

Der pädagogische Effekt des »Neuen Realismus« –
Bemerkungen zu Alain Robbe-Grillet und Chuck Close

von Till Schreiber

Das besondere Leseerlebnis des Nouveau Roman wird bisher vornehmlich im »gestörten literarischen Erwartungshorizont« des Lesers gesehen¹. Es wird sozusagen ein literarisch versierter, vornehmlich am realistischen Roman des 19. Jahrhunderts geschulter Schöngeist oder ein mit der traditionellen Narrativik vertrauter Spezialist als Leser vorausgesetzt, dessen Erwartungen hinsichtlich einer nach Raum und Zeit geordneten und ihn allenfalls »sympathisch«² engagierenden Geschichte plötzlich nicht mehr erfüllt werden³. Es wird ihm sowohl die Möglichkeit der moralischen Erhöhung (der Held ist vom Vorbild zum Antihelden geworden) als auch die des ästhetischen Vergnügens entzogen, indem die Fiktion als solche kenntlich gemacht und ihres mimetischen Charakters enthoben wird. Anstelle dessen wird dem Leser die Rolle eines aktiven Mitschöpfers an der Fiktion zugewiesen: »Das verstellte ästhetische Sofortverständnis des Gelesenen fordert den Leser zu eigener Mitarbeit und Mitgestaltung an der Welt der Erzählung heraus«⁴. Literatur nur für Eingeweihte? Die bisherige Rezeptionsgeschichte des Nouveau Roman scheint dies fast verständlicherweise zu bestätigen⁵. Vornehmlich der Roman Robbe-Grillet'scher Prägung besitzt indes eine Dimension, die bisher gleichermaßen beim »abgeschreckten, schlicht konsumierenden Leser« und in der Forschung wenig Beachtung gefunden zu haben scheint, nämlich die im ersten Lesevollzug gerade auf einen unvoreingenommenen Leser unmittelbar wirkende Thematisierung der optischen Wahrnehmung. Die im Grunde treffende Formulierung »école du regard«, die allerdings Robbe-Grillet (geb. 1922), selbst verleugnete⁶, wurde nur in Verbindung mit innerfiktionalen Verhältnissen gesehen, aber nicht auf das Leseerlebnis übertragen.

Dem Phänomen schon wesentlich näher kommt Wehle, wenn er von »immanantem Lesen« spricht: »Immanentes Lesen schließt also eine zweiteilige Aktivität des Lesers ein: zum einen die Ermittlung und Befolgung des immanenten Bezugssystems im Text, zum anderen, unter dessen Anleitung, die Überschreitung seiner Zeichenfigurationen, um eine sprachlich darin angelegte Aussage in der Lektüre zu konkretisieren.« »Der Leser stellt dabei Relationen her zu Ähnlichkeiten, Differenzen oder Konkordanzen in den Grundmustern seines eigenen Erlebens und sucht in einer Analogieoperation eine Interaktion zwischen dem bisher »bedeutungsfremden« ästhetischen Gegenstand und den individuellen Bewusstseinsablagerungen seines Erfahrungshorizontes«⁷. Das

besondere Leseerlebnis vollzieht sich demnach in zwei Schritten, einem passiv-rezeptiven und einem aktiven, die Verhältnisse des Textes überschreitenden. Dabei ist der erste Schritt sozusagen die notwendige Bedingung für den zweiten, weil es nicht wie im Roman traditioneller Lesart darum geht, daß der Leser im Roman beschriebene Objekte und Personen in seiner realen Außenwelt wiedererkennt, sondern daß er über sein Lektüreerlebnis sich seiner realen Wahrnehmungsmechanismen bewußt wird. Dazu einige Beispiele aus Robbe-Grillet's »La jalousie«:

»C'est à une distance de moins d'un mètre seulement qu'apparaissent dans les intervalles successifs, en bandes parallèles que séparent les bandes plus larges de bois gris, les éléments d'un paysage discontinu: [...] le haut de la chevelure noire, qui pivote à cet instant vers la droite, où entre en scène au-dessus de la table un avant-bras nu, de couleur brun foncé, terminé par une main plus pâle tenant le seau à glace. La voix de A... remercie le boy«⁸.

(»Nur bei einem Abstand von weniger als einem Meter erscheinen in den übereinanderliegenden Zwischenräumen, in den parallelen Streifen, die von breiteren Streifen aus grauem Holz getrennt werden, die zusammenhängenden Ausschnitte eines Landschaftsbildes: [...] der Schopf des schwarzen Haares, der sich jetzt nach rechts dreht, wo sich über dem Tisch ein nackter Unterarm ins Blickfeld schiebt, der dunkelbraun aussieht und in einer helleren Hand endet, die den Eiskübel trägt. Die Stimme von A... dankt dem Boy.«)

»Les boucles noires de ses cheveux se déplacent d'un mouvement souple, sur les épaules et le dos, lorsqu'elle tourne la tête. L'épaisse barre d'appui de la balustrade n'a presque plus de peinture sur le dessus«⁹.

(»Ihre schwarzen Locken schwingen weich auf die Schultern und den Rücken, wenn sie ihren Kopf dreht.

Die breite Handleiste des Geländers hat obenauf beinahe keine Farbe mehr.«)

»Les deux personnages s'approchent aussitôt l'un de l'autre [...]. La silhouette de Franck, plus massive, masque entièrement celle de A..., située par derrière, sur le trajet du même rayon. La tête de Franck s'incline en avant.

Les irrégularités de la vitre faussent le détail du geste. Les fenêtres du salon donneraient, du même spectacle, une vue directe et sous un angle plus commode; les deux personnages placés l'un à côté de l'autre.«¹⁰⁾

(»Die beiden Personen nähern sich sofort einander [...]. Francks massivere Silhouette verdeckt vollständig die dahinter in derselben Blicklinie befindliche von A... Francks Kopf beugt sich vor.

Die Unregelmäßigkeiten der Scheibe verfälschen die Einzelheiten der Geste. Die Fenster des Salons würden eine unmittelbare Sicht auf dasselbe Schauspiel gestatten, und zwar in einem bequemeren Gesichtswinkel: in dem die beiden Personen nebeneinanderstehen.«)

Der 1957 erschienene Roman »La jalousie« besteht fast ausschließlich in einer minuziösen Beschreibung des jeweiligen Blickfeldes eines im Roman nicht genannten »Erzähler-Protagonisten«¹¹⁾, der sich teils im Innern, teils auf der dreiteiligen (ein mittlerer Teil und zwei seitliche Teile) Terrasse eines Plantagenhauses bewegt. Es ist zu vermuten, daß es sich bei dem anonymen Erzähler-Protagonisten um den eifersüchtigen Ehemann von A... handelt, der seine Frau und Franck, einen Freund des Hauses von der Nachbarplantage, ständig mit seinen Blicken verfolgt¹²⁾. Auf die Eifersucht weist bereits der doppeldeutige Titel des Romanes hin [La jalousie=a) Die Jalousie, b) Die Eifersucht]¹³⁾.

Im ersten Textbeispiel blickt der Ehemann in naher Distanz aus dem Innern des Hauses nach draußen auf die Landschaft und die Terrasse. Sein freier Blick wird dabei durch vor dem Fenster heruntergelassene Jalousien eingeschränkt. Dementsprechend erscheint ihm die außerhalb des Fensters befindliche Objektwelt zunächst in parallelen Ausschnitten, das heißt nicht die Landschaft an sich ist »discontinu«, sondern lediglich ihr Erscheinungsbild in Bezug auf den durch die Jalousien blickenden Betrachter. Ebenso verhält es sich mit den auf der Terrasse sich befindenden Personen. Es werden zunächst nur die Körperteile im Text erwähnt, die für den Betrachter gemäß seines eingeschränkten Blickfeldes akut sichtbar sind: der Haarschopf von A..., sowie der nackte Unterarm und dann die Hand des Dieners, die einen Eiskübel hält. Erst der letzte Satz der zitierten Passage liefert das den optisch erfaßten Weltausschnitten zugehörige begriffliche Sinnensembel: »A...« und »le boy«. Diese abschließliche begriffliche Objekterfassung wird zudem durch ein akustisches Signal unterstützt: »La voix de A...«, das heißt die endgültige Verifikation der nur ausschnitthaft gesehenen Objektwelt scheint eines zuzüglichen akustischen Signals zu bedürfen.

Bemerkenswert an dieser Passage, die ein repräsentatives und gern zitiertes Beispiel für den genannten Roman darstellt, ist der Tatbestand, daß die Objekte und Romanpersonen dem Leser über die optische Wahrnehmung eines in naher Distanz zu ihnen sich befindenden innerfiktionalen Betrachters vorgestellt werden. Zudem vollzieht sich diese Objekt- und Personendarstellung sozusagen im Zeitraffer, das heißt das in der realen optischen Wahrnehmung fast simultane Beieinander oder zumindest unbewußte Nacheinander von physiologisch-abbildhafter Objekterfassung und begrifflicher Identifikation¹⁴⁾ wird hier ins Sukzessive gedehnt. Es wird im Text ein für den Leser trennbares Nacheinander von vorbegrifflicher rein optischer und begrifflicher Objekterfassung vorgestellt. Die innerfiktionalen äußeren Bedingungen für diese Dehnung ins Sukzessive sind die nahe optische Distanz des innerfiktionalen Betrachters und dessen durch die Jalousien eingeschränktes Blickfeld. Die Bedingung dafür, daß der Leser diese besondere Sehweise mitvollzieht, ist die absolute Innenschau bezüglich des innerfiktionalen Betrachters, das heißt die Tatsache, daß dieser als Person nicht von außen her vorgestellt wird, sondern lediglich durch sein Wahrnehmungsverhältnis zu seiner Umwelt indirekt im Text erkennbar ist.

Im zweiten Textbeispiel, auf das Bruce Morrisette besonders hingewiesen hat¹⁵⁾, befindet sich der innerfiktionale Betrachter auf einem der seitlichen Teile der Terrasse und blickt im ersten Abschnitt durch ein Fenster in das Zimmer von A... Im zweiten Abschnitt hat er sich umgewendet, und es befindet sich das Terrassengeländer in seinem Blickfeld. Wieder ist der Leser im ersten Lesevollzug auf die visuellen Informationen angewiesen, die ihm durch den innerfiktionalen Betrachter vermittelt werden: A..., von ihrem Rücken her betrachtet, die Tatsache, daß sie den Kopf wendet, und schließlich die Oberflächenbeschaffenheit des Geländers. Allerdings wird hier als Wahrnehmungsmechanismus des Lesers nicht, wie im vorherigen Textbeispiel, der Schritt von der optischen Reizaufnahme zur begrifflichen Objekterfassung angesprochen, sondern das Vermögen der Herstellung von Konsistenz zwischen verschiedenen Objekten zu einem Sinnensembel. Insofern ist das in dieser Passage vorausgesetzte Verhältnis des Lesers zum Text in wesentlich höherem Maße intellektueller Natur. Da gemäß der Innenschau bezüglich des innerfiktionalen Betrachters beim Übergang vom ersten zum zweiten Abschnitt ein eventuelles »da wandte sich der Ehemann ebenfalls um« ausgespart wurde, wird der Leser zu einem Überschreiten seines momentanen visuellen Verweisungshorizontes veranlaßt. Er wird dabei auf weitreichendere Textzusammenhänge verwiesen, die ihm einsichtig machen, wie das Haus räumlich beschaffen und wo der Betrachterstandpunkt anzusetzen ist. Erst vor einem solchen Informationshintergrund erscheint ihm der Übergang vom ersten zum zweiten Textabschnitt folgerichtig. Zugleich wird sich der Leser seiner nahen optischen Distanz zum Objekt und der Notwendigkeit bewußt, auch in seiner realen Realitätserfassung durch seine optische Wahrnehmung vermittelte Informationen

in einen weiteren Zusammenhang zu stellen und sie anhand von weiteren Informationen, die durch andere Sinneseindrücke vermittelt werden, zu überprüfen.

Die Notwendigkeit, durch optische Wahrnehmung vermittelte Informationen in einen weiteren Zusammenhang zu stellen und auf ihre Objektivität hin zu prüfen, wird auch im dritten Textbeispiel angesprochen. Der innerfiktionale Betrachter beurteilt eine Szene von zwei verschiedenen Gesichtspunkten her. Die Verschiedenartigkeit der Beurteilung ist dabei in einer Verschiedenartigkeit der Betrachterstandpunkte begründet. Im ersten Abschnitt blickt der Betrachter durch ein Fenster, dessen Scheibe einen Materialfehler hat, und sieht Franck vor A... stehend und sich zu ihr hinüberbeugend. Im zweiten Abschnitt blickt er durch eine unversehrte Scheibe und sieht die beiden Personen getrennt nebeneinanderstehend. Beide Blickfelder werden als reale dargestellt. Dadurch, daß die im ersten Blickfeld erscheinende, auf einer optischen Täuschung des innerfiktionalen Betrachters beruhende Objektkonstellation der anderen, die Realitätsverhältnisse berichtigenden vorangestellt wird, wird sich der Leser der Unrichtigkeit der ersten Szene erst in der Rückschau bewußt. Er wird so auf die Möglichkeit von die Realität verschleiern den Momenten in den äußeren Bedingungen der sinnlichen Wahrnehmung verwiesen.

Der sozusagen pädagogische Effekt der Texte Robbe-Grilletts besteht folglich in der Bewußtmachung der einzelnen Schritte und verschiedenen Mechanismen der Realitätserfassung durch die sinnliche Wahrnehmung. Diese Bewußtmachung vollzieht sich über die sinnliche Wahrnehmung des innerfiktionalen Betrachters, und zwar im ersten Textbeispiel durch eine Dehnung ins Sukzessive, das heißt die Sukzessivität des in der Kleinstruktur des Textes dargestellten Wahrnehmungsvollzuges des innerfiktionalen Betrachters entspricht zugleich der Sukzessivität des Lesens. In den beiden anderen Textbeispielen wird die Sukzessivität des Lesens dazu benutzt, den Leser auf die mögliche Existenz von die Realität verschleiern den oder entstellenden Momenten in der sinnlichen Wahrnehmung und die Notwendigkeit, diese Momente verstandesmäßig zu überschreiten, hinzuweisen. Insofern hat die Romankunst Robbe-Grilletts »jene konstruktive Dimension, welche die Realität interpretierend übersteigt«¹⁶. Bemerkenswert ist dabei, daß die interpretierende Überschreitung der Realität eine durch den Text bewirkte persönliche Erfahrung des Lesers als Basis hat. In der Kleinstruktur vollzieht sich folglich eine auf einer anderen Ebene sich bewegende Leserbeeinflussung als die bisher in der Forschung hervorgehobene Störung des literarischen Erwartungshorizontes. Der Leser wird sozusagen im Text als erlebendes Ich vorausgesetzt, das erst im zweiten, den Text überschreitenden Schritt sein gehabtes Erlebnis in der Reflexion intellektualisiert. Insofern muß etwa Netzer, der sich mehr auf die theoretischen Äußerungen der Nouveaux Romanciers stützt als auf die inneren Verhältnisse des Textes, bedingt widersprochen werden.

Seine Bemerkung: »Wird der Leser zur Reflexion angeleitet, so bedeutet das gleichzeitig, daß er das fiktionale Geschehen aus der Distanz des Beobachters verfolgt. Die distanzierte Position erlaubt es ihm, die Personen und ihr Handeln innerhalb des Fiktionsbereiches zu beurteilen, ohne sich selber auf die Illusion einzulassen«¹⁷ mag für den literarisch geschulten Leser, der den Roman von vornherein in Bezug auf traditionellere Romanformen beurteilt, Gültigkeit haben, jedoch nicht für den unvoreingenommenen, auf seine realen Wahrnehmungsstrukturen verwiesenen Leser.

Ein Vergleich mit dem Neuen Realismus und insbesondere den Bildern von Chuck Close (geb. 1940), hinsichtlich des intendierten und im Werk angelegten Leser – beziehungsweise Beschauerverhaltens liegt auf der Hand. Zwar gelten bekanntlich Vergleiche zwischen Wortkunst und bildender Kunst seit Wölfflin gewissermaßen als suspekt – und das häufig nicht zuunrecht –, es trifft jedoch das diesbezüglich geläufige Gegenargument, daß die Wortkunst sukzessiv erfaßt wird, während das Bildkunstwerk simultan gegeben ist, hier nicht mehr in vollem Maße zu.

Bei Chuck Close sollen dem Beschauer, wie bei Robbe-Grillet dem Leser, seine Wahrnehmungsfunktionen im Rezeptionsvollzug bewußt gemacht werden. Dies geschieht durch eine Überthematization der optischen Wahrnehmung im Bild. Dabei geht es nicht um die optisch vermittelte Repräsentation von Faktischem, sondern um die Thematisierung der optischen Vermittlung selbst. Die optische Wahrnehmung des Beschauers, beziehungsweise dessen optisches Verhältnis zum bislang Außerbildliches darstellenden Kunstwerk wird von der reinen Vermittlerfunktion zum Thema, das heißt zum eigentlich Dargestellten erhoben.

»Bei Close soll der nahnächtige Betrachter die Techniken goutieren, das großformatige Bild weniger überschauen als sich im Gedächtnis zusammensetzen«¹⁸. »Das in erster Instanz wahrgenommene Bild führt rasch und direkt zu einem Zustand kontrollierter und intensiver Wahrnehmung, die sich von der Beschaffenheit der Gesamterscheinung distanziert, dann zur Bewußtwertung der Wahrnehmungsprozesse und Mechanismen, dann erneut zurück zur nun besser verstandenen Gesamterscheinung mit einer Nachwirkung in der Realisation, die auf einer Neueinschätzung der Darstellung und des Sehens beruht.«¹⁹

In den minutiös alle Details eines Gesichtes erfassenden Portraits von Close wird ein Betrachterstandpunkt vorausgesetzt, der sich nur wenige Meter vor dem Bild zu befinden hat. Das Ineinander der sozusagen zusammenarbeitenden Komponenten des Großformates und des Detailrealismus bewirkt, daß der Kopf zunächst nicht als Kopf gilt, sondern als ein aus visuellen Einzelinformationen bestehendes Gebilde, das sich im Verlauf des Wahrnehmungsprozesses des Betrachters erst allmählich zu einem begrifflich identifizierbaren Objekt zusammensetzt, ein der Jalousie-Situation Robbe-Grilletts durchaus

analoges Verfahren. Dabei kann wohl gesagt werden, daß das angestrebte Ziel der formalen Aussage nicht in der schließlich doch sich einstellenden begrifflichen Identifikation beruht, sondern darin, daß der im realen Sehen sonst nicht bedeutsame Weg von der Erfassung von visuellen Informationen bis hin zur begrifflichen Objektidentifikation zum einen überhaupt als Weg, das heißt als in der Zeit verlaufender Prozeß, und zum anderen als in sukzessiven Schritten sich vollziehender Prozeß erfahrbar wird. Demnach kann Adrian insofern widersprochen werden, als der von ihm angenommene Schritt »zurück zur nun besser verstandenen Gesamterscheinung« zwar vollzogen werden kann und vielleicht auch vollzogen wird, daß dieser Schritt sich jedoch außerhalb der im Bild vorausgesetzten künstlerischen Wirkungsintention befindet. Darauf weist bereits etwa der Titel »Richard« hin, das heißt das mit »Richard« überschriebene

Bild will ebensowenig eine auch außerbildlich existierende Person »Richard« repräsentieren, wie Robbe-Grillet »La jalousie« eine Person »A...« oder eine Person »Franck« repräsentieren will. Die Wirkungsabsicht des Bildes ist sozusagen mit beziehungsweise unmittelbar vor der begrifflichen Identifikation erschöpft. Der von Iser aufgezeigte Weg der »Reduktionsformen der Subjektivität« des Helden vom Roman des 19. zum Roman des 20. Jahrhunderts hat auch hier seine Bedeutung²⁰. Die auf dem Bild dargestellte Person »Richard« ist nur Wirkungsmedium, sie verweist aber nicht unmittelbar auf ihre außerbildlich real existierende Entsprechung²¹.

Es bietet sich hier ein Vergleich mit dem Detailrealismus Jan van Eycks an, der in seiner formalen Gestaltung dem der Bilder von Close in keiner Weise nachsteht, aber auf einer ganz anderen Darstellungsabsicht beruht.



*Chuck Close
Richard
(Bildnis des Künstlers
Richard Serra) 1969
Aachen, Neue Galerie –
Sammlung Ludwig*

Van Eycks Detailrealismus dient einer Repräsentation von Welt, die weniger auf deren akute Sichtbarkeit als deren Faktizität abzielt, das heißt die repräsentierte Welt wird vornehmlich als Daseiende verstanden, so daß sie nicht auf die akute Sichtbarkeit des Beschauers hin ausgerichtet ist, sondern auf dessen visuelle Erschließung angewiesen ist. Ein Bild Jan van Eycks ist »a reconstruction rather than a mere representation of the visible world«²². »[...] when he [Jan van Eyck] paints those landscapes which, to quote Fazio [...], »seem to extend over fifty miles«, even the most distant objects, however much diminished in size and subdued in color, retain the same degree of solidity and the same fullness of articulation as do the very nearest. Jan van Eyck's eye operates as a microscope and as a telescope at the same time [...] so that the beholder is compelled to oscillate between a position reasonably far from the picture and many positions very close to it.«²³ Van Eycks Objektdarstellung bezieht sich sozusagen nicht nur auf Sichtbares, sondern auch auf Nicht-Sichtbares, das heißt von dem im Bild vorausgesetzten Betrachterstandpunkt aus, der gleichermaßen von der zentralperspektivischen Darstellung und einem beim Beschauer vorausgesetzten natürlichen Adaption- und Denotationsvermögen bestimmt wird,²⁴ ist zunächst nur die Bildwelt des Vordergrundes optisch erfassbar. Für eine optische Erfassung auch des Hintergrundes ist eine Standpunktverlagerung des Beschauers zum Bild hin erforderlich, die zugleich die Bildwelt des Vordergrundes aus ihrer natürlichen Adaptionsdistanz entläßt. So ist die Gesamtbildwelt nicht simultan, sondern nur von zwei verschiedenen Betrachterstandpunkten aus optisch erfassbar, die jeweils gegenseitig sich ausschließenden Vermittlungen verschiedener optischer Informationen zugeordnet sind. Als Beispiel sei kurz die Arnolfini-Hochzeit von Jan van Eyck betrachtet. Hier repräsentieren im aufgezeigten Sinn die Brautleute und die größeren Objekte des Zimmers den Vordergrund und der an der Hinterwand hängende Spiegel, in dem der Maler selbst und ein weiterer Begleiter dargestellt sind, den Hintergrund.

Definiert man in Hinsicht auf verschiedene Adaptionsstufen, ausgehend von der bekannten Bildeinteilung in Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund, die Termini: Nahsicht, Mittelsicht und Fernsicht, so erfordert der Hintergrund der Bilder van Eycks die Nahsicht und ihr Vordergrund die Mittelsicht des Beschauers. So wie sich der Beschauer in seiner realen Umwelt jeweils auf verschiedene Adaptionsstufen einstellen muß, das heißt verschiedene Distanzgrade zu der ihn umgebenden Objektwelt einnimmt, um verschiedene Aspekte dieser Objektwelt zu erfassen, muß er gegenüber einem Bild von van Eyck zu verschiedenen Zeitpunkten zumindest zwei Distanzgrade, die Nahsicht und die Mittelsicht, einnehmen, um die Gesamtaussage des Bildes erfassen zu können. So vermittelt ihm im Falle der Arnolfini-Hochzeit die Mittelsicht den Portraitcharakter des Bildes und die Nahsicht seinen Urkundencharakter.²⁵ Hier erweist sich der Detailrealismus zudem als funktionserfüllendes Moment, indem der Doppelcharakter des

Bildes, nämlich zugleich Portrait und Zeugnis zu sein, jeweils auf die Mittelsicht und die Fernsicht aufgeteilt wird. Die dargestellte Bildwelt kommt dem Betrachter demnach nicht optisch entgegen, sondern es wird vorausgesetzt, daß sie vom Betrachter schrittweise visuell erschlossen wird, dies allerdings in semantischer Hinsicht, abgesehen davon, daß die Größe des Spiegels, des Initiators der Nahsicht, ihrerseits von der proportionalen Beziehung des Spiegels zum Gesamtraum abhängig ist.

Bei Chuck Close ist das offensichtlich anders. Es wurde gesagt, daß die Bilder von Close einen in naher Distanz zu ihnen sich befindenden Betrachter voraussetzen, also in Nahsicht betrachtet werden sollen. Diese Nahsicht ist aber nicht deshalb erforderlich, damit der Betrachter der Bildaussage gerechter zu werden vermag, sondern sie drängt sich sozusagen durch das Großformat des Bildes (im Falle von »Richard« 274 × 213 cm) auf. Während bei van Eyck sich der Beschauer zunächst in seiner gewohnten Mittelsicht befindet und sich erst im Nachhinein willkürlich in die Nahsicht begibt, um visuelle Informationen genauer zu überprüfen, also aufgrund eines empfundenen Informationsmangels, befindet er sich bei Close unwillkürlich und von vornherein in Nahsicht. Bemerkenswert dabei ist nun, daß bei Close die Nahsicht die einzig vorausgesetzte jedoch nicht die einzig mögliche Adaptionsstufe ist. Da es bei Close nicht darum geht, eine dem Bild inhärente, visuell zu erschließende semantische Aussage zu vermitteln, sondern darum, einen außerbildlichen Effekt zu erzielen, der durch die Nahsicht eigentlich und nur durch sie hervorgerufen wird, sind andere mögliche Adaptionsstufen ohne Bedeutung. Anders ausgedrückt: Die Erzielung des Effektes beruht auf der Formalität des Bildes, und eine eventuelle semantische Aussage ist nicht beabsichtigt. Das heißt nun nicht, daß gegenüber den Portraits von Close (man ist geneigt zu sagen: Pseudoportraits) nicht auch andere Adaptionsstufen möglich wären. Einerseits drängt sich die Nahsicht in der Weise dem Beschauer auf, daß er auch eine von ihm objektiv eingehaltene Mittelsicht als Nahsicht empfindet. Eine Fernsicht würde hingegen in ihrer Wirkung der sonst gewohnten Mittelsicht des Beschauers entsprechen, das heißt den Kopf als Kopf identifizieren lassen. Diese von der Formalität bewirkte Verschiebung der Adaptionsstufen wird einsichtig, wenn man ein Portrait von Close auf einer Reproduktion zusammen mit einem vor dem Bild stehenden realen Beschauer betrachtet. Während das optische Verhältnis zu Closes Bild als Nahsicht empfunden wird, in der eine begriffliche Identifikation des Dargestellten nicht erforderlich zu sein scheint, wird in Bezug auf den fotografierten im Museum sich befindenden Beschauer vom Auge des Betrachters nur eine solche begriffliche Identifikation verlangt. Obwohl in ihrer semantischen Aussage sich das auf Closes Bild Dargestellte und die fotografierte reale Person entsprechen, schaut der Betrachter hier näher hin, dort aber nicht.

Dem gegenüber einem Portrait von Close in der Nahsicht verharrenden Beschauer wird der dargestellte, als solcher jedoch nur in der Fernsicht erscheinende Kopf folglich

nicht als begrifflich zu identifizierender, sondern als ein Ensemble von einzelnen optischen Informationen vermittelt. Die Vermittlung dieser optischen Informationen leitet beim Beschauer einen sukzessiven Sehprozeß ein, der nur allmählich über die Zusammensetzung dieser Informationen zur begrifflichen Identifikation des Ganzen, das heißt des Kopfes als Kopf, führt, beziehungsweise führen kann. Bei Close wird also ein sukzessives Beschauererlebnis zwar nicht bildlich dargestellt, aber formal bewirkt. Durch die vorausgesetzte Nahsicht wird im Vollzug der Bildbetrachtung eine sonst der Literatur vorbehaltene Sukzessivität erreicht, die beim Beschauer ähnliche Wirkungen erzielt wie die Romane Robbe-Grilletts beim Leser. Auch bei Close wird die sonst sozusagen automatische begriffliche Identifikation

der gesehenen Welt in einzelne Schritte zerlegt und so der Gesamtvollzug der Bildbetrachtung ins Sukzessive gedehnt. Zudem wird der Beschauer gewissermaßen genötigt, von innen nach außen zu betrachten, das heißt beginnt das reale Sehen bekanntlich mit den Umrissen, die zugleich die begriffliche Objekterfassung ermöglichen, und werden dann zuzüglich und fakultativ nähere Details wahrgenommen, so wird bei Close das Sinnensemble eigentlich erst durch die nunmehr obligatorisch gewordenen optischen Details aufgebaut. Es werden dem Beschauer der Bilder Closes wie dem Leser der Romane Robbe-Grilletts seine Wahrnehmungsmechanismen durch eine ihm aufgezwungene Erfahrung schrittweise bewußt gemacht, beziehungsweise sollen ihm bewußt gemacht werden.

ANMERKUNGEN:

- ¹ Der Ausdruck wurde von Jauss geprägt (Hans Robert Jauss: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/Main ²1970, S. 176ff.) und ist seither in rezeptionsästhetischen Arbeiten sehr beliebt.
- ² Vgl. Hans Robert Jauss: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Mit kunstgeschichtlichen Bemerkungen von Max Imdahl, Konstanz 1972 (Konstanzer Universitätsreden 59), S. 43–44
- ³ Vgl. Klaus Netzer: Der Leser des Nouveau Roman, Frankfurt/Main 1970, S. 13–14, S. 51.
- ⁴ Winfried Wehle: Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman, Berlin 1972 (Grundlagen der Romanistik 2), S. 248
- ⁵ Ebda., S. 263–264 und Netzer, a. a. O., S. 10
- ⁶ Alain Robbe-Grillet: Pour un nouveau roman, Paris 1963, S. 9.
- ⁷ Wehle, a. a. O., S. 251, S. 250.
- ⁸ Alain Robbe-Grillet: La jalousie, Paris 1957, S. 51–52. Die deutschen Übersetzungen sind dem Band A. R.-G.: Die Jalousie oder die Eifersucht, übers. von Elmar Tophoven, München 1966, S. 27, S. 4 und S. 114 entnommen.
- ⁹ Ebda., S. 10–11.
- ¹⁰ Ebda., S. 204
- ¹¹ Der Ausdruck stammt von Wehle.
- ¹² Gerd Krause: Tendenzen im französischen Romanschaffen des 20. Jahrhunderts. Nouveau Roman – traditioneller Roman, Frankfurt a. M./Berlin/Bonn 1962, S. 94.
- ¹³ Ebda., S. 35.
- ¹⁴ Vgl. Richard L. Gregory: Auge und Gehirn. Zur Psychophysiologie des Sehens, München 1966, S. 169–172.
- ¹⁵ Bruce Morrissette: Les romans de Robbe-Grillet, Paris 1963, S. 130.
- ¹⁶ Bernhard Kerber: Tendenzen im »Neuen Realismus«, in: Wort und Wahrheit 5, XXVIII. Jg., Sept./Okt. 1973, S. 398.
- ¹⁷ Netzer, a. a. O., S. 85.
- ¹⁸ Kerber, a. a. O., S. 396.
- ¹⁹ Denis Adrian: Chuck Close, Museum of Contemporary Art, Chicago 1972. Zitiert nach Kerber, a. a. O., S. 396, Anm. 55.
- ²⁰ Wolfgang Iser: Reduktionsformen der Subjektivität, wieder abgedruckt in: Ders.: Der implizite Leser, München 1972, S. 194ff.
- ²¹ Die außerbildliche Entsprechung besteht in dem Maler Richard Serra. Allerdings erscheint der Zuname »Serra« auf Closes Bild nicht. (Vgl. Kat. »Neue Galerie der Stadt Aachen. Der Bestand '72«, Aachen 1972, Stichwort: »Close, Chuck«.)
- ²² Erwin Panofsky: Early Netherlandish Painting. Its Originals and Character, (Harvard UP) Cambridge, Massachusetts 1953, Bd. I, S. 180.
- ²³ Ebda., S. 182.
- ²⁴ »The application of perspective, we remember, implies that the painting surface is understood as a «window» through which we look out into a section of space. If taken seriously, this means no more nor less than that pictorial space is subject to the rules that govern empirical space [...]«. (Ebda., S. 140–141).
- ²⁵ Vgl. Ebda., S. 202.