Phänomen der Stilpluralität, das nördlich der Alpen in einem teutschen und welschen Modus zum Ausdruck gelangt, nicht befriedigend erklärt werden.⁸

Mit diesem Kolloquium soll der Versuch unternommen werden, diese stil-determinierte Brille einmal beiseite zu legen, um neue Fragen zu stellen und - im Sinne des Titels – um neue Wege zur Renaissance betreten zu können. Kurze methodische Vorüberlegungen seien daher dem Folgenden vorangestellt.

Verzichten wir auf den Stil als verbindendes Merkmal der neuzeitlichen Kunst, so müssen wir die Frage nach dem *tertium comparationis* neu stellen. Günther stellt in seinem Aufsatz *Die deutsche Spätgotik und die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit* die „neue Ratio“ in den Mittelpunkt seiner Betrachtung, weil dieser Begriff das "We-

³ Tilman Riemenschneider - Frühe Werke -, Ausstellungskatalog Mainfränkisches Museum/Würzburg. Berlin 1981. - Vgl. aber auch die wichtigen Beiträge der Kolloquien in Krohm, Hartmut; Oellermann, Eike (Hrsg.): Flügelaltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992 und Albrecht, Uwe; von Bonsdorff, Jan (Hrsg.): Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext. Berlin 1994.

⁴ Baxandall, Michael: Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen. München 1985 (1. Ausg. Yale University 1980).

⁵ Neue Ansätze finden sich bei Decker, Bernhard: Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers. Bamberg 1985. - Simon, Holger: Der Creglinger Marienaltar von Tilman Riemenschneider. Berlin 1998. - Währenddessen verharrt die letzte Riemenschneider-Ausstellung in der alten Stildiskussion, vgl. Chapuis, Julien (Hrsg.): Tilman Riemenschneider. Master Sculpture of the Late Middle Ages (Ausstellungskatalog Washington und New York). Washington 1999. Vgl. dazu die kritische Rezension Simon, Holger: Zur Ausstellungsinszenierung ‚spätgotischer‘ Skulptur mit Anmerkungen zur Riemenschneider-Forschung. In: Pantheon, München 2000, S. 184-187.

⁶ Baxandall 1985 (wie Anm. 4), S. 8.

⁷ Smith, Jeffrey Chipps: German Skulpture of the Later Renaissance c.1520-80. Art in an Age of Uncertainty. Princeton, New Jersey 1994, S. 5f.

⁸ Vgl. neue Ansätze in dem Kolloquiumsvortrag von Thomas Eser „Das welsche als Stilbegriff in der Oberdeutschen Kunst des 16. Jahrhundert“, der leider im vorliegenden Band nicht abgedruckt werden konnte.

sentliche der Renaissance [...] besonders klar zum Ausdruck"⁹ bringe. In seinem Buch *Die Renaissance der Antike* umschreibt er diesen Begriff näher durch die induktiven Methode, die alle wissenschaftliche Neugier und künstlerische Gestaltung die Lebenswelt der Renaissance bestimmt haben solle.¹⁰

So sehr ich den neuen Weg Günthers grundsätzlich folgen möchte, weil er gerade nicht die formalen „Wertmaßstäbe einer Region [...] unbesehen auf andere zu übertragen“¹¹ gedenkt, halte ich dagegen den Begriff der "neuen Ratio" aus zwei Gründen für unglücklich.

Aus wissenschaftshistorischer Perspektive steht der von Günther aufgenommene Begriff "neue Ratio" in der Tradition des herkömmlichen Renaissancebildes, das in der Nachfolge von Jakob Burckhardt die Kennzeichen des neuzeitlichen Menschen im Durchbruch zur Rationalität und Individualität erkennen will. Dieses Bild wurde vor allem von Michel Foucault in seinem Buch *Wahnsinn und Gesellschaft* einer philosophischen und historischen Kritik unterzogen.¹² Wir müssen konstatieren: Magie und Hermetismus standen im 15. Jh. gleichberechtigt neben den rationalen Methoden.

Darüber hinaus leitet Günther den Begriff der *ratio* nicht systematisch aus der Ideengeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts her, sondern gebraucht ihn unhistorisch in der heutigen Bedeutung, im Sinne von „Klarheit der Disposition“ und rational geordnet.¹³ In der frühen Neuzeit müssen aber die Begriffe *ratio* (Verstand) und *intellectus* (Vernunft) erkenntnistheoretisch getrennt werden, wie die hiesigen Ausführungen zeigen werden.

Als *tertium comparationis* des neuzeitlichen Kunstschaffens erscheint mir der Begriff der "neuen Ratio" in diesem Verständnis wenig geeignet.

Ich möchte einen anderen Weg beschreiten und nach dem spezifischen Bildbegriff eines neuzeitlichen Kunstwerks fragen. Ich folge dabei einer mediengeschichtlichen Fragestellung,¹⁴ die die Geschichte der Kunst nicht als Geschichte der Stile erzählt, sondern einen fortlaufenden Wandel im Umgang mit dem Medium Bild konstatiert,

⁹ Günther, Hubertus: Die deutsche Spätgotik und die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter. Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt 7/8, Köln 2000, S. 49-68, Zitat S. 68. - Vgl. auch Günther, Hubertus: Die Renaissance der Antike. Weimar 1997 und seinen Beitrag in diesem Tagungsband.

¹⁰ Günther 1997 (wie Anm. 9), S. 11ff.

¹¹ Günther 1997 (wie Anm. 9), S. 49.

¹² Foucault, Michael: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a. M. 1969. - Vgl. auch Gerl, Hanna-Barbara: Einführung in die Philosophie der Renaissance. Darmstadt 1989, S. 9. - Buck, August (Hrsg.): Zu Begriff und Problem der Renaissance. Darmstadt 1969. - Kinsman, Robert S. (Hrsg.): The Darker Vision of the Renaissance. Beyond the Fields of Reason. Berkley 1974. - Für die Kunst siehe Gandolfo, Francesco: Il 'Dolce Tempo'. Mistica, ermetismo e gogno nel Cinquecento. Rom 1978.

¹³ Günther 2000 (wie Anm. 9), S. 56-58.

¹⁴ Grundlegend hier Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1991 (1990).

wohlwissend, daß ein spezifisches Bildverständnis nicht voraussetzungslos plötzlich vorhanden ist, sondern immer Kontinuitäten, Rückgriffe, 'Renaissancen' und Pluralitäten den Umgang mit dem Bild bestimmen. Diese Fragestellung bietet die Chance, die vielfältigen formalen Aspekte eines neuzeitlichen Kunstwerks in unterschiedlichen Kunstgegenden beschreiben und sie im Lichte der zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskussion interpretieren zu können. Nur so bleiben Inhalt und Form aufeinander bezogen.

Im vorliegenden Rahmen ist nur eine exemplarische Untersuchung möglich. Der Lorcher Altar bietet sich hierfür geradezu an. Er ist ein herausragender Schnitzaltar, der in der Skulpturenforschung lange Zeit vergessen wurde, und ein sehr frühes Beispiel für den formalen Wandel in der Retabelkunst am Ausgang des 15. Jahrhunderts. Zugleich steht er im direkten Kontext eines humanistischen Umfeldes im Mainzer Erzbistum, so daß wir auf Antworten bezüglich eines veränderten Bildbegriffs, der auf formalen Aspekten und ideengeschichtlichen Zusammenhängen gründet, hoffen dürfen.

Der Lorcher Altar (Abb. 1) ist ein Flügelaltar, mit Predella und hohem Gesprenge. In der Predella rahmen zwei beeindruckende Halbfiguren (Abb. 3, 4) gestenreich eine leere Nische. Der Korpus (Abb. 2) ist horizontal in zwei Register geteilt und schließt nach oben so mit einem dreifach abgetreppten Staffelgiebel ab, daß sich in jedem Register fünf Nischen bilden, in denen Heilige um die zentralen Figuren Maria mit Kind unten und den Heiligen Martin oben (Abb. 7) gruppiert sind. Im untersten Register wird in der Mitte eine stehende Maria mit Kind von den Hll. Barbara und Katharina zur Linken und den Hll. Margareta und Dorothea zur Rechten flankiert. Über der Marienfigur befindet sich der Hl. Martin zu Pferd sitzend und seinen Mantel für einen Bettler teilend; neben ihm die Hll. Wendelin und Matthias zur linken und die Hll. Johannes d. T. und Antonius zur rechten Seite. Die zwei Halbfiguren mit Spruchbändern im untersten Register werden in der Literatur einheitlich als "Meisterporträts" angesprochen. Auf dem linken Spruchband ist die Inschrift "Ehr und Preis all' Kunst und Fleiß"¹⁵ und auf der rechten (Abb. 5) die Jahreszahl "1483" eingeschnitzt,¹⁶ in der wir das Datum der Fertigstellung des Altares vermuten dürfen.

¹⁵ Oellermann spricht die Inschrift als eine spätere Ergänzung einer ursprünglichen Textzeile an. Vgl. Oellermann, Eike: Der Hochaltar in St. Martin zu Lorch am Rhein. In: Krohm; Oellermann 1992 (wie Anm. 3), S. 9-22, Zitat S. 9. - Vgl. hierzu auch Strieder, Paul: Schri*kunst*schri*und*klag*dich*ser - Kunst und Künstler an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1983, S. 19-26.

¹⁶ Oellermann 1992 (wie Anm. 15), Anm. 6: Die Zahl 1483 ist ursprünglich, "da die monochrome Fassung auch in den vertieft und schwarz ausgemalten Ziffern zu finden ist."

Im dreitürmigen Gesprenge dominiert der Gekreuzigte mit Maria und Johannes zur Seite. Schließlich befindet sich ganz oben ein Pelikan, der seine Jungen mit dem eigenen Blut nährt. An den Flügeln verweisen 5 cm tiefe Befestigungslöcher auf Reliefs, die wahrscheinlich schon 1517 abgenommen wurden und heute verloren sind.¹⁷ Die Malereien stammen aus dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, und dürfen bei der näheren Betrachtung vorerst vernachlässigt werden.

Es verwundert, daß dieses auffallend gut erhaltene Retabel in allen Überblickswerken zur spätgotischen Plastik fehlt.¹⁸ Lediglich Grete Tiemann beschreibt den Altar 1930 in ihren Beiträgen zur Mittelrheinischen Plastik ausführlich.¹⁹ Die monographische Dissertation von Heike Alberti aus dem Jahre 1977 und eine frömmigkeitsgeschichtliche Untersuchung von Manfred Weitlauff brachten weder neue Erkenntnisse noch führten sie das Retabel aus seinem kunsthistorischen Schattendasein heraus.²⁰ Erst Ende der 80er Jahre führte der Restaurator Eike Oellermann im Rahmen des Forschungsprojektes zum Frühwerk Riemenschneiders technologische Untersuchungen²¹ am Retabel durch und machte eine erstaunliche Entdeckung, die die Forschung aufhorchen ließ. Oellermann konnte eine erste ursprünglich monochrome Fassung an allen Figuren und am Schrein nachweisen. Durch Pigmentzugaben von Walnüssen und Tee und durch besondere Polierungen, so vermutet Oellermann, wurde eine Oberflächenstruktur erreicht, die an Bronzefiguren erinnert habe.²² Damit ist der Hochaltar in Lorch (1483) eine Dekade vor dem Münnerstädter Altar von Riemenschneider (1490/92) der früheste erhaltene monochrome Altar.²³ Oeller-

¹⁷ Oellermann 1992 (wie Anm. 15), S. 13.

¹⁸ Nicht erwähnt wird der Altar bei Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. 2 Bde. Potsdam 1929. - Kahle, Hertha: Studien zur mittelrheinischen Plastik des 16. Jahrhunderts. Bonn 1939. - Paatz, Walter: Süddeutsche Schnitzaltäre. Heidelberg 1963. - Liebmann, Michail: Die deutsche Plastik 1350-1550. Leipzig 1982. - Baxandall 1985 (vgl. Anm. 7). - Schindler, Herbert: Der Schnitzaltar. Meisterwerke von Meistern in Süddeutschland, Österreich und Südtirol. Regensburg 1978. (lediglich in der 2. ergänzten Aufl. 1982 findet sich ein kurzer Hinweis). - Schindler, Herbert: Meisterwerke der Spätgotik. Berühmte Schnitzaltäre. Regensburg 1989.

¹⁹ Tiemann, Grete: Beiträge zur Geschichte der mittelrheinischen Plastik um 1500. Speyer 1930.

²⁰ Alberti, Heike: Der Lorcher Altar in Lorch am Rhein. Gießen 1977. - Weitlauff, Manfred: Spätmittelalterliche Frömmigkeit und Kunst - Zur Entstehung des Lorcher Schnitzaltares 1483. In: Archiv für Mittelrheinische Kirchengeschichte, 1984, S. 35-46. - Vgl. auch Struppmann, Robert: Der Lorcher Schnitzaltar. Lorch am Rhein 1978 (2. korr. Fassung 1997).

²¹ Oellermann 1992 (wie Anm. 15) - Ein Exemplar der Dokumentation befindet sich im kath. Pfarramt in Lorch.

²² Vgl. Restaurierungsdokumentation zur monochromen Fassung des Kruzifixus von Veit Stoß im Archiv St. Lorenz zu Nürnberg.

²³ Der nicht erhaltene Hochaltar im Ulmer Dom von Jörg Syrlin d. Ä. war ebenfalls monochrom gefaßt und wird vor dem Lorcher Altar entstanden sein. Vgl. dazu Weilandt, Gerhard: Ein archivalischer Neufund zur Fassung des Hochretabels im Ulmer Münster. In: Ulm oder Oberschwaben 49, 1994, S. 51-61. - Weilandt, Gerhard: Der wiederaufgefundener Vertrag Jörg Syrlin des Älteren über das Hochaltarretabel des Ulmer Münsters. Zum Erscheinungsbild des frühesten holzsichtigen Retabels. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, (München, Berlin) 1996, S. 437-460. - Gropp, David: Das Ulmer Chorge-

mann hebt besonders hervor, "wie sicher die markanten Wesenszüge des neuen künstlerischen Phänomens hier bereits ausformuliert sind."²⁴ Die heutige Erscheinung ist das Ergebnis einer Restaurierungsmaßnahme in den Jahren 1949/50. Kurz nach dem Krieg wurde die im beginnenden 18. Jahrhundert mit den Flügelmalereien erfolgte Polychromierung des Retabels an allen Figuren und im Korpus abgenommen, wobei das Gesprenge und der Schreinkasten - wahrscheinlich aufgrund des immensen Zeitaufwandes - nur mit einer sog. Bierlasur farbig angeglichen und mit Klarlack überstrichen wurden, damit der Altar wieder einheitlich monochrom erscheint.²⁵ Sieht man von Veränderungen an den Flügeln und einigen fehlenden kleinen Figuren im Gesprenge ab, so kann Oellermann dem Schnitzretabel einen guten Erhaltungszustand attestieren.

Diese Ergebnisse veranlaßten 1993 Hanns Hubach zu einem systematischen Quellenstudium und detaillierten stilistischen Untersuchungen,²⁶ die ihn begründet schlußfolgern lassen, daß der Altar von dem Wormser Bildhauer Hans Bilger gefertigt worden sein muß. Er rehabilitiert damit einen Künstler, dessen Werke nur sehr spärlich erhalten, dessen Tätigkeiten, die weit über Worms hinausgingen, in Quellen aber notiert sind.²⁷ Damit folgt er nicht der von Tiemann geäußerten These, daß das Retabel aufgrund der Verwendung von Halbfiguren und Astwerk in den Umkreis von Nikolaus Gerhaert²⁸ und der formalen Nähe der Marienfigur zur Dangolsheimer Madonna dem Oberrhein zuzuschreiben sei.²⁹

Seit den Forschungen von Oellermann und Hubach zählt der Lorcher Altar zu den bedeutendsten erhaltenen Schnitzaltären. Neben der monochromen Fassung weist der Lorcher Altar aber noch weitere formale Besonderheiten auf, die an ihm schon sehr früh und in einzigartiger Qualität ausgeführt wurden.

stühl und Jörg Syrlin der Ältere, Diss. phil., Berlin 1999. - Zum Verhältnis Tilman Riemenschneider und Hans Bilger, die beide 1476 in Frankfurt in der Weißfrauenkirche gearbeitet haben sollen vgl. Hubach, Hanns: Hans Bilger, Bildhauer aus Worms. Studien zur Wormser Retabelbaukunst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts. In: Kunst in Hessen und am Niederrhein, 1993, S. 49-114., S. 100. - Zülch, Walter Karl: Frankfurter Künstler 1223-1700. Frankfurt a. M. 1935.

²⁴ Oellermann 1992 (wie Anm. 15), S. 19.

²⁵ Von dieser Maßnahme ist leider keine Dokumentation erhalten, vgl. Oellermann 1992 (wie Anm. 15), Anm. 7.

²⁶ Hubach 1993 (wie Anm. 23) - Hubach, Hanns: Überlegungen zum Meister des Lorcher Hochaltarretabels. In: Nassauische Annalen, Wiesbaden 1993, S. 29-51. - Vorsichtige Zuschreibung schon bei Seeliger-Zeiss, Anneliese: Lorenz Lechler von Heidelberg und sein Umkreis. Heidelberg 1967.

²⁷ Hubach 1993 (wie Anm. 23), S. 51: vier Altäre sind urkundlich nachzuweisen, "aber bis auf wenige Teile sind alle diese Retabel verloren gegangen".

²⁸ vgl. dazu Hubach 1993 (wie Anm. 26), S. 33f. - Recht, Roland: Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525). Strasbourg 1987.

²⁹ Vgl. dazu Hubach 1993 (wie Anm. 26), S. 34. - Krutisch, Petra: Die Beurteilung der Dangolsheimer Muttergottes in der kunstwissenschaftlichen Literatur. In: Die Dangolsheimer Muttergottes nach ihrer Restaurierung, Berlin 1989, S. 25-36.

Breitlappige Blätter und zarte Weintrauben erwachsen den tektonischen Formen an den Baldachinen (Abb. 8) und zieren den ganzen Altar. Dieses Astwerk ist ebenso vielfältig und detailliert ausgebildet, wie die Tierwelt, die in den Ästen zu leben scheint. Entgegen der bisherigen Meinung, daß das Astwerk auf den Oberrhein und hier speziell auf den von Jodoc Dotzinger 1453 gestifteten Taufstein im Straßburger Münster verweise, kann Hanns Hubach ein frühes Zentrum am Mittelrhein – nämlich in Worms – nachweisen.³⁰ Die Reliefs aus den Umbaumaßnahmen des Wormserkreuzgangs, die Bischof Johann von Dahlberg³¹ 1484 in Auftrag gegeben hatte, enthalten echtes Astwerk. Hubach vermutet hier aufgrund stilistischer Übereinstimmungen neben Conrad Syfer, der das Astwerk anschließend nach Straßburg an den Oberrhein brachte, die Mitarbeit von Hans Bilger.³²

Mit dem Lorcher Altar von Hans Bilger ist uns das früheste Hochaltarretabel mit Astwerk erhalten.³³

Eine weitere Besonderheit am Lorcher Altar sind die sehr kunstfertigen Halbfiguren (Abb. 3, 4), auf die Hubach besonders hinweist und schreibt, daß es "der einzige bekannt gewordene Fall einer derart exponierten Integration von Meisterporträts in einem spätgotischen Altarschrein"³⁴ sei.

In den Figuren der Predella werden wenig überzeugend die Hll. Petrus und Paulus vermutet. Ihre Funktion und Bedeutung ist unklar. Die Halbfiguren des Ulmer Chorgestühls von Jörg Syrlin d.Ä. und Michel Erhart um 1464-74 und das skulptierte Kanzelportal 1464 in Straßburg von Nikolaus Gerhaert können nur als formale Vorläufer herangezogen werden. Erst um 1500 finden sich - wiederum in Straßburg - mit den Büsten des Nicolaus von Hagenau den Lorcher Figuren vergleichbare Werkstücke.

³⁰ Hubach 1993 (wie Anm. 26), S. 40, und Hubach 1993 (wie Anm. 23), S. 96-98 und dortige Anm. 290ff.

³¹ Für die Familiengrabstätte der Dahlbergs in der Pfarrkirche St. Peter in Herrnsheim hat Hans Bilger aus Worms in den 80er Jahren einen Altar geschaffen, der heute verschollen ist.

³² Hubach 1993 (wie Anm. 26), S. 39. - Erstmals kann appliziertes und frei entwickelndes Astwerk am 1453 geschaffenen Taufstein in Straßburg von dem aus Worms stammenden Straßburger Münsterbaumeister Jodoc Dotzinger nachgewiesen werden. Jedoch scheint dies keinen Einfluß auf die Bildhauerkunst in Straßburg, z. B. Niklaus Gerhaert gehabt zu haben. Danach ist Astwerk erst am Taufstein der Wormser Johanneskirche (um 1480-85), und erst später in Straßburg im Baldachin des sog. „Sonnenuhrmanns“ und an der Balustrade der Südquerhausfassade nachzuweisen, die Conrad Syfer als Werkmeister des Straßburger Münsters zu verantworten hatte.

³³ Mit der Verwendung von Astwerk in Schnitzaltären wird gewöhnlich auf den Lauterbacher Altar aus dem Jahre 1492 oder auf den verschollenen Fronaltar von Nicolaus von Hagenau aus dem Straßburger Münster von 1501 verwiesen, wobei letzterer uns nur noch in einem Stich von Isaak Brunn erhalten ist.

³⁴ Hubach 1993 (wie Anm. 26), S. 32. - Vgl. auch Tiemann 1930 (wie Anm. 19), S. 39.

Die Bedeutung und Funktion der Gesten, die uns hier eher an Rede- oder Denk-Gesten erinnern, wurden bislang nicht geklärt.

Schließlich ist die Verwendung von unzähligen Wappen hervorzuheben, die an den herabhängenden Konsolen der Baldachine angebracht sind und auf den Lorcher Adel und die Geistlichkeit verweisen. Es finden sich u.a. die Wappen des Mainzer Domprobstes Waldeck von Lorch und der Frischenstein von Waldeck, die traditionell das Lorcher Pfarrbenefizium innehatten, an den Baldachinkonsolen über der Marienfigur (Abb. 6). Der Hl. Martin ist sowohl Patron der Pfarrkirche zu Lorch als auch der Erzdiözese Mainz, zu der Lorch gehörte, so daß die Anbringung des Mainzer Rades über der Reiterfigur nicht verwundert. Weitere Wappen der Familien Hilchen, Schetzel und Hertwich konnte Tiemann nachweisen.³⁵

In diesem Zusammenhang darf die damalige Bedeutung der heute eher unspektakulären kleinen Stadt Lorch nicht unterschätzt werden. Lorch liegt direkt vor den Felsenbarrieren des Binger Lochs, das als Umschlagplatz für alle Produkte diente, die rheinaufwärts und rheinabwärts transportiert wurden. Dieser Standort förderte ein stattliches Tuchergewerbe, einschließlich der Färberzunft und einen ertragreichen Weinbau, so daß Lorch ein begehrter Wohnsitz für Adel und Geistlichkeit aus Mainz wurde, denen Lorch vielfältige Stiftungen zu verdanken hat. Sie alle setzten sich am Lorcher Altar selbstbewußt ins Bild: Der Adel und die Geistlichkeit im Wappen und die Berufsstände durch ihre Patronatsheiligen, u.a. für die Bauern die Hl. Barbara, für die Hirten der Hl. Wendelin und für die Gerberzunft Johannes d.T..³⁶ Daß Lorch zum Erzbistum Mainz gehörte, hatte direkte Folgen für die Lorcher Pfründe. "Der Mainzer Domprobst nahm das durch Vermächtnisse und Stiftungen einträgliche Amt des Lorcher Pfarrherren für sich in Anspruch, zeitweise lebten bis zu 26 Geistliche gut von den reich dotierten Altären in der Pfarrkirche und in den neun über Lorch verstreuten Kapellen."³⁷

Diese Selbstpräsentationen in einem Hochaltar lassen schon einen neuen Umgang mit dem Bild vermuten. Belting weist in seinen Untersuchungen zum mittelalterlichen und neuzeitlichen Bildbegriff nach, daß diese Formen der Selbstpräsentation dem mittelalterlichen Bildverständnis widerstreiten und durch die beiden traditionellen mittelalterlichen Bildtypen - das illustrierend erzählende Bild auf der einen und das Kultbild auf der andern Seite - nicht mehr erklärt werden können. Für die niederländische

³⁵ Tiemann 1930 (wie Anm. 19), S. 36, Anm. 141. - Vgl. auch Herchenröder, Max: Die Kunstdenkmäler des Landes Hessen - Der Rheingaukreis. München, Berlin 1965, S. 253. - Alberti 1977 (wie Anm. 20), S. 6, Anm. 11.

³⁶ Struppmann 1997 (wie Anm. 20), S. 3.

Malerei interpretiert er dies als ein Hinweis für die "Krise des Bildes", die einen neuen Bildbegriff evoziere.³⁸

Der Lorcher Altar steht also am Beginn einer folgeträchtigen Entwicklung, die seit dem 3. Viertel des 15. Jahrhundert mit monochromen Mitteln eine grundsätzlich neue Erscheinung des Altarbildes erzeugt, die unter Verwendung von lebenden Formen wie dem Astwerk, von sozusagen sprechenden Halbfiguren und der Ausnutzung aller Mittel der Selbstpräsentation den herkömmlichen, im Kontext der Liturgie stehenden Altar neu zu definieren versucht. Vor dem Hintergrund unserer Fragestellung nach einem spezifischen neuzeitlichen Bildbegriff, stellt sich die Frage, ob diese formalen Erscheinungsformen lediglich einer lokalen Stilentwicklung unterliegen, oder ob sie Ausdruck eines veränderten Bildbegriffs sind, der auch in anderen Bereichen, besonders in der zeitgenössischen philosophisch-theologischen Diskussion, nachzuweisen sein müßte.

Die Lorcher Pfarrei gehörte zum Erzbistum Mainz, das ein wichtiges Zentrum der humanistischen Bewegung, der *via moderna* war. Nach der Mainzer Stiftsfehde, die sich 1461/62 in einer blutigen und für die Stadt folgenschwere Auseinandersetzung zwischen dem Erzbischof Diether von Isenburg und seinem Widersacher Adolf von Nassau entlud, erholte sich die Stadt nur langsam. Nach langen Verhandlungen mit Rom gelang es Erzbischof Diether schließlich die päpstliche Approbation für die Gründung einer Universität zu bekommen, die am 1. Oktober 1477 eröffnet wurde,³⁹ und deren Artistenfakultät, „schon bald [...] ein Zentrum humanistischen Geistes in Deutschland" werden sollte.⁴⁰

Die *via antiqua* stand im 15. Jh. für die alten scholastischen Schullehren der Thomisten und Albertisten, von denen sich die *via moderna* abzusetzen versuchte. Johannes Hebelin von Heimbach, der selber in Mainz die *artes liberales* studierte, lobt um 1500 die *via moderna* und nennt unter ihren herausragenden Vertretern in seiner *Historia Maguntina* besonders den Kardinal und Kirchenreformer Nikolaus von Kues (1401 - 1464).

³⁷ Struppmann 1997 (wie Anm. 20), S. 3.

³⁸ Belting; Kruse 1994 (wie Anm. 2), S. 45ff.

³⁹ Jürgensmeier, Friedhelm: Das Bistum Mainz. Von der Römerzeit bis zum II. Vatikanischen Konzil (Beiträge zur Mainzer Kirchengeschichte). Frankfurt a. M. 1988, S. 164.

⁴⁰ Brück, Anton Ph.: Mainz vom Verlust der Stadtfreiheit bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges (Geschichte der Stadt Mainz). Düsseldorf 1972.

Innerhalb der Ideengeschichte hat Nikolaus von Kues längst seinen Platz gefunden. In seinen Schriften gründet die neuzeitliche Metaphysik, deren Einfluß über Descartes und Leibniz bis zu Hegel nicht unterschätzt werden darf.⁴¹

Nur die Kunstgeschichte ist bis auf wenige Versuche⁴² gänzlich an ihm vorbei gegangen. Dies erstaunt umso mehr, als daß Nikolaus von Kues in *De visione Dei*⁴³ einen experimentellen und erkenntnistheoretisch interessanten Umgang mit dem Bild beschreibt, der sich vom mittelalterlichen Bildverständnis abhebt und auf einen neuzeitlichen Bildbegriff verweist. Die sehr konzise Schrift ist nicht nur „das schönste Buch des Cusanus“⁴⁴, dem Flasch seine Bewunderung zollt, sondern auch das meistgelesene Buch des Kardinals im 15. Jahrhundert.⁴⁵ Cusanus ist neben seinen theoretischen Abhandlungen auch deswegen so lesenswert und für die Erforschung des neuzeitlichen Bildbegriffs wichtig, weil er sich bewußt an die Laien wendet und seine Gedanken einer breiten Rezipientenschaft zugänglich macht. In *De docta ignorantia* (1440) und *De coniecturis* (1442) entwickelt er seine sehr komplexe Koinzidenzlehre. Ab 1450 versucht er mit seiner sogenannten Laienphilosophie in den kleineren Schriften *Idiota de mente* (1450), *De visione dei* (1453) und *De beryllo* (1458) seine Gedanken zu verbreiten. Cusanus ist sich wohl bewußt, daß er hier neue Wege beschreitet und sich von den herkömmlichen Wegen der Thomisten, Albertisten und Nominalisten abhebt. Neue Wege die in die kunsthistorische Forschung noch zu wenig eingeflossen sind.

⁴¹ Vgl. Gerl 1989 (wie Anm. 12), S. 41-54. – Umgangreichste Monographie mit weiterführender Literatur vgl. Flasch, Kurt: Nikolaus von Kues - Geschichte einer Entwicklung: Vorlesungen zur Einführung in seine Philosophie. Frankfurt a. M. 2000.

⁴² Vor allem Boehm, Gottfried: Studien zur Perspektivität: Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit, Heidelberg 1969. - Vgl. auch Juraschek, Franz: Das Rätsel in Dürers Gottesschau. Die Holzschnittapokalypse und Nikolaus von Kues, Salzburg 1955. - Hempel, Eberhard: Nikolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst. In: AAL 100, 3. Berlin 1953 (=Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig). - Thurmman, Peter: Symbolsprache und Bildstruktur. Michael Pacher, der Trinitätsgedanke und die Schriften des Nikolaus von Kues, Frankfurt a. M. 1987. - Belting; Kruse 1994 (wie Anm. 2), S. 55f.

⁴³ Übersetzung aus Nikolaus von Kues: *De visione dei*. Das Sehen Gottes. Deutsche Übersetzung von Helmut Pfeiffer (Kleine Schriften der Cusanus-Gesellschaft), Trier 1985, S. n. 2. - Vgl. folgende Studien in Auswahl: Dupré, Wilhelm: Das Bild und die Wahrheit. In: Haubst, Rudolf (Hrsg.): Das Sehen Gottes nach Nikolaus von Kues. Trier 1989 (=Akten des Symposions in Trier vom 25.-27. September 1986. Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft 18), S. 125-158, hier S. 125. - Weitere wichtige Literatur: Haubst, Rudolf: Das Bild des Einen und Dreieinen Gottes in der Welt nach Nikolaus von Kues. Trier 1952. - Herold, Norbert: Bild der Wahrheit - Wahrheit des Bildes: Zur Deutung des 'Blicks aus dem Bild' in der Cusanischen Schrift 'De visione Dei'. In: Gerhard, Volker; Herold, Norbert: Wahrheit und Begründung. Königshausen 1985, S. 71-98. - Herold, Norbert: Bild, Symbol und Analogie. Die 'Modelle' des Nikolaus von Kues. In: Stachowiak, Herbert (Hrsg.): Pragmatik. Handbuch pragmatischen Denkens I. Pragmatisches Denken von den Ursprüngen bis zum 18. Jahrhundert. Hamburg 1986, S. 299-318.

⁴⁴ Flasch 2001 (wie Anm. 41), S. 386.

⁴⁵ Flasch 2001 (wie Anm. 41), S. 383.

Die Koinzidenzlehre von Nikolaus von Kues und ihre Beziehungen zur Kunst können hier nicht detailliert vorgestellt werden; dies wird an anderer Stelle nachgeholt. Doch vor dem Hintergrund der Frage nach dem *tertium comparationis* sollen – auch auf die Gefahr hin in der Kürze etwas zu vereinfachen - die wichtigsten Kerngedanken herausgestellt werden, die auf ein neuzeitliches Bildverständnis verweisen.

Die Scholastik, vor allem die thomistische Tradition, unterscheidet streng zwischen Glauben und Wissen: Der Mensch kann mit seinem Verstand die göttliche Wahrheit nicht erkennen, sie kann ihm nur im Glauben durch Gott offenbart werden. Folglich ist die Trinität eine Glaubenswahrheit und damit ein dem Verstand unerreichbares Geheimnis. Flasch macht in seiner Vorlesung deutlich, daß Cusanus "die thomistische und schuldogmatische Einteilung von Wissen-Glauben, Natur-Übernatur, Philosophie-Theologie" gänzlich fremd war.⁴⁶ Der Kardinal liefert mit *De docta ignorantia* ein Erkenntniskonzept, nach dem es gerade eine Auszeichnung des Menschen ist, sich zu Gott und damit zu den Glaubenswahrheiten denkend zu erheben. Führen wir uns seine Argumentation kurz vor Augen.

Bei Cusanus müssen sehr genau die Begriffe Verstand (*ratio*) und Vernunft (*intellectus*) unterschieden werden. Der Verstand ist das Vermögen, mit dem der Mensch das Sein diskursiv durchdringt. Dieses Vermögen, das „vom Widerspruchsprinzip beherrschte Verstandesdenken“, so Kurt Flasch, kommt bei der Frage nach Gott an die Grenzen. Wenn Gott das absolute, allumfassende Prinzip ist, dann ist er nicht in, sondern über den Widersprüchen zu suchen. Die Einsicht in ein 'sowohl als auch' vermag nach Cusanus aber nur die Vernunft im Zusammenfall der Gegensätze, der *coincidentia oppositorum*. Dieser "Zusammenfall" hat eine neue Qualität: Vernunftwissen zeichnet sich dadurch aus, daß es ein Wissen über das verstandesmäßige Nichtwissen, eine *docta ignorantia* ist.

Dies hat Folgen für den Gottesbegriff: Gott ist demnach nicht zu verstehen als Negation aller Prädikate, wie in der negativen Theologie, sondern in der Transzendierung der Gegensätze, in die der Verstand uns geführt hat. Gleichzeitig mit der Aufwertung des *intellectus* erhält die *ratio*, zumeist synonym zu *mens* verwendet, eine neue Bedeutung: Es ist die *ratio*, die uns in die Gegensätze führt und durch die wir erst die Möglichkeit erhalten, in der *coincidentia* zur Wahrheit zu gelangen.

Daher fordert Cusanus in seinen Schriften mehrfach dazu auf, nicht in den Büchern, also entlang der Schulphilosophien, nach der Wahrheit zu suchen, sondern die Natur mit Hilfe der *ratio* zu erforschen. "Die sinnenfälligen Dinge nämlich", so Cusanus, "sind die Bücher der Sinne, in denen die Absicht der göttlichen Vernunft in sinnenfäl-

⁴⁶ Flasch 2001 (wie Anm. 41), S. 54.

ligen Gestalten beschrieben ist, und die Absicht ist die Selbstoffenbarung des Schöpfergottes".⁴⁷ Damit war eine Metapher geschaffen, der sich Campanella und Galileo bedienten, um gegen die Universitätswissenschaft zu Felde zu ziehen, und in deren universalem Anspruch die Wurzeln der neuzeitlichen Naturwissenschaft liegen.⁴⁸

Kurt Flasch hebt in seiner jüngsten Vorlesung zu Nikolaus von Kues die Bedeutung aber auch Komplexität der cusanischen Argumentation hervor und bestätigt selbst für philosophisch Geschulte „harte Arbeit“. Den Mönchen vom Tegernsee scheint es seinerzeit ähnlich ergangen zu sein, denn sie wenden sich 1452 ratsuchend hinsichtlich des Verständnisses der *theologia mystica* an ihren Fürstbischof von Brixen, namens Nikolaus von Kues. Im folgenden Jahr beendet der Kardinal und Fürstbischof sein Buch *De visione dei*, schickte es den Brüdern und legt ihnen ein Bild bei. Zur Erklärung dieser besonderen didaktischen Hilfestellung schreibt Cusanus:

"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 Bogenschützen 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 Engels, 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*)."⁴⁹

Von diesen Bildwerken ist uns heute keines nachweislich erhalten. In der Ikone Gottes, die Cusanus der Schrift beilegt, kann man in der Tradition der Eyckschen Christusbilder eine Porträtikone Christi vermuten, die sich aus dem Andachtsbild der

⁴⁷ "Sensibilia enim sunt sensuum libri, in quibus est intentio devini intellectus in sensibilibus figuris descripta, et est intentio ipsius dei creatoris manifestatio." De beryllo n. 66 p. 76-77. Übersetzung aus: Über den Beryll. Übersetzt und eingeleitet von Karl Bormann. 3. verb. Aufl. Hamburg 1987.

⁴⁸ Flasch 2001 (wie Anm. 41), S. 458.

⁴⁹ De visione Dei (Anm. 43).

vera ikon herleitet. Kürzlich wurde im Landesmuseum in Brixen eine solche Tafel gefunden und restauriert (Abb. 9), die aber nach dem Ableben des Brixener Bischofs um 1470 datiert wird und möglicherweise eine Kopie des Originals darstellt.⁵⁰

Dieser Textstelle folgt eine genaue Anleitung zur Verwendung des Bildes. Die Brüder sollen sich mal auf die eine und mal auf die andere Seite des Bildes stellen, und sie würden bemerken, daß der Blick Gottes ihnen immer folgen wird. Cusanus wörtlich: „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 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.“⁵¹ Und Cusanus fährt fort: "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."⁵²

Auf dem Weg der sinnlichen Erfahrung wird der Betrachter in ein "Staunen" über die "Änderung des unveränderlichen Blicks" geführt. Hier kündigt sich die Koinzidenzlehre des Cusanus an: Der dem Widerspruchsprinzip unterstellte Verstand (*ratio*) gerät anhand der sinnlichen Erfahrung ins Staunen über ein scheinbar widersprüchliches Phänomen. Diese Staunen ist eine Kategorie der Widerspruchserfahrung, die bei Cusanus die Voraussetzung ist, zur Erkenntnis Gottes und der Glaubenswahrheiten zu gelangen.⁵³

⁵⁰ Vera Icon, um 1470, Brixen, Diözensmuseum - Vgl. Vera Ikon, in: circa 1500: Leonhard und Paola - Ein ungleiches Paar. De ludo globi - Vom Spiel der Welt. An der Grenze des Reiches (Ausstellungskatalog: Tiroler Landesausstellung), Mailand 2000, S. 320. - Wolf, Gerhard: Vera Ikon, in: Horizonte. Nikolaus von Kues in seiner Welt. Eine Ausstellung zur 600. Wiederkehr seines Geburtstages (Ausstellungskatalog: Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum), Trier 2001, 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.

⁵¹ De visione Dei (Anm. 43), n. 3.

⁵² De visione Dei (Anm. 43), n. 4.

⁵³ Zum Verständnis des Staunens vgl. auch Nikolaus von Kues: Idiota de mente. Der Laie über den Geist. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Renate Steiger. Hamburg 1995, n. 51. - Cusanus nimmt damit ein antikes Motiv auf, vgl. Platon Theaitetos 155d und Aristoteles Metaphysik I, 2, 982b.

Bevor Cusanus zur eigentlichen Bildmeditation kommt, mit der er den Betrachter „auf menschliche Weise zum Göttlichen“⁵⁴ erheben möchte, fügt er der Anleitung zur Verwendung des Bildes drei philosophische Prämissen hinzu, mit denen er das empirische Sehen von einem intelligiblen „von allen Augen und Ohren“ lösgelöstem Sehen und schließlich dem absolutem, göttlichen Sehen unterscheidet. Dabei unterscheidet Cusanus die verschiedenen Stufen des Sehens nicht ontologisch, sondern erkenntnistheoretisch. Jede Erfahrung, so Cusanus, die im empirischen Sehen gemacht wird, findet sich auch auf intelligibler Ebene, nur ist sie dort ‚wahrer‘, weil sie nicht an „Augen und Ohren“ gebunden ist. Schließlich sind im absoluten, göttlichen Sehen alle „Sehweisen“ eingefaltet. Im Unterschied zu Frömmigkeitsübungen der *devotio moderna* rettet Cusanus hier den Augenschein vor der Abwertung, weil alles, so Flasch, "was im Augenschein erfahren wird, [...] auch und zwar in wahrer Form in Gott selbst" ist.⁵⁵ Für das spezifische Bildverständnis bei Cusanus ist dieser Punkt nicht unerheblich, weil die sinnliche Welt und damit die konkrete Anschauung Ausgangspunkt für eine Erkenntnis Gottes wird, zu der der Mensch nur über die Erfahrung des Widerspruchs gelangen kann.

In der anschließenden konkreten Bildmeditation, während der Cusanus von der direkten Anrede an die Mönchsgemeinde in die individuelle Rede des Betrachters wechselt, spielt die Ikonographie des Bildes und ihre Tradition als Kultbild erstaunlicherweise keine Rolle, sondern nur die Kunstfertigkeit des Bildes, daß die Augen der gemalten Figur dem vorübergehenden Betrachter folgen, scheint wichtig zu sein. An diesem Phänomen entfaltet er Formen des Sehens, die für ihn als Gleichnis dienen, um den Betrachter in die konkrete Erfahrung des Widerspruchs und damit zur Koinzidenz zu führen. Dort angekommen kann der Betrachter mit den Worten Cusanus 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."⁵⁶

⁵⁴ De visione Dei (Anm. 43), n. 2.

⁵⁵ Flasch 2001 (wie Anm. 41), S. 413.

Hinter diesem spezifischen Umgang mit einem Gemälde in *De visione Dei* steckt mehr als nur eine philosophische Exemplifikation der *coincidentia oppositorum*. Halten wir uns den Umstand vor Augen, daß Cusanus als Bischof seinen anvertrauten Mönchen ein herkömmliches Kultbild schickt, zu dem sie sich nicht anbetend, sondern experimentell verhalten sollen, so wird ein neues Bildverständnis offensichtlich, das dem Bild seine sakrale Aura entzieht, in dem es zum ‚Forschungsgegenstand‘ und Erkenntnismedium des Betrachters wird. Diesem Gebrauch von Bildern liegt ein neuzeitlicher Bildbegriff zugrunde, den Cusanus erkenntnistheoretisch entfaltet und Leon Battista Alberti kunsttheoretisch in *De pictura* reflektiert. So verwundert es nicht, daß beide zum direkten Umkreis des Papstes Nikolaus V. (1447-1455) gehörten. Und Belting beschreibt in Bezug auf Alberti den neuzeitlichen Bildbegriff sehr treffend folgendermaßen: "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."⁵⁷

Der neuzeitliche Bildbegriff verlangt andere formale Mittel in der visuellen Gestaltung. Für die Kunst des Quattrocento in Italien hat Baxandall⁵⁸ diese Veränderungen längst überzeugend nachweisen können, und glaubt man dem Tenor der Forschung, so scheint die zeitgleiche Kunstentwicklung nördlich der Alpen davon unbeeindruckt geblieben zu sein. Doch dies verwundert, wenn man berücksichtigt, daß Cusanus in Brixen Bischof und als Kardinal verantwortlich für die Kirchenreform nördlich der Alpen war. Die bisherigen Versuche Cusanus Beziehungen zur Kunst überzeugend darzulegen scheiterten zumeist daran, daß die Begriffe, die Cusanus im Kontext erkenntnistheoretischer und metaphysischer Argumentation entwickelt, homolog auf

⁵⁶ *De visione Dei* (Anm. 43), n. 37. - Zur "Mauer der Koinzidenz" vgl. Haubst, Rudolf: Die erkenntnistheoretische und mystische Bedeutung der 'Mauer der Koinzidenz', in: Haubst 1989 (Anm. 43), S. 167-195.

⁵⁷ Belting 1991(wie Anm. 14), S. 524.

⁵⁸ Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style.* Oxford 1972.

den kunsthistorischen Kontext übertragen wurden.⁵⁹ Herold verweist aber zurecht auf die vielschichtige Bedeutung des Begriffs *ars* bei Cusanus, der ebenso "den Kanon der sieben Freien Künste (*artes liberales*) [... umfaßt] wie handwerkliche und konstruktive Fertigkeiten."⁶⁰

Cusanus gibt keine Anleitung zur Gestaltung oder Erklärung von Bildwerken, vielmehr offenbart sein Umgang mit dem Bild ein Bildverständnis, im dem m. E. die Gründe der formale und ikonographische Besonderheiten der sogenannten ‚spätgotischen Kunst‘ zu suchen sind. Nicht die ‚neue Ratio‘, sondern der neuzeitliche Bildbegriff verschiebt die Funktion des Andachtsaltars zu einem Objekt visueller Irritationen und Widerspruchserfahrungen, die nur vor dem Hintergrund der Cusanischen Philosophie erklärt werden können.

In dem Lorcher Altar kann man ein frühes Beispiel vermuten, das auf diesen von Cusanus geprägten Bildbegriff rekurriert. Allein die formale Erscheinung des Altares bricht mit dem traditionellen Kult- und Andachtsbild. Die monochrome Erscheinung stellt die Materialität des Holzes in den Vordergrund und negiert so jede materialästhetische Aura des Sakralen, was die zeitlose und lebendige Anwesenheit der Heiligenfiguren erstarren läßt. Die mächtige Form der Repräsentation der Stifter in den Heiligen und Wappen wäre eine Blasphemie für das alte Kultbild, hier wird das Retabel zur Dokumentation des Selbstbewußtsein seiner Auftraggeber. Natürlich bleibt der Altar in einem religiösen Kontext, doch die Funktion verschiebt sich. Der ikonographische Gehalt des Retabels wird nicht durch sich selbst oder den ihm zukommenden Kult legitimiert, sondern die formale Zurücknahme des Sakralen fordert den Betrachter dazu auf, sich diskursiv dem Retabel gegenüberzustellen und es zu interpretieren. Die Glaubenswahrheit des Erlösungstodes Christi, auf die der Pelikan und die Kreuzdarstellung im Gesprenge und der ein Blutgefäß haltende Jesusknabe im Korpus verweisen, ist am Lorcher Altar das Thema, dem sich der Betrachter erkennend nähern soll. Die Halbfiguren in der Predella (Abb. 3, 4) sind identifikatorische Assistenzfiguren des Betrachters, die ihn in den Altar einführen.

⁵⁹ Vgl. Hempel (wie Anm. 42), Juraschek (wie Anm. 42), Thurmann (wie Anm. 42) und Wolf, Gerhard: Nicolaus Cusanus "liest" Leon Battista Alberti: Alter Deus und Narzis (1453), in: Preimesberger, Rudolf (Hrsg.): Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), Berlin 1999.

⁶⁰ Herold, Norbert: Nikolaus von Kues, in: Julian Nida-Rümelin / Monika Betzler (Hrsg.): Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, S. 588. - Vgl. auch Haubst 1989 (Anm. 43) und Speer, Andreas: Kunst und Schönheit, in: *Miscellanea Mediaevalia* 22, Berlin 1994, S. 945-966.

Durch ihre unterschiedliche Gesten geben sie dem Betrachter zwei Möglichkeiten an die Hand, sich dem Altar zu nähern: kontemplativ oder diskursiv. Das Astwerk entpuppt sich schließlich nicht nur als bloßes Schmuckwerk, sondern es dient dem neuzeitliche Bildverständnis im Besonderen. Das Astwerk entwächst den tektonischen Gliedern des Altars und stellt mit seiner organischen Verflechtung und der in ihm scheinbar lebenden Tierwelt einen Kontrast zur Einfarbigkeit des Retabels dar. Erstarrung und Lebendigkeit erfährt der Betrachter an diesem Altar als ein scheinbar unlösbarer Widerspruch, doch damit visualisiert der Altar nur das Thema des Retabels. Im Opfertod Christi werden Leben und Tod direkt aufeinander bezogen; der Tod Christi führt zur Erlösung und zum ewigen Leben aller Menschen. Die formalen Besonderheiten des Lorchers Altares sind also nicht nur stilistische Eigentümlichkeiten der ‚spätgotischen Skulptur‘, sondern sie sind Mittel, die dem Betrachter auf dem Erkenntnisweg dienen. Sie provozieren Widersprüche, Irritieren das Auge und führen den Betrachter zum ‚Stauen‘. Das Bild steht nicht mehr primär im Mittelpunkt eines religiösen Kultes, sondern innerhalb eines Diskurses, zu dem der Betrachter in der Erforschung der Natur aufgefordert ist. In *De ludo globi* (II.226) führt Cusanus diesen Gedanken aus: "Da die Kunst die Natur nachahmt, gelangen wir durch das, was wir in der Kunst durch genaue Untersuchung finden, zu den Kräften der Natur".⁶¹

Nikolaus von Kues gibt keine Anleitung zur künstlerischen Gestaltung von Bildwerken, aber er bietet die erkenntnistheoretische Folie, vor der die formalen Neuerungen in der bildenden Kunst des 15. Jahrhundert interpretiert werden können. Das Bild als ‚Forschungsgegenstand‘ des Betrachters auf dem Weg zur Erkenntnis der Natur und dadurch zu Gott selbst verlangt andere formale Mittel als das herkömmliche Bild. Die formalen Neuerungen im 15. Jahrhundert am Mittelrhein dürfen vor diesem Hintergrund als Versuche interpretieren werden, dem neuen Bild gerecht zu werden. Zumal Mainz eine Hochburg der *via moderna* im 15. Jahrhundert war.

Der Mainzer Erzbischof Diether von Isenburg (1459-61/3, 1475-1484), dessen Domprobst zu den Stiftern des Lorchers Altares gehörte, und der Wormser Bischof Johann von Dahlberg waren in der Heimatstadt Gutenbergs die Protagonisten der *via*

⁶¹ Zitiert nach Dupré 1989 (wie Anm. 43), S. 149.

moderna.⁶² Sein Nachfolger auf dem Mainzer Bisthofssitz, Berthold von Henneberg (1484-1504) war sogar ein glühender Anhänger der Cusanischen Lehre. Die Schrift *De visione Dei* gehörte schon im 15. Jahrhundert zu den meistgelesenen Texten des Cusanus, und es ist sehr wahrscheinlich, daß sie in Mainz bekannt war. Cusanus selber war schließlich nicht nur als päpstlicher Legat ständig in Deutschland und vermittelte auf den Reichstagen in Basel, Worms und Nürnberg, sondern er war unter Papst Nicolaus V. und vor allem unter dem kunstliebenden Papst Pius II., Enea Silvio Piccolomini, für die Kirchenreform zuständig. Die Schriften des Cusanus wurden vor allem an der neu gegründeten Artistenfakultät in Mainz, die bald ein wichtiges Zentrum des Humanismus wurde, sehr geschätzt. "Es war ein Humanismus, welcher das an der aristotelischen Dialektik geschulte wissenschaftliche Denken des Mittelalters von überflüssigen Spitzfindigkeiten und allegorischen Spielereien befreien wollte,"⁶³ und die Natur in den Mittelpunkt der Betrachtung stellte.

Der neuzeitliche Bildbegriff findet südlich und nördlich der Alpen seinen Ausdruck in unterschiedlichen regional, bzw. national motivierten Stilen. Nicht in einem bestimmten Stil auch nicht in der "neuen Ratio", sondern in einem Bildbegriff, der das Bild als Erkenntnismedium auffaßt, kann das *tertium comparationis* der neuzeitlichen Kunst gesehen werden.

Die herausragenden Schnitzaltäre von Riemenschneider über Stoß und Kriechbaum bis zum Meister H.L. sind Visualisierungen dieses neuzeitlichen Bildbegriffs. Die variationsreich ausgestalteten Faltenwürfe im Breisacher Altar sind keineswegs "gestörte" oder "unwirkliche Formen", sondern Erfindungen eines Künstlers, der die Visualisierung einer Glaubenswahrheit in den sinnlichen Dingen (*sensibilia*) kunstfertig so umzusetzen versucht, damit der Betrachter vor dem Altar irritiert und in Widersprüche geführt wird, die er nur im Zusammenfall der Gegensätze (*coincidentia oppositorum*) durch die Vernunft (*intellectus*) auflösen kann.⁶⁴

Der Lorcher Altar ist ein frühes Beispiel, an dem der Bildhauer Hans Bilger von Worms verschiedenste neue formale Konzepte umzusetzen und zu verbinden sucht. Dieses Suchen nach dem richtigen formalen Ausdruck zeigt sich noch in

⁶² Jürgensmeier 1988 (wie Anm. 39), S. 167.

⁶³ Brück 1972 (wie Anm. 40), S. 8. - Vgl. auch Bauch, Gustav: Der Mainzer Humanismus. In: AHG, N. F. 5, , 1907, S. 3-86.

kompositorischen Uneinheitlichkeiten am Retabel, die die späteren Bildschnitzer nördlich der Alpen in den großartigen Kunstwerken der Neuzeit lösen werden.

⁶⁴ Vgl. mit weiterführender Literatur Körner, Hans: Die 'gestörte Form' in der Architektur des späten Mittelalters. In: Festschrift für Hartmut Biermann. Weinheim 1990, S. 65 - 80.