

**Fabian Heffermehl**

Uppsala, Uppsala Centre for Russian and Eurasian Studies

*Kuss eines Zyklopen.*

**Ikonomastische und mathematische Konzepte der umgekehrten Perspektive Florenskijs**

Mit dem armenisch-russischen Mathematiker und Theologen Pavel Florenskij (1882-1937) wurde der Begriff „umgekehrte Perspektive“ das Thema eines Diskurses, in dem die Räumlichkeit der byzantinischen und vorpetrinischen russischen Ikonenmalerei nicht nur als Phänomen der Bildgestaltung, sondern als Metakategorie einer weltanschaulichen Position betrachtet wurde, die schließlich eine kulturelle Prägung zwischen Orient und Okzident definieren sollte. Die Festlegung der ästhetischen Räumlichkeit der Bilder in einer Räumlichkeit der Kulturen hat aber einen Komplex von Vergangenheitskonstruktionen erfordert, die trotz ihrer antiwestlichen Züge weitgehend im Kontext der abendländischen Wahrnehmungsparadigmen des Kunstbildes geblieben sind. Die Hypothese meiner Dissertation ist deswegen, dass die „umgekehrte Perspektive“ Florenskijs auch ein *umgekehrtes Palimpsest* ist. In diesem umgekehrten Palimpsest wird die Ikonentheologie des Mittelalters de facto manipuliert, so dass Spuren der Moderne sichtbar werden. In einer methodischen Abhängigkeit von der europäischen Neuzeit bleibt Florenskij durch seine Annahme der Räumlichkeit und Ästhetik als Axiome des Bildes. Gleichzeitig bleibt er in einer dialektischen Abhängigkeit durch seine Anwendung des Begriffs *Perspektive*, um die Perspektive umzustoßen, und die Renaissance als eine Anomalie der Weltgeschichte darzustellen.

Die Hypothese wird durch zwei Begriffsanwendungen belegt: *ikonoklastisch* und *mathematisch*. *Ikonoklastisch* bezieht sich auf eine phänomenologische Auseinandersetzung mit dem Bildbegriff (Vgl. Wiesing, Boehm). Diese Phänomenologie wird aber nicht philosophisch, sondern kulturhistorisch im Bezug auf die Geschichte der Ikonentheologie von Johannes von Damaskus bis zu Florenskij untersucht. *Mathematisch* bezieht sich auf die vielfältige Beschäftigung Florenskijs mit Räumlichkeit in den Naturwissenschaften. Die umgekehrte Perspektive wird einerseits als ein Resultat verschiedener historischer Räumlichkeitskonzepte des Bildes analysiert, wobei imaginäre Räumlichkeit als ein essenzielles bildhaftes Merkmal aufgefasst wird. Andererseits wird die umgekehrte Perspektive als eine besondere bildhafte Variante

naturwissenschaftlicher Räumlichkeitskonzeptionen des 19. Jahrhunderts verstanden, die an sich visuell nicht vorstellbar sind. Somit wird die Umkehrung der Perspektive eine Kulturtechnik für die Moderne.

Im Beitrag zur Konferenz werde ich ein Teilgebiet der Dissertation vorstellen, das den Zusammenhang zwischen Perzeption und Haptizität beleuchtet. Die Konsequenzen und Probleme Florenskijs Theorie für die historische Idee der Ikone werden aufgezeigt, indem ich seine Gedanken zur Binokularität zum Fokus mache. Florenskij definiert das Binokularesehen als eine realistische Perzeption der Welt, die dem „Pseudo-Realismus“ der akademischen abendländischen Kunst entgegengestellt ist. Er vergleicht den abendländischen Künstler mit einem an der Höhlenwand Platons gefesselten Zyklopen:

„...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 psycho-physiological 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.“

Der Künstler der Renaissance betrachtet die Welt auf Abstand, die schließlich nicht nur ein physischer Abstand von dem dargestellten Gegenstand ist, sondern eine Entfernung von der Realität als solche. Der Ikonenmaler dagegen ist, so Florenskij, ein in der Schaffung der Wirklichkeit partizipierender Künstler.

Diese Problematik wird anhand verschiedener Darstellungen eines Kusses beleuchtet. Die ostkirchliche Ikone ist ein Medium der Nähe, das in der kultischen Praxis von dem Gläubigen geküsst und mit der Stirn angefasst werden soll. Bei diesem haptischen Aspekt der Ikonenverehrung stellt sich die Frage, ob das neuzeitliche Kunstbild überhaupt als Muster für das russisch-orthodoxe Kultbild geeignet wäre? Welche Auswirkung hat das Küssen für die optische und spirituelle Wahrnehmung der Ikone? Sofort der Gläubige sich nach vorne beugt um die Ikone zu küssen, hören die zentralperspektivischen Gesetze auf zu funktionieren. Insofern er sieht, was er küsst, wird das geküsste Gesicht sich verdoppeln. Wenn es bei großer Entfernung so aussieht, als ob das andere Gesicht zwei Augen hätte, hat es bei kleiner Entfernung entweder drei oder vier:



Fabian Heffermehl: *Kiss*. 2013, 10 x 15 cm.

Gleichzeitig überschreitet der küssende Betrachter nicht nur die Grenze der Perspektivität, sondern auch die Grenze der Medialität. Im Augenblick des Kusses verwandelt die Ikone sich 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. Aber insofern alles, woraus die Ikonenmalerei besteht – Pigmente, Bindemittel, Mineralien und präpariertes Holz – zur dinglichen Wirklichkeit gehört; und weil die Relation dieser Wirklichkeit zum Übersinnlichen laut einem byzantinischen acheiropoietischen Gleichnis wie ein Siegelabdruck zum Siegel ist, ist die Ikone auch eine idealisierte Materie.