

# Spielraum der Welt: Perspektivität im Quattrocento

Markus Riedenauer

## Die Frage nach dem Neuen in der Renaissance

Es herrscht Streit um das „Neuzeitliche“, „Moderne“ in der Renaissance – nicht nur in der Philosophie, sondern mittlerweile sogar in der Kunstgeschichte. Ernst Cassirer beeinflusste die Interpretation humanistischer Denker, besonders die des Nikolaus von Kues, und prägte Erwin Panofskys bis heute diskutierten Aufsatz über die „Perspektive als symbolische Form“, in welchem auch kurz auf Parallelen mit der Epistemologie und Kosmologie des Nikolaus hingewiesen wird (Panofsky, *Perspektive*, 740). Gegen den Neukantianismus wandte sich Martin Heidegger, allerdings die Wurzeln des „modernen“ Weltbilds viel weiter zurückverfolgend, integriert in eine umstrittene Geschichte des metaphysischen Denkens, welche gleichwohl bestimmte Cusanus-Interpreten inspirierte.

Das erleichtert nicht den Versuch, die künstlerische und metaphorische Perspektivität<sup>1</sup> im 15. Jahrhundert zu erhellen. Er ist aber notwendig, insoweit „in der Perspektive das entscheidende Paradigma des neuzeitlichen Denkens zu sehen ist“. (Herold, *Erfindung*, 2) Ähnlich meint Hans Blumenberg: „Die Entdeckung der Perspektive und ihre theoretische Durchdringung gehört zu den wesentlichen geschichtlichen Voraussetzungen der Neuzeit.“<sup>2</sup>

Die Entwicklung der malerischen Perspektive im Quattrocento wirft eine Reihe von philosophisch relevanten Fragen auf, die von Kunstwissenschaftlern und Philosophen sehr verschiedenartig und mit sehr disparaten Resultaten behandelt wurden. Viele beziehen sich auf Panofskys These, dass die

---

<sup>1</sup> Für eine Zusammenfassung der Bedeutungsentwicklung von *perspectiva* – *prospettiva* sei auf König/Kambartel (362–365, 375–377) verwiesen, wo auch der philosophische Gebrauch bei Leibniz, Chladenius, Nietzsche u. a. (366–368) sowie die weitgreifende metaphorische Verwendung in Phänomenologie, Geschichte, Soziologie, Physik, Biologie, Wissenschaftstheorie, Theologie, Literaturwissenschaft, Psychologie und Mathematik (368–375) dargestellt werden.

<sup>2</sup> Blumenberg, *Einleitung*, 26f.; vgl. Boehm, *Studien zur Perspektivität*, 150f. Die Perspektivtheorie ist besonders interessant für die Phänomenologie, welche erstmalig bestimmt wurde durch Johann Heinrich Lambert als Logik der Erscheinungen, transzendente Optik und Perspektivtheorie im weiten Sinne; in: Lambert, *Neues Organon*, 220.

planperspektivische Konstruktion aufgrund eines spezifisch neuzeitlichen Raum- und Weltgefühls entstand (Panofsky, *Symbolische Form*, 676) und dass die Linearperspektive eine Entwicklung des Weltbildes dokumentiert zum abstrakten leeren Raum vor den Dingen (a priori), als funktionale Punktmannigfaltigkeit, homogen, stetig und gleichwertig.

Dagegen wird gefragt:

1. Gibt es überhaupt ein einheitliches Phänomen künstlerischer Perspektive? Hat nicht ein neukantianischer Ordnungswille eigene Interessen ins 15. und 16. Jahrhundert rückprojiziert, die historische Komplexität und Pluriformität negierend? (So z. B. Elkins, *Poetics*, Kap. 2, 5 und 6; Veltman, *Perspective*, 108ff.; Wood, *Introduction*) Ist „Perspektive“ nicht überhaupt reine Konvention? (Goodman, *Languages*, bes. 10–13) Oder doch eine Technik ohne metaphorische Bedeutung? (Gombrich, „What“ and the „How“)
2. Überwuchert der metaphorische Gebrauch von Ausdrücken wie „Perspektivität“, „Standpunkt“, „Hinsicht“, „Blickwinkel“, „Horizont“ usw. die kunstgeschichtlich präzise Verwendung? (Elkins, *Poetics*, 15–22 und 29ff.) Oder ist genau diese Entwicklung bis heute Ausdruck einer spezifisch neuzeitlichen Erkenntnishaltung? (So: Herold, *Erfindung*)
3. Zeigt die rektile Perspektive die Welt, wie sie ist? Ist sie eine Abstraktion gegenüber dem kurvilinearen Sehen (mit seinen Randverzerrungen)?<sup>3</sup> Bedeutet sie einen klassischen Paradigmenwechsel durch Rationalisierung der Sicht? (Edgerton, *Renaissance Rediscovery*)
4. Ist das traditionell der Linearperspektive unterstellte Modell von Sehpyramide, Durchschnitt, Projektionsfläche historisch hinreichend belegt? (Elkins, *Poetics*, Kap. 2; vgl. Field, *Invention*, Kap. 2)
5. Wie hängen die Vereinheitlichung des Bildraums und dessen stringente Verbindung mit dem realen Raum, d. h. mit Standpunkt und Sehgewohnheit des Betrachters, zusammen? Welche Rolle spielt der Distanzpunkt? (Vgl. Elkins, *Poetics*, Kap. 3) Die zentrale, von Panofsky aufgeworfene Frage ist die nach der Entwicklung des Raumes und wird behandelt von Ströker, Bellosi, White (und anderen kunstwissenschaftlichen Autoren, siehe: Elkins, *Poetics*, 22–28). Wie ist das Verhältnis von phänomenologisch zu erhel-

---

<sup>3</sup> Siehe: Panofsky, *Symbolische Form*, 666ff.; Elkins, *Poetics*, Kap. 5; Patzelt, *Faszination*, 24–61.

lendem Lebensraum, Anschauungsraum, Sehraum, Aggregat- und Systemraum, abstraktem und mathematischem Raum (um nur einige der verwendeten Begriffe zu nennen)?

Weitere Fragen sind von vornherein stark philosophisch inspiriert:

6. Ist eine Weltsicht, die auf dem Durchschauen und dem Ideal der *perspicuitas* aufbaut, statt auf dem Hören und Antworten, undialogisch und einsinnig? Bewirkte die im Quattrocento stärker bewusst werdende Freiheit des Individuums sofort eine Unterwerfung der Welt mithilfe der *ratio* und ihrer neuen wissenschaftlichen und konstruktiven Methoden? (Volkmann-Schluck, Nicolaus Cusanus)
7. Folgt aus der Linearperspektive eine Festlegung und Fixierung des Dargestellten? (Panofsky, *Symbolische Form*, 742) Besteht nicht ein Gegensatz zwischen der mittelalterlichen Relation des Bildes zum Urbild und dem neuzeitlichen Entwurf des Bildes auf das Sehen des Menschen hin? (Boehm, *Studien zur Perspektivität*, § 4) Wandelt sich die „Nachahmung der Natur“ zu ihrer Rekonstruktion?  
Ist die Zentralperspektive gar Ausdruck eines subjektzentrierten Willens, die Welt mittels der Mathematik zu erobern? So stellt etwa Boehm eine „Absicht auf Beherrschung des Gegenstandsraumes“ fest (Boehm, *Studien zur Perspektivität*, 19, vgl. 31). Wie hinge das aber mit der Unendlichkeit des kontinuierlichen und isotropen Raumes zusammen?
8. Oder bedingt die Zentralperspektive vielmehr eine Einschränkung und Festlegung des Betrachters (Panofsky, *Symbolische Form*, 746), weil er auf einen im Vorhinein definierten optimalen Standpunkt (inclusive Augenhöhe) gezwungen wird?<sup>4</sup> Massey geht davon aus, sieht allerdings in der dadurch dem räumlichen Subjekt vermittelten Sicherheit eine Täuschung, die dann in der Anamorphose offenbart wurde. Gegen die gängige empirische

---

<sup>4</sup> Im Gegensatz zu einseitigen Deutungen der Zentralperspektive weiß Ströker wie schon Panofsky: Es müssen „die Zusammenhänge von Subjekt und Raum lediglich eine Frage des Akzents sein. Begab sich das Bild mit seiner Perspektive in einseitige Abhängigkeit vom Standpunkt des Beschauers und fiel es damit seiner individuellen ‚An-sicht‘ anheim – oder geschah hier nicht eher das Umgekehrte, daß er in seinem Einzeldasein hier und jetzt im Bildwerk mitaufgenommen war in die künstlerische Objektivierung?“ (Ströker, *Perspektive*, 229) Wie Panofsky sieht sie in Italien mehr die objektive, im Norden mehr die subjektive Tendenz am Werk. (Siehe dazu: Panofsky, *Symbolische Form*, 746ff.; zur Ambivalenz siehe 742).

Annahme, dass jeweils nur eine Position richtiges Sehen ermögliche, spricht allerdings Veltman.<sup>5</sup>

9. Ist allgemein die Zentralperspektive der frühe Ausdruck einer epochalen metaphysischen Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt, im Zusammenhang mit einer Dominanz des Raumes über die Zeit? Ist das die tiefere, gemeinsame Voraussetzung sowohl von Frage 7 als auch von 8?

Die seit Panofsky gängige These, dass die Zentralperspektive mit ihrer Räumlichkeit Ausdruck des cartesischen Rationalismus und der Subjekt-Objekt-Dichotomie sei (Panofsky, *Symbolische Form*, 741), bestreitet allerdings Massey<sup>6</sup>.

10. Welche Rolle spielen Theologoumena, insbesondere der Unendlichkeitsgedanke, für die Entfaltung menschlicher Kreativität in einer neuzeitlichen Welt? Führte die Betonung des freien Willens des Schöpfers im Spätmittelalter zu einer Verunsicherung, welche die Selbstvergewisserung des Menschen durch moderne Wissenschaft und Technik hervorrief (so eine Grundthese von Hans Blumenberg in „Nachahmung der Natur“)?

11. Insofern der Unendlichkeitsgedanke, die Vorliebe für Mathematik, der Vorschlag einer durchgehend quantifizierenden Wissenschaft, seine Philosophie der Kreativität des menschlichen Geistes u. Ä. zentral für die cusanische Philosophie sind, richtet sich an ihn die Frage: Steht Nikolaus am Anfang einer unheilvollen „Verfallsgeschichte“ neuzeitlicher Metaphysik? (Boehm, *Studien zur Perspektivität*) Oder, wie Massey festhält, doch eher Descartes? Balanciert demnach das Quattrocento auf einer „mittleren“ Position, einer metaphysischen Schwelle?

Die ausufernde Diskussion des 20. Jahrhunderts mit ihren konträren Thesen und Wertungen kann hier keiner Klärung zugeführt werden. Es wird aber helfen, besonders für die Fragen aus dem zweiten Komplex, einen der wachsten und originellsten Philosophen der Zeit selbst näher zu betrachten. Erhellen sich nicht die künstlerische Expression und die philosophische Explikation der

---

<sup>5</sup> Veltman, *Perspective*, 94ff; vgl. andere dort genannte Autoren.

<sup>6</sup> Descartes würde mit dem *cogito* einen nicht mehr leiblichen und nicht mehr räumlichen „Punkt“ suchen, um der Perspektivität räumlicher Subjektivität erst zu entkommen, sondern ein transzendentes (engelhaftes) Ich. (Massey, *Anamorphosis*, 1160, vgl. 1148 sowie 1151) „Thus the problem for Descartes is how to escape entirely from embodied subjects with contrasting perspectives and to reside only in the realm of the „angelic I“ – das gegen das philosophische *cliché* mit seiner „conflation of Cartesian ontology and perspective“. (Massey, *Anamorphosis*, 1150)

Wirklichkeit gegenseitig? Zumal bei dem Thema des kunstgeschichtlichen, konstruktiven und metaphorischen Gebrauchs von „Perspektive“, das ohnehin die Philosophie fordert? Diese sachliche Verbindung ist unabhängig von der historischen Frage, inwieweit Nikolaus Renaissance-Bilder mit Planperspektive kannte oder umgekehrt jene beeinflusste. Die persönliche Anteilnahme des Cusanus an den künstlerischen Entwicklungen seiner Zeit ist jedoch äußerst wahrscheinlich.

### Die Frage nach Nikolaus Cusanus in der Renaissance

„Cusanus, der 1424, 1427 und 1429 nach Rom gereist ist, konnte bei Aufenthalten in Florenz die neuen Meisterwerke kaum übersehen.“ (Flasch, Nikolaus, 233) Albertis „Elemente der Malerei“ (Kurzfassung von *De pictura*) stehen bis heute in Kues in der Bibliothek des Nikolaus (Codex Cusanus, 112). „Es ist so gut wie sicher, dass er Leon Battista Alberti kannte; er konnte Fra Angelico, Donatello, Piero della Francesca und Paolo Ucello am Werk sehen.“<sup>7</sup>

Viele Parallelen zwischen Cusanus und Alberti konstatiert Harries, der auch persönliche Begegnungen beider annimmt.<sup>8</sup> Immerhin waren sie gleichzeitig in Padua, Ferrara, Florenz und vor allem in Rom.<sup>9</sup> Eine freundschaftliche Verbindung über Paolo dal Pozzo Toscanelli ist anzunehmen: Der Mathematiker, Arzt, Astronom, Geograph (u. a.) war ein Freund Brunelleschis und soll ein frühes Werk „Della prospettiva“ verfasst haben.<sup>10</sup> Mit Nikolaus und Alberti teilte er das Interesse an Geographie und Kartographie (auf Cusanus soll die erste brauchbare Karte Mitteleuropas zurückgehen), die natürlich auf perspektivische Projektionen angewiesen ist. Zur Kunsterfahrung des Nikolaus ergänzt Santinello:

„Conobbe da vicino varie espressioni delle arti figurative. In giovinezza, passata in Renania e nelle Fiandre [...], fu a contatto con la pittura della scuola di Colonia (Stephan Lochner) e della scuola fiamminga (Jan van Eyck), fiorita ai primi del'400.“ (Santinello, *Prospettiva*, 152)

---

<sup>7</sup> Flasch, Nikolaus, 232 und 234 weitere Literaturhinweise.

<sup>8</sup> Harries, *Infinity*, 66ff. und 184ff.; vgl. Herold, *Erfindung*, 3ff.

<sup>9</sup> Harries, *Infinity*, 68; vgl. auch: Boehm, *Studien zur Perspektivität*, 169f. Laut Information von K. Yamaki (*Litterae Cusanae* 1/H. 2, 58) arbeitet Il Kim an einer Dissertation über Cusanus und Alberti.

<sup>10</sup> Siehe: Camerota, *Nel segno di Masaccio*, 86; vgl. Lobbenmeier, *Raum und Unendlichkeit*, 24f.

Wichtig erscheint der Hinweis auf die Kölner und niederländische Malerei,<sup>11</sup> weil er den Blick über die italienische Renaissance hinaus weitet.

„Eine Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Nikolaus' Werken und der Kunstübung und -Theorie seiner Zeit bildet ein dringendes Desiderat unseres Faches.“<sup>12</sup>

Eberhard Hempels kleine Schrift von 1953 will diese Lücke füllen – lässt aber die italienische Renaissancekunst aus. Eine allgemeine „gegenseitige Erhellung von perspektivischer Metaphysik und konstruierter Perspektive“ versucht Gerl.<sup>13</sup> Den praktischen Einfluss des Nikolaus illustriert am deutlichsten Jan Pieper, nach dessen genauer kunsthistorischer Untersuchung<sup>14</sup> der Kirchenbau Pius' II. in Pienza nur aus dem Geist der cusanischen Philosophie zu verstehen ist.

Ströker denkt die Ansätze von Panofsky auf philosophischer Ebene weiter und entwirft eine Geschichte der Transformation von Handlungsraum, Anschauungsraum und Sehraum als Abstraktion.<sup>15</sup> Die Renaissance wird dabei nur am Ende eines Ganges durch die ganze vorige Kunstgeschichte behandelt und Nikolaus Cusanus lediglich erwähnt.

Santinello zeigt, wie die ganze cusanische Metaphysik auch in einer ästhetischen Perspektive gesehen werden kann.<sup>16</sup> Volkmann-Schluck sieht insbesondere in der Geistphilosophie des Cusanus einen Kristallisationspunkt des rinascimentalen Denkens und einen Anfang neuzeitlicher Metaphysik – beachtet allerdings nicht die Perspektive. Anders Herold, der in „Menschliche Perspektive und Wahrheit“ den perspektivischen Charakter cusanischen

---

<sup>11</sup> Marc de Mey weist auf erstaunliche Parallelen zwischen dem Genter Altar der Brüder van Eyck und Cusanus, insbesondere *De visione Dei*, hin. Das könnte noch vertieft werden, ausgehend von der Struktur von DDI und der darin verwendeten Lichtmetaphorik.

<sup>12</sup> Diskussionsbeitrag von E. Hempel am 3. Deutschen Kunsthistorikertag in Berlin, Sept. 1951.

<sup>13</sup> Gerl, Einführung, 128.

<sup>14</sup> Pieper, Entwurf.

<sup>15</sup> Vergleichbar damit ist Graumann, der andere Begriffe einführt (Erlebnisraum, Richtungsraum). Interessant ist sein Nachweis, dass L. Binswanger eine Theorie existenzieller Perspektivität entwickelt ohne sie so zu benennen (Graumann, Grundlagen 60–65). Demnach erscheint Perspektivität als Grundstruktur menschlichen In-der-Welt-seins, in der spezifischen Beschreibung durch Binswanger nicht auf einen abkünftigen Modus objektivierenden Umgangs beschränkt und nicht nur eine metaphorische Übertragung vom Sehen auf andere Umgangsweisen.

<sup>16</sup> Vgl. Santinello, Prospettiva.

Denkens in dessen Hauptschriften aufzeigt und in anderen Beiträgen die Verbindungen mit der Kunst des Quattrocento beleuchtet. Er stellt die Charakterisierung der Perspektive als „Erfindung einer beherrschten Welt“ (Merleau-Ponty) insbesondere für Alberti und Cusanus in Frage. Er betont den Unterschied zwischen einer typisch neuzeitlichen Erkenntnis durch ernste wissenschaftliche Arbeit und einer perspektivisch-dynamischen, symbolischen und spielerischen Erkenntnis im Bild, wie sie Cusanus vorstellt. (Herold, Bild) Am Beispiel des Blicks aus dem Bild erläutert Herold, dass es Nikolaus um die Aufhebung des Gegensatzes von Bild und Betrachter geht – nicht nur in der Kontinuität des Raums, sondern auch in der Gleichzeitigkeit des Geschehens – durch Bewegung.

Boehm sieht die Theorie der Zentralperspektive „als die früheste durchsichtige Gestalt der werdenden Neuzeit“ (Boehm, Studien zur Perspektivität, 11) und zieht sehr weit reichende Folgerungen für mathematische, technische, naturwissenschaftliche, künstlerische und philosophische Entwicklungen. Seine erklärte Absicht ist, „den Verfall des Weltbegriffs in der Perspektive zu zeigen“ (Boehm, Studien zur Perspektivität, 76, vgl. 113).

Lobbenmeier weist von kunstwissenschaftlicher Seite aus auf die vielfältigen Bedeutungsdimensionen der Perspektiventwicklung hin, von der Rolle der Auftraggeber bis zu philosophischen und theologischen Themen. Von der cusanischen Philosophie bleibt aber fast nur der Unendlichkeitsgedanke übrig. Wie Harries<sup>17</sup> knüpft sie damit an die These Panofskys an, der meint, „die Entdeckung des Fluchtpunkts, als des ‚Bildes der unendlich fernen Punkte sämtlicher Tiefenlinien‘, ist gleichsam das konkrete Symbol für die Entdeckung des Unendlichen selbst“ (Panofsky, Symbolische Form, 718).

Elkins will die gängige Annahme einer stringenten Entwicklung der Perspektivkonstruktion und -theorie als moderne Voreingenommenheit destruieren. Insbesondere einen („mathematischen“) Raum im Sinne von Panofsky sieht er als späteres Phänomen an. (Vgl. Kap. 5; ähnlich aus der Sicht der Mathematikgeschichte: Field, Invention) Er weist viele Unstimmigkeiten, Verkomplizierungen und Eintrübungen des vermeintlichen zentralperspektivischen Einheitsraumes nach.<sup>18</sup> Sein Schluss, dass ein einheitliches Phänomen

---

<sup>17</sup> Vgl. Harries, Infinity.

<sup>18</sup> So kenntnisreich und bereichernd seine Detailanalysen zur Pluralität der Perspektiven sein mögen – es bleibt das Unbehagen, dass Elkins nicht positiv einholt, dass sich tatsächlich phänomenal Entscheidendes im Quattrocento änderte.

Perspektive in der Renaissance nicht gewesen sein kann, weil er keine kongruente Perspektivtheorie sieht (vgl. Elkins, *Poetics*, 22–24), setzt voraus, dass schriftliche Zeugnisse einer Reflexion gleichzeitig mit der künstlerischen Entwicklung gegeben sein müssten. Das kann bezweifelt werden – vor allem aber scheint Elkins Cusanus nicht zu kennen. Abgesehen vom Raumbegriff seiner Kosmologie<sup>19</sup> ist seine Erkenntnistheorie und Metaphysik entschieden perspektivisch im metaphorischen Sinn. Elkins merkt zwar an, dass Philosophien des 15. Jahrhunderts einen weiter entwickelten Begriff von Raum hatten, hält diese aber für wenig relevant. (Vgl. Elkins, *Poetics*, 27) Die weiteren Ausführungen werden zeigen, dass diese Missachtung eines wesentlichen Autors des Quattrocento ein großer Fehler ist.

Eine Untersuchung der Perspektivität bei Cusanus kann eine Reflexionsstufe sichtbar machen, die eine eigenständige Balance hält zwischen konträren Entwicklungstendenzen, die nicht im 15. Jahrhundert, sondern später auseinander liefen. Sollte sich der Verdacht erhärten, dass im Anfang der Neuzeit Denk- und Deutungsmöglichkeiten der Wirklichkeit eröffnet wurden, die dann teilweise wieder verschlossen wurden, sind mindestens die Fragen 6–11 einseitig oder falsch.

### Perspektivität bei Nikolaus von Kues

Mit Rücksicht auf den beschränkten Raum, der hier zur Verfügung steht, sei es gestattet, anstelle einer Entfaltung der Perspektivität in der Erkenntnistheorie und Metaphysik des Cusanus lediglich wenige Aspekte thesenhaft zu markieren.<sup>20</sup> Meist wird übersehen, dass Nikolaus die Perspektivkunst ausdrücklich erwähnt.<sup>21</sup> Wichtig ist, dass er mit großer Selbstverständlichkeit die perspektivische Eingeschränktheit sowohl des Wahrnehmens wie des rationalen und sogar

---

<sup>19</sup> Albert Zimmermann stellt einen modernen Raumbegriff in der Kosmologie von DDI II, 12 fest (Zimmermann, „Unwissenheit“, 121–137). Alle Gegenden des Universums sind für Nikolaus gleichartig. „Aus dieser Auffassung ergibt sich natürlich, daß der Raum homogen und isotrop ist“ (Zimmermann, „Unwissenheit“, 132). Cassirer schreibt über den Durchbruch, welchen die kosmologischen Prinzipien von DDI für die Auflösung der aristotelischen Physik leisteten: „Hier zuerst wird in wirklicher Schärfe der Grundgedanke der Relativität des Ortes und der Bewegung formuliert.“ (Cassirer, *Individuum*, 186)

<sup>20</sup> Ich verweise vor allem auf die gründlichen Untersuchungen von Herold und auch von Santinello.

<sup>21</sup> *Comp.* 6: g 2, 700. Vgl. ADI: g 1, 540 und DC I, 11 § 57.

des intellektiven Erkennens bejaht.<sup>22</sup> Damit überwindet er die Position Platons in Bezug auf Perspektive und Schein. Die drei menschlichen Erkenntnisweisen können nach DC selbst als aufeinander irreduzible Blicknahmen, als einander ergänzende Perspektiven gedeutet werden,<sup>23</sup> ebenso das Verfahren der Koinzidenz und die Rede von kontraktem und absolutem Modus.<sup>24</sup> Sich widersprechende Ansichten und Aussagen werden damit nicht in der Sache zusammengehalten, sondern in der Tätigkeit des Betrachters, der verschiedene Perspektiven einnimmt und darüber re-flektiert: also in der Beweglichkeit der endlichen Vernunft. Freilich ist zu ergänzen: einer Vernunft, die vom Gedanken des Einen und Absoluten angetrieben wird, aufgrund der geistigen Erfahrung der Improportionalität. Damit ist klar, dass metaphorische Perspektivität im Quattrocento ausgeprägt ist. (Was Elkins gründlich übersieht, siehe oben Frage 2.) Die berühmten kosmologischen Erwägungen in DDI II, 12 zeigen deren Grund in der natürlichen Zentralität endlicher, leiblich situierter Vernunft.<sup>25</sup> In DVD wird Perspektivität ontologisch fundiert, sodass nicht erst die Gesetze der Physik und der Optik visuelle Perspektivität bedingen. Diese erscheint vielmehr als eine Folge der (ganzheitlichen) Erfahrung ontologischer Zentralität aus der eigenen konstitutiven Relation zum absoluten Ursprung.

Perspektivität wird in der Metaphysik des Cusanus als Grundstruktur der Welt als Spielraum von Endlichem und Unendlichem enthüllt. Sie ist somit kein Problem, vielmehr die bestmögliche Weise für endliche Geistwesen zu erkennen.

## De visione

Nun soll näher untersucht werden, wie Nikolaus das Sehen sieht, vor allem anhand seiner ausführlichen Betrachtung über das Sehen Gottes<sup>26</sup> und vor dem

---

<sup>22</sup> DVD 6: g 3, 114; DC I, 11 § 57; vgl. Graumann psychologisch zur perspektivischen Struktur jeglichen menschlichen Wahrnehmens und Erkennens. (Graumann, Grundlagen, 179)

<sup>23</sup> DC I, 12 § 52; vgl. analog die verschiedenen Rücksichten der Mutmaßungen in DC I, 13 § 69.

<sup>24</sup> Herold, Perspektive und Wahrheit, 15 und 21f.; vgl. DB zur Koinzidenz als Brille.

<sup>25</sup> „Non experiamur nos aliter quam in centro esse.“ (DDI II § 168; vgl. § 162; Harries, Infinity, 31–38)

<sup>26</sup> *De visione Dei* ist auch im Lateinischen doppeldeutig als *genitivus subiectivus* und *obiectivus*. Die Grundstruktur dieses Experiments, von Cusanus in der *Praefatio* erläutert, muss hier als bekannt vorausgesetzt werden.

Hintergrund der oben angedeuteten Fragen 6 und 2. Es wird sich zeigen, dass die metaphorische Perspektivität keine illegitime Reduktion menschlicher Geistigkeit bedeutet.

Das Sehen<sup>27</sup> gilt manchen als verdächtig, das Begegnende zu kontrollieren und zu unterwerfen, in Kontrast zum (religiösen) Hören, das zum Gehorsam führe, und zum Tastsinn, der eine Erfahrung gibt, in welcher Berühren und Berührtwerden in einem geschieht. Der Sehende wird ja nicht verändert. Durch das Wegschauen oder Schließen der Augen entzieht er sich mit Leichtigkeit – einem zugesprochenen Anspruch kann sich der Mensch nicht so leicht entwinden. Deswegen wird Sehen mit einer einsinnigen Intentionalität, Vergegenständlichung und Möglichkeit zur Herrschaft verbunden. Etwas zu durchschauen (*per-spicere* kann auch diesen Klang haben) heißt ja, genau genommen, es selbst nicht mehr zu sehen – läuft das auf eine Vernichtung des Selbstseins des Gesehenen hinaus? Dann wäre die These von Merleau-Ponty plausibel, dass planperspektivische Perfektionierung des Durchblicks eine Beherrschung des Raumes und der Gegenstände bewirke.

Aber auch hier entzieht sich Nikolaus einer einseitigen Zuordnung.<sup>28</sup> Beierwaltes stellt die *visio facialis* bei Cusanus genau in die (neuplatonische) Tradition eines über-gegenständlichen, nicht intentionalen Sehens. Was menschlich perspektivisches Sehen ist, zeigt sich vom unendlichen Anblick her. Damit rückt es von vornherein in ein anderes Licht. Nach DVD ist es zugleich ein Gesehen-werden und konstituiert also eine mehrseitige Beziehung. Schon das Sehen ist Angeblicktwerden, Herausgerufenwerden zum Spiegeln und Reflektieren des Menschen – es hat dialogischen Charakter, führt ins Gebet: „in te excitabitur speculatio provocaberisque et dices“ (DVD 4). Das behauptet Nikolaus nicht allein für das Sehen Gottes, sondern für alles Wahrnehmen (DVD 10: g 3, 134).

Zunächst ist klarzustellen: Sein Sinnbild, die *figura cuncta videntis* (oder *imago omnia videntis*), ist nicht ein zentralperspektivisch konstruiertes Bild, sondern ein Antlitz Christi. Dieser blickt jedoch so aus dem Bild „heraus“, dass auf jeden Fall ein wesentlicher Effekt der Zentralperspektive, nämlich die Kontinuität

---

<sup>27</sup> Zur Geschichte des Sehens im philosophischen Sinn siehe: Beierwaltes, *Visio facialis*; Kreuzer, *Gestalten*, 169ff.

<sup>28</sup> Auch Gerl ordnet Nikolaus implizit noch vor die Dominanz von *observatio* und *evidentia* ein (Gerl, *Einführung*, 130).

von realem und Bildraum, erfahren wird.<sup>29</sup> Ein zentralperspektivisch konstruierter Raum ist aufgespannt zwischen Betrachter und Fluchtpunkt – beim Allsehenden erscheint die Perspektive umgekehrt: Das Bild als Sehender, während die sich im Halbkreis herum bewegenden Betrachter quasi einen Horizont beschreiben.

Das Wechseln ihrer Perspektive, die Erweiterung des Blickwinkels geschieht durch Bewegung im Raum und dann durch Gespräch (um den nur sukzessiven Charakter der Bewegung zu überwinden).<sup>30</sup> Zwar tritt der gemeinschaftliche Aspekt zurück im Laufe der Schrift, die über weite Strecken als betende Antwort des einzelnen Betrachters direkt an Gott, den Herrn, formuliert ist; am Ende jedoch stellt Nikolaus ausdrücklich fest, wie notwendig der Austausch der perspektivischen Ansichten Gottes ist zur gegenseitigen Bereicherung, zur Vervollkommnung der Erkenntnis und zur Steigerung der Freude:

„Quisque enim intellectualis spiritus videt in te Deo meo aliquid, quod nisi aliis relevaretur, non attingerent te Deum suum meliori quo fieri posset modo. Relevant [igitur] sibi mutuo secreta sua amoris pleni spiritus.“ (g 3, 216)

Wegen der Bewegungsfreiheit<sup>31</sup> und Dialogfähigkeit des zeitlich seienden Menschen ist also seine Perspektivität kein Gefängnis. Dahinter steht das Staunen<sup>32</sup> und Fragen, eine grundsätzliche Offenheit der Vernunft, die, von der unauslotbaren Wirklichkeit angesprochen (siehe Kap. 10: Gottes Sehen ist Sprechen), immer weiter ist als der jeweils eingeengte Blickwinkel.

Herold erkennt als das Neue den cusanischen

„Gedanken, daß dieser Zugang zur allgemeinen Wahrheit nur im dialogischen Überstieg über die Begrenztheit des unmittelbaren Standpunktes, nur im Durchblick durch die einzelnen, bedingten Erkenntnisse gewonnen werden kann“ (Herold, Perspektive und Wahrheit, 105).

---

<sup>29</sup> Nikolaus schreibt meines Wissens nichts zur Zentralperspektive – aber sachlich steht sie im Hintergrund der Idee von DVD. Beenken bemerkt den Zusammenhang mit dem zentralperspektivischen Raum als Bedingung der Möglichkeit der *figura cuncta videntis*. (Beenken, *Figura*, 268)

<sup>30</sup> „Das Bild ‚erfordert‘ somit den Diskurs“ (de Certeau, Nikolaus, 337, vgl. 348–353).

<sup>31</sup> Vgl. Kap. 11, wo sogar das Sehen hinter die Mauer der Koinzidenz von der Bewegungsrichtung Eintreten oder Austreten abhängt. (g 3, 140)

<sup>32</sup> *mirabilia, admirari* etc. kommt auf den ersten beiden Seiten von DVD vier Mal vor.

Ohne Relativismus bejaht Nikolaus diese anthropologische Situation, denn die jeweilige Einschränkung kann nach und nach korrigiert, erweitert und aufgehoben werden.

Die perspektivische Begrenztheit menschlichen Sehens wird erkennbar im Vergleich mit dem uneingeschränkten Sehen Gottes. Das unendliche Auge, als unendliche Kugel, hat keinen Schwinkel, der anderes ausschliesse, es blickt nicht auf eines unter Absehung von anderem, die Bestimmtheit seines Hinblicks ist nicht durch Negation gewonnen – es sieht alles und spiegelt alles.

Nach DVD 1 sind die Eigenheiten des menschlichen Sehens im Gegensatz zum ganz ungebundenen Blick Gottes (*versus incontractus visus*), dass es eingeschränkt ist nach Zeit, Richtung, Objekt, Bedingungen – also perspektivisch: „ad tempus et plagas mundi ad obiecta singularia, et ceteros et conditiones tales contractus“ (g 3, 98). DVD 2 deutet eine weitere Konditionierung an: Kontraktives Sehen variiert nach körperlichen und seelischen Einflüssen. Weil aber solches Sehen sich von vornherein im göttlichen Gefüge des Ganzen vollzieht, unter dem Maß des absoluten Blicks, der zudem Liebe, Sorge, Gnade, Zuspruch ist, kann es von Cusanus mit großer Selbstverständlichkeit akzeptiert werden.<sup>33</sup> Sein Perspektivismus beinhaltet wohl eine Relativierung, jedoch ist dieser Begriff in seiner Bedeutungsfülle zu nehmen: als Bezogensein, auf das reflektiert wird als ein lebendiges, selbst einbeziehendes Einbezogenwerden.

Bedeutet die Einschränkung des endlichen Blicks eine Unvollkommenheit (*contractio* pejorativ)? Abgesehen davon, dass die Kontraktion allererst die positive Ermöglichung für anderes und die Andersheit schlechthin konstitutiv ist für die Möglichkeit von Selbstsein, das nicht einfach Gott ist, gilt für den menschlichen Geist: Er ist als *lebendiges* Bild Gottes selbst Einfaltung im Sinne von *complicatio* und entfaltet seinerseits schöpferisch – das ergibt bekanntlich

---

<sup>33</sup> „Subsequitur igitur omnem hominem misericordia tua quamdiu vivit quocumque pergat, sicut nec visus tuus quemquam deserit.“ (g 3, 110) Dass Gott auch den Menschen immer erbarmend anblickt, der weggeht und sich dem ihn seinlassenden Blick entzieht, scheint auf den ersten Blick eher paränetische Bedeutung zu haben, gewinnt aber unter der Hinsicht ontologischer Perspektivität und der Frage nach ihrer Legitimität eigenes philosophisches Gewicht. Aus der Perspektivität folgt kein Relativismus; die Wirklichkeit ist vom uneingeschränkten Blick konstituiert. (Vgl. DVD 10 und 15) Zur Konstitution von Perspektivität durch das vorgängige Sehen Gottes vgl. Beierwaltes, *Visio facialis*, 96f.

eine neue Bestimmung der Gottebenbildlichkeit durch Kreativität.<sup>34</sup> Der so erkennend tätige Geist reflektiert auf sich als perspektivisch Sehenden selbst und kann sich selbst verbessern und berichtigen. (DFD 3: g 2, 623)

Wenn mit DVD bedacht wird, welch innige Verbindung zwischen göttlichem Sehen und menschlichem Sich-sehen-lassen waltet, zwischen schöpferischem Anblick und geschöpflicher Rück-Sicht in der einzigartigen Immanenz des asymmetrischen Konstitutionsverhältnisses von Gott und Geschaffenem, erscheint das Eingeschränktsein menschlichen Sehens nicht als negative Begrenzung, als Defizit, als metaphysische Kränkung des Endlichen, sondern positiv als Spiegelung des absoluten wirklichkeitskonstitutiven All-Sehens, davon ermöglicht und durchwirkt, zur antwortenden Teilnahme daran ermächtigt und gewürdigt.

Das göttliche Auge spiegelt den menschlichen Anblick und gleichzeitig alles andere – darum ist in diesem Sich-erblicken von Gott und Mensch alles mit da; „la prospettiva per il Cusano non è mai parte di un tutto, ma è il tutto che si contrae in un angolo visuale.“ (Santinello, *Prospettiva*, 264) Die transzendente Voraussetzung des göttlichen Blicks im menschlichen bewirkt, dass nicht eine einzelne Blickrichtung totalitär verabsolutiert wird, sondern das Ganze als immer Größeres immer mit da ist.

Damit bleibt bei Cusanus der nicht perspektivische, „engelhafte“ Blick entgegenkommendes Sehen Gottes und wird nicht (wie bei Descartes in der Deutung Masseys) dem menschlichen Subjekt zugeschlagen. Demnach sind mehrere Stufen auf dem Weg in die Neuzeit anzunehmen (wofür aus kunstgeschichtlicher Sicht auch Elkins spricht). Das mag erklären, warum Nikolaus keinerlei Verunsicherung zeigt trotz konsequenter Anerkennung der endlichen Perspektivität des Menschen in der Welt. In jedem Fall stellt es seine Einordnung als Vorläufer der cartesischen Metaphysik (mit allen daran geknüpften, positiven oder negativen Wertungen) in Frage. Die wechselnden Erscheinungen haben für den Denker des Quattrocento keine metaphysische Halt- oder Orientierungslosigkeit zur Folge, sondern das Erscheinen ist Reichtum der Entfaltungen aus dem einigenden absoluten Blick – so wie der Verlust der kosmologischen Zentralität der Erde den Cusaner nur zum Lob der Schöpferkunst führt. (DDI II, 11–13)

---

<sup>34</sup> Zur Parallele zwischen dem menschlichen Geist, der eine konjekturale Welt und dem göttlichen Geist, der die reale Welt erschafft, vgl. außer dem Kosmographen-gleichnis (*Comp.* 8) den Beginn von DC I, 1 und DLG 2 (h 13, 62f., 72, 78).

Im Quattrocento dürfte eine Balance geherrscht haben, die noch mehrere geschichtliche Möglichkeiten offen ließ. Wie schmal dieser Grat ist, zeigt die rasche Weiterentwicklung (welche wir seit dem 20. Jahrhundert nicht mehr automatisch als Fortschritt sehen) zur Jahrtausendmitte. 1497 forderte Luca Pacioli, Perspektivtheoretiker und Schüler von Piero della Francesca, auch die Kunst solle Sicherheiten und nicht Meinungen produzieren.<sup>35</sup> Doch selbst wenn die Geschichte der Philosophie, der Wissenschaften und Technik rasch und einseitig über jene Balancezeit im Quattrocento hinwegrollte, sollte der Philosophiehistoriker sich nicht dazu verführen lassen, Cusanus vorschnell zum bloßen Vorläufer des Späteren zu machen – um den Preis, die Ausgewogenheit des Gegenläufigen grandios zu verfehlen. „Bei Cusanus kann [...] von einer ‚beherrschten Welt‘ keine Rede sein.“ (Fazit von: Herold, Erfindung, 13) Ein Standpunkt kettet den Menschen nicht an, ein Horizont ist kein Gefängnis und eine perspektivisch eingeschränkte Sicht ist nicht ein Blick durch ein vergittertes Zellenfenster. So war das perspektivtheoretische Modell der Bildfläche als Fenster nie gemeint. So kann, mit Blick auf Nikolaus, das Quattrocento nicht verstanden werden.

### Zusammenspiel aus Bewegungsfreiheit

Die obige Frage 7 soll noch eigens behandelt werden: der Vorwurf, der Mensch würde sich mit Hilfe der Linearperspektive ein Bild der Welt machen in einem Vorgang, dessen Illegitimität durch Betonung des „sich“ und des „Machen“ ausgesprochen ist. Dazu ist zunächst daran zu erinnern, dass für Nikolaus die ganze Wirklichkeit Bildcharakter hat, auf verschiedenen Stufen: *facies* (das göttliche Wort, die Gleichheit mit dem absoluten Ursprung) – *speculum* (die geschaffenen Dinge) – *imago viva*: die *mens*, welche ontologisch mit beidem verbunden ist durch Teilhabe und Ähnlichkeit. Gott selbst, der all dies schafft, gleicht dabei einem Maler: „Tu domine [...] quasi pictor!“ (DVD 25: g 3, 214)

Eine (mittelalterliche) Relation des Bildes zum Urbild einer (neuzeitlichen) Relativierung auf den Menschen hin entgegensetzen ist eine grobe Vereinfachung.<sup>36</sup> Cusanus bietet eine alternative Deutungsmöglichkeit: Der schöpferische Mensch als selbst lebendiges Ebenbild des Schöpfers ist so ins Gesamtge-

---

<sup>35</sup> „certezze – non opinioni“ (vgl. Gerl, Einführung, 131).

<sup>36</sup> So: Boehm, Studien zur Perspektivität, 24–28. Dagegen auch Herold zur doppelten Repräsentanz des Bildes. (Vgl. Herold, Bild, 80f.)

füge gestellt, dass alle diese Relationen integriert werden. Die Freude an der kreativen Freiheit und methodischen Rationalisierbarkeit der Kunst im Quattrocento von vornherein als Selbstherrlichkeit des Subjekts zu denunzieren steht im Verdacht, eine eigene „metaphysikpolitische“ Agenda retrospektiv begründen zu wollen.

Kreativität ist im Spielraum der Welt mehrfach bezogen, was Cusanus erlaubt, auch die *mimesis*-Tradition mit seiner *rinascimentalen* Betonung des menschlichen Schöpfertums zu verbinden. Kunst ist Nachahmung der Natur<sup>37</sup> und Teilhabe am Urbild. Die allgemeinen Charakteristika cusanischer Theorie der *ars* müssen hier als bekannt vorausgesetzt werden.<sup>38</sup> Ich möchte nur drei Aspekte hervorheben.

1. Die Teilhabe der *mens* als *complicatio*, die selbst entfaltet, an der göttlichen Entfaltungskunst ist im Verhältnis von „Ewigkeit“ (als absolut gleichzeitige Einfaltung aller Zeit) zu ihrer sukzessiven Entfaltung in der Zeit zu deuten. Daraus folgt, dass eine Darstellung im Raum immer nur als Momentaufnahme zu verstehen ist. Menschliche Partizipation an göttlicher *explicitio* kann nicht wirklich feststellend sein – und das Abgebildete hat an dieser Beweglichkeit im Prinzip teil.
2. Die Natur, welche nachgeahmt wird, sind nicht vorhandene Dinge als physische Objekte, sondern in ihrem Ursprungsbezug, in der für sie konstitutiven Relation zum Geist, dessen zeitliche (prozessuale) Entfaltung sie sind.

Wenn im Bild rationale Beziehungen der Dinge und Personen zueinander walten, werden diese befreit für ihre natürlichen Bewegungen und ihr Zusammenspielen. Insofern sind sie auch weniger auf den Betrachter bezogen. Nur die Struktur des Raumes ist auf ihn ausgerichtet. Es zeigt sich ein scheinbares Paradox: Durch ihre präzise Einordnung in je meine Perspektive werden sie frei, selbst als Mittelpunkte in ihren Welten zu spielen.

---

<sup>37</sup> Flasch weist in „*Ars imitatur naturam*“ nach, dass *mimesis/imitatio* in der ganzen neuplatonisch-mittelalterlichen Tradition nicht als einfaches Nachmachen verstanden wurde, sondern immer ein gewisses kreatives Moment enthielt. Anders Blumenberg, der in „Nachahmung der Natur“ aus ontologischen und kosmologischen Erwägungen heraus im 15. Jahrhundert einen Bruch mit der *mimesis*-Tradition sieht.

<sup>38</sup> Vgl. IDS 2: g 3, 466–468; DDI II, 1 § 94; DC II, 12; zur Proportionalitätsanalogie zwischen göttlichem und menschlichem Schaffen DB 6: h 11, 7, 8–14; DDI II, 13 § 175; IDM 2; *Comp.* 3, n. 7, 9; zur menschlichen Kunst als Bild der *ars infinita* IDM 2: g 3, 488–492; außerdem Santinello, Cusano e Alberti, 174, sowie Santinello, *Prospettiva*, 246; Cassirer, *Individuum*; Berlinger, *Philosophie*.

3. Das Leben des Menschen von der praktischen Daseinsbewältigung bis hin zur Wahrheitssuche hat den Charakter der *ars* – nicht in einem technischen, sondern zutiefst dialogischen Sinn. In erkennend-schöpferischer, dann auch bild-schöpferischer Ausfaltung als Partizipation göttlicher Schöpferkraft bewahrheitet sich die Vernünftigkeit der Wirklichkeit. Ich erinnere daran, wie nach DC Erkennen ein Entwerfen ist, *coniectura*: Mutmaßung, ein Versuch vom Charakter der Kunst. Erkenntnis ist durch Erfahrung und Übung mit der Zeit zu verbessern, wie das Globusspiel lehrt (DLG), was eine Vielfalt von Entwürfen erfordert. Die Voraussetzung ist allerdings, den festen Halt präziser Wesenserkenntnis aufzugeben, aufgrund epistemologischer Demut – und aufgrund existenziellen Mutes. Auf dem Meer hat Nikolaus seine entscheidenden Einsichten gewonnen. (Vgl. sein Nachwort zu DDI) Nur wer den festen Boden und den sicheren Halt loslässt, kann die Erfahrung machen, im Fahren getragen und gehalten zu werden. Gegen die retrospektiv-reduktionistische Deutung kann die cusanische Epistemologie nicht als Vorläuferin des cartesischen Sicherheitsstrebens und der methodischen Fest-Stellung angesehen werden.

Wenn wir nun von der kreativen Freiheit des menschlichen Künstlers ausgehen, der Wahlfreiheit des Malers in Bezug auf Standpunkt, Blickwinkel, Raumtiefe durch Setzen von Augenpunkt, Fluchtpunkt usw., so bleibt auf den ersten Blick<sup>39</sup> weniger Freiheit für den Betrachter (siehe oben Frage 8). Jedoch findet sich dieser dazu aufgefordert, seinerseits seine schöpferische Potenz zu ergreifen – als von Gott in die konkreative Freiheit eingesetzter Mittelpunkt je seiner Welt. Der eröffnete Raum lädt ihn dazu ein, sich darin zu bewegen und die Verschiebungen des Gesehenen zu erfahren.<sup>40</sup> Boehm sieht durchaus auch die in der neuen Räumlichkeit implizierte Beweglichkeit und Freiheit des Betrachters: „Der Sinn der perspektivischen Raumschließung liegt in der Möglichkeit,

---

<sup>39</sup> Zu bedenken ist, inwieweit das am Medium und seinen materiell bedingten Grenzen liegt, die erst überwunden wurden von interaktiven Grafikprogrammen, welche durch konsequente Nutzung der mathematischen Perspektivkonstruktion erlauben, sich in virtuellen Räumen zu bewegen. Auch deshalb halte ich das Argument, die Zentralperspektive fixiere den Betrachter, nicht für sehr überzeugend.

<sup>40</sup> Dazu gehört die Variabilität des Horizontes, welcher zwar momentan den Gesichtskreis abgrenzt, zugleich aber vom Sichtbaren auf das nicht mehr Sichtbare verweist. Nach Graumann vereinigt er zum Ganzen des prinzipiell wahrnehmbaren Raums und hat so „Aufforderungscharakter für die *dynamis* unseres Sehen-Könnens.“ (Graumann, Grundlagen, 30)

sozusagen in den Bildraum hineingehen zu können.“ (Boehm, Studien zur Perspektivität, 58) Wie wenig er jedoch gewillt ist, dieses Phänomen einmal stehen zu lassen, zeigt seine Unterordnung in eine vermeintliche geschichtliche Notwendigkeit: Da sei „der Charakter der Subjektivierung noch unausgetragenen und unerkannt“ (ebd.).

Die momentane Festlegung auf eine einzige (zentral konstruierte) Perspektive ist aus Sicht der cusanischen Kunsttheorie (als Ontologie der *ars* im weitesten Sinn) kein Problem, da diese einen Spielraum von Möglichkeiten annimmt, aus der Unendlichkeit des *posse absolutum* heraus, für Natur und Kunst, also göttliches und menschliches Schaffen zugleich – im Kontrast zum metaphysisch abgeschlossenen Kosmos der Antike und des Mittelalters bis zum 13. Jahrhundert, wie Blumenberg in großen Zügen dargelegt hat. Die Welt des Quattrocento ist nicht mehr so geordnet, dass der Platz des Einzelnen darin (kosmisch, religiös oder gesellschaftlich) so überzeugend vorgegeben wäre, dass es diesen im Wesentlichen einzunehmen gilt. Aber sie ist auch nicht ein beliebiges Spielfeld ungebundener Freiheit, sondern ein Spielfeld, in dessen Endlichkeit das Unendliche da ist und nichts so sehr anspricht wie das kreativ freie Menschenwesen, das sich aufgerufen erfährt zur Zusammenarbeit und Konkreativität.

Darum ist die Festlegung auf einen Standpunkt und eine Blickrichtung immer nur vorläufig, je gültige Verwirklichung einer Möglichkeit unter vielen. Es ist leicht, durch Missachtung des zeitlichen Charakters perspektivischen Entwerfens entweder die Beweglichkeit und damit Vielfalt der Hinsichten und Blicknahmen zu übersehen, woraus der Eindruck objektivierenden Fest-Stellens entsteht, oder aber deren Verschiedenheit sich wie ein unverbundenes räumliches Nebeneinander vorzustellen, woraus ein maßloser Subjektivismus folgt. Dagegen ist mit Nikolaus festzuhalten: Die Pluralität von Ansichten und Blickrichtungen ist legitim. Es gibt dabei durchaus bessere und schlechtere Versuche; im Relativen und Relativierten herrscht noch kein Relativismus. Denn das, worauf eine Perspektive bezogen ist, gibt das Maß, das die *mens* hinreichend genau ermessen kann.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Nach Santinello kommen Cusanus und Alberti darin überein, das Prinzip des Protagoras, wonach der Mensch das Maß aller Dinge sei, nicht in einem relativistischen oder subjektivistischen Sinne zu deuten – im kritischen Bewusstsein der grundsätzlichen Perspektivität jeglicher menschlichen Erkenntnis. (Santinello, Cusano e Alberti, 169f.)

Der mögliche etymologische Zusammenhang der *speculatio* mit *specula* = Beobachterturm zeigt an, dass der Geist als *vivum speculum* sich auf einen höheren Standpunkt stellen kann, der frühere Stellungen reflektiert und vergleichbar macht. So ist rückblickend ein Fortschritt zur Wahrheit hin möglich und feststellbar, ohne dass man einen absoluten Standpunkt besäße.

## Unendlichkeit und Raum

Unendlichkeit – oft in Zusammenhang mit der mathematischen Konstruktion des Fluchtpunktes auf der Horizontlinie gebracht (vgl. Field, *Invention of infinity*) – muss aus cusanischer Sicht besser bestimmt werden. Wer mit Nikolaus das Unendliche zu denken versucht, dem kann sich die Welt nicht zum von der *ratio* konstruierten Raum verengen. Der Verstand ist des Unendlichen gar nicht fähig – nur der Intellekt berührt es, oder besser: wird von ihm berührt.

Der Fluchtpunkt eines zentralperspektivisch konstruierten Bildes repräsentiert die Unendlichkeit (in welcher sich parallele Geraden schneiden) – im Medium des Endlichen.<sup>42</sup> Ein Bild, das nach dem von Alberti entwickelten Verfahren (*costruzione legittima*) gemalt wurde, kann demnach in besonderer Weise den Perspektivismus des Nikolaus visuell veranschaulichen. Das gedankliche Transponieren endlicher Geraden (sowie von Kreisen, Winkeln, Dreiecken und Kugeln) ins Unendliche ist auch fundamental für seine Gedankenführung in DDI I. Schließlich will er „im Sichtbaren Unsichtbares sehen“<sup>43</sup>. Seine Philosophie der unendlichen Einheit erklärt das Zusammenfallen von konkretem Bildpunkt und ideell Unendlichem und die daraus sich ergebende

---

<sup>42</sup> Alberti, *Pictura*, 36: Die Parallelen laufen gleichsam bis ins Unendliche zusammen: *quasi persino in infinito*. Alexander Perrig zeigt, dass der „Zentrumsstrahl“ in Albertis Sehkegel-Modell die Verbindung zum Unendlichen, zum Ursprung des Sichtbaren darstellt. (Perrig, Masaccios „Trinità“, 18f.) Nach Herold war Nikolaus darum von perspektivischen Bildern fasziniert, weil in ihnen die Mathematik und die Sinnlichkeit notwendig und miteinander verbunden sind (Herold, *Bild*, 83).

<sup>43</sup> DNA 22: g 2, 546. Der Fluchtpunkt „kann deshalb als Einbruchstelle des Absoluten in die sichtbare Welt fungieren, weil er einerseits ein bestimmter, sichtbarer Punkt auf der Bildfläche ist, andererseits für einen unsichtbaren mathematischen Punkt, den Schnittpunkt der parallelen Tiefenlinien im Unendlichen, steht. Auch wenn die Gedankengänge des Nikolaus nicht direkt der theoretischen Begründung der Perspektivkonstruktion dienen, so sind sie doch offenbar in Kenntnis zeitgenössischer Perspektivstudien entwickelt und lassen einen engen Bezug und eine gegenseitige Erhellung von perspektivischer Malerei und perspektivischer Metaphysik erkennen.“ (Herold, *Nikolaus*, 592)

Vielfalt der Perspektiven. Cusanus macht uns auf die Gegen-Wart des Unendlichen inmitten des Endlichen aufmerksam.

Im endlichen Sehfeld, das im perspektivischen Bild materialisiert und konkretisiert ist, ergibt sich das Unendliche aus dem unverfügbaren Horizont heraus. Am fluchtenden Gegenstand (am deutlichsten am rechtwinkligen, aber im Prinzip an jeglichem Gegenstand) kommt in eins mit unserer Zentralität das Unendliche zur Erscheinung. Dieses, der absolute Horizont, jenes, das leib-zentrierte Subjekt, die weltlichen Objekte und die Reflexionsfähigkeit des Geistes, der kreativ spiegelnd spielen kann, bilden ein Gefüge, aus dem kein Moment herausgebrochen werden kann – es sei denn, um den Preis der Wahrheit des Ganzen. Was der zentralperspektivische Raum wirklich ist, wird sich nicht adäquat untersuchen lassen, ohne seinen Charakter als vierfältigen Spielraum zu bedenken. Vor seiner späteren Einengung sehen wir ihn im Quattrocento neu eröffnet und offen gehalten durch die Gegenwart des Unendlichen *in* ihm, als Weltinnerstes.<sup>44</sup> Welt und Geist leben vom Unendlichen her und auf es hin.

Sollte es nicht einen hintergründigen Zusammenhang geben zwischen der neuen perspektivischen Raumkonstruktion und der Kosmologie von DDI II, 11f.? In einem unendlichen Raum, der nicht mehr der alten Vorstellung von hierarchisch geordneten Sphären folgt, welche jedem Menschen seinen Platz im sublunaren Bereich so wie auch in seinem gesellschaftlichen Stand zuweisen, weil die irdische Stufung ein Abbild der himmlischen ist, ist es schwerer für das Individuum, seinen eigenen Platz zu finden. In der Darstellung des neuen Raumverständnisses muss darum der Mensch viel präziser eingestellt werden in das reale Gefüge von Distanzen, Relationen und Proportionen. Diese Standortbestimmung ist allerdings, weil nicht mehr kosmologisch garantiert, immer eine vorläufige, und der konjekturale Charakter der Anblicke in ihrer Pluralität und Relativität, kurz: Perspektivität, muss bewusst und muss ertragen werden.

Die Bedingung der Möglichkeit der Perspektiven aber ist der Raum. An sich werden wir seiner nicht ansichtig, dafür müssen wir auf ihn aufmerksam werden als Spiel-Raum der Wirklichkeit. Hier eröffnet sich ein tieferes Verständnis des Raumes, nach dem oben gefragt wurde (5), wobei auch die Probleme 7 – 8 berührt werden. Ich möchte die Frage stellen, ob der *rinasci-*

---

<sup>44</sup> Insofern ist Blumenberg (siehe oben Frage 10) Recht zu geben, der den wesentlichen Impuls als theologisch inspiriert sieht.

mentale Bildraum nicht aus dem für die dargestellten Figuren nötigen Freiraum für ihre natürlichen Bewegungen und Beziehungen entstanden ist. Dann hätte Panofsky zwar damit Recht, dass sich im Quattrocento das Empfinden des Raumes signifikant wandelte, hätte aber mit seiner (ohnedies vorsichtig formulierten)<sup>45</sup> Interpretation als mathematischem Systemraum eine spätere Entwicklung vor die Phänomene des 15. Jahrhunderts gestellt. Mir scheint, die Figuren der Renaissancemalerei (auch Skulpturen) schaffen sich ihren Platz, als Bewegungsspielraum, um in Beziehungen zu treten und interagieren zu können. Weil diese Relationen intelligibel sein sollen, braucht es Raum: als ein Gefüge. Demnach hätte die freie Bewegung die Entwicklung vom Ort zum Raum bewirkt.

Die Kontinuität des unendlichen Raumes bei Nikolaus<sup>46</sup> ist die Folge der Einheit der Wirklichkeit und erscheint als malerisch umgesetzt in der Homogenität des Bildraumes. Einem abgeschlossenen Raum kann ein anderes oder ganz Anderes gegenübertreten. Im in sich vielfältig geordneten Einheitsraum aber ist alles mit allem verbunden und es spielen interne Differenzierungen. Damit wird auch die Grenze von profaner Lebenswelt und einem heiligen Bezirk aufgehoben<sup>47</sup> – eine typische Tendenz der Malerei der Frührenaissance (vor einem stärkeren Wiederaufleben „gotischer“ Kompositionsweisen als Resakralisierungen, die Hamann in seiner „Geschichte der Kunst“ feststellt). Dann ist die göttliche Weisheit im Prinzip jedem vernünftigen Wesen und überall zugänglich, wie Cusanus in den Idiota-Dialogen deutlich macht: „Veritas clamat in plateis./Die Wahrheit schreit auf den Straßen.“ (IDS 1: g 3, 422) Wo sonst, wenn sich in der Welt keine ontologisch höheren oder privilegierten Orte mehr finden?

---

<sup>45</sup> Gegenüber Kritikern wie Elkins ist zu bemerken, dass Panofsky selbst zu wissen scheint, wie groß der Zeitraum des Wandels ist, von 1350 bis zu Pomponius Gauricus, und dass er philosophiegeschichtlich nur vage Andeutungen macht. (Vgl. Panofsky, *Symbolische Form*, 722, 739–741)

<sup>46</sup> In Rombachs Interpretation, die nur einen bestimmten Aspekt an Cusanus hervorhebt, beginnt dieser, die Welt als Relationenkomplex zu sehen – damit als Kontinuum (vgl. vor allem DDI III, 1 und II, 4). Von da aus wird nur auf das Einzelne zurückgekommen, nicht es an sich selbst gesehen – es ist „eine Perspektive des Ganzen“ (Rombach, *Substanz*, 212). Das Problem einer streng funktionalistischen Deutung für unser Thema ist, dass der Raum zu verschwinden scheint (vgl. Rombach, *Substanz*, 215).

<sup>47</sup> Konkret anhand der Fresken Masaccios in der Brancacci-Kapelle in Florenz analysiert von Lobbenmeier, *Raum und Unendlichkeit*, 75–129.

Die Kontinuität von gemaltem und realem Raum hängt eng mit einer gegenseitigen „Anerkennung“ von Betrachter und Betrachtetem zusammen. Nach Herold beschreibt DVD genau, was die Zentralperspektive leistet:

„Das Bild öffnet sich zum Betrachter hin, dieser wird optisch in das Bildgeschehen einbezogen. Das Wechselspiel der Blicke hebt die strenge Abgrenzung zwischen Betrachter und Bild auf. Beide gehören in einen gemeinsamen Raum.“<sup>48</sup>

Bedeutend ist, dass dieser Spielraum selbst mitbedacht und dadurch eröffnet ist, dass jede Blicknahme sich ihrer beweglichen Eingeschränktheit im „Raum“ aller Möglichkeiten bewusst ist, dass sie sich als eine Perspektive unter anderen weiß.<sup>49</sup> Eine Theorie wie auch eine Kunst, die diese Reflexion nicht mitmacht, ist genauso berechtigt und hat ihre Stärken, steht aber in dieser Hinsicht unter einer Sichtweise, die sich ihr Eingeschränktheit bewusst und offen hält als nur je eine Weise des Teilhabens am Ganzen.

Es scheint, als wäre die cusanische Redeweise von Einschränkung, Ein- und Ausfaltung am besten geeignet zur metaphysischen Erhellung dessen, was in der Zentralperspektive zum Ausdruck kommt.<sup>50</sup>

Der zentralperspektivisch durchkonstruierte Raum enthält, während er eine mögliche Perspektive explizit macht, eingefaltet alle anderen möglichen Perspektiven, weil die Perspektivität Charakteristikum unseres Im-Raum-Seins ist. Allem ist es zu allererst ursprünglich eingeräumt, in Bezügen zu stehen, sich in Beziehungen zu setzen und zu sehen.

## Das bewegende Spiel der Schönheit

Sollte es möglich sein, über die Kunst des Quattrocento nachzudenken, ohne die Schönheit zu reflektieren? Meines Erachtens verfehlen solche Versuche leicht das, was den Spielraum offen hält, woraus dann einseitige Thesen resul-

---

<sup>48</sup> Herold, Nikolaus, 591. Nach Kreuzer konstituiert Sehen den Raum als Entfaltung und Explikation der Natur des Augenblicks (Kreuzer, *Gestalten*, 198–204). Er expliziert den Zusammenhang von Sehen – Erscheinen – Zeit – Raum (vgl. *zusammengefasst*: Kreuzer, *Gestalten*, 204).

<sup>49</sup> Der Mensch ist ein „Bewußtseinswesen, das, selbst ‚nur‘ perspektivisch den Raum anschaulich erfassend, in solcher Anschauung sie bereits *transzendiert* hat“ (Ströker, *Perspektive*, 155).

<sup>50</sup> Zur Aufhebung des Nebeneinanders des Raumes in der unräumlichen, jedoch einräumenden Gottesschau und zur Aufhebung sukzessiver Zeitlichkeit im göttlichen Augenblick vgl. Wohlfart, *Mutmaßungen*, 154–157.

tieren. Wenngleich Nikolaus vom Schönen in traditionellen Begriffen spricht, wird sich daraus doch eine Deutungshilfe für die Kunst der Perspektive ergeben.

Er definiert das Schöne metaphysisch als Glanz der Form über die begrenzten und proportionierten Teile der Materie.<sup>51</sup> Daraus folgert Santinello, der Glanz, die Metapher des Lichts, bedeute nichts anderes als die Eignung der Form, sich zu manifestieren; und die Harmonie oder Proportion der Teile des Organismus sei der Raum, den sich die Form selbst bereitet hat, um erscheinen zu können.<sup>52</sup>

Das muss auch von Gemälden gelten: Eine harmonische Proportion der Teile bildet den Raum, in welchem Schönes erscheinen kann. Ein Bild ist nicht eine Form so wie ein Mensch oder ein geschnitzter Löffel – es beinhaltet die Darstellung verschiedener Formen, jedoch liegt es nahe, nicht nur deren Binnenproportionen (vor allem beim Malen einer menschlichen Gestalt), sondern auch deren Außenproportionen im Verhältnis zu anderem Dargestellten als Erscheinung des Schönen zu sehen. Vor allem weil beides eng zusammengehört – und zwar wiederum vermittelt der Bewegung. Das Spiel der Sehnen und Muskeln, auf deren anatomische Richtigkeit die Renaissance großen Wert legte, ist nur als Ausgreifen oder Ausschreiten, als Streckung, Beugung oder Drehung – also als Bewegung im Raum darstellbar. Um Verhältnisse im Raum harmonisch und überzeugend darzustellen, können sie auf unser perspektivisches Sehen hin gestaltet werden. Die Schönheit eines Gemäldes, dessen Ausschnitt und Blickwinkel so gewählt sind, dass seine Teile sich zu einem harmonisch proportionierten Ganzen zusammenfügen, kann dann zur Manifestation der metaphysischen Schönheit der Welt, wie sie sich uns zeigt, werden.

Aber noch mehr: Auch die oben angesprochene prinzipielle (obzwar nicht zugleich realisierbare) Vielfalt möglicher Perspektiven in einem zentralperspektivischen Bild ist im metaphysischen Begriff des *pulchrum* bei Nikolaus da. Denn die Schönheit zu versammeln bedeutet, die Eigenperspektive jeder einzelnen Sache und so die Komplementarität der Blickwinkel aufzulesen. Das Schöne ist nur in den Perspektiven, wenn sie nicht als Teile eines Ganzen ge-

---

<sup>51</sup> Tota pulchra fol. 167<sup>vb</sup>.

<sup>52</sup> Santinello, Cusano e Alberti, 153. Zum Glanz des Schönen aus dem Überfluss des unendlichen Sinngrunds siehe: Pöltner, Erfahrung des Schönen, bes. 12–16. Zum Gefüge der transzendentalen Bestimmungen, zu Proportion, Harmonie und Klarheit bei Thomas von Aquin vgl. Pöltner, Schönheit, bes. 171ff.

deutet werden, sondern als das perspektivierte Ganze selbst.<sup>53</sup> Wenn das Zusammenspielen verschiedener Perspektiven gelingt, zeigt sich die anmutige Schönheit des ganzen Spiels.

Das Ganze kann mit Cusanus nie als Totalität missverstanden werden, welche das Besondere und Einzelne in einem einheitlichen Funktionszusammenhang vergleichgültigt, sondern das Singuläre repräsentiert als *contractum* vollgültig den Kosmos und seine Harmonie. An jenem leuchtet das All und alles auf. Verhältnismäßigkeit ist mehr als Gesetzmäßigkeit, denn ihr eignet wesensmäßig der Charakter des Schönen: Der macht Staunen und erfüllt die menschliche Sehnsucht.

Wird die typisch cusanische Frage nach der Einheit vielleicht vornehmlich von der Erfahrung des Schönen aufgedrängt? Ordnung und Konkordanz sind die Weise, wie das Viele an der Einheit der nicht teilbaren Einheit teilhat – so ist die Harmonie als kosmisches Prinzip die Repräsentation des Einen, vermittelt der Ähnlichkeit.

„Cum autem unitas, quae coincidit cum idem absoluto, sit immultiplicabilis, quia idem quae et unitas, ideo non-unum cum absolutam immultiplicabilem identitatem attingere nequeat, non potest nisi in pluralitate reperiri. Dum igitur ipsum idem absolutum, quod est et ens et unum et infinitum, ad se vocat non-idem, surgit assimilatio in multis ipsum idem varie participantibus. Pluralitas igitur, alteritas varietas et diversitas et cetera talia surgunt ex eo, quia idem identificat. Hinc et ordo, qui est participatio ipsius idem in varietate, hinc harmonia, quae idem varie repraesentat. Consonant et conclamant omnia, quamquam varia, idem ipsum, et hic consonans clamor est assimilatio.

Sic igitur est cosmos seu pulchritudo, quae et mundus dicitur, exortus in clariori repraesentatione inattingibilis idem.“ (De genesi § 150f.: g 2, 398–400)

Man beachte, dass Cusanus dabei auf Metaphern aus dem Bereich des Hörens zurückgreift: Das absolute, mit sich selbst identische Eine „ruft“ das Andere zu sich und dadurch in der Vielfalt erst hervor. So entsteht eine „harmonische“

---

<sup>53</sup> „Cogliere la bellezza significa saper cogliere la prospettiva che è propria di ogni singola cosa, e pur tuttavia cogliere la complementarità delle prospettive. Il bello sta nelle prospettive, solo se esse siano considerate non come parti o frazioni di un tutto, ma come il tutto stesso prospettato.“ (Santinello, *Prospettiva*, 268) „Das Schöne [...] verweist nicht auf eine andere Natur, sondern auf diese als sinnlich erfahrbare Einheit von Transzendenz und Immanenz.“ (Kreuzer, *Gestalten*, 202)

Ordnung aus dem „Zusammenklingen“ von allem, und das äußert sich in einem (man muss ergänzen: antwortenden) „Ruf“.

Proportion ist die Art, wie Einheit in der Vielfalt aufleuchtet, indem sie jedes in seinem Verhältnis hält – und das gibt sich als willkommen zu erfahren: Das Schöne ist das sinnliche Scheinen des ursprünglichen Bezugs zur Einheit: „Et ideo bene ordinata et proportionata, hoc est ubi in pluralitate relucet unitas proportionis seu harmoniae, sunt grata.“ (Tota pulchra fol. 168 <sup>a</sup>)

Die ontologische Dimension des Schönen garantiert, dass der absolute Ursprung, das Unendliche, die Einheit selbst, in der Kunst immer präsent ist. Interpretationen, die Kunstwerke ohne diese Dimension betrachten, verfehlen leicht die Lichtung der Perspektiven, wo der Zuspruch des Absoluten vernehmbar wird.

Schönheit ist die Weise, wie in der vom menschlichen Geist konjunktural abgemessenen, rational rekonstruierten und kunstvoll gestalteten Welt das unsichtbare göttliche Licht widerleuchtet, wofür der höhere Intellekt empfänglich ist. Der ganze Mensch mit seinem Streben wird existenziell erfüllt – Cusanus spricht oft vom Geschmack, Verkosten, Befriedigung, von Appetit, der trotz Sättigung nicht vergeht, sondern im Gegenteil im unvergänglichen Genuss des Ewigen sich weiter steigert.<sup>54</sup>

Die *ars* des Cusanus ist offen für die Entfaltung der Technik, behält aber in ihrer Mitte den Glanz der Schönheit. Das Findige menschlicher Weltzuwendung findet Raum, erfüllt ihn aber nicht, denn die Fülle des Kunstvollen ist und bleibt gegenwärtig. Der Gedanke der Unendlichkeit und der Einheit bricht die Selbstzufriedenheit in einer vom rationalen Subjekt selbstgebauten Welt auf. Er bricht den Verstand auf, zur Anerkennung der höheren, intellektuellen Einheit, deren er selbst bedarf. Kann jene Dynamik zur absoluten Einheit einfach vorausgesetzt werden? Oder könnte sie dauerhaft erstickt werden im beschleunigten umtriebigen Besorgen der Weltbeherrschung? Nikolaus jedenfalls empfiehlt uns die *docta ignorantia* als höhere Wahrheit, die sich als Grundlage jeglicher perspektivischer Erkenntnis erweist: Leben im unverkürzt aufgespannten Weltspielraum.

Vor dem Unendlichen nicht Angst zu haben, uns nicht immer raffiniertere Sicherungsmethoden einfallen zu lassen, die jedoch in der trotzigen Selbstbe-

---

<sup>54</sup> Siehe z. B. DDI III, 12; IDS häufig zur *sapientia* als *sapida scientia*. Vgl. auch: DVD 25 zur engen Verbindung von *cognitio* und *amor*.

hauptung des Endlichen dieses aushöhlen können, kann uns Nikolaus lehren. Wer sich auf das Unendliche und die von ihm ausgehende Relativierung (wörtlich!) einlässt, gewinnt das Endliche neu in seinem je einzigartigen Wert. Somit haben wir den Auftrag, unseren Weltspielraum aus jeder faktischen Perspektive auf den Fluchtpunkt im Unendlichen hin zu ordnen, von welchem her jenem seine wahre Einheit zukommt.

Das Gefüge des Spielraums der Welt integer zu bewahren ist eine große und selbst schöne Aufgabe, die wir, wie zu jeder Zeit, annehmen müssen. Uns Philosophen hat Günther Pöltner dabei inspiriert und wir verbinden mit dieser Dankesgabe die Hoffnung, er möge noch lange in Ernst und Freude mitspielen.

### Abkürzungen der Schriften des Nikolaus Cusanus

g	Philosophisch-theologische Schriften (Ausgabe Leo Gabriel)
h	Opera omnia (Ausgabe Heidelberger Akad. d. Wiss.)
ADI	Apologia Doctae Ignorantiae
<i>Comp.</i>	Compendium
DB	De beryllo
DC	De coniecturis (Ausgabe von Koch/Happ)
DDI	De docta ignorantia
DFD	De filiatione Dei
DLG	De ludo globi
DNA	Directio speculantis / De non aliud
DVD	De visione Dei
IDM	Idiota de mente
IDS	Idiota de sapientia
Tota pulchra	Predigt CCXLIII/240 vom 8.9.1456 Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te

### Literatur

- Alberti, Leon B.: De pictura. A cura di Cecil Grayson, Roma/Bari: Laterza 1975, 36.
- Beenken, Hermann: Figura cuncta videntis, in: Kunstchronik 4 (1951) 266–269.

- Beierwaltes, Werner: *Visio facialis. Sehen ins Angesicht. Zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus*, in: Haabst, Rudolf (Hg.): *Das Sehen Gottes nach Nikolaus von Kues*, Trier: Paulinus 1989 (= MFCG 18), 91–118.
- Bellosi, Luciano: *Die Darstellung des Raumes*, in: Bellosi, Luciano u. a. (Hgg.): *Italienische Kunst. 2. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Berlin: Wagenbach 1987, 193–243.
- Berlinger, Rudolph: *Philosophie der Kunst. Zum Homo-Creator-Motiv des Nikolaus von Kues*, in: *Perspektiven der Philosophie* 20 (1994) 13–30.
- Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur“. *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart: Reclam 1981, 55–103.
- Blumenberg, Hans: *Einleitung*, in: Nikolaus von Cues: *Die Kunst der Vermutung. Auswahl aus den Schriften*, Bremen: Schünemann 1957, 26f.
- Boehm, Gottfried: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*, Heidelberg: Winter 1969.
- Camerota, Filippo (Hg.): *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, Firenze: Giunti 2001.
- Cassirer, Ernst: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1994.
- Certeau, Michel de: *Nikolaus von Kues. Das Geheimnis eines Blickes*, in: Bohn, Volker (Hg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, 325–356.
- Dalai, Emiliani Marisa (Hg.): *La prospettive rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, Firenze: Centro Di 1980.
- Edgerton, Samuel Y. Jr.: *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York: Basic Books 1975.
- Elkins, James: *The Poetics of Perspective*, Ithaca: Cornell Univ.-Press 1994.
- Field, Judith Veronica: *The invention of infinity. Mathematics and art in Renaissance*, Oxford: Univ.-Press 1997.
- Flasch, Kurt: *Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst*, in: ders. (Hg.): *Parusia. Festgabe für Johannes Hirschberger*, Frankfurt/M.: Minerva 1965, 265–306.
- Flasch, Kurt: *Nikolaus von Kues. Geschichte einer Entwicklung*, Frankfurt/M.: Klostermann 1998.
- Gerl, Hanna-Barbara: *Einführung in die Philosophie der Renaissance*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989.
- Gombrich, Ernst H.: *The „What“ and the „How“. Perspective Representation and the Phenomenal World*, in: Rudner Richard / Scheffler Israel (Hgg.): *Logic and Art. Essays in Honor of Nelson Goodman*, New York: Bobbs Merrill 1972, 129–149.

- Goodman, Nelson: *Languages of Art*, London: Oxford Univ.-Press 1969.
- Graumann, Carl F.: *Grundlagen einer Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität*, Berlin: de Gruyter 1960.
- Hamann, Richard: *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin: Knauer 1932.
- Harries, Karsten: *Infinity and Perspective*, Cambridge: MIT Press 2001.
- Hempel, Eberhard: *Nikolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, Berlin: Akademie 1953.
- 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 (Hgg.): *Wahrheit und Begründung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1985, 71–98.
- Herold, Norbert: *Die Perspektive – Erfindung einer beherrschten Welt*, in: Gerhard, Volker / Herold, Norbert (Hgg.): *Perspektiven des Perspektivismus*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, 1–32.
- Herold, Norbert: *Menschliche Perspektive und Wahrheit. Zur Deutung der Subjektivität in den philosophischen Schriften des Nikolaus von Kues*, Münster: Aschendorff 1975.
- Herold, Norbert: *Nikolaus von Kues*, in: Nida-Rümelin, Julian / Betzler, Monika (Hgg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Kröner 1998, 585–593.
- Jacobi, Klaus (Hg.): *Nikolaus von Kues. Einführung in sein philosophisches Denken*, Freiburg/München: Alber 1979.
- Kemp, Martin: *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/Conn.: Yale Univ.-Press 1992.
- König Gert / Kambartel Walter (Hgg.): *„Perspektive, Perspektivismus, perspektivisch“*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 7 (1989) 363–377.
- Kreuzer, Johann: *Gestalten mittelalterlicher Philosophie*, München: Fink 2000.
- Lambert, Johann H.: *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung von Irrtum und Schein*. 2, Leipzig: Wendler 1764.
- Lobbenmeier, Annette: *Raum und Unendlichkeit. Die Perspektive als Bedeutungsträger in Florentiner Bildprogrammen des Quattrocento*, Essen: Blaue Eule 1995.
- Massey, Lyle: *Anamorphosis through Descartes or Perspective Gone Awry*, in: *Renaissance Quarterly* 50 (1997) 1148–1189.
- Mey, Marc de: *Jan van Eyck: l'alternativa fiamminga*, in: Camerota, Filippo (Hg.): *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, Firenze: Giunti 2001, 57–62.

- Nikolaus von Kues: Philosophisch-theologische Schriften. Lat.-dt. Hgg. v. Leo Gabriel. 1–3, Wien: Herder 1964–1967. [Kürzel: g]
- Nikolaus von Kues: Opera omnia. Ausgabe der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Leipzig: Meiner 1932ff. [Kürzel: h]
- Nikolaus von Kues: De coniecturis. Mutmaßungen. Lat.-dt. Übers. u. mit Einf. u. Anm. hgg. v. Josef Koch u. Winfried Happ, Hamburg: Meiner 1988 (= Philosophische Bibliothek 268).
- Panofsky, Erwin: Die Perspektive als symbolische Form, in: ders.: Deutschsprachige Aufsätze. 2, Berlin: Akademie 1998 (= Studien aus dem Warburg-Haus), 664–757.
- Panofsky, Erwin: Facies illa Rogeri maximi pictoris, in: Weitzmann, Kurt (Hg.): Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend jr., Princeton: Univ.-Press 1955, 392–400.
- Patzelt, Otto: Faszination des Scheins. 500 Jahre Geschichte der Perspektive, Berlin: Verl. f. Bauwesen 1991.
- Perrig, Alexander: Masaccios „Trinità“ und der Sinn der Zentralperspektive, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21 (1986) 11–44.
- Pieper, Jan: Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht, Stuttgart: Menges 1997.
- Pöltner, Günther: Schönheit. Eine Untersuchung zum Ursprung des Denkens bei Thomas von Aquin, Wien: Herder 1978.
- Pöltner, Günther: Die Erfahrung des Schönen, in: ders. / Vetter, Helmuth (Hgg.): Theologie und Ästhetik, Wien: Herder 1985, 9–19.
- Rombach, Heinrich: Substanz, System, Struktur. 1. Die Ontologie des Funktionalismus und der philosophische Hintergrund der modernen Wissenschaft, Freiburg/Br.: Alber 1965.
- Santinello, Giovanni: Il pensiero di Niccolò Cusano nella sua prospettiva estetica, Padua: Liviana 1958.
- Santinello, Giovanni: Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti. Pensieri sul bello e sull' arte, in: Nicolò da Cusa. Relazioni tenute al Convegno Interuniversitario di Bressanone nel 1960, Firenze: Sansoni 1962 (= Pubblicazioni della Facoltà di Magistero dell' Università di Padova 4), 147–183.
- Ströker, Elisabeth: Die Perspektive in der bildenden Kunst. Versuch einer philosophischen Deutung, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 4 (1958/59) 140–231.
- Veltman, Kim H.: Perspective, Anamorphosis and Vision; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21 (1986) 93–117.
- Volkmann-Schluck, Karl-Heinz: Nicolaus Cusanus, Frankfurt/M.: Klostermann 21968 (= ND 1957).
- White, John: The birth and rebirth of pictorial space, London: Faber & Faber 1957.

- Wohlfart, Günter: Mutmaßungen über das Sehen Gottes. Zu Cusanus' „De visione Dei“; in: Philosophisches Jahrbuch 93 (1986) 151–164.
- Wood, Christopher: Introduction, in: Panofsky, Erwin (Hg.): *Perspective as symbolic form*, New York: Zone 1991, 7–24.
- Zimmermann, Albert: „Belehrte Unwissenheit“ als Ziel der Naturforschung, in: Jacobi, Klaus (Hg.): *Nikolaus von Kues. Einführung in sein philosophisches Denken*, Freiburg/München: Alber 1979, 121–137.