

Die *imago Dei*-Lehre und die Laienspiritualität in der Moderne

Perspektivenwechsel von Cusanus bis Florensky

Inigo Bocken

Die Auffassung, dass der Mensch *Bild Gottes (imago Dei)* sei, hat nicht nur die christliche Tradition zutiefst geprägt, sondern darüber hinaus auch entscheidende Spuren in der säkularen Ethik und Rechtsgeschichte hinterlassen. Sogar Jürgen Habermas, nicht eben der intimste Freund der theologischen Tradition, hat darauf hingewiesen, dass der Gedanke der *imago Dei* einen wahren Triumphzug durch die Moderne erlebt hat.¹ Denn es ist die Überzeugung, dass *jeder* Mensch Bild Gottes sei, die erst die Vorstellung der menschlichen Würde ermöglicht hat – eine Vorstellung, die bekanntlich unseren modernen und überwiegend säkularen Rechtssystemen zugrunde liegt und die oft auch als wichtigste Grundlage der universalen Menschenrechte betrachtet wird. Auch wenn es sich tatsächlich so verhält, sollte man dennoch nicht vergessen, dass in dieser für die Moderne so entscheidenden »Übersetzung« (von »*imago Dei*« als »*Würde des Menschen*«) nicht wenige theologische und spirituelle Bedeutungsschichten übergangen, vergessen oder sogar bewusst verworfen werden. Denn bei der menschlichen Würde geht es vor allem um die Tatsache, dass *jeder* Mensch eine Würde hat (unausgesprochen: weil *jeder* Mensch Gott abbildet). Weniger – oder vielleicht überhaupt nicht – steht z. B. die Differenz zwischen Gott und Mensch, zwischen Schöpfer und Geschöpf, im Vordergrund, wenn es darum geht, eine Begründung der öffentlichen Ethik zu etablieren, die auf der Würde des Menschen basiert. Das ist kein Zufall, denn gerade jenes Abhängigkeitsverhältnis zwischen Schöpfer und Geschöpf ist es, das seit der frühen Neuzeit allmählich mehr und mehr problematisiert wird. Die Autonomie des menschlichen Subjekts wird von dessen eigener Schöpfungskraft und Kreativität hergeleitet. Der Mensch als Bild

¹ Vgl. JÜRGEN HABERMAS: *Glauben und Wissen*, Frankfurt a. M. 2001; DERS.: *Zwischen Naturalismus und Religion*, Frankfurt a. M. 2005, 34ff.

Gottes wird mehr und mehr Schöpfer von Bildern, er wird immer mehr selbst Schöpfer seiner eigenen Vorstellungswelt – und wird gerade deshalb mit Würde ausgestattet. Dieses Verhältnis ist in den gesellschaftlichen Diskussionen der letzten Jahre vollends aktuell geworden, und das aus verschiedenen Gründen. Obwohl kaum jemand zu finden ist, die oder der bezweifelt, dass das Verweisen auf die Menschenwürde in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg eine einzigartige gesellschaftliche Leistung hervorgebracht hat, scheint jegliche moralische Argumentation, die sich auf sie stützt, ihre frühere Selbstverständlichkeit verloren – oder doch wenigstens an Kraft eingebüßt – zu haben.² Fragwürdig ist geworden, ob die Leerformel der Menschenwürde, die sich gerade jeder inhaltlichen Bestimmung entzieht, heutzutage den hyperkomplexen Problemen bioethischer Art inhaltlich-argumentativ noch gewachsen ist und ob sie überhaupt mehr für sich beanspruchen kann als ihre – zwar ehrenwerte, aber unbrauchbare – deklamatorische Bedeutung. Es wird dem aufmerksamen Leser nicht entgangen sein, dass diese juristische Diskussion inhaltlich zusammenhängt mit einer weiter gefassten anthropologischen Diskussion, die dem Menschen jegliches »Wesen« abspricht – nämlich vor dem Hintergrund biotechnischer Entwicklungen, die die Grenzen des menschlichen Wesens als eines autonomen Wesens längst überschritten haben. Es gibt heutzutage eine weitverbreitete, über Grenzen von Disziplinen und soziale Schichten hinausgehende Strömung, die sich ausdrücklich und mit tiefer Überzeugung von jeglicher Form des Anthropozentrismus verabschieden möchte. Dabei werden die kritische Lage der Umwelt, die drohenden ökologischen Katastrophen oder das Unrecht, das wir Menschen den Tieren antun, kurzerhand der vom Christentum und der Moderne erarbeiteten und auf der *imago Dei* gegründeten Menschenwürde mitsamt ihren anthropozentrischen Voraussetzungen zugeschrieben. Hat dieser Gedanke es doch ermöglicht, dass der Mensch als freies Subjekt sich die ganze Erde – und falls möglich auch noch darüber

² Vgl. INIGO BOCKEN: *De voorlopige onaantastbaarheid van de menselijke waardigheid als principe en opgave van de sociale doctrine van de kerk*, in: MARCEL BECKER: *Christelijk sociaal denken. Traditie, actualiteit, kritiek*, Budel 2009, 32-48, vor allem mit Bezug auf die Diskussion zwischen Ernst-Wolfgang Böckenförde und Matthias Herdegen; DERS.: *De kwetsbaarheid van de menselijke waardigheid*, in: DERS.: *Het is een mens. Verkenningen over menselijke waardigheid*, Budel 2007, 2-12.

hinaus – zum Besitz gemacht hat, über den er willkürlich herrschen – und Gewalt ausüben – kann. Gerade wegen der tiefgreifenden Wirkung der *imago Dei* in der Moderne und ihrer Bedeutung für die Menschenwürde wird auch sie mit in diesen »Schuldkreis« hineingenommen. Diese Strömung zeigt sich, wie fast immer, wenn es um grundlegende, für die Kultur paradigmatische Gedanken oder Denkformen geht, auf vielen Gebieten und auf viele Weisen und Arten. Sie beinhaltet eine Mischung aus holistischen, naturalistischen und materialistischen Argumentationsmustern – wie dies z. B. in der Diskussion um menschliche Freiheit vor dem Hintergrund der neurowissenschaftlichen Entdeckungen der letzten Jahre klar in den Vordergrund tritt: Der Mensch *ist* sein Gehirn, er *ist* homosexuell bzw. heterosexuell nicht aufgrund einer Entscheidung oder von Verhaltensmustern aus Kindheit und Jugend, sondern weil er eben diese »biologische Veranlagung« hat (um nur ein gesellschaftspolitisch brisantes Beispiel zu nennen). Auch sämtliche gesundheitspolitischen Fragen, die unsere Gesellschaft beschäftigen, scheinen den naturalistischen Holismus zum Ausgangspunkt zu haben.³ Und nicht zuletzt findet dieses Denkmuster prominent Ausdruck in der Allgegenwärtigkeit neuerer »Spiritualität«, die man in jedem Regal der Buchhandlungen oder in den »trendy« Zeitschriften auf Glanzpapier findet und vielleicht sogar in den großen Gartenzentren, wo man sich seinen eigenen erleuchteten Buddha für den Garten anschaffen kann – als schweigende Ablehnung des modernen, alles beherrschenden Subjekts, das in seiner Herrschaft die ganze Ökosphäre bedroht. Wenn heutzutage von *Spiritualität* die Rede ist, wird meistens nicht die christliche, auf der *imago Dei* gründende Tradition gemeint, sondern dieser holistisch-naturalistische Zug unseres heutigen Weltverständnisses. Spiritualität ist heutzutage sogar die meistausgeprägte Gestalt dieser kulturellen Denkform, sie bringt die verschiedenen Arten von Argumentationsmustern zusammen und bietet geeignete Instrumente (wie Meditationstechniken), damit der moderne Mensch sich dem neuen Holismus unterordnen kann. Es ist in dieser Hinsicht nicht ganz zufällig, dass Spiritualität auch im Geschäftsleben so

³ Vgl. z. B. ROBERT PFALLER: *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft, Symptome der Gegenwartskultur*, Frankfurt a. M. 2008, der diese Entwicklung sehr kritisch beobachtet, genau wie: PETER STRASSER: *Diktatur des Gehirns. Für eine Philosophie des Geistes*, Paderborn 2014.

beliebt ist: Meditation ist nicht mehr dazu da, sich besser als Bild Gottes zu verstehen, sondern primär, um sich entspannter und mit mehr Einsatz und Disziplin dem wirtschaftlichen Prozess der Gewinnmaximierung widmen zu können. Je spiritueller sich der Arbeitnehmer verhält, desto effizienter wird er seinem Arbeitgeber dienen können, indem er mit Stress und Überbelastung umgehen kann.

Es führte hier zu weit, die Ähnlichkeit dieses naturalistischen Diskurses mit der einflussreichsten neodarwinistisch geprägten Sozialspiritualität, die sich in der europäischen Gesellschaft der dreißiger Jahre mit voller Wucht verwirklicht hat, in aller Konsequenz auszuarbeiten. Doch sollte gestattet sein, wenigstens auf diese Strukturähnlichkeit hinzuweisen. Es wäre auch übertrieben zu behaupten, dass jede Form der holistischen Spiritualität zwangsläufig auf nationalsozialistische Ganzheitsträume hinausläuft. Dennoch wird die holistische Reaktion auf das neuzeitliche Subjekt – seinerseits als Erbe der *imago Dei* – von totalitären Zügen durchzogen, die nicht wenige Verdienste der neuzeitlichen Gesellschaft, die Raum für das menschliche Individuum zu schaffen versucht und diesen Versuch auch als Voraussetzung versteht, infrage stellen: z. B. wenn im Namen einer ökologischen Dringlichkeit die demokratischen Prozeduren ausgesetzt werden – oder auszusetzen gefordert wird. Wenigstens ein Bewusstsein dieser Möglichkeit sollte in der Gesellschaft präsent sein, wenn von Spiritualität die Rede ist.

Denn die Reaktion auf das moderne Herrschaftsdenken besteht – selbstverständlich – nicht ohne Grund. Seitdem das menschliche Subjekt sich zum König einer machbaren Welt gekrönt hat, hat es mangels ebenbürtiger Kontrahenten diese Welt teilweise auch ins Verderben gestürzt. Schon die Romantik und die darauf folgende Psychoanalyse, um nur zwei große Reaktionen auf eine Welt zu nennen, die von der Herrschaft des Subjekts geprägt wird, haben auf die verborgene Abhängigkeit des menschlichen Subjekts von umfassenderen Prozessen hingewiesen. Die Frage ist jetzt: Wie soll man dieser Abhängigkeit Rechnung tragen, ohne der Gefahr zu unterliegen, die Welt in ein anderes Verderben zu stürzen, das dann holistisch-naturalistisch geprägt wäre? Die Rolle der christlichen Spiritualität, die sich auf die Tradition der *imago Dei* beruft, ist vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen nicht ohne Ambivalenz zu skizzieren.

Im Folgenden möchte ich diese Ambivalenz erläutern, indem ich auf zwei Gestalten der neuzeitlichen christlichen Spiritualität hinweise, die sich auf eindringliche Weise mit der Thematik der *imago Dei* beschäftigt haben. Zuerst werde ich die radikale Kritik vorstellen, die Pavel Florensky (1882-1937) an der neuzeitlichen Kultur geübt hat, eine Kritik, die sich mit der Thematik des *Bildes* beschäftigt. Danach – und kontrastierend zu Florensky – werde ich auf einen christlichen Denker aus der Renaissance hinweisen: Nicolaus Cusanus und seine Schrift *De visione Dei* (*Das Sehen Gottes*, 1453). Dabei möchte ich aufzeigen, dass die problematische Lage der neuzeitlichen *Menschenwürde* gerade damit zu tun hat, dass die moderne Tradition die säkulare Übersetzung der *imago Dei* nur bedingt vollzogen hat. Wenn dies tatsächlich der Fall ist, würde dies heißen, dass der (an sich nicht unberechtigten) holistisch-naturalistischen Gesellschaftskritik eine Alternative gegenübergestellt werden muss, wobei eine modifizierte Fassung der Menschenwürde vor dem Hintergrund der *imago Dei* durchaus Chancen hat, eine auch für unserer Gesellschaft relevante Spiritualität zu begründen, die man durchaus als *Laienspiritualität* verstehen kann.

1. Christliche Kritik an der Moderne – Pavel Florensky

Trotz der von Jürgen Habermas (und vielen anderen) gepriesenen direkten Bedeutung der christlichen Spiritualitätstradition – und vor allem der altherwürdigen Debatte um die *imago Dei*, die Gottebenbildlichkeit des Menschen – für entscheidende neuzeitliche Gesellschaftsprinzipien, wie Menschenrechte, individuelle Freiheit und Demokratie usw.,⁴ mangelt es keineswegs an radikaler Kritik an der Moderne vonseiten christlicher Denker, Aktivisten oder Kirchenlenker. Man braucht nur auf die katholische Tradition des Antimodernismus hinzuweisen, um zu sehen, dass die Verbindung zwischen christlichem Denken und Moderne alles andere als selbstverständlich ist. Es führt zu weit, die ganze Geschichte der konservativen oder sogar reaktionären christlichen Modernitätskritik zu schildern. Hier beschränke ich mich auf eine Auseinandersetzung mit einem faszinierenden Aufsatz des deutschen Philosophen und Theologen Bernd

⁴ Vgl. auch FRÉDÉRIC LENOIR: *Le Christ philosophe*, Paris 2007.

Irlenborn über das Schicksal der christlichen *imago Dei* in der Moderne.⁵ Sieht Irlenborn doch, indem er gerade auf Nicolaus Cusanus Bezug nimmt, unendlich subtiler als viele antimodernistische Kritiker die Gefahren eines einseitig verstandenen *imago Dei*-Gedankens. Dabei stützt Irlenborn sich auf eine grundlegende Kritik vonseiten des Philosophen Hans Blumenberg, der das Christentum wegen seiner Bedeutung für die Entwicklung eines entgleisten neuzeitlichen Subjekts kritisiert. Die Kritik beschränkt sich dabei nicht auf die schon länger bekannten *ökologischen* Argumente gegen die *imago-Dei*-Lehre (nämlich, dass der Mensch die Schöpfung nach eigener Willkür beherrscht), bezieht diese jedoch wohl mit ein. Viel radikaler ist das von Blumenberg in seiner Schrift *Matthäuspasion*⁶ vorgebrachte und von Irlenborn übernommene Argument, dass die *imago Dei*-Lehre letztendlich zu den großen Katastrophen der Neuzeit geführt hat – und letztlich zu Auschwitz:

„Wenn Gott den Menschen als sein Bild geschaffen hat, fällt dann nicht – so die Kritik am biblischen Menschenbild – dessen Versagen auf Gott selbst zurück? Insofern wird das Christentum heutzutage mit Vorwürfen konfrontiert, die darauf hinauslaufen, daß bereits die These der Abbildlichkeit die Anlage zur »Selbstüberhebung« des Menschen enthalten soll.“⁷

Das Argument ist klar: Die Auffassung, dass der Mensch zutiefst *imago Dei* sei, nimmt ihm letztendlich sein Gegenüber, seine Abhängigkeit usw. Das Versagen des Menschen fällt „auf Gott zurück“,⁸ und die Geschichte der Neuzeit scheint Blumenberg bzw. Irlenborn recht zu geben. Die Betonung der Gottebenbildlichkeit, die sich seit Anfang der Neuzeit durchgesetzt hat, hat dazu geführt, dass der Mensch letztendlich auf dem Throne Gottes Platz nimmt und sich auch wie Gott verhält. Das Anliegen Irlenborns ist jedoch ein anderes als das von Blumenberg. Mit Blumenberg ist Irlenborn der Meinung, dass die *imago-Dei*-Lehre zu den Entgleisungen der Neuzeit geführt hat, indem der Mensch seine Herrschaft über die Wirklichkeit

⁵ Vgl. BERND IRLNBORN: *Der Mensch als zweiter Gott? Anmerkungen zur imago Dei-Lehre des Nikolaus von Kues*, in: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie 47 (2000), 381-401.

⁶ Vgl. HANS BLUMENBERG: *Matthäuspasion*, Frankfurt a. M. 1988.

⁷ IRLNBORN: *Der Mensch als zweiter Gott?*, 381.

⁸ Ebd.

als ein Gott der Willkür ausübt. Doch während Blumenberg, selbst ein modernitätsaffirmativer, doch durchaus nicht unkritischer Philosoph, dieses Versagen mit dem Gedanken der *imago Dei* als solcher verbindet, sieht Irlenborn den Grund des menschlichen Versagens vielmehr in einem einseitigen – und deshalb falschen – Verständnis der *imago Dei* innerhalb der christlichen Theologie, einem Verständnis, das es zu korrigieren gelte.

Zu Recht sieht Irlenborn, dass diese Lehre niemals ohne Ambivalenzen war. Immer wieder habe sie menschliche hybride Bestrebungen, »sein zu wollen wie Gott«, aufgeheizt, so behauptet der Paderborner Theologe, und letztendlich seien es christliche Denker am Anfang der Neuzeit wie Nicolaus Cusanus gewesen, die verantwortlich seien für die Auflösung dieses Gedankens, wie er eigentlich – d. h. biblisch begründet – gemeint gewesen sei. Das christliche Denken habe in diesem Sinne Mit-Verantwortung für das säkularisierte Zeitalter, dies aber aus den falschen, nichtbiblischen Gründen. Denn in der vormodernen Tradition habe *imago Dei* immer auch klar die Transzendenz Gottes und die Abhängigkeit des Geschöpfes vom Schöpfer betont. Seit Cusanus, der geprägt war von der nominalistischen Philosophie und Theologie seiner Zeit, sieht das Irlenborn zufolge anders aus: Der Mensch wird als kreatives Wesen *zweiter Gott* (*alter deus*). Cusanus eröffnet den Weg hin zu Ludwig Feuerbach, für den nicht wir Menschen Bild Gottes sind, sondern Gott ein Bild, eine Projektion des Menschen. Und dieser Weg, der sich letztendlich jeglicher Form der Transzendenz verschließt, führe schließlich direkt in die Konzentrationslager des 20. Jahrhunderts.

Bevor ich kritisch auf diese Cusanus-Interpretation eingehe, möchte ich die Beobachtung, dass die Moderne eine Zeit sei, in der der Mensch auf dem Throne Gottes Platz nimmt und darüber hinaus noch unterstützt wird vom Gedanken der Menschenwürde, ein wenig weiter vertiefen, indem ich auf einen radikalen russischen Kritiker der Moderne hinweise, nämlich Pavel Florensky. Schon 1937 ist Florensky in einem von Stalins Arbeitslagern gestorben, seine Schriften jedoch fanden erst nach dem Auseinanderfallen der Sowjetunion in den 1990er-Jahren öffentliche Verbreitung und wurden ab dem Jahrhundertwechsel auch in westliche Sprachen übersetzt.

Ich beziehe mich gerade vor dem Hintergrund der von Irlenborn angeregten Diskussion um die Bedeutung der Bild-Gottes-Problematik in der Neuzeit auf Pavel Florensky, weil er wie kein anderer Autor im 20. Jahrhundert eine radikale Modernitätskritik aus der Erfahrung des Bildes heraus entfaltet hat. Er wirft der modernen westlichen Kultur – genau wie Irlenborn – Gottvergessenheit vor sowie einen damit unbegründeten Anthropozentrismus. Außerdem wird sich ergeben, dass die Bild-Theorie, die Florensky um die 1920er-Jahre herum entfaltet, große Ähnlichkeiten mit der Bildauffassung des Cusanus aufweist.

Der russische Theologe, Kunsthistoriker und Physiker Pavel Florensky gehört unzweifelhaft zu den radikalsten wie auch herausforderndsten Modernitätskritikern des 20. Jahrhunderts. Dabei war er als Schriftsteller und Lehrer so vielseitig, dass er manchmal der »Leibniz des 20. Jahrhunderts« genannt wird. Wenn ich mich auf Florensky beziehe, so tue ich das mit ein wenig Scheu, denn wir finden – wie es oft bei Modernitätskritikern der Fall ist – bei Florensky manchmal Sätze, die uns vor dem Hintergrund der Erfahrungen des Nationalsozialismus erschrecken. Und obwohl er unter Stalin nach Sibirien geschickt wurde und unter dunklen Umständen ums Leben gekommen ist, hatte er am Anfang der russischen Revolution unter Lenin wichtige Funktionen inne. Als Physikprofessor war er u. a. verantwortlich für die Elektrifizierung Sibiriens.⁹ Zugleich hat er die traditionelle Kunst der Ikonen vehement sowohl gegen ihre westlichen Kritiker als auch gegen kommunistische und ikonoklastisch gestimmte Erneuerer verteidigt. Diese ebenso interessante wie unerwartete und manchmal schwer nachvollziehbare Mischung aus Modernität und Traditionalismus wird nochmals verstärkt, wenn man wahrnimmt, dass Florenskys Schriften – bevor sie unter Stalins blutiger Herrschaft zeitweilig in der Anonymität verschwanden – einen kaum zu überschätzenden Einfluss hatten auf die russische Avantgarde, wie dies z. B. der Fall war bei Kasimir Malewitsch und seinem Versuch, mit dem *Schwarzen Quadrat* die alte Ikonenkunst neu zu beleben. Schon diese Ambivalenz bestätigt, dass wir bei Florensky an der richtigen Adresse sind, wenn wir die Bedeutung der Bild-Gottes-

⁹ Vgl. INIGO BOCKEN: *Sophia or Modernity? The Reverse Perspective of Pavel Florenskii as a Critique on Modern Naturalism*, in: *Transcultural Studies* 4 (2008), 151-168.

Lehre für unsere Zeit erörtern möchten, die, wie ich schon angedeutet habe, ebenfalls von einer erheblichen Ambivalenz gekennzeichnet ist.

Ich verweise hier auf Florensky, weil die Radikalität seiner Kritik als ein paradigmatischer Grenzfall vieler antimodernistischer Positionen gelten kann, deren Hauptvorwurf gegenüber der Neuzeit lautet: Verlust der Transzendenz und Vergöttlichung des Menschen.¹⁰ Und ebenso nehme ich Bezug auf Florensky, weil er in seiner Schrift *Die umgekehrte Perspektive* einige Gedanken entwickelt, die, wie wir sehen werden, Cusanus' Überlegungen aus *De visione Dei* ganz nahe kommen.¹¹ Denn weil Florensky Cusanus wohl gekannt hat, auch wenn er ihn kaum erwähnt,¹² möchte ich seine Denkfigur der »umgekehrten Perspektive« im Vergleich zum cusanischen Sehen Gottes betrachten. Nicht um ein objektiv feststellbares historisches Verhältnis zwischen beiden Denkern darzulegen, sondern vielmehr um die antimodernistische Kritik am cusanischen Denken kritisch einschätzen zu können (denn Cusanus eine Kritik der Moderne zu unterstellen wäre selbstverständlich völlig unhistorisch) – das heißt, ihre Plausibilität sowie ihre Einseitigkeit aufdecken zu können. Zwar kritisiert Florensky Cusanus nicht – weil er ihn, jedenfalls in diesem Kontext, nicht erwähnt. Doch ist auffällig, dass Florensky einen anderen wichtigen Theoretiker aus dem 15. Jahrhundert verantwortlich macht für das *Versagen* der Neuzeit und die Inbesitznahme des göttlichen Throns durch das menschliche Subjekt: Cusanus' Zeitgenossen Leon Battista Alberti (1404-1472), der den Kardinal aus Kues wahrscheinlich gekannt, mit Sicherheit aber auf ihn gewirkt hat (wir fanden eine von Cusanus kommentierte Schrift Albertis in der Cusanus-Bibliothek in Kues).

¹⁰ Vgl. NORBERT FRANZ (HG.): *Pavel Florenskij – Tradition und Moderne*, Frankfurt a. M. 2001.

¹¹ Eine deutsche Übersetzung der wichtigsten Schriften von Florensky wird seit 1993 herausgegeben: PAVEL FLORENSKY: *Denken und Sprache*, hg. v. Sieglinde u. Fritz Mierau, übers. v. Fritz Mierau, Berlin 1993ff.; hier beziehe ich mich jedoch auf die deutsche Übersetzung der *Umgekehrten Perspektive* von 1969: PAVEL FLORENSKY: *Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst*, übers. u. hg. v. Pavel Sikorjev, München 1969.

¹² Es gibt einen Hinweis auf Cusanus in: PAVEL FLORENSKY: *The Pillar and Ground of the truth*, translated and edited by Boris Jakim, Princeton 1997, 45.

Für Florensky ist – wie es in seiner *Umgekehrten Perspektive* sowie in seinem späteren Werk *Ikonostasis*¹³ dargelegt wird – klar, dass die Neuzeit eine Epoche der Dekadenz und des Verfalls ist. Sie ist eine Zeit der Illusionen und der Gottvergessenheit – wobei die wichtigste Illusion sei, dass die menschliche Subjektivität in der Lage wäre, die Wirklichkeit zu beherrschen. Die Neuzeit ist Florensky zufolge wesentlich *perspektivisch*, und ihr grundlegendes Paradigma ist das der Zentralperspektive, wie sie von Leon Battista Alberti im 15. Jahrhundert kodifiziert und neu begründet wurde. Die Dekadenz der Neuzeit hat im 15. Jahrhundert ihren Ursprung: Es ist sozusagen die Epoche des Cusanus, in der die theozentrische Sichtweise von der anthropozentrischen ersetzt wird. Descartes und Kant, die beiden großen Philosophen der Moderne, haben im Grunde nichts anderes geleistet als eine philosophische Begründung dessen, was in der Kunst der Renaissance vorgezeichnet wurde: Die Kunst der Malerei, die Alberti als eine Art Wissenschaft neu begründen wollte, ist der paradigmatische Ausdruck eines neuen Weltbildes, in dem der geometrische Raum die Wirklichkeit auf den Standpunkt eines menschlichen Betrachters reduziert. Der moderne Mensch lebt mit der Illusion, die Welt willkürlich gestalten zu können. Doch diese Freiheit ist wirklich eine Illusion – die Zentralperspektive findet nicht umsonst ihren historischen Ursprung in der Welt des Theaters, also der Welt des Scheinbaren, wo Tiefe nur suggeriert und nicht wirklich gelebt wird.¹⁴ Die Zentralperspektive ist ein geometrisches Modell, in dem der Zuschauer außerhalb der lebendigen Wirklichkeit gehalten wird. Der Zuschauer sieht nur eine der unendlich vielen Möglichkeiten und ist deshalb überhaupt nicht frei und kreativ. Eher das Gegenteil ist der Fall: Die zentralperspektivische Sichtweise ist ein totes Bild, keine *imago viva*, und die Neuzeit ist Florensky zufolge die Epoche, in der die Wirklichkeit getötet wird. Der Mensch ist innerhalb dieses Rahmens nicht frei, sondern eher Gefangener einer einseitigen, geometrisch geprägten Sichtweise. Der im geometrischen Raum gefangene Zuschauer lebt in einer Welt der Illusionen, halbwegs repräsen-

¹³ PAVEL FLORENSKY: *Die Ikonostase. Urbild und Grenzerfahrung im revolutionären Russland*, übers. u. hg. v. Ulrich Werner, Stuttgart 1990.

¹⁴ Vgl. FLORENSKY: *Die umgekehrte Perspektive*, 16-18.

tierter Wirklichkeit, die die unendliche Zahl der Möglichkeiten ausschließt. Hier greift Florensky auf die Korrespondenztheorie und die Theorie der unendlichen Mengen des Mathematikers Georg Friedrich Cantor (1845-1918) zurück.¹⁵ Anhand dieser Korrespondenztheorie zeigt Florensky auf, dass der Hiatus zwischen Bild und Wirklichkeit unüberbrückbar ist. Die Zentralperspektive schafft die Illusion, diese Kluft schließen zu können und somit allen Risiken, die dem geistigen und an Gott orientierten Leben eines kreativen Künstlers anhaften, aus dem Wege zu gehen. Der wirkliche Künstler ist derjenige, der die unendliche Zahl an möglichen Verbindungen zwischen Bild und Wirklichkeit wiedererkennt und damit kreativ umgeht, das heißt: ohne jegliches Vorbild, er muss selbst schaffend sein. Und es dürfte auch klar sein, dass der Künstler für Florensky hier paradigmatisch steht für den geistig lebenden Mensch, der mit der Unendlichkeit Gottes zu leben versucht.

Diese Kunst sieht Florensky bei den Ikonenmalern, deren Verteidigung gegen die neuzeitliche, von der Zentralperspektive geprägte Ästhetik Florensky vornimmt. Sie wurden von den modernen Theoretikern und Wissenschaftlern immer abwertend als naiv und unmethodisch kritisiert. Dennoch haben gerade sie verstanden, worum es in der Kunst geht: um die umgekehrte Perspektive, die Perspektive der unendlichen Zahl der Möglichkeiten, das heißt: das Sehen Gottes.

Florensky interpretiert diese göttliche Perspektive von dem Gedanken einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Bild und Wirklichkeit aus. Dieser Hiatus ist so absolut und radikal, dass er einen unendlichen Raum für menschliche Kreativität schafft. Wir sehen nur eine Seite einer Kugel oder dessen, von dem wir glauben, dass es eine Kugel sei. Vielleicht ist es etwas völlig anderes, was wir sehen. Diese Möglichkeit der Andersheit ist Florensky zufolge ständig gegeben. Aufgabe des Künstlers ist es, wie Florensky am Ende seines Buches sagt, die schockierende Tiefe der Wahrnehmung zu zeigen und Führer zu werden in einer Region voller permanenter Erdbeben.¹⁶ Dabei ist der Künstler, das heißt der Ikonenkünstler, zugleich auch Zuschauer – genau wie der Zuschauer immer auch Künstler ist. Anders

¹⁵ Diese Korrespondenztheorie wird herausgearbeitet in: BOCKEN: *The Reverse Perspective*, 157f.

¹⁶ Vgl. FLORENSKY: *Die umgekehrte Perspektive*, 30.

als in der euklidischen Zentralperspektive soll der Zuschauer nicht passiv den vorgegebenen fixierten Ort suchen, von dem aus das Bild stimmt, das heißt mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Der Zuschauer soll herumgehen und die Wirklichkeit von den verschiedensten Standpunkten betrachten und so den Bruch zwischen Bild und Wirklichkeit, der die Wahrnehmung konstituiert, besser kennenlernen.

In seinem Werk *Ikonostasis* betont Florensky, dass der Zuschauer erst wirklich Zuschauer wird, indem er am tiefgründigen Geschehen des Bildes teilhat. Zuschauen wird erst komplett, indem es liturgisch vollzogen wird und folglich eine performative Dimension hat.

Im Gegensatz zu zentralperspektivischen Werken sind die Ikonen polyzentrisch. Und wir verstehen jetzt, wie Florensky dies interpretiert. Ikonen setzen keineswegs einen statischen und fixierten Standpunkt, wie dies in der neuzeitlichen Wahrnehmung der Fall ist. Die ikonischen Abbilder sehen zwar naiv aus, wenn man z. B. drei Seiten eines Hauses sieht. Dennoch zeigt gerade diese Entfremdung, dass es andere Standpunkte gibt. Der Zuschauer befindet sich plötzlich innerhalb eines unendlichen Raumes, er wird Teil des Bildes, denn sein Standpunkt ist nur einer von unendlich vielen, von denen er einen Teil ausmacht. Er wird, wie Florensky betont, lebendiges Bild, indem er sich so auf das Bild bezieht. Kaum anzunehmen, Florensky habe Cusanus nicht gekannt.

Hier passiert etwas ganz Interessantes, weshalb Florenskys Kritik als charakteristisch für eine bestimmte Art der Moderne-Kritik gelten kann – eine Art, die man auch mit dem Namen Neo-Orthodoxie verbindet und die man vor allem in der neueren Theologie und Philosophie findet. Denn Florensky, der Verteidiger der Unendlichkeit, der unendlichen Zahl der Möglichkeiten, scheint davon auszugehen, dass diese Region voller permanenter Erdbeben nur in der Liturgie um die Ikonostase zur Ruhe kommt. Nur der orthodoxe Glaube scheint einen Endpunkt setzen zu können, der diesen Raum für den Menschen lebensfähig macht. Die liturgische Mauer ist die ultimative Autorisierung der alltäglichen Erfahrung einer geistigen Vision. Nur diese ist es, die es ermöglicht, die Fülle der Wirklichkeit zu eröffnen und die ständige Unruhe der Unendlichkeit zu stabilisieren. Die Aufklärung dagegen ist in den Augen Florenskys nichts weniger oder

mehr als eine Weiterführung dessen, was Alberti mit seiner Zentralperspektive zum Ausdruck gebracht hat: eine (euklidische) Reduzierung der unendlichen Wirklichkeit, ein geometrisches Gefängnis, in dem jede Kreativität getötet wird.

2. *Christlicher Anfang der Moderne: der Mensch als imago Dei nach Nicolaus Cusanus – Perspektiven auf die göttliche Wahrheit*

Gerade an diesem Punkt können wir uns wieder an Cusanus wenden, nicht nur als den Zeitgenossen Albertis, sondern auch, wenn wir dem schon erwähnten Bernd Irlenborn glauben können, mitverantwortlich für den Transzendenzverlust der Neuzeit, insofern Cusanus die Gottebenbildlichkeit so interpretiert habe, dass er die Grenze zwischen göttlicher und menschlicher Kreativität aufgehoben – oder doch wenigstens durchlässiger als notwendig gemacht – habe. Dabei sieht auch Irlenborn, der sich in seinem Aufsatz als ein gründlicher Leser des Cusanus zu erkennen gibt, dass die Durchlässigkeit der Grenze gerade als Konsequenz einer Radikalisierung der Unerkennbarkeit Gottes verstanden werden muss. Immer wieder hat Cusanus sich in seinen Schriften mit der spätmittelalterlichen Krise der metaphysisch ausgerichteten Theologie auseinandergesetzt. Die (sogenannte) nominalistische Kritik an der traditionellen Theologie und Philosophie bezieht sich auf den Status der Allgemeinbegriffe und der – platonisch so genannten – Ideen, die dem Nominalismus zufolge nicht als Ideen im göttlichen Intellekt verstanden werden können, sondern als Produkte des *menschlichen* Intellekts, die die vollends individuelle Wirklichkeit zu ordnen in der Lage sein sollen. Gottes Wille lässt sich nicht so einfach von rationalen – also dem menschlichen Intellekt zugänglichen – Maßstäben disziplinieren. Cusanus hat die Bedeutung dieser Kritik sehr wohl erkannt und sich mit ihr bis zum Ende seines Lebens herumgeschlagen. Obwohl selbst der (neu)platonischen Tradition verhaftet, kritisiert er Platon, weil dieser eine Vielfalt von Ideen annehme. Die vielfältigen Ideen sind, so Cusanus, von Menschen hervorgebracht. Es gibt nur *eine* göttliche Idee, die sich *jeder* Erkenntnis und *jeder* Vorstellung entzieht. Um diese Unerkennbarkeit und diese Unvorstellbarkeit haben wir jedoch

Wissen – ein Wissen des Nichtwissens. Und dieses Wissen ist grundsätzlich Teil des menschlichen Erkenntnisprozesses. Das Wissen, dass wir niemals die Unendlichkeit Gottes erreichen, ist die Dynamik jeder Erkenntnistat, es ist ein Wissen, dass wir noch nicht genau wissen, was wir eigentlich wissen sollten. Zwar spricht Cusanus ganz radikal von einer *nulla proportio* zwischen der unendlichen Wahrheit Gottes und der endlichen Erkenntnis – damit der von Thomas von Aquin ausgearbeiteten *analogia entis* eine definitive Absage erteilend –, dennoch hat der Mensch die Fähigkeit, kreativ mit dieser Grenze umzugehen. Dabei ist es dem Menschen unmöglich, von einem Gotteswissen auszugehen. Wir haben keine andere Möglichkeit, als vom Menschen gesetzte Zeichen oder von ihm hergestellte Bilder zu betrachten.¹⁷ Die Gottesfrage wird damit vollends Teil der menschlichen Welt – eine Umkehrung oder ein Perspektivenwechsel, der genau von Irlenborn beobachtet und als Grund genannt wird, weshalb Cusanus' Neu-Interpretation der *imago Dei*-Lehre als Anfang des modernen Transzendenzverlusts betrachtet werden könne.

Tatsächlich ist Cusanus der Meinung, dass der Mensch Bild Gottes ist, *indem* er Bilder Gottes zu schaffen in der Lage ist. Der Mensch unterscheidet sich, wie Cusanus in seiner Schrift *Idiota de mente* ausführt, von allen anderen Geschöpfen, die als Entfaltungen Gottes als von Ihm geschaffen gelten können. Der Mensch dagegen ist nicht einfach eine Entfaltung des Göttlichen. Er hat ein Wissen um die Unerreichbarkeit Gottes und wird deshalb in seiner Kreativität herausgefordert, über die Grenzen des Wissens hinaus Bilder zu machen – Gottesbilder.¹⁸

Am radikalsten wird diese Bild-Lehre behandelt in einer Schrift aus dem Jahr 1453, *De visione Dei* (*Das Sehen Gottes*). Vertraut mit den Entwicklungen in der Malerei seiner Zeit, entfaltet Cusanus dort Gedanken, die denen von Florensky und seiner umgekehrten Perspektive erstaunlich ähnlich sind. Genau wie Florensky versucht Cusanus also den Gedanken der *imago Dei* von der Praxis des Bildschaffens her zu entfalten. Das Buch scheint als eine Art Gebrauchsanweisung

¹⁷ Vgl. *Compendium* I, h XI/3, 1,12. In dieser Spätschrift versucht Cusanus, seine Philosophie zusammenzufassen, und setzt sich bei dieser Gelegenheit noch einmal mit der Problematik des Nominalismus auseinander.

¹⁸ Vgl. *Idiota de mente* XIV, h V, 155.

gedacht zu sein: für ein Gemälde, das Cusanus offenkundig zusammen mit dem Text Mönchen übersendet und das diesen Adressaten Anlass zur Reflexion geben soll. Es handelt sich um ein Porträt des Allsehenden – wahrscheinlich ein Christusbild, dessen Blick dem Betrachter folgt, wohin auch immer sich dieser bewegt. Interessant an dieser Stelle ist, dass Cusanus hier auf ein Selbstporträt von Rogier van der Weyden verweist, das er im Rathaus von Brüssel gesehen hatte.

Im weiteren Verlauf der Schrift *De visione Dei* inszeniert Cusanus ein fast bühnenhaftes Geschehen, an dem seine Leser – die Mönche vom Tegernsee, aber auch wir, die heutigen Leser dieser Schrift – sich zu beteiligen haben.¹⁹ Das Buch enthält die Aufforderung zur »Übung« (*praxis*), bei der das Tun das Sagen erst ermöglicht, wie Michel de Certeau es so schön formuliert hat. Das Sehen Gottes wird nicht »theoretisch« bewirkt, sondern dadurch, dass der Leser selbst den Weg geht, der von Cusanus angedeutet wird. Wer in diesen szenischen Raum eintritt, wird verstehen, wie er das göttliche unsichtbare Licht konkret in der sinnlichen Wahrnehmung des irdischen Lichts sehen kann.

Der Mönch soll sich in einem Kreisbogen um das Porträt herum bewegen. Cusanus beschreibt, wie der Mönch den Eindruck hat, dass das Porträt nur für ihn da sei, dass er im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Blickes stehe. Je mehr der Betrachter dieses erprobt, desto mehr wird er in diesem Eindruck bestätigt. Wenn er sich nach Osten bewegt, bewegt sich auch der Blick des Bildes östlich; bewegt er sich westlich, dann ist auch dort der Blick des Bildes noch da. Da er weiß, dass das Bild unbeweglich an der Wand befestigt ist, wird er die Beweglichkeit des unbeweglichen Blickes noch mehr bewundern.²⁰

Erst recht fängt der Betrachter an zu staunen, wenn er von seinen Mitbrüdern auf dem gleichen Bogen um das Porträt erfährt, dass sie die gleiche Erfahrung machen. Er entdeckt, dass das, was er sieht, nur seine Art des Sehens ist, von einem bestimmten, konkreten Standpunkt aus. Er steht überhaupt nicht im Mittelpunkt, seine Sehweise ist nur eine von unendlich vielen möglichen Sehweisen. Doch

¹⁹ Vgl. INIGO BOCKEN: *Theatre of Knowledge and Truth*, in: HEIN BLOMMESTIJN: *Seeing the Seeker. Explorations in the Discipline of Spirituality*, Leuven 2008, 5-23.

²⁰ Vgl. *De visione Dei* c. I, h VI n. 12.

ist diese Entdeckung für Cusanus kein Anlass, dieser Sehweise ihre Wahrheit zu nehmen oder sie zu relativieren. Denn auch wenn diese Sehweise von einem konkreten Standpunkt ausgeht, wird tatsächlich etwas sichtbar. Erst innerhalb dieser Sehweise versteht der Betrachter, dass er das, was er sieht, nie vollständig sehen kann. Und er versteht auch, warum er es nicht sehen kann. Es ist ihm nämlich unmöglich, einen anderen Standpunkt als seinen eigenen einzunehmen. Auch wenn wir tausend Jahre lang versuchen, ein anderer zu werden als derjenige, der wir sind, so sagt Cusanus in *De docta ignorantia*, wird uns niemals dergleichen gelingen.²¹ Wir sind an unsere Bedingungen des Sehens gebunden. Doch diese Gebundenheit beinhaltet für Cusanus keine tragische Situation. Von unserer Beschaffenheit, unseren Erwartungen, unserer Sehweise her können wir verstehen, dass es immer auch andere Sehweisen gibt, die wir niemals im Griff haben werden. Dieses Wissen eröffnet die Möglichkeit, sich auch mit anderen Sehweisen auseinanderzusetzen. Der Mensch ist tatsächlich in der Lage, sich hin und her zu bewegen, sodass er mehrere Blickpunkte sammeln kann, wenn er diese auch nur in seinem eigenen Blickfeld integrieren kann. Deshalb kann Cusanus im 6. Kapitel von *De visione Dei* auch die alte religionskritische Aussage des Griechen Xenophanes wiederholen und ihr eine neue Bedeutung verleihen: Gott ist für den Jüngling ein Jüngling, für den Greis ein Greis, für den Löwen ein Löwe und für das Rind ein Rind.²²

Die göttliche Wirklichkeit bleibt zwar auch für Cusanus unsichtbar, dennoch ist es eine Unsichtbarkeit, die im Sehen auftritt, sie ist ein Teil des Sichtbaren. Sie würde sichtbar, wenn es möglich wäre, alle Blickpunkte vor dem Bild zugleich einzunehmen. In diesem Sinne ist die unsichtbare göttliche Wahrheit, die im Sehen erscheint, letztendlich nichts anderes als das Ganze aller Sehweisen, die unendliche Summe des Gesehen-Werdens. Mit anderen Worten: Es ist das Sehen als Ganzes, das man sieht. Das Göttliche zu sehen heißt, in

²¹ Vgl. *De docta ignorantia* II c. 1 (h I, p. 62/63, n. 94): „Quoniam nemo est ut alius in quocumque neque sensu neque imaginatione neque intellectu neque operatione aut scriptura aut pictura vel arte etiam si mille annis unus alium imitari studeret in quocumque, numquam tamen praecisionem attingeret, licet differentia sensibilis aliquando non percipiatur.“

²² Vgl. *De visione Dei* c. 6, h VI n. 18.

einen Spiegel zu blicken, der leicht befremdlich wirkt. Man sieht das eigene Sehen, doch zugleich sieht man, dass es immer auch anderes zu sehen gibt. Der Text von *De visione Dei* ist, wie der französische Historiker und Psychoanalytiker Michel de Certeau scharf beobachtet hat, voller *Unterbrechungen* des Sehens.²³ In diesem Spiegel sieht man den unendlichen Kreis aller Sehweisen, der den Raum bildet, in dem das menschliche Sehen stattfindet. Die eigentliche Wahrheit des Bildnisses ist nicht nur im Rahmen des Bildes zu finden – vielmehr bildet das Bildnis einen Raum, in dem der Betrachter sich bewegen kann und in dem er die Möglichkeiten des Sehens erforschen kann.

Irlenborn hat recht, wenn er behauptet, dass eine ganz klare Verschiebung in der Auffassung der *imago Dei* bei Cusanus zu finden ist im Vergleich zur biblischen und scholastischen Tradition. Die Wiederaufnahme der xenophaneischen Religionskritik – dass Gott dem Jüngling ein Jüngling, dem Greis ein Greis usw. ist – macht dies schon klar. Für Cusanus zeigt dieses Argument – anders als bei Xenophanes –, dass Gott zwar unerreichbar, doch *als Unerreichbarkeit* und *Unterbrechung* in der konkreten, sinnlichen und physischen Wirklichkeit präsent und wirksam ist. Das Sehen Gottes ist *als Unsichtbarkeit* im physischen Sehen tätig, genau wie das Nichtwissen Teil des Wissens ist. Der Mensch ist deshalb *imago Dei*, weil er in der Lage ist, mit dieser ständigen Begegnung samt den Unterbrechungen *auf seine Art und Weise* schaffend umzugehen.

In seiner Schrift *Idiota de mente* (1450) beschreibt Cusanus die Suche nach dem letzten Grund – in gut platonischer Begrifflichkeit mit *exemplar* angedeutet – als den Versuch eines Malers, sich selbst und also die Kunst der Malerei selbst zu malen.²⁴ Es ist klar, dass es sich dabei um ein Gedankenexperiment handelt. Denn wenn es dem Maler gelingen sollte, ein Gemälde zu schaffen, das die Malerei als solche darstellte, wäre er schon gescheitert, *weil* es ihm gelungen ist. Denn dieses Bild würde tatsächlich alle möglichen Gemälde darstel-

²³ Vgl. MICHEL DE CERTEAU: *La fable mystique*, Bd. 2, Paris 2013, 45ff.

²⁴ Vgl. *Idiota de mente* c. 13 (h²V. n. 148): „Unde mens est creata ab arte creatrice, quasi ars illa se ipsam creare vellet et, quia immultiplicabilis est infinita ars, quod tunc eius surgat imago, sicut si pictor se ipsum depingere vellet et, quia ipsa non est multiplicabilis, tunc se depingendo oriretur eius imago.“ Zitiert nach der Edition der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Hamburg 1928-2004.

len – und dabei kann man denken an viele Gemälde aus der Tradition, in der eine Werkstatt des Malers abgebildet wird mit einer Vielzahl von Werken –, doch ein Gemälde würde fehlen, nämlich dieses Gemälde, das die Malerei als solche malt.

Die Kritik der traditionellen Metaphysik, die in diesem Vergleich zum Ausdruck kommt, dürfte klar sein: Es ist letztendlich unmöglich, das Urbild der Dinge und des Handelns – das zu finden immer die Aufgabe der klassischen Metaphysik seit Aristoteles und Platon war – zum Ausdruck zu bringen. Schon indem man es macht, hat man diesen Grund verfehlt. Um wieder zum Bild des Malers zurückzukehren: Der Maler steht mit seiner aktiven Tätigkeit immer zwischen sich selbst und seine Aufgabe, die Malerei als solche zu malen. Er hindert sozusagen sich selbst beim Erfüllen seiner Aufgabe. Es ist also eine unmögliche Aufgabe, die Malerei als solche abzubilden, es ist – bezogen auf unsere Problematik und wie Cusanus es auch meint – unmöglich, den Grund aller Dinge zu finden oder zum Ausdruck zu bringen.

Es ist für Cusanus tatsächlich die Aufgabe des Malers, die Malerei zu malen – es ist nicht sein Ziel, einfach die Dinge in der Wirklichkeit darzustellen; denn dieses anzustreben bewirkt nur zweitrangige Bilder. Cusanus nennt ein solches zweitrangiges Bild in *Idiota de mente* „imago mortua“ – totes Bild, im Gegensatz zu der „imago viva“, dem lebendigen Bild.²⁵ Der Maler versucht, die Malerei selbst darzustellen, indem er die Dinge in der Wirklichkeit abbildet, genau wie auch Cézanne nicht 40-mal den Mont Sainte-Victoire gemalt hat, sondern 40-mal anhand des Mont Sainte-Victoire die Malerei gemalt hat.

Cusanus betont mit seinem Vergleich ausdrücklich die Unmöglichkeit seiner Aufgabe. Der Maler tut eigentlich etwas, das unmöglich ist. Das heißt: Der Philosoph, auf der Suche nach dem Grund aller Dinge, beschäftigt sich mit einer unmöglichen Aufgabe, einer Aufgabe, die in sich widersprüchlich ist. Der Durchschnittsphilosoph in der Neuzeit würde daraus unzweifelhaft schließen, dass man

²⁵ *Idiota de mente* c. 13 (h²V. n. 149). – Vgl. KARSTEN HARRIES: *On the Power and Poverty of Perspective. Cusanus and Alberti*, in: PETER CASSARELLA (HG.): *Cusanus. The Legacy of Learned Ignorance*, Washington 2006, 105-126; ANKE EISENKÖPF: *Das Bild des Bildes. Zum Begriff des toten und lebendigen Bildes in Idiota de mente*, in: INIGO BOCKEN – HARALD SCHWAETZER (HG.): *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus*, Aachen 2005, 49-74.

sich mit solchen Aufgaben besser nicht beschäftigt – es wäre besser, diese Versuche zu lassen und seine kostbare Zeit machbaren Zielen zu widmen. Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.

In *Idiota de mente* will Cusanus jedoch deutlich machen, dass der Maler gerade *nicht* aufhören soll, seine ultimative Aufgabe zu erledigen. Denn es ist ihm klar, dass die Unmöglichkeit der Aufgabe nicht aus irgendeinem externen Grund festgestellt wird – z. B. aufgrund der Beschränktheit des menschlichen Könnens oder Erkennens. Nein, die Unmöglichkeit der Aufgabe wird erst sichtbar, indem man mit allen Kräften versucht hat, sie zu erfüllen. Erst dann, wenn man tatsächlich versucht, diese ultimative Aufgabe zu erfüllen, realisiert man deren Unmöglichkeit. Das Scheitern ist aus der Notwendigkeit abgeleitet, und es ist eigentlich nur Bestätigung derselben.

Denn es ist, wenn wir Cusanus glauben dürfen, durchaus möglich, die Unmöglichkeit dieser ultimativen Aufgabe – die Malerei zu malen – zum Ausdruck zu bringen. Es sind sogar – und dies ist ein empirisches Argument des Cusanus – nur die besten Gemälde, die dieses machen. Es sind diejenigen, die nicht »fotografisch« (dieses Wort verwendet Cusanus selbstverständlich nicht) die natürliche Wirklichkeit außerhalb des Bildes abbilden; denn solche Gemälde unterliegen der Kategorie *imago mortua*. Sie sind tote Bilder, die den Zuschauer nicht in Bewegung bringen, die diesem keine Fragen vorlegen, sie nicht in der lebendigen Bewegung der Reflexion mitführen. Es gibt aber Bilder, die es schaffen, die Unmöglichkeit der ultimativen Aufgabe im Rahmen des Bildes zum Ausdruck zu bringen. Es ist nicht unmöglich, dass Cusanus, wenn er dieses Beispiel beschreibt, an flämische Maler seiner Zeit, wie Jan van Eyck oder Rogier van der Weyden, denkt. Wenigstens auf Rogier nimmt Cusanus in seinem Buch *De visione Dei* explizit Bezug.²⁶ Denn diese Maler haben tatsächlich die Malerei, wie Hans Belting es gesagt hat, neu erfunden.²⁷ Diese Maler betrachten sich selbst nicht mehr als einfache Handwerker, die nur versuchen abzubilden, was vorgegeben ist – Jan

²⁶ Vgl. INIGO BOCKEN: *Cusanus and Rogier van der Weyden*, in: LORNE CAMPBELL – JAN VAN DER STOCK (Hg.): *Rogier van der Weyden. Master of the Passion*, Leuven 2009, 215.

²⁷ Vgl. HANS BELTING: *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2010.

van Eyck versucht als reflexiver Maler (als *pictor doctus*), immer wieder die Bildhaftigkeit seiner Bilder gegenwärtig zu machen, indem er verborgene Zuschauer hinstellt, indem er mit bestimmten unerwarteten Reflexionen den Zuschauer darauf hinweist, dass er ein Bild betrachtet und dass er einen weiteren Weg gehen soll. Das Bild ist Anfang der Reflexion, nicht Ende.

Lebendige Bilder soll der Maler schaffen, die Zuschauer in Bewegung bringen – wir als Zuschauer kennen die Erfahrung, wenn wir ein großes Bild »verstanden« haben, dann kommen die Ideen auf, wie man weitermachen kann, dann wird klar, dass es noch eine unendliche Zahl an möglichen anderen Bildern gibt. Und Zuschauer und Maler sind in diesem Sinne nicht unterschiedlich – denn der Maler sieht sich von seinem eigenen Bild herausgefordert, noch mehr Bilder zu machen.

Es ist klar, was Cusanus vorhat: Entscheidend für ihn ist, dass der Mensch letztendlich selbst *lebendiges Bild* (*viva imago*) wird, das in sich selbst ständig neue Möglichkeiten entdeckt und nur so den unbekannteren und unsichtbaren Gott darstellt und sichtbar macht. Er soll kein totes Bild sein, das ein eindeutig bestimmtes Bild des Göttlichen darstellt, denn dann hat er Gott verloren.

Es ist kein Zufall, dass Cusanus in der breiteren geographischen und spirituellen Umgebung der *Devotio moderna* gelebt und gewirkt hat, der religiösen Reformbewegung aus den Niederlanden (mit Verästelungen bis tief nach Deutschland hinein), die vor allem in der Zeit des Cusanus erfolgreich war. Denn für die *Schwester und Brüder vom gemeinsamen Leben*, wie die Anhänger dieser Bewegung genannt wurden, war die Praxis der Ort, an dem Gott zu finden sei. Keine abstrakten Definitionen, die genau bestimmen, wie Gott ist und was er tun sollte, sind wichtig – das tun schon die Philosophen und Theologen, die oft mehr mit ihrer eigenen Intelligenz und ihren Fähigkeiten beschäftigt sind als mit Gott. Wie Thomas a Kempis, der bedeutendste Vertreter der *Devotio moderna* und Autor der berühmten *Imitatio Christi*, formuliert, ist das konkrete Leben die Bühne, auf der das Evangelium verwirklicht und sichtbar werden soll. Im Tun ist der Mensch in der Lage, Bild Gottes zu werden. Das ist der Grund, weshalb diese Reformbewegung als eine Laienbewegung charakterisiert wird. Diese Bestimmung hat jedoch nichts zu tun mit dem heutigen Unterschied zwischen geweihten Priestern bzw. Ordensleuten und

Menschen ohne besondere Weihe. Der Begriff des Laien in der Devotio moderna weist vielmehr auf die Betonung der Praxis hin. Jeder soll die *imitatio Christi* ständig neu verwirklichen. Die *imitatio Christi* fängt nicht nur bei jedem Individuum erneut an, sondern sogar in jeder praktischen Tat.²⁸ Der Laie ist ein *idiota*, das heißt jemand, der es selbst (Griechisch: *idios*) macht, auf seine eigene, konkrete Weise, und sich nicht einfach abstrakten Definitionen verschreibt.

Es ist klar, dass der Gedanke der *viva imago* mit dem des Laien aus der Devotio moderna sehr verwandt ist. Es ist kein Zufall, dass Cusanus drei Bücher, die den »Idiota« im Titel tragen, verfasst hat – Dialoge zwischen einem Gelehrten und einem Handwerker, einem Löffelschnitzer, wie dies in *Idiota de mente* der Fall ist.

Interessanterweise hat auch Irlenborn auf die Nähe zwischen Cusanus und der Devotio moderna hingewiesen und diese sogar als Argument für seine Kritik an Cusanus eingesetzt. Denn gerade hier fängt für Irlenborn die große Verwechslung an zwischen *imitatio Christi* – das lebendige Christus-Bild-Werden – und dem Gedanken der *imago Dei* – eine Verwechslung, die, so Irlenborn, dazu beigetragen hat, dass die Transzendenz allmählich mehr in den Kreis des Menschlichen, Allzumenschlichen hineingeholt wurde. Die Verführung war in der christlichen Tradition Irlenborn zufolge immer da, doch die Scholastik hat es noch geschafft, die beiden Spuren sauber zu trennen – und denen, die dies nicht schafften, eine klare Absage zu erteilen. Es solle Ziel jeder aktuellen Theologie sein, diese Verwechslung zu dekonstruieren und auf die ursprüngliche, also vor-cusanische Bedeutung der *imago Dei* hinzuweisen. Jedenfalls scheint die Verwechslung darauf hinauszulaufen, dass der neuzeitliche Mensch sich als „losgelöst“ von Gott²⁹ zu verstehen anfängt – und also, wie dies bei Florensky heißt, sich an der Stelle Gottes wähnt. Irlenborns Aufsatz kann man nicht entnehmen, dass er, wie Florensky, die Grenze zwischen Endlichem und Unendlichem mit einer liturgischen Mauer von Ikonen zu verbarrikadieren versucht. Dennoch scheint er in diese Richtung zu gehen, wenn er am Ende seines Aufsatzes mahrend sagt, dass man diese Fehler, die die christliche

²⁸ Vgl. INIGO BOCKEN: *Menschliche Praxis als Sehen Gottes. Der »Lai« in der Tradition der Devotio moderna*, in: ULRICH DICKMANN – KEES WAAIJMAN: *Beziehung* (Felderkundungen Laienspiritualität, Bd. 1), Schwerte 2008, 15-28.

²⁹ IRLBORN: *Der Mensch als zweiter Gott?*, 400.

Theologie in der Neuzeit gemacht habe und deren erster und prominenter Vertreter Nicolaus Cusanus sei, doch hätte vermeiden können, wenn man einfach auf die vorcusanische *imago-Dei*-Lehre zurückgegriffen hätte. Im Folgenden möchte ich wieder zu Florensky zurückkehren und der Frage nachgehen, wie seine Bildtheorie der des Cusanus einerseits ähnlich ist, andererseits völlig andere Schlüsse zieht, die mit den Irlenbornschen Vorwürfen übereinzustimmen scheinen. Daraus wird sich ergeben, dass beide – Florensky und Irlenborn – den Schwierigkeiten, die Präsenz der Transzendenz im konkreten Leben zu verstehen, nur eine deklamierte und statische Differenz zwischen Mensch und Gott gegenüberzustellen in der Lage sind.

3. »*The view from nowhere*« –
Die Position der Theorie bei Cusanus und Florensky

Wie oben erwähnt, scheinen Florensky und Irlenborns Kritik an Cusanus darin übereinzustimmen, dass sie die Figur der *imago Dei* in der Neuzeit gefährdet sehen durch einen verheerenden, Gott ersetzenden Anthropozentrismus. Und obwohl die beide Autoren nichts mit einem holistischen Naturalismus zu tun haben, teilen sie mit diesem die Kritik am neuzeitlichen Subjekt und suchen einen Ausweg in der Berufung auf eine gesicherte Position *außerhalb*, von der her man genau sehen und festlegen kann, wie die Grenze zwischen dem Unendlichen und dem Endlichen verläuft. Um dies zu erläutern, möchte ich noch einmal auf den Vergleich zwischen Cusanus und Florensky zurückgreifen.

Dabei wurde klar, dass in der vorher skizzierten, von Cusanus gemalten Szene einige Ähnlichkeiten mit Florensky deutlich werden. Zuerst betont Cusanus den entfremdenden Charakter des Blickes eines anderen, der die Wirklichkeit, gesehen von einem bestimmten Standpunkt aus, stört. Dieses störende Moment scheint dabei in jeder Wahrnehmung konstitutiv zu sein. Man kann das Ganze der Wirklichkeit von diesem konkreten Standpunkt aus sehen, aber immer auf die Weise eben dieses Standpunktes (wie ein Rind oder ein Löwe). Von Perspektive kann hier die Rede sein – doch es ist nicht die monokulare Perspektive, wie man sie bei Alberti vorfindet. Der

Zuschauer ist aktiver Betrachter, und zugleich realisiert er, dass er vom Blick des Anderen erfasst wird. Genau wie bei Florensky tritt der Zuschauer ins Geschehen des Sehens hinein, er wird Teil des Sehkreises.

Zweitens ist es die Idee des Unendlichen, die bei Cusanus wie bei Florensky das Fundament für diese bewegliche Perspektive bildet. Für Cusanus bleibt immer – um nochmals dieses Wort von Florensky zu verwenden – ein Hiatus zwischen der unendlichen Zahl von Sehweisen und dem einen konkreten Standpunkt des Sehens. Genau wie es bei Florensky der Fall ist, ist diese Disproportionalität ein Ausgangspunkt menschlicher Kreativität. Denn sie fordert den Menschen heraus, Bilder hervorzubringen.

In gewissem Sinne sind beide Texte zu verstehen als ein kritischer Kommentar zur Entwicklung der Zentralperspektive von Leon Battista Alberti. Doch gerade hier ergibt sich eine ebenso interessante wie signifikante Differenz zwischen beiden Kommentaren.

Florensky lehnt die ganze Entwicklung der Zentralperspektive samt der ganzen neuzeitlichen Kunstgeschichte ab. Sie ist für ihn eine Geschichte des Verfalls und des Verlusts der Kreativität und der Unendlichkeit. Die Zentralperspektive muss aufgegeben und ersetzt werden von einer anderen, ikonischen Malkunst. Diese These mag einigermaßen absurd erscheinen; das wird sie aber weniger, wenn man den Einfluss Florenskys auf die russische Avantgarde, z. B. auf den Suprematismus von Malewitsch, bedenkt. Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, dies genauer zu erläutern, doch Verbindungen zwischen konservativer oder manchmal reaktionärer Kulturkritik und avantgardistischen Positionen scheinen im 20. Jahrhundert keinen Einzelfall darzustellen.

Cusanus dagegen verwirft die Perspektive keineswegs, sondern argumentiert von innen heraus. Er radikalisiert die Einsicht, dass auch sein eigener theoretischer Standpunkt Teil des Sehkreises ist. Die Entdeckung der unendlichen Zahl von Sehweisen findet innerhalb einer bestimmten Perspektive statt, das Unsichtbare ist Teil des Sichtbaren. Von Cusanus aus betrachtet wird klar, dass Florensky für seine eigene theoretische Position eine Ausnahme ausmacht, denn er sieht von außen her den Transzendenzverlust. Cusanus dagegen sucht – fast phänomenologisch – nach Momenten der Unterbrechung des Sehens innerhalb des konkreten Sehens selbst.

Indem für Florensky die Theorie eine Position außerhalb des Sehkreises einnimmt, braucht er auch ein voluntaristisches Entscheidungsmoment – die Ikonostasis, die die notwendige Grenze ist und die vom Theoretiker »von außen« auferlegt wird.

Die Strategie von Cusanus ist anders: Sie ist experimenteller Art und spielt mit dem performativen Charakter des Denkens. Der Leser von *De visione Dei* muss etwas tun, damit das Geheimnis sichtbar wird und er sich seines eigenen Bildseins bewusst wird.

In diesem Sinne kann man von Cusanus her die Kritik der Moderne darin kritisieren, dass sie nicht genug auf die unendliche Präsenz Gottes vertraut, wenn sie sich über den Transzendenzverlust der Neuzeit beklagt.

Das Denken des Cusanus zwingt uns nicht, vor der Ikonostase innezuhalten, sondern weist darauf hin, dass wir ständig schon mit den verschiedensten Ikonostasen konfrontiert werden und damit zu leben lernen müssen.

Von Cusanus aus kann eine Modernitätskritik wie die von Florensky, die charakteristisch ist für eine Tendenz im Denken des 20. und des 21. Jahrhunderts, in ihrer Plausibilität verstanden werden, ohne jedoch deren fundamentalistischer und totalitärer Verführung nachzugeben. Mit Recht hat Johannes Hoff darauf hingewiesen, dass das Vermögen, sich der Vielheit der Perspektiven zu öffnen – die „neuzeitliche“ Seite des Cusanus –, letztendlich ein „orthodoxes“ christliches Glauben voraussetzt und darin auch seine Vollendung findet.³⁰ Dies ist nur von einer bestimmten Interpretation der Modernität her inkonsequent. Und es ist gerade diese Interpretation, die heute zur Diskussion steht. Cusanus scheint sich dieses Spannungsverhältnisses bewusst zu sein und dies auch als Problem zu thematisieren. Vernunftkritik (*docta ignorantia*) hat bei Cusanus immer die Rückbindung an die Praxis als Ziel und kann ohne diese nicht stattfinden. Gerade an diesem Knotenpunkt ringt die Moderne mit sich selbst. Eine solche Perspektive steht weit jenseits der Frage, ob Cusanus nun der Moderne zuzuordnen ist oder nicht. Vielmehr wird eine solche Interpretation des Cusanus, die gerade erst angefangen hat,

³⁰ JOHANNES HOFF: *Kontingenz, Berührung, Überschreitung. Zur philosophischen Propädeutik christlicher Mystik nach Nikolaus von Kues*, München 2007, 522ff.

dazu verhelfen, das Problem der Praxis und ihre „notwendige Kontingenz“ – wie Niklas Luhmann es formuliert hat, indem er auf Cusanus hinweist³¹ – in der Neuzeit neu zu verstehen.

Das Projekt einer Laienspiritualität, das sich – neben vielen anderen Quellen – der Intuition der *Devotio moderna* vergewissert, versucht gerade, wie dies bei Cusanus der Fall ist, von *innen* wahrzunehmen und zu argumentieren. Der Laie (*idiotia*) ist die- oder derjenige, die/der in der Lage ist, ständig neu anzufangen. Schon dieses sich immer wieder zeigende Bewusstsein, neu anfangen zu müssen, stellt das Göttliche innerhalb der alltäglichen Praxis dar. Es ist diese Innenseite der Praxis, die sich jeder Theorie entzieht, doch dieser nicht ganz unbekannt ist, die in der Laienspiritualität auf dem Spiel steht. Es kommt darauf an, ein offenes Auge zu entwickeln für die Perspektivenwechsel, die es in jeder Praxis gibt und die dieser ihre Dynamik verleihen – eine Dynamik, die im Kreis des Menschlichen einen Bezug auf das Göttliche beherbergt.

Dies ist keine einfache Aufgabe. Wenigstens hat der Vergleich zwischen Florensky und Cusanus gezeigt, dass eine *Laienspiritualität*, die sich mit der Gottebenbildlichkeit des Menschen beschäftigt, sich mit der aktuellen Kritik an der Moderne auseinandersetzen muss, um zwei Extremen zu entgehen, die darin übereinstimmen, dass sie eine theoretische Position »von außen« vertreten: einerseits die holistisch-naturalistische Spiritualität, die im Namen der Totalität jede Andersheit ausschließt und damit immer totalitäre Züge aufweist, andererseits die Kritik, die in der Moderne eine Krise der *imago Dei*-Lehre sieht. Das Projekt einer Laienspiritualität sollte davon ausgehen, dass in menschlichen Praktiken tatsächlich etwas präsent ist, was sich der Kontrolle entzieht, und dies als positive Dynamik bewerten, die als unendliche Kreativität des Menschen erscheint.

³¹ NIKLAS LUHMANN: *Beobachtungen der Moderne*, Opladen 1992, 107-108.