
Christof Forderer

»Man sah keine Natur mehr, sondern Bilder«

Zur Wahrnehmung des Realen als bildhaft

Das Wort ›Bild‹ hat bekanntlich im Deutschen zwei verschiedene Bedeutungen. In seiner ersten Bedeutung ist es ein nahezu zweidimensionales Objekt, das zum Beispiel aus Leinwand und Pigmenten besteht, aber so konstituiert ist, dass meistens nicht dessen eigenes Aussehen die Aufmerksamkeit auf sich zieht, sondern etwas, das nirgendwo in ihm anwesend, aber gleichwohl in ihm sichtbar ist. In seiner zweiten Bedeutung bezeichnet das Wort ›Bild‹ nichts Materielles mehr, sondern nur noch jene von jeglicher realen Anwesenheit losgelöste imaginäre Erscheinung, wie sie solchen eben definierten Objekten entschwebt.¹ Um die beiden Bedeutungen zu unterscheiden, kann man, zumindest insofern es sich um Malerei handelt, ein wenig umständlich im ersteren Fall von einem »Bild Ding« (in manchen Kontexten auch von einer ›Bildtafel‹), im zweiten Fall von einem »Bildobjekt« sprechen.²

Mit einer von Karl Marx in Bezug auf die Ware geprägten Wendung könnte man Bilder als »vertrackte Dinge« mit eigenartigen »Mucken« charakterisieren.³ In beiden Wortbedeutungen handelt es sich nämlich um Realitäten, die zu paradoxen Konstellationen zu führen scheinen. Bild Ding zum Beispiel nehmen eine genau lokalisierbare Raumstelle ein (sowohl viel Quadratmeter Fläche an der Wand des Wohnzimmers) und lösen gleichwohl surreal diesen Raum auf: ein Anderswo (eine weit entfernte Gebirgslandschaft) oder ein Nirgendwo (eine fiktive Stadt) ziehen die Blicke in ihren Bann. Im Fall der Bildobjekte besteht die »Mucke« in einer eigenartigen Kombination von Anwesenheit und Abwesenheit: die Bildobjekte präsentieren sich in sinnenfreudiger Sichtbarkeit, und gleichzeitig haben sie, ähnlich Gespenstern, keinen Körper; sie können weder gehört, noch betastet noch geschmeckt werden.

Obgleich Bilder sich also offensichtlich von den Dingen der übrigen Welt grundsätzlich unterscheiden, breitet sich in der postmodernen Gegenwart, einem verbreiteten Diskurs zu Folge, ein Erfahrungs- und Handlungsraum aus, in dem Bilder ganz umstandslos das Reale zu ersetzen vermögen. Die Rede von einem »Reich der Bilder«, in dem ein perfekter und zudem interaktiver Illusionismus reale Anwesenheit hat obsolet werden lassen, ist fast zu einem Gemeinplatz geworden. Die folgenden Ausführungen handeln von einer Substitution des Realen

durch Bilder und sind insofern von einer postmodernen Befindlichkeit und der zu dieser gehörenden Vertrautheit mit einer sich aus Bildern konstruierenden Welt durchstimmt. Aber auch wenn einige der aufgeführten Beispiele der visuellen Kultur der letzten Jahre entnommen sind, hat die Bildinvasion, um die es hier geht, nichts zu tun mit der Aufrüstung der Lebenswelt zur aus perfekten Simulakren bestehenden Hyperrealität, wie sie die digitale Bilderproduktion in vielen Lebensbereichen bewerkstelligt. Thema ist ein eher versponnenes Phänomen, das als eine eigenartige Blüte ganz unabhängig von dem aktuellen *pictorial turn* aus der visuellen Weltaneignung, wie sie das »Augentier« Mensch in allen Epochen betreibt, hin und wieder erwächst. Vorgestellt werden Wahrnehmungen und Repräsentationen, bei denen die Sichtbarkeit, in die das Sehvermögen die Dinge der Welt »entbirgt«, einen Überschuss produziert und sich, in einer eigentlich absurden Übertreibung, zu einer vorgeblich den wahrgenommenen Dingen selbst angehörenden Bildhaftigkeit kristallisiert. Das Kulturprodukt Bild – das die Menschen erfunden haben, um der Sichtbarkeit der Dinge eine von deren Materialität abgetrennte und semantische sowie ästhetische Effekte ermöglichende Auftrittsbühne zu eröffnen – scheint in einer paradoxen Wendung das Aussehen der Dinge selbst zu sein. Den gesehenen Dingen wird die Textur eines Bildes unterstellt.

Falls die folgenden Ausführungen aufgrund ihrer Beschäftigung mit Wahrnehmungen, mit piktoralen und textuellen, mit künstlerischen und nichtkünstlerischen Bildern, zudem mit den Vorstellungen eines Philosophen und eines Biologen den *visual studies* zugeordnet werden können, dann allenfalls einem besonderen Kapitel dieser Disziplin. Es geht nicht wie in vielen dieser Arbeiten um die gesellschaftlichen Konstruktionen und Implikationen des Sehens, sondern um eine aus anthropologischen Schichten aufsteigende Trope. Der Aufsatz kann in gewisser Hinsicht als ein Ergänzungsbeitrag zu einer (sehr weit gefassten) Poetik des Raums gelesen werden: er versteht das Wahrnehmen oder das Erfinden von »eindringlichen« Bildern, die das Reale substituieren (bzw. sich diesem assimilieren), als eine imaginäre Verwirklichung des anthropologischen Bedürfnisses, »wohnend« in der Welt geborgen zu sein. Bilder, so die von mir gemachte Voraussetzung, sind gerade aufgrund ihrer »Mucken« ein gefügigerer Erscheinungsmodus von Dingen als deren reale Präsenz. Ihre phantasmatische Substanz und ihre ästhetische und semantische Gestaltung entziehen dem Sichtbaren seine beengend andrängende Faktizität oder sie ignorieren dessen Indifferenz. Anders als Platons abschätzige Meinung postuliert, können Bilder zudem, wie der die Mimesis aufwertende Aristoteles es sieht, das, was die Natur unfähig ist, zu Ende zu bringen, eine Vollendung erreichen lassen.⁴ Ein Begehren nach einem Zuhausesein in der Welt, so scheint es, schafft sich, wenn

vielleicht auch nicht Befriedigung, so doch zumindest Trost, indem es eine Übersprunghandlung vornimmt und, statt der Welt ein Bild entgegenzustellen, sich die Welt selbst schon als Bild vorstellt. Blaise Pascals Bemerkung von der »frivolité de la peinture qui nous attache à des images dont l'originel ne nous attacherait pas«⁴ »Frivolität der Malerei, die uns für Dinge empfänglich macht, deren Original uns indifferent ist«⁵ erklärt indirekt, warum die Anverwandlung von etwas Realem an ein Bild die Beziehung zu den Dingen der Welt erleichtern kann: ein als Bild angesehenes reales Objekt gleitet in einen Seinsmodus, in dem es von der Sonderbeziehung, die der Betrachtende zu repräsentierten Dingen unterhält, profitieren kann.

Ich werde im Folgenden keinen systematisch gegliederten Korpus von Beispielen entfalten, sondern überlasse mich Texten, Gemälden, Fotografien und Theorien, die mir aufgefallen sind und die mich dazu angeregt haben, mir nach und nach den Reichtum des Themas zu erschließen. Die Heterogenität der Beispiele mag verwundern; sie eröffnet gleichwohl eine Weite, die die Virulenz des thematisierten Phänomens durch die große Varietät, in der es sich manifestiert, erfahrbar werden lässt.

Schimäre aus realer und im Bild erscheinender Gegenwart

Ein erstes Beispiel geben literarische Beschreibungen, die die eigenartige Vorstellung suggerieren, etwas Reales könne sein eigenes Bild sein, also aus dem immateriellen Stoff eines Bildobjekts bestehen. Ein harmloses Beispiel dieser eigentlich absurden Gleichsetzung von etwas Gegenwärtigem mit seiner eigenen Repräsentation gibt Goethe in seiner *Italienischen Reise*, wenn er ganz beiläufig in einer Beschreibung des Anblicks, der sich von einer Höhe bei Palermo darbot, den Naturraum sich in ein Bild verwandeln lässt: »Man sah keine Natur mehr, sondern Bilder, wie sie der künstlichste Maler durch Lasieren auseinander gestuft hätte.«⁶ Ein anderes, gleichfalls auf den ersten Blick unauffälliges Beispiel gibt eine Textpassage in Gottfried Kellers *Grünem Heinrich*:

Am nächsten Tag legte ich denselben Weg [...] zurück, und sah bald den See unter dem Morgenduft hervorleuchten. Haus und Garten waren vom jungen Tag übergoldet und warfen ihr kristallenes Gegenbild in die Flut; zwischen den Beeten bewegte sich eine blaue Gestalt, so fern und klein wie in einem Nürnberger Spielzeug; das Bild verschwand wieder hinter den Bäumen, um bald größer und näher hervorzutreten und mich in seinen Rahmen mitaufzunehmen.⁷

Wie in dem Goethezitat ist die Paradoxie des Behaupteten nur unterschwellig spürbar. Auffällig ist allenfalls das hartnäckige und sich das Wahrgenommene mit zunehmender Intensität unterwerfende Begehren des Ich-Erzählers, das Reale in ein Bild zu transsubstanzialisieren: anfangs fokalisiert er nur auf die Verdopplung des Geschehenen durch dessen »Gegenbild« auf der Wasserfläche; dann, nunmehr sachte eine erste Derealisation indizierend, assoziiert er die gesehenen Personen mit Simulakren (»Spielzeugfiguren«); schließlich löst sich die Szene insgesamt in ein Bild, in dessen Rahmen er eingetreten ist, auf.

Es ließen sich zahllose weitere Zitate anführen, die, ohne anderes als die harmlose Wiedergabe eines visuellen Eindrucks zu beabsichtigen, eine Amalgamierung von Realität und Bild vollführen. In keinem dieser Fälle legen solche Beschreibungen es daraufhin an, dass der Leser sich allzu genau überlegt, was da eigentlich behauptet wird. Ein Leser von Goethes Beschreibung der Landschaft um Palermo verfiel in bodenloses Grübeln, wenn er herausbekommen wollte, was denn an diesen Bergen, die »keine Natur mehr, sondern Bilder« sein sollen, das materielle Bild und was das imaginäre Objekt, das dieses Bild evoziert, sein könnten. Die einzige Antwort wäre die anachronistische Annahme, die Landschaft um Palermo sei für Goethe etwas Analoges zu den Werken der abstrakten Malerei, die ihre eigene Materialität zum Thema machen. Ähnliche Ratlosigkeit würde die Frage aufkommen lassen, wo denn das von dem Bild wiedergegebene Modell verblieben sei, wenn die als Modell fungierende reale Landschaft selbst schon das Bild sein soll.

Auffälliger sind Beschreibungen, in denen gleichfalls etwas Reales als ein Bild erscheint, wobei aber diese Wahrnehmung als eigenartig, rätselhaft oder sogar unheimlich gekennzeichnet wird. In den folgenden Sätzen aus Maylis de Kerangals kürzlich erschienenem Roman *un monde à portée de main* zum Beispiel konnotiert die Assoziation des realen Hauses mit einem gemalten Haus ein phantastisches Universum, in dem der Wechsel aus der Realität in die fiktive Welt eines Märchens jederzeit möglich ist:

[...] c'est une maison de peinture, une maison dont la façade semble avoir été prélevée dans le tableau d'un maître flamand [...]. Alors, exactement comme si elle entrait dans un conte, exactement comme si elle était elle-même un personnage de conte, Paula tira la chevillette [...].

[...] es ist ein Gemäldehaus, ein Haus, dessen Fassade dem Gemälde eines flämischen Meisters entnommen zu sein scheint [...]. Ganz als ob sie in ein Märchen eintreten würde, ganz als ob sie selbst eine Märchenfigur wäre, drückte Paula also die Klinke [...].⁸

Die Beiläufigkeit, mit der die Substitution des Realen durch ein Bild erfolgt, verliert sich, wenn so wie in den folgenden Versen von Pierre Albert-Birot das

Ableiten in ein Bild explizit ein ungläubiges Staunen auslöst (und überdies eine existenzielle Problematik andeutet):

Et voici que je suis devenu un dessin d'ornement / Volutes sentimentales / Enroulement
des spirales / Surface organisée en noir et blanc / Et pourtant je viens de m'entendre
respirer / Est-c'est bien un dessin / Est-ce bien moi.

[Und nun plötzlich war ich eine ornamentale Zeichnung geworden / Gefühlvolle Voluten /
Aufrollung von Spiralen / Schwarz-weiß organisierte Oberfläche / Und gleichwohl habe ich
mich gerade erst atmen hören / Ist das wirklich eine Zeichnung / Bin das wirklich ich.]⁹

Solche Darstellungen, die das Reale in ein Bild übergehen lassen und dabei nicht nur unterschwellig, sondern offenkundig eine absurde Konstellation evozieren, finden sich auch in anderen als literarischen Medien. Zwei Werbeplakate, die in den letzten Jahren in den Pariser Metrogängen zu sehen waren, geben Beispiele, in denen das offenkundige Paradox, das die Ersetzung des Realen durch ein Bild bedeutet, dem Medium entsprechend »plakativ« als ein die Aufmerksamkeit bannendes Überraschungsmittel eingesetzt wird. Ich gehe auf sie ein wenig näher ein, weil in ihnen Suggestionen, die mit solchen Substituierungen verbunden sein können und die in den zitierten literarischen Beispielen latent bleiben, wie unter dem Einfluss eines Verstärkers deutlich hervortreten.

Das erste Plakat ist ein Plakat der Bank *BNP Parisbas*, das für eine Kreditkarte wirbt, die zusätzlich zu ihren üblichen Zahlungsfunktionen den erleichterten Zugang zu Filmfestivals und anderen Filmprojektionen eröffnet. Es zeigt einen Mann, auf dessen Schultern seine kleine Tochter reitet. Das Besondere ist die Darstellung des Mädchens. Ab einer gewissen Zone ihres Körpers erfährt sie eine ähnliche Vaporisierung, wie das in eine »schwarz-weiß organisierte Oberfläche« entgleitende lyrische Ich des Gedichts von Pierre Albert-Pirot: sie löst sich in eine Repräsentation ihres Körpers auf einem Kino-Bildschirm auf. Vermittels einer Montage, die einen Teil des Fotos der Vater-Kind-Szene durch das Foto eines Bildschirms ersetzt, auf dem eben dieses Kind sich nunmehr in einer Western-Szene befindet, gleitet das reale Kind von den Schultern an aufwärts in eine fiktive Szene (das Kind, so die Suggestion, reitet mit seinem oberen Körperteil nicht mehr auf den Schultern des Vaters in seiner Alltagswelt, sondern nunmehr auf einem von der Kameraeinstellung ausgeblendeten Pferd durch den »Wilden Westen«). Das Kind, so wie das Plakat montiert ist, besteht nur noch teilweise aus seinem Leib; in seinem oberen Teil ist sein »Sein«, wie in dem Weltbild mancher idealistischen Philosophen, die bloße Vorstellung dieses Seins. Es ist eine sehr spezielle Form von Schimäre, bei der nicht wie in zahlreichen Mythologien ein Menschenkörper in einem Tierkörper seine Fortsetzung findet, sondern in einer immateriellen Erscheinung.

Der neben dem Bild zu lesende Schriftzug »Dans un monde qui change, vous serez toujours inspirés par le cinéma« [In einer sich verändernden Welt wird weiterhin das Kino Sie inspirieren] erklärt den einfachen Sinn dieser ontologisch abenteuerlichen Amalgamierung einer leibhaftig präsenten Person mit einer medial vergegenwärtigten und also auf ihre bloße Sichtbarkeit reduzierten Person: Die Montage verspricht dem Betrachter, dass gesehene Bilder (Kino-Bilder in diesem Fall) eine Anreicherung seines alltäglichen Realitätserlebnisses eröffnen. Die Tatsache, dass ein Kinobesuch Bilder im Kopf hinterlässt, wird in der Umkehrung, dass der Kopf sich im Bild befindet, illustriert. Dank der Nachhaltigkeit gesehener Kinobilder, so die Suggestion des Plakats, kann die alltäglich erlebte Welt selbst zur von Bildern entworfenen Traumwelt werden. Die Sehnsucht, die in Baudelaires *Invitation au voyage* durch die melancholische Frage »passerons nous jamais dans ce tableau qui a peint mon esprit?« [wechseln wir jemals über in dieses Gemälde, das mein Geist gemalt hat?] ¹⁰ evoziert wird, stellt das Plakat als im Handumdrehen erfüllbar dar.

Komplexer ist die Konstellation eines anderen eine Zeitlang in Paris zu sehenden Plakats, das gleichfalls eine hybride Mischsituation aus gegenwärtiger Realität und vergegenwärtigter Realität schafft. Die Eingliederung eines Bildobjekts in die Realwelt illustriert hier nicht einfach, dass Bilder die Macht haben, wie eine bewusstseinsverändernde Droge Wahrnehmungen zu überformen, sondern sie sagt etwas über das dargestellte Objekt selbst und dessen intrinsische Qualität aus. Das Plakat, um das es nun geht, ist eine Werbung für die französische Ausgabe von Peter Wohllebens Bestseller *Das geheime Leben der Bäume*. Ähnlich wie das *Paribas*-Plakat lässt es auf surrealistische Weise Reales aus einer Zone körperlicher Anwesenheit in den Existenzstatus eines Bildobjekts und damit in eine Zone phantomhaften Schwebens übergehen. Das Plakat bewerkstelligt diese Hybridisierung, indem in die Fotografie eines Waldausschnitts die überdimensionierte Fotografie des Buch-Covers, das eine Fotografie der Fortsetzung eben dieses Waldausschnitts zeigt, wie ein fehlendes Puzzlestück und nahezu ohne erkennbare Bruchlinie eingefügt ist. Trotz der mit dem *Paribas*-Plakat vergleichbaren Bild-im-Bild-Konstellation (was der Bildschirm in der Kreditkartenwerbung ist, ist hier der Buchdeckel) ist die Strategie dieser Implantation eines Bildobjekts in ein Realobjekt eine andere. Die Substitution eines Teils des realen Walds durch einen immateriellen Bildwald hängt mit der Thematik des beworbenen Buchs zusammen. Dieses vertritt die neoanimistisch-vulgärromantische These, wonach Bäume nicht dumpfpflanzenhaft vegetieren, sondern intelligente Partnerschaften mit den anderen Pflanzen und Tieren ihres Standorts knüpfen. Die Einfügung einer Waldsequenz, die nicht aus dem Stoff realer Objekte, sondern aus immateriellem »Bildstoff«

besteht, hat die Funktion, die den Bäumen zugesprochene spirituelle Dimension zur Geltung zu bringen. Bäume, so die Hintergrundidee, sind qualitativ hochstehende Wesen, die das auratische Sein eines Bildobjekts besser als deren reale Präsenz ›inkarnieren‹ kann. Die Ersetzung der realen Bäume durch deren Abbild illustriert, dass die Bäume, als vorgeblich intelligente Wesen, schon in ihrer von Holz und Blättern geleisteten materiellen Präsenz jene spirituelle Tiefe haben, die ihre angemessene Darstellung eigentlich erst in der im Bild gestalteten Vergegenwärtigung finden kann.

So naheliegend im Kontext der zeitgenössischen visuellen Kultur die von dem Plakat vorgenommene Ersetzung des Realen durch eine Repräsentation auch sein mag – die Vielzahl ähnlich funktionierender Bild-Realitäts-Hybridisierungen auf aktuellen Werbeplakaten erklärt sich nicht zuletzt durch den Umstand, dass die Designer von einer gut eingespielten Geläufigkeit, mit der der an Bildschirm-surrogate gewohnte Plakatbetrachter zwischen realer und medial vermittelter Präsenz hin und her wechselt, ausgehen können –, sie steht gleichwohl in einem traditionsreichen kulturellen Kontext. Die Aufwertungsstrategie, die das Plakat in Bezug auf Bäume verfolgt, setzt die in den einführenden Bemerkungen angedeutete antiplatonische Hochschätzung von Bildern voraus. Die Hochschätzung, die den realen Bäumen deren Ersetzung durch ein Bild einbringen soll, stellt sich nämlich nur ein, wenn für den Betrachter Bilder nicht ein defizienter Modus des Realen sind, sondern im Gegenteil ein Aggregatzustand, in dem dieses seinen eigentlichen Wert erweisen kann. Das Bild im Bild, in das die Montage die realen Bäume auflöst, überträgt den Nimbus, der ein im Bild erscheinendes Objekt haben kann, auf das Reale selbst. Die Ersetzbarkeit des Realen durch ein Bild impliziert, dass das Reale selbst schon jene perfekte Verwirklichung ist, die laut Aristoteles eigentlich nur dessen unwirkliche Nachbildung erreichen kann. Die Substituierung der realen Bäume durch abgebildete Bäume vollzieht eine Romantisierung der Wirklichkeit, wie sie einst Novalis durchführte, wenn er Natur zwar nicht zu einem real existierenden Bildobjekt, aber zu dem gleichfalls medial vermittelten Bedeutungsgehalt einer ›Hieroglyphe‹ erhöhte.

Bildhaftigkeit und transparente Wahrnehmung

Der Prototyp für das Buchplakat mit seiner Einfügung eines paradoxen Bildes, das nicht, wie es die gewöhnliche Funktion eines Bildes ist, einen Blick auf eine abwesende Wirklichkeit gibt, sondern stattdessen auf die präsente Wirklichkeit selbst, findet sich in einigen Gemälden von René Magritte wie *L'appel des cimes*, *La belle captive* oder in mehreren Bildern der Serie *La condition humaine*. Wie

in der Bild-im-Bild-Konstellation des Buchplakates wird auch hier vermittelt einer Konstellation, die nicht zwischen realer Präsenz und repräsentierter Präsenz zu unterscheiden scheint, eine Wertschätzung dessen, was die Sichtbarkeit der Welt selbst zu sehen gibt, ausgedrückt.

Das Gemälde *La condition humaine* in der Version von 1935 zeigt im Vordergrund das Innere einer Höhle und im Hintergrund eine Berglandschaft, auf die der Höhlenausgang den Blick frei gibt. Als eigenartiger Fremdkörper steht inmitten dieser menschenverlassenen Szenerie in der Übergangszone zwischen Höhle und Landschaft auf einer Staffelei ein Gemälde, das aufgrund einer irritierenden Besonderheit vollends merkwürdig wird: Ähnlich wie das Buchdeckelfoto des beschriebenen Plakats verdeckt es zwar aufgrund seiner Opazität einen Teil der Hintergrundlandschaft, unterbricht aber gleichwohl nicht deren visuelle Präsenz. Es rekonstituiert vielmehr realistisch und exakt in den erforderlichen Proportionen das hinter ihm verborgene Landschaftssegment. Die Paradoxie der Konstellation wird eigens ironisch akzentuiert: Das Gemälde ist einerseits ein so perfektes Trompe-l'œil, dass fraglich ist, ob es überhaupt ein Bild und nicht doch die Landschaft selbst ist; andererseits erinnern das befremdliche Gestell der Staffelei und die deutlich sichtbaren Nägel, die die Leinwand fixieren, spöttisch daran, dass das, was so echt erscheint, ein bloßes Bildding ist, das genauso wenig wie Magrittes berühmtes Pfeifenbild eine reale Präsenz schaffen kann.

Dass Magritte mit seinem Gemälde nicht einfach verblüffen will, sondern eine mit dem Pinsel durchgeführte Reflexionen über das Verhältnis zwischen der Sichtbarkeit, die ein normales Objekt bietet, und der Sichtbarkeit, die ein Gemälde eröffnet, durchführt, signalisiert die Höhle im Vordergrund des Gemäldes. Alles andere als ein zufälliges Requisit, verknüpft sie die Situation mit dem platonischen Höhlengleichnis (die Anspielung wird noch zusätzlich durch das Feuer, das als unübersehbares Zitat auch in Magrittes Höhle brennt, akzentuiert).¹¹ Die von dem Bild im Bild, das sich passgenau in seine Umgebung einfügt und deren visuelle Präsenz weiterführt, nahegelegte Infragestellung des Unterschieds zwischen dargestellter und wirklich anwesender Realität könnte so zumindest auf den ersten Blick als eine platonische Geringschätzung der Wahrnehmungswelt interpretiert werden. Für Platon haben Wahrnehmungsbilder mit gemalten (oder gezeichneten) Bildern gemeinsam, dass sie nicht zu den wahren Dingen vordringen, sondern nur defiziente ›Schatten‹ zu sehen geben (perzeptive Bilder zeigen Kopien der wahren ›Ideen‹, ikonische Bilder sind noch defizientere Kopien dieser Kopien). Interpretiert man Magrittes Gemälde platonisch, müsste nicht nur unter dem auf der Staffelei stehenden Bild der Kommentar ›Diese Landschaft ist keine Landschaft‹ stehen; die Warnung müsste vielmehr auch die reale Landschaft selbst begleiten, da auch diese, solange sie mit den

Sinnen wahrgenommen wird, genauso wenig wie die gemalte Landschaft die der Ideenwelt angehörende eigentliche Natur, sondern nur deren schattenhaftes (Wahrnehmungs-)Bild zu sehen gibt.

Aber auch wenn Magritte zumindest in seiner ikonoklastischen Periode Bilder gemalt hat, die die *trahison des images* (so der Titel des berühmten Pfeifen-Bilds) in Szene setzen,¹² sind viele seiner wichtigen Werke eine Auseinandersetzung nicht mit dem falschen Schein, sondern mit dem ›Geheimnis‹, wie es sowohl das Bild als auch reale Objekte durchdringt: »La seule peinture qui mérite d'être regardée a la même raison d'être que la raison de l'être du monde. à savoir le mystère« †Die einzige Malerei, die angeschaut zu werden verdient, hat denselben Daseinsgrund, der auch der Daseinsgrund der Welt ist: das Geheimnis.¹³ Das Bild im Bild, das in *La condition humaine* an die Stelle der Landschaft tritt, hat nicht den platonischen Status einer minderwertigen Kopie, sondern ist eine Repräsentation, in der das ›denkende Auge‹ des Malers das Sein des Objekts zur Erscheinung bringt. Der nahezu schwellenlose Übergang dieses Bilds in die Landschaft, in die es hineingestellt ist, impliziert, dass die ›Entbergung‹ des wahren Seins nicht nur auf der Leinwand sich ereignet, sondern auch in der direkten Vision der Welt. Die Welt ist nichts anderes als ein Bild: die Offenbarung eines Geheimnisses.

Bildhaftigkeit und verstellter Blick

Die Gleichsetzung von etwas Realem mit einem Bild muss nicht unbedingt, so wie auf dem Buchplakat oder auf Magrittes *La condition humaine*, der Ausdruck einer ontologischen Hochschätzung des betroffenen Objekts sein. Alles andere als eine Art von Seligsprechung von etwas Realem kann dieses paradoxe Zusammenfallenlassen auch gar nicht direkt das Objekt selbst im Visier haben, sondern allein eine Referenzerweisung an die Macht der Bilder sein. Goethes Wahrnehmung der Landschaft um Palermo ist ein Beispiel dafür. Das in ihr sich vollziehende Abgleiten eines Stückes realer Natur aus seiner simplen Faktizität in die spezifische Visibilität, wie sie eine von einem Bild evozierte Realität hat, ist ein unkomplizierter Fall eben jener Aufladung und Anreicherung des Gesehenen dank erinnelter medialer Bilder, wie sie das *Parisbas*-Plakat mittels von Kinobesuchen zu erreichen verspricht. Die Hügel um Palermo nehmen für Goethe den Anschein von Bildhaftigkeit an, weil die Erinnerungen an einst gesehene piktorale Kunstwerke sich in seinem Wahrnehmungsvermögen sedimentiert haben. Das Sehen hat sich zum Bildersehen umgeformt, da Kunstkennerchaft die Unschuld des unvoreingenommenen Blicks zerstört hat.

Besonders deutlich wird der das Reale ins Bildhafte ummodellende Einfluss der Vertrautheit mit Malerei, wenn der Wahrnehmende eigens markiert, bei welchem Maler sein Auge in die Lehre gegangen ist (vielleicht weil er stolz auf sein ihn als kulturelles Kapital bereicherndes Wahrnehmungsmuster ist). Der Erzähler von Balzacs Novelle *Le Chef-d'œuvre inconnu* zum Beispiel pointiert seine intime Vertrautheit mit Gemälden, wenn er die Hauptfigur als »une toile de Rembrandt marchand silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre«¹⁴ als ein Gemälde von Rembrandt, das still und ohne Rahmen in der schwarzen Atmosphäre, die dieser große Maler sich angeeignet hat, schreitet¹⁴ einführt. Ähnlich wie der Graphiker des *Parisbas*-Plakats erblickt er durch die Angleichung einer gegenwärtigen Person an eine medial vergegenwärtigte Person eine Gestalt, die ein ihn faszinierendes künstlerisches Genre leibhaftig darstellt und die seine Lust am Außergewöhnlichen befriedigt.

Auch der Erzähler von Prousts *A la recherche du temps perdu* findet Gefallen daran, Bilder eines bestimmten Malers als »lebende Bilder« in der Wirklichkeit anzutreffen. Er präsentiert sich als Flaneur, der beim Gang durch die Welt seine Kunstkennerschaft nicht vergisst. Dank seiner intimen Vertrautheit mit den Gemälden Renoirs verwandelt sich ihm eine behäbige Provinzszene zur Freilichtgalerie (und die vorüberlaufenden Frauen schaffen es, ihre Körper in eine eben diese Körper auflösende künstlerische Moderne zu transzendieren): »Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoirs, ces Renoirs où nous nous refusions jadis à voir des femmes«¹⁵ Auf der Straße laufen Frauen, die anders als die von früher sind, denn es sind Renoirs, eben diese Renoirs, in denen Frauen zu sehen wir uns einst weigertend.¹⁵ Oscar Wilde hat in *The Decay of Lying* solche von der Erinnerungen an bestimmte Gemälde aufbereitete Wirklichkeitserfahrung ironisch als eine Verkehrung des Verhältnisses von Original und Kopie beschrieben: »Life imitates Art far more than Art imitates Life«.¹⁶ In Folge einer »umgekehrten Mimesis« ist der Londoner Nebel für ihn im wörtlichen Sinn pittoresk:

Where, if not from the Impressionists, do we get those wonderful brown fogs that come creeping down our streets, blurring the gas-lamps and changing the houses into monstrous shadows? To whom, if not to them and their master, do we owe the lovely silver mists that brood over our river, and turn to faint forms of fading grace curved bridge and swaying barge? The extraordinary change that has taken place in the climate of London during the last ten years is entirely due to a particular school of Art [...].¹⁷

Die Ironie der beiden letzten Zitate zeigt, dass sich Wahrnehmende unter Umständen absichtlich auf die doppelte Absurdität einlassen, die darin besteht, einem realen Objekt zumindest implizit die Beschaffenheit von etwas Vergewärtigtem zuzusprechen und überdies bislang Unsichtbares, das der individuelle Stil des Malers durch seine einzigartige Darstellung überhaupt erst aus der Nacht der Welt hervorgeholt hat, zu einer dem Objekt inhärenten Qualität zu verdinglichen. Der Widersinn solcher Wahrnehmungen reizt sie, da sie die verlorene Unschuld ihres Blicks als einen Gewinn auffassen. Wahrnehmungen, die das krude Material der Sinnesdaten sogleich den Gestaltungen, die große Maler geschaffen haben, anpassen, geben der Welt das Gepräge der Vertrautheit. Indem sie ihre Umgebung als Raum »natürlicher Bilder« auffassen, steigen sie in eine platonische Höhle, die sie als glücklich empfinden, hinab. Die Substitution des Realen zugunsten eines Bilds erleben sie nicht als Gefangennahme im Schein, sondern als Anreicherung, dank deren sie in einer Welt leben, die ihrer kultivierten Sensibilität konform ist.

Einen Ausbruchversuch aus dem goldenen Käfig solcher Auffassungsweisen, die das Reale in die Formenwelt fertiger Bilder hineinabsorbieren, versuchen dagegen Künstler, die mit ikonoklastischem Purismus ihren Blick wieder transparent machen wollen, um so zum noch nicht ästhetizistisch assimilierten visuellen Rohstoff der Welt durchzudringen. Gerhard Richter arbeitet zum Beispiel in dem Landschaftsbild *Chinon No 645* daran, jegliche Disposition zur Bildhaftigkeit aus seinem Gegenstand wegzuwischen. Indem er alle Konturen in seiner Landschaft vermeidet, malt er das Paradox eines Bildes, das eine Realität wiedergibt, die kein Bild ist. Gleichwohl entrinnt er nicht der Fatalität, eine Natur zu zeigen, die zwar nicht wie Goethes sizilianische Landschaft »durch Lasieren auseinander gestuft« ist, die aber nunmehr gerade durch das konsequente Vermeiden solcher Effekte gleichfalls artifiziell ist.

Bildhaftigkeit und abgefederte Weltpräsenz

Ich komme nochmals auf Wahrnehmungen und Repräsentationen zurück, in denen nicht wie in den eben zitierten Texten oder auf dem *Parisbas*-Plakat das Reale aufgrund der Macht gesehener Bilder bildhaft wird, sondern in denen umgekehrt die Macht des Realen so stark ist, dass dieses nach einer Erhöhung ins Bild verlangt. Das Buchplakat, auf dem imaginäre Bäume, die nur im Bildmedium Präsenz besitzen, in einen materiell anwesenden Wald hineintransplantiert wurden, ist ein Beispiel dafür, dass die Wandlung von etwas real Gegenwärtigem ins Bildhafte bedeuteten kann, dass das betroffene Objekt in

seinem Wesen selbst qualitativ hochstehend ist und eine die alltägliche Realität transzendierende Substanz von der Art der immateriellen Bildstofflichkeit besitzt. Der Wahrnehmende, der etwas materiell Anwesendes zu dessen im Bild erscheinendem Doppelgänger umformt, überlässt sich dann nicht einfach wie Goethe oder Balzac in den zitierten Textstellen seiner erworbenen Feinsinnigkeit, die es ihm erlaubt, das Gesehene ästhetisch zu animieren und seiner verfeinerten Sensibilität anzupassen: die Transformierung bedeutet vielmehr das Ereignis einer Begegnung mit einem idealen Sein.

Balzac hat in seiner Novelle *La maison du chat qui pelote* beschrieben, wie ein solches Abdriftenlassen des Realen in ein Bild dann geschehen kann, wenn der Wahrnehmende glaubt, eine Szene, die einer idealen Sphäre angehört, zu erleben. Der fiktive Maler Théodore de Sommervieux, der in dieser Novelle bei seinem Gang durch Paris durch ein Fenster hindurch ein Interieur erspäht, vor dem er wie vor einem »tableau qui aurait arrêté tous les peintres du monde« [Gemälde, dass alle Maler der Welt zum Stehenbleiben veranlasst hätte]¹⁸ verückt verharrt, erlebt diese Vision in der Überzeugung, dass die kleinbürgerliche Kaufmannstochter, die sich im Zentrum der Szene befindet, eine engelsgleiche ideale Erscheinung sei (missgeleitet durch diese Assimilierung einer simplen Pariserin an ein Wesen, wie nur die Kunst es schaffen kann, verirrt er sich in der Folge in eine Liebesbeziehung, die von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist).¹⁹

Es gibt viele Beispiele, in denen das Objekt, das als ein real existierendes Gemälde erfahren wird, mehr als nur ein ästhetisches Wohlgefallen auslöst, sondern den Ausstieg in eine Überrealität verspricht. Schon zitiert wurde die Szene aus Maylis de Kerangals Roman *un monde à portée de main*, in der ein scheinbar aus Bildstoff geformtes Haus (das Brüsseler Haus, das dem Gemälde eines flämischen Malers entnommen scheint) sich mit der Erwartung des Wechsels in das Universum eines Märchens, also des Eintauchens in eine geheimnisvolle Welt verband. Ein anderes Beispiel legt der Erzähler von Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* vor, wenn er die Bildhaftigkeit der von ihm als »Poussin-Aue« empfundenen Baumgruppe vor seinem Fenster mit der Vorstellung assoziiert, dass es hier »hoch her« ging, »obgleich sich nichts tat«; einige Zeilen weiter heißt es, dass in dieser »Poussin-Aue« sein »Eigenstes« »seinen Ort« habe.²⁰

Handkes Aufwertung einer als bildhaft empfundenen Baumgruppe zu einem Ort, der das »Eigenste« einer Person beherbergt, deutet noch etwas Weiteres an: die Triebfeder solcher Bildhaftigkeits-Unterstellungen kann das Begehren nach einer gewandelten Welttextur sein, dank deren der Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt seine Schroffheit und die Außenwelt ihre Widerständigkeit verlieren. Baudelaire stellt diesen Zusammenhang ziemlich direkt her: in dem

schon zitierten Prosagedicht *Invitation au voyage*, das ein die Sinne beglückendes imaginäres Holland evoziert, begehrt der Sprechende, das von ihm unter dem Einfluss der »dosis d'opium«, die das Bewusstsein selbständig zu produzieren in der Lage sei, gemalte »tableau« mit seiner Geliebten zu bewohnen; dort nämlich, so verspricht er ihr, sei sie von ihrer »analogie« eingerahmt und spiegele sich in ihrer »propre correspondance«.²¹ Nicht zuletzt deswegen, weil das evozierte Holland ein immaterielles Bildobjekt ist, belebt es sich zu einem Raum der »correspondance« zwischen dem Subjekt und seiner Umgebung. In Wirklichkeiten, deren Substanz das Sein von Bildobjekten ist, mildert sich, so scheint es, der Nicht-Ich-Charakter, der gewöhnlich aus der Außenwelt entgegentritt.

Eine Welt, wenn sie Bild wäre, könnte das Glück einer der Intimität des Subjekts konformen Außenwelt eröffnen; Gaston Bachelard evoziert in der *Poétique de l'espace* dieses spezifische Geborgenheitserlebnis, wenn er unter den Räumen, die zu bewohnen man wünscht, auch imaginäre Häuser aufführt, die nur virtuell in den Linien einer Zeichnung existieren: »la maison représentée en une estampe sollicite aisément le désir d'y habiter. On sait qu'on aimait vivre là, entre les traits mêmes du dessin bien gravé« [das auf einer Radierung dargestellte Haus erweckt sehr leicht den Wunsch, in ihm zu wohnen. Man weiß, dass man dort leben möchte, zwischen den Strichen selbst der so deutlich aufgetragenen Zeichnung].²²

Es wäre eine Vereinfachung anzunehmen, dass dieser Wunsch, in einem graphisch dargestellten Objekt die Geborgenheit des Wohnens zu finden, ihren Grund in der ästhetischen oder funktionalen Perfektion hat, die im Bild leichter als in der Realität zu erreichen ist. Die Phantasmagorie, in eine Immobilie, deren Terrain die bodenlose Welt eines Bildobjekts ist, Einzug zu halten, nährt sich aus dem Bedürfnis nach Ersetzung der Materialität der Welt durch ein bloß immaterielles Sein, wie es einem nur dargestellten Hause eigen ist. Die imaginären Wände erregen das Begehren, sich zwischen ihnen anzusiedeln, da ihr Nirgendwo von der Schwere des Faktischen befreit: der hier Wohnende erlebt, wie Bachelard in einem anderen Kontext schreibt, »que le néant caresse l'être, pénètre l'être, délie doucement les liens de l'être« [dass das Nichts das Sein streichelt, das Sein durchdringt, sanft die Seinsbindungen auflöst].²³

Die Auslagerung eines Gegenwärtigen ins nur Vergegenwärtigte vermittels Beschreibungen, die Reales als ein Bild erscheinen lassen, kann so ein Ausweichmanöver sein, das den Seinsmodus, den das Objekt später in der Erinnerung gewinnen wird oder einst in der Zukunftserwartung besessen hatte, in der Gegenwart erfahrbar machen lässt. Ähnlich Bildern eröffnen Erinnerungen und Zukunftphantasien die Erfahrung eines harmonischen Einsseins von Ich und Welt nicht nur wegen der Selektionsmöglichkeit, die sie erlauben, sondern

auch aufgrund ihrer speziellen ontologischen (In-)Konsistenz: da das Vergangene nicht mehr existiert und das Zukünftige noch nicht existiert, sind sie frei von der Schwere und Schroffheit des Vorhandenen. Der kompakte Stoff, aus dem die Welt besteht und der potenziell unverträglich ist, ist ausgetauscht gegen den luftigen Stoff, aus dem die eigene Innerlichkeit des Betrachters besteht.

Ein Dispositiv, das die hypokritische Gesellschaft des wilhelminischen Deutschland erfunden hat, um das neu aufkommende Spektakel von Revuen mit nackten Menschen weniger skandalös erscheinen zu lassen, ist ein anekdotisches Beispiel für diese Abfederung von Welterfahrung, die die Überblendung mit dem Anschein von Bildhaftigkeit mit sich bringen kann. Der als »preußische Venus« bekannten Olga Desmond, die um 1900 in Berlin kleiderlos auftrat, gelang es, den Skandal ihrer Nacktheit zu entschärfen, indem sie regungslos die perfekt imitierten Haltungen berühmter klassischer Skulpturen einnahm.²⁴ Sie verschleierte ihre entblößte Haut mit dem Anschein, eine Repräsentation, also die »reine Sichtbarkeit« von etwas Abwesenden zu sein. Aus einer nackten Frau wurde scheinbar ein Akt.²⁵ Das Pygmalion-Wunder lief gewissermaßen rückwärts: der Körper aus Fleisch und Blut verwandelte sich in eine Skulptur.

So wie in diesen Revuen der Schein, ein Bild zu sein, dem nackten Körper den Zugang in den öffentlichen Raum ermöglichte, so kann der Eindruck, statt eines Stücks Natur ein Gemälde zu sehen, dem Anderen, das das Reale ist, die Passage über die Subjekt-Objekt-Schwelle erleichtern. Die Entrückung ins Bild kann Teil einer Reaktion sein, die für den Philosophen Clément Rosset typisch für unsere Zivilisation ist: die Welt wird als ihre eigene Verdopplung, also nicht sie selbst, sondern als die bloße Wiederholung einer eigentlichen Wirklichkeit erlebt, um so dem Wahrnehmenden zu erlauben, vor einer Gegenwärtigkeit, die zu beunruhigend wäre, »s'il n'était qu'immédiat et premier« [wenn sie nur unmittelbar und original wäre],²⁶ auszuweichen.

Andockende Bilder

Die unterschwellige Phantastik von eigentlich realistischen Beschreibungen, die eine Landschaft oder eine leibhaftig anwesende Person präsentieren, aber gleichwohl diese in die Aura eines Bildes versetzen, oder der offene Surrealismus von Gemälden oder Plakaten, auf denen sich die Gegenwärtigkeit eines Objekts in das phantomhafte Sein eines vergegenwärtigten Objekts vaporisiert hat, schaffen, ontologisch gesehen, unhaltbare Wirklichkeiten, die Sein und Nichtsein miteinander hybridisieren. Naheliegend ist es, dass auch eine komplementäre Form der Amalgamierung von Präsentem und Repräsentiertem seine Gestaltung

findet: Genauso wie reale Gegebenheiten so vorgestellt werden können, als seien sie Bildobjekte, können auch Bildobjekte so aufgefasst werden, als verlängerten sie sich in die Realität oder seien real. So wie die Sprödigkeit des Realen zu dessen kompensatorischer imaginärer Aufladung mit Bildhaftigkeit verführen kann, kann der Phantomcharakter einen ›Realitätshunger‹ erregen²⁷ und das Ersinnen von Konstellationen veranlassen, in denen Bildobjekte in die Realwelt auszugreifen scheinen.

Derartige Phantasien, in denen anders als zum Beispiel in dem Goethe-Zitat nicht ein Stück simpler Natur ästhetische Eigenschaften, die eigentlich nur ein Gemälde haben kann, annimmt, sondern umgekehrt ein Bild seine Immersion in die Wirklichkeit betreibt, haben sich in der phantastischen Literatur mit ihren Geschichten von magischen Porträts ein weites Feld eröffnet (die Anekdote vom chinesischen Kaiser, der das Fresko eines Wasserfalls, das auf die Wand seines Schlafzimmers gemalt ist, übertünchen lässt, da das Rauschen des strömenden Wassers ihn am Einschlafen hindere, gibt in bündiger Kurzform ein Beispiel für solche Narrative von in die Wirklichkeit überbordenden ›maßlosen Bildern‹). Eigentlich sind solche Hybridisierungen, die ihr Überlappungswerk in umgekehrter Richtung als die sonst hier vorgestellten Beispiele führen, ein Thema für sich; da aber die ontologische Ambiguität vergleichbar ist, stelle ich das Motiv am Beispiel zweier berühmter Gemälde des spanischen Malers Velasquez vor.

Das komplexe Spiel mit der Wirklichkeit, das Velasquez in diesen Gemälden unternimmt, erinnert daran, dass dessen Lehrer Francisco Pacheco ihm den Rat gegeben haben soll, ›das Bild aus dem Rahmen heraustreten‹ zu lassen.²⁸ Das erste der beiden Gemälde ist *Las Meninas*, eines der am meisten interpretierten Werke der Kunstgeschichte. Entsprechend dem eingangs erwähnten ›vertrackten‹ Charakter von Bildern lässt es eine zweite Wirklichkeit, die nicht real anwesend ist und sich sogar prinzipiell jeder raum-zeitlichen Einordnung entzieht, seiner aus Leinwand und Pigmenten geformten ersten Wirklichkeit entschweben. Diese imaginäre Wirklichkeit ist ein Saal des Alcazar und einige in ihm versammelte Personen (es handelt sich um die fünfjährige Infantin Margarita, zwei Hoffräulein, Zwerge, den Maler Velasquez selbst, der gerade an einem Gemälde arbeitet, und einige andere Personen). Das auf dem Bild zu Sehende mag einst sich in der dargestellten Weise ereignet haben; die Szene, die der Bildbetrachter vor sich sieht, ist gleichwohl ausdehnungslos und von keiner Materie erfüllt. Sie ist phantomhaft. Ihrer Nichtigkeit aber, so scheint es, tritt aus dem Innern des Bildes eine Gegenkraft entgegen. Die nur ›schwebend‹ anwesende Welt des Bildobjekts durchziehen Vektoren, die das Nirgendwo des Virtuellen zu verlassen und in ein konkretes Hier einzubrechen scheinen: mehrere der dargestellten Personen (fünf von sieben) blicken aus dem Bild heraus

und mustern, so scheint es, den real vor dem Gemälde stehenden Betrachter. Ein Wechsel ›through the looking glass‹ (in umgekehrter Richtung wie bei Alices Spiegelblick) scheint angebahnt.

Weiteres Überlegen führt natürlich schnell zu einer Revision dieses Eindrucks: das Objekt der dargestellten Blicke ist keineswegs der reale Bildbetrachter, sondern etwas, das Teil der dargestellten Szene ist, aber aufgrund des von Velasquez gewählten Ausschnitts außerhalb des Blickfelds bleibt. Die scheinbar den Betrachter fixierenden Personen blicken nicht in den realen Raum vor dem Bild, sondern in einen virtuellen Raum, der den gemalten imaginären Raum ergänzt (und der sogar, wie Foucault beschrieben hat, »das eigentliche Zentrum der Szene«²⁹ ist). Der Umstand, dass der virtuelle Raum, in den die dargestellten Figuren schauen, gleichzeitig der Standort des ›impliziten Bildbetrachters‹ ist, produziert gleichwohl das, was man einen »Multistabilitäts- oder ›Kippeffekt«³⁰ nennen kann: der Betrachter, der sich als im Fadenkreuz der Blicke stehend empfindet, fühlt sich aufgefordert, seine eigene Raumposition in diesem virtuellen Raum zu verorten. Das Gemälde legt es sogar ganz offensichtlich daraufhin an, den auch aus anderen Gemälden bekannten Effekt, vermittels scheinbar das Bild verlassender Blicke den Anschein einer Kontaktaufnahme der imaginären Welt mit der Realität des Betrachters aufkommen zu lassen, eigens zu verstärken. Velasquez hat nämlich ein Element eingefügt, das den Betrachter phantasieren lässt, dass nicht nur der virtuelle Raum, der sich (ungemalt) vor dem gemalten Raum erstreckt, sein eigener sei, sondern er darüber hinaus auch in dem gemalten Raum selbst einen Platzhalter habe. Diese Einladung, sich selbst im Bild präsent zu fühlen, geht von dem fast den gesamten rechten Bildrand einnehmenden Gemälde aus, an dem die Velasquez darstellende Malerfigur gerade arbeitet. Da nur seine Rückseite zu sehen ist, bleibt das Sujet dieses Bildes genauso wie der virtuelle Raum vor dem Gemälde eine Leerstelle. Indem das Dargestellte undefiniert bleibt, funktioniert es als ein Köder, der den Betrachter in das Bildobjekt hineinlockt. Der Betrachter, der sich im Visier des scheinbar ihn musternehmend fixierenden Malers fühlt, glaubt sich berechtigt, diese Leerstelle mit seinem in Entstehung befindlichen eigenen Porträt aufzufüllen. Wie von einem Sog ergriffen, gerät das Jetzt seiner realen Anwesenheit paradoxerweise in die Außerzeitlichkeit und Immaterialität einer bloß imaginären, einer repräsentierten Szene.

Die Suggestion einer hybriden Konstellation, in der das irrealer Bildobjekt dem Eindringen des realen Beobachters offensteht, ist allerdings ein bloßes Spiel, das vom Gemälde selbst wieder abgebrochen wird. Als Wächter, der daran erinnert, dass Blicken, die aus dem Bildobjekt zu dem Betrachter hinzuschauen scheinen, der Ausbruch in die Realität unmöglich gelingen kann, hängt an der

Wand im Hintergrund des Alcazar-Saals ein Spiegel, in dem, ein wenig unklar, das Königspaar, an dessen Hof Velasquez beschäftigt war (Philipp IV. und seine zweite Frau Marianne), zu erkennen ist. Die Kunsthistoriker haben intensiv über die Ausrichtung des Spiegels nachgedacht und neigen zu zwei Deutungen: entweder reflektiert der Spiegel einen Ausschnitt jenes virtuell bleibenden Raums, zu dem der Maler und die anderen Personen hinblicken, oder er reflektiert die abgewandte Seite der Leinwand, an der Velasquez gerade arbeitet. Beide Deutungen führen zum selben Ergebnis: der Spiegel (wie es traditionell dem Motiv des Spiegels als eines Objekts, das die Wahrheit anzeigt, entspricht) zerstört den falschen Schein. Indem er aufgrund seines besonderen Perspektivismus einen Einblick in den unsichtbar bleibenden Raum vor der dargestellten Szene eröffnet, vertreibt er den Betrachter aus diesem. Seine Identifikation mit dem Modell, das der Maler porträtiert, war eine Usurpation; er muss sein Porträt, mit dem er vorschnell die Leerstelle der Vorderseite der Leinwand ausgefüllt hat, wieder auswischen. Der Spiegel stellt klar, dass das Jetzt des Betrachters in der Zeitlosigkeit des Bildobjekts nicht vorkommen kann. Die Einladung an den Betrachter, in das Bild einzutreten, war nur eine intelligente Fopperei, die zum Nachdenken über die Komplexität von Repräsentation anregt.³¹

In dem zweiten Gemälde von Velasquez ist es gleichfalls ein Spiegel, der die auch hier suggerierte Illusion eines Andockens der imaginären Bildrealität an die Realität des Betrachters wieder auflöst und das Bildobjekt in seine immaterielle Außerweltlichkeit zurückholt. Es handelt sich um das Gemälde *La Venus del espejo*, das mit einer für das prude Spanien des 17. Jahrhunderts erstaunlichen Kühnheit den Körper der Venus in einer erotisch-lasziven Rückenansicht zeigt. Die Konstellation ist weniger komplex als in *Las Meninas*. Die Einladung zur Grenzüberschreitung bewirkt hier der von dem Gemälde ausgehende Appell an die Sinnlichkeit. Das Gemälde wagt sich weit vor in der von der klassischen Ölmalerei perfektionierten Kunst, so zu malen, dass »what the eyes perceives is already translated, within the painting itself, into the language of tactile sensation.«³² Wie in *Las Meninas* kann der Betrachter den Eindruck haben, aus dem Bild wölbe sich ihm ein Raum entgegen, zu dem er dazugehöre. Dieser gemeinsame Raum entsteht durch die den Bildvordergrund dominierenden Hüften und die Wölbung des schweren Gesäbes der Venus: sie geben dem Gemälde eine Bewegungsdynamik nach vorne zum Betrachter hin. Während in *Las Meninas* die Illusion eines das Bildobjekt und den Betrachter umspannenden gemeinsamen Raumes aufgrund von scheinbar aus dem Bild herausschauenden Blicken entsteht, bildet er sich hier durch den eigenen Blick des Betrachters, den die scheinbar haptischen Qualitäten des dargestellten Körpers »zudringlich« werden lassen.³³

Velasquez selbst scheint den Eindruck gehabt zu haben, seine nackte Venus könne ein kunstfernes Begehren erwecken, das das ›interesselose Wohlgefallen‹ trübt und den Hiatus zwischen Realsphäre und Immaterialität des Bildobjekts überspringt. Der Spiegel, den die Venus, einer verbreiteten Ikonographie folgend, in der Hand hält, übernimmt die Funktion, die zum Betrachter hinführenden Vektoren wieder zurücklaufen zu lassen. Seine Neutralisierungsfunktion leistet er zunächst einmal durch seine allegorische Bedeutung; der Umstand, dass Spiegel nie mehr als einen bloßen Reflex zeigen, stellt eine Mahnung an den Betrachter dar, nicht zu vergessen, dass auch das Gesamtbild nur das leere Phantom des Realen vorgaukelt. Wichtiger aber noch ist die Art der Verwendung des Spiegels. Anders als Frauenfiguren anderer berühmter Gemälde, die gleichfalls in einen Spiegel blicken, nutzt die Venus den Spiegel nicht, um trotz ihrer abgewandten Körpersituation einen Blickkontakt mit dem Betrachter zu suggerieren. Sie betrachtet vielmehr selbstversunken ihr eigenes Gesicht. Ihre Beschäftigung mit dem eigenen Spiegelbild kappt jeden Anschein eines insgeheimen Einverständnisses mit dem Betrachter und damit einer Beziehung zwischen Bildsphäre und Realsphäre. Nur die Rückenseite des Körpers mit dessen sich entgegenwölbenden Formen ›fixiert‹ den Bildbetrachter; der Blick der dargestellten Person selbst ist hingegen ganz von der Aufmerksamkeit für das eigene Gesicht absorbiert. Die einen intimen Binnenraum konstituierende Spiegelbeziehung akzentuiert, dass die Sphäre des Bildobjekts ›selig in sich selbst scheint.³⁴ Indem der Spiegel eine (Selbst-)Beziehung konstituiert, in der der Betrachter nicht vorkommt, ist er ein Emblem für die Unmöglichkeit, einen Wechsel ›through the looking glass‹ zu vollziehen.

Velasquez' Zuhilfenahme von Spiegeln, um so das Bildobjekt abzudichten und vor dem Schein eines Ausbruchs in die Realität zu schützen, ist ein indirekter Beleg für die Macht des Grenzüberschreitungsdranges, der auch traditionelle Bilder manchmal mit der Vorstellung spielen lässt, dass eine Verbindung mit der Realwelt möglich sei. Im Bereich der Aktmalerei, zu der Velasquez' Venus-Bild gehört, hat insbesondere das Bemühen um ein perfektes Inkarnat sich mitunter mit dem Phantasma verbunden, der Ausbruch ins Reale sei möglich. Balzaes schon zitierte Novelle *Le chef-d'œuvre inconnu* erzählt, wie das Ringen um das perfekte Inkarnat von der fetischistischen Illusion geleitet sein kann, im repräsentierenden Abbild die Präsenz des realen Lebens zu erreichen. Den unterschweligen Alchimismus der Inkarnatmalerei und deren Begehren, aus toten Pigmenten das Leben selbst erstehen zu lassen, deutet die Bemerkung eines Tizian-Bewunderers an, der Maler habe ›den Leib selbst als Farbe benutzt.³⁵ Anne-Louis-Girodets Gemälde *Pigmalon amoureux de sa statue*, das virtuos gestaltet, wie die gemeißelte Nacktheit Galatheas aus der steinernen Oberfläche der Skulptur überbordet und zur Hautnacktheit

einer realen Frau wird,³⁶ verweist mittels des Pygmalionmythos darauf, dass das Begehren nach einer Überwindung der Unwirklichkeit der Kunstwelt das eigentliche Anliegen der Inkarnatmalerei sein kann.

Die Avantgarde-Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat den Ausbruch aus der Eigensphäre des Bildes durch eine Neuerung geleistet, die nun wirklich die Materie der Welt in das Bild eindringen lässt. Wenn Maler wie Braque oder Picasso in den idealen Raum der Malerei eine reale Zeitung, eine reale Schnur oder einen realen Vorhangstreifen hineinmontierten, dann übersetzen sie die Grenzüberschreitung, die in der traditionellen Malerei Blicke, die den Betrachter ins Visier nehmen, oder ein Inkarnat, das ›aus Fleisch selbst gemalt‹ zu sein scheint, andeuten, in die Dinglichkeit von indiziellen Elementen.

Epiphanien

Die beiden beschriebenen Konstellationen – das Reale nimmt einerseits wie in den beiden vorgestellten Plakaten oder in den angeführten literarischen Zitaten den Charakter von Bildhaftigkeit an, Bilder spielen andererseits wie bei Velasquez mit dem Schein, etwas Reales in sich aufnehmen zu können – sind Phantasmen, in denen ein Mangel ausgeglichen ist; hier gilt nicht mehr, dass auf der einen Seite dem Realen etwas fehlt, um ein Bild zu sein³⁷ und auf der anderen Seite dem Bild etwas fehlt, um real zu sein. Die Assimilierung des Realen an ein Bild kann, wie beschrieben, eine Referenzerweisung an ein als substanziell qualitativ empfundenes Ding implizieren. Sie kann aber auch die simple Angleichung des Gesehenen an eine kultivierte Sensibilität bedeuten oder die Suggestion eines ›weichen‹ Seins, angesichts dessen ein Betrachter, der sich nach einer abgedämpften Präsenz der Objekte sehnt, seine Scheu verlieren kann (den Objekten wird ihr Aussehen belassen, aber sie erlangen den Bilder kennzeichnenden Status, »da zu sein und nicht da zu sein«³⁸).

Ich komme nun auf eine weitere mögliche Implikation zu sprechen, die sich aus dem Phantasma einer sich in die Bildsphäre schwingenden Welt ergeben kann und die auch schon bei der Interpretation des Magritte-Gemäldes (und eventuell auch des Werbeplakats für Wohllebens Buch) hätte herausgearbeitet werden können. Alles andere als ein gewagtes Spiel mit bizarren Vorstellungen, kann die Verwechslung des Realen etwas für viele Menschen Plausibles evozieren: als Sonderfall der dem Alltagsbewusstsein selbstverständlichen Auffassung, dass das Reale keineswegs, so wie erkenntniskritische Philosophen es voraussetzen, ein unzugängliches ›Ding an sich‹ sei, sondern vielmehr authentisch in unseren Wahrnehmungen ankommt, kann die Gleichsetzung eines normalen Objekts mit

einem Bild ausdrücken, dass das betroffene Objekt einen Überschuss enthält, durch den es nicht nur einfach da ist, sondern zudem in einer ästhetisch und semantisch auffälligen und ansprechenden Sichtbarkeit bildhaft entgegenstrahlt.

Die Auffassung von etwas Realem als Bild kann Ausdruck einer (mitunterer euphorisch erlebten) Weltnähe sein. Einige Passagen in Henri Bergsons *Matière et mémoire* sind in diesem Kontext interessant. Die Gleichsetzung des Realen mit einem Bild ist hier explizit die Konsequenz einer Wahrnehmungstheorie, für die das Bewusstsein nicht ein von den Dingen abgetrenntes eigengesetzliches Universum aus Repräsentationen konstituiert, sondern direkt einen Blick auf die Welt selbst eröffnet.

Bergsons Auffassung vom Bildcharakter des Realen ist eine Reaktion auf Theorien, die lange Zeit in der Wahrnehmungsphilosophie eine wichtige Rolle gespielt hatten. Auf einer anderen Ebene haben diese Theorien zumindest implizit gleichfalls den Unterschied zwischen Wahrnehmen und Bildersehen eingegeben. Für die antike und mittelalterliche Auffassung und auf modifizierte Weise auch für manche moderne Wahrnehmungstheorie vollzieht sich Wahrnehmung mittels der physischen Präsenz einer Kopie des Objekts im Wahrnehmungsapparat. Die antiken Philosophen beispielsweise stellten sich vor, dass die Objekte ein von ihrer Oberfläche sich ablösendes Simulakrum entsenden und dass Wahrnehmung entstehe, sobald diese Kopie auf einen Wahrnehmungsapparat trifft, der dieses Abbild absorbiert. Wahrnehmung wurde also als ein Vorgang aufgefasst, bei dem eine Repräsentation des Objekts in den Wahrnehmungsapparat eingedrungen ist. Die nachantiken Wahrnehmungstheorien, mit denen Bergson in Auseinandersetzung tritt, gehen zwar nicht mehr von einem von den Dingen sich ablösenden Simulakrum aus, aber weiterhin von Repräsentationen des wahrgenommenen Objekts im Bewusstsein: das Wahrnehmungsvermögen, so die modernisierte Weiterführung der Simulakrum-Theorie, erzeuge aufgrund der von den Sinnesorganen aufgenommenen Reize im Bewusstsein ein Vorstellungsbild des realen Objekts.³⁹

Bergson lehnt solche Auffassungen ab, die davon ausgehen, dass der Wahrnehmende keinen direkten Kontakt mit dem Wahrgenommenen habe, sondern nur mit dazwischengeschobenen imaginären Bildern zu tun habe, die sich – wie er mit ironischem Unterton zitiert – nur insofern von Halluzinationen unterscheiden, als sie eine »halluzination vraie«⁴⁰ seien. Wahrnehmen ist für Bergson (ähnlich wie nach ihm für die Phänomenologen) insofern grundsätzlich vom Bildersehen unterschieden, als es in ihr keinerlei mediale Vermittlung, sondern eine direkte Präsenz der Objekte gibt.

Die Zurückweisung einer Parallelisierung von Wahrnehmen und Bildersehen führt Bergson aber dazu, auf einer tieferliegenden Ebene Bildersehen und

Wahrnehmen gleichzusetzen. Die Überzeugung, dass Wahrnehmen ein Vorgang ist, bei dem »nous sommes véritablement placés hors de nous« [wir wirklich außerhalb unser selbst versetzt sind]⁴¹ und uns »plaçons d'emblée dans les choses« [unmittelbar in die Dinge versetzend],⁴² hat bei ihm die Konsequenz, dass das Erscheinen eine Qualität der Realität selbst ist. Da die Wahrnehmbarkeit zu der Welt selbst gehört und Sichtbarkeit nicht erst in einem mysteriösen Phosphoreszieren, das der wahrnehmende Blick aufgrund physiologischer und mentaler Prozesse aufflackern lässt, entsteht, beschränken die Dinge sich für ihn nicht einfach auf ihre Gegebenheit, sondern sind gleichzeitig ihre eigenen Bildschirme. Der Bildcharakter, den bei Bergson die nicht mehr als Repräsentationen verstandenen Wahrnehmungen abgestreift haben, ist nun dem Wahrnehmbaren selbst inhärent. Das Bild, als das das Wahrnehmbare erscheint, steckt schon in diesem (es ist »donnée avec lui et en lui« [mit diesem und in diesem gegeben]⁴³); das Objekt, resümiert Bergson, »est une image, mais une image qui existe en soi« [ist ein Bild, aber ein Bild, das an sich existiert].⁴⁴

Bergsons eigenwillige Verwendung des Bildbegriffs betrifft natürlich nicht piktorale, sondern perzeptive Bilder und scheint insofern wenig mit dem Thema dieses Aufsatzes zu tun zu haben.⁴⁵ Zu einer Anknüpfung lädt allerdings der Philosoph selbst ein. In einer Passage, die ein schönes Beispiel seines anschaulichen Stils ist, resümiert er seine Theorie von der Sichtbarkeit, die der Welt selbst inhärent sei, mit einem Vergleich, der von »im Innern der Dinge aufgenommenen Fotografien« spricht:

Toute la difficulté du problème [...] vient de ce qu'on représente la perception comme une vue photographique des choses, qui se prendrait d'un point déterminé avec un appareil spécial, tel que l'organe de perception, et qui se développerait ensuite dans la substance cérébrale par je ne sais quel processus d'élaboration chimique et psychique. Mais comment ne pas voir que la photographie, si photographie il y a, est déjà prise, déjà tirée, dans l'intérieur même des choses [...].

[Die ganze Schwierigkeit des Problems rührt daher, dass man sich die Wahrnehmung als eine fotografische Aufnahme der Dinge vorstellt, die von einem bestimmten Punkt mit einem speziellen Apparat – dem Wahrnehmungsorgan – erfolgt und die anschließend im Hirn durch irgendeinen chemischen oder physikalischen Verarbeitungsprozess entwickelt wird. Man übersieht dabei, dass die Fotografie, wenn überhaupt so etwas wie eine Fotografie vorliegt, im Inneren der Sachen selbst schon aufgenommen und entwickelt ist [...].]⁴⁶

Das Abgleiten eines real anwesenden Objekts in sein Bild, das das Werbeplakat für Wohllebens Buch mit der paradoxen Einmontierung eines fotografierten Waldes in einen realen Wald als ein surrealistisches Ereignis darstellt, ist bei

Bergson ein ganz normales und keinen Wechsel in einen anderen Seinsmodus bedeutendes Leuchten des Seins selbst.⁴⁷ Die Vorstellung »einer im Innern der Dinge aufgenommenen Fotografie« drängt sich Bergson auf, da in seiner Auffassung einerseits das Erscheinen, das für erkenntniskritische Wahrnehmungstheoretiker sich erst in den mentalen Bildern konstituiert, den Dingen selbst angehört, andererseits er aber als Rückeffekt der herkömmlichen Analogisierung von Wahrnehmung und piktoralem Bild das nun den Dingen selbst inhärente Erscheinen weiterhin als piktoral versteht (das Objekt, schreibt er einleitend, »est en lui-même, pittoresque« bist, in ihm selbst, pittoresk!⁴⁸). Magritte wollte vielleicht mit seinem Gemälde *La Condition humaine*, auf dem ein Segment der Landschaft durch ein Bild, das eben dieses Segment zeigt, verdeckt ist, einen ähnlichen Gedanken ausdrücken: das Bild, das der Maler malt, ist ein Bild, das die Dinge selbst schon zur Erscheinung bringen.

Bergsons Theorie von einer Bildlichkeit, die den Dingen selbst inhärent ist und nicht erst im Subjekt durch Wahrnehmungsbilder geschaffen wird, ist wesentlich weniger spektakulär als die Steigerung, die diese Auffassung in den folgenden Beispielen, die von einer Selbstoffenbarungsqualität der Dinge ausgeht, erfährt. Ein Objekt oder eine Szene wird hier als bildhaft erlebt, weil der Betrachter in einem ereignishaften Moment zu erfahren glaubt, dass sie nicht einfach nur gegeben sind, sondern außerdem die Virtualität besitzen, sich in einer epiphaneartigen Selbstrepräsentanz darzubieten. Eine Realität wird vorausgesetzt, in der, so wie in Bergsons Auffassung, es zu den Dingen selbst gehört, dass sie auch erscheinen, und die zudem die Fähigkeit besitzt, in manchen ihrer Segmente diesem Erscheinen eine ästhetische und semantische Expressivität zu geben. Realistische Kunstprogramme, die es ablehnen, durch Abwendung von der Wirklichkeit zum Beispiel einen idealischen Apollo von Belvedere oder eine Raphael-Madonna aus der Einbildungskraft entstehen zu lassen und stattdessen auffordern, die nicht minder perfekten »ready-mades«, die die vorhandene Wirklichkeit anbieten, wiederzugeben, rechnen mit einer solchen den Dingen innewohnenden ästhetischen Qualität. Georg Büchner beispielsweise beschreibt in der Novelle *Lenz*, wie der Protagonist den Anblick zweier auf einem Stein sitzender Mädchen als ein von der Natur komponiertes Bild wahrnimmt, das die Sublimierungsanstrengungen idealistischer Künstler erübrigt.⁴⁹

Eindrucksvoll tritt der visuelle Überschuss, der aus einem Ding hervortreten und es zu einem Bild erhöhen kann, im folgenden Zitat von Peter Handke entgegen; die Sätze beschreiben einen Moment, in dem das Reale, wie in einer Ekstase sich selbst steigern, eine ins Bildhafte überbordende visuelle Erscheinung aus sich freisetzt. Die Dinge erreichen plötzlich das Leuchten einer Epiphanie und stellen sich damit in eine Aura, die sie Bildobjekten vergleichbar erscheinen

lässt: »Die gewohnten Anblicke flimmerten vor seinen Augen, als seien sie Erscheinungen – und zwar natürliche – und jede einzelne zeigte ihm eine Fülle, die unerschöpflich war.«⁵⁰

Ein frappantes Beispiel für eine solche Bildhaftigkeit, die in realen Dingen als deren innerstes Wesen aufbricht, gibt Zola in seinem Roman *L'œuvre*. In einer zentralen Stelle dieses Romans, dessen Hauptfigur ein obsessiver Maler ist, der verzweifelt die Wirklichkeit in seinen Gemälden zu erreichen sucht, ist die Pariser Ile-de-la-Cité nicht einfach ein Wahrnehmungsobjekt, sondern offenbart sich ihm als ein ihr selbst inhärentes Bild. Die Stadt steigert für einen Moment ihr Dasein zu einer ekstatischen Sichtbarkeit, die wie eine spirituelle Überrealität aus ihr aufsteigt:

Et la vie de la rivière, l'activité des quais, cette humanité dont le flot débouchait des rues, roulait sur les ponts, venait de tous les bords de l'immense cuve, fumait là en une onde visible, en un frisson qui tremblait dans le soleil.

[Und das Leben des Flusses, die Aktivität der Quais, diese Menschenmenge, die den Straßen entströmte, rollten über die Brücken, kamen heran von allen Rändern des riesigen Kessels, stiegen hier auf *in einer sichtbaren Welle, in einem Flimmern, das in der Sonne zitterte.*]⁵¹

Der Stadtraum, vor dem der Maler steht, setzt hier selbsttätig, als »sichtbare Welle«, jene dematerialisierte Sichtbarkeit, wie sie eigentlich nur medial vergegenwärtigten Objekten eignet, aus sich frei (die »sichtbare Welle«, die aus dem realen Stadtraum aufsteigt und dessen Aussehen zu einem eigenständigen Wesen werden lässt, erinnert entfernt an das »Simulakrum«, das in den erwähnten antiken Wahrnehmungstheorien sich von den Objekten löst und bei seiner Begegnung mit einem Wahrnehmungsorgan das perzeptive Bild entstehen lässt). Im weiteren Verlauf der Textpassage beschreibt dann Zola, wie diese miraculöse »reine Sichtbarkeit« auch insofern ikonisch ist, als sie eine essenzielle Realität zeigt und damit jene »innere Eigentlichkeit«, zu der die Malerei (insofern sie nicht platonisch verstanden wird) ihren Gegenstand zu sublimieren vermag, zur Erscheinung bringt. Der Stadtraum vertieft sich selbst zu jenem »fond« (Wesensausdruck, Urbild), in dem die Stadt ihr Wesen hat und den der Protagonist bei seinen Malversuchen bislang vergeblich zu erreichen versucht hat:

Enfin, j'ai le fond, les deux trouées de la rivière avec les quais, la Cité triomphale au milieu, s'enlevant sur le ciel. Ah! ce fond, quel prodige! On le voit tous les jours, on passe devant sans s'arrêter, mais il vous pénètre, l'admiration s'amasse; et, une belle après-midi, il apparaît. Rien au monde n'est plus grand, c'est Paris lui-même, glorieux sous le soleil ...

[Endlich habe ich das Urbild, die zwei Schneisen der Flüsse mit den Quais, in der Mitte die majestätische Cité, die in den Himmel ragt; ah, dieses Urbild, was für ein Wunder! Man sieht es täglich, man geht daran vorbei, ohne anzuhalten, aber es dringt in einen ein, Bewunderung sammelt sich an; eines schönen Nachmittags erscheint es dann. Nichts auf der Welt ist größer, das ist Paris selbst, glorreich in der Sonne ...].⁵²

Apollinische Realitäten

Solche Darstellungen von Selbstrepräsentations-Ereignissen, in denen ein Objekt, ohne aus seiner Einheit mit sich herauszutreten, sich in seine eigene Epiphanie zu verdoppeln scheint, setzen implizit voraus, dass das Reale das Potential zum apollinischen Erscheinen in Bildern haben kann. Ein insgeheimer Glaube an eine apollinische Disposition des Realen (oder von Teilen des Realen) kann auch den Bildlichkeitswahrnehmungen, die im Folgenden beschrieben werden, unterstellt werden. Anders als die eben beschriebenen Wahrnehmungen fokussieren sie nicht auf spektakuläre Ausnahmefälle, in denen ein Ding zu einer ekstatischen Sichtbarkeit erwacht, sondern setzen im Realen eine ganz alltäglich dessen Bildhaftigkeit herbeiführende Dynamik voraus. So kann für manche Beobachter der Umstand, dass zum Beispiel in einer Landschaft Linien sich abzeichnen scheinen, den Eindruck aufkommen lassen, das Reale schaffe selbst einen piktoralen Charakter seines Erscheinens und konstituiere sich als Bild. Eine graphische Textur der Natur ist ausgerechnet Beobachtern aufgefallen, für die es eigentlich offensichtlich ist, dass Umrisslinien keine Eigenschaften der Objekte selbst sein können, und die, wie beispielsweise Maurice Merleau-Ponty, die Vorstellung für absurd halten, ein Maler folge beim Festhalten der Konturen eines Apfels oder eines gepflügten Feldes mit seinem Pinsel oder seinem Stift einer Punktelinie, die in den Objekten selbst vorgezeichnet ist.⁵³ Aber obgleich solche für die außergeometrische Materialität sensible Beobachter nicht daran glauben, dass es in der Wirklichkeit graphische Abgegrenztheit geben könne und die Welt von sich aus einen ›haptischen Stil‹ praktiziere, entdecken sie in der Natur eine ihr intrinsische Linearität. Ein berühmter Repräsentant dieser Wahrnehmungshaltung, die für einen im Realen sich abzeichnenden dynamischen ›Graphismus‹ sensibel ist, ist Leonardo da Vinci. In seinem *Trattato della pittura* fordert er die Maler dazu auf, in jedem Ding die Weise zu entdecken, wie sich in ihm ›eine gewisse gewundene Linie, die so etwas wie seine erzeugende Achse ist, ausrichtet.⁵⁴ (Solche Kraftlinien, wie sie Leonardo zum Beispiel im Gesicht imaginiert, sind für ihn allerdings nicht unbedingt unmittelbar sichtbar; sie sind, wie Bergson kommentiert, »moins perçue par l'œil que pensés par

Fœil« [vom Auge eher gedacht als vom Auge gesehen]⁵⁵). Die Loslösung aus der projektiven Perzeptionsweise eines außenstehenden Betrachters, der das Feld des Sichtbaren mittels konturierender Linien seinen Mustern entsprechend seziert, und das eine Abstandshaltung aufgebende Eintauchen in eine als Bewegungsfeld verstandene Realität, kann in diesem Zusammenhang als eine Haltung empfohlen werden, die die Erfahrung von die Materiemassen dynamisierenden authentischen Linien eröffnet. Die Welt, in ihrem als Strömen verstanden Sein, erscheint solchen sich als »unverbildet« empfindenden Bildsehern als Raum einer anonymen mobilen *land art*. Linien, die nicht die einer definierenden Form sind, in der die Dinge wie in einer Hülle feststecken, sondern die einer strömenden Bewegung, zeichnen sich, so glauben sie, weniger in die Realität hinein als in ihr ab. Der Verlauf des durch eine Ebene sich schlängelnden Flusses oder die Spuren des Heran- und Wegschwappens des vom Gezeitenwechsel bewegten Meeres sind für den Anthropologen Tim Ingold beispielsweise solche dynamischen Linien, deren Effizienz gerade nicht darin besteht, dass sie eingrenzen, sondern die Fähigkeit haben, »to break the bounds that otherwise hold things captive within their envelopes, thus releasing them into the fullness of their being«.⁵⁶

Look *at* nature, as landscape, and there are, as Goya said, no lines to be seen. They exist only in its graphic representations. Look *with* it, however, as a manifold of earth and sky, join in the movements of its formation, and lines are everywhere. For they are the very lines along which we and other creatures live.⁵⁷

Dass nicht nur die Natur, sondern gerade auch urbane Räume solche sich selbst ziehende Linien (Phänomene, von denen man, wie Ingold mit einem Neologismus formuliert, sagen könnte: »*it lines*«⁵⁸) zu entdecken geben, hält Siegfried Krakauer in einem seiner Stadttex te fest:

Den Plan hat niemand ersonnen, nach dem die Elemente des Getriebes das Linienw irrwarr in den Asphalt kritzeln, es gibt keinen solchen Plan, die Ziele sind in den einzelnen Partikeln verschlossen, und das Gesetz des kleinsten Widerstandes weist den Kurven die Richtung.⁵⁹

Das Bild an sich

In den Wahrnehmungen, die sich, wie Tim Ingold beschreibt, auf ein »Sein-mit-dem-Raum« einlassen (der Wahrnehmende wechselt, mit einem Ausdruck Ingolds, aus dem Status des »ex-habitant« in den eines »inhabitant«⁶⁰), nimmt die Natur nur insofern den Aspekt eines sich selbst produzierenden Bildes an,

als Linien ihr eine graphische Struktur geben. Der Biologe Adolf Portmann ist bei seinen Naturbeobachtungen auf ein Phänomen gestoßen, das er als eine gezielte Herstellung von bildhaften Qualitäten interpretiert. Die von Ingold beschriebenen Linien, die die Materie zieht, geben dem Realen zwar eine visuelle Textur, die die eines Bildes sein könnte; sie implizieren aber keineswegs, dass das Bilderproduzieren ein von der Natur verfolgtes Anliegen ist. Portmann geht von einem solchen in der Natur virulenten Willen zum Bild aus. (Die eigenartige Konstellation der Bild/Realitäts-Vermengung, um die es in diesem Aufsatz geht, erscheint in Portmanns Vision als ein Anliegen, dass die Natur selbst verfolgt.) Die Formen, die die Tiere auf ihrer Haut, ihrem Fell, ihrem Gefieder, ihren Schuppen entwickeln, sind für Portmann das Resultat einer dem Leben inhärenten Funktion, die dafür sorgt, dass die Tierarten nicht nur für ihr Überleben sorgen, sondern zudem ein Bild konfigurieren, das ihre eigene Besonderheit repräsentiert. Für Portmann sind diese Muster, Streifen, Schattierungen, stumpfen oder schillernden Farben nicht utilitaristisch als zweckdienlich im Kampf um das Überleben erklärbar. Zu den Funktionen des Lebens gehöre nicht nur der Metabolismus und die Arterhaltung, sondern auch die Disposition, seine Artspezifität in einem komplexen visuellen Erscheinungsbild zu manifestieren. »Selbstdarstellung« ist für Portmann eine »basale Lebenseigenschaft« »mit vollem Eigenwert«. ⁶¹ Der wiederum Portmann interpretierende Philosoph Jacques Derrida fasst diese Selbstdarstellung als einen paradoxen »redoublement originaire« keine »ursprüngliche Verdopplung« auf, bei der ein Weltsegment, ohne den Umweg über ein es repräsentierendes Medium nehmen zu müssen, in seinem eigenen Körper sein es darstellendes Bild produziert. ⁶² Die ästhetisch expressive Oberfläche des Tierkörpers ist demnach nicht einfach als schön zu erleben; das Tier ist durch die an ihm sichtbaren Formen nicht einfach »geschmückt«, ⁶³ sondern betreibt »une ostentation de soi-même qui [...] doit être comprise principalement comme issue d'un »besoin« ou d'une »aspiration« à manifester ce que l'on est au lieu de simplement »être« ou »exister« keine Zuschaustellung seiner selbst, die primär als Resultat eines Bedürfnisses oder eines Begehrens nach einer Manifestierung dessen, was man ist, statt danach, einfach zu »sein« oder zu »existieren« verstanden werden muss. ⁶⁴

Die Tierformen schaffen für Portmann insofern etwas Bildhaftes, als sie die Sichtbarkeit von etwas herbeiführen, was nicht unmittelbar erfahrbar ist, sondern erst durch diese sich zeigt. ⁶⁵ Ohne den Umweg über die piktorale Repräsentation im Substrat eines Bildmediums, also über die Auslagerung seiner Sichtbarkeit in ein anderes Objekt zu nehmen, erzeugt das »schöne« Tier dank des paradoxalen Vorgangs eines »redoublement originaire« auf seiner Kontaktzone zur Außenwelt (auf seiner gemusterten und farbenreich schillernden Haut/seinem Gefieder/

seinen Schuppen) jene es repräsentierende Sichtbarkeit, die die Malerei oder die Fotografie durch Pigmente oder Pixel entstehen lässt. (Das ästhetisch expressive Tier sendet in seiner »Selbstdarstellung« jene von Zola evozierte »sichtbare Welle«, in der sein Wesen erscheint, aus.)

Für Portmann hat diese »authentische Erscheinung«, in der das Tier das, was es ist, der Welt vermeldet, auch dann den Charakter einer Selbstdarstellung, wenn nirgendwo ein Auge erreichbar ist, dem diese Erscheinung zu Gesicht kommen kann. Fische und andere Meerestiere, deren Formen und Farben in den lichtlosen Tiefen des Ozeans ungesehen bleiben, sind für ihn Beispiele für ein Phänomen, für das er den paradoxen Begriff »unadressierte Erscheinung«⁶⁶ prägt. Die Idee, dass die Natur ein »Spektakel ohne Betrachter« veranstaltet und Bilder »ins Blaue« aussendet, die »keinem aufnehmenden Sinn zugedacht«⁶⁷ sind – hat für ihn nichts Widersinniges.⁶⁸

Das von Portmann beschriebene Phänomen von Tieren, die auch unter Bedingungen, in denen es keinen Betrachter gibt, Formen und Farben zu ihrer Selbstdarstellung entwickeln, stellt eine Art von »Bild an sich« dar.⁶⁹ Falls diese »Bilder an sich« in der Tat Bilder sind, sind es allerdings paradoxe Bilder, die das Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit, das für Bilder konstitutiv ist, in mehrfacher Hinsicht verwirren. Wie eingangs angedeutet, besteht die »Mucke«, aufgrund deren ein normales Objekt sich zum Bild anreichert, in einer Operation, die in einem Anwesendem (dem Bildding) ein Abwesendes (das Bildobjekt) eine immerhin visuelle Anwesenheit gewinnen lässt. Neben der Anwesenheit des Bilddings scheint allerdings eine zweite Anwesenheit eigentlich unabdingbar: ein Betrachter, der die zweidimensionale Fläche des Bilddings dank seines Vorstellungsvermögens dazu animiert, etwas anderes zu sein, als sie ist, muss als transzendente Bedingung, ohne die es so etwas wie Bildobjekte gar nicht geben kann, anwesend sein.⁷⁰ Portmanns »authentische Erscheinungen«, die ihre Selbstrepräsentanz »ins Blaue« senden, stellen die Beziehung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, wie sie Bildern wesentlich ist, in mehrfacher Hinsicht auf den Kopf: Während normalerweise das Repräsentierte abwesend, aber ein Betrachter anwesend ist, ist der am lichtlosen Meeresgrund gründelnde Tiefseefisch in dem Bild, das er von sich gibt, mit seinem eigenen Körper selbst anwesend, dafür aber ist der Betrachter und damit derjenige, der erst die spezifische Sichtbarkeit des Bildobjekts zum Funktionieren bringt, abwesend. Als »Bild an sich« lebt der dank einer »ursprünglichen Verdopplung« angereicherte Fisch am Meeresgrund in der perfekten Hermetik jenes »Scheins in sich selbst«, auf das das Spiegelmotiv in den beiden Velasquez-Gemälden verwies, das Velasquez aber nur vor der übergreifigen Zudringlichkeit des Betrachters, nicht jedoch vor dessen kontemplativer Bewunderung abgeschirmt wissen wollte.

Die hier vorgestellten literarischen Zitate, Gemälde, Plakate, philosophischen und biologischen Spekulationen, die die Fantasievorstellung einer sich in manchen ihrer Objekte in die Bildsphäre schwingenden Welt entwickeln, sind ein Sonderkapitel der engen Beziehung zwischen Bild und Welt, die die Realitätserfahrung generell prägt und oft sogar dazu führt, dass überhaupt nur das in die Sichtbarkeit gelangen kann, was den Darstellungsmöglichkeiten eines Bildes entspricht.

Es wurden Fantasien vorgestellt, in denen Personen, Tiere oder Dinge so beschaffen sind, als könnten sie, ohne ihre eigentlich im soliden Stoff des Realen materialisierte Gegenwärtigkeit preiszugeben, in der ontologisch schwachen Sphäre von Bildern auftreten. Zumindest implizit und manchmal auch explizit spielen manche der vorgestellten Beispiele mit der Absurdität, etwas Gegenwärtiges könne im flüchtigen Seinsmodus einer bloßen Vergegenwärtigung existieren und als bloßes Bildobjekt gleichwohl seine ihm zukommende raumzeitliche Position in der Welt einnehmen. In anderen Beispielen infiltriert der Bildcharakter auf weniger paradoxe Weise die Welt; das Bildsein, das das betroffene Objekt ergriffen hat, impliziert nicht dessen paradoxe Auflösung in eine aus bloßer Sichtbarkeit bestehende, also nur »schwebende« Anwesenheit; es beschränkt sich darauf, eine visuelle Prägnanz, die eigentlich nur die eines Bildes sein kann, in diese Einzug halten zu lassen.

Die Identifikation eines Objekts als bildhaft ist eine imaginäre Befriedigung des Wunsches, in der Welt zu Hause zu sein. Sie kann vom Begehren einer ästhetischen und semantischen Anreicherung des Erfahrungsraums motiviert sein. Veranlassung hierzu geben kann auch das Zusammentreffen der Überzeugung, dass das betroffene Objekt eine »Eigentlichkeit« und einen inneren Reichtum habe, mit dem Glauben an die Fähigkeit von Bildern, dieser »Exzellenz« einen angemessenen (einen auratischen) Ausdruck zu verleihen. Eine mit Bildhaftigkeit kontaminierte Welt kann auch eine vaporisierte Welt sein, die in ihrer aufgelösten Substantialität dem Subjekt weniger Widerständigkeit als die faktische Welt entgegensetzt. Die vom Bild infizierte Welt kann auch eine vom Bild beflügelte Welt sein, deren Objekte das Strahlen einer Epiphanie zu eigen ist. In Landschaften und Tieren, die als bildhaft erfahren werden, kann schließlich (wie bei Ingold und Portmann) der Unterschied von Natur und Kunst sich auflösen und eine Welt sich abzeichnen, in der Sein und bildhaftes Erscheinen sich dionysisch-apolinisch miteinander verbinden.

Anmerkungen

- 1 Zur Auffassung von Bildobjekten als »reiner Sichtbarkeit« vgl. Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Frankfurt/Main 2008, 15.
- 2 Zu den Begriffen »Bildding« und »Bildobjekt« vgl. Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925)* (= *Husserliana*, Bd. 13), La Haye 1980, 18f.
- 3 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band* (= Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 23), Berlin/Ost 1962, 85.
- 4 Aristoteles, *Physik* II,8,199a15; auch wenn das in dieser Textstelle benutzte Wort τέχνη nicht unbedingt Kunst meint, wird diese häufig zur Belegung von Aristoteles' »Aufwertung der Nachahmung« (Oliver Robert Scholz, *Bild*, in: Karlheinz Barck u.a. HgI., *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart 2000, 618–668, hier 626) eingesetzt.
- 5 Blaise Pascal, *Pensées*, hg. von Philippe Sellier, Paris 1991, 65 (Fragment 74); alle Übersetzungen im Folgenden stammen von mir.
- 6 Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, München o. J., 243 (Eintrag vom 7. April 1787).
- 7 Gottfried Keller, *Der Grüne Heinrich*, Klagenfurt o. J., 130.
- 8 Maylis de Kerangal, *un monde à portée de main*, Paris 2018, 33.
- 9 Pierre Albert-Birot, *Poèmes à l'autre moi*; zit. nach Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1957, 138.
- 10 Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, hg. und eingeleitet von Aurélia Cervoni und Andrea Schellino, Paris 2017, 89.
- 11 Zum Platonismus von *Condition humaine* vgl. Barbara Cassin, *Le peintre roi*, in: Didier Ottinger (Hg.), *Magritte. La trahison des images*, Paris 2016, 128–137.
- 12 Didier Ottinger, *Ut pictura philosophia. Portrait de Magritte en philosophe*, in: ders., *Magritte. La trahison des images*, 17–25, hier 21.
- 13 Brief an Alphonse De Waelhens, 28. April 1962; zit. nach Cassin, *Le peintre roi*, 134.
- 14 Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, hg. und mit Anm. versehen von Adrien Goetz, Paris 1994, 32.
- 15 Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, in: ders., *A la recherche du temps perdu*, Bd. 2, Paris 1953, 327.
- 16 Oscar Wilde, *The Decay of Lying. An Observation*, in: ders., »The Picture of Dorian Gray« and »The Decay of Lying«, Paris 2005, 215–250, hier 236.
- 17 Ebd., 241
- 18 Honoré de Balzac, *La maison du chat qui pelote*, in: ders., *La comédie humaine I*, Paris 1976, hier 52.
- 19 Vgl. Christof Forderer, *Le réel comme image*, in: *textimage. Revue du dialogue texte-image*, (2019); https://www.revue-textimage.com/16_varia_6/forderer1.html [letzter Zugriff 25.4.2019].
- 20 Peter Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Frankfurt/Main 1994, 138f.
- 21 Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, 89.
- 22 Bachelard, *La poétique de l'espace*, 137.

- 23 Ebd., 66.
- 24 Vgl. Jörn E. Runge, *Olga Desmond. Preußens nackte Venus*, Friedland 2009.
- 25 Zur Modifikation, die Nacktheit durch ihre Darstellung in einem Akt erfährt, vgl. John Berger, *Ways of seeing*, London 1972, 47ff.
- 26 Clément Rosset, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris 1976, 63.
- 27 Überlegungen zu einem »Begehren des Bildes« finden sich in T. William Mitchell, *Bildtheorie*, hg. von Gustav Frank, Frankfurt/Main 2018, 353ff.
- 28 Vgl. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, 24.
- 29 »le centre réel de la scène« (ebd., 30).
- 30 Mitchell, *Bildtheorie*, 223.
- 31 Meine Beschreibung der Behandlung, die dem Bildbetrachter in Velasquez' Gemälde widerfährt, vereinfacht Foucaults Analyse des Bedeutungslabrynth von *Las Meninas*; der Vorgang, den ich als Einladung des Betrachters, die dann vom Spiegel zurückgenommen wird, beschrieben habe (Foucault spricht von der nur »vorgeblichen Großzügigkeit« des Spiegels), ist bei Foucault ein Teil der von ihm ins Zentrum seiner Analyse gestellten Umspielung einer »wesentlichen Leere« (vgl. Foucault, *Les mots et les choses*, 19ff.).
- 32 Berger, *Ways of seeing*, 90.
- 33 Was hier als ein Effekt von Velasquez' *La Venus del espejo* beschrieben wird, taucht schon in einem der Gründungsmythen der Malerei auf: in der von Plinius überlieferten Anekdote über den Maler Zeuxis, der Weintrauben malen konnte, die derart körperhaft wirkten, dass nahrungssuchende Vögel herangelockt wurden.
- 34 »Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst« (Eduard Mörike, *Werke. Sonderausgabe. Die Tempel-Klassiker*, Wiesbaden o. J., 76; Gedicht *Auf eine Lampe*).
- 35 »Je crois que dans ce corps Titien a employé de la chair pour des couleurs« (Ludovico Dolce; zit. nach Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris 1985, 19).
- 36 Vgl. Francis Haskell, *De l'art et du goût. Jadis et naguère*, Paris 1989, 117: »ce tableau bizarre, où le nu artistique se transforme timidement en nudité« [dieses eigenartige Gemälde, in dem eine Aktrepräsentation sich schüchtern in Nacktheit wandelt].
- 37 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris 1964, 25.
- 38 Mitchell, *Bildtheorie*, 32.
- 39 Vgl. Jean Paul Sartre, *L'imagination*, Paris 1936, 5.
- 40 Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris 2012, 70.
- 41 Ebd., 79.
- 42 Ebd., 70; diese Unmittelbarkeit der Wahrnehmung begrenzt Bergson auf die Konstellation, die er »perception pure« nennt; vgl. zu diesem Begriff ebd., 67.
- 43 Ebd., 42.
- 44 Ebd., 2.
- 45 Bergson selbst definiert seine Verwendung des Wortes »image« wie folgt: »Et par »image« nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce le réaliste appelle une chose – une existence située à mi-chemin entre la »chose« et la »représentation« [Und unter Bild verstehen wir eine bestimmte Existenz, die mehr ist, als der Idealist eine Vorstellung nennt, aber weniger als das, was der Realist ein Ding nennt – eine auf halbem Weg zwischen »Ding« und »Vorstellung« angesiedelte Existenz] (ebd., 1).
- 46 Ebd., 35.

- 47 »Ce sont les choses qui sont lumineuses par elles-mêmes, sans rien qui les éclaire«
[Die Dinge selbst sind leuchtend, ohne etwas, was sie erhellt] (Deleuze über Bergsons Auffassung der erscheinenden Dinge; Gilles Deleuze, *Cinéma I*, Paris 1983, 90).
- 48 Bergson, *Matière et mémoire*, 2.
- 49 Georg Büchner, *Werke und Briefe. Dramen, Prosa, Briefe, Dokumente*, hg. von Fritz Bergemann, München 1965, 72.
- 50 Peter Handke, *Die Stunde der wahren Empfindungen*, Frankfurt/Main 1975, 151.
- 51 Emile Zola, *L'œuvre*, hg. von Henri Mitterrand, Paris 1983, 247f. (Hervorhebung von mir)
- 52 Ebd., 250.
- 53 Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, 72.
- 54 Vgl. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*; zit. nach Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essai et conférences*, Paris 2009, 264.
- 55 Ebd., 265.
- 56 Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London 2013, 136.
- 57 Ebd.
- 58 »One could almost treat line as a verb, and say that in the thing's growing – in its issuing forth, in its making itself visible, as Paul Klee would say – it lines« (ebd., 135).
- 59 Siegfried Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo*, Berlin 1987, 13.
- 60 Tim Ingold, *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, London 2011, 96.
- 61 Adolf Portmann, *Die Tiergestalt. Studien über die Bedeutung der tierischen Erscheinung*, Basel 1960, 252. Zu Portmanns Konzeption der ›Selbstdarstellung‹ vgl. Bertrand Prévost, *Les apparences inadressées. Usages de Portmann (doutes sur le spectateur)*, in: *Fabula*, 28.10.2010; http://www.fabula.org/atelier.php?Les_apparences_inadress%26acute%3Bes letzter Zugriff 22.5.2019l.
- 62 Jacques Dewitte, *La manifestation de soi*, Paris 2010, 13.
- 63 Die »Tiergestalt« ist für Portmann und Dewitte nicht wie für Immanuel Kant Beispiel für eine »freie Schönheit« (»pulchritudo vaga«) (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1924, 69).
- 64 Jacques Dewitte, *Pour qui sait voir, ou l'automanifestation de la ville*, in: Mickaël Labbé (Hg.), *Philosophie de l'architecture. Formes, fonctions et significations*, Paris 2017, 289–320, hier 318.
- 65 Ebd., 295.
- 66 Portmann, *Die Tiergestalt*, 253.
- 67 Ebd. 254.
- 68 Raymond Ruyer, der die »authentischen Erscheinungen«, wie sie Portmann beschrieben hat, ausdrücklich »tableaux« nennt, hat eine Theorie vorgeschlagen, wie auch ohne Wahrnehmungsorgan eine Erfahrung von Formen und Gestaltungen möglich ist. Die Oberfläche des Tieres, auf der sich die Formen abzeichnen, sind für ihn eine »surface absolu«, auf der das Tier ohne seine Sinnesorgane auf sich richten zu müssen, unmittelbar sich selbst erfährt. Für Ruyer gibt es eine unabhängig von Wahrnehmungsorganen stattfindende »inscription organique de la perception«. Auch die Retina ist für ihn eine solche *surface absolu*: das, was das Auge sieht, wird unmittelbar auf der Retina zum Bild und nicht erst in der Verarbeitung eines Bewusstseins (Raymond Ruyer, *La genèse des formes vivantes* [1958]; zit. nach Prévost, *Les apparences inadressées*; o. S.).

- 69 Prévost schreibt in Bezug auf Phänomene, wie Portmann und Raymond Ruyer sie beschreiben, von einem »tableau en soi« (Prévost, *Les apparences inadressées*, o. S.).
- 70 Bilder realisieren sich in einer relationalen Struktur, zu der unter anderem eine Person gehört, für die die Darstellung erfolgt (vgl. Mitchell, *Bildtheorie*, 80).