



## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 13 (2025): Atmosphären in der europäischen Geistesgeschichte. Hrsg. v. Yuho Hisayama und Harald Schwaetzer.

Bücker, Pilar: Nichts anderes als Karfunkel. In: IZfK 13 (2025). 11-67.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-a2b6-90de

**Pilar Bücker (Stuttgart)**

### Nichts anderes als Karfunkel

*Der Karfunkel als christologisches Sinnbild von Atmosphäre bei Nikolaus von Kues - unter Einbezug der spätantiken und mittelalterlichen Edelsteinallegorese*

*Nothing other than a carbuncle. The carbuncle as a Christological symbol of atmosphere in Nicholas of Cusa - with reference to the late antique and medieval gemstone allegory*

In his *De non aliud*, Nicholas of Cusa applies the carbuncle as a Christological aenigma, which can be understood as an exemplary object of atmosphere due to its dual nature of light substance and mineral substance. The article will show that the meaning of the carbuncle image as the epistemological method is so closely linked to the character and form of thought in *De non aliud* that an examination of the meaning of the carbuncle in its historical allegory contributes to the question of image theory in Cusanus. By that the question is answered to which extent this far-reaching meaning of the carbuncle can shed light on the anagogic dimension of the perception of atmosphere.

*Keywords: carbuncle, Nicholas of Cusa, aenigma, atmosphere, history of gemstone allegory*

*Atmosphären: ein leuchtendes Sinnbild*

Der altertümliche Name ‚Karfunkel‘ für einen leuchtend roten Edelstein erinnert an die Sphäre der Sagen und Märchen, vielleicht auch an poetische Texte vergangener Jahrhunderte oder überkommene Volkslieder. Er scheint das Gegenteil einer präzisen Angabe, etwa einer mineralogischen Bestimmung oder einer Sachbezeichnung der konkreten Erfahrung zu sein. Insbesondere da das einzige Kriteri-

um zu seiner Definition, abgesehen von der roten Farbigkeit, ein solches ist, das selbst dem Mineralienkundigen phänomenologisch unbekannt bleibt. Denn sein Hauptmerkmal, da sind sich die historischen Steinbücher und der Mythenkreis einig, ist es, selbst Lichtquelle zu sein. Sein einzig gewisser Charakter, ein von selbst leuchtender, roter Stein zu sein, lässt den Karfunkel sich uns also zunächst erst recht entziehen, insofern wir bekennen müssen, dass sich ein solches Phänomen in unserem Gesichtskreis nicht ohne Weiteres ausfindig machen lässt. Der Karfunkel nimmt sich also als eine Art Fabelgestalt aus, die vielleicht die Phantasie anregen mag, jedoch wenig mit klarer Realitätserkenntnis gemein zu haben verspricht.

Dadurch aber erscheint er zugleich als ein Stein, der durch seine besondere und nicht-sinnliche „Aura“ bestimmt ist: Er ist ein Stein, der aus seiner Atmosphäre heraus bestimmt ist. Diese Wesensbestimmung des Karfunkels macht ihn für eine Untersuchung zur Geschichte des Atmosphärenbegriffs einschlägig interessant.

Eine historische wie systematische Nahtstelle, um die Atmosphären-Dimension des Karfunkels zu untersuchen bildet Nikolaus von Kues. Der im Übergang vom Mittelalter in die Neuzeit zu den naturwissenschaftlich gebildeten Geistesgrößen zählende Philosoph, der sich in herausragender Weise für die Entwicklung eines klaren, vorurteilsfreien Denkens einsetzt, hat gerade jenen Karfunkelstein an genau der Stelle einer erkenntnistheoretischen Schrift eingefügt, an der er von seinem Leser exakte Stringenz der Ratio sowie größtmögliche intellektuelle Trittsicherheit verlangt. Will man Nikolaus von Kues, der dieses Unterfangen 1462 in seiner Schrift „De non aliud“<sup>1</sup>, übersetzt „Nichts anderes“, unternimmt, nicht von vorn herein unterstellen, er sei seinen eigenen Prinzipien durch den Hinweis auf den Karfunkel untreu geworden, lässt sich die Frage formulieren, worin die erkenntnistheoretische Dimension des atmosphärisch bestimmten Karfunkelsteins zu begreifen ist, die Cusanus ihm durch den gezielten Einsatz innerhalb des Denkweges von „De non aliud“ beilegt.

Die Frage lässt sich noch zuspitzen, berücksichtigt man weiter, dass im Zentrum seiner Schrift eine Gedankenfigur steht, für deren Vollzug Cusanus seinem Leser abverlangt, sich gerade aller Vorstellungsbilder zu entledigen, da jeder bildhafte, also gegenständlich gefüllte Bewusstseinsinhalt die Perspektive verstellt, die Cusanus das menschliche Denken auffordert einzunehmen.<sup>2</sup> Man kann also sagen, dass Cusanus auf eine intellektuelle Wahrnehmung zielt, die in einer Weise jenseits der Vorstellungen, der *imaginatio* im gewöhnlichen Sinne, liegt, insofern es nicht um subjektive Eindrücke und Befindlichkeiten geht. Der Karfunkel ist natürlich aber den Sinnen vorliegend – und nicht in eine reine Begriffssphäre entrückt. Indem nun der Karfunkel, eingeführt als ein Sinnbild für die von ihm zuvor entfalteten Zusammenhänge, sich explizit auch als ein gegenständli-

<sup>1</sup> Nikolaus von Kues: *De non aliud*. Nichts anderes. Hrsg. v. Klaus Reinhardt, Jorge M. Machetta und Harald Schwaetzer. *Texte und Studien zur Europäischen Geistesgeschichte*, Band 1. Münster 2011.

<sup>2</sup> Auf die Gedankenfigur von *De non aliud* wird im ersten Kapitel des Beitrags eingegangen.

ches Vorstellungsbild ausweist, stellt sich die Frage nach den Beweggründen für den Einsatz des Karfunkels auch in methodischer Hinsicht. Wieso überführt Cusanus den konsequent begrifflichen Bewusstseinsvollzug, auf den es ihm ankommt, überhaupt wieder in ein Bild? Angesichts der durchweg bewusst gestalteten Textkomposition erscheint es wenig plausibel, dass es sich an dieser Stelle um eine bloß illustrierende Hilfestellung für denjenigen Leser handeln könnte, dem, metaphorisch gesprochen, die bildlose Atemluft zu dünn zu werden droht. Vielmehr dürfte anzunehmen sein, dass dieser Schritt eine weiterführende Vertiefung des Vorherigen darstellt, die wegzulassen eine entscheidende Leerstelle hinterlassen würde. Wenn es jedoch nicht um eine zwar geschickte, aber nur repetitive didaktische Bemühung geht, die noch einmal hinter den zuvor entwickelten Anspruch zurückfiele, um dem bald ermüdeten Denken abermals eine Spur zu geben, dann ist dem Karfunkel als dem weiterführenden Element umgekehrt das Vermögen zuzusprechen, die bis in die Durchsichtigkeit geklärte Gedankenform des *non aliud*, die doch eigentlich schon die kaum erreichbare ‚Krönung‘ der Erkenntnis sein dürfte, noch einmal qualitativ neu zu beleuchten.

Genau dieser Vorgang aber weist als methodischer Zugang Cusanus als Gesprächspartner für eine Atmosphärenwahrnehmung auch im modernen Sinne aus. Die Frage nach der Atmosphäre lässt sich also auch so formulieren: Worin genau besteht aber dieses weiterführende Element, in das Cusanus den Gedankengang überführt, indem er den Leser zurück in den Bildbereich navigiert? Und warum wählt er für diesen Schritt gerade den Karfunkelstein?

Die These, die im Weiteren entfaltet werden soll, ist, dass beide Fragen, diejenige nach Methode und diejenige nach Inhalt des Karfunkeleinsatzes, so eng zusammenhängen, dass eine Untersuchung des Sinngehaltes des Karfunkels auch den methodischen Bildungsgang erhellen kann. Ihr zugrunde liegt der Eindruck, dass dem Karfunkel eine für die Gedankenfigur der Schrift so weitreichende Funktion zukommt, dass eine Deckung von Bildgegenstand und Form, also der Bildhaftigkeit als solcher, anzunehmen ist. Diese Deckung ist, so wird sich zeigen, zugleich der Grund für die Inanspruchnahme des Karfunkels als eines exemplarischen Gegenstandes für Atmosphäre. Im Sinne dieser These wird der Fokus des vorliegenden Beitrags daher nicht auf die Reflexion der Cusanischen Aenigma-Verwendung, sondern auf die historischen Karfunkelallegorese gelegt, wengleich damit auch ein Beitrag zur Frage der Bildtheorie geleistet werden soll. Im Verlauf der Untersuchung wird zu zeigen sein, inwieweit dieser Zusammenhang von Inhalt und Methode des Cusanischen Karfunkeleinsatzes besteht und inwiefern der Sinngehalt des Karfunkelbildes ein Licht auf die anagogische Dimension zur Wahrnehmung der Atmosphäre zu werfen vermag.

Von dem Ergebnis hängt dabei mehr ab, als einzig die Beurteilung eines historischen Textes. Denn das Problem, das in „De non aliud“ verhandelt wird, kann mehr als 500 Jahre später nach wie vor aktualisiert werden. Was im 15. Jahrhundert unter dem Sujet des präzisesten Gottesnamen mit Diskussion der Negativen Theologie verhandelt wird, ist die Erprobung der Spannweite und der Grenzen

begrifflicher Erkenntnis sowie eine grundlegende Verhältnisbestimmung derselben zum Medium des Sinnbildes. Es wird in der Schrift also ausgelotet, inwiefern das begriffliche Denken sich selbst in die Lage bringen kann, zu einer Art Erkenntnisorgan zu werden, das die Schwierigkeit bewältigt, nicht nur Begriffliches zu erfassen, sondern das Prinzip von Begrifflichkeit zu berühren, und das in Verbindung mit einer äußeren Wahrnehmung. Diese erkenntnistheoretische Formulierung darf von Seiten des Cusanus als die Möglichkeit zur Wahrnehmung von Atmosphäre gelten.

Sowohl in „De non aliud“ als auch in der europäischen Karfunkeldeutung im Allgemeinen bildet der christliche Bezugsrahmen in seinen Figuren von Inkarnation, Tod und Auferstehung in unterschiedlicher Akzentuierung den wesentlichen Deutungshorizont. Insbesondere die Doppelnatur des Karfunkels von Lichtsubstanz und Mineralsubstanz macht ihn zu einem Urgegenstand von Atmosphäre, da die Polarität des immateriellen Lichtes und der undurchdringlichen Materieform der Steinigkeit eine Synthese von Geistigkeit und Leiblichkeit impliziert.

Zur Durchführung dieser These gliedert sich der vorliegende Beitrag in drei Teile. Der erste Part umfasst eine Analyse des Karfunkels innerhalb der Schrift „De non aliud“. Im zweiten Teil werden die verschiedenen historischen Karfunkelauslegungen analysiert. Im dritten Kapitel erfolgt dann die Auswertung der Ergebnisse des zweiten Teils unter Bezugnahme auf den ersten Teil, um so abschließend die Konzeption von Atmosphäre bei Cusanus würdigen zu können.

Vorangestellt sei ein kurzer Blick auf die Forschungsliteratur zum Aenigma-Begriff bei Cusanus wie zur historischen Edelsteinallegorese, da beide Bereiche die Arbeit am Atmosphären-Begriff entscheidend flankieren.

Die Verwendung von Aenigmata bzw. die Imagination als Erkenntnisform bei Nikolaus von Kues ist ein wesentlicher Gegenstand der Cusanus-Forschung. Martin Thurner hat gezeigt, dass Cusanus bedeutend daran beteiligt ist, die klassische Auffassung der *imaginatio* als Vergegenwärtigung eines zuvor wahrgenommenen Bildes, wie sie in der mittelalterlichen Intellektlehre auftritt, in die neuzeitliche Bedeutung von Imagination als künstlerischer Kreativität zu transformieren.<sup>3</sup> Die Methode, die Cusanus dabei entwickelt, die schöpferische Verbildlichung geistiger Erkenntnis, deren Produkte als Aenigmata wiederum den Blick lenken und die Erkenntnis vertiefen können, hat Christiane Bacher unter dem Begriff der „Experimentellen Mystik“ zusammengefasst. Damit hebt sie den zugleich wissenschaftlichen wie mystischen Charakter der Cusanischen Sinnbilder hervor, die verlangen, dass man von ihnen in dem Sinne ‚praktischen Gebrauch‘ macht, dass sie nicht ausschließlich Objekt der Betrachtung sind, sondern während des Betrachtens selbst zum Organ der Schau werden.<sup>4</sup> Michael Eckert betont die ästhetischen Zwischenwelten des Übergangs, welche die Aenigmata dadurch als Denkbilder

---

<sup>3</sup> Vgl.: Thurner (2006: 97ff.).

<sup>4</sup> Vgl.: Bacher (2015).

eröffnen und die Geistseele zum bewussten Vermittlungsort der von den Sinnen ausgehenden Aufstiegsbewegung und der Abstiegsbewegung gestaltender Vernunft machen.<sup>5</sup> Dieser Gestaltungsprozess vollzieht sich, wie Harald Schwaetzer aufgezeigt hat, als von der *ratio* geordnete *imaginatio*, die, im Unterschied zur sinnlich determinierten, durch ihre vom Geist verliehene Form als Symbol adäquates Bild der *visio*, das heißt der geistigen Erkenntnis werden kann.<sup>6</sup> Der schöpferische Akt der Geistseele steht bei Cusanus wiederum stets im Zusammenhang des menschlichen Geistes als *imago Dei*, weshalb Kazuhiko Yamaki die These vertritt, dass die Cusanische Imaginationslehre konsequent als *imitatio Christi* aufzufassen sei.<sup>7</sup> Diese Interpretation wird auch für die Untersuchung des Karfunkels als Verbildlichung des Gottesnamens von Belang sein. Denn indem die Geburt des Logos im menschlichen Intellekt als wesentliche Hinordnung der jeweiligen *viva imago Dei* auf Christus als vollkommenes Bild Gottes aufgefasst werden kann, wie Klaus Reinhardt hervorhebt<sup>8</sup>, erweist sich die Christologie als Kern des Cusanischen Bildbegriffes.<sup>9</sup>

Im Mittelpunkt der Forschung zum Bildungsgang von Cusanus stehen dabei insbesondere die geometrischen Aenigmata und weitere prominente Sinnbilder wie etwa der Beryll, das Spiegelgleichnis oder das Globusspiel. Eine eingehende Untersuchung des Karfunkels ist hingegen noch ausstehend. Eine kurze, aber grundlegende Kontextualisierung verdankt sich Harald Schwaetzers Erläuterung zum Karfunkel in der Neuedition von „De non aliud“.<sup>10</sup> Darin macht er auf die anthropologische Deutung des Karfunkels aufmerksam, die in „De non aliud“ implizit angelegt sei, aber wegen der Ambivalenz des Steines als Lichträgers nicht ausgeführt werde.<sup>11</sup> Eine weitere Erwähnung findet der Karfunkel in dem Aufsatz „Beryll, Diamant, Karfunkel. Edelsteine im Werk des Nicolaus Cusanus“ von Harald Schwaetzer und Maximilian Glas, worin als Vorlage für die Cusanische Karfun-

<sup>5</sup> Eckert (2019: 59ff.).

<sup>6</sup> Schwaetzer (2006: 83ff.).

<sup>7</sup> Yamaki (2017: 168f.).

<sup>8</sup> Reinhardt (2015: 143-154).

<sup>9</sup> Mit dieser elementaren Ausrichtung auf den Zusammenhang zwischen dem Menschen im Allgemeinen, bzw. dem einzelnen Menschen als *imago Dei* und dem Gottmenschen Jesus Christus als *imago Dei*, gewinnt Cusanus im Anschluss an geistesgeschichtlich bestehende Entwicklungslinien eine Auffassung des Menschen als eines bildschöpfenden geistigen Wesens, das durch die starke Betonung der Selbsterkenntnis des Menschen als geistiger Individualität großen Einfluss auf spätere philosophische Ansätze verschiedenster Richtung nahm. Zur biblischen, spätplatonischen und augustianischen Entwicklungslinie des Bildbegriffs, an die Cusanus anknüpft, siehe beispielsweise: Kreuzer (2011). Als ein auf das Problem der Gottesnamen bezogenes Beispiel, wie das Cusanische Verständnis von Bildlichkeit und geistiger Selbsterkenntnis spätere philosophische Entwürfe mitimpulsiert hat, siehe z.B. zum Einfluss von Cusanus auf Ernst Cassirer: Zeyer (2015).

<sup>10</sup> Siehe in der Edition von De non aliud (2011: 255ff.).

<sup>11</sup> Auf diesen Umstand wird in diesem Beitrag noch eingegangen.

keldeutung insbesondere die Darstellung des Karfunkels bei Albertus Magnus hervorgehoben wird.<sup>12</sup> Des Weiteren weist Wolfgang Christian Schneider im Zuge seines Beitrags zu den Edelsteinen bei Jan van Eyck darauf hin, dass Cusanus seine christologische Karfunkeldeutung aus dem Zusammenhang der biblischen Karfunkelbezüge heraus entwickle.<sup>13</sup>

Jenseits der Cusanus-Forschung ist insbesondere Christel Meiers Studie zu „Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert“ hervorzuheben, in der auch die Auslegungstradition gerade dieser biblischen Karfunkelbezüge detailliert zusammengefasst wird.<sup>14</sup>

In der geschichtswissenschaftlichen Karfunkelforschung ist die philosophische Steinrezeption von Cusanus bisher unberücksichtigt geblieben, während jedoch davon auszugehen ist, dass Cusanus die Auslegungstradition eng vertraut gewesen sein dürfte und seine Verwendung des Karfunkels insofern auch als bewusster Beitrag zum historisch bestehenden Diskurs aufzufassen ist.

## *I. Der Karfunkel in „De non aliud“*

### *1.1. Ein präziser Gottesname*

Nikolaus von Kues setzt den Karfunkelstein als Sinnbild für den von ihm vorgeschlagenen Gottesnamen „non aliud“ ein. Bevor näher auf den Karfunkel eingegangen werden kann, soll hier zunächst ein Blick auf diesen ungewöhnlichen Gottesnamen geworfen werden. Denn der Karfunkel wird zum Aenigma für eine Figur, die dem von alters her bestehenden Problem begegnen soll, wie der schöpferische Mensch diejenige Instanz, die ihn schafft, erkennen und adäquat benennen kann, wenn sein Erkenntnisvermögen doch durch eben diese Instanz bedingt, ihr also nachgeordnet, und seine Sprache stets auf gegebene Einzeldinge unter anderen gegebenen Einzeldingen gerichtet ist. Mit seinem Versuch dennoch einen geeigneten Erkenntnismodus sowie einen angemessenen Namen für diese Instanz zu finden, knüpft er an die Tradition der Negativen Theologie an, indem er deren Bemühen aufgreift und weiterentwickelt. Während in der Negativen Theologie mit der Negation von Prädikaten operiert wird, das göttliche Prinzip also durch ein aktives Schweigen-Lassen jeder begrifflichen Vergegenständlichung zu berühren versucht wird, zielt Cusanus mit seinen ver-

<sup>12</sup> Siehe: Schwaetzer / Glas (2004).

<sup>13</sup> Schneider (2012: 59).

<sup>14</sup> Meier (1977). Weniger berücksichtigt wird diese Allegorese von Ziolkowski (1961), dem jedoch das Verdienst zukommt, eine genuine Arbeit zum Karfunkelstein verfasst zu haben, in der, hauptsächlich auf die symbolische Bedeutung des Steines in der Romantik abzielend, die Geschichte des Karfunkels in ihren Grundlinien dargestellt wird. Genannt sei außerdem Engelen (1978) umfangreiche Untersuchung der Edelsteine in der deutschen Dichtung des Hochmittelalters, die die reichhaltige Karfunkel-Symbolik im Kontext der Gralsthematik reflektiert.

schiedentlich entwickelten Gottesnamen nicht auf ein alleiniges Negieren, sondern auf den methodischen Ineinsfall der Gegensätze ab. So legt er seine verschiedenen Vorschläge adäquater Gottesnamen, darunter etwa *maximum absolutum*, *idem*, *possest* oder *posse ipsum*, stets als Erkenntnisfiguren an, in denen das wechselseitige Umschlagen eines Begriffes in sein Gegenteil auf eine solche Weise erreicht werden kann, dass sie statt in die Leere, in eine Bewegung erweiterter Perspektive und damit an einen positiven Gehalt heranführt.<sup>15</sup>

Auf diese Weise will er dem „übersteigenden Weg“, der „via eminentiae“, der negativen Theologie Rechnung tragen. Dieses geschieht im Falle der Gottesnamen auf eine rein geistige Weise; mit den Aenigmata wie dem Karfunkel, erfolgt der Versuch das, was eminent ist, bis ins Diesseitige sichtbar zu machen. Mit dieser Figur ergibt sich eine Charakterisierung, die sich auf den Atmosphärenbegriff anwenden lässt; die erfahrene Atmosphäre ist die Anschauung des Unsichtbaren im Sichtbaren. Damit ist aber zugleich der Bezug zur Christologie gegeben: Das Erscheinen des Auferstandenen inmitten seiner Jünger, um ein prominentes Beispiel zu wählen, kann auch als solch eine Atmosphären-Wahrnehmung aufgefasst werden.

Nikolaus betrachtet das „non aliud“ als eine besonders klare Gottesbezeichnung im Sinne des Geschilderten.<sup>16</sup> Wodurch wird darin die Sphäre der Gegensätze transzendiert und was ist es, das diesen Namen so präzise sein lässt? Diese Frage ist zu stellen, um später die Eigenschaft des Karfunkels als sinnliches Bild des „non aliud“ in seiner Atmosphären-Qualität adäquat auffassen zu können.

Nähert man sich der Funktion des *non aliud*, weist sie sich insbesondere dadurch aus, dass sie alle Bildlichkeit hinter sich lässt, also nicht vorgestellt, nicht wie ein Gegenstand in Form und Farbe im Bewusstsein festgehalten werden kann. Stattdessen fordert Cusanus den Leser auf, sein definierendes Vermögen, seine Ratio, bis an die eigene Grenze zu führen. Befasst sich die Ratio gewöhnlich damit eine Sache von anderem abzugrenzen, also zum Beispiel den Gegenstand ‚Himmel‘ oder ‚Stein‘ zu definieren, wird dieser Vorgang von unseren Erinnerungsbildern in Form von Farb-, Form-, Geruchs- und Haptikeindrücken etc., also Ergebnissen der Sinne begleitet. Nun zielt Cusanus jedoch darauf ab, einen Gedanken zu fassen, der diese bildhafte Begleiterscheinung abstreift. Das Definieren könne sich nämlich nicht nur auf ein Anderes, sondern auch auf sich

<sup>15</sup> Für einen Vergleich der Cusanischen Gottesnamen siehe: Cubillos (2015). Siehe außerdem: Von Bredow (2015: 53-59).

<sup>16</sup> De non aliud n.12: „FERDINANDUS: Visne dicere non-aliud affirmationem esse vel negationem vel eius generis tale? NICOLAUS: Nequaquam, sed ante omnia talia; et istud est, quod per oppositorum coincidentiam annis multis quaesivi [...]“. „FERDINAND: Willst Du etwa sagen, Nichts-anderes sei eine Bejahung oder eine Verneinung oder etwas der Art? NIKOLAUS: Keineswegs, vielmehr ist es vor allem Derartigen. Es ist das, was ich durch die ›Koinzidenz der Gegensätze‹ viele Jahre lang gesucht habe [. . .]“. Vgl. ferner De non aliud n.19 und auch n.7.

selbst beziehen. Wenn dies geschieht, also das Definieren das Definieren definiert, sind Subjekt und Objekt des Definierens identisch. Vorstellen kann man sich darunter nichts mehr, insofern nun tatsächlich aller Bildcharakter zurückgelassen ist. Allerdings droht man darin auch bloß abstrakt zu werden, also mit dem Bild auch jeglichen realen Inhalt des Gedankens zu verlieren. An dieser Grenze, an der kein Bild mehr weiterführt, gibt nun Cusanus eine Art ‚bildloses Sinnbild‘ als Handreichung. Was paradox klingt, erweist sich dennoch als gangbarer Weg, denn es hilft dem Denken über eine Hürde. Will es sich auf sich selbst richten, kann es sich nur finden, wenn es gerade tätig ist; es muss also in Aktion sein, damit sowohl der Erkenntnisgegenstand als auch damit das Erkennen, die ja in diesem Fall zusammenfallen, aktuell überhaupt vorhanden sind.

Das ‚bildlose Sinnbild‘ von Cusanus besteht in einer Figur, die sich in jeder Aktion, also bei jedem gedanklichen Definitionsakt anwenden lässt. Diesem wird dazu eine Form gegeben, in die eine Art ‚Durchgangstür‘ eingefügt ist. Die Definitions-Formel lautet ‘X ist nichts anderes als X’. Für die Variable X kann beliebig jedweder Gegenstand eingesetzt werden. Sie ist willkürlich zu füllen, da ihre einzige Aufgabe es ist, für die Aktualität des Denkens zu sorgen. Der Satz kann also, dies ein Beispiel von Cusanus selbst, lauten: „Der Himmel ist nichts anderes als der Himmel“. Die Tür innerhalb der Formel liegt nun nicht in der Variablen X, auf die sich das Denken gewöhnlich konzentriert, sondern in der Konstante ‘nichts anderes als’. Sie macht den Satz zu einem Gedanken, in dem sie von X zu X, im Beispiel von Himmel zu Himmel, führt. Lenkt man die Aufmerksamkeit auf diese Übergangsbewegung, lässt sich die Voraussetzung des begrifflichen Denkens gewahr werden. In der Geste des ‚nichts anderes als‘ als immer gleicher Form jedes unterschiedlichen Gedankens liegt nämlich verbürgt, dass die Identität von X mit sich selbst überhaupt hergestellt und andauernd gewährleistet wird. Nur durch diese Bedingung lässt sich überhaupt denken. Der Vollzug des ‚nichts anderes‘ weist also auf das Prinzip des Begriffes überhaupt hin, das jeden Begriff konstituiert. Vertieft man sich immer weiter darein, kann sich immer mehr die Erfahrung einstellen, wie jedes Bilden eines Gedankens sich dieses Prinzips verdankt, sodass man sich während des Denkens als dadurch getragen erleben kann. Obgleich rein formal, also ohne eigenen Inhalt, weist das ‚nichts anderes‘ dabei wie ein Sinnbild auf etwas hin, was über es selbst hinaus geht. Gerade weil es keinen eigenen Inhalt hat, also tatsächlich – die Paradoxie löst sich in der Praxis auf – bildloses Sinnbild ist, kann es durchsichtig werden für dasjenige, auf das es hindeutet.

Das *non aliud* hat also schon, bevor es durch den Karfunkel versinnbildlicht wird, einen aenigmatischen Charakter, insofern es das meditativ zu vertiefende und über sich hinaus deutende gestalthafte Element ist. Legt man die Durchsichtigkeit eines Sinnbildes für das in ihm Versinnbildlichte als Maßstab seiner Präzision an, kann die Gestalt des *non aliud*, insofern es zwar figürlich, also ein Bild, aber rein rational-figürlich, also nicht phantastisch ist, als Aenigma höchster Art

klassifiziert werden.<sup>17</sup> Eben in dieser Aenigma-Natur des *non aliud* liegt die Präzision gerade dieses Gottesnamen begründet. Sie verbürgt eine Erfahrungsdimension, dank der sich Form und Inhalt anders als bei den üblichen Gottesbezeichnungen entsprechen. Würde man stattdessen etwa die Gottesnamen ‚Das Prinzip von Begrifflichkeit‘, ‚Das Nicht-Begriffliche‘ oder ‚Das Überbegriffliche‘ wählen, ließe sich zum einen immer ein Gegensatz bilden, die diskursive Ratio wäre also nicht transzendierte, wodurch zum anderen nicht unmittelbar eine performative Deckung der Formulierung des Namens im Sinne einer intellektuellen Erkenntnis gegeben wäre, wie es die Operation des *non aliud* potenziell ermöglicht.

Diese Neuerung, die mögliche Erfahrungsdimension des Prinzips von Begrifflichkeit, die sich mit der theoretischen Erkenntnis deckt und angebunden bleibt an die rationale Überlegung, lässt deutlich werden, dass man es in „De non aliud“ mit einem Unterfangen zu tun hat, welches des individuellen Versuches, der schrittweisen Vertiefung und Befestigung bedarf. Als weiterführende Hilfestellung, die „den Blick lenken“ soll, um das Gesagte noch besser zu „erschauen“,<sup>18</sup> gibt Cusanus hierfür nun ein weiteres, nun aber vollbildliches Sinnbild, den selbstleuchtenden Karfunkel. Und damit geht er zugleich von der begrifflichen Seite in die Wahrnehmung über, so dass an dieser Stelle der systematische Ort der Atmosphäre entsteht.

## 1.2. Zur Verortung des Karfunkels bei Cusanus

Der Blick auf die Grundfrage des *non aliud* hat gezeigt, dass dieser ungewöhnliche Gottesname als ein Sinnbild verstanden werden kann, das sich in besonderer Weise als unbildlich ausweist. Dies unterscheidet dieses Aenigma sowohl von dem Karfunkel als auch von einer Reihe weiterer Sinnbilder, die Cusanus innerhalb der Schrift „De non aliud“ zur Vertiefung unterschiedlicher Aspekte dieses neuen Gottesnamen einsetzt.

So führt er etwa das Licht als Sinnbild für die Prinziphaftigkeit des *non aliud* an,<sup>19</sup> entwickelt ein Aenigma der Größe, das die Unmöglichkeit *non aliud* zu quantifizieren illustriert,<sup>20</sup> und veranschaulicht die Problematik der Gottesschau anhand des Bildes perspektivisch roten Schnees.<sup>21</sup> Auch die Säule des Trajan wird zum Aenigma, um das Verhältnis von schöpferischem Willen und Werk

<sup>17</sup> Christiane Bacher wählt für den Fall von *non aliud* den Ausdruck „inhaltslos-prozessuales aenigma“ und weist ihm in ihrer Einteilung der Cusanischen Aenigmata in unterschiedliche Kategorien damit eine eigene Kategorie an Sinnbildern zu, die sich von den anderen durch den definitiven Charakter abhebt. Siehe dazu: Bacher (2015: 163ff.).

<sup>18</sup> Vgl. De non aliud n.41.

<sup>19</sup> Ebd. n.8.

<sup>20</sup> Ebd. n.27f.

<sup>21</sup> Ebd. n.33.

Gottes zu verdeutlichen,<sup>22</sup> während anhand des Sinnbildes der Kälte das aristotelische Verhältnis von Möglichkeit und Wirklichkeit im Zusammenhang mit der Materie erläutert wird.<sup>23</sup>

Alle diese unterschiedlichen Aenigmata aus „De non aliud“ implizieren die Aufgabe, dass man von ihnen in dem Sinne der Cusanischen Bildtheorie<sup>24</sup> praktischen Gebrauch macht, sodass sie nicht ausschließlich Objekt der Betrachtung sind, sondern während des Betrachtens selbst zum Organ für die Sinnbeziehung von *non aliud* werden. In welchem Verhältnis sie dabei zum bildlosen Bild des *non aliud* stehen und wie genau ihre Funktion zur Erkenntnisvertiefung zu verstehen ist, soll beispielhaft anhand des Karfunkels als eines dieser Bilder für ‘nichts anderes’ untersucht werden.

Das Karfunkelsinnbild ist in den Kapitel 11-13<sup>25</sup> verortet und damit systematisch an derjenigen Stelle des Gesamtbaues der Schrift situiert, wo der Aspekt der Teilhabe des Anderen am ‘nichts anderes’ eingehender behandelt wird. Wie die anderen angeführten Sinnbilder veranschaulicht der Karfunkel also *non aliud*, hebt dabei aber im Besonderen die Perspektive auf die Beziehung von Schöpfer und Geschöpf hervor. Dabei wird die schon in den vorangehenden Kapiteln von „De non aliud“ betonte Identität des Prinzips des Erkennens mit dem Prinzip des Seins vorausgesetzt. Bereits in Kapitel 5 heißt es dazu:

Omne enim, quod est, in tantum est, in quantum non-aliud est; et omne, quod intelligitur, in tantum intelligitur, in quantum non-aliud esse intelligitur [...]<sup>26</sup>

Dasjenige Prinzip, dem sich menschliches Erkennen verdankt, ist also identisch mit demjenigen, das menschliche Existenz konstituiert. Damit muss nicht nur der intellekttheoretische Übergang als Erkenntnisanstieg vom Anderen zu ‘nichts anderes’, sondern auch die ontologische Brücke von ‘nichts anderes’ zu Anderem verhandelt werden. Bezogen auf den Menschen impliziert dieses Verhältnis, insofern nun nicht ausschließlich sein intellektuelles Vermögen in Be-

<sup>22</sup> Ebd. n.34f.

<sup>23</sup> Ebd. n.49f.

<sup>24</sup> Cusanus vertritt die Auffassung, dass alle sichtbaren Dinge gleichnishafte Bilder der unsichtbaren Dinge sind, die so gebraucht werden können, dass sie zu Erkenntniswegen werden. Elena Filippi (2013: 57) fasst die Erfahrung, die sich durch den Umgang mit diesen Sinnbildern einstellen kann, folgendermaßen zusammen: „Er führt seinen Leser bis zur Erfahrung der Bruchstelle des jeweiligen Bildes, das er gewählt hat, d.h. bis zu dem Punkt, an dem sich das Bild gleichsam vor unseren Augen verwandelt, nachdem wir uns darauf bereits konzentriert haben.“ Im Hintergrund steht dabei ein Imaginationsbegriff, der ein reines, in sich nicht unterscheidungs-fähiges Bildvermögen annimmt, das entweder durch die Sinneseindrücke oder durch das Denken determiniert wird. In letzterem Fall erhält das stets sinnliche Material seine Form nicht von den sinnlichen Dingen, sondern aus den Ideen. Das so entstehende Bild wird damit zum adäquaten Spiegel geistiger Erkenntnis. Siehe dazu u.a.: Schwaetzer (2005: 253f.).

<sup>25</sup> De non aliud n.41-52.

<sup>26</sup> Ebd. n.15. „Alles, was ist, ist nämlich insoweit, als es Nichts-anderes ist, und alles, was erkannt wird, wird insoweit erkannt, als es als Nichts-anderes erkannt wird“.

tracht kommt, sondern seine irdische Konstitution als Ganzes, auch das Problem der Leiblichkeit und ihr Verhältnis zu *non aliud*. Sucht man für dieses wiederum einen theologisch-anthropologischen Kristallisationspunkt, lässt sich die Christologie als derjenige Ort ausmachen, an dem der Bezug von Schöpfer und Schöpfung, Gott und Mensch, exemplarisch kulminiert. Demgemäß verwundert es nicht, dass Cusanus die christologische Dimension als Herzstück seiner Philosophie bezogen auf *non aliud* gerade an der Stelle der Schrift explizit macht, wo es um dieses Verhältnis geht.

Vor diesem Hintergrund wird außerdem einsichtig, dass gerade das Bild, anhand dessen er diesen Aspekt von ‚nichts anderes‘ fokussieren will, dem Mineralreich entlehnt wird. Schließlich weist es auf diese Weise sinnbildlich unmittelbar auf die Komponente irdischer Leiblichkeit hin. Der spezifische Einsatz von Aenigmata aus dem Edelsteinreich ist dabei charakteristisch für das Gesamtwerk von Nikolaus von Kues. So verwendet er jenseits von „De non aliud“ häufig mineralische Motive, allen voran den Beryll, aber auch den Diamanten, die Perle und den Magneten. Harald Schwaetzer und Maximilian Glas kommen in ihrem Aufsatz „Beryll, Diamant, Karfunkel. Edelsteine im Werk des Nicolaus Cusanus“ zu dem Schluss, dass diese dem Mineralreich entlehnten Bilder bei Cusanus auf einen gemeinsamen Themenkomplex, nämlich insbesondere auf die Konstitution des Menschen als *viva imago Dei* abzielen:

Cusanus benutzt also die drei Steine Beryll bzw. Bergkristall, Diamant und Karfunkel, um mit ihnen die Fähigkeit des Menschen als eines lebendigen Bildes Gottes zu verdeutlichen. Dabei ist bemerkenswert, wie präzise Cusanus in seinen Edelsteinbildern sich an das damals bekannte Wissen anlehnt und wie genau er daraus Bilder formt.<sup>27</sup>

Inwiefern genau auch der Karfunkel auf eine solche anthropologische Bestimmung verweist, wird noch zu zeigen sein; an dieser Stelle sei nur festgehalten, dass entsprechend nicht nur unter den textinternen Aenigmata von einer präzisen aspektbezogenen Abstimmung der jeweiligen Motive auszugehen ist, sondern dass der Karfunkel in einem Verbund mit weiteren textübergreifenden Edelsteinbildern steht. Damit besteht ein inhaltlich kohärenter und pointierter Einsatz eng verwandter, aber je unterschiedlich nuancierter Bilder<sup>28</sup>, der vor dem Hintergrund einer konsequent anagogischen Bildmethode von einem hohen Grad an Bewusstheit bezüglich der Bildkomposition auch des Karfunkels zeugt, die eine profunde Sachkenntnis, in diesem Fall der Steinkunde, voraussetzt.

---

<sup>27</sup> Schwaetzer / Glas (2004: 89). Über das Werk von Cusanus hinaus findet sich zudem im geistigen Umraum desselben eine methodische Verwandtschaft zwischen seiner Edelsteinverwendung und derjenigen von Jan van Eyck, der in ähnlich differenzierter Abstimmung verschiedenster Steine untereinander auch den Rubin einsetzt. Siehe dazu: Schneider (2012) sowie Schwaetzer (2011).

<sup>28</sup> Zum Verhältnis des Karfunkels zum Beryll siehe 3.2. dieses Beitrags.

Eben eine solche umfangreiche Kenntnis der Naturkunde und darüber hinaus auch ein reichhaltiges Wissen der Alchemie kann Cusanus attestiert werden, wie Witalij Morosow in seinem Buch „Das Erbe des Nikolaus von Kues im Spiegel der Alchemie“ zeigt. So hatte Cusanus nicht nur offenkundig Kenntnis der in seiner Zeit gebräuchlichen Lapidare, wie der Abhandlung „De mineralibus“ von Albertus Magnus<sup>29</sup>, sondern war beispielsweise auch eng vertraut mit den authentischen wie den pseudoepigraphischen Schriften von Raymundus Lullus sowie der „Summa perfectionis magisterii“ des Pseudo-Gerber zur merkurialen Bereitung des *lapis philosophorum*.<sup>30</sup> Morosow macht außerdem darauf aufmerksam, dass Cusanus darüber hinaus auch selbst einen beachtenswerten Einfluss auf die nach ihm lebenden Alchemisten hatte:

Die naturwissenschaftliche Richtung des cusanischen Erbes in Bezug auf die Alchemie wurde bei Paracelsisten, Pharmakologen und Naturforschern rezipiert: Sie hat ihren Gipfel im Erbe eines der bedeutendsten Paracelsisten Johannes Baptist van Helmont gefunden. So lässt sich festhalten, dass der Spiegel der Alchemie eine ganze Reihe von verschiedenen Gestalten des Nikolaus von Kues reflektiert, der die Bühne der alchemistischen Naturphilosophie als Theologe, Philosoph und Theoretiker der Naturwissenschaft betreten hat. All diese Gestalten verdeutlichen, dass man Nikolaus von Kues als einen großen ängstlichen Denker verstehen darf, der die Kunst der Umwandlungen nicht im Laboratorium, sondern durch seine mannigfaltigen Schriften verwirklicht und so seine Meisterschaft unter Beweis gestellt hat.<sup>31</sup>

In diesem Sinne kann man den methodisch wie naturphilosophisch bewussten Bildungsgang des Cusanus als eine Form der Alchemie verstehen, die zwar auf chemische Arbeit im Labor verzichtet, die „Kunst der Umwandlungen“ aber anhand der Ausgangssubstanz des Aenigmas vollzieht, also rein auf den seelisch-geistigen Anteil der alchemistischen Kunst abzielt,<sup>32</sup> um diese sinnlich erfahrbar werden zu lassen.

### 1.3. Das Sinnbild des Karfunkels

Nach dieser ersten Kontextualisierung des von Cusanus eingesetzten Karfunkels ist nun der Gehalt dieses Sinnbildes selbst, wie es in „De non aliud“ auftritt, näher zu betrachten. Seine Funktion, die Erkenntnis des neuen Gottesnamens unter besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses von Schöpfer und Schöpfung zu vertiefen, wurde bereits angesprochen. Sie ist an dieser Stelle im Einzelnen zu untersuchen, um die textinterne Bedeutung des Karfunkels als Aenigma für *non aliud* nachzuvollziehen.

<sup>29</sup> Vgl. Morosow (2018: 56).

<sup>30</sup> Vgl. ebd. zu Lullus (2018: 101-116), zu Gerber (2018: 116-125).

<sup>31</sup> Ebd. (2018: 213f.).

<sup>32</sup> Vgl. neben Morosow (2018) außerdem: Von Bredow (2015: 203-215).

Nikolaus von Kues lässt das 11. Kapitel von „De non aliud“ mit der Bitte seines Dialogpartners, dem Aristoteliker Ferdinand, nach einem Sinnbild für die in der Schrift zuvor ausgeführten Zusammenhänge beginnen:

Velis, optime pater, aliquo aenigmate me ducere ad dictorum visionem, ut melius quid velis intuear.<sup>33</sup>

Als Antwort führt Nikolaus den Karfunkel als Aenigma für den zentralen Gedanken des *non aliud* ein, anhand dessen er seine Ausführungen im weiteren Verlauf der Kapitel 11-13 veranschaulichend zusammenfasst.<sup>34</sup>

Die Position, die der Karfunkel innerhalb des Textes einnehmen soll, ist damit dezidiert bedeutsamer als diejenige eines illustrierenden Beispiels. Vielmehr wird der Leser durch den zitierten Kapiteleinstieg explizit darauf aufmerksam gemacht, dass nun ein Bild mit spezifisch anagogischer Funktion einbezogen wird, von dem eine Richtungsweisung für das Bestreben zu erwarten ist, das Prinzip des ‘nichts anderes’ durch eine imaginative Vertiefung des Denkens berühren zu wollen. Im Verständnis des obigen Zitats von Morosow ist also eine künstlerische Umwandlung gemäß eines alchemistischen Prozesses anhand des Sinnbildes zu erwarten.

Für eine solche Perspektive ist bereits die Art der Einführung des Aenigmas bemerkenswert. So lässt Cusanus seine Gesprächspartner das Bild eines Karfunkels nicht etwa aus der Erinnerung vorstellen, sondern regt es durch einen während des Gesprächs anwesenden Karfunkel an, setzt also bei einer physischen ‚Ausgangssubstanz‘ und ihrer unmittelbaren Wahrnehmung an, um den aenigmatischen Verwandlungsprozess zu beginnen. Er verweist seinen Dialogpartner Ferdinand auf dessen Bitte um ein Sinnbild hin darauf, dass ein vorhandener Karfunkel den Raum trotz später Stunde so stark erhelle, dass keine Kerze nötig sei. Dabei betont er den Aspekt der Sinnlichkeit eigens, indem er ausführt, dass das sich ausbreiten wollende Licht des Steines diesen brauche, damit es überhaupt sichtbar werden könne, da das Licht dem Sinn ohne Widerstand nicht erscheinen könne. Cusanus lässt sich das Aenigma also nicht nur unmittelbar aus der aktuellen Situation und dem direkten Wahrnehmungseindruck bilden, sondern lässt auch die erste Sinnebene, auf die er anhand des Karfunkels verweisen will, durch eine unmittelbare Reflexion auf denselben Wahrnehmungsakt entstehen, durch den sich auch das Sinnbild selbst generiert. So wird die Wahrnehmung des leuchtenden Karfunkels dadurch zum Bild für das Verhältnis von Licht und Materie überhaupt, dass die Reflexion auf die aktuelle Wahrnehmung, nicht nur die Reflexion auf den Karfunkel, eben dieses Verhältnis klärt. Das Sinnbild ist damit in doppelter Weise eröffnet. Einerseits ist die Unsichtbarkeit, das heißt die Relationslosigkeit und Vorgängigkeit des absoluten Lichtes als derjenige Richtpunkt, auf den das Aenigma Karfunkel hindeutet, angesprochen. Hier steht sein Aspekt Licht-

<sup>33</sup> De non aliud n. 41. „Lenke meinen Blick, bester Vater, durch ein Sinnbild zu einer Schau des Gesagten, damit ich noch besser erschau, was du willst.“

<sup>34</sup> Vgl. ebd., 41-52.

*quelle* zu sein im Vordergrund. Andererseits wird das menschliche Sehvermögen selbst anvisiert. Der Aspekt des Steines, *Lichtbrecher* zu sein, wird dadurch fokussiert, während die Lichtquelle in das menschliche Auge und die Sonne verlegt wird. Was hier zunächst wie eine leichte Ungenauigkeit des Bildes, mindestens als ein hin und her schillernder Deutungsgehalt erscheinen könnte, zeigt sich im Weiteren gerade als die Präzision desselben.

In der Folge führt Cusanus ohne besondere Absetzung eine erste kleine Verwandlungsstufe ein, indem er den ersten Karfunkel in Relation zu einem anderen setzt, der weniger stark leuchte als der erste. Daran, dass nun differente Exemplare ins Verhältnis gesetzt werden müssen, zeigt sich deutlich, dass die aus der Wahrnehmung gebildete Vorstellung des Karfunkels nun von ihr gelöst wird, indem das Bild innerlich so bewegt wird, dass die Parameter Lichtintensität und Größe variieren. Cusanus zielt damit auf die Feststellung ab, dass es einen qualitativen Richtpunkt gibt, auf den sich der Zusammenhang der Eigenschaften bezieht. So sei es nicht beliebig, ob man die Größe des Steines steigere, die Lichtintensität aber nicht, oder ob man die Lichtintensität unabhängig von der Größe maximiere. In ersterem Fall, wenn man den Karfunkel in der Vorstellung größer und größer werden lässt, er im Verhältnis zur Größe also immer weniger leuchtet, gerät man schnell an eine sachliche Grenze: Das Vorstellungsbild deckt sich nicht mehr mit dem, was man unter einem Karfunkel versteht. Im zweiten Fall verhält es sich anders. Steigert man die Leuchtkraft bei gleichbleibender Größe in der Vorstellung immer weiter, verlässt einen zwar die Erinnerung als Vorstellungsstütze – einen solch leuchtenden Karfunkel hat die Welt noch nicht gesehen –, fände man aber einen solchen per Wahrnehmung vor, gäbe es keinen Zweifel, dass es ein Karfunkel sein müsse.

Cusanus baut das Sinnbild durch dieses Vorstellungsexperiment weiter aus. Denn indem die Lichtsteigerung den Karfunkel vollkommener werden lässt, die Größe hingegen nicht, reflektiert er auf den grundsätzlichen Unterschied von quantitativen und qualitativen Eigenschaften und macht so auf das Kriterium der Vollkommenheit aufmerksam, das sich am jeweiligen Licht der Sache selbst bemisst. Das Licht, das des Widerstands bedarf, um in seiner Brechung zu erscheinen, gibt also die Bedingungen desjenigen Verhältnisses vor, das es in seiner Reflexion eingeht. Was für den Karfunkel mit seiner Eigenschaft des Leuchtens im Besonderen gilt, gilt also für alle vorgestellten Dinge im Allgemeinen.

Wo ist dabei nun aber die Lichtquelle zu verorten, die zunächst zwischen Stein und Auge bzw. Sonne hin und her zu schillern schien und die nun dem Exemplar je nach Lichtanteil größere oder geringere Vollkommenheit zukommen lässt? Sie ist, wie Cusanus deutlich macht, der Begriff des Karfunkels selbst:

Carbunculi autem hoc est rubini color, rubeus scilicet, non nisi lucis terminus est substantialis, non autem substantia, sed est similitudo substantiae, quia extrinsecum est sive sensibilis. Lux igitur substantialis, quae praecedat colorem et omne accidens, quod quidem sensu et imaginatione potest apprehendi, intimior et

penitior carbunculo est et sensui ipsi invisibilis, per intellectum autem, qui ipsam anterioriter separat, cernitur [...] <sup>35</sup>

Anhand des Vergleichs zweier unterschiedlicher Karfunkel will Cusanus also auf die aristotelische Unterscheidung zwischen Substanz und Eigenschaften aufmerksam machen, indem die bewegte Vorstellung, in der die Lichtintensität oder Größe weiter gesteigert oder weiter vermindert wird, den der Vorstellung vorangehenden Begriff erfahrbar machen kann. Sinnliche Anschauung und Vorstellung des Karfunkels werden so selbst zum Gleichnisbild der übersinnlichen Substanz des Karfunkels, die qua ihrer Lichtnatur wiederum Gleichnis für eben dieses allgemeine Verhältnis von lichter Substanz und deren grenzbildenden, sinnlich-gleichnishaften Eigenschaften ist.

Als Vermögen, das das substanzhafte Licht zu schauen vermag, führt Cusanus den Intellekt an, der Sinnlichkeit und Substanz zu scheiden vermag. Auf seine Betätigung zielt sein aenigmatischer Umgang mit dem Karfunkel ab, weil sie durch die Kunst der Umwandlung anhand des Karfunkels angeregt werden kann. Denn während der Karfunkel als Gegenstand der Versinnbildlichung schrittweise in immer tiefere Bildebenen, man könnte auch sagen, das Verhältnis von Licht und Stein durch verschiedene ‘Aggregatzustände’, den sinnlichen, den phantasierten, den begrifflichen, geführt wird, muss das menschliche Vermögen eine Art Lösungsmedium für diese Verwandlung bilden, da sonst die unterschiedlichen Tiefenschichten des Sinnbildes nicht freigelegt werden. Wendet man sich um, vom Gegenstand auf das Medium hin, liegt das eigentliche Verhältnis offen, das verwandelt wurde: Der Mensch, der von der Vorstellung befreit, den Intellekt betätigt.

Doch mit der Erkenntnis, dass aller Vorstellung eine sie beleuchtende, nicht vorstellbare Substanz vorausgeht, ist das Ziel der anagogischen Bemühung des Karfunkelsteins noch nicht erreicht. Der eigentliche Sinngehalt des Aenigmas, den Cusanus anvisiert, ergibt sich erst, wenn der Intellekt nicht bei der Substanz des Karfunkels allein verweilt, bzw. wenn sich die Frage anschließt, wie die Substanz des Karfunkels zu ihrem unsichtbaren Licht kommt.

Cusanus setzt die oben zitierte Ausführung über den Intellekt dazu unmittelbar fort und konstatiert für denselben:

ipse sane illam carbunculi substantiam videt non aliud quam carbunculi esse substantiam; et ideo ipsam etiam ab omni substantia non carbunculi aliam videt. <sup>36</sup>

<sup>35</sup> De non aliud n.42: „Des Karfunkels, d.h. des Rubins, Farbe aber, nämlich die rote, ist nur die Grenze des substanzhaften Lichtes, nicht aber die Substanz, nur ein Gleichnisbild der Substanz, da sie etwas Äußerliches und Sinnenfälliges ist. Das substanzhafte Licht, welches der Farbe und aller Eigenschaft vorausgeht, die in sinnlicher Anschauung und Vorstellung erfasst werden kann, ist demzufolge dem Karfunkel innerlicherer und tiefer zu eigen, aber dem äußeren Sinn unsichtbar; durch den Intellekt freilich, der es vorgängig von dem Sinnlichen trennt, wird es geschaut.“

Indem Cusanus die Operation ‚X ist nichts anderes als X‘, die im Zentrum der ganzen Schrift steht, nun an dieser Stelle anhand des Begriffs ‚Substanz des Karfunkels‘ ausführt, hat er sein Ansinnen, ein exaktes Bild für die von ihm entfaltenen Zusammenhänge über den neuen Gottesnamen zu geben, präzise umgesetzt: Zunächst ist damit der Prozess der ‚Umwandlung‘ dadurch fortgesetzt, dass sich während der intellektuellen Betätigung nicht nur der Begriff des Karfunkels in Loslösung aller Vorstellungselemente im Blickfeld befindet, sondern dass dieser Begriff unter seinesgleichen, also in seinem Zusammenhang mit anderen vorstellungsfreien Begriffen differenziert wird. Diese Differenzierung wird durch die Negation erreicht. Sie stellt zugleich den Bezug zu allem anderen her, während die positive Identitätsaussage *Die Substanz des Karfunkels ist die Substanz des Karfunkels* den Begriff in sich abzuschließen versuchte, als sei er der einzig denkbare. Dies würde zu einem erneuten Aufgreifen sinnlich affizierter Vorstellungsbestandteile führen, da sich ein Begriff nicht aus seinem organischen Verbund isolieren lässt. Die Bewegung kann also nur fortgesetzt werden, wenn alles andere mit einbezogen, der Fokus jedoch nur auf der Substanz des Karfunkels bleiben, wenn alles andere ausgeschlossen wird. Dies leistet der Satz *Die Substanz des Karfunkels ist nichts anderes als die Substanz des Karfunkels*. In ihm wird im selben Akt die fortdauernde Identität der Karfunkelsubstanz mit sich selbst wie auch ein Umraum an fortdauernder Nicht-Karfunkel-Substanz als Anderes konstatiert. Diese Gleichzeitigkeit bietet den Ausgangspunkt für die eigentliche Erweiterung, die in der Negation enthalten ist.

Die tiefere Bedeutung des Sinnbildes und seine Präzision ist damit jedoch noch nicht erfasst, denn die Operation der Negation durch die Wendung ‚ist nichts anderes als‘ lässt sich schließlich, wie Cusanus verschiedentlich zeigt, an allen möglichen Begriffen vollziehen. Dass der Karfunkel nicht nur der beliebige Einsatz für eine Variable ist, zeigt sich erst, wenn die Gleichung ihren eigentlichen Sinn erfüllt und der Fokus von der Variable auf die Funktion selbst wandert. Dies kann gerade dadurch erreicht werden, dass man sich den Variable-Charakter des eingesetzten Begriffs verdeutlicht. Einige Zeilen weiter heißt es bei Cusanus:

Ita necessarium video, quod, cum alia carbunculi substantia sit, alia magnetis, alia hominis, alia solis, tunc in ipsis omnibus aliis aliisque substantiis *non aliud* ipsum antecedere necesse est, quod quidem ab omnibus, quae sunt, non sit aliud, sed omnia in omnibus sit, omne id scilicet, quod in quocumque subsistit.<sup>37</sup>

Die vorherige Erkenntnis des Intellekts, dass die Substanz des Karfunkels jeder Substanz, die nicht die des Karfunkels ist, eine andere ist, dass es also eine Viel-

---

<sup>36</sup> Ebd.: „Er selbst [der Intellekt] sieht durchaus, dass die Substanz des Karfunkels nichts anderes ist als die Substanz des Karfunkels, und er sieht deshalb, dass sie jeder Substanz, die nicht die des Karfunkels ist, eine andere ist.“

<sup>37</sup> Ebd. n.43: „Notwendigerweise sehe ich so, dass, wenn die Substanz des Karfunkels, die des Magneten, die des Menschen, die der Sonne je andere sind, notwendig allen diesen je anderen Substanzen Nichts-anderes vorangeht, das freilich allem, was ist, kein anderes ist, sondern alles in allem ist, nämlich all das, was in jedwedem zugrunde liegt.“

zahl an Substanzen gibt, für die jeweils gilt, dass sie je nichts anderes als sie selbst sind, führt den Blick weg von der Substanz hin auf das, was alle unterschiedlichen Substanzen konstituiert. In diesem Sinne wird ‘nichts anderes’ zum erkenntnistheoretischen Gottesnamen, da es als sprachlicher Ausdruck Platzhalter für den begriffskonstituierenden Negationsakt ist, durch den die jeweilige Substanzidentität mit sich selbst begründet und garantiert wird. In ihm kann das Prinzip von Substanz überhaupt erkannt werden, ohne es dabei zu ontologisieren.

Die tiefste Sinnbildebene des Karfunkels, eingefasst in den erkenntnistheoretischen Meditationssatz „Der Karfunkel ist nichts anderes als der Karfunkel“, besteht also nicht in dem Verhältnis von substanzhaftem Licht zum äußeren Karfunkelexemplar oder in dem Verhältnis der intelligiblen Substanzen untereinander, sondern in der Beziehung des Prinzips von substanzhaftem Licht zu dem jeweiligen substanzhaftem Licht. In direkter Fortführung des obigen Zitats gibt Cusanus für diese Beziehung eine exakte biblische Verortung an:

Quemadmodum Ioannes Evangelista Deum lucem dicit ante aliud, scilicet tenebras, qua ipsum asserit lucem, in qua ullae non sunt tenebrae. Si lucem igitur id, quod ipsum est non-aliud, dixeris, erunt creaturae tenebrae aliud. Sic mens cernit ultra intelligibilem substantialem lucem singulorum lucis principium non-aliud, quia non aliud a singulis est substantiis.<sup>38</sup>

Der Gottesname *non aliud* wird an dieser Stelle der Schrift also explizit mit dem Logos des Johannesevangeliums eng geführt, der als Licht nicht von der Finsternis, verstanden als das Andere, d.h. den Geschöpfen, ergriffen werden kann, ihr also prinzipiell vorgängig ist. Mit dieser theologischen Markierung desjenigen, was der Geist durch die Konzentration auf ‚nichts anderes‘ oberhalb der intelligiblen Einzelsubstanzen erblicken könne, erfährt die Ausweisung des ‘nichts anderes’ als Gottesnamen demnach eine Zuspitzung auf die spezifische Bezeichnung für Gott in der Person des Sohnes, nicht des Vaters. Die trinitarische Formel *nichts anderes ist nichts anderes als nichts anderes*, die Cusanus an anderer Stelle seiner Schrift verwendet, erhält also eine explizit christliche Konnotation. Wollte man dieser Konnotation Ausdruck verleihen, die trinitarische Formel also in eine christliche übergehen lassen, ohne schon eine Einzelsubstanz, die bereits zum Anderen gehört, einzutragen, könnte man den Satz bilden *Der Logos ist nichts anderes als der Logos*. Inhaltlich korrekt, verliert dieser Satz jedoch bezogen auf den Denkvollzug an Präzision gegenüber der Wendung *nichts anderes ist nichts anderes als nichts anderes*, da der Ausdruck ‚der Logos‘, wie jeder andere eingesetzte Begriff, bereits wieder eine positive Bezeichnung darstellt. Wollte man die Präzision der Bezeichnung „nichts anderes ist nichts anderes als nichts anderes“, also die Eintragung des Gottesnamens nicht

<sup>38</sup> Ebd.: „So sagt der Evangelist Johannes, Gott sei das Licht vor dem Anderen, nämlich vor der Finsternis, da er ihn als das Licht bezeichnet, in dem keine Finsternis ist. Wenn du also sagst, das, was Nichts-anderes sei, sei Licht, dann werden die Geschöpfe die Finsternis sein, das Andere. So erblickt der Geist oberhalb des intelligiblen, substanzhaften Lichtes der einzelnen das Prinzip des Lichtes, Nichts-anderes, da dieses den einzelnen Substanzen nichts anderes ist.“

nur am Scharnier der Formel, sondern auch in den beiden durch dieses verbundenen Positionen des Satzes, erhalten, dabei aber die christliche Bedeutung dieser Formel betonen, muss entsprechend eine andere Lösung gefunden werden.

Eben eine solche Lösung bietet Cusanus mit dem Einsatz des Karfunkels an. Die Besonderheit, gerade den Karfunkel in die Denkformel einzusetzen, besteht darin, dass er im Unterschied zu anderen Begriffen selbst ein Bild für „nichts anderes“ ist, also schon von der Position der Variablen aus auf das Scharnier der Formel verweist. Von der möglichen Formel *Der Logos ist nichts anderes als der Logos* unterscheidet sich der Karfunkel-Satz dabei dadurch, dass er Anleihen bei der sinnlichen Vorstellung macht. Während der Begriff ‚der Logos‘ also weder unmittelbar produktiv-negierenden Charakter hat, noch bildlich vorgestellt werden kann, also leicht zur Abstraktion oder zur Illusion einer Gotteserkenntnis verleitet, wird der Gottesname anhand des Karfunkels in eine theologische Imagination überführt, in der sich Negation und Konkretion vereinen lassen. Dies gelingt dadurch, dass dem Karfunkel das Verhältnis von Licht und Anderem auf unmittelbar anschauliche Weise inhärent ist. Denn der endogen leuchtende Stein ermöglicht durch seine Einheit von Licht und Steinigkeit eine Lichtmetaphorik, bei der das Andere als der Widerpart, an dem sich das Licht bricht, untrennbar mit der Lichtquelle selbst verbunden ist. Was eingangs wie eine Ungenauigkeit des Bildes schien, dass nämlich der Stein entweder Bild für das Andere, an dem sich das Licht des Auges bzw. der Sonne bricht, oder Bild für die Lichtquelle selbst war, erweist sich vor dem Hintergrund der Bedeutung des Karfunkels als Logos nun als seine besondere Präzision. Denn indem der Karfunkel das Verhältnis des Prinzips des Lichtes zur Finsternis, des Logos zum Anderen, widerspiegelt, reflektiert es auf eine differenzierte Einheit von Schöpfer und Geschöpf, die eine dualistische Auffassung von Licht und Anderem abweist, da sich Licht und Stein im Karfunkel nicht trennen lassen, wie ‚nichts anderes‘ ohne ‚Anderes‘ nicht denkbar wäre.

In Bezug auf den menschlichen Intellekt wird die Identität von Lichtquelle und Lichtbrechung also verstehbar, wenn eine Verfassung gegeben ist, in der sich das intelligible Wahrnehmen, das heißt das Aussenden von Licht, mit dem Wahrgenommenen, das gewöhnlich das Andere ist, deckt, also gerade anhand des Anderen nichts Anderes, sondern sich selbst als nichts anderes wahrnimmt. Es impliziert dies also eine Selbsterkenntnis, die in dem ‚Aggregatzustand‘ der Einheit von Schau und Geschautem verbürgt ist, zu der Cusanus das menschliche Bewusstsein anhand des Sinnbildes sich umzuwandeln einlädt, ohne diesen Charakter des Selbstbezuges eigens kenntlich zu machen. Stattdessen steht die Gotteserkenntnis im Vordergrund, die jedoch durch den Bezug zum Johannesprolog als eine solche ausgezeichnet wird, bei der die Inkarnation in den Mittelpunkt rückt. Insofern versinnbildlicht der Karfunkel in seiner kristallinen Körperlichkeit bei gleichzeitiger Lichtaussendung eine Identität, die sich als inkarniertes Licht bezeichnen lässt, also das Verhältnis des Prinzips intelligibler Substanz zu den intelligiblen Substanzen als ein solches bestimmt, das durch die

Fleischwerdung Christi geprägt ist. Gotteserkenntnis und menschliche Selbsterkenntnis erfahren dadurch eine gewisse Synthese, die implizit in der aenigmatischen Verwendung des Karfunkels angelegt ist, jedoch, wenn sie explizit gemacht werden soll, eines differenzierten Nachvollzugs bedarf, um Verwechslungen im Sinne einer Selbstüberhöhung des Menschen zu vermeiden.

Auf Basis der Analyse des Karfunkels innerhalb von „De non aliud“ wird damit zum einen deutlich, dass sein aenigmatischer Verwandlungsprozess den Weg zu einer Gotteserkenntnis bahnt, in deren Zentrum die Beziehung von Logos und Welt, ‘nichts anderes’ und Anderes als christologisches Moment steht. Zum anderen ist diese Gotteserkenntnis in einem systematischen Zusammenhang zur intellektuellen Selbsterkenntnis des Menschen eingefasst, deren Figur den Kern des durch das Sinnbild evozierten Vollzugs bildet, jedoch bezogen auf die explizite inhaltliche Interpretation des Karfunkels nicht eigens als anthropologische Größe ausgewiesen wird, wenngleich sie im Bild angelegt ist.

Um diesen Zusammenhang von Gotteserkenntnis und Selbsterkenntnis, den Karfunkel als atmosphärisches Bild Christi und dessen anthropologischer Implikation weiter herauszuarbeiten, sei im Folgenden versucht, die unterschiedlichen Tiefenschichten des Karfunkels durch eine Reflexion auf die reiche Tradition der Edelsteinexegese weiter zu erschließen. Sie soll nach Möglichkeit die Verwendung des Edelsteines bei Cusanus weiter erhellen, indem sie historische Bezüge ausweist und zur Cusanischen Interpretation ins Verhältnis setzt.

## 2 Der Karfunkel in spätantiker und mittelalterlicher Auslegung

### 2.1. Siehst du diesen Karfunkelstein? – Zur Hermeneutik

„Videsne hunc lapillum carbunculum [...]“<sup>39</sup> fragt Nikolaus seinen Gesprächspartner auf dessen Bitte um ein Sinnbild hin. Auf die Bedeutung dieser an der sinnlichen Wahrnehmung orientierten Einführung des Karfunkels wurde im ersten Teil zum Karfunkel innerhalb der Schrift „De non aliud“ bereits eingegangen. Um nun im zweiten Teil dieser Arbeit die spätantike und mittelalterliche Auslegung des Karfunkels zu untersuchen, ist zunächst eine kurze Reflexion auf den hermeneutischen Umgang mit den historischen Quellen voranzustellen. Denn die Auseinandersetzung mit den verschiedenen geschichtlichen Karfunkelbezügen lässt schnell deutlich werden, dass die Antwort auf die Frage des Nikolaus „Siehst du diesen Karfunkelstein?“, weit weniger selbstverständlich ausfallen mag, als es zunächst den Anschein hat. Innerhalb des Textes von „De non aliud“ ist die Antwort klar, wenngleich mehrdeutig. Alle Anwesenden sehen den physisch vorhandenen Karfunkel als einen rot leuchtenden Stein, der den Raum wie eine Kerze erleuchtet. Zugleich zielt die Frage bereits auf die geistigen Sinnebenen des Aenigmas ab, die nicht unmittelbar, aber im Laufe des Ge-

<sup>39</sup> De non aliud n.41. „Siehst du diesen Karfunkelstein [...]?“

sprächs ebenfalls in Gestalt des Karfunkels zu sehen ist. Beide Ebenen des Sehens des Karfunkelsteins sind durch den Fortgang der Unterhaltung und die Erklärung des Nikolaus in ein nachvollziehbares Verhältnis gesetzt, da das sinnlich-physische Vorhandensein des Edelsteines und seine christologische Dimension durch einen begrifflichen Zusammenhang und die Form eines bildlichen Gleichnisses vermittelt werden. Überträgt man die Frage hingegen auf diejenigen Karfunkel, die einem aus den unterschiedlichsten Textgattungen aus verschiedenen Jahrhunderten entgegenleuchten, ist die Antwort, was der jeweilige Betrachter des Steines, der Autor des Textes, der textinterne Protagonist oder der zeitgenössische Leser eigentlich ‚sieht‘, wenn er den Karfunkel sieht, nicht für den Nachvollzug durch den heutigen Leser ausgewiesen.

Während Cusanus dem neuzeitlichen Bewusstsein also insofern Rechnung trägt, dass das physische Exemplar des Karfunkels und sein geistiger Gehalt durch das formale Bindeglied der Symbolerkenntnis gleichermaßen geschieden und verbunden werden, wodurch es des aktiven Interpretationsaktes des den Karfunkel Sehenden und damit auch des Ausweises für einen Anderen braucht, bleibt dieses Verhältnis in früheren Quellen unbestimmt. Das biblische Karfunkelvorkommen und seine Auslegungen, die im Folgenden herangezogen werden, wie auch die einzubeziehenden naturkundlichen Beschreibungen und die mythologischen Darstellungen differenzieren in unterschiedlichem Grade, aber in der Tendenz kaum bis gar nicht zwischen der physischen und der geistigen Karfunkelsubstanz. Schilderungen, die man heute als äußere Merkmale eines Minerals fassen würde, gehen nicht selten nahtlos in christologische Identitätsaussagen über, ohne dass dazwischen ein sinnbildliches Binnenverhältnis eröffnet würde. Stattdessen bilden die mineralische Natur und der geistige Inhalt des Karfunkel in vielen Fällen eine untrennbare Einheit, die nicht auf ein gleichnishaftes Verhältnis reduziert werden kann. Zwar lässt auch Cusanus offen, wie stark physische und geistige Substanz des Edelsteins eng geführt werden dürfen – seine alchemistischen Kenntnisse dürften auch hier eine gewisse Deckung nahelegen –, doch zunächst sind beide Dimensionen deutlich durch den freilassenden Akt der Gleichnisbildung in eine sich entsprechende Zweiheit geschieden.

Für den Umgang mit dem Karfunkelstein in seinen historischen Bezügen bedeutet dies, dass berücksichtigt werden muss, dass bei einer theologischen oder anthropologischen Bedeutung des Edelsteines in der Regel ein ontologischer Realitätsbezug derselben zum mineralischen Vorkommen weltanschaulich vorauszusetzen ist. Ebenso ist umgekehrt bei der Schilderung wahrgenommener Eigenschaften des physischen Steines zu veranschlagen, dass diese im Allgemeinen als direkte Äußerung einer geistigen Dimension aufgefasst werden. Um frühere naturkundliche Beschreibungen in vollem Umfang ernst nehmen zu können, sind sie daher im Sinne des Gesprächs zwischen Nikolaus und Ferdinand immer auch als wahrgenommene Substanzbeschreibungen, also nicht ausschließlich als sinnliche Eigenschaften zu verstehen. Auf diese Weise kann sich ein fruchtbarer Umgang mit den heute andernfalls leicht als Aberglauben abge-

tanen Beschreibungen des Karfunkels und seinen magischen und medizinischen Verwendungen eröffnen.

Die hervorstechendste der auf diese Art beschriebenen Eigenschaften des Karfunkels, die in den Steinbüchern der verschiedenen Jahrhunderte immer wieder hervorgehoben wird, ist dabei sein endogenes Leuchten. Rot wie glühende Kohle leuchte er im Dunkeln, stoße Funken und Flammen aus, die zu den Augen zucken. Dabei sei sein Licht so stark, dass er durch Kleidung hindurch leuchte und die Finsternis sein Licht nicht mindern könne.<sup>40</sup> Mit dieser Charakteristik ist die grundlegende Signatur des Edelsteines bezeichnet, aus der sich die verschiedenen Bildbezüge und Sinnebenen desselben speisen. Auch Cusanus stützt sich bei seiner Wahl dieses Sinnbildes in erster Linie auf die Signatur der Substanz selbst, wie seine bewusste Bildverwendung deutlich werden lässt, die sich, wie gezeigt, eng an der Grundtatsache des Lichtsteines orientiert und sein physisches Vorhandensein als Ausgangspunkt setzt, anstatt etwa explizit auf tradierte Positionen der Karfunkeldeutung zu rekurrieren.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Diese dem Karfunkel zugeschriebenen Eigenschaften decken sich überwiegend in den verschiedenen Steinbüchern. Eine knappe vergleichende Übersicht von Plinius bis Pseudo-Hildefons bietet dazu Friess (1980: 134-137). Das Ausstoßen von Flammen und Funken findet sich prominent etwa bei Isidor und Marbod. Vgl. ebd. Ähnlich auch im *Speculum naturale*, Liber VIII, c. 51. Seit Plinius wurden Edelsteine dabei hauptsächlich nach ihren Farben unterschieden. Entsprechend ist die Zuordnung des Namens Karfunkel (*Carbunculus* = kleine Kohle) zu heutigen, nach mineralischen Kriterien klassifizierten Steinen nicht immer zweifelsfrei möglich. So gab es beispielsweise Mitte des 13. Jahrhunderts bereits fünf Namen (Karfunkel, Hyazinth, Balas, Rubin und Granat), die sich auf den heutigen Rubin wie den heutigen Granat beziehen lassen. Vgl. dazu: Di Venosa (2005: 72). Die Auffassung, dass der Karfunkel ein volkstümlicher Name für den Rubin sei, geht dabei laut Engelen auf Jacobus de Vitriaco zurück, dem u.a. Albertus Magnus darin folgt. Gerade im 12. und 13. Jahrhundert kommen Rubin und Karfunkel allerdings häufig nebeneinander vor, wobei sich das endogene Leuchten nur auf den Karfunkel bezieht und der Wert des Karfunkels deutlich über dem des Rubins liegt. Dies spiegelt sich z.B. in der höheren Gewichtung des Karfunkels in der architektonischen Platzierung im Graltempel und den Palästen des Priesterkönigs Johannes in Albrecht von Scharfenbergs „Jüngerem Titul“ wider, wie Engelen zeigt. Vgl. Engelen (1978: 59). Als Grund gibt Engelen die zweite Traditionslinie nach Thomas von Chantimpré an, die drei Karfunkelvarietäten unterscheidet. Laut ihr werden Karfunkel, Rubin und Balastus als Karfunkel bezeichnet, wobei ersterer von größter Qualität sei. Vgl. dazu ebd. (1978: 58-60).

<sup>41</sup> Obwohl fraglos davon auszugehen ist, dass Cusanus wesentliche Elemente dieser Auslegungstradition vertraut gewesen sind, entscheidet sich dieser den Fokus des Bildumgangs auf die unvermittelte Substanz und ihre Eigenschaften selbst zu setzen. Will man diesen Fokus in der Auseinandersetzung mit früheren Karfunkeldeutungen berücksichtigen, tritt die Frage, welche Quellen Cusanus im Einzelnen bekannt waren, zugunsten einer stärkeren Orientierung am Bildgehalt des Karfunkels selbst verhältnismäßig in den Hintergrund. In diesem Sinne ist mit der vorliegenden Arbeit keine Rezeptionsanalyse beabsichtigt, sondern eine am Karfunkel als solchem orientierte Erschließung seines sinnbildlichen Gehaltes versucht, für die es im Einzelnen auch gerechtfertigt sein kann, sogar Quellen zur sachlichen Vertiefung heranzuziehen, die Cusanus aus historischen Gründen mit Sicherheit nicht gekannt haben kann, in deren Deutungslinien er inhaltlich aber steht.

Wenn im Folgenden nun Exemplarisches aus der reichen Geschichte der Karfunkelauslegung aufgegriffen und untersucht wird, um den christlich-anthropologischen Bildgehalt dieses Steines im Hinblick auf die Verwendung in „De non aliud“ zu erschließen, wird also ein bestimmter Ansatz gewählt. So wird erstens versucht, die vorzufindende weltanschauliche Einheit von metaphysischem Bildgehalt und physischer Erscheinung des Edelsteines als qualitatives Merkmal der Auslegungen nach Möglichkeit unangetastet zu lassen, um stärkere Verfremdungen durch das Eintragen moderner Differenzierungen zu minimieren. Zweitens wird der Karfunkel, wie er sich in den historischen Dokumenten zeigt, selbst als sachlicher Richtpunkt der Auseinandersetzung gewählt, die Bezüge also nach dem Kriterium bestimmt, ob sie eine weitere Facette des ihm durch seine Signatur eigenen Bildgehaltes aufzeigen, anstatt etwa einzelne Rezeptionsverhältnisse zum Kriterium der Auswahl zu machen. Durch diesen Ansatz ergibt sich die Möglichkeit auch historisch differente Bildelemente, insofern sie in einem sachlichen Zusammenhang stehen, in ein Verhältnis zu setzen – für den Fall, dass dadurch ein Aspekt bestehender Karfunkeldeutung in ein deutlicheres Licht gerückt werden kann.<sup>42</sup>

Stets ist dabei ein besonderes Augenmerk auf denjenigen Deutungszusammenhang zu richten, der die anthropologischen Bezugspunkte der christlichen und naturkundlichen Auslegungen beschreibt. Denn sie verweisen auf diejenige Größe, die in der späteren Verwendung des Karfunkels durch Cusanus den Ort abbildet, an dem das Bildvermögen als Symbolerkenntnis die Schnittstelle zwischen geistiger und physischer Dimension des Karfunkels darstellt, welche die dort so klare Antwort auf die Frage ermöglicht „*Videsne hunc lapillum carbunculum [...]?*“. In diesem Sinne soll nachfolgend der christologischen Bedeutung des Karfunkels sowie dessen anthropologischen Implikationen nachgegangen werden. Dabei wird mit der Auslegung des Karfunkels als Logos angefangen, da diese bereits im ersten Teil anhand des Cusanischen Verweises auf den Johannesprolog begonnen wurde und sie eine erste grundlegende Klärung des entsprechenden Bildgehaltes zu ermöglichen verspricht.

## 2.2. Der Karfunkel als Logos

Das Erste, worauf Nikolaus seinen Gesprächspartner Ferdinand bezüglich des anwesenden Karfunkels während des nächtlichen Gesprächs hinweist, ist, dass

---

<sup>42</sup> Die Frage „Siehst du diesen Karfunkelstein?“ soll vor diesem Hintergrund stillschweigend wie eine Art unbeantwortetes Motiv durch den zweiten Teil der Arbeit mitlaufen, um immer wieder offenzuhalten, wie und auf welcher Ebene der Karfunkel eigentlich gesehen werden kann und wie sich das Verhältnis seiner christologischen Dimension und seiner mineralischen Natur im jeweiligen Bildzusammenhang unvermittelt ereignet.

dieser so viel Licht gebe, dass keine Kerze nötig sei.<sup>43</sup> Damit ist unmittelbar das endogene Leuchten des Karfunkels als sein wesentliches Merkmal angesprochen, dessen sinnliche Ausprägung<sup>44</sup> im Sinne eines Atmosphärenbegriffs den jeweiligen Grad der Anteilnahme am Prinzip des Karfunkels aufzeigt. Im weiteren Verlauf wird dieses Merkmal durch Cusanus in Zusammenhang mit dem Prolog des Johannesevangeliums gestellt, wie bereits angeführt wurde.

Quemadmodum Ioannes Evangelista Deum lucem dicit ante aliud, scilicet tenebras, qua ipsum asserit lucem, in qua ullae non sunt tenebrae.<sup>45</sup>

Der Karfunkel als Sinnbild des *non aliud* wird also von Cusanus ausdrücklich mit dem Licht identifiziert, in dem keine Finsternis ist und das im Johannesprolog auf den Logos des Ursprungs zurückgeführt wird:

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος. οὗτος ἦν ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν θεόν. πάντα δι' αὐτοῦ ἐγένετο, καὶ χωρὶς αὐτοῦ ἐγένετο οὐδὲ ἓν. ὃ γέγονεν ἐν αὐτῷ ζωὴ ἦν, καὶ ἡ ζωὴ ἦν τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων· καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν.<sup>46</sup>

Damit ist der deutlichste und offenkundig naheliegendste theologische Bezug des von sich aus Licht verbreitenden Steines benannt. Er findet sich wiederholt in den Lapidaren verzeichnet.<sup>47</sup> Da der Karfunkel nicht auf eine externe Lichtquelle angewiesen ist, kann er niemals von der Finsternis ergriffen werden, sondern ist stets selbst diejenige Lichtquelle, die die Welt um sich her erleuchtet. Dieser christologischen Lichtanalogie verwandt sind häufige Sonnen- und Goldvergleiche von Karfunkel oder Rubin. So gilt der Karfunkel als der Stein, der die

<sup>43</sup> Dass Karfunkel als Lampen genutzt werden, hat eine reiche Tradition in der Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts. So überragt etwa den Graltempel im „Jüngeren Titurel“ Scharfenbergs ein Turm mit einem Knopf aus Karfunkel, der die Nacht erleuchtet, damit sich die Templeisen nicht verirren: „Der knopf ein liecht karvunkel was groz und liecht zelobene, / swen diu nacht waer tunkel, daz man gesehe beide niden und obene, / ob in dem walde di templeise sich verspaeten, / daz si von dem glaste wisunge zu richen herbergen haeten.“ Zitat wiedergegeben nach Engelen (1978: 196). Ebd. (1978: 80-83) finden sich außerdem weitere Beispiele der Innen- und Außenbeleuchtung durch Karfunkel. Zum Karfunkel als Schiffsmastbeleuchtung zur Orientierung auf See vgl. darüber hinaus ebd. (1978: 218).

<sup>44</sup> Die unterschiedliche sinnliche Ausprägung des Leuchtens kennt schon Plinius. Er behauptet, dass das Leuchten schwacher Karfunkel durch das Einlegen in Essig verstärkt werden könnte, was von einigen Autoren so ausgelegt wird, dass die Leiderfahrung das Leuchten Christi noch verstärkt habe. Vgl. dazu: Meier (1977: 294).

<sup>45</sup> De non aliud n.43: „So sagt der Evangelist Johannes, Gott sei das Licht vor dem Anderen, nämlich vor der Finsternis, da er ihn als das Licht bezeichnet, in dem keine Finsternis ist.“

<sup>46</sup> Joh 1,1-5 (NA<sup>28</sup>). „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Dasselbe war im Anfang bei Gott. Alle Dinge sind durch dasselbe gemacht, und ohne dasselbe ist nichts gemacht, was gemacht ist. In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen. Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat's nicht ergriffen.“ Zitiert nach Luther (1984).

<sup>47</sup> So z.B. bei Hrabanus Maurus, der den Karfunkel als Wort Gottes bezeichnet. Siehe dazu und zu weiteren Deutungen dieser Art: Meier (1977: 250f.).

Kraft aller anderen Steine in sich vereint und sich darin und in seinem Leuchten unter den anderen Edelsteinen verhält, wie das Gold unter den Metallen.<sup>48</sup>

Unter diesen Vergleichen, die in ihrer Eingängigkeit der Lichtanalogie gleichermaßen naheliegend wie treffend sind, findet sich allerdings noch ein weiterer Logos-Vergleich des Karfunkels, der statt auf den Johannesprolog auf eine gänzlich andere Szene abzielt. Statt in den Evangelien ist sie im alttestamentlichen Kontext, genauer in Jesaja 6 angesiedelt. Thematischer Gegenstand ist die sogenannte Berufung Jesajas zum Propheten, die eine hohe Verwandtschaft zu klassischen Mundöffnungsritualen aufweist, wie sie etwas für die babylonische und ägyptische Kultur bezeugt sind.<sup>49</sup> Jesaja schaut seinen Herrn, sitzend auf einem hohen und erhabenen Thron, darüber Seraphim, die ‘heilig, heilig, heilig’ rufen. Zunächst kann Jesaja nicht vor seinem Herrn sprechen, da er kultisch unreine Lippen hat. Erst nachdem einer der beiwohnenden Seraphim einen Gegenstand mittels einer Zange vom Altar nimmt und damit seinen Mund berührt, ist seine Schuld abgesondert und seine Verfehlung aufgehoben, sodass er sprechen kann. Auf die Frage des Herrn, wen er senden solle, kann er jetzt antworten: „הֲנִי שְׁלֹחֲנִי“, „Hier bin ich, sende mich!“<sup>50</sup>

Das hebräische Wort, das diesen heiligen Gegenstand bezeichnet, den selbst ein Seraph nur mit einer Zange anfassen kann und der seine Lippen zu reinigen vermag, lautet רֶצֶף und wird einerseits mit ‘Glühstein’ und andererseits mit ‘glühender Kohle’ übersetzt. In der Septuaginta wird es mit dem Begriff ἄνθραξ wiedergegeben<sup>51</sup>, der in erster Linie Glühkohle bedeutet, allerdings auch – für

<sup>48</sup> So heißt es z.B. im biblischen Edelgesteinbüchlein von Jacob Schopper: „Der Carbunkel ist der herlichste Edelgestein / hat alle Tugend unnd Krafft an sich / welche den andern Edelgesteinen samptlichen zugeeygnet werden.“ Zitiert nach: Fühner (1902: 123). Zum Goldvergleich siehe z.B.: Albertus Magnus: Liber Mineralium. Opera omnia, ed. Jammy. Lyon 1651, tract. II, c.3.

<sup>49</sup> Siehe zur Thematik der Mundöffnungsrituale z.B. Assmann (2001).

<sup>50</sup> Jes 6, 6-8 (BHS): מִן־הַשֶּׁרָפִים וּבְיַד־וְרֶצֶף בְּמִלְקָחִים לָקַח מֵעַל הַמִּזְבֵּחַ:

וַיֹּאשְׁמַע אֶת־קוֹל־עַלְפִּי וַיֵּאמֶר הִנֵּה נֹגֵה עַל־שִׁפְתַי וְיִסַּר עֹנֵי־יָדַי וְיִסְחָטֵאֶת־יָדַי תְּכַפֵּר:

אֲדַבֵּר אִמֶּר אֶת־מִי אֶשְׁלַח וַיֹּמַר יְהוָה־לִּי הֲנִי שְׁלֹחֲנִי

Nach Luther (1984): „Da flog einer der Serafim zu mir und hatte eine glühende Kohle in der Hand, die er mit der Zange vom Altar nahm, und rührte meinen Mund an und sprach: Siehe, hiermit sind deine Lippen berührt, dass deine Schuld von dir genommen werde und deine Sünde gesühnt sei. Und ich hörte die Stimme des Herrn, wie er sprach: Wen soll ich senden? Wer will unser Bote sein? Ich aber sprach: Hier bin ich, sende mich!“

<sup>51</sup> LXX (ed. Rahlfs/Hanhart Stuttgart 2006), Jes 6, 6-8: „καὶ ἀπεστάλη πρὸς με ἓν τῶν σεραφῖν, καὶ ἐν τῇ χειρὶ εἶχεν ἄνθρακα, ὃν τῇ λαβίδι ἔλαβεν ἀπὸ τοῦ θυσιαστηρίου, καὶ ἤψατο τοῦ στόματός μου καὶ εἶπεν Ἴδου ἤψατο τοῦτο τῶν χειλέων σου καὶ ἀφελεῖ τὰς ἀνομίας σου καὶ τὰς ἁμαρτίας σου περικαθαριεῖ. καὶ ἤκουσα τῆς φωνῆς κυρίου λέγοντος Τίνα ἀποστείλω, καὶ τίς πορεύσεται πρὸς τὸν λαὸν τοῦτον; καὶ εἶπα Ἴδού εἰμι ἐγὼ· ἀπόστειλόν με.“ In der Vulgata (Stuttgart 2007) wird das entsprechende Wort mit „calculus“ wiedergege-

diesen Zusammenhang entscheidend – der griechische Name für den Karfunkel ist. Auf Basis der Septuaginta schieben sich also die Bedeutung von Stein und von glühender Kohle so ineinander, dass daraus das Bild eines wie Kohle glühenden Steines, der Karfunkel, entsteht.

In einem der ersten christlichen Steinbücher der Spätantike, dem nicht lange vor 394 verfassten Werk „De gemmis“ von Epiphanius von Salamis, findet sich eine entsprechende Auslegung dieser Bibelstelle. Epiphanius interpretiert ἄνθραξ als Karfunkel, der auf den Mund des Propheten gelegt werde und ihm die Fähigkeit zu den rechten Worten bringe, da der Stein der christliche Logos sei.<sup>52</sup> Auch Hieronymus vertritt diese Lesart und hebt hervor, dass in Jes 6,6 ἄνθραξ als Carbunculus-Stein und nicht als Carbo gedeutet werden müsse.<sup>53</sup> Daneben findet sich in späteren Steinbüchern mehrfach die magische Eigenschaft des Karfunkels verzeichnet, dass der Stein, in den Mund gelegt oder als Pulver eingenommen, zu rechtem Urteil und guter Rede ver helfe. Es ist zu vermuten, dass diese Hinweise ein Überbleibsel dieser Jesaja-Auslegung sind.

Die Karfunkel-Interpretation von Jes 6,6 vertieft die Analogie von Karfunkel und Logos, die schon durch den Licht-Vergleich mit Joh 1 besteht, um zwei Komponenten. Zum einen nimmt der Karfunkel als Christus die Sünde des Menschen auf sich, die dessen Aufgabe sonst verhindert hätte. Zum anderen verleiht er ihm den Logos, wodurch er seine Berufung annehmen und sagen kann: ‚siehe, ich bin‘.

Gerade durch die zweite Komponente, das Gewinnen von Ich-Bewusstsein und Sprachfähigkeit durch den Karfunkel als Logos, erhält nicht nur der Bezug des Steines zum Gottesnamen bei Cusanus eine biblische Untermauerung, sondern erfährt vor allem auch die anthropologische Implikation, die darin liegt, ihre Explikation.

So lässt sich vor dem Hintergrund der Jesaja-Stelle mit Blick auf die Verwendung des Karfunkels bei Cusanus formulieren, dass im Denken des „nichts anderes“ der Logos so aufscheinen könne, dass man in der Weise an ihm Anteil hat, dass man aus dieser Erfahrung heraus aussprechen kann ‚da bin ich‘. Der Karfunkel ist damit sowohl ein Bild des christlichen Logos, wie auch ein Bild des

---

ben; bei Luther (Revision 1984) wird es „eine glühende Kohle“ heißen; bei Buber/Rosenzweig „eine Glühkohle“.

<sup>52</sup> Epiphanius de gemmis, ed. Blake s. 131,2ff. Zum dort fälschlich verwendeten Steinnamen siehe Meier (1977: 104, Anm. 338) „[I]n der georgischen Fassung heißt dieser Stein irrtümlich Jacinth, doch die Versio Latina und die griechischen Epitomen weisen ihn eindeutig als Karfunkel aus, und seine Eigenschaften entsprechen dieser Identifikation. Der echte Jacinth als in der Schrift gleichbedeutend mit dem Ligor wird zudem unter diesem Stein ausführlich behandelt; ed. Blake, S. 116ff. (ebenso Karfunkel statt Jacinth S. 116,8 im Rückverweis, die Versio Latina hat auch dort carbunculus).“ Zur Auslegung von Jes 6,6 bei Epiphanius vgl. außerdem: ebd. (1977: 105).

<sup>53</sup> Vgl. Meier (1977: 128, Anm. 446).

Ich im Menschen, das als Bild Gottes die seelische Finsternis erhellt, ohne von ihr ergriffen zu werden.

Diese Doppelbedeutung des Karfunkels von Christus und menschlichem Ich, die vor dem Hintergrund von Jes 6,6 deutlich wird, kann als ein erstes Ergebnis der Untersuchung festgehalten werden. Dass die christliche Deutung des Karfunkels zugleich auch eine anthropologische ist, ist damit deutlich. Auf diese Weise entsteht ein Verhältnis, welches sich im Sinne des selbstleuchtenden Karfunkels so beschreiben lässt, dass der Christus die Atmosphäre des Menschen ist. Wie verhält es sich aber, wenn es so ist, mit der Beziehung des Karfunkels zu der anthropologischen Seite des Christus selbst?

### 2.3. *Der Karfunkel als Löwe Judas*

Nachdem zunächst die Auslegung des Karfunkels als Bild des Logos aufgezeigt wurde, soll nun in einem zweiten Schritt die Karfunkelallegorese bezüglich der menschlichen Abkunft Christi befragt werden.

Als Bezugspunkt der entsprechenden Deutung dient wiederum eine Stelle des Alten Testaments. So werden in Ex 28,17-21 zwölf Edelsteine genannt, mit denen das Brustschild des Hohepriesters in vier Reihen besetzt ist. Jeder der Steine soll zudem einen der Namen der 12 Stämme Israels tragen. Eine der frühesten Auslegungen dieser Stelle findet sich schon gut 300 Jahre vor Epiphanius bei Philon von Alexandria. Im zweiten Buch seiner Schrift „Ueber das Leben Mosis“ deutet Philon die Kleidung des Hohepriesters in ihrer Ganzheit als „ein getreues Abbild des Weltalls“.<sup>54</sup> Das hyacinthfarbige Unterkleid sei dabei ein Bild der sublunare bis zur Erde sich verströmenden Luft, die angehängten Granatäpfel und Blüten auf Knöchelhöhe eines für Wasser und Erde, und die Glöckchen ein Sinnbild der Harmonie zwischen diesen beiden Elementen, die gemeinsam von der Luft getragen werden und mit ihr zusammen die Sphäre des Werdens bilden. Das Schulterkleid entsprechend als Himmel deutend, begreift Philon das zweilagige Brustschild, das Logeion, als zweifach waltende Kraft des Logos, die sowohl das All als auch den Menschen in sich zusammenhalte und ordne.

Die Zwölfheit der Edelsteine auf dem Logeion ist Philon ein Sinnbild des Tierkreises, der mit je drei Zeichen die Jahreszeiten nach dem Gesetz des Logos hervorbringe, wie sich auch die eingefassten Steine in vier Reihen gliedern. Dass es Philon dabei nicht nur um eine Entsprechung der Zwölfheit als Zahl geht, sondern auch um eine qualitative Beziehung der Steine zu den Tierkreiszeichen, macht er in einer Bemerkung zur Verschiedenfarbigkeit der Steine deutlich. So hält er fest, dass jedes Tierkreiszeichen eine ihm je eigene Färbung in Luft, Erde, Wasser, den Vorgängen in diesen Elementen sowie bei allen Arten

<sup>54</sup> Vgl. hierzu und zum Folgenden: Philon von Alexandria: *De vita Mosis* II, 117-135.

von Lebewesen und Gewächsen erzeuge. Eben diese verschiedene Färbung finde ihre Entsprechung in den jeweiligen Färbungen der zwölf Edelsteine.

Vor diesem Hintergrund erhalten die Farbbeschreibungen des Karfunkels in den verschiedenen Lapidaren eine vertiefte Gewichtung. Wenn dort steht, der Stein gleiche den Farben glühender Kohle, dann ist dies, will man Philon ernst nehmen, nicht einfach als poetische Umschreibung eines bestimmten Rottons gemeint, sondern beschreibt im Sinne einer ‚bewegten Färbung‘ vielmehr einen spezifischen Prozess in den vier Elementen, der seinen Ursprung in einer bestimmten Region des Tierkreises hat.<sup>55</sup>

Um welche Qualität es sich dabei im Falle des Karfunkels handelt wird deutlich, wenn man zu der Entsprechung von Steinen, Tierkreis und Jahreszeiten die Analogie zu den 12 Stämmen Israel hinzunimmt, die bereits durch Ex 28,21 angelegt ist. Philon, der dies in seiner Exodus-Erklärung tut, fasst den Zusammenhang zwischen Tierkreis und Stammvätern dabei so auf, dass diese selbst durch ihren ethischen Lebenswandel und ihre Unveränderlichkeit zu den 12 Tierkreiszeichen werden.<sup>56</sup> Der Karfunkel, der im Alten Testament an vierter Stelle genannt wird, führt dabei die zweite der vier Reihen auf dem Choschen an. Wählt man die Geburtenfolge der zwölf Stammväter als Kriterium der Reihenfolge, entspricht der Karfunkel damit dem Stamm Juda. Dies ist die Zuordnung, die sich in der Auslegung durchsetzt<sup>57</sup> und durch Gen 49,10 gestützt wird, wo Juda, analog zur Anführung einer Reihe durch den Karfunkel, in Zählung und Lagerung des Volkes einen der vier Teile anführt.

Auch Epiphanius entschließt sich für diese Zuordnung, nachdem er verschiedene Zählweisen aufgezeigt hat, und deutet den Karfunkel als Symbol für den Stamm Juda und damit als den Stamm, aus dem Christus gemäß des Segens Jakobs (Gen 49,10) vor dem Hintergrund von Apk 5,5 als Löwe Judas hervorkommt, wo es heißt: „*μὴ κλαῖε, ἰδοὺ ἐνίκησεν ὁ λέων ὁ ἐκ τῆς φυλῆς Ἰούδα, ἡ*

---

<sup>55</sup> Mit einer solchen Anschauung korrespondiert auch die Steinlehre Hildegards von Bingen. Sie schreibt, dass die Edelsteine entstehen, indem in östlichen Regionen kochendes Hochwasser an Bergen aufschäumt, die heiß wie Feuer sind. Aus dem Schaum bildeten sich die Edelsteine, die zunächst wie Leim an den Bergen hängen würden und je nach Tagesstunde ihre spezifischen Farben und Kräfte erhielten. Vgl. dazu: Hildegard von Bingen: *Physica* (2012, 246f.). Auch hier werden die Qualitäten der Steine also durch die jeweiligen Konstellationen im Moment ihrer Entstehung bedingt. Für den Karfunkel gibt sie dabei an, dass er in dem Moment der Mondfinsternis wachse, wenn die Sonne den Mond wieder zum Leuchten anrege, wie eine Henne ihr Küken wärme und ein Tier einem sterbenden Tier die Zunge ins Maul stecke, um es wiederzubeleben. Deshalb habe er Glanz vom Feuer der Sonne und vom Zunehmen des Mondes, sodass er mehr nachts als tags leuchte. Vgl. ebd. (2012: 271).

<sup>56</sup> Vgl. dazu Meier (1977: 84f.).

<sup>57</sup> Sie findet sich zuerst bei Josephus und Philon, wurde von Clemens von Alexandrien aufgegriffen und schließlich auch von Origenes übernommen. Während es sich dabei zunächst überwiegend um Gesamtdeutungen der Zwölfheit handelt, werden später, zuerst bei Epiphanius, auch einzelne der zwölf Steine gedeutet. Vgl. dazu Meier (1977: 84f.).

*ρίζα Δαβίδ, ἀνοῖξαι τὸ βιβλίον καὶ τὰς ἑπτὰ σφραγίδας αὐτοῦ.* “<sup>58</sup> Das rote Licht des Steines interpretiert er als dessen Ankündigung, gestützt durch die prophezeitige Gründung des neuen Jerusalems auf Karfunkel und Saphir (Jes 54,11).<sup>59</sup>

Der Karfunkel ist damit in der Steinallegorese nicht nur ein Bild für den christlichen Logos, sondern auch für das menschliche Geschlecht, aus dem Christus hervorgeht. Der Löwe Judas, der spätestens seit Philon durch den Karfunkel symbolisiert wird, bringt eine genetische Perspektive in die Karfunkeldeutung ein, indem zugleich die menschliche Abkunft Christi und dessen späteres Vermögen der Siegelöffnung fokussiert werden kann.

Da das Logeion des Hohepriesters nicht nur die Welt, sondern auch den Menschen zusammenhalte, wie Philon schreibt, ist damit auch die anthropologische Karfunkeldeutung entscheidend erweitert. Insbesondere, wenn man die folgenden Zeilen berücksichtigt, mit denen die Ausführungen zum Gewand des Hohepriesters bei Philon enden:

τοῦτον τὸν τρόπον ὁ ἀρχιερεὺς διακοσμηθεὶς στέλλεται πρὸς τὰς ἱεουργίας, ἵν' ὅταν εἰσὶν τὰς πατρίους εὐχὰς τε καὶ θυσίας ποιησόμενος, συνεισέρχεται πᾶς ὁ κόσμος αὐτῷ δι' ὧν ἐπιφέρεται μιμήματα[.] [...] ἴσως μέντοι καὶ προδιδάσκει τὸν τοῦ θεοῦ θεραπευτήν, εἰ καὶ μὴ τοῦ κοσμοποιοῦ δυνατόν, ἀλλὰ τοῦ γε κόσμου διηνεκῶς ἄξιον εἶναι πειρᾶσθαι, οὗ τὸ μίμημα ἐνδύόμενος ὀφείλει τῇ διανοίᾳ τὸ παράδειγμα εὐθὺς ἀγαλματοφορῶν αὐτὸς τρόπον τινὰ πρὸς τὴν τοῦ κόσμου φύσιν ἐξ ἀνθρώπου μεθρημόσθαι καί, εἰ θέμις εἰπεῖν — θέμις δὲ ἀψευδεῖν περὶ ἀληθείας λέγοντα —, βραχὺς κόσμος εἶναι.<sup>60</sup>

Nimmt man diese Aufgabe zur Umgestaltung seiner selbst ernst, dann ist mit dem Karfunkel auch eine bestimmte Kraft im Menschen bezeichnet, die mit der Region des Löwen Judas im Zodiak im Zusammenhang steht und die zu entwickeln hieße, in sich selbst das Königreich Christi zu verwirklichen.

Zusammenfassend lässt sich vor diesem Hintergrund festhalten, dass der Karfunkel erstens ein Sinnbild für den Logos ist, durch den der Mensch sein Ich erfassen kann, und dass er zweitens für das Geschlecht Juda steht, aus dem das

<sup>58</sup> Apk 5,5 (NA<sup>28</sup>). „Weine nicht! Siehe, es hat überwunden der Löwe aus dem Stamm Juda, die Wurzel Davids, aufzutun das Buch und seine sieben Siegel.“ (Luther 1984).

<sup>59</sup> Vgl. De gemmis, ed. Blake. In Jes 54,11 wird der erste Stein laut Septuaginta als Karfunkel wiedergegeben, wodurch der Bezug gegeben ist: „Ταπεινὴ καὶ ἀκατάστατος, οὐ παρεκλήθης, ἰδοὺ ἐγὼ ἐτοιμάζω σοὶ ἄνθρακα τὸν λίθον σου καὶ τὰ θεμέλιά σου σάπφειρον.“

<sup>60</sup> De vita Mosis II, 133-135. „Auf diese Weise geschmückt begibt sich der Hohepriester zu den heiligen Handlungen, damit, wenn er zu den herkömmlichen Gebeten und Opfern hineingeht, mit ihm das ganze Weltall eintrete vermöge der Abbilder, die er an sich trägt[.] [...] Vielleicht aber will dies auch lehren, dass der Diener Gottes versuchen sollte, wenn es ihm auch nicht möglich sei des Welterschöpfers, so doch wenigstens seiner Welt sich völlig würdig zu erweisen, in deren Abbild gekleidet er die Pflicht hat, das Urbild sofort im Geiste zu tragen, selbst sich gewissermassen aus einem Menschen in ein Weltwesen umzugestalten und, wenn man so sagen darf, – wer über die Wahrheit spricht, hat die heilige Pflicht, volle Aufrichtigkeit zu üben – eine Welt im Kleinen in sich darzustellen.“ Übersetzung nach Philo (1909).

Königreich Christi erwächst, als dessen Abbild der Mensch durch das gewonnene Ich in Analogie zum ordnenden Logeion in sich das Königreich im Kleinen darzustellen hat. Auf der Basis dieser grundlegenden christlichen Identität des Steines soll nachfolgend die Deutung des Karfunkels in Zusammenhang mit dem auferstandenen Leib Christi untersucht werden. In Bezug auf den Menschen soll damit der Frage nachgegangen werden, woraufhin die Verwandlung des Menschen durch das Ich zu geschehen habe.

#### 2.4. Der Karfunkel als Auferstehungsleib

Aufbauend auf die Deutung des Karfunkels als Christus soll nun in einem weiteren Schritt ein besonderes Augenmerk auf die Auslegung des Karfunkels als veredelte Leiblichkeit gelegt werden. Dass das Sinnbild aus dem Mineralreich entlehnt ist, legt eine verstärkte Gewichtung dieses Aspekts nahe.<sup>61</sup> Daher soll nun analysiert werden, inwiefern das Edelstein-Aenigma unmittelbar auf Christus als Auferstandenen abzielt.

Um dieser Frage nachzugehen, sei ein drittes Mal ein Rückgriff auf das Alte Testament unternommen: So gibt es eine weitere Stelle, auf die sich die spätantike Karfunkeldeutung, beispielsweise durch Philon und Epiphanius, bezieht. Den Bezug stiftet die Schilderung der vier Paradiesesflüsse in der Genesis (Gen 2, 10-12). Der erste von ihnen, der Phison, bringt laut Genesiserzählung drei Schätze hervor. Laut der Septuaginta handelt es sich dabei um ein Goldvorkommen sowie um zwei Edelsteine:

ποταμὸς δὲ ἐκπορεύεται ἐξ Ἐδεμ ποτίζειν τὸν παράδεισον· ἐκεῖθεν ἀφορίζεται εἰς τέσσαρας ἀρχάς· ὄνομα τῷ ἐνὶ Φισῶν· οὗτος ὁ κυκλῶν πᾶσαν τὴν γῆν Ἐυλατ, ἐκεῖ οὗ ἔστιν τὸ χρυσίον· τὸ δὲ χρυσίον τῆς γῆς ἐκείνης καλόν· καὶ ἐκεῖ ἔστιν ὁ ἄνθραξ καὶ ὁ λίθος ὁ πράσινος.<sup>62</sup>

Im Fluss des Phison finden sich demnach neben gutem/schönem Gold zweitens ἄνθραξ, der Karfunkel, und drittens der πράσινος, ein grüner Stein, den Epiphanius als Smaragd deutet. Während das letztere Vorkommen in allen Übersetzungen zumindest eindeutig als Edelstein ausgewiesen werden kann, auch wenn seine

<sup>61</sup> Dass das Thema der Auferstehungsleiblichkeit auch für Cusanus von Relevanz ist, zeigt Gerda von Bredow, die darauf hinweist, dass er etwa die Lehre der ›quinta essentia‹ zum Gegenstand theologischer Überlegungen macht, wie in einer Predigt zum Fest Christi Himmelfahrt am 26. Mai 1457 in Brixen geschehen. Darin thematisiert er das Problem der Auferstehung der Toten und bezieht dabei die „Meinung einiger“ ein, die die quinta essentia als Einheit dessen, was sonst in den Elementen geschieden liegt, lehren. Indem er diese Anschauung einbeziehend wiedergibt, hält er sie mindestens für diskutabel, auch wenn er sie hier nicht ausdrücklich als seine eigene Auffassung darstellt. Vgl. Von Bredow (2015: 209f.).

<sup>62</sup> LXX, Gen 2, 10-12.

exakte Bestimmung variiert<sup>63</sup>, ist das hebräische Wort בְּדֹלַח (Bedolach), in der Septuaginta mit ἄνθραξ übersetzt, in seiner Bedeutung umstritten. Meist wird es nicht als Stein, sondern als Edelharz Bdellium aufgefasst,<sup>64</sup> das seinen Ursprung im griechischen Begriff „βδέλλιον“ für die orientalische Weinpalme hat sowie eine andere Bezeichnung für das Guggulharz der indischen (falschen) Myrrhe ist.

Sieht die griechische Übertragung von בְּדֹלַח mit ἄνθραξ und die Auslegung als Karfunkel auf den ersten Blick wie eine Abweichung von den sonstigen Übersetzungen aus, zeigt sich bei einer genaueren Betrachtung der sonst üblichen Bedeutung, wie gerechtfertigt die Übersetzung „Karfunkel“ für den eben damit bezeichneten Zusammenhang zu sein scheint, wenn man von der Atmosphäre her einen phänomenologischen Blick wählt. Denn führt man sich die phänomenologische Erscheinung des warm-schimmernden bräunlich-schwarzen Bedolachharzes vor Augen und bedenkt, dass es angezündet und zum Räuchern verwendet wurde, könnten die Karfunkelbezeichnungen „schwarz und rot schimmernd“ oder „glühend“ durchaus auch das Räucherharz bezeichnen. Geht man also weniger von den mineralischen bzw. biologischen Unterschieden, sondern stärker von der phänomenologischen Verwandtschaft aus, erscheint der Karfunkel wie eine etwas festere Varietät des Harzes, ganz ähnlich, wie wenn man innerlich den Prozess von gewöhnlichem Harz in Bernstein nachzuvollziehen versuchte. Dass der Karfunkel, im mineralischen Sinne verstanden als Rubin, geologisch nicht als versteinertes Baumharz verstanden werden kann, kann dabei nicht als Einwand gelten, denn auch das Harz ist, wie der Stein, in der Genesis in erster Linie irdisches Bild für eine paradiesische Qualität und darf daher in ein anderes überführt werden, insofern es inhaltlich systematisch verwandt ist.

Dies gilt umso mehr, wenn man berücksichtigt, dass die zweite Verwendung des Begriffs בְּדֹלַח in der Bibel ein Substanzvergleich mit dem Himmelsbrot Manna ist, mit dem das Volk Israel in der Wüste gespeist wird:

וְהָיָה כִּי־רָעַד אֶדְהָא וְיַעֲיִבוּ כְּעֵיִן הַבְּדֹלַח<sup>65</sup>

Der Begriff dient hier also in erster Linie als Qualitätsbeschreibung einer himmlischen Substanz, die Nahrung auf der Erde ist. Indem sich Christus im Johannesevangelium unter Verweis auf das Manna als „Brot des Lebens“ bezeichnet (Joh 6,30-35), ist damit zudem auch bei der Übersetzung als Bedulachharz der christliche Bezug des Begriffs gegeben, den auch die Wiedergabe als Karfunkel

<sup>63</sup> Die Vulgata gibt „lapis onychinus“ wieder, so dass der Stein vielfach als Onyx aufgefasst wird. Buber/Rosenzweig spricht hingegen vom Stein „Karneol“; Luther (1984) gibt „den Edelstein Schoham“ an.

<sup>64</sup> Die Vulgata übersetzt „bdellium“; Buber/Rosenzweig nennt „Edelharz“; Luther (1984) schreibt „Bedolachharz“. Wolfgang Christian Schneider vermutet, dass es sich ursprünglich um den Gagat handelt, eine versteinerte Kohle von schwarzer Farbe, die durch ihre Härte als Schmuckstein geeignet ist. Siehe dazu: Schneider (2012: 58f.).

<sup>65</sup> BHS, Num 11,7. „Es war aber das Manna wie Koriandersamen und anzusehen wie Bedolachharz“ (Luther 1984).

impliziert. Das griechische „βδέλλιον“ als Bezeichnung für die Weinpalme stützt eine christliche Auslegung des Begriffes zusätzlich, da diese nicht nur Wein, sondern ebenfalls auch Brot (stärkehaltiges Mehl) spendet und in dieser Zubereitung ihrer selbst zu Brot und Wein insofern ebenfalls als Bild Christi gedeutet werden kann.

Damit ist gezeigt, dass die beiden Übersetzungen ἄνθραξ und Bdellium nicht als sich ausschließende Alternativen aufgefasst zu werden brauchen, sondern den Begriff בדלל wechelseitig vertiefen und in ihrer Bildqualität eng verwandt sind. Im Sinne von Philons Edelsteindeutung aus dem vorherigen Kapitel lässt sich damit formulieren, dass Bedulachharz wie Karfunkel als Bilder auf denselben kosmischen bzw. anthropologischen Prozess verweisen, der je nach Fokus sowohl in das Bild des Harzes als auch in das Bild des Karfunkels gerinnen kann und daher auch vom einen ins andere überführt werden darf.<sup>66</sup>

Um welchen Prozess es sich dabei handelt, zeigt für diesen Zusammenhang die entsprechende Bedolach-Deutung in der Alchemie, wo dieser Begriff als Synonym für die prima materia, die Ausgangssubstanz zur Bereitung des *lapis philosophorum*, genutzt wird. Noch in der 1737 anonym veröffentlichten Schrift „Das Güldne Vließ“ wird auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Dort heißt es unter der Kapitelüberschrift „Aenigma Philosophicum, oder Ein philosophisch Räthsel, darinnen das primaterialische Subjectum der Weisen Kunst, Lapis Philosophorum genannt, deutlich vermeldet und angezeigt wird“:

Ein gemein Ding uns GOtt geben thut,  
 Welchs ist der Natur höchstes Gut,  
 Der Welt bisher bli'ben unerkant,  
 Die es doch täglich bey der Hand,  
 Vor Augen allzeit an dem G'statt  
 Allenthalben da Thon liegen hat;  
 [...]  
 Sein Nahm wird etwa genennet Thon,  
 In heil'ger Schrift Bedellion.  
 [...]  
 Im Feu'r bleibt es beständig gar,  
 Unverbrennlich, glaub mir fürwahr.  
 Ist auch Feuer, Lufft, Wasser und Salz  
 Gar lind und weich, fast wie ein Schmalz;  
 Und doch wohl auch hart als kein Stein,  
 Rührt her vom Mond- und Sonnen-Schein,  
 An der Farb grün, grau, weiß und roth.

<sup>66</sup> Auch hiermit korrespondiert die bereits genannte Auffassung Hildegards über das Aushärten der aus Wasser und Feuer gebildeten Steine, die zunächst eine Konsistenz wie Leim haben, bevor sie feste Edelsteine werden.

Wenn du kennst solch edel Kleinod,  
 Das ich da genennt in der Summ,  
 So hast du das recht Subjektum [...]<sup>67</sup>

Das Bedellium der heiligen Schrift wird also mit dem „primaterialischen Subjektum“ der Alchemie identifiziert. Die Farbangabe „grün, grau, weiß und roth“ spricht dabei die verschiedenen Stufen alchemistischer Verwandlung an. Als deren letzter Schritt erfolgt die Rötung, terminologisch die Verwandlung der Jungfernerde bis in den ‘rote Leu’.<sup>68</sup> Die Bedeutung des Karfunkels als rot leuchtender Löwe Judas wird so durch das alchemistische Bild des roten Löwen für den *lapis philosophorum* vertieft. Dabei ist hervorzuheben, dass der Stein der Weisen in der alchemistischen Literatur nicht nur als rot beschrieben, sondern z.B. bei Basilius Valentinus und Paracelsus auch explizit mit dem Aussehen des Karfunkels verglichen, bei Pseudo-Lullus sogar als dieser bezeichnet wird.<sup>69</sup>

Was kann aus diesem alchemistischen Kontext des Karfunkels für das Verständnis des Prozesses gewonnen werden, auf den die Genesis mit dem Karfunkelvorkommen im Phison hinweist?

Bedenkt man die Mittelstellung von Bedolach zwischen Gold und Edelstein, den anderen beiden Schätzen des Phison, und beachtet, dass die Schönheit des Goldes aus dem paradiesischen Land Chawila besonders hervorgehoben wird (τὸ δὲ χρυσίον τῆς γῆς ἐκεῖνης καλόν·), es sich also nicht um gewöhnliches Gold handelt, erscheint der Begriff Bedolach wie ein Bindeglied zwischen beiden. Denn seine Bedeutung schillert zwischen einer kristallisierenden organischen Substanz (Harz) und einer von sich aus leuchtenden, insofern belebten mineralischen Substanz (Karfunkelstein) hin und her. Als Bedellium wird er synonym zur *prima materia* und als Karfunkel synonym zu ihrer Verwandlung, dem *lapis philosophorum*, verwendet. Man kann daher den Eindruck gewinnen, dass der Begriff Bedolach den Prozess charakterisiert, der im paradiesischen Gold die Jungfernerde aufsucht und sie zu einem Prasinus läutert. Das reine, aber ungeformte, da nicht mineralische Gold würde damit den Ausgangspunkt eines Formprozesses darstellen, dessen Ergebnis ein Stein ist, der als grüner Stein das den Tod überwindende ewige Leben repräsentiert. Der ganze Weg

<sup>67</sup> Das Güldne Vließ, 33-35.

<sup>68</sup> Vgl. dazu: Kopp (1886: Teil I,6 und Teil II, 379).

<sup>69</sup> Vgl. ebd. (1886) Teil I, 82 sowie Teil II, 374. Auch die Herstellung des Rubinglases durch eine Rotfärbung mittels Gold spielt in diesem Zusammenhang eine Rolle. Bei seiner Bereitung ging es um das Verhältnis des Goldes als des Königs der Metalle zu seinem ›Purpurmantel‹. Verbunden damit war die Frage, ob das Gold reduziert, also so aus seinem Wesen gesetzt werden könne, dass es in den Zustand anderer Metalle rückgeführt werde. Vgl. dazu ebd., Teil 1, S. 10-11 u. Teil 2, S. 372. Vgl. darüber hinaus: Schütt (2000: 358f.). Dort schreibt er, dass dem Carbunculus im Kontext der Alchemie die Eigenschaften zugeschrieben würden, dass er unsichtbar mache, als Kohle ohne Farbe, d.h. schwarz wie die Prima materia und zugleich glühend rot wie der zu erreichende Stein sei.

dorthin verbirgt sich im Bedolach, das sich ausdehnen lässt zu einem gesamten Vorgang, bei dem das Gold als Substanz der Sonne wie das Manna als himmlische Substanz auf die Erde kommt und, wie schon in dem Bernstein-Vergleich angedeutet, eine organische Substanz bildet, wie die Licht aufnehmende Pflanze das Harz, die immer weiter geformt und geläutert wird, sodass sie mineralische Substanz wird, die aber endogen leuchtet. Berücksichtigt man weiterhin, dass das griechische Wort für diesen Prozess Anthrax, der Karfunkel, ja glühende Kohle ist, gewinnt man als zusätzlichen Horizont die analog aufzufassende Läuterung und Härtung der organischen Kohle zum Diamanten, wodurch der geschilderte Formprozess noch einmal unterstrichen wird.

In Gen 2,10-12 steht Anthrax also offenbar für eine Substanzverwandlung, die als ein Formprozess vom Kosmischen ins Irdische aufgefasst werden kann. Wo dieser Prozess christologisch und anthropologisch zu verorten ist, legt der biblische Kontext nahe. So finden sich Gold, Karfunkel und Prasinus im Paradiesesfluss, schlagen sich also im Sinne des alchemistischen Sal-Prinzips im Flüssigen nieder. In der Erzählung wird kurz darauf der Mensch aus Lehm geschaffen, begeht den Sündenfall und wird aus dem Paradies vertrieben. Der Begriff Bedolach zielt hier also auf die paradiesische Leiblichkeit des Menschen vor dem Sündenfall ab, die sich wie die drei Schätze im Fluss im Grenzbereich zwischen Lebendigem und Physischem befinden. Wenn es in obigem Zitat aus „Das Güldne Vließ“ also heißt „Sein Nahm wird etwa genennet Thon, In heil'ger Schrift Bedellion“, wird damit zugleich auf die Leiblichkeit des Menschen vor dem Sündenfall sowie auf den Prozess der Wiedergewinnung einer solchen durch den Sündenfall verlorenen Leiblichkeit hingewiesen, die durch die Alchemie zu erreichen versucht werden soll.

In Bezug auf Christus als den zweiten Adam ist damit also der auferstehende Leib gemeint, den er bildet. Dies bedeutet für die Deutung des Karfunkels als Christus, dass ersterer nicht nur Bild für den kosmischen Logos sowie für das Geschlecht Juda als irdische Abkunft Christi ist, sondern ebenso für den christlichen Leib als Zielpunkt der Entwicklung steht, die den Tod überwindet. Der Kohleaspekt des Karfunkels kann damit auch als Todesmoment des Bedolach-Prozesses bzw. als alchemistisches Stadium der Schwärzung interpretiert werden, aus dem ein neues Leben hervorgeht.

Durch diesen engen Zusammenhang von Karfunkel und Veredelung des Leibes ist also offenkundig ein ebenso enger Bezug des Steines zur Vertreibung aus dem Paradies als Ausgangspunkt der Leibproblematik gegeben. Diesem Ausgangspunkt soll im folgenden Teil nachgegangen werden.

## 2.5. Zur Ambivalenz des Lichtträgers

Unter 2.2. und 2.3. konnte gezeigt werden, dass der Karfunkel in der Edelsteinallegorese seit früher Zeit als Christus ausgelegt wurde. Es ist der Karfunkel der

Logos, der Jesaja sprechen lässt „Da bin ich“ und der die Welt so erhellt, dass das Licht sie nicht ergreifen kann. Ebenfalls ist der Karfunkel das Geschlecht Juda, das aus einem Zwölfstel des kosmischen Logeion abstammt und aus dem Christus als Löwe Judas hervorgeht, um die sieben Siegel zu öffnen. Und zuletzt (2.4.) ist der Karfunkel der auferstandene Leib Christi, der den Tod durch die Läuterung der menschlichen Physis überwindet. Der Karfunkel umfasst damit die Gesamtheit des Christus in allen seinen Dimensionen, ist also als solcher Gottesname im Bildformat.

Welche besondere Brisanz dabei insbesondere in der Karfunkeldeutung im Zusammenhang mit der Leiblichkeit verborgen liegt, zeigt bereits die biblische Stelle der Paradiesesschilderung, auf die die Deutung rekurriert, wie im letzten Kapitel gezeigt wurde. Der Sündenfall folgt ihr in der Genesis auf dem Fuße und eröffnet damit überhaupt erst die Problematik einer läuterungsbedürftigen Leiblichkeit.

Aus diesem Grund sei in diesem Kapitel erneut der Phison und seine drei Schätze als Ausgangspunkt gewählt, um daran anschließend die Frage des Sündenfalls in der Karfunkeldeutung zu explizieren. Sie wurde bis hierher ausgeklammert und nur in dem Sinne vorausgesetzt, wie eine christliche Deutung per se eine Heilsnotwendigkeit voraussetzt. Dies soll erst an dieser Stelle nachgetragen werden, da die Anknüpfung an das zu Genesis 2,10-12 Ausgeführte nun eine Perspektive auf die Ambivalenzen des Lichtträgers Karfunkel ermöglicht, die unmittelbar den engen Bezug des Karfunkels zu Sinnlichkeit und Vorstellungsvermögen des Menschen verdeutlicht.

Dazu ist hier eine Auslegung von Genesis 2,10-12 einzubeziehen, die sich in Hippolyts Darstellung der gnostischen Anschauungen der Naassener in seiner „Widerlegung aller Häresien“ findet. Dort gibt er wieder, dass die Naassener das Paradies mit dem menschlichen Haupt in Zusammenhang brächten. Die vier Paradiesesflüsse fänden dabei eine Entsprechung zu Seh-, Hör-, Geruchs- und Geschmackssinn. Bezüglich des Phison heißt es dort:

[...] καλεῖσθαι δὲ τὸ ὄνομα τοῦ πρώτου ποταμοῦ Φεισῶν οὗτος ὁ κυκλῶν πᾶσαν τὴν γῆν Εὐϊλάτ· ἐκεῖ οὖν ἐστὶ τὸ χρυσίον· τὸ δὲ χρυσίον τῆς γῆς ἐκείνης καλόν· καὶ ἐκεῖ ἐστὶν ὁ ἄνθραξ καὶ ὁ λίθος ὁ πράσινος· οὗτος, φησὶν, ὁ ὀφθαλμός, τῆ τιμῆ καὶ τοῖς χρώμασι μαρτυρῶν τῶν λεγομένων.<sup>70</sup>

Der Phison mit Gold und Edelsteinen wird also von den Naassenern als Auge gedeutet. Der Karfunkel erhält damit einen Bezug zum Sehsinn. Einen weiteren Beleg für die Beziehung von Karfunkel und Sehsinn findet man, geschichtlich

<sup>70</sup> Hippolytus: Refutatio omnium haeresium. V, 9,15-16. „[...] der Name des ersten Flusses aber sei Phison; dieser umgibt das ganze Land Evilat, dort wo das Gold ist; das Gold jenes Landes ist gut. Auch gibt es dort den Rubin und den Smaragd. Dies ist das Auge, das durch seinen Wert und seine Färbung diese Behauptung bezeugt.“ (Widerlegung aller Häresien. Aus dem Griechischen übersetzt von Konrad Preysing. Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 40. München 1922. Buch V,9).

ganz anders situiert, in dem um 1200 entstandenen Artusroman „Lanzelet“ von Ulrich von Zatzikhoven. Was auf den ersten Blick durch historische Diskrepanz und die unterschiedliche Textgattung weit entfernt erscheint, zeigt bei genauem Hinsehen eine gewisse Parallele. Denn am Zelt des Lanzelet befindet sich statt eines dort üblicherweise angebrachten Knopfes ein Adler mit zwei reinen Karfunkelsteinen als Augen. Darüber heißt es:

von golde ein ar vil mære  
was dar ûf gemezzen.  
an dem was niht vergezzen  
swaz ze meisterlîchen dingen touc:  
ân daz ein, daz er niht vlouc,  
sô stuont er als er lebete,  
vogelîche er swebete.  
sîn gezierde was niht cleine.  
zwên karvunkel reine  
wârn im für ougen gemaht.  
dâ von gesach man durch die naht  
als ez wære ein sunnen schîn.<sup>71</sup>

Dem Adler, seinem Aussehen nach lebend und ‚vogelich schwebend‘, also wohl mit ausgebreiteten Flügeln dargestellt, sind also zwei Karfunkel als Augen gebildet, durch die die Nacht wie durch das Sonnenlicht erhellt wird. Wie der Karfunkel bis zur Durchsichtigkeit geläuterte Tonerde ist, die endogen leuchtet, erscheint das Auge hier also analog als bis zur Durchsichtigkeit geläuterte Physis, die überhelle Sehstrahlen aussendet.

Wie bei den Naassenern korrespondiert der Karfunkel damit auch bei Ulrich mit dem Sehsinn. Die Parallele wird besonders deutlich, wenn man die enge Verwandtschaft von Adler und Schlange als Sinnbilder des Erkennens berücksichtigt. Denn in Hippolyts Darstellung der Naassener bezieht sich die Deutung der Flüsse als Sinnesorgane einerseits ausdrücklich auf den Menschen, zugleich sind damit jedoch auch in makrokosmischer Entsprechung die Sinne der Schlange gemeint, die als Urwesen Naas das ganze All hervorbringe, und dazu komme:

τὸ κάλλος [[τῶν ἄλλων]], καὶ τὴν ὀραϊότητα ἐπιιδόναι πᾶσι τοῖς οὖσι κατὰ φύσιν τὴν ἑαυτῶν καὶ οἰκειότητα. ⟨\*⟩ οἶονεὶ διὰ πάντων ὀδεύοντα, ὥσπερ ‘⟨ποταμὸν⟩ ἐκπορευόμενον ἐξ Ἐδέμ ⟨ποτίζειν τὸν παράδεισον⟩’ καὶ ‘σχιζόμενον εἰς ἀρχὰς τέσσαρας.’<sup>72</sup>

Sehorgan der kosmischen Schlange und Sehorgan des Menschen korrespondieren also beiderseits mit dem Karfunkelstein. Dies ist für die anthropologische

<sup>71</sup> Ulrich von Zatzikhoven: Lanzelet (1997, 4780-4791).

<sup>72</sup> Refutatio omnium haeresium V, 9,14-15. „allen seienden Dingen die Schönheit und Anmut nach ihrer Natur und Eigenart gebe, indem er [der Naas] gleichsam durch alle wandle, ‚wie was aus Eden ausging und sich in vier Ursprünge spaltete‘.“ (Widerlegung aller Häresien)

Karfunkeldeutung nicht unerheblich, birgt das Symbol der Schlange doch – im Unterschied zum Adler – entschieden eine ambivalente Natur, indem sie, gerade im Paradieseskontext, gleichermaßen für Weisheit und Erkenntnis, aber auch für Versuchung und die Möglichkeit des Bösen steht.

Dieser Doppelaspekt der Schlange hat auch im Weltbild der Naassener Konsequenzen auf die Qualität des Phison. So stellt Hippolyt in seinen Ausführungen über das Baruchbuch des Gnostikers Justinus die entsprechenden Anschauungen über das mütterliche Prinzip „Edem“, eines von drei Urprinzipien dar. Halb Jungfrau, halb Schlange, gebiert sie nach der Vereinigung mit dem väterlichen Prinzip zwölf mütterliche Engel, die in vier Ursprünge, die vier Paradiesesflüsse geteilt werden, die die Welt verwalten.<sup>73</sup>

Hervorzuheben ist dabei, dass der Mensch als Abbild der Urprinzipien von Edem seine Seele und vom väterlichen Prinzip sein Pneuma erhält. In Verwandtschaft zum Attis-Mythos, auf den Hippolyt einige Kapitel zuvor eingeht, wird Edem im unteren Bereich des Kosmos von ihrem Gatten zurückgelassen, der sich nach der Schöpfung in die höchste Höhe zurückzieht. Aus Rache veranlasst die verlassene Edem nun ihren Engel Naas den Menschen zur Speise vom Baum der Erkenntnis anzustiften, auf dass das menschliche Pneuma stellvertretend für ihren Gatten zu leiden habe. Für die vier Flüsse heißt es in der Folge:

μένουσι γὰρ οὐκ αἰεὶ ἐπὶ τῶν τόπων τῶν αὐτῶν, ἀλλ' οἰοῦνται ἐν χορῶν κυκλικῶν ἐμπεριέ(ρ)χονται (πᾶσαν τὴν γῆν), ἀλλάσσοντες τόπον ἐκ τόπου καὶ παραχωροῦντες (ἀλλήλοις) ἐν χρόνοις καὶ διαστήμασι τοὺς τόπους (τοὺς) τεταγμένους αὐτοῖς. ὅταν δὲ ἐπικρατῆ τῶν τόπων ὁ Φεισῶν, (φησί,) λιμός, στενοχώρια, θλίψις ἐν ἐκείνῳ τῷ μέρει τῆς γῆς γίνεται· φειδῶλον γὰρ τὸ παράταγμα τῶν ἀγγέλων τούτων. ὁμοίως καὶ (ἐπὶ) ἐκάστου μέρους των τεσσάρων, κατὰ τὴν ἐκάστου (ποταμοῦ) δύναμιν καὶ φύσιν, κακοὶ καιροὶ καὶ νόσων (συ) στάσεις (γίνονται). καὶ τοῦτο (τὸ) [[εἰς αἰεὶ]] κατὰ τὴν ἐπικρά(τ)ησιν τῶν τεταρτημορίων ποταμῶν ὡσπερὶ ῥεῦμα κακίας κατὰ θέλησιν τῆς Ἐδέμ ἀδιαλείπτως τὸν κόσμον περιέρχεται.<sup>74</sup>

Laut Mythos richtet sich also die Psyche durch karge Konstellationen so gegen das belebende Pneuma, dass dieses in dem Moment krank wird, als durch die Schlange im Sündenfall Erkenntnis und Selbstständigkeit des Menschen erlangt werden. Während der Phison über die Räume herrscht, entstehe so Hunger, Bedrängnis und Elend. Bezieht man den Phison auch hier weiterhin auf den Seh-

<sup>73</sup> Vgl. dazu und zum Folgenden ebd., V, 26.

<sup>74</sup> Refutatio omnium haeresium V, 26,12-13. „Sie bleiben aber nicht immer an den gleichen Stellen, sondern umwandeln wie in einem zyklischen Reigen die ihnen zugeteilten Räume, indem sie sich von Ort zu Ort begeben und nach Zeiten und Zwischenräumen ihren Platz wechseln. Wenn nun Pheison über die Räume herrscht, so entsteht in diesem Teil der Erde Hunger, Bedrängnis und Elend. Karg ist die Konstellation dieser Engel. Ebenso entstehen aus jedem der vier Teile nach der Kraft und Natur des einzelnen schlimme Zeiten und Epidemien; und so geht es für immer, ohne Unterbrechung, rund um die Welt gemäß der Herrschaft jener Viertel, wie ein Strom von Bosheit nach dem Willen der Edem.“ (Widerlegung aller Häresien).

sinn, was durch seine Seelenzugehörigkeit gerechtfertigt erscheint, ergibt sich daraus folgendes Bild: Die Seele, von ihrem geistigen Ursprung getrennt (Edem wird auf der Erde zurückgelassen), gewinnt ein unabhängiges Eigendasein. Aus der Erkenntnisbegierde (Essen vom Baum) entsteht ein geistunabhängiges, d.h. sinnliches Sehen, das der Seele Bilder zuträgt (Phison). Allerdings sind diese Bilder durch ihre Unabhängigkeit von ihrem eigentlichen Ursprung (dem Gatten der Edem) so geartet, dass sie lebensfeindlich sind, bzw. die Leiblichkeit des Menschen zerstören (Hunger, Bedrängnis, Elend, Epidemien).

Die Deutung des Karfunkels als Sehfähigkeit stellt sich damit als ambivalent heraus. Einerseits steht sie für die Sehnsucht nach entkoppelter seelischer Erkenntnis, die ein zu sinnliches Auge hervorbringt, mit dessen Gebrauch die Erkrankung des zuvor heilen menschlichen Leibes einhergeht. Andererseits ist sie mit dem karfunkeläugigen Adler Bild für bis zur Durchsichtigkeit geläuterte geistige Augen.

Der Karfunkel wird so in erster Linie zum Stein der Freiheitsmöglichkeit in der Erkenntnis und kann in dieser Bedeutung sowohl als Stein Luzifers wie als Stein Christi begriffen werden. In erster Bedeutung steht er für die durch das sinnliche Auge gespeiste ungebundene Vorstellungstätigkeit, in der die Fähigkeit liegt, durch 'endogenes Leuchten' auch Vorstellungsbilder der Lüge hervorzubringen. In zweiter Bedeutung steht er für ein sinnlichkeitsfreies, rein begriffliches Denken im Cusanischen Sinne, in dem die überbegriffliche Ebene als ‚nichts anderes‘ so berührt werden kann, dass es zur Quelle geistigen ‚endogenen Leuchtens‘ wird. Der Ursprung beider Bedeutungen liegt vor ihrer moralischen Scheidung in der Geistverlassenheit der Seele (Bild der Urschlange) als Bedingung sowohl für unabhängiges seelisches wie für freies geistiges Bewusstsein.

Als Hauptfundort dieses Lichtträgers im doppelten Sinne wird von den arabischen Autoren ein Berg auf der Insel Serandib angegeben. Noch heute trägt dieser den Namen „Adam's Peak“, da er der Legende nach denjenigen Ort markiert, an dem der aus dem Paradies auf die Erde herabsteigende Adam zuerst seinen Fuß aufsetzte.<sup>75</sup> Die Entstehung des Karfunkels wird also auch seinem Fundort nach mit dem anthropologischen Entwicklungsschritt der Geistverlassenheit der Seele und dem Erwachen für die Sinnlichkeit enggeführt. Dem inhaltlich verwandt ist sowohl die Anschauung aus dem Jüngerem Tituel, dass Luzifer den Rubin aus seiner Krone verlor, als er hinabgestoßen wurde,<sup>76</sup> wie auch die Erklärung Hildegards von Bingen zur Begründung der Heilwirkungen von Edelsteinen überhaupt, dass diese vor dessen Sturz am Gewand des Luzifers erstrahlten, ehe Gott sich Adams wieder angenommen und sie ihm zum Heilmittel gegeben habe. Dazumal habe Luzifer sein Wissen von diesen Edelsteinen

---

<sup>75</sup> Vgl. Fühner (1902: 121).

<sup>76</sup> Worauf bereits in der Erläuterung zum Karfunkel bei Cusanus hingewiesen wurde: Vgl. Harald Schwaetzer in *De non aliud*, 260.

empfangen, die er im Spiegel der Göttlichkeit glänzen sah.<sup>77</sup> Das Vorkommen des von selbst leuchtenden Karfunkels auf der Erde steht demzufolge nicht nur bei den Naassenern in enger Beziehung zum luziferischen Erwachen des bildlichen Vorstellungsbewusstseins sowie der Freiheitsfähigkeit des Menschen.

Während der Missbrauch dieser Möglichkeiten entsprechend zu einer Klugheit der verblendeten Selbsterhöhung führt, lässt sich der tugendhafte Gebrauch freier Phantasie als eine Form praktischer Weisheit beschreiben. So wundert es angesichts der bisherigen Untersuchung wenig, dass der Phison bei den spätantiken Autoren auch als Phronesis, der Karfunkel als ein mit dieser Tugend begabter Mensch gedeutet wird. Dies gilt umso mehr, wenn man den Schlangenbezug der Phronesis berücksichtigt, der beispielsweise im Matthäusevangelium hergestellt wird: „γίνεσθε οὖν φρόνιμοι ὡς οἱ ὄφεις.“<sup>78</sup> Die Zuordnung der vier Paradiesesflüsse zu den vier Kardinaltugenden, die seit Philon vorgenommen wird,<sup>79</sup> erweist sich damit als eine qualitativ kohärente Interpretation, die über eine rein numerologische Entsprechung deutlich hinausgeht. Entsprechend ist auch Philons weitere Deutung Ernst zu nehmen, die Karfunkel und Prasinus als zwei Menschen deutet, die die Haltung der Phronesis entweder in kontemplativer oder praktischer Haltung verkörpern. Dabei übernimmt der Karfunkel als Stamm Juda den ‚dankend bekennenden‘ Part, der Prasinus als Stamm Issachar hingegen die praktische Tat. Der Karfunkel behält also auch hier seinen Bezug zu kontemplativer Gotteserkenntnis. Bei Epiphanius und Severian von Gabala, die den Prasinus als Smaragd auffassen, wird dieser nicht Issachar, sondern dem Stamm Levi zugeordnet. Damit stehen Karfunkel und Prasinus für Königtum und Priestertum.<sup>80</sup>

Für den vorliegenden Zusammenhang von Interesse ist besonders die Deutung des Ambrosius, der die Zuordnung der vier Flüsse zu den Kardinaltugenden übernimmt, diese sich jedoch unter einem heilsgeschichtlichen Aspekt in der Zeit erstrecken lässt. Der Phison bzw. die Phronesis entspricht dabei der ersten Zeitspanne vom Anfang bis zur Sintflut.<sup>81</sup> Es scheint, als fände die zunächst etwas undurchsichtig erscheinende Bemerkung des Baruch-Buchs des Justinus

<sup>77</sup> Neben der ersten, oben angeführten Entstehungsart der Steine nennt Hildegard dies als die zweite, die für andere Edelsteine gelte. Vgl. Hildegard von Bingen: *Pyhsica*, 247. Dazu außerdem Fühner (1902: 34) sowie Meier (1977: 344f.). Es ist davon auszugehen, dass diese Anschauung Hildegards mit der Exegese des Klagelieds über den König von Tyros in Ez 28,11-19 in Zusammenhang steht. Der König wird mit Luzifer identifiziert und verliert durch seinen Sturz die Edelsteine, mit denen sein Umhang besetzt ist. Eine mehrfach vertretene Interpretation bringt die Steine nach dem Sturz mit Marias edelsteinbesetztem Kleid der Demut in Verbindung, wo sie nun, etwa im Rheinischen Marienlob, für ihre Tugenden stehen. Siehe dazu Engelen (1978: 137f.).

<sup>78</sup> Matthäus 10,16.

<sup>79</sup> Philon: *Leg. Alleg.* I 66ff.

<sup>80</sup> Vgl. dazu Meier (1977: 111-114).

<sup>81</sup> Vgl. ebd. (1977: 114f.).

über die vier zyklisch wirkenden Engelgruppen nun bei Ambrosius eine Datierung. Erstere lautete in deutscher Übersetzung:

Sie bleiben aber nicht immer an den gleichen Stellen, sondern umwandeln wie in einem zyklischen Reigen die ihnen zugeteilten Räume, indem sie sich von Ort zu Ort begeben und nach Zeiten und Zwischenräumen ihren Platz wechseln.<sup>82</sup>

Die historische Phase der Engel des Phison wäre also, will man beide Angaben aufeinander beziehen, die Epoche vom Anfang des Menschen bis zur Sintflut, die Sintflut selbst ist damit der Zeitenwechsel. Die Ausbildung des menschlichen Sehvermögens und des bildlichen Bewusstseins erführe auf diese Weise eine entwicklungsgeschichtliche Verortung. In jedem Falle aber ist durch den von Ambrosius gestifteten Zeitbezug des Phison erneut der Zusammenhang von Sündenfall und Karfunkel hergestellt.

Die drei Gaben des Phison, Gold, Karfunkel und Prasinus, werden durch Ambrosius ebenfalls näher ausgelegt. Steht der Phison als Ganzes für die Zeit bis zur Sintflut, werden die biblischen Gestalten Enos, Enoch und Noah als tugendhafte Vertreter der Phronesis gedeutet. Enos bemüht sich als Gold des Phison in Klugheit um den Namen Gottes, während Noahs lebensrettende Tat der Phronesis sich im Grün des Prasinus widerspiegelt. Dazwischen steht die Figur des durch Gott entrückten Enoch<sup>83</sup> als Karfunkel des Opferfeuers und Wohlgeruches.<sup>84</sup> Sucht man nach einer Vorlage für diese Dreierfolge, findet sich in Philons Schrift „De Abrahamo“ eine Auslegung – dort allerdings ohne expliziten Phisonbezug – von Enos, Enoch und Noah als tugendhafte Vertreter von Hoffnung, moralischer Umkehr und Gerechtigkeit. Die Metanoia als Mitte dieses dreistufigen Prozesses bildet hier also wie bei der Umwandlung des Bedelliums wieder den entscheidenden Wendepunkt der Verwandlung, den Philon auch mit dem Übergang des Körpers von Krankheit in Gesundheit vergleicht.<sup>85</sup> Ähnlich wie der Karfunkel scheint dabei auch die Figur des Enoch ambivalenten Deutungen zu unterliegen. Denn während er bei Philon und Ambrosius für den tugendhaften und von Gott in die Weisheit Entrückten steht, deutet ihn etwa die palästinische Haggada umgekehrt als in seiner Frömmigkeit schwankend und daher als den durch Gott Hinwegzunehmenden.<sup>86</sup> Der Karfunkel als Phronesis,

<sup>82</sup> Siehe Zitat oben.

<sup>83</sup> Bezugspunkt ist Genesis 5,24: καὶ εὐηρέστησεν Ἐνωχ τῷ θεῷ καὶ οὐχ ἠύρισκετο, ὅτι μετέθηκεν αὐτὸν ὁ θεός.

<sup>84</sup> Ambrosius: De paradiso, 3,23: „uidetur enim nobis tamquam aurum bonum Enos, qui prudenter dei nomen scire desideravit. Enoch autem, qui translatus est et mortem non uidit, carbunculus quidam est lapis boni odoris, quem operibus suis sanctus Enoch deo detulit gratiam quamdam factis et moribus spirans. Noe uero tamquam prasinus lapis vitalem colorem praetulit, siquidem diluuii tempore solus uelut ad futurae constitutionis uitale semen in illa arca est reseruatus.“ Vgl. Meier (1977: 115f.).

<sup>85</sup> Vgl. De Abrahamo 2-5.

<sup>86</sup> Vgl. ebd. die Anmerkungen in der Edition Leopold Cohn.

die neben dem guten Urteilsvermögen stets die Güte des Charakters impliziert, lässt seinen rückseitigen Aspekt also auch hier nicht vermissen. In Philons Deutung des Enoch berühren sich die Möglichkeit unmoralischer Klugheit und die Entrückung in kontemplativer Weisheit im Augenblick der inneren Umkehr.

Die Untersuchung der Doppeldeutigkeit des Karfunkels kann vor dem Hintergrund der verschiedenen Auslegungen des Phison insofern so zusammengefasst werden, dass der Karfunkel als leuchtender Stein zwei unterschiedliche endogene Lichtquellen des Bewusstseins verbildlichen kann. Entweder steht er für die seelische Fähigkeit der bildlichen Vorstellung, die mit der Sinnlichkeit des Auges zusammenhängt, oder für die geistige Leuchtkraft, die nicht nur in ihrem Bewusstsein, sondern auch in ihrem Sein endogen ist. Wird das erstere Vermögen mit dem letzteren verwechselt, ergibt sich die Illusion einer Allmacht. Der rot leuchtende Stein kann so zum Bild luziferischer Selbsterhöhung, statt zum Bild des sich im Denken des *non aliud* fassenden Ichs werden. Der Zusammenhang beider Bedeutungen wird durch die entwicklungsgeschichtliche Perspektive auf die Geistverlassenheit des Menschen gestiftet, die durch die Möglichkeit zum Bösen erst die Möglichkeit zum freien Denken und durch den Sündenfall erst die Notwendigkeit der Läuterung des Leibes eröffnet. Die Doppeldeutigkeit des Karfunkels basiert also auf dem Aspekt der Entwicklung, der den Deutungsebenen des Edelsteines zu eigen ist. Dieser Entwicklungsaspekt des Karfunkels, der schon verschiedentlich zur Sprache gekommen ist, soll im Folgenden zum Abschluss der Untersuchung historischer Karfunkelauslegung nochmal eigens herausgestellt werden.

## 2.6. Stein der Entwicklung

Die vorherigen Kapitel, insbesondere die Luzifer-Problematik und die Bedolach-Deutung, aber auch Philons Auslegung des Priesterlichen Brustschildes und die Szene des Mundöffnungsritus des Jesaja, lassen bemerken, dass der Karfunkel weniger einen bestimmten Status repräsentiert, sondern viel mehr mit dem Verlauf einer Entwicklung korrespondiert.

Auch in den naturkundlichen Werken des Mittelalters finden sich Hinweise auf die Auffassung, dass man dem Karfunkelstein erst gewachsen sein bzw. mit ihm wachsen muss, um den rechten Umgang, die rechte Wirkung zu entfalten. Ein solches Beispiel ist etwa eine Formulierung Konrads von Megenberg, der das Kapitel über den Karfunkel in seinem „Buch der Natur“, der im 14. und 15. Jahrhundert weit verbreiteten ersten Naturgeschichte in deutscher Sprache, mit folgender Formulierung beginnen lässt:

Carbunculus ist der edlist under allen stainen und hât aller stain kreft. er ist sô klâr, daz er mit seiner liechten klârhait ain krankez gesiht widersleht und täubt, aber er praitt des menschen gedank.<sup>87</sup>

Die Sonderstellung des Karfunkels im Mineralreich hebt Konrad ohne Umschweife hervor, um sodann direkt eine Scheidung einzutragen. Er betont, dass der Karfunkel ein krankes Auge blendend betäube, die Gedanken des Menschen jedoch „praitt“, also erweitere. Das Auge ist dem Edelstein also nicht in jedem Falle ohne Weiteres gewachsen, sondern muss dem Licht des Steines standhalten können, damit man mit ihm sehen kann. Gelingt dies, erweitert er die Gedanken des Menschen so, dass man mit ihm die „götleichen drivaltichait und daz götleich wesen durchschawt“. Das Auge muss also immer erst vorbereitet, der Karfunkel sozusagen aus der eigenen Tonerde erst gebildet, zur Durchsichtigkeit geläutert werden, ehe er zum Erkenntnisorgan werden kann. Unter der Weisheit, der der Karfunkel nach Konrad gleiche, versteht er dabei „aigenleich ain spiegelschawen götleicher und übereinâtürleicher ding“.<sup>88</sup> Durch Erweiterung der Gedanken ermöglicht der Karfunkel also mit Konrad eine Spiegelschau der göttlichen Trinität. Eine größere Verwandtschaft zur Verwendung des Karfunkels bei Nikolaus von Kues als durch diese Formulierung des Spiegelschauens<sup>89</sup> der Dreifaltigkeit ließe sich in einem kurzen Eintrag eines Steinbuches kaum denken. Zugleich ist hier die Problematik des betäubenden Blendens notiert, die durch das Licht des Steines auftreten kann. Auf diese Weise spricht Konrad in wenigen treffenden Worten die Diskrepanz und Nähe luziferischer Verblendung und Gottesschau an, die der Karfunkel potenziell bereithält.

Ob der Umgang mit dem Karfunkel also zu einem dem jeweiligen Menschen zuträglichen Unterfangen wird, hängt somit von seiner Entwicklungsfähigkeit ab. Konzentrierte man sich etwa ohne Rücksicht auf die Denkanleitung aus „De non aliud“ auf das flammend rote Leuchten des Steines und identifizierte es als Bild des Ich mit seinem vorgestellten Selbst, birgt es durch die expressive Kraft des feurigen Lichtträgers deutlich die Gefahr luziferischer Illusionen von Omni-

<sup>87</sup> Konrad von Megenberg: *Das Buch der Natur* (1962: 37). Konrad versteht unter dem „Carbuncelstain“ die drei Steine Karfunkel, Rubin und Balast, wobei der erste mit besonderen Eigenschaften versehen sei. Er folgt damit also wie Albrecht von Scharfenberg der Tradition nach Thomas von Chantimpré. Zur Lithotherapie bei Konrad von Megenburg siehe außerdem: Müller, Rainer A.: *Edelsteinmedizin im Mittelalter. Die Entwicklung der spätantiken und mittelalterlichen Lithotherapie unter besonderer Berücksichtigung des Konrad von Megenburg. Gräfelding* (1984: 30ff.).

<sup>88</sup> Konrad von Megenberg (1962: 437f.).

<sup>89</sup> Wie im Spiegelgleichnis bei Cusanus ist der Ausdruck bei Konrad ausschließlich im positiven Sinne der Gotteserkenntnis verwendet. Zugleich trägt aber auch hier wieder das im vorigen Kapitel erwähnte Spiegelschauen Luzifers in Gott, das zu seiner Selbstüberhöhung führt, eine Ambivalenz in den Ausdruck ein. Vor diesem Hintergrund wundert es wenig, dass Konrad die Form der Weisheit, die er meint, explizit als diejenige Marias ausweist, die ja, wie bereits angeführt, positive Nachfolgerin des luziferischen Edelsteingewandes wird (ebd.): „Den stain hân ich geleicht unserr frawen weishait“.

potenz und Egozentrik als Konstrukte des Vorstellungsbewusstseins. Ein möglicher Behelf, um diesem Problem vorzubeugen, könnte ein besonderes Karfunkelvorkommen bieten, von dem einige Autoren berichten. Sie schildern, dass es mitunter geschehe, dass der Karfunkel im Innern eines Saphirs gefunden werde. Diese besonderen Funde deutet der Autor Petrus Berchorius als Christus, der durch die Kraft des Himmels aus dem Schoße Marias, dem Saphir, hervorgehe. Dem Karfunkel bleibe dabei stets etwas Saphirstaub, den er als seine von Maria angenommene *caro humana* deutet.<sup>90</sup> Vor diesem Hintergrund ließe sich der Karfunkel im Saphirmantel als Bild der Ichgeburt in der Seele verwenden. Die moralische Qualität des jungfräulich-reinen Saphirblau, in dessen Mitte der rote Karfunkel leuchtet, dürfte im inneren Bildungsgang eine gewisse Schutzfunktion vor der luziferischen Komponente des Karfunkels bieten.

Der Entwicklungsaspekt des Karfunkels und die Gefahren bei Missachtung desselben erfordern also einen bedachten Umgang mit demselben. Dies gilt umso mehr, wenn man auch die leibliche Verwandlung fokussiert, die der Karfunkel repräsentiert.<sup>91</sup> Stets geht auch hier der Karfunkel mit dem Zeitaspekt eines Prozesses einher, wie besonders auch an dem Begriff Bedolach/Anthrax zu sehen war, der in einem Wort die gesamte Bereitung des *lapis philosophorum* umfasst. Wie entscheidend dieser Entwicklungsfaktor für die therapeutische Wirkung des Karfunkels ist, pointiert dabei besonders eindrücklich ein gescheiterter Heilungsversuch in Wolfram von Eschenbachs Parzival. Die Wunde des kranken Amfortas soll mit einem Karfunkel geheilt werden, was jedoch, wie alle anderen Therapieversuche, nicht zum gewünschten Erfolg führt:

daz moht uns niht gehelfen sus.  
 ein tier heizt monîcirus:  
 daz erkennt der meide rein sô grôz  
 daz ez slæfet ûf der meide schôz.  
 wir gewunn des tieres herzen  
 über des küneges smerzen.  
 wir nâmen den karfunkelstein  
 ûf des selben tieres hirnbein,  
 Der dâ wehset under sîme horn.  
 wir bestrichen die wunden vorn,  
 und besouften den stein drinne gar:  
 diu wunde was et lüpecc var.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> Vgl. dazu Meier (1977: 336).

<sup>91</sup> Der Karfunkel im Saphir könnte unter diesem Aspekt betrachtet auch als Jesus im Felsen-grab gedeutet werden. Alcasar schlägt eine solche Deutung für den Sarder vor, der ebenfalls bisweilen im Innern anderer Steine gefunden wird. Vgl. Meier (1977: 336).

<sup>92</sup> Wolfram von Eschenbach: Parzival, 482,23-483,4.

Der Karfunkel, unter dem Horn eines Einhorns<sup>93</sup> gewachsen und dessen Kopf entnommen, kann den kranken Amfortas nicht heilen. Den Hintergrund für dieses Scheitern bietet der bereits erläuterte Zusammenhang von Karfunkel und Sündenfall. So vertritt Wolfram die Anschauung, dass Edelsteine in der Hand des Sünders an Kraft verlören, wie sie auch allgemein auf Erden erst die Kraft wiederzufinden hätten, die ihnen im Paradies noch zu eigen war.<sup>94</sup> Die jungfräuliche Reinheit des Einhorns, das „slæfet ûf der meide schôz“, und die Sünde des Amfortas stehen also in zu großem Widerspruch, um eine schnelle Heilung zu ermöglichen. Stattdessen kann die Erlösung nur durch die Entwicklung Parzivals und seine freie Zuwendung in der Frage nach den Ursachen des Leidens geschehen. Dessen Tugendhaftigkeit wird dabei ebenfalls mit dem Karfunkel identifiziert, sodass es letztendlich doch der Karfunkel in Gestalt des Parzival ist, der die Heilung herbeiführen kann.<sup>95</sup>

Was also auf den ersten Blick die Sündenbefreiung des Jesaja durch den Karfunkel zu kontrastieren scheint, zeigt bei genauerem Hinsehen vielleicht gerade am besten die anthropologische Bedeutung des Karfunkels als freies Ich auf. Das Einhorn kann die Entwicklung nicht vorwegnehmen oder in Stellvertretung leisten, die aus freien Stücken vollbracht werden muss. Gerade im Bild der Nicht-Heilung zeigt sich der Karfunkel damit in besonders eindrücklicher Weise als Stein der Freiheitsmöglichkeit in der Selbsterkenntnis. Der gescheiterte Heilungsversuch mit dem Karfunkel macht somit unmittelbar einsichtig, dass der Karfunkel nicht Stein Luzifers ist, *obwohl* er auch Stein Christi ist, sondern dass er auch Stein Luzifers sein muss, *weil* er Inbegriff des Christus ist, der in seiner anthropologischen Komponente die Freiheitsmöglichkeit des Ich zur Wahl des Bösen inkludiert. Die Doppelkonnotation des Karfunkels ergibt sich also aus seinem Bildgehalt selbst, der aber zugleich auch das bildinterne Kräfteverhältnis beider Entsprechungen offenlegt, indem der Stein Amfortas die Möglichkeit des Bösen lässt, aber eine luziferische Entwicklungsabnahme verhindert.

Die Doppeldeutigkeit des Karfunkels, die sich im vorherigen Kapitel gezeigt hat, gründet also in einem Freiheitsmoment, in dem sich die Entwicklungsmöglichkeit des Menschen eröffnet. Das Potenzial des Edelsteines, das Konrad in Übereinstimmung mit Cusanus in einer Erweiterung des Denkens zur Gotteser-

<sup>93</sup> Dass der Karfunkel unter dem Horn eines Einhorns wächst, taucht als Motiv auch schon im Straßburger Alexander auf. Dort sendet die Königin Candacis Alexander ein solches Wesen: „di kuninginne rîche / sante mir ouh ein tier, / daz was edele unde hêr, / das den carbunkel treget / und daz sih vor di magit leget. / Monosceros ist iz genant.“. Str. Alex. 5579. Siehe dazu auch Engelen (1978: 52f.). Dass der Karfunkel also mehrfach mit dem Einhorn in Zusammenhang gebracht wird, kann abermals als Verweis auf seinen Christusbezug gedeutet werden, da das Einhorn, das nur durch eine Jungfrau gefangen werden kann, bereits im *Physiologus* Symbol des Christus ist, der, mächtiger als alle himmlischen Mächte, in den Schoß der heiligen Jungfrau herabkam. Vgl. Physiologus, 22.

<sup>94</sup> Vgl. dazu: Engelen (1978: 86, Anm. 8).

<sup>95</sup> Vgl. ebd. (1978: 56 und 327).

kenntnis in Form eines Spiegelschauens begreift, will also mit Bedacht ergriffen werden. Denn die Potenz des Steines scheint nicht leicht zu handhaben. Mal erscheint sie so groß, dass das Auge geblendet wird und luziferische Verirrungen Überlegungen zur imaginativen Hilfestellungen wie einer Hülle aus Saphir berechtigen. Mal erscheint sie verwirrend gering, wie in der gescheiterten Heilung des Amfortas, die bei näherem Hinsehen zeigt, worin die eigentliche Potenz des Steines liegt, in der der äußere Maßstab des Großen und Geringen im Cusanischen Sinne koinzidiert. Denn es weist der Karfunkel in besonderem Sinne gerade auf die Freiheit als eigenen Maßstab der Entwicklung hin, wie nicht nur für dieses Kapitel, sondern auch für die Analyse und Zusammenschau der mannigfaltigen spätantiken und mittelalterlichen Deutungen des Karfunkels im Ganzen vorläufig zusammengefasst werden kann, bevor im folgenden Teil eine eigentliche Auswertung erfolgt. In differenzierten Facetten zeigen sie gemeinsam einen Edelstein, der sich als ein umfassendes Bild Christi ausnimmt. Indem dieses den Bezugsrahmen für die Entwicklungsherausforderungen des Menschen stiftet, wird der Karfunkel in besonderem Maße zum geeigneten Gegenstand der Selbsterkenntnis.

### 3. (Kar)funkelnde Atmosphären

#### 3.1. Reflexion der Ergebnisse

Es hat sich in der Analyse der Karfunkelauslegung des vorherigen Teils gezeigt, dass der Karfunkel über eine lange und vielschichtige Tradition als Gottesbild verfügt und mit der menschlichen Entwicklung in engem Zusammenhang steht. Im Folgenden sollen die Ergebnisse zunächst zusammengefasst und in ein Verhältnis zur Karfunkelverwendung in „De non aliud“ gesetzt werden, bevor sie unter 3.2. eigens im Kontext der Cusanischen Bildtheorie zu betrachten sind.

Als Antwort auf die im Eingang des zweiten Teils formulierte Doppelfrage nach der Beziehung von Karfunkel und Christus sowie die in dieser Beziehung liegenden anthropologischen Implikationen kann vor dem Hintergrund des Ausgeführten zusammengefasst werden, dass der Karfunkel erstens (Kap. 2.1.) in seinen historischen Auslegungen stets als substantielle Einheit von mineralischem Vorkommen und metaphysischem Sinngehalt aufgefasst wurde. Zweitens (2.2.) kann festgehalten werden, dass der so verstandene Karfunkel den Logos, der die Welt erhellt und den Menschen von der Sünde befreien kann, versinnbildlicht. Für den Menschen als Bild Gottes bedeutet dies, wie der Anthrax auf den Lippen des Jesaja gezeigt hat, dass der Karfunkel ebenfalls ein Bild für sein Ich ist. Drittens (2.3.) wurde anhand der Deutung des Karfunkels auf dem Logeion des Hohepriesters ersichtlich, dass der Stein gleichermaßen für Christus als den Löwen Judas steht, was anthropologisch mit der Aufgabe einhergeht, dessen Königreich durch das in der Jesaja-Szene gewonnene Ich auch in sich selbst zu verwirklichen. Bei dieser Verwirklichung liegt viertens (2.4.) der Fokus des Karfunkels als Sinnbild kristalliner Formkraft auf der Umgestaltung des

Leibes. So deutet der Karfunkel insbesondere auf den auferstehenden Leib Christi hin, wie der Begriff des Bedelliums in seiner biblischen und alchemistischen Konnotation deutlich gemacht hat. Für den Menschen ist durch den Karfunkel damit eine Korrespondenz benannt, die zwischen der läuternden Kraft des rein begrifflichen Denkens, in dessen Kontext der Stein bei Cusanus steht, und der den menschlichen ‚Ton‘ verwandelnden Formkraft besteht. Indem der Karfunkel die Freiheitsmöglichkeit des menschlichen Ich innerhalb dieses Spannungsfeldes repräsentiert, wird der Christusstein im selben Zuge auch zum Stein Luzifers, wie sich fünftens (2.5.) gezeigt hat. Der Karfunkel birgt auf diese Weise eine Ambivalenz, die es im imaginativen Umgang zu berücksichtigen gilt, macht den Edelstein aber gerade dadurch, so ließ sich sechstens (2.6.) hervorheben, als Veranschaulichung menschlicher Verfasstheit und ihrer Potentiale zu einem geeigneten Gegenstand für die Selbsterkenntnis- und Entwicklung.

Wenn Nikolaus von Kues den Karfunkel als Aenigma für den Gottesnamen ‚nichts anderes‘ wählt, um dieses in seinem Verhältnis zum Anderen durchsichtig werden zu lassen, wie in Teil 1.3. gezeigt, ist der Karfunkel als Sinnbild also mit Bedacht ausgewählt. Es ist bereits im Alten Testament und dessen christlicher Exegese in einen umfangreichen Bildzusammenhang eingegliedert, der eben dieses Verhältnis von Schöpfer und Geschöpf umspannt. Die Auseinandersetzung mit dieser Deutungstradition ermöglicht dadurch eine Vertiefung des von Cusanus eingesetzten Sinnbildes. Denn die angeführten Karfunkelbezüge verweisen alle auf die Figur eines geistigen Wesens, das inkarniert ist und durch diese Konstitution sich gleichermaßen im Lichtwerfen und Lichtbrechen betätigt. So deutet etwa der Karfunkelbezug der Jesaja-Szene auf den Akt der Selbsterkenntnis innerhalb genau dieser Konstitution hin, während der alchemistische Deutungszusammenhang des Edelsteines von anderer Seite auf eben diese Verfassung reflektiert, indem er sich dem Problem des zu stark lichtbrechenden Leibes sowie der Absicht zur Erhöhung der Lichtdurchlässigkeit widmet. Stets bildet also eine Lichtmetaphorik den Kern der Sinnbezüge, die, im Unterschied zur klassischen Analogie von geistigem Licht und Sonnenlicht, den Quellpunkt des Lichtes in eine kristallförmige Gestalt als einen physischen Leib versetzt. Dabei hebt die Interpretation des Karfunkels als eines Auges besonders hervor, was auch die anderen Bezüge als ihren Gehalt haben. Denn es bringt auf den Punkt, wie die Doppelnatur des autonomen Aussendens von Licht und des autonomen Brechens desselben das Vermögen der Erzeugung von Bildern, also die Phantasietätigkeit als Produkt dieser speziellen Konstitution hervorbringt. Indem der Intellekt Licht verbreitet, das durch den eigenen Leib gebrochen und in sein Farbspektrum differenziert wird, ergibt sich das menschliche Bildvermögen. Der Karfunkel veranschaulicht eben dieses Verhältnis, wie die historischen Deutungen in unterschiedlicher Hervorhebung deutlich machen. Die Karfunkel-Interpretation in „De non aliud“ wird dadurch in besonderer Weise unterstrichen, da der dem Karfunkel-Aenigma inhärente Sinngehalt noch über die erste Bedeutung als Verhältnisbeschreibung von *non aliud* zum *aliud* hinaus dadurch

offengelegt wird, dass der leuchtende Edelstein zugleich auch zum Sinnbild seiner eigenen methodischen Funktion wird. Denn indem er dem *non aliud* Farbe und Form verleiht, den Leser zur Imagination aufruft, zeigt sich das Verhältnis von „nichts anderes“ zum Anderen, das der Karfunkel umspannt, als genau die konstitutionelle Bedingung, die den evozierten Akt der Versinnbildlichung überhaupt erst ermöglicht und damit zugleich als folgerichtige Weiterführung notwendig werden lässt.

Die Visualisierung der schrittweisen Anleitung zur Berührung des Überbegrifflichen, die Cusanus mit dem Hinweis auf den Karfunkel als Geleit anbietet, unterstützt also den sich auf ‚nichts anderes‘ Konzentrierenden auf eine Weise, die sich nicht in der Abbildung des Verhältnisses von Begriff und Überbegrifflichem erschöpft. Vielmehr führt das Karfunkelbild durch seine ihm eigenen Tiefenschichten die Hilfestellung dadurch immer weiter fort, dass es sich nicht nur um eine Imagination, sondern ihrerseits um eine Imagination der Imagination handelt. Denn der biblische Bildumraum des Karfunkels lässt diesen ja unmittelbar zum Bild des Auges, zur Verbildlichung der Verbildlichung werden. Der Karfunkel ist damit nicht nur Verbildlichung der Erfahrung „nichts anderes ist nichts anderes als nichts anderes“, sondern Verbildlichung der Verbildlichung der Erfahrung „nichts anderes ist nichts anderes als nichts anderes“.

Indem der das Dunkel erhellende Karfunkel als Imagination der Imagination also nicht nur Imagination der begriffserzeugenden Tätigkeit Gottes, sondern auch Imagination der bilderzeugenden Seite Gottes ist, der in jedem Bild anwesend die Bildhaftigkeit übersteigt, wird es als bildliches *non aliud* zum exakten Gottesnamen. Damit liegt im Karfunkel auch ein weiterer Richtungshinweis für denjenigen, der der Denkanleitung des Cusanus zu folgen vermag; verspricht die verbildlichende Tätigkeit doch Orientierung über den Punkt der Berührung des *non aliud* hinaus, da es den Weg andeutet, wie aus dieser Dimension der Erfahrung durch eigene produktive Bilderzeugung das Licht der Erkenntnis so gebrochen werden kann, dass die Erkenntnis versinnbildlicht und damit einerseits in bestehende Vorstellungszusammenhänge integriert, andererseits zum Ausgangspunkt für weitere Erkenntnisbemühungen werden kann.

Die bilderzeugende Tätigkeit, die im Aenigma des endogen leuchtenden Edelsteines verborgen liegt, kann also in der Dunkelheit Orientierung stiften, wie etwa die Karfunkelaugen des Adlers an Lanzelets Zelt. Im Sinne der einleitenden These, dass der Inhalt des Karfunkelbildes zugleich auch den methodischen Schritt der Rückführung in den Bildbereich bezeichnet, lässt sich also als Ergebnis der Untersuchung formulieren, dass die Versinnbildlichung von ‚nichts anderes‘ durch den Karfunkel die gedankliche Operation des Textes methodisch wie inhaltlich einen Schritt über die vorherige Anleitung zur Berührung des begriffskonstituierenden Prinzips hinaus führt. Dies geschieht, indem der Karfunkel selbst zur Imagination der Imagination wird und insofern der Form nach wie dem Inhalt nach die begriffliche Grenzerfahrung des *non aliud* in ein neues, ge-

genüber dem Ausgangspunkt verwandeltes Verhältnis zur Sinnlichkeit setzt, wodurch als Rückschlag auch das *non aliud* tiefer erfasst werden kann.

Greift Cusanus dabei einerseits in unmittelbarer Fortführung auf eine bereits biblisch angelegte und historisch gewachsene Bildverwendung zurück, sodass die Kenntnis derselben das Cusanische Aenigma ohne bedeutende Verfremdung in seinen verschiedenen Ebenen nachzuvollziehen verhelfen kann, so erhellt insbesondere umgekehrt der Einsatz des Karfunkels in „De non aliud“ den vorherigen Bildbestand des Karfunkels. Denn bei aller konsequenten Anknüpfung an die christologische, anthropologische und mineralogische Deutungstradition zeigt sich die Verwendung des Karfunkels bei Cusanus als eine ausgesprochen originelle Neufassung des historisch geprägten Bildes, die die Signatur des endogen leuchtenden Edelsteines in besonderer Exaktheit zur Geltung bringt. Diese Neufassung der traditionellen Bildkomposition besteht darin, dass Nikolaus von Kues den Stein in einen Gedankenzusammenhang eingliedert, der begrifflicher Natur ist. Er löst den Karfunkel damit auf der einen Seite aus einem rein bildlichen Erzählzusammenhang, in den er traditionell in einer ganzen Bilderfolge ohne eine rationale Auslegung eingebettet ist. Auf der anderen Seite hebt er ihn außerdem der rein naturkundlichen Verzeichnung, in der er phänomenologisch skizziert erscheint, aber seine theologischen Bezüge nur mehr notiert, nicht im Zusammenhang nachvollziehbar sind. Indem Cusanus dem Aenigma in „De non aliud“ nun in ganz neuer Weise einen begrifflichen Vorlauf gibt, der ihn auf rationale Weise in seinem christologischen Deutungsgehalt verstehbar macht und ihm weiterhin einen rein intellektuellen Zugang zum *non aliud* vorangehen lässt, kann der Leser die Konstituierung des Karfunkel-Aenigmas bewusst verfolgen und damit den Sinngehalt ungetrübt erfassen, als es eine mythologische Erzählung oder eine mineralogische Beschreibung zuzulassen vermag.

Den Karfunkel als Bild Christi, als Bild des menschlichen Ichs usw. zu verwenden, wird auf diese Weise gerade dadurch zu einem dem klaren Bewusstsein zuträglichen und der Sache angemessenen Unterfangen, dass der von Cusanus angegebene Denkweg erst am Ende in das Bild des Steines überführt wird, wie in seiner Schrift unternommen. So hat stets das Denken den nächsten Schritt zu klären, bevor dieser im Anschluss versinnbildlicht wird. Auf diese Weise wird ein simples Vorstellungsbild durch den Vollzug einer begrifflichen Geste von einem aus dieser Geste generierten Sinnbild unterschieden, sodass unterschreitenden Verwechslungen der Sinnebenen vorgebeugt und ein bewusster Bildumgang ermöglicht wird.

Der Karfunkeleinsatz in „De non aliud“ wird auf diesem Wege, so kann abschließend zusammengefasst werden, zu einer den Sinngehalt des Edelsteines aufschließenden begrifflich-imaginativen Figur, die seine historischen Bezüge inkludiert und dadurch vertieft, dass sie begrifflich eingeführt werden, und sein inhaltlicher Bezug zur bilderzeugenden Tätigkeit durch die methodische Markie-

rung des Aenigmas hervorgehoben und im selben Akt als praktisches Element performativ zugänglich gemacht wird.

Damit ist in einer ersten Auswertung aufgezeigt, inwiefern der Inhalt des Karfunkelbildes die methodische Frage beantwortet, warum Nikolaus von Kues den vorstellungsbefreiten Gedankengang des *non aliud* wieder in ein Bild überführt und warum er dafür gerade den Karfunkelstein wählt. Da dabei deutlich geworden ist, wie eng gerade dieses Sinnbild inhaltlich mit seiner aenigmatischen Methode im Allgemeinen zusammenhängt, soll als Abschluss dieser Arbeit im Folgenden dieses Verhältnis nochmals eigens vorgenommen und ausgehend von diesem Ergebnis ein Blick auf die Cusanische Bildtheorie in ihrem Verhältnis zu einem Atmosphären-Begriff geworfen werden.

### 3.2. Cusanische Bildtheorie im Licht des Karfunkels

Dass dem christologischen Aenigma des Karfunkels eine intellekttheoretische Bedeutung zukommt, insofern seine sinnbildliche Funktion auf die Überführung einer Gotteserkenntnis in die Imagination derselben abzielt, hat sich im Vorherigen gezeigt. Um nun abschließend dieses Ergebnis eingehender in Bezug auf Cusanus' aenigmatische Methode zu fassen, soll ein exemplarischer Vergleich mit einem weiteren seiner Edelsteinbilder, dem Beryll, unternommen werden. Das spezifische Verhältnis des Karfunkels zum Imaginationsbegriff bei Cusanus soll dabei durch Verwandtschaft und Kontrast beider Sinnbilder weiter herausgearbeitet werden. Davon ausgehend ist dann in weiterer Vertiefung zuletzt erneut auf das spezifische Verhältnis des Karfunkels zum Aenigma *non aliud* einzugehen.

Auch anhand des Edelsteins Beryll, den wir heute Bergkristall nennen, führt Cusanus in seine Auffassung von der bildlichen Erkenntnis ein. Er zeigt daran, wie das sinnbildliche Wissen für den Menschen die angemessene Form konjekturaler Gotteserkenntnis sei. So heißt es in seiner Schrift „De beryllo“ über diesen Edelstein:

Beryllus lapis est lucidus, albus et transparent. Cui datur forma concava pariter et convexa, et per ipsum videns attingit prius invisibile. Intellectualibus oculis si intellectualis beryllus, qui formam habeat maximam pariter et minimam, adaptatur, per eius medium attingitur indivisibile omnium principium.<sup>96</sup>

Die Ähnlichkeit von Beryll und Karfunkel, ihrer Aufgabe als Sinnbild der Erkenntnis und die in ihnen angelegte Aufforderung zum praktisch-meditativen Gebrauch derselben liegt auf der Hand. Beide zielen ausgesprochener Weise auf dasselbe Ziel des Erkennens ab, nämlich in der Formulierung von „De beryllo“ auf

<sup>96</sup> De beryllo n.3. „Der Beryll ist ein glänzender, weißer und durchsichtiger Stein. Ihm wird zugleich eine konkave und eine konvexe Form verliehen, und wer durch ihn hindurch sieht, berührt zuvor Unsichtbares. Wenn den Augen der Vernunft ein vernunftgemäßer Beryll, der die größte und die kleinste Form zugleich hat, richtig angepasst wird, wird durch seine Vermittlung der unteilbare Ursprung von allem berührt.“ (Übersetzung nach selbiger Ausgabe).

den „unteilbaren Ursprung von allem“, der unter dem Ausdruck „non aliud“ einzig in präziserer Bezeichnung gefasst wird. Dabei scheint der Beryll sein erkenntnistheoretisches Potenzial auf den ersten Blick allerdings noch unmittelbarer offenzulegen als der Karfunkel. Der Bezug von Beryll und Auge ist im Sinne einer angepassten Brille expliziter formuliert, als der ebenfalls seit alters her bestehende Zusammenhang des Karfunkels mit dem Auge. Dieser findet sich zwar in der Reflexion auf den Sehakt, der in der Lichtmetaphorik wesentlich von Cusanus zugrunde gelegt ist, weist aber nicht dieselbe Direktheit auf, mit der der Beryll als Auge ausgesprochen wird. Auch das methodische Element der bewegten Vorstellung zur Überwindung diskursiver Operationen tritt anhand des Beryllbildes deutlicher hervor. War es bei dem Karfunkel der Vergleich zweier Exemplare hinsichtlich Größe und Leuchtkraft, der durch die bewegte Vorstellung in antiproportionaler Steigerung auf das Verhältnis von Substanz und Eigenschaften verwiesen hat,<sup>97</sup> so tritt dieser methodische Schritt, die Vorstellung in einer Bewegung an ihre Grenze zu bringen, in der konkreten Angabe, dass der Beryll „die größte und die kleinste Form zugleich“ haben solle, viel deutlicher zutage. Der Beryll veranschaulicht auf diese Weise unmittelbar den Weg, Gegensätze zur unteilbaren Einheit koinzidieren zu lassen, wie etwa den größten und den kleinsten Winkel zur Linie in einem der geometrischen Beispiele aus „De beryllo“.<sup>98</sup>

Da der Karfunkel angesichts seiner virtuoson Bildkomposition selbstredend nicht als ungenauerer Beryll missverstanden werden kann, wird an dieser Auffälligkeit ersichtlich, dass dem Beryll und dem Karfunkel bei aller Ähnlichkeit zwei deutlich unterschiedene Aufgaben zukommen. Zwar weisen beide als Edelsteinbilder auf die aenigmatische Methode als solche hin, versinnbildlichen jedoch zwei zu unterscheidende Aspekte derselben. Wird der Fokus auf die intellektuelle Aufstiegsbewegung gelenkt, die sich in der Überwindung rationaler Dialektik durch den Ineinsfall der Gegensätze anhand eines Sinnbildes ereignet, erweist sich das Bild des Berylls als präziser. Steht hingegen die genuine Konstituierung eines solchen Sinnbildes angesichts sich vollziehender geistiger Erfahrung im Zentrum, ist der Karfunkel das angemessene Bild. Während der Beryll also der geistigen Schau systematisch vorangeht, indem er dieselbe konstitutiv ermöglicht, ist der Karfunkel derselben systematisch nachgelagert, indem er, aus ihr schöpfend, wiederum das Sinnbild selbst konfiguriert. Aus diesem Grunde erweist sich der Karfunkel als Stein der Atmosphäre, was der Beryll in dieser Weise nicht ist.

---

<sup>97</sup> Siehe dazu unter 1.3.

<sup>98</sup> Das Aenigma des Berylls kann als Beispiel theologischer Mathematik verstanden werden, an dem das Vermögen der *complicatio* erfahrbar werden kann. Siehe dazu beispielsweise: Nicolle (2012: 122): „Die intellektuelle Schau weiß die Einfaltung (*complicatio*) im Minimum und Maximum zu sehen. Sie hat einen Zugang zum Sein, der viel weiter geht als ein rationaler Beweis.“ Zur *visio intellectualis* und ihrem Verhältnis zur Mathematik und Geometrie bei Cusanus siehe ebd., (2012: 117-122).

Diese Differenz liegt bereits in der Signatur der beiden Edelsteine selbst, die Cusanus bewusst aufgreift und durch unterschiedliche Konnotation und Platzierung in seinem Werk freilegt und unterstreicht. So fällt ein wesentlicher Unterschied der beiden Steine sofort ins Auge. Weist sich der Beryll insbesondere durch seine durchsichtige Farblosigkeit aus, fällt der Karfunkel gerade durch die von ihm selbst ausstrahlende Farbigkeit auf. Bezogen auf die geistige *visio* qualifizieren diese unterschiedlichen Eigenschaften die beiden Edelsteine zu je unterschiedlichen Komponenten ihres Vollzugs. Will Cusanus die Beschaffenheit des Organs geistiger Schau beschreiben, ist ihm ein Sinnbild notwendig, dass die Selbstlosigkeit desselben zugunsten einer ungetrübten Wahrnehmung betont. Nur ein durchsichtiger Edelstein ist geeignet den Aufstieg zur Gotteserkenntnis zu versinnbildlichen. Anders steht es, wenn es nicht um die Durchlässigkeit einer Imagination für die geistige Wahrnehmung, sondern um die Produktion einer durchlässigen Imagination aus der geistigen Wahrnehmung heraus geht. Hier steht nun gerade das Eintragen von Farbe in eine zuvor bildlose Erkenntnis im Mittelpunkt. Das entsprechende Vermögen setzt zwar Durchsichtigkeit und Empfänglichkeit bereits voraus, muss aber selbst gegenteilig aktiv ausstrahlen und kolorieren, um ein Bild erzeugen zu können. Diese Farblichkeit ist die Metapher der Atmosphärenwahrnehmung.

Was bereits unter 3.1. als Fazit formuliert wurde, dass nämlich der Karfunkel eine Imagination der Imagination bildet, wird durch den Vergleich mit dem Beryll also nochmals betont und dahingehend differenziert, dass damit in engem Sinne nicht der meditative Umgang mit einem gegebenen Bild, sondern insbesondere die eigentliche Generierung eines Bildes gemeint ist, wie in der Erzeugung von Licht und Farbe im Karfunkelbild angelegt. Des Weiteren erhält auch die Feststellung, dass dem Akt der Verbildlichung in „De non aliud“ der bildlose Gedanke voran geht, die Imagination also begrifflich geleitet ist, durch die Abgrenzung zum Beryll als Bild des Weges zur intellektuellen *visio* weiterführend eine genaue Verortung innerhalb der Cusanischen Bildtheorie. Denn durch die Verwandtschaft von Beryll und Karfunkel bei je unterschiedlichem Verhältnis zum Element geistiger Schau tritt der Geistbezug des Karfunkels in Abgrenzung zu seiner sekundären Deutung als Erzeugung eines Vorstellungsbildes auf Basis einer sinnlichen Wahrnehmung nochmals unmissverständlich hervor. So bildet die konjekturale Gottesschau in der Koinzidenz der Gegensätze eine Art systematischer Scheide zwischen Beryll und Karfunkel, die den letzteren durch den stets vorausgesetzten Beryll deutlich zu einer Bilderzeugung aus der geistigen, statt aus der sinnlichen Erfahrung auszeichnet. Die Imagination wird also durch das Vermögen der *ratio* unter Verwendung sinnlicher Elemente gestaltet, seine Form erhält es aber allein durch die Gesetzmäßigkeit der *visio*, vor deren Hintergrund es kreativ entworfen wird.

Berücksichtigt man, dass Beryll und Karfunkel bezogen auf den Akt der Gottesschau in diesem Sinne wesentlich geschieden sind, veranschlagt aber zugleich, dass beiden, insofern sie gleichermaßen Edelstein-Aenigmata sind, eine

engste Verwandtschaft miteinander zu eigen ist, darf die wechselseitige Bezo-genheit der beiden Steine aufeinander noch enger gefasst werden. Die alchemis-tische Konnotation des Karfunkels als Bedellium aufgreifend, kann die Gemein-samkeit der beiden Edelsteine, ihre besondere Form mineralischer Substanz, auch als Identität formuliert werden. Fasst man auf diese Weise Beryll und Kar-funkel in einem prozessualen Aenigma zusammen, erhält man einen in sich be-wegten Edelstein, der sich wechselhaft zur Durchsichtigkeit klärt und dann far-big ausstrahlend koloriert. Das Doppelbild versinnbildlicht damit den seelischen Verwandlungsprozess im Verhältnis zur geistigen Schau, in dem das entspre-chende Organ zunächst so weit geläutert und angepasst werden muss, dass es durchlässig werden kann, um sodann aus der sich vollziehenden Erfahrung Licht und Farbe hervorzubringen, um das Geschehen abzubilden, nur um dieses Bild sogleich wieder so durchsichtig werden zu lassen, dass es wiederum geläutertes Organ vertiefter Schau wird usw. Der zur Durchsichtigkeit geklärte Beryll wird also selbst zum leuchtenden Karfunkel gefärbt, um diesen sodann wieder zum Beryll zu läutern und erneut zu färben, wodurch ein schöpferischer Rhythmus von Transparenz und Farbe als Realisierung konjekturaler Erkenntnis entsteht. Mit diesem Prozess wäre im cusanischen Sinne die Organbildung für Atmosphä-renwahrnehmung, insofern sie über das Sinnliche hinausgeht, dargestellt.

Betrachtet man diesen Rhythmus von Durchlässigkeit und Färbung als intime Beziehung von Karfunkel und Beryll, erscheinen die von Cusanus an unterschied-lichen Orten seines Gesamtwerkes platzierten Aenigmata nicht nur fraglos als in-haltlich aufeinander abgestimmt, sondern auch als dafür ausgestattet, sie in einer gemeinsamen Imagination eng zuführen. Dabei gilt es zu beachten, dass Beryll und Karfunkel, insofern sie beide Sinnbilder im Wortsinne, also plastisch vor-stellbar sind, einer gemeinsamen Sphäre von Aenigmata angehören. Anders ver-hält es sich mit dem Aenigma *non aliud*, das zwar im Unterschied zum Beryll durch den schriftinternen Zusammenhang direkt mit dem Karfunkel im Verhältnis steht, jedoch einer anderen Ordnung von Sinnbildlichkeit angehört, indem es nicht eigentlich bildlich vorstellbar, aber dennoch von aenigmatischer Natur ist, wie bereits unter 1.1. diskutiert. Indem nun der Karfunkel sowohl in enger Ver-flechtung mit anderen Aenigmata seiner Ordnung besteht, wie anhand des Berylls gezeigt, als auch in seiner ausgewiesenen Bestimmung unmittelbares Sinnbild des *non aliud* ist, erlangt er eine Sonderfunktion unter den Aenigmata. Weil er die imaginative Bilderzeugung selbst verbildlicht, wird er zum Bindeglied zwischen dem vorstellungsfreien, formelhaften Ur-Aenigma ‚X ist nichts anderes als X‘ und der Vielzahl an Sinnbildern, denen er seiner Form nach verwandt ist. Dabei ist das Eintragen von Farbe in die Formel die Brücke zwischen der Einheit des *non aliud* und dem Anderen als der Vielfalt an Gestalten und Formen.

Eben diese Brückenfunktion des Farbeintrags, der zwischen Einheit und An-derem, zwischen Licht und Stein vermittelt, ist es, die den Karfunkel wesentlich ausmacht. Eine weitere theoretische Fundierung gewinnt diese färbende Geste des Karfunkels, bezieht man in ihrer Interpretation das von Cusanus in seiner

Schrift „De coniecturis“ entwickelte Diagramm *figura paradigmatica* ein. Es skizziert ein koloriertes Verhältnis von Licht und Dunkelheit, das demjenigen entspricht, was sich auch im Bild des Karfunkels findet.

Aus zwei einander schneidenden Dreiecken konstituiert, die sich so gegeneinander verhalten, dass die Spitze des einen jeweils die Basis des anderen berührt, bildet die ‚figura p‘ die Grundstruktur der Welt und damit auch die Grundstruktur der menschlichen Verfasstheit ab. Dabei ist die eine Pyramide als diejenige der *unitas*, die andere als diejenige der *alteritas* ausgewiesen. Erstere ist Ausgangspunkt des Lichtes, gelb koloriert, während letztere Ausgangspunkt der Finsternis, von dunkler Farbe ist. Beide Farben durchdringen sich wechselseitig, sodass sich an jedem Ort der Figur ein je spezifisches Mischungsverhältnis beider Farbtöne ergibt.<sup>99</sup>

Im Kontext der zeitgenössischen Optik kann diese Figur als eine Synthese konkurrierender Wahrnehmungsmodelle begriffen werden, die die euklidisch-aristotelische Sendetheorie mit jüngeren Empfangstheorien vereint.<sup>100</sup> In dieser Synthese wird sie durch Vermittlung zweier Prinzipien zugleich zu einer besonders deutlichen Explikation der Cusanischen Lichtmetaphysik, in der alles Geschaffene wesentlich als Verhältnis von Einheit und Andersheit erscheint, wie es auch der Karfunkel als Lichtquelle und Lichtbrecher in einer Natur verkörpert. In direkter Übereinstimmung mit dem Edelstein ist die *figura p* damit Ausdruck einer Erkenntnismethode, die die Spannung zwischen ‘nichts anderes’ und der Vielfalt des Anderen durch die Schaffung von Aenigmata in produktiver Weise steigert, indem das Andere in Form reichhaltiger Bilder immer dichter an die Einheit bzw. die Einheit immer weiter in das Andere führt.<sup>101</sup>

Dabei kann die *figura p* helfen das Karfunkelbild noch näher zu fassen, denn sie darf als eine Art Skizze des inneren Karfunkelprozesses verstanden werden. Während der Edelstein als rot leuchtendes Mineral stets bereits als Produkt einer Beziehung von Licht und Materie erscheint, die theoretisch aufzuschlüsseln ist, zeichnet die *figura p* das der roten Farbe des Steines vorgängige Innenverhältnis des Karfunkels, da sie als schattierte Skala einen differenzierten Vorgang der Begegnung von Licht und Dunkelheit wiedergibt. Der leuchtende Rotton des

<sup>99</sup> Siehe zum Aspekt der Farbigkeit der *figura p*: Hamburger (2021: 150-159). Zu Licht und Farbe bei Cusanus siehe daneben außerdem: Borsche (2011).

<sup>100</sup> Während die von Aristoteles und Euklid ausgehende Lehrtradition den Sehprozess vorrangig durch den aktiven Betrachter und konisch vom Auge ausgehende Sehstrahlen bedingt auffasst, werden ab dem 10. und 11. Jahrhundert zunehmend auch emissionstheoretische Konzepte diskutiert, die die Leuchtkraft des Objektes und dessen Reflexionseigenschaften stärker gewichten. Eine Hauptquelle der mittelalterlichen Optik stellt dabei die „*perspectiva communis*“ (entstanden um 1279) von Johannes Peckham dar. Hier findet sich eine *pyramis lucis* zur Veranschaulichung seiner Sehtheorie, deren Einfluss auf die *figura p* naheliegend ist, wenngleich diese philosophisch auf einer sehr viel breiteren ideengeschichtlichen Basis fußt. Siehe dazu: Böhlant (2009: 119-129).

<sup>101</sup> Zur konjekturalen Methode von Cusanus siehe u.a.: Bocken (2013).

Karfunkels kann entsprechend als die Außenseite dieser Figur aufgefasst werden, die sich durch das dynamische Verhältnis von Licht und Dunkelheit bildet. Damit wird die *figura p* – in einer ihrer möglichen Deutungen – zu einer Art ästhetischen Innenschau des Karfunkelsteins, die es ermöglicht, die rote Farbe des Steines als Vermittlungsort von gestaltender Vernunft und ihrem sinnlichen Widerpart als Ausdruck der Imaginationstätigkeit der Geistseele in ihrer Dynamik aufzuschlüsseln.

Anhand dieser prominenten Grafik der Cusanischen Konjekturenlehre zeigt sich also nochmals vertieft, was auch der Vergleich mit dem Beryll ergeben hat. Der Karfunkelstein versinnbildlicht in herausgehobener Weise die imaginative Bilderzeugung als aenigmatische Methode konjekturnaler Erkenntnis. Was Nikolaus von Kues in seinen verschiedenen Schriften konzeptionell als Bildtheorie entwickelt, findet im Karfunkel ein substantielles Symbol, das gleichermaßen seinen imaginationstheoretischen Ansatz wie dessen christologische Fundierung abbildet und performativ umsetzt. So lässt sich abschließend formulieren, dass der Karfunkel als Bild für ‚nichts anderes‘, das ‚alles andere‘ beleuchtet, sodass es sein substanzhaftes Licht erhält, zu einer Einheit zusammenfasst, was für Cusanus untrennbar verbunden ist: Das schöpferische Bildvermögen und die Figur des Christus, auf die der menschliche Geist als *imago Dei* hingeordnet ist. Damit bietet der rot leuchtende Edelstein die Möglichkeit eines meditativen Umgangs, dessen Wurzeln bis in die biblische Bildkomposition und deren christliche Auslegung zurückweisen, dessen Form jedoch von Cusanus für das neuzeitliche Bewusstsein neu gefasst wird. So eröffnet der begriffliche Zugang zu diesem Sinnbild, den die Schrift „De non aliud“ bietet, einen Weg in das Bild des Karfunkels für das menschliche Ich als *imago* des christlichen Logos. Sein freies Beschreiten unter Beachtung aller Ambivalenz der lichttragenden Konstitution kann zu einer je zu vertiefenden Verwirklichung dieser Ebenbildlichkeit führen, wie sie etwa im Bilde der Realisierung des Reiches des Löwen Juda historisch skizziert ist. In dieser dem Karfunkel inhärenten Entwicklungsgeste liegt dabei schließlich ein bis in alchemistische Deutungsebenen reichender leiblich-konstitutioneller Wandlungsprozess verborgen, der die *imaginatio* als *imitatio christi* zu einer existenziellen Handlung werden lässt. Mit dieser existentiellen, bis ins Leibliche reichenden Bedeutung ergibt sich auch im Atmosphärenbegriff ein Übergang von Cusanus in die neuere Phänomenologie.

## Literatur

### Verwendete Bibelausgaben

Biblia Hebraica Stuttgartensia. Stuttgart 1967/1977.

Septuaginta. Edition Rahlfs/Hanhart. Stuttgart 2006.

Novum Testamentum Graece. Nestle-Aland, 28. Auflage. Stuttgart 2012.

Biblia Sacra Vulgata. Edition Weber/Gryson. Stuttgart 2007.

Die Luther-Bibel. Stuttgart 1984.

Die Schrift. Aus dem Hebräischen verdeutscht von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig. Stuttgart 1992.

## Verwendete Primärquellen

Albertus Magnus: Liber Mineralium. Opera omnia. Hrsg. v. August Borgnet. Paris 1890–1899.

Albrecht von Scharfenberg: Der jüngere Titurel. Edition Karl August Hahn. Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur 24. Quedlinburg-Leipzig 1842.

Ambrosius: De paradiso. Hrsg. v. Carolus Schenkl. CSEL 32,1. Prag - Wien - Leipzig 1897.

Epiphanius: De gemmis. The Old Georgian Version and the Fragments of the Armenian Version by Robert P. Blake and The Coptic-Sahidic Fragments by Henri De Vis. London 1934.

Das Güldne Vließ, Oder Das Allerhöchste, Edelste, Kunstreichste Kleinod, und der urälteste verborgene Schatz der Weisen, In welchem da ist Die Allgemeine Materia Prima, derselben nothwendige Praeparation und überaus reiche Frucht des Philosophischen Steins augenscheinlich gezeigt und klärlich dargethan. Philosophischer und Theologischer Weise beschrieben und zusammen verfasset durch Einen ungenannten, doch wohlbekanntem Ich Sags Nicht. Nürnberg 1737.

Hildegard von Bingen: Heilsame Schöpfung – Die natürliche Wirkkraft der Dinge. Physica. Werke Band V. Vollständig neu übersetzt und eingeleitet von Ortrun Riha. Herausgegeben von der Abtei St. Hildegard, Rudesheim/Eibingen. Beuron 2012.

Hippolytus: Refutatio omnium haeresium. Hrsg. v. Miroslav Marcovich. Berlin 1986.

Hippolyt von Rom: Widerlegung aller Häresien. Aus dem Griechischen übersetzt von Konrad Preysing. Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 40. München 1922.

Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. Herausgegeben von Franz Pfeiffer. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1861. Hildesheim 1962.

Lamprecht: Das Alexanderlied. Edition Friedrich Maurer. Darmstadt 1964.

Nicolai de Cusa: De beryllo. Ediderunt: I. G. Senger / C. Bormann, Hamburg 1987.

Nikolaus von Kues: De coniecturis – Mutmaßungen. In: Nikolaus von Kues, Philosophisch-theologische Werke, lateinisch-deutsch. Mit einer Einleitung von Karl Bormann, Band. 2. Hamburg 2002.

Nikolaus von Kues: De non aliud. Nichts anderes. Herausgegeben von Klaus Reinhardt, Jorge M. Machetta und Harald Schwaetzer. Texte und Studien zur Europäischen Geistesgeschichte, Band 1. Münster 2011.

Philonis Alexandrini opera quae supersunt, IV. Hrsg. v. Leopold Cohn u. Paul Wendland. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1896–1930, Berlin 1962.

Philo: De vita Mosis. In: Philonis Alexandrini opera quae supersunt. Vol. IV. Ed. Leopold Cohn. Berlin 1902.

Philon von Alexandria: Die Werke Philon von Alexandria. Schriften der Jüdisch-Hellenistischen Literatur in deutscher Übersetzung unter Mitwirkung von mehreren Gelehrten. Hrsg. v. Prof. Dr. Leopold Cohn. Breslau 1909/1910.

Physiologus. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Otto Schönberger. Ditzingen 2001.

- Ulrich von Zatzikoven: Lanzelet. Hrsg. v. W. Spiewok. Text nach der revidierten Erstaussgabe von K. A. Hahn mit neuhochdeutscher Übersetzung. Greifswald 1997.
- Vinzenz von Beauvais: Speculum Naturale. In: Vincentius Bellovacensis: Speculum quadruplex sive Speculum maius. Naturale / doctrinale / morale / historale. Graz 1964.
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Werke. Hrsg. von Karl Lachmann, 5. Auflage. Berlin 1891.

## Verwendete Forschungsliteratur

- Assmann, Jan: Tod und Jenseits im alten Ägypten. München 2001.
- Bacher, Christiane: Philosophische Waagschalen. Experimentelle Mystik bei Nikolaus von Kues mit Blick auf die Moderne. Münster 2015.
- Bocken, Inigo: Die Kunst des Sammelns. Philosophie der konjekturalen Interaktion nach Nicolaus Cusanus. Münster 2013.
- Böhlant, Marco: Verborgene Zahl – Verborgener Gott. Mathematik und Naturwissen im Denken des Nicolaus Cusanus. Stuttgart 2009.
- Borsche, Tilman: Das Bild von Licht und Farbe in den philosophischen Meditationen des Nikolaus von Kues. In: „videre et videri coincidunt“. Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Hrsg. v. W. C. Schneider, H. Schwaetzer, M. de Mey u. I. Bocken. Münster 2011.
- Cubillos, Catalina: Für eine Systematisierung der Cusanischen Gottesnamen. In: Der Bildbegriff bei Meister Eckhart und Nikolaus von Kues, Hrsg. v. Harald Schwaetzer und Marie-Anne Vannier in Verbindung mit Johanna Hueck, Matthias Vollet und Kirstin Zeyer. Münster 2015.
- Di Venosa, Elena: Die deutschen Steinbücher des Mittelalters. Magische und medizinische Einblicke in die Welt der Steine. Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 714. Göppingen 2005.
- Eckert, Michael: Denkbilder. Über die Reichweite imaginärer Erkenntnis bei Nikolaus von Kues. In: Bilder beweglich denken. Akten des Symposiums zu Ehren von Kazuhiko Yamaki. Hrsg. v. Tilman Borsche und Harald Schwaetzer. Münster 2019.
- Engelen, Ulrich: Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts. Münstersche Mittelalter-Schriften, Band 27. München 1978.
- Filippi, Elena: Durch die Sicht zur symbolischen Einsicht. Cusanus' Weg zu Gott über die bildliche Erfahrung. In: Cusanus: Ästhetik und Theologie. Hrsg. v. Michael Eckert und Harald Schwaetzer. Münster 2013.
- Friess, Gerda: Edelsteine im Mittelalter. Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte (in Aberglauben, Medizin, Theologie und Goldschmiedekunst). Hildesheim 1980.
- Fühner, Hermann: Lithotherapie. Historische Studien über die medizinische Verwendung der Edelsteine. Erweiterter Abdruck der gleichnamigen Inaugural-Dissertation. Berlin 1902.
- Hamburger, Jeffrey F.: Color in Cusanus. Stuttgart 2021.
- Kopp, Hermann: Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit. Heidelberg 1886.
- Kreuzer, Johann: Das Bild und sein Sehen bei Nikolaus von Kues. In: „videre et videri coincidunt“. Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Hrsg. v. W. C. Schneider, H. Schwaetzer, M. de Mey u. I. Bocken. Münster 2011.

- Meier, Christel: *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert.* Münstersche Mittelalter-Schriften, Band 34/1. München 1977.
- Morosow, Witalij: *Das Erbe des Nikolaus von Kues im Spiegel der Alchemie.* Münster 2018.
- Müller, Rainer A.: *Edelsteinmedizin im Mittelalter. Die Entwicklung der spätantiken und mittelalterlichen Lithotherapie unter besonderer Berücksichtigung des Konrad von Megenburg.* Gräfelfing 1984.
- Nicolle, Jean-Marie: *Die Blindheit des Verstandes und die Sehkraft des Intellektes.* In: *Zum Intellektverständnis von Meister Eckhart und Nikolaus von Kues.* Hrsg. v. H. Schwaetzer u. M.-A. Vannier. Münster 2012.
- Reinhardt, Klaus: *Jesus Christus „Bild des unsichtbaren Gottes“ (Col 1,15) nach Nikolaus von Kues.* In: *Der Bildbegriff bei Meister Eckhart und Nikolaus von Kues.* Hrsg. v. Harald Schwaetzer und Marie-Anne Vannier in Verbindung mit Johanna Hueck, Matthias Vollet und Kirstin Zeyer. Münster 2015.
- Schneider, Wolfgang Christian: *Betrachtung, Aufstieg und Ordnung im Genter Altar.* In: *„videre et videri coincidunt“.* Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Hrsg. v. W. C. Schneider, H. Schwaetzer, M. de Mey u. I. Bocken. Münster 2011.
- Schneider, Wolfgang Christian: *Von den blinkenden Steinen bei Jan van Eyck.* In: *Spiegel der Seele. Reflexionen in Mystik und Malerei.* Hrsg. v. Elena Filippi und Harald Schwaetzer. Münster 2012.
- Schütt, Hans-Werner: *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie.* München 2000.
- Schwaetzer, Harald / Glas, Maximilian: *Beryll, Diamant, Karfunkel. Edelsteine in Werk des Nicolaus Cusanus.* In: *Litterae Cusanae, Band 4, Heft 2 (2004).*
- Schwaetzer, Harald: *Die intellektuelle Anschauung als methodisches Prinzip einer naturwissenschaftlichen „scientia aenigmatica“.* Anmerkungen zur Konzeption von Wissenschaft bei Cusanus und Prolegomena eines systematischen Bezugs zum Deutschen Idealismus. In: *Das Mathematikverständnis des Nikolaus von Kues. Mathematische, naturwissenschaftliche und philosophisch-theologische Dimensionen.* Hrsg. v. Friedrich Pukelsheim und Harald Schwaetzer. Trier 2005.
- Schwaetzer, Harald: *Die methodische Begründung der Cusanischen Symbolphilosophie. Zum systematischen Verhältnis von imaginatio und visio.* In: *Intellectus und Imaginatio. Aspekte geistiger und sinnlicher Erkenntnis bei Nicolaus Cusanus.* Hrsg. v. Joao Maria André, Gerhard Krieger und Harald Schwaetzer. Amsterdam / Philadelphia 2006.
- Schwaetzer, Harald: *„wie lebendige Bilder“.* Bilder eines neuen Sehens im Genter Altar. In: *„videre et videri coincidunt“.* Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Hrsg. v. W. C. Schneider, H. Schwaetzer, M. de Mey u. I. Bocken. Münster 2011.
- Turner, Martin: *Imagination als Kreativität nach Nicolaus Cusanus.* Walter Haug zum 75. Geburtstag. In: *Intellectus und Imaginatio. Aspekte geistiger und sinnlicher Erkenntnis bei Nicolaus Cusanus.* Hrsg. v. Joao Maria André, Gerhard Krieger und Harald Schwaetzer. Amsterdam / Philadelphia 2006.
- Von Bredow, Gerda: *Gott der Nichtandere. Erwägungen zur Interpretation der cusanischen Philosophie.* In: *Von Bredow, Gerda: Im Gespräch mit Nikolaus von Kues. Gesammelte Aufsätze 1948-1993.* Hrsg. v. Hermann Schnarr. Münster 1995.
- Von Bredow, Gerda: *Nikolaus von Kues und die Alchemie. Ein Versuch.* In: *Von Bredow, Gerda: Im Gespräch mit Nikolaus von Kues. Gesammelte Aufsätze 1948-1993.* Hrsg. v. Hermann Schnarr. Münster 1995.

- Yamaki, Kazuhiko: *Anregung und Übung. Zur Laienphilosophie des Nikolaus von Kues.* Münster 2017.
- Zeyer, Kirstin: *Rezeption des Problems der Gottesnamen in Cassirers Philosophie der symbolischen Formen.* In: *Der Bildbegriff bei Meister Eckhart und Nikolaus von Kues.* Hrsg. v. Harald Schwaetzer und Marie-Anne Vannier in Verbindung mit Johanna Hueck, Matthias Vollet und Kirstin Zeyer. Münster 2015.
- Ziolkowski, Theodore: *Der Karfunkelstein.* Heidelberg 1961.