

## Was ist ein Bild? Transkulturelle Perspektiven

Mathias OBERT

### I. Schau und Wandlung durch das Bild

Der vorliegende Beitrag möchte vornehmlich von einer leibphänomenologischen Warte aus zwischen Film und Malerei Möglichkeiten des „Bewegtbildes“ ausloten. In erster Linie stützt sich dieser Ansatz auf außereuropäische ästhetische Erfahrungen, um Implikationen der Bildanschauung herauszuarbeiten, die unter Beschränkung auf ein herkömmliches Verständnis von Bildern allzu leicht übersehen werden. Das chinesische Berg-Wasser-Bild (*shān shuǐ huà* 山水畫) kann hierbei, wie zu zeigen sein wird, eine besondere heuristische Wirksamkeit entfalten. Deshalb soll diese Malereigattung die weiteren Überlegungen anleiten.

Wie der Name bereits anzeigt, sind Erde und Wasser die alles beherrschenden Elemente des Berg-Wasser-Bildes. Berge und Gewässer stehen dabei zunächst einmal für die Gesamtheit all jener Lebensströme, die das Wirkliche in unterschiedlichen Wandlungsgestalten durchziehen. Sodann bedeutet die Einheit aus Berg und Wasser eine lebensweltliche Ganzheit, die zumal in der Malerei den Rang und Charakter einer „Umwelt“ im emphatischen Sinne erhält. Ungeachtet dieser gegenüber jeder Naturbeobachtung von vornherein anders gelagerten Disposition, die sich von der Frühzeit bis in die Gegenwart nicht zuletzt aus „daoistischen“ Anschauungen speist, wird das Berg-Wasser-Bild zumeist sehr ungenau der europäischen Naturdarstellung, ja der Landschaftsmalerei gleichgestellt. Dieser Umstand hat seit jeher zu einer weitreichenden Verkennung seiner kulturgeschichtlichen, ästhetischen und bildtheoretischen Eigentümlichkeiten geführt.<sup>1</sup> Ein ganz wesentliches Moment in der Gestaltgebung wie in der Art und Weise der Bildbetrachtung besteht bei dieser Malereigattung in einer eigentümlichen Bewegtheit und Wirkmächtigkeit des Dargestellten. Die alte Frage nach der Beziehung zwischen Abbild und Urbild verschiebt sich da auf überraschende Weise – oder aber sie kann so, wie sie die europäische Philosophie bis in die Gegenwart hinein beherrscht, gar nicht gestellt werden. Statt der Nachahmung von sichtbaren Gegenständen ist es von vornherein ein besonderer Umgang mit Raum und Zeit, dem sich diese Art des Malens verschrieben hat.

Im Zuge einer Untersuchung zu Ort und Zeit des Bildes am Leitfaden mimetischer Momente einerseits, der Art und Weise der Bildwahrnehmung andererseits, können gerade im Hinblick auf Berg-Wasser-Bilder, wie mir scheint, europäische Sehgewohnheiten besonders klar herausgearbeitet und in ihrer Gültigkeit hinterfragt werden. Auf einem „Umweg über China“ können insbesondere auch diejenigen Vorfestlegungen der abendländischen Kunstentwicklung kenntlich werden, die auch das moderne Medium des Films wesentlich bestimmen. Andererseits ergeben sich von da aus Erweiterungen und Umwandlungen filmischen Sehens, die über das rein Visuelle hinausweisen. Aus dieser

---

<sup>1</sup> Siehe dazu ausführlich Mathias Obert, *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg/ München, 2007. Mathias Obert, „Einige Thesen zum Bildverständnis im vormodernen China“, Walter Schweidler (Hg.), *Weltbild-Bildwelt*, Sankt Augustin, 2007, S. 193–219.

Perspektive drängt sich geradezu eine innere, wesensmäßige Verwandtschaft zwischen dem modernen Bewegtbild und der chinesischen Malerei auf. Diese ästhetische Verbindung scheint im übrigen unabhängig davon zu sein, ob europäische oder ostasiatische Filme in Betracht gezogen werden. Es handelt sich nämlich um die Frage nach der Konstitution des „Bewegtbildes“ im Film beziehungsweise der „Bewegungsgestalt“ in der Malerei.

Das Berg-Wasser-Bild reift zwischen dem vierten und dem zehnten Jahrhundert heran, und vor allem als reine Tuschemalerei bestimmt es die gesamte ostasiatische Kunstentwicklung maßgeblich. Solche Bilder sind nun unbestreitbar gegenständliche Darstellungen, die in einem gewissen Umfang mimetischen Charakter besitzen. Meist türmen sich da ausladende Felsgebirge über einem Wasserlauf auf; auch Wege, Brücken, Hütten, Tempel, Wasserfälle sowie skurrile Bäume gehören zum stilistischen Repertoire. Der Mensch darf in diesen Ansichten nicht fehlen, mag er auch mitunter sichtlich abwesend sein, wie etwa in den bekannten Bildern des Ni Zan 倪瓚 (1301–1374). Zumeist jedoch wandern da winzig klein Menschen durchs Bild, gehen allerlei Verrichtungen nach, wie in einem europäischen Genre-Bild, oder da ruht jemand in Muße. Auf den ersten Blick sieht es also ganz nach Landschaftsmalerei oder Naturdarstellung aus. An der verbreiteten Auffassung, Berg-Wasser-Bilder hätten sich einer Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit verschrieben, sind jedoch massiv Zweifel angebracht.

Als erstes gilt es festzuhalten, dass Berg-Wasser-Darstellungen buchstäblich „be-wegt“ sind, sie werden von einer Vielzahl von Wegen durchzogen, die sei es mitten durchs Bild, sei es vom allervordersten Vordergrund aus ins Bild hinein führen. So wird einerseits die Statik einer reinen Zustandsbeschreibung, andererseits die Distanziertheit einer dem Betrachter gegenüberliegenden Ansicht von vornherein empfindlich gestört. Sodann wird an dieser vermeintlichen Landschaftsmalerei heutzutage häufig die widersprüchliche Lichtführung bemängelt. Die Darstellung bezieht sich jedoch gar nicht wie ein einheitlich strukturiertes Abbild auf die sichtbaren Gegebenheiten in einem Naturraum, auf eine bestimmte Landschaftsansicht, so wie diese sich etwa zu einem gegebenen Zeitpunkt dem Auge oder der Phantasie darbietet. Zumal die sogenannten „Texturstriche“ (*cūn* 皴) werden immer wieder im Sinne einer gegenstandsbeschreibenden Schraffur missverstanden, mit welcher in der europäischen Kunst sowohl das raumplastische Volumen der Gegenstände wie auch die unterschiedlichen Lichtverhältnisse herausgearbeitet werden. Jene in der Art der Ausführung vielfach variierten „Texturstriche“ dienen hingegen nicht primär dem Zweck, Hell-Dunkel-Kontraste, die Plastizität oder die Oberflächenbeschaffenheit von körperlichen Gegenständen zu beschreiben. Wenngleich sie sich dem Anschein nach durchaus auf dargestellte Gegenstände beziehen, stehen sie doch in ihrer jeweils besonderen *Ausführungsweise* für mehr oder weniger „abstrakte“ Wertigkeiten der Gestaltung mit Pinsel und Tusche. Die „Texturstriche“ verweisen also weniger auf das Dargestellte wie viel eher auf die Art und Weise der Darstellung, sie bezeichnen nicht eine raumkörperliche, sondern vornehmlich eine *graphische Textur*.

Ebensowenig ist die in dieser Tuschemalerei so überaus dominante Linienzeichnung als reine Umrisszeichnung zu werten; sie deutet Gegenstände allenfalls an, setzt jedoch an Stellen aus, wo eine Sachlogik der Wahrnehmung dafür keinen Grund anzugeben wüsste. Vor allem aber gibt die Tuschelinie in der Regel gar nicht hinreichend Auskunft über Schichtung und relative Lage der Dinge im Raum, ja sie scheint oftmals bei genauerem Hinsehen die Verhältnisse der räumlichen Anordnung

geradezu zu verwirren. Die lebhaft pulsierende Pinsellinie der Malerei steht hingegen in inniger Verwandtschaft zur äußerst wandelbaren und ausdrucksstarken Pinselspur der Schreibkunst. Das bedeutet, dass im dynamischen Verlauf des Striches, in dessen je nach Dicke, Sättigungsgrad der Tusche, Kraftmoment, Rhythmus und Tempo der Ausführung sichtlich wechselnden leiblichen Empfindungsqualitäten, allenthalben der *Malakt* in seiner zeitlichen Dimension greifbar gemacht wird. Zugleich lenkt die lebendig atmende Tuschelinie den Blick auf unzähligen Bahnen immer neu von der Gesamtgestalt ins Detail.

Die Gestaltgebung der Berg-Wasser-Malerei gehorcht primär den inneren Gesetzmäßigkeiten der chinesischen Schreibkunst; sie gehört daher ihrer Eigenart nach in eine andere Kategorie als die „sichtbare Form“ der europäischen Malerei. In einer gewissen Nähe zur Idee des „Figurals“ bei Gilles Deleuze<sup>2</sup> entfaltet da die Figuration, was François Jullien „la propension des choses“ genannt hat.<sup>3</sup> Das bedeutet, die Gestalt ebenso wie jede einzelne Pinsellinie entspringt einem Werden, nicht einem Sein; nicht wird da Seiendes im Raum abgegrenzt, sondern ein Werden, eine Bewegtheit hält in Gestalt und Linie einen Augenblick lang inne, gerinnt zum bildhaften Ausdruck. Das Berg-Wasser-Bild bietet dem statischen malerischen Medium zum Trotz grundsätzlich in mehrfacher Hinsicht in Linien verdichtete „Zeitgestalten“ dar. Nicht nur der einzelne, mit vielschichtigen leiblichen Empfindungswerten dynamisch aufgeladene Pinselstrich, auch das Aussehen eines dargestellten Gegenstandes im Ganzen schwingt dynamisch fort wie eine Bogensaite; über eine leibhafte Resonanz im Betrachter tragen diese zur Linie geronnenen „Zeitgestalten“ jene Kräfte wirkmächtig weiter, die mittels der Pinselbewegung in ihre Entstehung eingeflossen sind.

Die Gestaltgebung in einem Berg-Wasser-Bild wird von vornherein als ganze und in jedem kleinen Detail – analog zur „Bewegungsgestalt des Schriftzeichens“ (*zi shi* 字勢) und zur „Bewegungsgestalt der Pinselführung“ (*bi shi* 筆勢) – wie eine wirkmächtige „Bewegungsgestalt“ (*shi* 勢) erfahren, nicht jedoch als Kontur oder auf der Fläche fixierte Figur. Wo aber die „Bewegungsgestalt“ mittels ihrer evokativen Bewegtheit den Betrachter in der Anschauung unmittelbar anrührt, hat sie ihn auch schon in einer bestimmten Weise hereingeholt ins Bild und verwandelt. Diese ästhetisch vollzogene Wandlung bezieht sich jedoch nicht primär auf innerseelische Vorgänge; vielmehr betrifft sie das leiblich-räumliche Sein-in-der-Welt des Betrachters. Der existentielle Ort des Betrachters und seine lebendige Zeitlichkeit sind auf eigentümliche Weise involviert in der Anschauung eines Berg-Wasser-Bildes. Diesem Zweck dient neben der Gegenstandsdarstellung und der Ausführungsweise auch der Bildaufbau.

In der Gesamtanlage und Komposition entspricht eine Berg-Wasser-Darstellung bei näherem Hinsehen keineswegs den üblichen Merkmalen, welche ein abbildhaftes Verständnis darin vermuten würde. Obzwar in einzelnen Ausschnitten durchaus luft- und proportionalperspektivische Momente auszumachen sind, welche einen Eindruck von räumlicher Tiefe und einer Ordnung der Dinge im Raum erwecken, hebt diese Darstellungsweise insgesamt nicht auf eine zentralperspektivische *Raumkonstruktion* ab. Eines solchen Hilfsmittels bedarf sie gar nicht, denn sie will keine kohärente Verortung statischer Bildelemente im Sichtfeld liefern. In einer Vielzahl von Beispielen kommt es

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Paris, 2002, S. 12.

<sup>3</sup> François Jullien, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris, 1992, besonders S. 71–80/ S. 127–130.

daher zu offenkundigen „Brüchen“ in der Gesamtschau. Diese kann eindeutig nicht auf einen einzigen Blickpunkt bezogen werden, wenn einzelne Bildelemente, Gebäude oder Brücken, welche in der oberen Hälfte der Darstellung, etwa in höheren Bergregionen, gelegen sind, gleichwohl dem Blick eine Draufsicht darbieten, während zugleich – nach der „geographischen“ Situation des Dargestellten zu urteilen – weit tiefer angesiedelte Bildelemente wie von schräg unterhalb ansichtig werden, wo sie nach einer perspektivischen Raumlogik jedenfalls in der Vogelperspektive erscheinen müssten. Auch können mitunter ganze rückwärtige Bergseiten neben der Frontalansicht dargestellt werden, so als ob ein Gebirge in seinem raumplastischen Volumen gleichsam von hinten her in die Darstellungsfläche aufgeklappt wäre, oder als ob der Betrachter zwischen der Anschauung der Vorder- und der der Rückseite eines und desselben Felsklotzes den Standort gewechselt hätte. So stellt beispielsweise der berühmte akademische Meister Guo Xi 郭熙 (1023–85) in seinem Traktat zur Malerei mit dem Titel *Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell* (*Lin quan gao zhi* 林泉高致) heraus, Berge würden „mit jedem Schritt ihre Gestalt verändern“ (*shān xíng bù bù yí* 山形步步移).<sup>4</sup> Dementsprechend vereint ein Berg-Wasser-Bild in einer Darstellung ganz unterschiedliche Ansichten, ja bisweilen hunderte von Kilometern auseinanderliegende Orte.

Zumal bei den viele Meter langen Hand- oder Querrollen ist eine simultane Wahrnehmung der Gesamtkomposition von vornherein ausgeschlossen. Statt dessen findet eine sukzessive Bilderschließung statt, die freilich nicht mit einer sinndeutenden Textlektüre verwechselt werden darf. Indem der Blick im allmählichen Entrollen des Bildes Schritt für Schritt durch die Darstellung wandert wie durch eine Bildgeschichte, eröffnen sich immer neue Ansichten und Durchblicke; der Betrachter findet sich in wechselnden Perspektiven, er wird in der Anschauung an verschiedene Orte versetzt. Die Bildanlage ist insgesamt in aller Regel „undramatisch“, zu einer zusammenhängenden Bilderzählung fehlen ihr die Akteure. Die Bildbetrachtung kommt daher weniger dem Verfolgen einer Erzählung wie vielmehr einer leibhaft erlebten Reise gleich.

Sogar im Falle der vom Bildaufbau her scheinbar einheitlichen und überschaubaren Hängerollen verbietet sich von selbst die europäische Schau mit Abstand und von einem festgelegten Standort aus. Bei einer beachtlichen Größe der Formate ist die Darstellung oft kleinteilig und unübersichtlich ausgeführt. Es lässt sich der Bildanlage kein eindeutiger Augpunkt entnehmen. Eher handelt es sich um einen „Aggregat-Raum“, der mehrere Einblicke aus unterschiedlichen Blickwinkeln freigibt. Auch die Hängerollen bieten Orte statt Ansichten dar. Erst in der *ausschnittweisen Nahsicht* entfaltet diese Malerei ihre ästhetische Wirkung. Indem der Betrachter mehrfach wiederholt an unterschiedlichen Bildstellen in die Darstellung „eingeht“, gelangt er leibhaft an mit Bedeutsamkeit und Stimmung aufgeladene Weltorte; dabei erfährt er leibhaft eine Wandlung.

## II. Der Ort des Bildes

Es wird allgemein zugestanden, dass ein Berg-Wasser-Bild keinesfalls als Wiedergabe eines realen Ortes, einer tatsächlich gesehenen Naturgegend, einer bestimmten Landschaft zu verstehen ist. Viele Bilder dieser Gattung haben etwas Idyllisches oder gar Utopisches an sich. Die konkrete Ortlo-

<sup>4</sup> Siehe die Übersetzung in: Obert, *Welt als Bild*, S. 500–538, hier S. 512.

sigkeit phantastischer Naturszenarien scheint ein „Zurück zur Natur“ nähren, die Sehnsucht nach einer Weltflucht befriedigen zu wollen.<sup>5</sup> Doch mit einer utopischen Alternative zur realen Welt scheint es nicht getan. Im Innern des Bildes finden, um einen Leitgedanken von Bernhard Waldenfels aufzugreifen, allenthalben Orts- und Zeitverschiebungen statt.<sup>6</sup> Da klaffen vielfach Lücken, es treten Brüche und raumlogische Ungereimtheiten zutage. So fließen oft in ein und derselben Darstellungsebene Mittel- und Hintergrund ohne Abstufung ineinander. Anderswo wieder stehen beide Bildebenen beziehungslos nebeneinander, das heißt im vertikalen Bildaufbau übereinander. Verschiedene Bildstellen verhalten sich zueinander wie Heterotopien – Orte, die unterschiedlichen Raumordnungen angehören.<sup>7</sup> Mehrere raumzeitlich unvereinbare Ansichten desselben Gegenstandes können, wie erwähnt, in merkwürdig verzerrten Gleichzeitigkeiten auftreten, so dass gleichsam unstimmmige Homotopien im Bild erzeugt werden; unzugehörige Raumstellen finden sich an ein und demselben Ort versammelt. Aufgrund seiner Ausführung mutet so manches Berg-Wasser-Bild wiederum geradezu atopisch an; einzelne Orte scheinen sich - wie der Ort des Anderen nach Husserl und Levinas – prinzipiell jedem Zugriff zu entziehen. So wirkt die Darstellung mitunter wie durchsetzt von „Unorten“, wo immer Dargestelltes sich dem Blick entzieht. Dieser Eindruck entsteht vor allem dort, wo die gegenständliche Wiedergabe, wo jeder erkennbare Bildinhalt oft aus nächster Nähe unvermittelt in Wolkendunst oder schlicht in eine geradezu metaphysisch anmutende Leere des Malgrundes entrückt ist. Ein solches Bild bietet dem Betrachter gewiss keine einheitliche Szenerie dar. Von dem „fugenlosen Kosmos“ der europäischen Philosophie, erst recht vom geometrischen leeren Raum der Neuzeit ist diese Räumlichkeit weit entfernt. Was in der Ordnung der sichtbaren Körperdinge unvereinbar ist, wird da „kompossibel“ gemacht.<sup>8</sup>

Wenn wir nun eine solche Ansicht betrachten – wo sollen wir eigentlich hinsehen? Anders als hinsichtlich der europäischen Landschaftsmalerei bietet sich auf diese Frage keine einfache Antwort an. Wo mehrere Blickpunkte miteinander unvereinbar sind – so als könnten wir im selben Augenblick von nah und von ferne, aus der Frosch- wie aus der Vogelperspektive schauen –, da lässt sich die Bilddarstellung schwerlich zu einem Raumganzen zusammenfügen. Letztlich richtet sich diese Darstellungsweise nicht einmal auf eine – sei es auch bloß ausschnittshafte – Durchdringung und Erfassung der Erscheinungsformen der sichtbaren Welt. In der diffusen Gestalt einzelner abgesonderter Partien schlägt sich nicht primär Naturbeobachtung wieder. Selbst die malerische Lust an der gegenständlichen Figuration ergeht sich nicht so sehr im Was der gesehenen Dinge, im Wie der Wiedergabe oder des Ausdrucks. Was hingegen um so stärker hervortritt, ist die *Orthaftigkeit* der einzelnen Bildstellen.

Im Verlauf des über die Darstellung schweifenden Blickes treten gewissermaßen von einander isolierte Bildorte mal hervor, mal zurück, sie wechseln einander in der Zeit ab, sowie das Auge mal hier, mal wieder dort etwas entdeckt, der Betrachter sich jetzt an dieser Stelle, dann wieder an jener

<sup>5</sup> So etwa Sabine Hesemann in: Gabriele Fahr-Becker (Hg.), *Ostasiatische Kunst*, 2 Bände, Köln, 1998, 1. Bd., S. 162.

<sup>6</sup> Siehe dazu Bernhard Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt a. M., 2009.

<sup>7</sup> Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 113.

<sup>8</sup> Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 107/ S. 123–124.

dort auf das Dargestellte einlässt. Das Aufmerken des Betrachters auf einzelne „Topoi“ – Motive und Orte in einem - vollzieht sich demgemäß in Schüben. Die zeitlich ausgedehnte Schau gerinnt in Wahrheit nie zu einer simultanen Gesamterfassung der Bildkomposition, selbst wenn sie zunächst von einer solchen Überschau ihren Ausgang nehmen mag. Weit zwingender als alle europäischen Bilder seit der Renaissance verlangt die Eigenart der Berg-Wasser-Darstellung von vornherein nach einer in der Zeit entfalteten, *sukzessiven Betrachtung*, und sie bestimmt die *ausschnittweise Nahsicht* als angemessene Weise ästhetischer Erfahrung. In diesen Merkmalen scheint diese Malerei dem Bewegtbild des Filmes mit seinen im Zeitverlauf wechselnden Einstellung näher zu stehen als dem klassischen Tafelbild.

Vor einem Berg-Wasser-Bild bleibt die ästhetische Anschauung stets in Bewegung. Hier oder dort, irgendwo geht sie zunächst in die Darstellung ein, dringt wohl auch in die Bildtiefe ein, geht ein Stück auf einem Bergpfad, um sodann an anderer Stelle wieder herauszutreten, um den Ort zu wechseln und dasselbe Spiel von neuem zu beginnen. Das dynamische Hervorquellen der Felsen hat hier und da und dort gleichsam Blickbahnen ins Bild gelegt, die von einer Szenerie zu einer anderen hinüberführen. Wie in einem Film Schnitt und Montage unterschiedlicher Einstellungen, so sind es hier die Blickbahnen entlang der Tuschelinien, welche wechselnde Bildorte miteinander verknüpfen. Die Darstellung leitet das Auge durch unterschiedliche Blickpunkte und Ansichten hindurch. Der Betrachter begibt sich von unterschiedlichen Eintrittsstellen aus zeitweise hinein ins Dargestellte. Jeweils von dem Bildort aus, wo er anschauungsmäßig verweilt, eröffnet sich dann ein weiterer Ausblick – der Blick wird abermals auf einen anderen Bildort gelenkt.

Im Zuge der ästhetischen Erfahrung kommt es nach diesem Grundmuster immer wieder dazu, dass das Bild gewissermaßen von innen und nicht länger von außen angeschaut wird. Weder ist die Bilddarstellung als eine plane Fläche aufgefasst, welche dem Betrachter vor Augen steht, noch entfaltet sich die Bildtiefe im Gesamt der Darstellung einheitlich und ausschließlich „von hier aus“, das heißt vom Augpunkt des Betrachters aus. Das Bild ist vielmehr so gestaltet, dass es in der Schau den Betrachter an verschiedenen Stellen aufnehmen und umschließen kann, wie ein dreidimensionales Gebilde. Und die Punkte, von denen aus jeweils einzelne Partien ansichtig werden – genauer gesagt: Die Bildorte, an denen sich jeweils eine welthafte Bilderfahrung entfalten kann –, liegen nach dieser Gestaltungslogik verstreut im Bild selbst, nicht hingegen außerhalb der Darstellung und vor der Bildfläche, wie dies beim europäischen Tafelbild allen Spiegelspielen zum Trotz zwingend der Fall ist.

Schaut letztlich ein Berg-Wasser-Bild sich selbst an – statt dass der Betrachter es im Blick von außen erschließt? Was kann das bedeuten? Zur Veranschaulichung sei hier kurz auf die Hängerolle des Li Cheng 李成 (919-967) mit dem Titel *Angler im Kahn am winterlichen Strom* (*Han jiang diao ting* 寒江釣艇) aus der Sammlung des Palastmuseums in Taipei 台北 eingegangen.<sup>9</sup> Ein auffälliger Wasserfall lenkt da den Blick aus einer vagen Ferne in den Mittelgrund, wo das Auge nun zwischen einem inhaltsleeren Bildfeld und einem verkrüppelten Baum, der dieser Partie rechterhand die Waage hält, wählen kann. Folgt der Betrachter dem Wasserlauf – oder den Äderungen des Baumes – weiter nach unten, so gelangt es über mehrere Stufen bis in den Vordergrund, an ein stilles Gewässer.

<sup>9</sup> Tusche auf Seide, 170x101.9 cm, Inventarnummer 000036N000000000.

Abgedrängt an den unteren Bildrand trifft er dort schließlich einen einsamen Angler an, der indes versunken auf seinem Kahn kauert und den Betrachter keines Blickes würdigt. Selbst wenn der Betrachter sich nichtsdestotrotz unmittelbar angesprochen fühlen, selbst wenn er sich in dem Topos des Einsiedlers wiederfinden mag, tritt doch ein radikaler Gegensatz zutage: Gerade diese beinahe aufdringliche *Verweigerung des Blickes* seitens des Einsiedlers eröffnet uns ein angemessenes Verständnis für die Darstellung. In diesem Bild kippt das Schauen um in etwas Anderes, sobald wir uns auf die Orthaftigkeit der Darstellung einlassen, sobald wir also unseren Standort außerhalb und vor der Bildfläche aufgeben und in das Bild eintreten.

Ein erster Schritt hinein ins Bild führt naturgemäß durch die Anschauung hindurch. Während jener Einsiedler dort in sich schaut, sehen *wir* den Baum, den Wasserfall im Hintergrund, schauen *wir* seine Lebensumgebung an. *Er* mag im Hintergrund das gleichförmige Tosen des Wassers vernehmen, *er* mag starr sein vom Winterfrost, wie der nackte Baum, der standhaft aufragt. *Er* weilt an diesem Fluss; er ist dort angekommen, wohin er gehört. Was wir durch seine stille Anwesenheit anschauend aufschließen, ist der *Aufenthaltort* des Einsiedlers. So wenig dieser sich bewegt, so sehr müssen wir uns dafür bewegen, so groß ist der Sprung, den wir vollziehen müssen. Wir können nicht länger im bloßen Betrachten, in einem bloßen „avoir à distance“,<sup>10</sup> welches nach Maurice Merleau-Ponty unter Bezug auf Edmund Husserl den Sehsinn auszeichnet, befangen bleiben. Indem wir gleichsam mit dem Einsiedler unseren *Wohnort* im Bild nehmen, umschließt uns in der ästhetischen Anschauung *vom Bild her* leibhaft eine Umwelt mit ihrer besonderen Atmosphäre und Stimmung. Indem sich das Bild von einer bloßen Ansicht in einen leibhaft und stimmungsmäßig erfahrenen Ort verwandelt, tritt es aus dem Angeschauten heraus und kommt uns entgegen. Die Bildtiefe der Darstellung stülpt sich gewissermaßen um, so dass nunmehr einzelne Bildstellen hervorragen, als könnten wir sie von der Seite, ja womöglich von hinten aus, nicht länger nur von vorne anschauen. Jetzt können wir einzelne Bildpartien so sehen, als gehörten sie zu unserer natürlichen Umgebung, als könnten wir uns leiblich in ihnen umtun und durch diese Bewegung im Bild verschiedene Ansichten von dieser Gegend gewinnen. Wir schauen nun das Bild von innen her an. Sofern es aber nach wie vor ein gemaltes Bild ist, welches diesen ganzen Vorgang vermittelt, lässt sich ebensogut formulieren: Das Bild schaut sich selbst an.

Was wir auf diese Weise leibhaft erschließen, ist das nun eine irgendwo gesehene oder erdachte Umwelt, die Welt des Einsiedlers in der malerischen Wiedergabe? Aber ist das überhaupt noch eine lediglich angeschaute Umwelt, und nicht viel eher eine, die in unserem ästhetischen Akt zum Leben erwacht? Ist diese Umwelt nicht mit leiblichen Lebensvollzügen wie Gehen und Sitzen, Angeln und Essen, mit leiblichen Befindlichkeiten wie Kälte und Ruhe, mit einer leibhaftigen Empfindung von der Stille und dem Lärmen des Wasserfalls, mit einem Gefühl von Nähe oder Ferne, mit einer Stimmung von Alleinsein oder Einsamkeit angereichert – ganz wie die echte Welt, in der wir leben? Letztlich muss es unsere eigene Umwelt sein, die Umwelt, die unser Leiblichsein stets mit sich führt und die jeder Bildbetrachtung als unthematischer Horizont anhängt, welche sich uns über das Bild erschließt. Andernfalls sehen wir gar nichts – zumindest nicht all das, was die obige Schilderung ergeben hat. Andernfalls sehen wir nur flache Schemen, Linien, bedeutungslose Figurationen vor

---

<sup>10</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, 1964, S. 27.

einem diffusen Grund, bestenfalls ikonographische Anspielungen an ein mögliches Leben; keinesfalls jedoch eröffnen und erfahren wir in der ästhetischen Anschauung einen Wohnort in der Welt.

Eine Berg-Wasser-Darstellung hebt sich dergestalt von einem bloßen Sichtbarmachen und Zeigen ab, dass sie uns leibhaftig anrührt und in unserem ganzen Sein-zur-Welt einholt. In diesem Moment schlägt die Bildanschauung in eine *umwelthafte Situierung* unserer selbst um, sie schließt uns in einem „Blick von innen“ zur Welt hin auf und bereitet uns einen Ort in dieser Welt. So mysteriös eine solche Anlage malerischer Darstellung vor dem Hintergrund des neuzeitlichen Tafelbildes zunächst anmuten mag, finden sich doch im zeitgenössischen Film durchaus verwandte Verhältnisse. Im Falle von Federico Fellinis *Otto e mezzo* (1963) beispielsweise bekommt der Filmzuschauer den eigentlichen Film nie zu Gesicht. Es handelt sich freilich auch nicht um das Thema „Film im Film“. Der Film erzählt nicht von einer Meta-Ebene aus von der Herstellung eines Films. Aber auch für eine „Reflexion über den Film“, für ein in Mode gekommenes Nachdenken über den Status der Bilder und dergleichen ist dieser Film viel zu sinnlich und viel zu dicht. Vielmehr verkörpert *Otto e mezzo* ein starkes Beispiel für eine Schau, die sich gleichsam im Innern der gesehenen Bilder einnistet, für ein Schauen aus dem Innern des Bildes heraus. Da läuft ein Film ab, den ich im Angeschauten immer schon mitsehe, wengleich er doch erst noch im Entstehen begriffen ist – also der eigentliche Film, das Kind, unter dessen Geburtswehen der Regisseur in *Otto e mezzo* so sehr leidet. Dieser eigentliche Film bleibt mir jedoch entzogen, er spielt gleichsam hinter meinem Rücken. Diese Schau nach hinten, die tatsächlich einer Schau vom Innern des Filmes *Otto e mezzo* aus gleichkommt, weil erst das Gesehene als ein Angeschautes sich umwendet in jenes andere, „unsichtige“ Phantasiebild, welches mir von dort her entgegentritt. Dieses Verfahren einer „Bildumkehr“, einer Umstülpung des Gezeigten von innen her, ist der ästhetischen Erfahrung eines Berg-Wasser-Bildes nicht unähnlich. In beiden Fällen erhebt sich da ein wirklicher Ort, der nicht gezeigt und nicht gesehen werden kann, der gleichwohl mit dem Schauen der Filmbilder innig verwoben ist.

Ebenso liegt ja in Wim Wenders' Film *Lisbon Story* (1994) für den Regisseur Fritz die Stadt Lissabon nicht länger als visuelles Objekt vor Augen, sondern als etwas noch jungfräulich Ungesehenes im Rücken. Mit dieser Wendung freilich arbeitet wiederum der Regisseur Wenders, dessen Film über weite Strecken gleichsam im Rücken des Zuschauers die Stadt Lissabon mehr evoziert als vorführt, sie heraufkommen lässt als jene unsichtbar gelebte Wirklichkeit, die die Stadt am Tejo in der Phantasie der Nordländer repräsentieren mag. Bezeichnenderweise vermittelt hier der Ton zwischen dem klassischen Herrschaftsblick und der diffusen Orthaftigkeit einer Schau durch den Rücken. Die leidvoll erfahrene Abwesenheit des gesuchten Bildmeisters, der den verwaisten Aufnahmen der Stadtgeräusche endlich Bild und Bedeutung verleihen soll, fördert nicht etwa prinzipiell „Unsichtbares“ zutage; eher schon geht es um dasjenige, was im filmischen Schauen impliziert ist und gleichwohl „unsichtig“ bleibt, um etwas, was in aller Regel nicht eigens wahrgenommen wird, was aber sehr wohl angeschaut werden kann. Was um den Filmzuschauer herum allmählich auftaucht, das sind die wechselnden *Orte* des Schauens. Um dieser Orthaftigkeit, um des Unsichtigen im Gesehenen der Bilder willen, sind diese es denn nach wie vor wert, angeschaut zu werden. Zu recht schilt daher der Tonmeister Winter seinen Freund. Statt mit seinem anonymen und objektiven „Archiv der ungesehenen Bilder“ den Trug der zeitgenössischen Bilderflut außer Kraft setzen zu wollen, sollte sich der Regisseur Fritz lieber fragen: Was heißt eigentlich ein Bild sehen? Sehen wir

schlicht, was es zeigt oder was derjenige, der das Bild hergestellt hat, zeigen will? Eröffnet nicht vielmehr jedes Bild die Welt, das Wirkliche, welches durchsetzt ist von Bildern und getragen wird vom Schauen? Der Grund für diese welteröffnende Kraft der Bilder dürfte jedoch in nichts Geringerem zu suchen sein als darin, dass jedes Bild dem Akt des Schauens einen Ort verleiht – statt lediglich einen Raum zu öffnen und darin etwas vorzuführen.

### III. Weisen orthaften Schauens

Anhand einer kursorischen Gegenüberstellung mit anderen Bildverständnissen und Blickeinstellungen kann nun das Gesagte für eine Theorie der Anschauung fruchtbar gemacht werden. Den unbestreitbaren Entdeckungen der Ikonologie zum Trotz darf auch das abendländische Tafelbild zweifellos nicht auf seine semantischen Gehalte reduziert werden. Auch treffen vorherrschende Auffassungen wie die vom geometrisch konstruierten leeren Raum oder die vom gemalten Bild als einem Fenster, welches den Blick auf die sichtbaren Dinge im Raum freigibt und diese durch regelhafte Projektion in die Fläche wiedergibt, sicherlich allenfalls die halbe Wahrheit. Schon allein als ein *opakes Medium* stiftet jedes Bild in seiner mimetischen Bildhaftigkeit eine *anwesende Abwesenheit*. In der medialen Leibhaftigkeit tut sich unweigerlich jeweils eine eigentümliche Örtlichkeit auf. Unter dem angeschauten Raum kommt stets der Ort des Betrachters – der Ort des Bildes – mit ins Spiel. Jedes Bild ist in seiner Bildwirkung auf eine Verortung angewiesen, die mehr und von anderer Art ist als eine letztlich austauschbare und beliebige Raumstelle. Das Bild entfaltet den Ort seines Hier- und Soseins, wie es ebenso unweigerlich das Bild selbst ist, welches den Ort der Bildanschauung als diesen bestimmten leibhaft in der Schau eingenommenen Ort zum Austrag bringt. Unter Berücksichtigung dieser allgemeinen Vorbehalte können in bestimmten Epochen, Stilformen und Kulturzusammenhängen unterschiedliche Umgangsweisen mit dem Ort und der Zeit des Schauens kenntlich gemacht werden, um zu zeigen, wie selten und wenig selbstverständlich der Umweltcharakter eines Berg-Wasser-Bildes und die von ihm zum Austrag gebrachte ästhetische Wandlung tatsächlich ist.

Wenn wir beispielsweise in den Bühnenraum eines Renaissancebildes wie des *San Girolamo nello studio* des Antonello da Messina aus den Jahren 1474–75 (London, National Gallery) blicken, wird unser eigener Blickort klar als ein Außerhalb markiert. In simultaner Wahrnehmung erschließen sich uns in einem zwei von einander prinzipiell streng abgetrennte Orte – der dargestellte Ort im Binnenraum des Bildes sowie die Bildaußenseite, vor der wir stehen wie vor einer Fensterscheibe. Wenn wir wiederum durch den Bildraum hindurchschauen auf eine hinter dem Hauptsubjekt gelegene Landschaft, die oft durch einen Fensterausschnitt hindurch sichtbar wird, gehört dieser zweite Raum des Bildes genauso zum Ort der Darstellung – nicht zu dem Ort, von wo aus wir schauen. Das wird schon daran kenntlich, dass das gemalte Bild ohne Mühe ein Scharfstellen unseres Auges auf Nah- und Fernblick zugleich leistet, wie dies in der natürlichen Sehwahrnehmung nicht möglich ist. Die klassische europäische Malerei trennt also – nicht anders als die zur selben Zeit herangereifte Naturwissenschaft – das Gesehene vom Akt des Sehens durch eine absolute Grenze ab. Martin Heidegger

hat beschrieben, was es bedeutet, wenn die Welt im ganzen zu einem „Weltbild“ wird.<sup>11</sup> Das Objekt der Darstellung wohnt an seinem Ort und in seiner Zeit, während auf dieser Seite der Leinwand das Subjekt des Betrachters reduziert wird auf eine ort- und zeitlose Raumstelle, auf den bloßen Bezugspunkt einer distanzierten Schau, die an sich ohne Eigenleben auskommt. Eine Vermengung beider Sphären soll prinzipiell ausgeschlossen werden, insofern das Auge ein Fernsinn ist und das Bild ein rein visuelles Konstrukt sein möchte.

Sodann legt die perspektivische Bildkonstruktion seit der Renaissance bekanntermaßen einen einzigen Augpunkt als diesseitiges Ende aller Blickstrahlen fest. Allenfalls innerhalb ein und desselben Blickstrahls können zwei unterschiedliche Beobachterpositionen hervortreten, etwa mit Hilfe einer Rückenansicht, wie so oft bei Caspar David Friedrich. Wenn sich da der Ort des Beobachters scheinbar zu verdoppeln scheint, wenn da scheinbar eine Verschränkung zwischen einem Ort im Bild mit dem Ort vor dem Bild zustande kommt, so ist dieser Eindruck doch unschwer als Täuschung zu entlarven: Ich bin keinesfalls der Schauende im Bild, denn während ich seine Rückenansicht wahrnehme, welche ihm selbst auf immer unzugänglich ist, verdeckt er zugleich einen Teil der ganzen Darstellung. Er gehört als Raumobjekt nach wie vor zu den anderen Objekten im Raum der Darstellung; er wird gesehen, schaut aber nicht wirklich. Der echte Ort des Schauens liegt nach wie vor außerhalb des Bildes, vor dem Bild. Diese simple Form der Ortsverdoppelung, wie sie Andrej Tarkovskij im *Stalker* (1979) während der langen Einfahrt in den verbotenen Bezirk ebenfalls einsetzt, hebt in Wahrheit die absolute Grenze zwischen dem Ort der Darstellung und dem Ort der Schau nicht auf.

Einen anderen Ausweg aus der Engführung auf einen einzigen Augpunkt und eine einschichtige Raumordnung, die Innen von Außen scharf abtrennt, sucht das „Bild im Bild“. Insbesondere über eine Spiegelung – wie im Falle der *Arnolfini-Hochzeit* des Jan van Eyck aus dem Jahre 1434 (London, National Gallery) – kann der Standort des Betrachters, so scheint es, in den Ort der Darstellung integriert werden. Dieses Spiel kann bis zu einer extremen Umkehrung gehen, wenn – wie bei den *Meninas* von Diego Velazquez aus dem Jahre 1656 (Madrid, Museo del Prado) – die dargestellten Personen als Zuschauer fungieren, während das eigentliche Bildsujet sich dem Blick entzieht: Nur der Rückseite einer Leinwand werden wir ansichtig. Die eigentlich gemeinte Bilddarstellung ist allenfalls aus den Blicken der dargestellten Personen und dem Spiegel im Hintergrund zu erschließen. Doch selbst hier wird der Ort der Schau nicht wirklich vom dargestellten Ort einverleibt. Der Ort, von wo aus nach einer Deutung des Werkes das porträtierte Königspaar auf die von uns gesehene Szene blickt, ebenso der Ort, wo die Betrachter erster Ordnung dem Ehepaar Arnolfini gegenüberstehen – soweit sich diese Anordnung aus dem Spiegel an der hinteren Wand erschließen lässt – diese Orte der Betrachtung werden schlagartig zu gesehenen Orten *in* der Darstellung, sobald sie von der Abbildungslogik der Darstellung suggeriert werden. Sobald wir, die wir tatsächlich schauen, zum Betrachter zweiter Ordnung werden – uns kann unsererseits kein Spiegelbild wiedergeben –, werden wir automatisch aus der Darstellung hinauskatapultiert, und so kommen wir erneut dort zu stehen, wohin uns die Disposition des klassischen Tafelbildes verweist: vor der Leinwand. Wir gelangen in keinem Fall hinein ins Bild, an den Ort des Dargestellten.

---

<sup>11</sup> Martin Heidegger, „Das Zeitalter des Weltbildes“, M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt a. M., 1950, S. 69–104.

Schließlich ist auch der Umstand eine Überlegung wert, dass eine perspektivisch abgebildete Gegend mit einem realen geographischen Ort übereinfließen kann – wie bei zahlreichen Interieurs und wenigstens bei solchen Landschaftsdarstellungen, die vor der Natur entstanden sind. Bereits in Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht* aus den Jahren 1528–29 (München, Alte Pinakothek) leistet, sofern die Forschung richtig liegt in der Annahme, der Maler habe nach Landkarten eine „realistische“ Wiedergabe des Ortes der historischen Schlacht angestrebt, so wie sich diese von einem wirklichen geographischen Ort aus tatsächlich dem Blick dargeboten haben könnte.<sup>12</sup> In solchen Fällen bestimmt das Bild als wirkliche „Ansicht“ gleich einer modernen Fotografie also nicht nur einen Augpunkt, einen Ort der Betrachtung, sondern es liefert auch seinen Ereignisort als eine bestimmte Raumstelle in der wirklichen Welt mit. Vermittelt durch die Bildbetrachtung kann der Betrachter also durchaus an den Ort des Bildes, den Ort der Ansicht, versetzt werden. Gleichwohl gelangt er auch auf diesem Wege nicht hinein in die Darstellung, er bleibt unmittelbar davor stehen; nach wie vor trennt ihn ein unsichtbares Fenster von dem dargestellten Ort, sobald ein Bild als Gesehene – und nur Gesehene – Ansicht angelegt ist. Der vermeintliche Ortswechsel entpuppt sich für den Betrachter bei genauerem Zusehen als eine unaufhebbare Illusion. Alle vom Bild angebotenen oder untergeschobenen Orte fallen beim klassischen abendländischen Tafelbild doch zuletzt niemals zusammen mit dem Ort der Schau. Der Ort des Bildes bleibt vom existenziellen Ort des Schauenden durch eine konstruktive Kluft geschieden, weil das Bild allenfalls Orte wiedergeben – abwesende Orte vermitteln und anwesend machen – kann; aufgrund seiner abbildhaften Anlage vermag es indes nicht unmittelbar in die Orthaftigkeit des Schauenden einzugreifen.

Ähnliches gilt auch für die Frage nach der Zeitlichkeit. Das klassische Tafelbild vermag aller statischen Konstruktion zum Trotz gewiss eine eigentümliche Zeitgestalt zu entfalten. Schon in einem Bild wie der *Alexanderschlacht* trifft ja ein erzähltes Geschehen auf den historischen Zeitpunkt dieses Geschehens wie ebenso auf eine Zeit der Betrachtung; wir sind gleichsam dabei wie in einem protokollierenden Film. Auch eine reine Naturdarstellung führt ihren Zeithof mit sich, angefangen von den Spuren der Jahreszeit im Bild bis hin zu den besonderen Lichtverhältnissen und Farbtönen wechselnder Tageszeiten. Eine Genre-Landschaft wie Pieter Brueghels *Jäger im Schnee* von 1565 (Wien, Kunsthistorisches Museum) verkörpert nicht nur eine bestimmte Jahres- und Tageszeit – Winter und Abend; sie entzieht sich obendrein ein Stück weit dem Gebot simultaner Wahrnehmung von einem einzigen Augpunkt. Sobald die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht mehr der Landschaft im Bild, sondern den verschiedenen Bilderzählungen – sei es den Jägern im Vordergrund, sei es den Schlittschuhläufern im Mittelgrund – gilt, kann ein solches Bild aufgrund seiner narrativen Struktur durchaus in eine sukzessive Betrachtung einmünden. Wenn nicht in polyperspektivischer, so doch in polyfokaler Anschauung erschließt sich die Darstellung, indem sie den Betrachter nacheinander an verschiedene Orte, in verschiedene Szenerien entführt. Im Zuge einer rezeptionsästhetischen Bildstiftung ergibt sich dabei eine eigentümliche Bildzeit, das heißt die im Bild angebotenen Zeiten sind verquickt mit einem zeitlichen Verlauf der Bildbetrachtung. Vor allem aber Bildnisse sind schließlich als Integral zeitlich unterschiedener Ansichten in simultaner Wahrnehmung aufzufassen.

---

<sup>12</sup> Siehe den Bildkommentar im Katalog: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), *Alte Pinakothek München*, München, 1986, S. 41–42.

Insofern ist deren Erscheinungsgestalt durchaus nicht lediglich ein stillgestellter Augenblickseindruck – wie dies in schlechten Fotografien allzu leicht passiert. Vielmehr verdichtet sich ein gemaltes Porträt gestützt auf verschiedene Blickpunkte und Wahrnehmungserlebnisse zu einer lebendigen Gegenwart. Mitunter mag so das ganze Leben der dargestellten Person dem Betrachter entgegen-treten, einschließlich ihres Tätigseins in deren offenem Zukunftshorizont.

Beim klassischen Tafelbild kann also die Zeit der bildhaften Darstellung schwanken zwischen einem buchstäblichen „Augenblick“ – wie ihn unüberbietbar Jan Vermeers *Mädchen mit dem Perlenohrring* von 1665 (Den Haag, Mauritshuis) verkörpert – und einer zur Dichte des Seins versteinerten Ewigkeit, wie sie Paul Cézannes Darstellungen des Mont Sainte-Victoire ausstrahlen. Auch mag hier und da, wie Brueghels Beispiel zeigt, eine Verschränkung der dargestellten Zeit mit der Zeit der Schau herbeigeführt werden. Gleichwohl atmet wohl selbst ein solches Bild nicht Zeitlichkeit in dem Sinne, dass es zu einer Resonanz zwischen einer zeitlich konnotierten Bildgestalt und der *leibhaftigen Lebenszeit* des Betrachters kommt. Auch bei Vermeer gerinnt im Blick des Mädchens die Zeit in ihrer Vereinzelnung zu einem reinen Augenblickseindruck, der festgehalten wurde und den der Betrachter immer neu in der Anschauung als aufrufen kann. Es findet indes keine Integration dieses einen Augenblickes in die zeitlichen „Ek-stasen“ des Betrachters statt. Dieser „Augenblick“ verharrt gewissermaßen bei jeder *durée* im Sinne Bergsons; ebensowenig enthält er den Verweis auf ein Je-schon, Nicht-mehr oder Noch-nicht, auf Zukünftigkeits und Gewesensein, so wie diese Phänomene nach Heideggers Analyse des menschlichen Daseins demjenigen Lebensaugenblick innewohnen, in welchem der Betrachter das Bild anschaut. Auch in dieser Hinsicht ersetzt infolge des Abbildprinzips das gemalte Bild allenfalls die Erlebniszeit durch eine illusionäre erlebte Zeit der Darstellung; die Kluft zwischen beiden Zeitverläufen wird indes nicht aufgehoben, und es fehlt gleichsam die Öffnung auf denjenigen leibhaft erlebten Zukunftshorizont, welcher den existentiellen Ort des Betrachters wie ein Hof von Bedeutsamkeit und Lebensmöglichkeiten umgibt. Auch ist die gemalte Gestalt als solche – selbst noch in der angedeuteten Wiedergabe zeitlicher Aspekte – wohl zu unterscheiden von einer „Zeitgestalt“ nach Art der chinesischen Bildgestalt und Pinsellinie. Da wird weniger Zeit wiedergegeben; viel eher *verkörpert* da schon die Linie selbst eine jeweils eigentümliche Zeitstruktur und Zeitempfindung, und vermittels ihrer besonderen Wirkmächtigkeit ist sie imstande, diese Zeitlichkeit im Akt der Bildanschauung leibhaft zu evozieren.

Bemerkenswert ist zuletzt, dass das neuzeitliche Tafelbild im Prinzip *alles* wiedergeben *muss*, was sich zu einem bestimmten Zeitpunkt von einem bestimmten Ort aus der Seh Wahrnehmung darbietet. Jede Auslassung muss durch eine fingierte Anwesenheit wettgemacht werden. Der Bildraum ist prinzipiell immer voll, und er ist immer gleich voll. Eine echte „Leere“ nach Art der freigelassenen Bildzonen der chinesischen Berg-Wasser-Malerei kann prinzipiell nicht in die Darstellung gelangen; solche Bildstellen verwandeln sich unweigerlich in „etwas“ im Raum – auch wenn nicht klar ist, worum es sich handelt. Die Realität und Verlässlichkeit dieses Subjektortes, mithin des Ortes der Schau, steht und fällt mit der *Plausibilität* und *Vollständigkeit* des Angeschauten. Je eindeutiger der trennende Abstand zwischen Betrachter und Betrachtetem durchgehalten, je klarer die Grenze zwischen Darstellung und Anschauung gezogen ist, um so weniger Zweifel kommen über das Verhältnis zwischen dem Augpunkt und dem Akt der ästhetischen Erfahrung hier wie andererseits dem dargestellten Ort mit der ihm anhängenden Zeitstelle dort in der Tiefe der Leinwand auf.

Mit Beginn der klassischen Moderne wird bekanntlich die am neuzeitlichen Tafelbild aufgewiesene Mauer zwischen Bild und Betrachter in mehrfacher Weise erschüttert; ob sie im abendländischen Grundrahmen tatsächlich eingerissen werden kann, mag hier dahingestellt bleiben. Orts- und Zeiteröffnung durch das Bild erobern sich in jedem Fall ganz neue Dimensionen, die eine eigene Untersuchung wert wären. Sofern dieser Beitrag bei der mimetisch-gegenständlichen Darstellung ansetzt, lohnt sich zum Schluss immerhin ein alternativer Blick über die Grenzen abendländischer Sehgewohnheiten hinaus, nämlich nach Japan.

#### IV. Ortlose Schau

Die japanischen Holzdrucke, die sogenannten „Bilder von der fließenden Welt“ (*ukiyo-e* 浮世絵), übernehmen seit dem 18. Jahrhundert die streng perspektivische Sehweise europäischer Bildkunst, ja sie schweben geradezu in einem Blick, der sich systematisch alles Sichtbare unterwirft. Allerdings wird der absolute Abstand zwischen Beobachter und Beobachtetem mehr oder weniger aufgeweicht. Häufig kommt es – in einem gewissen Sinne nicht unähnlich den Spiegel-Bildern Europas – zur Verlagerung des Beobachterstandortes ins Bildgeschehen. Diese Umkehr der Hierarchie lässt sich in der Serie *Hundert Ansichten von Edo* (*Meisho Edo hyakkei* 名所江戸百景) des Utagawa Hiroshige 歌川広重, die zwischen 1856 und 1858 veröffentlicht wurde,<sup>13</sup> exemplarisch aufzeigen.

Schon die Impressionisten schätzten bekanntlich an diesen Drucken, wie da mit raffinierten Durchblicken und Ortsverschränkungen zugleich mit der Ansicht das Schauen selbst handgreiflich gemacht wird. Mit dem Gesehenen mitthematisiert wird immer der Beobachter selbst. So aber findet er sich leibhaft hineinversetzt ins Bild; er schaut sich selbst, seinen Ort und die Zeit des Blickes stets mit an im Gesehenen. Allein schon durch die vielfach willkürlich oder zufällig wirkende Festlegung des Bildausschnittes gerät gewissermaßen die kompositorische Einheit der Bildansicht aus den Fugen; es entsteht der Eindruck, es handele sich um ein beliebiges Stück angeschauter Welt, nicht um ein in sich stimmiges Bildganzes. Und wie in Berg-Wasser-Bildern bahnen dem Betrachter allenthalben Wege und Straßen, geschwungene Flussläufe und Alleen den Zugang zum Ort der Darstellung. Echte Fernblicke sind äußerst spärlich vertreten; zumeist wird hingegen die Kluft zwischen einer Bildebene und dem Ort der Schau mit einer Vielzahl von Darstellungsmitteln aufgefangen oder sogar auf wirksame Weise überwunden.

Insbesondere durch das absichtliche Abschneiden von Figuren und anderen Bildelementen im Vorder- oder Mittelgrund erhält der Betrachter unwillkürlich das Gefühl, die Bildansicht sei nicht etwa aus einem vorstellbaren Weltganzem sinnvoll herausgehoben, der Bildraum lasse sich in einen fiktiven Umraum hinein beliebig erweitern. Statt dessen kommt es an der Stelle, wo am Bildrand eine Figur scheinbar aus dem Bild verschwindet, zu einer Umkehr der Raumverhältnisse: Der Bildraum scheint sich in den Raum des Beobachters hinein fortzusetzen, Darstellungsraum und Ort der Schau schlagen unvermittelt ineinander um. Besonders deutlich führt dies etwa das 39. Blatt<sup>14</sup> vor Augen.

<sup>13</sup> Siehe die vollständige Großdruckausgabe des Taschen-Verlages: Ota Memorial Museum of Art, Tokyo (Hg.), *Hiroshige. Meisho Edo hyakkei*, Köln, 2007.

<sup>14</sup> „Der Tempel Kinryūzan in Asakusa und die Brücke Azumabashi aus der Ferne“ (Azumabashi Kinryūzan enbō 吾妻橋金龍山遠望).

In unmittelbarer Nachbarschaft zu einer in einem Boot sitzenden, nur noch zu einem Drittel von schräg hinten ansichtigen Dame schauen wir über den Fluss; die Figur ist dabei, aus dem Bildrahmen herauszutreiben – sie ist schon nahezu bei uns angelangt. In Blatt 36<sup>15</sup>, blicken wir auf eine Wand, in der das Halbrund eines teilweise geöffneten Schiebefensters einen Ausblick freigibt – wie auf ein Bild im Bild. Der Beobachterort wird durch diesen Trick von vor der Darstellung in ein angedeutetes Interieur verlagert, welches aber bereits dem dargestellten Ort angehört. Mit größter optischer Raffinesse kann selbst die Semitransparenz eines Fischernetzes, das gerade von irgendwo außerhalb der Ansicht über dem Fluss ausgeworfen wird, diese Überleitung zwischen dem dargestellten Ort und dem Ort, von dem aus die Schau sich vollzieht, gewährleisten, so in Blatt 71.<sup>16</sup>

Eine auf die Spitze getriebene perspektivische Verjüngung zeigt zum Beispiel das 90. Blatt.<sup>17</sup> Doch so unwiderstehlich die völlig geradlinige Einkaufsstraße da in die Bildtiefe hineinschnellt, so kraftvoll wenden die vom Vollmond über der Szenerie zum Betrachter hin geworfenen Schatten der Passanten diesen Zug ins Bildinnere auf, und der Betrachter fühlt sich unweigerlich am diesseitigen Ende mitten unter die Menge versetzt. Das 107. Blatt<sup>18</sup> wiederum macht auf atemberaubende Weise Ernst mit der Vogelperspektive: In unmittelbarer Nähe zu einem Raubvogel, der über der weiten Landschaft kreist, offenbar gerade eine Beute ausgespät hat und zum Sturzflug in die Tiefe ansetzt, leiht sich der Betrachter förmlich das Adlerauge aus, und lebhaft erfährt er so die distanzierte Höhe über der Gegend *als Höhe*. Im 72. Blatt<sup>19</sup> schauen wir mitten in einer Flussüberquerung dem Fährmann zwischen Arm und Bein hindurch aufs Ufer hinüber. Auch im 86. Blatt<sup>20</sup> wird die Souveränität des außenstehenden Beobachters im schrägen Blick von unten, unmittelbar hinter einem Pferdehintern zwischen den dargestellten Pferdehufen geradezu mit Füßen getreten wird. In Blatt 115<sup>21</sup> schließlich gipfelt die Hierarchieumkehr darin, dass der Betrachter unmittelbar neben einer großen Zielscheibe plaziert ist; so wird er selbst zum Objekt jener Bogenschützen in dem kleinen Unterstand gegenüber. Bilderschauen ist lebensgefährlich, so scheint das Motto nicht nur dieser Ansicht zu lauten. In diesen „Bildern von der fließenden Welt“ sieht sich der Akt der Schau allenthalben weit gefährlicheren Pfeilen ausgesetzt als in europäischen Bildspiegelungen: Die Welt ist allüberall eine wunderbare Erscheinung, ein Fest für die Augen; allein der Augpunkt als vermeintlicher Fixpunkt ist nicht mehr als eine Illusion. Der objektiv konstruierte Bildraum öffnet sich und nimmt das Subjekt in sich auf. Der Ort des Betrachters kann überall sein – doch der Ort des Bildes ist gerade darum nirgends mehr.

Im neuzeitlichen Europa beherrscht prinzipiell das Gebot totaler Transparenz im Sichtfeld die Bildkunst. Dem Blick gerinnt, worauf immer er innerhalb des Bildrahmens trifft, zu einem sichtbaren

<sup>15</sup> „Blick von der Gegend um Massaki auf den Wald am Schrein Suijin, die kleine Bucht des Uchigawa und das Dorf Sekiya no sato“ (Massaki atari yori Suijin no mori Uchigawa Sekiya no sato wo miru zu 真崎辺りより水神の森内川関屋の里をみる図).

<sup>16</sup> „Verstreute Kiefern am Fluss Tonegawa“ (Tonegawa barabara matsu 利根川ばらばまつ).

<sup>17</sup> „Abendansicht des Viertels Saruwaka-machi“ (Saruwaka machi yoru no kei 猿わか町よるの景).

<sup>18</sup> „Fukagawa Susaki und Jūmansubō“ (Fukagawa Susaki Jūmansubō 深川州崎十万坪).

<sup>19</sup> „Die Fähre in Haneda und der Benten-Schrein“ (Haneda no watashi Benten no yashiro はねたのわたし弁天の社).

<sup>20</sup> „Naito Shinjuku in Yotsuya“ (Yotsuya Naito Shinjuku 四ッ谷内藤新宿).

<sup>21</sup> „Der Reitplatz Takata no baba“ (Takata no baba 高田の馬場).

Ding – zum Bestandteil jenes Ortes der Darstellung, den das Auge des Betrachters von seinem Standort aus eröffnet. Blick- und Darstellungsfeld finden beide Halt im leiblichen Standort des Betrachters. Bereits in der älteren japanischen Malerei fällt dagegen das Motiv eines *sich entziehenden Bildortes* auf. Ein bemalter Stellschirm aus dem 17. Jahrhundert führt beispielsweise die historischen *Aufstände von Högen*<sup>22</sup> in epischer Breite vor. Allerdings wird das Geschehen nichts als ein Ganzes – wie etwa in Altdorfers *Alexanderschlacht* – zur Anschauung freigegeben. Der Betrachter thront beileibe nicht wie ein Feldherr über der Schlacht. Geboten werden lediglich einige reizvolle *Aperçus*, die hier und da zwischen weite Teile der Darstellung abdeckenden Wolkenknäueln vorscheinen. So erhält die Darstellung etwas Narratives, da der Betrachter die fehlenden Ereignisse einzeln hinzufingieren muss. Zugleich löst sich die Statik des Augenblickseindrucks in die zeitliche Abfolge einer Vielzahl von Scharmützeln auf, deren nur ein Bruchteil malerisch angedeutet wird. Der Ort wie die Zeit der Bilderzählung sind mit dem Mittel der Abdeckung gleichsam noch hinter die Bildebene – formal markiert durch die Wolkendecke – verschoben. Die vergoldeten Wolken sind aber andererseits gar nicht Teil der Darstellung; wie der Vorhang des Parrhasios sind sie dieser vorangestellt.

Unsichtbarkeit ist bei dieser Darstellungstechnik nur scheinbar der räumlichen Überlappung zwischen sichtbaren Körpern geschuldet. Das Dargestellte ist in Wahrheit geradezu der Verborgenheit abgerungen. Drastisch tritt hier *Verbergung als konstitutives Moment von Sichtbarkeit* zutage. Mal findet sich der Betrachter in einer intimen Schilderung wieder, mal wird der Blick gleichsam aus dem Bild ausgestoßen und bleibt allein mit seinem unerfüllbaren Begehren nach der Schau. Der Ort des Bildes pendelt also zwischen den totalen Gegensätzen eines Drinnen und eines Draußen. Das bewegte Spiel von Schau und Verdeckung weckt das voyeuristische Verlangen nach einem umfassenden Einblick; gesteigert wird die Lust am Sichtbaren inmitten einer handgreiflich gemachten *Opazität des Bildmediums*.

## V. Orte im Nebel

Aus dieser Perspektive können zuletzt die „Leerstellen“ in der chinesischen Berg-Wasser-Malerei eine gewisse Aufklärung erfahren. Anders als in den japanischen Pendanten geht es hier nicht um ein Abdecken bestimmter Bildpartien, um das Schwanken der Dinge zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. An vielen Stellen ist die Ansicht scheinbar frei geblieben; bar jeden dargestellten Gegenstandes klaffen Löcher im Gemalten, welche den Blick auf den Malgrund freigeben. Wolken und Nebelschwaden ziehen um luftige Berggipfel herum und lassen immer wieder den Blick ohne Ziel im Bild versinken. Mächtig ragen oft Felsgebirge wie aus dem Nichts empor; am Fuße sind die schroffen Wände hell und leicht, als müssten sie ohne ihren Ort im Darstellungsraum auskommen. Was bedeutet dies?

Weithin sieht die Forschung in den lichten, von der Tusche ausgesparten Bildpartien eine raffinierte Darstellung von Wolken und Dunst. So ist sie zu diesem metaphysischen Fehlurteil gelangt: Die Sichtbarkeit in der Welt der Erscheinungen ist eine Gabe der unsichtbaren Wandlung. Je klarer

<sup>22</sup> *Hōgen no ran* 保元の乱 (New York, Metropolitan Museum).

etwas in die Sichtbarkeit tritt, desto ärmer an *Seinspotenz* wird es. Das Kaum-, Noch-nicht- oder Nicht-mehr-Sichtbare ist darum jeder eindeutigen Gestalt vorzuziehen. Im *Vagen* liegt der größte Reichtum an Formmöglichkeiten - „das große Bild hat keine Form“, wie François Jullien resümiert.<sup>23</sup> Doch handelt es sich überhaupt um Abbilder des Kosmos, die das per se Unsichtbare zu evozieren suchen? Verweist die unterlassene Gestaltgebung symbolisch auf einen transzendenten *Seinsgehalt*? Geht es dem chinesischen Maler in einer Art negativer Theologie wirklich um „das große Bild“? Geht es ihm überhaupt darum, ein Bild *von der Welt* zu zeigen? Hier ist erneut nach Ort und Zeit des Bildes zu fragen. Wo inmitten einer vermeintlichen Naturansicht Löcher klaffen - abbildtheoretisch betrachtet: Bildstellen bar jeder Darstellungsfunktion –, da scheint die Suche nach dem Ort des Bildes buchstäblich ins Leere zu laufen.

Wie eingangs aufgewiesen, tritt der Betrachter in ein Berg-Wasser-Bild ein, statt in unumkehrbarer Blickdistanz davor stehen zu bleiben. Allerdings versinkt er dabei nicht in abgeschlossenen Miniaturidyllen oder in einer entgrenzten Weite. Die unbestimmt schwebenden Partien heben weder die Raumillusion zu einer unendlichen Tiefe hin auf, noch bringen sie etwas ins Spiel, was jenseits des Sichtbaren angesiedelt wäre. Eine nüchterne rezeptionsästhetische Ergründung des Bilderlebens ergibt eher folgendes Fazit: Der Blick findet auf der gegenständlichen Darstellungsebene sehr wohl einen Widerhalt. Diese Leere durchzieht den Ort des Dargestellten eher wie eine *vordergründige Opazität*. Bruch und Übergang zugleich zwischen verschiedenen, raumzeitlich miteinander *unvereinbaren* Blickpunkten – vergleichbar dem Schnitt zwischen Filmeinstellungen – so tritt da unmittelbar der *Malgrund* hervor. Die Leerstellen helfen der Anschauung, aus der Bildtiefe *herauszutreten*. Infolge einer *Umkehr der Intentionalität* wandelt sich in der ästhetischen Erfahrung der Betrachter vom Schauenden zum seinerseits vom Bild Gemeinten und in seiner Existenz Angegangenen. Auf diese Weise vermag er ganz nah heranzukommen an den Ort des Bildes – viel näher als jedes noch so scharfe Auge dies schaffen könnte. Der echte Ort des Bildes liegt nämlich hier – beim Betrachter selbst. Bildort ist der Ort, der sich während der Bildbetrachtung in leibhafter Weise *um den Schauenden herum* konstituiert – *vor und hinter ihm*. Von diesem Ort aus geht der Betrachter wie erneuert in *seine eigene* Welt ein; diese erschließt sich ihm als integrale Gestalt seiner eigenen Existenz, mit der ihr eigenen Zeitlichkeit. Zusammenfassend kann also mit Martin Heidegger gesagt werden: Durch die Bewegtheit der Betrachtung hindurch „zeitigt“ ein Berg-Wasser-Bild tatsächlich Welt – statt lediglich dem Auge eine Ansicht von der Welt vorzuführen.<sup>24</sup>

Ein Berg-Wasser-Bild ist gewiss kein Film. Allerdings ist es ein in sich höchst bewegtes Anschauungsding. In der Bild-Bewegtheit ist es imstande, einen echten Lebensort „einzuräumen“ und die gelebte Welt zu „zeitigen“: Das Bild stiftet am Ort des Betrachters einen existenziellen Raum, und hier lässt es die Welt zu sich selbst gelangen, lässt es Welt in die Zeitlichkeit des menschlichen Daseins eintreten. Der bereits erwähnte Guo Xi behauptet nicht von ungefähr, in den vollkommensten

<sup>23</sup> Zum Problem von Immanenz und Transzendenz der Darstellung siehe François Jullien, *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Paris, 2003 (deutsch. von Martin Sedlaczek: *Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei. Essay über Desontologisierung*, München, 2005).

<sup>24</sup> Siehe zum Problem der Immersion im Bild Mathias Obert, „Ein Weltzugang im Bild. Für eine transkulturelle Phänomenologie des ästhetischen Verhaltens“, *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 36.2 (2011/6), S. 125–151.

Bildern der Gattung „kann man wohnen und sich ergehen“ (*kě jū kě yóu* 可居可遊).<sup>25</sup> Wenn wir in einer Bildgegend buchstäblich „wohnen“ können, heißt dies nicht, dass wir tatsächlich dort sind „im Bild“, oder dass das Bild sich zu uns hin erweitert. Es bedeutet vielmehr, dass wir in der Bild-Bewegtheit in leibhafter Wandlung erfahren, was „wohnen“ bedeutet, was ein „Ort des Wohnens“ und eine „Zeit des Wohnens“ ist.

Mit Gilles Deleuze lässt sich nun womöglich deutlicher verstehen, wie wir in jenen „plan d'immanence“ eingehen können, der sich in der Bild-Bewegtheit materialisiert<sup>26</sup> – als das Wirkliche selbst, nicht als dessen Abbild. Im Berg-Wasser-Bild schauen wir keine Welt *vor* unseren Augen an. Orthoft-zeitlich *erschauen* wir uns *am Bild* die Welt. Ebenso mag das Bewegtbild des Films, rein technisch gesehen, ein statisches Abbild von der Welt sein, welches nachträglich in Bewegung versetzt wird, um in der Wahrnehmung dann wie ein „Abbild von Bewegtem“ aufgefasst zu werden. Tatsächlich jedoch dürfte das Bewegtbild in seiner Struktur von vornherein jener „Zeit- und Bewegungsgestalt“ viel näher stehen, als welche ein chinesisches Berg-Wasser-Bild seine Wirksamkeit in der Anschauung entfaltet.

## Literatur

- Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), *Alte Pinakothek München*, München, <sup>2</sup> 1986.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma I: L'image-mouvement*, Paris, 1983.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Paris, 2002.
- Fahr-Becker, Gabriele (Hg.), *Ostasiatische Kunst*, 2 Bände, Köln, 1998.
- Heidegger, Martin, *Holzwege*, Frankfurt a. M., 1950.
- Jullien, François, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris, 1992.
- Jullien, François, *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Paris, 2003.
- Jullien, François, *Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei. Essay über Desontologisierung*, deutsch. von Martin Sedlaczek, München, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, 1964.
- Obert, Mathias, *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg/ München, 2007.
- Obert, Mathias, „Ein Weltzugang im Bild. Für eine transkulturelle Phänomenologie des ästhetischen Verhaltens“, *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 36.2 (2011/6), S. 125–151.
- Ota Memorial Museum of Art, Tokyo (Hg.), *Hiroshige. Meisho Edo hyakkei*, Köln, 2007.
- Schweidler, Walter (Hg.), *Weltbild-Bildwelt*, Sankt Augustin 2007, S. 193–219.
- Waldenfels, Bernhard, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt a. M., 2009.

<sup>25</sup> Obert, *Welt als Bild*, S. 506.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma I: L'image-mouvement*, Paris, 1983, S. 27–38/ S. 86–90.