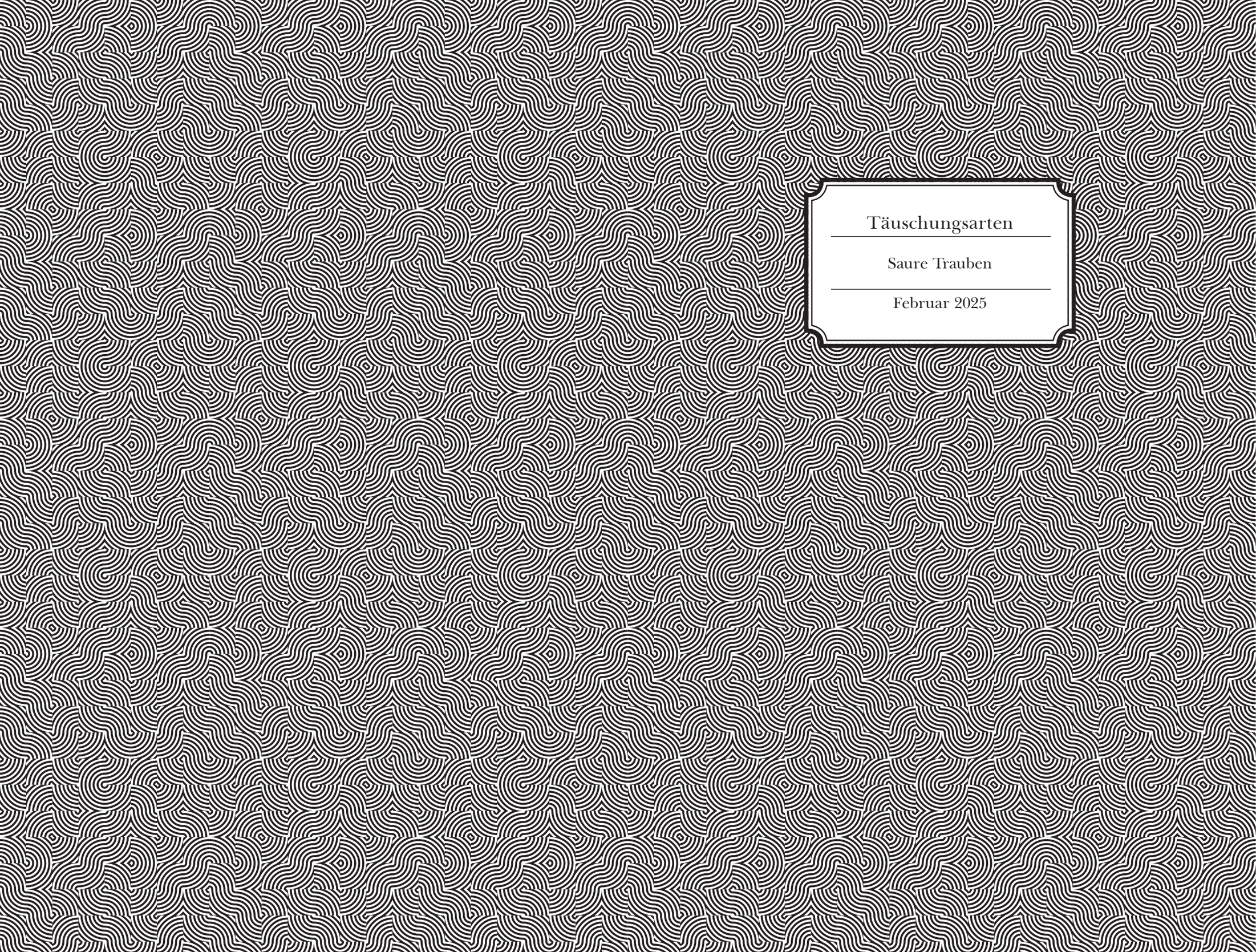
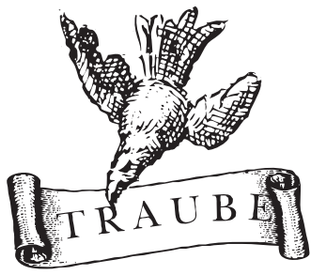


Täuschungsarten

Saure Trauben

Februar 2025



Saure Trauben

Vom Trompe-l'œil zur Linie und halb wieder zurück

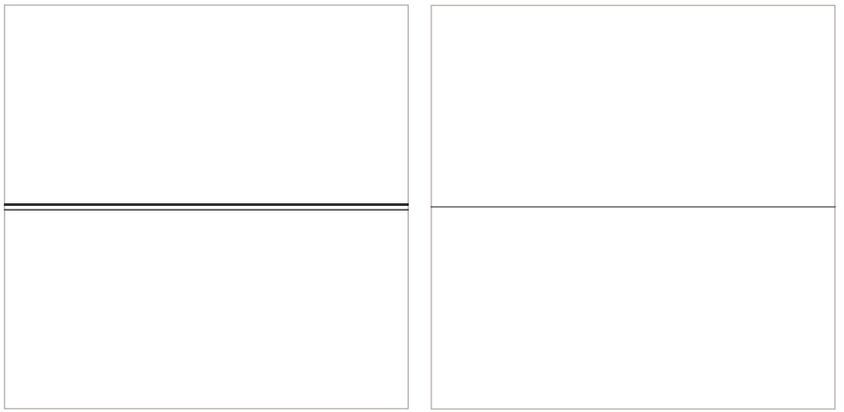
I

> Zeuxis malte im Wettstreit mit Parrhasius so naturgetreue Trauben, dass Vögel herbeiflogen, um an ihnen zu picken. Daraufhin stellte Parrhasius seinem Rivalen ein Gemälde vor, auf dem ein leinener Vorhang zu sehen war. Als Zeuxis ungeduldig bat, diesen doch endlich beiseite zu schieben, um das sich vermeintlich dahinter befindliche Bild zu betrachten, hatte Parrhasius den Sieg sicher, da er es geschafft hatte, Zeuxis zu täuschen. Der Vorhang war nämlich gemalt.
> Plinius der Ältere, *Naturalis Historia*

II

Durch den glücklichen Zufall einer Lektüre* habe ich erfahren, dass der antike Wettstreit der Kunst so nicht enden sollte, wie er nach Plinius erzählt wird. Ich versuche, den dritten Akt, der nicht unbedingt ein Akt der Täuschung ist, in eigenen Worten wiederzugeben, wobei ich auf die Namen der beiden Maler verzichte:

* Manfred Sommer, *Von der Bildfläche. Eine Archäologie der Lineatur*. Frankfurt am Main 2016; die Beschreibung des fortgesetzten Wettstreits findet sich im Abschnitt mit dem Titel *Linien auf der Flucht vor dem Gesehenwerden*. Ich sehe in meiner Schilderung davon ab, dass die beiden Maler Protogenes und Appelles heißen.



> Einer sieht dem anderen dabei zu, wie er quer über seine Leinwand eine dünne, horizontale Linie zieht, unter die er eine zweite Linie setzt, die noch eine Spur dünner ist. Die Leinwände stapeln sich, jeweils mit zwei Linien bedacht, die mitsamt ihren Abständen immer dünner werden. Zuletzt bleibt nur noch eine Linie übrig, dünn wie ein Haar. Genauer betrachtet besteht sie jedoch aus zwei. Der Gewinner hat es zustande gebracht, in die Linie des anderen eine zweite zu setzen, so hauchdünn, dass sie darin verschwunden ist.

Was ich an dieser Fortsetzung so schätze und interessant finde, ist in zwei Sätzen gesagt. Erstens wird mit offenen Karten gespielt – unter Ausschluss des Publikums, das im Atelier der beiden Maler nichts zu suchen hat. Zweitens geht es beim wiederholten Ziehen und Vergleichen der Linien um eine Art der Abstraktion, mit der sich die Tätigkeit des Malens und des Schreibens vergleichen, wenn nicht sogar gleichsetzen lässt.

Der Wettbewerb findet an den entgegengesetzten Eckpunkten statt, denen sich die illusionistische Malerei zuordnen lässt, das Trompe-l'œil oder die „Augentäuschung", und die nicht-illusionistische, die gegenstandslose oder abstrakte, auch „konkret" genannte Malerei. Wenn man zwischen diesen beiden Extremen eine Linie zieht, kann man ziemlich genau auf der halben Strecke *The Line of Beauty* von William Hogarth eintragen. Dabei handelt es sich um ein

Kalligramm, eine gewellte Linie in Form des Buchstabens „S", aus der sich nach Ansicht des Malers jede figurative Darstellung zusammensetzt oder zumindest zusammensetzen lässt. Das Kalligramm sollte sich darüber hinaus auch der Ästhetik im allgemeinen Sinn gewöhnlicher Wahrnehmung erschließen, sofern man nur, wie es Hogarth verlangt, dazu in der Lage ist, die Dinge „mit eigenen Augen zu sehen". Sein aufklärender oder „aufklärerischer" und doch so absurde Aufruf – *to see with your own eyes* – lässt sich als Parallele zum Schreiben und Malen verstehen. Nach Ansicht Hogarths sollte das gleichfalls „mit eigener Hand" ausgeführt werden, ohne Rücksicht auf die kritischen Kommentare der Kennerschaft zu nehmen.

III

Angenommen, man schnappt irgendwo den folgenden Satz auf: „Die Traube ist grün, kugelrund und süß." Diese wenigen Worte ergeben so etwas wie ein Bild. Man hört oder liest sie nebenbei, und schon könnte man glauben, die Rede wäre von einer Traube, die grün ist, kugelrund und süß. Nun stellt sich die Frage: Weshalb sollte man sich darin nicht genauso täuschen wie in einem kunstvoll gemalten Trompe-l'œil? Das zweideutige Wort „darin" verrät schon das ganze Problem, dem ich im Folgenden ein Stück weit nachzugehen versuche.

Das Traubenbild, wie es dem antiken Maler Zeuxis zugeschrieben wird, scheint der Ort der Täuschung selbst zu sein. Der Vogel, der angeblich dem Irrtum verfällt, indem er herbeifliegt und an einer der gemalten Trauben pickt, pickt an dem Gemälde, welches hernach auch die Spuren des Gepicktwerdens zur Schau stellt.

Im Gegensatz dazu ist der zitierte Satz nicht der geeignete Ort, an dem eine ähnliche Täuschung stattfinden könnte. Weder die gesprochenen noch die geschriebenen Worte weisen die bezeichnende Ähnlichkeit auf, die einen Vogel oder jemanden wie mich in die Irre führen könnte. Es ist vielleicht nicht ganz unbedeutend, dass ich mich mit dem Vogel in einen Topf werfen kann,* und zwar in

* Auch mit Käfern und Wespen. Der Skarabäus hält den kugelförmigen Samen, den er herumrollt und verteilt, für eine seiner Mistkugeln, und die Wespe hält die Blüte einer Orchidee für eine Partnerin, die sie folglich begatten möchte (was erstaunlicherweise, wie jüngst erforscht, zur Zufriedenheit aller Beteilig-

der Hinsicht, die unsere Wahrnehmung der „bezeichnenden Ähnlichkeit“ betrifft. Die Gemeinsamkeit umfasst darüber hinaus auch unsere Ähnlichkeitsreaktionen. So wie er auf die gemalten Trauben hinfliegt und pickt, bin auch ich versucht, die Hand danach auszustrecken. Der nötige Appetit wäre jedenfalls vorhanden, sobald ich nur daran denke.*

Die Frage war, weshalb man die täuschende Wirkung eines Traubenbildes einem Trauben-Satz wie den, den ich zitiert habe, von vornherein absprechen sollte.** Dafür sorgt bekanntlich die konventionelle Natur der Worte, die weder in geschriebener noch in gesprochener Form irgendeine Ähnlichkeit mit den Dingen aufweisen, die sie bezeichnen. Mit dieser Antwort muss man sich jedoch, wie Platons *Kratylos* zeigt, nicht zufrieden geben.

Der hartnäckige Versucht, die bezeichnende Ähnlichkeit der Abbilder auch für sprachliche Zeichen zu reklamieren, richtete sich vor allem gegen den konventionellen Akt der Namensgebung. Hermogenes, der Konventionalist und Kontrahent von Kratylos, macht sich nicht nur für die „Arbitrarität“ der Worte stark, sondern für die Polis als den Ort, an dem die Konventionen beschlossen und überwacht werden; Verstöße werden öffentlich sanktioniert. Folglich führt das mimologische Vorhaben, wie Platon am Ende seines Dialogs zeigt, zum Ausschluss aus der Polis, das heißt zur Exkommunikation und zum Exil.

ten auch gelingt). Alles das und weit mehr, was ganze Bände füllen würde, geschieht aufgrund einer Ähnlichkeit, die ich, ob ich will oder nicht, mit diesen Lebewesen teilen muss. So fremd wir uns ansonsten sein mögen: es kann geschehen, dass ich beim Sammeln jenes Baumsamens irrtümlich dem Skarabäus eine seiner Mistkugeln wegnehme, oder dass ich die Nase irrtümlich an die Wespe halte, statt an die Orchidee, der sie ähnlich sieht.

* Wie es der Zufall will, habe ich soeben im Radio die Meldung gehört, dass das Bild eines Niesenden für eine verstärkte Immunreaktion sorgt. Dem Gehirn ist es offenbar egal, ob es einem Nieser oder einem Nieserbild gegenüber steht. Es sorgt in beiden Fällen dafür, dass die nötigen Abwehrstoffe produziert werden. In diesem Kontext stellt sich die Frage, weshalb die wiederholte Äußerung eines Wortes wie „Niesen“ nicht dasselbe leisten sollte.

** „Können wir nicht erwarten, dass es auch in Worten eine andere ähnliche Kunst gebe“ wie in der Malerei, ein „Trugbild aus Worten“, „gesprochene Schattenbilder“? (Platon, *Sophistes*. Frankfurt am Main 2007, 67f.)

Was hatte Kratylos bloß angestellt? Zu den „eigenen Augen“ und den „eigenen Händen“ hat er die „eigenen Worte“ hinzugefügt. Nach der mimologischen Ansicht, die Kratylos vertritt, sind die Worte nicht darum „richtig“, weil sie mit den Worten anderer Personen übereinstimmen, sondern weil sie mit den Dingen übereinstimmen, die sie bezeichnen. In der Dramaturgie Platons steckt im mimologischen Impuls zugleich ein Impuls gegen das politische Gebilde, gegen seinen „Staat“; die sprachlichen Konventionen machen die „Person“ zu jener öffentlichen Instanz, durch die der Einklang hindurchklingen soll, den Platon für den Zusammenhalt eines Gemeinwesens für notwendig erachtet. Kratylos ersetzt die wechselseitig geregelte Mimesis durch die Mimesis im Verhältnis zu den einzelnen Dingen, womit er sich vereinzelt und von seiner eigenen Sprachgemeinschaft selbst ausschließt.

IV

Um eine Antwort auf die Frage zu finden, weshalb man sich in einem Satz wie dem anfangs zitierten nicht ebenso täuschen sollte wie in einem Trompe-l’œil, möchte ich nur einmal annehmen, dass es tatsächlich ein Land namens „Kratylien“ gibt.* Ins Exil verbannt, konnte sich der mimologische Ehrgeiz des Gründungsvaters derart entfalten, dass einer sprachlichen Täuschung in der Art des Trompe-l’œil nichts im Wege steht.

Die Frage, die ich mir als Einreisender stelle – wie sieht ein illusionistischer Satz aus, der meinem Satz „Die Traube ist grün etc.“ entspricht? – findet eine einfache Antwort. In seiner mimetisch perfekten Ausführung ist der Satz nichts anderes als eine hauchdünne Linie, die anstelle der Worte eine Reihe von Leerstellen in sich birgt. In gesprochener Form wäre er vielleicht der letzte noch hörbare Oberton, der in jedem Wort mitschwingt, doch ich beschränke mich hier auf die Schrift.

Das Argument, mit dem diese Abstraktion zu verstehen ist, ist gleichfalls recht einfach. Das erste Zeichen bildet die Traube ab, die weder eine Farbe hat, noch eine Form oder einen Geschmack. All

* Vgl. Gérard Genette, *Mimologiken. Reise nach Kratylien*. Frankfurt am Main 2001.

das wird der Traube erst an zweiter und dritter Stelle zugeschrieben (oder zugesprochen). Die Farbe ist ebenso gegenstandslos wie die Form. In welcher Weise „grün“ auch immer notiert wird, es ist eine Farbe, wie sie nirgends zu sehen ist (auch nicht „in der Vorstellung“). Und letztlich schmeckt auch „süß“ nach nichts, da die abgebildete Süße mit nichts anderem zu vergleichen ist.

Dem wird man entgegenhalten, dass die mimetisch perfekte Ausführung des Satzes kein Syntagma wäre, sondern ein Ideogramm, das den Sinn des Satzes in einem Blick zusammenfasst. Das wäre vermutlich nichts anderes als das Traubenbild, in dem sich auch der Vogel täuschen könnte. Aber gleich, wie das Ideogramm aussieht, es wäre jedenfalls weit davon entfernt, so etwas wie eine Sprache wiederzugeben. Mein Trauben-Satz lässt sich zum Beispiel leicht in die Form der Vergangenheit transformieren: „Die Traube war grün etc.“. Wie sollte es möglich sein, die Vergangenheit derart abzubilden, dass man irrtümlich glauben könnte, in der Vergangenheit zu leben? Indirekt wirft dieses Problem ein Schlaglicht auf die Vorstellungskraft selbst. Ich stelle mir so lebhaft wie nur möglich eine Traube vor, die grün ist und so weiter. In derselben Weise kann ich mir jedoch kein Bild von der Vergangenheit dieser Traube machen. Ich weiß nicht, wie es jemand anderen geht, aber ich stelle mir trotz der zeitlichen Differenz den einen Satz in derselben Weise vor wie den anderen, mit dem Unterschied, dass ich mir beim anderen die Vergangenheit hinzudenken muss, ohne ein Bild von ihr zu haben.

In dem Zusammenhang muss ich nun doch auch die räumliche Dimension erwähnen. Wie groß muss ein Schriftzeichen sein, um in täuschender Weise ein Wort wie „Erde“ abzubilden? „Die Erde ist rund“ – es ist kein Zufall, dass es zu dieser Legende bislang kein Trompe-l'œil gegeben hat. Aber auch nicht zu der weniger anspruchsvollen Bildunterschrift, nach der die Traube, die ich gerade esse, grün war.

Der Ausflug sollte zeigen, dass Vorstellungen nicht in der Art von Worten zu einem satzartigen Gebilde aneinandergereiht werden. Umgekehrt werden Worte wie „Die Traube ist grün etc.“ aneinandergereiht, ohne dass sie Hand in Hand von einer Vorstellung begleitet werden. Hegel erklärte das sprachliche Zeichen bekanntlich darum „für etwas Großes“, weil es die Bildlichkeit der Anschauungen und Vorstellungen hinter sich lässt.* Eine Ausnahme bildet der Fall, in dem ich mich in einem sprachlichen Zeichen irrte und meinen Irrtum bemerke. Sobald ich dahinter komme, dass der Satz „Die Traube ist grün etc.“ *nicht* bedeutet, *dass die Traube grün ist* etc., komme ich auf seine Bildlichkeit zurück. Denn es ist nur verständlich, dass ich in diesem Fall auch wissen möchte, was hier zum Beispiel unter „Traube“ zu verstehen ist. Auf diesen oder einen ähnlichen Zusammenhang spielt wohl die ehrwürdige Wendung an, nach welcher der Begriff „auf Anschauung tendiert und angewiesen bleibt“.**

V

Wenn Sprache und Bilder nicht so leicht über einen Kamm zu scheren sind, fragt es sich, in welchem Sinn die anfangs zitierten Worte „Die Traube ist grün, kugelrund und süß“ ein Bild ergeben. Man kann sich die Traube lebhaft vorstellen, vorausgesetzt, dass man die Worte irgendwie versteht, gleich ob richtig oder falsch. Darin unterscheiden wir uns, ich meine den Vogel und mich. Zugleich unterscheidet sich darin auch der sprachliche Irrtum von der bildlichen „Augentäuschung“. Falls ich mich im Satz täusche, habe ich ihn falsch verstanden. Das Traubenbild von Zeuxis hingegen haben wir, der Vogel und ich, nicht falsch verstanden. Wenn wir in unserem Irrtum glauben, eine Traube zu sehen, so geschieht das ganz im Sinn der kunstgeschichtlichen Kategorie der „Augentäuschung“. Dabei haben wir jedoch irgendetwas übersehen. Wir haben, wie es heißt, das Bild *nicht als Bild* gesehen. Ein Bild als das zu sehen, was es ist, ein *Bild als Bild*, das wäre unsere Aufgabe, die jedoch so ungeheuerlich ist, dass wir leicht daran scheitern – ich natürlich leichter als der Vogel.

Eine Annäherung an die Lösung dieser Aufgabe ist schon gemacht: Der Vogel pickt am Gemälde *statt* an der Traube. Aufgrund der Ähnlichkeit sieht es ganz nach einer Verwechslung aus. Diese könnte auch zwei Trauben betreffen, zwei Traubenbilder oder eine

* Vgl. Paul de Man, *Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik*. In ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main 1993, 45.

** Vgl. Hans Blumenberg, *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*. In ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001, 201.

Traube und eine Murmel. Zur Verwechslung muss ein Unterschied hinzukommen, der das abbildende Verhältnis betrifft. Er macht das eine zum Bild und das andere zu dem, was es abbildet. Dieser Unterschied verbirgt sich in der Zweideutigkeit der *gemalten Traube*. Sie ist an Ort und Stelle des Gemäldes zu sehen, das Zeuxis *gemalt* hat. Zugleich ist sie an einem *anderen Ort*.

Der andere Ort ist indessen wieder ein Ort, der den Bildern und den Worten gemeinsam ist. Er ist ein anderer, weil sie an der Stelle, an der sie vorkommen, auf ihn als den Ort verweisen, an dem die Traube vorkommt. Man muss sich also nur auf die Suche machen, um sie zu finden. Für den fraglichen Ort fehlt es nicht an den nötigen Bezeichnungen: Referenz oder Sujet, Signatum oder Sinn. Wieso, möchte ich an dieser Stelle fragen, ist es dann so aussichtslos, die Traube ausfindig zu machen, auf welche mein anfangs zitierter Trauben-Satz verweist? Man kann nicht einmal sagen, ob es sich bei der gesuchten Traube um einen „äußeren" oder „inneren" Gegenstand handelt, nicht einmal, ob es sich überhaupt um ein Ding handelt, sei es nun ein wirkliches oder nicht-wirkliches, fiktives Ding.

Die Antwort ist weder neu noch besonders originell. Worte oder Bilder, wie man sie hier und da aufschnappt, verweisen auf gar nichts. Besser gesagt, sie verweisen nicht. „Verweisen" bezeichnet eine Handlung des Verweisens, die eingebettet ist in einen Gebrauch von Zeichen, ohne den es weder Worte noch Bilder gibt. Sowie man sie aufschnappt und zu verstehen glaubt, unterstellt man schon einen derartigen Gebrauch. Durch den permanenten Umgang geschult, geschieht es wie aus einem Reflex, dass sie zum Beispiel auf eine Traube verweisen, auch wenn man mit dieser Unterstellung von der Situation, in der sie tatsächlich darauf verweisen, weit entfernt ist. Das Verweisen verweist zurück auf eine Situation der „Namensgebung", der Benennung oder Bezeichnung, im Fall des Traubenbildes von Zeuxis auf die Situation, in der er es gemalt hat. Alles, was für mich hier und jetzt daraus folgt, ist blanke Spekulation.

Nur um ein paar Möglichkeiten aufzuzählen: Es könnte sein, dass Zeuxis eine Traube „nach der Natur" abgebildet hat, oder dass er ein Traubenbild kopiert oder auch variiert hat. Womöglich hat er Trauben „aus dem Gedächtnis" gemalt, wobei sich die Spurensuche irgendwie verlieren dürfte. Da eins das andere nicht ausschließt, ist es wahrscheinlich so, dass eine Kombination aus diesen und noch

mehr Möglichkeiten am Werk ist. Zeuxis hat zum Beispiel eine Fingerübung gemacht, in der die Trauben kaum von Bedeutung sind. Sie könnten sich auch als glücklicher Zufall erweisen, doch ich möchte hier nicht weiter phantasieren.

Als Zaungast der Szene wäre ich schon in einer besseren Lage, den anderen Ort zu bestimmen, an dem sich die gemalten Trauben befinden. Noch besser wäre eine Unterhaltung mit Zeuxis in der Situation, in der das Gemälde entsteht und in der wir zudem auch Worte wie „Traube", „grün" oder „kugelrund" austauschen würden. Und warum nicht auch „süß"? „Die Traube ist sauer, die male ich nicht." Es ist nicht so ungewöhnlich, dass der Maler sein Sujet auf Herz und Nieren prüft, oder ein wenig davon kostet, bevor er sich daran macht, es zu malen.

Während ich den Maler noch für seinen Appetit bewundere, bemerke ich den Vogel. Er sieht und hört uns aufmerksam als ein Dritter zu, und sowie das Traubenbild fertig ist, täuscht er sich trotzdem. Ich verstehe seinen Irrtum, doch es fällt mir nicht ein, ihn selbst zu begehen. Zeuxis hätte sich in dem gemalten Vorhang gleichfalls nicht getäuscht, wenn er beim Malen dabei gewesen wäre. Die Nicht-Täuschung hätte der ästhetischen Kategorie der „Augentäuschung" dennoch keinen Abbruch getan. Beide Bilder wären nach wie vor illusionistische Gemälde, wie sie gewiss in einem umfassenden Katalog zum Trompe-l'œil aufgenommen werden sollten. Die Bezeichnung hat einen figurativen Sinn: Man bezeichnet etwas als Täuschung, auch wenn man sich *nicht* darin täuscht.

VI

Nachdem ein Dialog der hier skizzierten Art aus diversen Gründen meist ausgeschlossen ist, hat man in der für die theoretische Betrachtung der Bilder zuständigen Disziplin, der Bildwissenschaft, auf die Handlung des Verweisens weitgehend verzichtet. Die „gemalte Traube" ist, wie es heißt, das *Bildobjekt*, und als solches ist es „ein Fiktum".* Wenn das der „andere Ort" wäre, an dem sich die Traube befindet, dann wäre unsere Täuschung nichts anderes als

* Vgl. Lambert Wiesing, *Von der Fiktionalität der Bilder zur Illusion der digitalen Fotografie*. In: Frauke Berndt, Jan-Noël Thon (Hg.), *Bildmedien. Materialität - Semiotik - Ästhetik*. Berlin/Boston 2023, 135f.

die Verwechslung von Fiktion und Wirklichkeit. Wie der Vogel dazu imstande sein soll, sei einmal dahin gestellt. Ich möchte auch nicht auf der sprachlichen Parallele meines Trauben-Satzes herumreiten, dem man ebenso ein fiktionales Satz-Objekt zuschreiben könnte (etwa in Form einer „Proposition“). Für dessen fiktionalen Status wäre es gleichfalls unerheblich, ob man mit dem Satz zusätzlich auf eine Traube verweist, wie ich sie gestern im Supermarkt gesehen habe.

Die Kunst des Trompe-l'œil bringt als die Täuschung, als die sie nur einmal erzählt oder vorgestellt wird, den Nachteil mit sich, dass man von einer Ansammlung fertiger Artefakte ausgeht. Für die Bestimmung des „anderen Orts“, um den es hier immer noch geht, bietet sich dann ein Bereich jenseits der Artefakte an, den man relativ lieblos und pauschal als Wirklichkeit oder Nicht-Wirklichkeit bezeichnet, als „Faktum“ oder „Fiktum“. Wenn man sich ein wenig in die Bildwissenschaft vertieft oder zum Beispiel den etwas unhandlichen Katalog zur Ausstellung „Lust der Täuschung“ durchblättert,* dann gewinnt man leicht den Eindruck, dass die Illusion oder Augentäuschung immer nur eine Täuschung in der einen Richtung ist, die von einem Traubenbild zu etwas führt, das kein Bild einer Traube ist, oder von einem gemalten Vorhang zu einem Vorhang, der nicht gemalt ist. Was die Traube als Sujet oder Referent mit der Traube als Fiktum gemeinsam hat, ist, dass das eine wie auch das andere etwas durchaus Fruchtiges ist, das für gewöhnlich aus einem Rebstock herauswächst und nicht aus einem Traubenbild, wie es im Atelier oder im Katalog einer Ausstellung zum Trompe-l'œil zu finden ist.

Damit fällt die umgekehrte Richtung, in der man sich genauso täuschen könnte, unter den Tisch, was der Illusion und vermutlich auch der Kunst nicht ganz gerecht wird. Wenn ich in der Galerie oder im Museum zum Beispiel auf einem Podest fein säuberlich drapiert eine Traube sehe, dann glaube ich wohl zurecht, dass es sich um ein Artefakt handelt. Dabei ist die Traube ein ausgefuchstes *Trompe-l'œil*, das heißt in dem Fall, eine gewöhnliche Traube vom

* Andreas Beitin, Roger Diederen (Hg.), *Die Lust der Täuschung. Von antiker Kunst bis zur Virtual Reality.* München 2018. Auf Seite 74 befindet sich eine Illustration *zur Legende von Zeuxis und Parrhasios* von Gerard de Jode aus dem Jahr 1613. Ich habe mir erlaubt, daraus die Taube zu entwenden, die an der Banderole mit der Aufschrift „TRAUBE“ pickt.

Supermarkt. Wenn hier wieder der Vogel kommt und pickt, dann irrte ich, wenn ich glaubte, er irrte sich.

VII

Für den figurativen Sinn der Bezeichnung von etwas als Täuschung oder „Illusion“ ist die Umkehrbarkeit der Richtung, in der man sich täuschen kann, eine gewisse Notwendigkeit. Das möchte ich an dem oft zitierten Beispiel von der Puppe zeigen, von der Husserl folgendes sagt:

> Eine Wachsfigur im Wachsfigurenkabinett (Vollkommenheit der Ausführung zunächst vorausgesetzt) ist eine Illusion.*

Auch wenn ich mich gegenwärtig in keiner Puppe täusche, sehe ich ein, dass ich mich gleich Husserl „darin“ täuschen könnte: auch ich könnte sie für ein Mädchen halten. Das deutet darauf hin, dass ich umgekehrt ein Mädchen für eine Puppe halten könnte. Das wäre mehr als nur verständlich, wenn es zum Beispiel im Wachsfigurenkabinett, wo Husserls „Illusion“ zur Geltung kommt, regungslos in einer Reihe mit den Figuren steht. In dem Fall wäre nicht die eine oder andere Puppe eine Illusion, sondern das Mädchen selbst.

Zu dem zitierten Satz über die Illusion der Puppe gesellt sich als Pendant der folgende Satz über das Bild:

> Das Bild ist keine Illusion.

Das hat „Husserl“** also gleichfalls gesagt: Wenn man sich „darin“ täuscht, dann sieht man das Bild *nicht als Bild*. Diese Interpretation hat gewiss etwas für sich; zum Begriff des Bildes trägt sie jedoch nichts bei. „Das Mädchen ist keine Illusion“, oder aber auch „die

* Edmund Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*. Hamburg 2006, 187.

** Ebd. 186f. Der zitierte Bild-Satz ist gesperrt gedruckt; er dient als Zwischentitel für die folgenden Absätze, also auch für den vorhin zitierten Puppen-Satz. Mein Gebrauch der beiden Zitate bezieht sich auf den in der Täuschungsliteratur *gängigen* Gebrauch dieser beiden Zitate, nicht darauf, was Husserl in seiner Untersuchung des Bildbewusstseins sagt. „Husserl“ ist hier nur der Name einer Figur, wie sie oft in der Literatur „nach“ oder „über“ Husserl und keinesfalls in Husserls Texten selbst herumgeistert.

Puppe ist keine Illusion“. Nichts betrachtet man als das, was es ist, vorausgesetzt, dass man sich darin täuscht.

Der figurative Sinn der Bezeichnung von etwas als Illusion involviert die Umkehrbarkeit sowie auch die Versetzung in die Lage einer Person, die sich „darin“ täuscht. In dieser Hinsicht ähnelt die „Augentäuschung“ der „Augenweide“. Man könnte sich daran nicht sattsehen, vorausgesetzt, man fände Geschmack daran. Und man findet tatsächlich Geschmack daran, indem man sich an die Stelle einer Person versetzt, die es genießt, die sich täuscht oder die es genießt, sich zu täuschen. Dabei sieht man offenkundig davon ab, es „mit eigenen Augen“ zu tun. Die Figur erheischt mit der Selbstversetzung eine Stellvertretung, die gerade nicht verlangt, die Dinge selbst zu sehen, zu bezeichnen oder irgendwie sonst zu handeln.

VIII

Husserl täuschte sich in einer Puppe, als er eines der Panoramen besuchte, die seinerzeit in Mode waren. Er hätte sich darin nicht getäuscht, wenn sie nicht auf der falschen Seite gestanden wäre. Sie war auf der Seite aufgestellt, auf der sich auch Husserl befand: diesseits der Absperrung, die das Publikum von den Schauobjekten trennt. Zudem blätterte die Puppe in demselben Katalog, in dem auch Husserl blätterte, um Auskunft über die ausgestellten Puppen zu erhalten.*

Die zwei Bereiche, vor und hinter der Absperrung, könnten als Metapher für die zwei Orte gelesen werden, auf die das doppeldeutige Wort „darin“ in der Wendung anspielt, man habe sich *darin* getäuscht – in einer Puppe, einem Mädchen, einer gemalten Traube oder in einem Wort. Wenn man sich „darin“ täuscht, vertauscht man ein Element des einen Bereichs mit dem des anderen. Der eine Bereich ist der des Publikums, an dem die Welt als Schauspiel vorüberzieht. Der andere ist der Bereich der Handlung – mit der sich ein Mädchen zum Beispiel in das Panorama hineinschmuggelt oder mit der eine Puppe herausgeschmuggelt wird, oder der Handlung, mit der ein täuschendes Bild verfertigt oder das eine und andere irreführende Wort hervorgebracht wird.

* Vgl. Hans Blumenberg, *Realität und Realismus*. Frankfurt am Main 2020, 121f.

Im Folgenden möchte ich über einen Abstecher zu Austins Modell von „Muster und Exemplar“ zeigen,* dass man Husserls Problem nicht gerecht wird, wenn man von ihm nur die Trias *Bildträger*, *Bildobjekt* und *Sujet* übernimmt. Sie entspricht der allgemeinen Trias *Signifikant*, *Signifikat* und *Referent*. Für eine simple Handlung des Verweisens komme ich mit den beiden äußeren Termini aus. Es gibt etwas, auf das ich mit dem Wort „Traube“ hinweise. Aller Skepsis zum Trotz ist es erstaunlich, wie leicht eine sprachliche Artikulation dieser Handlung in Form des Satzes „Dies ist eine Traube“ zu verstehen ist. Mit „dies“ zeige ich wie ein Pfeil auf den Referenten, und mit „ist eine Traube“ verknüpfe ich ihn mit dem Signifikanten „Traube“. Ich hänge ihm bildlich gesprochen ein Namensschild um,** nicht um ihn zu taufen oder anders zu benennen als andere, sondern um einen Akt der Benennung zu wiederholen, der an diesem Referenten womöglich noch nie ausgeführt worden ist.

Im Fall des banalen Irrtums, in dem der Referent eine Murmel ist, ist der Signifikant „Traube“ falsch, wofür es zwei mögliche Gründe gibt: der eine betrifft die Wörter, der andere die Dinge. Es kann sein, dass ich die Murmel irrtümlich als „Traube“ bezeichnete, was missverständlich ist. Ich sollte sie „Murmel“ nennen, so wie die anderen Menschen auch, für die ich meine sprachliche Handlung schließlich ausgeführt habe. Ich könnte es mir ausnahmsweise auch selbst sagen, etwa in der beschaulichen Situation, in der ich eine Sammlung anlege, oder umgekehrt in einer eher verstörenden, beunruhigenden Situation, doch das steht auf einem andern Blatt.

Diesem Irrtum liegt eine Fehlbenennung zugrunde, die in gewisser Hinsicht einem „Versprecher“ gleicht. Meine fehlerhafte Benennung geht darüber hinaus zurück auf die Situation einer eigenwilligen Namensgebung meinerseits. Ich dachte von der Murmel, man würde sie „Traube“ nennen, ein Fall von Idiosynkrasie, den ich mir damit erkläre, dass mein als „Traube“ etikettiertes Musterexemplar eine Murmel ist. Von dieser Situation aus gesehen hatte ich mich

* John Langshaw Austin, *Wie man spricht. Ein paar simple Verfahren*. In ders.: *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Stuttgart 1986.

** „Es wird sich oft nützlich erweisen, wenn wir uns beim Philosophieren sagen: Etwas benennen, das ist etwas Ähnliches, wie einem Ding ein Namenstäfelchen anheften.“ (Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in: *Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe Band 1. Frankfurt am Main 1984, 244.)

nicht getäuscht, als ich eine gleichartige Murmel als „Traube“ bezeichnete. Ich führte mich damit nicht selbst in die Irre, sondern meine Zuhörerinnen und Zuhörer; indirekt also auch mich selbst, wenn ich dachte, sie würden mich richtig verstehen.

Zweitens kann es sein, dass ich die Murmel irrtümlich für eine Traube halte. Mein Fehler liegt in diesem Fall in der Wahrnehmung, nicht in der Benennung: ich vergreife mich in den Dingen, nicht in den Wörtern. Denn die Murmel ist keine Traube, auch wenn sie ihr in der einen oder anderen Hinsicht ähnlich ist. Die Ähnlichkeit macht meinen Irrtum verständlich, auch wenn sie ihn nicht entschuldigt. In der Benennung der Dinge bin ich mit den anderen, mit denen ich mich austauschen möchte, d'accord, nicht jedoch in der Wahrnehmung. Der zweite Irrtum verhält sich zum ersten geradezu spiegelverkehrt. Um dahinter zu kommen, in welcher Art und Weise ich mich täusche, brauche ich den Austausch mit den anderen; auf mich allein gestellt hätte ich keine Chance, den einen oder anderen Irrtum als Irrtum zu erkennen.

Das erinnert nicht umsonst an die Situation, in der ich mit Zeuxis in einen Dialog treten muss, um herauszufinden, was er gemalt hat.* Es könnte sein, dass er Murmeln anstelle von Trauben gemalt hat, und dass der Vogel sich doppelt täuscht oder gar nicht. Womöglich hatte er nur Lust auf etwas Rundes und Grünes, das ein wenig schimmert wie die polierten Murmeln aus Lehm oder Glas, die auch die Kinder ab und zu in den Mund stecken. Nicht in jeder Situation ist die Bezeichnung einer Murmel als „Traube“ oder einer Traube als „Murmel“ ein Fehler. Wenn es zum Beispiel mehr um die Größe, die Form oder die Farbe geht, um das halbdurchsichtige Schimmern des Lichts oder um einen Glanzpunkt, dann kann man, ohne sich oder sonst jemanden zu täuschen, anstelle der Traube eine Murmel nehmen oder umgekehrt, eine Traube anstelle einer Murmel. Die Substitution des einen durch das andere ist beim Malen ebenso verständlich wie beim Einkaufen. Ich ziehe die Murmel aus der Hosentasche und sage: „eine solche Traube will ich haben“. Es

* Im Alleingang würde der eine Irrtum den anderen „neutralisieren“, wie John Austin sagt: „Es ist klar, dass ein Irrtum und eine Idiosynkrasie, wenn man sie miteinander kombiniert, einander neutralisieren *können*“. (Austin 1986, 181.) Der monologisch ausgeführte, einsame Sprechakt wäre, glaube ich, so ein Fall, in dem dergleichen tatsächlich geschieht.

ist in dieser Situation kein Wunder, wenn man mich richtig versteht.*

Der mittlere Terminus „Signifikat“ oder „Bildobjekt“ ist ein Ausdruck der Verlegenheit. Er partizipiert an beiden Irrtümern gleichermaßen, indem er ebenso Anteil an der Benennung wie auch an der Wahrnehmung der Dinge hat. Darum ist er auch der ideale Platzhalter für eine Situation, in der die Zweideutigkeit des Irrtums aufzulösen wäre.

IX

Als ungeübter und auch ungeduldiger Leser von Husserls Vorlesungen über das Bildbewusstsein stelle ich im Folgenden nur Vermutungen an. Ich vermute also, dass Husserl in dem oft zitierten Kapitel *zur Lehre vom Bildbewusstsein und Fiktumbewusstsein* weit davon entfernt war, die erwähnte Trias als brauchbares Ergebnis seiner Untersuchungen zu präsentieren. Vermutlich war das auch gar nicht seine Absicht. Kaum zu fassen ist für mich die vielfältige Rolle, die er dem Bild-Träger zuschreibt, für den er so verschiedene Bezeichnungen parat hat wie „Substrat“, „Bild-Ding“ oder auch „Erreger“. Dieser spielt nach meiner Lesart die Hauptrolle, als „berufener“ und „unberufener“ Erreger die entscheidende Doppelrolle, wenn es Husserl darum geht, den Begriff des Bildes von dem der Illusion zu unterscheiden, die er als *falsche Einstimmigkeit* des Gegenstandsbewusstseins definiert.

Die *Widerstimmigkeit* des Irrtums macht sich bemerkbar, sobald man ihn entdeckt und die Illusion als Illusion erkennt. Das Bild, welches zum Beispiel eine Traube abbildet, ist nur darum nicht illusionär, weil es seine Widerstimmigkeit selbst zur Schau stellt. Das

* Es gibt mehr als nur eine Art, Exemplare um das Muster zu versammeln, dem sie ähneln sollen. Die eine Sammlung, die man unter dem Titel „Traube“ anlegen kann, besteht im Idealfall lediglich aus Trauben, die andere sollte auch Murmeln, Kaugummis und allerlei Sonstiges umfassen, was an eine Traube erinnert (oder sie „repräsentiert“). Die eine Sammlung lässt sich nach einer Klassifikation von Manfred Sommer als „ökonomisch“ bezeichnen, die andere als „ästhetisch“, wobei es fraglich ist, ob sich diese zwei gigantischen Sammlungen von Sammlungen immer so säuberlich auseinander halten lassen, dass jeder Irrtum ausgeschlossen ist. (Vgl. Manfred Sommer, *Sammeln. Ein philosophischer Versuch.* Frankfurt am Main 1999, 15f.)

lässt sich zunächst so verstehen, dass dem Abbild einer Traube für gewöhnlich einiges fehlt, um mit der abgebildeten Traube verwechselt zu werden. Es fehlt ihm umso mehr, desto mehr sich in der Betrachtung des Bildes seine Materialität bemerkbar macht. Die Widerstimmigkeit, auf die es in der Betrachtung von einem *Bild als Bild* ankommt, ist nicht im Bild-Objekt zu lokalisieren, aber auch nicht im Bild-Träger allein. Sie ist das Ergebnis ihres „Zusammenspiels", das man, nachdem es widerstimmig „in sich" ist, wie Husserl sagt,* ebenso als ein Auseinanderspielen oder ein Gegeneinander-Ausspielen betrachten kann.

Auf sein Musterbeispiel für die Illusion, das „Panorama", kommt Husserl im Zusammenhang mit dem Theater zurück. Die vorgespielte Gegenständlichkeit, in der sich das Bild-Bewusstsein ebenso verlieren könnte wie im Panorama, hebt sich im Theater schon mit den „Brettern" und den „falschen Kulissen" selbst auf

> und nicht erst durch den Widerstreit mit dem Theaterraum etc. Es ist nicht ein Panoramabild. Dazu dienen Bretter, Kulissen, Souffleur etc. Sie sind notwendig, um in das Bildobjekt selbst einen Widerstreit hineinzubringen, der es *in sich als Fiktum* erscheinen lässt. Zugleich trägt dazu bei die Durchdringung mit dem Bild-Ding.**

Das hier durchdringende Bild-Ding ist, wie ich meine, alles, was zur Störung der theatralischen Illusion beitragen kann: neben den Brettern, die nur die Bretter bedeuten, die sie sind, und neben dem Souffleur, der dem Schauspieler den Text einsagt, gehört dazu auch der Schauspieler selbst, der den König Lear darstellt. Er ist sein berufener Erreger, es sei denn, er hat einen Aussetzer und weiß nicht weiter. Dann ist er der unberufene Erreger für einen König, dem scheinbar das Gleiche passiert. Die Durchdringung kommt dem Schauspieler auch zu Hilfe: Er spielt den Ball dem König zu, der ihn auffängt, womit der Schauspieler vom unberufenen wieder zum berufenen Erreger wird.

Berufen oder unberufen – erlaubt oder nicht erlaubt: ist das die Frage? Welcher Norm das Bild-Ding unterworfen ist, darauf findet sich folgende Antwort: „es ist berufener Erreger für eine bestimmte

* Husserl 2006, 190.
** Ebd.; die Kursivierung stammt von mir.

Bilderscheinung, die eben Erscheinung dieses Bildes ist. Es ist unberufener Erreger für andere Bilderscheinungen".* Man kann das Trauben-Bild verkehrt an die Wand nageln, sodass es wie der Schauspieler „im Text" hängen bleibt. Besser gesagt, die gemalten Trauben hängen nicht, sondern sie stehen aufrecht, was irgendwie nicht erlaubt ist. Man kann sich auch eine gravierendere Manipulation vorstellen, etwa dass auf das Trauben-Bild geschossen wird. Ist es etwa nicht eine perfekt bemalte Zielscheibe? Abgesehen davon, dass es keine Scheibe ist, lässt es sich jedenfalls dazu benutzen, so wie man das Wort „Traube" auch benutzen kann, um eine Murmel zu bezeichnen.

Es gibt zwei Arten der Widerstimmigkeit. Die eine ist die „berufene" – sie ist die „Widerstimmigkeit in sich", die Husserl dem Bildobjekt zuschreibt, obwohl sie vom Bild-Ding durchdrungen ist, welches das Bildobjekt zur Erscheinung bringt. Die andere ist die „unberufene" Widerstimmigkeit, die dem Bildobjekt äußerlich bleibt, wie es bei einem falsch benutzten oder falschen Bild der Fall ist, oder wie es bei Husserls Puppe im Panorama der Fall war.

Die Äußerlichkeit des Widerstreits macht sie deshalb zu einem illusionären Bildobjekt, weil es „ein in sich Einstimmiges ist, das durch die umgebende Wirklichkeit aufgehoben wird (bzw. in der Setzung, wo Einstimmiges mit Einstimmigen widerstreitet)."**

Für die geforderte oder berufene „Widerstimmigkeit in sich", welche durch die zweifelhafte Autonomie des Bildobjekts als „Fiktum" nur noch unterstrichen wird, braucht das Bildobjekt als Substrat den Bildträger, die gemalte Traube braucht die bemalte Leinwand und die Puppe braucht das geformte Wachs, um als Puppe wahrgenommen zu werden.

Ihre Widerstimmigkeit hatte Husserl in seinem Täuschungserlebnis übersehen. Sie hat ihn zur falschen Einstimmigkeit und somit zu einer „Wirklichkeitssetzung" verleitet, die er sich selbst nicht verzeihen konnte; ist es doch das oberste Gebot der Phänomenologie, diese Setzung als „Urdoxa" des Gegenstandsbewusstseins außer Kraft zu setzen und mitsamt seinem naiven Realismus durchzustreichen und hinter sich zu lassen.

* Ebd., 192.
** Ebd., 190.

X

Mit der Unterscheidung von berufener und unberufener, innerer und äußerer Widerstimmigkeit sind die beiden Orte diesseits und jenseits der Absperrung markiert, die das Publikum von den Schauobjekten ebenso trennt wie von den Handlungen, die sie hervorbringen. In der professionellen Position eines Zuschauers sieht der Phänomenologe über die Art und Weise hinweg, in der die Artefakte, die er vor sich hat, hergestellt werden. Umgekehrt ignorieren die beiden Maler das Publikum in dem Akt, in dem sie sich mit dem Ziehen einer Linie dem Bildträger hingeben, ohne einen Gedanken an ein Bildobjekt zu verschwenden. Wenn das Publikum Wind von ihrer Linie bekommt, wird es seinen Ausschluss kaum bedauern. Es findet den dritten Akt im Vergleich mit den beiden anderen gewiss langweilig und uninteressant, und daraus kann man ihm keinen Vorwurf machen. Es ist zwar bereit, am Zustandekommen eines Kunstwerks mitzuwirken, aber es versteht seinen Anteil mehr als einen Prozess der Wertschätzung und der Interpretation, für den die Linie, so gekonnt sie auch gezogen sein mag, kaum einen Anhaltspunkt liefert. Sie ist das, was sie zu sein scheint: eine Linie. Natürlich ist auch das eine Interpretation,* aber man gelangt darin so leicht zur Übereinstimmung, dass es schwer fällt, darin so etwas wie die Kunst zu erkennen.

Bei aller Bewunderung für die Gattung des *Trompe-l'œil*: Die Interpretation des einen oder anderen Bildes als Traube oder Vorhang ist auch nicht gerade eine Meisterleistung. Was daran so bewundernswert ist, ist allein der Irrtum. Dabei handelt es sich, wie gesagt, um einen erzählten, figurativen Irrtum, der mit der Bezeichnung als *Trompe-l'œil* ebenso mitgeliefert wird wie mit der antiken Kunstgeschichte in ihren ersten beiden Akten.

Es ist eine Binsenweisheit: Die Interpretation und Wertschätzung eines Bild-Dings als Kunst beginnt, wenn es mit der Kunst, gedacht

* Vgl. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt am Main 1991, 191. Danto vergleicht in einem Beispiel, das nicht zufällig an den dritten Akt des Wettstreits erinnert, verschiedene Gemälde, die je mit einer Linie bedacht sind, sodass sie sich auf den ersten Blick kaum voneinander unterscheiden lassen. Dabei ist die Linie bei jedem Bild etwas anderes: eine Schnur, eine Kante, ein Riss, eine Verbindung oder der Horizont.

als dessen Verfertigung, vorbei ist.* Eigentlich trifft das auf jede Handlung zu. Ob sie gelungen ist und vor allem *was* genau gelungen ist, das lässt sich erst beurteilen, nachdem sie „fertig" und schon vorbei ist. Auch wenn sie mit der Absicht so übereinstimmt wie die eine Linie mit der anderen, in der sie verschwindet, muss die Linie erst einmal gezogen werden. Und wer weiß, ob das gelingt.

XI

Da ich schon einmal dabei bin, stelle ich mir die Aufgabe, die täuschende Ähnlichkeit des Traubenbildes von Zeuxis selbst herzustellen. Nach meinem Dialog mit dem Meister der illusionistischen Malerei, den ich offen gestanden der einschlägigen Literatur entnommen habe, halte ich mich dabei an die Metaphorik des Fensters.

Ich stelle zwischen mir und der Traube ein Glas auf, von dem ich mir als Bildträger die Durchsichtigkeit verspreche, die ich für die bezeichnende Ähnlichkeit für notwendig erachte. Schritt für Schritt oder vielmehr Strich für Strich möchte ich nur das abbilden, was ich „da draußen" sehe: Die Traube, so grün, kugelrund und süß, wie sie nun einmal ist. Das Abbild schwebt mir vor, bevor ich auch nur mit einem einzigen Pinselstrich damit angefangen habe. Endlich ist es soweit, und ich ziehe eine erste Linie. Dabei muss ich bemerken, dass die versprochene Ähnlichkeit nicht die Handlung betrifft, die sie hervorbringen soll. Die Bewegung der Hand, die ich mit dem Stift am Glas ausführen muss, hat keinerlei Ähnlichkeit mit der Bewegung der Hand, die ich an der Oberfläche der Traube ausführen müsste, um mir ein Bild von ihr zu machen. Ob ich über das Glas streiche oder über die Traube – dazwischen liegen Welten.**

* Daran dürfte auch die Interaktivität nichts ändern, die Mitmachkunst, von der ich nicht weiß, ob sie heute immer noch die Rolle spielt wie vor etwa dreißig Jahren. Insofern, als man an der Verfertigung tatsächlich beteiligt ist, ist man eine Künstlerin oder ein Künstler, der und die als solche auch genannt zu werden verdienen. Ansonsten bleibt man trotz Interaktivität nur ein anonymes Mittel, wie zum Beispiel Pinsel und Farbe, die leider auch nicht namentlich erwähnt werden. Ausnahmen gibt es eher in der Konzeptkunst, welche es bei der Anleitung belässt und auf die Ausführung des Werks verzichtet.

** Die Handlung divergiert mehr noch mit dem Knopfdruck oder dem Schreiben von Nullern und Einsern, die man am einen Ende der Apparatur (dem digitalen „Glas") eingeben muss, damit am anderen die bezeichnende Ähn-

Das allein sollte genügen, um auf den willkürlichen Charakter der Handlung aufmerksam zu machen, mit dem das Malen eines Traubenbilds dem Schreiben des Worts „Traube“ gleichkommt. Perfektion in der Ausführung vorausgesetzt: Die willkürliche Handbewegung ist von der gemalten Traube gleich weit entfernt wie vom Buchstaben „O“. Dabei kommt auch die Konventionalität nicht zu kurz, wenn man nur an die Anfänge denkt. Man schreibt seitenweise den Buchstaben „O“ und malt zugleich eine Traube in das Heft, das mit den Heften anderer weitgehend übereinstimmt. Im Hinblick auf „richtig und falsch“ ist auch auf den konventionellen Umgang mit den notwendigen Utensilien, die Haltung der Stifte und so weiter zu achten, wie es eben beim Erlernen eines Instruments gang und gäbe ist.

XII

Hogarths Kalligramm erinnert an diese Anfänge in einem Stadium, in dem die Kunst der Abbildung und der Erzählung, die sie illustriert, so weit fortgeschritten ist, dass man sie vor Bewunderung leicht vergisst. Wie anfangs gesagt, liegt die *Line of Beauty* auf der halben Strecke zwischen den zwei Extremen, an denen der klassische Wettstreit der Kunst stattfindet (oder stattgefunden hat).* Auf der einen Seite beginnt mit der Linie die Kritzelei, die man „Zeichnen“ oder „Schreiben“ nennt. Auf der anderen Seite endet das Ganze mit der „perfekten Kopie“. Falls das – die Verdopplung oder Beinahe-Verdopplung – mit der „Perfektion in der Ausführung“ gemeint ist, von der Husserl spricht, so kann das nur für ein Publikum gelten, dem es der „Simulation“ und den dafür notwendigen Linien zum Trotz mehr um die simulierte „Sache selbst“ geht.

Zum Abschluss ziehe ich den Scheinwerfer von diesem Wettbewerb einmal ab und schwenke ihn auf den mittleren Bereich, um mich hier der Interpretation von Hogarths Kunst anzuschließen, nach der sie „zwischen dem Malen und dem Schreiben“ changiert,* und zwar *en gros* wie auch *en détail*, im Kalligramm und in der erzählerischen Illustration. Wie zum Beweis liefert der Maler eine Menge von Kupferstichen, in denen sich seine „Schönheitslinie S“, wie sie auch genannt wird, gleich doppelt abzeichnet. Einmal in der dargestellten Szenerie, und einmal in einer Legende, die ähnlich einer kartografischen Zeichenerklärung fein säuberlich daneben gesetzt ist. In einem direkten Vergleich kann man sehen, wie die *Line of Beauty* oft gespiegelt oder auch deformiert, zerlegt und kombiniert werden muss, um die nötige Gegenständlichkeit des Dargestellten zu erhalten.

Man täuscht sich, wenn man glaubt, dass ein Geflecht von Schönheitslinien zu einer schönen oder auch nur gefälligen Szenerie führen muss. Man landet mit Hogarths Kunst ebenso in einer Rumpelkammer der Antike wie in einem Irrenhaus oder im Gefängnis. „A Rake’s Progress“ ist zum Beispiel eine satirische Erzählung in acht Kupferstichen oder „Akten“, die mit bizarren Details und derben Anspielungen derart überhäuft ist, dass man leicht den Faden verliert. Als Igor Strawinsky die gleichnamige Oper komponierte, hatte er mit den Kupferstichen auch die *Line of Beauty* vor Augen, für die er Hogarth bewunderte. Ein Motto des Musikers, „Komponieren heißt Variieren“,** lässt sich nahezu direkt vom Frontispiz der Abhandlung ablesen, die Hogarth 1753 unter dem Titel *The Analysis of Beauty**** veröffentlicht hat. Auf einem Sockel mit der Aufschrift „VARIETY“ fängt ein Prisma die Schönheitslinie „S“ ein, so als

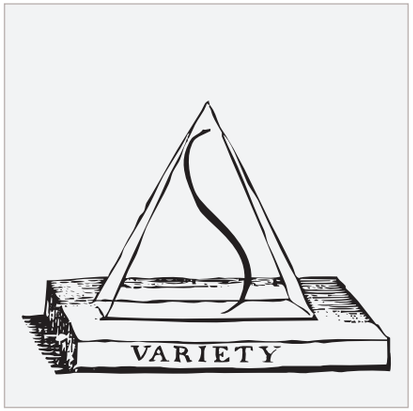
lichkeit herauskommt, in der man sich in der Art des gemalten Vorhangs täuschen könnte.

* Das ist missverständlich. Wem sollte man den goldenen Lorbeerkranz verleihen? Die Nase vorn hat, wenn man an das Stichwort „Virtual Reality“ denkt, scheinbar mehr die Technik als die Kunst, aber ganz gleich, es wäre komisch, wenn man den Gewinner aufgrund irgendeiner theoretischen Betrachtung ermitteln wollte. Wahrscheinlich verläuft sich der Tour de Trompe-l’œil schon im Sand und die Kunst zieht schon ein paar Häuser weiter. Wohin? (Voraussagen dieser Art zählten zu den Lieblingsbeschäftigungen meines Lehrers Peter Weibel; ob er – „sehr gut, sehr gut, setzen“ – mit meiner Antwort einverstanden wäre?) Vermutlich zieht sie wieder dorthin, wo sie noch niemand als Kunst betrachten, würdigen oder verscherbeln kann.

* Vgl. William Hogarth, *Die Analyse der Schönheit*. Dresden 1995. Das Zitat und zum Teil auch meine Darstellung der beiden Bilder „Selbstporträt mit Hund“ und „Das Ei des Kolumbus“ bezieht sich auf das Nachwort von Peter Bexte: *Die Schönheit der Analyse* (ebd. 212f.).

** Das Zitat bezieht sich auf ein Interview aus dem Film „A Stravinsky Portrait“ (1967).

*** – mit dem Untertitel: *Written with a view of fixing the fluctuating Ideas Of Taste*.



würde sie in ihrem gläsernen Gehäuse nur darauf warten, durch irgendeinen Lichteinfall gebrochen und vervielfältigt zu werden.

Was hier unter „Einfall“ zu verstehen ist, möchte ich mit zwei Bildern von Hogarth illustrieren. Sein Kalligramm tritt in der freigestellten Form, in der sie am Deckblatt der *Analysis* zu sehen ist, schon einige Jahre zuvor in einem „Selbstporträt mit Hund“ auf. Anstelle des Prismas ist die Palette des Malers zu sehen, die durch die Linie in zwei symmetrische Teile geteilt wird. Auf der einen Hälfte ist die Aufschrift „The LINE of BEAUTY“ zu lesen, auf der anderen wird dem hinzugefügt „And GRACE“. Die Anmut und Gnade der Linie schließt direkt an das Daumenloch der Palette an, auf das der Blick des Hundes gerichtet ist, so als wollte er durch das Malerwerkzeug hindurchschauen, während Hogarth in konventioneller Manier auf all diese Leute blickt, die umgekehrt ihn selbst sehen wollten. Zum illusorischen Austausch der Blicke befindet er sich jedoch schon in einer doppelten Distanz. Das Selbstporträt ist ein „Bild im Bild“, das auf einen Stapel von Büchern gestellt und beiläufig an die Wand gelehnt ist. Nach Auskunft seiner Freunde wusste sich Hogarth dem Hund, seinem liebsten und besten Stück, ähnlicher als dem eigenen Spiegelbild. Wohl auch darum hat er sein Selbstbildnis in dem klassischen Oval, in dem es als „Bild im Bild“ erscheint, in den Hintergrund gestellt und als eine Erscheinung, die bald wieder von

der Bildfläche verschwinden sollte, mit einem bauschigen Vorhang umhüllt.*

In dem zweiten Bild, das ich erwähnen möchte, tritt die *Line of Beauty* als die Linie auf, die sie ist. Hogarth feiert hiermit die Entdeckung seines Kaligramms als Entdeckung jenes Kontinents der Kunst, der nicht zuletzt wegen seiner gigantischen Ausmaße nach wie vor eine Terra incognita ist. Wie das Bild mit dem Titel „Das Ei des Kolumbus“ zeigt, wäre Hogarth nicht Hogarth, wenn er seine Entdeckung nicht auf seine eigene Art feierte, das heißt in einer blasphemischen Satire auf die heiligen Hallen der Kunst.

Dazu benutzte er eines der immer noch berühmtesten Gemälde, das *Abendmahl* von da Vinci. Christus ist durch Kolumbus ersetzt und dessen Jünger sind die misstrauischen Gelehrten, die von dem, was sie vor sich haben, offensichtlich vor den Kopf gestoßen sind. Der Kelch des Abendmahls ist ein Eierbecher, doch aus dem „Ei des Kolumbus“ sind schon zwei Lebewesen oder Buchstaben geschlüpft, zwei Aale oder ein „Doppel-S“. Es ist die *Line of Beauty*, die sich in ihrer Zwillingsgestalt aus dem Ei herausschlängelt, so als wäre sie die Lösung eines fundamentalen Problems.

XIII

Ein bekannter Titel dieses Problems ist „sagen und zeigen“ oder auch „bezeichnen und repräsentieren“. Damit ist, wie Foucault sagt, einer „der ältesten Gegensätze unserer alphabetischen Zivilisation“ angesprochen, die das Kalligramm überspielen möchte: „zeigen und nennen; abbilden und sagen; reproduzieren und artikulieren; nachahmen und bezeichnen; schauen und lesen“.** Ein Wort wie „Traube“ bezeichnet eine Traube, es repräsentiert sie nicht; ein Traubenbild repräsentiert eine Traube, es bezeichnet sie nicht. Das Kalligramm „möchte“, wie Foucault sagt, die Trennung von figürlichen und sprachlichen Zeichen aufheben, indem es zum Beispiel einen Aal abbildet und zugleich den Buchstaben „S“ lesen lässt. Mit dieser Ambition landet man letztlich wieder in Kratylien, wo man

* – einem „Trauerflor“, wie manche Interpreten meinen. Das Bild im Bild „erinnert sich schon an sich selbst und wird überdies wie eine Grabstele von einem Tuch umflort“ (Bexte in: Hogarth 1995, 212).

** Michel Foucault, *Dies ist keine Pfeife*. München 1974, 13.

natürlich schon auf die Idee gekommen ist, den Aal als „S“ zu bezeichnen.*

Damit ist sein Schicksal als Wort und Abbild gleichermaßen besiegelt: Es wird zum singulären Eintrag in einem Bild-Wörterbuch, ansonsten ist es unbrauchbar. Man muss den Buchstaben und Konsonanten „S“ aus dem Werkzeugkasten der Sprache herausstreichen, wenn jedes seiner Vorkommnisse das Bild eines Aals evoziert. Was auch immer man mit der *Line of Beauty* abzubilden versucht, es wird nichts anderes sein als ein weiteres Wimmelbild, in dem sich der Aal tummelt. Vermutlich muss er aus der Reihe der natürlichen Lebewesen entfernt werden, damit er, mit anderen Buchstaben kombiniert, sein Wesen aufgeben und das eines anderen annehmen kann. Wie dem auch sei, Hogarth dürfte an die destruktive Ader seines Kalligramms gedacht haben, als er es gleich in zwei Ausführungen aus dem Ei schlüpfen ließ. Eines davon sagt, was das andere zeigt, da sich dieselbe Sache nicht zugleich „sagen und zeigen“ lässt. Sei es aus List *oder* Unvermögen,

> niemals *sagt* und *repräsentiert* das Kalligramm im selben Augenblick. Die eine Sache, die gesehen und gelesen werden kann, wird beim Sehen verschwiegen und beim Lesen verschleiert.**

*

Ich fasse zusammen. Die antike Geschichte der beiden Maler zeigt, dass ihre Kunst zwei gegensätzliche Ziele verfolgt. Das eine ist die Nachahmung, die umso „perfekter in der Ausführung“ vorgestellt wird, desto mehr sie dem Nachgeahmten gleicht. Im Idealfall kommt es zu einer täuschenden Identifikation, mit der man den Titel der Meisterschaft in der Kategorie „Trompe-l’œil“ erwirbt. Wie der Vogel zeigt, kommt die Natur dieser Tendenz scheinbar entgegen. Zur Wahrnehmung der Ähnlichkeit, die der Vogel durch seine Reaktion auf die gemalten Trauben zu bestätigen scheint, kommt die Affirmation, die das Publikum zu der Szene beisteuert. Was wie eine Traube aussieht (oder wie ein Vorhang), das *ist* eine Traube (oder ein Vorhang) – einen falschen Gedanken dieser Art schreibt es allen jenen zu, von denen es glaubt, dass sie sich darin täuschen.

Das andere Ziel ist die gegenstandslose Kunst, mit der eine Linie „in die Linie“ zu ziehen ist, in der sie verschwindet. Daraus folgt, dass ein Zeichen als Zeichen zu setzen ist, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, was es bezeichnet. Mit der Abkehr von der dinglichen Welt der Anschauung oder auch der Vorstellung, wie sie im mimetischen Abbild zur Geltung kommt, gehen Stichworte wie *Arbitratität* oder *Ersetzbarkeit* einher, *Variabilität* oder *Operationalität*,* die nicht nur in der Kunst der stets schwankenden Konjunktur von Rhetorik und Anti-Rhetorik ausgesetzt sind.

Willkür und Konventionalität einerseits – Nachahmung andererseits: ein altes Lied. Dem habe ich nicht viel hinzugefügt, außer, dass es zwischen diesen beiden Eckpunkten keine Linie gibt, auf der man kontinuierlich vom einen zum anderen fortschreiten könnte. Ein Argument für die Diskontinuität, für die Selbstzerstörung eines homogenen und gemeinsamen Raums, des „Gemeinplatzes“,** wie ihn Foucault auch nennt, habe ich indirekt mit Kratylien und der Doppelnatur des Kalligramms zu skizzieren versucht. Sobald das mimetische Zeichen die Synthese von „Bezeichnen und Repräsentieren“ erreicht, die es offenbar anstrebt, löscht es sich als Zeichen selbst aus. Es muss, wie in Hogarths Tableaus mit ihren kartografischen Legenden zu sehen ist, neben sich selbst gesetzt werden, um einmal als Element der Abbildung und einmal als Element der Sprache aufzutreten.

Alles das ist vielleicht kein ganz so altes Lied, aber immerhin eines, das schon weit besser dargeboten worden ist. Daher möchte ich zuletzt noch auf den in diesem Zusammenhang etwas befremdlichen Akzent verweisen, den ich der Handlung zu geben versucht habe. Sie verlangt von Anfang an eine schroffe „Abkehr“ von den Dingen, die sie abbildet oder bezeichnet.

* Unterstützt von der Beobachtung, dass die Zunge beim Aussprechen dieses Wortes gleichfalls die Form des Buchstabens „S“ annimmt, wäre die Idee des Kalligramms in einer mimologisch perfekten Ausführung realisiert. (Vgl. Genette 2001, 137f.: *Die verallgemeinerte Hieroglyphe.*) Es wäre zwar nicht der Aal selbst, aber immerhin seine Form, sein Wesen oder das „spezimen“, das in der Reihe des Wahrnehmens und des sprachlichen wie auch bildlichen Reagierens um sich selbst kreist.

** Foucault 1974, 17.

* Vgl. Blumenberg 2001, 205.

** Vgl. Foucault 1974, 25.

Der Ort, an dem die Handlung stattfindet, ist der materielle „Bildträger“, über den die illusorische Wahrnehmung hinwegsieht, als wäre er nicht der mehr oder weniger erlaubte Erreger dessen, was sie wahrnimmt.*

Das Ziehen einer Linie hat keinerlei Ähnlichkeit mit dem, was sie darstellt. Das trifft allem voran auf den Fall zu, in dem sie nichts weiter als die Linie darstellen soll, die sie ist. Man muss an einem willkürlich gesetzten Punkt damit beginnen und an einem anderen enden, während sie die Wahrnehmung und auch die Absicht des Handelnden auf einen Blick erfasst. Zwischen der beabsichtigten oder wahrgenommenen Linie und der, die ich gerade erst ziehe, „liegen Welten“, die voneinander nicht weniger weit entfernt sind wie der Aal vom Buchstaben „S“.

Der „Abgrund“, der sich zwischen Trompe-l’œil und Linie derart breitmacht, dass die ganze Kunst darin Platz hat, strukturiert die Handlung auch noch in ihrer allergewöhnlichsten Form; er macht es möglich, dass sie gelingen oder auch misslingen kann.**

* Im Minimalfall ist der Bildträger so etwas wie ein Podest, und die Handlung besteht darin, ein Exemplar als Muster auszuwählen und darauf zu stellen oder sonst wie „auszustellen“, so dass es dem „Normalgebrauch“ der übrigen Exemplare entzogen ist. Auch der sprachliche Eingriff ist minimal: eine Etikette oder Bildunterschrift, die dem Musterexemplar angehängt wird.

** Die Blindheit der Handlung hat Anscombe mit der Wendung charakterisiert, dass man als handelnde Person weiß, was man macht, ohne hinzusehen. Es wäre absurd, seiner Handbewegung zusehen zu müssen, um zu sich sagen zu können „ach, das ist es, was ich mache: ich ziehe eine Linie“. Es kann natürlich sein, dass ich unwissentlich eine Linie ziehe (mit meiner Sohle am Parkett zum Beispiel), so dass es wieder einen Sinn hat, zu sagen: „oh Gott, ich wusste nicht, dass ich diese Linie ziehe“. (Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe, *Absicht*. Freiburg/München 1986, 81.)
Nachsatz. Meine Absicht, eine Linie zu ziehen, bezieht sich auf das Handlungsmuster, in dem die Linie bereits gezogen ist. Ich kenne das Muster, nicht die Handlung, die ich ausführe. In diesem Moment kann weder ich noch sonst jemand wissen, ob und wie das Ziehen der Linie zustande kommt. Ein indirekter Beweis dafür ist, dass nicht vorauszusehen ist, was dabei alles schief laufen kann: Liegt es am Stift, an einer lästigen Fliege oder an den eigenen Nerven, gibt die Unterlage nach oder klingelt es an der Tür, besinne ich mich anders oder muss ich niesen? Allein damit habe ich schon sieben Figuren aufgezählt, die mein Handlungsmuster durchkreuzen.