Zeitschrift: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde

Herausgeber: Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel

Band: 83 (1983)

Artikel: Das Grabrelief des Nicolaus Cusanus nach einer Skizze Jacob Burckhardts

Autor: Nagel, Fritz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-118105

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Miszellen

Das Grabrelief des Nicolaus Cusanus nach einer Skizze Jacob Burckhardts

von

Fritz Nagel

Jedem Cusanusfreund ist das Porträt des Kardinals auf dessen Grabmal zu San Pietro in Vincoli in Rom bekannt. Die meisten Rombesucher werden allerdings das Cusanusepitaph auf ihrem Weg zum Moses des Michelangelo in der gleichen Kirche kaum beachtet haben, und nur wenige haben gar längere Zeit vor ihm verweilt. Zu diesen wenigen zählt Jacob Burckhardt. Eine kleine Bleistiftskizze von seiner Hand bezeugt noch heute den Eindruck, den ihm das Reliefporträt des Kardinals einst vermittelt hat. Obwohl es sich bei dieser Skizze wohl um die älteste bisher bekannte bildliche Wiedergabe des Cusanusepitaphs handelt, dürfte sie auch von der am Nachleben des Nicolaus Cusanus interessierten Forschung bisher übersehen worden sein[1].

Die Skizze (Bleistift auf Papier, 9,5 × 15,5 cm, Querformat, bisher unveröffentlicht) findet sich auf Blatt 19r eines Skizzenbuches aus dem Nachlass Jacob Burckhardts, heute im Staatsarchiv Basel (Privatarchiv 207, Nr. 30). Das Skizzenbuch enthält zahlreiche Abbildungen römischer Kunstdenkmäler und Stadtansichten, darunter zwei weitere Blätter aus der Umgebung von San Pietro in Vincoli. Aus dem Inneren dieser Kirche hat Burckhardt ausser dem Cusanusbildnis nichts skizziert. Als Porträtskizze fällt die Zeichnung aus dem Rahmen der übrigen Blätter, auf welchen meist Architekturdetails oder Veduten wiedergegeben sind, auffällig heraus. Sie gibt nicht das ganze Grabmal, sondern lediglich den Kopf des Kardinals wieder. Daneben steht von Burckhardts Hand

[1] Den Hinweis auf diese Skizze verdanke ich Herrn Prof. Dr. Werner Kaegi, Basel. Abbildungen des Grabmonuments finden sich z.B. bei F. Tosi, Raccolta di Monumenti sacri e sepolcrali sculptiti in Roma nei secoli XV et XVI 3, Roma 1853, tab. LXII, in Ramboux, Kunstgeschichte des Mittelalters, Köln 1860, und in N. Valois, Le pape et le concile 2, Paris 1909, 62.

mit Bleistift: «Card. Cusanus (Monum. in S. Pietro in Vincoli)»[2]. Laut Eintrag auf der Innenseite des Vorderdeckels des Buches kam Jacob Burckhardt am 11. 10. 1847 in Rom an und verliess die Stadt wieder am 15. 4. 1848. Alle Skizzen des Buches dürften noch im Spätjahr 1847 entstanden sein[3].

Den Hintergrund zur Entstehung unserer Skizze bildet ein Aufsatz, der – obgleich gering an Umfang – den wichtigsten Stücken von Burckhardts wissenschaftlicher Prosa zuzurechnen ist[4]. Jacob Burckhardt hat seine Niederschrift im Dezember des Jahres 1847 in Rom beendet. Bereits im Juli des folgenden Jahres ist dann der Aufsatz unter dem Titel «Andeutungen zur Geschichte der christlichen Skulptur» im Stuttgarter «Kunstblatt» erschienen[5]. In diesem Aufsatz wird ein Problemkreis angeschnitten, in welchen sich auch und gerade die Cusanusforschung in ihren Anfängen verstrickt sah. Es ist der Problemkreis der Epochenschemata, hier bezogen auf den Unterschied zwischen heidnisch-antiker und neuzeitlicher, d.h. christlich geprägter Kunstauffassung, dort bezogen auf die Differenz zwischen antik-mittelalterlichem und genuin neuzeitlichem Philosophieren. Setzt man voraus, dass der von Burckhardt angesprochene Unterschied der Kunstauffassungen sein Analogon in jenem Unterschied zweier Denkweisen hat, welcher sich nicht zuletzt in der Philosophie des Nicolaus Cusanus manifestiert, so verliert angesichts dieses gemeinsamen Problemhorizontes das Auftauchen der Gestalt des Nicolaus Cusanus im Zusammenhang mit Burckhardts Überlegungen etwas vom Charakter des Beziehungslosen und rein Zufälligen. Aus diesem Grund sei auf die Ausführungen Burckhardts, anlässlich derer seine Cusanusskizze entstanden ist, hier kurz eingegangen.

Burckhardt geht in seinem Aufsatz von der von ihm unbestrittenen These aus, dass die antike Welt die der Plastik, die christliche die der Malerei gewesen sei. Die Begründung dieser Tatsache aus

[2] Siehe Abbildung. Für die freundliche Hilfe bei der Beschaffung von Photographien und für zahlreiche Hinweise bin ich Herrn Dr. Max Burckhardt zu Dank verpflichtet. Der Jacob-Burckhardt-Stiftung zu Basel danke ich für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Skizze.

[3] Abbildungen aus diesem römischen Skizzenbuch finden sich in Werner Kaegi, Jacob Burckhardt 3, Basel 1956 und in Jacob Burckhardt, Briefe, hrsg. von Max Burckhardt 3, Basel 1955. Ebenso bei M. Burckhardt, Jacob Burckhardt als Zeichner, in: Librarium, 20, 1, 1977.

[4] Vgl. dazu Kaegi, a.O. 165 ff.

[5] Kunstblatt, unter Mitwirkung von Ernst Förster und Franz Kugler, Nr. 33 und 35, Stuttgart (Cotta) 6. u. 20. Juli 1848, S. 129–132 u. 133–139. Neudruck des Aufsatzes durch Walter Rehm in der Zeitschrift «Italien», Heidelberg Okt./Dez. 1929.

dem geschichtlichen Charakter der beiden Welten überlässt er bezeichnenderweise der Kunstphilosophie. Ihn interessiert nur die Doppelfrage: Wie kam es, dass die Malerei allmählich die höchsten Aufgaben der Kunst für sich in Anspruch nahm, und auf welche Weise drangen die Gesetze der Malerei zersetzend und umgestaltend auch in die Plastik ein? Weit entfernt diese Fragen umfassend erledigen zu wollen, begnügt sich Burckhardt damit, auf einige tatsächliche Übergänge hinzuweisen.

Das Übergewicht der Malerei ist nicht etwa durch eine innere Skulpturenfeindschaft des Christentums zu erklären. Es genügt, hierfür auf die Skulpturenkunst der gotischen Dome hinzuweisen, welche einen plastischen Stil offenbart, der dem Stil der Antike zum Teil kaum nachsteht. Die Ursache für den Sieg der Malerei über die Skulptur in der christlichen Kunst liegt anderswo. Er entspringt für Jacob Burckhardt aus der Rivalität der Künste um das Altarwerk. Denn die wichtigste, vielleicht entscheidendste Frage für die christliche Kunst sei gewesen, welche der Künste den Altar auszuschmücken habe. Die christliche Kunst hat in diesem Kampf lange geschwankt, da zunächst das Relief seinen inneren Gesetzen gemäss die Mitte zwischen Malerei und Bildnerei gehalten hat. Schliesslich hat sie sich – endgültig im 15. Jahrhundert, der «Scheidezeit der Geister» – für das Tafelgemälde entschieden. Warum aber ging man den Weg vom Relief zum Altargemälde, nicht aber den zur freistehenden Altarstatue? An dem Willen einzelner grosser Künstler kann es gewiss nicht gelegen haben. Der innere, sachliche Grund liegt für Burckhardt vielmehr «in dem wesentlichen Unterschiede der religiösen Gegenstände, welche die antike und welche die christliche Kunst zu behandeln hatten»[6].

Die religiösen Gegenstände der antiken Welt waren Göttergestalten, welche ihre abgeschlossene Selbständigkeit in sich trugen. Sie forderten geradezu eine plastische Darstellung im menschlichen Körper und zwar in der Weise, dass jeweils die ganze Statue den jedesmaligen Charakter ausdrückte. So wurde vom Silen bis zum Jupiter «eine reiche Reihe der verschiedensten Bildungen mit der grössten Bestimmtheit durchgeführt», wobei schon «das blosse Knie eines Fauns ... von dem eines Apolls zu unterscheiden war»[7]. In der christlichen Kunst hingegen sind die darzustellenden Gestalten keine Idole, die durch ihre unmittelbare Existenz wirken. Sie sind vielmehr historischer Art, d.h. ihr Wesen ist nicht mehr an ihrer äusseren Gestalt abzulesen, sondern liegt in ihren historischen

[6] Kunstblatt, a.O., S. 130.
[7] a.O. 130.

Handlungen und Bezügen. «So verlangt man bei der Darstellung Christi nicht bloss die Person, sondern auch ihren Zusammenhang mit der Welt, eine Andeutung ihrer Erlösungswerke, eine Hinweisung auf die Erfüllung des alten Bundes, lauter Aufgaben, die sich in einer einzelnen Figur nicht abschliessen liessen.»[8] Die christliche Kunst ist daher im Gegensatz zur antiken «durchaus auf das Viele und Bezugreiche, auf Cyklen von Gestalten und Geschichten eingerichtet»[9]. Ihre Aufgabe besteht darin, dass sie «ihre Gestalten in gegenseitige Bezüge setzt, Handlungen und Geschichten ausdrückt, mit einem Wort, dass sie zum Relief und zur Malerei übergeht»[10]. Die Ursache für das Übergewicht der Malerei über die Skulptur liegt also für Burckhardt nicht in einem rein formgesetzlichen, ästhetischen Prinzip. Es ist vielmehr der geistesgeschichtlich bedingte Unterschied in der Thematik der antiken und der christlichen Kunst, welcher die jeweils dominierende künstlerische Ausdrucksform bestimmt[11]. Burckhardt setzt damit ein Epochenschema voraus, welches auf der Polarität zwischen antikem Seinsdenken und biblisch-christlichem Schöpfungsglauben beruht, einer Polarität, welche ihre Sprengkraft nicht zuletzt auch in der Philosophie des Nicolaus Cusanus entfaltet hat.

Nachdem die erste Hauptfrage des Aufsatzes beantwortet ist, wendet sich Burckhardt in den folgenden Abschnitten der zweiten Frage zu: Wie und seit wann ist der Stil der Malerei auch in die Plastik eingedrungen? Die Antwort gibt er sofort: Es geschah in zwei Perioden, im 15. und im 17. Jahrhundert. Den Vorgang selbst erläutert Burckhardt vornehmlich am Beispiel der römischen Grabplastik. An ihr lässt sich nämlich seiner Auffassung nach besonders gut zeigen, wie Dramatik, Realismus, Individualisierung, Dekoration, Affekt und Bewegung in die Skulptur eingehen und diese schliesslich von der Renaissance zum Barock führen.

Uns kann hier nur interessieren, was Burckhardt über die Grabplastik des 15. Jahrhunderts schreibt. Auch hier sieht er den oben berührten Grundzug der christlichen Kunst nachwirken: «die Richtung auf das Bezugreiche, die Entwicklung einer Reihe zusammengehöriger Gedanken durch einen Cyklus von Gestalten und Bildern. An jenen Grabmälern ist der Tote in Beziehung gesetzt mit den höchsten Tröstungen; ihn umstehen, in den Seitennischen, seine Schutzpatrone und die symbolischen Gestalten der

[8] a.O.
[9] a.O. 131.
[10] a.O. 130.
[11] Vgl. hierzu Kaegi a.O. 168.

Jacob Burckhardt, Skizze vom Grabrelief des Nicolaus Cusanus.

Tugenden, die der Üerlebende an dem Verstorbenen rühmen will.»[12] Selbst die «kleineren Grabmäler aus dieser Zeit, deren z.B. S.M. del popolo in Rom eine prachtvolle Auswahl enthält, sind möglichst unplastisch und dekorativ gehalten; unter einer zierlichen Bogenarchitektur liegt auf dem Sarkophag die oft halb als Relief gearbeitete Statue des Verstorbenen; darüber, meist ganz als Relief, die Halbfigur der Madonna mit zwei anbetenden Engeln; unten am Sockel und an den Seitenpfosten oft ebenfalls Reliefs oder Statuetten in Nischen, alles von den geschmackvollsten Ornamenten eingefasst»[13]. Schliesslich wird noch angeführt, dass «das ganze 15. Jahrhundert den Toten in streng symmetrischer Haltung, mit gefalteten oder gekreuzten Händen darzustellen pflegte»[14].

Diesem hier skizzierten Typus des römischen Grabmals lässt sich nun auch das Cusanusepitaph zuordnen. Zwar treffen nicht alle der angeführten Charakteristika auf es zu. So lässt insbesondere die aus dem Zentrum an den Rand gerückte Halbfigur des Verstorbenen das Grabmal seinem Gesamthabitus nach noch fast «mittelalterlich»

[12] Kunstblatt, a.O. 137.
[13] a.O.
[14] a.O. 7, 137 f.

erscheinen[15]. Dennoch findet sich eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten, durch welche sich jene Grabtafel zwanglos in die von Burckhardt herangezogene Beispielserie einfügt. Hier wie dort sehen wir zum Beispiel «die halb als Relief gearbeitete Statue des Verstorbenen» «mit gefalteten Händen» knieend vor «ihrem Schutzpatron», wobei der den hl. Petrus von seinen Ketten befreiende Engel «die Beziehung mit den höchsten Tröstungen» herstellt, während die ganze Szene in einer «zierlichen Architektur» «von den geschmackvollsten Ornamenten eingefasst» wird. Diese Übereinstimmung der Formensprache des Cusanusgrabmals mit dem von Burckhardt geschilderten Grabtypus ist kein Zufall, hat doch Burckhardt bei seinen ausgedehnten und sorgfältigen Vorstudien zu seinem Aufsatz das Cusanusepitaph mindestens zweimal studiert[16].

Zeugnis hierfür ist zunächst ein Notizheft aus der Zeit seines ersten römischen Aufenthaltes, d.h. vom Frühjahr 1846. Darin heisst es unter dem Stichwort «S. Pietro in Vincoli»:

> «Relief über dem Grabe des Cusanus mittelmässig, nur der Kopf des Cardinals (knieend, betend) vortrefflich, voll Lebenswahrheit (gleicht Leo X.).»[17]

Diese Notiz ist in doppelter Hinsicht interessant. Einmal gibt sie uns einen Hinweis auf den Zustand des Cusanusgrabes in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Aus der Tatsache nämlich, dass Burckhardt von einem Relief *über* dem Grab des Cusanus spricht, lässt sich schliessen, dass die heute rechts vom Epitaph in die Wand eingemauerte Marmorplatte im Jahre 1846 noch als eigentliche Grab-

[15] Es wäre interessant zu wissen, ob und in welchem Umfang Cusanus selbst auf die künstlerische Gestaltung seines Grabmals Einfluss genommen hat. Auf die Tatsache, dass das Epitaph laut Inschrift von Cusanus selbst bestellt worden ist, hat erstmals Hermann Krämer hingewiesen. Vgl. Krämer, Die Grabmäler des Cusanus, in: Archiv für Kultur und Geschichte des Landkreises Bernkastel 2, Bernkastel-Kues 1964/65, 41.

[16] Da das Cusanusepitaph dem Bildhauer Andrea Bregno zugeschrieben wird, sei darauf hingewiesen, dass Burckhardt mit Sicherheit auch weitere Werke dieses Künstlers für seinen Aufsatz herangezogen hat. So erwähnt er ausdrücklich die «prachtvolle Auswahl» von Grabmälern in S. Maria del popolo, unter denen sich die Grabmonumente der Kardinäle Rovere und Rocca als Werke Bregnos befinden. Der Altar Bregnos in der Sakristei der gleichen Kirche wird von Burckhardt sogar gesondert genannt.

[17] Das Heft aus dem Nachlass Burckhardts findet sich im Staatsarchiv Basel (Privatarchiv 207, Nr. 36, I). Es enthält auf 113 rotpaginierten Seiten Bleistiftnotizen über die römischen Kunstwanderungen von 1846. Der hier wiedergegebene Eintrag steht auf S. 78/77. Vgl. hierzu auch Kaegi a.O. 42.

platte im Boden unterhalb des Reliefs gelegen hat. Burckhardt traf damals also noch den gleichen Zustand an, den bereits im Jahre 1818 ein «Trierischer Musenfreund» beschrieben hat[18] und welcher erst zu Beginn unseres Jahrhunderts geändert worden ist[19].

Der zweite Hinweis der Notiz bezieht sich auf dasjenige Moment, das Burckhardt am Cusanusepitaph besonders angesprochen hat. Es ist dies offenbar die individualisierende Realistik der Darstellung, die sich in der Wiedergabe der Gesichtszüge des Kardinals manifestiert. Dass diese Züge Burckhardt auffallend stark beeindruckt haben, wird dadurch unterstrichen, dass er zur gleichen Zeit, als er den Kopf des Cusanus «vortrefflich» und «voll Lebenswahrheit» fand, zum Beispiel über den Moses des Michelangelo im Hintergrund der Kirche bemerkt, diese Figur erhebe sich «bei höchster Vollendung der Darstellung» und «trotz der grossen und herrlichen Formen» «in Betreff des Ausdrucks im Kopfe nicht über Flussgötter und andere befangene Wesen des Heidentums»[20].

Anderthalb Jahre danach, im Spätjahr 1847, das ganz dem Studium der Skulptur gewidmet war, hat Jacob Burckhardt dann das Cusanusgrabmal erneut aufgesucht und dabei den ihn so beeindruckenden Kopf des Kardinals in der erwähnten Bleistiftskizze festgehalten. Erst jetzt in einer Zeit «wahrer Meditation»[21] hatte sich ihm der Blick für die Kunstgattung der Plastik geöffnet. Das Ergebnis ausgedehnter Kunstwanderungen durch die römischen Kirchen war dann jener Aufsatz «Andeutungen zur Geschichte der christlichen Skulptur», von dem oben berichtet wurde.

Abschliessend sei darauf hingewiesen, dass ein direkter Bezug auf die Gedankenwelt des Nicolaus Cusanus im literarischen Werk Burckhardts anscheinend völlig fehlt. Weder der «Cicerone» noch die «Kultur der Renaissance» erwähnen des Cusanus. Und auch in

[18] Dieser Bericht erschien als Notiz im Trierer Wochenblatt 1819 Nr. 1 sowie in der Trierer Chronik 1821. Es heisst dort: «In der Mauer *oberhalb* dem Grabstein ist ein Monument von weissem Marmor ...» Vgl. auch Krämer a.O. 42.

[19] Im Jahre 1874 beschreibt Forcella die Grabplatte noch als «Nel pavimento sul principio della nave sinistra» gelegen. Vgl. V. Forcella, Iscrizioni della chiesa e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri 4, Roma 1874, 80. Nr. 177. E. Vansteenberghe, Le Cardinal Nicolas de Cues, Lille 1920, 461 f. Anm. 7 berichtet von der Grabplatte, «qui a été relevée récemment et scellée dans la muraille près du monument.... Les ossements que recouvrait cette pierre ont été portés dans le nef centrale, où ils se trouvent mêlés à d'autres.»

[20] In dem in Anm. 17 erwähnten Notizheft S. 76.

[21] Burckhardt an Grüninger am 13. 4. 1875, in Jacob Burckhardt, Briefe a.O. 6, Basel 1966, 25.

den Manuskripten zu Burckhardts Vorlesungen über das Spätmittelalter taucht der Name nicht auf[22]. Man mag dafür die Konzentration Burckhardts auf die Kulturgeschichte Italiens oder seinen bewussten Verzicht auf die Berücksichtigung der Geschichte der Philosophie verantwortlich machen. Ganz zu erklären ist sein Schweigen über eine Gestalt, die immerhin auf dem grossen Konzil in seiner Vaterstadt unübersehbar in Erscheinung getreten ist, damit nicht. Fest steht jedoch, dass Nicolaus Cusanus Jacob Burckhardt als eine Persönlichkeit aus der «Scheidezeit der Geister» bekannt gewesen ist und dass seine Gestalt vor dem Hintergrund eines seiner wichtigen Aufsätze eine gewisse, wenn auch mehr oder weniger äusserliche Rolle gespielt hat.

Dr. Fritz Nagel,
Missionsstr. 58,
4055 Basel

[22] Auskunft von Dr. Max Burckhardt. Die Vorlesungsentwürfe sind 1844/45 entstanden und 1849–55 für weitere Vorlesungen neu bearbeitet worden.