Kuss eines Zyklopen. Die umgekehrte Perspektive Florenskis zwischen Kultbild und Kunstbild

»All these we venerate and embrace and kiss with eyes and lips [...]« (Johannes von Damaskus)¹

»In order to know, one must ›look‹ at a thing, and, in order to look at a thing, one must be at a distance.« (Paul Tillich)²

»In der Gaststube fand er lauter alte Bekannte vor, die jedermann in den kleinen hölzernen Wirtshäusern vorfindet, von denen nicht wenige an den Straßen stehen, als da sind: ein beschlagener Samowar, glatt gehobelte Wände aus Kiefernholz, ein Eckschrank mit Teekannen und Tassen, vergoldete Porzellaneier, die an blauen und roten Bändchen vor den Heiligenbildern hängen, eine Katze, die vor Kurzem Junge geworfen hat, ein Spiegel, der statt zwei Augen vier zeigt und statt des Gesichts eine Art Fladen [...]« (Nikolai Gogol)³

I. Einleitung: Einäugigkeit und Distanz

Im Jahr 2004 wurde ein Bild des anerkannten norwegischen Fotokünstlers Mikkel McAlinden unter dem Titel *Kiss* in Oslo ausgestellt (Abb. 1). Die Komposition wird vom Halbprofil einer jungen Frau dominiert, deren Augen auf die Zuschauer gerichtet sind, während der eigentliche Ort des Kusses – der Mund – außerhalb des Rahmens liegt. Dem Künstler zufolge sei es sein Ziel, das zu beschreiben, was nicht zu beschreiben ist: »When the proximity is as close as it is in a kiss, you really can't see much and the other senses take over.«⁴ Der Kuss stellt eine Intimität dar, die McAlinden nur für einen inneren Blick als bildhaft anerkennen will. Meines Erachtens ist aber seine Voraussetzung einer Unsichtbarkeit des Küssens eher als eine fotografische Undarstellbarkeit zu verstehen.

Wie unähnlich sein *Kiss* einem Kuss ist, lässt sich mit dem folgenden Gegenbild veranschaulichen (Abb. 2): Bei der binokularen (d. h. durch zwei Augen) Beobachtung eines anderen Gesichtes auf kurze Distanz, wird sich das Gesicht des anderen Menschen verdoppeln. Wenn es

1 Mikkel McAlinden, *Kiss*, 2004, Farbfotografie (hier schwarzweiß abgebildet), 100 × 82 cm. Oslo, Galerie K

2 Fabian Heffermehl, *Kiss*, 2013, Zeichnung, 10 × 15 cm. Privatbesitz

bei großer Entfernung so aussieht, als ob das Modell zwei Augen hätte, hat es bei kleiner Entfernung entweder drei oder vier. Der küssende Zeichner sieht Teile seines eigenen Körpers, wie die Augenhöhle, Nase und obere Lippe, und wird somit selbst ein Teil der Darstellung. Durch die Konfrontation des Küssenden sowohl mit seinem eigenen Gesicht in der Innenperspektive als auch mit dem verdoppelten Gesicht des Geküssten wird im Kuss die visuelle Anwesenheit von mindestens drei Gesichtern suggeriert. In McAlindens Bild küsst die Frau in die Luft – oder, genauer gesagt, in das *Apeiron* außerhalb des Bildrahmens. Die Einäugigkeit der Linse spiegelt sich in dem Alleinsein des Modells wider. Statt eines erotischen Kusses sehen wir das Resultat des indifferenten Knopf-Drückens einer monokularen (d. h. einäugigen) Maschine. Als eine psychophysiologische Besonderheit der Wahrnehmung enthüllen wir nur bei intimer Nähe unsere Doppelgänger aus der Verborgenheit.

Der Gegensatz zwischen monokularer und binokularer Beobachtung des Kusses soll diesem Aufsatz als Veranschaulichung einer Polemik dienen, die der russisch-orthodoxe Priester und Mathematiker Pawel Florenski (1882 – 1937) 1919 in seinem Essay *Obratnaja perspektiwa* (*Die umgekehrte Perspektive*) gegen die Zentralperspektive als »Stellvertreterin« der gesamten abendländischen, positivistischen und nihilistischen Denkweise gerichtet hat. Die geometri-

sche Projektion der Zentralperspektive gestaltet, so Florenski, eine Einheitlichkeit, die in ihrem mechanischen Determinismus keine Ausnahme ermöglicht und unsere doppelzentrierte optische Wahrnehmung nicht berücksichtigt. Sein Begriff der Zentralperspektive beschränkt sich dabei auf die Geometrie des einzigen Fluchtpunkts, dessen Position von einem distanzierten monokularen Augenpunkt definiert wurde⁵ und, so Florenski, die »kartesische« Isolation eines imaginären Subjekts von einer in gleichem Maße imaginären pseudo-betrachteten Welt fordert. In einer Kombination mythologischer und philosophischer Figuren vergleicht Florenski den Betrachter mit einem gefangenen, an der Höhlenwand Platons gefesselten Zyklopen: »This ›from his own point of view‹, this tsar and lawgiver of nature, is imagined as being monocular like the Cyclops [...] in this conception the viewing eye is not the organ of a living creature, who lives and labours in the world, but the glass lens of the camera obscura. [...] all psychophysiological processes in the act of vision are excluded. The eye looks motionlessly and dispassionately, the equivalent of an optical lens. [...] It is an external-mechanical process, at the most a physio-chemical one, but in no way it is that which is called vision. The whole psychic element of vision, and even the physiological one, are decisively absent.«⁶

Zwei Komponenten der linearen Perspektive – Einäugigkeit und Distanz – bekommen durch diese Nihilismuskritik eine politische Dimension. Lesen wir das 1919 in Russland keineswegs neutrale Wort Zar (*tsar*) als einen Hinweis auf die gestürzte Romanow-Dynastie, lässt dieser Absatz sich als ein Beitrag zur Semiotik der als mathematisches Äquivalent des Fluchtpunkts fungierenden Null verstehen.⁷ Der Mathematiker Brian Rotman hat gezeigt, wie die Null als sichtbares materielles Zeichen auf das Nicht-Existierende verweist und mit sich selbst nicht identisch ist (z. B. wird die Null in der Zahl 708 sichtbar, während sie in DCCVIII unsichtbar

bleibt).⁸ So wäre auch die vorrevolutionäre Oberklasse mit ihrem Zar als ein ›Signifikat‹ zu verstehen, das eine im Volk unbekannte Kultur vertritt. Der Zar steht außerhalb jeder Realität wie ein Fluchtpunkt in der unerreichbaren Unendlichkeit. Das optische Phänomen der Monokularität steht für eine Verdrängung von Taktilität und Körperlichkeit in Prozessen der Wahrnehmung. Man spürt ein theologisches Argument gegen die gnostische Abwertung der Materie. In diesem Zusammenhang spiegelt die Entfremdung von einer ›natürlichen‹ Wahrnehmung die angebliche Geistlosigkeit der petrinischen Oberschicht wider.

In der Kritik Florenskis an der westlichen Zentralperspektive lässt sich keine eindeutige Apologie für die patristische Theologie erkennen, wie bisweilen von Vertretern der russischen Orthodoxie behauptet wurde.⁹ Stattdessen geht es um einen komplexen Versuch der Vereinigung von heterogenen und teilweise widersprüchlichen Ansätzen aus Theologie, Anthropologie und Kulturgeschichte. In der Figur des statischen Zyklopen erkennt man ex negativo die dynamische Körperpraxis im Ikonenkult, sofern das Bild immer noch bestimmte Bewegungen und Gesten, zum Beispiel die Geste des Küssens, von dem Gläubigen fordert. Gleichzeitig definiert Florenski die Ikone als »Fenster«.¹⁰ Eine Metapher des neuzeitlichen Kunstbildes wird auf diese Weise in das mittelalterliche Kultbild projiziert.

Vor diesem doppelten Hintergrund von Kult und Kunst entsteht, so meine These, eine Auseinandersetzung Florenskis mit sich selbst als europäischem Intellektuellen, der – mit biographischen und genealogischen Wurzeln im russischen Orient (Kaukasus) – ein orthodoxes Weltbild vertreten will, schließlich aber zu grundsätzlich abweichenden Schlussfolgerungen kommt. Insgesamt werden die orthodoxen Ikonen nur flüchtig und oberflächlich am Anfang und Ende seines Essays erwähnt. Es gibt keine theoretische Annäherung an die umge-

kehrte Perspektive. Sie wird einfach nur benannt, dies allerdings an dem strategisch wichtigsten Ort seines Essays – im Titel. Ebenfalls wird die Kritik an der Zentralperspektive nicht mit konkreten Beispielen aus der Kunstgeschichte begleitet. Wenn Florenski die Aufmerksamkeit des Lesers auf Gemälde von Raffael, Dürer und Michelangelo lenkt, so interessierten ihn nicht Anwendungen der Zentralperspektive, sondern die Spuren künstlerischer Eigenaktivität, die die Möglichkeit der Geometrisierung des Sehens in Frage stellen. Mit Holt Meyer ist zu fragen: »What is reversed in Florenskii's ›reversed perspective?‹«¹¹

II. Die Wahrnehmungstechnik der Ikonenmalerei: »Organizität«, »Vielzentrigkeit«, Binokularität

Bei Florenski geht es in *Obratnaja perspektiva* um die Auflösung der abendländischen akademischen Paradigmen und weniger um den Entwurf einer alternativen theoretischen Position. Aber auch im Verzicht auf Theorie sind theoretische Positionen einbezogen. In seiner ersten Fußnote zu *Obratnaja perspektiva* schreibt Florenski: »The author in no way intends to construct a theory of reverse perspective and wants only to point out with sufficient energy the *fact* of an organic idea – in one particular sphere«.¹² Dieses »Faktum des organischen Denkens« verdient eine Erläuterung. Florenski lehnt ein abgeschlossenes System ab. Das Denken soll diskontinuierlich und skizzenhaft (bildhaft) sein: »Hier soll Fragmentarität und Skizzenhaftigkeit herrschen. Es gibt keinen beendeten Gedanken, nur Striche und Annäherungen«.¹³ Das organische Denken ist für ihn daher sowohl das Untersuchungsobjekt als auch seine Methodik – eine Verschmelzung und Aufhebung der Distanz zwischen Subjekt und Objekt, die in mathematischen Theorien verwurzelt ist. Als junger Mathematikstudent wurde Florenski von

3 Welimir Chlebnikow, *Selbstbildnis*, 1909, Zeichnung. Moskau, Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), Fond Chardschiewa

seinem Professor Nikolai Bugajew mit modernen Zahlbegriffen bekannt gemacht, die im klassischen Sinne nicht exakt oder feststellbar sind.¹⁴ Fünfzehn Jahre später übersetzt die Bildtheorie Florenskis das mathematisch *nicht Feststellbare* in den beweglichen Betrachterstandpunkt, der beim fehlenden Systemraum der Ikonenmalerei nicht in eine feste Position zu stellen ist.

Um eine starre geometrische – und somit auch ›unorganische‹ – Umkehrung der Perspektive zu vermeiden, verwendet Florenski hauptsächlich zwei konkurrierende Begriffe für die nicht-zentralperspektivische Räumlichkeit. Einerseits spricht er von einer »Vielzentrigkeit« oder »Verschiedenzentrigkeit« der Ikonenmalerei (»mnogozentrennost« / »rasnozentrumnost«). Andererseits figuriert in seinem Text der auf den Byzantinisten Dmitri Ajnalow zurückzuführende Begriff »umgekehrte Perspektive«.¹⁵ Florenski bietet keine Definition dieses Begriffes, aber aus den verschiedenen Zusammenhängen lässt sich die umgekehrte Perspektive als eine

Ausdehnung in der Tiefe in der Malerei verstehen.¹⁶ Als typisches Beispiel sind die Piedestale (aufwendig gestaltete Sockel) der mittelalterlichen Ikonen hervorzuheben, deren Linien im Hintergrund auseinander laufen und somit den Eindruck einer stetigen Vergrößerung erwecken (Abb. 8). Die umgekehrte Perspektive beschränkt sich aber keineswegs auf geometrische Figuren. Um diese Umkehrung mit einem für Florenski zeitgenössischen Beispiel zu veranschaulichen, wenden wir uns dem Selbstporträt Welimir Chlebnikows zu (Abb. 3).

Da wir das Porträt im Halbprofil sehen, sollte (von unserer Position gesehen) das rechte Auge einige Millimeter näher als das linke Auge sein. Diese Verringerung des Abstandes würde in der Zentralperspektive bewirken, dass das rechte Auge größer wäre. Bei Chlebnikow ist umgekehrt das linke und weiter entfernt liegende Auge am größten. Dieses linke Auge überschreitet die Umrisslinie des Gesichts. Wie im Kubismus wird die Grenze zwischen Porträt und Hintergrund durch die dynamische Wahrnehmung des Gegenstandes von verschiedenen Seiten aufgelöst. Dieses kubistische Verfahren wurde schon durch den Begriff der umgekehrten Perspektive bei Ajnalow 1900 vorweggenommen: »Ein besonders deutliches Beispiel für die Anwendung der umgekehrten Perspektive ist die Abbildung der Bücher in den Händen der Evangelisten. Diese Bücher sind mit einer unnatürlichen Ausdehnung nach oben dargestellt, indem der Schnitzer die Breite des Buchs nicht von zwei Seiten, sondern von allen Seiten zeigt«.¹⁷

Der Begriff ›umgekehrte Perspektive‹ wird symptomatisch dafür, dass die Ausdrucksformen von Bildern aus dem Mittelalter und der Moderne verflochten werden. Schon die Definition Ajnalows zeugt von einer begrifflichen Verwirrung. Nach der lexikalischen Logik des Begriffes ist eine ›umgekehrte Perspektive‹ genauso ›perspektivisch‹ wie die Zentralperspektive. Die geometrische Projektion wird ›umgekehrt‹, ohne dass die Annahme einer Geometrisierung

der monokularen Perzeption (und überhaupt die Annahme eines Zusammenhangs zwischen optischer Wahrnehmung und Bild)¹⁸ in Frage gestellt wird. Dagegen verweist »Vielzentrigkeit« auf ein multiokulares und aperspektivisches Verfahren.¹⁹ Damit wird die organische Vielfalt von Horizontlinien und Fluchtpunkten bezeichnet, die mit einer entsprechenden Vielfalt von Betrachterpositionen zusammenhängt und sich keiner schematischen Autorität unterordnet. Die Zentralperspektive wird mit den Begriffen Florenskis sowohl im perspektivischen als auch im aperspektivischen Sinne herausgefordert. Florenski entwickelt eine unmögliche Kombination von zwei gegensätzlichen Konzeptionen der Zentralperspektive: die antithetische Perspektive und die Antithese des Perspektivismus. Durch diese doppelte Antinomie entzieht sich sein Essay *Obratnaja perspektiwa* dem abendländischen Anspruch an Kohärenz. Stattdessen entsteht ein eklektisches Spiel mit Kulturen und Epochen.

Erst 1935 schreibt Florenski aus dem Straflager Solowki einen Brief an seinem Sohn Wasili, in dem zwei Betrachterpositionen (also Vielzentrigkeit) durch die Binokularität zusammen mit der umgekehrten Perspektive als *eine* Konzeption dargestellt werden. Zwischen den Zeilen macht Florenski eine kleine einfache Zeichnung (Abb. 4), die zwei Perspektiven demonstriert: links mit dem Fluchtpunkt hinter dem Würfel – rechts mit dem Fluchtpunkt vor dem Würfel. Die linke Zeichnung entsteht bei einäugiger Betrachtung, die rechte bei zweiäugiger. Durch die Umkehrung der Position des Fluchtpunkts vollzieht sich eine Ausdehnung in die Tiefe. Aus Sicht des damaligen Wissenschaftsstandes stellt dieser Brief keinen neuen Beitrag zur Theorie der umgekehrten Perspektive dar. Ohne den Kunsttheoretiker Anatoli Bakuschinski beim Namen zu nennen, wiederholt Florenski eine von dessen Thesen.²⁰ Sie lässt sich von den Lesern dieses Textes am besten mittels eines optischen Experiments veranschaulichen: Halten

4 Pawel Florenski, Brief am 18. November 1935. Moskau, Archiv des Museums Florenskis

Sie einen Kugelschreiber senkrecht vor Ihren Augen und betrachten Sie ihn mit beiden Augen geöffnet. Was Sie dann sehen werden, wird der folgenden Zeichnung ähnlich sein (Abb. 5). Wie in einer umgekehrten Perspektive wird das Objekt größer bei zunehmendem Abstand. Wie in der »Vielzentrigkeit« sehen wir den Kugelschreiber von zwei Betrachterpositionen. In *Obratnaja perspektiwa* schreibt Florenski: »In perception the visual image is not viewed from a single viewpoint but, in accordance with the very essence of the vision, it is an image of polycentric perspective. In uniting together here the additional surfaces as well, combining the image from the left eye with the one from the right, we should acknowledge the resemblance of any visual image to the buildings in icons.«²¹

Problematisch ist aber, dass die binokulare Theorie nur bei den kleinsten und nächsten Gegenständen zutreffend ist, während das doppelzentrische Prinzip in der Ikonenmalerei für ganze Landschaften mit Gebäuden, Bäumen und Bergen gilt. Eine konstruktivistische Lösung bietet Lew Schegin. Während Bakuschinski die zwei Betrachterpositionen in dem linken und dem rechten Auge verortet, setzt Schegin die physische Bewegung des Betrachters von einem Standpunkt zu einem anderen voraus. Somit gewinnt der Betrachter visuelle Eindrücke sowohl von der rechten als auch von der linken Seite des Gebäudes, die er nicht in der optischen Perzeption, sondern im Gedächtnis synthetisiert. Wie

5 Fabian Heffermehl, ohne Titel. Privatbesitz

in einem konkaven Prisma versammeln sich die zwei Eindrücke und damit auch die Perspektivlinien, die auf einen Punkt vor dem Objekt führen.²²

Aus den Memoiren Schegins wissen wir, dass er sein System teilweise im Gespräch mit Florenski entwickelte. Letzterer hat aber Bedenken geäußert.²³ Tatsächlich gelingt es Schegin, eine komplizierte ›Grammatik‹ der Ikonenmalerei zu konstruieren, die an sich widerspruchsfrei ist. Indem Schegin die doppelzentrierte Räumlichkeit auf eine organische Bewegung zurückführt, könnte er *ex negativo* Bezug auf den gefesselten Zyklopen Florenskis nehmen. Die Feststellung des »Faktums des organischen Denkens« bei Florenski führt bei Schegin zu einer universalen Geometrie der kinetischen Sehformen, die aber, wie die Zentralperspektive, durch ihre geometrische Kohärenz die Elastizität einer organischen Anschauung bedroht.

III. Wahrnehmungstechnik und Tradition

Durch seinen Priesterdienst knüpft Florenski an Denkansätze der Kirchenväter an. Seine Theorie ersetzt aber die religiös didaktische Dimension der Ikone und ihre Evidenzfunktion als authentisches Bild Christi durch die binokulare Wahrnehmungstechnik. Dadurch wird ein Subdiskurs aufgedeckt, der aus bisher marginalisierten Metaphern und Metonymien der Ikonentheologie besteht.

Die Idee einer aus optisch-dynamischen Komponenten zusammengesetzten Ikone hat eine Vorgeschichte, allerdings nicht in der mittelalterlichen Orthodoxie, sondern in der aus dem Westen importierten Idee der Kunst. In enger Orientierung am westlichen Kunstbild vergleicht im 17. Jahrhundert Simon Uschakow die Ikone mit beweglichen Spiegelreflexen: »Nicht nur Gott selbst ist ein Künstler der Ikonenmalerei, sondern auch alles, was dem optischen Sinne unterliegt, verfügt über die geheimnisvolle und überaus wunderbare Kraft dieser Kunst. Denn jedes Ding malt, wenn es vor einem Spiegel steht, dort sein eigenes Bild nach einer erstaunlichen Art voll göttlicher Weisheit ab. Was für ein Wunder, wie dort ohne jedes Wunder ein so wunderbares Bild sich gibt: *Bewegt sich ein Mensch [davor], so bewegt es sich, steht er, so steht es, lacht er, so lacht es, weint er, so weint es, und was auch immer er sonst tun mag, er wird immer lebendig erscheinen, obwohl es doch weder Körper noch Seele eines Menschen hat*«. ²⁴ In diesem Vergleich der Ikone mit einer barocken Spiegelgalerie lassen sich Gemeinsamkeiten mit der Theorie der Zentralperspektive beobachten; zu denken ist vor allem an Leon Battista Albertis Idee, Narciss als den ersten Künstler zu bezeichnen: »So pflegte ich, anlehnend an einen Ausspruch der Dichter, zu meinen Freunden zu sagen, jener Narcissus, der in eine Blume verwandelt wurde, sei der eigentliche Erfinder der Malerei gewesen. [...] Denn könntest du wohl sagen, dass die

Malerei etwas Anderes sei, als künstlerisch ein Ebenbild zu umfassen suchen, gleich jenem, welches dort aus dem Spiegel der Quelle blickte?»²⁵

Mit Narziss wird die Entfernung des Betrachters von dem dargestellten Modell die Voraussetzung dafür, dass ein Bild zustande kommt. Wie eine Wasseroberfläche wird das Bild durch die Berührung zerstört. Die ostkirchliche Ikone ist dagegen ein Medium der Nähe, das in der kultischen Praxis von dem Gläubigen geküsst und mit der Stirn angefasst werden soll. Diese taktile Dimension der Ikonenverehrung steht aber nicht nur im räumlichen und diachronen Gegensatz zum Bildverständnis Albertis, sondern auch zu der Ikonentheologie selbst. Es geht um einen Widerspruch zwischen Orthodoxie und Orthopraxis, der schließlich auch für die Sicht Florenskis auf die Ikone entscheidend wird. Auch in der byzantinischen Ikonentheologie ist der Spiegel eine Trope, doch mit anderen ästhetischen und spirituellen Auswirkungen als bei Alberti.

Johannes von Damaskus legt in seinen *Logoi*, die 1893 ins Russische übersetzt wurden,²⁶ mehrmals das folgende Paulus-Zitat zugrunde: »Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Wort; dann aber von Angesicht zu Angesicht.«²⁷ Allerdings ist die Rede nicht von der Spiegeltechnologie in ihrer modernen Form. Mit dem griechischen Wort *esoptron* wird das Stück eines polierten Metalls gemeint, das zwar als Spiegel zu benutzen ist, aber keineswegs mit derselben Klarheit aufwartet wie die uns geläufigen Spiegel aus Glas. In der synodischen russischen Bibelübersetzung aus dem 19. Jahrhundert fällt auf, dass das kirchenslawische Wort »serzalo« (Spiegel)²⁸ mit »tuskloe steklo« ausgetauscht wurde, was in etwa »dunkles Glas« bedeutet.²⁹ Durch diese scheinbare Fehlübersetzung wird ein potenzielles Missverständnis ausgeräumt. Ab dem 16. Jahrhundert reflektiert ein Spiegel »eins zu eins« die sichtbare Wirklichkeit und steht deswegen in einem möglichen Widerspruch zur Fortsetzung des Zitates »[...] in einem dunklen Wort«. Der störungsfreie, transparente Spiegel

6 Simon Ushakow, *Dreieinigkeitsikone*, 1671, Tempera auf Holz, 123 × 89 cm. Sankt Petersburg, Russisches Museum

aus Glas korrespondiert mit der Theorie Albertis, der einerseits die Malerei als ein geöffnetes Fenster (»una fenestra aperta«)³⁰ bezeichnet und andererseits ausdrücklich schreibt, dass der Künstler nur die sichtbare Welt abbilden darf. Was nicht zu sehen ist, hat keine Relevanz für die Kunst: »Von Dingen, die wir nicht sehen, wird wohl Keiner behaupten, dass sie auf den Maler irgend welchen Bezug haben. Der Maler geht einzig darauf aus, das nachzubilden, was man sieht.«³¹ In der theologischen Begründung der Ikone deutet »tuskloe steklo« stattdessen auf eine fehlende Transparenz hin, die schließlich auf einen Ursprung des Bildes in der göttlichen Unsichtbarkeit hinweist.

Mit seinem Bilder ohne Anstrengung schaffenden Spiegel orientiert sich Uschakow an der neuzeitlichen uneingeschränkten Transparenz. Susanne Strätling argumentiert, dass der Spiegel als Hybrid zwischen Natur und Technik dem göttlichen Schöpfungsakt nahe kommt: »Im Spiegel bilden sich die Dinge acheiropoietisch und instantan [...] ab – im Stillstand wie auch in der Bewegung. Damit ist das Prinzip der Acheiropoiesis³² [...] des ikonischen Idealtypus pervertiert.«³³ Durch seine praktische Ausführung der Ikonenmalerei beschränkt sich Uschakow aber teilweise auf ältere Darstellungsparadigmen. Er mischt die perspektivische Mechanik, in der geometrische Harmonie und Ästhetik als oberste Prinzipien gesetzt werden, mit dem altrussischen und byzantinischen Kanon, in dem die Ikone durch »genealogische« Ähnlichkeit mit dem Urbild ihre Autorität erhält.

In seiner Dreieinigkeitsikone (Abb. 6) lassen sich ganz in diesem Sinne zwei Darstellungsprinzipien beobachten. Im Vordergrund stimmt die Konstellation der Engelskörper sowie der mit den Engeln in Berührung kommenden Elemente (Piedestale, Altar, Stühle) mit dem Prototypen Rubljows überein. Aber im Hintergrund verwandelt Uschakow die Hütte Abrahams in einen prachtvollen römischen Palast mit einem Durchblick (»perspicere«) in eine größere entfernte Stadt. Kanonische Linienführung steht hier im Gegensatz zur Projizierung der dreidimensionalen Welt in eine systematische kontinuierliche Spiegelung. Es ist, als ob seine Dreieinigkeit sich nach zwei Bildern, eventuell Vorbildern, orientiert. Einerseits wird sie als Kultbild und bereits vorgeprägte Komposition realisiert. Andererseits ist sie auch Kunstbild und eine Imagination, die einen Bildraum benötigt, in dem sie sich entfalten kann.³⁴ Etwas zugespitzt demonstriert dieser Gegensatz, dass die Ikone im 17. Jahrhundert zum zweiten Mal in einen Bilderstreit gerät und zum zweiten Mal eine neue Tradition auf diesen Streit gegründet wird. Der erste byzantinische Bilderstreit ent-

stand in einem theologischen Kontext, der die ästhetischen Problemstellungen ignorierte. Dieser Streit war auf den Status des figurativen Bildes als solches bezogen und wurde deswegen von einem gewaltigen Bildersturm begleitet. Im zweiten Streit im russischen Barock verläuft die Front stattdessen zwischen den ästhetischen Ausdrucksformen und den ideellen Bildgehalten, die jeweils verschiedene Vorstellungen des Urbildes in sich tragen.³⁵

IV. Die »Bilderstreite« Florenskis

Trotz der Abneigung Florenskis gegen die europäische Neuzeit bleibt er im Kontext dieses zweiten, durch die Neuzeit bedingten »Bilderstreites«. Vor der Revolution ist er überall von Ikonen umgeben – in der Kirche, im Arbeitsraum, im Auditorium und im Schlafzimmer. Sowohl in öffentlichen als auch privaten Räumen ist das Bild Christi ein fester Bestandteil. Aber mit wenigen Ausnahmen³⁶ schreibt Florenski nichts zu den Ikonen. Dieses Schweigen zeigt, dass er in zwei Kulturen lebt – einerseits in der künstlerischen Elite Moskaus, die sich mit Kunstwerken, Poesie und Philosophie beschäftigt, andererseits in seiner Gemeinde, wo die Ikonen nicht als Objekte des distanzierten ästhetischen Genusses zu betrachten sind, sondern als Kultwerke geküsst und berührt werden sollen. Erst nach der Oktoberrevolution 1917, als der Verlust der Ikone zur potenziellen Gefahr wird, erkennt er sie als Kunstwerk, und zwar auf Grundlage ihrer kanonischen Charakteristika, während die neuzeitlichen Paradigmen der Kunst abgewertet werden. Florenski bleibt aber durch seinen Bezug auf Wahrnehmung, Räumlichkeit und Ästhetik als den Axiomen des Bildes in einer methodischen Abhängigkeit von der europäischen Neuzeit. In einer dialektischen Abhängigkeit von der Neuzeit bleibt er mit seiner Anwendung des Begriffs »Perspektive«, wenn er die Perspektive umzustoßen und

die Renaissance als eine Anomalie der Weltgeschichte darzustellen versucht.

Vor dem Hintergrund von Florenskis expliziter Auseinandersetzung mit der Neuzeit entsteht eine implizite Auseinandersetzung mit sich selbst als orthodoxem Priester und Vertreter einer alten Tradition. Auch die Rhetorik der byzantinischen und russisch-orthodoxen ikontheologischen Apologetik ist dialektisch aufgebaut. Die Dogmatik des wahren Bildes soll in Abgrenzung von Trugbildern oder Idolen³⁷ herausgearbeitet werden. Diese Begriffe – Ikone und Idol – sind aber nicht in der modernen Idee der Räumlichkeit oder Spezifität der malerischen Fläche verwurzelt, sondern in den dem Bild zugetrauten Agitationsmöglichkeiten. Die Ikone als gottähnliches, acheiropoietisches Bild verneint die alten Narrative von Bildern, die Ratschläge geben, von Bildern, die lächeln, blinzeln und sich frei bewegen, also von animierten Bildern, die die Realpräsenz des Gottes im physischen Wesen des Bildes voraussetzen. Bis zum 20. Jahrhundert wird in russischen Quellen ständig der von Menschenhand gemachte, materielle Charakter der Idole betont – und damit auch ihre Unfähigkeit Wunder zu bewirken: »Das sind nicht Götter, sondern das ist Holz; heute ist es da, aber morgen verfault es; denn sie essen nicht, noch trinken sie, sondern sie sind von Händen mit einer Axt und einem Messer aus Holz gemacht«.³⁸

Mit Florenski verschiebt sich der Diskurs hin zu künstlerischen Problemstellungen. Der Gegensatz zwischen Ikone und Idol wird in einen Gegensatz zwischen linearer und umgekehrter Perspektive übersetzt. Der Unterschied zwischen wahren Bild und Trugbild lässt sich damit zum Bild selbst zurückverfolgen. Es geht nicht um »wahre« oder »falsche« Anbetung, sondern um die formalen Qualitäten des Bildes. Dabei wird die Animation des Bildes durch taktile Bildpraktiken – die Berührung der Ikone durch den Gläubigen, oder die Berührung des Gesichts Christi mit dem Schweißstuch – eine Ressource

seiner Kunstauffassung. Im Einklang mit Horst Bredekamps *Theorie des Bildakts* verwandelt sich ein »substitutiver Bildakt« der Austauschbarkeit zwischen Körper und Bild in einen »intrinsischen Bildakt« der formalen Beziehungen zwischen Bildraum und Fläche.³⁹ Das weitgehend durch die patristische Theologie verdrängte Eigenleben des Bildes wird auf einer neuen Ebene der ästhetischen Autonomie verortet.

Schon 1916 im Buch *Smysl idealisma (Der Sinn der Idee)* beschreibt Florenski im Anschluss an Auguste Rodin ein gelungenes Porträt als die Synthese verschiedener Gesichtsausdrücke, die das Gefühl ununterbrochener Änderungen entstehen lassen. Bei den Skulpturen *Johannes der Täufer* und *Das eherne Zeitalter* sei es, als ob sie atmen und von einer »mysteriösen Kraft« (»tainstwannaja sila«) erfüllt worden sind, die die Bronze lebendig macht.⁴⁰ Offenbar sieht Florenski keinen wesentlichen Unterschied zwischen den zwei Gegenpolen des frühen Mittelalters – Heidentum und Christentum –, wenn er 1924 in einer Vorlesung die hellenistische und byzantinische Kunst nebeneinander als beispiellose Vorbilder einer Einheit zwischen Konstruktion und Komposition darstellt.⁴¹ In *Ikonostas* sieht er die Gesichtszüge von Zeus in der Pantokrator-Ikone, Isis und Athene in der Gestalt der Gottesgebärerin und die altägyptische Sarkophag-Maske als wegbereitend für die Entwicklung der Ikone.⁴² Zum ersten Mal in der orthodoxen theologischen Rhetorik wird der Ursprung des christlichen Kultbildes in vorchristlichen Götzenbildern und Totenporträts nicht antithetisch, sondern synthetisch dargestellt. Florenski war theoretisch, in Anlehnung an den Philosophen Nikolai Fjodorow, von einer Anerkennung der heidnischen Vorfahren der Christen geprägt⁴³ und hat sogar selbst »Idole« gezeichnet. So werden die Figuren in einem Vorlesungsskript (Abb. 7) von ihm in den Unterschriften benannt.

Die Theorie der Binokularität verdeutlicht das problematische Verhältnis des Priesters

7 Pawel Florenski, Illustration zur Vorlesung *Perwye schagi filosofii*, 1909. Moskau, Archiv des Museums Florenskis

Florenski zur ikonentheologischen Tradition. Die, so Florenski, auf Bewegung beruhende Räumlichkeit der Ikonenmalerei, steht in einem Gegensatz zu Johannes von Damaskus, der umgekehrt die Unbeweglichkeit der Ikone betont: »Firstly, what is an image? An image is therefore a likeness and pattern and impression of something, showing in itself what is depicted; how-

ever, the image is certainly not like the archetype, that is, what is depicted, in every respect – for the image is one thing and what it depicts is another – and certainly a difference is seen between them, since [this is not that nor that the other]. For example, the image of a human being may give expression to the shape of the body, but it does not have the powers of the soul; for it does not live, nor does it think, or give utterance, or feel, or move its members«. ⁴⁴

Durch die Unbeweglichkeit wird der Abstand zwischen Urbild und Abbild, und somit zwischen einem dem Urbild *wesensgleichen* Idol und einer dem Urbild *wesensähnlichen* Ikone, unterstrichen. ⁴⁵ Im Sinne dieses Unterschiedes lässt sich das folgende Zitat Florenskis als eine polemische Äußerung lesen, die nicht nur gegen die Neuzeit, sondern auch gegen die byzantinischen Ikonodulen gerichtet ist: »For no matter where on earth the saint's remains are, and no matter what their physical condition, his resurrected and deified body lives in eternity, and the icon that shows him forth does not ⁴⁶ depict the holy witness but *is* the very witness himself«. ⁴⁷ Das Sein der Ikone (»is« / »est'«) wird in den Kontext einer kausalen Verneinung der Ikone als Abbild (»does not depict« / »ne isobraschaet«) gesetzt, was eigentlich eine versteckte ikonoklastische Position ist. »Etwas zu sein« ist der Gegensatz zu »etwas abzubilden«. ⁴⁸ Florenski lässt sich nicht als Ikonoklast im Sinne eines Bilderstürmers verstehen, sondern im Sinne seiner Verteidigung der Ikone als Befürworter eines inneren, dinghaften Aspektes, der die äußere Ähnlichkeit, und damit auch die durch Johannes von Damaskus definierte bildliche Beschaffenheit, negiert.

In diesem Widerspruch mit der Theologie erweisen sich die postrevolutionären russischen religionspolitischen Realitäten als die Umkehrung einer (mittlerweile umstrittenen) ⁴⁹ Idee des byzantinischen Ikonoklasmus. Der byzantinische Bildersturm wird sowohl in der russisch-orthodoxen Apologetik der Ikone als auch in älteren kunsthistorischen Darstellungen ⁵⁰ als

eine Reaktion gegen eine übertriebene und an Idolatrie angrenzende Anbetung der Ikone gerechtfertigt, die in der theoretischen Argumentation der Ikonodulen eine Akzentuierung der Distanz zwischen Urbild und Abbild ausgelöst hat. Die Ausplünderung materieller Kultobjekte der orthodoxen Kirche im postrevolutionären Russland durch die Bolschewiki wurde umgekehrt mit der leninistischen Devise »die Religion ist das Opium für das Volk«⁵¹ motiviert. Im Jahr 1920 wurde der Plan bekanntgemacht, das Reliquiar des heiligen Sergius Radoneschski zu öffnen, damit seine Gebeine ins Museum überführt werden könnten. Dieses Zeugnis eines antireligiösen Nihilismus, in dem der Abstand zwischen Abbild und Urbild unendlich wird, hat Florenski zur antithetisch entsprechenden Erkenntnis einer Zusammenschmelzung der materiellen und geistigen Seite des Symbols geführt.

Florenski widerspricht der antimodernen Doktrin der Ikone. Da die Ikone im theologischen Sinne ihre Autorität durch die Ähnlichkeit mit dem Heiligen erhält, wird die äußere (und nur die äußere) Form sakral. In seinem »Abgeschlossenheit« erlangt das Bild durch die Sichtbarkeit eine höhere Wirklichkeitsstufe als die einzelnen Materialien vor und während ihrer Bearbeitung. Die Acheiropoieta-Legenden tragen zu einer Phänomenologie der gegebenen Ikone bei. Die Ikone ist ein Bild in seiner vollendeten Ausführung – ein Abdruck, der instantan erzeugt wird.⁵² In der byzantinischen Theologie gibt es weder Platz für den Handwerker oder seine Werkstatt, noch für den der fertigen Form vorausgehenden Prozess, der schließlich eine »Ikonenmalerei« in eine »Ikone« verwandelt. In der literarischen Geschichte der Acheiropoieta wird die Ikone auf eine Berührung zurückgeführt.⁵³ Das Phänomen der Taktilität besitzt mnemotechnische Implikationen. Der physische Kontakt der Gläubigen mit den von Christus berührten Dingen und Orten korrespondiert mit dem Gedächtnis.⁵⁴ Aber für die theologische Argumentation des 8. Jahrhunderts ist die Ikone überwiegend eine körperlose

visuelle Erscheinung: »a likeness and pattern and impression of something, showing in itself what is depicted«.⁵⁵

Die theoretische Definition der Ikone als ein nur für die Augen vorgesehenes Bild wird durch die uralte Praxis der Anbetung problematisiert. Sofern der Gläubige sich nach vorne beugt, um die Ikone zu küssen, überschreitet er nicht nur die Grenze der Perspektivität, sondern auch die Grenze der Medialität. Die Ikone verwandelt sich im Augenblick des Kusses von einem Bild zu einem heiligen Ding. Denn nicht nur die Ikone, sondern auch die sinnliche, dingliche, diesseitige Wirklichkeit steht in einem Dependenzverhältnis zum Übersinnlichen. Gleichzeitig kann nur das in der Ikone abgebildet werden, was vom Übersinnlichen ins Sinnliche verkörpert wurde. Die Ikone ist somit eine materialisierte Idee. Da aber alles, woraus die Ikonenmalerei besteht – Pigmente, Bindemittel, Mineralien und präpariertes Holz –, der dinglichen Wirklichkeit angehört und weil sich die Relation dieser Wirklichkeit zum Übersinnlichen laut einem acheiropoietischen Gleichnis wie ein Siegelabdruck zum Siegel verhält,⁵⁶ ist die Ikone auch eine idealisierte Materie.

Aus dieser Symbiose einer materialisierten Idee in einer idealisierten Materie entsteht die metaphysische und medienspezifische Konzeptualisierung des technischen und formal-ästhetischen Verfahrens durch Florenski. Es handelt sich dabei um eine Konzeption der Ikonenmalerei, die mit Albertis Bildbegriff den Primat der Sichtbarkeit teilt. Der Ikonenmaler zeichnet, wie der Künstler der Renaissance, seinen Gegenstand in einer »Perspektive«. Das Bild wird im Einklang mit dem Kapitalismus der Neuzeit zu einem »Konsumgut« für das genießende Auge. Gleichzeitig gibt es aber bei Florenski einen Greifbarkeitsprimat, der mit dem in der *Septuaginta* verbotenen Idol geteilt wird. Das Bild ist beseelte Materie. In *Ikonostas* wird die Emulsion aus dem Ei ein Symbol des Lebens und der Auferstehung. Die Härte der Holzfläche wird im

Gegensatz zu der weichen Leinwand der Renaissance Ausweis einer ontologischen Härte und Symbol der Absolutheit Gottes.⁵⁷ Somit betont Florenski, dass die Autorität der Ikone nicht nur auf Sichtbarkeit, sondern auch auf ihre Dinglichkeit und Greifbarkeit gegründet worden ist. Schließlich soll seine Theorie der dynamischen binokularen Nahsicht die Widersprüche zwischen dem optischen Distanzparadigma der Perspektive und der Taktilität der archaischen Götzenbilder überwinden. Die Ikonentheologie konstituiert sich neu. Dabei wird die dogmatische Tradition weniger beachtet.

8 Andrei Rubljow, *Verkündigung*, 15. Jahrhundert, 125 × 94 cm. Moskau, Tretjakow-Galerie

V. Bild und Blick

Horst Bredekamp definiert den intrinsischen Bildakt als Chiasmus der Blicke: »Die Augen der aus sich heraus blickenden Werke sind ihre Formen«.⁵⁸ Während Uschakow die Wirklichkeit als Reflexe zwischen Spiegeln versteht, beschreibt Florenski sie als Blicke zwischen den Dingen: »Alle Dinge blicken [wsirajut] einander an. Tausend Mal reflektieren sie einander. Alle Dinge sind Zentren ausgehender rätselhafter Kräfte«.⁵⁹ Diese These, die später durch Jacques Lacan und Georges Didi-Huberman phänomenologisch entwickelt werden sollte, wird durch das russische symbolistische Prinzip der All-Einheit vorweggenommen. Die Ikone ist von ganzheitlicher Beschaffenheit. Wie eine verkleinerte Welt, besteht sie aus Gegensätzen; aus ›Dingen‹, die einander anblicken: Sichtbarkeit und Greifbarkeit, Ästhetik und Theologie, Avantgardismus, Archaismus und Byzantinismus, Ikonenverehrung und Ikonoklasmus. Durch die Summe anthropologischer und kulturhistorischer Analogiebildungen zur ›Vielzentrigkeit‹ entsteht eine intrinsische Partizipation. Wie ein den Menschen umgebender Makrokosmos wird der Mikrokosmos der Ikone von innen her erlebt.⁶⁰

Somit schafft Florenski einen Spielraum für Grenzüberschreitungen zwischen wissenschaftlichen Disziplinen und verschiedenen bildbezogenen Praktiken: der produktiven Praktik des Zeichnens und der rezeptiven Praktik des Küssens der Ikone durch den Gläubigen. Der letzte Teil dieses Aufsatzes soll die Konsequenzen der Sicht- und Greifbarkeitspostulate Florenskis für eine Darstellung des Kusses aufzeigen. Denn was demonstriert die Vereinigung der taktilen Dinglichkeit mit der binokularen Sichtbarkeit wohl besser als der Kuss?

Indem die umgekehrte Perspektive durch die Binokularität erklärt wird, müssen, wie in der Zeichnung Florenskis (Abb. 4), zwei Voraussetzungen der binokularen Perspektive erfüllt werden: a) der Fluchtpunkt liegt vor dem Objekt

9 Ikone (Detail), *Maria Oranta*, 13. Jahrhundert, 193 × 120 cm. Moskau, Tretjakow-Galerie

(der umgekehrte Perspektivenbegriff Florenskis setzt die Bekanntheit oder mindestens die versteckte Existenz des Fluchtpunkts im Mittelalter voraus) und b) zwei Seiten des Objekts sind gleichzeitig sichtbar.

Wir versuchen diese zwei Bedingungen auf die Formen einer Verkündigungskrone zu projizieren (Abb. 8). In der dem Betrachter nahen Form des Piedestals ist nur die erste Voraussetzung erfüllt. Der Fluchtpunkt befindet sich vor dem Objekt, aber das Piedestal ist nur von einer Seite zu beobachten. In den vom Betrachter entfernten Gebäuden sind dagegen beide Voraussetzungen realisiert, was sowohl für die Baumasse in ihrer Gesamtheit als auch für das linke Gebäude im Einzelnen gilt. Das Paradox besteht darin, dass die größten und am weitesten entfernten Komponenten von einer nur für die kleinsten und nahe liegenden Gegenstände bestimmten Theorie der Binokularität erfasst werden. Die Gebäude sind so gemalt, als ob sie

kleiner als der Abstand zwischen den Augen wären. Indem Vordergrund und Hintergrund ihre Plätze tauschen, stellt die umgekehrte Perspektive eine Totalumkehrung der räumlichen Logik dar.

Laut Anatoli Bakuschinski sieht der Ikonenmaler, aber ebenso der ost-asiatische Miniaturmaler die Welt so, als ob sie nur wenige Zentimeter von den Augen entfernt wäre. Diese Auffassung begründet er mit einer pathetischen Ost-West Spekulation. Die vor der Staffelei aufrecht stehende Körperhaltung des Künstlers der Renaissance spiegelt ein »aufgestandenes« Selbstbewusstsein des menschlichen Individuums wider. Der »demütige« Orientale (zu denen auch der russische Ikonenmaler gehört) sitze, so Bakuschinski, stattdessen auf dem Fußboden und betrachte jede Kleinigkeit seines Ateliers aus kurzem Abstand.⁶¹ Die Aufhebung der Distanz wird in einem Gedicht Sergei Awerinzews, das denselben Titel trägt wie die im vorigen Abschnitt

10 *I wselisia w ny i otschisti ny ot wsiakiia skwerny*, Miniatur, wiedergegeben in Boris Uspenski, *Semiotika iskusstwa*, Moskau 1995

behandelte Ikone – Verkündigung (*Blagoweschtschenie*) –, vorausgesetzt: »Wenn wir es mit unserem ganzen Willen möchten – sogleich / öffnet es sich wie nah Gott ist. Kaum / gibt es Raum um auf die Knie zu gehen«. ⁶² Mit anderen Worten: Vor der Verkündigungskone stehen Mensch und Gott einander gleich nah wie in einem Kuss. In der Oranta-Ikone (Abb. 9) sieht man, dass die Augen der Jungfrau Maria, genauer die Iris des rechten und des linken Auges, nicht parallel sind, sondern etwas zusammengeschoben, wie bei der Betrachtung eines Objekts bei sehr nahem Abstand. Dadurch wird – in Analogie zu den Linien der umgekehrten Perspektive – eine Konzentration ihres Blickes auf den Zuschauer

erreicht. In einer Ikone des Heiligen Nikolaus von Myra beobachtet Florenski dasselbe Phänomen und schreibt von einem in der Nasenwurzel liegenden dritten Auge – oder einem geistigen Sehorgan (*»duchowny organ srenija«*) ⁶³ –, das den gesamten physischen Raum durchblickt.

Laut einer von Bakuschinski zitierten Aussage Florenskis sei die umgekehrte Perspektive eine »empirische und illusorische Projektion vom Sichtpunkt des Geistes«. ⁶⁴ Oscar Wulff (1907) zufolge beschreibt der byzantinische Künstler die Welt von dem Blickpunkt des Abgebildeten. Durch die psychologische Einfühlung improvisiert der Künstler eine innere Nachahmung des Blickes einer im Bild sich befindenden Figur. ⁶⁵ Auf diese Weise entsteht die umgekehrte Perspektive des inneren Betrachters, in dessen Richtung sich die Perspektivlinien ausweiten. In der russischen Ikonentheologie des 20. Jahrhunderts ist ein göttlicher Blick nicht an, sondern *aus* dem Bild zur ›Standarderklärung‹ der Ikonenmalerei geworden. ⁶⁶

Allen Gemeinsamkeiten zum Trotz ist der einzige Hinweis Florenskis auf eine Bekanntschaft mit der Theorie Wulffs in einer privaten Notiz ⁶⁷ zu finden: »Die umgekehrte Perspektive führt sich zur linearen zurück, aber aus dem Sichtpunkt der Hauptfigur. Ja, ich werde das sagen – diese Perspektive ist dieselbe wie die lineare. Das, was man die umgekehrte Perspektive nennt – ist dieselbe lineare Perspektive, aber sie entfaltet sich, wie darüber Wulff gesprochen hat, aus dem Sichtpunkt der Hauptfigur«. ⁶⁸ Im Zitat werden die aus Florenskis Polemik gegen die Zentralperspektive folgenden inneren Konflikte erkennbar. Einerseits befinden sich die beiden Perspektiven in einem manichäischen Streit miteinander. Andererseits sind sie ›ein und dieselbe‹ Perspektive. Das Böse trägt die Attribute des Guten, aber mit umgekehrtem Vorzeichen. »Er selbst, der Satan, verstellt sich zum Engel des Lichtes«. ⁶⁹ Und umgekehrt trägt auch das Gute die Attribute des Bösen: Der nihilistische geometrische Zyklop der Zentralperspektive verwandelt sich zu einem

11 Fabian Heffermehl, *Kiss II*, 2013, Zeichnung, 29,7 × 42 cm. Privatbesitz

mythologischen und organischen Zyklopen der Ikone.

Sichtbar wird dieser andere Zyklop in Form des Auges der Vorsehung. In einer von Boris Uspenski wiedergegebenen altgläubigen Miniatur symbolisiert dieses Auge den Blick Gottes, der durch die umgekehrte Perspektive vor dem Inneren des Bildes erscheint (Abb. 10).⁷⁰ Wenn Gott mit zwei Augen dargestellt wäre, würde man das Bild möglicherweise als eine Bedrohung von dessen Einheit verstehen. Im weitesten Sinne ist diese Einheit auch eine Einheit des Menschen mit Gott, die durch fehlende physische Distanz die Binokularität ins Spiel bringt. Dann kann das Auge der Vorsehung mit dem von Florenski genannten geistigen Sehorgan zusammenfallen.

Kehren wir abschließend zur Darstellung eines Kusses zurück. Bei einem Kuss scheint die andere Person zuerst vier Augen zu haben. Abhängig von der Akkommodation werden bei Verringerung des Abstandes zwischen dem Küssenden und dem Geküssten die zwei Augen in der Mitte zusammenschmelzen. In der Peripherie werden die Augen zunächst unsichtbar. Je hartnäckiger wir versuchen, uns von dem Zyklopen der Renaissance zu befreien, desto zyklischer wird der Mensch, den wir sehen und der uns anblickt. Diese letzte Zeichnung veranschaulicht die zyklische Ambivalenz. Für Florenski war die Wahrheit gleichzeitig These und Antithese – eine Antinomie.⁷¹ Der Kuss des Zyklopen ist ein Blick aus dem Bild (Abb. 11).

Für sorgfältige und inspirierende Kommentare gebührt den anonymen Gutachter/innen dieses Artikels sowie auch Carina Pape und Holger Sederström mein herzlicher Dank.

- 1 Johannes von Damaskus, *Three treatises on the divine images*, Crestwood/New York 2003, 66. »[...] проску-
воумен καὶ περιπτυσσόμεθα καὶ καταφιλοῦμεν καὶ
ὀφθαλμοῖς καὶ χεῖλεσι καὶ καρδίᾳ ἀσπαζόμεθα [...]«, Johannes von Damaskus, *Contra imaginum calum-
niantores tres*, in: Bonifatius Kotter (Hg.), *Die Schriften
des Johannes von Damaskus*, New York 1975, 98.
- 2 Paul Tillich, *Systematic theology*, London 1968, 105.
- 3 Nikolai Gogol, *Tote Seelen*, Düsseldorf 2009, 78. »В
комнате попались все старые приятели, попада-
ющиеся всякому в небольших деревянных трак-
тирах, каких немало выстроено по дорогам, а
именно: заиндевший самовар, [...] фарфоровые
вызолоченные яички пред образами, висевшие
на голубых и красных ленточках, окотившаяся
недавно кошка, зеркало, показывавшее вместо
двух четыре глаза, а вместо лица какую-то ле-
пешку [...]«, Nikolai Gogol, *Mertwe duschi*, in: N.
F. Beltschikow, N. I. Mordowtschenko und B. W. To-
maschewski (Hg.), *Polnoe sobranie sotschineni*, Bd. 6,
Moskau 1951, 62.
- 4 Mikkel McAlinden, *Essay zu Kiss*, URL: [http://www.
mikkelmcalinden.com/filer/28kiss.swf](http://www.mikkelmcalinden.com/filer/28kiss.swf) (letzter Zugriff
am 6. März 2017).
- 5 Zum Beispiel schreibt Leon Battista Alberti immer
über das Auge – »occhio« – in der Singularform.
Ders., *Della pittura di Leon Battista Alberti libri tre*,
Wien 1888, 56, 60 und 82. Hier wird eine Übersetzung
der Schriften Albertis benutzt, die vermutlich den
Zeitgenossen Florenskis zugänglich war. Vgl. auch
Leon Battista Alberti, *Die Malkunst*, in: Oskar Bätsch-
mann und Christoph Schaublin (Hg.), *Das Standbild
– Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*, Darm-
stadt 2011. Zum systematischen Problem vgl. Hubert
Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1987. Ein
Gegenmodell zu der Geometrie Albertis wurde schon
1453 in Nicolaus Cusanus' *De Visione Dei* entworfen.
Vgl. Johannes Grave, *Architekturen des Sehens. Bauten
in Bildern des Quattrocento*, Paderborn 2015, 44–57;
Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche
Geschichte des Blicks*, München 2008, 240–246.
- 6 Englische Übersetzung hier und im Folgenden zitiert
nach: Pavel Florensky, *Beyond vision. Essays on the
perception of art*, London 2002, 262–263. »Этот
царь и законодатель, с своей точки зрения
природы – мыслится одноглазым как циклоп
[...] смотрящий глаз есть, в этом понимании, не
орган живого существа, живущего в мире и тру-
дящегося, а стеклянная чечевица камер-обскуры
[...] исключаются все психофизиологические
процессы акта зрения. Глаз глядит недвижно
- и бесстрастно, наподобие оптической чечевицы.
[...] Это – процесс внешне-механический, в край-
нем случае физико-химический, но отнюдь не
то, что называется зрением. Весь психический
момент зрения, и даже физиологический, реше-
тельно отсутствует«, Pawel Florenski, *Obratnaja
perspektiwa*, in: Andronik Trubatschew (Hg.),
Sotschinenija w tschetyrech tomach, Bd. 3.1, Moskau
1999, 46–101, hier 88–89.
- 7 Florenski vergleicht der Fluchtpunkt der Zentral-
perspektive mit der Null im Artikel: Totschka [1922]
in: Andronik Trubatschew (Hg.), *Sotschinenija w
tschetyrech tomach*, Bd. 2, Moskau 1996, 574–590.
- 8 Brian Rotman, *Signifying nothing. The semiotics of
Zero*, New York 1987.
- 9 Vgl. Fernsehinterview mit Vater Wladimir Wigil-
janski im Dokumentarfilm *Istorija odnogo tschuda*,
Bulgakow i Florenski, RTR-Planeta, 2007; Viktor
Bychkov, *The aesthetic face of being. Art in the theo-
logy of Pavel Florensky*, Crestwood/New York 1993.
- 10 Pawel Florenski, *Ikonostas*, in: Trubatschew 1996 (wie
Anm. 7), 419–526, hier 447.
- 11 Holt Meyer, *Getting the (vanishing) point. What is
reversed in Florenski's ›Reverse Perspective? Or:
What's Albrecht Dürer got to do with it?*, in: Norbert
Franz, Michael Hagemester und Frank Haney (Hg.),
*Pavel Florenskij, Tradition und Moderne – Beiträge
zum Internationalen Symposium an der Universität
Potsdam, 5. bis 9. April 2000*, Frankfurt a. M. 2000,
381–402.
- 12 Florensky 2002 (wie Anm. 6), 300. »Автор ничуть
не собирается строить теорию обратной пер-
спективы, но хочет лишь с достаточной энергией
отметить факт органической мысли – в одной
области«, Florenski 1999 (wie Anm. 6), 98.
- 13 Übersetzung des Verf. »Тут должна господствовать
фрагментарность и эскизность. Нет мысли окон-
чательной – есть только штрихи и подхождения«,
Pawel Florenski, *Kult, religija i kultura*, in: *Bogolow-
skie trudy* 17, Moskau 1977, 101–119, hier 101.
- 14 Vgl. Nikolaj Bugaew, *Matematika i nautschno-filo-
sofskoe mirososserzanie*, in: *Filosojskaja i soziologi-
tscheskaja mysl*, Moskau 1989, 85–93. Vgl. Frank
Haney, *Zwischen exakter Wissenschaft und Ortho-
doxie. Zur Rationalitätsauffassung Priester Pavel
Florenskis*, Frankfurt a. M. 2001, Kap. 3 und 4; Anke
Niederbudde, *Mathematische Konzeptionen in
der russischen Moderne. Florenskij – Chlebnikov –
Charms*, München 2006; Fabian Heffermehl, *From
curved space to reverse perspective. Interdisciplinary
tendencies in Russian theory of painting (Tarabukin
reads Florenskij)*, in: *Slavic and East European Studies*
62, 2018, 93–117.
- 15 Dmitri Ajnalow, *Ellinistitscheskie osnovy wisanti-
skogo iskusstwa*, Sankt Petersburg 1900, 103, 109, 111–
112 und 219. Aus dem folgenden Zitat wird deutlich,

- dass »umgekehrte Perspektive« und »Vielzentrigkeit« verschiedene Phänomene bezeichnen: »Вавилонские и египетские плоские рельефы не обнаруживают признаков перспективы, как не обнаруживают они, впрочем, и того, что в собственном смысле следует называть обратной перспективою; разноточечность же египетских изображений, как известно, чрезвычайно велика и канонична в египетском искусстве [...]«, Florenski 1999 (wie Anm. 6), 51.
- 16 Vgl. »В связи с этими дополнительными плоскостями, линии параллельные и не лежащие в плоскости иконы или ей параллельной, которые перспективно должны были бы быть изображены сходящимися к линии горизонта, на иконе бывают изображены, напротив, расходящимися [...] Таково свойство того духовного пространства: чем дальше в нем нечто, тем больше, и чем ближе – тем меньше. Это – обратная перспектива«, Florenski 1999 (wie Anm. 6), 46–47 und 72.
 - 17 Übersetzung des Verf. »Случаи применения обратной перспективы особенно ясны в изображении книг в руках еангелистов. Эти книги представлены неестественно расширяющимся кверху вследствие того, что резчик представляет толщину книг не с двух сторон а со всех сторон«, Ajnalow 1900 (wie Anm. 15), 111. Es geht um die Darstellung der vier Evangelisten an der Vorderseite der Maximianskathedra in Ravenna.
 - 18 Vgl. Gérard Simon, Science de la vision et représentation du visible. Le regard de l'optique antique, in: *Les Cahiers du Musée National de l'Art Moderne* 37, 1991, 5–21.
 - 19 Bezeichnenderweise wird der Begriff »mnogozentrennost« oder »rasnozentrennost« durch Florenski in einer auf dem Essay *Obratnaja perspektiwa* aufbauenden Vorlesung aus dem Jahr 1924 mit dem Wort »nicht-perspektivisch« (»neperspektivnoe«) ersetzt: »Und in der Tat diese nicht-perspektivische Verknüpfung der Abbildungen des Profilhaften und en face [...]«, Übersetzung des Verf. »И в самом деле, это неперспективное соединение изображения профильного и фасового [...]«, Pawel Florenski, *Analiz prostranstwenosti i wremeni w chudoschestwenno-isobrasitelnych proiswedenijach*, Moskau 1993, 261.
 - 20 Anatoli Bakuschinski, *Linejnaja perspektiwa w iskusstwe i sritelnom wosprijatii realnogo prostranstwa*, Moskau 1923.
 - 21 Florensky 2002 (wie Anm. 6), 270. »В восприятии зрительный образ не созерцается с одной точки зрения, но по существу зрения есть образ многоцентральной перспективы. Присоединяя сюда еще дополнительные поверхности, пристраиваемые к образу правого глаза – левым, мы должны признать сходство всякого зрительного образа с иконными палатами«, Florenski 1999 (wie Anm. 6), 96.
 - 22 Lew Schegin, *Jasyk schiwopisnogo proiswedenija*. Moskau 1970; deutsche Übersetzung von Klaus Städtke: Lew Schegin, *Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst*, Dresden 1982.
 - 23 Lew Schegin, Wospominanija o P. A. Florenskom, in: D. K. Burlaka (Hg.), *Florenskij. Pro et contra*, Sankt Petersburg 2001, 162–172, hier 171.
 - 24 Übersetzung zitiert nach: Susanne Strätling, *Allegorien der Imagination, Lesbarkeit und Sichtbarkeit im russischen Barock*, München 2005, 203, Kursivierung des Verf. »Не только сам Господь Бог является создателем изображений, но и все существующее в природе, что мы видим, обладает тайной и предивной силой этого искусства. Всякая вещь, которая стоит перед зеркалом, получает свое отражение в нем благодаря дивному его устройству премудростью Божества. О, что же чудеснее этого чуда бывает, когда создается пречудное изображение в зеркале, которое с движущимся человеком движется, со стоящим стоит, со смеющимся смеется, с плачущим плачет [...] изображение как живое появляется, хотя ни тела, ни души человеческой не имеет«, Simon Uschakow, Slowo k ljubotschatelnomu ikonno go pisanija, in: Nikolaj Gavrjuschtschin (Hg.), *Filosofija russkogo religioznogo isskustwa XVI–XX vv. Antologija*, Moskau 1993, 56–60, hier 58.
 - 25 »Però usai di dire tra i miei amici secondo la sentenza de' poetj quel Narcisso convertito in fiore, essere della pictura stato inventore. [...] Che dirai tu essere dipigniere altra cosa che simile abbracciare con arte, quella ivi superficie del fonte?«, Alberti 1888 (wie Anm. 5), 90–93.
 - 26 Johannes von Damaskus, *Tri saschtschitelnych slowa proti w porizajuschich swjatye ikony i isobraschenija*, übers. von Aleksandr Bronsow, Sankt Petersburg 1893.
 - 27 »βλέπομεν γὰρ ἄρτι δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι, τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον«, 1. Kor. 13, 12.
 - 28 »видим убо ныне якоже зеркалом в гадании [...]«, 1. Kor. 13, 12 (kirchenslawische Übersetzung). Diese Form wird in der ersten russischen Übersetzung der *Logoi* des Johannes von Damaskus benutzt. Vgl. Johannes von Damaskus 1893 (wie Anm. 26), 59 und 87.
 - 29 »Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно [...]«, 1. Kor. 13, 12 (synodische russische Übersetzung).
 - 30 Alberti 1888 (wie Anm. 5), 79.
 - 31 »Delle cose quali non possiamo vedere, niuno nega nulla apartenersene al picture; solo studia il picture fingiere, quello si vede«, ebenda, 51–53.
 - 32 D. h. nicht vom Menschenhand gemalt, Anmerkung des Verf.
 - 33 Strätling 2005 (wie Anm. 24), 205.

- 34 Ähnliche Probleme lassen sich in der west-europäischen Malerei des Barocks beobachten. Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, 530.
- 35 Vgl. Awwakum Petrow, Ob ikonnom pisanii, in: ders. *Pustoserskaja prosa*, Moskau 1989.
- 36 In *Stolp i utwerschdenie istiny* beschreibt Florenski mehrere Ikonen des göttlichen Weistums, aber macht keinen Versuch die formale Ästhetik metaphysisch zu deuten. Pawel Florenski, *Stolp i utwerschdenie istiny, opyt prawoslawnoj teodiziei*, Moskau 2002, 300–312.
- 37 Der Begriff »Idol« (oder »Eidolon«) ist mehrdeutig. Im Einklang mit den Begriffen Florenskis (vgl. Abb. 7) soll Idol hier als materielles animiertes Bild verstanden werden. Vgl. Moshe Barasch, *Icon – Studies in the history of an idea*, New York/London 1995, 26–28 und 36–43.
- 38 Ludolf Müller (Hg.), *Handbuch zur Nestorchronik*, München 2001, 101. »Не суть то бози, но древо; днесь есть, а утро изгнило есть, не ядять бо, ни пьютъ, ни молвятъ, но суть делани руками въ древе *секирою* и *ножемъ*«, Powest wremennych let, Elektronnye publikazii Instituta russkoi literatury Puschkinskogo Doma RAN, URL: Lib.pushkinski-jdom.ru (letzter Zugriff am 10. Oktober 2017). Vgl. Iosif Wolozki, Poslanie ikonopiszu i tri »slowa« o potschitanii swjatykh ikon, in: Gawrjuschtschin 1993 (wie Anm. 24), 34–44. Zur Auseinandersetzung des Bildkults mit der Theologie vgl. Belting 1990 (wie Anm. 34); Martin Büchsel, *Die Entstehung des Christusportraits. Bildarchäologie statt Bildhypnose*, Mainz 2007. Mikhail Suslov zeigt die Weiterführung archaischer Götzenbilderkritik in zeitgenössischen orthodoxen Diskursen über das Internet: Mikhail Suslov, The medium for demonic energies, in: ders. (Hg.), *Digital orthodoxy: Mediating post-secularity in Russia* (Digital Icon, Bd. 14), 2015, 27–47.
- 39 Vgl. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt a. M. 2010.
- 40 Pawel Florenski, Smysl idealisma, in: Andronik Trubatschew (Hg.), *Sotschinenija w tschetyrech tomach*, Bd. 3.2, Moskau 1999, 68–144, hier 92.
- 41 Florenski 1993 (wie Anm. 19), 120.
- 42 Florenski 1996 (wie Anm. 10), 461 und 522.
- 43 Vgl. Pawel Florenski, Obschtschetschelowetscheskie korni idealisma, in: *Bogoslawski Westnik* 1909, Bd. 1.2, 284–297, und Bd. 1.3, 409–423.
- 44 Johannes von Damaskus 2003 (wie Anm. 1), 95, Kursivierung des Verf. »Πρῶτον, τί ἐστὶν εἰκὼν; Εἰκὼν μὲν οὖν ἐστὶν ὁμοίωμα καὶ παράδειγμα καὶ ἐκτύπωμά τινος ἐν ἑαυτῷ δεικνύον τὸ εἰκονιζόμενον, πάντως δὲ οὐ κατὰ πάντα ὅμοιον ἢ εἰκὼν τῷ πρωτοτύπῳ τουτέστι τῷ εἰκονιζομένῳ – ἄλλο γάρ ἐστιν ἢ εἰκὼν καὶ ἄλλο τὸ εἰκονιζόμενον – καὶ πάντως ὁράται ἐν αὐτοῖς διαφορά, ἐπεὶ οὐκ ἄλλο τοῦτο καὶ ἄλλο ἐκεῖνο. Οἷός
- τι λέγω· Ἡ εἰκὼν τοῦ ἀνθρώπου, εἰ καὶ τὸν χαρακτῆρα ἐκτυποῖ τοῦ σώματος, ἀλλὰ τὰς ψυχικὰς δυνάμεις οὐκ ἔχει· οὔτε γὰρ ζῇ οὔτε λογιζεται οὔτε φθέγγεται οὔτε αἰσθάνεται οὔτε μέλος κινεῖ«, Johannes von Damaskus 1975 (wie Anm. 1), 125.
- 45 Vgl. Konrad Onasch, *Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung*, Leipzig 1968, 14–18.
- 46 Übersetzung vom Verf. korrigiert. Im englischen Text steht »does not merely depict«. Im russischen Original gibt es keine Grundlage für das Wort »merely«.
- 47 Pavel Florensky, *Iconostasis*, Crestwood/New York 1996, 165. »Где бы ни были мощи святого и в каком бы состоянии сохранности они ни были, воскресшее и просветленное тело его в вечности есть, и икона, являя его, тем самым уже не изображает святого свидетеля, а есть самый свидетель«, Florenski 1996 (wie Anm. 10), 526.
- 48 Fragwürdig ist aber, ob das deutsche Verb »abbilden« (oder hier das englische »depict«) als eine gültige Übersetzung des russischen »isobraschat« fungieren kann. Wie bekannt ist, bedeutet »is obrasa« (im Gegensatz zu »otobraschat«) nicht »ab« / »von dem Bild«, sondern »aus dem Bild«, was sich eher als ein Hinweis auf das Wesen des Bildes als die äußere Ähnlichkeit verstehen lässt. In diesem Sinne würde »isobraschat« das Gegenteil zum »abbilden« bedeuten. Gadamer schreibt: »Versuchen wir einmal diese Wendung: »es kommt heraus: auf die Kunst, sowohl des Bildes, wie des Wortes anzuwenden, was kommt heraus? Es kommt heraus, d. h. es ist so, daß man das Gefühl der zwingenden Präsenz hat, die nicht auf etwas Abgebildetes verweist, sondern im Bilde selber präsent ist, so, daß es wahrhaftig heraus kommt«, Hans Georg Gadamer, *Bildkunst und Wortkunst*, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 90–104, hier 99. Legen wir die Bedeutung »aus dem Bild« unserer Analyse zugrunde, wird die Deutung des Zitates Florenskis umgekehrt. Das Sein der Ikone verneint die Anwesenheit des Wesens des Heiligen im Bild (»ikona [...] ne isobraschaet [...], a est [...]«), was eine mit der Tradition vereinbare Position wäre. Abhängig davon, auf welchem lexikalischen Niveau wir das Wort »isobraschat« lesen, bekommen wir eine Antinomie der Übersetzungs- und Deutungsmöglichkeiten.
- 49 Vgl. Büchsel 2007 (wie Anm. 38), 71–72; Charles Barber, *Figure and likeness. On the limits of representation in Byzantine iconoclasm*, Princeton/Oxford 2002, 13.
- 50 Vgl. Ernst Kitzinger, The cult of images in the age before iconoclasm, in: *Dumbarton Oaks Papers* 8, 1954, 83–150. Averil Cameron, Images of authority. Elites and icons in late sixth century Byzantium, in: *Past and Present* 84, 1979, 3–35. Vgl. auch das Vorwort zu der ersten russischen Übersetzung der *Logoi* des Johannes von Damaskus 1893: Aleksandr Bronsow, Pre-

- dislowie perewodtschika, in: Johannes von Damaskus 1893 (wie Anm. 26), III – XXXVIII, hier IV.
- 51 Wladimir Lenin, Sozialismus und Religion, in: *Lenin Werke*, Bd. 10, Berlin 1959, 71.
- 52 Vgl. Fabian Heffermehl, Nerukotwornost i problema mnemotechniki Gulaga, in: *Wiener slawistischer Almanach* 75, 2015, 215 – 245, hier 221 – 222.
- 53 Für eine Übersicht der Legenden der Acheiropoietia, vgl. Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899.
- 54 Vgl. Barber 2002 (wie Anm. 49), 24 – 37.
- 55 Johannes von Damaskus 2003 (wie Anm. 1), 95.
- 56 Epistula synodica, in: Heinz Gauer (Hg.), *Texte zum byzantinischen Bilderstreit. Der Synodalbrief der drei Patriarchen des Ostens von 836 und seine Verwandlung in sieben Jahrhunderten* (Studien und Texte zur Byzantinistik, Bd. 1), Frankfurt a. M. 1994, 4 – 7.
- 57 Florenski 1996 (wie Anm. 10), 477.
- 58 Bredekamp 2010 (wie Anm. 39), 249.
- 59 Übersetzung des Verf. »Все вещи взирают друг на друга, тысяче-кратно отражают друг друга. Все вещи – центры исходящих тайных сил«, Pawel Florenski, Obschtschetschelowscheskie korni idealizma, in: Trubatschew 1999 (wie Anm. 40), 145 – 168, hier 151.
- 60 Vgl. Pawel Florenski, Makrokosm i mikrokosm, in: *Bogoslowskie trudy*, Moskau 1983, 230 – 241.
- 61 Bakuschinski 1923 (wie Anm. 20), 256 – 257.
- 62 Übersetzung des Verf. »Когда б / нам захотеть всей волею – тотчас / открылось бы как близок Бог. Едва / достанет места преклонить колена«, Sergej Awerinzew, *Blagoweschtschenie*, URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=3684> (letzter Zugriff am 1. Februar 2018).
- 63 Pawel Florenski, Molennye ikony prepodobnogo Sergija, in: Trubatschew 1999 (wie Anm. 7), 383 – 408, hier 402.
- 64 Bakuschinski 1923 (wie Anm. 20), 228.
- 65 Oscar Wulff, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance, in: ders. (Hg.), *Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet*, Leipzig 1907.
- 66 Diese Ansicht wird in unterschiedlichen Formulierungen in den folgenden Werken vertreten: Paul Evdokimov, *L'art de l'icone. Théologie de la beauté*, Paris 1970; Irina Jasykowa, *So-tworienie obrasu. Bogoslowie ikony*, Moskau 2012; Leonid Uspenski, *Bogoslowie ikony prawoslawnoy zerkwi*, Moskau 2008. Vgl. auch das nicht theologische, sondern semiotische, aber mit der o.g. theologischen Auffassung übereinstimmende Werk von Boris Uspenski, *Semiotika iskusstwa*, Moskau 1995.
- 67 In der Notiz wird auf den Kunsthistoriker Nikolai Romanow hingewiesen.
- 68 Übersetzung des Verf. »Обратная перспектива сводится к прямой, но с точки зрения главного лица, изображенного в картине. Да, я это буду говорить – эта перспектива та же прямая. То, что называется обратной перспективой – есть та же прямая перспектива, но складывается она, как об этом высказался Вульф, но с точки зрения главного лица«, Pawel Florenski, Sapiski, in: Trubatschew 1999 (wie Anm. 6), 145 – 168, hier 102.
- 69 2. Kor. 11, 14.
- 70 Uspenski 2008 (wie Anm. 66), 258.
- 71 Florenski 2002 (wie Anm. 36), 137.

Abbildungsnachweis: 1 Oslo, Galerie K., Farabbildung unter: <https://www.pinterest.co.uk/pin/87820261454321912/> — 2, 5, 11 Privatbesitz. — 3 Welimir Chlebnikow, *Sobranie Sotschineni*, Moskau 2016, Bd. 1, 207. — 4 Pawel W. Florenski (Hg.), *Prebywaet wetschno*, Bd. 2, Moskau 2012, 365. — 6 Sankt Petersburg, Russisches Museum. — 7 Moskau, Archiv des Museums Florenskis. — 8, 9 Moskau, Tretjakow-Galerie. — 10 Boris Uspenski, *Semiotika iskusstwa*, Moskau 1995, Abb. 31.