

Der Fakultät Kulturwissenschaften
der Leuphana Universität Lüneburg
zur Erlangung des Grades
Doktor der Philosophie
- Dr. phil. -

vorgelegt als Dissertation von

Sven Lüdemann

geb. am 2. September 1977
in St. Germain en Laye

Erstes Gutachten
Prof. Dr. Karl Clausberg

Zweites Gutachten
Prof. Dr. Achatz von Müller

Drittes Gutachten
Prof. Dr. Caecilie Weissert

eingereicht am 29. Jan. 2016
Disputation am 19. Juli 2017

SVEN
LÜDEMANN

FOU DU ROI

LEUPHANA UNIVERSITÄT LÜNEBURG
FAKULTÄT KULTURWISSENSCHAFTEN

vorgelegt als
Dissertationsschrift

Sven Lüdemann:
Forschungsansatz, Kreation und Gestaltung von
Text- und Bildkonzept sowie Entwürfe zu Bildmotiven, Satz und Layout, Einband
Bilderstellung: Yannik Lüdemann, Satz und Layout: Kris Lüdemann
Buchbindung: Marie von Villiez, Druck: F. Scharlau
Alle Rechte vorbehalten © 2016
www.fou-du-roi.eu

SVEN
LÜDEMANN



FOU DU ROI

PANORAMA UND PANOPTICON
PARADIGMEN VISUELLER WAHRNEHMUNG

*Meinen Eltern
Pascaline und Otto*

DANKSAGUNG

Der Promotionskommission der Fakultät Kulturwissenschaften, im Besonderen dem Vorsitzenden Prof. Dr. Martin Warnke, danke ich für die Möglichkeit, das Dissertationsvorhaben an der Leuphana Universität Lüneburg vorstellen zu können.

Prof. Dr. Karl Clausberg ist, in der direkten Betreuung des Projekts, zuallererst und am allermeisten zu danken: Für die zahllosen Anregungen, die aus seinen bildwissenschaftlichen Seminaren ebenso wie aus der aufmerksamen Begleitung des Entstehungsprozesses hervorgegangen sind. Ohne die offene Herangehensweise wäre die breite assoziative Recherche und Synthese kaum möglich gewesen. Auch die vielen Anstöße zum interdisziplinären Denken haben maßgeblich nachgewirkt bei der Entwicklung des vorliegenden Konzepts. Unvergessen bleiben, neben den ebenso freien wie profunden Bildanalysen, vor allem die unerschöpflichen sprachlichen Innovationen, an denen es in seinen Seminaren nie gemangelt hat. Neben Prof. Dr. Clausberg gebührt, für die eingehende Begutachtung der Arbeit, ebenfalls Prof. Dr. Caecilie Weissert und Prof. Dr. Achatz von Müller ein herzlicher Dank.

Prof. Dr. Elize Bisanz und Prof. Dr. Pierangelo Maset haben mit der ebenso interessierten wie kritischen Begleitung im Rahmen der Doktorandenkolloquien wichtige Anregungen beigesteuert.

Dr. Michael Beuthner hat noch vor der Entstehungsphase unverzichtbare Impulse von Seiten der Kommunikationswissenschaften geliefert. Die Grundlegung der Arbeit verdankt sich daher auch seinem frühen Fingerzeig auf bestimmte Aspekte der Medienphilosophie.

Prof. Dr. Bruno Binggeli sei gedankt für die Anregungen aus seiner Arbeit PRIMUM MOBILE, sowie für sein freundliches Einverständnis zur Reproduktion von Bildmaterial.

Dr. Bertil Sander hat mit philosophischen Exkursen ins weite Land seiner Allgemeinbildung und seiner unersättlichen Wissenschaftsneugierde mindestens ebenso viele Fragen produziert wie Antworten geliefert.

Ein Gruß geht nach Frankreich an Yveline Lévy-Piarroux, die mich bei sprachlichen Fragen und bei der Recherche in der Bibliothèque Nationale de France tatkräftig unterstützt hat.

Dank gebührt auch Carla Holmquist, deren Unterstützung aus Minnesota sich das Bildmaterial für die Ausarbeitung der Narrenweltkarte zum Text- und Bildkonzept FOU DU ROI verdankt.

Ein ganz besonderer Dank gilt meinem Vater Otto, der sich in vielen Gesprächen mit meinen Ideen befasst und diese immer wieder kritisch unter die Lupe genommen hat. Meiner Mutter Pascaline danke ich für die doppelte Tuchfühlung in den französischen Begrifflichkeiten. Auch meine Brüder Yannik und Kris haben mich unterstützt: Yannik mit der bildlichen Ausführung der drei Hauptmotive auf Papier; Kris mit der Arbeit an Satz und Layout. Die feine Arbeit der Buchbindung verdankt sich Marie von Villiez.

Der wohl größte Dank, soweit es um die Stärkung der Moral geht, gebührt Marion Hoffschlag: Sie hat mich nicht nur immer wieder ermuntert, den Kurs nach innerem Kompass zu halten, sondern mich geduldigst auch in den müßigsten Arbeitsphasen ertragen, und vor allem regelmäßig vor die Tür gescheucht. Auch ihrer unschätzbaren Ausgeglichenheit und Ausdauer verdankt sich diese Arbeit.

Orentius Lineus

NOSCE TE

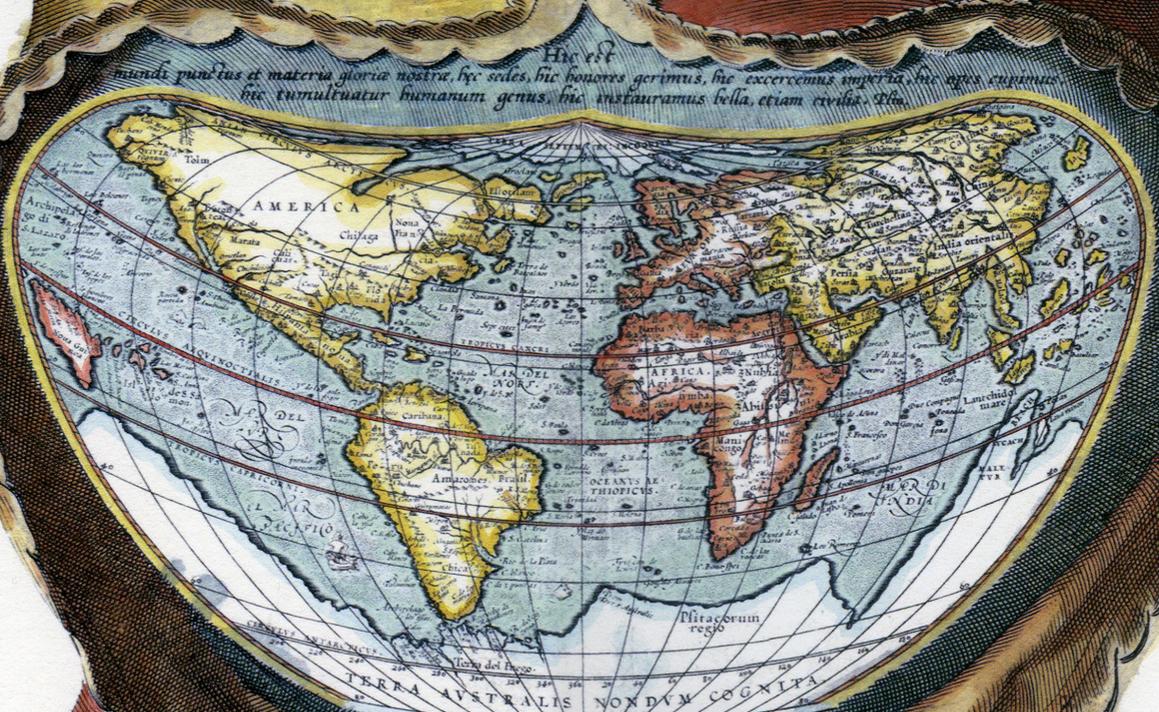
IPSVM.

Auricula affini

quis non habet.

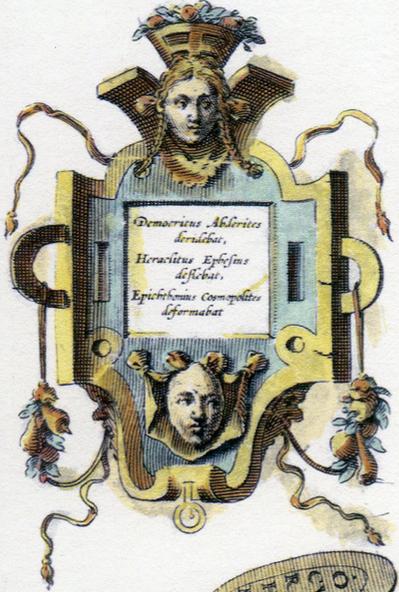
Ô Caput elle- boro dignum

Hic est mundi puerulus et materia gloria nostrae, hic sales, hic honores gerimus, hic exercemus imperia, hic agis capimus, hic tumultuatur humanum genus, hic instauramus bella, etiam civilia. Etenim



Stultorum infinitus est numerus

Salomon



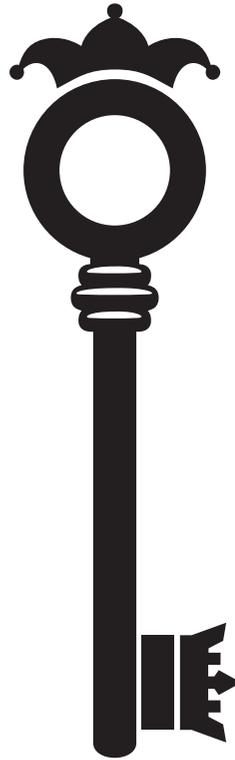
QVAM
HOI
MIA
VVA

QVAM
IN RE
VVA
ANNE

STVL
SIVS
FACTVS
EST HO
NIS
MO

VERS VN
VAN
ONT
MC

Vanitas vanitatum et omnia vanitas



PROLOG

γνώθι σεαυτόν

47

FOU DU ROI

König und Narr
im erkenntnistheoretischen Dialog

nosce te ipsum

49

THESIS

PANORAMA und PANOPTICON
Paradigmen visueller Wahrnehmung

Weltbilder im historischen Wandel: von Antike und Mittelalter
über die Neuzeit zur Moderne

Philosophische Vordenker in Antike und Neuzeit

Ansätze in der Wahrnehmungstheorie
und erkenntnistheoretischer Diskurs

PREMIER PANNEAU

Ein metaphorisches Paradigma als Mittel der Erkenntnisgewinnung

Neuronale Grundlagen: Der Mensch als Bildermacher

Himmlische Koalitionsfiguren
und die Suche nach dem Goldenen Vlies

Mächtige Visualität:
Die unerträgliche Leichtigkeit des Sehens

Von der Monarchie zur Demokratie
Französische Revolution und neue Konstitution

Lustig oder listig: zur Figur des Hofnarren
im historischen Spannungsverhältnis
Norm–Macht–Kritik

Interkulturalität als Bezugs-
hintergrund

CLÉ DE FOU

du roi fou au roi sage

MIROIR DE FOU

&

CADRE DE ROI

FOU DU ROI AU MIROIR DE SOMMEIL
ROI SOMMEIL AU MIROIR DE FOUFOU DU ROI EN HABIT DE SOLEIL
ROI SOLEIL EN HABIT DE FOU

TOUR DU MONDE

HIMMELSZELT

*Initialzündung 149 • Expansion und kosmische Erkundung 150
Lichtsphäre des Urknalls 151 • Verstandesgrenzen 153 • Integration der
Einzelphänomene 155 • Neuzeitliches Primum Mobile 156
Die Bildwissenschaften als Klammer 157 • Wahrnehmung und
Erwartung 158 • Kosmisches Kino 161 • Neuronales Feuerwerk und
virtuelle Reversion 162 • Möglich sei, was sichtbar ist 163
Grenzenloser Raum 165 • Ein Stern wie jeder andere 166
Nächtliches Himmelszelt 168 • Tausend Sonnen 171
In 80 Tagen durch den Raum 173 • Extreme Parameter 175
Welt ohne Fundament 176*

WELTENMANTEL

*Werkzeug des Denkens 181 • Die Welt ist alles, was der Fall ist 182
Unsichtbare Paradigmen 183 • Mental hergestellter Bildausdruck 186
Vis-à-vis 187 • Stilles Nebeneinander 189 • Kokon 192
Stabile Verhältnisse 193 • Kreation ad hoc 194 • Collage 195 • Groß wie
die Welt 196 • Närrische Illusion 197 • Innere Leinwand 198 • Die Netzhaut
ist kein offenes Fenster 199 • Imperativ der Wahrnehmung 200*

*Die Natur als Künstlerin 202 • Selbstverständliche
Kongruenz 203 • Distanzierte Urheberschaft 204 • Weltlöffel 205
Größer als der Betrachter 206 • Sie baden gerade Ihre
Augen drin 208 • Narrenkappe 210 • Auf leisen Sohlen 211
Selbstgeschaffenes Firmament 212 • Kerbe & Kante 214
Lichte Arena 215 • Außenweltler 216 • Verfremdung und
Verstellung 219 • Blendwerk 221 • Feines Vlies 222
Verpackung der Welt 224 • Zurückdrängung des Betrachters 226
Über jeden Zweifel erhaben 227 • Kopf-Innenraum als
Außenweltbehältnis 229 • Nukleus 230 • Aus demselben Holz 231
Einseitigkeit des Sichtbaren 232 • Die Welt als Ganzes 233
Unsichtbare Rückseiten 234 • Perspektivische Zerlegung 236 • Work in
progress 237 • Großer Ballon 238 • Bewegtes Stillleben 239
Neuronales Dauerfeuer 240 • Sensation 242 • Zerebrales
Kammerspiel 244 • Fernsehen aus dem eigenen Kopf 245
Wahrnehmen bedeutet liegen lassen 247 • Sofortporträt 248
Tief im Betrachter 249 • Auswärts zu Hause 251
Grenzflächen der Sichtbarkeit 253 • Gefangen in der Formen-
sprache 255 • Weltenmantel 256 • Wahrhabungsweise 258
Knopflocher 259 • Unbedingte Kohärenz 261*

SYNTHESIS

nouvelle vue

EPILOG

γνώθι σεαυτόν

LITERATUR- &
 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

VORBEMERKUNG

Der rahmende Dialog nach Platonischem Schema ist frei erfunden (Prolog & Epilog). Die Verwendung der Figur SOKRATES ist dabei ausdrücklich nicht als Anmaßung hinsichtlich dessen hoher philosophischer Gelehrtheit zu verstehen; es soll lediglich die Gelegenheit wahrgenommen werden, an die Tradition der *Sokratischen Methode* anzuknüpfen, wonach Platon seine Erörterungen philosophischer Probleme literarisch inszenierte und seinem Lehrer Sokrates zuordnete. Die zweisprachige Ausführung der Dialoge ist, gleichsam als »sprachliches Mi-Parti«, exemplarisch für den interkulturellen Bezugshintergrund der Arbeit gewählt (vgl. hierzu das entsprechende Kapitel dieser Arbeit, sowie die Begriffe *Koalitionsfigur* und *cohabitation*, Fußnoten 120*, 142, 166*. Zur Sokratischen Methode vgl. REBECCA BENSEN CAIN: *The Socratic Method. Plato's Use of Philosophical Drama*. London 2007).

Um den Lesefluss im Haupttext zu gewährleisten, sind solche Kurzpässagen in Fußnoten gefasst, deren Exkurscharakter eine abgesetzte Darstellung der Ausführungen nahelegt. Diese Fußnoten sind, in ihrer inhaltlichen Relevanz, dem Haupttext gleichwohl nicht nachgeordnet. Die Hervorhebung gegenüber rein bibliographischen Fußnoten erfolgt daher durch ein Sternchen*.

PROLOGUE

γνώθι σεαυτόν

Sur une place de marché
non loin du temple d'Apollon de Delphes

Socrate, avec un miroir à main, rencontre
un citoyen du nom d'Alexis.

SOCRATE Regarde, citoyen! Je peux me dédoubler.

ALEXIS Oui, je vois. Mais ce n'est qu'une image de miroir.

SOCRATE Exactement. Sinon, le doublement ne réussirait pas.

ALEXIS Mais si ce n'est qu'une image de miroir, pourquoi l'appelles-tu »dédoublement«?

SOCRATE Moi aussi, je ne suis qu'une image, tel que tu me vois.

ALEXIS Ce n'est pas vrai. Ton corps est robuste et lourd; l'image, par contre, est plate et légère.

SOCRATE En apparence. Mais peux-tu mesurer toute ma circonférence avec tes yeux?

ALEXIS Non.

SOCRATE Et peux-tu mesurer mon poids avec tes yeux?

ALEXIS Non.

PROLOG

γνώθι σεαυτόν

Auf einem Marktplatz
unweit des Apollo-Tempels zu Delphi

Sokrates, mit einem Handspiegel, begegnet
einem Bürger namens Alexis.

SOKRATES Schau her, Bürger! Ich kann mich verdoppeln.

ALEXIS Ja, das sehe ich. Aber es ist ja nur ein Spiegelbild.

SOKRATES Genau. Sonst würde die Verdoppelung nicht gelingen.

ALEXIS Aber wenn es nur ein Spiegelbild ist, warum nennst du es dann »Verdoppelung«?

SOKRATES Ich selbst bin ja auch nur ein Bild, so wie du mich siehst.

ALEXIS Das stimmt nicht. Du bist von kräftigem Leibe und schwer; das Bild ist flach und leicht.

SOKRATES So scheint es. Aber kannst du mit deinen Augen meinen ganzen Umfang messen?

ALEXIS Nein.

SOKRATES Und kannst du mit deinen Augen mein Gewicht wiegen?

ALEXIS Nein.

SOCRATE Es-tu donc d'accord avec moi si je dis, que ne suis qu'une image?

ALEXIS Non, car l'image a un cadre. Toi par contre, tu n'as pas de cadre.

SOCRATE Voici un cadre de couture; regarde mon visage à travers ce cadre. Maintenant je suis une image, n'est-ce pas?

ALEXIS Oui et non. Tu as l'air d'une image, mais je ne peux pas te mettre dans ma poche.

SOCRATE C'est juste. Voici une aiguille et du fil. À ton avis, avec un peu d'habileté, pourrait-on coudre une image de moi que tu pourrais mettre dans ta poche?

ALEXIS Avec beaucoup d'habileté: oui.

SOCRATE Toi, pourrais-tu broder une telle image?

ALEXIS Non, seul un artiste en serait capable!

SOCRATE Regarde donc, voici de la toile et du fil. Avec un peu de temps et d'entraînement, cela pourrait se faire?

ALEXIS Avec un peu d'exercice, oui. Et beaucoup de temps.

SOCRATE Admettons, que tu aies l'occasion de t'exercer dans l'art de la couture et que tu aies suffisamment de temps pour achever ton travail: Pourrais-tu alors faire une telle image de moi?

SOKRATES Dann stimmst du mir zu, wenn ich sage, dass ich dir eigentlich nur ein Bild bin?

ALEXIS Nein, denn das Bild ist gerahmt. Du selbst hingegen hast keinen Rahmen.

SOKRATES Hier ist ein Nährahmen. Schau hindurch auf mein Gesicht. Nun bin ich also ein Bild, richtig?

ALEXIS Ja und nein. Du siehst aus wie ein Bild, aber ich kann dich nicht in die Tasche stecken.

SOKRATES Das ist richtig. Hier sind Nadel und Zwirn. Könnte man, deines Erachtens, hieraus mit ausreichend Geschick ein Bild von mir anfertigen, das du in deine Tasche stecken könntest?

ALEXIS Mit sehr viel Geschick: ja.

SOKRATES Könntest du ein solches Bild nähen?

ALEXIS Nein, nur ein Künstler vermöchte das!

SOKRATES Schau her, hier sind Tuch und Tüll. Könnte es, mit etwas Übung und Zeit, damit gelingen?

ALEXIS Mit etwas Übung, ja. Viel Zeit bräuchte es aber auch.

SOKRATES Vorausgesetzt, du hättest Gelegenheit, dich in der Kunst des Nähens zu üben und ausreichend Zeit, um dein Werk zu vollenden: Könntest du dann ein solches Bild von mir herstellen?

ALEXIS En principe oui. Cependant, un modèle me servirait bien aussi.

SOCRATE Le miroir pourrait-il te servir?

ALEXIS Certainement.

SOCRATE Avec un cadre de couture et un miroir, tu pourrais donc fabriquer une telle image?

ALEXIS Peut-être. Mais cela servirait à quoi? Je te vois aussi bien comme ça, même mieux que dans toute image que je pourrais faire de toi.

SOCRATE Si tu me vois ainsi sans problème – c’est que tu t’es déjà fait une image de moi?

ALEXIS Non, car ce que je vois, c’est toi-même, et je te vois seulement ainsi en te regardant directement. Je ne peux pas t’enrouler comme une image.

SOCRATE C’est tout aussi juste. Mais puisque tu dis que tu me vois: Où donc me vois-tu?

ALEXIS Là, juste devant moi.

SOCRATE Si donc je me trouve devant toi – à bien un bras de distance – comment parviens-tu à appréhender mon apparence, s’il y a cet espace entre nous deux?

ALEXIS Je te vois tout simplement, tel que tu es.

SOCRATE Tu n’as donc pas besoin d’une image de moi pour me voir?

ALEXIS Im Prinzip ja. Ein Vorbild wäre mir aber wohl auch dienlich.

SOKRATES Könnte der Spiegel dir hierbei nützlich sein?

ALEXIS Ganz sicher könnte er das.

SOKRATES Mit Nährahmen und Spiegel könnte dir die Anfertigung eines solchen Bildes also gelingen?

ALEXIS Durchaus. Aber welchem Zweck würde dies dienen? Ich sehe dich doch auch so, besser sogar als in jedem Bild, das ich von dir erstellen könnte.

SOKRATES Wenn du mich also auch so schon siehst – dann hast du dir bereits ein Bild von mir gemacht?

ALEXIS Nein, denn was ich sehe, bist ja du selbst, und so sehe ich dich nur, wenn ich dich direkt anschau. Ich kann dich nicht einrollen wie ein Bild.

SOKRATES Auch das ist richtig. Wenn du aber sagst, dass du mich siehst: Wo siehst du mich denn?

ALEXIS Direkt vor mir.

SOKRATES Wenn ich also vor dir stehe – immerhin eine Armlänge entfernt – wie gelingt es dir denn, meiner Erscheinung habhaft zu werden, wenn doch zwischen uns dieser Abstand ist?

ALEXIS Ich sehe dich einfach. So wie du bist.

SOKRATES Du benötigst also gar kein Bild von mir, um mich zu sehen?

ALEXIS Non, puisque ton apparence est visible de par elle même.

SOCRATE En effet, j'ai la même impression, quand je te regarde. C'est alors moi qui me rends visible; et non pas toi, qui te fais une image de moi?

ALEXIS C'est bien ce que je pense. Toutefois, aucun effort n'est nécessaire de ton côté pour te rendre visible. Ton vêtement est déjà visible de lui-même.

SOCRATE Exactement, c'est bien ce qui paraît. Alors, si mon habit est visible par lui-même et qu'il a sa coloration par lui-même, ce n'est donc pas grâce à toi qu'il est visible?

ALEXIS Non, ce n'est pas grâce à moi.

SOCRATE Quelqu'un d'autre a donc dû donner la coloration au vêtement?

ALEXIS C'est ce que je suppose. Probablement la personne qui l'a tissé.

SOCRATE Ce n'est donc pas toi qui l'a tissé?

ALEXIS Bien sûr que non, nous venons de nous rencontrer. Seul un magicien pourrait tisser un vêtement, sans jamais l'avoir touché!

SOCRATE Là, je te donne raison. Si tu ne l'as donc ni tissé, ni coloré, comment peux-tu savoir à quoi il ressemble?

ALEXIS Je le sais tout simplement.

ALEXIS Nein, denn dein Äußeres ist ja bereits von sich aus sichtbar.

SOKRATES So scheint es mir auch, wenn ich dich ansehe. Dann bin also ich es, der sich sichtbar macht; nicht du derjenige, der sich ein Bild von mir macht?

ALEXIS So würde ich meinen. Allerdings brauchst du für deine Sichtbarkeit nichts zu tun. Dein Kleid besitzt sein Aussehen ja von selbst.

SOKRATES Es sieht ganz danach aus, richtig. Wenn also mein Kleid von sich aus sichtbar ist und seinen farbigen Ausdruck ganz von selbst besitzt: Dann liegt es gar nicht bei dir, es sichtbar zu machen?

ALEXIS Nein, bei mir liegt es nicht.

SOKRATES Es muss also jemand anders dem Kleid seine Farbigkeit verliehen haben.

ALEXIS Davon gehe ich aus. Vermutlich der, der es auch gewoben hat.

SOKRATES Dann hast du es nicht gewoben?

ALEXIS Natürlich nicht, wir sind uns ja gerade erst begegnet. Nur ein Zauberer könnte ein Kleid weben, ohne es je angefasst zu haben!

SOKRATES Da gebe ich dir recht. Wenn du es also nicht gewoben, und es auch nicht gefärbt hast, woher weißt du dann, wie es aussieht?

ALEXIS Ich weiß es einfach.

SOCRATE	Alors tu dois être un magicien.	SOKRATES	Dann musst du ein Zauberer sein.
ALEXIS	Pas du tout! Je te décris seulement ce que je vois.	ALEXIS	Keinesfalls! Ich beschreibe dir nur, was ich sehe.
SOCRATE	Alors tu vois?	SOKRATES	Du siehst also?
ALEXIS	C'est ce qu'on dit, en général: Je vois les choses.	ALEXIS	So sagt man das im Allgemeinen: Ich sehe die Dinge.
SOCRATE	Mais que vois-tu exactement?	SOKRATES	Was siehst du denn genau?
ALEXIS	Tout. Les contours de ton vêtement, sa coloration, les coutures et les boutons.	ALEXIS	Alles. Die Konturen deines Kleides, seine Farbigeit, die Nähte und die Knöpfe.
SOCRATE	Le fait de voir tout cela en détail, cela doit te coûter beaucoup d'efforts.	SOKRATES	All dies so genau zu sehen: Das muss dir doch große Mühe machen.
ALEXIS	Pas du tout. Rien n'est plus facile que de te regarder.	ALEXIS	Keineswegs. Nichts ist leichter, als dich anzusehen.
SOCRATE	Alors pour voir tu ne fais rien du tout en fait?	SOKRATES	Dann machst du, um zu sehen, im Grunde gar nichts?
ALEXIS	Je le ressens comme ça.	ALEXIS	So fühlt es sich an.
SOCRATE	Et pourtant tu appréhendes tout ce qui est devant toi?	SOKRATES	Und doch begreifst du alles, was vor dir steht.
ALEXIS	Oui et non. J'appréhende les choses par la raison, mais non par les mains.	ALEXIS	Ja und nein. Ich begreife die Dinge mit dem Verstand, aber nicht mit den Händen.
SOCRATE	C'est donc ta raison qui m'appréhende. Or, où se trouve-t-elle, ta raison?	SOKRATES	Dein Verstand also ist es, der mich begreift. Wo ist denn dein Verstand?
ALEXIS	Dans ma tête.	ALEXIS	In meinem Kopf.
SOCRATE	Si ta raison est dans ta tête, comment peut-elle appréhender mon vêtement?	SOKRATES	Wenn dein Verstand in deinem Kopf ist, wie kann er dann aber mein Kleid begreifen?

ALEXIS	Je ne sais pas. Ma raison est à la fois près de moi, mais aussi, elle s'étend jusqu'à toi. De manière invisible, à travers le regard.	ALEXIS	Ich weiß es nicht. Mein Verstand ist wohl einerseits bei mir, und doch reicht er auch hin zu dir. Unsichtbar, durch die Augen.
SOCRATE	Ta raison est alors invisible, et elle est ici et là en même temps.	SOKRATES	Dein Verstand ist also unsichtbar, und er ist hier und dort zugleich?
ALEXIS	Ça me paraît comme ça.	ALEXIS	So scheint es mir.
SOCRATE	Et si tu te tournes vers moi avec ta raison: la reconnais-tu d'une autre manière?	SOKRATES	Und wenn du dich mir mit deinem Verstand zuwendest: Erkennst du deinen Verstand auf irgend eine andere Weise?
ALEXIS	Non, la raison-même reste invisible. Elle permet seulement de saisir les choses.	ALEXIS	Nein, der Verstand selbst bleibt mir unsichtbar. Er macht die Dinge nur erfassbar.
SOCRATE	Alors tu saisis les choses?	SOKRATES	Dann erfasst du also die Dinge?
ALEXIS	Cela devrait être comme ça. Mais ça ne me coûte aucun effort.	ALEXIS	So ist es wohl. Aber es macht mir keine Mühe.
SOCRATE	Si cela ne te coûte aucun effort: Peut-être que ce sont plutôt les choses qui s'emparent de toi?	SOKRATES	Wenn es dir keine Mühe macht: Sind es vielleicht eher die Dinge, die dich erfassen?
ALEXIS	Je le ressens comme ça. Et en même temps non, car les choses restent à leur place.	ALEXIS	So fühlt es sich an. Und doch wiederum auch nicht, denn sie bleiben ja an ihrem Platze.
SOCRATE	Tu restes donc à une certaine distance des choses, comme tu restes aussi à distance de moi, mais pourtant tu finis par prendre conscience de tout ce qui est devant toi?	SOKRATES	Du stehst also den Dingen mit einigem Abstand gegenüber, so wie auch mir, und doch erlangst du Kenntnis von allem, was vor dir ist?
ALEXIS	C'est comme ça.	ALEXIS	So ist es.
SOCRATE	Et quand tu prends conscience du monde, de quelle qualité est cette conscience?	SOKRATES	Und wenn du Kenntnis von der Welt erlangst: Welcher Art ist diese Kenntnis?

ALEXIS Elle est comme la nature, exactement comme elle.

SOCRATE Elle est donc *comme* la nature, mais elle n'est pas la nature elle-même?

ALEXIS Non, c'est la nature même que je reconnais.

SOCRATE Je comprends. Mais d'où sais-tu que c'est la nature des choses que tu reconnais?

ALEXIS C'est ce que je suppose, car il n'y a rien entre moi et ton habit, par exemple. Or, cela ne peut être que le vêtement même.

SOCRATE Tu appréhendes donc le vêtement exactement tel qu'il est, grâce à ta raison invisible?

ALEXIS Je suppose que c'est ainsi.

SOCRATE Si la raison, qui te fait parvenir à ta connaissance, est invisible, d'où sais-tu donc qu'elle existe?

ALEXIS Je ne reconnaîtrais pas les choses, sinon.

SOCRATE Ce sont donc les choses reconnues qui te donne une idée de ta raison?

ALEXIS D'une certaine manière, oui. Mais je ne vois pas la raison, seulement les choses.

SOCRATE Elles, tu les reconnais clairement et nettement?

ALEXIS Absolument.

ALEXIS Sie ist wie die Natur, genau so.

SOKRATES Sie ist also *wie* die Natur, aber nicht die Natur selbst.

ALEXIS Nein, es ist die Natur selbst, die ich erkenne.

SOKRATES Ich verstehe. Aber woher weißt du denn, dass es die Natur selbst ist, die du erkennst?

ALEXIS Davon gehe ich fest aus, denn es ist ja sonst nichts zwischen mir und z.B. deinem Kleid. Es kann also nur das Kleid selbst sein, das ich sehe.

SOKRATES Du erkennst das Kleid also genau so wie es ist, mit deinem unsichtbaren Verstand?

ALEXIS Das nehme ich an.

SOKRATES Wenn der Verstand, der dir zu deiner Erkenntnis verhilft, unsichtbar ist, woher weißt du dann aber, dass es ihn gibt?

ALEXIS Sonst würde ich die Dinge wohl nicht erkennen.

SOKRATES Es sind also die erkannten Dinge, die dir Aufschluss über deinen Verstand geben.

ALEXIS In gewisser Weise, ja. Den Verstand sehe ich aber nicht, nur die Dinge.

SOKRATES Die erkennst du klar und deutlich?

ALEXIS Unbedingt.

SOCRATE Absolument, cela veut dire: sans condition. Mais la condition c'est bien ta raison?

ALEXIS Possible, mais elle, elle est invisible.

SOCRATE Que sais-tu encore de ta raison, si elle est invisible?

ALEXIS Avec certitude? Que cela.

SOCRATE À ton avis, il suffit d'être invisible, pour te faire parvenir à ta connaissance du monde?

ALEXIS Uniquement cela ne devrait pas suffire. Les choses doivent devenir compréhensibles pour moi.

SOCRATE Si toi-même tu étais ta raison, tu toucherais les choses et tu les rendrais reconnaissable de cette manière?

ALEXIS Ce serait une possibilité.

SOCRATE De cette manière, tu pourrais saisir leur forme. Mais pourrais-tu aussi reconnaître leur couleur?

ALEXIS Pas avec les mains. Pour ça, il me faudrait plutôt les yeux.

SOCRATE Ta raison aurait donc besoins des yeux et des mains, pour reconnaître le monde?

ALEXIS En principe, oui.

SOCRATE Mais les mains ne feraient pas obstacle aux yeux, si elles devaient reconnaître les couleurs?

SOKRATES Unbedingt, das bedeutet: ohne Bedingung. Die Bedingung ist aber doch dein Verstand.

ALEXIS Das mag sein, aber der ist unsichtbar.

SOKRATES Was weißt du noch über deinen Verstand, wenn er ja unsichtbar ist?

ALEXIS Mit Gewissheit? Nur das.

SOKRATES Reicht es denn deiner Meinung nach aus, unsichtbar zu sein, um dir deine Kenntnis von der Welt zu verschaffen?

ALEXIS Das allein dürfte kaum genügen. Die Dinge müssen mir ja begreiflich werden.

SOKRATES Wenn du selbst dein Verstand wärest, würdest du die Dinge anfassen und auf diese Weise begreifen?

ALEXIS Das wäre ein Möglichkeit.

SOKRATES So könntest du ihre Form erkunden. Aber könntest du auf diese Weise auch ihre Farbigkeit erkennen?

ALEXIS Mit den Händen nicht. Dafür bräuchte es wohl auch die Augen.

SOKRATES Dein Verstand bräuchte also eigentlich Augen und Hände, um die Welt zu erkennen?

ALEXIS Im Prinzip, ja.

SOKRATES Wären die Hände aber den Augen nicht im Wege, wenn diese die Farben erkennen sollten?

ALEXIS	Si.	ALEXIS	Schon.
SOCRATE	Les mains qui touchent devraient donc être invisibles, comme ta raison.	SOKRATES	Die tastenden Hände müssten also unsichtbar sein, so wie dein Verstand.
ALEXIS	C'est juste.	ALEXIS	Richtig.
SOCRATE	Et les yeux devraient rester à une certaine distance, pour eux aussi ne pas faire obstacle aux mains?	SOKRATES	Und die Augen müssten in einigem Abstand verbleiben, um ihrerseits den Händen beim Tasten nicht im Wege zu sein?
ALEXIS	Ça aussi, c'est juste.	ALEXIS	Auch das macht Sinn.
SOCRATE	Dans ce cas à ton avis, les yeux ne pourraient-ils pas effectuer les deux tâches?	SOKRATES	Könnten dann, deiner Meinung nach, die Augen nicht auch beide Aufgaben übernehmen?
ALEXIS	Pour toucher les choses, les yeux ne me paraissent convenantes. Ils font partie intégrante de la tête.	ALEXIS	Zum Tasten scheinen mir die Augen nicht geeignet. Sie sind Teil des menschlichen Kopfes.
SOCRATE	Mais si les yeux disposaient de mains invisibles, avec lesquelles ils pourraient appréhender le monde alors la raison aurait-elle ce qu'il lui faut?	SOKRATES	Wenn die Augen aber über unsichtbare Hände verfügten, mit denen sie die Welt zu sich holen könnten, dann hätte der Verstand, was er bräuchte?
ALEXIS	En principe oui.	ALEXIS	Im Prinzip, ja.
SOCRATE	Regarde donc mon vêtement. S'il devait être transmis au spectateur par la raison: Laisserais-tu le vêtement à sa place ou le lui tendrais-tu?	SOKRATES	Schau mein Kleid an. Wenn es dem Betrachter durch den Verstand zur Kenntnis gebracht werden sollte: Würdest du es an seinem Orte belassen, oder würdest du es ihm zureichen?
ALEXIS	Je le lui tendrais.	ALEXIS	Ich würde es ihm zureichen.
SOCRATE	Les choses seraient-elles alors encore exactement comme avant?	SOKRATES	Wären die Dinge dann noch genau so, wie sie vorher waren?

ALEXIS Pas tout à fait, leur place serait une autre, peut-être aussi leur forme.

SOCRATE Pour décrire les choses exactement telles qu'elles sont, elle devraient donc rester, en principe, à leur place d'origine?

ALEXIS En principe, oui.

SOCRATE S'il en est ainsi: la raison pourrait-elle se servir d'une image pour achever sa tâche?

ALEXIS Non, parce qu'une image, on la reconnaîtrait en tant que telle.

SOCRATE Parce qu'elle aurait un cadre?

ALEXIS Exactement.

SOCRATE Mais ne serait-il pas facile de faire une image du monde, qui est exactement comme la nature, sans cadre?

ALEXIS Facile, certainement pas. L'image devrait être modifiée sans arrêt, puisque la nature change aussi sans arrêt. Elle devrait avoir exactement les mêmes couleurs, et le champ visuel devrait s'élargir lors d'une promenade par exemple.

SOCRATE Néanmoins, ce serait possible, peut-être même indispensable?

ALEXIS Sans doute les deux.

ALEXIS Nicht ganz, ihr Ort wäre ein anderer, die Form vielleicht auch.

SOKRATES Um dem Erkennenden die Dinge genau so zu beschreiben, wie sie sind, müssten sie also eigentlich an ihrem ursprünglichen Ort verbleiben.

ALEXIS Eigentlich ja.

SOKRATES Wenn dies so ist: Könnte der Verstand sich eines Bildes bedienen, um seine Aufgabe zu lösen?

ALEXIS Nein, denn ein Bild würde man ja als solches erkennen.

SOKRATES Weil es einen Rahmen hätte?

ALEXIS Genau.

SOKRATES Wäre es aber nicht ein Leichtes, ein Bild von der Welt herzustellen, das genau so ist, wie die Natur, ohne Rahmen?

ALEXIS Ein Leichtes gewiss nicht. Das Bild müsste ständig verändert werden, da die Natur ja auch veränderlich ist. Und es müsste genau die Farben haben, und sich beim Wandern auch verbreitern.

SOKRATES Aber möglich wäre es. Sogar erforderlich?

ALEXIS Wohl beides.

SOCRATE	Pourrais-tu t'imaginer que ta raison, initiée à cette tâche, puisse produire une telle image de la nature?	SOKRATES	Könntest du dir vorstellen, als Verstand mit dieser Aufgabe betraut, ein solches Bild von der Natur anzufertigen?
ALEXIS	Ce ne serait pas une tâche facile. La raison devrait être un artiste habile et extrêmement doué, et en plus invisible. Un illusionniste.	ALEXIS	Es wäre keine leichte Aufgabe. Der Verstand müsste ein flinker und überaus begabter Künstler sein, und unsichtbar dazu. Ein Illusionist.
SOCRATE	Mais si l'artiste parvenait à accomplir ce chef d'oeuvre, le remarquerais-tu en tant que spectateur?	SOKRATES	Wenn es ihm aber gelänge, dieses Kunststück zu vollführen, würdest du als Betrachter dies dann bemerken?
ALEXIS	Bien sûr, comment pourrait-on ne pas remarquer un tel chef d'oeuvre!	ALEXIS	Natürlich, wie könnte man ein solches Kunstwerk übersehen!
SOCRATE	Je te pose cette question pour la raison suivante: L'image serait bien exactement comme la nature. Or, tu ne pourrais pas faire la différence entre les deux, n'est-ce pas?	SOKRATES	Ich frage dich aus folgendem Grund: Das Bild wäre ja genau wie die Natur. Du würdest also eigentlich keinen Unterschied zwischen beidem ausmachen können, richtig?
ALEXIS	Je pense que si; on pourrait reconnaître la différence aux bords.	ALEXIS	Ich denke doch. An den Rändern könnte man es erkennen.
SOCRATE	Mais ta vue naturelle est-elle sans limite?	SOKRATES	Ist denn deine natürliche Sicht ohne Begrenzung?
A. (<i>hesitant</i>)	Si, ma vue est limitée. Mais cela tient à moi, pas à la nature. La nature est partout.	A. (<i>zögernd</i>)	Begrenzt ist meine Sicht schon. Aber das liegt an mir, nicht an der Natur. Die Natur besteht ja überall.
SOCRATE	Si ta vue est limitée: comment peux-tu être certain que la nature existe partout sous la forme que tu vois ici et là?	SOKRATES	Wenn deine Sicht begrenzt ist: Wie kannst du gewiss darüber sein, dass die Natur überall in der Form besteht, wie du sie hier und dort siehst?
ALEXIS	Je peux en être certain parce que, peu importe où je dirige mon regard, la nature est toujours là.	ALEXIS	Ich kann gewiss darüber sein, weil die Natur, wo immer ich meinen Blick hinwende, immer schon da ist.

SOCRATE Cela paraît ainsi. Mais si ta raison en tant qu'artiste était assez rapide pour faire l'image au moment même, où tu te tournerais: Pourrais-tu dire avec certitude, si tu vois la nature ou une image?

ALEXIS Pas avec certitude.

SOCRATE Mais s'il en était ainsi, que l'image du monde te serait présentée en tout temps et en tous lieux: Aurais-tu encore l'occasion, de te tourner vers la nature pour la comparer? L'image ne couvrirait-elle pas la nature?

ALEXIS Je suppose que oui.

SOCRATE Alors, ayant l'image devant les yeux, tu ne pourrais pas être certain que l'image ait la même apparence que la nature. Car tu ne verrais que l'image.

A. (*hésitant*) Cela est juste.

SOCRATE Serait-il même possible que la nature ait une apparence tout à fait différente de l'image que tu en aurais?

ALEXIS Ce serait possible. Cependant, en raison de mon attitude, je constate que les choses sont comme je les vois.

SOCRATE Parce ce que tu peux les toucher, et parce que tu as toujours en main, ce que tu as vu avant?

SOKRATES So scheint es. Wenn aber dein Verstand als Künstler schnell genug wäre, um das Bild der Welt stets in dem Moment anzufertigen, wo du dich umwendest: Könntest du dann noch mit Bestimmtheit sagen, ob du die Natur siehst oder ein Bild?

ALEXIS Mit Bestimmtheit nicht.

SOKRATES Wenn dies aber so wäre, dass überall und jederzeit das Bild der Welt dir augenblicklich zur Anschauung bereitet würde: Bekämst du dann noch Gelegenheit, dich zum Vergleich der Natur selbst zuzuwenden? Würde nicht das Bild die Natur verdecken?

ALEXIS Das würde es wohl.

SOKRATES Dann könntest du, mit dem Bild vor Augen, gar nicht gewiss sein, dass das Bild so aussieht wie die Natur. Denn du sähest ja nur das Bild.

A. (*zögernd*) Das ist richtig.

SOKRATES Könnte es dann sogar sein, dass die Natur ganz anders aussähe, als das Bild, das du von ihr hättest?

ALEXIS Möglich wäre das. Allerdings merke ich ja an meinem Verhalten, dass die Dinge sind, wie ich sie sehe.

SOKRATES Weil du sie anfassen kannst, und immer das zu greifen bekommst, was du vorher gesehen hast?

ALEXIS Exactement. Le miroir par exemple que tu tiens à la main, n'est pas une représentation en image. Il se briserait en mille morceaux, s'il tombait au sol.

SOCRATE C'est juste. Mais un miroir brisé, ne pourrait-il pas être décrit par une image aussi?

ALEXIS Ce serait possible, mais invraisemblable

SOCRATE Si ce n'était pas l'image qui tombait, mais seulement le miroir qui s'y trouve représenté: Il pourrait bien se briser, et tu le reconnaîtrais quand-même, de la même façon?

ALEXIS Probablement.

SOCRATE Si maintenant je te disais que ta raison est un artiste invisible qui te présente une telle image de la nature: Me croirais-tu?

ALEXIS Cela me serait difficile.

SOCRATE Serait-il plus facile pour toi de le croire, si toi-même tu pouvais tenter de faire une telle image, par exemple avec le cadre de couture?

ALEXIS Peut-être. Faire une telle image resterait cependant une tâche difficile, presque insoluble.

SOCRATE Mais si ta raison résolvait cette tâche pour toi, et te présentait seulement le résultat: Est-ce que ça exigerait un effort de regarder cette image?

ALEXIS Genau. Der Spiegel etwa, den du in deiner Hand hältst, ist keine Darstellung im Bild. Er würde in tausend Stücke springen, wenn er herunterfiel.

SOKRATES Das ist richtig. Könnte aber nicht auch ein zersprungener Spiegel durch ein Bild trefflich beschrieben werden?

ALEXIS Möglich wäre dies; aber unwahrscheinlich.

SOKRATES Wenn nicht das Bild herunterfiel, sondern nur der darin abgebildete Spiegel: Dann könnte er zerspringen – und du würdest dies genau so erkennen.

ALEXIS Das würde ich wohl.

SOKRATES Wenn ich dir nun sagen würde, dass dein Verstand ein unsichtbarer Künstler ist und dir ein solches Bild von der Natur vor Augen hält. Würdest du mir dann glauben?

ALEXIS Es fiel mir schwer.

SOKRATES Würde es dir leichter fallen, es zu glauben, wenn du dich selbst einmal an einem solchen Bild versuchen könntest, etwa mit dem Nährahmen?

ALEXIS Vielleicht. Dennoch bliebe es eine schwierige, fast unlösbare Aufgabe, ein solches Bild herzustellen.

SOKRATES Wenn aber der Verstand diese Aufgabe für dich lösen würde, und dir nur das Ergebnis lieferte: Würde es dir dann schwer fallen, das Bild anzusehen?

ALEXIS Probablement non. Que je regarde une image ou la nature, pour moi cela revient au même

SOCRATE Comme au début de notre entretien, quand je t'ai montré une image de moi dans le miroir?

ALEXIS Exactement.

SOCRATE Si alors la nature se présentait comme une image: Une image de la nature *dans* cette image ne devrait guère présenter de différences, n'est ce pas?

ALEXIS Le cadre devrait bien me permettre de la reconnaître

SOCRATE Quand même, ce serait une image dans l'image.

ALEXIS C'est juste.

SOCRATE Alors, vu tout ce que nous venons de discuter, aurais-tu tendance à confirmer ma déclaration du début, que moi aussi – comme tu me vois – je pourrais-être une image?

ALEXIS Il semble que je n'ai pas le choix.

SOCRATE Prends donc le cadre de couture et aussi le miroir. Si tu as l'occasion, fais une image correspondant à ce que le miroir te montre. Tu te reconnaîtras toi-même.

ALEXIS Moi-même?

SOCRATE Ta raison est dans ta tête. C'est ce que tu viens de décrire. Reconnais-toi toi-même!

ALEXIS Wohl kaum. Ob ich ein Bild sehe oder die Natur selbst, ist für mich einerlei.

SOKRATES So wie am Anfang unseres Gesprächs, als ich dir ein Bild von mir im Spiegel gezeigt habe?

ALEXIS Genau.

SOKRATES Wenn sich also die Natur als Bild darstellte: Dann dürfte ein weiteres Bild von ihr *darin* sich davon kaum unterscheiden, nicht wahr?

ALEXIS Am Rahmen würde ich es wohl erkennen.

SOKRATES Es wäre aber ein Bild im Bild.

ALEXIS Richtig.

SOKRATES Würdest du, alles Besprochene vorausgesetzt, dann meiner eingangs gemachten Aussage zustimmen, dass – so wie du mich siehst – auch ich wohl ein Bild bin?

ALEXIS Es bleibt mir wohl nichts anderes übrig.

SOKRATES Nimm den Nährahmen, und auch den Spiegel. Wenn du Gelegenheit hast, fertige ein Webstück nach dem, was der Spiegel dir zeigt. So wirst du dich selbst erkennen.

ALEXIS Mich selbst?

SOKRATES Dein Verstand ist in deinem Kopf. So hast du es eben selbst beschrieben. Erkenne dich selbst!

Den Kaiser sah ich beim Opfer stehn
Im priesterlichen Geschmeide
Ich habe die ganze Welt gesehn
In unsres Kaisers Kleide
Goldgestickt die Sonne zur rechten Hand
Und silbern der Mond zur Linken
Das weite himmelblaue Gewand
Besät mit Sterneblinken

nach dem Chinesischen¹

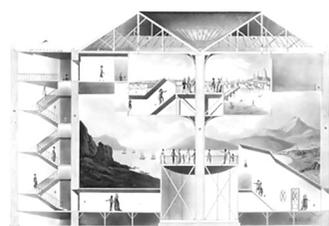
FOU DU ROI

König und Narr
im erkenntnistheoretischen Dialog
nosce te ipsum

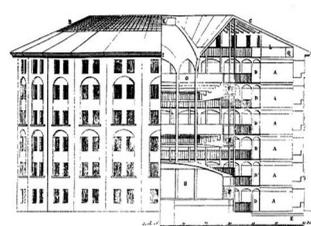
Gegenstand der vorgelegten Dissertation FOU DU ROI ist eine interdisziplinäre Untersuchung mit dem Ziel, nähere Einsichten über prägende Bedingungen visueller Wirklichkeitswahrnehmung zu gewinnen. Ausgangspunkt ist eine Weiterentwicklung der Magisterarbeit *Die Welt im Zimmer – Fernsehen und Fernwirken aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*² die noch vorrangig medienbezogene Fragestellungen behandelte, jedoch mit den Bezugsmodellen PANORAMA³ und PANOPTICON⁴ auch das Potenzial für eine umgewendete Perspektive offenbart hat: Im Fokus steht nun die subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit. Mit dem Rückgriff auf die Entwürfe von Barker und Bentham

-
- 1 EISLER, ROBERT: *Weltenmantel und Himmelszelt. Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des Antiken Weltbildes*. Nach dem Chinesischen von F. RÜCKERT. München 1910, S. 2. Die Bezeichnung der zwei gleichnamigen Unterkapitel dieser Arbeit ist dem Titel von EISLERS Arbeit entlehnt.
 - 2 LÜDEMANN, SVEN: *Die Welt im Zimmer. Fernsehen und Fernwirken aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Lüneburg 2005.
 - 3 BARKER, ROBERT: *The repertory of arts and manufactures: Specification of the patent granted to Mr. Robert Barker, of the city of Edinburgh, portrait-painter; for his invention of an entire new contrivance or apparatus, called by him La Nature à Coup d’Œil, for the purpose of displaying views of nature at large, by oil-painting, fresco, water-colours, crayons, or any other mode of painting or drawing* London 1787.
 - 4 BENTHAM, JEREMY: *Panopticon; or, the Inspection House: containing the Idea of a new Principle of Construction applicable to any Sort of Establishment, in which Persons of any Description are to be kept under Inspection; and in particular to Penitentiary-Houses, Prisons, Houses of Industry, Work-Houses, Poor-Houses, Manufactories, Mad-Houses, Lazarettos, Hospitals, and Schools; with a plan of Management adapted to the principle. In a Series of Letters, written in the year 1787, from Crecheff in White Russia, to a friend in England. Reprinted in London 1791*. Works, Bd. IV, London 1968.

werden dabei zwei Arbeiten genutzt, deren Relevanz für kulturgeschichtliche und philosophische Betrachtungen, soweit sie sich auf die Konstruktion und Erfassung visueller Wirklichkeiten beziehen, unbestritten ist. Ihre paradigmatische Verwendung erlaubt einerseits, auf einen anerkannten und vielfach kommentierten Argumentationshintergrund^{5*} zu verweisen, andererseits ist die systematische Zusammenführung und Auswertung noch wissenschaftliches Neuland. Beabsichtigt ist in diesem Sinne, vertiefende Perspektiven auf das menschliche Seh- und Vorstellungsvermögen zu eröffnen und unsere eindrucksvolle Befähigung zur intuitiven Einlassung auf natürliche wie mediale Umwelten zu verdeutlichen. Aus diesem Ansatz lässt sich die leitende Annahme für die vorliegende Arbeit ableiten:



Robert Barkers
Panorama



Jeremy Bentham's
Panopticon

5* — vgl. insbes. OETTERMANN, STEPHAN: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt a.M. 1980. Oettermann stellt das PANORAMA in eine Reihe mit weiteren Entwürfen wie den ZENOTAPHEN (1784), das GEORAMA (1826), den GROSSEN GLOBUS (1851) und das PANOPTICON (1787). Der Vergleich zu Letzterem wird über eine allgemeine topologische Ähnlichkeit hinaus allerdings nicht vertieft (S. 139f.).

— vgl. insbes. FOUCAULT, MICHEL: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1976. Foucault stellt einen direkten Bezug zum PANORAMA her, dessen Architektur jener des PANOPTICON hinsichtlich des souveränen Blicks und des Besucherzugangs gleiche. Es sei anzunehmen, das Bentham die etwa zeitgleich von Barker erbauten PANORAMEN gekannt habe (S. 266, Fußnote 12).

THESIS

Die Paradigmen PANORAMA und PANOPTICON verfügen, in ihrer modellhaften Einzigartigkeit wie in ihrer dialektischen Verwobenheit, in ihrer Gegensätzlichkeit wie in ihrer Komplementarität, über ein hohes analytisches Potential, das für ein vertieftes Verständnis visueller Wirklichkeitswahrnehmung nutzbar zu machen ist und die Formulierung eines übergeordneten, metaphorischen Paradigmas nahelegt: PREMIER PANNEAU.

Diese theoretische Annahme (*thesis*) soll anhand der nachfolgend beschriebenen Schritte (*analysis*) kritisch überprüft und so zu einer differenzierten Abschlussbetrachtung (*synthesis*) geführt werden.^{6*}

Auf eine ähnliche Erkundungsfahrte hat sich auch Tanja Michalsky mit ihrer Publikation *Projektion und Imagination*⁷ begeben, in der sie Geographie und Malerei in einen fruchtbaren Dialog gebracht hat. Insbesondere mit dem Kapitel »Die Welt im Kopf. Medienkompetenz um 1600« liefert Michalsky Schlagworte, die – rückblickend auf »Die Welt im Zimmer« – wie eine Einladung zur Innenschau des Subjektiven gelesen werden können. Angesprochen sind dort Über-

6* zum methodischen Begriff der Dialektik: »In der Philosophie Platons ist D. eine Theorie des Wissens, die sich aus der Diskussion sich widersprechender Meinungen ergibt. D. hat dabei als Methode in erster Linie die Aufgabe, die verwendeten Begriffe zu analysieren und den Widerstreit durch begriffliche Synthesen beizulegen [...]«, vgl. PRECHTL, PETER UND FRANZ-PETER BURKHARD (Hg.): *Metzler Philosophie-Lexikon*, 2. erw. Ausgabe, Stuttgart, Weimar 1990, S. 108.

7 MICHALSKY, TANJA: *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft im Diskurs von Geographie und Malerei*. München 2011.

gänge zwischen medialen und mentalen Formen der Wirklichkeitskonstituierung, die in der vorliegenden Arbeit nun grundlegend und systematisch analysiert werden sollen. Die *Welt unter der Narrenkappe* nach Ortelius⁸, die Michalsky exemplarisch untersucht^{9*} und auch als Titelillustration für ihre Arbeit verwendet, wird hierfür zu einer interaktiven Montage erweitert: Ganz im Zeichen des halbgeteilten Narrenkostüms *Mi-Parti*^{10*} ist die Weltkarte dann Dreh- und Angelpunkt eines dialektisch geprägten Konzepts^{11*}, das die verschiedenen Betrachtungsdimensionen miteinander verknüpft und eine Systematik mit drei bipolaren Achsen vorsieht (x–y–z): 1. ROI–FOU (z-Achse); 2. MÉDIAL–MENTAL (y-Achse); 3. IMPOSITION–EXPOSITION (x-Achse). Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen dabei König und Narr,

8 anonyme Weltkarte nach Ortelius, um 1600. Cliché Bibl. Nat. Paris. Vgl. CLAUSBERG, KARL: *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*. Wien 1999, S. 148.

9* Anknüpfend an die von Michalsky (2011) geleistete Arbeit werden im hinteren Teil dieses Kapitels einige kunsthistorische Betrachtungen zur Narrenweltkarte angestellt. Sie bilden den Hintergrund für den hier gewählten Schwerpunkt changierender Darstellungsformen und der darauf beziehbaren Konzeptualisierungen von Innen- und Außenwelt. Auf diese Spielarten der eher subjektiven oder eher objektivierenden Betrachtung wird dann nachfolgend näher eingegangen.

10* *Mi-Parti*, franz. *halb-geteilt*, insbesondere als Bezeichnung des traditionell zweifarbigen Narrengewands.

11* Für das Text- und Bildkonzept FOU DU ROI hat sich in der Entstehungsphase erst über zahllose Versuche und Umwege eine Form finden lassen, die dem vorgestellten Zweck inhaltlich und formal gerecht wird, d.h. insbesondere die Verbindung von Antagonismen und Komplementaritäten berücksichtigt. Ob eine sprachlich und bildlich passende Gestalt zu finden sein würde, war daher lange Zeit nicht gewiss. Tatsächlich haben sich zahlreiche Elemente erst begleitend zur Entstehung des Haupttextes zueinander gefügt: teils durch extensive Suche nach passenden Vexieranordnungen, teils durch breite assoziative Recherche zu den jeweiligen Themenfeldern und ihren erweiterten Kontexten. Die Forschungsphase zur theoretischen und gestalterischen Grundlegung hat somit einen maßgeblichen Anteil in der Entwicklung der Gesamtarbeit eingenommen; neben den Ausführungen des Haupttextes ist insoweit die langwierige Text- und Bildgestaltung des Konzepts FOU DU ROI als das zentrale Produkt dieser Arbeit anzusehen.

die als virtuelle Figuren in antagonistisch-komplementärer Gegenüberstellung auch den Haupttitel der Arbeit begründen: FOU DU ROI. Für die nähere Untersuchung von prägenden Bedingungen und Phänomenen visueller Wahrnehmung soll diese Konstellation als eine Art Schlüssel (CLÉ DE FOU^{12*}) betrachtet werden, der den erkenntnistheoretischen Dialog zwischen König und Narr eröffnet. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass es sich bei den angestellten Betrachtungen stets nur um Annäherungen handeln kann, die geeignet sind, bestimmte Strukturen und Schemata heraus zu stellen, jedoch kein strenges Abbild visueller Wirklichkeit an sich liefern.

Zwei der Magisterarbeit^{13*} entlehnte Kurzanalysen, die PANORAMA und PANOPTICON zum Gegenstand haben, sollen zunächst das Verständnis für den Ansatz schärfen; auf die darin beschriebenen Modelle stützt sich wesentlich das nachfolgend entwickelte Text- und Bildkonzept. Die weitere Erkundungsreise in Innen- und Außenwelten menschlicher Seherfahrung folgt dabei methodisch, wie schon die Magisterarbeit, einem offenen kulturwissenschaftlichen Ansatz, der neben dem Schwerpunkt der Kunst- und Bildwissenschaften auch andere, fachlich übergreifende Aspekte integriert. Fast von selbst versteht sich, dass die hier vorgelegte Arbeit somit kein quantitatives Er-

12* CLÉ DE FOU: Der Schlüsselgriff ist in Zuordnung auf den Narren zu sehen, mit der zirkulären Ausprägung gemäß PANORAMA und PANOPTICON. Gegenüberliegend der gezackte Schlüsselbart, gemäß der adaptiven, interpretierenden Einlassung des Königs.

13* Die in der Magisterarbeit erörterten Fragestellungen haben in den letzten Jahren mit den rasanten Entwicklungen digitaler Bildkultur unübersehbar an Relevanz hinzugewonnen. Dies betrifft sowohl die stark erweiterten Möglichkeiten der technischen Bild- und Datenverarbeitung, als auch den gesellschaftlich-politischen Komplex um die damit verbundenen Nutzungsmöglichkeiten. Zu beobachten ist dabei eine Verschiebung des Fokus von äußeren, objektiven Dispositionen hin zu Aspekten der subjektiven Vermessung: Das Vordringen medialer Techniken in die alltägliche Lebenswelt schafft zusehends Übergänge zwischen Mensch und Umwelt, die inzwischen auch unmittelbar die *conditio humana* betreffen. Eine anschauliche Parabel für die fortschreitende Implementierung des Technischen in die menschliche Lebenswelt ist nach Friedrich Dürrenmatts *Die Physiker* (1961) in neuerer Zeit mit ALEX GARLANDS *Ex Machina* (2015) zu benennen.

kenntnisinteresse verfolgt, sondern auf eine qualitative Untersuchung abzielt. Die Verbindung von theoretischer Anlage und empirischer Überprüfung greift dabei einerseits auf die vorgenannten Paradigmen zurück, andererseits stützt sie sich auf konkrete Beobachtungen, wodurch sich beide Seiten wechselseitig ergänzen und unterstützen. Schon Goethe beschrieb in seinen Schriften zur Naturwissenschaft eine »zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird«¹⁴. Diese Aussage Goethes erscheint um so begründeter, wenn man sich vor Augen hält, dass die eingesetzten Paradigmen ihrerseits aus spezifischen empirischen Kontexten entwickelt wurden und gar nicht vorrangig auf eine theoretische Auswertung abzielten, sondern aus dem jeweiligen Gegenstand selbst erwachsen sind. Die Gesamtanlage der Arbeit ist, entlang des zentralen Vergleichs von medialer und mentaler Konstituierung am besten wohl als interdisziplinäre Grundlagenforschung zu beschreiben, die das Potenzial der Bildwissenschaften für ein vertieftes Verständnis der menschlichen Visualität abrufen soll.

Historizität der Motive und Figuren

Wichtig erscheint es, bei den epochen- und kulturübergreifenden Bezugnahmen die Historizität der besprochenen Motive und Figuren im Auge zu behalten: Die synchrone Synthese im Rahmen der experimentellen Metapher, im Unterschied zur diachronen Entwicklung der jeweiligen Bezugfelder, erfordert eine methodische Differenzierung, die zu einer geteilten Perspektive anleitet: Einerseits zur Reflektion der historischen Quellen und Kontexte (kapitelbezogen), andererseits zur verknüpfenden Auswertung von Übergängen und Analogien entlang der gewählten Themenfelder (kapitelübergreifend).

Ein solcher Blick in die Geschichte bietet sich für die hier behandelte ortelische Weltkarte an, die in verschiedenen Ausführungen Verbreitung fand und in der vorliegenden Form in ein herzförmiges Narrenvisier gefasst ist. Die Konturen der Karte markieren dabei zugleich die Begrenzung des Gesichtsfeldes, das hier mit der geographischen Weltbeschreibung in eins gesetzt ist. Die Integration der subjektiven

14 GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON: *Schriften zur Naturwissenschaft*. Böhler 1999, S. 43.

Perspektive in die auf Objektivität zielende Karte stellt dabei eine suggestive Synthese von Innen- und Außenwelt her, die dem Narren direkt »ins Auge springt«. Die zyklisch anmutende Aufwölbung, die sich wie eine Kristallkugel leicht aus dem Visier hervorhebt, lässt neben dem beschriebenen Weltbild offensichtlich keinen Platz für Alternativen: Das ortelische Kartenschema war Sinnbild seiner Zeit, in der imperiale Interessen das Streben nach weltlicher Macht begründeten und die allgemeine Vorstellungswelt prägten.

Zu der Herzform gibt es Vorläufer, deren erste Ausführungen sich im frühen 16. Jh. dem Stabius-Werner-Projektionsschema verdanken (unechte Kegelabbildung nach Joh. Stabius und Joh. Werner, die vor Publikation im Jahre 1514¹⁵ bereits in der Waldseemüller-Weltkarte von 1507 Verwendung fand¹⁶ und später, im ausgehenden 18. Jh., als Darstellungsweise von R. Bonne noch einmal neu erdacht wurde¹⁷): Deutlich ausgeprägt ist die cordiforme¹⁸ Darstellung des Globus etwa in einer auf 1536 datierten Karte von Oroncé Fine, betitelt mit dem Schriftzug »RECENS ET INTEGRA ORBIS DESCRIPTIO«. Hier überragen die Außenkanten der Welt sogar die integrale Kadrierung des Bildes. Bei dieser eigenwilligen Ausbreitung der Welt bleibt uneindeutig, inwieweit die Darstellung nur konkreten geographischen und geometrischen Vorgaben folgte, und welches Gewicht andererseits auch einer eher künstlerisch beeinflussten Modellierung zuzurechnen ist (so wie z.B. in figurativen Darstellungen des *Leo Belgicus* aus derselben Periode: Trotz der metaphorischen Projektion sind die Landesgrenzen Belgiens hier doch gut erkennbar, vgl. Abb. 8). Oroncé Fine verbindet das eigenwillige Découpage des Erdballs mit einer nach unten zulauenden Anordnung der Kontinente und Meere, die auf der Südhalbkugel in ein großes, beidseitig schließendes Plateau mündet. Dabei erscheint die herzförmige Karte als kühne, aber durchaus ernsthafte Weltkarte, die ähnlich wie der *Leo Belgicus* offenbar von einer definierten Gesamtvorstellung getragen war.

15 vgl. WERNER, JOHANNES: *De quatuor aliis planis terrarum orbis descriptionibus*. Nürnberg 1514.

16 vgl. Killy Literaturlexikon, Band 12. Berlin 2011, S. 319.

17 vgl. ECKERT-GREIFENDORFF, MAX, in: *Comptes rendus du congrès international de géographie à Amsterdam 1938*. Leiden 1938, S. 7.



Abb 6: Narrenweltkarte

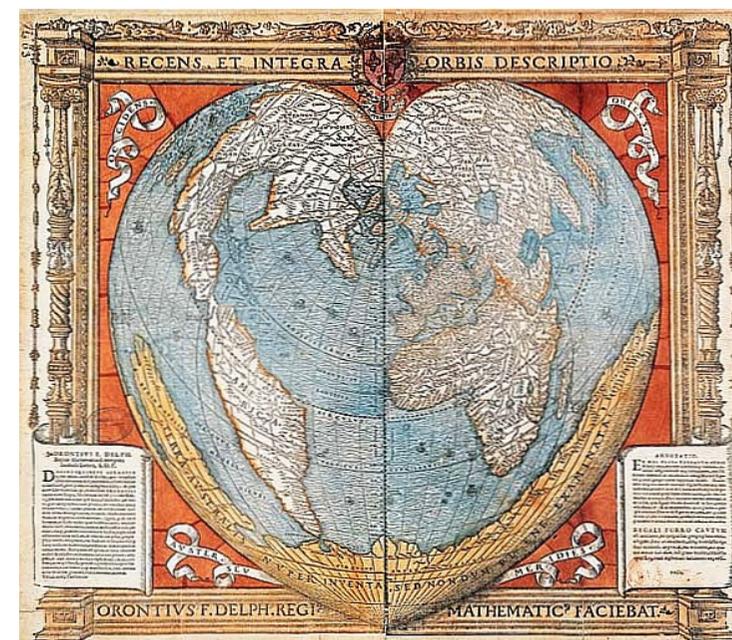


Abb 7: Recens et integra orbis descriptio

Deutlich wird an diesem Beispiel, dass die Kartographie keineswegs nur als Instrument für die Erschließung neuer Einflussphären von Bedeutung war, sondern sich zugleich auch eignete, Strukturen erst zu schaffen und die Wahrnehmung von Wirklichkeit vorzuprägen. Auf diese Akzentverschiebung kommt Tanja Michalsky in einem Beitrag zur Visualisierung des Raums (2005) zu sprechen: Daran, dass *mapping* inzwischen zu einem Synonym für Wissensorganisation geworden ist, zeige sich das bereits weit verbreitete Bewusstsein für das strukturierende und konstruierende Potential von Karten. Jenes Medium, das zunächst in der Absicht entwickelt wurde, den Raum zu erfassen, um sich in ihm orientieren zu können, werde heute in seiner Eigenschaft geschätzt, einen Raum überhaupt erst zu schaffen, in dem Informationen dann verortet werden können. Der Begriff der *mental map* wird daher weiter unten in diesem Kapitel noch zu vertiefen sein.¹⁹

Zunächst zurück zu der hier untersuchten Welt Darstellung im Narrenkostüm: Auch sie spielt offenbar auf das Prinzip einer beeinflussbaren Wirklichkeitsgenese und Bewusstseinsprägung an. Die ungewöhnliche Präsentation des Globus im närrischen Mi-parti ist dafür mit zahlreichen lateinischen Inschriften versehen, die zu einer satirischen Lesart der zeitgenössischen Kartierungspraxis anleiten. Buchstäblich ins Visier kommt damit das imperiale Gebaren, als dessen Erfüllungsgehilfin die Kartographie hier kritisch beleuchtet wird. So lenkt die närrische Darstellung das Augenmerk auf jenes expansive Vormachtstreben, das Gebietsansprüche nicht nur im Miniaturmaßstab formulierte, sondern auch in territorialer Besitzergreifung Realität werden ließ. Die machtvolle Erscheinung der Narrenfigur erweist sich dabei als geeignet, die herrschaftssüchtige Attitüde zu ironisieren, indem sie mithilfe der ortelischen Karte den Blick des Betrachters verstellt und ihn hierdurch regelrecht »vor den Kopf stößt«. Der flie-

18 Terminologie gemäß MONIQUE PELLETIER: *Cartes, portraits et figures en France pendant la Renaissance*, Paris 2002, S. 11.

19 MICHALSKY 2005, S. 301.

Bende Übergang zwischen subjektivem Erleben und objektiver Realität, aus dem heraus sich sonst intuitiv Konkordanzen²⁰ zwischen Innen- und Außenwelt ergeben, stößt so an eine Grenze, wo das offene Vis-à-vis durch die Weltkarte unterbrochen wird: Die vermeintlich invariante Bestandsaufnahme der Natur erscheint nun vielmehr als menschliche Konzeptualisierung von Welt. Das Narrenvisier lässt sich vor diesem Hintergrund auch als Kongruenzdarstellung von Nahem und Fernem, von Betrachter und Umwelt ansehen, insofern wie hier die Wahrnehmungssphäre des Narren mit der Darstellung der Welt zusammen fällt. Die Selbstverortung ist in dieser changierenden Innen- und Außensituation somit wie in einem Vexierbild alternierend als *Welt im Kopf* oder als *Kopf in der Welt* anzusehen. Beide Perspektiven erscheinen auf ihre Weise plausibel, wenn man einerseits die visuellen Eindrücke als genuin innenweltliche Wahrnehmung versteht, andererseits aber durch das exteriole Empfinden die Umwelt auch als äußere Realität anerkennt.

So wird durch den Narren dem Typus des forschen Eroberers und seiner buchstäblich vermessenen Sicht auf die Welt eine fiktive Figur gegenüber gestellt, die sich der ortelischen Karte bemächtigt, sie als visuelle Verblendung exponiert und so für eine Kritik am beherrschenden Machtapparat umwendet. Der über allem prangende Schriftzug *nosce te ipsum* expliziert dabei, was in der Gegenüberstellung bereits angelegt ist, nämlich die Aufforderung zur Selbsterkenntnis, ganz in der Art und Weise, wie diese im kodifizierten Rollenverständnis mittelalterlicher Hofnarren angelegt war (vgl. Kapitel »Lustig oder listig: zur Figur des Hofnarren im historischen Spannungsverhältnis Norm-Macht-Kritik«).

Ähnlich wie in der Darstellung von Oroncé Fine zeichnet sich auch hier entlang der Konturen des Visiers eine herzförmige Begrenzung der Welt ab. Um so bemerkenswerter erscheint daher, dass es dem Schöpfer des Sticks gelingt, die »herzliche« Anmutung der Karte mit dem zugleich bedrohlich wirkenden Visier überein zu bringen. Auch darin zeigt sich die narrentypische Ambivalenz, wonach offenes Spiel und versteckte Kritik fließend ineinander übergehen können. Die »visuelle Bastion«¹⁹, von der ausgehend der Betrachter zur Prüfung seiner selbst aufgefordert wird, beinhaltet überdies eine Reihe feiner Accessoires: Zur Linken ein Zepter, mit dem als Zeichen der Herrschaft die weltliche Ordnung angesprochen ist; zur Rechten die in der Tradition einer Narrenmarotte geführten Miniaturen mitsamt behelender Schrifttafel.

Mit ihren Ausführungen zur Visualisierung des Raums (2005) wirft auch Tanja Michalsky einen Blick auf die zeitgenössische Kartierungspraxis, wobei sie den Anspruch der Kartographen und die Zweckausrichtung ihres Handwerks seit der Frühen Neuzeit wie folgt beschreibt: Ziel sei es gewesen, ein objektives Bild der neu entdeckten oder

noch zu entdeckenden Welt zu zeigen. Dabei wurde auf ein möglichst wissenschaftliches Verfahren zurück gegriffen, dessen Konventionen zu einer exakten Abbildung des vermessenen Gebiets anleiten sollten. Der bezeichnende Unterschied zur perspektivischen Darstellung des vorgefundenen Raumes bestand darin, dass die Kartographie sich ausdrücklich über den individuellen, menschlichen Blick erhob, dass also gerade nicht das Sehen im Mittelpunkt stand, sondern das Vermessen und die Projektion der entsprechenden Daten auf ein Koordinatennetz. Den technischen Möglichkeiten zur Objektivierung stand



Abb 8: Leo Belgicus

noch zu entdeckenden Welt zu zeigen. Dabei wurde auf ein möglichst wissenschaftliches Verfahren zurück gegriffen, dessen Konventionen zu einer exakten Abbildung des vermessenen Gebiets anleiten sollten. Der bezeichnende Unterschied zur perspektivischen Darstellung des vorgefundenen Raumes bestand darin, dass die Kartographie sich ausdrücklich über den individuellen, menschlichen Blick erhob, dass also gerade nicht das Sehen im Mittelpunkt stand, sondern das Vermessen und die Projektion der entsprechenden Daten auf ein Koordinatennetz. Den technischen Möglichkeiten zur Objektivierung stand

20 terminologisch einer Anregung von KARL CLAUSBERG (2017) folgend.

allerdings bisweilen noch die Wirkmacht überlieferter Vorstellungen und Konzepte gegenüber, zu besichtigen etwa in der *Ebstorfer Weltkarte*, als Beispiel für das christlich geprägte mittelalterliche Weltbild. Man stand überdies vor noch einer weiteren Herausforderung: Das Ptolemäische Modell, das nun wieder stärker ins Bewusstsein trat und die Erde als Kugel beschrieb, musste überein gebracht werden mit einer allgemeinverbindlichen Rasterung, was sich aufgrund der Oberflächenkrümmung als schwierig erwies. Der Lösung dieser Aufgabe widmete sich neben Gerhard Mercator auch Abraham Ortelius, der seit 1570 für seinen Atlas *Teatrum orbis terrarum* eine ganze Schar von Geographen und Malern beschäftigte, mit der Absicht, sämtliche verfügbaren Karten in ein ständig erweitertes Werk zu integrieren. Die Vorstellung einer genau vermessbaren Welt und eines vorgegebenen Raumes konnte sich so zusehends auch außerhalb des engen wissenschaftlichen Zirkels durchsetzen und mit weiteren technischen Errungenschaften voran getrieben werden.²¹

Manfred Pittioni, der in seiner jüngsten Abhandlung *Imago Mundi* (2017) die Wandlungen der Weltbilder untersucht, merkt an, dass man selbst mit der sich entwickelnden Vorstellung einer Weltkugel noch nicht so weit war, das alte geozentrische Weltbild aufzugeben. Verteidigt wurde dieses über Jahrhunderte gepflegte Dogma bekanntlich vor allem von der katholischen Kirche. Um so fortschrittlicher erscheint demgegenüber Galileis *Dialog über die zwei Weltsysteme*, in dem er Aristoteles und Ptolemäus in eine fiktive Diskussion mit Nikolaus Kopernikus über das geozentrische Weltbild treten ließ. Zwar hatte auch Kopernikus 1543 zunächst noch das Bild einer Erde vor Augen, die von Sonne, Mond und Sternen umkreist wurde – nicht anders als Galilei, der zu Beginn des 17. Jahrhunderts dem venezianischen Adel auf dem Kampanile von San Marco sein Teleskop vorstellte. Neue Einsichten waren allerdings mithilfe der geschliffenen Glaslinsen und der starken Vergrößerungen schnell gewonnen: Die 1610 veröffentlichten Ergebnisse konnten nun insbesondere die inzwischen von Kopernikus formulierte These bestätigen, wonach die Erde sich um die Sonne dreht – eine Behauptung, die natürlich nicht ins

21 MICHALSKY, TANJA: *Raum visualisieren*. Bielefeld 2005, S. 298f.

kirchliche Weltbild passte und Galilei die erwartbare Bestrafung einbrachte. Somit war einer der Versuche, ein neues naturwissenschaftliches Weltbild zu begründen, zwar vorläufig gestoppt. Die weiteren Entwicklungen im Sinne der Aufklärung waren nun aber nicht mehr aufzuhalten.²²

Trotz der rasanten Entwicklungen, die in den Naturwissenschaften seither zu verbuchen sind, ist den Geisteswissenschaften ihre Bedeutung kaum abzuspüren. Ganz im Gegenteil sogar hat sich in jüngerer Vergangenheit gezeigt, dass im Themenfeld des *mental mapping* sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven unverzichtbare Beiträge liefern können. Erst durch die Erweiterung des wissenschaftlichen Spektrums um diese Perspektiven gelingt es nämlich, Einflussgrößen auch abseits des eher technisch geprägten kartographischen Handwerks zugänglich zu machen und den Menschen als Produzenten wie als Rezipienten wieder mit in den Blick zu bekommen. Von Bedeutung erscheint dies gerade gegenwärtig bei den sich rapide verändernden Nutzungsmöglichkeiten digitaler Medien und dem daraus erwachsenden Bilderkosmos, der unsere alltägliche Vorstellungswelt prägt.

Forschungsfeld mental mapping

An der Schnittstelle zwischen systematischer geographischer Kartierung der Umwelt einerseits und mentaler Repräsentation andererseits hat sich nun in neuerer Zeit ein Forschungsfeld etabliert, das von verschiedenen Disziplinen bearbeitet wird. Ausgangspunkt war zunächst ein Brückenschlag zwischen Geographie und kognitiver Psychologie, mit dem der Begriff *mental map* (eingeführt erstmals von E.C. Tolmann im Jahre 1948) beschrieben worden ist und auch für andere Fächer verfügbar wurde. Das Autorenduo R.M. Downs und D. Stear definierte hier in den 1970er Jahren zunächst einen »abstrakte[n] Begriff, welcher jene kognitiven oder geistigen Fähigkeiten umfasst, die es uns ermöglichen, Informationen über unsere Umwelt

22 PITTIONI, MANFRED: *Imago Mundi - Wandlungen der Weltbilder. Die Geschichte der Vorstellungen von unserer Welt, wie wir sie zu sehen glauben und wie sie uns geschildert wird*. Wien, 2017. S. 60f.

zu sammeln, zu ordnen, zu speichern, abzurufen und zu verarbeiten«. Eine *mental map* sei demnach eine »strukturierte Abbildung eines Teils der räumlichen Umwelt [...]. Sie spiegelt die Welt so wieder, wie ein Mensch glaubt, daß sie ist, sie muß nicht korrekt sein. Tatsächlich sind Verzerrungen sehr wahrscheinlich«. ²³

Dass die vorgenannten geistigen Fähigkeiten mit dem Begriff des *mental mapping* nicht nur abstrakt zu beschreiben sind, sondern ganz konkrete neuronale Aktivitäten zur Grundlage haben, ist aus heutigen Befunden der Neuro- und Kognitionswissenschaften inzwischen evident geworden (z.B. Damasio, Karnath/Thier, Foucaunnier/Turner). Tatsächlich löst die sensorische Interaktion mit unserer Umwelt und die Rückkoppelung an bereits Bekanntes fortlaufend neue Kartierungsprozesse im Gehirn aus, die zu immer komplexeren, auch emergenten Ebenen der Verarbeitung führt.

Seither haben Ansätze zum *mental mapping* das Interesse von Geographen, Historikern, Ethnologen, Kartographen, Soziologen und Psychologen, ebenso wie von Kunst- und Kulturwissenschaftlern auf sich gezogen. Anders als in den Perspektiven der Kognitionspsychologie richten Sozial- und Kulturwissenschaftler ihr Augenmerk weniger auf die individuellen Repräsentationsformen räumlichen Wissens, als auf entsprechende Raumvorstellungen einer Gemeinschaft; es geht hier also um die Analyse kollektiver Imagination und Repräsentation. Interessante Studien hierzu sind vor allem in der Kartographie zu finden, da sich Raumvorstellungen traditioneller Weise in Landkarten manifestieren. Dabei wird gerade in postmodernen Betrachtungen Wert auf die Feststellung gelegt, dass Landkarten keine objektive Wirklichkeit abbilden. Kritisiert wurde etwa von dem US-amerikanischen Kartographiehistoriker John B. Harley, dass sich weder Geographen noch Historiker erschöpfend mit Karten als Konstrukten sozialen Wissens beschäftigt hätten. Zu erforschen seien hier durchaus komplexe semiotische Gebilde, die wie Texte analysiert und interpretiert werden müssten und als Darstellungen von Macht zu sehen seien. Harley griff auf Schriften von Derrida und Foucault zurück

23 SCHENK, FRITHJOF BENJAMIN: *Mental Maps. Die Konstruktion von geographischen Räumen in Europa seit der Aufklärung*. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002). Göttingen 2002, S. 493f.

und schaffte so neue Blickwinkel auf die Kartographie, die hiernach nicht mehr neutral erscheint: »Maps are preeminently a language of power, not of protest«. Imperialen Ausdehnungen ging, so Harley, oftmals eine Vereinnahmung auf der Karte voraus, deren Herstellung in der Verantwortung weniger Spezialisten lag. Kartographen hätten in der Regel nicht als unabhängige Künstler oder Handwerker gearbeitet, sondern seien von politischen Kräften, dem Markt oder von der Bürokratie beeinflusst gewesen. ²⁴

Eben hier lässt sich ansetzen, wenn man die der Konvention entgegen gesetzte Perspektive, d.h. jene spielerische Opposition verstehen will, die in der vorliegenden Narrendarstellung angelegt ist. Die ins Visier eingefasste Karte, die dem Betrachter somit als »Welt im Kopf« präsentiert wird, scheint nun, ganz im oben beschriebenen Sinne, als *mental map* verstanden werden zu können: Das in den närrischen Betrachter verlegte ortelische Weltbild wäre hiernach nicht mehr als objektive, unumstößliche Realität aufzufassen, sondern als hinterfragenswerte Konstruktion von Wirklichkeit. Adressiert sind mit dieser Relativierung gleichermaßen die Produzenten wie die Rezipienten des zeitgenössischen ortelischen Weltbildes, das nicht nur in entsprechenden Kartenwerken Ausdruck fand, sondern sich gleichermaßen auch in den Köpfen manifestiert haben dürfte. Die Infragestellung dieser seinerzeit schon etablierten Sicht auf die Welt erscheint um so bemerkenswerter, als sie aus der Zeit heraus erfolgte, also längst nicht aus jenem Kenntnisreichtum schöpfen konnte, über den wir heute verfügen, wenn wir auf den Menschen, seine Umwelt und die zu ihrer Erfassung verwendeten Medien schauen. Die ebenso subtile wie pointierte Kritik an dem Machtmedium Landkarte ist also kaum zu erklären und zu würdigen, ohne das Zusammenspiel von Mensch, Medium und Natur als Hintergrund einzubeziehen und die seinerzeit vorherrschende Praxis der Kartenherstellung bzw. -nutzung kritisch zu beleuchten.

Wie Schenk mit beispielhaften Betrachtungen ausführt, lassen sich mit dem Ansatz des *mental mapping* verschiedene Raumkonzepte nachzeichnen und erklären, etwa entlang der vier Himmelsrichtungen, mit

24 SCHENK 2002, S. 495f.

einschlägigen historisch-politischen Zuordnungen. Beschreibbar seien als diskursive Anknüpfungspunkte aber auch andere Referenzbegriffe, wie beispielsweise »das Zentrum Europas«. Eine Untersuchung hierzu liegt, für das Konzept Mitteleuropas, von dem Geographen und Historiker Hans-Dietrich Schultz vor. Schultz sieht die Räume der klassischen Länderkunde dabei nicht als geographische Realitäten, sondern als Konstruktionen, die eher dem Bereich der Ideologie, als dem der Empirie zuzurechnen seien. Geographische Großraumkonzepte könnten demnach als Ausdruck eines menschlichen Bedürfnisses nach Orientierung und als ein Indikator für bestimmte politische Verhältnisse verstanden werden. So erweise es sich, dass auch die meisten der gebräuchlichen Begriffe zur Bezeichnung geographischer Großräume nicht wertneutral sind, sondern eine politische Geschichte zum Hintergrund haben.²⁵

Kognitive Karten, so resümiert Schenk den bisherigen Stand der Forschung, werden somit auch künftig Faktoren des historischen Prozesses bleiben, wenn wohl weder das Bedürfnis nach Orientierung im Raum, noch der Druck geopolitischer Diskurse auf unsere räumliche Vorstellungswelt an Gewicht verlieren werden. Die Forschung um den Begriff des *mental mapping* könne in dem Sinne auch weiterhin fruchtbar erscheinen, wenn sie dazu beitrage, die Historizität und den politischen Charakter der Begriffe im Auge zu behalten, um darüber auch die angeschlossenen Raumkonzepte besser zu verstehen.²⁶

27

25 SCHENK 2002, S. 508f.

26 SCHENK 2002, S. 514.

2727 griech. *paradeigma*, zu deutsch *Beispiel/Muster*. Über lateinisch *paradigma* aus dem griechischen *παράδειγμα* (*Beispiel*), dies zu *παράδεικνύει* (vorzeigen, sehen). Vgl. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hg.): *Duden, Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. 4. Auflage. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 2007, S. 996.

Weltbilder im historischen Wandel: von Antike und Mittelalter über die Neuzeit zur Moderne

Ein Zusammenhang zur menschlichen Visualität scheint sich auch bei näherer Betrachtung von Ptolemäus' *Almagest*²⁸ abzuzeichnen (siehe umseitige Abbildung), auf den hier in den einleitenden kosmologischen Betrachtungen Bezug genommen wird. Denn auch dieses antike Weltbild gründete sich, neben mathematischen Analysen, vor allem auf astronomische Beobachtungen und versuchte zunächst, empirische Befunde in einen erklärlichen Zusammenhang zu bringen. Just am Ptolemäischen Exempel beschreibt Giorgio Agamben das Paradigma²⁷ dann aber auch als »ein Element, das als gemeinschaftliches Beispiel dienend, an die Stelle ausdrücklicher Regeln tritt und so eine bestimmte, in sich geschlossene Forschungstradition definiert«²⁹. Dass paradigmatische Bezugnahmen für die wissenschaftliche Arbeit hohen anschaulichen Wert haben und entsprechend fruchtbar sein können, ist beispielhaft an dem Aufsatz *Panopticism and the Super-Ego*³⁰ zu sehen: Philip Tonner beschreibt hier im Rahmen einer philosophischen Betrachtung Konvergenzen zwischen Benthams visuell funktionalem Gefängnisentwurf und dem Freudschen psychoanalytischen Strukturmodell.

Um für das gewählte Thema einen übergeordneten Betrachtungsrahmen zu schaffen, wird im ersten Teil der Arbeit (HIMMELSZELT) also zunächst auf das vorgenannte Weltbild nach Ptolemäus zurück geblickt, das die Umlaufbahnen der verschiedenen Planeten und Gestirne gemäß einer Vorstellung übereinander liegender Kristallschalen beschrieb und sämtliche Himmelskörper unter eine allum-

28 KUNITZSCH, PAUL: *Der Almagest. Die Syntax mathematica des Claudius Ptolemäus in arabisch-lateinischer Überlieferung*. Wiesbaden 1974.

29 AGAMBEN, GIORGIO: *Signatura rerum – über die Methode*. Frankfurt a.M. 2009, S. 13.

30 TONNER, PHILIP: *Freud, Bentham: Panopticism and the Super-Ego*, in: *Cultural Logic, Tenth Anniversary Issue*, Glasgow 2007.

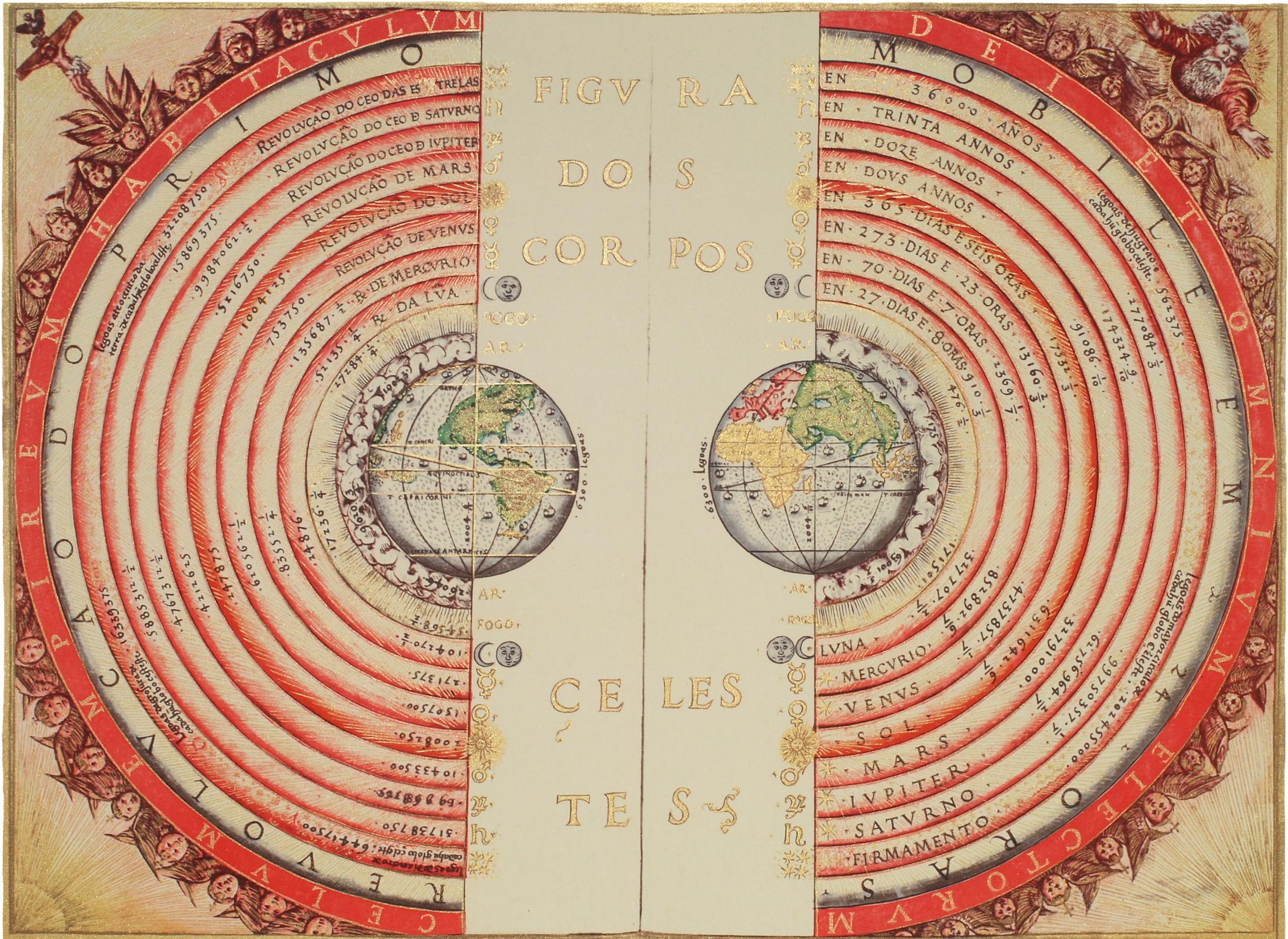


Abb 9: Figure des corps célestes

schließende Hülle, das PRIMUM MOBILE, fasste. Aus Sicht des irdischen Betrachters^{31*} ergab sich hierdurch eine zirkuläre Anordnung, die intuitiv begreifbar war und – trotz des verzerrenden geozentrischen Angelpunkts der Betrachtung – den verschiedenen Bewegungen am Firmament schon relativ gut gerecht wurde. Mit der äußersten Himmelschale, die der Bewegung aller Gestirne eine einheitliche Ordnung verlieh und insbesondere den Wechsel von Tag und Nacht erklärlich machte, schuf Ptolemäus eine Art Hilfskonstruktion, die unsichtbar im Hintergrund blieb, jedoch als gleichermaßen theoretische wie anschauliche Voraussetzung seines holistischen Weltbildes nützlich war: Es bot sich hier nämlich die Möglichkeit, ein allumfassendes Triebrad für die verschiedenen planetarischen Bewegungen zu schaffen und so jene fortwährende Verschiebung des gesamten Firmaments zu erklären, die aus heutiger Sicht nur durch die Erdrotation begründet ist. Auch wenn der Ansatz sich letztlich als unvollkommen erwies, weil die Verhältnisse erst sehr viel später mit der Verlegung des Hauptdrehpunktes auf die Sonne eine korrekte Beschreibung finden sollten, erscheint die übergeordnete Bezugsgrundlage doch überaus interessant: Auf diese Weise ließen sich nämlich die disparaten Einzelbeobachtungen einander recht gut annähern – ähnlich wie z.B. mit der *M-Theory*³² versucht wird, eine verbindende Klammer für die Quanten- und Relativitätstheorie zu schaffen, trotz widersprüchlicher Einzelbeobachtungen. Ptolemäus gelang durch die Konzeption des PRIMUM MOBILE also zumindest eine weitgehend adäquate Beschreibung der sichtbaren Phänomene und ein paradigmatisches Erklärungsmodell, das mehrere Jahrhunderte lang das allgemeine Weltbild prägen sollte.

Im Sinne des gewählten Rückbezugs auf Ptolemäus führt der Einstieg ins Thema also zunächst über kosmologische Betrachtungen, die insbesondere vor dem Hintergrund einer interdisziplinären Arbeit

31* Für sämtliche personalen Begriffe (Betrachter, Beobachter, Rezipient etc.) wird im folgenden der Einfachheit halber die maskuline Form gewählt.

32 WITTEN, EDWARD: *Magic, Mystery and Matrix*. Not. Amer. Math. Soc., Band 45. Providence 1998, S. 1125.

Bruno Binggeli zu sehen sind: *Primum Mobile – Dantes Jenseitsreise und die moderne Kosmologie*³³. Binggeli schlägt vom Ptolemäischen Entwurf ausgehend einen Bogen in die Gegenwart und stellt auf diese Weise Analogien zwischen antiken Vorstellungen und Erkenntnissen der heutigen Wissenschaft her. Als flächig-umwölbendes Modell, das trotz anspruchsvoller Berechnungen vor allem Ergebnis direkter Himmelsbetrachtungen war, erweist sich das PRIMUM MOBILE als ein erstes eindrucksvolles Zeugnis für das anthropogene Weltbild, das sich einer aufmerksamen, aber noch naiven Weltsicht verdankte. Gerade hierdurch wird es aus heutiger Sicht aber interessant, denn es sagt mindestens ebenso viel über den betrachtenden Menschen aus, wie über den von ihm erkannten Kosmos. Ptolemäus konzipierte sein Modell zwar noch schematisch wie ein mechanisches Räderwerk; aus der Anschauung mit bloßem Auge erschien es aber doch plausibel. Wirklich überholt wurde das Konzept daher erst durch den heliozentrischen Ansatz von Kopernikus: Dessen astronomische Beobachtungen haben für unser Sonnensystem bis heute wesentlich Bestand behalten, auch wenn das große Ganze durch die relativierten Bedingungen der modernen Astrophysik nach Einstein wiederum in ganz anderem Licht erscheint³⁴. Allerdings taucht, in moderner Lesart nach Binggeli, das PRIMUM MOBILE gleichsam als Ballonfigur³⁵ im äußersten Limes des expandierenden Raum-Zeit-Kontinuums wieder auf, wo es – wie ein spätes Zeugnis der Urknalls – die virtuelle Außengrenze des Universums markiert.

So verlieh Ptolemäus, ohne dies eigentlich zu beabsichtigen, dem flächigen Sichthorizont des Menschen eine anschauliche Form, die seiner spezifisch vorgeprägten Auffassungsweise entsprach: Der Ptolemäische Entwurf als primärer Ausdruck einer Natur im Bild bietet sich somit als instruktive Bezugsgrundlage für eine kritische Re-

33 BINGGELI, BRUNO: *Primum Mobile. Dantes Jenseitsreise und die moderne Kosmologie*. Zürich 2006.

34 EINSTEIN, ALBERT: *Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie*, Berlin/Heidelberg 2009.

35 BINGGELI 2006, S. 199.

flektion der menschlichen Wahrnehmungsbedingungen an sich an. Auch wenn das Modell sich letztlich zwar als Trugbild entpuppte, weil es die astronomischen Verhältnisse nicht korrekt abbildete, so entsprach es doch immerhin den perspektivischen Gesetzmäßigkeiten der primären visuellen Einlassung: Die Vorstellung vom großen Himmelsgewölbe verdankte sich ja unverkennbar einem optisch bedingten Schema, das im sterngedeckten Firmament eine kohärente Form und vor allem eine Begrenzung fand – und genau so auch heute noch zu bewundern ist (präzessionsbedingt etwas verschoben). Wenngleich man also bei Ptolemäus rückblickend eine vereinfachte und limitierte Weltsicht konstatieren muss, weil die astronomische Forschung noch in ihren Anfängen steckte, so bietet diese Weltsicht doch eine anschauliche Bezugsgrundlage zur visuellen Selbstreflexion. Die perspektivische Reduktion des Sichtbaren, die damals einem umfassenden kosmologischen Verständnis noch im Wege stand, lässt sich nämlich durchaus gewinnbringend für eine Illustration primärer visueller Wahrnehmungsformen in Anspruch nehmen: So bildet die Vorstellung vom großen Himmelsgewölbe einen mächtigen imaginären Bildträger, von dem ausgehend begrifflich wird, wie stark die prägenden Bedingungen sind, auf die sich unser intuitives Erleben auch heute noch gründet.

Das Ptolemäische Leitbild ist ferner im Zusammenhang mit den mythologischen Vorstellungen zu sehen, die in der Antike neben den astronomischen Konstellationen bestanden und hiervon seinerzeit auch kaum zu trennen waren. Dies erscheint insoweit von Bedeutung, als die Mythologie nicht nur das allgemeine Weltbild der Antike prägte, sondern seit jeher auch die Wissenschaft und den Alltag der Menschen mit inspiriert hat. Nicht ohne Bedeutung sind mythologische Bezüge ja auch heute noch, z.B. in Form von Sternbildern, überlieferten Sagen oder Märchenfiguren. Dem entspricht ein kulturwissenschaftlich offenes Konzept von Wissenschaft, dem sich auch die vorliegende Arbeit verpflichtet weiß, wenn etwa das gewählte Thema mittels verschiedener Bildmotive erforscht, ja sogar wesentlich darin verankert wird. Tatsächlich streckte Ptolemäus selbst schon die Hände nach den Göttern aus, als er im Handbuch der Astronomie formulierte: »Daß ich sterblich bin, weiß ich, und daß meine Tage

gezählt sind; aber wenn ich im Geiste den vielfach verschlungenen Kreisbahnen der Gestirne nachspüre, dann berühre ich mit den Füßen nicht mehr die Erde: am Tische des Zeus selbst labt mich Ambrosia, die Götterspeise«.³⁶



Abb 10: Ptolemäus und Astronomia

36 PTOLEMÄUS, CLAUDIUS: *Des Claudius Ptolemäus Handbuch der Astronomie*. Aus dem Griechischen übersetzt und mit erklärenden Anmerkungen versehen von KARL MANITIUS. Erster Band, Buch I–VI. Leipzig 1912, Vorwort.

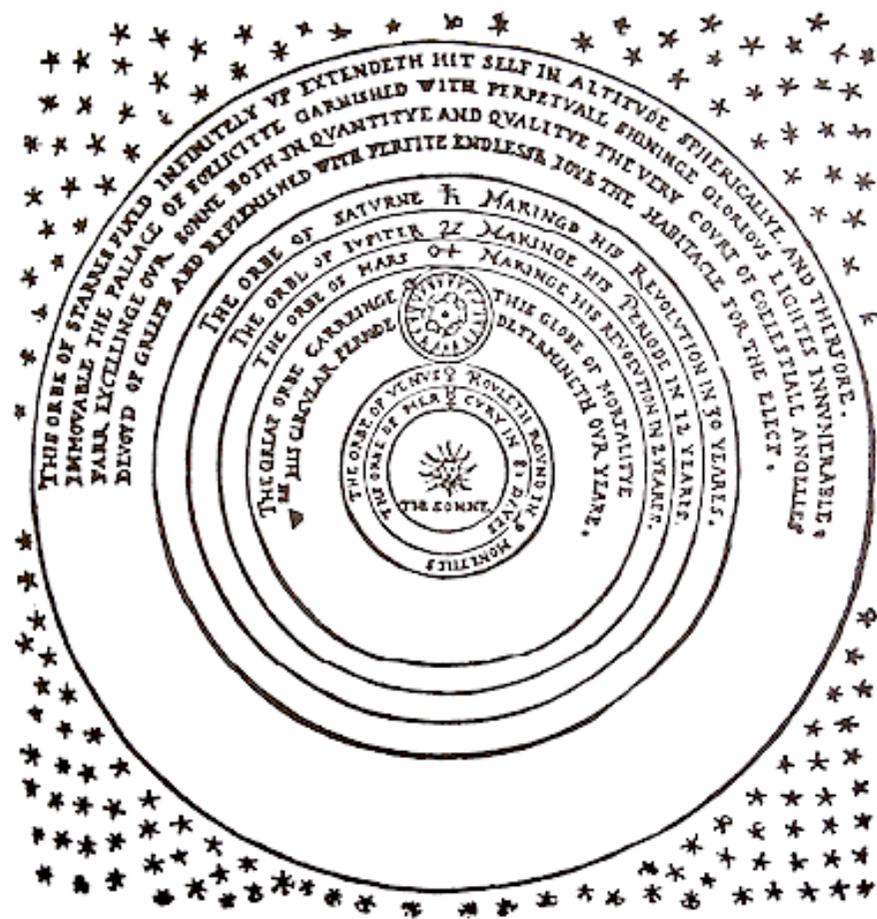


Abb. 11: Das kopernikanische System nach Thomas Digges

Der Übergang ins neuzeitliche Weltbild folgte auf den von Kopernikus begründeten Paradigmenwechsel zum heliozentrisch strukturierten Kosmos (Abb. 9). Nach Jahrhunderten einer scheinbar unverrückbaren Weltsicht, in der die Erde den Mittelpunkt darstellte, verschob sich der Dreh- und Angelpunkt aller planetarischen Bewegung nun zur Sonne. Dabei hat die Dezentrierung der Ptolemäischen Ordnung und die damit einhergehende Eröffnung des kosmischen Raums den Weg zu jenem cartesianischen Blick *ad infinitum* geebnet, der fortan die Vorstellungswelt der Neuzeit bestimmen sollte.³⁷

Visionäre Impulse in diesem Übergang kamen von Thomas Digges (1543-1595) und Giordano Bruno (1548-1600). Digges orientierte sich mit seinem 1576 erschienenen Diagramm des kopernikanischen Systems (Abb. 8) zwar noch an der schalenförmigen Anordnung, öffnete aber die Fixsternebene zu einem Raum, der sich abseits der Saturnsphäre ins Unendliche erstreckte. Unterstellt wurde dabei auch hier noch der göttliche Himmel, als »Palast der Glückseligkeit, geschmückt mit allzeit leuchtenden, zahllosen prächtigen Lichtern, die unsere Sonne an Zahl und Stärke weit übertreffen«. Digges sah also den äußeren Kosmos bereits als einen von zahllosen Sternen durchsetzten Raum an, zögerte aber noch mit der vollen Konsequenz, die überlieferten theologischen Vorstellungen zugunsten einer rein physikalisch fundierten Astronomie aufzugeben. Das Himmelszelt stellte demnach schon nicht mehr die äußerste Grenze der konkret beschreibbaren Ordnung dar, sondern markierte vielmehr den Beginn eines erweiterten stellaren Raums. Die »Wohnung des großen Gottes, die Heimstatt der Erwählten und der himmlischen Engel« war damit allerdings noch nicht in Frage gestellt.

Gesteigert wurde die expansive Konzeption des Kosmos noch durch Giordano Bruno, dessen phantastische Vorstellungswelt eines dezentralisierten und unendlich belebten Universums in der 1584 verfassten Schrift *De l'infinito universo e mondi* Ausdruck fand. Bruno ging darin von einem schier grenzenlosen Raum aus, in dem die ganze Größe des göttlichen Reiches sich offenbarte, mit unzähligen Welten und ebenso vielen majestätischen Thronen. Dieser allgemeine, unermessliche Weltraum sollte einerseits leer sein wie bei den griechischen Atomisten, andererseits aber durch die darin begriffene Schöpfung auch unendlich gefüllt. Bruno war mit dieser zentrumslosen Vorstellung multipler Erden und Sonnen seiner Zeit im Grunde schon weit voraus, drückte sich darin doch im Prinzip bereits jene Vervielfachung unserer nahen kosmischen Umgebung in Abermilliarden weiteren Galaxien aus (nach jüngster, stark korrigierter Schätzung bis zu zwei Billionen)³⁸. Mit der überschaubaren Himmelsmechanik

38 »The observable Universe contains about 2 trillion galaxies — more than ten times as many as previously estimated, according to the first significant revision of the count in two decades.« D. CASTELVECCHI on *nature.com* (2016),

37 vgl. BINGGELI 2006, S. 115.

früherer Tage war eine solche Vorstellung also schon überhaupt nicht mehr vereinbar; sie erinnert in den unfassbaren Größenordnungen vielmehr an die uns heute bekannten Dimensionen. Dabei war die bloße »Beobachtungsevidenz« buchstäblich Welten entfernt von den Observationsmöglichkeiten der heutigen Zeit, wo Weltraumfernrohre und andere Messsonden in Bereiche entsendet werden, die früher nicht einmal teloskopisch sichtbar waren. Bruno musste sich also in weiten Teilen schlicht auf seine Intuition und seine verstandesmäßige Einsicht gestützt haben. Wie sich dann Jahrhunderte später herausstellen sollte, war das Universum der Neuzeit in den Grundkonstanten von Raum und Zeit zwar grundsätzlich zu relativieren und neu zu denken (Einstein); als intergalaktischer Erfahrungsraum weist das uns heute bekannte Weltall aber eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zu der phantastischen Vorstellungswelt Giordano Brunos auf.³⁹

Reaktionen erzeugte das kopernikanische Weltbild aber nicht nur auf Seiten der Wissenschaft; scharf zurückgewiesen wurde es insbesondere von der Kirche, deren festgefügte Ordnung aus den Fugen zu geraten drohte, und die daher Visionäre wie Giordano Bruno mit dem Tode bestrafte. Selbst der Reformator Martin Luther soll klare Worte gegen Kopernikus und die von ihm erneuerte Kosmologie gefunden haben: »Der Narr will mir die ganze Kunst Astronomia umkehren! Aber wie die Heilige Schrift zeigt, hieß Josua die Sonne stillstehen und nicht die Erde!«⁴⁰ Trotz stichhaltiger Belege für die Richtigkeit der neuformulierten heliozentrischen Ordnung wurde also noch weiter an der traditionellen Auslegung der Bibel festgehalten, wonach die Erde den Mittelpunkt der göttlichen Schöpfung bildete und die Sonne sich mit den anderen Sternen und Planeten lediglich in erdumlaufender Bewegung befand. Dass die präzise Observation des Himmels schon damals zu anderen Schlüssen anleiten musste, war für die Kirche nicht akzeptabel.

Deutlich zu spüren bekam dies auch Galileo Galilei, der mit seinem astronomischen Hauptwerk *Dialogo sopra idue massimi sitemi del mondo*

referring to a study by C. CONSELICE, A. WILKINSON, K. DUNCAN, A. MORTLOCK published in: *The Astrophysical Journal*, Vol. 830, Number 2 (2016).

39 vgl. BINGGELI 2006, S. 116f.

40 HOSEMANN 2014, S 33.

darauf hinwirkte, die aristotelische Weltsicht zugunsten der kopernikanischen aufzugeben.⁴¹ Galilei hatte sich um 1610 mit einem selbstgebauten Fernrohr daran gemacht, den Sternenhimmel näher zu untersuchen und dabei überraschende Entdeckungen gemacht, die allesamt das heliozentrische Weltbild unterstützten. Angefangen von der Feststellung, dass sich die Milchstraße bei genauerem Hinsehen in unzählige einzelne Sterne auflöst, über seine berühmten Beobachtungen zur Geologie des Mondes, bis hin zur Entdeckung des »Miniatursonnensystems« um den Jupiter und die Phasengestalt der Venus.⁴² Galileos Erkenntnisse beruhten aber nicht nur auf der instrumentellen Beobachtung: Inzwischen ist, u.a. von Horst Bredekamp, ein differenzierteres Bild seiner Forschungstätigkeit gezeichnet worden, die sich offenbar auch aus der Herangehensweise als Künstler nährte. »Durch ihre Kenntnisse in der Perspektive waren künstlerisch ausgebildete Spezialisten weitaus besser vorbereitet, das Teloskop und das Mikroskop anzunehmen und zu nutzen, als Gelehrte, die weder über geschulte Augen noch über die Fähigkeit verfügten, sich des Gesehenen zeichnerisch zu vergewissern [...] In einem nur handschriftlich überlieferten Text des Jahres 1612 hat er seine Überzeugung, daß die Kunst das Modell für die Philosophie biete, in einer Grundsätzlichkeit entwickelt, die einem Manifest gleichkommt.«⁴³ Ähnlich wichtig wie die empirisch-instrumentelle Prüfung war für Galileo demnach die »erkenntnisweisende Funktion« des Zeichnens. Angesprochen ist damit, so Achatz von Müller, die »konstruktive Funktion des ordnenden Verstandes« und die »Synthese von Konstruktion und Empirie«. Er fasst die Quintessenz von Bredekamps Untersuchung daher folgendermaßen zusammen: »Alle Erkenntnis bedarf formgebender Zusammenhänge.«⁴⁴

41 vgl. BINGGELI 2006, S. 119ff.

42 vgl. BINGGELI 2006, S. 112.

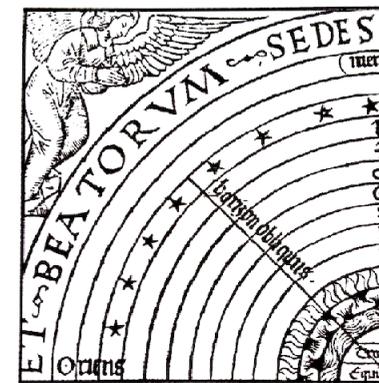
43 BREDEKAMP, HORST: *Galilei der Künstler. Die Zeichnung, der Mond, die Sonne*. Berlin 2007. S. 319-322.

44 MÜLLER, ACHATZ VON: *Oh, schöner Mond!* in: *Die Zeit*, Ausgabe 26/2007.

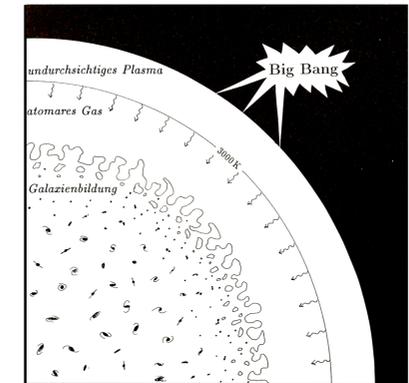
Die cartesianische Vorstellung eines isotropen Raums, der sich unendlich in alle Richtungen fortsetzt, wurde im ausgehenden 17. Jhdt. schließlich auch durch Newton (1643-1727) untermauert, dessen mechanistische Prinzipien eine rigorose Kontinuität und Vorhersehbarkeit der raumzeitlichen Ordnung vorsahen – und der dafür im Rahmen herkömmlicher Messungen auch überzeugende Belege vorweisen konnte. Die hieraus ableitbare Vorstellung einer Welt, in der *pars pro toto* von Einzelbetrachtungen aufs große Ganze zu schließen war, konnte auch kaum in Frage gestellt werden: Solange wie die theoretischen und experimentellen Grundlagen fehlten, um z.B. Widerstände oder Krümmungen in der Raumzeit aufzuspüren (bzw. Raum und Zeit überhaupt in Relation zueinander zu sehen) bestand kein Anlass, an dem neuen, auf wissenschaftliche Klarheit bedachten Weltbild Zweifel zu hegen, das in reizvollem Kontrast zu den ideell geprägten Vorstellungen des Mittelalters stand.

Das rationalistische Denken der Neuzeit, als Ausdruck mathematisch formulierbarer Gesetzmäßigkeiten, sollte in der Entwicklung der kosmologischen Forschung letztlich zwar nur eine Zwischenepisode darstellen. Jedoch hat sich erwiesen, dass die neuzeitlichen Vorstellungen von Raum und Materie mehr waren als nur eine Traverse zwischen antik-mittelalterlichem und modernem Weltbild, beschreiben sie doch bis heute große Teile der praktischen Physik weitgehend korrekt. Die im wesentlichen zutreffende Beschreibung mechanischer Grundprinzipien (Newtonsche Gesetze) im Einklang mit der alltäglichen Erfahrung musste also, so wie ihr Geltungsbereich als begrenzt erkannt wurde, einer Weiterentwicklung der Kosmologie nicht grundsätzlich entgegen stehen.

Beschreiben könnte man allerdings auch, parallel zur neuzeitlichen Vorstellung eines statisch-entgrenzten Universums, eine »durchlaufende Alternative der Egozentrik«⁴⁵. Die zirkulären Formen der kopernikanischen Himmelsmechanik harmonierten zwar nicht mit der Vorstellung einer absoluten Raumstruktur euklidisch-geometrischer Art, schlossen eine solche aber auch nicht grundsätzlich aus.



Antike/Mittelalter



modern

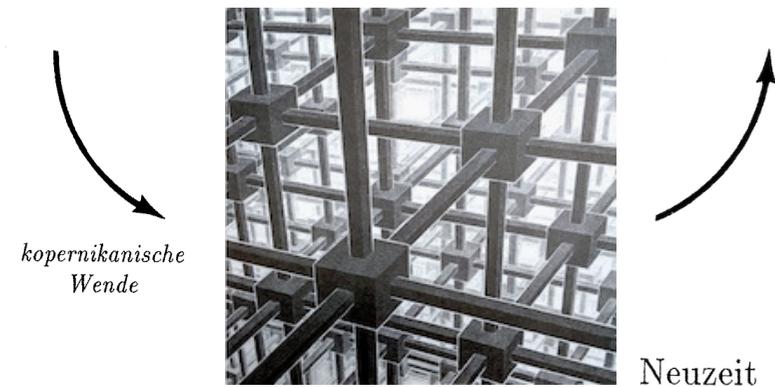


Abb. 12: Weltbilder im Wandel

Interessiert an der heliozentrischen Neuordnung des Kosmos – zumindest zum Zwecke persönlicher Inszenierung – zeigte sich etwa der Sonnenkönig Louis XIV, der die konzentrische Weltsicht für seine Zwecke usurpierte und zum Sinnbild seines persönlichen Selbstverständnisses erhob: Im Mittelpunkt aller herrschaftlichen Macht und Ordnung stand kein geringerer als er selbst. Um ihn als Zentralfigur konnte sodann, planetengleich, der ihm verpflichtete Hofstaat in einer architektonisch wohlarrangierten Umgebung kreisen. Die

45 CLAUSBERG, KARL: Gutachten 9/2016, Anregung auf S. 3.

heliocentrische Anordnung diente schließlich sogar als Vorlage für das berühmte *Ballet de la nuit*, in dem Louis XIV die Hauptrolle der Sonne übernahm. Das im Höhepunkt des französischen Absolutismus entwickelte Selbst- und Weltbild des *Roi Soleil* folgte also nicht der neuzeitlichen Wende hin zu einer gleichförmigen, infinitesimalen Strukturierung des Raums oder einer Marginalisierung des Betrachters: Ganz im Gegenteil zeichnete sich mit dem egozentrischen Festhalten am ungeteilten Betrachterstandpunkt eher eine Kontinuität der ballonartigen Vorstellungswelt ab, wie sie im antik-mittelalterlichen Weltbild zu beschreiben ist, später auch wieder in der modernen Kosmologie aufscheint.

Mit Blick auf diese von Binggeli skizzierten morphologischen Analogien, in denen Antike und Moderne sich berühren (*Primum Mobile / Big Bang*), erscheint es somit naheliegend, neben dem neuzeitlich entwickelten Weltbild auch die vorstehend erwähnte »Alternative der Egozentrik«⁴⁶ im Blick zu behalten, die vor allem als eine subjektiv-intuitive zu verstehen ist. Eine dementsprechende »sphärische Herrschaftsperspektive«⁴⁷, wie sie im vorliegenden Konzept FOU DU ROI der Königsfigur zuzuschreiben ist, geht denn auch gut in dem so verstandenen historischen Hintergrund auf. Und es zeigt sich, dass die Prägung der zeitgenössischen Weltanschauung nicht nur von der beschleunigten Entwicklung der Wissenschaften bestimmt war.

Entsprechende Anhaltspunkte liefert Sophia Prinz in ihrer soziologischen Analyse zur *Praxis des Sehens*: Hiernach wurde die »Rationalisierung des Blicks«, wie sie sich in den Bildkonstruktionen, wissenschaftlichen Beobachtungs- und Visualisierungstechniken, sowie später in der panoptischen Rasterung des Raums widerspiegelt, stets auch von affektivspektakulären Gegentendenzen oder schlicht chaotischen Reizüberflutungen ergänzt und konterkariert.⁴⁸ Prinz spannt hier entlang verschiedener visueller Konstellationen und Arrangements einen historischen Bogen, der bis in unsere bildergeflutete Gegenwart reicht: »Anfangen bei der Überwältigungsästhetik der

46 ebd., S. 4.

47 ebd., S. 4.

48 PRINZ 2014, S. 16

Kunst und Architektur der Gegenreformation, die sich mit ihrem ekstatischen Zusammenspiel von Farben und Formen, Oberflächen und Tiefen explizit gegen die protestantische Nüchternheit und das Programm der wissenschaftlichen Revolution wandte, über den höfischen Prunk unter Ludwig dem XIV., der seiner Legitimation durch ausladende Feste und üppige Paläste Ausdruck verschaffte, bis hin zur »schockhaften« Großstadterfahrung (Benjamin 1963: 39), die durch die wuchernden Ding- und Bildwelten, die beschleunigenden Verkehrstechnologien und elektrischen Lichtermeere ausgelöst wird«⁴⁹

Die Entwicklung zum visuellen Kosmos der Moderne ist also von konkurrierenden, zum Teil widerstreitenden Einflüssen geprägt gewesen, deren Grundprinzipien sich auch in unserer heutigen Sehkultur spiegeln. Die Verbindung von immersiv-vereinnahmenden Bildwelten einerseits und selektiv-strukturierenden Modulationen andererseits ergibt dabei eine Dualität, die in der hier vorliegenden Arbeit eingehender beleuchtet wird. Diese Aspekte habitualisierter Sehkultur sind allerdings – so die leitende Annahme – nicht nur als äußerliche, z.B. soziologisch-kulturell beeinflusste Schemata zu verstehen, sondern in ihren Grundvoraussetzungen auch zurück zu beziehen auf die genuine Verfasstheit des Menschen, ohne die eine entsprechend adaptierte Einlassung gar nicht möglich wäre.

Welche Bedingungen aber gelten für die Geometrie und Topologie des subjektiven Sehraums? Kann in jedem Fall von einer Geradlinigkeit des Sehens ausgegangen werden, oder sind seit Hermann von Helmholtz auch nicht-euklidische, sphärische und hyperbolische Weltgeometrien in Betracht zu ziehen?⁵⁰ Eine kritische Revue dieser Ansätze⁵¹ liefert Hans Reichenbach:⁵² Er zitiert Helmholtz u.a. mit einer bekannten Passage, die das menschliche Erleben in einer hyperbolischen Welt beschreibt. Ausgangspunkt für diese Schilderung ist die dreidimensionale Version des Kleinschen Modells, von Helmholtz auch als »Beltrami-Kugel« bezeichnet: »Wir können von hier

49 ebd., S. 16

50 CLAUSBERG, KARL: Gutachten 9/2016, Anregung auf S. 3.

51 HELMHOLTZ, HERMANN VON: *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig 1867.

52 REICHENBACH, HANS: *Philosophie der Raum-Zeit-Lehre*, Berlin und Leipzig 1928. In: *Gesammelte Werke*, Band 2. Wiesbaden 1977.

aus sogar noch einen Schritt weitergehen; wir können daraus ableiten, wie einem Beobachter, dessen Augenmaß und Raumerfahrungen sich gleich den unserigen im ebenen Raume ausgebildet haben, die Gegenstände einer pseudosphärischen Welt erscheinen würden, falls er in eine solche eintreten könnte. Ein solcher Beobachter würde die Linien der Lichtstrahlen oder die Visierlinien seines Auges fortfahren als gerade Linien anzusehen, wie solche im ebenen Raume vorkommen, und wie sie in dem kugeligen Abbild des pseudosphärischen Raumes wirklich sind. Das Gesichtsbild der Objekte im pseudosphärischen Raume würde ihm deshalb denselben Eindruck machen, als befände er sich im Mittelpunkte des Beltramischen Kugelbildes. [...]«.⁵³ Diese Schilderung stellt eine der zahllosen Untersuchungen dar, die Helmholtz in seinem *Handbuch der physiologischen Optik* angestellt hat und hier nur beispielhaft zu erwähnen sind, etwa wenn es um den Aufbau unseres Gesichtsfeldes geht: Tatsächlich beruht der als homogen empfundene Sehraum ja auf mangel- und lückenhaften, auf dem Kopf stehenden und inkongruenten Netzhautbildern. Helmholtz sah hier unbewusste Denkvorgänge am Werk, die sich schon an die frühesten und einfachsten Elemente der Empfindung heften. Der menschliche Geist zeige sich somit wirksam auch in Abläufen, die zunächst eigentlich nur körperlicher Art scheinen. Vor aller Erfahrung, so Helmholtz' These, besäßen wir eine Anschauungsform des Raumes, und so müsse sich eine dem Mensch allein und ursprünglich angehörende Empfindungsweise finden lassen, die noch *vor* dem räumlichen Sehen liege und dieses maßgeblich präge. Erst die apriorische Konstituierung des Raums ermögliche dann die Einordnung all jener Gegenstände, die uns die übrigen Sinne lieferten.⁵⁴

Ebenfalls im 19. Jahrhundert und bereits bezugnehmend auf Helmholtz befasste sich Bernhard Riemann mit *Hypothesen, welche der Geometrie zugrunde liegen*. Auch er ging davon aus, dass die Konstitution unserer Sinnesorgane die Bedingungen vorgebe für das, was wir uns vorstellen können. Dabei seien wir darauf angewiesen, den Raum aus jenen Daten zu konstruieren, die unsere zweidimensionale Netz-

53 ebd., S. 412.

54 vgl. FICK, MONIKA: *Sinnenwelt und Weltseele: Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen 1993, S. 34f.

haut empfangen. Für die Deutung dieser pictoralen Grundlage müsse allerdings nach Helmholtz das Kausalgesetz vorausgesetzt werden. Die Erfahrungen seien somit nicht beliebig, sondern bezögen sich auf eine Außenwelt, deren Physik und Geometrie es zu rekonstruieren gelte. Somit ist die Konstituierung der subjektiven Erfahrung aus Riemanns Sicht stets ein Wechselspiel von inneren und äußeren Voraussetzungen, deren jeweilige Anteile das Gesamterleben bedingen.⁵⁵

Vor dem Hintergrund verschiedener historischer Weltbilder und ihrer subjektiven Wahrnehmung lässt sich schließlich auch der Blick auf ihren Wandel schärfen: Auf der einen Seite stehen da die großen Himmelspanoramen und Weltblasen, wie sie ausgehend von Ptolemäus über Kopernikus bis hin zu Einstein beschrieben werden können, auf der anderen Seite stehen die analytisch-panoptischen Sichtweisen auf Raum und Materie in jeglicher Skalierung, angefangen von der um physikalische Kohärenz bemühten großen Himmelsmechanik Newtons⁵⁶ bis hin zur korpuskelartigen Atomisierung des Kosmos nach Descartes⁵⁷. Es erscheint dabei nicht als Zufall, dass im Verlauf der Wissenschaftsgeschichte beide Aspekte visuellen Erlebens immer wieder unterschiedlich stark zum Vorschein gekommen sind, und es leitet an zu der Vermutung, dass die formulierten Weltbilder ebenso viel über die Kultur und den Zeitgeist ihrer Betrachter aussagen wie über die Natur des Betrachteten. Der neuzeitliche Wunsch nach Klarheit und Berechenbarkeit allen kosmischen Geschehens hat ein ebensolches, rationalistisch geprägtes Weltbild zutage gefördert. Die moderne Kosmologie hingegen musste – wie die antik-mittelalterliche Wissenschaft – wieder mehr Zugeständnisse an die Rätselhaftigkeiten und die Unwägbarkeiten des Kosmos machen, wenn auch auf ganz anderem Niveau. Nicht die Analyse der Einzelteile stand nun mehr im Vordergrund, sondern zusehends die Beschreibung von Wechselwirkungen und das Verständnis des Ganzheitlichen. Den zahlreichen aufklärerischen Vorstößen auch unserer Zeit stehen mithin ebenso viele offene Fragen gegenüber.

55 vgl. RIEMANN, BERNHARD: *Über die Hypothesen, welche der Geometrie zugrunde liegen*. Heidelberg 1921. Kommentiert von Jürgen Jost, Heidelberg 2013.

56 vgl. BINGGELI 2006, S. 12.

57 vgl. ebd., S. 127.

So erweisen sich die äußeren Weltbilder und ihre visuellen Akzentuierungen auch als Spiegel gesellschaftlicher Strömungen in den jeweiligen Epochen. Welche Schemata gegenwärtig besser geeignet sind, das Visuelle zu prägen oder gar zu dominieren, scheint dabei relativ offen, denn es stehen einander machtvolle Apparate gegenüber: Auf der einen Seite die digital akzelerierten, panoptischen Durchdringungen fast aller Lebensbereiche durch gesteigerte optisch-analytische Verfahren und selbstlernende Software; auf der anderen Seite die immer ausgefeilteren Mittel panoramatisch-immersiver Annäherung von Mensch und Bild, von brillengebundener *Virtual Reality* bis hin zur Implementierung impulsinduzierender Technik ins menschliche Auge (Netzhautchips). Das Vordringen bildgebender und bildabnehmender Verfahren in retinotop Nervenstrukturen des menschlichen Gehirns erscheint so fast nur noch eine Frage der Zeit. Was dann überdies im vor uns liegenden Zeitalter aus der Entwicklung von Mensch-Maschine-Hybriden zwischen künstlicher Intelligenz, biologischer Unsterblichmachung und extraterrestrischer Expansion noch möglich werden kann, lässt sich zur Zeit zwar nur hochspekulativ überblicken, wie dies etwa Yual Noah Harari in seiner Zukunftsvision *Homo Deus*⁵⁸ tut. Klar scheint allerdings, dass diese Entwicklungen den genuin menschlichen, d.h. auch den wahrnehmungsbiologischen Bedingungen werden Rechnung tragen müssen. Je stärker dabei die Annäherung von Mensch und Medium wird, desto interessanter wird es sein zu sehen, wie beide Seiten ineinander aufgehen.

58 HARARI, YUVAL NOAH: *Homo Deus. Eine Geschichte von morgen*. München 2017.

Philosophische Vordenker in Antike und Neuzeit

Als philosophischer Hintergrund für die vorgenannte Untersuchung sind zunächst die Überlegungen von René Descartes herauszustellen, der mit seinem dualistischen Denkansatz in *Meditationes de Prima Philosophia* im Jahre 1641 einen grundlegenden, wenngleich kontrovers diskutierten Bezugsrahmen für die Wahrnehmungstheorie geschaffen hat^{59*}. Als dezidiert Vertreter des Rationalismus stieß er allerdings auf Widerstände, insbesondere bei der Kirche: Nach der Indizierung seiner Schriften im Jahre 1663 durch den Heiligen Stuhl wurden seine Lehren schließlich auch dem königlichen Bann unterworfen, was eine Verbreitung an französischen Schulen verhinderte.⁶⁰ Der Nachwirkung seines Schaffens tat dies allerdings keinen Abbruch.

Descartes griff mit seinen Überlegungen zentrale Fragen der antiken Philosophie auf, die das Verhältnis von Subjekt und Objekt, von Geist und Materie betreffen und knüpfte damit an eine Tradition an, die im alten Griechenland ihre bekanntesten Gründerväter hatte: Sokrates und der Imperativ zur Selbsterkenntnis »*mosce te ipsum*«, ausgesprochen im Verweis auf die berühmte Tempelinschrift am Orakel von Delphi⁶¹; sein Schüler Platon, der mit dem Höhlengleichnis⁶² den Erkenntnisprozess vom Sinnlichen zum Geistigen als notwendig beschrieb und damit bis heute ein starkes Bezugsmotiv auch für neue Perspektiven der Bildwissenschaften geschaffen hat⁶³; oder Aristoteles, der im *Organon* Überlegungen zur Logik anstellte, mit seiner *Metaphysik* aber auch der Empirie ihre Bedeutung zuwies: »Aus der Erfahrung

59* d.h. kurz nach der Geburt von Louis XIV (1638).

60 vgl. SORELL, TOM: *Descartes*, Freiburg im Breisgau 1999, S. 125.

61 GUTH, KARL-MARIA (Hg.): *Xenophon. Erinnerungen an Sokrates*, Berlin 2015, S. 121.

62 vgl. PFISTER, JONAS: *Klassische Texte der Philosophie*. Ein Lesebuch. Stuttgart 2011, S. 20f.

63 vgl. z.B. CLAUSBERG, KARL: *Sanredams Platon-Höhle: Herz/ Hirn-Dunkelkammer als Optikkolabor. Ein Binokular-Essay*. Heidelberg 2014.

hinwiederum gewinnt der Mensch Wissenschaft und Theorie [...]«⁶⁴. Schon in der Antike wurden also erkenntnisphilosophische Positionen formuliert, die später in der Neuzeit eine Renaissance erfahren sollten – oder auch Widerspruch auslösten wie z.B. durch Francis Bacon: Der wandte sich mit seinem *Novum Organum* gegen die aus seiner Sicht zum Dogma erstarrte Lehre des Aristoteles und forderte als Begründer des Empirismus eine erneuerte, möglichst unvoreingenommene Wissenschaft. Eine ähnlich kritische Stellungnahme gegenüber einer etablierten philosophischen Sichtweise ist dann in neuerer Zeit bei Antonio Damasio zu finden: Mit seiner Publikation *Descartes' Irrtum*⁶⁵ bezieht er die jüngsten neurowissenschaftlichen Erkenntnisse auf die cartesianische Lehre, um seinerseits ein komplexeres, stärker von Wechselwirkungen geprägtes Bild von Körper und Geist zu postulieren. Damasio ist mit seinen Überlegungen in guter Gesellschaft: Forschungsansätze um den Bereich der mental imagery oder der extended mind (z.B. Andy Clark: *Supersizing the mind*⁶⁶) verbinden in interdisziplinären Ansätzen neue Erkenntnisse der Neurowissenschaften mit psychologischen und philosophischen Perspektiven, die auf die Wahrnehmungstheorie und Phänomenologie des 19. und 20. Jahrhunderts zurückverweisen: Genannt seien hier auf deutschsprachiger Seite nur Hermann von Helmholtz, der sich gleichermaßen mit Physiologie und Physik befasste⁶⁷; Edmund Husserl, der als Begründer der *Phänomenologie* gilt⁶⁸, sowie sein Schüler Günther Anders, dessen medienphilosophische Untersuchungen aus heutiger Sicht geradezu visionär erscheinen⁶⁹. Auf französischer Seite sind der Psy-

choanalytiker Jacques Lacan mit seinem Entwurf eines *stade du miroir* hervorzuheben⁷⁰; Maurice Merleau-Ponty mit seiner *Phénoménologie de la perception*⁷¹; und schließlich als namhaftester Vertreter des Existentialismus Jean-Paul Sartre, der mit Merleau-Ponty auch persönlich bekannt war. Beide waren überdies Mitbegründer des *Comité français d'échanges avec l'Allemagne nouvelle*, einer nach dem Krieg gegründeten Initiative zur Stärkung der europäischen Integration⁷².

Die verschiedenen philosophischen Ansätze widersprachen einander zum Teil, ließen dadurch jedoch um so deutlicher erkennen, wie facettenreich die Konstruktion und Erfahrung von Wirklichkeit ist, und wie schwierig es daher fällt, eindeutige theoretische Aussagen zu treffen. Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang Ludwig Wittgenstein, der mit seinem philosophischen Früh- und Spätwerk⁷³ zwei völlig gegensätzliche Positionen formulierte und doch mit beiden zu überzeugen wusste. Die vorliegende Arbeit folgt eher dem Geist des Spätwerks, also den Philosophischen Untersuchungen, in deren Mittelpunkt die Sprachspiele stehen. So stützt sich auch das Konzept FOU DU ROI vor allem auf beispielhafte Betrachtungen in essayistischer Form, ganz in jenem philosophischen Geist, für den im 16. Jh. Michel de Montaigne in Frankreich bekannt war⁷⁴. Der wandte sich mit seinem ungebundenen Denken gegen etablierte Lehrmeinungen seiner Zeit und nahm sich so in Form und Inhalt eine Art »Narrenfreiheit«, die festgefügte Positionen in Frage stellte und der Wissenschaft neuen Geist einhauchte. Insbesondere aber erlaubt ein solcher philosophisch geprägter Zugang, das gewählte Themenfeld aus eigenem Raisonement zu erforschen und die Arbeit nicht auf

64 WIELAND, WOLFGANG (Hg.): *Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung Antike*. Stuttgart 2005, S. 53f.

65 DAMASIO, ANTONIO: *Descartes' Irrtum – Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München 1994.

66 CLARK, ANDY: *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, New York 2008.

67 HELMHOLTZ, HERMANN VON: *Handbuch der physiologischen Optik*. Leipzig 1867.

68 HUSSERL, EDMUND: *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Halle 1901.

69 ANDERS, GÜNTHER, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. II. München 1987.

70 LACAN, JACQUES: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. Schriften I. Berlin 1986, S. 61–70.

71 MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übers. von RUDOLF BOEHM Berlin 1974.

72 vgl. GROSSER, ALFRED: *Mein Deutschland*. Hamburg 1993, S. 70.

73 WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen*. Hg. von JOACHIM SCHULTE. Frankfurt a.M. 1984.

74 MONTAIGNE, MICHEL DE: *Essais*. Erste moderne Gesamtübersetzung, übersetzt von HANS STILLET. Frankfurt a.M. 1998.

eine Revue bestehender Theorieansätze zu beschränken, auf die nun im Folgenden, als Hintergrund zur Arbeit, eingegangen wird.

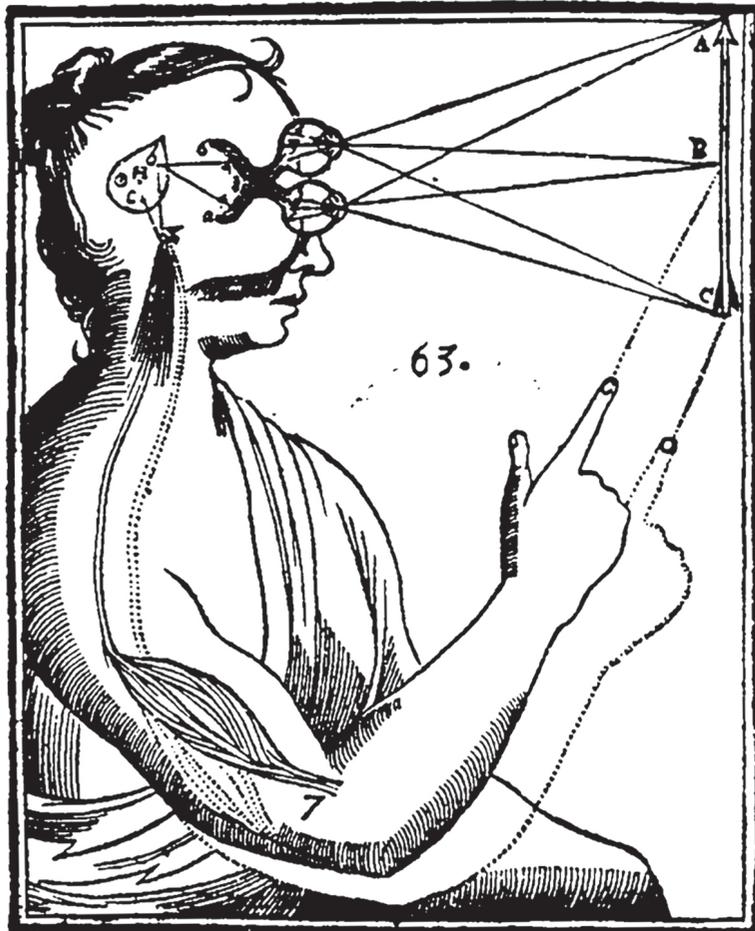


Abb 13: Diagramme

Ansätze in der Wahrnehmungstheorie und erkenntnistheoretischer Diskurs

Als Wegbereiter der Wahrnehmungstheorie sind Ernst Heinrich Weber⁷⁵ und Gustav Theodor Fechner⁷⁶ zu nennen, die im 19. Jh. mit ihrer Begründung einer Psychophysik dem Zusammenspiel von inneren und äußeren Bedingungen der Wahrnehmung einen experimentell erforschbaren Betrachtungsrahmen verliehen haben. Die damals noch bescheidenen Mittel der kognitiven Neurowissenschaft setzten der Forschung freilich Grenzen; die Relevanz ihrer Überlegungen zeichnet sich vor dem Hintergrund heutiger Möglichkeiten aber um so deutlicher ab, auch als Bezugshintergrund für die hier vorgelegte Arbeit. Fechner sah Empfindungen als ein Resultat messbarer Zusammenhänge zwischen äußeren Reizen und inneren Reaktionen, so dass der Begriff Psychophysik hier programmatisch erscheint auch für eine ganz grundlegende Gegenüberstellung: Auf der einen Seite für die geistige Konstituierung visueller Wahrnehmungen (*constitution mentale*); auf der anderen Seite für die mediale Konstituierung darstellender Reproduktionsformen (*constitution médiale*). Binggeli beschreibt diesen Zusammenhang mit folgenden Worten: »Genau um diese Beziehung zwischen psychischer Innenwelt und physischer Außenwelt, genauer um deren prägenden Einfluss auf die Herausbildung unseres Weltbilds, sowohl auf kulturgeschichtlicher wie auf individueller Ebene, geht es uns hier«⁷⁷. Im Konzept dieser Arbeit werden beide Bezugsebenen zunächst separiert gegeneinander gestellt, um dann allerdings anhand einer projektiven Überlagerung ein integriertes Verständnis zu ermöglichen. Im interaktiven Text- und Bildkonzept werden hierfür zunächst die spezifischen Bedingungen

75 WEBER, ERNST HEINRICH: *Die Lehre vom Tastsinne und Gemeingefühle auf Versuche gegründet*. Braunschweig 1851.

76 FECHNER, GUSTAV THEODOR: *Elemente der Psychophysik*. Band 1 und 2. Leipzig 1889.

77 BINGGELI 2006: S. 418.



Abb. 14: FOU DU ROI

des Medialen als graphische Anordnung heraus gehoben (*élévation*), um zugleich – im Bewusstsein der Überlagerung – den Blick für die mentalen Formen der Wahrnehmung zu schärfen. Es erfolgt somit, bildhaft nachvollzogen, eine dynamische Verschränkung von *constitution mentale* und *constitution mediale* entlang der y-Achse. Dieser »Schlüsselprozess« (»CLÉ DE FOU«) wird zunächst übergreifend skizziert und dann in Form zweier Parabeln als Blickabfolge zwischen ROI und FOU beschrieben, um dann den Ausgangspunkt für die anschließende Untersuchung zu bilden. Der so angestellte Vergleich von medialer und mentaler Konstituierung legt schließlich auch einen Blick auf das Lacansche *Experiment vom umgekehrten Blumenstrauß*⁷⁸ nahe: Die Zusammenführung von natürlichem Gegenstand und medialer Projektion steht dort zwar in einem psychoanalytischen Kontext, folgt jedoch in der Anordnung einem ähnlichen Prinzip – und sie greift vor allem auch direkt auf bildhafte Darstellungsformen zurück.

78 LACAN, JACQUES: *Freuds technische Schriften*, Seminar I, Weinheim / Berlin 1978, S.3.

Für die wissenschaftliche Positionierung der Arbeit sollen grundsätzlich nun zwei Felder unterschieden werden: Einerseits der erkenntnisphilosophische Hintergrund, wie er als historische Entwicklung zu beschreiben ist, andererseits der jüngere Diskurs der Gegenwartsphilosophie, die im Spektrum konstruktivistischer Strömungen verschiedene Sichtweisen hervorgebracht hat.

Zunächst die historische Perspektive: Sie erscheint insoweit interessant, als die hier gewählte Gegenüberstellung von FOU und ROI entlang zweier grundlegender Wirklichkeitskonzepte nachzuvollziehen ist: Dabei steht auf der einen Seite das Konzept des *naïven Realismus* (u.a. Moore⁷⁹, Searle⁸⁰, gefolgt von den differenzierteren Ansichten des *kritischen Realismus*, z.B. Messer⁸¹, Musgrave⁸²). Mit der im naiven Realismus vorgebrachten Auffassung der Naturerscheinungen fand zunächst jene intuitive Form der Wahrnehmung Ausdruck, die uns allen wohlvertraut ist, nämlich als jene alltägliche Vorstellung des *common sense*, dass die Welt just so sei, wie sie uns erscheint (»ROI«). Eine solche Sicht der Dinge hat sich, als erkenntnisphilosophischer Standpunkt, zwar als nicht haltbar erwiesen, insofern hier den komplexen inneren wie äußeren Bedingungen unserer Wirklichkeitswahrnehmung nicht hinreichend Rechnung getragen wird. Dass allerdings eine so verstandene Realitätsauffassung sich überhaupt längere Zeit halten konnte, liefert schon ein deutliches Indiz dafür, wie immersiv und einnehmend die Innenperspektive für uns als Wahrnehmende ist.

Dem naiven Realismus gegenüber zu stellen sind die verschiedenen Varianten einer subjektiv konstituierten Wirklichkeit, die vom Prinzip her das Gegenteil unterstellen: dass nämlich jegliche Perzeption der Natur ganz oder zumindest vorrangig als ein Produkt des Betrachters aufzufassen ist und somit zur Begründung eines philosophischen *Konstruktivismus* anleiten muss. Graduelle Unterschiede zeichnen sich hier insbesondere in der Frage ab, wie rigoros die Entkoppelung von Innen-

79 MOORE, GEORGE EDWARD: *A defence of common sense*. London 1959.

80 SEARLE, JOHN ROGERS: *Seeing things as they are. A theory of perception*. N.Y. 2015.

81 MESSER, AUGUST: *Der kritische Realismus*. Karlsruhe 1923.

82 Musgrave, Alan: *Alltagswissen, Wissenschaft und Skeptizismus*. Tübingen 1993.

und Außenwelt zu denken ist. Ob also wie in der hier vorgelegten Arbeit eher von einem *moderat-konstruktivistischen*, von Interdependenzen geprägten Verhältnis auszugehen ist (u.a. Schmidt⁸³, Reich⁸⁴), oder ob noch weitergehend eine *radikal-konstruktivistische* Beschreibung von Wirklichkeit zu rechtfertigen ist (u.a. von Glasersfeld⁸⁵, von Förster⁸⁶). Im Mittelpunkt konstruktivistischer Modelle steht grundsätzlich das Subjekt und die Untersuchung all jener Bedingungen, die für die Herstellung unserer menschlichen Erfahrungswirklichkeit als relevant anzusehen sind – ein Komplex, der sich eben als vielschichtiger erweist, als das Spontanerleben uns dies suggeriert (»FOU«).

Nun weist der philosophische Konstruktivismus, abseits der Strömungen des 20. Jahrhunderts, eine noch weiter zurück reichende Entwicklung⁸⁷ auf, die auch für die vorliegende Arbeit einen konkreten Bezugshintergrund liefert: Schon von ihrem Ursprung her und während des gesamten Verlaufs der abendländischen Philosophie- und Geistesgeschichte hat nämlich die intellektuelle Erkenntnis eine starke Orientierung am Handlungs- und Schöpfungsprozess des Handwerkers und Künstlers gehabt gemäß der Devise, dass man nur das wirklich versteht, was man im Prinzip auch selbst erzeugen, zumindest nacherzeugen könnte (vgl. »CADRE DE ROI« / »MIROIR DE FOU«). Schon Platon konzipierte im *Timaios* einen Schöpfungsmythos, nach dem der göttliche Demiurg als Handwerker gott im Blick auf vorgegebene Ideen die amorphe Materie gestaltet. Mit dieser konstruktivistischen Erkenntnistheorie ist Platon zum Begründer einer weitreichenden Tradition geworden, die sich in verschiedenen Varianten bis in die Moderne erhalten hat und deren gemeinsames Merkmal

83 SCHMIDT, SIEGFRIED J.: *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung: konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*. Frankfurt a.M. 1997.

84 REICH, KERSTEN: *Die Ordnung der Blicke. Perspektiven des interaktionistischen Konstruktivismus*. Neuwied 1998.

85 VON GLASERSFELD, ERNST: *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*. Frankfurt a.M. 1997.

86 VON FÖRSTER, HEINZ: *Sicht und Einsicht. Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie*. Braunschweig 1995.

87 vgl. GLOY, KAREN: *Grundlagen der Gegenwartsphilosophie: eine Einführung*. Paderborn 2006, S. 221f.

die Konstruktions- oder Produktionsmetaphorik ist. Bei Lactanz etwa heißt es: »Quis scire nisi artifex potest cui soli opus suum notum est« (»Wer, wenn nicht der Künstler, kennt sein Werk«)⁸⁸. Bei Nicolaus Cusanus kann der Mensch aufgrund dessen, dass sein endlicher Geist in Analogie zum unendlichen, göttlichen Geist konzipiert ist, die göttliche Konstruktion nachvollziehen und damit erkennen⁸⁹. Bei Kant schließlich findet sich die Auffassung vertreten, dass wir die Erfahrung, von der wir doch wähnen, dass sie uns vorgegeben sei, tatsächlich *selbst* machen. Die gesamte Kantische Erkenntnistheorie basiert auf dem Gedanken, dass wir nur das an den Objekten und objektiven Zusammenhängen erkennen können, was den subjektiven Erkenntnisbedingungen entspricht. Wir selbst sind demnach Urheber jener Ordnung und Regelmäßigkeit, von der wir wähnen, sie vorzufinden. In der *Kritik der reinen Vernunft* heißt es: »So übertrieben, so widersinnig es also auch lautet, zu sagen: der Verstand ist selbst der Quell der Gesetze der Natur, und mithin der formalen Einheit der Natur, so richtig und dem Gegenstande, nämlich der Erfahrung angemessen, ist gleichwohl eine solche Behauptung.«⁹⁰

Mit Blick auf das beschriebene Spektrum wird im Folgenden eine differenzierte, moderat-konstruktivistische Auffassung vertreten. Unsere visuelle Wahrnehmung steht demzufolge, bei aller subjektiven Färbung des unmittelbaren Erlebens, in struktureller, interpretierbarer Relation zu den außenweltlichen Bedingungen. Auf dieser Grundannahme fußt auch der hier gewählte Zugang, der das Bild (und seine Freistellung) als Rekursionsebene für eine Reflexion unserer Visualität beschreibt und als Referenz auch für umliegende Forschungskontexte anbietet: Angesprochen sind hier innen- wie außenweltliche Betrachtungsfelder z.B. der Neuro- und Kognitionswissenschaften, der Medienwissenschaften, sowie interdisziplinäre Perspektiven, wie sie insbesondere in den Kulturwissenschaften verbreitet sind. Begründet wird das hier vorgeschlagene Modell durch den integralen Vergleich und die so geschaffene Bild-Bild-Evidenz, über die der

88 zit. nach Gloy 2006, S. 222.

89 ebd.

90 ebd.

Mensch als »Bildermacher« erkennbar wird. Dabei zeichnet sich an der Schnittstelle von Innen- und Außenwelt dort ein interessanter Übergang ab, wo die gewählte Referenz sich praktisch nahtlos in die subjektive Wahrnehmung einfügt: Mediale und mentale Konstituierung berühren sich hier praktisch im Bild, das darüber wie in der gleichnamigen Arbeit von René Magritte zum Spiegel unserer *condition humaine* wird. Damit ist man nahe bei dem, was in der Kunst als *mise en abyme* bezeichnet wird, d.h. dem Prinzip Bild-im-Bild, das theoretisch einen unendlichen Regress ermöglicht und den Betrachter auf sich selbst zurück verweist: Die Perspektive des Rezipienten verschiebt sich so wahlweise zur Perspektive des »Kreateurs«. Paradoxer Weise ist dabei festzustellen, dass wir in einem Artefakt – nämlich im Bild – Bedingungen vorfinden, die sich als instruktiv auch für das Verständnis unserer physiologisch gebundenen Visualität erweisen, obwohl deren Entwicklung im Evolutionsgang natürlich *vor* der Herstellung der ersten bildkulturellen Erzeugnisse lag. Auf diese Weise ermöglicht der Rückgriff auf die Bildwissenschaften also eine Schärfung des Bewusstseins für unser eigentlich genuin menschliches Wahrnehmungsvermögen, das es demnach lohnt, in seinen bildhaften Voraussetzungen begriffen zu werden. Die zugehörige prozessuale Erörterung, die ausgehend vom Modell FOU DU ROI den Wesenskern der Arbeit ausmacht und den (moderat) konstruktivistischen Standpunkt begründet, ist im Platonischen Dialog und in den Parabeln ausgeführt.

Schließlich die weiterführenden Perspektiven: Ein Abgleich, der die beschriebene Gegenüberstellung systematisiert und das Bildprinzip als anthropologische Konstante etabliert, scheint für das Forschungsumfeld der Gegenwart ein nützliches Fundament liefern zu können – dies vor allem vor dem Hintergrund der zahlreichen kulturwissenschaftlichen Anknüpfungsmöglichkeiten im Spannungsfeld Mensch-Umwelt. Der Verweis auf die elementare Verankerung bildlicher Konstruktivität im Menschen soll in dem Sinne zu weitergehenden Untersuchungen anregen, sowohl um unsere wahrnehmungstheoretischen Voraussetzungen an sich zu reflektieren, als auch um umgekehrt die Viabilität medialer Repräsentationsformen in den Blick zu bekommen. Der entwickelte Vergleichsansatz soll somit, in

möglichst grundlegender Form, auch die Anschlussfähigkeit unserer bildgeprägten Wahrnehmung an die sich weiter entwickelnde Medienkultur des digitalen Zeitalters beleuchten.

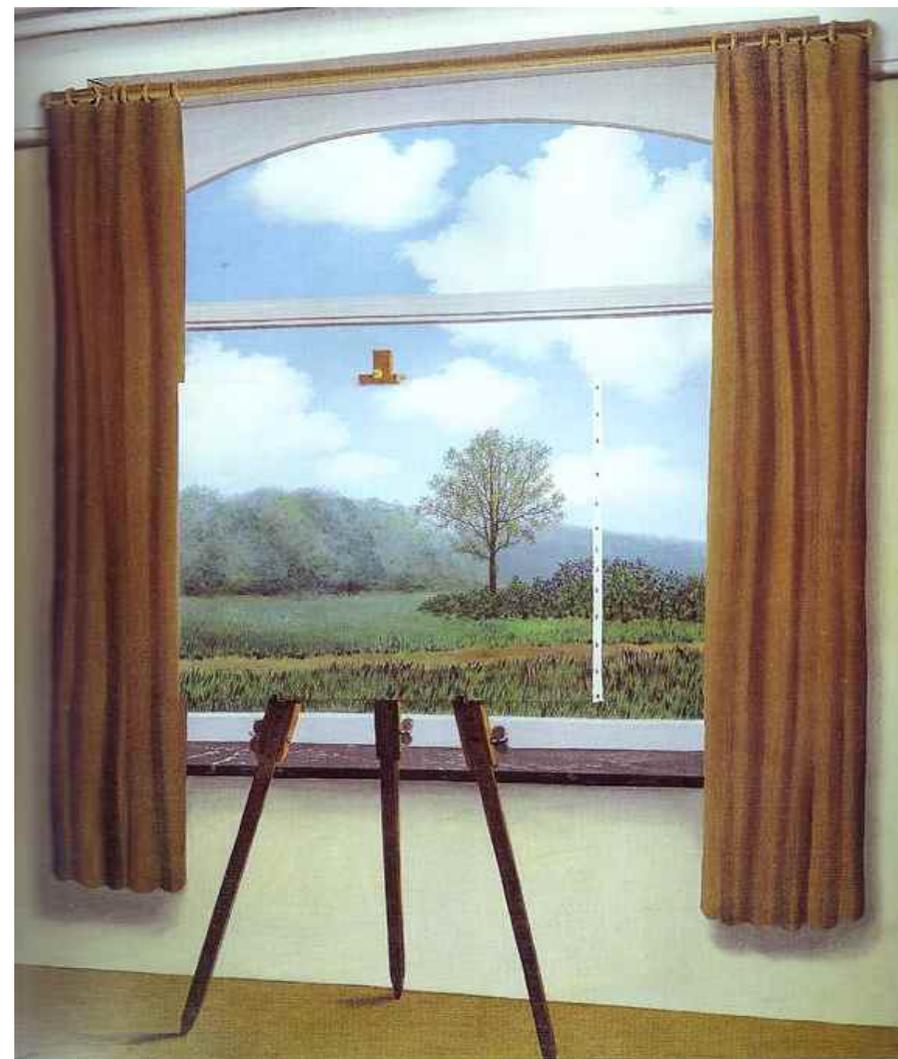


Abb 15: La condition humaine

PREMIER PANNEAU

Ein metaphorisches Paradigma als Mittel der Erkenntnisgewinnung

In der vorliegenden Untersuchung zur menschlichen Visualität wird es darum gehen, Naturbeobachtungen anzustellen und verschiedene modellhafte Ausprägungen, namentlich PANORAMA und PANOPTICON, in ein Verhältnis zueinander zu bringen. Dabei erscheint es möglich, ähnlich wie im Falle des Ptolemäischen Vorbilds PRIMUM MOBILE, einen übergeordneten, paradigmatischen Bezugshintergrund herzustellen, der sowohl die Komplementarität beider Entwürfe herausstellt, als auch ihrer Gegensätzlichkeit Raum lässt, ohne sie durch eigene Merkmale zu überragen. Ein solches metaphorisches Paradigma^{91*}, das beide Modelle gleichermaßen umfasst, soll mit der Wortschöpfung PREMIER PANNEAU^{92*} geschaffen werden: Angesprochen ist

91* Auf »Die kognitive Metapher als Werkzeug des Denkens« (DREWER, 2003) wird im folgenden noch näher eingegangen. Begrifflich umfasst wird mit dem hier formulierten metaphorischen Paradigma PREMIER PANNEAU ein Prinzip der primären medialen Konstituierung (*constitution médiale*). Im Bildkonzept FOU DU ROI ist diesem Prinzip sinnbildlich ein Narrenspiegel (*miroir de fou*) mit den metallischen Elementen Gold & Silber (*or & argent*) zugeordnet, bezogen auf die Aspekte *Konstruktion* und *Freistellung*. Dem entspricht auf der Ebene der mentalen Konstituierung (*constitution mentale*) ein königlicher Nährahmen (*cadre de roi*) mit den Textilien Tuch & Tüll (*toile & voile*). Analog zum formulierten metaphorischen Paradigma PREMIER PANNEAU wird, auf dieser Ebene des subjektiven Erlebens, der Begriff *premier tissage* zur Herstellung einer Analogierelation verwendet (*tissage* – franz.: *Webkunst, Webstück*).

92* – »Den gesamten Formenbestand, den ein Wort haben kann, nennt man sein *Paradigma* [...]«. KLUGE, FRIEDRICH: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von ELMAR SEEBOLD. 24. Auflage. Berlin/New York 2002, Seite 36.

– PREMIER PANNEAU: Mit »PREMIER« wird hier ein Verweis auf die primäre Konstituierung medialer Wiedergabeformen gesetzt; der Begriff knüpft an die Ptolemäische Wortschöpfung an. Mit »PANNEAU« (franz. *Tafel, Schild, Platte*, von lat. *pannelus*, Deminutiv von *pannus*) wird hier das Charakteristi-

hiermit einerseits eine Form primärer medialer Konstituierung (die mühelos integrierbar ist in die primären Formen mentaler Wahrnehmung: *premier tissage*), andererseits die flächige Ausprägung einer solchen zirkulär-umwölbenden Bezugsgrundlage. In den nachfolgenden Untersuchungen zur visuellen Wahrnehmung, die sich eingehend den Formen der *mentalen* Konstituierung widmen, wird für den angestellten Vergleich auf das medial begründete Paradigma PREMIER PANNEAU zurückgegriffen. Der Begriff *premier tissage* steht demgegenüber für die entsprechenden Bedingungen auf der Ebene der unmittelbaren, mentalen Wahrnehmung; er wird in der konkreten Untersuchung daher häufiger Verwendung finden, als das formulierte Paradigma

kum einer flächigen Bezugsgrundlage bezeichnet, im Hinblick einerseits auf das Prinzip der darstellenden Konstruktion, andererseits auf das Prinzip der abdeckenden Verblendung (d.h. der Freistellung *ex negativo*).

- Den Verwendungskontext für den Begriff »PANNEAU« bilden einerseits tragende bzw. darstellende Formen: *panneau* z.B. als hölzerner Malgrund; als dekorierendes Möbelfurnier; als gedeckte Partie im schmiedeeisernen Dekor oder als schmückendes Element in der Mode (zuweilen auch in stützender Funktion zur Erzeugung zusätzlicher Weite). *Panneau* überdies als Anzeigetafel und Hintergrundfläche jeglicher Art, verbreitet in der Werbung, im Straßenverkehr oder im Ingenieurwesen, z.B. als Solarpanel.
- Den Verwendungskontext für den Begriff »PANNEAU« bilden andererseits abdeckende Formen, dies teils auch in selektiv-strukturierender Ausprägung: Etwa auf offenem Schiffsdeck als bewegliche Frachtraumabdeckung; als Schutzverkleidung für sensible Apparaturen gegen jegliche Art von Witterungs- oder Störfeldeinflüssen; als Staub- und Sichtschutz für optische Geräte; oder als zusätzliche Strukturierung manueller Zugriffe, etwa als Schablone beim Zeichnen oder als verschiebbare Abdeckung über Schaltvorrichtungen.
- Die Anbindung des Begriffs »PANNEAU« an die gewählten Paradigmen ist sprachlich im phonetischen Gleichlaut zur Silbe »*pano*« zu sehen, die in PANORAMA und PANOPTICON gleichermaßen enthalten ist, also eine Art »gemeinsamen Nenner« bildet, ohne freilich etymologisch verwandt zu sein, da einerseits mit lat. *pannus* (Tuch) und andererseits mit griech. *pan* (all, ganz, völlig) zwei verschiedene Wurzeln zu benennen sind. Vgl. *Dictionnaire étymologique des mots français*, tome second. Paris 1889, S.166.

93* zur Verwendung des Begriffs *cohabitation* siehe Fußnote 120*.

94 vgl. DREWER 2003, S. 64.

PREMIER PANNEAU, das ganz im Sinne der nachfolgend beschriebenen *cohabitation*^{93*} die Tragungsgrundlage für den Vergleich darstellt und eine »Analogierelation durch die Metapher«⁹⁴ ermöglicht.

Der so vorgesehene Ansatz lässt sich untermauern durch die Untersuchung von Petra Drewer in *Die kognitive Metapher als Werkzeug des Denkens*⁹⁵, sowie die Überlegungen von Gilles Fauconnier und Mark Turner in *The way we think. Conceptual blending and the minds hidden complexities*⁹⁶. Drewer beschreibt als möglichen Ausgangspunkt u.a. eine »metaphorische Vorahnung«: Zielführend für die kreative wissenschaftliche Arbeit sei hiernach die Fähigkeit, Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen konzeptuellen Bereichen zu erahnen, herkömmliche Wahrnehmungsstrukturen in Frage zu stellen und neue sprachliche und konzeptuelle Verbindungen herzustellen. Eine neuartige Metapher könne die Forschung dabei nicht nur leiten, sondern überhaupt erst in Gang bringen.⁹⁷ Eine theoriekonstitutive Metapher entstehe dann durch die Verfestigung einer innovativen Metapher zu einer metaphorischen Theorie. Damit sei sie eine »metaphor-before-the-fact«⁹⁸, die nicht im Nachhinein abbilde, sondern aktiv zur Gewinnung wissenschaftlicher Erkenntnisse beitrüge. Im Mittelpunkt stehe hier ihre »autoritäre«, programmatische Wirkung, durch die die Forschung in eine bestimmte Richtung gelenkt wird.⁹⁹ Drewer bezieht sich ihrerseits auf Weinrich und Boyd, wenn sie wörtlich ausführt:

»Innovative Metaphernmodelle schaffen Begriffsinhalte, die zunächst noch nicht überprüft sind, und haben damit den Wert »hypothetischer Denkmodelle« (Weinrich 1976:294). Zum Zeitpunkt ihrer

Entstehung ist für ihre Anwender noch nicht überschaubar, welche Analogierelationen durch die Metapher impliziert werden und ob diese tatsächlich für die Erklärung des Zielbereichs nutzbar sind oder nicht. Doch gerade in dieser Offenheit und Unbestimmtheit bestehen Reiz und Nutzen der Metapher für die Theorieerneuerung (vgl. Boyd 1993:483⁴⁸).«¹⁰⁰

Die vorgeschlagene Zusammenschau von PANORAMA und PANOPTICON, die als Entwürfe praktisch zeitgleich entstanden sind, steht vor dem Hintergrund, den Drewer in *Die Metapher als Weltanschauung* beschreibt: In der Wissenschaftsmetaphorik sei neben den einzelnen theoriekonstitutiven Metaphernmodellen eine übergeordnete Epochenmetaphorik zu erkennen, die die Einzelmetaphern eines bestimmten Zeitraums zusammenfasse und verbinde. Man könne hier von »metaphorischen Meta-Paradigmen« sprechen¹⁰¹. Ganz im Geiste eines solchen übergeordneten Paradigmas soll also der Begriff PREMIER PANNEAU vorgeschlagen werden. Dies insbesondere vor dem Hintergrund, den Drewer bezugnehmend auf Jürgen Beneke¹⁰² beschreibt: Dass nämlich Meta-Paradigmen nicht nur Denkstrukturen und perspektivische Haltungen prägen und so über einen längeren Zeitraum hinweg einen sinn- und kohärenzstiftenden Rahmen bilden können. Gleichmaßen würden Alltagswissen und -erfahrungen mithilfe der jeweils gültigen Zentralmetaphern strukturiert und organisiert, die die Grenzen der möglichen Welt darstellten¹⁰³. Drewer liegt damit nahe bei dem, was einst Wittgenstein formulierte¹⁰⁴: »Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt«¹⁰⁵.

95 DREWER, PETRA: *Die kognitive Metapher als Werkzeug des Denkens. Zur Rolle der Analogie bei der Gewinnung und Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse*. Tübingen 2003.

96 FAUCONNIER, GILLES UND MARK TURNER: *The way we think. Conceptual blending and the minds hidden complexities*. New York 2002

97 vgl. DREWER 2003, S. 61.

98 GORDON, WILLIAM J.: *Synectics. The Development of Creative Capacity*. New York 1961, S. 106. Hg. von RENATE GREBING: *Grenzenloses Sprachenlernen. Festschrift für Reinhold Freudenstein*, Berlin 1991, S. 36ff.

99 vgl. DREWER 2003, S. 64.

100 DREWER 2003, S. 64.

101 vgl. DREWER 2003, S. 72.

102 BENEKE, JÜRGEN: *Metaphorik in Fachtexten*, in: *Textlinguistik und Fachsprache*, hg. v. REINER ARNTZ, Hildesheim 1988, S. 209.

103 vgl. DREWER 2003, S. 72.

104 vgl. DREWER 2003, S. 1.

105 WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Kritische Edition. Frankfurt a. M. 1998, S. 118.

Einen vertiefenswerten Hintergrund¹⁰⁶ zu dem von Drewer beschriebenen Ansatz aus der Linguistik stellt die kognitionswissenschaftliche Untersuchung *The way we think. Conceptual blending and the minds hidden complexities* dar.¹⁰⁷ Fauconnier und Turner beschreiben darin unter dem Begriff *conceptual blending* Mechanismen kognitiver Verarbeitung, die weitgehend unbewusst ablaufen, jedoch signifikanten Einfluss auf unser Denken haben, dieses in seiner komplexen Form im Grunde erst ermöglichen. Obwohl diese Prozesse für sich genommen nahezu unsichtbar bleiben, werden durch sie doch weitläufige Netzwerke konzeptueller Bedeutung »choreografiert«, die dann auf der Ebene des Bewusstseins durchaus simpel erscheinen können: Wir denken demzufolge nicht, »wie wir denken, dass wir denken«. Anliegen der beiden Co-Autoren ist es zu belegen, dass es Mechanismen des *conceptual blending* sind, die den vielgestaltigen Produkten menschlicher Schaffenskraft wie etwa Sprache, Kunst, Religion oder Wissenschaft zugrunde liegen, und dass diese für alltägliche Gedanken ebenso unabdingbar sind wie für künstlerische und wissenschaftliche Befähigungen.¹⁰⁸

Ausgangsbasis für den Ansatz sind die von Fauconnier und Turner beschriebenen *mental spaces*, die als überschaubare konzeptuelle Einheiten entstehen, sobald wir denken und sprechen, verstehen und handeln. Diese kleineren Einheiten sind allerdings mit beständigem, schematischem Wissen verbunden, bezeichnet als *frames*. Die einzelnen neuronalen Aktivitäten stehen somit in einem komplexeren Verbund, und sie können modifiziert werden, wenn Gedanken und Diskurse sich entwickeln. Auf diese Weise lassen sich dynamische Kartierungen im Denken und in der Sprache formen, woraus das bestimmende Prinzip resultiert: Die Verbindung einzelner *mental spaces* führt in Prozessen des *conceptual blendings* zu neuen, eigenständigen Ordnungen des Denkens. In der Interpretation dieser kognitiven Pro-

106 WEISSERT, CAECILIE: Gutachten 9/2016, Anregung auf S. 2.

107 FAUCONNIER, GILLES AND MARK TURNER: *The way we think. Conceptual blending and the minds hidden complexities*. New York 2002.

108 vgl. FAUCONNIER / TURNER 2002, preface (v-vi).

zesse entstehen dann größere, komplexere *sets* aktivierter neuronaler Verbindungen. So produzieren wir aus der Synthese einzelner *mental spaces* neue Ebenen der Repräsentation.

Dabei entwickeln sich, *erstens*, emergente Strukturen, die in der jeweiligen Anlage der Einzelteile für sich genommen noch gar nicht enthalten sind. Hinzu kommt, *zweitens*, die Möglichkeit der Vervollständigung (*completion*), d.h. die Ergänzung der *blends* um zusätzliche Merkmale. Und schließlich werden, *drittens*, bereits manifeste Strukturen einerseits und neu aktivierte Strukturen andererseits integriert. Mentale Konzeptualisierungen können auf diese Weise dynamisch weiterentwickelt werden und wiederum neue Strukturen hervorbringen (*elaboration*). Die Ursprungsbestandteile sind darin dann nicht unbedingt mehr zu identifizieren; grundsätzlich kann aber die Genese der komplexeren Kognition auf sie zurück geführt werden: »As we run the blend, the links to the inputs are constantly maintained, so that all these "sameness" connections across spaces seem to pop out automatically, yielding a flash of comprehension. Koestler's magical "act of creation"«. Die assoziative Zusammenführung und Integration einzelner kognitiver Aktivitäten zu größeren *blends* führt uns auf diese Weise zu höheren, emergenten Ebenen der Erkenntnis, mit denen wir operieren, ohne im Einzelnen noch die zugrunde liegenden Voraussetzungen und Prozesse zu überblicken.¹⁰⁹

Es erscheint in diesem Sinne naheliegend, die so beschriebenen Grundprinzipien des *conceptual blending* als Hintergrund auch für diese Untersuchung bewusst zu halten. Wenn man, wie einleitend beschrieben, die genannten Paradigmen als Bezugsebene für die Erkenntnisgewinnung ansieht, dann könnte im Sinne von Fauconnier / Turner ihre schematische Verinnerlichung als Grundlage für neue kognitive Ableitungen nutzbar werden. Die Erschließung und Analyse des Untersuchungsgegenstands würde hiernach gleichermaßen assoziativ wie zielgerichtet erfolgen, und sie wäre mithin geeignet, in Prozessen des *conceptual blendings* neue Wahrnehmungen und Betrachtungen hervorzubringen.

109 vgl. FAUCONNIER / TURNER 2002, S. 40f.

Neuronale Grundlagen: Der Mensch als Bildermacher

Der beschriebene kognitionswissenschaftliche Hintergrund lässt sich um einen Ausblick auf die Forschungen von Antonio Damasio erweitern, der seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert die Entwicklung der modernen Neurowissenschaften maßgeblich mitgeprägt hat und uns zu einem immer differenzierteren Verständnis von Gehirnfunktionen, Geist und Bewusstsein verholfen hat. Die darin erkennbaren Grundlagen sollen insbesondere dazu beitragen, die hier formulierte These an den naturwissenschaftlichen Forschungsstand anzuknüpfen und ihre Vereinbarkeit mit diesem zu prüfen.

Ein zentraler Schlüssel zum Verständnis des menschlichen Gehirns liegt in der von Damasio formulierten Annahme, dass dieses mit selbsterstellten Karten und Bildern arbeitet und hierüber in einem ständigen Prozess der Interaktion die zentralen Funktionen des Lebensmanagements aufrecht erhält. Damasio beschreibt Karten und Bilder in diesem Sinne als die wichtigsten Inhalte unseres Geistes, deren automatische Verarbeitung uns ein vernunftbestimmtes und »überlebensorientiertes« Handeln ermöglicht. Karten werden sogar produziert, wenn wir uns aus der Erinnerung mit bestimmten Gedächtnisinhalten beschäftigen; die Bilderproduktion kommt also auch im Schlaf nicht zum Erliegen. Kartiert werden dabei jegliche Objekte, die in der Umwelt zugänglich sind, bestimmte Handlungen, sowie ihre räumlichen und zeitlichen Beziehungen. Zu betrachten sind dabei sowohl die Relationen zwischen den Dingen, als auch Bezüge auf den menschlichen Organismus selbst, den Damasio als »Mutter-schiff« von Körper, Geist und Gehirn beschreibt (links in einer historischen Darstellung von Andreas Vesalii, 1543). Der Mensch könne vor diesem Hintergrund als »geborener Kartograph« angesehen werden, wobei das Kartieren mit der Erfassung des eigenen Körpers begonnen habe, in dem das menschliche Gehirn sich befindet.¹¹⁰

110 vgl. DAMASIO, ANTONIO: *Selbst ist der Mensch: Körper, Geist und die Entstehung des menschlichen Bewusstseins*. München 2011. S. 75f.

PRIOR DVARVM FIGVRA NOVEM SVB-
SEQUENTIBVS CAPITIBVS COMMVNIVM, QVA TO-
tius cerebri & cerebelli à membranis ipsa inuoluentibus liberorum basis exprimitur, ut neruo-
rum cerebri exortus opportunè oculis subijceretur. Hic enim simul cum primis ner-
uorum exortibus tota ea dorsalis medullæ pars delineata est, quæ ab
eius medullæ principio ad eam usque sedem pertinet, quæ hæc
in primam ceruicis uertebra[m] labitur, ac ubi dor-
salis medulla primum uerè
nuncupatur.

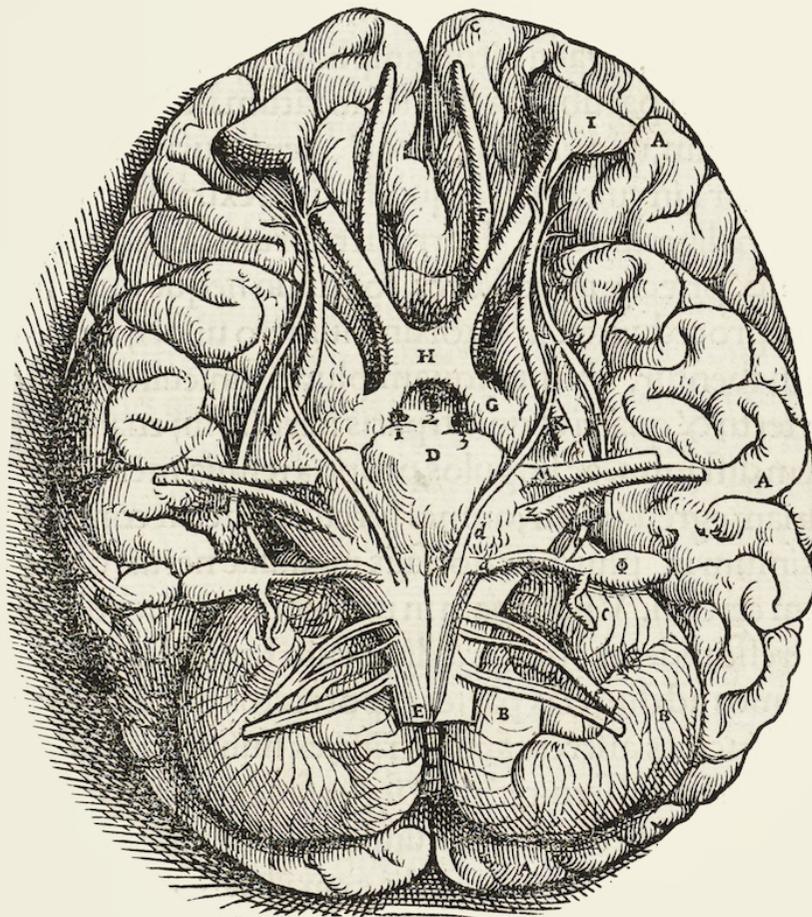


Abb. 16: De humani corporis fabrica

Tatsächlich ist bei näherer Untersuchung der Hirnrinde festzustellen, dass dort wohl die detailliertesten Karten entstehen, und zwar im Sinne zweidimensionaler Gitter, deren Hauptelemente die aktivierbaren Neuronen sind. Die vierte Schicht der Hirnrinde ist vermutlich für einen großen Teil dieser Karten verantwortlich, und so zeigt sich Damasio zufolge bei Betrachtung entsprechender Abschnitte, warum das Bild von der Landkarte eine naheliegende Metapher ist. Tatsächlich lassen sich in dieser flächigen Struktur nämlich variable Muster skizzieren, je nachdem, welche Neuronen gerade aktiv oder inaktiv sind. Dabei sind die Hauptelemente einer solchen Schicht zugleich auch vertikal angebunden an Säulen, die ebenfalls aus hunderten von Neuronen bestehen und den Input für die Hirnrinde aus anderen Regionen des Gehirns liefern – sowohl aus dem Körper selbst, als auch aus peripheren Sinnesorganen wie den Augen. Dieselben Säulen sind es auch, die umgekehrt für den Output sorgen und eine vielfältige Integration und Modulation der einzelnen Signale ermöglichen. Im Unterschied zur klassischen Kartographie sind in den Karten des menschlichen Gehirns freilich dynamische Prozesse zu beschreiben, die die Aktivität der beteiligten Neuronen widerspiegeln, welche wiederum ein Spiegelbild der Veränderungen im Körperinneren und in unserer Umwelt sind. Mit den dort erfolgenden Veränderungen erfolgt also fortwährend auch die Abwandlung der zugehörigen Gehirnkarten.¹¹¹

Für die Erklärung der Kartierungstätigkeit des menschlichen Gehirns greift Damasio auf eine verwandte Analogie zurück, nämlich auf das Prinzip elektronischer Anzeigetafeln. Der Aktivierung bestimmter Leuchtelemente entspricht hier die Aktivierung bestimmter Neuronen, wobei vor allem die schnelle Wandlung der jeweiligen Zustände ein wichtiges Charakteristikum darstellt: Bestimmte Muster können im Nu gezeichnet werden und einander abwechseln, sich sogar überlagern. Eine ähnlicher Ablauf – Damasio spricht von einem »Zeichenvorgang« – ist für die Enervierung der Retina zu beschreiben. Auch hier werden durch das Auftreffen der Photonen bestimmte Muster, d.h. Netzhautkarten erzeugt, die dann auf tieferliegenden

111 vgl. ebd., S. 77f.

Ebenen des Nervensystems weiter verarbeitet werden, und zwar weitgehend in eben derselben geometrischen Konstellation. Diese topographische Konsistenz über verschiedene Verarbeitungsschritte hinweg wird als *Retinotopie* bezeichnet und stellt eine wesentliche Grundlage für die Bildherstellung im primären visuellen Cortex dar (in der hier vorliegenden Arbeit mit dem Begriff *premier tissage* markiert, vgl. S. 93). Inzwischen ist auch erwiesen, dass zwischen den kartierten Mustern im Gehirn und den realen Objekten, von den sie ausgelöst werden, eine enge Bindung besteht: Mithilfe bildgebender Verfahren konnte inzwischen nachgewiesen werden, dass bestimmte Aktivitätsmuster in den Sinneszentren der menschlichen Hirnrinde eindeutig bestimmten Objektkategorien entsprechen.¹¹²

Damasio beschreibt die fortlaufende Karten- und Bildererstellung als einen Prozess, der auf Veränderungen im Wechselspiel zwischen dem Menschen und seiner Umwelt beruht. Aus dem Input von zahlreichen Sensoren wie etwa dem menschlichen Auge werden neuronale Muster in den verschiedenen sensorischen und motorischen Gehirnregionen produziert, so dass Karten der Interaktion zwischen Organismus und Objekt entstehen. Dabei handelt es sich um vorübergehende neuronale Muster, deren Zusammenstellung sich einer Auswahl von Neuronenschaltkreisen verdankt. Diese werden durch die Interaktion wie vorgefertigte Bausteine aktiviert. Die Fähigkeit des Gehirns, vom eigenen Körper wie auch von der Umwelt Karten zu erstellen, dient dabei in erster Linie dem Management des Lebensprozesses: Erst durch die Erkennung z.B. von Objekten im Raum und ihren Bewegungsbahnen wird es uns möglich, uns auf geeignete Weise zu orientieren, d.h. Gelegenheiten oder Gefahren zu entdecken. Die Einordnung solcher für das Leben wichtiger Chancen und Risiken wird noch qualifizierter, so wie wir auf die zahllosen Karten des gesamten Sensoriums zurück greifen und dadurch zu einem vielseitigen Überblick über die außenweltlichen Bedingungen gelangen. Das Lebensmanagement kann auf diese Weise immer weiter optimiert werden, weil für die Antizipation künftiger Entwicklungen auch Gedächtnisleistungen Berücksichtigung finden können.¹¹³

112 vgl. ebd., S. 79f.

113 vgl. ebd., S. 84.

Damasio geht in diesem Sinne davon aus, dass die Produktion von Bildern in der Evolution von der natürlichen Selektion begünstigt wurde: Bilder ermöglichen eine präzise Beurteilung der Umwelt und entsprechend abgestimmte Reaktionen. Vor diesem Hintergrund sei anzunehmen, dass sich das strategische Management der Bilder ganz zu Anfang entwickelte, noch lange bevor das Bewusstsein als Reflektionsebene hinzukam. Die Strategie bestand darin, automatisch jene Bilder auszuwählen, die sich für das Lebensmanagement als besonders nützlich erwiesen. Solche Bilder wurden wegen ihrer Relevanz für das Überleben durch emotionale Faktoren herausgehoben, d.h. somatisch markiert. Das strategische Management wird auch deshalb erforderlich, weil wir als Menschen seit langer Zeit mit begrenzten Ressourcen der Verarbeitung und der Repräsentation umzugehen haben. Die Fülle der produzierten Bilder ist zu groß, um sie alle gleichrangig auswerten und beurteilen zu können, daher neigt das Gehirn dazu, die Materialfülle effizient zu organisieren. Dies wird schon deshalb erforderlich, weil es immer nur eine limitierte Anzahl von Bildern der konkreten Aufmerksamkeit unterziehen kann. Damasio spricht hier metaphorisch von »Leinwänden«, auf denen die Bilder dargestellt werden, und verweist auf deren begrenzte Größe.¹¹⁴

Interessant für den Kontext dieser Arbeit sind die gleich in mehrfacher Hinsicht gezogenen Vergleiche zu medialen Darstellungsformen. Diese Vergleiche müssen zwar einerseits nicht überraschen, weil der Umgang mit dem Bildbegriff in den Neurowissenschaften nur allzu geläufig ist. Andererseits aber verlangt gerade diese Selbstverständlichkeit eigentlich nach einer grundlegenden bildwissenschaftlichen Anbindung und Fundierung. Die Herstellung eines solchen evidenzschaffenden Vergleichs ist mit dem hier gewählten erkenntnisphilosophischen Ansatz beabsichtigt, der sein Potential zuvorderst aus den Bildwissenschaften bezieht, ohne zunächst auf empirische Befunde der modernen Gehirnforschung angewiesen zu sein.

Die eingehendere Betrachtung des menschlichen Sehapparats in seinen naturwissenschaftlichen Grundlagen fördert allerdings Bedingungen zutage, die geeignet erscheinen, die hier formulierte These zu

114 vgl. ebd., S. 185ff.

bestätigen, soweit sie eine Analogierelation zwischen Paradigma und neuronaler Realität vorsieht. Für die metaphorische Beschreibung eines *premier tissage* zeichnet sich in den neuronalen Karten insbesondere von Retina und primärem visuellen Cortex, sowie den daraus erwachsenden Bildern also eine Entsprechung ab, die mit dem oben beschriebenen bildwissenschaftlichen Zugang gut vereinbar scheint.

Was aber geht der Verarbeitung im visuellen Cortex voraus, wie stellt sich der Übergang zwischen Außen- und Innenwelt im Einzelnen dar? Der Sehvorgang umfasst mehrere Stufen der Verarbeitung, die wie folgt zu beschreiben sind: Ausgangspunkt ist zunächst der Lichteinfall, der nach Durchquerung von Hornhaut und Pupille in einer durch die Iris regulierten Stärke die Retina erreicht. Ein Teil der dort befindlichen Photorezeptoren löst elektrische Signale aus, die über die Sehnerven weiter in den hinteren Teil des Gehirns geleitet werden. Die Stäbchenzellen (ca. 90% der Photorezeptoren) sind dabei fürs Dämmerungssehen zuständig; die Zäpfchen demgegenüber sorgen für die Erkennung von Farben und Details, wobei die höchste Auflösung in der *Fovea* bzw. in der *Fovea centralis* erreicht wird. Die Nervenbahnen kreuzen sich sodann im *Chiasma opticum*, wonach die linksseitigen Informationen beider Netzhäute in die rechte Gehirnhälfte gelangen und umgekehrt. Der *Tractus opticus* mündet rechts wie links jeweils in ein *Corpus geniculatum laterale*, von wo aus die sogenannte Sehstrahlung in Form sich auffächernder Nervenfasern weiter zur Sehrinde im hinteren Teil des Gehirns führt.¹¹⁵

Im primären visuellen Cortex (V1) entstehen dann jene neuronalen Karten, auf denen die Grundstrukturen unserer visuellen Wahrnehmung beruhen: Hier wird der Mensch zum »Bildermacher«, wobei die Herstellung der Karten wie oben beschrieben in getreuer Wiedergabe der retinal ausgelösten Reize erfolgt. Bemerkenswert erscheint hierbei die Stringenz, mit der sich die Enervierung der Netzhaut topologisch bis in die hinteren Gehirnregionen übersetzt, durchlaufen die Nervenimpulse auf dem Weg dorthin doch schon mehrere Stationen. Die sekundäre Auswertung und Interpretation der Informati-

115 vgl. CARTER, RITA: *Das Gehirn*. München 2010. S. 78f.

onen aus V1 erfolgt dann in den angrenzenden Regionen V2 bis V6. Bewegungen werden schon sehr früh in der Sehstrahlung (V5) registriert – noch bevor uns die entsprechende Aktivität effektiv bewusst wird, was für die Lebenserhaltung entscheidend sein kann.

Die Verarbeitung erfolgt grundsätzlich über zwei Bahnen, die für eine nähere Bestimmung einerseits des »was«, andererseits des »wo« zuständig sind. Beide beziehen ihre Impulse aus den Rindenfeldern im Hinterhauptlappen. In der ventralen Bahn (»was«) werden zunächst Informationen gesammelt, die Form, Farbe, Tiefe und dergleichen betreffen, um sodann am unteren Teil des Schläfenlappens mit visuellen Erinnerungen verglichen zu werden, die uns zu einer Erkennung des Gesehenen verhelfen. Von dort aus schließlich gelangt ein Teil der Informationen bis in die Frontallappen, wo die Relevanz der Eindrücke beurteilt wird: Erst hier wird die Wahrnehmung wirklich bewusst. Die dorsale Bahn demgegenüber leitet Impulse aus den visuellen Rindenfeldern weiter in den parietalen Cortex, wo z.B. der Abstand zwischen Betrachter und Objekt taxiert und auch das dazu passende Handeln entsprechend vorbereitet wird. Bewegung und zeitlicher Verlauf werden dabei automatisch koordiniert; bewusstes Denken ist hier also nicht unbedingt erforderlich.¹¹⁶

Bei der Rekonstruktion dessen, was wir effektiv sehen, ist überdies zu unterscheiden zwischen sogenannten »bottom-up-Prozessen« und »top-down-Prozessen«: Ein Teil der Informationen erreicht uns als Input aus dem Gesichtsfeld und spiegelt somit das aktuelle Geschehen der Außenwelt wieder (»bottom-up«). Was davon allerdings effektiv bewusst wird, hängt von Vorerfahrungen ab, also von Gedächtnisleistungen, die selektiv auf die laufende Wahrnehmung einwirken und sie entsprechend beeinflussen (»top-down«). Tatsächlich wäre die Einordnung der zahllosen Eindrücke, insbesondere vielgestaltiger Szenen, in der gewohnten Weise auch gar nicht möglich, wenn nicht die Komplexität reduziert und unbewusst eine bestimmte Vorauswahl getroffen würde. Dazu gehört neben der erfahrungsmäßigen Einordnung von Farben und Schattierungen etwa die Unterscheidung zwischen Menschen und Gegenständen, da erstere unter sozi-

116 vgl. ebd., S. 82.

alen Gesichtspunkten oft als relevanter beurteilt werden. So gleitet die Wahrnehmung kursorisch entlang bestimmter Punkte durch das (überwiegend unscharfe) Sehfeld, und fügt hieraus unbewusst eine Interpretation des Gesamten zusammen, auf deren Grundlage wir qualifizierte Verhaltensentscheidungen treffen können.¹¹⁷

Einen wichtigen Beitrag hierzu liefert auch die Fähigkeit zum räumlichen Sehen, das durch zwei Aspekte gewährleistet ist: Zum einen greifen wir zurück auf das Prinzip der binokularen Sicht, d.h. auf die stereoskopische Verarbeitung zweier Bilder, deren Perspektiven leicht versetzt sind (Disparation). Zum anderen analysieren wir den Verlauf der Formveränderung bei bewegten Objekten, was ebenfalls dazu beiträgt, z.B. Greifbewegungen gezielt vornehmen zu können. Die Informationen über beide Aspekte laufen im intraparietalen Areal (AIP) zusammen, das sich zwischen den visuellen Verarbeitungsfeldern und dem Bereich für die räumliche Positionskontrolle befindet. Um die abgebildeten Objekte noch weiter qualifizieren zu können, verfährt das menschliche Gehirn dann in mehreren Verarbeitungsschritten: Dabei wird das primäre Bild vom visuellen Kortex in andere, mit Emotionen und Gedächtnis befasste Areale weitergeleitet, wodurch Funktion, Identität und emotionale Bedeutung noch näher bestimmbar werden.¹¹⁸

117 vgl. ebd., S. 85.

118 vgl. ebd., S. 81.

Himmliche Koalitionsfiguren und die Suche nach dem Goldenen Vlies



Abb. 17: Das Goldene Vlies

Zurück in den historischen Kontext: Zunächst wird unter dem Stichwort »Himmelszelt« der Blick in den Kosmos gerichtet, um Konstellationen zu beschreiben, die mit bekannten Figuren und Sternbildern der griechischen Mythologie zu assoziieren sind. Im Mittelpunkt stehen dabei Zeus & Atlas, die hier beispielhaft für das Prinzip einer antagonistischen, aber auch komplementären Beziehung von Herrscher und Gegenspieler stehen. Flankiert wird das Arrangement^{119*} von den Zeussöhnen Castor & Pollux auf Seiten des herrschenden Göttervaters, sowie von den Atlantöchtern Alkyone & Ambrosia auf Seiten des bekannten Weltenträgers. Das Verhältnis der beiden Protagonisten wird dann, im Sinne des Titanenkampfes, in zwei charakteristischen Entwicklungsstadien aufgegriffen: Zunächst die offene Gegenüberstellung (*opposition*); dann die getragene Einlassung (*cohabitation*^{120*}). In einer literarisch freien Form werden hier somit zwei Anordnungen

119* Das hergestellte Arrangement bezieht seine Leitmotive aus den bekannten Kontexten mythologischer Überlieferung. Die künstlerisch freie Zusammenstellung im Rahmen des Bildkonzepts FOU DU ROI dient gleichwohl nur der anschaulichen Illustration des Prinzips antagonistisch-komplementärer Gegenüberstellung, begründet also ausdrücklich nicht den Anspruch einer quellennahen Exegese, die den einschlägigen Interpretationen der Altertumsforschung vorbehalten ist.

120* Zeus und Atlas stehen einander zunächst, im Titanenkampf, in antagonistischer Konstellation gegenüber. In der Folge muss der Göttervater allerdings konstatieren, dass sein Weltenbau keinen festen Halt hat; er beauftragt daher Atlas, das Himmelsgewölbe zu stützen, wodurch die beiden einander fortan eng verpflichtet sind. Zeus nimmt dabei die beherrschende Rolle ein; seinem Cousin Atlas weist er allerdings eine buchstäblich tragende Rolle zu, so dass er seinerseits ein Verhältnis der relativen Abhängigkeit eingeht. Dieses besondere Verhältnis von Zeus und Atlas wird hier, in freier Assoziation zu einer neuzeitlichen politischen Terminologie, mit dem Begriff *cohabitation* umschrieben. Den Hintergrund dazu liefert das Prinzip der semi-präsidentiellen Regierungskonstellation, wie sie insbesondere in Frankreich wiederholt aufgetreten ist: Die Machtrolle wird zwar vom Staatspräsidenten wahrgenommen, jedoch

beschrieben: Einerseits Zeus im Verbund mit seinen Söhnen Castor & Pollux, andererseits Atlas im Verbund mit seinen Töchtern Alkyone & Ambrosia. Letztere stehen als Plejaden bzw. Hyaden im Goldenen Tor der Ekliptik (unter ihre Ägide ist die paradigmatische Bezugnahme gefasst^{121*}); wogegen die Zeussöhne im ekliptischen Zwillingsternbild die Außenposten bilden.

Mit den Dioskuren wird so auch ein Übergang zur mythologischen Erzählung von den Argonauten und ihrer Suche nach dem berühmten Goldenen Vlies möglich: Der Widder, der einst Helle über das nach ihr benannte Meer trug, soll dabei als Sinnbild für die raumgreifende Ausprägung der Natur dienen (*bélier doré*); sein goldenes Fell für die Vorstellung umschließender visueller Formen (*toison d'or*). Bezüglich der direkten Naturbetrachtung steht der Widder damit für die mächtige Illusion der natürlichen visuellen Konstruktion, wohingegen sein imaginäres Spiegelbild im Hellespont auf die reduktiven Formen der medialen Repräsentation verweist. Bereits angelegt ist in dieser vertikalen Gegenüberstellung somit jene Natur-Bild-Konstellation, die sich nachfolgend im Hauptschema FOU DU ROI wiederfindet.

In der Neuzeit sind mythologische Bezugnahmen, die in den Dienst wissenschaftlicher Arbeiten gestellt wurden, z. B. bei Sigmund Freud oder C. G. Jung anzutreffen: Freud griff für die Entwicklung seines psychoanalytischen Ansatzes bekanntlich auf den Ödipuskomplex¹²² zurück; Jung zeichnete ein Bild kulturübergreifender

wesentlich vom Premierminister bzw. von der gewählten Regierung getragen. Vgl. ROBERT ELGIE: *France*, in: ROBERT ELGIE (Hg.): *Semi-Presidentialism in Europe*. Oxford 1999. S. 67-85.

121* siehe Überschriften *Panorama sous l'égide des Hyades* und *Panopticon sous l'égide des Pléiades*. Ägide, im 18. Jh. von lat. *aegis* »Schild des Jupiter und der Minerva, Schutz« entlehnt, das auf griechisch *αἴγῖς* (*aigis*) »Ziegenfell, Lederharnisch, Sturmschild des Zeus und der Athena« zurückgeht. Vgl. FRIEDRICH KLUGE: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von ELMAR SEEBOLD. 24. Auflage. Berlin/New York 2002, Seite 21.

122 vgl. FREUD, SIGMUND: *Psychoanalyse und Libidotheorie*. Gesammelte Werke XIII, Leipzig 1924-1934, S. 209ff.

Archetypen¹²³, um sein Konzept vom kollektiven Unbewussten zu untermauern. Wolfgang Pauli, einer der bedeutendsten Quantenphysiker des 20. Jahrhunderts, beschrieb den Einfluss archetypischer Vorstellungen auf die Bildung naturwissenschaftlicher Theorien bei Kepler¹²⁴; und auch Binggeli stellt eine Verbindung zu C. G. Jungs Archetypen her, um Bezüge zu einer Kosmologie der Außenwelt ins Bild zu setzen¹²⁵. Die einleitenden Betrachtungen des Hauptteils sind daher insbesondere mit einem Seitenblick auf Binggelis Ansatz zu sehen, der auf den Spuren von Dantes Jenseitsreise neue, epochenübergreifende Perspektiven eröffnet, ohne die Historizität der einzelnen Zugänge aus den Augen zu verlieren. Ein solcher Parcours durch die Geschichte erscheint lohnend, wenn trotz großer zeitlicher Abstände Ähnlichkeiten hervor treten, deren vergleichende Betrachtung um so interessanter ist.

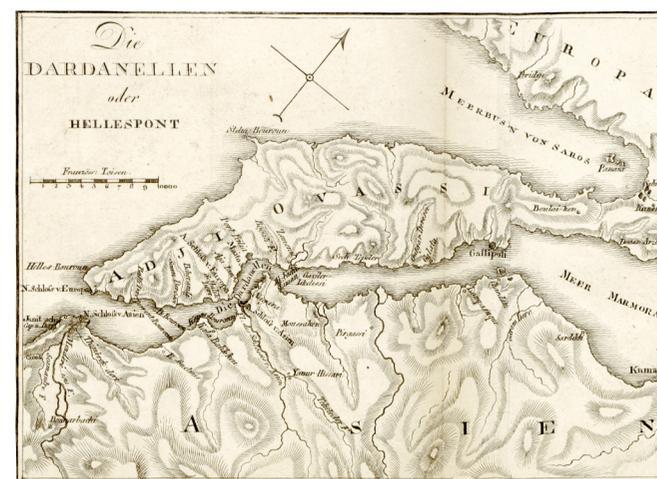


Abb. 18: Hellespont

123 vgl. JUNG, CARL GUSTAV: *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten*. Gesammelte Werke Band 9.1. Zürich 1958–1981, S. 42f.

124 PAULI, WOLFGANG: *Der Einfluss archetypischer Vorstellungen auf die Bildung naturwissenschaftlicher Theorien bei Kepler*. Veröffentlicht in Wolfgang Pauli und C. G. Jung: *Naturerklärung und Psyche*. Rascher Verlag, Zürich 1952.

125 vgl. BINGGELI 2006, 421ff.

Mächtige Visualität: Die unerträgliche Leichtigkeit des Sehens

Wie eingangs beschrieben, wird im zweiten Teil der Arbeit von der antiken Vorstellungswelt ausgehend ein Sprung in die frühe Neuzeit gemacht. Die kunstvoll ausgeführte Darstellung der Welt unter der Narrenkappe¹²⁶ lädt dabei zunächst zu einem noch konkreteren Blick auf die Betrachtungen von Tanja Michalsky ein, die sich mit der Macht der Karten befasst und die Geographie nach Ortelius als ein »Auge der Geschichte« beschreibt.¹²⁷ Interessant erscheint hier insbesondere die Vorstellung einer *mental map*, mit der auch für diese Untersuchung ein wichtiges Stichwort gesetzt ist: Verknüpft werden hier wiederum Innen- und Außenwelt, wodurch die machtvolle Präsenz heutiger Bildmedien in anderem Licht erscheint. Die vorliegende Arbeit, die von Ansichten der Gestirne zu Betrachtungen unseres irdischen Lebensraums übergeht, führt so schließlich auch zurück auf den inzwischen erheblich erweiterten Medienkosmos, der eingehender bereits in der Magisterarbeit *Die Welt im Zimmer* untersucht wurde. Die ausgeprägte Mediatisierung großer Anteile der täglichen Erfahrung stellt dabei eine Art Brückenkopf zur Aussicht in zwei Richtungen dar: Zum einen können kunstgeschichtliche Vorläufer immersiver Bildgebungsverfahren ins Auge gefasst und mit heutigen Medienformen verglichen werden, so wie dies Oliver Grau in seiner Untersuchung *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart*¹²⁸ geleistet hat. Zum anderen liegt es nahe, die sich rasant entwickelnden Formen gegenwärtiger Medienkultur prospektiv in den Blick zu nehmen: Das Medium Film etwa bietet in seinen gegenwärtigen Spielarten inte-

126 anonyme Weltkarte nach Ortelius, um 1600. Cliché Bibl. Nat. Paris. Vgl. KARL CLAUSBERG: *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*. Wien 1999, S. 148.

127 MICHALSKY, TANJA: *Geographie – das Auge der Geschichte. Historische Reflexionen über die Macht der Karten im 16. Jahrhundert*. Online-Publikation auf der Webseite der Prof. Dr. Frithjof Voss Stiftung, Berlin 2009.

128 GRAU, OLIVER: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart*. Berlin 2001.

ressante Annäherungsmöglichkeiten an das gewandelte Verhältnis Mensch – Umwelt, denen Joachim Paech, Irma Duraković und Michael Lommel in der Publikation *Raum und Identität im Film*¹²⁹ nachgehen. Gerade Film und Fotografie können, zwischen den frühen Formen bildlicher Darstellung und den erweiterten Möglichkeiten heutiger Medienkommunikation, als Katalysatoren der Entwicklung gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Karl Clausberg hat eine solche Doppelperspektive auf Vergangenheit und Zukunft bereits Mitte der 80er Jahre eingenommen, als die Digitalisierung noch in den Kinderschuhen steckte: »Wie weit und in welcher Weise dieser alles verschlingende Mahlstrom der elektronischen Datenverarbeitung unsere Denk- und Wahrnehmungsformen verändern wird, ist noch gar nicht abzusehen; aber vom Rand des Ansaugkraters aus schärft sich auch der Blick zurück auf die ›alten Welten‹ der Erfahrungs-Aufzeichnung, die schon lange im Verdacht stehen, die Wirklichkeit zu verstellen.«¹³⁰

Kurz vor der Jahrtausendwende hat Clausberg sich dann im Rahmen seiner *Neuronalen Kunstgeschichte* die Ortelische Narrenweltkarte vorgenommen, um sie auf mögliche Spielarten der zerebralen Selbstdarstellung hin zu untersuchen. Dabei erwies sich, dass für vertiefende Deutungsansätze an einer »paradoxen Vertauschung oder Durchdringung von Innen- und Außenansichten der Welt«¹³¹ eigentlich kein Weg vorbei führt. Clausberg greift die veränderlichen Blickwinkel der bildhaften Deutung überdies in einer Art sprachlichen Vexierform auf, wenn er zunächst das Motiv einer »Narrenwelt« ins Auge fasst, dann aber auch einen »Weltnarren« als mögliche Interpretation anführt¹³². Das schillernde Arrangement wird hier also gleichermaßen

129 DURAKOVIĆ, IRMA, MICHAEL LOMMEL und JOACHIM PAECH (Hg.): *Raum und Identität im Film*. Marburg 2012.

130 CLAUSBERG, KARL (Hg.): *Almanach der KRATER Bibliothek*. Nördlingen 1986, S. 13.

131 CLAUSBERG, KARL: *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*. Wien 1999. S. 148.

132 CLAUSBERG 1999: ebd.

in objektivierenden Lesarten wie in Auslegungen des Subjektiven zugänglich.

Damit kommt ein Zusammenhang von Selbstdarstellung und Gestaltungsprinzip in den Blick, wie Clausberg ihn in zahlreichen Beispielen seiner Untersuchung herausgearbeitet hat, allerdings mit umgewendeter Perspektive: Die künstlerischen Ausdrucksformen werden im hier vorgestellten Ansatz zur Grundlage für eine Beschäftigung mit den konstitutiven Bedingungen visueller Selbstdarstellung. Weiterführende Perspektiven bietet in diesem Kontext die Publikation von Elize Bisanz, die sich dem Spektrum möglicher Betrachtungen unter der Überschrift *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität*¹³³ zuwendet und damit zwei zentrale Begriffe liefert, an denen auch die hier gemachte Untersuchung entlang führt: Auf der einen Seite die eindrucksvollen Möglichkeiten der kognitiven Einlassung, auf der anderen Seite der damit verbundene, machtvolle Ausdruck selbstkreierter Bildformen. Um die Bedingungen des intuitiven Gesamterlebens nachvollziehbar zu machen, werden im folgenden die spezifischen Dispositionen von PANORAMA und PANOPTICON am unmittelbaren Wirklichkeitserleben reflektiert. Beide Paradigmen erscheinen dabei in ihren maßgeblichen Strukturen vor allem deshalb als ausgesprochen zwingend, weil diese in der direkten Wahrnehmung weder bewusst herzustellen noch nach Belieben aufzuheben sind. Bemerkenswert ist auch, dass wir scheinbar nicht die geringste Anstrengung zu unternehmen brauchen, um der Welt mit offenen Augen gewahr zu werden – obwohl wir unbewusst eine ganz erhebliche und überaus komplexe Verarbeitungsleistung erbringen. Frei nach Milan Kundera könnte man also, bezogen aufs Visuelle, von einer »unerträglichen Leichtigkeit des Sehens«¹³⁴ sprechen, die den Betrachter zwar einerseits entlastet, insoweit wie der bewussten Wahrnehmung die tatsächliche Komplexität der Verarbeitung vorenthalten bleibt, ihn zugleich aber auch »entmachtet« gegenüber dem eigenen, unbewussten Kreativeitsvermögen, das ihn

133 BISANZ, ELIZE (Hg.): *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität. Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken*. Bielefeld 2011.

134 KUNDERA, MILAN: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, Frankfurt a.M. 1987.

bei Anschauung der Umwelt praktisch vor vollendete Tatsachen stellt. Die Visualität als eine Art Königsdisziplin der menschlichen Wahrnehmung erzeugt also eine überaus wirkungsvolle Illusion: Der König ist ebenso stark wie »verrückt«, seine Welt ebenso überzeugend wie absurd. Das Erstaunlichste ist demnach, dass wir folgendes für möglich, ja sogar für selbstverständlich halten: Dass die Welt so sei, wie wir sie sehen.



Abb. 19: Louis XIV

Von der Monarchie zur Demokratie Französische Revolution und neue Konstitution

So wie Binggeli den Leser in Siebenmeilenschritten vom PRIMUM MOBILE des Ptolemäus über Dantes Jenseitsreise bis zum Forschungsstand der Gegenwart führt, so wird auch hier, nach der vorgenannten Bezugnahme auf griechisch-antike Motive, mit der Leitfigur des Narren eine Tradition aus dem Mittelalter aufgenommen, für die historisch verschiedene Ausprägungen und Kontexte zu beschreiben sind^{135*}. Zu neuer Blüte kam die Kultur der »spielerischen Opposition« an den europäischen Fürstenhöfen, wo die Narrenschauspiele eben einen reizvollen Gegenentwurf zum plumpen, unreflektierten Machtgebaren der herrschenden Klasse boten. Das Mittel der Selbstspiegelung sollte noch bis in die Zeit des Absolutismus weiter bestehen, dann allerdings endete die Tradition: Louis XIV war der erste Monarch, in dessen 72jähriger Regentschaft das närrische Treiben keine Fortsetzung mehr fand. Dabei hätte ihm, als ausgewiesenen Förderer der Kunst und Wissenschaft, ein Narr durchaus »gut zu Gesicht gestanden«. Das hier realisierte Bildkonzept mit der virtuellen Narrenfigur kann somit auch als imaginäre Reprise der höfischen Diskurskultur gesehen werden und als Verweis auf ihr Erlahmen: Ein Phänomen, das für die damalige Hybris der Mächtigen symptomatisch erscheint und im Grunde das Ende des Absolutismus einläutete.

Unmittelbar vor dem Zeitpunkt der Französischen Revolution ist dann, wie ein weiterer Vorbote des bürgerlichen Aufstands, die Entstehung von PANORAMA (1787) und PANOPTICON (1787) angesiedelt. Bei-

^{135*} Historisch ist insbesondere zu unterscheiden zwischen natürlichen Narren und künstlichen Narren. Bezug genommen wird hier auf die höfische Tradition der künstlichen Narren, wiewohl deren Auftritte auch von einer gewissen Koketterie mit der vermeintlichen eigenen Tollheit profitieren konnten. Die Uneindeutigkeit zwischen der lustigen und der listigen Rolle war also durchaus Programm. Vgl. EDGAR BARWIG und RALF SCHMITZ: *Narren. Geistesranke und Hofleute*, in: BERND-ULRICH HERGEMÖLLER (Hg.): *Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft*. Warendorf 2001, S. 220–252.

de Modelle sollen hier daher, in freier Analogie zur neu ausgerufenen *constitution française*, in Dienst genommen werden für die Beschreibung einer »constitution médiale«, entlang derer sich wesentliche Bedingungen der primären visuellen Wahrnehmung nachvollziehen lassen. Sinnbildlich wird dazu der Dreiklang der *tricolore* aufgegriffen, um die entgrenzte Vorstellung eines intuitiv beherrschenden Betrachters (*liberté*^{136*}) nunmehr auf strukturierte Voraussetzungen primärer Konstituierung beziehen zu können (*égalité*^{137*}/*fraternité*^{138*}). »L'État, c'est moi« – diese bekannte Devise des Absolutismus war einst gut geeignet, die ungezügelte Macht des Königs zu beschreiben. Das Volk hingegen forderte in der *Révolution française* eine Begrenzung der Macht und betrachtete sich selbst als Souverän, was sich allerdings nicht ohne Beachtung demokratischer Grundprinzipien realisieren ließ: Der hohe Wert der Freiheit gründete sich von nun an auf die für alle geltenden Voraussetzungen der Gleichheit und Brüderlichkeit.

Welchem methodischen Zweck dient nun die Gegenüberstellung von König und Narr? Beabsichtigt ist zunächst, die durch den Narren getragenen Paradigmen PANORAMA und PANOPTICON anschaulich ins Bild zu setzen und dem Betrachter so eine Vorstellung davon zu vermitteln, in welchem visuellen »Kosmos« er sich mit seiner Wahrnehmung

136* *liberté* bezeichnet hier, in freier Assoziation zur bekannten Devise der französischen Revolution, ein visuelles Prinzip der »Freiheit«: Metaphorisch beschrieben wird damit die Möglichkeit, innerhalb des (scheinbar) gesetzten Bildeindrucks eine bewegliche Freistellung zu realisieren, der sich dann das übergeordnete Empfinden einer freien, unbeschränkten Einlassung verdankt.

137* *égalité* bezeichnet hier, in freier Assoziation zur bekannten Devise der französischen Revolution, ein visuelles Prinzip der »Gleichheit«: Metaphorisch beschrieben wird damit die Gleichheit von gesetztem Bildeindruck und freigestelltem Bildausschnitt, der sich im definierten Ausschnitt die unverfälschte Einlassung verdankt.

138* *fraternité* bezeichnet hier, in freier Assoziation zur bekannten Devise der französischen Revolution, ein visuelles Prinzip der »Brüderlichkeit«: Metaphorisch beschrieben wird damit die aus der Verschiedenheit begründete »Verbrüderung« von gesetztem Bildeindruck und deckender Bildunschärfe zur Herstellung der *égalité* im oben beschriebenen Sinne (*ex negativo*).

eingesetzt hat. Der Erkenntnisprozess sieht dabei für König und Narr einen Übergang vom distanzierten Gegenüber (*opposition*) hin zu einer getragenen Einlassung vor (*cohabitation*^{139*}). Dieser Übergang wird zunächst in zwei kurzen Parabeln beschrieben, aus denen dann auch die Wandlung vom »verrückten König« (*roi fou*) zum »geläuterten König« (*roi sage*) nachvollziehbar wird: Zentrale Bezugsfigur ist dabei stets der FOU DU ROI, wobei in gegenläufiger Lesart, also aus Narrensicht, auch ein ROI DU FOU beschrieben werden kann. Die vexierenden Text- und Bildformen stellen demnach bewegliche Gelenke dar, die für die Übergänge zwischen primären Bildwelten und sekundärem Weltbild stehen. Ein programmatischer Ausdruck für diese Umwendung des Blicks zum Zwecke der kritischen Selbstschauung lässt sich im Sokratischen *nosce te ipsum* (griech. »*gnōthi seautón*«¹⁴⁰) beschreiben, mit dem die ortelische Narrenwelkarte aus der frühen Neuzeit ebenfalls gespickt ist. Dieser philosophische Imperativ soll denn auch Leitgedanke für die Untersuchungen sein und gleichsam das Drehmoment für den Schlüssel zur Selbsterkenntnis darstellen: Durch die Umwendung der CLÉ DE FOU am närrischen Griff wird, am gegenüberliegenden Ende, die Königskrone vom Kopf auf die Füße gestellt.

Der vorgestellte Entwurf setzt den Betrachter also in ein anschauliches Vis-à-vis zur Narrenfigur und bietet ihm in einer spielerischen Anordnung erst einmal die Perspektive des herrschenden Königs an – hier beispielhaft Louis XIV^{141*}. Dem Verfasser der Arbeit fällt in dieser Aufteilung zunächst die Rolle des Narren zu, wiewohl durch die

139* siehe Fußnote 120*.

140 TRÄNKLE, HERMANN: *Gnōthi seautón. Zu Ursprung und Deutungsgeschichte des delphischen Spruchs*, in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*. Würzburg 1985. S.19-31.

141* Louis XIV wurde »Roi-Soleil« oder auch »Louis le Grand« genannt. Er selbst wählte die Sonne als Mittel der Selbstinszenierung und ließ, neben der Erstellung diverser Bildnisse, mit dem »Ballet royal de la nuit« sogar ein Stück aufführen, in dem er selbst als Sonne auftrat. Vgl. HENDRIK SCHULZE: *Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual*. 2012, S. 98ff.



Abb. 20: Louis XIV en Apollo

dialektische und dynamische Anlage des Konzepts FOU DU ROI eine eindeutige Trennung nicht vorgesehen ist. Sichtbar wird der Narr allerdings nicht nur als Figur in natürlicher Erscheinung, sondern zugleich auch als Reflektion im horizontalen Spiegeltaleau, das dem König zur instruktiven Einsicht dargeboten wird. So kann die offene Ansicht des Narren in einen direkten Vergleich mit der medial getragenen Darstellung genommen werden: Oben die frei »nach dem Maße des Königs« erzeugte Form (*cadre de roi*); unten das närrische Spiegelbild (*miroir de fou*).

König und Narr werden ferner flankiert von zwei Gehilfen (*valet gauche & valet droit*), die als Koalitionsfiguren¹⁴² zur Rechten und zur Linken stehen und symbiotisch verbunden ebenfalls ein Paar bilden. Aus ihrem Blickwinkel sind – jeweils komplementär entgegengesetzt – die paradigmatischen Bezugsmodelle von Barker und Bentham in Betracht zu nehmen, die hier in Form von kleinen Skizzen in die Montage integriert sind. Die Entsprechung zu PANORAMA und PANOPTICON auf Narrenseite bilden dann die Dispositive Ensemble und Composé auf Königsseite, in denen die charakteristischen Formen der Konstruktion und Freistellung wieder aufscheinen. Übertragen in die Bildsprache des FOU DU ROI gelangt man so zu einer Gegenüberstellung mit einerseits einem närrischen Handspiegel, andererseits einem

142 Der Begriff *Koalitionsfiguren* wird hier verwendet in Anlehnung an eine Publikation von KARL CLAUSBERG: *Zwischen Monstren und Doppelgängern*. Feuilleton der FAZ, 29.12.2013.

143* Eine Illustration für die »constitution médiale« wird in Form des närrischen Handspiegels *miroir de fou* vorgestellt. Beabsichtigt ist hierdurch – im gewählten Kontext des närrischen Schauspiels – eine sinnbildliche Zusammenführung der Paradigmen von Barker und Bentham. Der in diesem Sinne aus zwei Ringen, d.h. aus tragender Basis und schließender Fixierung bestehende Handspiegel bezieht sich dabei auf die zirkulär-umschließende Ausprägung von PANORAMA und PANOPTICON (Handspiegel-Fassung); bezeichnet die konstruktiven / freistellenden Bedingungen mithilfe von goldig-glänzendem Grund & silbrig-mattem Beschlag (Handspiegel-Einsatz); und verweist schließlich mit dem Griff auf die »in der Hand des Narren liegende« Instruktionsleistung (Handspiegel-Schaft). Dem entspricht im Bildkonzept der Schriftzug »*nosce te ipsum auro et argento*«.

königlichen Nährahmen (*miroir de fou*^{54*}/*cadre de roi*^{144*}). Louis XIV selbst war bekannt für sein Interesse an Spiegeln, das insbesondere in der Versailler *Galerie des Glaces*¹⁴⁵ anschaulich zu besichtigen ist, ebenso wie für seine prunkvolle Kleidung und den modischen Schnitt des *Justaucorps*^{146*}, der nach seiner Maßgabe entworfen und populär wurde. Ein berühmter Gegenwartsvertreter für die Zusammenführung von Haute Couture und Kunst im Bild ist Karl Lagerfeld: Der Modemacher, Zeichner und Fotograf ist als Wandler zwischen Deutschland und Frankreich heute nicht nur ähnlich prominent wie der Sonnenkönig im 17. Jh.; bekannt ist auch sein Faible für dessen Hofstaat, dem er die Fotoausstellung »Versailles im Schatten der Sonne« gewidmet hat. Mit der Fotografie, die Lagerfeld als »Krönung«¹⁴⁷ seiner in Zeichnungen entworfenen Mode beschreibt, finden seine Areiten am Ende dort einen Niederschlag, wo sie entstehen: auf dem Papier.

Aber auch die Betrachtung der fertigen Modelle bleibt begrenzt auf die Oberfläche – ein Stichwort, das Lagerfeld folgendermaßen kommentiert hat: »Die Oberfläche ist wichtig, sie ist das Einzige, was du siehst«⁵⁹.

144* Eine Illustration für die »constitution mentale« wird in Form des königlichen Nährahmens *cadre de roi* vorgestellt. Beabsichtigt ist hierdurch – im gewählten Kontext des königlichen Schneiderhandwerks – eine sinnbildliche Zusammenführung der paradigmatisch abgeleiteten Dispositionen. Der in diesem Sinne aus zwei Ringen, d.h. aus tragender Basis und schließender Fixierung bestehende Nährahmen bezieht sich dabei auf die zirkulär-umschließende Ausprägung von *ensemble* und *composé* (Nährahmen-Fassung), bezeichnet die konstruktiven / freistellenden Bedingungen mithilfe von goldig-glänzendem Tuch & silbrig-mattem Tüll (Nährahmen-Einsatz), und verweist schließlich mit dem Griff auf die »in der Hand des Königs liegende« Kreativeleistung (Nährahmen-Schaft). Dem entspricht im Bildkonzept FOU DU ROI der Schriftzug »nosce te ipsum velum et velamine«.

145 THUILLIER, JACQUES: *La Galerie des glaces, de sa création à sa restauration*, ouvrage collectif. Paris 2007.

146 vgl. NIENHOLDT, EVA: *Kostümkunde*. 1961, S. 74. *Justaucorps* hier auch im Vergleich mit »HABIT DE SOLEIL« aus dem vorliegenden Text- und Bildkonzept FOU DU ROI zu sehen.

147 im Originaltext »couronnement«. Vgl. Communiqué de Presse. *Versailles à l'ombre du soleil. Photographies de Karl Lagerfeld*. Contacts Presse: Hélène Dalifard, Violaine Solari. Paris 2008, S. 1.

148 KARL LAGERFELD im Interview, bezugnehmend auf eine nicht näher dokumentierte Aussage von »AFTON«. Zweites Deutsches Fernsehen, 19. April 2012.

Lustig oder listig: zur Figur des Hofnarren im historischen Spannungsverhältnis Norm-Macht-Kritik



Abb. 21: Narr, Kaiser, Kanzler

Das Spannungsverhältnis von König und Narr, das die Grundlage der eingangs beschriebenen heuristischen Metapher bildet, geht auf eine Entwicklung zurück, die weit bis ins Mittelalter zurück reicht und entsprechend facettenreiche Ausprägungen hatte. Gemeint sind die tradierten Formen des Narrentums, die Gegenstand ausführlicher Betrachtungen etwa bei Carl-Friedrich Flögel¹⁴⁹ und Werner Mezger¹⁵⁰ sind und hier in wesentlichen Aspekten beleuchtet werden sollen. Dabei ist die Dualität von König und Narr im historischen Kontext auch als erweitertes Dreiecksverhältnis Norm–Macht–Kritik zu verstehen.¹⁵¹

Ein solcher Rückblick erscheint lohnend, weil erst vor dem entsprechenden Hintergrund jene Figurenkonstellation klar sichtbar wird, die hier als Diskursform auch über den historischen Rahmen hinaus interessant ist. Diese eher literarische Anleihe soll also, im Sinne der vorgenannten Metapher, den Rahmen für das Modell FOU DU ROI bilden, das hier einerseits mit einer frei erdachten Narrenfigur, andererseits mit der Königsfigur Louis XIV besetzt ist. Als sprichwörtliche »Lichtgestalt« des Absolutismus ist, für die Herrscherrolle unserer mächtigen Visualität, tatsächlich wohl keine Metapher trefflicher geeignet, als der in alle Richtungen ausstrahlende Sonnenkönig. Allerdings war der Höhepunkt der höfischen Narrentradition, die sich bis zum 16. Jhdt. noch zunehmender Beliebtheit erfreute, mit der Regentschaft von Louis XIV bereits überschritten. Warum also über diese historische Grenze hinaus festhalten an der Dualität von König

149 FLÖGEL, CARL FRIEDRICH: *Geschichte der Hofnarren*. Leipzig 1789.

150 MEZGER, WERNER: *Hofnarren im Mittelalter: vom tieferen Sinn eines seltsamen Amts*. Konstanz 1981.

151 VON MÜLLER, ACHATZ: Gutachten 2/2017, Anregung auf S. 3.



Abb. 22: Das Urteil des Salomon

und Narr? Methodisch kann eine Projektion dieses Begriffspaares bis in die Zeit nach der französischen Revolution eigentlich nur dann legitim erscheinen, wenn sie sich als fiktionale Fortschreibung jener überaus fruchtbaren Tradition versteht, die sich bis heute immerhin teilweise – wenn auch in eher folkloristischen Spielarten – erhalten hat. Beabsichtigt ist also nicht, der Moderne mehr Narrentum einzuhauchen, als diese effektiv vorzuweisen hat. Die Verwendung der König-Narr-Konstellation, als einer historisch bewährten Diskursform, erweist sich in der Verknüpfung mit der Ortelischen Weltkarte jedoch als eine Metapher, die für die vorliegende Untersuchung nutzbringend einzusetzen ist.

Für eine Transposition über die geschichtlich dokumentierten Grenzen hinaus lässt sich überdies in der Rückschau aufs Mittelalter eine Art umgekehrtes Vorbild beschreiben: Tatsächlich zeigt sich nämlich, dass damalige Verarbeitungen im Bild sich ebenfalls schon in epochenübergreifenden Projektionen des Hofnarrentums übten, die bis zurück in die Antike reichen. Wie fest sich das närrische Treiben im Mittelalter bereits etabliert haben musste, zeigt sich also auch insoweit, wie die zeitgenössische Praxis schon bereitwillig konfundiert wurde mit Elementen biblischer Überlieferung. Belege für solche Rückverlegungen finden sich in mittelalterlichen Bilddarstellungen alttestamentarischer Erzählung (z.B. das Urteil des Salomon), wo der Narr tatsächlich wie ein Zeitreisender fern abseits der bekannten historischen Entwicklung in Erscheinung trat.¹⁵²

Um nun das Verhältnis von Herrscher und Narr in seiner charakteristischen Ausprägung zu verstehen, ist ein Blick auf das Prinzip von *Typus* und *Antitypus* hilfreich, wie es sich bei Mezger beschreiben findet. Zugrunde liegt hier eine Rollenzuweisung, die wesentlich als Verhältnis von *sapiens* und *insipiens* (Weiser und Tor)¹⁵³ verstanden werden kann, jedoch auch Raum für Vertauschungen und Uneindeutigkeiten lässt. Eben hierin zeichnet sich offenbar ein Grund für die so eindrucksvolle Entwicklung des Narrenbrauchtums ab, das zahllose Symbole und Accessoires in antithetischer Gegenüberstellung

152 vgl. Mezger 1981, S.12f.

153 vgl. Mezger 1981, S.9.

zusammenführte und auf diese Weise als dialektische Verbindung zugänglich machte: Wo die Bezugnahme auf das Komplement konstitutiv ist, liegt der spielerische Übertritt in die Rolle des Opponenten greifbar nahe. Aus eben diesem schillernden Verhältnis dürfte sich für den Adel auch der Reiz begründet haben, dem Narrentum wider die geltenden Regeln den als »Narrenfreiheit« bekannten Spielraum zu gewähren – obwohl der Adel ja im Sinne der Norm eigentlich festen Vorgaben verpflichtet war, wie sich insbesondere in den Fürstenspiegeln ausdrückten. Damit hätte, im Prinzip zumindest, jegliche Kritik als Majestätsbeleidigung gelten können. Dass sich der institutionalisierte Tabubruch dennoch (oder gerade deswegen?) zu solcher Blüte entwickeln konnte, darf man somit wohl dem Bedürfnis nach Amusement und dem Esprit der herrschenden Klasse zurechnen, die sich durch die Hofnarren gut unterhalten sah.

Die gesteigerte Verbreitung des Narrentums im Spätmittelalter provozierte allerdings auch mahnende Stimmen, die zusehends eine Gefährdung der sittlichen Ordnung beschworen, während sich damit an der Schwelle zur Neuzeit geradewegs ein »Signum der Epoche«¹⁵⁴ für die umwälzenden Veränderungen heraus kristallisierte. Der in diesem Sinne befürchtete »Untergang der Menschheit« fand seine wohl anschaulichste literarische Verarbeitung in Sebastian Brants *Narrenschiff*, das nicht nur aus theologischer Sicht ein passendes Sinnbild für die Irrungen und Wirrungen der Zeit bot, sondern Anknüpfungspunkte für jedermann, um die eigenen Schwächen und Laster zu reflektieren. Es überrascht somit kaum, wenn die Narrenfigur von Seiten der Kirche geradewegs mit der Erbsünde assoziiert und der Verderbtheit alles Irdischen zugeschrieben wurde, ja geradewegs mit dem Tod identifiziert wurde.¹⁵⁵ So ergab sich gewissermaßen eine »nützliche Gelegenheit«, das Bedrohungsszenario umzuwenden und im Angesicht des beschworenen Niedergangs das kirchliche Selbstverständnis aufzuwerten. Der *Narr als Antitypus* erlaubte in dieser Kontrastierung somit auch eine subtile Schärfung der umgekehrten Lesart, nämlich des Herrschers als *positiven Typus*, der nun um so deutlicher im Rah-

154 vgl. Mezger 1981, S. 24.

155 vgl. Mezger 1981, S. 29.

men der gottgewollten Ordnung die Überwindung aller Verführung und Verfehlung symbolisieren konnte.

Es muss daher nicht überraschen, wenn der Narr insbesondere auch als Kündler der Vanitas inszeniert wurde und häufig dann in Erscheinung trat, wenn die Potentaten des 15. und 16. Jahrhunderts mit allen Insignien der Macht auftraten: Deutlicher konnte die Endlichkeit und Vergänglichkeit irdischen Glanzes kaum dargestellt werden. In seinem Kaiserporträt von Maximilian (1520) etwa hob Lukas van Leyden, zur Ehrerbietung nach dem Erlöschen der burgundischen Dynastie, deutlich den Bezug zum *Goldenen Vlies* hervor. Das Ordenszeichen des Widders taucht in dem Porträt nicht nur einmal als Halsschmuck des Kaisers auf, sondern ein weiteres Mal im Hintergrund, offensichtlich als totes Geschöpf. Hier findet sich einer der vielleicht eindringlichsten Verweise auf die Assoziierung des Narren mit dem Tode, denn es ist ein Narr, der über dem toten Widder posiert und mit einer Tafel den direkten zeitlichen Bezug zum Ableben des Herrschers von Burgund herstellt.¹⁵⁶

Die Charaktere der Narren waren Flögels Untersuchungen zufolge allerdings ganz verschieden, und längst nicht alle bekleideten das ordentliche Amt eines Hofnarren (in Frankreich: »Fou du Roi en titre d'office«). Viele boten ihre Dienste auch als einfache Lustigmacher oder Poeten an, oft freilich in der gleichen Rolle. Das Spektrum reichte dabei von »groben Narren« bis hin zu »Narren der feinsten Art«: Erstere redeten alles heraus, was ihnen einfiel, ohne Ansehung der Personen oder Zeiten, bedienten sich der größten Possen, Unflätigkeiten und Zoten. Demgegenüber standen die feineren Narren, wie etwa Brusquet und Angeli in Frankreich, die sich in ihren Reden und Handlungen niemals der Grobheit näherten und sich »der Höflichkeit und des Wohlstandes in allen Sachen« bedienten. Ihr Repertoire umfasste lustige Reden, artige Erzählungen, kurzweilige Gespräche, lächerliche Sprichwörter, und ihr Umgang war so annehmlich, »daß man sie muss lieben«. Schließlich gab es aber auch jene Narren, die nicht mehr waren als Tellerlecker, Schmarotzer und Schmeichler

156 vgl. Mezler 1981, S. 38f.

und sich verspotten ließen, bloß um ihren hungrigen Bauch zu füttern. Manche Fürsten fanden auch Gefallen an einfältigen, blödsinnigen oder melancholischen Leuten, bis hin zu wirklichen Dummköpfen.¹⁵⁷

Es gibt Flögel zufolge tatsächlich Beispiele genug, dass auch einfältige und blödsinnige Leute an Höfen zur Belustigung beschäftigt wurden, allerdings haben geistreiche Herren doch lieber geistreiche Narren beschäftigt, was auch der Natur der Sache angemessener war. Einst habe ein Vertreter der Zunft selbst gesagt: »Wer ein guter und rechtschafner Narr oder Jeck seyn will, der muss zuvor klug gewesen seyn.«. Gesner zufolge waren die Einfälle der Hofnarren oft weiser als die Einfälle der Fürsten, denn sie hießen zwar Narren, seien aber in Wahrheit nicht närrisch gewesen, sondern sehr sinnreich. Flögel zufolge verhielt es sich mit den Hofnarren folgendermaßen: Manchmal machten sie den Narren im Spaß, zuweilen aber waren sie auch so närrisch, dass man nicht wusste, wofür man sie eigentlich halten sollte. Große Herren hörten die Wahrheit an ihren Höfen selten, weil manchem Höfling zu viel daran gelegen war, dass sie verborgen blieb. Nicht zufällig hat sich bis heute noch der Begriff der »Höflichkeit« gehalten: Wer höflich ist, hält sich an die Gepflogenheiten und provoziert keinen Unmut. Die Hofnarren hingegen hatten das Privileg, die Wahrheit zu sagen, wo das freie Sprechen für andere gefährlich gewesen wäre. Oft hat ein Hofnarr seinen Herrn vor einer Torheit bewahrt, und so konnten zuweilen durch die zur rechten Zeit angebrachten Possen die Wirkungen eines fürchterlichen Zorns gehemmt werden.¹⁵⁸

Obwohl die Mode, sich einen Hofnarren zu halten, fast überall verbreitet war und auch in Form eines ordentlichen Hofamtes geführt wurde, so hat es doch seit jeher Fürsten gegeben, die einen Abscheu vor denselben gehabt haben und sie in ihrer Umgebung nicht leiden konnten. Es ist zwar Flögel zufolge nicht zu leugnen, dass es unter den Hofnarren bisweilen Schandbuben, Bösewichter, Gotteslästerer, Verleumder und die größten Zotenreißer gegeben hat, und solche hätten an wohlgeordneten Höfen nicht geduldet werden sollen. Wenn sie aber geduldet wurden, dann sei die Schuld dafür kaum bei den Narren



Abb. 23: Kaiser Maximilian

157 vgl. FLÖGEL 1789, S. 4f.

158 vgl. FLÖGEL 1789, S. 21f.

zu suchen. Wahr sei überdies, dass auch manche gute, löbliche und fromme Fürsten die Hofnarren verabscheuten. Umgekehrt bedeute dies aber keineswegs, dass nur Fürsten von schlechten Eigenschaften einen Gefallen an ihnen fanden. Selbst die klügsten und verständigsten Fürsten, die gelehrt, fromm und rechtschaffen waren, haben sich Hofnarren gehalten, und sich an ihren Schwanken belustigt.¹⁵⁹

Schon lange sei bekannt, fügt Flögel hinzu, dass der Mensch nicht in einer beständigen, gleich starken Anspannung seiner Seelenkräfte sein könne. Der weiseste Mensch könne nicht immer weise sein, der größte Denker nicht immer denken. Beide brauchen nach der Anstrengung der Seelenkräfte entweder einen Zustand gänzlicher Untätigkeit oder leichte, nicht ermüdende Beschäftigungen, wie auch gewisse Belustigungen, um die leeren Zwischenräume oder die Langeweile auszufüllen. Sokrates hat oft gelacht, getanzt, gespielt und geschäkert, was seiner philosophischen Würde keinen Abbruch getan haben soll. So haben sich oft die weisesten und verständigsten Leute einen Narren gehalten, wie sich andere einen Affen hielten, um durchs Lachen die Langeweile zu vertreiben.

Wohl gäbe es verbreitet die Ansicht, dass große Herren die Wahrheit nicht vertragen könnten. Dies müsse so allgemein aber nicht unbedingt gelten, denn die Hofnarren hatten dieses Privileg, ungestraft die Wahrheit aussprechen zu dürfen. So glücklich sonst die Fürsten in vieler Hinsicht sein mochten, so konnten sie doch insoweit als unglücklich gelten, als sie sonst niemanden hatten, der ihnen die Wahrheit sagte. So waren sie genötigt, Schmarotzern ihr Zutrauen zu schenken. Die Narren hingegen hatten das Vorrecht, die ungeschönte Wahrheit zu verlautbaren und sogar offenbare Beschimpfungen auszusprechen, die man sich durchaus mit Vergnügen anhörte. So ist auch der Ausspruch in Salomon von Golaus Sinngedichten zu verstehen:

Ein Herr, der Narren hält, der thut gar weislich dran,
Weil, was kein Weiser darf, ein Narr ihm sagen kann.¹⁶⁰

So wie nun die Hofnarren seit jeher berufen waren, einen schonungslosen, kritischen Blick auf die ihnen gegenüber stehenden Regenten zu richten, so soll auch hier der Betrachter als »visueller Herrscher« näher untersucht werden. Dies wird, ganz im Sinne einer närrischen Parodie, mit der Imitation und Einfühlung in die Rolle des Anderen einhergehen: So entsteht die Möglichkeit, im Gegenentwurf sich selbst wieder zu erkennen (*nosce te ipsum*). Als pointiert und dennoch tolerierbar konnten närrische Aufführungen ja dann gelten, wenn der Habitus des Herrschers darin zwar aufschien, zugleich aber auch eine Art Hintertür verblieb, wonach der Narr eher eine lustige als eine listige Figur abgab. Die typische Verspieltheit und Zweideutigkeit war demnach nicht als Abschwächung der Kritik zu verstehen; es fiel nur eben dem Angesprochenen selbst zu, sie klar zu Ende zu denken. Wie zu sehen sein wird, ist allerdings im Visuellen die Kraft der Illusion so ungeheuer stark, dass selbst der bestimmte Wille, die herrschaftliche Perspektive abzulegen, nicht ausreicht, um sich ihrer dauerhaft zu entledigen.

Mit der Figur des FOU DU ROI scheint die Erkundung unserer Visualität insoweit gut gelingen zu können, wie der Hofnarr im historisch kodifizierten Sinne keine Figur war, die als einfältig galt: Ganz im Gegenteil war es traditionell seine Aufgabe, durch geschickte Provokationen das festgefügte Weltbild der Herrschenden in Frage zu stellen. Wenn im folgenden also die Erfahrungswelt des Betrachters zunächst im Sinne einer »königlichen Illusion« beschrieben wird, dann um begreiflich zu machen, welches Trugbild hier eigentlich vorherrscht. Um die Bedingungen der Selbsttäuschung zu verstehen, macht es demzufolge Sinn, diese zunächst zu reflektieren, um darüber dann um so deutlicher auf die dahinter liegenden Realitäten deuten zu können. Die dialektische Verschränkung im Konzept FOU DU ROI wird dabei zum Schlüssel der Erkenntnisgewinnung: Was der König in seiner Illusionsbefangenheit denkt und empfindet, erscheint in seinen Augen ganz natürlich, in der kritischen Darstellung durch den Narren hingegen erweist es sich als absurd.

159 vgl. FLÖGEL 1789, S. 31f.

160 vgl. FLÖGEL 1789, S. 47f.

Interkulturalität als Bezugshintergrund

Der dialektische Charakter des Konzepts FOU DU ROI findet einen weiteren Ausdruck auf sprachlicher Ebene durch die Verbindung von deutschen und französischen Anteilen. Die bilinguale Anlage kann dabei nicht nur als Wiederbelebung der Humboldtschen Reiselust gesehen werden (insbesondere Alexanders längerer Parisaufenthalt), sie ist überdies im Hinblick auf die Herkunft des Verfassers^{161*} selbst zu sehen, der in *Saint Germain en Laye* zur Welt gekommen ist wie Louis XIV¹⁶², ebenfalls in der ersten Septemberwoche. Wie zufällig lautet auch der genaue Geburtsort auf *4, Place Louis XIV* und befindet sich damit in fußläufiger Entfernung zu den historischen Hofanlagen¹⁶³ im Westen von Paris, wo der Sonnenkönig am Sonntag, den 5. Sept. 1638 das Licht der Welt erblickt hat (nicht viel später also, als ungefähr die Entstehung der Ortelischen Narrenweltkarte zu datieren ist). So findet das virtuelle Vis-à-vis von König und Narr einen anekdotischen Widerhall in der eigenen Biografie, der dem Hauptmotiv FOU DU ROI auch einen persönlichen Hintergrund verleiht. Unabhängig hiervon erschien aber die halbgeteilte Terminologie im

161* Sternzeichen Jungfrau, Aszendent Zwilling.

162* Sternzeichen Jungfrau, Aszendent Skorpion.

163* ebenfalls in fußläufiger Entfernung vom *Château de Saint Germain en Laye* befindet sich die *Rue du Panorama*.

164* Die Vexierelemente im Text- und Bildkonzept FOU DU ROI (siehe auch Montage Narrenweltkarte sowie Kapitel MIROIR DE FOU & CADRE DE ROI) dienen der Beschreibung wechselnder Sichtweisen. Die erste Lesart erfolgt jeweils zeilenweise; die zweite jeweils im Uhrzeigersinn. In der Gegenüberstellung »FOU DU ROI — ROI DU FOU« ist der Begriff »ROI DU FOU« als Genitivobjekt zu verstehen (der König, den der Narr »sich vorknöpft«).

Sinne eines »sprachlichen Mi-Parti« bei der Entwicklung des Konzepts zusehends unverzichtbar. Fast sämtliche Vexierelemente^{63*} und Reime^{165*}) haben erst hierin ihre ästhetisch-funktionale Form gefunden, die ohne substantielle Verluste nicht zu übersetzen wäre.

Das Moment der Interkulturalität^{166*} lässt sich ferner auch auf die mythologische Rahmung der Arbeit beziehen. Interessant erscheint nämlich die Frage, inwieweit die Entstehung frühzeitlicher Sagen und Dichtungen tatsächlich nur einzelnen Personen zuzurechnen ist oder zum Teil auch Ergebnis verschiedener, wechselseitiger Einflüsse war, deren Herkunft oft nicht mehr eindeutig zu bestimmen ist. Nicht unbegründet erscheint jedenfalls in vielen Fällen die Annahme, dass manches umfangreiche Werk erst aus dem pluralen Zusammenwirken verschiedener Einflüsse zu seiner geschichtlich überlieferten

FOU DU ROI	ROI SOLEIL	FOU DU ROI	ROI SOMMEIL
EN	EN	AU	AU
HABIT DE SOLEIL	HABIT DE FOU	MIROIR DE SOMMEIL	MIROIR DE FOU
BILDWELT	WELTBILD	FOU DU ROI	ROI DU FOU

165* Die Reime im Textkonzept FOU DU ROI dienen der Illustration komplementärer Strukturen (siehe Montage Narrenweltkarte sowie Parabeln MIROIR DE FOU & CADRE DE ROI):

MIROIR DE FOU	CADRE DE ROI
APPARENCE — ÉVIDENCE	COUVERTURE — OUVERTURE
IMPOSITION — EXPOSITION	MISE EN PLACE — PRISE D'ESPACE
ACCLUSION — DÉCLUSION	ATRESSAGE — DÉTRESSAGE

VOM NARRENTUCH ZUM KÖNIGSKLEIDE — VOM NARRENTÜLL ZUR KÖNIGSSEIDE
VOM KÖNIGSGOLD ZUM NARRENBILD — VOM KÖNIGSGLANZ ZUM NARRENSCHILD

MI-PARTI EN TOILE — MI-PARTI EN VOILE S. L'ÉGIDE D. PLÉIADES — S. L'ÉGIDE D. HYADES
AU SOMMET DU CIEL — SOUS L'ŒIL EN ÉVEIL HABIT DE SOLEIL — MIROIR DE SOMMEIL
TOUR D'HORIZON — TOUR DE PRISON TRAUMPFAD — RAUMFAHRT

166* Im Absolutismus des 17. Jh. bestanden politische wie kulturelle Verbindungen zwischen den Monarchien Frankreichs und Englands, namentlich zwischen den verwandtschaftlich verbundenen Königen Louis XIV und Charles II: Die beiden Cousins lernten sich schon im Kindesalter in Frankreich kennen. Später arrangierten sie den Geheimvertrag von Dover – ganz im Sinne hier verschiedentlich beschriebener »Koalitionsfiguren« (vgl. MARC HENGERER: *Ludwig XIV.: Das Leben des Sonnenkönigs*. München 2015, vgl. S.25 und S. 78).

Form gelangt ist. Eine solche Synthese wird bekanntermaßen z.B. für die Dichtungen Homers als möglicher Hintergrund beschrieben



Abb. 24: Giovè Ammone

(Homerische Frage¹⁶⁷). Ähnliche Indizien finden sich in den zahlreichen Synkretismen früherer Epochen, die eine klare Zuordnung und Abgrenzung religiöser Symbole oft nicht mehr erlauben¹⁶⁸. Ein prägnantes Beispiel ist mit Blick auf diese Arbeit etwa für die motivischen Annäherungen von Zeus- und Jupiterdarstellungen zu benennen, dies zuweilen auch mit Identifizierungen des altägyptischen Gott Amun (*Giove Ammone*^{169*}). Aber auch das Mittelalter bietet Zeugnisse interkultureller Bezugnahmen, z.B. die Anknüpfung von Wolfram von Eschenbachs Parzival an Chrétien de Troyes' Perceval. Der Weg des Protagonisten vom naiven Jüngling im Narrenkleid zum mächtigen König des Grals liegt hinsichtlich der Figuren sogar recht nah beim Erkenntnismodell FOU DU ROI dieser Arbeit, und auch die verwobene Doppelstruktur des Versromans findet einen Anklang in der hier beschriebenen Form des *Mi-Parti*.

In wissenschaftstheoretischer Hinsicht lohnt sich ein Blick auf das gut dokumentierte Schaffen der Gebrüder Humboldt, deren wechselseitig inspirierter Forschergeist zwischen den Natur- und Geisteswissenschaften einen beispielhaften Hintergrund für die hier angestellten Untersuchungen bietet. Dies gilt um so mehr, als ihr damaliges Interesse für die antike Philosophie bekannt ist; nicht von ungefähr erinnert sich Goethe in einem Briefwechsel an »die Gebrüder von Humboldt, die mir schon oft als Dioskuren auf meinem Lebenswege geleuchtet [...]«¹⁷⁰. Das Humboldtsche Forschen war einerseits von empirischen Erkundungen der Natur geprägt und beinhaltete zahllose Expeditionen, die sich im Werk *Kosmos* zu einer Synthese des großen Ganzen zusammen fügten (insbesondere Alexander); es umfasste

167 HEUBEEK, ALFRED: *Die homerische Frage*. Darmstadt 1979.

168 vgl. ASSMANN, JAN, FRITZ GRAF, TONIO HÖLSCHER, LUDWIG KÖNEN, JÖRG RÜPKE, JOHN SCHEID u.a. (Hg). *Archiv für Religionsgeschichte*. Elfter Band. Berlin 2009, S. 342.

169* Die Silhouette des gehörnten *Giove Ammone* ähnelt jener des eselsohrigen Narren: In einer spielerischen Gegenüberstellung zeichnen sich umrissartig korrespondierende Bildformen ab (siehe Abb. 12).

170 BRATRANEK, FRIEDRICH THEODOR (Hg.): *Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern Humboldt*. Bremen 2014, S. 343.

andererseits aber auch weitreichende geisteswissenschaftliche Betrachtungen, aus denen etwa die eher analytischen, sprachphilosophischen Untersuchungen hervor gegangen sind (insbesondere Wilhelm). Das übergreifende Forschen der Gebrüder Humboldt bietet sich somit als idealer Bezugshintergrund für die interdisziplinäre Anlage dieser Arbeit an, zumal beide Zeitgenossen von Barker und Bentham waren, also das ausgehende 18. Jh. direkt miterlebt haben. In ihrem Forschergeist sollen daher die konkreten Untersuchungen des Haupttextes stehen^{171*}. Hervor sticht überdies der von Alexander geäußerte Wunsch nach einem Panoramabild, in dem »die Natur in wilder Üppigkeit und Lebensfülle prangt«¹⁷². Ein solches Bild ist, posthum, tatsächlich im Leipziger *Panometer*¹⁷³ realisiert worden, wo seit kurzem mit der Ausstellung »Great Barrier Reef« einem breiten Publikum die Möglichkeit geboten wird, buchstäblich ins Bild zu tauchen – ganz im Sinne der Aussage Walter Benjamins, der die Panoramen einst als »Aquarien der Ferne und Vergangenheit«¹⁷⁴ beschrieb. Benjamin hat aber auch wissenschaftstheoretisch eine richtungsweisende Aussage getroffen, wonach es gelte »den Integrationsprozess der Wissenschaft [...] durch eine Analyse des Kunstwerks zu fördern, die in ihm einen integralen [...] Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche erkennt«¹⁷⁵.

171* siehe Überschriften im Text- und Bildkonzept FOU DU ROI: *Über die Welt als Ensemble nach Alexander von Humboldt* und *Über die Welt als Composé nach Wilhelm von Humboldt*.

172 HUMBOLDT, ALEXANDER: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Bd. 2. Stuttgart u.a. 1847, S. 94.

173 ASISI, YADEGAR (Hg.), KATHRIN FRANČIK, NICO BLÜTHGEN: *Amazonien. Yadegar Asisis Zauberbild der Natur*. Berlin 2009.

174 BENJAMIN, WALTER: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1972–1999, Band IV, S. 240.

175 BENJAMIN 1985, Band VI, S. 218f.

Eine solche Analyse zum eingangs beschriebenen Vorhaben erfolgt mit dem Haupttext TOUR DU MONDE^{176*}, aufgeteilt in die zwei Kapitel HIMMELSZELT und WELTENMANTEL, wobei die zwei Ebenen im Sinne des mythologischen Hintergrunds als zueinander gehörig gesehen werden können. Dabei geht es einerseits um die vertiefende Untersuchung der vorgefundenen Bedingungen und Phänomene (*analysis*); andererseits gilt es, die gewonnenen Erkenntnisse nach dem Prinzip eines Platonischen Dialogs mit kritischen Perspektivenwechseln auf mögliche Einwände zu überprüfen (*antithesis*). Auf Grundlage dieser diskursiven Einlassung ist dann abschließend das differenziertere Verständnis für beide Seiten zu entwickeln (*synthesis*). Die virtuelle Inszenierung des Gegenübers von FOU und ROI wird dabei durch die jeweils in Klammern gefassten Schlüsselbegriffe realisiert, z.B. (*premier tissage*) oder (*habit de fou*). Dabei sind – gemäß den im Konzept FOU DU ROI aufgeführten Reimen – einerseits die medial geführten Betrachtungen im Sinne eines virtuellen »Traumpfads« zu sehen (*constitution médiale*), andererseits die unmittelbaren, frei hergestellten Ansichten der Welt im Sinne einer »Raumfahrt« (*constitution mentale*).

Die konkrete Untersuchung der Einzelphänomene folgt dann einer neurowissenschaftlich geläufigen Aufteilung, wonach von primären visuellen Wahrnehmungen einerseits und sekundären visuellen Vorstellungen andererseits ausgegangen werden kann¹⁷⁷. Die eingehende Analyse der entsprechenden Dispositionen und die Auslotung von Übergängen ist dabei als zentrale Intention zu beschreiben: Der reflektierten Perspektive der virtuellen Narrenfigur fallen hier vorrangig die primären Wahrnehmungen zu, wohingegen die übergeordneten, sekundären Vorstellungen zunächst dem Blickwinkel der Königsfigur entsprechen. Die einzelnen Ausführungen sollen dann, ganz im Sinne einer närrischen Darbietung, eher spielerischen Charakter haben und dem Leser konkrete Ansichten auf prägende Bedingungen des Visuellen bieten. Der Narr trägt dabei nicht nur die vorgenannten

176* Das Kapitel TOUR DU MONDE baut auf den zwei Kurzanalysen zu PANORAMA und PANOPTICON auf: TOUR D’HORIZON und TOUR DE PRISON.

177 vgl. DAMASIO, ANTONIO: *Descartes’ Irrtum – Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München 1994. S. 142-150.

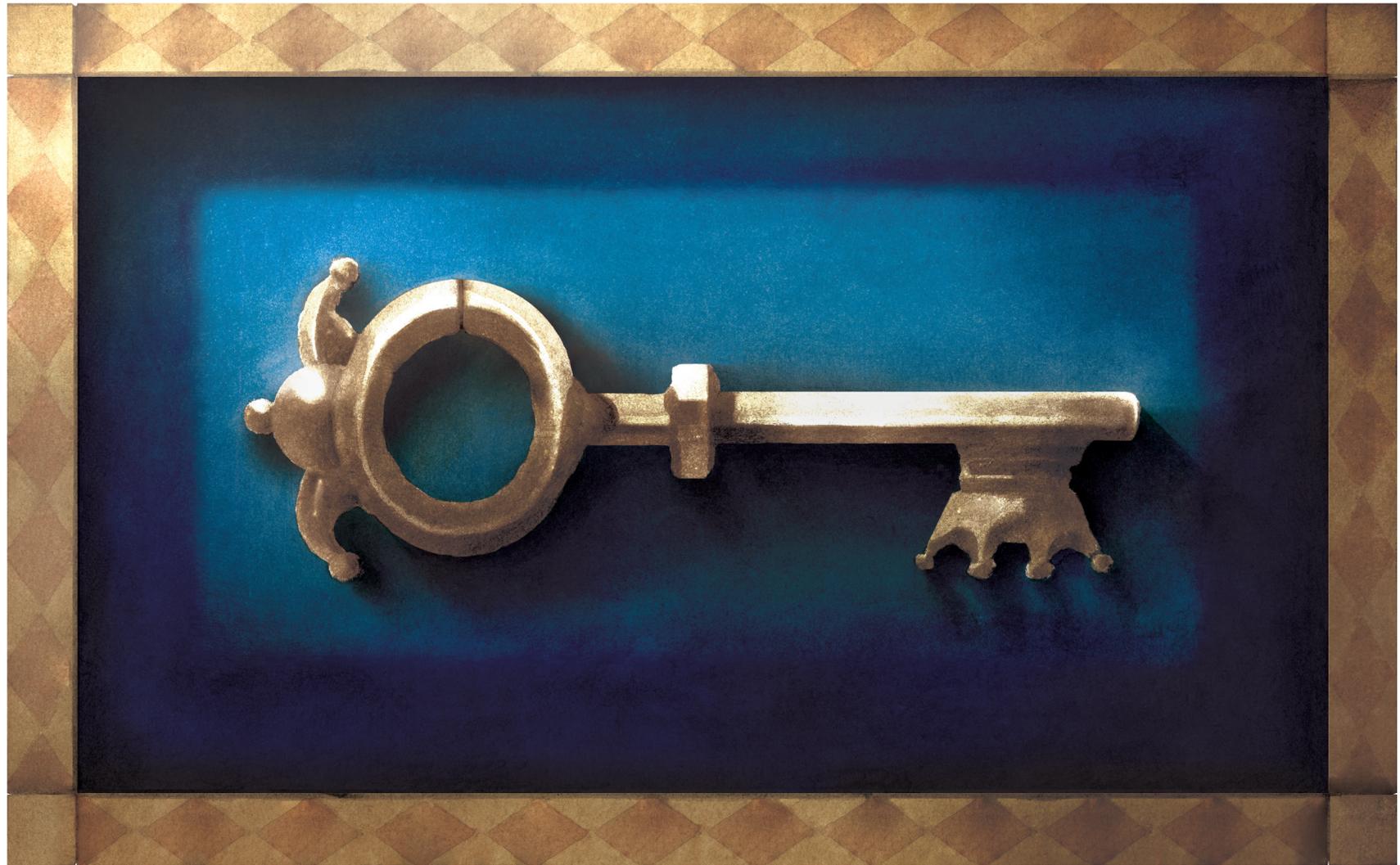
Achsen des Bildkonzepts; er wird als virtuelle Figur auch exemplarisch zum Gegenstand der Betrachtungen.

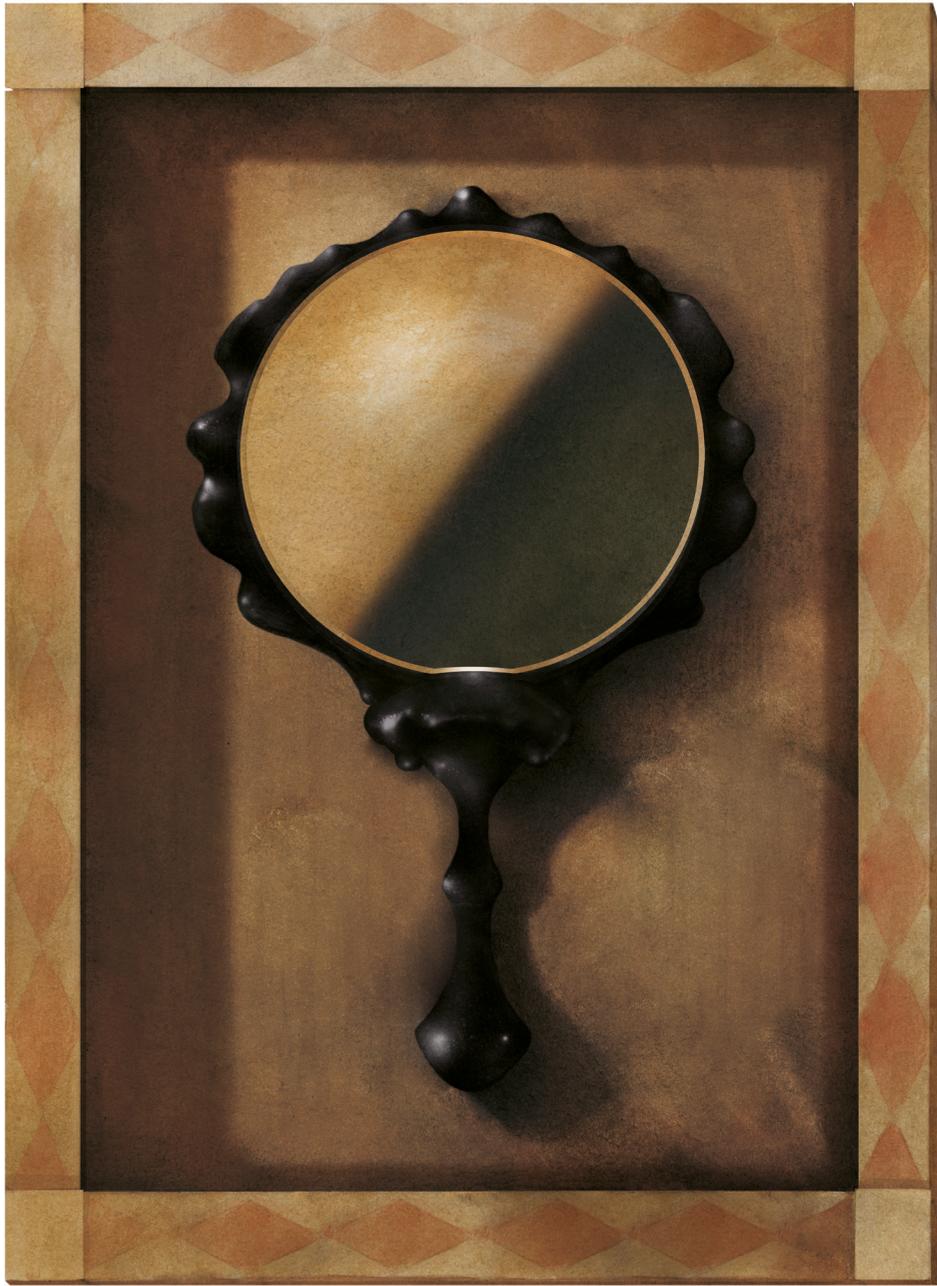
Folgende hierarchische Struktur zeichnet sich dabei ab: Ähnlich wie bei einem Baum gewachsene Äste und Zweige hervor treten, die mit dem Blattwerk das übergeordnete Ganze bilden, so weist auch das Bildkonzept FOU DU ROI tragende theoretische Elemente auf, die sich mit den Untersuchungen des Haupttextes zu einer Einheit verbinden. Eine strenge Abgrenzung der einzelnen Betrachtungen erscheint dabei kaum hilfreich, denn schon die drei bipolaren Hauptachsen finden jeweils erst übergeordnet ihren Zusammenhang. Eine Aufteilung auf isolierte Kapitel widerspräche dem dialektischen Grundverständnis und wäre für die inhaltliche Synthese eher kontraproduktiv. Die Überlappungen in der Zuordnung sind demnach nicht als Beliebigkeit misszuverstehen; es zeigt sich hier lediglich, dass die Ausführungen das Sujet oft übergreifend berühren, und dass eine rigorose Trennung dem beschriebenen Ansatz nicht gerecht würde. Die Untersuchung erfordert variierende Ansichten, die zwangsläufig ineinander fließen, und so ist auch die bewegliche Einlassung als integraler Bestandteil des Gesamtkonzepts zu verstehen: Freie, essayistische Überlegungen wechseln dabei mit Rückbezügen auf die tragende Hauptstruktur ab.

Ausgehend von den visuellen Formen lässt sich der Haupttext daher auch mit einem Verweis auf filmische Darstellungsweisen versehen, etwa auf die Kameraarbeit der Spielfilme *Birdman*¹⁷⁸ oder *Victoria*¹⁷⁹: Iñárritu und Schipper führen darin ohne erkennbare Schnitte durch die gesamte Inszenierung, unabhängig von vielfach wechselnden Schauplätzen und Perspektiven. Der Zuschauer bleibt durch dieses übergreifende Stilmittel durchgängig an das Geschehen gebunden und kann dieses auch formal als geschlossene Einheit erleben. In ähnlicher Weise soll hier das Narrativ die zwingenden, immersiven Formen der Visualität aufgreifen und eine möglichst geschlossene Einlassung ermöglichen.

178 IÑÁRRITU, ALEJANDRO GONZÁLEZ: *Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance*. New York 2014.

179 SCHIPPER, SEBASTIAN: *Victoria*. Berlin 2014.





CLÉ DE FOU

du roi fou au roi sage



Das hier vorgestellte Prinzip beschreibt den für die Arbeit leitenden Erkenntnisprozess vom *roi fou* zum *roi sage*. Leitendes Motiv in dieser »Schlüsselbetrachtung« ist die CLÉ DE FOU, wobei der eingangs formulierte, erkenntnistheoretische Imperativ *nosce te ipsum* gleichsam das Drehmoment für die Betrachtung liefert: Die Narrenkappe am gerundeten Griff steht für die spielerische Handhabe, die der Narr gegenüber dem König hat; der Schlüsselbart mit der gezackten Krone am anderen Ende deutet demgegenüber die interpretierende, von Illusionen getragene Weltsicht des Königs an.

Das zunächst noch unreflektierte Weltbild des Königs wird, sinnbildlich durch ein Umlegen der CLÉ DE FOU, buchstäblich auf den Kopf gestellt: Dadurch eröffnen sich neue Perspektiven, die dem König zu einer veränderten Betrachtung der Welt verhelfen, und damit auch zu neuen Einsichten über sich selbst führen. Als Grundlage für diesen erkenntnisleitenden Perspektivenwechsel finden zwei Instrumente Verwendung, die in komplementärem Zusammenspiel nutzbar werden und nachfolgend anhand zweier Parabeln näher erläutert werden: *MIROIR DE FOU* und *CADRE DE ROI*. Dieser grundlegende Erkenntnisprozess umfasst folgende Stadien:

Der König begegnet seiner natürlichen Umgebung zunächst intuitiv, d.h. als unreflektierter, in seinen Sehgewohnheiten gefangener König (*roi fou*). Als konkretes Anschauungsbeispiel figuriert der vis-à-vis stehende Narr (*fou du roi*). Der König interpretiert den Ausdruck des Gesehenen hier spontan als raumgreifende Natur, noch ohne die effektiven Bedingungen seiner primärer visuellen Wahrnehmung (*constitution mentale*) zu identifizieren.

In einem zweiten Schritt gelangt der König nun, beim Blick in den halbgekippten Spiegel, zunächst ebenfalls zu einer immersiven Einlassung, bei der ein kleines, reflektiertes Abbild des Narren sichtbar wird (*petit fou*). Der Illusionswert dieser Erscheinung entspricht zunächst ganz jenem der direkten Anschauung, mit welcher der König im eingangs hergestellten Vis-à-vis umzugehen hatte. Allerdings erfolgt diese Wahrnehmung nun bei Einsicht in den Spiegel, der als Instrument zunächst noch unbemerkt bleibt (*miroir de sommeil*). Sichtbar wird hier also ein gespiegelter Stellvertreter des Narren, der als räumlich ausgeprägte Illusion intuitiv wahrzunehmen ist, sich jedoch eben bloß dem Spiegelbild verdankt.

Irritiert durch die erkennbare Kadrierung des Spiegels (*cadre*), entdeckt der König nun allerdings die neugierige Seite in sich – trotz der immersiven Einlassung, die durch die mediale Repräsentation möglich ist. Er identifiziert also den Narrenspiegel als Instrument (*miroir de fou*) und findet hierdurch zu einer aufgeklärteren Sichtweise auf die darin wirksamen Bedingungen (*constitution médiale*): Im Vordergrund stehen für den »erwachten König« nun die primären Bedingungen der visuellen Wahrnehmung, ausgeführt im Spiegel mit goldenem Grund und silbrigem Beschlag (*or & argent*).

Durch das in der Spiegelbetrachtung gereifte Verständnis gelingt es ihm im nächsten Schritt nun zu erkennen, dass er – in seiner gewohnheitsmäßigen Wahrnehmung der Natur – eigentlich einer Selbsttäuschung erlegen ist. Vor allem aber vermag er, bei erneuter Betrachtung seiner natürlichen Umwelt, auch dort die spezifischen Bedingungen der primären Wahrnehmung (*constitution mentale*) zu identifizieren. Angeleitet durch den vorangegangenen Vergleich wird nämlich ersichtlich, welchen Voraussetzungen auch die selbstgeschaffene, mentale Wirklichkeitskonstruktion unterliegt, und dass sich jegliche übergeordnete Vorstellung nur einer selbsterzeugten Illusion verdankt.

So kann der König schließlich, anhand des Nährrahmens *cadre de roi*, die primären Formen seiner visuellen Wahrnehmung zur eigenen Veranschaulichung mit Nadel und Zwirn *selbst* nachempfinden und sein *eigenes* Webstück erstellen (*premier tissage*). Er führt sich also mit Tuch & Tüll (*toile & voile*) beispielhaft vor Augen, dass die Konstituierung seiner mentalen Wahrnehmung eigentlich »ganz in seinen eigenen Händen liegt«. Der hierin liegende Perspektivenwechsel und die entsprechende Wandlung vom *roi fou* zum *roi sage* begründet die neue, reflektierte Weltsicht (*nouvelle vue*).

MIROIR DE FOU

FOU DU ROI AU MIROIR DE SOMMEIL

Der König, zunächst in der Rolle des unreflektierten, ganz in seinen Sehgewohnheiten gefangenen Betrachters, taucht bei Einsicht in den närrischen Handspiegel zunächst intuitiv in den virtuellen Bildraum ein. Erkennbar wird darin für ihn zunächst eine illusionäre Erscheinung des Narren, der den Spiegel in unmittelbarer Nähe seines eigenen Körpers hält und dadurch ein immersives Bild seiner Selbst zur Schau stellt: FOU DU ROI AU MIROIR DE SOMMEIL. Die spezifische Grundlage (*constitution médiale*), vermittelt welcher dem König die intuitive Einlassung möglich wird, bleibt hierbei zunächst allerdings unbemerkt. Der Narrenspiegel besitzt also ausreichend Illusionskraft, um die Aufmerksamkeit des Betrachters zu fesseln und ihm eine immersive Seherfahrung zu bieten. Als Instrument bleibt er in dem Sinne unauffällig: »Sommeil« ist hierbei zu verstehen als *Latenz* des bildlichen Darstellungsprinzips. Die entsprechenden Bedingungen sind zwar effektiv in Wirkung, jedoch treten sie in der habitualisierten Wahrnehmung erst einmal hinter die raumgreifende Illusionswirkung zurück. Zunächst schaut der König also, als unreflektierter Betrachter, gleichsam »durch den Spiegel« hindurch, ohne sich dessen Funktion als *miroir de fou* recht bewusst zu werden – Vorrang hat die übergeordnete Vorstellung. Der König bleibt so zunächst ganz seinem intuitiven Erleben verhaftet, wonach im Spiegel eine kleine Narrenfigur, *petit fou*, zu sehen ist.



ROI SOMMEIL AU MIROIR DE FOU

Irritiert durch die bestehende Kadrierung des Spiegels (*cadre*), erkennt der König nun in einem zweiten Schritt, dass auch eine reflektierte Auffassung der visuellen Eindrücke möglich ist: Der Spiegel, vom Narr gezielt zur Verfügung gestellt als *miroir de fou*, sticht hierbei in seiner Funktion eines visuell reproduzierenden Instruments hervor. So kann auch die kleine Narrenfigur *petit fou* nunmehr als kritische Darstellung seiner Majestät verstanden werden, nämlich des illusionserlegenen Louis XIV als »Schlafkönig«: ROI SOMMEIL AU MIROIR DE FOU. Gegenstand der närrischen Parodie im Spiegel ist hier das Wirklichkeitserleben des Sonnenkönigs, der sich normalerweise zwar mit »schlafwandlerischer Sicherheit« im Raum orientiert, darüber jedoch bisweilen träumerisch die unvermeidlichen primären Bedingungen seiner visuellen Einlassung übersieht (*sommeil*). In Form des dargebotenen Narrenspiegels *miroir de fou* finden diese Bedingungen (*constitution médiale*) nun einen beispielhaften Ausdruck, der konkret identifizierbar ist. Mit der bewussten Erkennung des närrischen Werkzeugs als ein Instrument, das dem König sein Illusionserleben kritisch vor Augen führt, gelangt dieser schließlich zur kritischen Infragestellung seiner Wahrnehmung: Er erblickt anhand des beschriebenen *miroir de fou* die reduktiven, primären Ausdrucksformen und gewinnt so eine erste Einsicht in die Voraussetzungen seines intuitiven Gesamterlebens.

CADRE DE ROI

FOU DU ROI EN HABIT DE SOLEIL

Der König, erfahren und mit der Welt vertraut, taucht als selbstvergessener *roi fou* beim Erblicken des vor ihm stehenden Narren zunächst intuitiv in den natürlichen Erfahrungsraum ein. Er begreift sein Gegenüber zunächst also als Figur mit allseitiger visueller Präsenz. Über ein Bewusstsein für die wirksamen Bedingungen der primären Wahrnehmung (*constitution mentale*) verfügt er dabei noch nicht. Zum Ausdruck kommt hier also eine habitualisierte, in ihrer illusionären Form zunächst nicht weiter reflektierte Vorstellung, derzufolge das imaginierte visuelle Kleid des vis-à-vis stehenden Narren als unmittelbarer, den Dingen direkt anhaftender Ausdruck der Natur angesehen wird: FOU DU ROI EN HABIT DE SOLEIL. Das umschließende »visuelle Kleid«, in dem der betrachtende Sonnenkönig sich für gewöhnlich selbst wähnt, vermeint er auch bei seinem Gegenüber zu erkennen. Er unterstellt dem Habit des Narren also einen unmittelbaren visuellen Ausdruck, wie er diesen auch bei sich selbst sieht: Die primären Rahmenbedingungen seiner natürlichen visuellen Einlassungsweise (*cadre de roi*) werden hier noch nicht realisiert. So bleibt der Nährahmen, mit dem nachfolgend die konstitutiven Formen der Darstellung beispielhaft nachempfunden werden, zunächst noch ungenutzt. Der König fasst jeglichen visuellen Ausdruck vielmehr als umschließende Form der sichtbaren Gegenstände auf, an denen ganz und gar *die Natur selbst* sich auszudrücken scheint.



ROI SOLEIL EN HABIT DE FOU

Der König erblickt nun, nach der närrischen Instruktion durch den *miroir de fou*, als in seiner Erkenntnis gereifter Betrachter auch im natürlichen Erfahrungsraum eine bildhafte Prägung – ganz jener Art, wie sie im Narrenspiegel zu besichtigen war. Diese Prägung erweist sich also als Voraussetzung auch der direkten, unmediatierten Einlassung. Anhand des Nährahmens *cadre de roi* kann der König daher nun selbst, zur eigenen Veranschaulichung, mit Nadel und Zwirn die primären Formen der Repräsentation nachempfinden und sein *eigenes* Webstück erstellen (*premier tissage*): Er führt sich vor Augen, dass die mentale Kreation der ästhetischen Formen »in seinen Händen liegt«. Vermittels der vorausgegangenen Spiegelbetrachtung gelangt der König somit schließlich – im kritischen Rasonnement – zu einer Erkennung seiner selbst als irrendem Subjekt: ROI SOLEIL EN HABIT DE FOU. Er besinnt sich nun auf die sonst unscheinbaren Voraussetzungen der primären Wahrnehmung (*constitution mentale*). Die paradigmatische Bezugnahme steigt somit wie eine Erkenntnis im König auf, der fortan eine *reflektierte* Sicht auf die Natur genießt – trotz des weiterhin bestehenden Vermögens, sich intuitiv einzulassen: Er kann hiernach sein eigenes Gewand nun umdeuten zu einem *habit de fou*, weil er versteht, dass die kleidhafte Vorstellung sich nur einer »verrückten Illusion« verdankt: Der vorher noch unreflektierte *roi fou* wird so zum aufgeklärten Subjekt *roi sage*.

*Imagination is more important
than knowledge.*¹⁰⁸

Albert Einstein

TOUR DU MONDE

HIMMELSZELT

Am Anfang war das Licht – so könnte man auch aus heutiger Sicht noch den Beginn unserer kosmischen Existenz beschreiben, wenn man davon ausgeht, dass das beim Urknall emittierte Licht einst jene Speerspitze bildete, an der bei fortlaufender Expansion des Universums die Größe des raumzeitlichen Ganzen zu bemessen ist. Ausgehend von dieser Initialzündung liegt es seither in der Natur des Lichts, sich selbständig auszubreiten, was den bemerkenswerten Effekt hat, dass es ohne äußere Beschleunigung jede frei zugängliche Sphäre ganz von selbst erobert. Für die visuelle Erschließung der Umwelt weist das Licht somit die günstige Eigenschaft auf, nie zu »ermüden« und immer weiter vorwärts zu dringen, bis die Natur es zurück wirft und so zum wertvollen Bezugsmedium für unsere Augen werden lässt. Das Licht ist damit aufs Beste geeignet, uns eine Erkundung der nahen kosmischen Umgebung ebenso wie ferner Galaxien zu ermöglichen. Es verhilft uns zu informationsreichen Gesamtübersichten ebenso wie zur Erkennung feinsten Details, und es erreicht uns selbst aus den entferntesten Regionen des Kosmos, die sonst weit außerhalb menschlicher Reichweite lägen. Diese Informationsflut strömt uns überdies mit der ungemein hohen Geschwindigkeit von knapp 300.000 km/s entgegen, was einer mehr als siebenfachen Erdumrundung pro Sekunde entspricht. So kann man sich zunächst eigentlich nur wundern, dass die hochempfindliche Netzhaut bei der gewöhnlichen Rezeption des Tageslichts keinen Schaden nimmt. Denn auch

180 VIERECK, GEORGE SYLVESTER: *What Life Means to Einstein*, Saturday Evening Post (26 Oct 1929), 117. Reprinted in G. S. VIERECK: *Glimpses of the Great*. New York 1930, S. 447.

die eher gedämpften Rückspiegelungen aus der irdischen Umgebung sind, wie die direkte Sonneneinstrahlung, ungeheuer schnell in der Überwindung ferner Distanzen. Das Licht bleibt zudem als Übertragungsmedium unkenntlich, weil uns die Photonenflüsse für sich genommen gar nicht sichtbar werden und einander auch gegenseitig nicht stören. Selbst bei Überlagerung zahlreicher Lichteinfälle wird die perspektivisch geführte Einlassung also nicht beeinträchtigt.

Expansion und kosmische Erkundung

Führt man sich nun vor Augen, dass die Entstehung des Universums auf einen verdichteten Ausgangspunkt vor rund 13 Mrd. Jahren zurück geht, dann ist die seither erfolgte Expansion im Grunde die erste Voraussetzung dafür, dass wir den Kosmos und seine Entwicklung heute rückblickend erforschen können. Die weitverstreuten Himmelskörper im Weltraum und die ungeheuren raumzeitlichen Distanzen haben den Menschen als isolierten Erkunder allerdings vor eine gewaltige Herausforderung gestellt – ganz so, als käme man mitten im Ozean auf einem Stück Treibgut zur Welt mit der Aufgabe, nicht nur die eigene Position zu ermitteln, sondern die Meere insgesamt zu erkunden und schließlich sogar noch ihre Entstehung aufzuklären. Zwar schien auch zu früheren Zeiten schon vorstellbar, dass die Erde sich als eine Art Scholle unseres kosmischen Daseins und insoweit als Teil eines sehr viel größeren Gesamtzusammenhangs erweisen könnte. Die tatsächlichen Ausmaße zu begreifen und belastbare Erkenntnisse sogar über den kosmischen Ursprung vor mehreren Milliarden Jahren zu gewinnen, musste aber in Anbetracht der vorgefundenen Dimensionen doch als Herkulesaufgabe erscheinen: Je mehr sich nämlich die Einsichten vertieften, desto mehr zeichnete sich ab, welche gewaltigen Dimensionen noch unerschlossen waren. Um so mehr war und ist es ein glücklicher Umstand für die Forschung, dass uns der Kosmos allein durch die zahllosen Lichtflüsse von Milliarden von Sternen weitreichenden Aufschluss über seine Größe und seine Entstehungsbedingungen geliefert hat, noch bevor erste Ausflüge in den Weltraum zu realisieren waren. Man braucht sich nur vor Augen zu führen, wie begrenzt und eklektisch unsere Kenntnis der Welt wäre,

wenn sie sich auf die unmittelbare Umgebung der vom Menschen physisch beschrittenen Wege beschränkte, also auf den Erdkreis und inzwischen auch auf den Mond.

Die Lichtsphäre des Urknalls als Limes kosmischer Expansion

Der leistungsstärkste und verlässlichste Bote für die Erkundung des Raums bleibt für uns also das Licht, zumal wenn man bedenkt, dass seine Ausbreitung auch einen theoretischen Anhaltspunkt für den Expansionsstand des Universums insgesamt liefert, so wie Bruno Binggeli dies in seiner Arbeit *Primum Mobile – Dantes Jenseitsreise und die moderne Kosmologie*¹⁸¹ beschreibt. Eine weitreichende, bemannte Erkundung des Weltraums wäre, bei den gigantischen Distanzen, die hier in Rede stehen, freilich auch nur bedingt möglich, läge zumindest weit außer Reichweite eines einzelnen Menschen: Unterstellt man beispielhaft ein Lebensalter von 100 Jahren, dann wären in dieser Zeitspanne sogar bei theoretischer Beschleunigung auf Lichtgeschwindigkeit (welche die normale Reisegeschwindigkeit eines Jets schon etwa um den Faktor 1 Mio. übertrifft) gerade einmal rund 0,0000007 Prozent der Gesamtausmaße des Universums durchquert. Wir kämen also selbst im Grenzbereich physikalisch beschreibbarer Geschwindigkeit noch lange nicht dazu, den Kosmos in seiner gesamten Größe zu durchmessen.

Blickt man nun zunächst zurück auf das antike Weltbild, in dem die eingangs beschriebenen Bezugsfiguren Zeus & Atlas und ihre Töchter und Söhne beheimatet waren, dann verwundert es in Anbetracht des eindrucksvollen Sternengewölbes kaum, dass Ptolemäus ein schalenförmiges Weltbild mit übergeordneter Rahmung, dem PRIMUM MOBILE¹⁸² entworfen hat. Tatsächlich erscheint von irdischer

181 BINGGELI 2006, *Primum Mobile. Dantes Jenseitsreise und die moderne Kosmologie*. Zürich 2006, S. 199.

182 vgl. BINGGELI 2006, S. 56f.

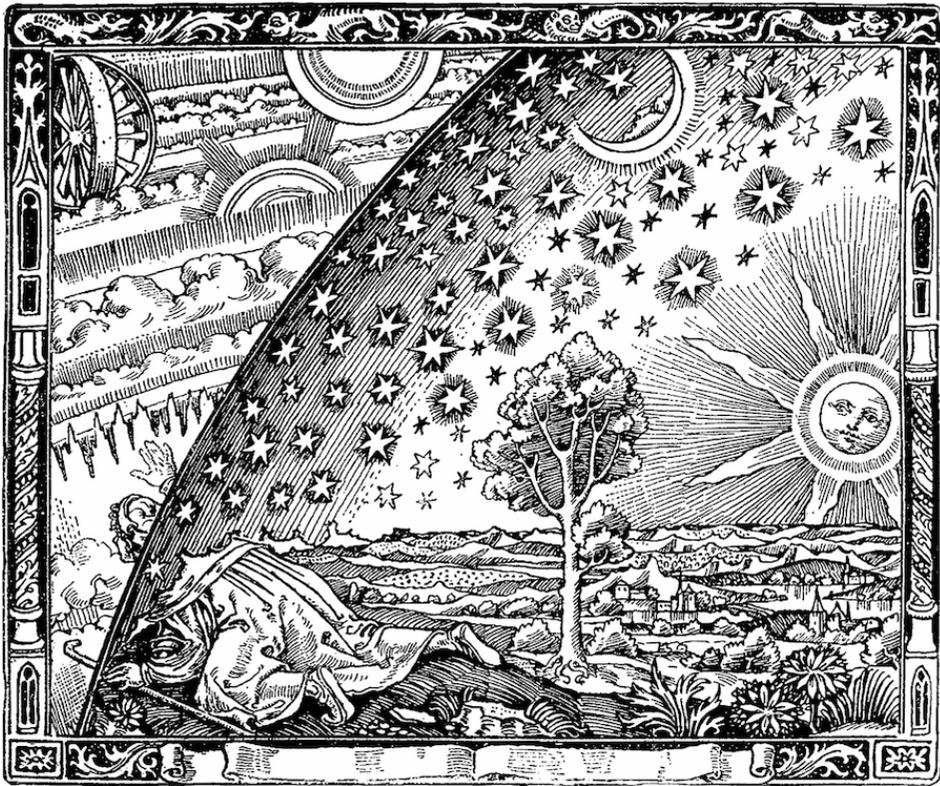


Abb. 28: Wanderer am Weltenrand

Warte aus das Firmament ja schlicht wie ein riesiges Himmelszelt¹⁸³, das sich über die Erde spannt. Um aber die einzelnen Planetenbewegungen und die Verschiebung der Sterne erklären zu können, bot es sich an, eine Art »Zwiebelschal kosmos« zu entwerfen, der die Planeten in bestimmten Umlaufbahnen ansiedelte und mit entsprechenden Epizyklen auch den schleifenförmigen Bewegungen Rechnung tragen konnte¹⁸⁴. Das Modell lieferte so schon eine recht präzise Beschreibung der Planetenbewegungen und schaffte eine weitgehende Vereinheitlichung, auch wenn die geozentrische Perspektive sich später als Irrtum erweisen sollte. Die primäre Ansicht des gestir-

183 Eisler 1910, vgl. Titel *Weltenmantel und Himmelszelt*.

184 vgl. BINGGELI 2006, S. 58f.

ten Himmels erscheint für uns, ebenso wie der tägliche Zyklus von Sonne und Mond, im Prinzip aber heute nicht anders als für unsere frühen Vorfahren; das Gesamtsternbild hat sich durch die Präzession lediglich um einige Grad weiter gedreht. Ptolemäus nahm hierfür als Erklärung an, das PRIMUM MOBILE könne, als äußerste Hülle, wie ein transparentes Triebrad alle darunter befindlichen Himmelsphären mit sich ziehen und so die langsame Verschiebung aller Sterne begründen. Als bloßes Vehikel zur Beschreibung der beobachtbaren Bewegungen am Himmel wäre das Ptolemäische Modell aber wohl nur unzureichend beschrieben, denn es markierte mit dem PRIMUM MOBILE erstmals auch einen elementaren Horizont des menschlichen Vorstellungsvermögens: Die kosmische Begrenzung, hinter der nur noch das göttliche Jenseits folgte, verwies als Entwurf eines äußersten Limes auch auf die Frage, wie für das große Ganze überhaupt ein Anfang begründet werden könnte, worin die Schöpfung also ihren ersten Ursprung haben mochte.

*Eine Grenze, wo der Verstand
eine Grenze nur mühsam akzeptiert*

Auf die frühzeitliche Annahme eines solchen *primum movens* als einer Art kosmischen Götterfunken folgte seither mit der fortschreitenden Erforschung des Kosmos praktisch der entgegengesetzte Versuch, jenen Punkt zu beschreiben, von dem aus der »Unbewegte Bewegter«¹⁸⁵ die erforderliche Energie in die Welt gegeben haben mochte, auf den also alles Sein zurück zu führen wäre. Die Erkundung einer Welten- grenze ist in dem Sinne immer auch eine Suche nach dem Ursprung unserer Existenz gewesen. Dabei ist ein Gegenüber von Dies- und Jen- seitigem keineswegs nur auf religiös geprägte Vorstellungen des Kosmos zurück zu beziehen, sondern schlicht auch aus den Bedingungen unserer visuellen Einlassung nachzuvollziehen: Da die Betrachtung der Welt zunächst immer ein Vis-à-vis von Mensch und umgebender Natur darstellt und die Rückseiten alles Gegenständlichen nicht Teil

185 ARISTOTELES, Buch XII, Kap. 7, S. 1072f.

der primären Aufsicht sind, ist es nur natürlich, wenn wir aus dem sinnlichen Erleben heraus zwischen Dies- und Jenseitigem unterscheiden. Wenn also die Rückseiten der sichtbaren Natur, insbesondere des großen »Himmelszeltes« über uns, nicht gesehen werden, so ist ihre Einbeziehung in die übergeordnete Gesamtvorstellung doch eine logische Konsequenz jeder beweglichen Einlassung, und somit die gedankliche Fortsetzung der vorgefundenen Raumstruktur nur naheliegend. Der Kristallschalenentwurf des Ptolemäus ist in diesem Sinne nicht bloß als naive Begrenzung eines antiken kosmischen Weltbildes anzusehen, sondern durchaus auch zeitloses Anschauungsbeispiel für das vom Menschen immer wieder artikulierte Bedürfnis nach umfangreicher Erfassung des großen Ganzen. Tatsächlich ließ sich mit dem PRIMUM MOBILE zumindest formal da eine Grenze setzen, wo der Verstand eine solche nur mühsam akzeptiert; die Vorstellung einer riesigen Kugelschale mit zahllosen Sternen darauf bot dem Betrachter immerhin eine Vielzahl von Objekten, an denen Auge und Verstand sich festhalten konnten. Ptolemäus sah jenseits hiervon eine göttliche Sphäre vor (»Empyrium«)¹⁸⁶, die dem Kosmos eine offene ideelle Rückseite verlieh. Damit war die Frage nach dem Fortgang der Dinge jenseits der Außengrenze geschickt gelöst, ohne schon eine ausgereifte wissenschaftliche Form zu besitzen. In der damaligen Weltanschauung erschien das Modell offenbar auch hinreichend, um die Vorstellung eines abgeschlossenen Ganzen zu begründen. Dabei zeigt sich, dass das antike Modell selbst für die heutigen, raumzeitlich entgrenzten Konzepte vom Kosmos noch nützliche Anhaltspunkte bietet, um die elementare Frage nach dem Ursprung von Raum und Zeit vor neuem Hintergrund zu eröffnen: »Anhaltspunkt« kann man nämlich aus der visuellen Vorstellung heraus ganz wörtlich als Stelle im Raum begreifen, an der das Bewusstsein in der Betrachtung innehält. Auch wenn ein solcher Fixpunkt zur gedanklichen Fortsetzung ins Unendliche verführt und die heutige Forschung Erklärungsansätze liefert, die eine stabile Ordnung von Raum und Zeit stark relativieren, gelingt es doch wohl nur den wenigsten Forschern, diese Erkenntnisse auch

186 vgl. BINGGELI 2006, S. 299.

in ein intuitives Verständnis zu übersetzen. Selbst ein entwickeltes menschliches Vorstellungsvermögen kann der spontanen Unbegreiflichkeit und Rätselhaftigkeit unserer kosmischen Existenz mit all ihren komplexen Bedingungen kaum mehr gerecht werden.

Integration der Einzelphänomene

Ähnlich wie heute die theoretische Physik danach strebt, eine einheitliche Form zur Beschreibung des kosmischen Ganzen zu finden, die auch widersprüchliche Einzelphänomene integriert, so stellte seinerzeit der Entwurf des PRIMUM MOBILE den Versuch einer Synthese dar, mit der die verschiedenen Bewegungen der Planeten unter einer übergeordneten Konstruktion zusammenzufassen waren. Entlang dieser Vorstellung von transparenten Schalen, die den Weltenbau Schicht für Schicht strukturierten, zeichneten sich am Himmel unsichtbare Sphären ab, in denen der antiken Vorstellung nach die Planeten kreisten. Im Gesamtbild entstand auf diese Weise eine Art kosmisches Lichtspielhaus, das aus der Überlagerung der einzelnen Ebenen eine Projektion aller Gestirne erlaubte. Im Weltbild unserer Vorfahren, das im beschriebenen Sinne mehr noch auf direkte Naturbeobachtungen angewiesen und entsprechend stärker von subjektiven Vorstellungen geprägt war, erschien eine kosmische Einrahmung durch ein buchstäblich überschaubares Konstrukt wie das PRIMUM MOBILE offenbar plausibel, zumal noch nicht zu ermessen war, als wie verschwindend klein sich unser Sonnensystem in den unermesslichen Weiten des Universums erweisen würde.

Im Unterschied zu früher reichen unsere Forschungsinstrumente heute weit über den Horizont der erdgebundenen Betrachtung hinaus, ironischer Weise haben sich dadurch aber so gewaltige kosmische Dimensionen eröffnet, dass wir vom Vorstellungsvermögen her alle Mühe haben, mit den neu gefundenen Maßstäben auch geistig Schritt zu halten. Die instrumentelle Begrenzung der antiken astronomischen Forschung war kaum überwunden, da öffnete sich für den erkundenden Blick eine räumliche Tiefe, die – trotz aller modellhaften Veranschaulichung – unvorstellbar groß bleibt und uns nun weniger technisch, als vielmehr geistig herausfordert.

*Ein neuzeitliches Primum Mobile als
maximal dynamisches Weltbild*

Die Grundfragen über Form und Begrenzung unseres Universums scheinen somit wie schon in Binggelis Vergleich¹⁸⁷ von antikem und heutigem Weltbild unter veränderten Bedingungen wieder neu auf: Als äußersten Limes unterstellen wir heute zwar keine simple Kristallschale mehr, jedoch lässt sich in der modellhaften Betrachtung aus dem Licht, das mit dem Urknall emittiert worden ist, jene ungleich größere imaginäre Umhüllung konstruieren, die topologisch an den Ptolemäischen Entwurf erinnert. Der Urknall wird hierbei nicht als theoretischer Punkt aus einer raum- und zeitlosen Metaperspektive betrachtet, sondern aus der Innenperspektive jener expansiven Ballonform, die das zu allen Seiten entfliehende Licht als virtuelle Außengrenze bildet. Binggeli beschreibt mit seinem Entwurf eines modernen PRIMUM MOBILE also ein Modell, in dem die größte Ausdehnung unserer kosmischen Existenz durch jenen Lichthorizont definiert wird, der seit dem Urknall die Außengrenze des Universums markiert. So entsteht der größte virtuelle Horizont, der bei Berücksichtigung der nicht überbietbaren Lichtgeschwindigkeit theoretisch denkbar ist. Eine Überwindung dieser Außenschale, gleichsam wie in Flammarions berühmtem Holzstich »Wanderer am Weltenrand«, kann hier freilich nur ein Gedankenexperiment bleiben, illustriert aber die seit jeher erkennbare Sehnsucht danach, eine äußerste kosmische Grenze zu finden. Binggeli beschreibt seinerseits einen solchen Limes des großen Ganzen und gelangt mit seinem Entwurf zu einem maximal dynamischen Weltbild, das durch seine rapide Expansion immer noch – wenn auch nur theoretisch und im Sinne einer entfernten Analogie – an die Ptolemäische Vorstellung erinnert.

Das Phänomen der optischen Verkürzung, das in der unmittelbaren Himmelsbetrachtung unweigerlich zum Tragen kommt, hat für viele Forschergenerationen vor uns die Einschätzung tatsächlicher Distanzen und Größenverhältnisse erheblich erschwert, weil sich Entfernungen im Wesentlichen in nur einer Bildebene wiederfanden. Die astronomischen Größenordnungen, die inzwischen mit dem mensch-

lichen Vorstellungsvermögen nicht mehr zu erfassen sind, lassen sich heute nur noch subjektiv errahnen; dem bloßen Auge offenbart sich die tatsächliche räumliche Tiefe nicht. Im Gegenteil: In der visuellen Repräsentation kommt es zu einer fast vollständigen Nivellierung, die den Betrachter eher täuscht, als dass sie ihm zu einer realitätsgetreuen Vorstellung der räumlichen Verhältnisse verhilft, erscheint der Sternhimmel doch trotz seiner immensen Größendimension auch für uns noch als einheitliche Kuppel.

*Die Bildwissenschaften als Klammer
für Weltentwürfe verschiedener Epochen*

Der Umstand, dass viele historische Entwürfe vom Kosmos sich auf visuelle Eindrücke gründen, macht den bildwissenschaftlichen Zugang allerdings in anderer Hinsicht interessant: Es zeigt sich nämlich, dass die sich darin ausdrückenden Vorstellungen eng an die unmittelbaren menschlichen Wahrnehmungsweisen gekoppelt sind und diese umgekehrt auch widerspiegeln. Auch methodisch erweist sich ein Zugang aus den Bildwissenschaften als breite Klammer für die zahllosen Weltentwürfe unterschiedlicher Epochen und Kulturen, weil die Bedingungen unseres visuellen Erlebens über lange Zeiträume wesentlich fortbestanden haben: So lässt sich die gesamte menschliche Evolution im Grunde nur im Zusammenhang mit den Bedingungen visueller Wirklichkeitskonstruktion und -erfassung verstehen. Auch wenn die verschiedenen historischen Vorstellungen bis heute gut aus der subjektiven Einlassung nachzuempfinden sind, ist dies nicht überraschend: Die biologischen Voraussetzungen fürs Sehen sind eben seit Jahrtausenden in den elementaren Grundbedingungen konstant geblieben. Obwohl also die Vorstellung von kosmischen Schalen und das entsprechende Weltbild heute längst überholt ist, bleibt das ptolemäische Modell doch instruktiv als Ausweis unserer subjektiven Einlassung, die für uns kaum anders ausfällt, als für die alten Griechen oder Himmelsbetrachter noch vor Beginn der überlieferten astronomischen Forschung. Auch wenn wir den Phänomenen heute also mit einem stark erweiterten Hintergrundwissen gegenüber

treten, bleiben wir in der alltäglichen Wahrnehmung doch ganz der antiken Weltanschauung verhaftet.

Das Himmelschauspiel von Sonne, Mond und Sternen, das unseren Vorfahren noch lange Zeit schwer erklärlich war, gibt der Wissenschaft heute also keine besonderen Rätsel mehr auf, weil die Abstände und Umlaufbahnen zumindest der näheren kosmischen Umgebung inzwischen gut erkundet und bekannt sind. Dabei erweist sich selbst für die instrumentell unterstützte Erforschung des Kosmos die Auswertung des zufließenden Lichts als grundlegende, praktisch unverzichtbare Bedingung, ohne die wirklich weitreichende Erkenntnisse kaum zu gewinnen wären. Auch wenn die Ausmaße des Universums oft als »unbeschreiblich groß« oder »schiefer unermesslich« beschrieben werden, so ist doch die Versuchung um so größer, die gewaltigen Dimensionen zumindest ahnungsweise zu begreifen, sei es auch nur, um sich eine Idee davon zu machen, um welche Größenordnungen unser Vorstellungsvermögen tatsächlich überstiegen wird. Hinzu kommt, dass seit der von Einstein postulierten Relativität von Raum und Zeit der Kosmos nicht mehr wie im Newtonschen Weltbild an absoluten Fixpunkten zu bemessen ist; vielmehr wird die Lichtgeschwindigkeit zur bestimmenden Bezugsgröße und das Universum multizentrisch: Je nachdem, wo sozusagen die »Stecknadel in die kosmische Landkarte gesteckt« wird, verändert diese zugleich insgesamt ihr Aussehen.

*In der Wahrnehmung des Sichtbaren
spiegelt sich die Erwartung des Unsichtbaren*

Auch wenn die Bedingungen unseres kosmischen Daseins längst nicht erschöpfend mit visuellen Begriffen zu beschreiben sind, spielen doch die entsprechenden Einlassungsformen für uns nach wie vor eine gewichtige Rolle in der Forschung. Dies vor allem, weil wir geneigt sind, uns vorrangig mit den Augen zu orientieren und uns auch beim Beschreiten anderer Forschungswege der allseits präsenten Vorstellungsbilder kaum entziehen können. In einem Kosmos, dessen gigantische räumliche Ausdehnung für uns allenfalls entfernt erahnbar ist, erscheint es nur natürlich, wenn wir uns in Ermangelung klarer Grenzen auf visuelle Vorstellungen zurückziehen. Dabei verleiten nicht nur

die optischen Rahmenbedingungen zur Vorstellung einer umschließenden Sphäre, sondern auch die sichtbaren Gestirne, denn runde Himmelskörper und zirkuläre Anordnungen sind in unserem Sonnensystem ja zahlreich vorhanden: Angefangen von der Sonne, die eine annähernd kreisförmige Silhouette aufweist, über die einzelnen Planeten und ihre Umlaufbahnen bis hin zur Oort'schen Wolke, die unser Sonnensystem als stellare Großformation umschließt. Wohin man auch blickt, werden gerundete Elemente sichtbar, die vor dem Gesamthintergrund des kuppelförmigen Firmaments in gekrümmten Bahnverläufen zu beobachten sind. Die Zusammenballung und Zirkulation der kosmischen Materie wird dabei wesentlich von der Gravitation als wirksamer Einflussgröße in unserem Sonnensystem bestimmt. Ausprägungen und Dispositionen, die mit den zirkulären Formen und Anordnungen brechen, sind eher selten. So spiegelt sich in der Wahrnehmung des Sichtbaren auch die Erwartung des Unsichtbaren: Wären die uns umgebenden Himmelskörper und Formationen nämlich z.B. überwiegend rechteckig geformt, würde uns dies wohl auch eher zu einer kubischen Vorstellung des umgebenden Kosmos insgesamt anleiten. Da sich die Geometrie des freien Raums immer nur ex negativo aus der Form der sichtbaren Objekte abzeichnet, folgt die erweiterte Vorstellung unmerklich auch den direkt beobachtbaren Dispositionen. Ausgehend von der Form unserer Erde und den zirkulären Bewegungen in unserem Sonnensystem ist es also nicht überraschend, wenn wir intuitiv zu einer ballonförmigen Vorstellung vom Universum insgesamt gelangen, zumal wenn durch die breite Verteilung der Gestirne optisch kaum Überlappungen entstehen und das Firmament wie eine große, gewölbte Leinwand erscheint.

Diese primäre visuelle Erscheinung der Umwelt hat nun ganz von selbst einen dem Betrachter zugewandten Charakter; das Vis-à-vis ist also praktisch integrale Bedingung der natürlichen Anschauung. Dass in der frontalen Aufsicht die Rückseiten unrepräsentiert bleiben, erscheint uns dabei ganz selbstverständlich, so dass wir gar nicht auf die Idee kommen, uns könnte bei gewohnheitsmäßiger Betrachtung der Natur »die halbe Welt vorenthalten« bleiben. Übersetzt man diesen Gedanken dann auf die übergeordnete, raumgreifende Vorstellung von der Natur (*bélier doré*), dann wirft die fehlende Erfassung

der Rückseiten buchstäblich ein anderes Licht auf die Erscheinung des Kosmos im Ganzen: Ein universaler Blick nämlich, der zusätzlich zur zentrisch gelagerten Rundumsicht auch eine Erkennung der Rückseiten böte, würde ja nur unter Aufgabe des individuellen Betrachter-Standpunkts sinnvoll. Auch die Frage nach den Ausmaßen des Universums und seiner Begrenzung bekäme auf diese Weise eine ganz andere Bedeutung, da hier die Gegenperspektive jeder Betrachtung praktisch immer schon mit einbezogen wäre. Eine Überwindung der »kosmischen Leinwand« würde in einer solchen multiversalen Weltanschauung obsolet, da mit dem erweiterten Sehvermögen auch der ungeteilte Standort des Betrachters aufgelöst würde. Anders ausgedrückt: Solch ein geradezu perspektivenbefreiter Blick käme einer visuellen Omnipräsenz nahe, wodurch die uns gewohnte, standortbezogene Wahrnehmung und Erkundung der Umwelt hinfällig würde. Je weiter nämlich Betrachter und Objekt auseinander liegen, desto weniger bilden Raum und Zeit noch eine geschlossene Einheit. Werden die Entfernungen so groß, dass bis zur Registrierung des faktischen visuellen Eindrucks erhebliche Zeiträume überbrückt werden müssen und entsprechende Dilatationen entstehen, fallen die entsprechenden Retardierungen gar nicht auf, weil sich die zeitlich versetzten Eindrücke nahtlos in die Präsenzwahrnehmung einfügen. Für den Betrachter erschließt sich aus den Perzepten selbst keineswegs auch schon ihr Entstehungszeitpunkt.

Dies führt dazu, dass wir zuweilen bei vermeintlich zeitgleicher Betrachtung doch mit ganz unterschiedlichen Zeithorizonten umgehen und z.T. synchronisch, neben Bildinformationen aus der Gegenwart, auch Eindrücke verarbeiten, die uns aus ferner Vergangenheit erreichen. Die betreffenden Distanzen sind dann in der Regel von buchstäblich astronomischem Ausmaß, da im irdischen Maßstab die zeitliche Stufung vernachlässigbar ist. Allerdings ist z.B. schon der Mond von unserem Standort Erde aus erst mit etwa einer Sekunde Verzögerung zu sehen. Zur Sonne beträgt der zeitliche Versatz schon acht Minuten, trotz vermeintlicher Direktbetrachtung. Die fernen Eindrücke beinhalten bei größer werdenden Raumabständen also immer auch eine unsichtbare Distanz in der Zeit. Da uns als Betrachter die Eindrücke aber stets im flächigen Querschnitt erreichen

und die verschiedenen Ursprünge allein aus der optischen Distinktion nicht mehr zu differenzieren sind, ist eine korrekte raumzeitliche Zuordnung ohne analytische Hilfsmittel nicht gewährleistet.

*Lichtbilder aus der Vergangenheit –
die Idee des kosmischen Kinos*

Wie unbeschreiblich groß das Universum ist, in dem wir uns mit unserem Heimatplanet befinden, ist schon daran erkennbar, dass eine Vermessung des großen Ganzen trotz der extrem hohen Lichtgeschwindigkeit von rund 300.000 km/s nicht möglich ist, ohne auch die zeitliche Dimension in ebenso unvorstellbaren Größenordnungen mit einzubeziehen. Tatsächlich erweist sich hier, schon bei Betrachtung mit bloßem Auge, die scheinbar synchronische Ansicht des Weltraums als tiefer Blick in die Vergangenheit, die sich auch ohne instrumentelle Hilfsmittel schon mehrere zehntausend Lichtjahre weit erschließen lässt. Die Vorstellung von einem quasi göttlichen, omnipräsenten Blick, der alles im Kosmos erfasst, lädt hier zu einem Seitenblick auf die Idee vom kosmischen Kino ein¹⁸⁸: In diesem Gedankenspiel wäre jedes Geschehen auf der Erde durch die in den Weltraum entfliehenden Reflektionen einzufangen und nachzuvollziehen, vorausgesetzt, man befände sich nur in geeigneter Entfernung zum betrachteten Motiv. Um z.B. »Lichtbilder« von der Krönung Louis XIV aufzufangen, müsste man also in einer Entfernung von rund 373 Lichtjahren nachsuchen gehen. In letzter Konsequenz böte sich so die Möglichkeit, am Rande des expandierenden Universums die gesamten rund 13 Milliarden Jahre der kosmischen Entwicklung nachzuvollziehen. Tatsächlich sind die astronomischen Entwicklungen heute rückblickend recht präzise zu bestimmen, wenn auch aus menschlicher Perspektive kaum mehr nachvollziehbar, weil sie nicht nur die eigene Lebensdauer, sondern auch jedes menschlich vorstellbare Maß um ein hohes Vielfaches übersteigen. Auch hat es

188 vgl. CLAUSBERG, KARL: *Zwischen den Sternen: Lichtbildarchive. Was Einstein und Uexküll, Benjamin und das Kino der Astronomie des 19. Jahrhunderts verdanken*, S. 27f.

vor der Evolution im Allgemeinen und der Entstehung des Menschen im Besonderen wohl keine Lebensformen gegeben, die von diesen langfristigen Entwicklungen überhaupt hätten Notiz nehmen können. Die Evolution ist nach heutigem Kenntnisstand also praktisch in »kosmischer Umnachtung« erfolgt, ohne bewusstes visuelles Gewahrwerden durch lebende Wesen – bis die Natur in Form der ersten sehfähigen Geschöpfe gleichsam »ein Auge zur Anschauung ihrer selbst aufgeschlagen hat.«¹⁸⁹

*Neuronales Feuerwerk und
die virtuelle Reversion des Sichtbaren*

Im Laufe der Evolution hat der Mensch aber nicht nur zusehends die Welt erkundet, sondern auch gelernt, sich selbst zu erkennen (*nosce te ipsum*). Wie wir heute wissen, fußt unser visuelles Bewusstsein von der Umwelt ja lediglich auf einer als außenliegend interpretierten, letztlich jedoch ganz und gar mentalen Konstruktion der Natur. Obwohl also jegliches visuelle Empfinden innerlich produziert wird, scheint der dargestellte Bezugsraum sich doch außen zu befinden – was in der dispositiven Zuordnung auf die materielle Natur ja auch zutreffend ist. Verglichen mit der von Binggeli beschriebenen Verlegung des Weltenursprungs nach außen, könnte man in unserem visuellen Erleben demnach ähnliche Bedingungen beschreiben, insoweit wie sich nämlich die sichtbare Umwelt als veräußerter, d.h. von innen zu beschauender Weltenausdruck darstellt. Mit anderen Worten: Der Betrachter nimmt seinen selbst geschaffenen Präsenzraum nicht etwa von einer externen Superposition als buchstäblich überschaubares Modell wahr, sondern als ein allseitig umschließendes Bild. Das illusionäre Bild der Umwelt erscheint schon deswegen nicht als eine mental konstruierte Miniatur, auch wenn tatsächlich jegliche Anschauung gleichsam dicht zusammen gedrängt im Geiste des Betrachters entsteht. Die Aufführung der Welt im Kopf ähnelt hier im Prinzip einem

189 Zitat aus der Erinnerung an einen Vortrag von WOLFGANG SCHAD in Hamburg (23.1.2011) zur Film Premiere von »Das kreative Universum«.

Feuerwerk, das unsichtbar in der Dunkelheit der neuronalen Verarbeitung aufsteigt, um dann schlagartig mit weit geöffneten Blüten am Himmel zu stehen, noch ehe der Betrachter Gelegenheit bekäme, die Entstehung des Schauspiels recht zu verstehen. Dieser Prozess des unsichtbaren Einschießens visueller Impulse ins Gehirn und die virtuelle Reversion der kreierte Eindrücke nach Außen ist dabei nicht nur in der sensorischen Verarbeitung höchst bemerkenswert, sondern bestechend auch in der expansiven Gestalt, die einen Vergleich zur umschließenden Form des PRIMUM MOBILE nahe legt.

Möglich sei, was sichtbar ist

Nun hat sich mit der von Einstein geschaffenen theoretischen Grundlegung erwiesen, dass sich die Raum-Zeit in den großen Ausdehnungen des Kosmos nicht so verhält, wie unsere alltägliche Erfahrung dies vermuten ließe, ebenso wie auch im Kleinen quantenmechanische Vorgänge Unwägbarkeiten unterliegen, die dem menschlichen Verstand nicht recht einleuchten wollen. An beiden Enden der erforschbaren Größenskala mussten wir uns also von der Vorstellung verabschieden, in einem stabilen, von linearen Raum- und Zeitverhältnissen bestimmten Kosmos zu leben. Seitens der Bildwissenschaften bieten sich hier aber interessante interdisziplinäre Perspektiven, weil die kosmologische Forschung immer wieder auf Bilder zurückgreift, um theoretische Erkenntnisse zu illustrieren und zu plausibilisieren. Diese Verquickung führt z.B. dazu, dass bei der Formulierung physikalischer Modelle die Frage nach dem daraus resultierenden *Weltbild* fast selbstverständlich erscheint: Der Begriff »Bild« steht hier dann wie stellvertretend für die Vorstellung von den natürlichen Bedingungen, ohne dabei zugleich in seinen spezifisch ästhetischen Voraussetzungen reflektiert zu werden. Umgekehrt soll die Bildgebung als Mittel dazu dienen, abstrakte theoretische Erkenntnisse zu prüfen und evident zu machen: Was im Bilde nicht darstellbar ist, so die implizite Annahme, entbehrt der für uns so wichtigen Anschaulichkeit und bleibt folglich auch schwerer begreiflich. Die Möglichkeit, theoretische Erkenntnisse durch Bilder zu veranschaulichen dient geradezu als Kriterium für deren Plausibilität, getreu der Vorstellung:

Möglich sei nur, was auch sichtbar ist. So verwundert es auch kaum, wenn wir für die heutigen multidimensionalen Modelle der theoretischen Physik keine überzeugenden Mittel der Veranschaulichung finden. Ganz im Gegenteil erinnern uns die anthropogenen Formen des Visuellen (*toison d'or*) daran, dass unsere Anschauungsformen alles andere als ein direkter Ausweis der Natur sind.

Offenkundig kleiden wir mit unserem visuellen Erleben die Natur also in Ausdrucksformen, die eine spezifische Prägung und Vereinfachung bedeuten und sich bei näherem Hinsehen als »narrische Illusion« entpuppen, die so nur im Kopfe des Betrachters entsteht. Die visuelle Vorstellungskraft lässt hier eine Welt im Geiste entstehen, die den komplexen physikalischen Bedingungen nur indirekt Ausdruck verleihen kann. Auch wenn vertiefende kosmologische Betrachtungen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden, soll doch der Hinweis auf die multidimensionalen Theorieansätze nicht fehlen, wie sie etwa von Brian Greene in *The Elegant Universe*¹⁹⁰ beschrieben werden, sei es auch nur im Sinne eines Denkanstoßes für ein interdisziplinär begründetes Weltbild. Aus der sich auch hier aufdrängenden Verwendung des Begriffs »Bild« ist dabei einmal mehr die Bedeutung der Bildwissenschaften für die Erfassung und das Begreifen der Natur zu ersehen: Sobald wir nämlich mit visuellen Eindrücken und bildgebenden Verfahren umgehen, prägt die Form auch unweigerlich den Inhalt, so dass es auch für andere Fächer geradezu unverzichtbar erscheint, die hierin liegenden Bedingungen *im Auge* zu behalten – auch dieser Begriff spricht für sich. Der Kosmos ist, so wie wir ihn uns in seiner räumlichen Ausbreitung vorstellen, für uns zunächst einmal ja ein Kosmos in visueller Gestalt. Tatsächlich vergessen wir bei Betrachtung der Natur nur allzu leicht, dass alle für uns sichtbaren Konstruktionen sich letztlich einer mentalen Genese verdanken (*nosce te ipsum*). Zwar gelangen wir so zu feinen figurativen Interpretationen der Außenwelt; die zugrundeliegenden Formen stellen jedoch keine physische Realität dar.

190 vgl. GREENE, BRIAN: *Das elegante Universum: Superstrings, verborgene Dimensionen und die Suche nach der Weltformel*. München 2000, S. 218f.

Die gewöhnlichen Formen der Visualisierung schaffen einen Raum, der grenzenlos und total erscheint.

Edward Witten, einer der führenden Stringtheoretiker, hat in einem vielbeachteten Ansatz noch vor der Jahrtausendwende die Umriss einer Theorie¹⁹¹ skizziert, die elf Dimensionen integriert und damit einen Entwurf geliefert, der mit dem normalen menschlichen Vorstellungsvermögen eigentlich nicht mehr zu begreifen ist. Die von ihm geleistete Zusammenführung isolierter Ansätze muss bisweilen allerdings theoretischer Art bleiben, da sie sich wesentlich auf mathematische Evidenzen gründet. Dabei liefert schon der Begriff »Evidenz« ein gutes Beispiel dafür, dass auch die theoretische Physik wie von selbst auf visuelle Modelle verfällt, um abstrakte Erkenntnisse »vorstellbar« zu machen (in zahlreichen Beispielen etwa bei Greene in *The Elegant Universe* nachzulesen), und man kann hier mit der »Betrachtung« gleich fortfahren: Denn auch die Begriffe »vorstellbar« und »Betrachtung« greifen auf Kategorien visueller Orientierung zurück und liefern Beispiele für die Bedeutung des Visuellen in sprachlichen Ausdrucksformen. Stets sind es visuelle Dispositionen, mit denen wir umgehen, wenn wir z.B. Geschehnisse »Revue passieren lassen« oder »ausblenden«, wenn wir »Perspektiven eröffnen« oder vor etwas »die Augen verschließen«. Dass die bildhafte Veranschaulichung theoretischer Erkenntnisse trügerisch sein kann, ist beim heutigen Wissen um die Vielschichtigkeit und Komplexität unseres Kosmos wohlbekannt, da dessen Gesetzmäßigkeiten natürlich nicht an die Bedingungen visueller Darstellbarkeit gebunden sind. Zugleich erscheint es aber auch nur natürlich, wenn unser Vorstellungsvermögen, z.B. in Anbetracht von elf postulierten Dimensionen, kapituliert und entsprechenden Modellen allenfalls noch abstrakte Bedeutung einräumt, womit abermals ein geometrischer Aspekt in den Blick kommt. Auch die Begriffe »einräumen«, »Aspekt« und »Blick« verweisen auf Formen räumlich-visueller Vorstellung, und eben hier liegt die konkrete

191 WITTEN, EDWARD: *Magic, Mystery and Matrix*. Not. Amer. Math. Soc., Band 45. Providence 1998, S. 1124f.

Herausforderung, wenn es um multidimensionale Darstellungsformen geht: Es gelingt uns im Geiste eben nicht, die übergeordnete 3D-Vorstellung vom Kosmos auch nur um eine weitere Dimension zu erweitern, da mit den gewöhnlichen Formen der Visualisierung bereits ein Raum geschaffen ist, der grenzenlos und total erscheint. Wir kommen hier in die Verlegenheit, die dimensionale Erweiterung in die bereits bestehende Welt zu integrieren, was uns in einen geometrischen Verdrängungswettbewerb und mithin an die Grenzen unseres Vorstellungsvermögens führt.

Dabei liegen die Größenordnungen, in denen stringtheoretische Bedingungen beschrieben werden, ohnehin nicht nur fernab einer Erfassung mit bloßem Auge, sondern bislang auch außerhalb der Detektionsgrenze von technischen Untersuchungsinstrumenten wie Elektronenmikroskopen oder Teilchenbeschleunigern.¹⁹² Wenn man also vordringt in die aller kleinsten Regionen unseres Kosmos, wie sie heute von der theoretischen Physik beschrieben werden, eröffnet sich eine mikrokosmische Tiefenskala, die ähnlich weit außerhalb des menschlichen Vorstellungsvermögens liegt wie jene intergalaktischen Entfernungen, denen wir im Makrokosmos gegenüberstehen.

Heute wissen wir, dass die Sonne gegenüber den Abermillionen anderer Sterne gar keine besondere Strahlkraft besitzt

Der Abstand zwischen subjektiver Wirklichkeitserfahrung und wissenschaftlichem Forschungsstand wird schließlich noch an einem ganz simplen Beispiel deutlich: Obwohl wir heute wissen, dass der planetarische Tag-Nacht-Zyklus sich eigentlich aus der Erdrotation ergibt und nicht aus einer Bewegung der über uns »entlang ziehenden« Himmelskörper, orientieren wir uns intuitiv doch nach wie vor an dieser Vorstellung, weil sie eben keine Abstraktion vom persönlichen Empfinden erfordert. Nicht umsonst besteht auch heute noch im alltäglichen Sprachgebrauch die Formulierung, wonach Sonne und Mond »auf- und untergehen«, einfach weil es der visuellen Wahrnehmung entspricht. So sind wir im alltäglichen Erleben doch recht weit

davon entfernt, die tiefer gehenden Einsichten der kosmologischen Forschung tatsächlich auch unmittelbar nachzuempfinden.

Im übergeordneten Zusammenhang des gesamten Universums ist unser Heimatplanet, ja das gesamte Sonnensystem, geradezu verschwindend klein. Die objektiven Verhältnisse sind allerdings nur schwer auch subjektiv nachzuvollziehen, denn selbst wenn wir schon bis zum Mond gereist sind und Sonden bis zum Mars geschickt haben, bleibt doch das alltägliche menschliche Erleben vorrangig dem zyklischen Erscheinen von Sonne, Mond und Sternen unterworfen. Deren tatsächliche Größe und Konstellation offenbart sich bei Ansehung mit bloßem Auge nur bedingt. Auch wenn dies kontraintuitiv erscheint, steht faktisch im Zentrum des für uns bestimmenden kosmischen Systems die Sonne, durch die das Leben auf der Erde bekanntlich erst möglich und für uns vor allem auch sichtbar wird. Dabei ist es für die Erforschung des Kosmos ein Glücksfall, dass unsere Erde sich täglich um die eigene Achse dreht und auf diese Weise einerseits selbst phasenweise hell erleuchtet wird, andererseits aber auch aus der Dunkelheit des Nachtschattens eine tiefere Erkundung des Sternenhimmels ermöglicht. Heute wissen wir, dass die Sonne gegenüber den Abermillionen anderer Sterne nicht einmal zwingend eine höhere Strahlkraft besitzt, sondern uns nur durch ihre Erdnähe besonders hell erscheint. Der Mond ist demgegenüber zwar um ein Vielfaches kleiner, zugleich aber auch deutlich näher, so dass bei gegebener Überlappung die Silhouetten beider Himmelskörper praktisch kongruent erscheinen, trotz des faktisch immensen Größenunterschieds. Unbesehen der realen Entfernungsunterschiede zwischen Sonne, Mond und Sternen ergibt sich im Gesamtbild doch primär ein gewölbeartiges Flächenbild wie im PRIMUM MOBILE.

Der Taghimmel erstrahlt demgegenüber typischerweise in hellem Blau, wobei die Sterne durch das dominante Sonnenlicht in den Hintergrund treten. Paradoxerweise ist das Weltall in den lichten Bedingungen des Tages also weniger gut zu erkunden als bei Nacht, trotz bzw. gerade wegen der starken Einstrahlung in die Atmosphäre. Erst die nächtliche Dunkelheit gibt den Blick auf das unbegrenzte Himmelsgewölbe frei, das die Sterne wie Deckenschmuck in einer riesigen Kuppel erscheinen lässt. Unser heutiges Wissen erlaubt uns zwar,

192 vgl. GREENE 2000, S. 235.

zwischen der irdischen Atmosphäre und dem stellaren Firmament zu unterscheiden; für das bloße Auge ist allerdings erst einmal nicht erkennbar, dass die Lufthülle unseres Planeten sich schon in einem Abstand von weniger als 100 km zusehends ausdünn und also eine vergleichsweise überschaubare Größe hat, wohingegen der Blick in den Weltraum mehrere hunderttausend Lichtjahre weit reichen kann. Auch die relative Nähe des Mondes im Unterschied zur Sonne und den übrigen Sternen ist uns heute grundsätzlich zwar wohlbekannt; mit bloßem Auge erschließt sich der enorme räumliche Versatz dennoch nicht, was erklärlich macht, warum die Naturforscher des Altertums zu eher überschaubaren Vorstellungen des großen Ganzen gelangten. Zwar hat also der wissenschaftliche Fortschritt vieler Jahrhunderte die Begrenzungen der irdischen Atmosphäre und längst auch die unseres Sonnensystems weit hinter sich gelassen; unsere Alltagserfahrung folgt jedoch nach wie vor eher den antiken Vorstellungen einer kugelförmigen Sphäre, als dem entgrenzenden Modell eines in Lichtgeschwindigkeit expandierenden Universums.

Nächtliches Himmelszelt

Da im Sternenhimmel die Finsternis den weit überwiegenden Anteil ausmacht, erzeugt der Blick ins All für uns stets eine eher nächtliche Stimmung, auch wenn die dortigen Lichtverhältnisse für sich genommen in keinem direkten Zusammenhang zu den wechselnden Bedingungen des irdischen Tag-Nacht-Wechsels stehen. Allein der uns gewohnte planetarische Zyklus führt dazu, dass wir auch außerhalb der Erdatmosphäre dem Himmelszelt intuitiv eher die Attribute der Nacht zuordnen. Zwar können wir mit bloßem Auge auch bei Tage in die Tiefe des Alls vordringen, wenn wir abseits der Atmosphäre die Sonne und gelegentlich sogar den Mond am blauen Himmel erblicken; dominiert wird die Wahrnehmung aber von der ausgedehnten Reflektion in den oberen Luftschichten. Die Atmosphäre ist in dem Sinne nicht nur als schützender Filter gegenüber der Sonne anzusehen, sie ist zugleich auch leuchtende Leinwand, die das von außen einfallende Tageslicht erst in voller Breite sichtbar macht. Ohne Dämpfung durch die atmosphärischen Schichten fiel die Einstrah-



Abb. 29

lung zwar noch weitaus stärker aus, jedoch hätte sie in der Höhe keine sichtbare Projektionsfläche. Trotz einer hellen Erleuchtung der Erde bliebe der Himmel also auch am Tage praktisch schwarz, wodurch ähnlich wie auf dem Mond ein ungewohnter Eindruck von Sonnenschein bei Nacht entstünde. Im Regelfall nehmen wir freilich bei Tage unseren Lebensraum insgesamt als lichte Welt wahr, auch wenn sich hinter dem tagblauen Himmel die »kosmische Nacht« verbirgt. Durch die zahllosen Reflektionen auf der Erde breitet sich das Tageslicht so gleichmäßig aus, dass wir uns meist allseitig von strahlender Helligkeit und einem allseits umschließenden visuellen Ausdruck umgeben fühlen (*toison d'or*), ganz als sei die Natur von sich aus leuchtend. Je direkter die Einstrahlung ausfällt, desto mehr rückt zwar auch die Sonne als Voraussetzung der allgemeinen Aufhellung ins Bewusstsein. Durch das breit verteilte Streulicht erscheint die Welt bei Tage allerdings nicht in erster Linie als Reflektor, sondern überwiegend einfach als ihrer Natur nach sichtbar. Wenn wir uns zu orientieren versuchen, steht nicht die Wahrnehmung des Sonnenlichts im Vordergrund, sondern nur die im Widerschein erkennbaren Objekte. Fällt das Licht dann, unter gegebenen Umständen, auffällig stark oder schwach aus, erinnern wir uns zwar wieder daran, dass sich die natürliche Sichtbarkeit der Umwelt eigentlich nur dem verlässlichen Fluss des Lichts verdankt. Normalerweise ist dies aufgrund der hohen Streuung aber kaum zu bemerken. So bleiben z.B. auch nach Sonnenuntergang Himmel und Erde noch recht lang erleuchtet, obwohl das Licht uns dann nur noch indirekt durch Reflektionen aus den oberen Luftschichten erreicht. Da überdies die Sonne bei direkter Einstrahlung meist zu hell erstrahlt, als dass wir sie mit bloßem Auge direkt ansehen könnten, wenden wir den Blick intuitiv ohnehin eher auf den sanfteren Widerschein der angestrahlten Objekte, als auf die eigentliche Quelle des Lichts. Durch die allseitige Erleuchtung bei Tage, kommt es uns daher meist auch gar nicht in den Sinn, dass der atmosphärisch umhüllte Erdball sich eigentlich inmitten einer tiefschwarzen Sternenumgebung befindet, die für uns erst bei Nacht sichtbar wird. Auch ist durch das Plateau der vor uns liegenden Erde nicht zu ersehen, dass der Globus an sich frei schwebend ist. Bei Nacht allerdings, wenn der Blick direkt bis in die Tiefe des Kosmos fällt und

wir »mit offenem Visier« das Sternenlicht auffangen, wird auch die Erdoberfläche in Dunkelheit getaucht, wodurch der Eindruck einer Ausdehnung des Weltraums bis hinunter zur Erde entsteht und die Schwärze der Nacht wie mit Händen greifbar wird.

*Der Sternenhimmel als Gesamtschau
auf Abertausende von Sonnen*

Tatsächlich sehen wir beim Blick in die Ferne immer auf eine optisch definierte Ebene, sei es bei Tage der offene blaue Himmel oder bei Nacht der schwarze Grund des stellaren Firmaments. Die Sterne erstrahlen von der Erde aus gesehen zwar unterschiedlich hell in Abhängigkeit von Größe und Entfernung, jedoch im Mittel für das bloße Auge nur recht schwach. Dabei besitzt jeder einzelne Stern, für sich genommen, ganz erhebliche Strahlkraft, so wie wir dies am unmittelbarsten anhand der Sonne beobachten können – obwohl auch sie nur als Stern mittlerer Größe klassifiziert wird und sich schon rund 150 Mio. km von der Erde entfernt befindet. Man muss sich also in Erinnerung rufen, dass der Sternenhimmel für uns eigentlich eine Gesamtschau auf Abertausende von Sonnen darstellt, die alle- samt ähnlich stark strahlen wie unser Muttergestirn, jedoch so weit entfernt sind, dass sie im subjektiven visuellen Eindruck jeweils nur Punktgröße annehmen. Die dunklen Himmelskörper bleiben für uns demgegenüber ganz überwiegend unsichtbar, denn so wie am Tage die blaue Atmosphäre die hellen Gestirne überblendet, so verschluckt bei Nacht die Dunkelheit alle nichtstrahlenden Elemente. Es zeigt sich hier allerdings auch, dass wir nicht nur jene Anteile visualisieren, deren leuchtender Widerschein uns ins Auge fällt, sondern eben auch sämtliche lichtfreien Abschnitte des Sehfeldes zu visuellen Eindrücken verarbeiten, die dann verdunkelt zur Ansicht kommen und somit ebenfalls zur Komplettierung des Gesamtbildes beitragen. Dieser Negativanteil der Wahrnehmung bestimmt gerade in der Nacht ganz wesentlich das Himmelsbild, wobei die Umdeutung der lichtfreien Partien zu einem positiven visuellen Eindruck entscheidend ist: Wir gehen dem Empfinden nach also nicht bloß mit einer losen Anord-

nung verstreuter Lichtpunkte um, sondern gelangen visuell immer zu einer konsistenten Synthese.

So bot das Himmelszelt lange Zeit die erste visuelle Bezugsfläche, die zugleich als äußerste kosmische Hülle angesehen wurde; eine Unterscheidung zwischen der noch relativ erdnahen Atmosphäre und dem stellaren Firmament war dabei nicht ohne Weiteres zu treffen. Sonne und Mond, aber auch die Sterne untereinander konnten seinerzeit alle mehr oder weniger gleich fern erscheinen, so wie dies bei einfacher Ansehung mit bloßem Auge auch heute noch der Fall zu sein scheint. Selbst aus so besonderen Konstellationen, wie sie sich bei Mond- oder Sonnenfinsternissen ergeben, war allenfalls eine Stafelung Erde-Mond-Sonne abzuleiten; mit welcher unterschiedlichen Größenordnungen man es hierbei zu tun hatte, war hingegen kaum zu ermessen. Insbesondere der fließende Übergang vom schwarzen Sternenhimmel zur blauen Sphäre des Tages konnte subjektiv zu der Annahme verleiten, es hier stets mit *einer* Umhüllung zu tun zu haben, die sowohl die Sonne bei Tage als auch die Sterne bei Nacht zu umschließen schien. Dass die Sonne mitnichten *innerhalb* der Atmosphäre die Erde umkreist, war und ist bis heute ohne technische Hilfsmittel gar nicht zu ersehen. Über einen Außenraum abseits des Sichtbaren konnte der irdische Beobachter früher nur spekulieren, und man hätte sich wohl kaum träumen lassen, dass der menschliche Blick bei Tage über mehr als hundert Millionen Kilometer zur Sonne und bei Nacht sogar Hunderttausende von Lichtjahren zu fernen Sternengruppen hinaus reichen kann. Trotz dieser gigantischen Distanzen reicht die Wahrnehmung aber längst nicht bis an die Außengrenzen des Universums. Dieses ist immer noch um ein hohes Vielfaches größer als die mit rund 100.000 Lichtjahren Durchmesser vergleichsweise nahe Umgebung der Milchstraße, in der sich unser Sonnensystem zwischen Milliarden anderer Sterne und inmitten gewaltiger Ansammlungen von Gas und Staub befindet. Dabei ist unsere Sonne in dieser gigantischen Konstellation nur ein gewöhnlicher Stern unter anderen. Allein der Gesamtdurchmesser der Milchstraße beträgt rund 100.000 Lichtjahre, was von unserem irdischen Standpunkt aus

gesehen gewaltig erscheint, in Relation zur Gesamtausdehnung des Universums aber doch schon wieder verschwindend klein ist.¹⁹³

*Jules Vernes »Le Tour du Monde en quatre-vingts jours«
als eine Reise durch unser Sonnensystem*

Die Abstände zwischen den einzelnen Planeten unseres Sonnensystems sind allerdings aus den allgemeinen, in den Größenrelationen oft verzerrten Darstellungen leicht zu unterschätzen: Eine virtuelle Reise durch unser Sonnensystem von der Sonne bis zum Neptun würde sich über 30 AE (rund 4,5 Milliarden km) erstrecken, also z. B. bei einem Fußmarsch von 40 km pro Tag über eine imaginäre Laufstrecke schon mehr als 300.000 Jahre andauern. Anders ausgedrückt: Innerhalb eines Menschenlebens von 100 Jahren würde die Überwindung dieser Strecke ein tägliches Vorwärtskommen von über 120.000 km, also rund dem dreifachen Erdumfang, erfordern. Das Licht durchmisst diese Strecke vom Zentrum bis zur Peripherie unseres Sonnensystems in gerade einmal vier Stunden, was allerdings wiederum recht lang erscheinen kann, wenn man sich vor Augen führt, dass es pro Sekunde schon eine Distanz von mehr als dem Siebenfachen des Erdumfangs überwindet. Anders als manch verkleinertes Modell vermuten lässt, stellt unser Sonnensystem also keineswegs eine Anordnung dar, in der die Planeten mit einem geeigneten Raumschiff praktisch in Tagesausflügen zu bereisen wären; ganz im Gegenteil erstreckt es sich über Distanzen, die nur noch schwer vorstellbar sind. Wollte man Jules Vernes *Le Tour du Monde en quatre-vingts jours* neu konzipieren als eine Reise quer durch unser Sonnensystem, so bräuchte man hierzu tatsächlich ein Raumschiff, das mit über 4,5 Mio. km/h durchs All raste (also rund zweitausendfach schneller als der Passagierjet Concorde, der schon doppelte Schallgeschwindigkeit erreichte), nur um die Entfernung von der Sonne bis zum äußersten

193 vgl. SCHILLING, GOVERT: *Das Kosmos-Buch der Astronomie*. Stuttgart 2011, S. 204.

Planeten Neptun und zurück innerhalb der vorgegebenen 80 Tage zu überwinden.

Trotz der beträchtlichen Distanzen zwischen den einzelnen Himmelskörpern fällt der Weltraum weder in völlige Dunkelheit, noch erscheint er durch die vielen Milliarden Sterne in gleißendes Licht getaucht. Beide Aspekte, Licht wie Dunkelheit, treten auf der Erde nur durch den täglichen rotationsbedingten Tag-Nacht-Wechsel besonders deutlich hervor. Dabei erscheint uns die Sonne durch die relative Nähe zur Erde sehr viel präsenter als die übrigen Gestirne, obwohl sie als ein Stern unter Abermilliarden doch nur *primus inter pares* ist. Gleichmaßen ist auch der Mond nur einer von vielen Planeten – allerdings der einzige, der die Erde direkt umkreist und schon mit bloßem Auge gut zu sehen ist. Und wie die Erde steht der Mond, bedingt durch die Eigenrotation, im zyklischen Wechsel von Licht und Schatten, wobei sich die Bewegungen beider Planeten deutlich unterscheiden: So dauert ein voller Tag-Nacht-Wechsel auf dem Mond nicht 24 Stunden wie auf der Erde, sondern einen ganzen Monat. Der Erdtrabant hat somit eine sehr viel »gemächlichere« Rotationsgeschwindigkeit als sein Mutterplanet, wodurch sich für uns die Möglichkeit bietet, über den Verlauf eines Monats hinweg wie in Zeitlupe die Etappen der Tag- und Nachtwerdung mit anzusehen. Da der Mond durch die gleichmäßige Rotation stets mit derselben Seite zur Erde hin ausgerichtet ist, ist seine Rückseite für die Wissenschaft auch lange Zeit unerforschtes Gelände gewesen: Erst im Jahre 1959 stellte sich mit den ersten Sonden-Fotos interessanter Weise heraus, dass die Rückseite tatsächlich ein andersartiges Relief aufweist als die Vorderseite.¹⁹⁴

Bei Tage erscheint die Welt und sogar der gesamte Kosmos hell erleuchtet, weil von der Erde aus nicht ersichtlich ist, dass die Sonne sich tatsächlich weit außerhalb der blau reflektierenden Atmosphäre befindet und auch um ein Vielfaches größer ist als unser Planet. So wäre, dem bloßen optischen Eindruck nach, ein Feuerball in nur wenigen Kilometern Entfernung von der Erde grundsätzlich ebenso

gut vorstellbar wie eine riesige Erdatmosphäre, die Millionen von Kilometern bis hinter die Sonne ins All reicht. Die tatsächlichen Relationen und die damit verbundene kosmische Ordnung sind ohne Hintergrundwissen für das bloße Auge also praktisch nicht zu ersehen.

*Die extremen Parameter von Größe, Entfernung und
Temperatur der Sonne bleiben uns verborgen*

Insbesondere Größe und Entfernung der Sonne sind ohne genaue Kenntnis der räumlichen Verhältnisse leicht zu unterschätzen, und auch heute würde ein guter Beobachter ohne optische Hilfsmittel wohl kaum annehmen, bei einem theoretischen Vorwärtskommen von täglich 40 km mehr als 10.000 Jahre unterwegs sein zu müssen, um die zu Sonne erreichen. Um so bemerkenswerter erscheint es da, dass das Licht diese Distanz in gerade einmal acht Minuten überwindet. Die extremen Parameter von Größe, Entfernung und Temperatur der Sonne in Verbindung mit der ungemein hohen Geschwindigkeit des emittierten Lichts ergeben hier Bedingungen, die vom irdischen Standpunkt kaum nachvollziehbar sind. Dabei wird eine maßstabgetreue Einschätzung der Größenverhältnisse durch den (visuell) naheliegenden Vergleich mit dem Mond nicht eben einfacher, erscheint doch seine Silhouette am Himmel ebenso groß wie jene der Sonne, wie insbesondere im Falle einer Sonnenfinsternis gut zu beobachten ist. Wenn einst noch die genaue Größe des Mondes ebenso wenig bekannt war wie die Größe der Sonne, so schienen sich doch beide auf einer ähnlichen Umlaufbahn am Himmelszelt zu befinden. Für eine im Vergleich zum Abstand Mond-Erde rund 400fach größere Entfernung der Sonne findet sich aus der Beobachtung mit bloßem Auge kein rechter Anhaltspunkt. Noch viel signifikanter werden die Tiefenunterschiede, wenn man den Blick auf die übrigen Sterne in der Ferne richtet, die – untereinander verglichen – zunächst einmal ähnlich weit entfernt erscheinen und doch in ihren tatsächlichen Abständen eher noch schwieriger einzuschätzen sind. Selbst mit bloßem Auge gerade noch erkennbare Sternhaufen wie die *Magellanschen Wolken* sind, wie wir heute wissen, rund 160.000 bzw. 210.000 Lichtjahre

194 MAC NAB, DAVID UND JAMES YOUNGER: *Die Planeten*. London 1990, S. 45.

von uns entfernt¹⁹⁵, was im Vergleich zum Abstand Erde-Sonne schon eine rund 12-milliardenfache Entfernung bedeutet.

Seit der sogenannten »Kopernikanischen Wende« ist bekannt, dass im Zentrum unseres planetarischen Systems die Sonne steht, umgeben von den benannten Planeten, zu denen auch die Erde gehört, und den noch viel zahlreicheren Asteroiden und Kometen, die sie ebenfalls in verschiedenen Geschwindigkeiten umkreisen. Das Gespann Erde-Mond befindet sich dabei nach Merkur und Venus von der Sonne aus betrachtet an dritter Stelle, also noch relativ nah am Zentrum. Wendet man den Blick dann in Richtung der äußeren Umlaufbahnen, folgen mit Mars, Jupiter, Saturn, Uranus und Neptun noch fünf weitere Planeten mittlerer Größe, die vor dem kosmischen Panorama um die Sonne kreisen; hinzu kommen weitere Tausende von Himmelskörpern im ekliptiknahen *Kuipergürtel* und die noch weiter außen liegende *Oortsche Kometenwolke*, die unser Sonnensystem ballonförmig umhüllt.¹⁹⁶ Zu konstatieren ist im Prinzip also eine Punkt-Kreis-Konstellation: Im Zentrum die Sonne, umgeben von kreisenden Planeten und anderen Himmelskörpern, die im Licht der mächtigen Sonnenanstrahlung von uns teleskopisch in Betracht genommen werden können. Die Erde hat in diesem »Karussell« mit rund 150 Mio. km Sonnenabstand noch eine recht weit innen liegende Position im Gesamtbild, das mit rund 30-fach größerem Radius, also weiteren 4,35 Mrd. km bis zur Umlaufbahn des Neptun reicht.

*Die Welt benötigt kein Fundament, um
einem Fall in die Tiefe zu entgehen*

Dass im Universum prinzipiell kein Oben und kein Unten, kein Rechts und kein Links zu bestimmen ist, zählt vielleicht zu den schwierigsten Herausforderungen an unser Vorstellungsvermögen. Denn auch wenn verstandesmäßig leicht einzusehen ist, warum die Menschen auf der Südhalbkugel ihre Position nicht als »nach unten gerichtet«

195 vgl. SCHILLING 2011, S. 206.

196 vgl. SCHILLING 2011, S. 137.

erleben, so fällt es doch schon schwerer, sich wirklich gänzlich von der übergeordneten Vorstellung eines unsichtbaren kosmischen Lots zu befreien. Das persönliche Empfinden ist ja keineswegs, dass ein Oben und Unten gar nicht bestehe, sondern eher, dass für die Bewohner der gegenüber liegenden Erdseite die »Hängepartie« nur eben nicht zu bemerken sei. Diese Orientierung auf bestimmte Bezugshorizonte ist dabei schlicht dem Bedürfnis nach einer Strukturierung des eigenen Erlebens zuzurechnen, das sich z.B. aus dem offenen Sternenhimmel ergibt und mit der Ekliptikebene auch im größeren kosmischen Maßstab eine Art Boden findet. Dass aber der Weltraum tatsächlich nicht über Sockel und Firmament verfügt, sondern sich im Prinzip zu allen Seiten »gleichberechtigt« ausbreitet, bleibt schwer vorstellbar. Und doch zeigt sich eben, dass im Kosmos oben und unten gegeneinander vertauscht werden können, ohne dass der Mensch sich dessen auch nur bewusst wird, und dass Himmel und Erde eben kein festes Richtmaß darstellen, wie dies zu früheren Zeiten noch angenommen wurde. Um so klarer wird vor diesem Hintergrund aber auch, dass die Schwerkraft im Kosmos keine nur in *eine* Richtung wirkende Kraft ist, sondern anderen, übergeordneten Gesetzmäßigkeiten folgt, und dass schließlich auch die Welt im Ganzen kein Fundament benötigt, um einem Fall in die Tiefe zu entgehen. Und doch wehren wir uns intuitiv dagegen, einen Globus um 90° zu drehen, also die Polachse der Erde als Horizontale und z.B. die Achse Equador-Malaysia als vertikales Lot aufzufassen. Die territorialen Umriss der Kontinente und Meere würden dem Betrachter in diesem Fall in ganz anderen Formationen erscheinen. Selbst wenn eine gedankliche Anpassung an eine solche Neuordnung noch gelänge, so bliebe es doch nicht aus, dass durch die subjektive Umstellung unversehens ein *neues* Oben und Unten definiert würde. Trotz der unvorstellbaren Ausmaße bleiben wir dem visuellen Eindruck nach doch immer geneigt, den Kosmos als eine Art Kugelmodell mit stellaren Fixpunkten und einer bestimmten Ausrichtung zu begreifen.

Bei aller Faszination für den kosmischen Raum, in dem wir uns befinden, sind die gigantischen Dimensionen gleichwohl geeignet, beim Betrachter in der schier endlosen Weite ein Gefühl von Verlorenheit zu wecken, zumal der offene Raum uns als Erdbewohner ironischer

Weise »gefangen nimmt« – nicht durch hoch aufragende Berglandschaften oder unwegsame Schluchten, sondern schlicht durch den schwer überwindbaren Graben des freien Raums. Dieser Schritt ins Leere lässt insbesondere die Mondlandung bis heute als eine der buchstäblich atemberaubendsten Erkundungstouren erscheinen, die der Menschheit je geglückt sind. Eine Reise ins All musste, vor dem industriellen Zeitalter, noch so gut wie unmöglich erscheinen, jedenfalls noch weitaus schwieriger, als die ebenfalls schon herausfordernden Touren über die großen Weltmeere, wie sie Kolumbus oder Cook realisiert haben. Tatsächlich sind die der Erde am nächsten liegenden Himmelskörper auch mit heutigen Mitteln immer noch schwer zu erreichen und ohne geeignete Lebensbedingungen für den Menschen, so dass das Weltall als Erkundungsgebiet ähnlich große Herausforderungen stellt, wie sie damals für noch unerschlossene Gebiete auf der Erde bestanden. Im Unterschied zur Überfahrt der Meere oder zur Erklimmung der Berge bot die irdische Atmosphäre keine tragfähigen Grund oder Rückhalt, wo man einen Anker oder Steigbügel hätte festmachen können. Paradoxe Weise hat sich die Eröffnung des Raums zu allen Seiten für weitere Erkundungen also zunächst als Hemmnis erwiesen. Für den Wanderer auf der Suche nach neuen Horizonten, der ohne genaueres Wissen eine unendliche Fortsetzung des irdischen Ebene grundsätzlich für möglich halten mochte, ergab sich hier eine ebenso faszinierende wie brüske Entzauberung des bis dato noch unbegrenzt erscheinenden Weltengrunds. Der möglichen Vorstellung, die Natur Schritt für Schritt und immer weiter erkunden zu können, wurde hier schlagartig der Boden entzogen. Die Aussicht nämlich, neue und vor allem auch erreichbare Horizonte vorzufinden, lag nun erst einmal wieder in weiter Ferne. Trotz der enormen Größe der Erde, blieb doch der geographische Zirkelschluss zwingend für jede Erkundung. Die »Einsamkeit« des irdischen Daseins, die Limitierung auf ein schwebendes Massiv festgelegter Größe zeichnete sich als neue Perspektive ab, paradoxe Weise zugleich verbunden mit der Erkenntnis, doch nie an eine begehbbare Außengrenze zu gelangen, wie man sie bei einem ebenen Erdplateau noch hatte vermuten können. Die faszinierende Vorstellung, eine prinzipiell unermessliche, vielleicht sogar unendliche Weite vorzufinden, immer weiter und

weiter voran zu schreiten in eine grenzenlose Ebene ist in dem Sinne verloren. Die Sichtung des offenen Raums in alle Himmelsrichtungen hat das begrenzte irdische Terrain in einen frei schwebenden Zustand versetzt, der zugleich ungeahnte Räume für künftige Reisen ins All eröffnet hat. Dass eine Reise zum Mond eines Tages möglich werden sollte, war vor Beginn der Luftfahrt noch kaum vorstellbar, und eine weitere bemannte Erschließung unserer kosmischen Umgebung bleibt bisweilen noch ungewiss – dies galt vor nicht einmal 50 Jahren allerdings auch für den Flug zum Mond.

Laß sie doch. Wenn keine Narren
auf der Welt wären: Was wäre die Welt?¹²⁵

Johann Wolfgang von Goethe

TOUR DU MONDE

WELTENMANTEL

Um die eingangs beschriebenen Paradigmen PANORAMA & PANOPTICON auf die visuelle Wirklichkeitserfahrung des Menschen beziehen zu können, werden im folgenden nun »Auslegungen und Auffassungen«^{198*} unseres visuellen Erlebens zu untersuchen sein, die sich auf die modellhaften Entwürfe beziehen lassen und so das Verständnis für die Bedingungen unserer visuellen Einlassung auf die Welt schärfen sollen. Das metaphorische Paradigma PREMIER PANNEAU bildet dabei als »Werkzeug des Denkens«¹⁹⁹ die übergeordnete Klammer. Dem so beschriebenen Instrument entspricht, auf der inhaltlichen Ebene der mentalen Wirklichkeitskonstituierung, als Analogierelation²⁰⁰ der Begriff *premier tissage*, der die Analyse neben den anderen Leitbegriffen des Text- und Bildkonzepts FOU DU ROI ermöglichen soll. Dabei wird wesentlich zwischen *primären Wahrnehmungen* und *sekundären Vorstellungen* zu differenzieren sein: Erst aus dem intuitiven Zusammenspiel beider Aspekte ergibt sich für uns ja die Möglichkeit, eine strukturierte Vorstellung über unsere Umwelt und unseren eigenen Platz darin zu entwickeln. Dabei lässt sich das erste Indiz dafür, dass die genannten Modelle als Paradigmen visueller Wahrnehmung eine tragfähige Bezugsgrundlage bieten, in dem schlichten Umstand sehen, dass sie in ihren originären Kontexten nachweislich funktionieren. Da in beiden Entwürfen der Betrachter integraler Bestandteil der erdachten Ordnung und Funk-

197 LENZ, J.M.R.: *Werke*. Hg. von FRIEDRICH VOIT. *Pandaemonium Germanicum*. Stuttgart 1992, S. 241.

198* vgl. Text- und Bildkonzept FOU DU ROI.

199 vgl. DREWER 2003, S. 4f.

200 vgl. DREWER 2003, S. 64.

tionalität ist, kann man gut begründet unterstellen, dass sie mit der visuellen Kondition des sehenden Menschen in spezifischer Beziehung stehen und diese effektiv ausnutzen. Dabei werden die idealtypischen Dispositionen von Betrachter und Umwelt umgekehrt nutzbar als Spiegel einer visuell geprägten *conditio humana*, die für uns wohl zu den elementarsten Bedingungen zu zählen ist, wenn wir uns buchstäblich ein Bild von unserem Dasein in der Welt – d.h. vor allem auch von uns selbst machen wollen.

Die Welt ist alles, was der Fall ist

Mit der Aussage »Die Welt ist alles, was der Fall ist.«²⁰¹ hat Ludwig Wittgenstein seinen *Tractatus logico-philosophicus* eröffnet und damit einen der philosophischen Leitsätze für die darunter systematisch subsumierten Annahmen formuliert. Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, inwieweit Wittgenstein auch visuelle Ausdrucksformen im Sinn hatte, in jedem Fall aber ist die erste Prämisse aus seiner frühen Philosophie mit unserem subjektiven Empfinden als Betrachter gut vereinbar: So wie wir nämlich die Natur wahrnehmen, entsteht tatsächlich stets der Eindruck einer Welt, in der jegliche Begebenheit schlicht »der Fall ist«, deren Form und Gestalt also immer schon so weit vollendet erscheint, dass eine grundlegende Abweichung von den bestehenden Gegebenheiten nicht in Betracht kommt. Das menschliche Sehvermögen bietet auf diese Weise, auch wenn es eigentlich nur *eine* mögliche Form der sensorischen Wirklichkeitserfahrung darstellt, doch ein geschlossenes Erleben, das in der sichtbaren Form nicht erkennbar weiterer Verarbeitung und Konkretisierung bedarf, eine intentionale Beeinflussung auch kaum zulässt, und daher nicht zur Vorstellung anleitet, ein geistiges Produkt ihres Betrachters zu sein: Ganz im Gegenteil sogar gehen wir intuitiv davon aus, dass jeglicher visuelle Ausdruck *der Natur selbst* innewohnt und sich *aus ihr selbst* begründet. Die visuelle Umgebung erscheint durch ihre überaus

201 WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Logisch-philosophische Abhandlung Tractatus logico-philosophicus*. Kritische Edition. Hg. von Brian McGuinness. Frankfurt a.M. 1989. S. 4.

zwingende Form eben nicht bloß als anthropogene, mentale Interpretation der Welt, sondern geradezu als unbestechliches Richtmaß für die grundlegende, vermeintlich absolute Ausprägung der Dinge.

Warum wird einleitend auf Wittgensteins Philosophie zurückgeblickt? Mit seinem zweigeteilten Hauptwerk kann Wittgenstein *in persona* als Paradebeispiel für die Umsetzung eines theoretischen Positionswechsels gelten: Die zunächst im *Tractatus logico-philosophicus* formulierten, von absoluten Prinzipien ausgehenden Sätze weichen im Spätwerk den freieren, relativierenden *Philosophischen Untersuchungen*. Interessant ist, neben der Formulierung zweier rigoros gegensätzlicher Positionen aus einer Feder, vor allem der erkenntnistheoretische Prozess, der die Revision der eigenen Ansichten erfordert. Die Erkundung solch einer neuen Sichtweise (*nouvelle vue*) ist, bezogen auf die Bedingungen unsere visuellen Wahrnehmung, Gegenstand auch der vorliegenden Arbeit.

Die charakteristischen Formen des Medialen sind unserer primären Wahrnehmung wie unsichtbare Paradigmen eingepägt

Nimmt man vor diesem Hintergrund nun die Paradigmen nach Barker und Bentham in Betracht, kann man feststellen, dass diese sich, als visuelle Konzepte, leicht unserer gewohnten Wahrnehmung einordnen lassen. Die natürliche visuelle Kondition des Menschen fügt sich also mühelos in die hier vorgefundenen Bedingungen: So können PANORAMA und PANOPTICON umgekehrt als anschauliche Spiegel unserer Wahrnehmung angesehen werden. Sie sorgen beide jeweils für ein Arrangement, in dem die gewählte Form der Darstellung uns vor keine ungewohnten Hindernisse stellt. Dem Auge des Betrachters werden also optimale Bedingungen geboten: im PANORAMA hinsichtlich der Repräsentation; im PANOPTICON hinsichtlich der Freistellung. So begegnen wir den strukturierten Ausdrucksformen mit dem Empfinden, ganz im Einklang mit der uns gewohnten Wahrnehmungsweise zu sein. Der »Stempel«, den wir der sichtbaren Umwelt durch unsere natürliche visuelle Kondition aufdrücken, findet in PANORAMA und PANOPTICON also eine passende Vorlage, die in der Rezeption keine Irritation auslöst: Die charakteristischen Formen der Darstel-

lung sind unserer primären Wahrnehmung bereits wie unsichtbare Paradigmen eingepreßt. Sowohl die weitreichende Gesamtübersicht, als auch der strukturierende Blick ins Detail finden hier einen idealtypischen Ausdruck, der die Umwelt einerseits als *ensemble* zur Ansicht bringt, sie über die Vielzahl distinkter Freistellungen aber auch als *composé* erfahrbar werden lässt. Die Sondierung einzelner Partien bleibt als optischer Vorgang daher praktisch unbemerkt: Wir sehen immer schon jene weitläufig definierte Form, die einerseits als zusammenhängendes Ganzes erscheint, zugleich aber auch in ihren Einzelteilen fassbar ist. Das Leinwand- und Zellenprinzip nach Barker bzw. Bentham erweist sich hier als prägende Strukturierung, die in ihren Grundzügen auch in den Formen unserer natürlichen visuellen Wahrnehmung zum Ausdruck kommt. Warum kann dies so klar behauptet werden? PANORAMA und PANOPTICON könnten ihre eindrucksvolle, geradezu perfektionierte Wirkung nicht entfalten, wenn der Mensch nicht die natürlichen Voraussetzungen einbrächte, die ihnen zu ihrer Wirkungsweise verhilft. Man könnte hier verkürzt formulieren: »Am Anfang war der Mensch, dann folgten die genannten Entwürfe«.

Die Bedingungen der reduzierten, flächig-umwölbenden Repräsentation und Freistellung lassen sich also nicht nur auf die genannten medialen Darstellungsformen beziehen (*constitution médiale*); sie erweisen sich auch als Prinzipien unserer eigenen, natürlichen Wahrnehmung (*constitution mentale*). Obwohl wir nämlich die Natur grundsätzlich als multiversal begreifen und es uns daher kaum auffällt, dass die erste Aufsicht stets perspektivisch strukturiert ist, verfügen wir doch über kein geeignetes Mittel, die Wahrnehmung auch *tatsächlich* auf einen »Modus der Omnivision« umzustellen: Die flächig-reduktive Prägung bleibt, ganz im Sinne beschriebenen Paradigmen, jederzeit in Wirkung.

Obgleich die Umwelt uns in ihren primären visuellen Erscheinungsformen eigentlich perspektivisch verfremdet zur Ansicht kommt, deuten wir doch das Gesehene intuitiv keineswegs als eine Art »Tapeete«, sondern stets als eine dreidimensional ausgebreitete Natur in den übergeordneten Dimensionen des gesamten Raums. Die Diskrepanz zwischen der strukturell bedingten Reduktion (*premier tissage*) und den

tatsächlich erfassbaren Gegenständen in ihrem Gesamtumfang (*habit de soleil*) überwinden wir dabei alltagspraktisch vor allem durch eine Vielzahl von Erfahrungen, durch die auch all jene verdeckten Partien vorstellbar werden, die der direkten Ansehung zunächst entzogen bleiben.

Was uns zur Ansicht kommt, ist in Wirklichkeit ja längst nicht so plastisch ausgeprägt, wie es empfunden wird, sondern perspektivisch stark verkürzt und entsprechend verfremdet – was vom Betrachter aber dank der unbewussten Interpretation i.d.R. gar nicht bemerkt wird (*sommeil*)^{202*}. Die Illusion einer allseitigen visuellen Erscheinung entsteht eben nicht durch effektive, allseits klare optische Auflösung (*prise d'espace*), sondern erst durch Bewegungen des Betrachters im Raum und die sich hierbei verändernden Blickwinkel. Was wir in der primären Ansehung der Natur erkennen, weicht von vergleichbaren Eindrücken einer großen Bildwand also gar nicht grundsätzlich ab, und nur deswegen lässt sich ja mit Barkers PANORAMA – d.h. im Grunde mit einer simplen Leinwand – auch die bekannte immersive Wirkung erzielen. Gleiches gilt, komplementär entgegengesetzt, für Benthams PANOPTICON: Die strukturierte Freistellung des Zellentrakts ist ganz nach jener Form und Prägung, die dem Betrachter einen idealen, sukzessiv erkundbaren Sichtraum verschafft. Anders herum bedeutet dies: Die natürliche Ansehung der Welt ist sehr viel mehr »Bild« und sehr viel mehr »Fenster«, als wir dies zunächst empfinden. Es muss insofern nicht verwundern, wenn die Einlassung in medial reproduzierte Räume den Betrachter hinsichtlich der Adaptation nicht vor besondere Herausforderungen stellt: Eben hierin liegt der Beleg dafür, dass wir in der primären Einlassung »Bildergucker« sind.

Tatsächlich haben wir es nämlich, wie bereits zu sehen war, im Visuellen mit natürlichen Wahrnehmungsbedingungen zu tun, die aufs Beste geeignet sind, eine Mediatisierung der Welt zu ermöglichen. Obgleich nämlich das Licht den Betrachter aus ganz unterschiedli-

202* Die kursiv in Klammern gefassten Begriffe dienen stichwortartig der Bezugnahme auf die virtuelle Inszenierung von König und Narr im erkenntnistheoretischen Dialog.

chen Rauntiefen erreicht und oft Ausdruck komplexer räumlicher Dispositionen ist, erweist sich doch seine Bannung auf ebener Fläche für eine täuschend echte Reproduktion durchaus als geeignet.

Die mental hergestellte Repräsentation ist der instrumental beschriebenen Bildstruktur näher, als uns dies bewusst ist

Die Darstellung im Bild folgt dann zwar der jeweiligen Perspektive, wodurch dem Betrachter automatisch ein bestimmter Blickwinkel auf das Gesehene zugeordnet wird, jedoch fällt uns diese Determinierung i.d.R. gar nicht auf, weil sie für die mentalen wie für die medialen Ausdrucksformen gleichermaßen gilt: Die mental hergestellte Repräsentation (*constitution mentale*) ist also der medial zu beschreibenden Bildstruktur (*constitution médiale*) sehr viel verwandter, als uns dies bewusst ist. Die ungeheure Flexibilität der visuellen Einlassung lässt uns nämlich übersehen, dass wir in der primären Wahrnehmung *immer* und *unweigerlich* den Bedingungen der Perspektive unterliegen. So verhelfen uns flächige Abbildungen der Natur mühelos zu räumlich-illusionären Eindrücken, wie wir sie auch sonst gewohnt sind. Dies gilt im Besonderen, wenn die Bezugsgrundlage wie in PANORAMA und PANOPTICON im Vollrund hergestellt wird und ein gewisser Abstand zum Betrachter gewahrt bleibt.

Der Vergleich mit den vorgenannten Paradigmen zeigt also, dass die darin gesetzten visuellen Bedingungen sich als subjektiv wirksame Dispositionen erweisen, denen auch die natürliche primäre Wirklichkeitserfahrung folgt. Man könnte sagen: Unsere wahrnehmende Einlassung erfolgt gleichsam durch eine panoramatisch-panoptische Brille, die der natürlichen Visualität ihre primäre Prägung verleiht (PREMIER PANNEAU). Der Umstand, dass beide Modelle eigentlich als architektonische, außenweltliche Entwürfe konzipiert sind, ist dabei keineswegs als Widerspruch zum innerlich-mentalenen Erleben anzusehen, denn ganz im Gegenteil insinuiert ja auch die rein geistige Konstruktion immer schon eine äußerliche Situierung. Umgekehrt gilt allerdings auch, dass die konkrete Einlassung auf die architektonischen Entwürfe immer über die subjektive Formensprache führt, weil die Konstruktionen erst darüber effektiv zugänglich werden. Wenn hier,

paradigmatisch, exteriore Modelle beschrieben werden, dann ändert dies also nichts daran, dass ihre Visualisierung durch den Betrachter stets eine »innere Angelegenheit« bleibt. Veranschaulichen lassen sich insoweit in Gestalt von PANORAMA und PANOPTICON strukturelle Bedingungen unserer visuellen Wirklichkeitswahrnehmung; der unmittelbare ästhetische Ausdruck hingegen bleibt an das persönliche Erleben des Betrachters gebunden. So gelangen wir zu der ebenso eindrucksvollen wie rätselhaften Erkenntnis, dass die sichtbaren Konstruktionen als autonome Ausdrucksformen, d.h. entkoppelt vom betrachtenden Subjekt, eigentlich gar nicht möglich sind, während sich im intuitiven lebensräumlichen Empfinden das genaue Gegenteil ausdrückt: Dass nämlich alles tatsächlich so bestehe, wie wir es visuell beschrieben finden, und dass der dargestellte Raum eine offene, begehbbare Sphäre sei.

Die aus der Vernunft begründbare Einsicht, dass die sichtbare Umwelt durch und durch ein Ergebnis mentaler Genese ist, führt nur deshalb nicht zum beengenden Empfinden, im eigenen Kopf »eingeschlossen« zu sein, weil die illusionäre Verlagerung des Erlebens nach außen überaus immersiv in den natürlichen Repräsentationsformen selbst angelegt ist. Obgleich die Modelle PANORAMA und PANOPTICON also außenliegende Konstruktionen darstellen und nur als solche sinnvoll zu interpretieren sind, können sie doch aufgrund des genau darauf ausgelegten natürlichen Empfindens für die Beschreibung des inneren visuellen Erlebens in Anspruch genommen werden.

*Das verinnerlichte Vis-à-vis erweist sich
als zentrale Bedingung im Verhältnis Mensch – Welt*

Man kann in dem Sinne sagen, dass die Bedingungen der zirkulär umlaufenden, flächig-reduktiven Repräsentation bzw. Erfassung (wie sie in PANORAMA und PANOPTICON anschaulich zu besichtigen sind: PREMIER PANNEAU), im Grunde der visuellen Kondition des Menschen selbst innewohnen, der in diesen Formen zu sehen gelernt hat und die zugehörigen Interpretationsweisen als natürliche Lesart seiner Einlassung empfindet. Bemerkenswert ist dabei, dass die so realisierbare Wirklichkeitswahrnehmung auf den Betrachter vollständig und

abgeschlossen, d.h. *absolut* wirkt – obwohl sich tatsächlich immer nur aus der imaginären Komplettierung plausible Anordnungen ergeben (*habitu de fou*), die Bedingungen der ausschnitthaften und gerichteten Wahrnehmung also nicht auszuschalten sind. Anders gewendet: Ein Weltentwurf, der nur *das* beinhalten würde, was wir in der primären Aufsicht tatsächlich sehen, würde schon bei leichten Veränderungen des Standpunkts »auseinander fallen« müssen, weil sämtliche perspektivisch bedingten Auslassungen dann aus den neu eröffneten Blickwinkeln sichtbar würden.

Tatsächlich können wir aber die Welt, so wie wir sie uns im Ganzen vorstellen, visuell nicht auch umfänglich repräsentieren, denn neben der unmerklichen Begrenzung im optischen Fokus entgleiten uns unweigerlich auch sämtliche Rückseiten: Die Natur ist, in primärer Aufsicht, immer eine im Vis-à-vis stehende Natur. Dies hindert uns allerdings nicht daran, dem Gesamteindruck die perspektivisch verdeckten Anteile in gleicher Weise einzuordnen wie die offen sichtbaren Partien. Dass die im Vordergrund stehenden Erscheinungsbilder eigentlich einen reduzierten, leinwandartigen Charakter haben, fällt uns dabei i.d.R. kaum auf, denn selbst bei bewusster Betrachtung wird die durchgängige Strukturierung kaum als besondere Verfremdung empfunden – schließlich sind wir geübt darin, das Gesehene richtig zu deuten. Die für PANORAMA und PANOPTICON charakteristischen Bedingungen (PREMIER PANNEAU) erweisen sich also auch für die freie Wahrnehmung der Natur als relevant, ohne dass wir hiervon üblicherweise Notiz nähmen. Unsere Wahrnehmung der Außenwelt mündet also zunächst immer in die spezifische, uns zugewandte Form; wir registrieren dies in der Regel aber nicht (*sommeil*). Die perspektivische Determinierung der Einlassung wird vielmehr als ganz selbstverständlich aufgefasst, auch wenn dies bedeutet, dass weite Anteile der direkt geführten Aufmerksamkeit entgehen.

Das primäre visuelle Erleben ist somit einer spezifischen, betrachtungsabhängigen Prägung unterworfen, die wir aber keineswegs als »störende Subjektivierung der Natur« empfinden. Ganz im Gegenteil erweist sich die Strukturierung als hilfreiche Voraussetzung für den Entwurf jenes übergeordneten Vorstellungsraums, den wir aus dem Gesehenen abzuleiten vermögen und unsere individuelle Situ-

ierung darin. Obwohl wir hier eine vermeintlich direkte Aufsicht auf die Welt genießen und alles Sichtbare wie fertig erschaffen vorfinden, sind die mental produzierten Bilder aber doch alles andere als eine interpretationsfreie Reproduktion des Naturraums: Weder der farblich differenzierte Ausdruck, noch dessen perspektivisch vorgeprägte Form ist ja inhärenter Bestandteil der erfassten Umwelt. Vielmehr erweisen sich die primären Eindrücke als standpunktbezogene Produkte der eigenen subjektiven Sehbedingungen. Dennoch unterstellen wir dauerhaft ein dissoziiertes Gegenüber von Subjekt und Objekt: Das verinnerlichte Vis-à-vis, im subjektiven Empfinden kaum zu überwinden, erscheint als zentrale Bedingung im Verhältnis Mensch-Welt.

Mensch und Umwelt im stillen Nebeneinander

Als Betrachter mag man sich nun fragen, welcher Zusammenhang zu der umgebenden Natur eigentlich besteht, wenn sie zwar wahrnehmbar ist, jedoch nicht erkennbar einen unmittelbaren Teil der eigenen Physis darstellt. Dem ersten Eindruck nach sind wir körperlich ja geschieden von unserer Umwelt. Man könnte also eigentlich zu dem Schluss kommen, dass wir über ein übersinnliches Erkennungsvermögen verfügen, das uns die Natur begreiflich macht. Wie nämlich sollte es uns möglich sein, die Dinge zu erfassen, wenn wir doch nicht in erkennbarem Kontakt mit ihnen sind? Wie können wir sie auch aus der Distanz taxieren und begreifen, wenn wir doch gar nicht erkennbar zu ihnen hinreichen? Hier liegt offenbar der Schlüssel zur Illusionsleistung des Gehirns: Obwohl das Licht uns die Eindrücke unserer Umwelt übermittelt, bleibt es als transmittierendes Medium doch unsichtbar. Anscheinend haben wir uns aber daran gewöhnt, die »magische« Verbindung als ganz normal anzusehen, denn es erstaunt uns nicht im Geringsten, über die umgebende Natur im Bilde zu sein (wobei *im Bilde* ganz wörtlich zu nehmen ist), obwohl dies alles andere als selbstverständlich ist. Offenbar erscheint uns die Umwelt sogar gerade deshalb nicht als Ergebnis eines Wahrnehmungsprozesses, *weil* sie dem Empfinden nach in Distanz verbleibt. Wir gehen also nicht von einer »übersinnlichen Wahrnehmung« aus; vielmehr unterstellen wir, dass eine Wahrnehmung gar nicht nötig sei, um der



Abb. 30

Natur gewahr zu werden. Wir verfügen hier über ein Bewusstsein, wie es sich im lateinischen Begriff *conscientia* ausdrückt, eine Art »Mitwissen«, das uns die Natur begreiflich macht, ohne sie doch effektiv zu vereinnahmen.

Diese Empfindung eines stillen Nebeneinanders von Mensch und Umwelt ist nicht nur als Gehirnleistung bemerkenswert, sie ist auch bedeutsam für das Erleben unseres Daseins insgesamt: Erst dieser synchronische Präsenzmodus erlaubt es uns nämlich, die Welt *dauerhaft als gesetzt* aufzufassen, sie in ihrer Ausdrucksform grundsätzlich als *beständig* zu empfinden und schließlich auch uns selbst einen Platz darin zuzuweisen, ohne uns hierfür um eine fortlaufende »Re-Kreation« des Sichtbaren bemühen zu müssen.

Die visuelle Umwelt bietet uns wie ein Kokon einen allseitig stabilen Raum, in dem wir uns heimisch fühlen.

So ist die Vorstellung, die wir von unserer Umwelt gewinnen, gleichermaßen überwältigend wie ernüchternd: Überwältigend, weil sie uns ein weitreichendes und überaus stabiles Wahrnehmungsvermögen verschafft; ernüchternd, weil wir nicht bemerken, dass wir selbst Urheber des Gesehenen sind (*nosce te ipsum*). Tatsächlich bleibt uns aber die elementare physische Beschaffenheit der Natur unter dem kleidsamen Ausdruck der selbstkreierten Formen letztlich verborgen. Wir erkennen also die visuelle Maske der Welt in beeindruckender Klarheit; das »wahre Gesicht der Natur« bleibt uns jedoch unweigerlich fremd. Das ebenso paradoxe wie phantastische Prinzip der lichtvermittelten Impulsübertragung besteht also darin, dass es uns die Dinge zur Anschauung bringt, indem es die Distanzen im Gegenüber von Mensch und Welt überbrückt, zugleich aber auch die Vorstellung vom freien Raum aufrecht erhält. Anders als etwa ein Güterzug, der als Transportmittel für das Auge erkennbar ist, bleibt das Licht als »Transmissionsriemen« ganz und gar unsichtbar, womit auch das zugrundeliegende Wahrnehmungsprinzip inapparent bleibt. Erstaunlicher noch: Die »Güter«, die das Licht uns als Medium kodiert übermittelt, verbleiben ihrerseits an ihrem Platze. Wir konstatieren also nicht einmal, beliefert zu werden; vielmehr entwickeln

wir ein Empfinden, wonach wir in bemerkenswert stiller Weise an den Dingen teilhaben, selbst dann, wenn diese sich in beträchtlicher Entfernung von uns befinden.

Im Ergebnis können wir somit gewiss sein, stets über eine Art ästhetisches Zuhause zu verfügen, das wir deshalb so überzeugt unser eigen nennen können, weil wir es nicht direkt als uns zugehörig empfinden, sich somit die Frage nach der Stabilität und Beständigkeit in der mentalen Repräsentation gar nicht stellt: Das visuelle Zuhause ist uns nicht deshalb ein Zuhause, weil es sich wie ein unmittelbarer Teil unserer selbst anfühlt, sondern weil es uns im Gegenteil wie ein Kokon eine stabile Umgebung bietet, *in der* wir uns heimisch fühlen können. So ist alles dafür getan, dass wir subjektiv nicht von einer Wahrnehmung ausgehen, sondern der Natur wie auch uns selbst eine ästhetische Form zurechnen, in deren Besitz wir uns ohne besonderes Zutun wännen. Dies verleiht unserem Präsenzepfinden in der Umwelt eine elementare Sicherheit.

Aus der veränderlichen primären Wahrnehmung erwachsen stabile Verhältnisse

Konstitutiv für unser stabiles visuelles Vorstellungsvermögen ist dabei nicht nur die Repräsentation der sichtbaren Gegenstände, sondern auch die erdachte Konstruktion umgebender Leere; sie schafft im subjektiven Gesamterleben Platz für eine freigestellte Anordnung der Betrachtungsobjekte im virtuellen Raum (*prise d'espace*). Die ungeheure Illusionskraft des menschlichen Geistes kreiert hier im dunklen, hermetisch abgeschlossenen Kopfinnenraum tatsächlich lichte Räume, die nicht nur detailliert Aufschluss über die Dispositionen der Natur geben, sondern auch größte Abstände intuitiv erfahrbar machen und so erst zur Vorstellung einer weitläufigen Außenwelt anleiten. Auch in diesem Zusammenhang zeigt sich eine Ähnlichkeit zu PANORAMA und PANOPTICON: Die Modelle sehen ebenfalls einen gewissen Abstand zum Betrachter vor, um die primären Ansichten der Umwelt anschaulich setzen zu können. Das Auge bleibt so dem Empfinden nach immer etwas vor den erfassten Objekten zurück; die Umwelt vom Betrachter geschieden. Eine der wohl bemerkens-

wertesten Leistungen des menschlichen Gehirns ist in der Tat, dass jede Verbindung zwischen Betrachter und Welt aus der Vorstellung getilgt wird und so die Illusion entsteht, die mental erzeugten Bildkonstruktionen beruhen ganz auf sich selbst (*habit de fou*). Wir sind also kaum befähigt, die selbstgestellte Täuschung zu erkennen und zu entzaubern, obwohl wir für die Illusionsleistung eigentlich einen ganz erheblichen neuronalen Verarbeitungsaufwand erbringen. Wenn also z.B. die Einlassung erkennbar dem individuellen Sehwinkel folgt, leiten wir daraus keineswegs schon ab, dass die vorgefundenen Formen menschengemacht sind. Die Ausrichtung der Wahrnehmung folgt zwar stets der individuellen Perspektive; dies scheint aber, trotz der erheblichen Varianz im realisierten Bildeindruck, auf die interpretierten Dispositionen kaum Einfluss auszuüben: Von welchem Blickwinkel aus ein Objekt betrachtet wird, ändert also zwar die primäre Wahrnehmung des Betrachters ganz erheblich, nicht jedoch die daraus erwachsende Interpretation, die beständig erscheint (*habit de soleil*).

*Nie entsteht der Eindruck,
nur mit ad hoc kreierten Formen umzugehen*

Dass durch die oberflächige Ansehung der Dinge allerdings kein Aufschluss über die substantielle physische Beschaffenheit zu gewinnen ist, lässt sich beispielhaft an BARKERS PANORAMA sehen, das dem Betrachter keinerlei Anhaltspunkte bietet, um den virtuellen Charakter der dargestellten Landschaft zu erkennen. Geschuldet ist dies allerdings nicht nur der Immersivität des Bilddarstellung, sondern auch der inhärenten Bildhaftigkeit der Natur. Bemerkenswert ist insbesondere, wie ungeheuer schnell der virtuelle Habit auch bei den weitläufigsten Formationen realer Naturräume eine Anschaulichkeit entwickelt, die für uns eine dauerhafte Präsenz insinuiert (*habit de fou*). Obwohl die Abschnitte außerhalb des optischen Fokus keiner definierten Aufmerksamkeit unterliegen, entsteht für uns paradoxerweise dennoch der Eindruck, jederzeit der *gesamten* vor uns liegenden Natur gewahr werden zu können – obwohl die bewegliche Erschließung und Freistellung (*atressage & détressage*) immer nur sukzessive zu realisieren ist. Der sichtbare Bildeindruck folgt dem Betrachter während

der Erkundung der Natur ganz von selbst, und da sich die Repräsentation ganz leichtgängig jeder Bewegung und Drehung anpasst, entsteht auch hier nicht der Eindruck, nur mit *ad hoc* kreierten Formen umzugehen. So wie die Helmlampe eines Grubenarbeiters bei jeder Kopfbewegung automatisch die geeignete Beleuchtung herstellt, so sorgt die unverzügliche Akkommodation der Augen dafür, dass bei jeder Veränderung von Blickwinkel und Fokus sofort ein fertiger neuer Bildeindruck zur Verfügung steht (*mise en place*).

*Wir sehen die Welt als nivellierte, von
Überlappungen und Versätzen geprägte Collage*

Die visuelle Erschließung der Umwelt führt uns dabei, aufgrund der zwingenden perspektivischen Bedingungen, eigentlich über eine recht ausgeprägte Verfremdung, die erst durch die erfahrungsgetragene Interpretation (*roi fou*) wieder aufgelöst wird: Wir sehen die Welt zunächst beileibe nicht so, wie sie ist, sondern vielmehr als nivellierte, von Überlappungen und Versätzen geprägte Collage (*premier tissage*), deren Gesetzmäßigkeiten für uns allerdings so berechenbar und so gut verinnerlicht sind, dass wir uns der Erfordernis zur Interpretation gar nicht mehr bewusst werden. Die Struktur des Sichtbaren folgt in dem Sinne viel mehr dem Prinzip der Leinwand, als dies intuitiv empfunden wird, weil die perspektivische Staffelung nicht als störende Reduktion empfunden wird, sondern im Gegenteil erst die Voraussetzung für eine definierte, individuelle Situierung schafft. Obwohl die Welt, dem ersten Empfinden nach, ihr Erscheinungsbild eigentlich zu *allen* Seiten hat, bleibt dem Betrachter zunächst doch nur sein persönlicher, standpunktbezogener Blickwinkel. So wird die umgebende Natur im Grunde erst durch die Zentrierung des subjektiven Erlebens zu einer *Umwelt*, die in der primären Wahrnehmung auf den Betrachter hin ausgerichtet ist, der radialen Einlassung folgt und dadurch sehr viel stärker den paradigmatischen Bedingungen unterliegt, als das spontane Wirklichkeitserleben nahelegt. Ganz gleich also, wie sich die Natur physisch tatsächlich darstellt, fügen wir sie aufgrund der optischen Bedingungen sukzessive zu einer zirkulär umwölbenden

den Bezugsebene zusammen, wie sie sich idealisiert in PANORAMA und PANOPTICON abgebildet findet.

Obwohl sich also die Konstruktionen, die wir im Geiste fortwährend als übergeordnete visuelle Vorstellung produzieren, für die räumliche Orientierung als ausgesprochen funktional und zuverlässig erweisen, ist doch bei näherer Ansehung nicht zu verkennen, dass die primäre Einlassung ganz spezifischen Gesetzmäßigkeiten folgt und uns entgegen dem intuitiven Erleben eben keine umfängliche Übersicht verschafft. »Umfänglich« ist dabei ganz wörtlich zu verstehen, denn die Bedingungen des perspektivischen Sehens gestatten uns eben keinen Durchgriff auf den gesamten geometrischen Umfang der Gegenstände, den man in freier Anlehnung an Robert Eisler auch als »Weltenmantel«²⁰³ bezeichnen könnte. Die Transferleistung zwischen dem *vermeintlich* Sichtbaren und dem *tatsächlich* Sichtbaren ist allerdings so stark verinnerlicht, dass dies ohne bewusste Vergegenwärtigung gar nicht weiter auffällt. Wir schließen in unsere Vorstellung nicht nur ein, was wir direkt vor Augen haben, sondern komplettieren die gewonnenen Eindrücke mühelos zu einer umfassenden Gesamtvorstellung, die wir absolut zu beherrschen vermeinen (*roi fou*).

*Ich bin so groß wie die Welt und die Welt ist als ich so klein;
sie kann nicht über mich, ich unter ihr nicht sein*

Interessant erscheint somit auch die Frage, wo sich der Betrachter dem subjektiven Empfinden nach eigentlich befindet: Ist er gedanklich tatsächlich ganz bei sich selbst, oder ist er nicht vielmehr bei den Dingen, die er betrachtet? Aufgrund der engen Verschränkung von äußerer, physischer Gestalt der Natur und innerlich geprägter Formensprache ist eine präzise Unterscheidung kaum möglich. Auf der einen Seite haben wir es mit einer nach außen gerichteten Einlassung zu tun, andererseits geht es um eine mentale Repräsentation. Solche Ambivalenz führt z.B. zu schwankenden Einschätzungen, wenn es um die Beschreibung der »wirklichen« Größenverhältnisse geht. Frei

203 Eisler 1910, vgl. Titel *Weltenmantel und Himmelszelt*.

nach dem bekannten Vers von Angelus Silesius »Ich bin so groß wie Gott, er ist als ich so klein; er kann nicht über mich, ich unter ihm nicht sein« könnte man also als Betrachter der Natur formulieren: »Ich bin so groß wie die Welt und die Welt ist als ich so klein; sie kann nicht über mich, ich unter ihr nicht sein«. Tatsächlich ist nämlich kaum zu bestimmen, ob das Gesehene eher als Perzept im Betrachter aufzufassen ist, oder ob nicht der Betrachter sich seinerseits als ein integraler Bestandteil der nach außen verlegten Konstruktion zu verstehen hat.

*Die alles umschließende Realität unserer visuellen
Wahrnehmung ist eine »mährische Illusion«*

So wenig wie das Gesehene sich bei bloß beiläufiger Erfassung dem Empfinden nach auflöst, so wenig gewinnt es anscheinend bei bewusster Fokussierung an Konsistenz hinzu. Trotz der unverkennbaren Unschärfe in weiten Teilen des primären Erlebens (*premier tissage*) bleibt die übergeordnete subjektive Vorstellung also klar definiert und im Prinzip stabil (*habit de soleil*). Die flexible Einlassung scheint demnach geeignet, die Mittel der Wahrnehmung, ja den ganzen Wahrnehmungsapparat unsichtbar zu machen und so – durch die unvermeidlichen Bedingungen der primären Konstituierung hindurch – ein Weltbild zu erschaffen, das gerade *nicht* als Weltbild erscheint, sondern als logischer, unverfälschter Ausdruck einer für sich stehenden *Natur*. Dabei reichen die sichtbaren visuellen Eindrücke weder hinein in die Substanz der Dinge, noch stehen sie erkennbar in Beziehung zum Betrachter; vielmehr scheinen sie ihre ganze Farbkraft und Ausdruckstärke nur aus sich selbst zu beziehen. Trotz der leuchtenden Prägnanz reicht der Ausdruck aber nie über den beschriebenen Gegenstand hinaus, so dass wir gedanklich immer auf die umschließenden Oberflächen bezogen bleiben (*habit de soleil*). Durch die gewöhnliche Anschauungsweise gewinnen wir daher auch nie einen tieferen Einblick in die Natur der Dinge: Wir kaufen unserem eigenen Sehzentrum gleichsam »die Katze im Sack« ab, indem wir einen substantiellen visuellen Ausdruck als gesetztes Naturphänomen unterstellen, ohne allerdings je zu einer entsprechenden Anschauung zu gelangen.

Hiervon auszunehmen sind lediglich teildurchlässige Materialien, bei denen ein innerer Widerschein entstehen kann. Jedoch gilt auch hier, dass z.B. innere Verfärbungen in einem Kristall für das betrachtende Auge letztlich immer nur aus der *zuoberst* verfügbaren Freistellung zugänglich werden. So kommt es auch hier zu perspektivisch bedingten Überlagerungen. Wenn wir gedanklich in die Tiefe eines transluziden Gegenstands eintauchen, dann ist dies eben immer nur im Sinne einer interpretierenden Durchquerung möglich; effektive Bezugsgrundlage bleibt in der Aufsicht stets die obere Anschauungsebene (*premier tissage*). Eine der wichtigsten Erkenntnisse bezüglich der Bedingungen des Visuellen ist vielleicht, dass wir primär nie ohne Standpunkt, nie ohne strukturierende Perspektive sind; dass wir zwar eine umfassende Vorstellung von den Dingen haben, sie aber nie auch umfassend zu sehen bekommen: Die alles umschließende Realität unserer visuellen Wahrnehmung ist eine »narrische Illusion«.

*Die primäre subjektive Wahrnehmung
reicht über die innere Leinwand nie hinaus*

Die schlichte Feststellung, dass das unmittelbare visuelle Erleben sich einer ganz und gar virtuellen Kreativeleistung verdankt, kann für sich genommen schon erstaunen. Noch bemerkenswerter erscheint dies, wenn man sich vor Augen führt, dass die mentale Repräsentation ohne jede Anstrengung und fortdauernd in einer Perfektion erzeugt wird, die man kaum für möglich halten würde – könnte man es nicht mit eigenen Augen sehen. Die Augen sind aber nicht nur ein nützliches Mittel, um die Umwelt in ausgewählten Abschnitten zu erfassen, sondern gleichermaßen eine wesentliche Voraussetzung für deren Repräsentation; dies gilt ungeachtet des Umstands, dass sie in Distanz zu den erfassten Gegenständen verbleiben und vom Betrachter selbst am allerwenigsten zu sehen sind. Tatsächlich weisen die Augen bei genauerer Begutachtung, z.B. im Spiegel, äußerlich gar kein besonderes Merkmal auf, das sie prinzipiell von anderen Betrachtungsgegenständen unterscheidet, denn es gehen von ihnen nicht erkennbar »Sehstrahlen« oder sonstige Emanationen aus, die den Wahrnehmungsprozess auf Antrieb erklärlich machten. Ohne

konkrete Prüfung, z.B. durch Lidschluss oder durch Analyse der perspektivischen Ordnung, lässt sich gar nicht mit Bestimmtheit sagen, mit welchem Organ der Mensch sieht. Tatsächlich könnten sich, dem bloßen subjektiven Empfinden nach, die visuellen Eindrücke demnach fast eben so gut der Nase oder der Stirn verdanken, da sich nämlich der einzige erkennbare Bezug zum Gesichtsfeld ungefähr aus dem gewählten Blickwinkel ergibt.

Trotz dieser offenen Disposition fühlen wir uns der Welt auch aus der Ferne noch »aufs engste verbunden«: Die unmerkliche Verschränkung des subjektiven Erlebens mit den darin gefassten physischen Gegebenheiten hat zur Folge, dass wir zwischen innerem Erleben und äußerer Vorstellung keinen bewussten Unterschied machen. Gepaart mit der empfundenen »Veräußerung« des Visuellen entsteht so eine Vorstellung, in der sämtliche physischen Gestaltausprägungen mit einer passgenauen Umhüllung versehen sind (*habit de soleil*). Was wir sehen, ist in dem Sinne immer schon eine »virtuelle« Umwelt – unabhängig davon, ob zusätzlich noch technische Medien in Anspruch genommen werden: Die primäre subjektive Wahrnehmung reicht in der konkreten Form über die »innere Leinwand« nie hinaus, die bei aller empfundenen Öffnung zur Außenwelt doch immer zwingende strukturelle Voraussetzung unseres Wirklichkeitserlebens bleibt (*premier tissage*).

Die Netzhaut ist kein offenes Fenster

Wenn also der Betrachter sein eigenes Gesichtsfeld wie ein weit geöffnetes Visier empfindet, stellt doch die Netzhaut als Schnittstelle zur Außenwelt keineswegs ein wirklich »offenes Fenster« dar, das eine ganz und gar unvermittelte Einlassung ermöglicht, selbst wenn subjektiv ein solcher Eindruck entsteht. Tatsächlich nämlich ähnelt der Rezeptionsweg weniger einem offenen Luftschacht, als vielmehr einer konsistenten Datenleitung, in der codierte Signale übertragen werden: Die Augen übernehmen hier gleichsam die Rolle von Miniatürkameras, die das eingehende Licht in Nervenreize umwandeln und dem Gehirn in Form von Impulsen zur Auswertung zuleiten. Anders als das Gehirn uns glauben macht, sehen wir der Form nach also ein

»Unikat«, das in dieser Form ausschließlich im Geiste des Betrachters entsteht und abseits dieser mentalen Bühne auch nirgends manifest ist. Tatsächlich beginnt dem Empfinden nach die Vorstellung der hellen, lichtdurchfluteten Sphäre ja erst *abseits* der Retina, obwohl paradoxerweise die leuchtende Gestalt der Umwelt einzig auf der anderen Seite, also in der Abgeschlossenheit des Gehirns ihre wahrnehmbare Grundlage hat. Dieses »innere Leuchten«, das sich im Betrachter entwickelt, als würde es tatsächlich eine offene, außenliegende Sphäre ausfüllen, wäre allerdings bei einer direkten Untersuchung der Gehirnfunktionen keineswegs in der Ausprägung vorzufinden, wie es für uns auch subjektiv fühlbar ist, weil die innerlich empfundene Helligkeit eben nicht durch strahlende Lichtquellen erzeugt wird, sondern sich lediglich feinen neuronalen Erregungszuständen verdankt.

Wie zwingend der visuelle Einschluss für die unmittelbare Wahrnehmung ist, wird deutlich, wenn man sich nur einmal vorzustellen versucht, es gäbe den gerade vor Augen stehenden Bildeindruck gar nicht, oder wenn man auch nur den Versuch unternimmt, eine bestimmte Partie durch »Nichts« zu ersetzen. Solche Versuche übersteigen das Vorstellungsvermögen – einfach weil sie effektiv das Gegenteil einer Vorstellung, nämlich eine *Entstellung* der gewohnten Repräsentationsweise erfordern. Wie begrenzt unsere Möglichkeiten hier sind, weiß jeder, der einmal versucht hat, in bewusster Beeinflussung der eigenen Sehleistung das Bild von seinem Umfeld zu modellieren oder es bei offenen Augen auszublenden: Die kreierte Außenwelt erweist sich dabei gegen jede derartige Einwirkung resistent, man könnte sagen »unbeugsam«, stärker als ihr Betrachter.

*Das Bewusstsein entlässt uns an keiner Stelle
aus dem machtvollen Imperativ der Wahrnehmung*

Wir können also unser »Kopfkino« mit Fug und Recht als vollimmer-sive *Virtual Reality* ansehen, die nicht nur ausgesprochen detailliert ist und jeglicher Veränderung hinsichtlich der erfassten Motive folgt, sondern überdies in Echtzeit auch mit jeder Bewegung des Betrachters korrespondiert. So bleibt die Einsicht, dass alles Gesehene eine

einzigste Illusion ist, die vollautomatisch und synchronisch zum außenweltlichen Geschehen im Geiste des Betrachters aufgeführt wird: Nichts von dem, was wir sehen, ist der unmittelbaren Ausdrucksform nach in der Außenwelt tatsächlich auch so vorhanden. Dennoch entlässt uns das Bewusstsein an keiner Stelle aus dem machtvollen Imperativ der Wahrnehmung: Wir haben gar keine andere Wahl, als eine überzeugende Repräsentation zu erschaffen und uns hierdurch selbst zum Narren zu halten (*nosce te ipsum*). Denn ganz gleich, welchen Blickwinkel der Betrachter einnimmt, und egal wie schnell die Perspektive auch verändert wird, durchläuft der Bildeindruck jegliche Abwandlung ohne erkennbare Retardierung oder Störung – ganz so, als entsprächen die visuellen Formen auch unmittelbar den durch sie beschriebenen Objekten. Die Repräsentation folgt also auch bei rapiden Veränderungsprozessen so unvermittelt den neuen Umständen, dass selbst bei andauernden dynamischen Verläufen die Genese der Eindrücke als solche nicht erkennbar wird.

Wir gestatten uns also selbst keinen Zugriff auf die eigentlichen Kurationsprozesse des visuellen Erlebens, wodurch wir die Formen auch nicht als betrachterzugehörig empfinden. Ganz im Gegenteil sogar scheint die Welt entkoppelt von jeder inneren Erfahrung zu sein, insofern wie sie sich dem Betrachter stets als außenliegend darstellt und ihm keine ersichtliche Möglichkeit zur Einflussnahme aus der Distanz bietet. Der Sehende ist also dem Empfinden nach eher ein »Wissender« als ein »Erfahrender«; die Vorstellung des Visuellen ihrer Grundform nach statisch. Die konstruierten Bezugsflächen bilden dann eine virtuelle Grenzebene, die im Raume verläuft, für sich genommen jedoch ohne Tiefendimension bleibt. Die geometrische angelegte Leichtigkeit und Substanzlosigkeit der Konstruktion, fällt dabei gar nicht weiter auf. Umgekehrt kann man also nur erstaunt sein, in welcher Vollendung die direkte Einlassung durch schlichte Bildreproduktionen ersetzt werden kann, ohne dass es hierfür einer substantiellen Rekonstruktion der Gegenstände bedarf (*constitution médiale*). Dass die bloße Bildhaftigkeit der Direktanschauung dennoch nicht ins Auge springt, zeugt allerdings davon, wie hochentwickelt unser neuronales Repräsentationsvermögen ist.

So entsteht, in Sekundenbruchteilen, im Geiste ein mentales Bild der Außenwelt, wie es die Künstler in Barkers Panoramen in Wochen mühevoller Detailarbeit feiner nicht hätten gestalten können. Die Idee von der »Natur als Künstlerin«²⁰⁴ erscheint in diesem Sinne in kaum einem Bereich trefflicher als bei der visuellen Konstruktion der Welt, gelingt es uns doch ganz mühelos, zu jeder Zeit eine präzise definierte Vorstellung der Umwelt zu generieren, wie man sie sich detailreicher kaum vorstellen könnte. Dabei liegt die Darstellung der taghellen Eindrücke ganz in unserem subjektiven Kreativevermögen, denn wir sehen nicht eigentlich das Licht, sondern letztlich nur eine hier von abgeleitete Ausdrucksform, die uns dank der neuronalen Verarbeitung wahrnehmbar wird: Auch wenn die gesehene Umwelt taghell erscheint, bleibt das Licht für sich genommen also doch unsichtbar.

Wir sind tatsächlich ganz den neuronalen Ausdrucksformen überlassen, die sich in Jahrtausenden der Evolution entwickelt haben und die, bei aller motivischen Variabilität, für jenes überaus stabile Empfinden sorgen, auf das sich unsere Weltanschauung gründet. Auch wenn wir als Betrachter gemeinhin davon sprechen, die Dinge anzusehen, so ist doch nicht eindeutig, ob es mehr der Betrachter ist, der sich der Welt zuwendet; oder eher die Welt, die sich ihm zu neigt. Im stillen Gegenüber beider Seiten ist dies nicht auszumachen, beide Seiten stehen ja in keiner erkennbaren Interaktion zueinander. Auch wenn die selektierende Ausrichtung des Blicks (*détresse*) auf bestimmte Motive durch den Betrachter frei beeinflussbar ist, so entzieht sich doch der unvermittelte Ausdruck des Gesehenen jeder aktiven Gestaltung: Sämtliche Formen und Farben erscheinen wie vorgegeben und werden entsprechend als gesetzter, objektiver Naturausdruck empfunden (*mise en place*).

204 Zitat aus der Erinnerung an einen Vortrag von WOLFGANG SCHAD in Hamburg (23.1.2011) zur Filmpremierre von »Das kreative Universum«.

Dabei ist aus der optischen Staffelung immer ein bestimmter Standpunkt ableitbar, ohne dass die perspektivische Blickführung an sich besonders auffiele. Auch die unzugänglichen Anteile werden, aufgrund der hohen Anpassungsgeschwindigkeit, keineswegs als *nicht vorhanden*, sondern lediglich als *verdeckt* aufgefasst. Dabei ist der Begriff »verdeckt« irreführend, denn die optisch unzugänglichen Anteile gelangen ja zu keinem visuellen Ausdruck, so lang sie nicht auch konkret in Betracht genommen werden. Es wird also die bildhafte Repräsentation durch perspektivische Verstellungen nicht kaschiert; sie entsteht an den betreffenden Stellen gar nicht erst. Tatsächlich ist die adaptive Koppelung von Bewegungen des Betrachters und visuellem Eindruck so fein justiert, dass jegliche Anpassung nicht im Sinne einer Veränderung *an der visuellen Konstruktion selbst* aufgefasst wird, sondern vielmehr als das Ergebnis einer scheinbar selbstverständlichen Kongruenz von geometrischer Naturausprägung und mentaler Interpretation.

Die Vorstellung, in der persönlichen Wahrnehmung dem eigenen Kopf nie wirklich entfliehen zu können, steht dabei erkennbar im Widerspruch zum spontanen Empfinden, das eine freie Aussicht in die Umwelt suggeriert. Die Natur erscheint gemäß dieser Logik nämlich plötzlich nicht mehr als offener Raum, in den der wahrnehmende Geist ausschweifen kann, sondern als eine virtuelle Sphäre innerhalb des eigenen Körpers. Es bedarf dann schon einer differenzierten Betrachtung, um sich zu vergegenwärtigen, dass es innere, mentale Ausdrucksformen sind, die äußerlich fassbar und beeinflussbar sind, ja ganz im wörtlichen Sinne *begreiflich* werden. Wenn wir etwa die Welt im Kopf in die uns vertrauten Erscheinungsformen fassen, haben wir keinerlei Anhaltspunkt dafür, welche Größe die repräsentierten Räume als mentale Konstruktionen tatsächlich haben. Blickt man z.B. in eine ausgedehnte Landschaft, dann findet der weite virtuelle Raum im menschlichen Geiste ja ebenso seinen Platz, wie wenn nur eine kleine Kammer eingesehen wird.

Die Illusionskraft des Gehirns bleibt zum Glück aber auch für den aufgeklärten Betrachter (*roi sage*) bestechend: Der König, der seine

eigene Sicht der Dinge als Trugbild identifiziert hat, verliert sein illusionäres Empfinden also keineswegs auf Dauer, vielmehr muss er sich die zugrunde liegenden Mittel der Selbsttäuschung immer wieder aufs Neue vergegenwärtigen, wenn er die reflektierte Sicht aufrecht erhalten möchte. So wie der Hofnarr das Machtempfinden des Herrschers nur vorübergehend relativieren, nicht aber ganz aufheben konnte, so lässt sich auch die visuelle Wahrnehmung nicht dauerhaft »in die Knie zwingen«.

Die distanzierte Urheberschaft ist konstraintuitiv

Überzeugend wird die Illusion der stabilen visuellen Umwelt vor allem dadurch, dass es uns kaum vorstellbar erscheint, im Handumdrehen den ungeheuer großen Detailreichtum zu kreieren, der im übergeordneten Eindruck jederzeit verfügbar scheint. Wie, so könnte man fragen, könnte es uns denn auch gelingen, immerzu die Ausdrucksformen der offenkundig in Distanz befindlichen Objekte herzustellen, ohne doch zu dem Gesehenen hin zu reichen? Tatsächlich widerspricht es ja jeder Intuition, aus einem offenkundigen Abstand die Urheberschaft zu übernehmen für etwas, das in der Ferne liegt – zumal in den oft ungeheuer detailreichen, präzise definierten Formen, die wir in der visuellen »Natur« repräsentiert finden. Für den Betrachter bleiben hier eigentlich nur zwei Interpretationen: Entweder ist die visuelle Ausdrucksform manifester Bestandteil der Außenwelt, deren Realisierung keiner subjektiven Verarbeitung bedarf (in dieser Lesart verwundert auch die jederzeitige, unvermittelte Präsenz alles Sichtbaren nicht); oder aber die Wahrnehmung wird als mentale Konstruktion verstanden; dann allerdings erscheint die synchronische Repräsentation um so bemerkenswerter, weil sie sich als Ergebnis einer ausschließlich imaginären Aufführung im Geiste des Betrachters erweist.

Letzteres entspricht bekanntlich der physiologischen Realität; die empfundene Wahrnehmung spiegelt dann das Prinzip der autonomen visuellen Präsenz wieder und ist hierin ausgesprochen überzeugend (*mise en place*). So überzeugend sogar, dass uns nicht einmal der Gedanke kommt, wir könnten es bei Betrachtung der Umwelt

letztlich nur mit uns selbst zu tun haben (*nosce te ipsum*). Tatsächlich erweist sich ja das innere Erleben praktisch auch als entkoppelt von jeglicher gestalterischen Einflussnahme. Der »neuronalen Künstler« in uns agiert hier ebenso virtuos wie eigensinnig und stellt uns immer vor vollendete Tatsachen, ohne uns je wirklich Einblick in die Methoden seines kreativen Schaffens zu gewähren.

Von der Welt kosten, ohne einen Löffel in die Hand zu nehmen

Da die Welt perceptibel ist, ohne sichtbar herbei geholt zu werden, kann der Betrachter, wie an einem fertig gedeckten Tisch, sozusagen von der Welt kosten, ohne hierfür einen Löffel in die Hand zu nehmen. Als Sehende werfen wir einen »naiven« Blick auf die Welt, im Unwissen über unser eigenes Kreativevermögen, denn wir sehen – wider jedes natürliche Empfinden – der Form nach nicht die äußere Welt, sondern uns selbst, ohne uns allerdings dabei in den Dingen wiederzuerkennen (*nosce te ipsum*). Schon durch den optisch erforderlichen Abstand läge ein solches »Selbst-Verständnis« auch buchstäblich fern.

Die anthropogene Formensprache vereinnahmt die außenweltlichen Gegebenheiten gleichwohl mit einer so zwingenden Illusionskraft, dass die mächtige Vorstellung auch mit gezieltem Bemühen nicht zu überwinden ist (*habitu de fou*). Jeder perspektivisch bedingte Kulissenwechsel erfolgt – gleichsam bei offenem Vorhang – so ungeheuer schnell, dass wir nicht einmal Gelegenheit finden, z.B. offene Rückseiten oder andere, zunächst noch unvollendete Partien auszumachen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass selbst bei bewegten Ansichten keinerlei Verlaufen der Farben ineinander zu beobachten ist, obwohl ja jegliche Darstellung nur im Geiste des Betrachters realisiert wird, man sich über die klare Abgrenzung also nur wundern kann. Dies gilt um so mehr, als der Natur in ihrer physischen Beschaffenheit nicht einmal ein manifester Farbauftrag zuzurechnen ist. Es steht also keinerlei fertige, leicht zu duplizierende Grundlage zur Verfügung, auf der die mentale Repräsentation »aufsetzen« könnte. Der kolorierte Entwurf der Welt ist in seiner fertigen Form

vielmehr ganz und gar vom Betrachter entworfen, als virtuose Interpretation eines Terrains, das per se keinerlei visuelle Qualität besitzt. Wir sind hier wie Wanderer auf unsichtbaren Stelzen, die uns allerdings einen so sicheren Stand verleihen, dass sie als solche nicht mehr fühlbar sind. Der uns tragende visuelle Grund folgt dabei dann ganz unseren physiologischen Bedingungen und instrumentellen Möglichkeiten: Bei mikroskopischer Auflösung z.B. werden ganz andere Bedingungen und Strukturen erkennbar, als bei teleskopischer Annäherung; bildgebende Verfahren wiederum ermöglichen zusätzlich noch einmal ganz andersartige Formen der Skalierung und Darstellung.

Je weiter uns etwa der Blick mit instrumenteller Unterstützung in die Tiefe des Mikrokosmos führt, desto mehr nähern wir uns auch den uneindeutigen physikalischen Zuständen auf Quantenebene an, die man sich visuell allenfalls noch als »wolzig« vorstellen kann. Dennoch bleibt es natürlich reizvoll, auch theoretische Erkenntnisse und Modellentwürfe in visuelle Formen zu kleiden; es bleibt uns im Grunde auch kaum etwas anderes übrig, wenn wir uns eine anschauliche Vorstellung, um nicht zu sagen ein *Bild* von der Welt, machen wollen. So vielfältig und veränderlich einerseits nämlich die in der Welt vorgefundenen Gegenstände sind, so verlässlich und geschlossen sind doch andererseits die sie umschließenden visuellen Formen. In dem Sinne ist es kaum übertrieben zu sagen, dass wir in einer Art Luftschloss leben, das zu sehr viel größeren Anteilen aus Hohlräumen besteht, als uns die subjektive Anschauung glauben macht. Man kann sich fast wundern, dass in den Mikrostrukturen überhaupt ausreichend Anhaltspunkte gegeben sind, um aus den abstrahlenden Lichtreflexen konsistente Eindrücke gewinnen zu können.

*Die erfasste Umwelt ist oft um ein
hohes Vielfaches größer als der Betrachter selbst*

Dabei kann man gar nicht genug betonen, welch ungeheurer Detailreichtum auf Anrieb verfügbar wird: Der virtuellen Darstellung nach können dies ohne Weiteres mehrere Quadratkilometer, beim Blick ins All schier endlose Flächen »visueller Textur« sein. Dennoch stehen in der mentalen Vorstellung sämtliche Formen scheinbar

ad hoc zur Verfügung, ohne dass wir uns auch nur über das ungeheure Auffassungsvermögen wundern, das hiermit als logische Voraussetzung eigentlich verbunden ist. Die erfasste Umwelt ist tatsächlich ja oft um ein hohes Vielfaches größer, als der Betrachter selbst, dessen Wahrnehmungsradius ohne prinzipielle Begrenzung ist: Ganz gleich nämlich, wie groß die Welt auch ist, die der Betrachter vorfindet, steht seine visuelle Wahrnehmung doch nie zurück hinter dem, was optisch zugänglich, und vor allem auch übergeordnet vorstellbar ist: So weit, wie das Licht sich ausbreiten kann, so weit reicht stets auch der Blick und die visuelle Konstruktion, die wir daraus ableiten. Es ist somit keine Landschaft zu ausgedehnt, kein Objekt zu weit entfernt, als dass wir – begrenzt nur durch die Lichtgeschwindigkeit – nicht auch entferntester Gegenstände unmittelbar gewahr werden könnten und nicht auch *die ganze Welt* unser eigen nennen würden.

Von Bedeutung für die visuelle Einlassung ist insbesondere, dass der Raum zwischen Betrachter und Umwelt zwar von Licht durchflutet ist, zugleich aber doch absolut frei erscheint. Dies hat den Effekt, dass wir dem Empfinden nach nicht die Einstrahlung, sondern direkt die Natur wahrnehmen. Wir hätten sensorisch also gar keinen Anhaltspunkt für die Verlaufswege des Lichts, wenn nicht durch gelegentliche optische Unterbrechungen das logisch-kausale Zusammenspiel von Quelle und Reflektor begreiflich würde. Dass z.B. der Mond nur durch das Licht der Sonne hell erstrahlt, ist bei einfacher Betrachtung am Nachthimmel nicht zu erkennen, und tatsächlich wird uns auch im Alltag die Bedeutung des Lichts für die visuelle Wahrnehmung meist erst dann bewusst, wenn es zu stark oder zu schwach ausfällt, um eine gute Sicht zu ermöglichen. Der Sehraum erscheint also, außer bei Ausbreitung von Rauch oder Nebel, stets ganz und gar durchlässig, obwohl er im Grunde immer dicht ausgefüllt ist von jenen Strahlen, für die das Auge empfänglich ist.

Eben hierin liegt das »Magische« der visuellen Wahrnehmung, dass wir nämlich die effektiv erfolgende Transmission für sich genommen nicht erkennen, obwohl sie für die Anschauung der Natur unverzichtbar ist: Das Licht nährt und sättigt sozusagen das Bedürfnis, die Welt aufzunehmen und zu begreifen, bleibt aber als »Nahrungsmittel« unsichtbar. Aus einer Unterbrechung des Lichtflusses durch

einen Gegenstand erwächst somit nicht unbedingt die Vorstellung, dass ein *Kommunikationskanal* unterbrochen sei. Vielmehr kommt der Betrachter einfach intuitiv zu dem Empfinden, dass er mit den verdeckten Partien in keinem direkten Vis-à-vis mehr steht, und dass im Visuellen eben das Nähere Vorrang vor dem Ferneren hat. So folgt die Ordnung von Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem unwillkürlich dem optischen Staffelungsprinzip, ohne dass die zugrunde liegenden Bedingungen ersichtlich würden. Warum die primären Eindrücke perspektivisch strukturiert sind, geht aus den Perzepten also eigentlich nicht hervor. Es ist nicht unmittelbar nachzuvollziehen (man könnte ganz buchstäblich sagen: entlang der Lichtstrahlen nachzuvollziehen), wie wir eigentlich zu jenen flächig-reduktiven Bildeindrücken gelangen, die sich aus der optisch geführten Einlassung ergeben (*premier tissage*).

So ist es letztlich nur dem gut entwickelten Verarbeitungsvermögen zu verdanken, dass wir den Rezeptionsprozess nicht als solchen identifizieren; dass wir die Umwelt als ebenso autonome wie beständige Konstruktion auffassen; und dass wir uns selbst daher auch in keinem erkennbaren Bezug zu ihrer Herstellung sehen. Diese Selbstverständlichkeit und Leichtigkeit der Repräsentation erscheint ausgesprochen nützlich, insoweit wie eben keinerlei bewusstes Bemühen des Betrachters erforderlich ist, um die Vorstellung der Welt – scheinbar die Welt an sich – aufrecht zu erhalten. Wir gehen intuitiv gar nicht davon aus, dass wir die Dinge wahrnehmen; viel mehr hat es den Anschein, dass die Umwelt ihre uns vertraute Form *per se* besitzt und vom Betrachter bei Ansehung lediglich »bedacht« wird.

Sie baden gerade Ihre Augen drin

Zu bemerken ist, dass beim Versuch einer genaueren Erkundung des Visuellen das Mittel der Untersuchung paradoxer Weise zugleich auch ihr Gegenstand ist: Versucht man nämlich z.B. die Konturen des optisch scharfen Sehbereichs genauer zu erkunden, verschiebt sich ganz automatisch auch der Fokus (*détressage*), so dass eine präzise Distinktion des Übergangs uns wiederum entgleitet. Diese eigentlich

offen sichtbare Limitierung der Klarsicht (*voile*), die unser Erkennungsvermögen wesentlich prägt und lenkt, bleibt subjektiv allerdings erstaunlicherweise praktisch unbemerkt. Offenbar sind nämlich Aufmerksamkeit und visuelle Kondition des Betrachters so harmonisch aufeinander abgestimmt, dass uns gar nicht auffällt, durch welche sensorische »Brille« wir immerzu schauen und in welchen spezifischen Bedingungen wir uns befinden. Als Untersucher des Visuellen haben wir allerdings das Glück, uns immer schon mitten im Untersuchungsgegenstand zu befinden. Wir brauchen ihn nicht bewusst zu exzerpieren oder aufzubereiten, da er sich dem Betrachter ganz wie von selbst darbietet – ohne doch richtiggehend auf ihn zuzukommen. Ähnlich wie einst die Spülmittelmarke *Palmolive* mit dem Slogan »Sie baden gerade ihre Hände darin« beworben wurde, so könnte man daher dem vorliegenden Untersuchungsgegenstand die Aussage voranstellen: »Sie baden gerade ihre Augen drin«. Tatsächlich können wir uns, bei geöffneten Augen, dem Zufluss visueller Eindrücke nicht entziehen, und man kann sich nur wundern, mit welcher Prägnanz und Persistenz die Ansichten im Geiste des Betrachters zu ihrem Ausdruck kommen. Anders auch als z.B. bei taktilen Eindrücken führt die beständige Erfassung des betrachteten Gegenstands nicht etwa zu einem langsamen Verblässen des sensorischen Eindrucks. Ganz im Gegenteil scheint die vermeintliche Eigenständigkeit des Visuellen noch an Stabilität hinzu zu gewinnen: Wie immer wir nämlich die Objekte unserer Anschauung auch drehen und wenden, vermögen wir doch nie, sie aus ihrem visuellen Kleid zu lösen, weil dieses stets – ganz entgegen dem subjektiven Empfinden – buchstäblich »unbegreiflich« im Betrachter selbst liegt. So vergessen wir, dass die Wahrnehmung überhaupt eine *Wahrnehmung* ist, und dass dem visuellen Begreifen ein entsprechender Seh- und Verarbeitungsvorgang zugrunde liegt. Im Unterschied z.B. zu Tast- oder Geruchsempfindungen, die als Reize eher körpernah ausgelöst werden, scheint die visuelle Weltgestalt auch in der Ferne zu bestehen, wodurch sie ganz und gar subjektentkoppelt wirkt. Um so bemerkenswerter ist, dass auch die weitläufigsten Betrachtungsräume umfänglich in jener feinen Textur sichtbar werden, die alles zu umschließen scheint und

doch nie mehr ist als eine virtuelle Form (*habit de fou*). Dabei scheinen stets die Gegenstände selbst für ihre Perzeptibilität zu sorgen, nicht der konstruierende Betrachter.

*Zöge der Narr seine Kappe vom Kopf, könnte
er diese problemlos zusammen falten und einstecken*

Es lässt sich nun leicht feststellen, dass die imaginierten visuellen Repräsentationen im unmittelbaren, flächigen Ausdruck für sich genommen gar keine Tiefe beanspruchen, sondern die visualisierten Raumabschnitte immer nur umschließen. So könnte man, geometrisch, von einer »Nullstärke des Visuellen« sprechen, da der erdachte Ausdruck die Zweidimensionalität im unmittelbaren Formausdruck nie überschreitet, obwohl virtuelle Anordnungen im dreidimensionalen Raum natürlich problemlos möglich sind. So bleiben die unmittelbaren Konstruktionen im Grunde tiefen- und gewichtslos, obwohl die Verläufe in der erdachten Gesamtgestalt sehr wohl raumgreifend sind. Eine wirklich »eingehende« Untersuchung der Natur mithilfe der Augen ist uns im Grunde also nicht möglich, denn jede Annäherung an das optisch zugängliche Relief lässt den auf unsichtbare Weise tastenden Betrachter ja gleichsam an den Oberflächen der Gegenstände abgleiten. So erweist sich die visuelle Auffassung der Umwelt als eine Art »Zwischenbetrachtung«, die in der Vorstellung des Betrachters praktisch die Schnittstelle von frei passierbarem Raum und konsistentem Gegenstand markiert. Diese Bedingung ist nicht einmal als sensorische Begrenzung oder Unzulänglichkeit anzusehen, denn ganz im Gegenteil bietet sich so erst die Möglichkeit, beide Seiten gleichzeitig zu taxieren: Die imaginäre Umwandlung des Gegenständlichen verweist einerseits auf den Raum *vor*, andererseits auf den Raum *hinter* dem sichtbaren Widerschein – ohne dem Beschriebenen jeweils direkten Ausdruck im Volumen zu verleihen.

Dem umhüllenden Kleid der Natur ist in der unmittelbaren visuellen Konstruktion also keinerlei räumliche Stärke zuzurechnen. Die innere Gestalt der Dinge bleibt undefiniert, ihre substantielle Beschaffenheit phantomartig. Dies kann als einer der wesentlichen Befunde auch dieser Untersuchung gelten: Dass die interpretierten Formen

für sich genommen immer »federleicht« bleiben und nie einen unmittelbaren Ausdruck von Substantialität oder Gewicht implizieren. Die erdachte Gesamtvorstellung des Kosmos könnte, reduziert auf die hauchdünnen visuellen Umschließungen der Natur, materiell eigentlich gehaltlos sein und wie eine große Stoffbahn verstaubt werden. Im Sinne des Titelmotivs könnte man daher sagen: Zöge der Narr seine Kappe vom Kopf, könnte er diese problemlos zusammen falten und einstecken, ohne hierfür eine Tasche annähernd gleicher Größe bereit halten zu müssen. Die flächengebundene Umschließung beansprucht, für sich genommen, keinen besonderen Raum; erst die umschlossenen Objekte selbst nehmen das entsprechende Volumen ein. So entsteht eine Vorstellung von der Welt, bei der im Prinzip immer offen bleibt, ob der »visuellen Verpackung« eine substantielle Natur zugrunde liegt oder nicht. Da jegliche Form der öffnenden Überprüfung aber im Nu wieder neue visuelle Eindrücke erzeugt, gelingt es uns zu keinem Zeitpunkt, die Anschauung auch nur für eine Sekunde aus der kreierten Form zu lösen (*habit de fou*).

Die Erkundung der Welt erfolgt auf leisen Sohlen

So ist die Welt, in der sich der Betrachter vorwärts bewegt, immer auch eine Welt, die sich *mit ihm* bewegt und die immer wieder nur durch die *eigene* Schaffenskraft erzeugt und aufrecht erhalten wird. Auch wenn wir die Hände oft nicht so weit ausstrecken können, wie der Blick reicht, ist der selbst geschaffene Lebensraum seinem Betrachter doch stets ein treuer Begleiter. Denn ganz gleich, wie dieser sich beim Erkunden verhält, wird die visuelle Vorstellung der Natur im Grunde doch nie abgeschüttelt oder aufgegeben (*mise en place*). Dabei müssen beide Seiten, Betrachter und Anschauungsobjekt, keineswegs physisch verbunden sein, was die Illusion um so wirkmächtiger macht.

Wie enorm expansiv und anpassungsfähig der Betrachter durch sein visuelles Orientierungsvermögen allerdings ist, wird sofort deutlich, wenn er hierüber einmal nicht verfügt: Ohne den Weitblick, der durch die visuelle Wahrnehmung möglich wird, ist es uns normaler Weise ja kaum möglich, Gestalt und Ausmaße der Umgebung einzu-

schätzen. Die Erkundung der Welt erscheint, innerhalb der vermeintlich vorgefundenen Natur, somit im Grunde wie ein nachlaufender Prozess, bei dem der Betrachter nach und nach bestimmte Aspekte genauer in Augenschein nimmt. Die sukzessive Umsicht in der Welt erzeugt beim Betrachter somit nicht den Eindruck, diese tatsächlich Stück für Stück neu erfassen oder gar neu konstruieren zu müssen, eher schon das Empfinden, lediglich ein a priori bereits gesetztes und erschlossenes Terrain genauer zu erkunden (*prise d'espace*). Der Blick gleitet dabei von einem Objekt zum nächsten, freilich ohne dass hierdurch eine physische Manipulation des Gesehenen möglich wird. So hinterlässt die Anschauung der Welt auch keine Spuren wie beispielsweise das schrittweise Auftreten eines Wanderers, dessen Fußstapfen im Gelände zu besichtigen sind. Ganz im Gegenteil erfolgt die Betrachtung der Welt sozusagen ganz »auf leisen Sohlen« und erzeugt, abgesehen etwa von der seichten Erwärmung durch das Sonnenlicht, keine physische Irritation wie sie z.B. bei direkter Abtastung mit den Händen entstehen kann. Wir haben es im Visuellen also mit einem ebenso stillen wie agilen Sinn zu tun, der es erlaubt, die Welt ganz und gar unbemerkt und ausgesprochen schnell zu erkunden.

Als Betrachter stoßen wir letztlich immer auf das selbstgeschaffene Firmament unserer eigenen Wahrnehmung

Eine Vorstellung von der Ordnung der Umwelt ist in der räumlichen Tiefe zwar ebenfalls möglich; wirklich sichtbar wird diese aber nur so weit, wie das entsprechende Relief einer direkten Aufsicht auf die Welt auch tatsächlich zugänglich ist (*premier tissage*). In einer gestaffelten Raumordnung kommt also immer nur das vorderste, dem Betrachter nächstliegende Objekte zur Ansicht (bei halbtransparenten Objekten ggf. auch die nächstfolgende Reflektionsebene). Ein Vordringen in die Gegenstände ist, mit dem bloßen Augenschein, hingegen i.d.R. nicht möglich. Der sprichwörtlich »bohrende« oder »stechende« Blick mag also als subjektive Empfindung plausibel erscheinen; von einer tatsächlichen Einlassung in die Betrachtungsge-

genstände kann meist jedoch keine Rede sein, wenn nicht zusätzlich apparative Unterstützung wie z.B. Röntgen- oder Radartechnologie zu Hilfe genommen wird. Die visuelle Erkundung der Welt bleibt also stets auf die perspektivisch determinierte Oberfläche der Dinge limitiert und verläuft somit auch immer nur in sukzessiver Ergänzung zur subjektiven Vorstellung (*atresage*). Ob es dann unmittelbare Eindrücke der Natur sind, die wir aufnehmen, oder mediale Bilder der Welt: In der mentalen Verarbeitung ist der Unterschied oft längst nicht so augenfällig, wie er z.B. bei taktile Prüfung der jeweiligen Umstände ausfällt. Die Unterscheidbarkeit von natürlichen und medial erzeugten Eindrücken ist in der visuellen Wahrnehmung weniger klar, weil hier die perspektivische Reduktion ohnehin eine natürliche Vorbedingung ist, die in der medialen Verarbeitung keine zusätzliche Verfremdung mehr bedeutet. Da die visuellen Eindrücke also *immer* schon bildhaften Charakter haben (*premier tissage*), verliert der Unterschied von natürlicher und medialer Einlassung hier an Gewicht. Tatsächlich ist die unmittelbar sichtbare Umwelt sehr viel mehr *Bild*, als dies im gewohnheitsmäßigen Erleben den Anschein hat. Die sichtbare Natur wirkt demnach eigentlich nie reduziert auf uns, obwohl die Strukturierung gemäß den optischen Bedingungen sehr wohl in Wirkung ist. Es entsteht hier also primär eine »Bildwelt«, die mit der räumlichen Gestaltausprägung der Natur (*habit de soleil*) gar nicht in direkter Übereinstimmung ist: Erforderlich ist seitens des Betrachters vielmehr die Interpretation der Dispositionen im Sinne der übergeordneten Raumstruktur. Die verlässliche Repräsentation der Umwelt hat für uns als Betrachter allerdings den Effekt, dass wir am Horizont nie einen offenen Durchbruch mit ganz und gar undefinierter Aussicht vorfinden. Es scheint geradewegs so, als sei die innere Darstellungsweise vor allem auch dazu bestimmt, uns vor einem Blick ins Leere bewahren – denn ganz gleich, wie weit das Auge auch reicht: Der Betrachter stößt letztlich doch immer auf das Firmament seine selbstgeschaffenen Wahrnehmung (*premier tissage*).

Diese in der subjektiven Wahrnehmung überaus beständigen Ausdrucksformen erhalten dabei noch weitere Unterstützung durch den taktile erfahrbaren Widerstand, der aufs engste mit der visuellen Gestalt korreliert. Ansehung und Abtastung der Welt sind also in al-

ler Regel in so feiner Übereinstimmung, dass wir buchstäblich allen Grund haben, von einer materiell konsistenten Natur auszugehen, die zugleich auch visuell ausdrucksvoll ist. Diese weitreichende Übereinstimmung von Sehen und Tasten ist gerade in der alltäglichen Orientierung von Bedeutung, da sie sich im Vergleich z.B. zu auditiven oder geruchlichen Sinneseindrücken als gut kalkulierbar erweist und eine präzise Abschätzung räumlicher Konstellationen ermöglicht: Sie ermöglicht uns etwa, mit den Händen auch in unmittelbarer Nähe zu einer heißen Herdplatte zu hantieren, ohne Gefahr zu laufen, den verbleibenden Abstand falsch einzuschätzen. Umgekehrt wird ein geübter Handwerker bei der Feinbearbeitung eines Werkstücks zur Erzielung eines optisch einwandfreien Ergebnisses zuweilen zusätzlich auch auf sein Fingerspitzengefühl vertrauen.

Keine Kerbe zu schmal, keine Kante zu scharf

Innerhalb stabiler räumlicher Umwelten sind unsere visuell und taktil erfahrbaren Bedingungen in der Regel also in so verlässlicher Kongruenz, dass wir unsere Bewegungsspielräume sehr bestimmt erfassen und antizipieren können. Gedanklich kommt es freilich meist nicht einmal zu einer Differenzierung zwischen den jeweiligen sensorischen Dimensionen, weil wir diese intuitiv integrieren und als Einheit erleben. Für das feine imaginierte Vlies der visuellen Umhüllung ist dabei keine Kerbe zu schmal und keine Kante zu scharf: Wo immer eine Reflektion möglich ist, wird also vom Betrachter auch eine virtuelle Hülle entworfen (*habit de soleil*).

Allerdings stellt die erdachte Umhüllung im Visuellen keine Verpackung, sondern im Grunde mehr einen »außenliegenden Inhalt« dar, da wir mit unserem Sehsinn darauf festgelegt sind, eine parzellierte Raumvorstellung zu entwickeln. Unsere Vorstellung der visuellen Natur bleibt dabei stets auf formflexible Oberflächen limitiert, die den Raum nicht ausfüllen, sondern ihn lediglich teilen. Ihrem visuellen Ausdruck nach stellt sich die Natur somit nie substantiell als Materie dar, sondern eigentlich immer nur als oberflächlich umfasste Hüllenkonstruktion, die aus den darin erkannten Objekten praktisch »versteckte Bildträger« macht. Auch gibt die frontale Aufsicht zu-

nächst keinen Aufschluss darüber, wie sich die Gegenperspektiven auf die sichtbare Umwelt darstellen: So ist es uns aufgrund der linearen Lichtausbreitung nicht möglich, in direkter Anschauung Rückseiten auch effektiv *als* Rückseiten in den Blick zu nehmen, da jede direkte primäre Betrachtung nur in Hinwendung zum Objekt erfolgen kann. Wenn wir von Rückseiten sprechen, dann kann hiermit also im Grunde immer nur die *Erinnerung* an ein *Vis-à-vis* gemeint sein oder eine entsprechend umgewendete mediale Repräsentation; nie aber die direkte Anschauung.

Die zentrisch gelagerte Perspektive und die daraus resultierende Reduktion der visuellen Einlassung erscheint für den Betrachter dabei einerseits ganz natürlich; tatsächlich ist bei aufmerksamer Beobachtung aber festzustellen, dass die umfängliche Vorstellung der Welt in ganz erheblichem Umfang auch verdeckte Anteile mit einbezieht. Somit werden auch raumgreifende Figuren gedanklich mit einbezogen, die unter den Bedingungen der linearperspektivischen Wahrnehmung eigentlich nicht erkennbar und auch nicht abzubilden sind. So stark wie die Aufnahme- und Repräsentationsleistung des Betrachters also auch ist; noch stärker ist sein Vermögen, sich darüber selbst zu täuschen und eine noch größere, virtuell ergänzte Umwelt zu erschaffen.

*Das menschliche Sehzentrum macht das Gehirn
zu einer lichten und weiträumigen Arena*

Die visuelle Wahrnehmung ist zu diesem Zweck so gründlich automatisiert, dass sie für sich genommen gar nicht als solche erkennbar wird, insbesondere auch, weil der für die Impulstransmission genutzte Erfahrungsraum zwischen Betrachter und Objekt immer frei zu bleiben scheint. Das menschliche Sehzentrum schafft es so, die repräsentierte Außenwelt nicht bloß als dichtgedrängte Ansammlung virtueller Perzepte im Kopf zu gruppieren, vielmehr macht es den Kopf-Innenraum zu einer lichten und weiträumigen Arena, in der die Betrachtungsobjekte scheinbar ohne jede räumliche Enge ihren Platz finden, ganz im Sinne der realen physischen Ordnung. Das geradezu Verrückte beim Wandeln durch die visuelle Umgebung ist also, dass der Betrachter sich eigentlich immer in den miniatur-

haften Kulissen seines eigenen Kopfes bewegt und in der darin dargestellten Konstruktion als Akteur meist auch nur einen Bruchteil des imaginierten Gesamtraums einnimmt. Die virtuelle Sphäre, aus der heraus wir durch die reale materielle Umwelt navigieren, gleicht somit im Prinzip einer isolierten Steuerzentrale, die uns allerdings so immersiv in die wahrzunehmende Umgebung versetzt, dass wir die miniaturhaften Größenverhältnisse als solche nicht erkennen. Jeglicher äußerer Widerschein bleibt also mentale Illusion, wohingegen die real existierenden Naturgegenstände immer eine im Dunkeln liegende, unbegreifliche Bezugsgrundlage bleiben, die mit der subjektiv-interpretierenden Einlassung nur in dispositiver Übereinstimmung ist (*habit de soleil*).

Wir sind, bedingt durch die physiologische Ausrichtung der Augen, unweigerlich Außenweltler

Da also die Welt, die wir als Außenwelt ansehen, ausschließlich als mentale Innenwelt besteht, kann man hier von einer durch und durch verkehrten Welt sprechen: Wir fassen aus dem inneren Empfinden heraus das auf, was außen liegt, und verlegen doch umgekehrt die neuronale Kreation als Vorstellung in die Ferne. Die intuitive und überaus fein justierte Verschränkung von innerer Formgebung und distanzierter Wirklichkeit macht es dabei ungeheuer schwierig, die dem Visuellen eigene Widersprüchlichkeit zu identifizieren, dass nämlich die ästhetisch autonome Umwelt, wie wir sie erleben, eigentlich ein Produkt unserer selbst ist (*nosce te ipsum*). Der »Preis« für die illusionäre Vorstellung in Distanz ist also, dass wir uns, ganz im wörtlichen Sinne, etwas vormachen: Wir konstruieren vor unseren Augen eine Welt, die den Eindruck erweckt, genau so zu sein, wie wir sie sehen, obwohl bei näherem Nachdenken kein Zweifel daran bestehen kann, dass dies nicht der Fall ist. Die menschlich erzeugten Ausdrucksformen sind offenbar vor allem darauf ausgelegt, wahrnehmbar zu sein, ohne doch in besonderer Weise auch *perzeptibel zu wirken*. Letztlich verleitet uns dies dazu, die erdachten Konstruktionen einfach als gesetzte Natur zu begreifen (*habit de fou*).

Wir bewohnen also gleichsam ein Haus, dessen Innenraum wir nicht ansehen können, wohingegen der Blick aus dem Fenster jederzeit möglich, ja sogar unvermeidlich ist – so lange wie das Wachbewusstsein die Wahrnehmung bestimmt. Für die visuelle Erkundung ist uns ironischerweise also die Außenwelt besser zugänglich als der eigene Körper: Wir sind, bedingt durch die physiologische Ausrichtung der Augen, in der visuellen Wahrnehmung unweigerlich »Außenweltler«. Dadurch, dass der Blick dann i.d.R. auf den Widerschein der nächstliegenden Umwelt limitiert ist, entsteht bei Drehung des Betrachters um die eigene Achse wie von selbst ein allseitig umlaufender Bildeindruck, weil es wie in einem Kessel zu zahllosen Reflektionen kommt, dank derer die Gesamtwahrnehmung stets kohärent und stabil bleiben kann. Es bildet sich hier also ein Sichtkreis aus, der dem Betrachter eine panoramagleiche Bezugsfläche bietet (*premier tissage*); allerdings muss sich dieser Horizont keineswegs auch mit der Reichweite der übrigen Sinne decken. So ist es z.B. gut möglich, dass die direkte Sicht durch optisch undurchdringliche Gegenstände begrenzt ist, zugleich aber Geräusche von abseits liegenden Bereichen doch noch gut zu vernehmen sind. Ebenso können auch umgekehrt andere Sinneseindrücke auf die unmittelbare Körperrnähe begrenzt sein (z.B. Duft- oder Wärmeempfindungen), ohne dass der Radius der visuellen Wahrnehmung in gleichem Maße limitiert wäre. Insbesondere durch den Sehsinn werden ja auf Anhieb auch entfernteste Objekte ad hoc zugänglich – selbst ein auf dem Mond ausgelöster Lichtblitz z.B. wird auf der Erde schon innerhalb von nur etwa einer Sekunde sichtbar, und selbst dieser Versatz bleibt dem Betrachter verborgen. Trotz der ungeheuren Geschwindigkeit sind (moderate) Lichtflüsse aber doch mühelos zu stoppen; schon ein schlichtes Stück Pappe vor den Augen reicht aus, um dem Betrachter jegliche Sicht zu nehmen. Etwas anders verhält sich dies mit Geräuschen, denn diese sind zwar träger, und sie breiten sich auch nicht von selbst über Abermillionen von Kilometern aus wie das Licht; ihre effektive Unterdrückung ist oft aber ungleich aufwändiger. Ein Donnernrollen z.B. kann ohne weiteres auch durch ein geschlossenes Fenster noch deutlich vernehmbar in den Innenraum vordringen, wohingegen das

Licht des voraus eilenden Blitzes schon mit einem einfachen Vorhang zu absorbieren ist. So ergeben sich, wahrnehmungsspezifisch, unterschiedliche Rezeptionsradien, die vor allem vom Ausbreitungsverhalten der jeweiligen Impulse bzw. Trägermedien abhängig sind und den einzelnen Sinnen verschiedene Reichweiten verleihen. Dies kann etwa in der Verarbeitung von Warnsignalen relevant werden: So ist es z.B. gut möglich, dass wir ein heran nahendes Auto schon hören, noch bevor wir es aufgrund der gerichteten Aufmerksamkeit erblicken; umgekehrt kann aber am Horizont auch ein Auto sichtbar werden, noch lange bevor die zugehörige Geräusentwicklung zu vernehmen ist. Selbst auf der Ebene von Geruchsempfindungen lässt sich ein Versatz zu anderen Sinneswahrnehmungen beschreiben: Ein Feuer z.B. kann sich schon früh durch Brandgeruch ankündigen, noch lange bevor davon etwas zu sehen oder zu hören ist, oder es kann sich eine Person durch einen Duft selbst dann noch verraten, wenn sie schon längst nicht mehr zu sehen oder zu hören ist. Suchhunde können bekanntlich noch Wochen später Fährten aufnehmen und so auf ihre Art die Vergangenheit »sehen«, wo wir uns als Menschen nicht mehr zu orientieren vermögen. Ähnlich bemerkenswert ist das Orientierungsvermögen von Fledermäusen und vielen anderen Tieren²⁰⁵, die sich auch bei Dunkelheit noch hervorragend akustisch zu orientieren vermögen, dem Menschen also in bestimmter Hinsicht weit überlegen sind. *What is it like to be a bat*²⁰⁶ – in diesem berühmt gewordenen Aufsatz hat sich Thomas Nagel in philosophischer Hinsicht mit Bedingungen der Subjektivität und der Frage befasst, inwieweit diese für so unterschiedliche Wesen wie Menschen und Fledermäuse überhaupt adäquat beschrieben werden können. Die Konstituierung grundlegend verschiedenartiger Empfindungswelten innerhalb der jeweiligen Lebensformen und ihre ganz und gar andersartigen Sinne erlaubten es letztlich nicht, so Nagel, wirklich Aufschluss über das Erleben zu gewinnen, wie es in der jeweils eigenen Art (man könnte auch sagen: in der jeweiligen »Eigenart«) tatsächlich entwickelt sei. Die behandelte Frage, ob und wie man sich wohl die Hineinverset-

205 CLAUSBERG, KARL: Gutachten 9/2016, Anregung auf S. 3.

206 NAGEL, THOMAS: *What is it like to be a bat?* In: *The Philosophical Review*. Band 83, Nr. 4. Durham 1974, S. 435–450.

zung in ein uns völlig fremdes Wesen und dessen Wahrnehmungsweise vorstellen kann, müsse daher unbeantwortet bleiben: »This bears directly on the mind-body problem. For if the facts of experience – facts about what it is like for the experiencing organism – are accessible only from one point of view, then it is a mystery how the true character of experiences could be revealed in the physical operation of that organism«.²⁰⁷

*Jedes Wahrnehmen bedeutet Verfremdung,
jedes Begreifen Verstellung*

Wenn wir uns nun in der (vermeintlichen) Außenwelt umsehen, dann akzeptieren wir interessanter Weise ohne besondere Irritation den Widerspruch, dass bei gleichzeitiger Inbetrachtung von Lichtquelle und beschienenem Objekt zwar ein Zusammenhang zwischen beiden unverkennbar ist, zugleich aber der Lichtfluss für sich genommen doch unsichtbar bleibt. Wir haben hier also zwar ein klares Indiz dafür, dass die Wahrnehmung sich einem strukturierten Verlauf des Lichts verdankt, jedoch bleiben wir ohne konkreten Befund, wenn es um die Sichtbarwerdung der Strahlung selbst geht: Trotz intensiver Lichtdurchflutung ist uns der Raum immer offen zugänglich; nie stehen wir uns mit unseren Mitteln der Wahrnehmung selbst im Wege. Im Bewusstsein bleiben muss auch, dass sich dynamische Abläufe ebenso wenig von selbst in mentale Anschauungsformen übertragen, wie dies bei unbewegten Motiven der Fall ist. Jede Veränderung muss, wie die Darstellung statischer Arrangements auch, in neuronalen Verarbeitungsprozessen eigenaktiv nachvollzogen werden – zusätzlich zu der ohnehin schon hochaufwändigen Repräsentation. Auch in der Bewegung verfügen wir über keinen direkten Durchgriff auf die Natur; vielmehr muss jede physische Veränderung visuell registriert und neuronal verarbeitet werden. Auch wenn die dynamische Einlassung noch anspruchsvoller erscheint und eine größere Leistung bedeutet als die statische Wiedergabe, gelingt doch auch diese mühelos. Das

207 ebd., S. 442.

Gehirn generiert hier nicht nur *ad hoc* ein Abbild der Umwelt; es trägt auch höchst dynamisch jeder Veränderung Rechnung, so dass dem Betrachter keinerlei Zweifel an der Unmittelbarkeit seines Erlebens kommen. Der Umstand, dass uns das Licht die äußere Bezugsrealität selbsttätig in Form entsprechender Impulse übermittelt, ermöglicht dabei eine stringente Koppelung von Innen- und Außenwelt; die effektiv wahrgenommene Repräsentation bleibt für sich genommen aber stets ein ganz und gar mentales Produkt.

Offenbar bedarf es also erst eines besonderen Bemühens, die kreierte Realität überhaupt als Konstruktion zu identifizieren. Denn auch wenn die vernunftgeleitete Analyse ergibt, dass der Betrachter mit seinem visuellen Empfinden letztlich im Innern seines zerebralen Lichtspielhauses eingeschlossen ist, so ist das Prinzip der permanenten Reversion doch aufs beste geeignet, die Welt zugänglich und begreifbar zu machen, d.h. als intuitives Wahrnehmungsverfahren überaus wirkmächtig. Wenn also die Evolution uns zu illusionären Anschauungsformen geführt hat, die einerseits eine neuronale »Dunkelkammer« mit hochentwickelter sensorischer Außenanbindung zur Grundlage haben, dies andererseits aber im subjektiven Empfinden überhaupt nicht erkennen lassen, dann kann man über den bestehenden »Einfallsreichtum« der Natur im Grunde nur staunen: Statt der Empfindung, im eigenen Kopfe eingeschlossen zu sein, haben wir es scheinbar mit einem lichten Außenraum zu tun.

Eine krude Abtastung der Umwelt ohne illusionäre Mittel der Einlassung wäre auch kaum geeignet, ein so offenes und helles Weltbild herzustellen, wie es uns aus der täglichen Anschauung vertraut ist. Ganz im Gegenteil weiß jeder, der sich einmal mit verbundenen Augen seinen Weg durch die Umwelt gesucht hat, wie fremd und schwer erschließbar die Welt bleibt, wenn sie Punkt für Punkt ertastet werden muss. Anders als bei der visuellen Erkundung bietet sich hier nämlich kein weit geöffnetes Feld, das die Welt schon *vor* der Identifizierung einzelner Motive übersichtlich darbietet. Die visuelle Wahrnehmungsweise des Menschen könnte also besser kaum entwickelt sein, bietet sie doch nicht nur eine hochaufgelöste Repräsentation der Umwelt, sondern vor allem immer auch den Eindruck, dass es sich bei dem Gesehenen tatsächlich um *die Welt* handelt und nicht

bloß um eine auf sie bezogene Empfindung. Dabei bedeutet jedes Wahrnehmen eine Verfremdung in der Form; jedes Begreifen eine Verstellung. Das Erfassen des Sichtbaren gleicht in dem Sinne dem Taxieren einer Phantomgestalt, die nur anhand ihres äußeren Schlei-ers erkennbar ist: Wir vertrauen praktisch »blind« darauf, dass die visuellen Formen einen substantiellen Ausweis der Natur darstellen, müssen aber konstatieren, dass die originären, physischen Bedingungen eigentlich im Dunklen bleiben.

*Nicht zufällig werden Imitate und Repliken
als »Blendwerk« bezeichnet*

Das ästhetische Formprinzip des Visuellen ist für die Konstruktion von Objektimitationen und Kulissen somit hervorragend geeignet, zumal sämtliche Betrachtungsgegenstände aus der bloßen äußeren Erscheinung noch keinerlei Aufschluss über ihre innere Beschaffenheit geben. Nicht zufällig werden Imitate und Repliken im Allgemeinen auch als »Blendwerk« bezeichnet; die visuelle Erscheinung reicht eben aus, um das Auge in der oberflächigen Aufsicht zu befriedigen. Ganz im Sinne der Volksweisheit, dass »nicht alles Gold ist, was glänzt«, ist der Betrachter nie gefeit vor Täuschungen, welche die innere Beschaffenheit des Sichtbaren betreffen. Buchstäblich Gewicht bekommt diese Oberflächlichkeit des Visuellen z.B. bei ungewohnten Dispositionen wie einem mit Wasser vollgesogenen Fußball oder, in umgekehrter Weise, bei einer laubbedeckten Bodenrinne im Wald, die entgegen der optisch begründeten Erwartung einen Hohlraum birgt. Zwar wissen wir aus Erfahrung um die unterschiedlichen materiellen Bedingungen unterhalb der reflektierenden Oberflächen, andererseits aber suggeriert die gewohnheitsmäßige Deutung, dass ein Erkennungsvermögen *direkt* aus dem visuellen Erleben möglich sei – was keineswegs der Fall ist. Die Erfahrung (*roi fou*) täuscht so darüber hinweg, dass eine eingehende Beurteilung des Inneren gar nicht stattfindet. Der Raum vor und hinter dem sichtbaren Relief bleibt für die Wahrnehmung daher eine Leerstelle: davor, weil dem Blick bis zur Reflektionsfläche nichts im Wege steht; dahinter, weil unsere Sicht dorthin nicht reicht. Der visuelle Erfahrungsraum des Betrachters

wird hiernach stets durch flächig umschließende Hüllen beschrieben, entlang derer wir auch die Geometrie der sichtbaren Umwelt entwerfen und strukturieren. Der freie Raum wird dabei eigentlich nur *ex negativo*, d.h. aus der Vorstellung der feinen Parzellierung erlebbar, die sich aus dem Widerschein der Gegenstände ergibt.

*Das feine Vlies der visuellen Vorstellung ist
als neuronale Konstruktion kaum zu enttarnen*

So gelingt uns mit sondierendem Blick (*détressage*) eine oberflächige Untersuchung der Umwelt, ohne allerdings effektiv in die gegenständliche Tiefe der Dinge vorzudringen. Dadurch erfassen wir die Objekte ähnlich präzise und detailreich wie bei einer manuellen Abtastung, zugleich verbleiben wir aber stets in einigem Abstand zu ihnen. Die umgekehrte Vorstellung, wonach sich die Natur *dem Betrachter* anbietet, erscheint daher auf den ersten Blick ebenso »einleuchtend« – und tatsächlich liegt genau dies der Wahrnehmung zugrunde: Die Reflexe aus der Umwelt »leuchten auf uns ein«, jeglicher visuelle Zufluss erfolgt ganz von selbst, so dass die Bildeindrücke »ungefragt« und ohne fühlbare Eigenaktivität zustande kommen.

Immerhin wissen wir heute, dass der visuellen Erfahrung spezifische neuronale Prozesse zugrunde liegen, auch wenn an vielen Stellen noch offen ist, wie die Genese genau abläuft. Um so erstaunlicher ist aber, dass das feine Vlies der visuellen Vorstellung als neuronale Konstruktion dennoch kaum zu enttarnen ist. Diese Verschleierung der mentalen Natur allen Sehens wirkt mit der verzögerungsfreien Repräsentation auch jeder *neuen* Disposition zusätzlich illusionsverstärkend. Tatsächlich erscheint ja selbst ein ausgedehntes, noch unbekanntes Gelände immer schon *ad hoc* in einer Prägnanz und Detailauflösung, die der Kreativeleistung nach eigentlich eine höchst aufwändige und minutiöse Arbeit vermuten ließe. Eine Ansicht, deren motivischer Inhalt z.B. von nah stehenden Hügeln bis hin zu fernen Berggipfeln reicht, kann im originären Maßstab beträchtliche Flächen umschließen, für uns aber selbst aus großer Entfernung noch die Distinktion feinsten Details erlauben. Eine Umkleidung solch großer

Landschaften, z.B. durch hauchdünne aufgelegte Folien, oder auch nur die bloße Abtastung solcher Größenordnungen mit den Händen wäre demgegenüber praktisch kaum realisierbar. Erst durch eine solche Sisyphosarbeit würde aber buchstäblich begreiflich, mit welcher enormen Reichweite und Schnelligkeit wir die Umwelt visuell abtasten. Die virtuelle Umhüllung erfolgt dabei schneller, als die bewusste Aufmerksamkeit folgen kann: Das Gehirn agiert in dem Sinne wie ein Verpackungskünstler, der das Erfasste so schnell und unauffällig in die vertrauten Formen fügt, dass nur diese selbst noch sichtbar werden. Der Zweck und Nutzen der »Verpackung« liegt denn auch nicht darin, die Welt zu kaschieren, sondern im Gegenteil darin, sie auszuweisen. Entgegen dem spontanen Empfinden einer umfassenden Einlassung ins Weltganze, werden eben doch immer nur die direkt exponierten Oberflächen sichtbar. Dass dieses flächig begrenzte Erscheinungsbild unsere Vorstellung von der Welt sehr viel stärker bestimmt, als wir intuitiv empfinden, ist schon daran erkennbar, dass wir alle Mühe haben, uns Betrachtungsobjekte auch in ihrer inneren Materialität visuell vorzustellen, obwohl uns die physische Konsistenz vom äußerlichen Taxieren her ganz selbstverständlich erscheint. Die visuelle Wahrnehmung der Natur ist also buchstäblich als »oberflächlich« zu beschreiben, einfach weil sie sich immer auf den äußeren Widerschein gründet und folglich die Vorstellung vom dreidimensionalen Raum nur indirekt aus der hüllenartigen Konstruktion abzuleiten ist (*habit de fou*). Dieser Übergang vom flächigen Bildeindruck zur räumlichen Interpretation erscheint insofern interessant, wie unser visuelles Sensorium für die übergeordnete Einlassung an sich gar nicht gemacht scheint: Das Auge erkennt zunächst eben nicht die raumfüllende Beschaffenheit der Dinge, sondern immer nur ihre äußere Umwandlung. So war z.B. die vollständig abdeckende Umhüllung des Reichstags (Christo) technisch ohne Weiteres mit Planen zu realisieren, obwohl die hierfür verwendete Verpackung ja um ein Vielfaches leichter war als das darunter gefasste Gebäude selbst. Schon an diesem Beispiel wird deutlich, dass auch Objekte von ganz erheblichem Gewicht immer nur äußerlich sichtbar sind und daher visuell nicht substantiierter erscheinen als hohlräumige Objekte gleicher Gestalt.

*Die Verpackung der Welt ist so fein,
dass wir sie für die Welt selbst halten*

Die visuell präsente Natur erscheint in diesem Sinne wie eine aus Hüllen geformte Figuration, die ausnahmslos alles Gegenständliche zu allen Seiten umschließt. Dabei ist die Vorstellung eines allseitig geschlossenen »Kostüms« freilich nur eine Interpretation der reduktiven primären Wahrnehmung, die sich lediglich auf die flächig-strukturierte Repräsentation gründet (*premier tissage*). Die Begrenzungen der entsprechenden Einlassung sind aber praktisch kaum zu bemerken, weil durch die schnelle Adaptation an veränderliche Standpunkte auch die Erschließung komplexer Raumstrukturen stets mühelos vollzogen wird. Man könnte in dem Sinne sagen: Die »Verpackung der Welt« ist so fein, dass wir sie für die Welt selbst halten. Intuitiv gehen wir allerdings auch im optisch unzugänglichen Innern der betrachteten Natur von einem visuellen Ausdruck aus, denn bei Freilegung tieferer Objektschichten stößt der Blick sofort wieder auf »visuellen Grund«, noch ehe sich eine Gelegenheit böte, ausdruckslose Partien zu identifizieren. So bleibt prinzipiell die Vorstellung bestehen, dass jeglicher reflektierender Gegenstand auch abseits der sichtbaren Oberflächen eine visuelle Qualität besitzt – obwohl dies im Grunde keineswegs der Fall ist. Für uns als habitualisierte Betrachter (*roi fou*) gilt es zu verstehen, dass die Natur, wie wir sie sehen, entsprechender physischer Bedingungen eigentlich entbehrt. Um so erstaunlicher ist, mit welcher Präzision und Wandlungsfähigkeit die Bildeindrücke in der subjektiven Wahrnehmung zur Verfügung stehen und immer wieder aktualisiert werden, ohne dass es auch nur zur geringsten Irritation kommt.

Die Illusion ist so vollkommen, dass uns nicht einmal der Gedanke an eine mögliche Disparität zwischen Vor- und Abbild kommt, weil eben jegliche Wahrnehmung stets als die Natur selbst erscheint. Anders ausgedrückt: Obwohl die visuelle Qualität ein ganz natürliches Merkmal der gegenständlichen Umwelt zu sein scheint, ist die ästhetische Form und Prägung doch unweigerlich der sensorischen Kondition des Menschen verpflichtet. Wir sehen uns im Grunde also immer auch selbst – in Form der erfassten Motive, in denen das ästhetische

Empfinden seine konkrete, scheinbar autonome Form hat (*nosce te ipsum*). Die Darstellung ist dabei allerdings so überzeugend, dass wir, um virtuelles 3D-Kino zu erleben, im Grunde nicht einmal einen Kinosaal der neuesten Generation aufsuchen müssen – es reicht aus, die Augen aufzuschlagen: Keine Umwelt ist immersiver, kein Bild schärfer als die unausweichliche, hochaufgelöste Echtzeitvorstellung des »zerebralen Bildgenerators«. Jegliche externe Mediatisierung kann immer nur Vorstufe zur neuronalen Repräsentation im Geiste sein. Die technische Darstellung sorgt zwar für einen strukturierten Lichtfluss; die effektive Verarbeitung und Interpretation bleibt hingegen dem Betrachter selbst überlassen. Die entscheidende Richtschnur für das erreichbare Maß an Prägnanz und Schärfe liegt ganz beim Betrachter, in dessen Visualisierungsvermögen jegliche mediale Darstellung einzugliedern ist. Dies wird leicht vergessen, wenn man etwa über die eindrucksvollen Repräsentationstechniken moderner Fernsehgeräte ins Staunen kommt. Gleichmaßen müssen wir im Grunde über uns selbst staunen, denn auch dynamischste und informationsreichste Eindrücke verarbeiten wir mühelos zu einer immersiven visuellen Ordnung. Möglich wird dies dank unserer höchst differenzierten physiologischen und neuronalen Voraussetzungen: angefangen von der retinalen Reizaufnahme, über die zerebrale Impulsverarbeitung bis hin zum vollendeten primären Seheindruck und den daraus abgeleiteten, sekundären Vorstellungen. Bekanntlich können sich bei ausreichend wiedergabetreuen Darstellungsverfahren wie dem PANORAMA die Eindrücke so weit gleichen, dass eine Distinktion von Natur und Bild praktisch nicht mehr möglich ist. Der noch viel interessantere – und dabei doch ganz und gar unbemerkte – Sprung erfolgt freilich zwischen der bloß materiellen (ggf. medialen) Reflektionsgrundlage der Natur einerseits und den uns vertrauten mentalen Formen andererseits: Erst hier werden die abstrakten Lichtflüsse zu visuell anschaulichen Eindrücken verarbeitet.

Wenn man etwa mit den Händen nach etwas greift und den betreffenden Vorgang zugleich auch mit den Augen verfolgt, dann werden dabei sensorisch zwei Aspekte relevant: Zum einen das taktile Empfinden, zum anderen die visuelle Wahrnehmung des Vorgangs. Diese erfolgt zwar im Geiste des Betrachters, kommt jedoch so form-

vollendet als *äußerer* Eindruck zu Bewusstsein, dass die erkannte Natur – ihrem tatsächlichen Ort entsprechend – auch als außenliegend empfunden werden kann.

Wesentlich für die Grunderfahrung des Sehens ist dabei, dass eine intuitive Verschränkung der inneren Konstruktion mit dem äußeren Handlungsraum erfolgt: Obwohl es gelingt, sich den visuellen Eindruck der Dinge buchstäblich vor Augen zu führen, entsteht diese visuelle Wirklichkeit *hinter den Augen*, nämlich im menschlichen Gehirn; sie wird nur zum Zwecke des distanzierten Begreifens zu einem äußeren Erfahrungsraum umgedeutet. Da die Visualisierung der Umwelt also im Geiste des Betrachters erfolgt und nicht, wie das Empfinden dies nahe legt, direkt auf die erkannten Gegenstände in der Außenwelt bezogen ist, bietet sich auch gar keine Möglichkeit, der Natur »mit offenem Visier« gegenüberzutreten und sie einer unverfälschten Anschauung zu unterziehen.

Tatsächlich sind die Augen biologisch auch nicht dazu bestimmt, eine bereits fertig abgeschlossene Erscheinungsform der Natur nur im Sinne einer Vervielfältigung aufzufassen und zu reproduzieren; vielmehr gilt es, vermittelt nach außen gewendeter Rezeptoren eine durch und durch subjektive Realität überhaupt erst zu erschaffen. Effektiv kommt es somit auch gar nicht zum offenen Gegenüber von Auge und Anschauungsobjekt, sondern im Grunde nur zu einem *innerlich-mental*en Aufscheinen, das im Gehirn des Betrachters seinen Platz hat, allerdings den Eindruck erweckt, weit über die körperliche Begrenzung hinaus zu ragen.

*Die Zurückdrängung des Betrachters
in den eigenen Kopf wird erfolgreich verschleiert*

Die Augen liegen in dieser Ordnung paradoxerweise also eigentlich *abseits* des subjektiven Sichthorizonts und stellen demnach auch keine »Aussichtsplattform« am Rande der lichten Umwelt dar (die letztlich immer nur illusionäre Konstruktion sein kann); sie sind vielmehr übermittelnde Rezeptoren inmitten einer nonvisuellen Umgebung. Die Augen erweisen sich somit eher als leistungsstarke Sensoren in der Dunkelheit, die wie eine technische Vorstufe krude Impulse ans

Gehirn übermitteln, dies aber so performant tun, dass wir keine Anhaltspunkte finden, dies auch so zu erleben. Diese unmerkliche Zurückdrängung des Betrachters in den eigenen Kopf wird durch die vollimmersive Repräsentationsweise zwar erfolgreich verschleiert, sie kann letztlich aber kaum darüber hinweg täuschen, dass wir tatsächlich doch vor allem mit dem Gehirn sehen und nicht mit den Augen; dass wir nicht die Welt *in natura* erblicken, sondern unsere ganz eigene, neuronale Kreation. Nur über die Interpretation der selbstgenerierten Formen haben wir die Chance, dem engen Raum des eigenen Kopfes zu entfliehen. Dabei wissen wir, dass der Umwelt abseits des subjektiven Empfindens keinerlei eigenes visuelles Erscheinungsbild zuzurechnen ist: Es bedarf immer erst eines Betrachters, um der Welt ihr Aussehen zu verleihen, auch wenn dieser unbewusst alles tut, um genau die gegenteilige Illusion aufrecht zu erhalten. So besteht immer ein unmerklicher Widerspruch zwischen innerer Vorstellung und äußerer Realität: Die Eindrücke, die wir als vermeintlich eigenständige Ausdrucksformen erleben, erlangen in der Außenwelt effektiv nie die von uns erdachte Form; umgekehrt ist die äußere, physische Natur in ihrer unmittelbarsten Seinsweise nie in den Kopf des Betrachters zu zitieren. Da der für die natürliche Orientierung relevante Bezugsraum aber die Außenwelt ist, fügt sich die Illusion wie ein perfekt sitzendes Kleid in die realen Gegebenheiten (*habit de fou*). Dabei wirkt die mentale Vorstellung vor allem deshalb so ungeheuer überzeugend, weil die umfassende Immersion immer einen freien Blick hinaus in die Welt suggeriert, auch wenn diese in der vorgestellten Form keinen physischen Realitätswert erlangt und eigentlich nur ein Teil unserer selbst ist.

Über jeden Zweifel erhaben

Wenn wir also »hinaus blicken« in die Welt, dann immer mit dem Empfinden, der Sphäre außerhalb des eigenen Körpers *direkt* zu begegnen und unsichtbar zu den darin befindlichen Gegenständen hinzureichen. Durch die perspektivische Führung kommen dabei Gegenstände in engen Zusammenhang, die sich räumlich eigentlich weit voneinander entfernt befinden, wodurch in der ersten Aufsicht ein

zirkulär umschließendes Mosaik entsteht (*premier tissage*), das nur über die räumliche Interpretation Rückschlüsse auf die tatsächliche Anordnung gestattet. Als Betrachter haben wir dennoch keinerlei Mühe mit unserer visuellen Wahrnehmung, da das Gehirn sogar überaus detailreiche Motive und schnellste Bewegungen wie von selbst verarbeitet. Durch die ausgesprochen feine Wirklichkeitsdarstellung fühlen wir uns als Betrachter über jeden Zweifel erhaben; allerdings geht uns dabei ganz und gar die Einsicht verloren, dass hier weder die Natur an sich, noch eine doppelnde Reproduktion sichtbar wird, sondern vielmehr eine ganz und gar mentale Konstruktion. Diese wirkt vom Betrachter klar entkoppelt, so dass jede erkennbare Eigenleistung aus dem subjektiven Empfinden verschwindet. Vor diesem Hintergrund muss eine Aussage wie »Ich glaube nur, was ich mit eigenen Augen gesehen habe« eigentlich wie Hohn erscheinen, denn gerade die Augen sind es, die permanent und sehr zuverlässig für eine gründliche Täuschung des Betrachters sorgen.

Damit dies gelingt, muss freilich die Wahrnehmung reibungslos funktionieren, wofür die Augen jederzeit sorgen: Bei ungestörtem Lichtfluss im offenen Raum ist die Versorgung des einzelnen Betrachters mit Eindrücken von jeglichem Standpunkt aus sichergestellt, weil durch den dispersiven Widerschein eine Streuung auf unzähligen Reflektionswegen entsteht. So kann die Impulsaufnahme irritationslos von verschiedenen Standpunkten und sogar aus der Bewegung heraus noch verlässlich erfolgen. Wir müssen also die Augen nicht präzise auf *einen* Informationsstrom justieren, wie man dies etwa aus der Antennentechnik kennt, sondern können uns frei im unsichtbaren Meer der zufließenden Impulse bewegen. Trotz der vielfachen Überlagerung und der hohen »Verkehrsdichte« der ausgestrahlten Impulse im Raum bleibt aber, bemerkenswerter Weise, die Sicht aus jeder beliebigen Position möglich und von anderen Lichtflüssen unbeeinträchtigt, die sich untereinander nicht stören. So ist die Rezeption an jeder optisch zugänglichen Raumstelle gleichermaßen gewährleistet. Auch Interferenzen mit anderen sensorischen Dimensionen, etwa zu Geräuschen oder zu Düften, bestehen nicht. So ist normalerweise mit keinerlei Störungen zu rechnen, die geeignet wären, die Stabilität und Verlässlichkeit des visuellen Ausdrucks infrage zu stellen. Dieses stille

und unauffällige Wahrnehmungsvermögen, eigentlich eine bemerkenswerte menschliche Befähigung, wird uns in der Regel aber nicht einmal bewusst; vielmehr erleben wir die gewonnenen Einsichten als ganz selbstverständlichen Ausdruck der Natur, deren Gegenwart für uns zu keinem Zeitpunkt in Frage steht.

Der Kopf-Innenraum als Außenweltbehältnis

Das Empfinden bei Ansehung der Welt ist daher eigentlich nicht in erster Linie, dass wir etwas *sehen*; vielmehr scheinen die Dinge einfach so zu *sein*. Und nicht nur scheinen die Dinge einfach so zu sein; auch wirkt ihre visuelle Präsenz von jeglichem Betrachtereinfluss *unberührt*, da wir die Welt ja stets in Distanz auffassen. Der scheinbare Beleg dafür, dass die Dinge so seien, wie sie uns erscheinen, liegt in dem Sinne vor allem darin, dass wir in keinem erkennbaren Kontakt zu ihnen stehen; und so ist es in aller Regel auch nicht im Bewusstsein des Sehenden, dass seine Augen und sein Geist überhaupt erforderlich sind, um die vertraute Vorstellung der Umwelt zu kreieren: *Die Vorstellung erscheint ja nicht einmal als Vorstellung*. So ist die Welt eben auch viel mehr »Kunstform«, als es für uns zunächst den Anschein hat, denn alles, was wir sehen, zeichnet sich durch eine so vollendete Formgebung aus, dass wir gar nicht auf die Idee kämen, hier tatsächlich nur mit ganz und gar mentalen Ausdrucksformen umzugehen (*habitus de fou*). Und auch wenn die geometrisch-figurative Zuordnung des Interpretierten auf die physischen Dispositionen von bemerkenswerter Präzision und Verlässlichkeit ist, darf dies doch nicht darüber hinweg täuschen, dass die mentalen Bildformen eine ganz andere, nämlich eine neuronal-visuelle Qualität besitzen, die den repräsentierten Gegenständen für sich genommen nicht zuzurechnen ist.

Die Unterscheidung zwischen subjektivem Eindruck einerseits und abstrakter physischer Raumgestalt andererseits fällt im Visuellen wohl vor allem deshalb so schwer, weil eine andere, ähnlich entwickelte Bezugsgrundlage uns zu keinem Zeitpunkt verfügbar ist; keiner der übrigen Sinne ist ähnlich weitreichend und detailreich. Wir haben es hier also mit einer ausgesprochen feinen Einlassung zu tun, die eine präzise Auslesung der räumlichen Gegebenheiten ermöglicht, in

der Form aber zugleich unbestechlich bleibt. Zwar erlaubt z.B. auch der Hör- oder der Geruchssinn feine Distinktionen; in der konkreten räumlichen Zuordnung wird jedoch bei weitem nicht die feine Analyse möglich, die uns der Sehsinn bietet.

Der Mensch, der buchstäblich über sich hinaus wächst, wird zum Nukleus inmitten seiner virtuell projizierten Umwelt

Die visuelle Wahrnehmung verführt vor diesem Hintergrund daher weit mehr dazu, als *die* grundlegende, geometrisch aussagekräftige Erfahrungswirklichkeit aufgefasst zu werden, in welche die übrigen Sinneseindrücke (nachrangig) einzuordnen sind. Dies obwohl die betreffenden Ausdrucksformen für sich genommen um nichts weniger anthropogen sind als die anderen Sinneseindrücke. Dass wir der Außenwelt *ad hoc* überhaupt so umfänglich gewahr werden können, wie dies im Visuellen der Fall ist, erscheint schon bemerkenswert, denn dies setzt ja voraus, dass die Erfahrungswirklichkeit des Betrachters als außenliegend empfunden wird und so, dem Anschein nach, um ein Vielfaches größer ausfällt als er selbst: Der Mensch wächst in seiner Wahrnehmung also buchstäblich über sich hinaus und stellt als Subjekt letztlich nur mehr eine Art Nukleus inmitten der virtuell projizierten Umwelt dar. Ironischerweise bleibt dabei das innenliegende Sehzentrum in seiner organischen Grundlage auch der Wahrnehmung entzogen, da die körperliche Innenwelt von jeglicher Betrachtung ja vollständig ausgenommen ist. Der Kopfenraum stellt also paradoxer Weise eine Art »Außenweltbehältnis« dar. So endet für uns das visuelle Empfinden paradoxerweise an der eigenen Körperoberfläche, die für das betrachtende Auge die Grenze der Einlassung bildet. Auch wenn der Betrachter also inmitten der betrachteten Umwelt steht und sich von den selbsterzeugten visuellen Eindrücken umgeben wähnt, liegt sein perspektivischer Ausgangspunkt in Form der Netzhaut doch bereits an der *Außengrenze* seines eigenen Körpers. Der interpretierte Formausdruck hat seine Grundlage also im Innern; die mit feinem imaginärem Vlies bezogene Umwelt liegt jedoch außerhalb seiner selbst (*habit de fou*).

Mensch und Welt sind, hinsichtlich des visuellen Ausdrucks, aus demselben Holz geschnitzt

Dabei bietet sich die eigene körperliche Erscheinung, bei Anschauung von außen, offenkundig in der gleichen Weise dar, wie die unbelebte Natur. Mensch und Welt sind bezüglich ihres visuellen Ausdrucks gleichsam »aus demselben Holz geschnitzt«. Sie zeigen in dieser Hinsicht auch bei räumlichem Abstand eine Gleichartigkeit, die auf eine grundsätzliche Übereinstimmung hindeutet: Der Mensch, der sich selbst erkennt im Kontext seiner Umwelt und diese visuell ebenso unvermittelt auffasst wie seinen eigenen Körper, kann sich übergeordnet in Verbundenheit zu ihr wännen, selbst wenn er die umgebende Natur als grundsätzlich von sich getrennt erlebt. Diese ästhetische Verwandtschaft von Selbst- und Weltbild erscheint für eine zusammenhängende Auffassung alles Sichtbaren wesentlich, denn sie verhilft uns trotz des Abstands Mensch–Umwelt zu einer intuitiven Referentialität gegenüber der sichtbaren Umgebung. Im Unterschied zur Beständigkeit visueller Eindrücke besteht ja in der auditiven Wahrnehmung z.B. durchaus die Möglichkeit, sich stumm zu verhalten. Unsichtbar machen kann sich der Mensch ohne besondere Tarnung hingegen nicht. Die visuelle Erscheinung hat in dem Sinne eine noch zwingendere Präsenz und erscheint uns auch deswegen als *der* maßgebliche Orientierungsrahmen, in den sich alle übrigen Wahrnehmungen einfügen. Dabei sind die visuellen Formen eigentlich um nichts »realer« als die übrigen Sinneseindrücke, die ebenfalls neuronal generiert werden, sondern allenfalls bestimmter in ihrer geometrisch interpretierbaren Gestalt. Dabei ist jeglicher farbliche Ausdruck, in der subjektiv erlebten Form, ebenso wenig Teil der äußeren Umwelt wie es z.B. Töne oder Düfte sind, die gleichermaßen immer erst im Geiste des Rezipienten ihre vertraute Form annehmen. Dennoch erscheint der visuelle Raum für die lebensweltliche Orientierung als *der* bestimmende Rahmen, vor allem, weil wir hierin die physischen Dispositionen aller umgebenden Gegenstände am besten erkennen und sich auch für das eigene Dasein ganz unvermittelt eine hilfreiche Situierung ergibt.

Ähnlich wie z.B. die Mathematik als übergeordnetes methodisches System auch in anderen Fächer dienen kann, so bietet das Visuelle einen Bezugsrahmen, der sich insbesondere für die räumliche Einordnung auch anderer Sinneswahrnehmungen als geeignet erweist. Tatsächlich stellt für uns im subjektiven Empfinden vorwiegend die visuelle Erscheinung der Natur den bestimmenden Rahmen, weil sich die alltägliche Orientierung wesentlich daran ausgerichtet. Man wird also z.B. eher geneigt sein zu sagen, dass eine Kathedrale von den Tönen einer Orgel ausgefüllt ist, als umgekehrt die Klangformation der Orgel zur geometrischen Bezugsgrundlage für die sie umschließende visuelle Form zu nehmen. Die Beschreibung und Erkennung räumlicher Dispositionen ist im Visuellen schlicht präziser und detaillierter, weitreichender und auch beständiger, als dies in aller Regel bei Klängen, Düften oder auch taktilen Eindrücken der Fall sein kann.

*Die primäre Wahrnehmung der Umwelt hat
in der Einseitigkeit des Sichtbaren eine prägende Bedingung*

Ganz gleich nämlich, wie weit entfernt der nächstliegende Gegenstand auch ist, finden wir in der hergestellten Repräsentation an keiner Stelle wirklich ausdruckslose Partien vor. Dabei wird keineswegs alles auf einmal klar freigestellt, auch wenn dieser Eindruck durch die Befähigung zur hochflexiblen Akkommodation durchaus entstehen mag (*liberté*). Der überwiegende, außerhalb der optischen Bildschärfe liegende Teil der Umwelt bleibt vielmehr recht unbestimmt, ohne dass dies auch nur als irritierend oder störend empfunden würde. Die optische Fokussierung auf eine begrenzte Partie steht der übergeordneten Wahrnehmung im erweiterten Sichtfeld nicht einmal entgegen; die Beschränkung der Aufmerksamkeit auf den Fokus begünstigt sogar eher die beiläufige Latenzwahrnehmung. Bemerkenswert ist allerdings, wie verlässlich wir auf Eindrücke außerhalb des unmittelbaren Fokus reagieren, dessen enge Umgrenzung normalerweise kaum auffällt. Dabei lässt sich bei bewusster Vergegenwärtigung leicht konstatieren, dass der größte Teil des verfügbaren Sehfeldes eigentlich nur schemenhaft repräsentiert wird, also keineswegs die Klarheit besitzt, die wir zu sehen vermeinen. So erkunden wir die Welt Stück für Stück

mit dem Empfinden, die Aufmerksamkeit bestimmten Motiven zuzuwenden zu können, ohne deswegen andere Teile des Sehfeldes um ihre Prägnanz zu bringen: Der natürliche Fokus gleitet hier so mühelos über die Umwelt (*détressage*), dass wir uns der laufenden optischen Anpassung gar nicht bewusst werden.

*Wir haben das Empfinden,
immer schon die ganze Welt zu sehen*

Obwohl also die Augen eigentlich nur eine eng begrenzte Partie des Sichtfeldes zu klarer Anschauung bringen und auf diese Weise eine Art »Tunnelblick« entsteht, verschleiert das verarbeitende Bewusstsein dies doch so geschickt, dass der Betrachter hiervon keine Notiz nimmt (*liberté*). Der erkundende, ausschweifende Blick hat also keineswegs zur Bedingung, dass das übrige Sichtfeld aus der Wahrnehmung gänzlich heraus fiele; ganz im Gegenteil bleibt dem Betrachter erstaunlicher Weise sogar das Empfinden, immer schon *die ganze Welt*^{208*} vor sich zu sehen. Wenn wir den Blick also über den Horizont schweifen lassen und Stück für Stück Details erschließen (*détressage*), erscheint uns die Natur, dem Grunde nach, immer schon *vorher* präsent und erschlossen. Soweit der Fluss des Lichts dann nicht durch optische Hindernisse gestört wird, unterliegt die Reichweite des Blicks auch keiner apriorischen Begrenzung: Der Aufenthalt des Betrachters an einem bestimmten Ort ist also nicht mit einer Limitierung seiner Wahrnehmung auf einen bestimmten Radius verbunden; ausschlaggebend sind vielmehr die vorgefundenen, äußeren Umstände: Wird es z.B. zu dunkel oder zu hell, werden die Grenzen der Adaptation sofort spürbar, ebenso wie schon die geringste optische Abdeckung die Sicht komplett blockiert, ohne dass dies vom Betrachter aktiv zu kompensieren wäre. Die Dispositionen der zur Ansicht stehenden Umwelt entziehen sich also der aktiven Beeinflussbarkeit; lediglich die seitwärts veränderliche Ausrichtung des Fokus (*détressage*)

208 vgl. hierzu das in Fußnote 1 aufgeführte Zitat aus dem Chinesischen, : »[...] Ich habe die ganze Welt gesehen, in unsres Kaisers Kleide [...]«

bietet Spielräume für die aktive persönliche Einlassung. Die effektiv bestehende Unschärfe im größten Teil des Sichtfeldes (*voile*) ist allerdings kaum zu bemerken, weil die Aufmerksamkeit unbewusst dem Fokus folgt und es ganz das Wesen der optischen Unschärfe ist, nicht aufzufallen.

Die Rückseiten der Welt bleiben unsichtbar

Die perspektivisch verkürzten Eindrücke, aus denen sich in der primären subjektiven Wahrnehmung der flächige Bildeindruck ergibt (*premier tissage*), stellen dann zwar zunächst bloß ein Mosaik übereinander liegender Formen dar; aus Gewohnheit empfinden wird dies aber nicht als eine Art »Flickenteppich« disparater Elemente, sondern einfach als natürliche Disposition der vom Betrachter eingesehenen Raumordnung. Da es überdies den Anschein hat, dass die Welt immer schon in eben jener Weise besteht, in der wir sie wahrnehmen, haben wir noch nicht einmal den Eindruck, mit einem *Bild* der Welt umzugehen; vielmehr gehen wir einfach davon aus, die Welt an sich zu sehen – ja sie zu *kennen*, ohne sie einer besonderen Wahrnehmung zu unterziehen. Hinzu kommt: Auch wenn die rasche Akkommodation bei veränderlichen Betrachtungswinkeln sich bewährt und es uns ermöglicht, Objekte sukzessive von allen Seiten zu erfassen, bleibt doch die definierte Momentaufnahme stets auf die jeweilige Perspektive begrenzt. So wie etwa für den Naturbetrachter von der Erde aus die abgewandte Seite des Mondes nie zu sehen ist, so bleiben für uns auch die Rückseiten der betrachteten Natur stets unsichtbar. Dennoch sind die Dinge, dem intuitiven Empfinden nach, zu allen Seiten mit einer visuellen Präsenz versehen (*habit de fou*), so dass die Auslassung bestimmter Partien in der gewohnheitsmäßigen Rundumsicht unbemerkt bleibt und auch nicht als defizitär empfunden wird. Die hochflexible Einlassung macht somit durch die ausgesprochen schnelle Anpassungsfähigkeit leichthin vergessen, dass wir von unserer Umwelt i.d.R. nicht einmal die Hälfte all dessen sehen, was aus wechselnden Perspektiven sukzessive zu erschließen ist. Die fehlenden Ansichten der Umwelt werden vielmehr gedanklich so weit komplettiert, dass Auslassungen gar nicht erst fühlbar werden. Primär

allerdings ergibt sich stets ein Arrangement, in dem die flächig-umwölbende Rundumsicht das Erleben prägt (*premier tissage*).

Die bemerkenswerte Gehirnleistung erzeugt für uns als Betrachter im Grunde eine paradoxe Situation: Einerseits sehen wir die Welt tatsächlich nur *en face*, andererseits sind wir von der Erwartung geleitet, im Prinzip immer auch die abgewandten Partien begreifen zu können – was sich freilich nur als zutreffend erweist, wenn wir die entsprechenden Blickwinkel einnehmen. Wir nehmen dabei die perspektivische Strukturierung wie selbstverständlich hin, obwohl die eigentliche Ursache hierfür auf Anhieb gar nicht zu erkennen ist. Die gleiche Situation nämlich, mit Geräuschen nachempfunden, würde schon recht ungewöhnlich erscheinen, wenn sich eine Versuchsperson z.B. nur hinter eine feine spanische Wand zu begeben bräuchte, um auf Anhieb auch von einer lauten Geräuschquelle vollständig abgeschirmt zu sein. Bildlich gesprochen gleicht das Licht mit seinen linearen Ausbreitungswegen insoweit der Schachfigur des Läufers, wohingegen die diffuse Ausbreitung des Schalls eher an die Figur des Springers erinnert, der sich auch winkelförmig bewegen kann. Geräusche sind in ihrer Ausbreitung also zwar »wendiger«, ihr Ursprung bleibt dafür aber auch unschärfer. Dennoch erzeugt die strahlenförmige Einlassung im Visuellen interessanter Weise nicht unbedingt das Empfinden, in der Wahrnehmung eingeschränkt zu sein; im offenen Vis-à-vis wird ja durchaus alles sichtbar, was dem Betrachter zugewandt ist – da erscheint auch die Staffelung in der Raumtiefe durchaus natürlich. Warum aber, so mag man sich als Betrachter fragen, sehen wir eigentlich nur die zuvorderst stehenden Gegenstände; warum bleiben uns die ferneren Anteile der Umwelt verborgen, wenn doch auch sie einer visuellen Ausdrucksform allem Anschein nach nicht entbehren? Physikalisch gesehen ist die Antwort einleuchtend: Als Betrachter übersetzen wir die logischen Bedingungen der Perspektive nicht in anschauliche Verlaufslinien – es bleibt schlicht der strukturierte Bildeindruck (*premier tissage*). Wenn wir allerdings mit diesen vorgeprägten Ergebnissen umgehen, tun wir dies mit einer Selbstverständlichkeit, die uns jegliche Bedingtheit des Sehens vergessen lässt, weil wir uns intuitiv immer eher auf die Gesamtinterpretation einlassen (*habit de soleil*).

*Die perspektivische Zerlegung erzeugt
nicht das Empfinden einer puzzleartigen Umwelt*

Dass die strahlenförmig auf den Betrachter zulaufende Seherfahrung nur eine ausschnittshafte Darstellung vieler Partien ermöglicht, ist also zwar bei reflektierter Betrachtung nur logisch; in der gewohnheitsmäßigen Einlassung bleiben die Auslassungen jedoch praktisch unbemerkt, da nicht nur der Lichtfluss als Brücke zur entfernten Umgebung, sondern auch die ungemein komplexe sensorisch-neuronale Verarbeitung unsichtbar bleibt. Die perspektivischen Fluchtpunkte, entlang derer sich alles Sichtbare in strukturierte, bildartige Formen fügt, sind eben nicht so klar zu identifizieren, wie dies z.B. in technischen Zeichnungen durch entsprechende Linienmarkierungen gewährleistet ist. Die sich überlappenden Konturen der einzelnen Gegenstände erscheinen *in natura* nicht wie Vorsprünge, entlang derer sich Lichtbündel teilen wie strömendes Wasser in einem felsigen Flussbett, sondern lediglich als konturierte Formationen einer in sich ruhenden, distanzierten Umwelt. Warum es überhaupt zu einer Tiefenstaffelung der sichtbaren Gegenstände kommt, ist daher im Grunde nur schwer erklärlich, denn einen visuellen Ausdruck unterstellen wir den Dingen an sich überall und gleichberechtigt. Die linearen Lichtflüsse, die für eine definierte Strukturierung der primären Wahrnehmung sorgen, bleiben jedenfalls ohne sichtbaren Ausdruck, während die erfassten Objekte unweigerlich eine optische Fragmentierung zutage fördern. Man kann sich schon wundern, dass die perspektivische Zerlegung in zahllose, motivisch disparate Einzelteile nicht das Empfinden einer puzzleartigen Umwelt erzeugt, die mehr versteckte Anteile birgt als sichtbare Flächen ausweist. Tatsächlich liegt aber in der Staffelung die einzige Möglichkeit, dem Betrachter eine logische Situierung zu verschaffen, die ihn als Individuum ins Zentrum seiner selbstkreierten Umwelt rückt. Da allerdings nicht ersichtlich ist, dass wir umgeben sind von zahllosen Lichtreflexen, wännen wir uns inmitten einer für sich genommen ungerichteten, zu allen Seiten gleichermaßen präsenten Umwelt. Ähnlich wie in einem Kettenkarussell sind alle sichtbaren Objekte zwar um einen definierten Angelpunkt arrangiert. Im Unterschied zum vorgenannten Modell sind im visuellen Zusam-

menspiel die Verbindungen zwischen Außenbahn und Zentrum allerdings unsichtbar, so dass die Einlassung den optischen Bedingungen gehorcht, ohne dass der Betrachter sich dessen recht bewusst wird. Wohl lässt sich aus dem zirkulären Eindruck aber eine zutreffende übergeordnete Gesamtvorstellung ableiten, selbst wenn die Umwelt für sich genommen eben nicht bogenförmig angeordnet ist.

*Jegliches außenweltliche Geschehen, dem wir begegnen,
ist eine in Echtzeit konstruierte »work in progress«*

Wenn nun bei zirkulärer Umsicht ein allseits umschließender Bildeindruck entsteht, dann führt dies im subjektiven Gesamterleben stets zu einer Art Innenansicht: Der Betrachter befindet sich hier inmitten einer überaus immersiven Repräsentation. Man kann dann zwar durch Veränderungen des Betrachterstandpunktes sukzessive auch zu Ansichten der jeweiligen Objektrückseiten gelangen; in der punktuellen Momentbetrachtung sind die Dinge aber doch immer nur *en face* sichtbar (*premier tissage*). Wohl besteht grundsätzlich auch die Möglichkeit, den visuellen Horizont zu durchbrechen, jedoch eröffnet sich dann immer wieder ein weiteres Bild mit *neuen* visuellen Eindrücken, die ihrerseits einen immersiven Einschluss bilden. Als Betrachter finden wir also in jedem Falle eine visuelle Umgebung vor, ganz gleich, welche Perspektiven wir uns selbst eröffnen. Selbst durch die Verarbeitung beweglicher Motive fühlen wir uns kaum mehr beansprucht als durch die Erkennung stiller Dispositionen. Denn auch wenn die eigentliche Bewegung ganz an die Physis der Dinge selbst gebunden und hierdurch vorgezeichnet ist, muss doch jegliche Dynamik in der Repräsentation seitens des Betrachters erzeugt werden. Jegliches außenweltliche Geschehen, dem wir begegnen, ist also eine in Echtzeit konstruierte »work in progress«, die sich fortlaufend und synchronisch zu den außenweltlichen Dispositionen entwickelt. Die visuelle Umwelt erscheint damit in ihrer ästhetischen Grundbeschaffenheit ebenso unauslöschlich, wie sie andererseits aber auch flexibel und veränderlich in ihren Dispositionen bleibt. Eine von den vertrauten Bildformen gelöste Auffassung der Natur entsteht in unserer Vorstellung daher normalerweise nur nachrangig, z.B. über taktile

oder akustische Zuordnungen, die geometrisch jedoch längst nicht so definiert sind wie die visuell konstruierten Räume. So münden die Formen und Figuren, in denen wir die Außenwelt begreifen, immer in ausgesprochen prägnante Eindrücke, die leichthin auch in bildliche Reproduktionen zu fassen sind: Jeder visuelle Eindruck, der dem Betrachter aus direkter Naturbetrachtung zufällt, lässt sich auch medial nachbilden.

*Die virtuelle Konstruktion ist wie die Innenseite
eines großen Ballons zu besichtigen*

Geht man im Sinne der gewählten Paradigmen PANORAMA und PANOPTICON nun davon aus, *alles* zu sehen, dann gilt dies tatsächlich doch immer nur im Rahmen der primären Wahrnehmung, d.h. jener vorgeprägten Form, die sich aus der allseitigen Rundumsicht ergibt. Genau genommen zeigen die Modelle ja gar nicht *alles*, sondern nur das, was von zentraler Betrachterposition aus direkt zu erfassen ist und sich sukzessive zu einem geschlossenen Gesamtbild zusammenfügt. Dass die so erfasste Umwelt eher einer großen Leinwand gleicht, als einer dreidimensionalen Plastik, fällt dabei in der habitualisierten Wahrnehmung kaum ins Auge, weil wir uns durch vielfältige Erfahrungswerte über die vorgefundene Strukturierung praktisch mühelos hinweg setzen und Vorstellungen kreieren, die weit über die primäre Einlassung hinaus reichen (*habit de fou*).

So gewinnt der Betrachter in Form der selbsterstellten Eindrücke eine Vorstellung von der Natur, die permanent präsent zu sein scheint, tatsächlich aber doch immer wieder von ihm selbst neu erschaffen wird. Der eigentlich eng begrenzte Vorstellungsraum im eigenen Kopfe wird dabei als weitaus größer empfunden, als es den realen Ausmaßen des Kopfes effektiv entsprechen kann, weil die virtuelle Konstruktion immer wie die Innenseite eines großen Ballons zu besichtigen ist. Je nachdem, wie weit die Sicht reicht, fällt dann der Raum, den der Betrachter durch seine visuelle Präsenz einnimmt, auch ganz unterschiedlich groß aus: Dies kann z.B. beim Blick in ein kleines Schmuckkästchen oder in eine mittelgroße Schatztruhe ein noch recht überschaubarer Raum sein; schon bei Einlassung in

die nähere landschaftliche Umgebung oder bei offener Sicht in den Sternenhimmel erweitert sich das Sichtfeld aber sprunghaft auf ein hohes Vielfaches der eigenen Körpergröße. Und doch bleibt die Wahrnehmung stets auf die innerlich-mentale Konstruktion begrenzt. Der Betrachter hat also gar keinen wirklichen Anhaltspunkt dafür, in welchem Maßstab sein Präsenzraum zu bemessen ist, weil aus dem Gesehenen nicht ersichtlich ist, dass jegliche Wahrnehmung im eigenen Kopfe verbleibt, und dass die Durchquerung der Außenwelt eben nichts anderes ist als eine imaginäre Reise im Weltenmantel der eigenen Formensprache (*habit de fou*). Paradoxerweise kreieren wir dabei einen virtuellen Erfahrungsraum, um praktisch noch im selben Moment der Vorstellung aufzusitzen, eine unberührte Natur vorzufinden. Im Ergebnis macht dies die Orientierung in der Umwelt sehr viel einfacher, weil wir den Dingen wie unbeteiligt gegenüber treten können und keine Erfordernis zur eingehenden Beschäftigung mit ihnen verspüren (*mise en place*).

*Die bemerkenswerte Leistung des Gehirns liegt in
der prozessual unauffälligen Reproduktion des Statischen*

Das menschliche Gehirn ist also nicht nur befähigt, seinem Besitzer die Umwelt »leicht bekömmlich« darzubieten; es verschleiert auch erfolgreich, dass die gebotenen Artefakte Ergebnis eines überaus komplexen Rezeptions- und Repräsentationsprozesses sind. Man braucht also gar nicht in der Tiefe des Unterbewussten nachzusuchen, um versteckte Prozesse in der Wahrnehmung auszumachen: Schon die Aufnahme und Verarbeitung der gewöhnlichen Lichtimpulse ist so gründlich automatisiert und in der Genese so unvermeidlich jeglicher bewussten Analyse entzogen, dass eine genauere Introspektion uns praktisch nicht möglich ist, selbst dann nicht, wenn dies durch gezieltes Bemühen versucht wird. Wir haben es also mit der bemerkenswerten Situation zu tun, dass trotz der enormen Informationsdichte und der überaus hohen Ausbreitungsgeschwindigkeit des Lichts jegliche Interaktion ganz und gar unsichtbar bleibt. So erfassen wir die Natur, ohne zu erkennen, dass die visuellen Formen sich eigentlich einem mehrstufigen Transmissionsprozess verdanken; ganz im Gegenteil

sogar bleibt uns intuitiv nur die Deutung, dass wir es mit einer autonomen Umwelt zu tun haben, was z.B. bei Betrachtung eines Stilllebens ganz besonders ins Auge fällt: Die Natur kann hier ganz und gar unbewegt und wie gesetzt erscheinen, auch wenn neuronal ein laufender Prozess der Bildverarbeitung aufrecht zu erhalten ist, der bei dispositiven Veränderungen sofort die entsprechende Anpassung in der Wahrnehmung auslöst. Wie zuverlässig und wie formstabil die imaginierte Repräsentation ist, lässt sich gerade hier gut beobachten, denn im Unterschied zur Wahrnehmung bewegter Anordnungen empfangen wir bei stillen Ansichten nicht laufend veränderte Stimuli – mit dem Effekt, dass vereinzelte Unregelmäßigkeiten auch schwerer identifizierbar sind. Die bemerkenswerte Leistung des Gehirns liegt demnach insbesondere in der prozessual unauffälligen Reproduktion des Statischen – vergleichbar etwa der bekannten chinesischen Zirkusnummer, in der die hohe Kunst darin besteht, zahlreiche Teller mit höchstem Drehmoment still auf Holzstäben in der Waagerechten zu halten, wobei schon die geringsten (oft auch gewollten) Abweichungen sofort ins Auge fallen. Beim Spiel eines Jongleurs hingegen, dessen Bälle ständig in Bewegung sind, fallen Unregelmäßigkeiten weniger stark ins Auge, weil durch die vielen veränderlichen Eindrücke die Aufmerksamkeit des Betrachters ohnehin anders beansprucht wird.

*Noch ehe wir recht begreifen, was wir ansehen,
stehen wir im neuronalen Dauerfeuer*

Die Wahrnehmung des Betrachters kann dabei nicht nur verschiedenste Motive in gleichbleibend hoher Qualität und Verlässlichkeit umfassen, sie kann auch ganz unterschiedlich weit reichen: Der Blick kann z.B. schon bei der Lektüre dieses Textes enden; er kann sich bis zur nächsten Häuserzeile erstrecken oder bis zur Wolkendecke am Himmel; sogar bis in die Tiefen des Weltalls. Eine Fokussierung von Distanzen ist uns, schon ohne optische Hilfsmittel, von ca. 10 cm bis »unendlich« möglich, so dass wir mühelos in der Lage sind, ganz unterschiedliche Raumtiefen sukzessive zu einer Gesamtvorstellung zusammen zu fügen. Die veränderliche Einlassung stellt für das

Auge dabei keine besondere Beanspruchung dar; sie bleibt aufgrund der rapiden Akkommodation meist sogar unbemerkt. Auch wenn die Ansehung der natürlichen Umwelt oft also ganz verschiedene Entfernungen integriert und das dabei erfasste Bild in hoher optischer Auflösung immer nur selektiv verfügbar ist (*détressage*), bleibt doch der Gesamteindruck eines geschlossenen, allseits definierten Ganzen stets erhalten (*habit de soleil*). So gelangen wir zur Vorstellung von einer Umwelt, die visuell nirgends im Unbestimmten verbleibt. Wohin wir auch schauen, empfinden wir unsere Umgebung als definierten Bildeindruck, ohne erkennbare Lücken in der Darstellung. Ganz gleich, welche Tür zur weiteren Erkundung wir auch aufstoßen: Jede neue Eröffnung des Blickfelds wird augenblicklich und wie von selbst mit den flächigen Eindrücken des Dahinterliegenden ausgefüllt (*mise en place*).

Die Oberfläche des primär Sichtbaren, die trotz ihrer ausgeprägten Kohärenz flexibel in den Formen ist, liefert uns so ein konturscharfes Mosaik fließender Formen, das uns beständig über unsere Umwelt »im Bilde« sein lässt. Dies erscheint um so bemerkenswerter, als das Gehirn die Bildeindrücke ja pausenlos erzeugen und aktualisieren muss, um – je nach Verhalten des Betrachters – den Fluss der Wahrnehmung kontinuierlich und standpunktgerecht aufrecht zu erhalten. Die ganz alltägliche Repräsentation der Umwelt ist daher nicht nur ausgesprochen verlässlich für die subjektive Orientierung; sie erfolgt hinsichtlich des außenweltlichen Geschehens praktisch auch in Echtzeit, d.h. sie eilt der inhaltlich qualifizierenden Einordnung geradezu voraus. Vor allem aber wird die zerebrale Höchstleistung ganz beiläufig erbracht: Wenn man nur bedenkt, welcher hoher technischer Aufwand für eine ähnlich hochauflösende und vollimmersive Repräsentation medialer Umwelten zu betreiben ist, erscheint die Leistung unseres biologischen Sehentrums bemerkenswert. Dies um so mehr, als das Gehirn seine Arbeit schneller verrichtet, als wir bewusst folgen können, selbst wenn wir uns entsprechend bemühen: Wenden wir z.B. den Blick schlagartig von einem Betrachtungspunkt zum nächsten, so finden wir an den neu erkundeten Stellen keineswegs »schwarze Löcher« oder Partien in noch unscharfer Auflösung vor: Ganz gleich, wie schnell die Erkundung auch vollzogen wird: Die vorgefundene

Wirklichkeit scheint immer schon zu bestehen, *bevor* sie uns zur präzisierung Einordnung verfügbar wird. Ähnlich wie *Lucky Luke*, der als Comicfigur dafür bekannt ist, seinen Revolver immer schon gezogen zu haben, bevor sein Schatten auch nur die Hand am Halfter hat, sind wir als Betrachter der Umwelt, wie *Lucky Lukes* Schatten, stets im Hintertreffen: Noch ehe wir recht begreifen, *was* wir ansehen, stehen wir im neuronalen Dauerfeuer, das uns einen fertigen Bildeindruck aufzwingt und uns somit keine Möglichkeit lässt, bewusst an dessen Kreation teilzuhaben bzw. darin einzugreifen. Diese instantane und fortlaufende Repräsentation der Umwelt ist als Prozess so hochentwickelt und automatisiert, dass wir der zugrundeliegenden Genese keine besondere Beachtung mehr schenken; vielmehr nehmen wir die Dinge einfach so, wie das Sehzentrum sie uns liefert: als Vorstellung einer Außenwelt *sui generis*. Hierin ist wohl einer der außergewöhnlichsten Aspekte unserer visuellen Erfahrung zu sehen: dass sie nicht als innere Bildwelt erscheint, sondern als eine vom Betrachter abgelöste Wirklichkeit. Nur Begriffe wie »hochillusionistisch« oder »totalimmersiv« können das *theatrum mundi* eigentlich angemessen beschreiben, das im Kopfe des Betrachters aufgeführt wird; jedoch erscheint es uns eben gar nicht wie ein mentales Schauspielhaus.

Was wie unberührte Natur erscheint, ist tatsächlich das Produkt einer hochentwickelten sensorischen Einlassung

Vor diesem Hintergrund der enormen Verarbeitungsleistung kann man also die federleichte Einlassung nur als überaus bemerkenswert ansehen: Die Ausrichtung der visuellen Aufmerksamkeit wird nicht wie die Ausrichtung eines »Sehstroms« empfunden, sondern eher als freie, unbestimmte Hinwendung zur Welt (*liberté*). So gelingt es uns, hautnah an die Dinge heran zu reichen, obwohl wir physisch zugleich in Distanz zu ihnen verbleiben: Der reclusive, eigenständig wirkende Ausdruck des Visuellen bietet hierfür die perfekte Grundlage. Auf diese Weise können wir die Welt *ad hoc* kreieren, um sie noch im selben Augenblick »naiv gerade erst neu zu entdecken«. Zwar entsteht durch den in der Raumillusion konstruierten Abstand zur Umwelt der Eindruck, räumlich von den Dingen getrennt zu sein; grundsätzlich un-

terscheidet sich der Betrachter von seiner Umgebung im ästhetischen Ausdruck aber nicht. Die Möglichkeit der stillen Teilhabe, einfach aus einem allgemeinen Empfinden der Zusammengehörigkeit von Mensch und Umwelt, erscheint uns daher durchaus natürlich und plausibel, ohne dass der hierfür erforderliche Sehsinn als Instrument zu Bewusstsein käme. In der Regel ist uns im Alltag ja nicht einmal bewusst, dass wir zum Sehen unsere Augen verwenden, weil diese ihre Arbeit eben ganz von selbst und ohne jede Mühe verrichten. Es wird also nicht einmal deutlich, dass die aufgenommenen Eindrücke *visueller* Art sind; vielmehr weisen die Dinge in der erkannten räumlichen Gestalt einfach einen natürlichen Ausdruck auf, der sich nicht prononciert als ästhetische Form zu erkennen gibt. Auch zeigt sich, wenn der Betrachter etwas in Betracht nimmt, darin kein prozessualer Vorgang; vielmehr kann schlicht das Sichtbare zur Kenntnis genommen werden, ohne notwendiger Weise über die Form des Gesehenen zu rasonnieren (*roi fou*). Erst wenn äußere optische Beeinträchtigungen auftreten (wie z.B. die bewusste Abdeckung eines Auges), wird für den Betrachter auch effektiv nachvollziehbar, dass es *seine Augen* sind, die ihm das Sehen ermöglichen. Die Welt erscheint dem Betrachter also ganz von selbst, sozusagen »ungefragt«. Es bedarf keiner bewussten Anstrengung, um die Eindrücke in eine anschauliche Form oder die Farben zum Leuchten zu bringen. Dabei ist die visuelle Wahrnehmung eben doch eine rein subjektive Erfahrung und als solche unteilbar: Jeder Mensch verfügt nur über seine ganz eigene Sicht der Dinge, die – als innerlich aufgeführte Repräsentation – mit den Eindrücken anderer Betrachter nie in einen unmittelbaren Abgleich zu bringen ist: Die Außenwelt ist dann, als begehbare Sphäre, zwar öffentlich teilbar; nicht jedoch ihre unmittelbare, subjektive Repräsentation. Zu sehen ist für den einzelnen Betrachter somit stets eine Art »Privatvorstellung«, die mit den heute verfügbaren Mitteln der Neurowissenschaften noch nicht eindeutig objektivierbar ist, so lange wie eben die bildlichen Repräsentationsformen als genuiner Teil des menschlichen Innenlebens anzusehen sind und eine Direktabnahme technisch nicht realisierbar ist. Der primär verfügbare Bildeindruck der Außenwelt ist somit eigentlich als integraler Bestandteil des Betrachtererlebens anzusehen, ebenso wie auch jegliche Dynamik *eige-*

ninitiativ zu repräsentieren und nachzuempfinden ist, um als mentale Vorstellung mit den physischen Dispositionen der Außenwelt in Übereinstimmung bleiben zu können. Im subjektiven Empfinden stellt sich dies so allerdings gar nicht dar: Hier wirkt die »Privatvorstellung« wie ein öffentliches Szenario, das für alle gleichermaßen zugänglich ist und ein und denselben Erfahrungsraum darstellt. Die mentale Innenwelt des Betrachters erscheint dabei stets *nach außen* gewendet und folglich auch für jeden gleichermaßen einsehbar. So ergibt sich die paradoxe Situation, dass zwar der visuell erfasste Raum für verschiedene Akteure zugänglich und teilbar ist, nicht aber der Ort, wo die entsprechende Wahrnehmung tatsächlich auch realisiert wird. Wir können folglich auch nicht »von außen hinein blicken« in den mentalen Wahrnehmungsraum, um die dort verarbeiteten Perzepte ins Auge zu fassen, so wie dies bei gewöhnlichen Fundstücken in der Außenwelt möglich ist; nur die von innen erfolgende Anschauung erlaubt es uns hier, die Dinge einer vermeintlich objektivierenden Betrachtung zu unterziehen. In der Konsequenz bedeutet dies: Die visuelle Wahrnehmung ist stets betrachterabhängig, jegliche visuelle Wahrnehmung eine mental erzeugte Illusion. Was wie unberührte Natur erscheint, ist tatsächlich doch nichts anderes als das Produkt einer hochentwickelten sensorischen Einlassung, man könnte ganz wörtlich sagen: eine »Sensation«.

*Das zerebrale Kammerspiel suggeriert
eine Naturbetrachtung en direct*

Eine überzeugende Repräsentation bewegter Akteure im Geiste des Betrachters erscheint tatsächlich wie ein Wunder – doch tatsächlich findet genau dieses Wunder statt. Wir haben es dabei mit einer Art zerebralem Kammerspiel zu tun, das trotz der rein mentalen Repräsentation und der räumlichen Enge des Gehirns eine Naturbetrachtung *en direct* suggeriert. Dem menschlichen Gehirn gelingt es dabei, die Umwelt so zu repräsentieren, als entsprächen die sichtbaren Erscheinungsformen ganz unmittelbar den äußeren Gegebenheiten; die betreffenden Erscheinungsformen bleiben sogar im Fluss laufender dispositiver Veränderungen beständig erhalten – zumindest entsteht

dieser Eindruck. Selbst dort nämlich, wo das Auge z.B. aufgrund rasanter Abläufe im Detail nicht unmittelbar folgen kann, kompensieren wir dies unbewusst mit Latenzeindrücken, die sich näherungsweise und hinreichend kohärent ins Gesamtbild einfügen. Die Eindrücke sind so überzeugend, dass an einer Omnipräsenz des visuellen Naturausdrucks kein Zweifel aufkommt. Demgegenüber stellt ein sogenannter »Filmriss«, also der zeitlich begrenzte Totalverlust der Wahrnehmungs- oder Erinnerungsfähigkeit, die absolute Ausnahme dar, die auch nicht willkürlich aus freiem Willen herbei zu führen ist. Unter gewöhnlichen Umständen sind Irritationen des Sehvermögens also praktisch nicht zu verzeichnen, da das Gehirn eigenständig und ohne fühlbare Beanspruchung stets für eine ausgleichende Regulierung der Wahrnehmungsprozesse sorgt. Ganz gleich, wie sehr der Betrachter seinen Kopf in der Rundumsicht auch dreht und wendet (*atressage*) – die laufend neu kreierten Eindrücke werden doch als ausgesprochen stabil empfunden. So bietet das menschliche Gehirn seinem Besitzer ein überaus zuverlässiges »Gelenk zur Außenwelt«, auch wenn die einzelnen Bestandteile wie Augen und Nervenbahnen für sich genommen ausgesprochen empfindlich sind.

Fernsehen aus dem eigenen Kopf

Die Vorstellung, ganz auf die inneren Bildeindrücke zurück geworfen zu sein und jegliches Hinausreichen in die Welt als ein »Fernsehen aus dem eigenen Kopf« aufzufassen, muss freilich befremdlich wirken, da wir es natürlich gewohnt sind, die vor uns ausgebreitete Umwelt als lichten, frei zugänglichen Raum aufzufassen. Tatsächlich entsteht aber durch die innere Projektion der Welt doch immer eine Art Leinwand, die einer veritablen Öffnung nach außen faktisch im Wege steht und paradoxer Weise die Welt *in natura* unter der mentalen Repräsentation verdeckt. Wollten wir tatsächlich jene offene Aussicht herstellen, die wir uns selbst vorspielen, dann wäre für einen bildtragenden Wahrnehmungsapparat hier eigentlich gar kein Platz. Der Träger des sichtbaren visuellen Ausdrucks ist dem Empfinden nach ja immer ganz unmittelbar die erkannte Natur, wenn auch primär in perspektivisch reduzierter Aufsicht und nicht in den allseitig um-

schließenden Formen, wie die gedanklich komplettierte Gesamtvorstellung suggeriert (*habit de fou*).

Was bedeutet es nun, wenn für uns die Visualisierung von Rückseiten als Rückseiten nicht möglich ist? Zunächst ist festzuhalten, dass jegliche optisch abgewandten Seiten auch mit nachdrücklichem Bemühen visuell nicht verfügbar werden. Anders als z.B. bei einem Betasten mit den Händen, können wir uns den Untersuchungsgegenstand also durch die Sehkraft nicht umwenden oder zur besseren Erfassung »zurecht legen«. Stets sind wir scheinbar vor ein vollendetes Tableau gestellt, innerhalb dessen wir nur im optisch vordefinierten Rahmen über Erweiterungsspielräume (*atressage*) oder Selektionsspielräume (*détressage*) verfügen. Die vertiefende Untersuchung stockt also gewissermaßen, bevor sie wirklich beginnen kann, denn es zeigt sich, dass die Anschauungsgegenstände immer schon perspektivisch strukturiert im Vis-à-vis erscheinen, und dass somit einzelne Objektseiten lediglich aus der Erinnerung zu einer erweiterten, auch übergeordneten Weltvorstellung zusammenzufügen sind (*habit de fou*). Da wir im Alltag aber die Vorstellung haben, dass der so realisierte »Erinnerungsraum« und der effektiv wahrgenommene Präsenzraum einander ohne Weiteres ablösen können, bleibt die Seitigkeit des unmittelbaren Erlebens praktisch unbemerkt (*sommeil*): Wir bemerken in aller Regel gar nicht, dass die Rückseiten unrepräsentiert bleiben, weil wir die gerichtete Einlassung als ganz natürlich ansehen, also nicht als begrenzende Bedingung erleben, aus der nur eine defizitäre Weltsicht abzuleiten wäre.

Unsere Interpretation des Sichtbaren ist mit den räumlichen Dispositionen also aufs engste verschränkt und als imaginärer Entwurf passgenau in die materiellen Formverläufe eingelassen; die neuronale Konstruktion bleibt als ästhetische Form letztlich aber doch immer beim Betrachter selbst. Dies erscheint um so unwahrscheinlicher, als das mentale Farbenspiel sehr wohl durch den »langen Pinsel des Lichts« ausgelöst wird und ganz konkret auf den Widerschein der erkannten Oberflächen zurück geht. Auch wenn die visuelle Welt also maßgeblich vom Menschen selbst konstruiert wird, hat es doch ganz den Anschein, als genüge sie sich selbst in der äußeren Erscheinungsform. Die Gegenstände machen nämlich in keiner Weise den

Eindruck, in ihrer ästhetischen Erscheinung von der innerlich bestimmten Formgebung abzuhängen, geschweige denn, auf komplexen neuronalen Verarbeitungsprozessen zu beruhen. In dieser Lesart sind wir zu keinem Zeitpunkt ohne Umwelt (*mise en place*); es erscheint uns vielmehr ganz selbstverständlich und wie eine natürliche Voraussetzung unseres Daseins, von der selbsterschaffenen Natur umgeben zu sein. In der umgedrehten Perspektive²⁰⁹, bei versuchsweiser Ausschaltung der visuellen Wahrnehmung, wird allerdings deutlich, was wir an der laufenden Präsenzdarstellung haben, und wie überaus nützlich die beständige Vorstellung der Umwelt für die persönliche Orientierung ist.

Wahrnehmen bedeutet liegen lassen

Betrachtet man einen Gegenstand, so wird dieser eben nicht erkennbar zum Betrachter zitiert und wieder zurückgeworfen, wie dies dem effektiven Reflektionsverlauf des Lichts entspräche. Wahrnehmen bedeutet in diesem Fall liegen lassen. Unserem Empfinden nach kommen wir mit den Betrachtungsgegenständen physisch gar nicht in Kontakt. So drängt sich auch nicht der Gedanke auf, wir würden sie neuronal kreieren oder sie auch nur einem mentalen Verarbeitungsprozess zuführen. So wenig wir in der visuellen Wahrnehmung das Gefühl haben, die Dinge zu uns holen, so wenig entwickeln wir umgekehrt das Gefühl, uns zu ihnen hin zu begeben. Welt und Betrachter bleiben im geschaffenen Raum getrennt; so kann die ebenso stille wie mächtige Ordnung der Dinge ihre Präsenz entfalten. Dabei findet die mentale Konstruktion dessen, was wir als visuelle Natur begreifen, eigentlich nur *innerhalb* der definierten körperlichen Ausmaße statt, was uns allerdings aus der subjektiven Perspektive verborgen bleibt: Wir sehen nicht, dass sich hinter jedem noch so entfernten Horizont letztlich doch die eigene Schädelskappe verbirgt.

209 Der Erforschung dieses Fragekomplexes hat sich EIBE MALEEN KREBS eingehend mit dem Dokumentarfilm *Vom Hören Sagen* (2014) gewidmet.

Obwohl wir durch die vernunftbestimmte Analyse unsere »Naivität« in Bezug auf das reale Bestehen des Gesehenen zumindest teilweise überwinden können, ist die Immersivität der visuellen Eindrücke doch immer stark genug, uns eine Rückkehr in die selbsterzeugte Illusion zu ermöglichen – bzw. auch nichts anderes zuzulassen. Das rationale Verständnis für die Prinzipien der Verarbeitung führt also nicht zu einer so beständigen und wirkmächtigen Einsicht, dass das subjektive Empfinden dadurch auszuhebeln wäre: Wandelbar ist für uns die *Einordnung* des Sichtbaren (*habit de soleil / habit de fou*), nicht aber dessen spezifische Form. Auch bleibt uns eine vertiefende Ergründung der visuellen Genese verwehrt, weil der reflektierende Grund des Sichtbaren für uns immer schon bei primärer Ansehung erreicht ist, ohne über die bewegliche Freistellung hinaus noch beeinflussbar zu sein (*premier tissage*).

*Auch fremde Personen, die wir nie
zuvor gesehen haben, sind im Nu porträtiert*

Es lohnt also, sich zu vergegenwärtigen, was für eine detailreiche und fein elaborierte Welt der Betrachter hier im Handumdrehen entwirft – auch wenn dieser Entwurf nie wirklich *in toto* manifest wird, sondern immer nur eine schlaglichtartig produzierte Illusion darstellt. Dies verwundert um so mehr, als wir der selbsterzeugten Umgebung wie einem unberührten, oft sogar ganz und gar unbekanntem Lebensraum gegenüber treten: Stets ist das Bild schon gezeichnet, bevor wir erkennen, *was* wir eigentlich gezeichnet haben. Auch fremde Personen etwa, die wir nie gesehen haben, sind im Nu porträtiert und werden doch wahrgenommen, als machten wir uns in der Sekunde ihres Erscheinens erstmalig mit ihnen vertraut. Man kann das menschliche Gehirn in diesem Sinne nur als begnadeten Illusionisten beschreiben, wenn man sieht, wie ungeheuer schnell und detailreich das bunte Bild der Welt auf der »inneren Leinwand« entsteht, und wie es uns auch bei unverhofften Veränderungen des Betrachterstandpunkts und dispositiven Bewegungen in der Natur immerzu in angepasster Perspektive einen stabilen Orientierungsrahmen verschafft.

Diese Verlässlichkeit des visuellen Erlebens zeigt sich insbesondere auch darin, dass zu keinem Zeitpunkt der Eindruck entsteht, die Ausdrucksformen der Welt stünden zur Disposition. Selbst in Momenten, wo die Konzentration in der bewussten Wahrnehmung einmal nachlässt, entsteht z.B. keineswegs das Empfinden, dass der Naturausdruck für sich genommen zur Auflösung käme. Und auch in solchen Fällen, wo es zu einem vorübergehenden Verschwimmen oder zu einer Eintrübung der Sicht kommt, ordnen wir dies intuitiv immer eher einem Nachlassen der sekundären Aufmerksamkeit zu, als dass wir ins Zweifeln über die Echtheit und Beständigkeit des Gesehenen gerieten. Eher noch schläft der Betrachter also wirklich ein, als dass er bei vollem Bewusstsein »umnachtet« würde von einer schwindenden Visualität. Tatsächlich ist ein sogenannter »Blackout« des Sehvermögens ein Zustand, der in der normalen visuellen Wirklichkeitserfahrung praktisch nicht auftritt – dies obwohl das Gehirn für sich genommen eigentlich ein recht fragiles Gebilde darstellt.

*Auch der entfernteste Naturgegenstand liegt
als Perzept noch tief im Betrachter*

Führt man sich vor Augen, dass das menschliche Sehzentrum sämtliche visuellen Eindrücke wie in einem unsichtbaren *pocket universe* in sich trägt, dann ist dies ebenso einleuchtend wie zugleich doch auch überraschend. Zu bedenken ist dabei, dass der mentale Bildeindruck auch im Falle einer erweiternden Mediatisierung immer den ersten und einzigen Zugang für das effektive Betrachtererleben darstellt. Als eine Art »erstes Schleusenbecken« stellt das neuronale Kopfkino für den Austausch mit der äußeren Umgebung also stets die bestimmende Bezugsebene dar, da jegliche subjektive Projektion der Außenwelt letztlich über die innere, mentale Wahrnehmung führt. Und obwohl in dem Sinne also auch der entfernteste Naturgegenstand als Perzept noch tief im Betrachter selbst liegt, ist doch das Empfinden genau gegenteilig: dass nämlich alles Erkannte in der jeweils sichtbaren Form außerhalb besteht, direkt am Orte des betrachteten Gegenstandes. Die perfekte Korrelation von Innen- und Außenwelt dient dabei einem ganz elementaren Zweck, denn sie ermöglicht eben jene

intuitive Einlassung, die uns das Empfinden verschafft, *in der Welt* zu sein, d.h. als Teil eines größeren Ganzen zu figurieren. Trotz der geradezu perfekten Adaptation ist jedoch bei genaurem Nachdenken nicht zu verkennen, dass die unmittelbar wahrgenommene Repräsentation doch stets im Kopfe des Betrachters verbleibt. Wenn dieser also z.B. mit seinen Händen ein vor ihm stehendes Objekt modelliert, dann erzeugt er damit zwar in der äußeren Umgebung tatsächlich eine physische Veränderung; visuell findet diese Veränderung ihren Niederschlag aber ausschließlich in der mentalen Konstruktion – so wie dies in vergleichbarer Weise auch für alle übrigen sensorischen Eindrücke gilt. Die überaus enge Koppelung der unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen wird dann am deutlichsten, wenn der direkte Zusammenhang z.B. von visueller und taktiler Erfahrung gelegentlich einmal aufgehoben ist, etwa durch die temporäre Anästhesie einer Gliedmaße oder aufgrund täuschender optischer Bedingungen, wie sie bei Lichtbrechungen entstehen können: Die verschiedenen sensorischen Eindrücke erscheinen dann plötzlich nicht mehr in kohärentem Zusammenhang. Erst dann merken wir, dass wir – wie Laboranten mit tauben Arbeitswerkzeugen – nicht effektiv in die Umwelt hinaus reichen, und dass alle Wahrnehmung eben doch nur mental konstruiert ist (*habitu de fou*). Da wir aber ohne einen intuitiv empfundenen Zugang den komplexen Eindrücken und Anforderungen der Lebenswelt nicht gerecht werden könnten (*liberté*), erscheint es ausgesprochen nützlich, dass insbesondere die visuelle Erfahrungswirklichkeit imaginär nach außen verlegt ist und dem Betrachter so die hochillusionäre Vorstellung einer hell erleuchteten Außenwelt suggeriert. Anders als z.B. im taktilen Empfinden, liegt eine Besonderheit des visuellen Erlebens ja darin, dass die wahrgenommenen Eindrücke nicht auf den eigenen Körper bezogen werden, sondern im Gegenteil überwiegend auf die fern abseits liegende Umwelt. Eine spezifische Differenzierung von Selbst- und Fremdwahrnehmung ist im visuellen Ausdruck gleichwohl nicht vorgesehen; der eigene Körper wird also im Prinzip in der gleichen, taxierenden Art und Weise erfasst wie andere Betrachtungsgegenstände auch, nämlich über den äußeren Widerschein.

Auswärts zu Hause

Da wir als Betrachter bei geöffneten Augenlidern der vor uns liegenden Natur fortdauernd gewahr werden und uns den äußeren Eindrücken selbst mit konzentrierter Anstrengung nicht wirksam zu entziehen vermögen, stellt sich die Frage, ob wir in der vor uns liegenden Umgebung nicht im Grunde mehr zu Hause sind als im eigenen Kopfe. Die Vorstellung, dass wir die Außenwelt besser einsehen und überblicken können, als uns selbst, scheint jedenfalls aufgrund der Augenausrichtung nur logisch, da durch sie eine direkte Introspektion ja nie möglich wird (der Begriff »Vorstellung« macht dabei die unvermeidliche Hinwendung nach außen schon ersichtlich). Der Mensch ist also, zumindest in der Primärwahrnehmung, vor allem auf das Begreifen seiner Umgebung »geeicht« und erst indirekt zur Betrachtung seiner selbst befähigt. Wie schnell ohne die visuelle Außenorientierung auch das definierte Empfinden für die eigenen körperlichen Ausmaße im Raum verloren geht, lässt sich schon anhand des Versuchs nachvollziehen, bei geschlossenen Augen die äußeren Konturen des eigenen Körpers genau zu beschreiben: Außer einer ungefähren Vorstellung, die erst durch taktilen Nachfühlen präzisierbar wird, geht uns diesbezüglich ein wirklich definiertes Einschätzungsvermögen ab. Auch erfolgt die Erkennung des eigenen Körpers meist nur beiläufig, wenn nämlich der Blick beim Ausschweifen in die Umwelt gerade noch die Nasenspitze und den unterhalb der Augen liegenden Teil des Körpers erfasst. Da aber die natürliche Blickführung betrachterabgewandt ist, wird eine Anschauung des eigenen Gesichts auch erst über äußere Mittel der bildlichen Reproduktion möglich: z.B. in Form des heute allseits so beliebten *Selfies*.

Für die Repräsentation und Observation der Umwelt steht überdies eine Vielzahl von Medien zur Verfügung: Angefangen von geschliffenen Kristallen und Lichtleitersteinen, über natürliche und künstliche Spiegel, schlichte Sehrohre zur Einrahmung des Sehfeldes, Brillen und Kontaktlinsen, Lupen und Mikroskope, Periskope, Teleskope und Ferngläser, die auch dem stereoskopischen Sehen gerecht werden, bis hin zu lichtsensiblen Impulsgebern für Blinde und anderen teilreproduktiven Verfahren, die Abschnitte des nicht sichtbaren

Wellenspektrums visualisieren wie Restlichtverstärker, Wärmebildkameras, Radar-, Röntgen- und Ultraschallgeräte, Kerspintomographen und Videoendoskope – verbunden mit unterschiedlichsten Formen räumlich und zeitlich autonomer Bildwiedergabe, die ihrerseits fotografisch oder kinematographisch; chemisch, analogtechnisch oder digitalisiert; manuell, teilmechanisiert oder vollautomatisch sein können.

Den Möglichkeiten der Repräsentation und Observation sind also kaum Grenzen gesetzt, wobei die Herausforderungen, etwas in den Blick zu bekommen, ebenso vielfältig sind wie die Mittel, die dafür gewählt werden. Die instrumentell geschaffenen Formen der Immersion verbinden sich dabei mit unterschiedlichen Formen der Exposition. So kann der Blick, der sich in die Ferne richtet, allein dadurch getrübt oder abgelenkt sein, dass die irdische Atmosphäre dem Licht besondere Färbungen verleiht, Brechungen und sogar Luftspiegelungen erzeugt, die dann als Flimmern oder Fata Morgana wahrgenommen werden. Auch in den Weiten des Weltalls sind neben den vielfältigen Formen kosmischer Nebellichtspiele besondere Ablenkungen des Lichts allein durch die Gravitation nachzuweisen. Die Ausstrahlungen eines Sterns kommen also unter Umständen aus einer ganz anderen Richtung, als unsere unmittelbare Wahrnehmung dies vermuten lässt, ebenso wie Gegenstände im Wasser unter bestimmten Voraussetzungen des Lichteinfalls optisch versetzt erscheinen. Objekte in größerer Entfernung erfasst das menschliche Auge nur unscharf, ebenso wie solche in einem Abstand unter etwa 10 cm; Handlungsabläufe, die nur Bruchteile von Sekunden ausfüllen oder oberhalb eines zu ausgedehnten Zeitraumes liegen, können wir nur noch bedingt registrieren. Diesen und anderen Bedingungen gilt es bei der Verarbeitung bestimmter Eindrücke stets Rechnung zu tragen. Die visuelle Wahrnehmung der Umwelt verläuft also keineswegs nur in ungestörten linearen Bahnen, vielmehr führt häufig erst die Anordnung der betreffenden Umstände und die Akkomodation des Betrachters zu klarer Anschauung.²¹⁰

210 vgl. LÜDEMANN, SVEN: *Die Welt im Zimmer. Fernsehen und Fernwirken aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Lüneburg 2005, S. 22f.

Ohne den Einsatz zusätzlicher Medien folgt die Konstruktion und Erfassung der Oberflächen also ganz den Bedingungen des physiologischen Wahrnehmungsvermögens, wobei dieses paradoxerweise stets auf die Erfassung der *äußeren* Gegebenheiten ausgelegt ist und jegliche Wirklichkeitskonstruktion virtuell vom Betrachter löst: So wird alles unter der Haut Liegende aus der visuellen Sphäre ausklammert. Insofern wie hier eine »Sichtbarkeitsgrenze«²¹¹ des visuell Erforschbaren verläuft, bietet sich neben den anderen von Clausberg benannten Umhüllungs-Konzepten ein Verweis insbesondere auf das von Didier Anzieu beschriebene »Haut-ich« (»Moi-peau«) an: Die bewusste Schale der Psyche erscheine, so Anzieu, wie das, was Mathematiker Grenzfläche nennen.²¹²

Obwohl die bildliche Repräsentation im Kopfe des Betrachters erfolgt, haben wir durch den von außen auftreffenden Blick auf den eigenen Körper doch um so mehr das Empfinden, tatsächlich in die Außenwelt hinaus zu blicken und nicht bloß virtuell Einsicht in eine neuronale Konstruktion zu nehmen – obwohl genau dies doch der Fall ist. Vor diesem Hintergrund erscheint es nur natürlich, wenn wir die imaginär erzeugte Umgebung tatsächlich auch als außen liegend empfinden und demgegenüber die eigene Körperinnenwelt als verborgen und unzugänglich ansehen, wenngleich man im Grunde eher das Gegenteil beschreiben müsste: Dass nämlich alles, was wir sehen, Ausdruck einer inneren Formensprache ist, und dass es eigentlich die Außenwelt ist, die für uns im Dunkeln verbleibt.

Tatsächlich verfügen wir aber nicht einmal über die Möglichkeit, den Blick durch die Innenwelt des eigenen Körpers schweifen lassen, sondern bleiben hierüber stets im Ungewissen, so lange wir nicht auf die Möglichkeiten der anatomisch-sezierenden Erkundung zurück-

211 CLAUSBERG, KARL: *Material-Oberfläche-Haut. An den Sichtbarkeitsgrenzen der Kunstwelt*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2010 (11 Seiten), www.kunsttexte.de.

212 vgl. ANZIEU, DIDIER: *Le Moi-peau*, Paris 1985; deutsch: *Das Haut-Ich*; übersetzt von Meinhard Korte und Marie Hélène Lebourdais-Weiss, Frankfurt a.M. 1991. Zit. nach vorgenanntem Aufsatz von KARL CLAUSBERG

greifen. Umgekehrt ist allerdings auch der Zugang zu den äußeren Gegebenheiten längst nicht so unvermittelt, wie die intuitive Einlassung dies nahelegt, weil alles Außenliegende letztlich eben nur in innerlich-mentalenen Bildkreationen, d.h. in anthropogenen Ausdrucksformen zur Ansicht kommt (*habit de fou*). So stellt auch die Abgrenzung von direkt zufließenden Eindrücken aus der Umwelt gegenüber medial vermittelten Eindrücken im Grunde stets eine nachgeordnete Differenzierung dar, weil die primäre subjektive Einlassung *immer* auf neuronal erzeugten Repräsentationen beruht, die zu umgehen uns nicht möglich ist. Die Klassifizierung außenweltlicher Motive als Natur oder Abbild kann also immer nur als sekundäre Differenzierung erfolgen, ohne an den primär mentalen Charakter der visuellen Repräsentation selbst zu rühren. Was wir sehen, sind immer selbsterzeugte Bildeindrücke, auch wenn dies bei Ansehung der Umwelt so nicht empfunden wird. Wir bleiben somit stets buchstäblich »im Bilde« unserer selbstgemachten Wahrnehmung, die mit den äußeren, materiellen Bedingungen lediglich dispositiv in Übereinstimmung ist.

Das Empfinden, die Welt begreifen zu können, obwohl sie vom Betrachter erkennbar geschieden ist, zeugt allerdings davon, dass wir die Dinge doch unwillkürlich auf uns selbst beziehen, auch wenn wir eben von einem disparaten Gegenüber beider Seiten ausgehen. Die Illusion, man könne tatsächlich ohne manifeste Verbindung Kenntnis von der Welt erlangen, wird auf diese Weise ausgesprochen mächtig, wenn wir nämlich trotz der unverkennbaren Separierung von Subjekt und Objekt zu einer ebenso präzisen wie intuitiv unerklärlichen Vorstellung von der Außenwelt gelangen. Unterstützt wird die Illusion zusätzlich dadurch, dass die Augen einen Mindestabstand benötigen, um überhaupt klare Eindrücke produzieren zu können, was zur Folge hat, dass der Betrachter paradoxer Weise stets in einer gewissen Entfernung zur betrachteten Umwelt verbleiben muss, um sie eingehend studieren zu können. Es besteht also gar nicht die Möglichkeit, ein Anschauungsobjekt mit dem Auge direkt zu betasten, so wie dies z.B. mit den Händen möglich ist. Ganz im eigentlichen Wortsinn des Begriffs »betrachten« könnte man die visuelle Konstruktion der Umwelt vielmehr als eine Art Vlies ansehen, das die Dinge wie ein feiner Bezug umschließt (*habit de soleil*).

*Gefangen in der eigenen Formensprache,
sehen wir im Grunde doch nur uns selbst*

Dabei sehen wir, wenn wir das visuelle Kleid der Wahrnehmung als räumliche Vorstellung auf die Außenwelt projizieren, im Grunde doch nur uns selbst (*nosce te ipsum*). Diese Interpretation ist dann in feiner dispositiver Übereinstimmung zu den materiellen Bedingungen hinsichtlich der geometrischen Gestaltausprägung, jedoch bleiben die ästhetischen Formen letztlich eine vom Betrachter modellierte Kreation. So entsteht, anscheinend ganz mühelos, eine hochaufgelöste und in Echtzeit realisierte Vorstellung der Natur, die nicht einmal als Bild erscheint: Wir unterstellen der Welt direkt jenes Aussehen, das wir an ihr wahrnehmen. Das Eigentümliche hierbei ist, dass uns nur der Bezug zum *Ergebnis* der Genese bleibt. Wir verfügen also über keine Mittel, die selbsterzeugte Wahrnehmung mit den originären natürlichen Gegebenheiten zu vergleichen, da eine solche Bezugsebene nicht existiert, zumindest nicht als visuelle Referenz. Gefangen in unserer eigenen visuellen Formensprache, bleiben wir daher der Welt trotz der hochentwickelten sensorischen Adaptation doch immer etwas entrückt, weil das visuelle Begreifen immer schon eine spezifische Verstellung bedeutet und wir den Dingen mithin nie wirklich »auf den Grund« gehen.

Auch verläuft, optisch bedingt, jegliche visuelle Abtastung stets an der Oberfläche. Wenn dann die taktile Gegenprüfung auf den physischen Widerstand hin mit der visuellen Erwartung korrespondiert (was zumeist der Fall ist), dann bedeutet dies allerdings noch keine Konsistenz und keine Festigkeit des Visuellen an sich. Der Umstand, dass wir die Eindrücke der verschiedenen Sinne zu vereinbaren wissen, zuweilen sogar Synästhesien entwickeln, lässt aber erkennen, wie präzise die einzelnen Wahrnehmungen insbesondere in der räumlichen Zuordnung sind. Diese Kohärenz des Begreifens ist von Bedeutung, insoweit sie den »nur« virtuellen Charakter des Gesehenen relativiert: Etwas, das man sehen, hören und fühlen, vielleicht sogar riechen kann, erscheint zwangsläufig authentischer und zwingender als der isolierte Eindruck einer einzigen Sinneswahrnehmung, etwa des Tastens allein. Zu beachten ist überdies, dass eine taktile Probe

aufs Exempel im Visuellen immer erst bei physischer Annäherung erfolgen kann. Dies bedeutet umgekehrt: Solange Gegenstände aus der Distanz wahrgenommen werden (was überwiegend der Fall ist, insbesondere im Medialen), muss die sensorische Begrenzung aufs Visuelle nicht unbedingt auffallen. Auch bei multisensorischer Einlassung nehmen wir ja die große Mehrzahl der visuellen Eindrücke ohne vergleichende Verifizierung durch andere Sinne wahr. Allein die punktuelle Kohärenz reicht aber offenbar aus, um die Gesamtvorstellung zu stärken; der Betrachter etwa, der festen Grund unter seinen Füßen spürt, wird bei gleichartiger Beschaffenheit des übrigen Bodens auch den Partien, mit denen er nicht unmittelbar in Kontakt ist, eine entsprechende Festigkeit zuordnen. Anders gewendet: So weit, wie wir das Gesehene auch anderen Wahrnehmungen zuordnen können, gewinnt die imaginäre Konstruktion noch an Überzeugungskraft hinzu. Die formvollendete Visualisierung wird also noch prägnanter und überzeugender durch die feine Übereinstimmung, mit der sich auch die anderen Sinneseindrücke ins Gesamtbild einfügen.

*Der Betrachter schneidert den Weltenmantel
nicht nur nach seiner Façon, er webt auch den Stoff*

Nach allem bisher Beobachteten scheint es so zu sein, dass der Betrachter der Umwelt kraft seines bestechenden Visualisierungsvermögens nicht nur ein passendes virtuelles Kleid anlegt, durch das sie subjektiv wahrnehmbar wird, sondern dass er das scheinbar lückenlos umschließende Vlies auch selbst erzeugt (*habit de soleil*). Man könnte also sagen: Der Betrachter schneidert das Bild der Welt nicht nur »nach seiner Façon«, er webt auch den Stoff. Frei nach Gottfried Kellers Novelle *Kleider machen Leute*²¹³ können diese zugleich Ausweis wie auch Kaschierung ihres Trägers sein. Hinzu kommt: So wie ein maßgeschneiderter Anzug seinen Besitzer in der Regel nicht unmittelbar in jedem Detail formgetreu nachbildet, sondern ihn vielmehr in einer bestimmten Taillierung erfasst, so folgen auch die hüllenarti-

213 KELLER, GOTTFRIED: *Kleider machen Leute*, Hamburg 1959.

gen Konstruktionen des Visuellen der jeweiligen materiellen Grundlage umrissartig entsprechend der gewählten Skalierung.

Durch die Variabilität der Perspektive und die sich hieraus ergebende Möglichkeit, Anschauungsobjekte sukzessive zu umrunden, ist für den Betrachter zwar unverkennbar, dass seine Umwelt noch andere Dimensionen als nur flächige Formen ausweist; der Innenraum alles Gegenständlichen bleibt im Gegensatz zur reflektierenden Oberfläche jedoch visuell stets verdeckt. Auch wenn unsere Formen der Wirklichkeitserfahrung also auf einen oberflächigen Widerschein ausgelegt sind und im Prinzip nur Hohlkörper-Konstruktionen beschreiben, erscheint es uns doch ganz natürlich, mit substantiierten Vorstellungen von Objekten umzugehen. Aus der visuellen Erfahrungsweise ergibt sich eben nur eine von vielen möglichen Erscheinungsformen des Kosmos, die für sich genommen keineswegs als maßgebend oder gar ausschließlich anzusehen ist. Schon im Begriff »anzusehen« spiegelt sich allerdings zugleich unsere stete, fast unvermeidliche Tendenz zum visuellen Denken – nicht anders als in dem nachfolgenden Begriff »spiegelt«. Man braucht sich hier nur vor Augen zu führen, für welche unterschiedliche Sinneswahrnehmungen der Mensch empfänglich ist, z.B. für akustische, olfaktorische oder taktile Eindrücke. Dann nämlich wird deutlich: Es wären auch ganz andere sensorische Dimensionen verfügbar. Wir neigen gleichwohl dazu, dem Visuellen eine Vorrangstellung einzuräumen, weil wir alle darin »vorgefundenen« Dinge als gesetzte Formen auffassen, an denen wir schöpferisch nicht direkt partizipieren.

Wie weit weg wir im alltäglichen Empfinden von der Einsicht entfernt sind, das Gesehene selbst zu erschaffen, wird tatsächlich deutlich, wenn wir uns buchstäblich vor Augen führen, welche ungeheure Kreative Arbeit vor uns läge, wenn z.B. jedes einzelne Detail einer ausgedehnten Landschaft tatsächlich von Hand in eben der Größenordnung zu erschaffen wäre, in der wir sie vor uns sehen. Die perfekte Illusion einer großräumigen, unmittelbaren Erfassung der Natur ist hier also offenbar ausreichend, um gar nicht erst die Vorstellung entstehen zu lassen, wir stellten im Kopf nur ein miniaturhaftes Modell der Außenwelt her. Dabei geht es nicht einmal nur um die Herstellung einer kleinen Reproduktion: Was wir sehen, ist in erster Linie

Kreation. Die Ausdrucksformen, mit denen wir im Handumdrehen die Welt in die uns vertrauten Hüllen kleiden (*habit de soleil*), sind dabei so unvermeidlich Teil des subjektiven Erlebens, dass wir ihrer selbst bei gezieltem Bemühen nur schwerlich als solche gewahr werden.

*Statt von einer Wahrnehmungsweise, wäre es eigentlich treffender,
von einer »Wahrhabungsweise« zu sprechen*

Tatsächlich erscheinen nämlich die mental kreierte Ausdrucksformen in perfekt kongruenter Zuordnung zu den erfassten Gegenständen, so dass sie nicht einmal mehr als Umhüllung erscheinen, sondern vielmehr als *die Dinge selbst*. Infolgedessen haben wir uns auch schlicht daran gewöhnt, die Natur nur oberflächlich zu erfassen, obwohl wir sie durchaus konsistent auch in der Tiefenstruktur erleben: Ganz gleich nämlich, wie weit wir den Dingen visuell auf den Grund gehen, führt jede vertiefende Einlassung zur Freilegung einer neuen Oberfläche, die vom Gehirn schneller repräsentiert wird, als auch die rasanteste Zerlegung erfolgen kann. Jede Enthüllung zieht also unmittelbar eine neue Umhüllung nach sich. Dem Empfinden nach eilt somit jeder Veränderung ihr Korrektiv praktisch schon voraus, so dass das oberflächige visuelle Erleben auch nie im Widerspruch zum tiefergehenden Gesamtempfinden steht: Durch die beständig hohe Illusionskraft berauben wir uns lediglich selbst der erforderlichen Erkennungsmittel für die Bedingungen unseres visuellen Erlebens.

Dass diese Illusion möglich wird, verdankt sich dabei nicht nur dem menschlichen Wahrnehmungsapparat, sondern auch den unsichtbaren Lichtflüssen, die eine unauffällige Verbindung zwischen Welt und Betrachter herstellen, zugleich aber auch den Abstand ermöglichen - ganz wie jene unsichtbaren Brücken, die in der heutigen Telekommunikation genutzt werden: Tatsächlich stellt ja jede visuelle Wahrnehmung der Außenwelt für sich genommen bereits eine Art Fernwahrnehmung dar. Dass die Ansehung der Natur auf einer komplexen, mehrstufigen Verarbeitung beruht und sogar den freien Raum als geradezu magische Übermittlungssphäre vereinnahmt, fällt allerdings nicht auf, da wir uns als Betrachter daran gewöhnt haben, die Welt visuell in Besitz zu nehmen, ja in Besitz zu haben, auch

wenn wir sie paradoxerweise zugleich immer außerhalb unserer selbst wähen. Statt von einer »Wahrnehmungsweise«, wäre es demnach eigentlich treffender, von einer »Wahrhabungsweise« zu sprechen. Versteht man die Impulsübertragung nämlich ganz im wörtlichen Sinne als ein »Hinübertragen«, dann würde sich der darin zum Ausdruck kommende Prozesscharakter vom statisch persistierenden Charakter der visuellen Eindrücke abheben. Obwohl ein solcher Übertragungsvorgang nicht zweifelsfrei zu erkennen ist, entwickeln wir dennoch ein Empfinden, wonach Welt und Betrachter aufgrund ihrer ästhetischen Gleichförmigkeit zusammen gehören, d.h. der gleichen übergeordneten Natur eingeordnet werden können. Diesem Eindruck folgend, kann sich der Betrachter innerhalb seines Präsenzraums als »theoretisch allwissend« empfinden, denn er geht im Prinzip davon aus, dass kein Gegenstand seiner visuellen Teilhabe entgeht, auch wenn die direkte Aufmerksamkeit nicht zu allen Dingen gleichzeitig hinreicht. Und doch werden auch all jene Teile als visuell konsistent und stabil ins Gesamtempfinden einbezogen, die in der primären Wahrnehmung zunächst nur latente oder gar keine Präsenz erlangen.

*Wir haben nicht den Eindruck,
durch zwei Knopflöcher zu schauen*

Dies verdankt sich insbesondere dem Umstand, dass der Betrachter zunächst keinen Grund hat, das vor ihm Sichtbare als Ergebnis eines gerichteten Informationsflusses zu begreifen. So bleiben Aussehen und Öffnungsweite der wahrnehmenden Augen relativ unbestimmt. Anders als z.B. im Falle von Mund und Speiseröhre, deren Einlass die Aufnahme allzu großer Bissen auf ganz natürliche Weise begrenzen, sind die vergleichsweise kleinen Augen schon bei normaler Öffnung für die Rezeption praktisch unbegrenzt großer Räume zugänglich; auch das bewusste Bemühen um eine noch stärker erweiterte Öffnung vergrößert das Sehfeld nicht weiter: Wer die Welt ansieht, vermeint praktisch immer schon die ganze Welt zu sehen. Der Betrachter hat tatsächlich ja keineswegs den Eindruck, durch zwei Knopflöcher aus seinem eigenen Kopf heraus zu schauen, wie man dies, bei Beurteilung von außen, zunächst vermuten könnte. Es

entsteht ganz im Gegenteil das Gefühl eines weit geöffneten Gesichtsfeldes, aus dem heraus sich die Aufmerksamkeit scheinbar in aller Breite in die vis-à-vis stehende Umwelt überträgt (*premier tissage*). Wir empfinden dabei die Netzhaut nicht als filmartig geschlossenes Rezeptionsmedium; vielmehr wird geneigt, von einer Art unsichtbarem Schleusentor auszugehen (das ohne eingehendere Betrachtung im Spiegel gar nicht wahrnehmbar ist). Dem Betrachter ist also intuitiv nicht bewusst, dass die von außen eintreffenden Impulse durch das enge Nadelöhr von Linse und Retina verlaufen und eine Vielzahl weiterer Nervenstränge durchqueren, bis sie im Gehirn zu anschaulichen Eindrücken verarbeitet werden. Der gesamte Weg vom physischen Objekt in der Außenwelt zur imaginären Konstruktion im Kopf einschließlich der illusionären Rückverlegung nach außen bleibt also abseits des bewussten Gewahrwerdens. Möglich wird so eine Hinführung der Welt zum Betrachter, die so reibungslos verläuft, dass sogar die verschlungenen Wege durchs Gehirn verborgen bleiben und vor allem der virtuelle Abstand zur Umwelt als leerer Raum erscheint. Dies kann als eine der wohl bemerkenswertesten Leistungen angesehen werden: Dass es Räume schafft und dem Betrachter das Fenster zur Außenwelt öffnet.

So wenig nun Innen- und Außenwelt einander in ästhetischen Kategorien tatsächlich entsprechen, so sehr gelangen wir doch in der interpretierenden Einlassung zu einer bestechenden funktionalen Koppelung, die uns ein überaus immersives Empfinden ermöglicht (*habit de fou*). Anschaulich macht dies folgendes Gedankenexperiment: Herzustellen wäre ein mit Projektionsbildschirmen versehenes Cockpit, das keinen direkten Ausblick auf die Außenwelt böte, sondern wie ein Flugsimulator lediglich eine täuschend echte Projektion. Der Pilot könnte ein solches, rein instrumentell kontrolliertes Flugzeug problemlos fliegen und würde, beim heutigen Stand virtuell-immersiver Bildtechnik, einen Unterschied zum direkten Ausblick nach draußen auch gar nicht mehr erkennen.

Wenn wir nun, etwa als Spaziergänger, in einem solchen »Instrumenten-Blindflug« durch die Umgebung navigieren, geschieht im Grunde etwas Vergleichbares: Im »zerebralen Cockpit« wird eine so fein adaptierte und illusionäre Konstruktion der Außenwelt auf-

geführt, dass wir zu keinem Zeitpunkt auf den Gedanken kommen, nicht *die Natur an sich* zu sehen. Maßgeblich für die intuitive Situierung ist vielmehr die enge funktionale Koppelung der äußeren Dispositionen mit der mentalen Vorstellung: Wir sind hier unweigerlich festgelegt auf den selbstgeschaffenen Bildeindruck, denn es ist uns eben nicht möglich, den Blick von der inneren Projektionswand abzuwenden – ähnlich wie gemäß der platonischen Erzählung die Höhlenbewohner den Blick nicht hinter sich zu richten vermochten, und ihnen so die Erkennung der Projektionsquelle verwehrt blieb.

Die unbedingte Kohärenz der visuellen Formen erscheint als eine der wichtigsten Bedingungen für unser Wirklichkeitserleben

Der innere Bildeindruck stellt also eine *Eröffnung* des Raums dar, wie er zugleich auch *Begrenzung* des Blicks ist: Eröffnung, weil er grundsätzlich eine weitestmögliche Einlassung in die Ferne bietet; Begrenzung, weil er als Bild doch stets geschlossen bleibt und der Betrachter seinem selbstgeschaffenen Formenkosmos nicht entkommt. Im Ergebnis haben wir es demnach mit einem visuellen Gefüge zu tun, von dem der Betrachter in bewusster Reflektion zwar einen Schritt zurück treten kann; als Bezugssystem entlässt es ihn aber doch nie aus seiner zwingenden Form.

Die Flächen, die realiter etwa zur Erschaffung einer ausgedehnten Landschaft zu füllen wären, sind so ungeheuer groß, dass uns gar keine andere Interpretation bleibt, als dass die Dinge eben von sich aus so seien, wie sie uns erscheinen. Neben der vermeintlich maßstabsgetreuen Größe spielt dabei insbesondere die ausgeprägte Variabilität eine zentrale Rolle; sie liefert scheinbar den letzten Beleg dafür, dass die Welt uns nicht als Bild begegnet, sondern als Welt *in natura*, unabhängig von den Gesetzen der Perspektive und Optik. Dabei ist nichts von dem, was wir im Geiste realisieren, in dieser Form als Außenwelt auch tatsächlich manifest. Insbesondere die Bewegungen, die sich aus dispositiven Veränderungen der Motive ergeben, scheinen ja ganz den Dingen selbst zu folgen; und doch erfordert jede Bewegung der äußeren Umstände wieder eine ganz eigene, von der physischen Wirklichkeit entkoppelte Repräsentation

und Agitation im Geiste des Betrachters. Was wir sehen, wirkt jedoch offenkundig viel zu ausgefeilt, um als selbsterzeugte Illusion gelten zu können, zumal wir mit der Repräsentation auch der detailreichsten Umwelten keine Mühe haben. So trauen wir uns intuitiv selbst gar nicht zu, den ersten Bildeindruck (*premier tissage*) eigenhändig zu erschaffen, vor allem weil er scheinbar stets in einiger Distanz vor uns verbleibt und ungeheuer viele Details in sich vereint, ohne den Betrachter spürbar zu beanspruchen. Auch bei nur flüchtiger Wahrnehmung verbleibt das Gesehene ja in einer Art *Stand-by-Modus*, ganz so, als sei die Wahrnehmung der vor uns befindlichen Gegenstände frei von jeglichem Verarbeitungsaufwand. Die mühelose Erkundung der Welt beruht insoweit vor allem auf dem Umstand, dass sie dem Empfinden nach gar nicht erkundet werden muss, vielmehr durch die augenblickliche visuelle Präsenz praktisch immer schon umfangreich erschlossen erscheint. Die unbedingte Kohärenz der visuellen Formen, selbst bei weit verstreuten Objektdispositionen und rapide wechselnden Perspektiven, erweist sich daher als eine der wichtigsten Bedingungen für unser Wirklichkeitserleben.

So gelingt es z. B. auch nicht, abseitige Winkel durch sprungartige Perspektivenwechsel als nicht-repräsentierte Partien zu identifizieren oder den festen Zusammenhang der einzelnen Elemente auch nur für einen Moment zu destabilisieren. Obwohl sich die erfasste Umwelt tatsächlich außerhalb des Betrachters befindet und eine Modellierung des Gesehenen mit den Händen demnach problemlos möglich wäre, bleibt eine direkte Beeinflussung der visuellen Ausdrucksformen doch außerhalb unseres Wirkvermögens. Das imaginierte Erscheinungsbild ist zwar gleichsam nur »hauch-dünn«; nichtsdestotrotz ist uns eine Art Ausradiieren des oberflächigen Ausdrucks nicht möglich. Entgegen unserem Empfinden verdankt sich dieser keineswegs den Dingen selbst, vielmehr hat er im Geiste des Betrachters seine Grundlage, wodurch er ungeachtet jeglicher Manipulation »unantastbar« bleibt.

Durch mechanisches Einwirken kann der Betrachter also z. B. eine Porzellanvase in viele Einzelteile zerspringen lassen; es wird ihm hingegen nicht gelingen, die Fragmente aus ihrer visuellen Form zu lösen. Selbst bei erheblichen Veränderungen an der Gestalt der Dinge bleibt der visuelle Ausdruck dem Grunde nach also unberührt, da die

visuelle Erscheinung wie eine sich sofort schließende Haut jede freigelegte Oberfläche unmittelbar deckt. So lässt sie dem Betrachter keine Gelegenheit, den Prozess der Bildentstehung nachzuvollziehen. Dies ist um so bemerkenswerter, als insbesondere die Adaptation an veränderte Perspektiven zwangsläufig eine Dynamik impliziert und jegliche Repräsentation fortlaufend aktualisiert werden muss, um nicht schon an sich als *work in progress* zu erscheinen. Tatsächlich erscheint aber die visuelle Umwelt durch die überaus schnelle Wandlung der aufgenommenen Impulse so, als bestünde sie aus fertigen Elementen, ohne jede Verarbeitungserfordernis. Wo nämlich ein Herstellungsvorgang nicht zu ersehen ist, ist auch ein Artefakt nicht zu vermuten, wodurch uns die Dinge wie naturbelassene, unberührte Fundstücke erscheinen.

SYNTHESIS

nouvelle vue

Die These war wie folgt gestellt:

Die Paradigmen PANORAMA und PANOPTICON verfügen, in ihrer modellhaften Einzigartigkeit wie in ihrer dialektischen Verwobenheit, in ihrer Gegensätzlichkeit wie in ihrer Komplementarität, über ein hohes analytisches Potential, das für ein vertieftes Verständnis visueller Wirklichkeitswahrnehmung nutzbar zu machen ist und die Formulierung eines übergeordneten, metaphorischen Paradigmas nahelegt: PREMIER PANNEAU.

Diese These hat sich bestätigt.

Dies ergibt sich aus den Ausführungen, die ex positivo aus der virtuellen Perspektive der Narrenfigur zu formulieren waren (*thesis*), wie auch ex negativo aus »skeptischen«, aber entkräftbaren Gegenentwürfen der Königsfigur (*antithesis*). Das virtuelle Vis-à-vis beider Figuren hat sich dabei für die Veranschaulichung der jeweils relevanten Weltbilder bzw. Bildwelten als nützliches Mittel erwiesen. Für die Arbeit wurde auf vier verschiedene Textformen zurückgegriffen:

(1) Die Form des Platonischen Dialogs für die Exposition der leitenden Fragestellungen, die in besonderem Maße auf den antiken philosophischen Hintergrund zugeschnitten ist. Die sprachliche Zweiteilung folgt dem interkulturellen Bezugshintergrund, wie er im betreffenden Kapitel beispielhaft für Parzival / Perceval beschrieben wurde. Eine weitere Zweiteilung ist auf narrativer Ebene durch die Verbindung von Prolog und Epilog angelegt, wodurch der Dialog im Gesamtbild Züge einer Parabel bekommt.

(2) Die Form schlichter Prosa zur eingehenden Ausführung und Kontextualisierung des Forschungsansatzes.

(3) Eine Spielart der Parabel, in Verbindung mit den zentralen Bildmotiven und Vexierformen auch als »Narrenschauspiel« zu lesen, um dem im Mittelpunkt stehenden Erkenntnisprozess *du roi fou au roi sage* einen einprägsamen Rahmen zu geben.

(4) Die Form des freien Essays, die sich gut eignet, die übergreifenden Betrachtungen zu dem dialektisch geprägten Themenkomplex auszuführen. Die stichwortartigen Bezugnahmen auf die Leitbegriffe des Text- und Bildkonzepts FOU DU ROI ermöglichen dabei die direkte Zuordnung der Betrachtungen zum theoretischen Rahmen.

Aus der im Kapitel TOUR DU MONDE angestellten Untersuchung (*analysis*) geht hervor, dass das erwartete analytische Potential von PANORAMA und PANOPTICON gut nutzbar zu machen war; insbesondere mit dem Entwurf des Paradigmas PREMIER PANNEAU wurde eine zielführende, innovative Metapher gefunden. Die Metapher CLÉ DE FOU erlaubt es, den philosophischen Imperativ *nosce te ipsum* als »Erkenntnisschlüssel« zu nutzen und so die widerstreitenden Ansichten von König und Narr im dialogischen Prozess zu vereinen (*synthesis*). Die Ebene des wissenschaftlich formulierten Erkenntnisinteresses ist dabei einerseits von der methodisch gewählten Inszenierung zu unterscheiden; es kommt in dem zweigeteilten Arbeitsprinzip allerdings andererseits ein fruchtbarer Übergang zustande: Die spielerische Identifizierung des Lesers mit den Figuren der Darstellung zielt darauf ab, ein intuitives Verständnis zu entwickeln, das von der Verbindung beider Ebenen profitiert. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Inhalten wird durch die gewählten Formen der Darstellung begreiflicher, ja, sie bezieht ihr eigentliches Potential erst aus diesen Formen. Hierzu gehört auch der beschriebene mythologische Hintergrund: Die antike Vorstellungswelt liefert mit dem Ptolemäischen Kristallschalen-Modell PRIMUM MOBILE, den sternbildlichen Leitfiguren sowie der daran geknüpften *Argonautensage* mit dem *Goldenen Vlies* eine Grundstruktur, die als integraler Bestandteil des Text- und Bildkonzepts FOU DU ROI der anthropologischen und kulturgeschichtlichen Dimension unserer Visualität Rechnung trägt. Die Analogien zur neuzeitlichen Betrachtungsebene konnten hier durchgängig hergestellt werden und haben sich insbesondere mit dem Gegenüber von *Zeus & Atlas* für die Grundlegung des Prinzips *opposition – cohabitation*

als fruchtbar erwiesen, das im Erkenntnismodell *König & Narr* wieder aufscheint. Die Verzahnung von antikem und neuzeitlichem Weltbild wird schließlich auch in der Gegenüberstellung zweier Begriffspaare sichtbar: *Himmelszelt & Weltenmantel* bilden als Bezugnahmen auf das antike Weltbild anschauliche Entsprechungen zu den selbstgefundenen Motiven *premier tissage & habit de soleil*.

Als Ergebnis der so begründeten Analyse sind grundlegende Bedingungen für eine neue Sicht auf die visuellen Erscheinungsformen der Natur bzw. auf die Wahrnehmungsweisen des Menschen zum Vorschein gekommen. Die so gewonnene *nouvelle vue* integriert als Synthese die widerstreitenden Standpunkte im Rahmen der kreativen Inszenierung: Dabei lässt sie dem intuitiven Erleben der Königsfigur weiterhin Raum, sorgt aber zugleich durch die gefundenen Einsichten für eine Relativierung der »absolutistischen Herrschaft« des so beschriebenen Betrachters. Das Mittel hierfür bietet die eingangs formulierte *constitution médiale*, aufbauend auf PANORAMA und PANOPTICON: Die dadurch geschaffene Grundlage hat sich als geeignet erwiesen, den Blick des Betrachters für die Hintergründe seines habitualisierten Erlebens zu schärfen. Dies gelingt insbesondere mithilfe des darauf aufbauenden metaphorischen Paradigmas PREMIER PANNEAU, das der beschriebenen dialektischen Verwobenheit Rechnung trägt und ein vertieftes Verständnis der komplementären Bedingungen ermöglicht. Die primären Bedingungen unserer visuellen Wahrnehmung (*premier tissage*) werden im Rückgriff auf das so formulierte Paradigma besser begreiflich: Wir sehen hiernach, ausgehend von der gespiegelten Bildgebung (*miroir de fou*), welchen konkreten Voraussetzungen unsere selbstkreierte Visualität unterliegt (*cadre de roi*). In der Verbindung beider Motive zeichnet sich dabei auch ein anschauliches Beispiel für den Übergang vom Denken zum Handeln auf, wie er in der Wissenschaft, aber auch in der Zivilgesellschaft zu beobachten ist: Mit Blick auf den deutsch-französischen Hintergrund der Arbeit könnte man als Beispiele etwa die *Révolution française* und den *Fall der Mauer* benennen, deren Verwirklichung sich gleichermaßen theoretischen wie praktischen Vorstößen verdankte.

Die Bestätigung der These *ex positivo* hat sich aus den Betrachtungen ergeben, die der Sichtweise der Narrenfigur zufallen: Deutlich

geworden sind darin die spezifischen Bedingungen unserer visuellen Wahrnehmung. Die Bestätigung *ex negativo* hat sich aus jenen Ausführungen ergeben, die der Sichtweise der Königsfigur entsprechen und Erklärungsansätzen folgen, die *nicht* auf die genannten strukturellen Bedingungen zurückgreifen: Deutlich geworden ist, dass eine solche Sicht nur illusionsgetragen sein kann. Der Versuch, unser Wirklichkeitserleben *ohne* eine Anbindung an strukturierte Bedingungen zu erklären, bleibt zwangsläufig ohne Grundlage, weil wir in unserer Wirklichkeitswahrnehmung eben an sie gebunden sind – auch wenn unser intuitives Erleben ganz in der Illusion einer absoluten Beherrschung des Sichtbaren aufgeht.

Die Inszenierung des Gegenübers von FOU und ROI hat sich in dem Sinne als erkenntnistheoretisches Modell zur Erforschung unserer visuellen Wahrnehmung bewährt. Dies sowohl durch die vexierenden Text- und Bildformen, die in den »Schlüsselparabeln« eine narrative Veranschaulichung gefunden haben, als auch in der Verbindung der drei bipolaren Achsen, auf die sich die Untersuchung insgesamt gestützt hat. Besondere Wirkung konnte dabei, wie erhofft, das metaphorische Paradigma PREMIER PANNEAU entfalten (in Verbindung mit dem Begriff *premier tissage* als »Analogierelation«²¹⁴), ohne dass die Synthese aus den dialektisch aufeinander bezogenen Paradigmen PANORAMA und PANOPTICON nicht die angestrebte Prägnanz entfaltet hätte.

Das so geschaffene Werkzeug weist, als kognitive Metapher, über den definierten Rahmen dieser Arbeit hinaus: Anzunehmen ist, dass im breiten Feld visueller Forschungsansätze eine Grundlegung, die gleichermaßen mediale wie mentale Aspekte unserer Visualität berührt, vielversprechend auch für die Erforschung anderer wissenschaftlicher Themenbereiche ist. Hier zahlt sich die aufwändige Suche nach innovativen Sprach- und Bildformen aus, die weite Teile der Forschungsphase beansprucht hat und durch die, neben der inhaltlichen auch eine ästhetische Synthese möglich geworden ist: Die Aus-

214 vgl. DREWER 2003, S. 64.

sicht, hier in dem von Drewer beschriebenen Sinne eine »theoriekonstitutive Metapher«²¹⁵ begründet zu haben, scheint daher realistisch.

Gestärkt wird durch den Entwurf des PREMIER PANNEAU auch das Gesamtkonzept, in das die Metapher nicht nur über die Paradigmen von Barker und Bentham, sondern auch über das Motiv *premier tissage* als Analogierelation direkt eingewoben ist: Die Gegenüberstellung von FOU und ROI als erneuerter Spielart einer klassischen Dialogstruktur bietet, in Verbindung mit den drei Schlüsselmotiven CLÉ DE FOU, MIROIR DE FOU und CADRE DE ROI sowie mit den vexierenden Text- und Bildelementen einen anschaulichen Rahmen, welcher der Arbeit methodisch wie auch inhaltlich Festigkeit verleiht. Die »literarische« Dimension wissenschaftlichen Arbeitens erweist sich hier gleichermaßen als Mittel und Zweck: Innerhalb der gefundenen Formen befördert sie das Erkenntnisinteresse; sie ist zugleich aber auch »Selbstzweck« im Sinne einer für sich stehenden Kreation. Möglich wurde diese Synthese in der Form nur durch den bewussten Rückgriff auf bilinguale Elemente und die darüber gefundenen Reime und Vexierformen.

Der aufwändig erarbeiteten Stringenz in der kreativen Anlage des Konzepts stehen die weniger zwingenden, essayistischen Betrachtungen gegenüber. Deren einzelne Abschnitte bieten sich zur freien Verknüpfung an; sie müssen auch nicht unbedingt chronologisch gelesen werden. Ein gewisses Maß an Redundanz ist dabei nicht zu vermeiden, jedoch liegt der Gewinn für Analyse und Synthese auf der Hand: Nur durch die assoziative Verknüpfung einzelner Aspekte und die breite Recherche konnte die Anlage der Arbeit insgesamt ihre dialektisch-komplementäre Form finden, deren Entstehung sich wesentlich aus dem flexiblen, intuitiven Zugang gespeist hat und nur so hat entwickeln lassen. Über eine ausschließlich theoretisch-abstrakte Konzeptualisierung hätte die Arbeit, nach Einschätzung des Verfassers, nicht zu der angestrebten inhaltlichen und ästhetischen Kohärenz gefunden.

Durch die interdisziplinären Perspektiven konnten überdies Anknüpfungspunkte auch für andere Fächer geschaffen werden: Insbesondere die zahlreichen Schnittstellen zwischen Natur- und Geisteswissenschaften erscheinen interessant für weitere Vertiefungen; hier bieten die Kulturwissenschaften eine starke Klammer. Es liegt dabei in der Natur von essayistischen Betrachtungen, dass sie nicht erschöpfend sein können. Die fließenden Einlassungen auf das theoretische Konzept sind dabei gleichermaßen dem Gedanken verpflichtet, Antworten zu liefern wie neue Fragen aufwerfen. Eben hierauf gründet sich auch das ambivalente Prinzip des Narrenschauspiels (bzw. in ähnlicher Weise des Platonischen Dialogs); es ermöglicht spielerische Perspektivenwechsel und lässt auch mancher Uneindeutigkeit Raum. Als kodifizierter Rahmen gibt es beiden Seiten zugleich aber auch Sicherheit in der Form des Diskurses. Die inszenierte Abwägung zwischen den Sichtweisen von König und Narr (bzw. zwischen den Figuren Alexis und Sokrates im Platonischen Dialog) hat dabei gezeigt, dass die Illusionen unserer Geisteskraft unverzichtbar sind, wenn wir uns intuitiv in der Welt orientieren wollen, und dass sie – ganz wie die beschriebene Königsfigur in ihren Machtverhältnissen – zum Glück ausreichend stark sind, sich unserer immer wieder von neuem zu bemächtigen – auch *nach* gewonnener Einsicht. Als Menschen lassen wir Raisonement und Relativierung vorübergehend zu, weigern uns aber, das wohlaustarierte Empfinden dauerhaft den klärenden Einsichten der Verstandeskraft unterzuordnen: Der Eigensinn der Königsfigur bleibt letztlich ungeschmälert, ihr Machtempfinden ungebrochen.

Mehr wird auch diese Arbeit nicht leisten können: Den Leser immer wieder aufs Neue zur prüfenden Vergegenwärtigung seiner eigenen Wahrnehmung zu animieren (*nosce te ipsum*), um so ein vertieftes Verständnis der für uns so elementaren Visualität zu entwickeln. Ein solches Verständnis scheint am besten möglich, wenn ganz im philosophischen Sinne der hier vorgestellten Synthese stets *beide* Seiten im Bewusstsein bleiben: Immersion und Reflektion, Illusion und Realität.

215 vgl. DREWER 2003, S. 64.

EPILOGUE

γνώθι σεαυτόν

Dans la couturière d'Alexis, vieilli entre-temps.
Un enfant entre dans l'atelier.

L'ENFANT Alexis, pourquoi y a-t-il autant de miroirs accrochés au mur chez toi?

ALEXIS Ils sont pour mes clients, qui se font faire leurs vêtements chez moi. Chaque client reçoit un miroir avec son habit.

L'ENFANT Pourquoi un miroir, s'il montre le vêtement tel qu'il est?

ALEXIS Choisis un miroir, et compare ton vêtement avec ce que le miroir t'en reflète.

L'enfant examine les différents modèles, choisit un miroir et le tient près de son pantalon.

L'ENFANT Les deux sont pareils.

ALEXIS Tu as raison. Prends-donc le miroir et va jouer avec. La prochaine fois que tu viendras ici, je te montrerai comment on fait de la couture.

En sortant, l'enfant voit la gravure sur le dos du miroir:

*Si le miroir
se brise en mille éclats, ne le jette pas!
Comme cadre de couture
il te servira.*

EPILOG

γνώθι σεαυτόν

In der Schneiderei des inzwischen gealterten Alexis.
Ein Kind betritt das Geschäft.

KIND Alexis, wieso hängen bei dir so viele Spiegel an der Wand?

ALEXIS Sie sind für meine Kunden, die sich von mir ihre Gewänder schneiden lassen. Jeder Kunde bekommt zu seinem Kleid einen Spiegel.

KIND Wozu ein Spiegel, wenn er das Kleid zeigt, wie es ist?

ALEXIS Such dir einen Spiegel aus und vergleiche dein Kleid mit dem, was der Spiegel dir davon zeigt.

Das Kind prüft die verschiedenen Modelle, wählt einen Spiegel und hält ihn an sein Hosenbein.

KIND Beides ist gleich.

ALEXIS Du hast recht. Nimm den Spiegel und geh damit spielen. Wenn Du das nächste mal kommst, zeige ich dir, wie man schneidert.

Hinausgehend, sieht das Kind die Gravur auf der Spiegelrückseite:

*Springt der Spiegel
dir in tausend Teile, wirf ihn nicht weg!
Er erfüllt dann als Nährahmen
seinen Zweck.*

LITERATURVERZEICHNIS

- ADORNO, THEODOR W.** und **MAX HORKHEIMER**: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M. 1997.
- AGAMBen, GIORGIO**: *Signatura rerum – über die Methode*. Frankfurt a.M. 2009.
- ANDERS, GÜNTHER**: *Der Blick vom Mond. Reflexionen über Weltraumflüge*. München 1994 (1970).
- ANDERS, GÜNTHER**: *Der Blick vom Turm. Fabeln. Mit 12 Abbildungen von A. Paul Weber*. München 1968.
- ANDERS, GÜNTHER**: *Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. I, Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München 1987 (1956).
- ANDERS, GÜNTHER**: *Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. II, Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. München 1987 (1980).
- ANZIEU, DIDIER**: *Le Moi-peau*, Paris 1985.
- ASSMANN, JAN, FRITZ GRAF, TONIO HÖLSCHER, LUDWIG KÖNEN, JÖRG RÜPKE, JOHN SCHEID U.A.** (Hg). *Archiv für Religionsgeschichte*. Elfter Band. Berlin 2009.
- BACON, FRANCIS**: *Novum Organum*. Cambridge 2000.
- BAUDRILLARD, JEAN**: *Die Agonie des Realen*. Berlin 1978.
- BAUDRILLARD, JEAN**: *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin 1978.
- BARKER, ROBERT**: *The repertory of arts and manufactures: Specification of the patent granted to Mr. Robert Barker, of the city of Edinburgh, portrait-painter; for his invention of an entire new contrivance or apparatus, called by him La Nature à Coup d’Œil, for the purpose of displaying views of nature at large, by oil-painting, fresco, water-colours, crayons, or any other mode of painting or drawing*. London 1787.
- BARTHES, ROLAND**: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M. 1989.
- BECCO, ANNIE**: *Genese de l’esthétique française moderne. De la Raison classique à l’imagination créatrice*. Vol. I+II. Pisa 1984.
- BENEKE, JÜRGEN**: *Metaphorik in Fachtexten* in: *Textlinguistik und Fachsprache*. Hg. v. **REINER ARNTZ**, Hildesheim 1988.
- BENJAMIN, WALTER**: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a.M. 1996.
- BENJAMIN, WALTER**: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von **THEODOR W. ADORNO** und **GERSHOM SCHELEM**, hg. v. **ROLF TIEDEMANN** und **HERMANN SCHWEPPEHÄUSER**. Frankfurt a. M. 1972–1999, Band IV.
- BENSEN CAIN, REBECCA**: *The Socratic Method. Plato’s Use of Philosophical Drama*. Continuum, London 2007)
- BENTHAM, JEREMY**: *Panopticon; or, the Inspection House: containing the Idea of a new Principle of Construction applicable to any Sort of Establishment, in which Persons of any Description are to be kept under Inspection; and in particular to Peni-tentiary-Houses, Prisons, Houses of Industry, Work-Houses, Poor-Houses, Manufactories, Mad-Houses, Lazarettos, Hospi-tals, and schools; with a plan of Management adapted to the principle: in a Series of Lettres, written in the year 1787, from Crecheff in White Russia, to a friend in England. By Jeremy Bentham. Dublin, printed: London, reprinted 1791. Works, Bd. IV, London 1968.*
- BEYER, ANDREAS, MATTEO BURIONI** und **JOHANNES GRAVE** (Hg.): *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*. München 2011.
- BEYER, VERA, JUTTA VOORHOEVE** und **ANSELM HAVERKAMP** (Hg.): *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*. München 2006.
- BINGGELI, BRUNO**: *Primum Mobile. Dantes Jenseitsreise und die moderne Kosmologie*. Zürich 2006.
- BISANZ, ELIZE**: *Die Überwindung des Ikonischen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Bildwissenschaft*. Bielefeld 2010.
- BISANZ, ELIZE** (Hg.): *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität. Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken*. Bielefeld 2011.
- BISANZ, ELIZE** (Hg.): *The Logic of Interdisciplinarity*. Charles S. Peirce, The Monist Series. Akademie-Verlag, Berlin 2009.
- BISANZ, ELIZE, KARL CLAUSBERG, CORNELIUS WEILLER** (Hg.): *Ausdruck – Ausstrahlung – Aura. Synästhesien der Beseelung im Medienzeitalter*. Hippocampus, Hamburg 2007.
- BLÜMLE, CLAUDIA** und **ANNE VON DER HEIDEN** (Hg.): *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jaques Lacans Bildtheorie*. Berlin 2005.
- BONFADELLI, HEINZ**: *Medienwirkungsforschung I. Grundlagen und theoretische Perspektiven*. Konstanz 1999.
- BONFADELLI, HEINZ**: *Medienwirkungsforschung II. Anwendungen in Politik, Wirtschaft und Kultur*. Konstanz 2000.
- BORSCHKE, TILMANN, JOHANN KREUZER** und **CHRISTIAN STRUB** (Hg.): *Blick und Bild. Schriften der Akademie du Midi. Bd. III*. München 1998.
- BRANDT, REINHARD**: *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen - Vom Spiegel zum Kunstbild*. München 1999.
- BRATRANEK, FRIEDRICH THEODOR** (Hg.): *Goethes Briefwechsel mit den Gebrüder Humboldt*. Bremen 2014.
- BRODMANN, KORBINIAN**: *Vergleichende Lokalisationslehre der Grosshirnrinde: in ihren Principien dargestellt auf Grund des Zellenbaues*. Leipzig 1909.
- BRÜCK, ANTON THEOBALD** (Hg.): *Francis Bacon. Neues Organ der Wissenschaften*. Darmstadt 1990.
- BUNDESEN, CARL**: *Visual selective attention: Outlines of a choice model, a race model, and a computational theory*. Visual Cognition, 5, 287-309.
- BUNDESEN, CARL, THOMAS HABEKOST** und **SØREN KYLLINGSBÆK**: *A neural theory of visual attention: Bridging cognition and neurophysiology*. Psychological Review 112, 291-328.
- BURCKHARDT, MARTIN**: *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*. Campus, Frankfurt a. M. 1997.
- BURKHART, ROLAND**: *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft*. Wien 1998.

CARTER, RITA: *Das Gehirn*. München 2010.

CLARKE, ANDY: *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension (Philosophy of Mind Series)*. New York 2011.

CLAUSBERG, KARL (Hg.): *Almanach der KRATER-Bibliothek*. Nördlingen 1986.

CLAUSBERG, KARL: *Material-Oberfläche-Haut. An den Sichtbarkeitsgrenzen der Kunstwelt*. Erschienen in *kunstexte.de, Bild-Wissen-Technik* (4). Berlin 2010.

CLAUSBERG, KARL: *Kosmische Visionen: Mystische Weltbilder von Hildegard von Bingen bis heute*. Köln 1980.

CLAUSBERG, KARL: *Naheliegende und abschweifende Gedanken zu den Hautporträts von Coney Theis*. Hamburg 2000.

CLAUSBERG, KARL: *Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip*. Wien 1999.

CLAUSBERG, KARL: *Sanredams Platon-Höhle: Herz/Hirn-Dunkelkammer als Optikkolabor. Ein Binokular-Essay*. Heidelberg 2014.

CLAUSBERG, KARL und OLAF BREIDBACH (Hg.): *Video, ergo sum. Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften*. Hamburg 1999.

CLAUSBERG, KARL und CORNELIUS WEILLER: *Mach Dir ein Bild vom Hirn. Wie Denken aussieht*. FAZ Nr. 26 / S. 31. Frankfurt a.M. 2004.

CLAUSBERG, KARL: *Zwischen Monstren und Doppelgängern*. Feuilleton der FAZ, 29.12.2013.

COMMENT, BERNARD: *Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst*. Berlin 2000.

DALIFARD, HÉLÈNE und VIOLAINE SOLARI: *Communiqué de Presse. Versailles à l'ombre du soleil. Photographies de Karl Lagerfeld*. Paris 2008 (einseitig).

DAMASIO, ANTONIO: *Der Spinoza-Effekt – Wie Gefühle unser Leben bestimmen*. München 2003

DAMASIO, ANTONIO: *Descartes' Irrtum – Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München 1994.

DAMASIO, ANTONIO: *Ich fühle, also bin ich – Die Entschlüsselung des Bewusstseins*. München 2000.

DAMASIO, ANTONIO: *Selbst ist der Mensch: Körper, Geist und die Entstehung des menschlichen Bewusstseins*. München 2011.

DU PREL, CARL: *Die Entdeckung der Seele durch die Geheimwissenschaften. Zweiter Band. Fernsehen und Fernwirken*. Leipzig 1895.

DIPPER, CHRISTOPH / UTE SCHNEIDER (Hg.): *Kartenwelten. Der Raum und seine Repräsentation in der Neuzeit*. Darmstadt 2006.

DREWER, PETRA: *Die kognitive Metapher als Werkzeug Rolle der Analogie bei der Gewinnung des Denkens. Zur Rolle der Analogie bei der Gewinnung und Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse*. Tübingen 2003.

DURAKOVIĆ, IRMA, MICHAEL LOMMEL und JOACHIM PAECH (Hg.): *Raum und Identität im Film*. Marburg 2012.

ECKERT-GREIFENDORFF, MAX, in: *Comptes rendus du congrès international de géographie à Amsterdam 1938*. Leiden 1938.

ECO, UMBERTO: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München 1988.

EHRENFELS, CHRISTIAN VON: *Über Gestaltqualitäten*. In: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14 (1890).

EINSTEIN, ALBERT: *Mein Weltbild*. Herausgegeben von CARL SELIG. Berlin 2001.

EINSTEIN, ALBERT: *Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie*. Berlin/Heidelberg 2009.

EISLER, ROBERT: *Weltenmantel und Himmelszelt. Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des Antiken Weltbildes*. Nach dem Chinesischen von F. Rückert. München 1910.

FASSLER, MANFRED: *Bildlichkeit*. Wien 2002.

FECHNER, GUSTAV THEODOR: *Elemente der Psychophysik. Band 1 und 2*. Leipzig 1889.

FLÖGEL, CARL FRIEDRICH: *Geschichte der Hofnarren*. Leipzig 1789.

FLUSSER, VILÉM: *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen 1985.

FAUCONNIER, GILLES und MARK TURNER: *The way we think. Conceptual blending and the minds hidden complexities*. New York 2002.

FICK, MONIKA: *Sinnenwelt und Weltseele: Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen 1993.

FÖRSTER, HEINZ VON: *Sicht und Einsicht. Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie*. Braunschweig 1995.

FOUCAULT, MICHEL: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1977.

FREUD, SIGMUND: *Psychoanalyse und Libidotheorie. Gesammelte Werke XIII*. Leipzig 1924-1934.

FREY, CHRISTIAN: *Dimension-PSI*. München 2003.

FROMM, ERICH: *Die Revolution der Hoffnung. Für eine Humanisierung der Technik* (1968), in: FROMM, ERICH, *Gesamtausgabe Bd. IV, Gesellschaftstheorie*, hg. v. RAINER FUNK. München 1989.

FROMM, ERICH: *Wege aus einer kranken Gesellschaft* (1955) in: FROMM, ERICH: *Gesamtausgabe Bd. IV, Gesellschaftstheorie*. Herausgegeben von RAINER FUNK. München 1989.

GÄBE, LÜDER (Hg.): *René Descartes. Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*. Hamburg 1993.

GLASERSFELD, ERNST VON: *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*. Frankfurt a.M. 1997.

GLOY, KAREN: *Grundlagen der Gegenwartsphilosophie: eine Einführung*. Paderborn 2006.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON: *Schriften zur Naturwissenschaft*. Herausgegeben von MICHAEL BÖHLER. Stuttgart 1999.

GOOD, PAUL: *Maurice Merleau-Ponty. Eine Einführung*. Düsseldorf 1998.

GOMBRICH, ERNST H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart 1986.

GORDON, WILLIAM J.: *Synecetics. The Development of Creative Capacity*. New York 1961, S. 106. Hg. von RENATE GREBING: *Grenzenloses Sprachenlernen. Festschrift für Reinhold Freudenstein*, Berlin 1991.

GRAU, OLIVER (Hg.): *Imagery in the 21st Century*. MIT-Press, Cambridge 2011.

GRAU, OLIVER: *Lebendige Bilder schaffen: Virtuelle Realität, Artificial Life and Transgenic Art*, in: *Sieben Hügel (Ausstellungskatalog)*, Martin Gropius Bau, S. 47-53. Berlin 2000.

GRAU, OLIVER: *The Art of Interface in Mixed Realities: Precursors and Visions*, in KOHMURA, MASAO und MOTOYAMA, KIOFUMI und YAMAGUCHI, YOSHIOMI, *ISEA 2002, 11th International Symposium on electronic Art*, S. 97-100. Nagoya 2002.

GRAU, OLIVER: *Telepräsenz: Zu Genealogie und Epistemologie von Interaktion und Simulation*, in **GENDOLLA, PETER**, Formen interaktiver Medienkunst, Geschichte, Tendenzen, Utopien, S. 39-63, Frankfurt a.M. 2001.

GRAU, OLIVER: *The history of Telepresence: Automata, Illusion, and the rejection of the body*, in: **KEN GOLDBERG** (Hg.): *The robot in the Garden: Telerobotics and Teleepistemology on the Internet*. S. 226-246. Cambridge 2002.

GRAU, OLIVER: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart*. Berlin 2001.

GROSSER, ALFRED: *Mein Deutschland*. Hamburg 1993.

GUTH, KARL-MARIA (Hg.): *Xenophon. Erinnerungen an Sokrates*. Berlin 2015.

HAMEL, JÜRGEN: *Die Geschichte der Astronomie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Basel 1998.

HARARI, YUVAL NOAH: *Homo Deus. Eine Geschichte von morgen*. München 2017.

HELMHOLTZ, HERMANN VON: *Handbuch der physiologischen Optik*. Leipzig 1867.

HENGERER, MARC: *Ludwig XIV.: Das Leben des Sonnenkönigs*. München 2015.

HERGEMÖLLER, BERND-ULRICH (Hg.): *Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft*. Warendorf 2001.

HEUBECK, ALFRED: *Die homerische Frage*. Darmstadt 1979.

HOLTZ-BACHA, CHRISTINA, HELMUT SCHERER und NORBERT WALDEMANN (Hg.): *Wie die Medien die Welt erschaffen und die Menschen darin leben*. Opladen 1998.

HOLZINGER, MICHAEL (Hg.): *Aristoteles. Organon*. Berlin 2013.

HOSEMANN, J. PETER: *Auf Dem Weg Zur Erklärung der Welt: Meilensteine der Physik und Astrophysik*. Berlin 2014.

Howard, Ron: *The Missing*. Hollywood 2003.

HUMBOLDT, ALEXANDER: *Ansichten der Natur*, Herausgegeben von **ADOLF MEYER-ABICH**. Ditzingen 2003.

HUMBOLDT, ALEXANDER: *Die Kosmos-Vorträge 1827/1828 in der Berliner Singakademie*. Herausgegeben von **JÜRGEN HAMEL** und **KLAUS-HARRO TIEMANN** in Zusammenarbeit mit **MARTIN PAPE**. Frankfurt a.M. und Leipzig 1993.

HUMBOLDT, ALEXANDER: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung Bd. 2*. Stuttgart u.a. 1847.

HUMBOLDT, WILHELM: *Schriften zur Sprachphilosophie, Werke III*. Herausgegeben von Andreas Flitner und Klaus Giel. Darmstadt 2010.

HUSSERL, EDMUND: *Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften*. Hg. v. **KARL-HEINZ LEMBECK**. Hamburg 1986.

HUSSERL, EDMUND: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Halle 1913.

HUSSERL, EDMUND: *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Halle 1901.

IÑÁRRITU, ALEJANDRO GONZÁLEZ: *Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance*. New York 2014.

JUNG, CARL GUSTAV: *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten. Gesammelte Werke Band 9.1*. Zürich 1958–1981.

KELLER, GOTTFRIED: *Kleider machen Leute*, Hamburg 1959.

Killy Literaturlexikon, Band 12. Berlin 2011.

KLUGE, FRIEDRICH: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. 24. Auflage. Berlin/New York 2002.

KNIEPER, THOMAS und MARION G. MÜLLER (Hg.): *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*. Halem, Köln 2001.

KNIEPER, THOMAS, MARION G. MÜLLER (Hg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*. Köln 2003.

KONERSMANN, RALF (Hg.): *Kritik des Sehens*. Leipzig 1997.

KRAVAGNA, CHRISTIAN (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997.

KRÜGER, KLAUS: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München 2001.

KRÜGER, KLAUS u.a. (Hg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. Mainz 2000.

KUBITZ, PETER PAUL: *Der Traum vom Sehen – Zeitalter der Televisionen*. Katalog Gasometer. Oberhausen 1997.

KUNDERA, MILAN: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. Frankfurt a.M. 1987.

KUNITZSCH, PAUL: *Der Almagest. Die Syntax mathematica des Claudius Ptolemäus in arabisch-lateinischer Überlieferung*. Wiesbaden 1974.

KÜPPER, JOACHIM und CHRISTOPH MENKE (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003.

LACAN, JACQUES: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Schriften I*. Berlin 1986.

LACAN, JACQUES: *Freuds technische Schriften, Seminar I*. Weinheim / Berlin 1978.

LIESSMANN, KONRAD PAUL (Hg.): *Günther Anders kontrovers*. München 1992.

LUHMANN, NIKLAS: *Einführung in die Systemtheorie*. Heidelberg 2002.

LUHMANN, NIKLAS: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1996.

LÜDEMANN, SVEN: *Die Welt im Zimmer. Fernsehen und Fernwirken aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Lüneburg 2005.

MCLUHAN, MARSHALL: *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf 1992.

MCLUHAN, MARSHALL: *Die Gutenberg-Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn 1995.

MCLUHAN, MARSHALL: *The global village: Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*. Paderborn 1995.

MCLUHAN, MARSHALL: *The medium and the messenger*. New York 1989.

MERLEAU-PONTY: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hg. und mit einer Einleitung versehen von Christian Bermes*. Hamburg 2003.

MERLEAU-PONTY: *Phänomenologie der Wahrnehmung. Übersetzt und mit einem Vorwort versehen von Rudolf Boehm*. Berlin 1966/1974.

MERTEN, KLAUS, SIEGFRIED J. SCHMIDT und **SIEGFRIED WEISCHENBERG** (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen 1994.

MESSER, AUGUST: *Der kritische Realismus*. Karlsruhe 1923.

MEYROWITZ, JOSHUA: *Überall und nirgends dabei. Die Fernsehgesellschaft*. Weinheim 1990.

MEZGER, WERNER: *Hofnarren im Mittelalter: vom tieferen Sinn eines seltsamen Amtes*. Konstanz 1981.

MICHALSKY, TANJA: *Geographie – das Auge der Geschichte. Historische Reflexionen über die Macht der Karten im 16. Jahrhundert*. Online-Publikation auf der Webseite der Prof. Dr. Frithjof Voss Stiftung, Berlin 2009.

MICHALSKY, TANJA: *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*. München 2011.

MICHALSKY, TANJA: *Raum visualisieren*, Bielefeld 2005, in: GEPPERT, ALEXANDER C.T. u.a. (Hrsg.): *Ortsgespräche: Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2005, S. 287–310 (Zeit, Sinn, Kultur).

MONTAIGNE, MICHEL DE: *Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung*, übersetzt von **HANS STILLET**. Frankfurt a. M. 1998.

MOORE, GEORGE EDWARD: *A defence of common sense*. In: *Philosophical papers*, pp. 32-45. London 1959.

MUSGRAVE, ALAN: *Alltagswissen, Wissenschaft und Skeptizismus*. Tübingen 1993.

NAGEL, THOMAS: *What is it like to be a bat?* In: *The Philosophical Review*. Band 83, Nr. 4. Durham 1974, S. 435-450.

NIENHOLDT, EVA: *Kostümkunde*. Braunschweig 1961.

NORTH, JOHN: *Viewegs Geschichte der Astronomie und Kosmologie*. Wiesbaden 1997 (1994).

OETTERMANN, STEPHAN: *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt a. M. 1980.

ORTELIUS, ABRAHAM: *Theatrum orbis terrarum*, Nürnberg 1572, mit einer Einleitung und Erläuterungen von Ute Schneider, Darmstadt 2006.

PAECH, JOACHIM (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart 1994.

PAECH, JOACHIM und **JENS SCHRÖTER** (Hg.): *Intermedialität, analog/digital. Theorien - Methoden – Analysen*. München 2008.

PAECH, JOACHIM: *Literatur und Film*. Stuttgart, 1997.

PAULI, WOLFGANG: *Der Einfluss archetypischer Vorstellungen auf die Bildung naturwissenschaftlicher Theorien bei Kepler*. Veröffentlicht in **WOLFGANG PAULI** und **C.G. JUNG**: *Naturerklärung und Psyche*. Rascher Verlag, Zürich 1952.

PELLETIER, MONIQUE: *Cartes, portraits et figures en France pendant la Renaissance*, Paris 2002.

PFISTER, JONAS: *Klassische Texte der Philosophie. Ein Lesebuch*. Stuttgart 2011.

POSTMAN, NEIL: *Wir amüsieren und zu Tode: Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Frankfurt a. M. 1985.

PRECHTL, PETER und **FRANZ-PETER BURKHARD** (Hg.): *Metzler Philosophie-Lexikon*, 2. erw. Ausgabe, Stuttgart, Weimar 1990.

PRINZ, SOPHIA: *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*. Bielefeld 2014.

PTOLEMÄUS, CLAUDIUS: *Des Claudius Ptolemäus Handbuch der Astronomie. Aus dem Griechischen übersetzt und mit erklärenden Anmerkungen versehen von Karl Manitius. Erster Band, Buch I – VI*. Leipzig 1912.

REICH, KERSTEN: *Die Ordnung der Blicke. Perspektiven des interaktionistischen Konstruktivismus*. Neuwied 1998.

REICHENBACH, HANS: *Philosophie der Raum-Zeit-Lehre*. In: *Gesammelte Werke*, Band 2. Wiesbaden 1977.

RIEMANN, BERNHARD: *Über die Hypothesen, welche der Geometrie zugrunde liegen*. Heidelberg 1921. Kommentiert von Jürgen Jost, Heidelberg 2013.

RÖTZER, FLORIAN und **PETER WEIBEL** (Hg.): *Strategien des Scheins: Kunst Computer Medien*. München 1991.

RÖTZER, FLORIAN und **PETER WEIBEL** (Hg.): *Cyberspace – Zum medialen Gesamtkunstwerk*. München 1993.

SCHIPPER, SEBASTIAN: *Victoria*. Berlin 2014.

SCHMIDT, SIEGFRIED J.: *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung: konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*. Frankfurt a.M. 1997.

SCHORR, ANGELA (Hg.): *Publikums- und Wirkungsforschung Ein Reader*. Wiesbaden 2000.

SCHUBERT, ELKE: *Günther Anders*. Reinbeck 1992.

SCHULZE, HENDRIK: *Französischer Tanz und Tanzmusik in Europa zur Zeit Ludwigs XIV. Identität, Kosmologie und Ritual*. Hildesheim 2012.

SCHÜRMAN, EVA: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt a. M. 2008.

SCHWARZ, MONIKA: *Einführung in die kognitive Linguistik*. Tübingen 2008.

SEARLE, JOHN ROGERS: *Seeing things as they are. A theory of perception*. New York 2015.

SHIN, SEUNG-CHOL: *Vom Simulacrum zum Bildwesen. Ikonoklasmus der virtuellen Kunst*. Wien 2012.

SORELL, TOM: *Descartes*. Freiburg im Breisgau 1999.

SVENSON, DOMINIQUE: *Darstellungen hellenistischer Könige mit Götterattributen*. Frankfurt a.M. 1995.

THUILLIER, JACQUES: *La Galerie des glaces, de sa création à sa restauration, ouvrage collectif*. Paris 2007.

TONNER, PHILIP: *Freud, Bentham: Panopticism and the Super-Ego*, in: *Cultural Logic, Tenth Anniversary Issue*. Glasgow 2007.

TRÄNKLE, HERMANN: *Gnóthi seautón. Zu Ursprung und Deutungsgeschichte des delphischen Spruchs*, in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*. Würzburg 1985.

TURNER, VICTOR: *Von der Realität zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt a.M. 1989.

VIROLIO, PAUL: *Die Sehmaschine*. Berlin 1989.

- VIRILIO, PAUL:** *Der negative Horizont*. Frankfurt a.M. 1995.
- VIRILIO, PAUL:** *Über mentale und instrumentale virtuelle Bilder*, in: *Bildwelten – Denkbilder*, hg. v. **FLORIAN RÖTZER** u. a., S. 269-273. München 1986.
- VOIT, FRIEDRICH** (Hg.): *J.M.R. Lenz. Werke*. Stuttgart 1992.
- WALTER, HANS:** *Griechische Götter. Ihr Gestaltwandel aus den Bewusstseinsstufen des Menschen dargestellt an den Bildwerken*. München 1971.
- WAGNER, GERHARD** und **WALTER BENJAMIN:** *Die Medien der Moderne*. Berlin 1992.
- WALDENFELS, BERNHARD:** *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt a.M. 2004.
- WEBER, ERNST HEINRICH:** *Die Lehre vom Tastsinne und Gemeingefühle auf Versuche gegründet*. Braunschweig 1851.
- WEIBEL, PETER:** *Die Welt der Virtuellen Bilder*, in: *Camera Austria 15* (1994), S. 42-51. Graz 1994.
- WERNER, JOHANNES:** *De quatuor aliis planis terrarum orbis descriptionibus*. Nürnberg 1514.
- WERTHEIMER, MAX:** *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*, in: *Zeitschrift für Psychologie. Band 61*. Leipzig 1912, S. 161–265.
- WERTHEIMER, MAX:** *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. II*, in: *Psychologische Forschung Band 4*. Berlin 1923.
- WIELAND, WOLFGANG** (Hg.): *Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung Antike*. Stuttgart 2005.
- WISSENSCHAFTLICHER RAT DER DUDENREDAKTION** (Hg.): *Duden, Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter. 4. Auflage*. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 2007.
- WITTEN, EDWARD:** *Magic, Mystery and Matrix. Not. Amer. Math. Soc., Band 45*. Providence 1998.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG:** *Tractatus Logico-Philosophicus. Kritische Edition*. Frankfurt a.M. 1998.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG:** *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen*. Hg. von **JOACHIM SCHULTE**. Frankfurt a.M. 1984.
- WOLF, HERTA** (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des photographischen Zeitalters*. Frankfurt a.M. 2003.
- YADEGAR, ASISI** (Hg.), **KATHRIN FRANČIK, NICO BLÜTHGEN:** *Amazonien. Yadegar Asisis Zauberbild der Natur*. Berlin 2009.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- ABB. 1: FOU DU ROI.** Text- und Bildkonzept: SVEN LÜDEMANN, Montage erstellt von KRIS LÜDEMANN auf Grundlage der bearbeiteten NARRENWELTKARTE gem. Abb. 2 unter Einbeziehung zweier bearbeiteter Bildzitate (Modellgrundrisse): *Plan of the Panopticon. The works of Jeremy Bentham.* JEREMY BENTHAM, vol. IV, 172-3, London 1791 und *Panorama, Leicester Square. The battle of Trafalgar.* Coloured engraving by LANE, after H. A. BARKER, London 1806. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2015).
- ABB. 1A: PANORAMA.** Detail links in der Montage. Entwurf von ROBERT MITCHELL: *Section of the Rotunda Leicester Square in which is exhibited the Panorama*, London 1801. Gefertigt nach dem Modell PANORAMA von ROBERT BARKER. Bildquelle: wikigallery.org (2015).
- ABB. 1B: PANOPTICON.** Detail rechts in der Montage. Entwurf von JEREMY BENTHAM: *Plan of the Panopticon. The works of Jeremy Bentham*, vol. IV, 172–3, London 1791. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2015).
- ABB. 2: NARRENWELTKARTE.** Anonym nach Ortelius, um 1600. Bibliothèque Nationale de France. Bildquelle I (unkoloriert): Coin des cartes anciennes, www.cartanciennes.free.fr; 2015. Bildquelle II (koloriert): CARLA HOLMQUIST (2015).
- ABB. 3: CLÉ DE FOU.** Bildkonzept und Bilderstellung: SVEN LÜDEMANN (2015).
- ABB. 4: PANORAMA.** Entwurf von ROBERT MITCHELL: *Section of the Rotunda Leicester Square in which is exhibited the Panorama*, London 1801. Gefertigt nach dem Modell PANORAMA von ROBERT BARKER. Bildquelle: wikigallery.org (2016).
- ABB. 5: PANOPTICON.** Entwurf von JEREMY BENTHAM: *Plan of the Panopticon. The works of Jeremy Bentham*, vol. IV, 172–3, London 1791. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2016).
- ABB. 6: NARRENWELTKARTE.** Anonym nach ORTELIUS, um 1600. Bibliothèque Nationale de France. Bildquelle: Coin des cartes anciennes, www.cartanciennes.free.fr; 2015.
- ABB. 7: RECENS ET INTEGRA ORBIS DESCRIPTIO,** ORONCE FINÉ, 1531. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2017).
- ABB. 8: LEO BELGICUS,** CLAES JANSZON VISSCHER, 1609. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2017).
- ABB. 9: FIGURE DES CORPS CÉLESTES.** BARTHOLOMEU VELHO: *Modèle géocentrique de Ptolémée de l'Univers*, 1568. Bibliothèque Nationale de France. Paris. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2016).
- ABB. 10: PTOLEMÄUS UND ASTRONOMIA.** GREGOR REISCH: *Margarita Philosophica*, Freiburg 1503. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2016).
- ABB. 11: DAS KOPERNIKANISCHE SYSTEM NACH THOMAS DIGGES.** BRUNO BINGGELI: *Primum Mobile. Dantes Jenseitsreise und die moderne Kosmologie.* Zürich (2006), S. 117.
- ABB. 12: WELTBILDER IM WANDEL.** BRUNO BINGGELI: *Primum Mobile. Dantes Jenseitsreise und die moderne Kosmologie.* Zürich (2006), S. 206.
- ABB. 13: DIAGRAMME.** RENÉ DESCARTES: *Traité de l'homme*, 1664. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2016).

- ABB. 14: FOU DU ROI.** Text- und Bildkonzept: SVEN LÜDEMANN, Montage erstellt von KRIS LÜDEMANN auf Grundlage der bearbeiteten NARRENWELTKARTE gem. Abb. 2 unter Einbeziehung zweier bearbeiteter Bildzitate (Modellgrundrisse): *Plan of the Panopticon. The works of Jeremy Bentham.* JEREMY BENTHAM, vol. IV, 172-3, London 1791 und *Panorama, Leicester Square. The battle of Trafalgar.* Coloured engraving by LANE, after H. A. BARKER, London 1806. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2015).
- ABB. 15: LA CONDITION HUMAINE.** RENÉ MAGRITTE, 1933. Bildquelle: Association Française de Bibliothérapie, af.bibliothérapie.free.fr (2017).
- ABB. 16: DE HUMANI CORPORIS FABRICA.** ANDREAE VESALII BRUXELLENSIS, 1543. Größenverhältnis Text zu Bild präsentationsbedingt angepasst. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2017).
- ABB. 17: DAS GOLDENE VLIES.** Keramik. ANONYM, ca. 240–330 v. Chr. Louvre, Paris. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2016).
- ABB. 18: DIE DARDANELLEN ODER HELLESPONT.** JOHANN ADAM BERGK: *Beschreibung von Constantinopel, nebst einem Plane und einem Prospekte dieser Stadt, so wie einer Charte von den Dardanellen.* Leipzig 1810. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2016).
- ABB. 19: Louis XIV.** HYACINTHE RIGAUD, 1701. Louvre, Paris. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2016).
- ABB. 20: BALLET DE LA NUIT. LOUIS XIV EN APOLLO.** Anonym, 1653. Bibliothèque Nationale de France. Paris. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2016).
- ABB. 21: NARR, KAISER, KANZLER.** NIKOLAUS TÜRING, 1500. Goldenes Dachl in Innsbruck, 1500. Bildquelle: wikipedia (2017).
- ABB. 22: DAS URTEIL DES SALOMON.** Meister FVB, um 1475 / 1500. Bildquelle: Staatliche Kunstsammlung Dresden (2017).
- ABB. 23: PORTRÄT VON KAISER MAXIMILIAN.** LUKAS VAN LEYDEN, 1520. Bildquelle: Metropolitan Museum of Art (2017).
- ABB. 24: GIOVE AMMONE.** ANONYM, 2. Jh. n. Chr. Museo Barracco, Rom. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2016).
- ABB. 25: CLÉ DE FOU.** Bildkonzept: S. LÜDEMANN, Bilderstellung: YANNIK LÜDEMANN (2016).
- ABB. 26: MIROIR DE FOU.** Bildkonzept: S. LÜDEMANN, Bilderstellung: YANNIK LÜDEMANN (2016).
- ABB. 27: CADRE DE ROI.** Bildkonzept: S. LÜDEMANN, Bilderstellung: YANNIK LÜDEMANN (2016).
- ABB. 28: WANDERER AM WELTENRAND.** CAMILLE FLAMMARION: *L'Atmosphère: Météorologie Populaire.* Paris, 1888. Bildquelle: commons.wikimedia.org (2016).
- ABB. 29: ASTRONAUT MIT SATELLITEN »CASTOR & POLLUX«.** ED WHITE »Spacewalk«, 1965 und Satelliten »CASTOR & POLLUX«, 2009. Bildmontage konzipiert von SVEN LÜDEMANN, erstellt von KRIS LÜDEMANN mit Bildmaterial von National Aeronautics and Space Administration (1965/2009).
- ABB. 30: »SPACEWALK« VON MIKE HOPKINS.** Bildquelle: National Aeronautics and Space Administration (2013).

GRAND
LOUIS XIV.

FOU DU ROI

nosce te ipsum EN velo et velamine

HABIT DE SOLEIL

ET BÉLIER DORÉ AU SOMMET DU CIEL
ZUM WELTBILD DES KÖNIGS IM NARRENGEWAND

EINE RAUMFAHRT AUF DEN SPUREN

DER ATLANTIDEN

IM ZEICHEN DES

ZEUS

AMBROSIA

PANOPTICON

vom Königsglanz SOUS zum Narrenschild

L'ÉGIDE DES PLÉIADES

ÉVIDENCE · EXPOSITION · DÉCLUSION

JEREMY BENTHAMS » PANOPTICON « ALS PARADIGMA

VISUELLER WIRKLICHKEITSFREISTELLUNG

» TOUR DE PRISON «

IM STERNENLICHT DER

ALKYONE

ALKYONE

PANORAMA

vom Königsgold SOUS zum Narrenbild

L'ÉGIDE DES HYADES

APPARENCE · IMPOSITION · ACCLUSION

ROBERT BARKERS » PANORAMA « ALS PARADIGMA

VISUELLER WIRKLICHKEITSKONSTRUKTION

» TOUR D'HORIZON «

IM STERNENLICHT DER

AMBROSIA

PETIT
LOUIS XIV.

FOU DU ROI

nosce te ipsum AU auro et argento

MIROIR DE SOMMEIL

ET HÉLLESPONT SOUS L'ŒUIL EN ÉVEIL

ZUR BILDWELT DES KÖNIGS IM NARRENSPIEGEL

EIN TRAUMPFAD ÜBER DIE SCHULTERN

DER DIOSKUREN

IM ZEICHEN DES

ATLAS

POLLUX

COMPOSÉ

vom Narrentüll SAISI zur Königsseide

MI-PARTI EN TOILE

OUVERTURE · PRISE D'ÉSPACE · DÉTRESSAGE

ÜBER DIE WELT ALS » COMPOSÉ « NACH W. HUMBOLDT

» DÉTAILLAGES PANOPTIQUES SUR TOILE DORÉE «

AUFFASSUNGEN VISUELLER WIRKLICHKEIT

IM AUGENSCHIN DES

CASTOR

CASTOR

ENSEMBLE

vom Narrentuch SAISI zum Königskleide

MI-PARTI EN VOILE

COUVERTURE · MISE EN PLACE · ATRESSAGE

ÜBER DIE WELT ALS » ENSEMBLE « NACH A. HUMBOLDT

» ÉTALAGES PANORAMIQUES SOUS VOILE ARGENTÉ «

AUSLEGUNGEN VISUELLER WIRKLICHKEIT

IM AUGENSCHIN DES

POLLUX

