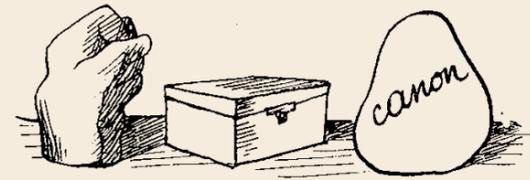




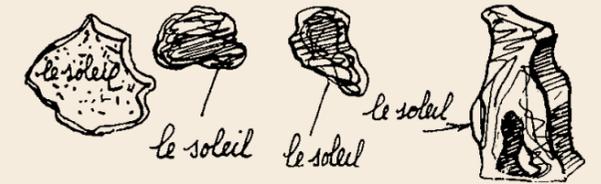
Ein Gegenstand hängt nicht so sehr an seinem Namen, daß man für ihn nicht einen anderen finden könnte, der besser zu ihm paßte



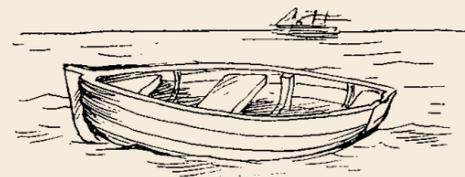
Manchmal vertritt der Name eines Gegenstands ein Bild



Alles deutet daraufhin, daß es wenig Beziehung gibt zwischen einem Gegenstand und dem, was ihn darstellt



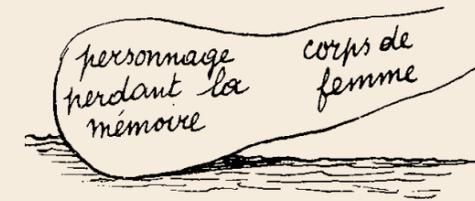
Eine beliebige Form kann das Bild eines Gegenstands ersetzen



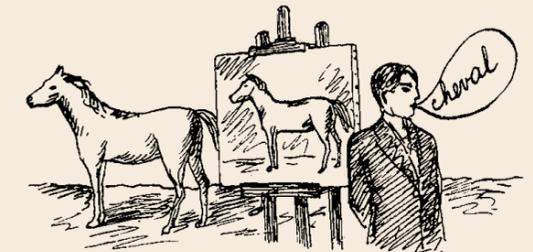
Es gibt Gegenstände, die ohne Namen auskommen



Ein Wort kann in der Realität den Platz eines Gegenstands einnehmen



Die Wörter, die dazu dienen, zwei unterschiedliche Gegenstände zu bezeichnen, zeigen nicht, was diese Gegenstände voneinander trennen mag



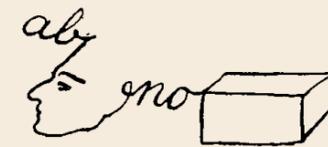
Ein Gegenstand leistet nie das gleiche wie sein Name oder sein Bild



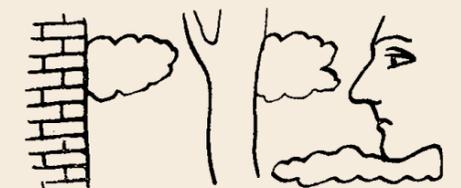
Ein Wort dient manchmal nur dazu, sich selbst zu bezeichnen



Ein Bild kann in einem Satz den Platz eines Wortes einnehmen



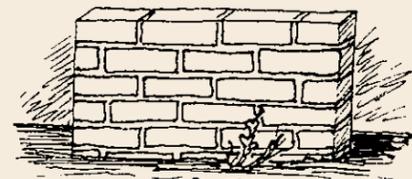
In einem Gemälde sind Wörter von derselben Substanz wie Bilder



Die sichtbaren Umrisse von Gegenständen berühren sich in der Realität so, als bildeten sie ein Mosaik



Ein Gegenstand begegnet seinem Bild, ein Gegenstand begegnet seinem Namen. Es kommt vor, daß das Bild und der Name dieses Gegenstands sich begegnen



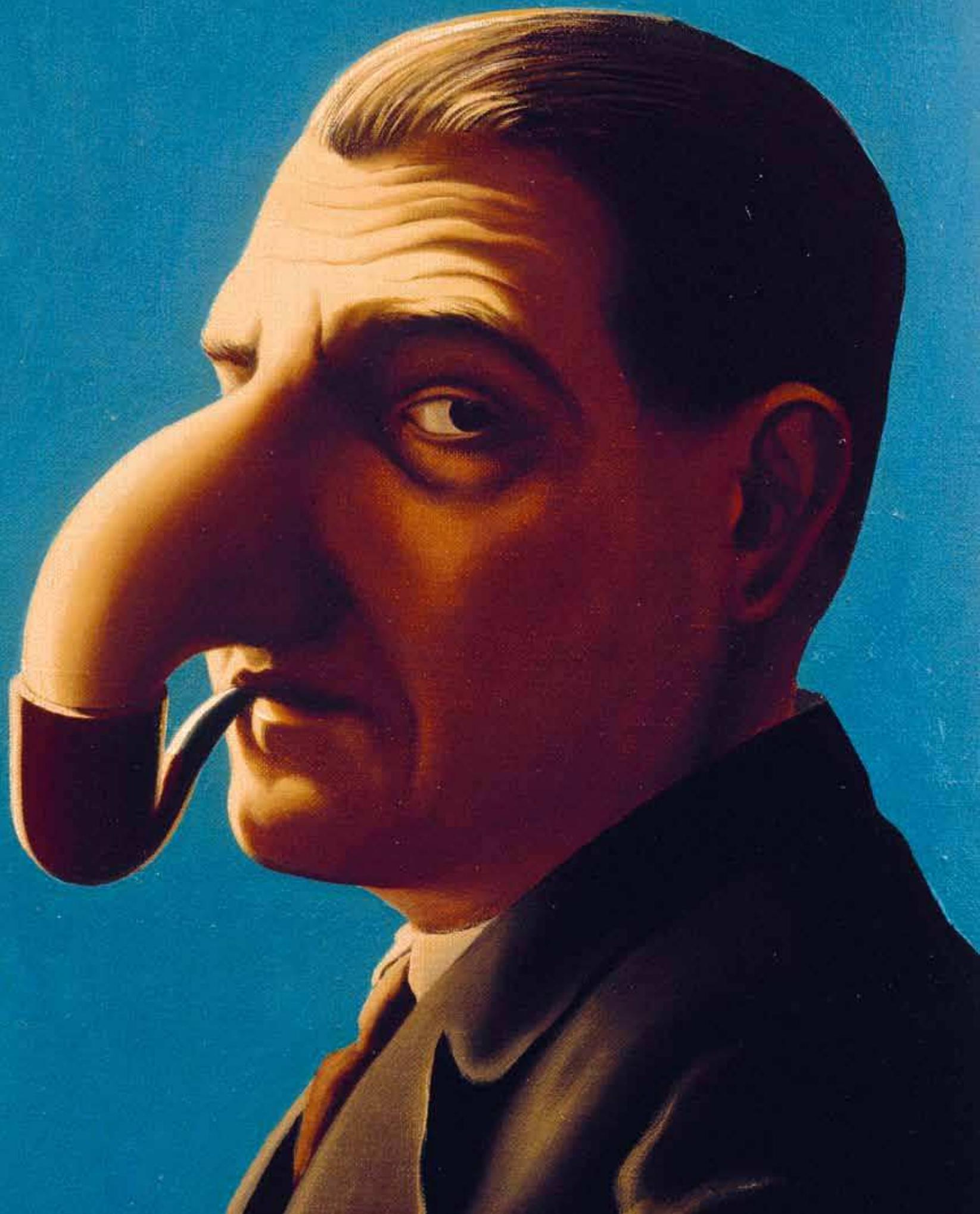
Ein Gegenstand läßt vermuten, daß es noch andere hinter ihm gibt



Man sieht in einem Gemälde Bilder und Wörter anders



Die vagen Figuren haben eine ebenso notwendige und vollkommene Bedeutung wie die präzisen



Magritte

Der Verrat der Bilder

Die Ausstellung steht unter der gemeinsamen Hohen Schirmherrschaft
von Bundespräsident Joachim Gauck
und Seiner Majestät dem König der Belgier.

Magritte

Der Verrat der Bilder

herausgegeben von Didier Ottinger

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Magritte. La trahison des images/Der Verrat der Bilder

Centre Pompidou, Musée national d’art moderne, Paris, 21. September 2016 bis 23. Januar 2017

Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main 10. Februar bis 5. Juni 2017

Vorsatz Rückseite

La Lampe philosophique (Die philosophische Lampe), 1936 (Detail), **Abb. S. 24**

Umschlagvorderseite Verlagsausgabe *La Trahison des images (Ceci n’est pas une pipe) (Der Verrat der Bilder [Das ist keine Pfeife])*, 1929, **Abb. S. 67**

Umschlagrückseite Verlagsausgabe *Ceci continue de ne pas être une pipe (Auch das ist keine Pfeife)*, 1952, **Abb. S. 198**

Umschlag Museumsausgabe *Les Marches de l’été (Die Stufen des Sommers)*, 1938 (Details), **Abb. S. 170**

Vorsatz

„Les mots et les images“ („Die Wörter und die Bilder“), 1929 (Details), **Abb. S. 19**

Danksagung

Unser besonderer Dank gilt Charly Herscovici, Vorsitzender der Fondation Magritte. Seine uneingeschränkte und unermüdliche Unterstützung hat diese Ausstellung möglich gemacht.

Das Weiteren gilt unser Dank dem Musée Magritte und dessen Direktor, Michel Draguet. Die ebenso zahlreichen wie wichtigen Leihgaben des Museums haben maßgeblich zum Erfolg dieser Ausstellung beigetragen.

Schließlich danken wir allen Leihgebern, die uns für die Dauer der Ausstellung ihre wertvollen Werke zur Verfügung gestellt haben:

Australien

Kerry Stokes Collection

Belgien

Collection Charly Herscovici

Schweiz

Collection Diane SA

sowie allen Leihgebern, die nicht namentlich genannt werden möchten.

Besonderer Dank gilt den Präsidenten, Direktoren, Konservatoren und Mitarbeitern der öffentlichen Einrichtungen für deren Leihgaben:

Australien

Art Gallery of New South Wales,

Sydney

National Gallery of Victoria,

Melbourne

Belgien

Musées royaux des beaux-arts de

Belgique, Brüssel

Musée d’Ixelles, Brüssel

Université catholique de Louvain,

Louvain-la-Neuve

Deutschland

Kunstsammlung Nordrhein-

Westfalen, Düsseldorf

Frankreich

Centre Pompidou, Musée national

d’art moderne, Paris

Centre Pompidou, Bibliothèque

Kandinsky, Paris

Bibliothèque nationale de France,

Paris

Großbritannien

Norfolk Museums Service

Tate, London

Schweiz

Kunstmuseum Bern

USA

Dallas Museum of Art

The Menil Collection, Houston

The Metropolitan Museum of Art,

New York

The Museum of Modern Art,

New York

National Gallery of Art,

Washington (DC)

Philadelphia Museum of Art

Für ihren wichtigen Beitrag zu dieser Ausstellung danken wir den folgenden privaten Einrichtungen:

Ageas Belgique, Brüssel

Brachot Gallery, Brüssel

Simon Studer Art, Genf

Sotheby’s, Paris

11

Vorwort
Philipp Demandt

15

Ut pictura philosophia.
Magritte als Philosoph –
ein Porträt
Didier Ottinger

28

Die Lebenslinie I
(Vortrag von 1938)
René Magritte

53

*Wörter, Schatten, Flammen, Vorhänge,
Fragmente*
Magritte und die Gründungsmythen
der Malerei
Didier Ottinger

56

*Zwischen Wahlverwandtschaft
und Beliebigkeit*
Anmalen gegen die imaginären Grenzen
der Imagination
Klaus Speidel

94

Sehen, um zu glauben
René Magritte und die Erfindung
der Kunst
Jan Blanc

114

Der Maler-König
Barbara Cassin

142

Magrittes Vorhänge
Victor I. Stoichita

160

*Schönheit ist ein
bildnerisches Problem*
Jacqueline Lichtenstein

178

*Vom Bild als Deckmantel
zur Kunst des Problems*
Michel Draguet

189

Korrespondenz

199

*Liste der ausgestellten Werke
und Dokumente*

* Werke, die im Katalogbuch abgebildet sind, aber nicht
in der Ausstellung im Centre Pompidou, Paris, gezeigt
wurden, sind mit einem roten Asterisk gekennzeichnet.



La Clairvoyance (Hellsehen), 1936
Öl auf Leinwand, 54 × 65 cm
Privatsammlung

Wörter, Schatten, Flammen, Vorhänge, Fragmente

Magritte und die Gründungs-
mythen der Malerei

Das 1929 von René Magritte gemalte Werk *La Trahison des images* (*Der Verrat der Bilder*) ist ein ebenso ironisches wie eklatantes Zeugnis für den Ikonoklasmus des frühen Surrealismus. Während Marcel Duchamp seine Kritik bewusst durch nicht-malerische Mittel formulierte, brachte Magritte seinen Zweifel an den Bildern mit dem Pinsel in der Hand zum Ausdruck und unterzog sie dabei einer unerbittlichen Befragung.

Um die intellektuelle Würde seiner Malerei aufzuzeigen, um diese zuerst auf die Stufe der Poesie und dann auf die der Philosophie zu erheben, verfolgt Magritte einen Prozess der Rationalisierung, in dem er sich zwingt, seiner Ikonografie die Objektivität eines Vokabulars zu verleihen. Darin liegt der Sinn einer Reihe von Gemälden (*Le Dormeur téméraire* [*Der kühne Schläfer*] **Abb. S. 71**, *L'Alphabet des révélations* [*Das Alphabet der Enthüllungen*] **Abb. S. 70**, *Le Thérapeute* [*Der Therapeut*] usw.), die sich für eine Rezension der beliebtesten Motive des Malers eignen (Vogel, Feder, Hut, Apfel, Kerze ...), deren Sinn und Kombinationen er in seinem Werk unaufhörlich erforscht. Die Bedeutung dieser „ikonografischen Phoneme“ liegt in Magrittes Kenntnis der alten Malerei und der Berichte zur Erfindung dieser Kunst verwurzelt. Vorhänge, Wörter, Flammen, Schatten, Fragmente und Collagen verweisen auf Legenden und Allegorien, die allesamt den Status der Bilder und deren Beziehung zur Wirklichkeit oder zur Wahrheit hinterfragen.

Die Dialektik der Wörter und Bilder ist in der biblischen Erzählung verankert, in der Verurteilung der Bilder durch Moses, da ihre Anbetung vom Wort des göttlichen Gesetzes ablenke. Von den Schatten behauptet Plinius der Ältere, sie seien der Ursprung der Malerei (nach Schatten geformte Bilder). Magritte erinnert an ihre paradoxen Beziehungen zur Wirklichkeit, ihre ursprüngliche Verankerung in der Welt der Gefühle und Triebe.

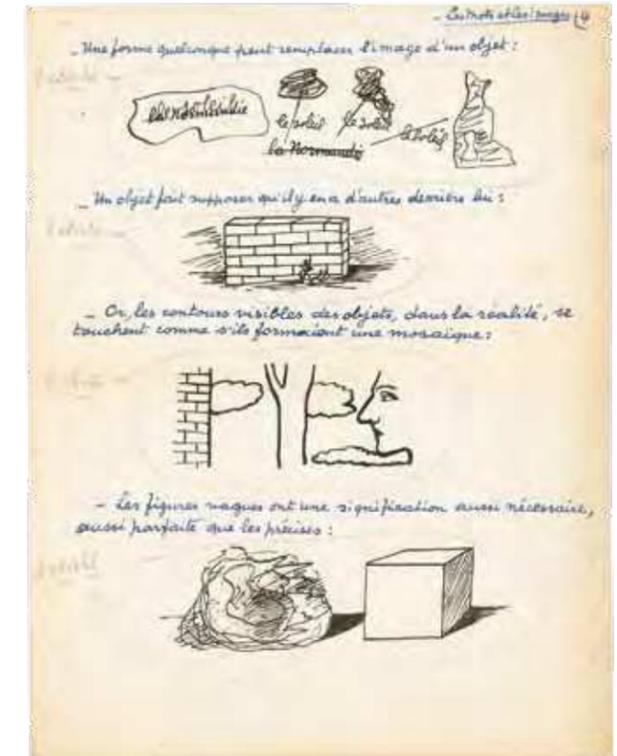
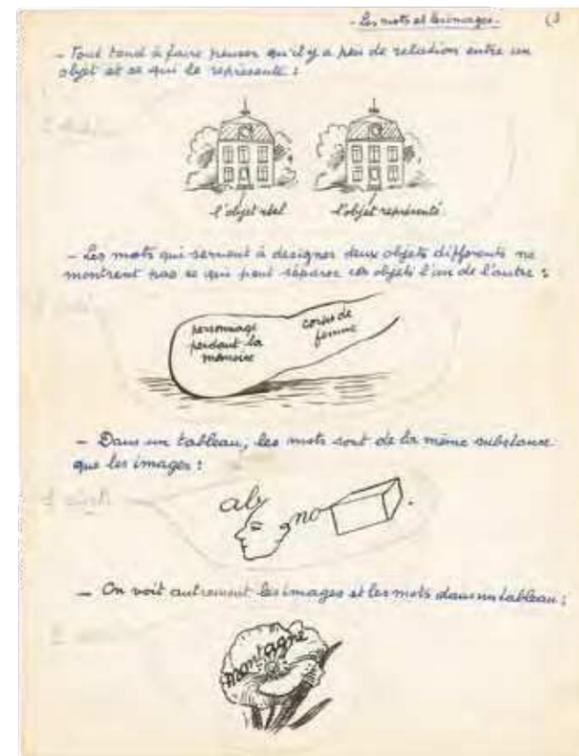
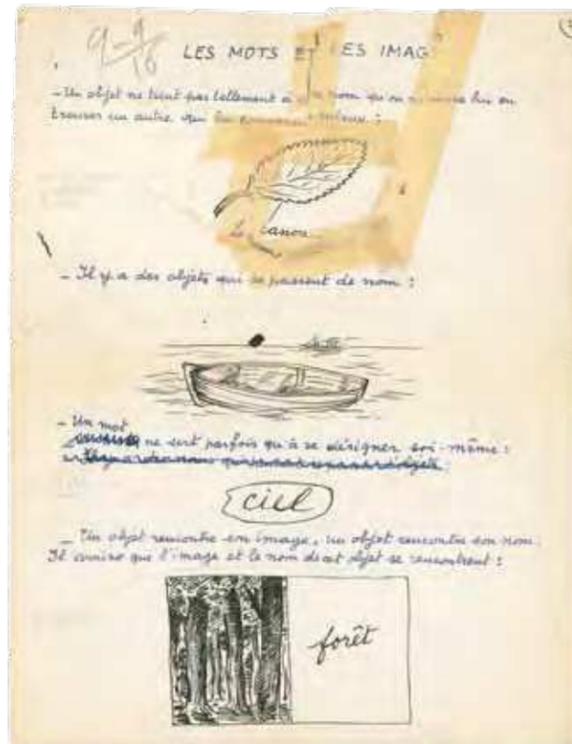
Mit zahlreichen Darstellungen von Feuer in Verbindung mit geschlossenen und höhlenartigen Räumen spielt er auf Platons Höhlengleichnis

an, in dem dieser die Hierarchien unserer Vorstellungswelten und deren Beziehung zur Wahrheit definiert. Auch die vom Licht bestimmten Momente im Werk Magrittes erinnern an die platonische Fabel. Sein 1943 angekündigtes Vorhaben der Reformierung des Surrealismus – unter der Ägide Renoirs – erhält die Form eines Aufrufs, die Höhle zu verlassen, in die der Vorkriegssurrealismus seine Adepten eingesperrt habe. Als er André Breton die Option eines Surrealismus in praller Sonne unterbreitet, zieht er sich den Zorn des Dichters zu. Magritte antwortet auf diesen abschlägigen Bescheid mit seinen Gemälden der „Période vache“. Die in diesen Werken enthaltene Übersteigerung erinnert an den Bericht der aus Platons Höhle Entflohenen, deren Beschreibungen einer im Sonnenlicht wahrgenommenen Wirklichkeit für die weiterhin in der Höhle Gefangenen wie reiner Irrsinn klingen.

Die Vorhänge gehören mit zu den am häufigsten wiederkehrenden Motiven in Magrittes Gemälden. Wie in der flämischen Malerei des goldenen Zeitalters zeugen sie von der Reflektiertheit des Künstlers, der durch ihre Darstellung seine eigene illusionistische Virtuosität ironisiert, seine Fähigkeit, Bilder zu schaffen, die realistisch sind bis zum Grad des Trompe-l'œil. Um einen ähnlichen Zweifel gegenüber den mimetischen Wundern der Kunst auszudrücken, wählte Plinius der Ältere sie in seiner Erzählung zum zentralen Thema des Wettstreits der beiden berühmtesten Maler der Antike, Zeuxis und Parrhasios. Während Zeuxis ein Stillleben malt, dessen Früchte gar die Vögel anlockt, malt Parrhasios einen täuschend echten Vorhang und übertrumpft damit die einfache Darstellung mit seiner illusionistischen Bravour. Ähnlich wird viel später Bertold Brecht vorgehen und eine „Verfremdung“ auf die Bühne bringen, die die spiegelartige Illusion der Kunst doppelt sichtbar macht.

Der Schatten des Zeuxis schwebt noch über den zerteilten Körpern Magrittes, über der Collage – also das Zusammenfügen von Objekten –, die eine der großen Konstanten in den bildnerischen Methoden seines Werkes darstellt (Max Ernst sagte gar einmal, der belgische Maler schaffe „von Hand gemalte Collagen“). Wie in allen Erzählungen in Plinius' *Historia naturalis* dient die Fabel des Auftrags, den die Bewohner Krotons dem Zeuxis erteilten, als Vorwand für ein Nachdenken über die Schönheit und den kreativen Prozess.

Diesen ewig währenden Fragen über das Wesen und den Status der Kunst widmete sich ohne Unterlass die Malerei Magrittes.



Manuskript zu „Les mots et les images“, fünf Blätter, 1929
Füllfederhalter und Tusche auf Papier,
je 27,2 x 20,8 cm
Privatsammlung

Anmalen gegen die
imaginären Grenzen
der Imagination

Zwischen Wahlverwandtschaft und Beliebigkeit

Klaus Speidel

„Ich meines Teils, Sokrates, habe schon oft mit diesem und vielen andern darüber gesprochen, und kann mich nicht überzeugen, daß es eine andere Richtigkeit der Worte gibt, als die sich auf Vertrag und Übereinkunft gründet.

Denn mich dünkt, welchen Namen jemand einem Dinge beilegt, der ist auch der rechte, und wenn man wieder einen andern an die Stelle setzt und jenen nicht mehr gebraucht, so ist der letzte nicht minder richtig als der zuerst beigelegte, wie wir unsern Knechten andere Namen geben.“ — HERMOGENES in PLATON, *Kratylos*¹

Bilder und Worte: Theorie und Malerei

Bild und Text; Ikon und Symbol; Malerei und Dichtkunst; bildende Kunst und Literatur; Graphiker und Texter; sichtbar und lesbar; betrachten und lesen; Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft; Gosciny und Uderzo ... Viele Seiten ließen sich füllen mit Ausdrücken, Personen, Wahrnehmungsweisen, Berufen und Dichotomien rund um den Gegensatz zwischen Text und Bild. Keine Grenze zwischen Darstellungs- und Rezeptionsweisen scheint so universell wie diese. Der Unterschied, unmittelbar mit dem frühkindlichen Lernen und unserer Sozialisation verknüpft (schon der Säugling vermag ein Foto seiner Mutter von anderen Bildern zu unterscheiden, etliche Monate, bevor er sprechen, Jahre, bevor er lesen lernt)², erscheint so grundlegend, so unausweichlich, dass uns Übergangsphänomene faszinieren. Hieroglyphen und Ideogramme, Metaphern und Allegorien, Ekphrasis und sprechende Malerei, Wörter in Bildern und Bilder im Text ziehen immer wieder aufs Neue die Aufmerksamkeit von Spezialisten wie Künstlern auf sich. Im Alltagsleben funktionieren das Miteinander und der Austausch unterdessen perfekt: Wir erfassen im Allgemeinen ohne nachzudenken die Warnung „Achtung, bissiger Hund“, ob es sich um eine zeitgenössische Darstellung oder eine aus Pompeji handelt **Abb. S. 57**, wir verstehen Plakate und Serviervorschläge, geschriebene und gezeichnete Betriebsanleitungen, aber auch die Piktogramme und Emoticons, die uns Ereignisse in unseren Mobiltelefonen und die Seelenzustände unserer Mitmenschen anzeigen. Nur die Künstler streuen gelegentlich Sand ins Getriebe, indem sie uns zu zeigen versuchen, dass die scheinbar schlüssigen Zeichen um uns herum es in Wahrheit gar nicht sind.

René Magritte gehört nicht nur zu denen, die das am systematischsten betrieben haben, er ist auch der Schöpfer jenes Werks, das die Aufmerksamkeit des breiten Publikums auf die möglichen Paradoxien einer direkten Gegenüberstellung von Worten und Bildern gelenkt hat. Die Rede ist natürlich von *L'Usage de la parole I* (*Der Gebrauch der Rede I*), später umbenannt in *La Trahison des images* (*Der Verrat der Bilder*, 1929), das Gemälde mit der berühmten Inschrift „Ceci n'est pas une pipe“ (Dies ist keine Pfeife) **Abb. S. 67**.³

Seine Wirkung ist so groß, dass selbst Spezialisten daraus einen Schlüssel zum Verständnis des Gesamtwerks des Künstlers machen. Doch die nähere Beschäftigung bestätigt, was das Gemälde uns ahnen lässt: *Der Verrat der Bilder* ist nur die Spitze des Eisbergs. Es handelt sich um ein erstes Resultat der Bild- und Theorieforschungen, die der Maler in den 1920er-Jahren betreibt. Schon ab 1927 malt Magritte „Wort-Bilder“, wie sie oft genannt werden. *La Clef*

des songes (*Der Schlüssel der Träume*) **Abb. S. 60** gilt allgemein als das erste Wort-Bild. Sowohl von diesem Gemälde als auch von *Der Verrat der Bilder* realisiert Magritte zahlreiche Varianten **Abb. S. 81, 84, siehe auch Abb. S. 61**. Letzteres Bild ist außerdem zum Gegenstand unzähliger popkultureller Aneignungen geworden und hat eine Flut von Kommentaren ausgelöst. Zum Wechsel des Bildtitels wurde allerdings nur wenig gesagt. Dabei verschiebt sich durch den Übergang von *Der Gebrauch der Rede* zu *Der Verrat der Bilder* das kritische Gewicht des Gemäldes von den Wörtern auf die Bilder. Er legt auch die grundlegende Zweideutigkeit eines Werks bloß, dessen mutmaßliche „Botschaft“ man allzu voreilig auf den Gedanken reduziert hat, das Bild eines Gegenstands sei eben nicht der Gegenstand selbst. Der erste Titel legt in der Tat nahe, dass unser *Reden* das Problem darstellt. Das entspricht der Standardinterpretation, scheint er doch andeuten zu wollen, dass wir uns zu schnell damit zufriedengeben, einfach „Aha, eine Pfeife“ zu sagen, wenn wir ein Bild wie das von Magritte sehen, während es sich natürlich nur um das *Bild* einer Pfeife handelt. Der zweite Titel hingegen stellt deutlich die Bilder infrage. Dieses Changieren, verbunden mit der doppelgesichtigen Kritik unseres Gebrauchs der Bilder und der Rede, zeigt sich auch in den theoretischen Schriften des Malers. In einer Form, in der das Bildwörterbuch für Kinder mit der semiotischen Abhandlung verschmilzt und die Maxime die moderne Linguistik streift, gibt Magritte seine höchstgelegenen Antworten auf Fragen, die die Philosophen seit Platon beschäftigen.

Die Maximen von René Magritte

Im Jahr 1929, als Magritte *Der Verrat der Bilder* malt, veröffentlicht er auch eine Reihe von illustrierten Thesen über die Darstellung, die Welt, die Wörter und die Bilder **siehe die Manuskripte Abb. S. 54f. und die Zeitschrift Abb. S. 18f.**, die nicht unbeachtet bleiben dürfen, wenn es um die Beziehung zwischen Wörtern und Bildern in seinem Werk geht. Es handelt sich um anscheinend klare und einfache Positionen, die aber bei näherer Betrachtung viele Fragen und Probleme aufwerfen. Der Text erscheint zuerst in der letzten Nummer der Zeitschrift *La Révolution surréaliste*.⁵ In Vorträgen und späteren Publikationen greift Magritte wiederholt die dort geäußerten Thesen auf. Gleich zu Anfang betont er in dieser illustrierten Miniabhandlung den austauschbaren Charakter von Darstellungsweisen. So sagt er: „Ein Bild kann in einem Satz den Platz eines Wortes einnehmen“, und: „Manchmal vertritt der Name eines Gegenstands ein Bild“. Diese Austauschbarkeit setzt ein gemeinsames Feld voraus, und bei diesem handelt es sich natürlich um die Darstellung.⁶ Wörter und Bilder sind Arten der Bezugnahme auf Gegenstände, Lebewesen und Tatsachen. Wie die Illustrationen, die Magrittes Bemerkungen begleiten, zu verstehen geben, entscheidet lediglich der Kontext, ob das Bild das Wort ersetzt oder umgekehrt. Wo die Wörter vorherrschen, ist das Bild der Fremdkörper und vice versa.

Zugegeben, nicht alles, was Magritte sagt, ist neu. Wenn er beispielsweise konstatiert: „Ein Wort kann in der Realität den Platz eines Gegenstands einnehmen“ und dies durch das Bild einer Frau illustriert, die „le soleil“ (die Sonne) sagt, scheint dies kaum mehr als die Wiederholung einer relativ primitiven Sprachtheorie, die man schon bei Augustinus findet und die Ludwig Wittgenstein gleich zu Beginn seiner *Philosophischen Untersuchungen* kritisiert.

Vergleicht man die Bildschöpfungen des Künstlers mit seinen Thesen, bemerkt man im Übrigen, dass das theoretische Interesse dieser Sätze nicht von ihrer künstlerischen Anwendbarkeit abhängt und umgekehrt. So kann in einem beeindruckenden Gemälde ein Grundsatz zum Ausdruck kommen, der ziemlich banal wirkt, wenn der Künstler ihn sprachlich formuliert, und eine Maxime, die an sich originell ist, wird manchmal in fast schulmeisterlichen Gemälden verbildlicht.

Während Magritte die Unterschiede zwischen Wörtern und Bildern eher *einebnet* und sich an hybriden Formen versucht, will die Bildtheorie traditionellerweise den *Unterschied* der Funktionsweise ikonischer und verbaler Darstellungen erklären.⁷ So fragen sich Theoretiker, wie zum Beispiel das Wort „Vogel“ Vögel repräsentiert und wie die Zeichnung einer Pfeife auf eine Pfeife verweist, um zu begreifen, wie sich diese Bezugsweisen unterscheiden.⁸ Wenden wir uns kurz diesen Fragestellungen zu, um besser zu verstehen, worin die Originalität von Magrittes Arbeit besteht.



Cave canem (*Vorsicht vor dem Hund*),
Mosaik in der Casa del Poeta Tragico,
Pompeji



René Magritte
L'Air et la Chanson, Glückwunschkarte der
Zeitschrift *Rhétorique*, 1965

Die Beliebigkeit der Wörter: Platon, Saussure, Magritte?

Mindestens seit Platons *Kratylos* wird die Unterscheidung zwischen Wörtern und Bildern zumeist mit einer anderen, grundlegenden, verknüpft: der zwischen natürlichen beziehungsweise motivierten und künstlichen beziehungsweise beliebigen Zeichen. Bilder werden im Allgemeinen als natürliche Zeichen betrachtet, Wörter als beliebige. Natürliche Zeichen repräsentieren ihre Gegenstände nicht kraft einer Konvention – der impliziten oder expliziten Vereinbarung einer Gemeinschaft über den Gebrauch des Zeichens – sondern aufgrund einer tieferen Verbindung: der Ähnlichkeit, der Kausalität, eventuell auch der regelmäßigen Nachbarschaft. Weil die Wahrnehmung der Silhouette eines Mannes in einem Bild der eines Mannes *ähnelt*, verstehen die Sprecher unterschiedlicher Sprachen das Bild, wohingegen nicht jeder versteht, was die Wörter „Mann“, „homme“, „hombre“, „uomo“ usw. bedeuten. Weil ein Feuer Rauch *verursacht*, ist dieser sein natürliches Zeichen. Schon bevor er Feuer bedeutet, hat Rauch eine „sachliche“, direkte, Verbindung zum Feuer, die „unabhängig von der semiotischen Beziehung, die sich [diese Verbindung] zunutze macht, kognitiv zugänglich ist“⁹. Das bedeutet, man kann die Ähnlichkeit zwischen zwei Dingen sehen, spüren oder hören oder man kann auch bemerken, dass das eine das andere verursacht, ohne (zu wissen) dass das eine das andere *darstellt*. So ist es unwahrscheinlich, dass Säuglinge bereits eine Vorstellung davon haben, was ein Bild ist, trotzdem erkennen sie ihre Mutter auf einem Foto.¹⁰ Das Besondere des natürlichen Zeichens ist, dass der Darstellung eine „sachliche Verbindung“ zugrunde liegt. Das naturalistische Bild eines Apfels repräsentiert nicht aufgrund einer Entscheidung oder Konvention eher einen Apfel als ein Auto, sondern weil es der Wahrnehmung der Frucht in unseren Augen gleicht.

Aus der Ähnlichkeitsbeziehung zwischen der Wahrnehmung des Bildes und der des Gegenstandes ergibt sich unter anderem, dass es „in dem Sinne, in dem es Fremdsprachen gibt, keine Fremdbilder gibt“¹¹. Fremdsprachen kann es nur geben, weil die Beziehung zwischen den meisten Wörtern und dem, was sie bedeuten, beliebig ist und daher erlernt werden muss. Mit Ferdinand de Saussure, dem Begründer der modernen Linguistik, können wir auch ganz einfach sagen: „*das sprachliche Zeichen ist beliebig*“.¹² Und zur Erklärung seiner Verwendung des Wortes „beliebig“ fügt er hinzu: „Es soll nicht die Vorstellung erwecken, als ob die Bezeichnung von der freien Wahl der sprechenden Person abhinge [...]; es soll besagen, daß es *unmotiviert* ist, d.h. beliebig im Verhältnis zum Bezeichneten, mit dem es in Wirklichkeit keinerlei natürliche Zusammengehörigkeit hat.“¹³

Sicher, lautmalerische Ausdrücke (knacks, platsch, ticktack ...) sind natürliche Zeichen der verbalen Sprache – der Laut, den man dabei äußert, *ähnelt* im allgemeinen einem, den der bezeichnete Gegenstand oder das gemeinte Ereignis produziert – aber die meisten Linguisten sehen darin wie Hermogenes im *Kratylos* eine Ausnahme und keine Regel.¹⁴ Schon allein die Existenz verschiedener Sprachen scheint ein erdrückendes Argument für die Beliebigkeit des sprachlichen Zeichens zu liefern.¹⁵ In diesen Kontext muss man die Bemerkung einordnen, mit der Magritte seinen Text „Les mots et les images“ („Die Wörter und die Bilder“) eröffnet: „Ein Gegenstand hängt nicht so sehr an seinem Namen, daß man für ihn nicht einen anderen finden könnte, der besser zu ihm paßt.“ Versuchen wir, besser zu erfassen, wie dieser Satz zu verstehen ist.

Auf der Suche nach der Beliebigkeit

Für einen heutigen Betrachter ist die Versuchung groß, das Denken und gewisse Bilder von René Magritte mit den Fragestellungen der Sprachtheorie in Verbindung zu bringen. Auch ich begann mich für sein Werk zu interessieren, als ich durch Zufall *Der Schlüssel der Träume* (1927) in der Münchner Pinakothek entdeckte, während ich mich gerade mit Fragen der Sprachphilosophie beschäftigte. Es handelt sich sehr wahrscheinlich um das erste Gemälde aus der Serie der „Wort-Bilder“,¹⁶ und viele Theoretiker interpretieren es als eine Illustration der Idee von der Beliebigkeit des sprachlichen Zeichens. Nach Suzi Gablik unterstreicht das Gemälde, dass „Wörter Gegenstände nicht wiedergeben, sondern ihnen gegenüber fremd und

gleichgültig bleiben“.¹⁷ Diese Interpretation wurde oft auf das Gesamtwerk von René Magritte ausgedehnt – oder zumindest auf all seine Wort-Bilder. So meint Todd Alden: „Magritte schafft eine Sprache der Beliebigkeit, in der eine Pfeife nicht immer eine Pfeife und eine Zigarre nicht immer eine Zigarre ist.“¹⁸

Das soll nun also insbesondere für *Der Schlüssel der Träume* (1927) gelten, ein Werk, das nach Ansicht des Linguisten Jean David geradezu als Illustration von Saussures Konzept der Beliebigkeit des Zeichens dienen kann. Man hat die erste Maxime von „Die Wörter und die Bilder“ **Abb. rechts** oft als eine Bestätigung dieser Interpretation verstanden, behauptet Magritte hier doch, dass man einen Namen auch durch einen anderen ersetzen kann. Doch die Vorstellung, dass ein Name *besser* zu einem Gegenstand passen könne als ein anderer, steht im Grunde im Widerspruch zur behaupteten Beliebigkeit der Verbindung zwischen Namen und Gegenstand. Ist die Maxime also ungenau? Das jedenfalls glaubt Jean David, der bedauert, dass Magritte hier „der Versuchung der Provokation erliegt und damit die Behauptung der Beliebigkeit des Zeichens schwächt.“¹⁹ Wiewohl die Interpretation wohlwollend ist, läuft sie hier Gefahr, einen fundamentalen Unterschied zwischen den Überzeugungen des Sprachwissenschaftlers und jenen des Malers zu verwischen. Versuchen wir, der Maxime einen Sinn zu geben, indem wir von der Annahme ausgehen, dass Magritte genau das gesagt hat, was er sagen wollte.

In der den Text begleitenden Illustration tauft Magritte das Blatt einer Pflanze in „Le canon“ (die Kanone) um. Das zeigt, dass die Verbindungen, die er im Kopf hat, nicht von der konventionellsten Sorte sind, ohne uns jedoch unmittelbar von der Stichhaltigkeit seiner These zu überzeugen. So scheint es doch schwierig zu sagen, in welchem Sinn das Wort „Kanone“ besser als das Wort „Blatt“ zum abgebildeten Gegenstand passen würde. Um näher zu beleuchten, ob es eine interessante Art und Weise gibt, seine These zu verstehen, dass gewisse ungewöhnliche Wort-Bild-Assoziationen *richtig* sind – sogar *richtiger* als übliche Kombinationen – wollen wir also das Gemälde näher betrachten, das oft im Lichte dieser Maxime interpretiert wird. Vielleicht kann uns dieses Bild helfen, den Sinn des Wortes zu klären.

Der Schlüssel der Träume. Ein Lesebild

Auf den ersten Blick könnte man denken, dass es beim Gemälde *Der Schlüssel der Träume* ebenso wie bei *Der Verrat der Bilder* um Benennung geht, also den Zusammenhang zwischen Wörtern und Bildern und die Beziehung beider zur Welt. Noch bevor wir richtig sprechen können, lernen wir zu benennen. Damit steht uns eine neue Macht zu Gebote: Wir sind in der Lage, Dinge (bei ihrem Namen) zu nennen und sie damit zu verlangen. Den Namen eines Gegenstands zu kennen bedeutet, Zugriff auf ihn zu haben. Doch oft ist dieser Zugriff nur sehr partiell oder gar illusorisch. Nach Michel Butor ist es das, was uns Magritte mit *Der Schlüssel der Träume* von 1930 **Abb. S. 61** sagen will, in dem insbesondere ein Melonenhut mit dem Wort „la neige“ (der Schnee) verbunden wird: „Das Bild des schwarzen Hutes zeigt alles, was den wirklichen Schnee, den ich sehe und berühre, mit all den damit verbundenen Vorstellungen von dem Stereotyp trennt, das sich gewöhnlich in meinem Geist einstellt, wenn ich das Wort ‚Schnee‘ ausspreche.“²⁰ In einem seiner berühmtesten Gedichte hat auch Rainer Maria Rilke die Illusion des Verstehens und den zerstörerischen Charakter des Benennens beschrieben:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
sie wissen alles, was wird und war;
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;
ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.



René Magritte
„Les mots et les images“, *La Révolution surréaliste*, Nr. 12, 15. Dezember 1929, S. 32f. (Detail)



La Clef des songes
(Der Schlüssel der Träume), 1927
Öl auf Leinwand, 38 x 55 cm
Staatsgalerie moderner Kunst, München

Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um.²¹

Verhindern, dass die Dinge umkommen, weil die Sprache nur, wie er es selbst sagt, „für die unmittelbaren Zwecke des Lebens“ verwendet wird, diesem Ziel scheint sich auch Magritte verschrieben zu haben. Aber er tut mehr – oder vielmehr anderes – als die existierenden Benennungen zu verwerfen. Er schlägt Alternativen vor.

Wenden wir uns noch einmal dem Anfang zu, dem ersten Wort-Bild, *Der Schlüssel der Träume* von 1927 **Abb. Links**. Es hat ein Merkmal mit einer englisch beschrifteten Version von 1935 gemein, das die Fassung von 1930 nicht aufweist: Ein Bild/Wort-Paar unterscheidet sich erheblich von den anderen. Vermutlich hätte das Bild ohne diese Tatsache gar nicht so stark mein Interesse geweckt. Es geht um das Bildfeld rechts unten. Im Gegensatz zu den anderen, die uns ungewöhnliche Verbindungen präsentieren, sehen wir hier das Bild eines Schwammes mit dem Untertitel „L'éponge“ (Der Schwamm). Das Feld tanzt aus der Reihe, weil die Beziehung der Regel entspricht (1935 ist es das Bild eines kleinen Koffers mit dem Untertitel „the valise“, das durch seine Gewöhnlichkeit überrascht). Was ist seine Rolle? Mir scheint, sie besteht darin, das Verständnis zu erschüttern, das die drei *vorangehenden* Felder nahelegen. *Voranehend* deshalb, weil man bei der Beschäftigung mit diesem Werk unvermeidlich darauf stößt, dass es einen *zeitlichen Ablauf* enthält, den jeder Betrachter-Leser spontan aktiviert. Ein Gemälde wird kaum jemals in einem Augenblick erfasst, und alles, was man *später* sieht, steht unter dem Einfluss dessen, was man *zuerst* gesehen hat. Wörter im Bild tragen zur zeitlichen Struktur deutlich bei: *Der Schlüssel der Träume* bietet sich von links nach rechts und von oben nach unten zur Lektüre an. Wir sehen zunächst eine Tasche mit dem Titel „Le ciel“ (Der Himmel) – wir sind überrascht –, dann die Darstellung eines Taschenmessers mit dem Titel „L'oiseau“ (Der Vogel) – wir fragen uns, welches System dahintersteckt –, und schließlich sehen wir das Blatt einer Pflanze und lesen darunter „La table“ (Der Tisch). Nun denken wir vielleicht, wir haben es verstanden: Das Prinzip ist, dass es keines gibt. Alle Assoziationen sind falsch. Je nach Bildungshintergrund vermuten wir vielleicht, dass es sich um einen Scherz handelt, oder sehen darin eine Veranschaulichung der Beliebigkeit des Zeichens. Wie *Der Schlüssel der Träume* von 1930, in dem alle sechs Felder nicht zusammenpassende Wort/Bild-Paare enthalten, ist es ein Werk voller Überraschungen. Wir wollen uns schon abwenden, lesen aber gewissenhaft, wenn auch schon nicht mehr richtig bei der Sache, noch das letzte Feld. Es zeigt uns einen Schwamm und verknüpft diesen auf einmal doch noch mit dem dazugehörigen Wort: „L'éponge“ (Der Schwamm). Nun ergeht es uns wie Ludwig Wittgenstein, der einmal in der Überzeugung nach Hause kam, dort auf eine Überraschung zu stoßen, aber keine vorfand: Wir sind überrascht.²² Wenige Bildfelder genügen Magritte und er bringt uns dazu, uns über eine Verbindung der gewöhnlichsten Art zu wundern. Das ist seine erste große Leistung. Aber dabei bleibt es nicht, denn die Organisation der Bildgruppe (ihre Symmetrie, die identische Behandlung der Gegenstände und Wörter in den vier Feldern) lässt uns vermuten, dass ein einheitliches Prinzip dahintersteckt, das von uns gefunden werden will. Das Werk fordert uns heraus: Wir sollen die Regel hinter der offensichtlichen Regelwidrigkeit entdecken und damit die konzeptuelle Integration realisieren, die allein die formelle Strenge des Bildes rechtfertigen kann, denn laut Magritte gilt: „Ein Bild ist ein konstruierter Gegenstand. Es muß gut konstruiert sein; das ist seine Lebensbedingung: Genauigkeit, Logik, Ökonomie, Redlichkeit; ein Geist, der sich mit dem ‚Beinahe‘ nicht begnügt [...]“²³

Die Wahlverwandtschaften²⁴

Eine Möglichkeit, das Feld „Schwamm“ in das Gesamtbild einzufügen, besteht darin, von der Annahme auszugehen, dass es „falsch“ ist, so wie uns die anderen Felder zunächst erschienen. Man könnte diese Falschheit damit begründen, dass *das Bild eines Schwammes* eben kein

Schwamm ist. So gesehen enthält *Der Schlüssel der Träume* bereits die zentrale Idee des zwei Jahre später entstandenen Gemäldes *Der Verrat der Bilder*, ja letzteres könnte fast den *Schlüssel der Träume für Dummies* darstellen, gemalt für alle, die zuvor nicht hingeschaut – *das heißt nicht nachgedacht* – haben.

Aber das Gemälde zeigt uns mehr als das, was kein Schwamm ist: Da ist noch das, was kein Himmel ist, was kein Vogel ist und was kein Tisch ist. Und in all diesen Fällen bejaht das Gemälde (dies ist der Himmel, dies ist ein Vogel, dies ist ein Tisch) und überlässt uns die Aufgabe des Widerspruchs (Nein, das ist eine Tasche! Nein, das ist ein Taschenmesser! Nein, das ist ein Blatt!), denn Magritte verbindet die Bilder der Gegenstände mit den Namen von anderen. Anstatt einfach zu verneinen, wie *Der Verrat der Bilder* es tut, stellt das Gemälde auf seine Art die Frage, ob die Verbindungen, die es vorschlägt, beliebig sind oder gerechtfertigt werden können. Wenn das Feld mit dem Schwamm auf seine Art „falsch“ sein kann, können dann die anderen auf ihre Art „richtig“ sein?

Das Feld „Vogel-Taschenmesser“ bietet sich für weitere Gedankenspiele an: Die Form des von Magritte gemalten Messers ähnelt hier tatsächlich einem Vogel – und das gleich in zweifacher Hinsicht. Stellt man ihn sich sitzend vor, könnte es der Adler in dem Gemälde *La Présence d'esprit* (*Die Geistesgegenwart*, 1961) sein, fliegend mit ausgebreiteten Flügeln erinnert er an den Vogel in *La Clairvoyance* (*Hellsehen*, 1935) **Abb. S. 51**. In diesem Metagemälde scheint Magritte im Übrigen auf sehr wörtliche Weise seinen Willen (oder seine Fähigkeit) zu illustrieren, über den ersten Anschein der Gegenstände hinauszusehen, sie zu durchdringen und vorauszuahnen, was aus ihnen werden könnte.²⁵

Die so hergestellten Verbindungen zwischen den Bildern und den Wörtern sind nicht unbedingt evident, aber keinesfalls *beliebig*. Dass es eine Art von Taschenmesser gibt, die man als „couteau colibri“ (Kolibrimesser) bezeichnet, bestätigt die Schlüssigkeit der Verbindung von Messer und Vogel. Die Entscheidung muss bewusst getroffen worden sein. Es ist allerdings unwahrscheinlich, dass uns die Ähnlichkeit ohne *Der Schlüssel der Träume* aufgefallen wäre. In diesem Sinn sind die Werke von Magritte *serious games*, Spiele, aber *ernsthafte*: Wer sie spielt, lernt etwas – über die Dinge.²⁶

So ermöglichen diese Arbeiten uns, dass wir uns von der reinen Nützlichkeitsbeziehung zu den Dingen befreien, die ihnen ihr poetisches Potenzial und ihre Wahlverwandtschaften raubt:

„Die Gewohnheit, die Sprache für die unmittelbaren Zwecke des Lebens einzusetzen, zwingt den Wörtern, die Gegenstände bezeichnen, einen begrenzten Sinn auf. Es scheint, als würde die gängige Sprache der Imagination imaginäre Grenzen ziehen.

Aber man kann zwischen den Wörtern und den Gegenständen auch neue Beziehungen herstellen und so einige im Alltag allgemein vernachlässigte Eigenschaften der Sprache und der Gegenstände präzisieren.“²⁷

Diesen allgemein vernachlässigten Beziehungen gilt Magrittes Leidenschaft, und zwar gerade dann, wenn sie nicht beliebig sind. Er äußert sich erst zehn Jahre nach dem ersten Wort-Bild ausführlicher darüber, in dem berühmten Vortrag im Königlichen Museum der Schönen Künste in Antwerpen im Jahr 1938, wo er von einem „Schock“ spricht, den „die Verwandtschaft zweier Gegenstände“ hervorruft, wobei er betont, dass er diesen Schock bislang in der „Begegnung einander fremder Gegenstände“ gefunden habe (man kann vielleicht an die Begegnung zwischen Blatt und Kanone denken).²⁸ Nach Magritte besitzt jeder Gegenstand ein „Element“, das ihm „unausweichlich vorbestimmt“ ist, und wenn man die beiden miteinander in Beziehung setzt, hat dies eine starke Wirkung. Zwar gibt Magritte als Datum seiner Entdeckung eine Nacht im Jahr 1936 an, aber eine andere seiner Bemerkungen lässt vermuten, dass er dieses „poetische Geheimnis“ schon besaß, als er *Der Schlüssel der Träume* schuf, denn er spricht von tiefer, intuitiver Kenntnis: „Dieses zu entdeckende Element, dies jedem Gegenstand vor allen anderen dunkel anhaftende Ding – ich erlangte im Laufe meiner Forschungen die Gewißheit, daß ich es immer schon im voraus kannte, daß aber diese Kenntnis wie auf dem Grunde meines Denkens verloren war.“²⁹ Ist es nicht wahrscheinlich, dass sich diese tiefe Kenntnis bereits in dem Moment manifestiert, in dem er die Gegenstandsassoziationen für sein Gemälde von 1927 wählt?



La Clef des songes
(Der Schlüssel der Träume), 1930
Öl auf Leinwand, 81 x 60 cm
Privatsammlung

Magritte macht also das Gemälde zu einem Ort, an dem *die Gegenstände der Welt zueinander in Beziehung treten*. Dazu benutzt er verbale und visuelle Darstellungen. Man kann demnach sagen, dass *Der Schlüssel der Träume* nicht nur die erste Maxime von „Die Wörter und die Bilder“ illustriert, der zufolge gewisse Namen besser als andere zu einem Gegenstand passen, sondern auch zwei weitere: „Ein Bild kann in einem Satz den Platz eines Wortes einnehmen“ und: „Manchmal vertritt der Name eines Gegenstands ein Bild“. Für einen Gegenstand einen Namen zu finden, der besser zu ihm passt, heißt also, ihm den eines anderen Gegenstands so zuzuweisen, dass unerwartete und poetische Verbindungen entstehen.

Wichtig ist festzuhalten, dass diese Herangehensweise und die Überlegungen des Malers über die Wahlverwandtschaften uns von seiner Beschäftigung mit den *Zeichen* wegführen, die der Ausgangspunkt unserer Forschungsbemühungen waren. Es ist unsere *Sichtweise der Welt*, die der Maler zu verändern suchte: „durch die Inszenierung von Gegenständen, die der Realität entlehnt waren“, wollte er mit seiner Malerei „durch ganz natürlichen Austausch auch der realen Welt, der diese Gegenstände entlehnt waren, einen ungewohnten poetischen Sinn geben“. ³⁰ Hier zeigt sich am deutlichsten der fundamentale Unterschied zwischen dem Werk des Künstlers und der üblichen Semiotik, Sprachphilosophie und Linguistik: Es sind nicht nur die *ikonischen und sprachlichen Zeichen* und ihre mehr oder weniger beliebigen oder natürlichen Beziehungen zu den Objekten der Welt, die den Maler interessieren. Es ist auch die Beziehung zwischen Gegenständen. Als Maler experimentiert er in der Malerei damit, sie zueinander in Beziehung zu setzen – und zwar, indem er Beziehungen zwischen Bildobjekten schafft oder Wörter und Bilder zusammenstellt.

Wenn wir verstanden haben, dass die Entdeckung von Resonanzen zwischen Gegenständen im Zentrum von Magrittes Interesse steht und dass dies insbesondere ein wesentliches Element von *Der Schlüssel der Träume* ist, können wir über Beziehungen zwischen den anderen in dem Gemälde dargestellten Gegenständen nachdenken und nach ähnlichen Relationen in den anderen Werken des Malers suchen. Haben wir uns erst einmal von der Diktatur des zwar so nützlichen *gesunden Menschenverstands* befreit, der aber unserer „Imagination imaginäre Grenzen“ aufzwingt, dürfen wir frei spielen.

Ein Stil im Dienst der Präsenz

Der Malstil Magrittes trägt wesentlich dazu bei, den „ganz natürlichen“ Austausch zwischen Bildern und der Welt zu ermöglichen.

Dieser Stil, der in der Folge sein Markenzeichen wird, ist das Ergebnis seiner Forschungen in den 1920er-Jahren. Er soll den Austausch zwischen den Gemälden und der Welt im Auge und Kopf des Betrachters erlauben. Wenn Magritte schreibt, „Diese distanzierte Art, Gegenstände darzustellen, scheint mir auf einem universellen Stil zu beruhen, bei dem die großen und kleinen Vorlieben des einzelnen keine Rolle mehr spielen“ ³¹, ist das eine Spitze gegen den Expressionismus jeglicher Schattierung, richtet sich aber auch gegen die Maler, die ihren Stil *a priori* festlegen, wie er es den Kubisten vorwirft. In einem Interview bekräftigt Magritte: „ich versuche immer [zu erreichen], daß die Malerei sich nicht bemerkbar macht, daß sie so wenig sichtbar sei wie möglich“, ³² was auf prägnante Weise eine Position zusammenfasst, in der das Malerische des Gemäldes, das in der Folge dem Wesen des Modernismus zugerechnet wird, keinen Platz hat. Für Magritte ist „nicht zu bezweifeln, daß das zum Malen unerlässliche ‚Material‘ (Öl, Klebstoff, Farbe usw.) nichts bemerkenswert Neues bietet, wenn es von einem Maler benutzt worden ist. Man darf ihm sogar überhaupt keine Beachtung schenken“. ³³ In der Tat rückt ein spürbar persönlicher Stil genauso wie das Malerische der Malerei die dargestellten Gegenstände so sehr in die Ferne, dass diese am Ende jede Bedeutung verlieren, zum reinen Vorwand werden oder ganz hinter dem „Medium“ oder „Ausdruck“ verschwinden können. Genau das will Magritte vermeiden. Wie er in „Die Lebenslinie“ schildert, entwickelt er seinen unpersönlichen *persönlichen* Stil als Antwort auf die Reaktionen auf die seiner Gemälde der 1920er-Jahre, als er mit einem abstrakteren Stil experimentiert: „Die Rose, die ich einem nackten Mädchen in die Brust setzte, brachte nicht den überwältigenden Effekt,

den ich erwartete.“ Magritte erkennt, dass dafür die Abstraktion verantwortlich ist, die verhindert, dass das Dargestellte präsent wirkt. *In der Malerei* hat eine Rose an der Stelle eines Herzens nichts Schockierendes und von einer abstrakten Form, die an eine Pfeife erinnert, zu sagen, sie sei keine Pfeife, ist auch nicht weiter erstaunlich. Ein solches Gemälde bringt keine Gewissheiten ins Wanken. Das Dargestellte kann erscheinen, wenn und weil sich die Hand des Künstlers und die Materie zurückziehen. So hätte Michel Foucault nicht folgenden Satz schreiben können, wenn Magritte seine Pfeife kubistisch gemalt hätte: „Auch wenn sie nur der Niederschlag von ein bißchen Blei oder Kreide auf einem Blatt oder auf einer Tafel ist, so ‚weist‘ sie doch nicht wie ein Pfeil oder ein Zeigefinger auf eine Pfeife, die irgendwo liegt; sie ist eine Pfeife.“ ³⁴ Das Fesselnde von Magrittes Werken hängt direkt mit ihrem Stil zusammen. Ohne ihn würden sie weder Überraschungen noch scheinbare Paradoxien entspinnen. Magritte hat sich nicht das Problem gestellt, wie man die Flachheit der Leinwand oder das Malerische der Malerei immer neu anschaulich macht, sondern wie man durch die Kunst der Malerei unsere Auffassung der realen Welt verändert. Nach mehr als 30 Jahren Malerkarriere spricht er den Wunsch aus, dass seine „Bilder nicht mehr notwendig wären, damit man an das denkt, was sie zeigen“ ³⁵. Um dies zu erreichen, löst er die Gegenstände aus ihrem vertrauten Kontext, isoliert sie oder fügt sie in ungewohnte Sachverhalte ein. Seine Absicht ist, uns von der einseitigen und im Wesentlichen funktionalistischen Beziehung zu den Gegenständen zu befreien, für die stets gilt: *Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose*. In Anlehnung an Wittgenstein, für den „philosophische Probleme entstehen, wenn die Sprache *feiert*“ ³⁶, könnte man sagen, dass für René Magritte das Vergnügen der Malerei beginnt, wenn die Gegenstände und die Sprache feiern, vielleicht sogar zusammen. Indem er beide aus ihrem Kontext löst und in fremde Zusammenhänge setzt, hilft er uns jenen „Möglichkeitssinn“ zu entwickeln, von dem Robert Musil sagt, dass er so viel seltener sei als der „Wirklichkeitssinn“:

„Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muß geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müßte geschehen; und wenn man ihm von irgend etwas erklärt, daß es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“ ³⁷

Die Malerei von Magritte ist letztendlich eine Schule des Denkens und Vorstellens – was gut die Schülerschrift und die wiederholt vorkommende Verwendung von Tafel und Kreide erklären könnte.

Das konventionelle Bild. Von René Magritte zu Nelson Goodman

Unsere Überlegungen wäre nicht vollständig, wenn wir uns nicht auch mit der zweiten Maxime beschäftigen würden, die Magritte direkt mit den kanonischen Debatten über das Bild und die Wörter verbindet: „Alles deutet darauf hin, dass es wenig Beziehung gibt zwischen einem Gegenstand und dem, was ihn darstellt.“ Diese Behauptung, die zu verneinen scheint, dass das Bild ein natürliches Zeichen ist (also beispielsweise durch Ähnlichkeit mit seinem Gegenstand verbunden), steht in der Tat im Gegensatz zu einer seit Platon vorherrschenden Vorstellung, die auch heute noch von den meisten, die sich mit Bildtheorie beschäftigen, in der einen oder anderen Form vertreten wird. Paradoxerweise scheint das Bild, mit dem Magritte seine Maxime illustriert, eher angetan, uns vom Gegenteil seiner These zu überzeugen: Die beiden Zeichnungen des Landsitzes gleichen sich fast aufs Haar **Abb. oben**. Er hat sich nicht einmal die Mühe gegeben, eine der beiden Zeichnungen mit einem Rahmen zu versehen oder zu ihrer Unterscheidung Perspektive und Stil zu variieren. Wäre die ikonische Behandlung beliebig oder der Stellvertreter des realen Gegenstandes in einer naturalistischeren Weise behandelt, seine Darstellung in einem deutlich piktoralen Stil ausgeführt worden – wie es Banksy tut, wenn er spielerisch das Piktogramm eines Hundes à la Keith Haring und den düsteren



René Magritte
„Les mots et les images“, *La Révolution surréaliste*, Nr. 12, 15. Dezember 1929, S. 32f. (Detail)



Banksy
Choose your Weapon, 2010
 (Bermondsey, London)

Naturalismus seines Halters kombiniert **Abb. Links** -, hätte Magritte eher darauf hoffen können, dass man sich seiner These anschließt.³⁸ Aber das tut er nicht. Alles scheint darauf ausgelegt, uns gerade die Ähnlichkeit des Gegenstands und seines Bilds in Erinnerung zu rufen. Warum hat er nicht eine überzeugendere Illustration gezeichnet, in der sich Gemälde und Welt stärker voneinander abheben? Dafür gibt es eine sehr einfache Erklärung: Dieses Prinzip ist das theoretische Äquivalent von *Der Verrat der Bilder*, das Landhaus das *Analogon* der dort dargestellten Pfeife. Magritte will uns nicht so sehr überzeugen als uns verunsichern, uns dazu drängen, das zu hinterfragen, was visuell offensichtlich erscheint. Man könnte meinen, er will uns geradewegs sagen, dass die „Evidenz“ hier (wie anderswo?) nur scheinbar ist und dass - ganz gleich, was uns unsere Wahrnehmung und unser gesunder Menschenverstand sagen - es wenig Beziehung zwischen dem realen Gegenstand und seinem Bild gibt.

Die These von Magritte stellt sich also der vor dem 20. Jahrhundert wenig bestrittenen herrschenden Meinung entgegen. In Platons *Kratylos*, wo das, was man heute den *beliebigen Charakter des sprachlichen Zeichens* nennt, zu einer heftigen Debatte führt, stellt keiner der Disputanten *den natürlichen Charakter des Bildzeichens* infrage: Niemand leugnet, dass das Bild (in unserer Wahrnehmung) seinem Gegenstand ähnelt. Magritte jedoch tut genau dies - und einer der wichtigsten Kunst- und Bildtheoretiker des 20. Jahrhunderts folgt ihm darin. Es handelt sich um den amerikanischen Philosophen und Logiker Nelson Goodman, den bedeutendsten Vertreter einer Position, die in der Bildtheorie manchmal als *Konventionalismus* bezeichnet wird und die man üblicherweise dem *Naturalismus* entgegensetzt, der traditionellen, allerdings durch den Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker Ernst Gombrich im 20. Jahrhundert beträchtlich modifizierten und aktualisierten Position. Um zu beweisen, dass Ähnlichkeit für ein Bild nicht hinreichend und nicht einmal notwendig ist, bringt Goodman insbesondere vor, dass ein Bild, das ein Schloss zeigt, eher jedem anderen Bild als dem Schloss ähnelt und dass Autos, die vom Fließband rollen, sich sämtlich ähnlich sind, ohne sich gegenseitig darzustellen.³⁹ Ihm zufolge ist die Verbindung zwischen einem Bild und seinem Gegenstand nicht weniger konventionell als die zwischen einem Wort und dem Gegenstand, den er bezeichnet. Es hätte Magritte sicherlich gefallen, dass der analytische Philosoph behauptet, „mit geeigneten Korrelationsprinzipien könnte das Landschaftsgemälde von Constable [*Wivenhoe Park, Essex*] eine enorme Menge Information über einen rosa Elefanten liefern“.⁴⁰ Es ist unmöglich, hier tiefer in die Debatte zwischen Konventionalismus und Naturalismus in der Bildtheorie einzusteigen.⁴¹ Halten wir lediglich fest, dass es nicht so einfach ist, allein unsere visuelle Gewohnheit dafür verantwortlich zu machen, wenn uns unter Normalbedingungen im Allgemeinen das Foto eines Elefanten eine adäquatere oder getreuerere Darstellung eines Elefanten zu sein scheint als das Bild *Wivenhoe Park, Essex*. Erinnert sei auch daran, dass im Gegensatz zu einer immer wiederkehrenden Behauptung die Fähigkeit, vertraute Gegenstände auf einem Bild wiederzuerkennen, von den verschiedensten Kulturen geteilt wird, ob sie nun eine entwickelte ikonische Praxis besitzen oder nicht.

Es könnte sogar sein, dass diese Fähigkeit überhaupt nicht erlernt werden muss. Das legen Versuche mit dreimonatigen Säuglingen nahe, die ihre Mutter auf einem Foto erkennen können, und es ist auch das Ergebnis eines der radikalsten Experimente zur Frage, ob die ikonische Wahrnehmung erlernt ist. Es wurde Anfang der 1950er-Jahre von den Psychologen Julian Hochberg und Virginia Brooks durchgeführt, die ihrem Sohn bis zum 19. Lebensmonat sämtliche Bilder vorenthielten. Dennoch konnte er dann ihm bekannte Gegenstände auf Bildern ohne Schwierigkeiten wiedererkennen.⁴² Heute kann man Jean-Marie Schaeffer nur recht geben, wenn er sagt, dass „die Tatsachen manchmal starrsinniger sind als die Theorien: Die Existenz eines biologischen Vermögens des analogischen Wiedererkennens visueller Formen ist ein durch die Neuropsychologie und die Wahrnehmungspsychologie zu solide belegtes Faktum, als dass man es einfach loswerden könnte, indem man mit dem zweifelhaften philosophischen Status der Begriffe *Repräsentation* oder *Ähnlichkeit* argumentiert.“⁴⁴

Man kann also sagen, dass die These des Malers Magritte, der in *Der Verrat der Bilder* behauptet, „dies ist keine Pfeife“, natürlich richtig ist, während sich der Theoretiker Magritte täuscht, wenn er vertritt, dass es wenig Beziehung zwischen der ikonischen Darstellung eines

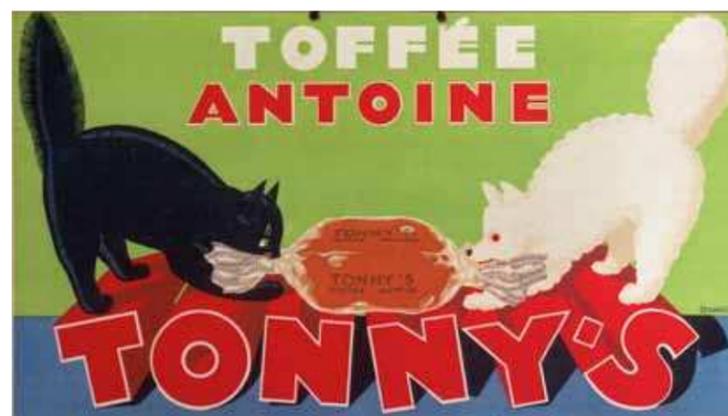
Gegenstandes und dem Gegenstand gibt. Das Bild eines Gegenstands ist natürlich nicht der Gegenstand selbst. Aber wenn die Behauptung und ihre Bekräftigung („Dies ist kein Apfel“ usw.) immer wieder Generationen von Betrachtern, Käufer von Postkarten, Nutzer von Kalendern und Smartphone-Hüllen beschäftigt, begeistert oder zum Widerspruch reizt, dann genau deshalb, weil es eine starke Beziehung zwischen dem Bild des Gegenstands und dem Gegenstand selbst gibt, eine Beziehung, die ins Auge springt, die so frappierend ist, dass sie einen täuschen könnte, wenn man es nicht besser *wüsste*. Diese Beziehung ist die (subjektive) Ähnlichkeit, die das unmittelbare Wiedererkennen erlaubt. Nur weil Magritte der Theoretiker im Unrecht ist, hat Magritte der Maler zwar noch nicht recht, aber letzterer könnte auch nicht den Erfolg haben, den er hat, wenn ersterer in jedem Punkt recht behielte.

1. Plato, *Werke in 8 Bänden*, griech.-dt., hrsg. von Gunter Eigler, Darmstadt 1990, Bd. 3, S. 399 (383 c/d). **2.** Siehe Maria E. Barrera und Daphne Maurer, „Recognition of Mother’s Photographed Face by the Three-Month-Old Infant“, in: *Child Development*, Bd. 52, Nr. 2, Juni 1981, S. 714-716. **3.** Siehe Suzi Gablik, *Magritte*, Brüssel 1978, S. 75. **4.** Der Ausdruck „peinture-alphabet“ (Alphabetmalerei), der manchmal im Französischen verwendet wird, ist nicht sonderlich überzeugend, lässt er doch eher eine einzelne Buchstaben oder ein gemaltes ABC denken, wie man es durchaus bei anderen Malern findet. Magritte hingegen schreibt (oder malt) stets ganze Wörter, und Malen entspricht für ihn im Wesentlichen der Produktion von Bildern. **5.** René Magritte, „Les mots et les images“, in: *La Révolution surréaliste*, Nr. 12, 15. Dezember 1929, S. 32f., dt. „Die Wörter und die Bilder“, in: ders., *Sämtliche Schriften*, hrsg. von André Blavier, München/Wien 1981, S. 43-45. **6.** „Darstellen“ wird hier *ausschließlich* in der Grundbedeutung verwendet, die der Duden dem Wort zuweist: „in einem Bild, einer Nachbildung o. Ä. wiedergeben, als Abbild gestalten“ aber auch „in Worten deutlich machen, ein Bild von etwas entwerfen; beschreiben, schildern“. Diesem Gebrauch zufolge kann das, was wir „Darstellung“ nennen, sowohl verbaler als auch visueller Natur sein, auf Übereinkunft beruhen oder von Natur gegeben sein usw. **7.** Wir verwenden das Adjektiv „ikonisch“ für das, was sich auf den Bereich des Bildes (oder Ikons) bezieht, und „verbal“ für all das, was zum Bereich der (gesprochenen oder geschriebenen) Sprache gehört. **8.** Die Frage der Syntax, also danach, wie Zeichen untereinander organisiert sind, ist natürlich für die Reflexion über Sprache von Bedeutung, wird aber in Abhandlungen über Bilder selten berücksichtigt. **9.** Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l’art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris 1996, S. 256. **10.** Siehe Barrera/Maurer 1981 (wie Anm. 2). **11.** Edna Daitz, „The Picture Theory of Meaning“, in: *Mind*, Bd. 62, Nr. 246, 1953, S. 184-201, hier S. 199. **12.** Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, Berlin/New York 2001, S. 79. **13.** Ebd., S. 80. **14.** Siehe Jean David, „René Magritte, illustrateur du *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure“, in: *Mémoires de l’Académie nationale de Metz*, 2008, S. 125-136, hier S. 129. **15.** Anders sieht dies Sophie Saffi, „Discussion de l’arbitraire du signe. Quand le hasard occulte la relation entre le physique et le mental“, in: *Italiae*, Nr. 9, 2005: *Figures et jeux du hasard*, S. 345-394. **16.** Laut David Sylvester ist das Gemälde 1927 entstanden. Bei der Datierung der Münchner Staatsgemaldesammlungen - 1930 - dürfte es sich um einen Irrtum handeln, der vielleicht auf einer Verwechslung mit der zweiten Version des Gemäldes beruht. *Der Schlüssel der Träume* mit seinen vier Bildfeldern wäre somit das erste Wort-Bild von Magritte und läge zeitlich insbesondere vor dem Gemälde *Der Verrat der Bilder* (siehe David Sylvester, *René Magritte. Catalogue raisonné*, Paris/Antwerpen 1992, S. 239). **17.** Gablik 1978 (wie Anm. 3), S. 137. **18.** Todd Alden, *The Essential René Magritte*, New York 1999, S. 60. **19.** David 2008 (wie Anm. 14), S. 130. **20.** Michel Butor, *Die Wörter in der Malerei*, Frankfurt am Main 1992, S. 66. **21.** Rainer Maria Rilke, *Die frühen Gedichte*, Leipzig 1909, S. 91. **22.** Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe in 8 Bänden*, Bd. 8: *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt am Main 1984, S. 513. **23.** René Magritte und Victor Servranckx, „L’art pur. Défense de l’esthétique“ (1922), dt. „Die reine Kunst. Verteidigung des Ästhetischen“, in: Magritte 1981 (wie Anm. 5), S. 9-18, hier S. 16. **24.** Nach dem der Titel eines für die Bildforschung Magrittes zentralen Gemäldes, das ein riesiges Ei in einem Käfig zeigt (*Les Affinités électives*, Abb. S. 17). **25.** Das Ensemble Ei-Vogel-Messer-Käfig gibt auch einen Eindruck des Geflechts zwischen Wort- und Bildgegenständen, das Magritte knüpft und dessen beinahe unerschöpfliche Beziehungen und Querverbindungen nach wie vor zu Entdeckungen einladen. **26.** Das trifft auch auf die Version von 1935 zu, in der das Wort „the bird“ mit dem Bild eines Kruges verbunden ist. Hier spielt Magritte wohl mit dem französischen Ausdruck für Ausguss, *bec*, auch „Schnabel“, der gleichzeitig eine sichtbare Ähnlichkeit aufgreift und auch unterstreicht. **27.** Auszug einer überarbeiteten Version des Vortrags „La Ligne de vie“, dt. „Die Lebenslinie (I)“, gehalten von Magritte 1938 im Königlichen Museum der Schönen Künste in Antwerpen, erstmals veröffentlicht 1947 in einer von Louis Scutenaire verfassten Monografie über Magritte, wiederveröffentlicht in: René Magritte, *Écrits complets*, hrsg. und komm. von André Blavier, Paris 1979 [2009], S. 120 (in der deutschen Ausgabe von Magrittes Schriften [Magritte 1981 (wie Anm. 5)] nicht enthalten). **28.** René Magritte, „La Ligne de vie I“, dt. „Die Lebenslinie (I)“, in: Magritte 1981 (wie Anm. 5), S. 78-89, hier S. 86f., in diesem Band abgedruckt auf S. 28-35. **29.** Ebd., S. 87. **30.** Ebd., S. 86. **31.** Ebd., S. 84. **32.** René Magritte, „Interview par Pierre Descargues II“, dt. „(Interview Pierre Descargues II)“, in: Magritte 1981 (wie Anm. 5), S. 549. **33.** Ders., „Une fausse idée ...“, dt. „Eine falsche Idee ...“, in: ebd., S. 461. **34.** Michel Foucault, *Dies ist keine Pfeife* (1973), München 1997, S. 31. **35.** René Magritte, „Interview par Jean Stévo I“ (12. Mai 1954), dt. „(Interview Jean Stévo I)“, in: Magritte 1981 (wie Anm. 5), S. 312f., hier S. 313. **36.** Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main/Berlin 1984, S. 260. **37.** Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg 1978, Kap. 4, S. 16. **38.** Das komplexe

Zusammenwirken zwischen gemalter und realer Welt, das sich so oft im Werk von Banksy findet, wäre im Übrigen ohne Magritte und Werke wie *Tentative de l’impossible* (*Versuch des Unmöglichen*, 1928) kaum vorstellbar. Was Banksy dem hinzufügt, ist eine *werkimmanente Stilvariation*. Diese beruht auf einer Beziehung, die wir spontan zwischen Stil und Ontologie herstellen, und macht das inhaltliche Kontinuum zwischen den zwei Realitätsebenen noch überraschender. Auch bei Saul Steinberg findet man häufig solche Stilvariationen. Sie kommen aber bei Magritte nicht vor. Letzterer wechselt zwar einige Male seinen Stil, aber nie innerhalb eines Werkes. Einige Bemerkungen zu Stilunterschieden finden sich hier: Klaus Speidel, „Style“, in: ATALA, Nr. 18: *Découper le temps, II: „Périodisations plurielles en histoire des arts et de la littérature“*, Dezember 2015. **39.** Zu einer Kritik der These von Nelson Goodman siehe Laure Blanc-Benon, „Logique des relations et/ou psychologie de la perception: le sens de l’héritage goodmanien“, in: Charlotte Morel (Hrsg.), *Esthétique et logique*, Villeneuve d’Ascq 2012, S. 101-114. **40.** Nelson Goodman, *Problems and Projects*, Indianapolis 1972, S. 145. **41.** Zu einer Analyse der Debatte Goodman/Gombrich siehe Laure Blanc-Benon, *La Question du réalisme en peinture. Approches contemporaines*, Paris 2009, S. 64-81 und passim. **42.** Siehe Julian Hochberg und Virginia Brooks, „Pictorial Recognition as an Unlearned Ability. A Study of One Child’s Performance“, in: *The American Journal of Psychology*, Bd. 75, Nr. 4, Dezember 1962, S. 624-628. **43.** Jean-Marie Schaeffer, „Narration visuelle et interprétation“, in: Mireille Ribière und Jan Baetens (Hrsg.), *Temps, narration et image fixe*, Amsterdam/Atlanta 2001, S. 13.



La Trahison des images (*Ceci n'est pas une pipe*)
(*Der Verrat der Bilder* [Das ist keine Pfeife]), 1929
Öl auf Leinwand, 60,33 × 81,12 × 2,54 cm
Los Angeles County Museum of Art. Purchased with funds provided
by the Mr. and Mrs. William Preston Harrison Collection



Fêtez le 18 septembre (Feiert den 18. September), Plakatentwurf für „La centrale des ouvriers textiles de Belgique“, 1938
Bleistift, Gouache auf Papier, kaschiert, 24,3 × 16,3 cm
Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Brüssel, Inv. 11704

Pour faire diminuer la durée du travail (Für eine Verkürzung der Arbeitszeit), Plakatentwurf für „La centrale des ouvriers textiles de Belgique“, 1938
Bleistift, Gouache, Tinte auf Papier, kaschiert, 17,4 × 15,2 cm
Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Brüssel, Inv. 11705

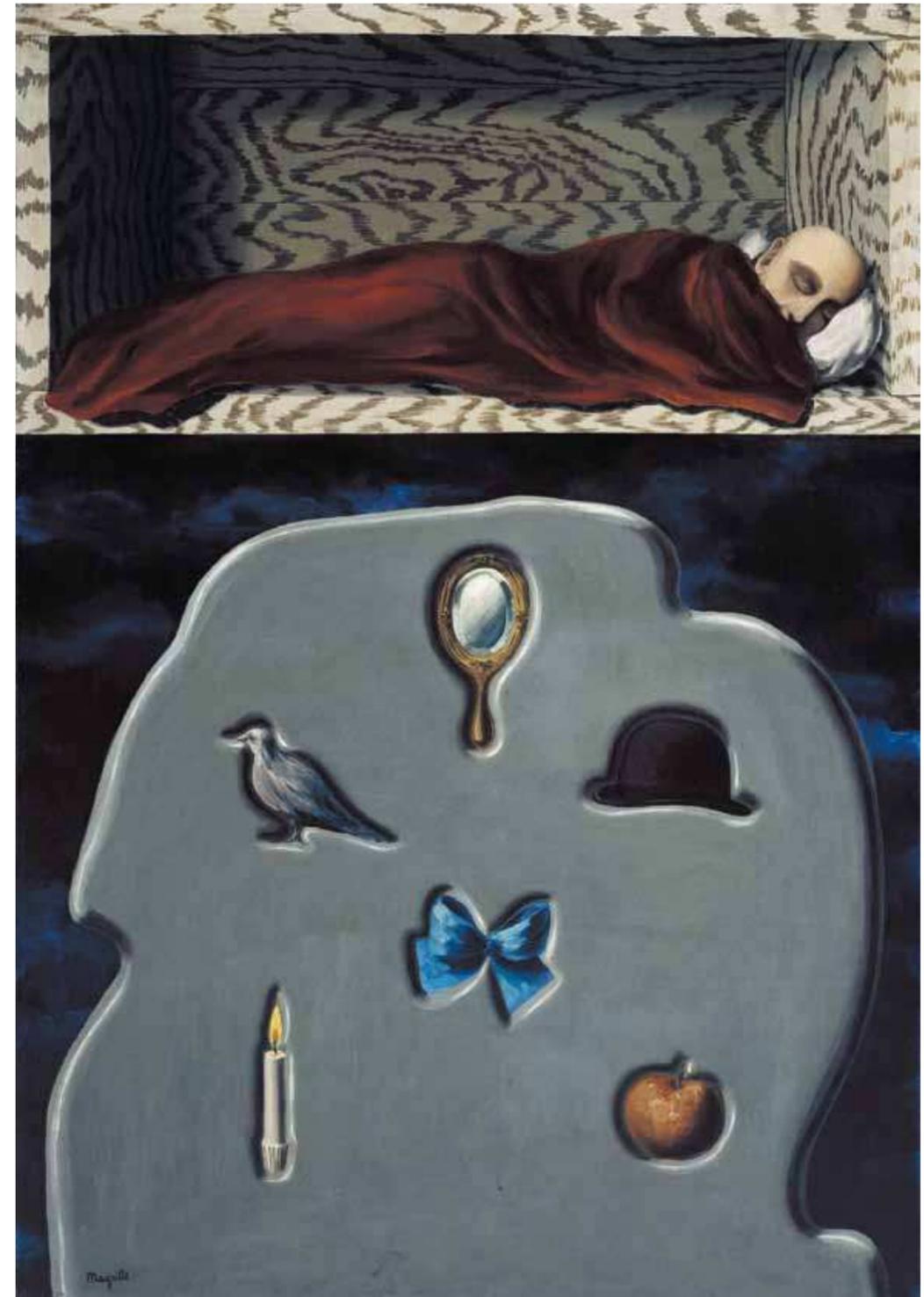
Toffée Antoine Tonny's, 1931
Lithografie auf Papier, 37,3 × 56,2 cm
The Museum of Modern Art, New York.
Gift of Charly Herscovici



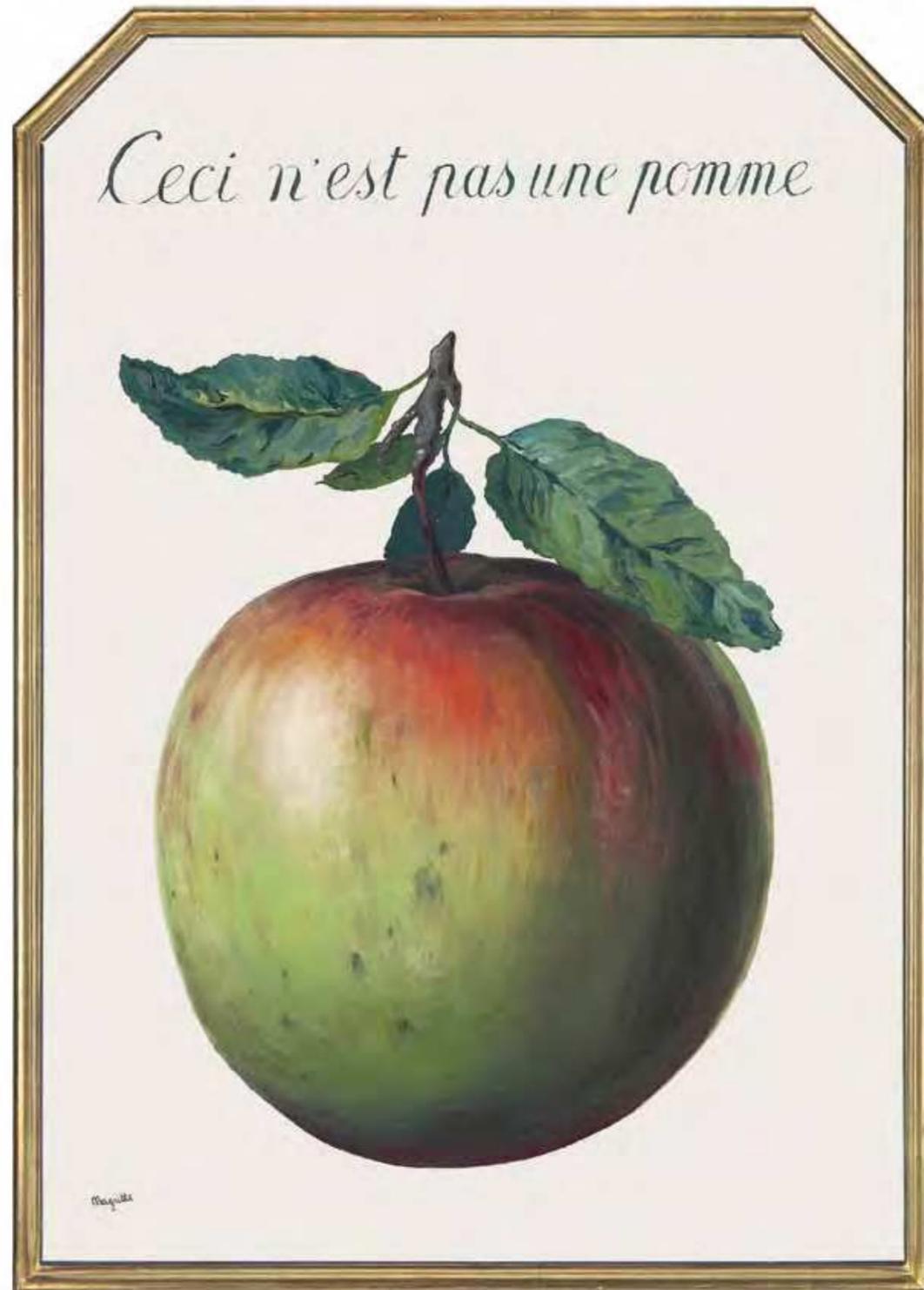
Primevère, 1926
Lithografie auf Papier, 124 × 85,2 cm
Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Brüssel, Inv. 8584



L'Alphabet des révelations
 (Das Alphabet der Enthüllungen), 1929
 Öl auf Leinwand, 54,3 × 73,3 cm
 The Menil Collection, Houston



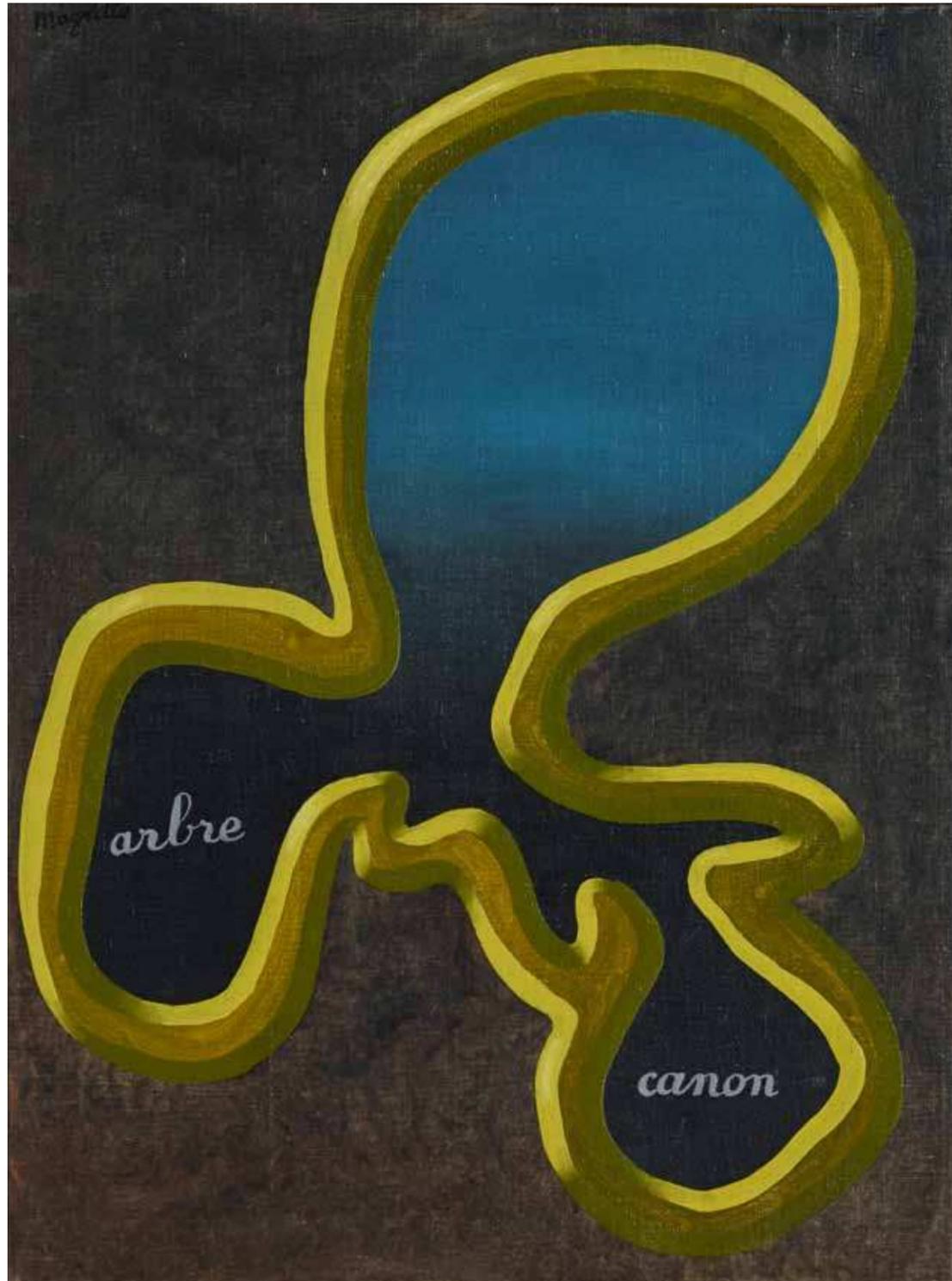
Le Dormeur téméraire (Der kühne Schläfer), 1928
 Öl auf Leinwand, 116 × 81 × 2 cm
 Tate. Purchase, 1969



Ceci n'est pas une pomme (Das ist kein Apfel), 1964
Öl auf Holz, 142 × 100 cm
Privatsammlung



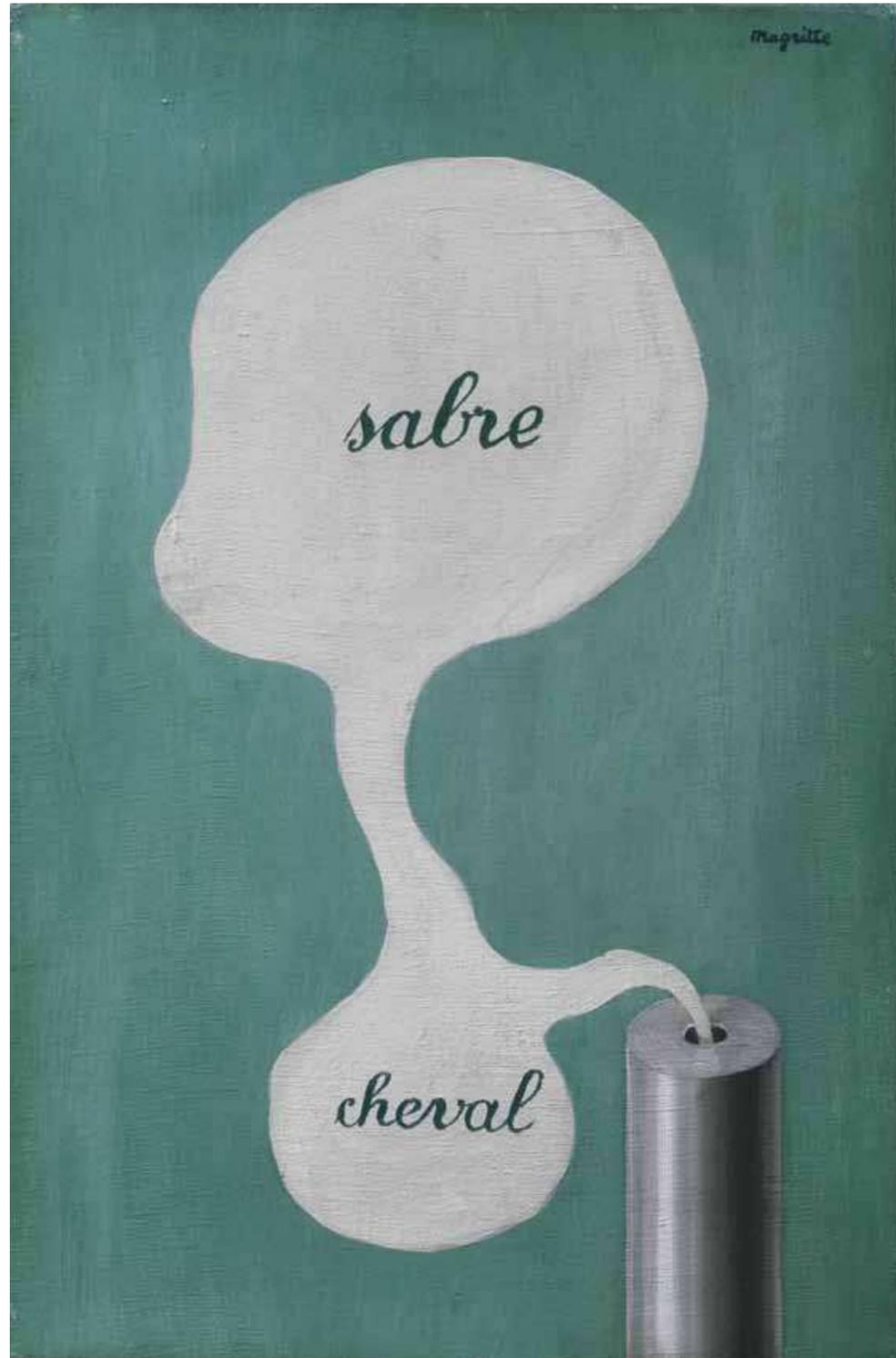
Le Masque vide (Die leere Maske), 1928
Öl auf Leinwand, 73,3 × 92,3 × 1,5 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf



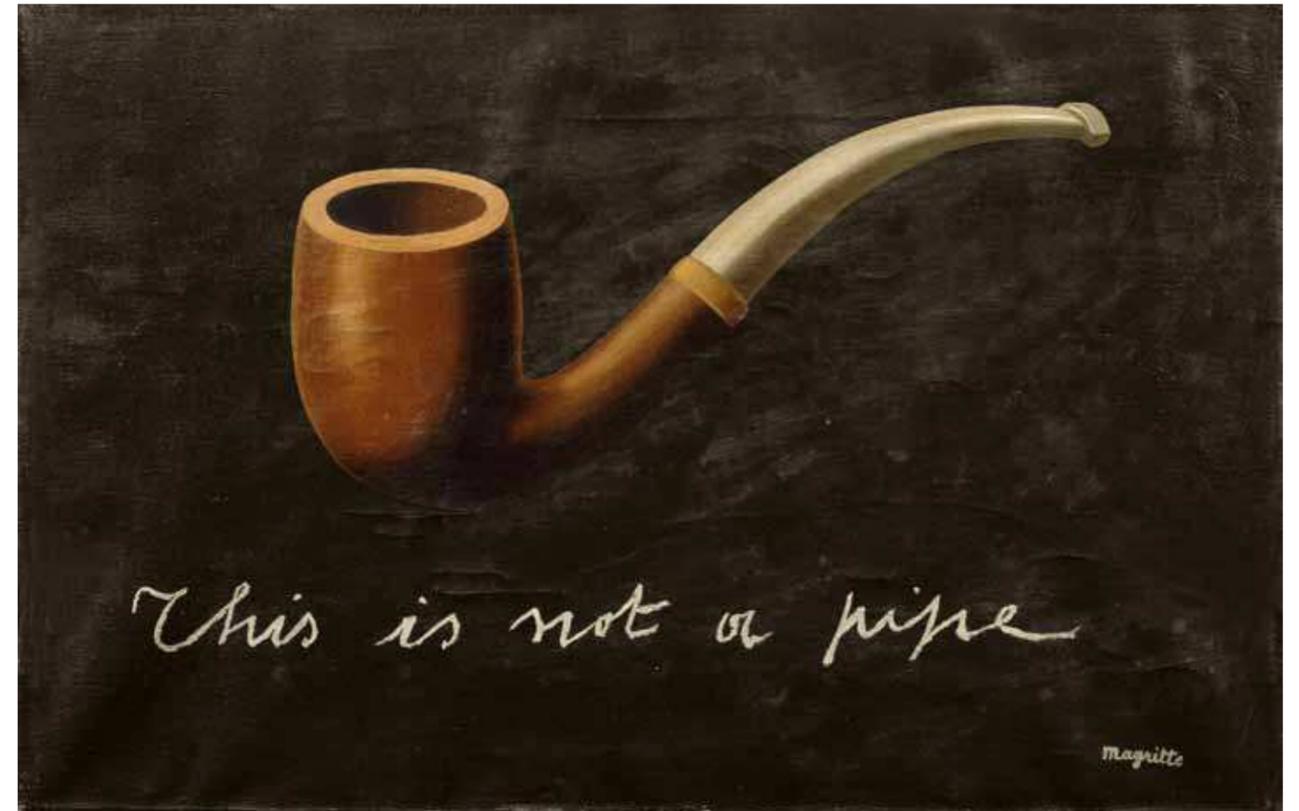
Le Corps bleu (Der blaue Korpus), 1928
 Öl auf Leinwand, 73 × 54 cm
 Privatsammlung, Schweiz



Querelle des universaux (Der Widerstreit der Universellen), 1928
 Öl auf Leinwand, 53,5 × 72,5 cm
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Ankauf, 1993.
 AM 1993-116



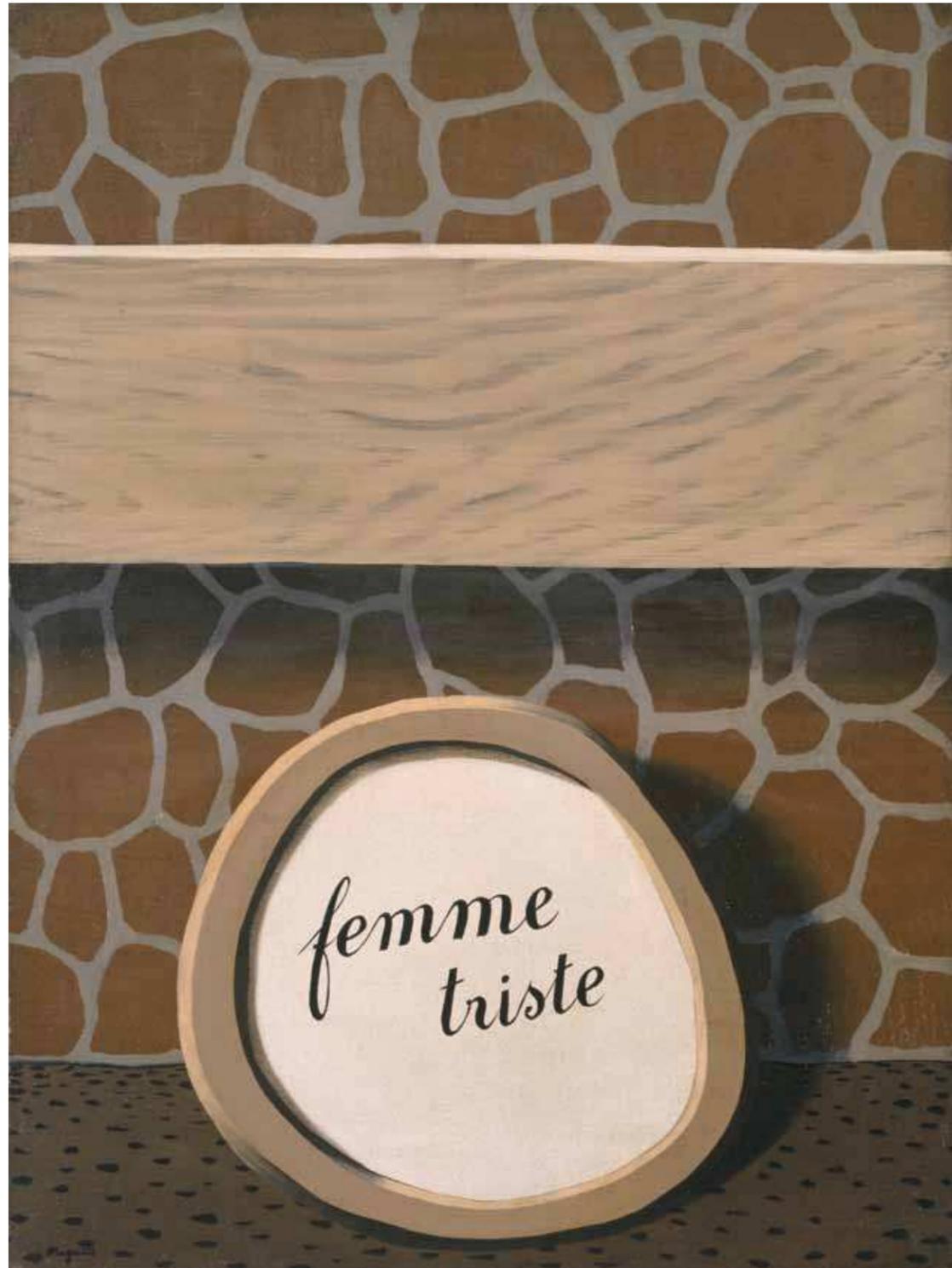
L'Arbre de la science (Der Baum der Wissenschaft), 1929
Öl auf Leinwand, 41 × 27 cm
Ageas Belgium



This is not a pipe (Das ist keine Pfeife), 1935
Öl auf Leinwand, 27 × 41 cm
Privatsammlung



*Le Palais de rideaux III (Der Palast aus
Vorhängen III), 1928/29
Öl auf Leinwand, 81,2 × 116,4 cm
The Museum of Modern Art, New York.
The Sydney and Harriet Janis Collection, 1967*



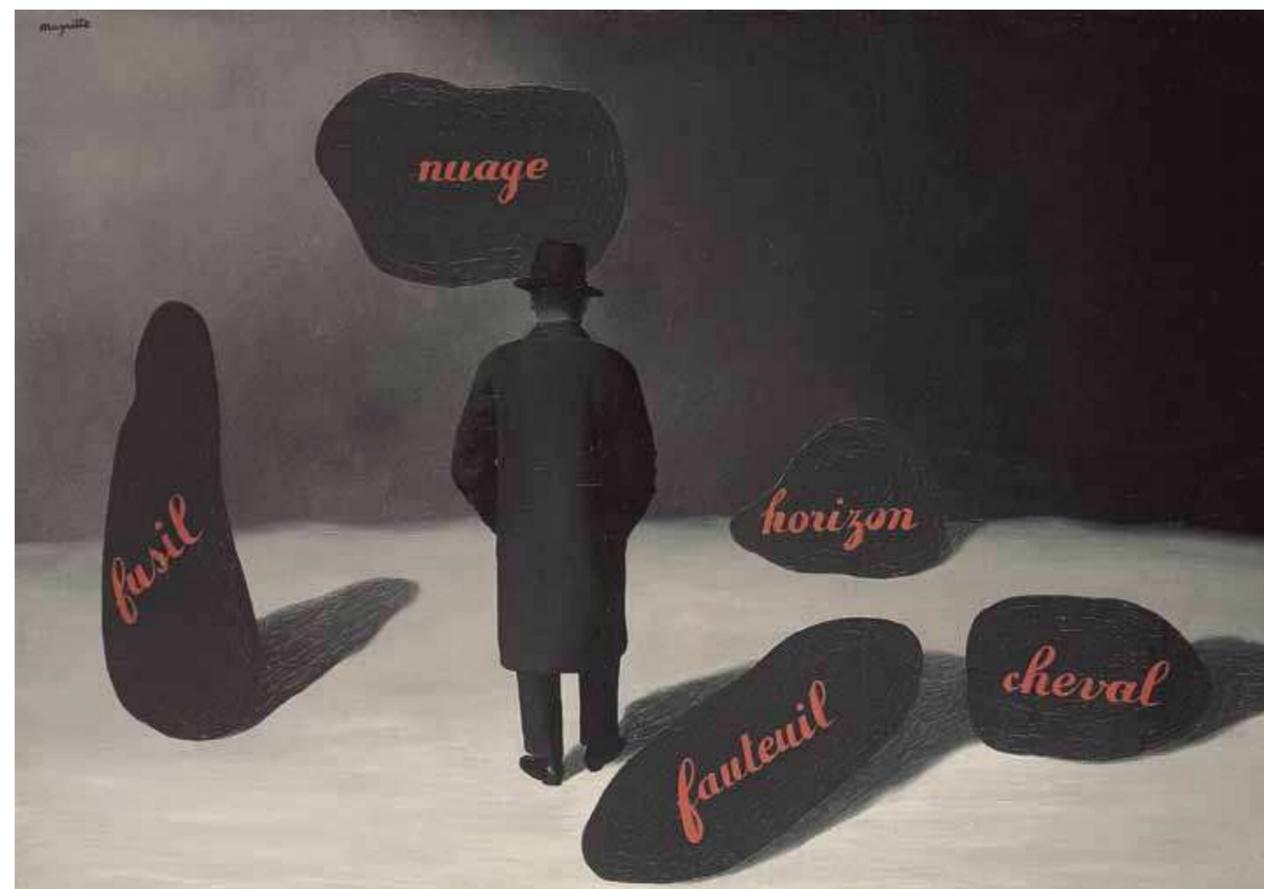
Le Sens propre (Die wahre Bedeutung), 1929
 Öl auf Leinwand, 73 × 54 cm
 Privatsammlung



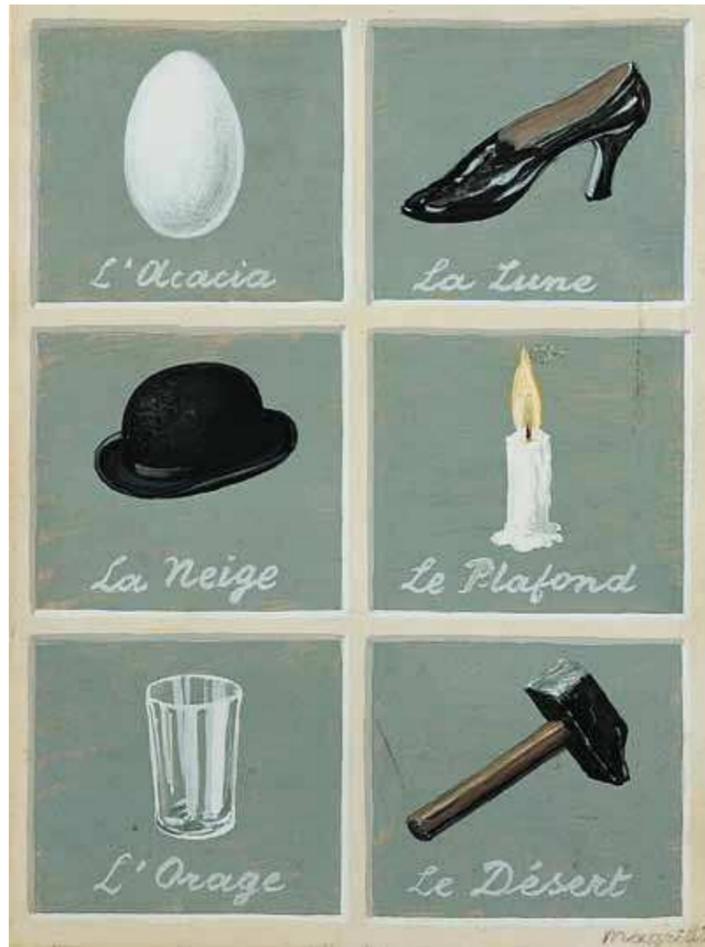
La Clef des songes (Der Schlüssel der Träume), 1935
 Öl auf Leinwand, 41,3 × 27,3 cm
 Collection Jasper Johns



Les Charmes du paysage
(Die Reize der Landschaft), 1928
Öl auf Leinwand, 54 × 73 cm
Privatsammlung, London



L'Apparition (Die Erscheinung), 1928
Öl auf Leinwand, 82,5 × 116 cm
Staatsgalerie Stuttgart. Erworben mit
Lotto-Mitteln, 1972



La Clef des songes (Der Schlüssel der Träume), 1952
 Gouache auf Papier, 18,8 × 14 cm
 Collection Timothy Baum, New York



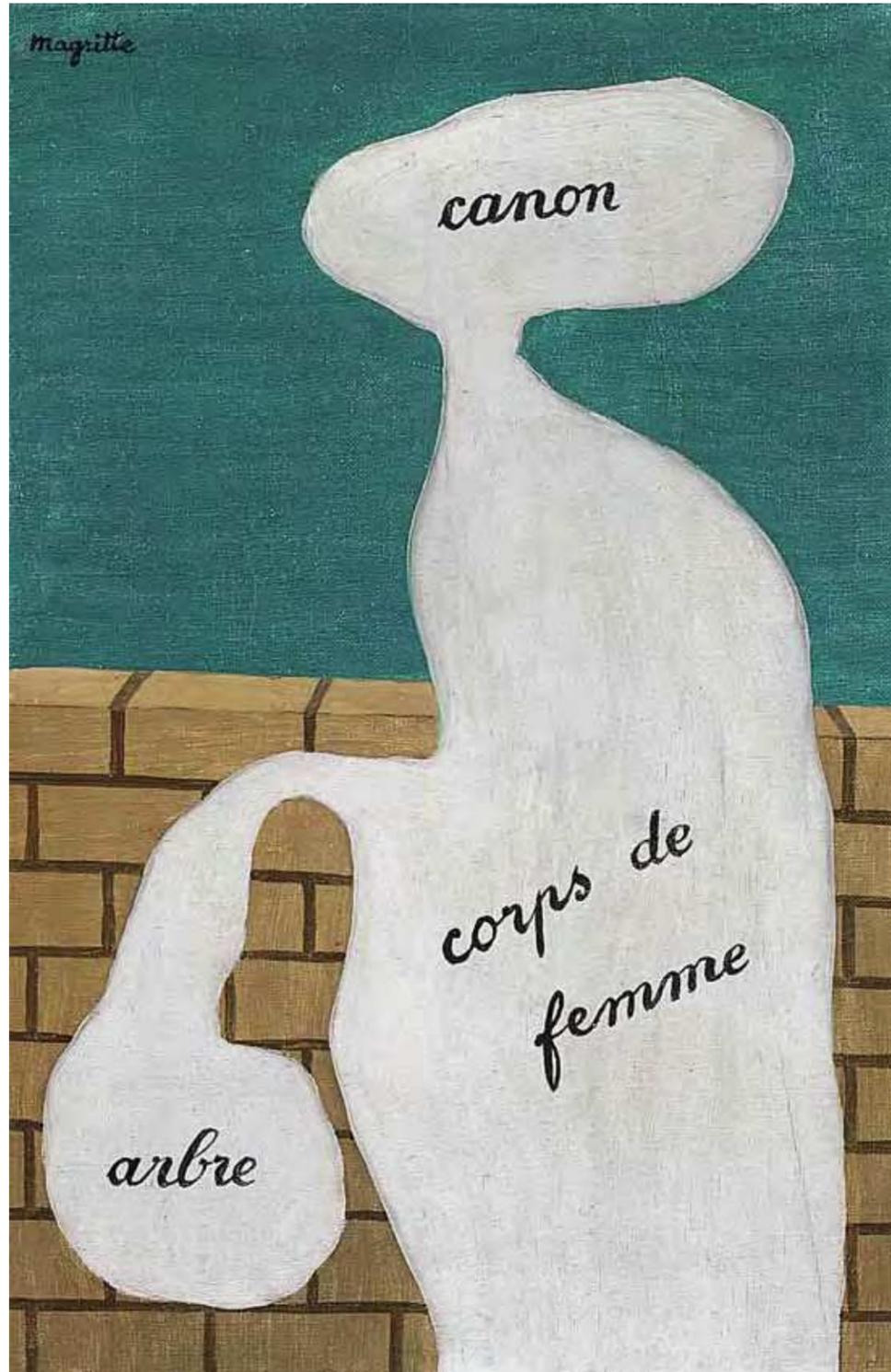
La Lecture défendue. L'usage de la parole
 (Lesen verboten. Der Gebrauch der Rede), 1936
 Öl auf Leinwand, 54,4 × 73,4 cm
 Musées royaux des beaux-arts de Belgique,
 Brüssel, Inv. 11683



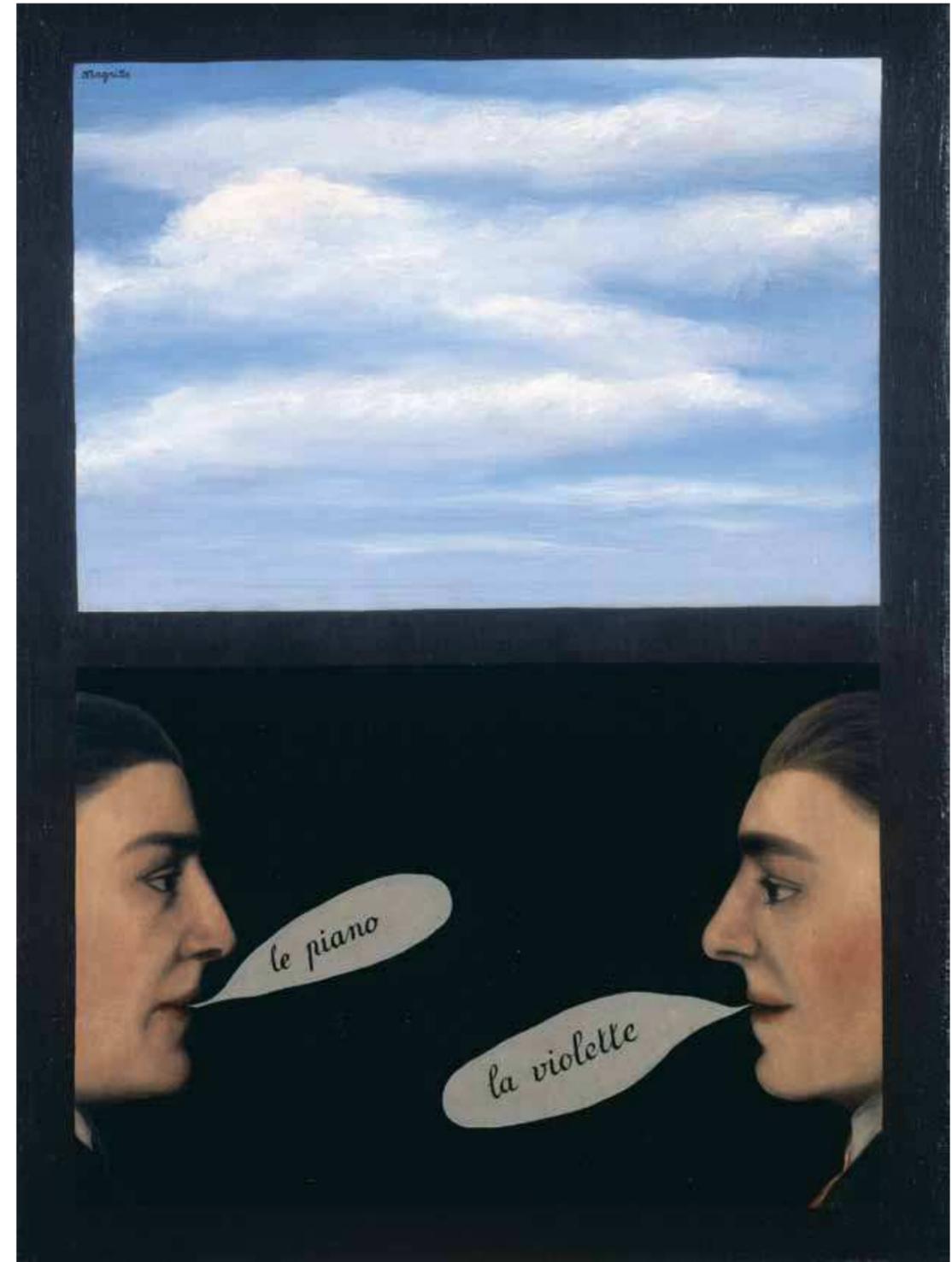
La Voix de l'absolu (Die Stimme des Absoluten), 1955
Öl auf Leinwand, 40 × 50 cm
Privatsammlung



L'Art de la conversation (Die Kunst der Konversation), 1950
Öl auf Leinwand, 50 × 60 cm
Privatsammlung



L'Usage de la parole. Personnage biomorphe aux paroles
 (Der Gebrauch der Rede. Biomorphe Figur mit Wörtern), 1927-1929
 Öl auf Leinwand, 41,8 × 27,3 cm
 Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Brüssel, Inv. 11530



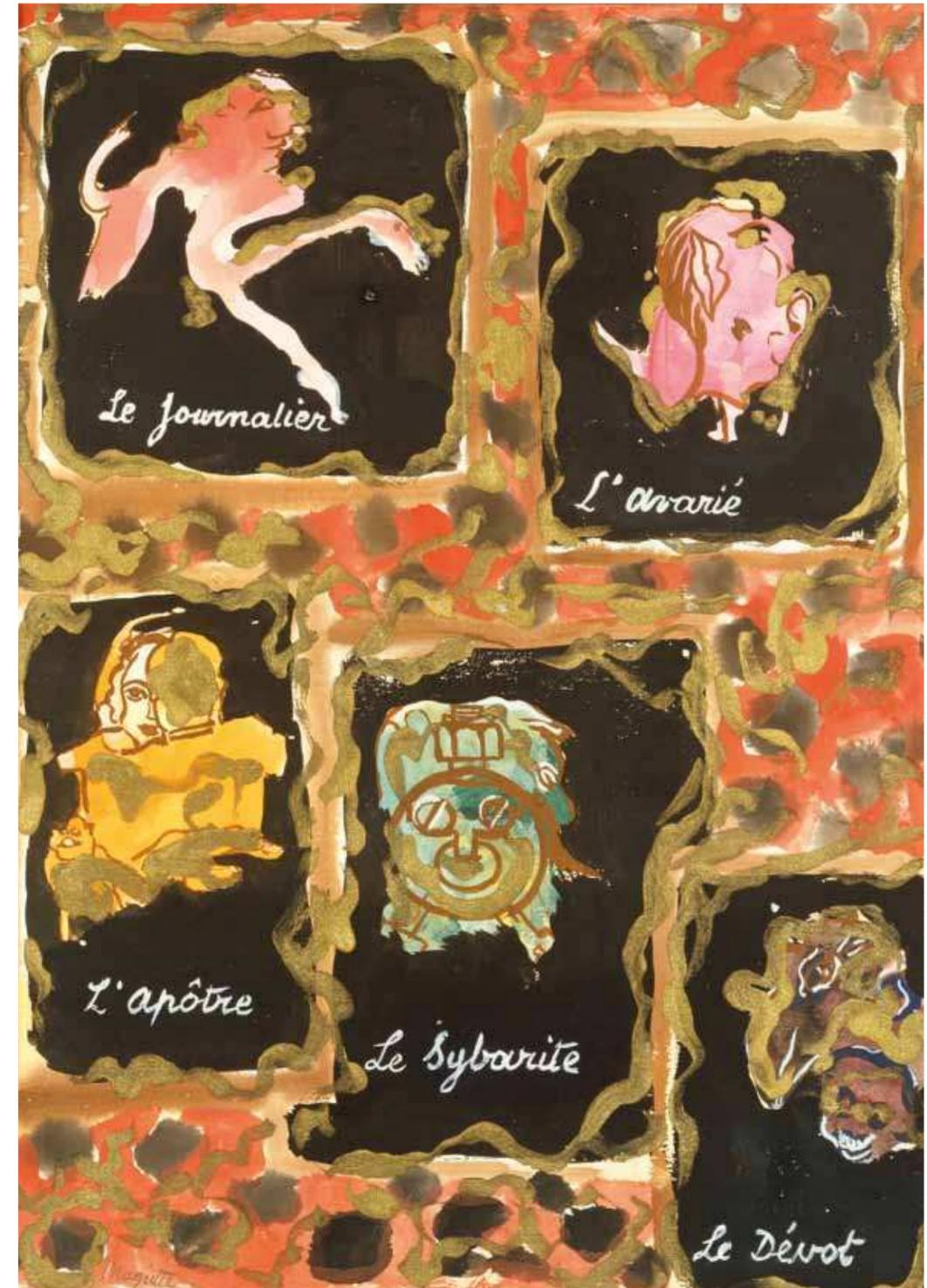
*L'Usage de la parole (Der Gebrauch der Rede)**, 1928
 Öl auf Leinwand, 73 × 54 cm
 Privatsammlung



Le Parfum de l'abîme
(Der Duft des Abgrunds), 1928
Öl auf Leinwand, 27 × 41 cm
Privatsammlung



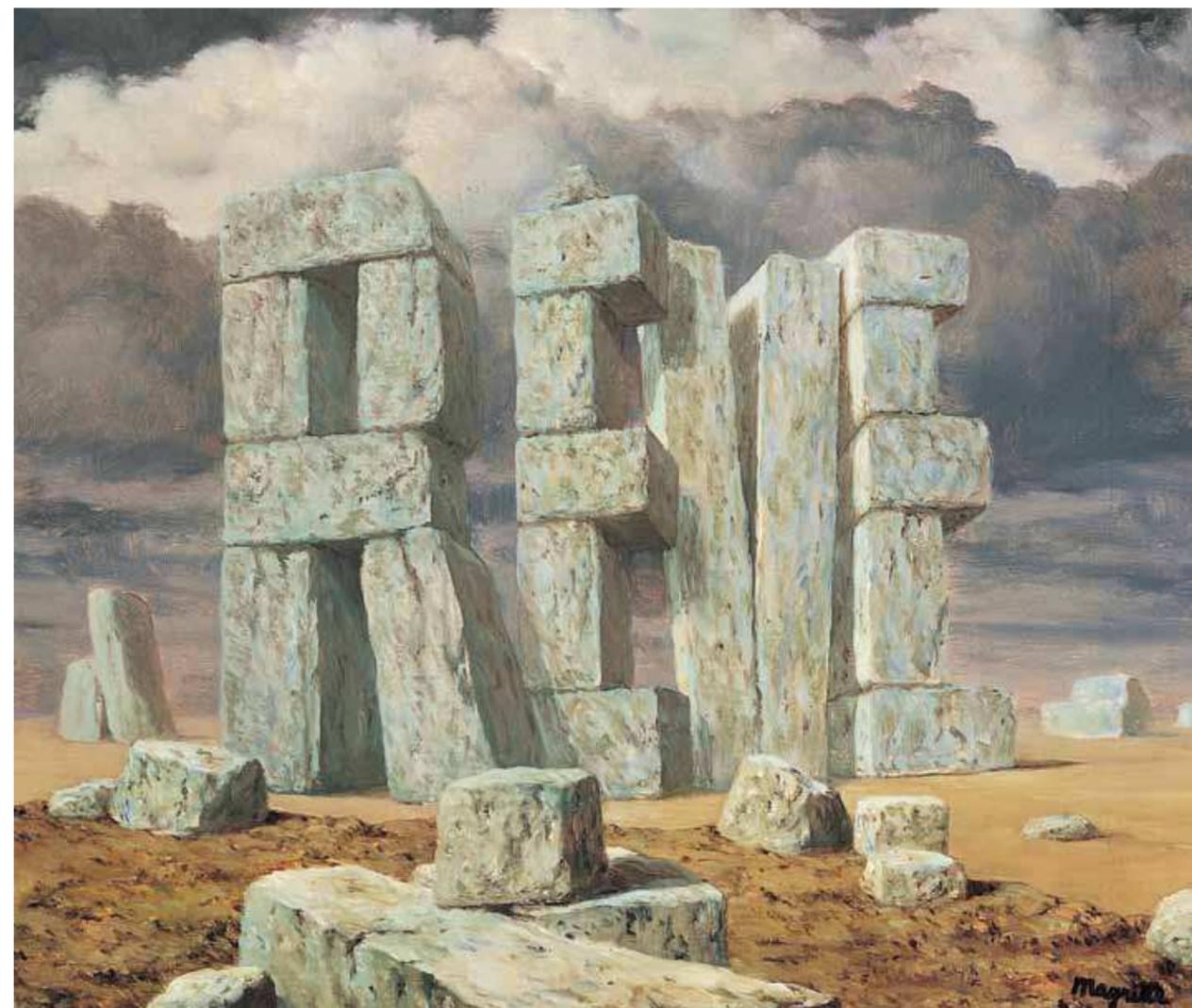
L'Usage de la parole VI
(Der Gebrauch der Rede VI), 1928
Öl auf Leinwand, 54 × 73 cm
Privatsammlung,
courtesy Luxembourg & Dayan



L'Arc-en-ciel (Der Regenbogen), 1948
Aquarell, Gouache und Goldfarbe auf Papier, 45,1 × 32,3 cm
Privatsammlung, Schweiz / courtesy Simon Studer Art, Genf



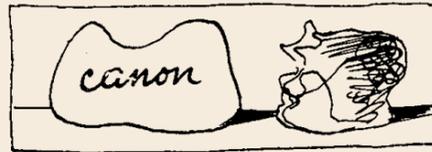
Le Sourire (Das Lächeln), 1951
Öl auf Leinwand, 65 × 80 cm
Privatsammlung



L'Art de la conversation
(*Die Kunst der Konversation*), 1950
Öl auf Leinwand, 51,4 × 59,1 cm
New Orleans Museum of Art.
Gift of William H. Alexander, 56.61



La Lampe philosophique (Die philosophische Lampe), 1936
Gouache auf Papier, 23,5 × 30,6 cm
Privatsammlung



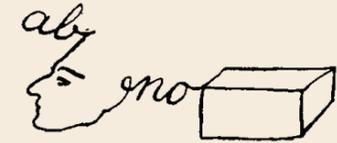
Manchmal bezeichnen die in ein Gemälde geschriebenen Namen Präzises und die Bilder Vages



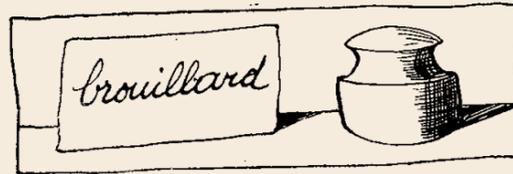
Ein Wort dient manchmal nur dazu, sich selbst zu bezeichnen



Ein Bild kann in einem Satz den Platz eines Wortes einnehmen



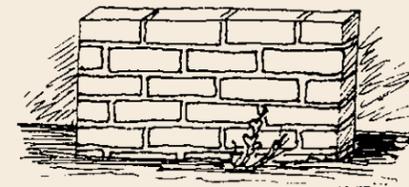
In einem Gemälde sind Wörter von derselben Substanz wie Bilder



Oder auch andersherum



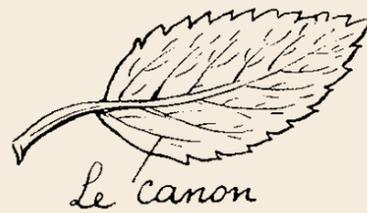
Ein Gegenstand begegnet seinem Bild, ein Gegenstand begegnet seinem Namen. Es kommt vor, daß das Bild und der Name dieses Gegenstands sich begegnen



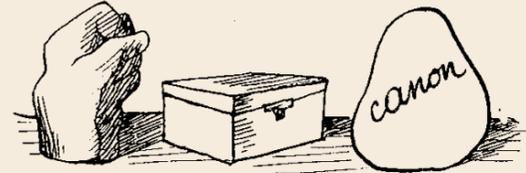
Ein Gegenstand läßt vermuten, daß es noch andere hinter ihm gibt



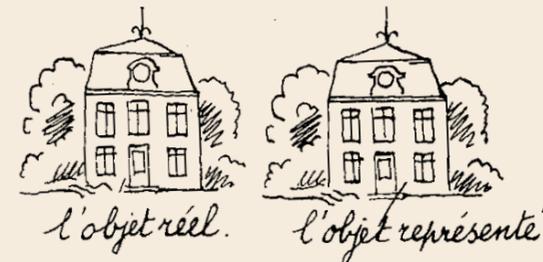
Man sieht in einem Gemälde Bilder und Wörter anders



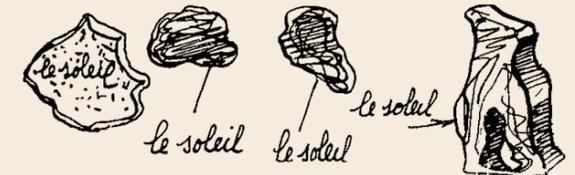
Ein Gegenstand hängt nicht so sehr an seinem Namen, daß man für ihn nicht einen anderen finden könnte, der besser zu ihm paßt



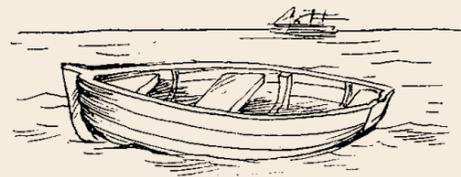
Manchmal vertritt der Name eines Gegenstands ein Bild



Alles deutet darauf hin, daß es wenig Beziehung gibt zwischen einem Gegenstand und dem, was ihn darstellt



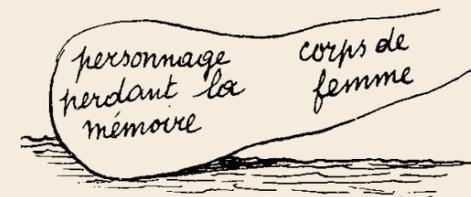
Eine beliebige Form kann das Bild eines Gegenstands ersetzen



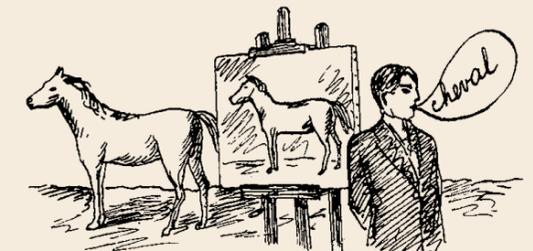
Es gibt Gegenstände, die ohne Namen auskommen



Ein Wort kann in der Realität den Platz eines Gegenstands einnehmen



Die Wörter, die dazu dienen, zwei unterschiedliche Gegenstände zu bezeichnen, zeigen nicht, was diese Gegenstände voneinander trennen mag



Ein Gegenstand leistet nie das gleiche wie sein Name oder sein Bild