

Sinnbildung und Widerstreit zwischen *mimesis* und *methexis* bei Gilles Deleuze

Zu einer Umkehrung des Platonismus in den Gemälden
von Francis Bacon

Irene Breuer

In dem Beitrag wird der Frage nachgegangen, wie der Widerstreit zwischen *mimesis* und *methexis* eine – so die These – »atopische Differenz« hervorbringt, die den Sinn des Gegenstandes zu einer fortwährenden Bildung zwingt, einen Sinn, der sich weder vollständig erhellen noch in bestehenden Begrifflichkeiten erfassen lässt, sondern sich eher in sinnlicher Erfahrung ausdrückt. Der Begriff der Atopie bedeutet nach Franco Rella,¹ außerhalb unseres Platzes bzw. der Grenzen unserer wahrnehmungsmäßigen und kognitiven Gewohnheiten zu sein. Die hier vorgeschlagene atopische Differenz – eine Differenz, die sich in keinem eigenen Ort bzw. *topos idios* im Sinne Aristoteles verankern lässt – wandert zwischen dem Abbild und dem Trugbild und entzieht sich unseren Gewohnheiten und übernommenen Begriffen.

Um die Voraussetzungen der Repräsentation, wie sie von Platon benannt werden, aufzudecken, soll in einem ersten Schritt das Verhältnis zwischen Urbild und Abbild im Denken Platons vorgestellt werden. Anschließend wird auf Gilles Deleuzes Schriften *Differenz und Wiederholung*² und *Logik des Sinns*³ eingegangen, die die Grundbausteine für eine moderne Aufwertung der mimetischen Praktiken liefern. Der französische Philosoph hebt die Produktion von Trugbildern als eine »Umkehrung des Platonismus« hervor, denn diese

1 | Rella, Franco: »Atopía«, in: *El silencio y las palabras*, Barcelona, Buenos Aires, 1992, S. 112.

2 | Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung* [*Différence et répétition*, 1968], übers. von Joseph Vogel, München 1997.

3 | Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns* [*Logique du sens*, 1969], übers. von Bernhard Diekmann, Frankfurt a.M. 1993.

reproduzieren nicht mehr das Urbild. In einem dritten Schritt werden die Eigenschaften der Trugbilder anhand der Gemälde des englischen Malers Francis Bacon näher bestimmt. Zum Schluss wird die atopische Differenz in ihrer Entstehungsmöglichkeit und ihrer Tragweite näher beleuchtet. Es wird sich herausstellen, dass die Umkehrung des Platonismus nicht nur eine Produktion des Trugbildes, sondern auch einen sinnlichen Überschuss verursacht, der sich jeder wesentlichen Bestimmung widersetzt, unlokalisierbar bleibt und die Betrachter affiziert.

1. MIMESIS UND METHEXIS

Die Differenz, die zwischen dem Bildenden und dem Abgebildeten entsteht, wirft die Frage nach der Medialität von Bildern auf. Es handelt sich um eine dreifache Differenz zwischen dem, was in das Bild kommt – dem Abgebildeten –, und dem, was das Bild selbst ausmacht – dem Bildlichen –, und wie etwas in das Bild gelangt – dem Bildenden. Relevant wird hier eine bildliche Differenz, die im Spannungsverhältnis zwischen *mimesis* und *methexis*, zwischen Nachahmung und Teilnahme, im ontologischen Dreistufenmodell aus dem Spätdialog Platons, der *Politeia*, entsteht: die unsichtbare Idee des Urbildes, das reale sichtbare Ding als Abbild und das Schattenbild als Abbild des Abbildes. Diese dreifache Unterscheidung in der *Politeia*⁴ entspricht einer zweifachen in dem *Sophistes*:⁵ Hier unterscheidet Platon zwischen eikastischer und phantastischer Nachahmung. Die eikastische *mimesis*, als das erzeugte »Ebenbild«, ist die inhaltliche Nachahmung der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit.⁶ Durch die phantastische *mimesis* dagegen erzeugt der Künstler unzuverlässige und trügerische Scheinbilder bzw. Trugbilder, die das Große verkleinern und das Kleine vergrößern. Denn Abbilder und trügerische Simulakra ringen um die rechtmäßige Stellvertretung des Wahren: »Die Abbilder sind Besitzer zweiten Ranges, wohlbegründete Bewerber, durch die Ähnlichkeit bestätigt; die Trugbilder sind wie die falschen Bewerber, die auf einer Ungleichartigkeit beruhen, eine wesentliche Perversion, eine Umlenkung implizieren,«⁷ so Deleuze. Es sind die sich-immer-gleichbleibenden Ideen, die als wahrhaft Seiende unserem Bewusstsein vorgegeben sind. Sie bilden eine eigene Welt, den *kósmos noetós*, den *kósmos*, den wir durch geistiges Anschauen der

4 | Platon: *Politeia* X, 595b.

5 | Platon: *Sophistes* 235b-236d.

6 | Ebd., 235e.

7 | Deleuze: *Logik des Sinns*, a.a.O., S. 314.

Ideen – *nóesis* – als einfache unsinnliche Anblicke oder Sichten (das Wort *idéa*, lateinisch *videre*, bedeutet »sehen« und daher im wörtlichen Sinne »Sicht«) erkennen können. Der *kósmos aisthetós* dagegen enthält die sinnlich wahrnehmbaren Dinge, die stets-immer-anders werden und deshalb nicht wahrhaftig *sind*. Doch können wir sie als Abbilder der Ideen erkennen, weil sie am Sein der Ideen *teilnehmen*: Als Erscheinung-von-etwas-andern (den Ideen) existieren die Abbilder als Bezug auf etwas Anderes, so dass die Sinnenwelt auf die Ideenwelt verweist. Das Sein des Abbildes besteht also in der Verweisung auf die abgebildeten Ideen. Die Andersheit der Abbilder gegenüber den Ideen bedarf eines eigenen Mediums, worin ihre Selbstständigkeit möglich wird: dem Raum, die eigene Dimension des *kósmos aisthetós*. Diese Teilnahme können wir einsehen, indem wir die Ideen in den geistigen Blick nehmen und durchschauen können, dass zwischen Ideen und Sinnenwelt ein Verhältnis – *logos* – der Analogie waltet. Im Licht dieser Sichten können wir die Dinge der Sinneswelt als das, *was* sie sind, benennen und beschreiben, *wie* sie sind. Es ist also eine »innere oder abgeleitete Ähnlichkeit«⁸ mit der Idee, die den Anspruch der Abbilder, eine bestimmte Qualität zu besitzen und *als* etwas erfasst zu werden, begründet.

Es ist wichtig hervorzuheben, dass die *mimesis* nicht *per se* von Platon verworfen wird. Stattdessen wird sie aufgefordert, sich nach dem Wahren zu richten. Trugbilder verlaufen wiederum nicht über die Idee, sondern sie verletzen das Gesetz des Guten, nach dem sich die Abbilder richten. Trugbilder sind Abbilder des Abbilds, doch zwischen beiden besteht ein Wesensunterschied, eine »atopische Differenz«: »Das Abbild ist ein mit Ähnlichkeit ausgestattetes Bild, das Trugbild ein Bild ohne Ähnlichkeit.«⁹ Letzterem entsprechen also auch die Bilder, die im Rahmen einer nicht-repräsentativen modernen Kunst entstehen. Denn indem der Künstler umwälzt, bewahrt er; indem er zerstört und verformt, deutet er: Hierdurch tritt ein neuer Sinn in ein Spannungsverhältnis mit dem alten. Diese andauernde Spannung zwischen beiden Polen, die jedem Prozess der Sinnbildung zugrunde liegt, verhindert eine dialektische Aufhebung des Heterogenen. Dieser Prozess zeugt von der Suche nach einem »neuen« Verständnis von *mimesis*, das ihr eine schöpferische und produktive Rolle zuteilt: Es geht hier nicht um eine einfache Reproduktion des Urbildes, sondern um die kreative Produktion des Trugbilds. Um dieser Verschiebung in der Auffassung der *mimesis* Rechnung zu tragen, ist es sinnvoll, dem Verständnis von Repräsentation und ihrer Umkehrung nachzugehen, wie sie bei Deleuze durchgeführt wird.

8 | Ebd., S. 315.

9 | Ebd.

2. REPRÄSENTATION ALS REKOGNITION, WIEDERHOLUNG ALS RÉPÉTITION

Deleuze zufolge besteht die »Aufgabe der modernen Philosophie« in der »Umkehrung des Platonismus«. ¹⁰ Indem der Platonismus erstens ein »konkretes Kriterium« – die »Ähnlichkeit« – für die Unterscheidung zwischen Idee und Bild liefert und zweitens dieses Kriterium als Maßstab für die Berechtigung der Abbilder, der Sache zu entsprechen, festlegt, begründet er das Gebiet der Repräsentation. Die Ähnlichkeit ist keine raumzeitliche bzw. nur äußere Differenz, sondern eine dem Wesen immanente Differenz, die von der Idee erfasst wird, indem sie die »konstitutive[n] Beziehungen und Proportionen des inneren Wesens [des Bildes] begreift«. ¹¹ Diese innere oder durch ein »geistiges Auge« erschaubare Ähnlichkeit beruht auf der Möglichkeit der Rekognition – der Wiedererkennung – der Idee als Vorbild des Abgebildeten: Beide sind durch »die Identität im Begriff«, »die Ähnlichkeit im Objekt« und »die Analogie im Urteil« – als Übereinstimmung zwischen Begriff und Objekt – aufeinander bezogen. ¹² Es besteht also eine begriffliche Identität zwischen der Idee und der Erscheinung, eine Entsprechung in der Rekognition, eine Kohärenz oder Kontinuität in der Wahrnehmung, die die Ordnung der Repräsentation ausmachen. Die Repräsentation legt die Regeln fest, welche die Entsprechung und Identität zwischen dem Vorbild und dem Abbild bzw. zwischen Idee und Erscheinung garantieren.

In diesem Zusammenhang deutet Deleuze Friedrich Nietzsches Lehre von der ewigen Wiederkehr im Sinne der Bildfrage. Die ewige Wiederkehr besteht darin, dass jedes Ding nur als Wiederkehrendes existiert, als »Abbild einer Unendlichkeit von Abbildern«, ¹³ d.h. als Trugbild. So steht die Wiederholung als *répétition* »der Repräsentation gegenüber«. ¹⁴ Die Wiederholung, wie sie in der Repräsentation verstanden wird, ist »Wiederholung des Selben« ¹⁵, sie ist eine »nackte Wiederholung« – eine eikastische *mimesis* im Sinne Platons; eine begriffliche Erfassung dessen, was wiederholt wird. ¹⁶ Die *répétition* dagegen bildet sich selbst, »indem sie sich bekleidet, maskiert, verkleidet« ¹⁷ und ist als »bekleidete Wiederholung« – die phantastische *mimesis* im Sinne Platons – zu verstehen. Die ewige Wiederkehr Nietzsches ist, in der Interpretation von

10 | Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, a.a.O., S. 87.

11 | Deleuze: *Logik des Sinns*, a.a.O., S. 314.

12 | Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, a.a.O., S. 179-180.

13 | Ebd., S. 95.

14 | Ebd., S. 85.

15 | Ebd., S. 42.

16 | Ebd., S. 45.

17 | Ebd., S. 42.

Deleuze, das einzige Selbe dessen, was wird, und dessen, was sich ändert. Dies entspricht einer kopernikanischen Revolution,¹⁸ denn die Identität ist ein gewordenes Prinzip. Das Werden wird als unendliche Schöpfung von Differenzen verstanden, die bejaht werden müssen. Dasjenige, was das Denken entlockt, ist eher Gegenstand einer Begegnung und nicht einer Rekognition: Dieses Etwas, was uns zum ersten Male begegnet, kann nur empfunden werden, sich uns aufzwingen, uns unmittelbar präsent sein.

3. UMKEHRUNG DES PLATONISMUS

Den Platonismus umzukehren bedeutet für Deleuze, »das Primat eines Originals gegenüber dem Abbild, eines Urbilds gegenüber dem Bild an[zuf]echten«.¹⁹ Die Strategie läuft darauf hinaus, »die Trugbilder aufsteigen [zu] lassen, ihre Rechte zwischen den Ikonen oder den Abbildern geltend machen«.²⁰ Es geht hier weder um die Unterscheidung zwischen Idee und Abbild noch um diejenige zwischen Wesen und Erscheinung, sondern um die »Subversion in diese Welt«,²¹ denn das Trugbild enthält eine »positive Macht, die sowohl das Original wie das Abbild, das Modell wie die Reproduktion verneint«.²² Es verinnerlicht eine Differenz, eine Simulation, die das unvorstellbar Neue schöpft. Dafür muss aber mit dem Primat der Identität gebrochen werden; um den eigenen Begriff »Differenz« zu produzieren, darf man ihn nicht in die Identität eines Begriffs – des Seinsbegriffs – als eine »kategoriale Differenz«²³ im Sinne Aristoteles »einschreiben«²⁴ und ihn somit als »Prädikat im Inhalt des Begriffs«²⁵ bestimmen. Vielmehr muss die Wiederholung als eine »begriffslose Differenz«,²⁶ als ein Intensitätsunterschied bzw. als etwas, »was nur empfunden werden kann«,²⁷ verstanden werden. Die Intensität ist die Form der Differenz als Grund des Sinnlichen. Jede »Intensität ist differentiell, Differenz

18 | In Anlehnung an Kants ›Umänderung der Denkart‹, vgl. »Kritik der reinen Vernunft«, in: Weischedel, Wilhelm (Hg.): *Immanuel Kant, Werke in sechs Bänden*, Darmstadt 1956, B XVII.

19 | Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, a.a.O., S. 95.

20 | Deleuze: *Logik des Sinns*, a.a.O., S. 320.

21 | Ebd.

22 | Ebd., Herv.i.O.

23 | Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, a.a.O., S. 55.

24 | Ebd., S. 56.

25 | Ebd., S. 54.

26 | Ebd., S. 46.

27 | Ebd., S. 292.

an sich selbst». ²⁸ In *Logik des Sinns* wird von Deleuze das Sinnliche aber nicht durch Begriffe differenziert, sondern es ist die Differenz, die »heterogene Serien« des Sinnlichen erzeugt. Diese sinnliche Differenz, die die »ursprüngliche Disparität« produziert, bestimmt die Welt der Trugbilder und bildet zugleich die »Bedingungen der wirklichen Erfahrung«. Zwischen der Ähnlichkeit der Dinge und der mit dem Trugbild »verbundene[n] Affektladung« wird, mit Paul Valéry gesagt, eine »Resonanz« ²⁹ bzw. »ein oszillatorisches System« ³⁰ erzeugt, das sich in der »Empfindung des Todes« oder der »Lebenszerstückelung« ³¹ äußert. Dieses System enthält Differenzen, Varianten, die einen Kern aus »präindividuellen Singularitäten« einhüllen. Sie werden als die »wahren transzendentalen Ereignisse« verstanden, weil sie über eine »potentielle Energie« verfügen, die die Differenzen entlang der Serien generieren. Sie sind transzendental, weil sie die Bedingung der Möglichkeit der Erfahrung bilden, und für Deleuze »lenken [sie] die Genese der Individuen und Personen«. ³² Die Schöpfung jeder Serie entstammt einem »singulären Ereignis«, das aus der zufälligen Begegnung von unterschiedlichen Kausalreihen im Sinne Aristoteles bzw. durch die Kreuzung bereits existierender Kräfte und nicht aus der Zusammenarbeit der Erkenntnisvermögen im Sinne Kants entsteht. Nicht nur das Kunstwerk, sondern alle Phänomene beruhen auf dieser »konstitutive[n] Differenz«, ³³ die somit die Bedingung der »wirklichen Erfahrung« und diejenige der Entstehung des Kunstwerks vereinigt. Es ist also dem Zufall zu verdanken, dass sich die Entstehung eines Phänomens sowie eines Kunstwerkes ereignet.

Die Differenz wird jetzt von keiner vorgängigen Identität erzeugt, sondern umgekehrt wird die Identität von dieser »Grunddisparität« produziert, insofern es jetzt die Differenzen sind, die einander ähneln. ³⁴ Die Identität lässt die Differenzen der divergenten Serien wiederkehren in einer »nomadischen Verteilung«, die sich jeder hierarchischen Bestimmung widersetzt. ³⁵ Das singuläre Ereignis erzeugt die Wiederholung der Differenzen als verkleidete bzw. als Trugbilder. Indem sie sich bildet, konstituiert sie das Identische dessen,

28 | Ebd., S. 282.

29 | Vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*, a.a.O., S. 136: »Die Zeichen bleiben ohne Sinn, solange sie nicht in die Oberflächenorganisation eintreten, die die Resonanz zwischen zwei Serien sicherstellt [...]«

30 | Valéry, Paul: *Cahiers/Hefte* [*Cahiers*, 1973, 1974], übers. von Bernhard Böschenstein, Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a.M. 1993, S. 81.

31 | Deleuze: *Logik des Sinns*, a.a.O., S. 319, S. 320.

32 | Ebd., S. 315.

33 | Ebd., S. 319.

34 | Ebd., S. 320.

35 | Ebd., S. 321.

was sich ändert, die nackte Wiederholung.³⁶ »Was wiederkehrt, das sind die divergenten Serien als divergente«, ³⁷ d.h., die Wiederkehr selbst ist das einzige Selbe der Divergenz. Die Umkehrung Platons ist hiermit vollzogen, denn das Trugbild, die phantastische *mimesis*, ist nun das Originäre und der Ursprung aller Identitäten.

4. DAS TRUGBILDBILD UND DAS UNSICHTBARE: DIE INTENSITÄT DER MALEREI FRANCIS BACONS

In Francis Bacons Gemälden sieht Deleuze die Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit eines »anderen Typ[s] von Beziehungen zwischen Figuren, einen Typ, der nicht narrativ wäre und auf keinerlei Figuration hinauslaufen würde«. ³⁸ Bacon entkommt dem Figurativen, indem er die Figur isoliert, deformiert und sie mit der Struktur und der Kontur in ein Spannungsverhältnis versetzt, das somit die drei Grundelemente des Gemäldes in Verbindung miteinander hält. ³⁹ Deleuze führt Cézanne als denjenigen an, der diesen neuen malerischen Weg eröffnete, indem er die »Sensation« malte, d.h., indem er den Körper malte, insofern dieser »erlebt wird als einer, der die Sensation erfährt«. ⁴⁰ Diese Sensation in *statu nascendi* wurde von Valéry anhand des Begriffs der »Rohwahrnehmung« beschrieben: »Alle Empfindung ist in sich ursprünglich, nie verspürt, und darin liegt eine Bedingung ihrer Genese. Wir fühlen nur, was wir noch nie gefühlt haben – während der Entstehungsphase.« ⁴¹ Jede Sensation, jede Empfindung bringt demnach eine andere hervor; ⁴² zusammen bilden sie eine Sequenz, wobei jede Sensation sich in unterschiedlichen Ordnungen befindet: Die Sensation, die die unterschiedlichen Sensationen synthetisiert, umhüllt eine »konstitutive Ebenendifferenz, eine Pluralität von konstituierenden Bereichen«. ⁴³ So führen uns Bacons »Reihen«, wie z.B. die der Päpste, der Porträts oder der Selbstporträts, in verschiedene »Empfindungsbereiche« oder auf »»sensitive[...] Ebene[n]«« ⁴⁴, die von der synthetisch einheitlichen Sensation durchkreuzt werden.

36 | Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, a.a.O., S. 43.

37 | Deleuze: *Logik des Sinns*, a.a.O., S. 323.

38 | Deleuze, Gilles: *Francis Bacon, Logik der Sensation* [*Francis Bacon – Logique de la sensation*, 1981], übers. von Joseph Vogl, München 1995, S. 10.

39 | Ebd., S. 25.

40 | Ebd., S. 27.

41 | Valéry: *Cahiers/Hefte*, a.a.O., S. 175.

42 | Ebd., S. 176.

43 | Deleuze: *Logik der Sensation*, a.a.O., S. 28.

44 | Ebd.

Wie ist diese Sensation zu verstehen? Sie ist nicht als ein Gefühl aufzufassen, das die Bilder zu erzählten Geschichten verbindet, sondern als ein Trieb, der nach der »besten« Sensation⁴⁵ sucht. Diese Sensation könnte durch die Bewegung erklärt werden, welche die Kontur der Figuren verschiebt. Aber die Bewegung erklärt nicht die Sensation, vielmehr erklärt die »Elastizität der Sensation«⁴⁶ die Momentaufnahme der Bewegung, denn sie kann diese still stellen, so wie in der erstarrten Grimasse des Schreienden. Die Bewegung interessiert den Künstler eigentlich nur als ein »Spasmus«, der von der »Wirkung unsichtbarer Kräfte auf den Körper« zeugt.⁴⁷ Die »Gewalt der Sensation« steht außerdem »dem Sensationellen, dem Klischee« gegenüber, insofern Bacon beim schreienden Papst mit der Figuration dessen, was eine heftige Empfindung verursacht, bricht. Die Grausamkeit wird »selbst Figur«, d.h., sie provoziert keinen Schrecken, sondern wird selbst »Schrei«. Dafür »neutralisiert« Bacon den Schrecken, indem der Malvorgang die Figur isoliert und sie dem Sehen entzieht: Sie schreit »*angesichts des Unsichtbaren*«. ⁴⁸ Die Sensationsebenen verweisen nicht nur phänomenologisch auf die Sinnesorgane, sondern sie sind durch ein »vitale[s] Vermögen« verbunden, »de[n] Rhythmus«, den es »sichtbar zu machen« gilt. Dieses Vermögen der »existentielle[n] Kommunikation« zwischen den Ebenen macht das »pathische« (nicht repräsentative) Moment *der Sensation* aus.⁴⁹ Es geht also darum, den Körper als Intensität – einen »organlose[n] Körper« im Sinne Artauds bzw. ein »nicht-organisches Leben« – zu malen, das dem Kräftespiel unterworfen ist.⁵⁰ Es war wiederum Valéry, der die Intensität und Dauer der Empfindungen im Sinne einer Energie verstand, welche die Arbeit der Sensibilität ermöglichte.⁵¹

In Anlehnung an Merleau-Ponty kann vorgeschlagen werden, dass es Bacon darum geht, das »Unsichtbare dieser Welt«⁵² – die Intensität der Sensation – anhand des Trugbilds sichtbar zu machen. Dieses Unsichtbare ist kein Gegenteil des Sichtbaren, sondern es ist etwas, das sich vorerst dem Blick

45 | Ebd., S. 30.

46 | Ebd.

47 | Ebd., S. 31.

48 | Ebd., S. 29, Herv.i.O.

49 | Ebd., S. 31, Herv.i.O.

50 | Ebd., S. 32.

51 | Vgl. Valéry: *Cahiers/Hefte*, a.a.O., S. 177.

52 | Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* [*Le Visible et l'Invisible*, 1964], übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 2004, S. 198.

als »nicht-urpräsentierbar«⁵³ entzieht und uns eben deshalb anzieht:⁵⁴ Die Offenbarung bzw. die Sichtbarmachung des Fleisches als wesentlich unsichtbare Fülle bzw. Tiefe der Körperoberfläche bildet das Außerordentliche, die Anomalität des Sehens. Was sich eigentlich dem Blick entzieht, ist nur durch eine Überschreitung der normalen Ordnungen sichtbar und bildet somit den Überschuss des Sichtbaren. Dieser Exzess wird in der Spannung eines »Sturzes« erfahren, in dem »Abstieg« einer Ebene zur anderen; denn »[d]er Sturz ist exakt der aktive Rhythmus«, so Deleuze. Das Fleisch trägt die Zeichen des Sturzes; es rutscht von den Knochen herab.⁵⁵ Es ist »die Instabilität des Stabilen«, welche das »Merkmal der ›Sensibilität‹« ist.⁵⁶ Das Unsichtbare bzw. das Kräftespiel zu malen, ist die eigentliche Aufgabe der Künste.⁵⁷ Dabei muss das Auge zu einem »mehrwertigen, unbestimmten Organ«⁵⁸ werden, welches überall im Körper »sieht« bzw. empfindet. Das Auge wird zum inkarnierten Organ, das sich auf die Oberfläche des Körpers erstreckt und hierdurch eine »haptische«⁵⁹ Funktion übernimmt. Die dem Gemälde zufällig hinzugefügten manuellen Markierungen als »asignifikante Striche« sind Spuren der Empfindung, die den »Zusammenbruch der visuellen Koordinaten« hervorrufen und somit die »spezifisch pikturale Erfahrung« ausmachen.⁶⁰ Diesen Zusammenhang beschreibt Deleuze als »Diagramm«, welches er als »die operative Gesamtheit der Linien und Zonen, der asignifikanten und nicht-repräsentativen Striche und Flecke«⁶¹ versteht. Es handelt sich um eine den Malakt vorbereitende Arbeit, die in einer unlösbaren Spannung mit dem aktuell oder potenziell figurativen Charakter des Bildmotivs steht: Einzelne Stellen werden gesäubert, ausgebürstet oder verwischt; Farbe wird in unterschiedlichen Geschwindigkeiten und aus verschiedenen Richtungen hingeworfen, so dass dieser Überschuss des spezifischen Malaktes sichtbar wird.⁶² Das Diagramm darf aber das Gemälde nicht in ein Chaos verwandeln, sondern »muss operativ und kontrolliert bleiben«;⁶³ es ist »niemals optischer Effekt, sondern entfesselte

53 | Ebd., S. 234.

54 | Vgl. Waldenfels, Bernhard: »Das Unsichtbare dieser Welt oder: Was sich dem Blick entzieht«, in: Bernet, Rudolf und Kapust, Antje (Hg.): *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, München 2009, S. 11-29.

55 | Deleuze: *Logik der Sensation*, a.a.O., S. 52.

56 | Valéry: *Cahiers/Hefte*, a.a.O., S. 76.

57 | Deleuze: *Logik der Sensation*, a.a.O., S. 39.

58 | Ebd., S. 36.

59 | Ebd., S. 84.

60 | Ebd., S. 60-64.

61 | Ebd., S. 63.

62 | Ebd., S. 60.

63 | Ebd., S. 68.

manuelle Macht«. ⁶⁴ Es ist diese unsichtbare Spannung – die paradoxe Einheit im Widerstreit zwischen Hand und Auge und zwischen den Assoziationen des Willkürlichen und der mehr oder weniger spürbaren ästhetischen Ordnung –, die sich in der »Präzision der Sensation« ausdrücken soll. Es ist die Aufgabe der »neue[n] Figuration«, ⁶⁵ die Intensität der Sensation klar und präzise sichtbar zu machen.

Durch welche Mittel kann eine derartige Sichtbarmachung der Intensität erreicht werden? Der Verzicht auf die Perspektive zugunsten einer »seichten Tiefe«, ⁶⁶ die einen »frontalen Blick« ⁶⁷ erfordert und zum Abtasten der Formen aufruft, sowie der nicht-plastische Charakter der Form, die von der Linie oder der Kontur erzeugt wird, bekräftigen die haptische Funktion des Auges. Diese seichte Tiefe könnte in Analogie zu dem visuellen Effekt eines Reliefs verstanden werden. Die Überlappung der unterschiedlichen Bildebenen – diagrammatische und figurative – ergibt den Schein einer Tiefe, die im Gemälde lokal begrenzt an den Rändern der Figur sichtbar wird. An der Oberfläche des Bildes entsteht somit ein Effekt der Tiefe, der als ein optisches »Flimmern« bezeichnet werden kann. Das Diagramm wird wirksam, indem es weder das ganze Gemälde wie beim Expressionismus einnimmt noch sich in der seichten Tiefe verschanzt. Es tritt an ausgewählten Stellen an die Oberfläche, um eine »Zone von Ununterscheidbarkeit oder objektiver Unbestimmbarkeit« ⁶⁸ zwischen zwei Formen, eine tiefe »Unähnlichkeit« ⁶⁹ bzw. eine Deformation zu erzeugen, die die Figuration beider Formen zerstört. Daher besteht die schöpferische Macht des Diagramms meiner Ansicht nach darin, ein originäres Trugbild hervorzubringen. Dessen Eigenschaften verbildlicht die Kunst Bacons paradigmatisch, indem seine Bilder die Spuren der Intensität der Empfindung als sichtbar gewordene Kräfte – als »Isolations-«, »Deformations-«, »Auflösungs-« und »Paarungskräfte« ⁷⁰ – tragen. In *Logik der Sensation* erklärt Deleuze, dass der Malakt bei Bacon noch einen zweiten Moment umfasst: Das Verwenden des »kolorierende[n] Grau[s]«, das aus der Mischung von Komplementärfarben entsteht, bewahrt die Heterogenität der Farben. Die Farbe wird z.B. sowohl als Rot wie auch als Grün empfunden, so dass die eine durch die andere »flimmert«. Dieses Verhältnis von »gebrochenen Tönen«, das generell in Bacons Kunst auftaucht, ergibt eine »tiefer«, »nicht-figurative Ähnlichkeit

64 | Ebd., S. 84.

65 | Ebd., S. 68.

66 | Ebd., S. 84.

67 | Ebd., S. 75.

68 | Ebd., S. 96.

69 | Ebd., S. 71.

70 | Ebd., S. 42.

für dieselbe Form«, ⁷¹ die für Deleuze in der Spannung zwischen der Ähnlichkeit des figuralen Bildes und der Unähnlichkeit der eingesetzten Mittel besteht. Diese Heterogenität des Diagramms ist sein wesentliches Merkmal und charakterisiert die »Differenz« oder den »Sprung« vom Optischen zum Taktischen und umgekehrt. Diesen Prozess oder Übergang aus der Potenzialität – der »faktische[n] Möglichkeit« – zur Aktualität – zum »Faktum« – des Diagramms bezeichnet Deleuze als »de[n] große[n] Moment im Malakt«. Denn das Diagramm zwingt dem bloßen, nicht-narrativen »pikturalen Faktum« ⁷² – dem im Gemälde vergegenwärtigtem Abgebildeten – innere und äußere spasmische Kräfte auf, die die ursprüngliche Dualität zwischen Auge und Hand zugunsten des Haptischen überholen. Alles ist zugleich: Auge und Hand, Abbild und Diagramm. Sie werden von Kräften durchzogen, die von den ästhetischen Wirkungen der Dinge auf die Sinnlichkeit zeugen. Dinge, die solche Wirkungen ausüben, sind als »rohe Vielheiten« ⁷³ im Sinne Valéry's zu verstehen.

Der Malakt zielt also darauf, eine »sinnliche Ähnlichkeit« aus »unähnliche[n] Mittel[n]« zu produzieren. ⁷⁴ Er besteht darin, eine originäre Differenz zu erzeugen zwischen einem »prä-pikturale[n] Figurative[n]« ⁷⁵ oder einer »erste[n] Figuration«, ⁷⁶ die sich auf dem Gemälde und im Geist des Malers als Abbild einer Figur befindet (wie ein schreiender Papst oder ein liegender Mann) und einer »visuellen Figur« oder »zweiten Figuration«, ⁷⁷ die als ein Trugbild fungiert, das aus der wiederholten Deformation durch die Arbeit des Diagramms entsteht. Diese Differenz, die als eine »nicht-figurative Analogie« ⁷⁸ aufgefasst werden kann, lässt weder eine Verortung noch eine Identifizierung zu, weil sie instabil und provisorisch ist. Da jede wiederholte »Injektion« der deformierenden Kraft auf das visuelle Ensemble erneut divergierende Differenzen hervorbringt, ist der Malakt nach Deleuze »stets aufgeschoben«: ⁷⁹ Er »oszilliert« nicht nur »zwischen einem Zuvor und Danach«, ⁸⁰ sondern zwischen dem originären Abbild und dem fertigen Trugbild. In diesem Sinne hat Bacons Kunst, ebenso wie die Samuel Becketts oder Franz Kafkas, »unbändige Figuren entworfen, [...] indem sie das Schreckliche, die Verstümmelung, die Prothese,

71 | Ebd., S. 96.

72 | Ebd., S. 96f.

73 | Valéry: *Cahiers/Hefte*, a.a.O., S. 43.

74 | Deleuze: *Logik der Sensation*, a.a.O., S. 71, S. 96.

75 | Ebd., S. 60.

76 | Ebd., S. 61.

77 | Ebd.

78 | Ebd., S. 71.

79 | Ebd., S. 61.

80 | Ebd.

den Sturz oder das Versagen ›repräsentierte[n]‹.⁸¹ Bacons Gemälde können insofern paradigmatisch als Verbildlichung der Umkehrung des Platonismus verstanden werden.

5. DER KÖRPER ALS FLEISCHWERDUNG

Die Mechanismen des Trugbilds, wie sie von Deleuze am Beispiel der Figuration in Francis Bacons Werken aufgezeigt werden, bedingen ein stetiges ›Anderwerden‹. In Bacons Gemälden werden Mensch und Tier auf diese Weise ununterscheidbar. Sie sind »das Fleisch als körperliches Material der Figur«, denn für Bacon ist das Fleisch »das gemeinsame Faktum von Mensch und Tier«.⁸² Diese Ununterscheidbarkeit ist weder auf eine einfache Ähnlichkeit noch auf eine gefühlvolle Identifizierung zurückzuführen, sondern sie gründet meiner Ansicht nach auf einer tiefer liegenden Seinsebene. Im Leiden sind Mensch und Tier vereint oder, besser gesagt, eine Einheit. Leidende, sich in Schmerz auflösende Körper sind von einer »ontologischen Zerreißung«⁸³ betroffen, die keine Umkehrung mehr erlaubt. Das Leiden löst nicht nur die Formen, wie Deleuze analysiert hat, sondern die Selbstidentität, die geistige wie die leibliche, auf. Der menschliche Körper ist daher in einem Prozess der »Veränderung«⁸⁴ betroffen. Er wird nicht nur immer anders (Veränderung), sondern er wird ein Anderer (Veränderung), Mensch und/oder Tier – oder eben etwas Anderes: Fleisch.⁸⁵ Der Genieakt besteht für Valéry gerade darin, zu »verungleich[en], was vom Geist als gleich geboten wird«.⁸⁶ Das Bestreben des

81 | Ebd., S. 42.

82 | Ebd., S. 20.

83 | Deleuze, Gilles: »Pierre Klossowski oder Die Sprache des Körpers«, in: Klossowski, Pierre, Bataille, Georges, Blanchot, Maurice u.a. (Hg.): *Sprachen des Körpers, Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*, Berlin 1979, S. 33.

84 | Vgl. Theunissen, Michael: *Der Andere. Studien zur Sozialontologie der Gegenwart*, Berlin 1965, S. 84: »Das Zu-einem-Anderen- und das Zu-etwas-Anderem-werden bringen wir terminologisch auf einen gemeinsamen Nenner, indem wir die Veränderung, die ich hier wie dort durch den Anderen erleide, als ›Veränderung‹ bezeichnen.« Herv.i.O. In Anlehnung an Theunissens Begriff wird hier der Prozess, der zur Ununterscheidbarkeit zwischen Mensch und Tier führt, als »Veränderung« bezeichnet.

85 | Es war wiederum Valéry, der Schönes und Neues einander entgegensetzte. Vgl. Valéry: *Cahiers/Hefte*, a.a.O., S. 56: »Das Schöne ist Sehnsucht nach dem Selben, das Neue ist Sehnsucht nach dem Anderen«. Denn es ist das Schöne, das den Wunsch nach unendlicher Wiederholung, d.h. zum getreuen Abbild, erweckt. Das Neue dagegen überwältigt und überrascht den Künstler. Ebd., S. 151.

86 | Valéry: *Cahiers/Hefte*, a.a.O., S. 149.

Künstlers gilt dabei nicht nur der »Veränderung« der Bildsubjekte, sondern seinem Selbst: Er wird jemand anders,⁸⁷ ohne dass er sich verfremden würde. Zugleich gibt der Künstler uns nicht bloß etwas Anderes in der Welt zu sehen, sondern eröffnet uns die Möglichkeit, uns und die Welt anders zu sehen.⁸⁸

Der Körper bei Bacon unterliegt ebenfalls dieser »Veränderung«: Er wird Fleisch in einem Prozess der Fleischwerdung, also indem das formlose Fleisch sich von den tragenden Knochen löst. Es handelt sich nicht nur um eine Verrenkung des Leibes, sondern um die Spannung zwischen dem herunterfallenden, sich auflösenden Fleisch und den nackten, herausragenden Knochen. Der Körper zerfällt in Schalen, das tief liegende Fleisch steigt mit seiner nackten Realität an die Oberfläche, während die »Figur verschwindet« und durch die Auflösung des Körpers unsichtbar wird.⁸⁹ In dieser Umkehrung der Sichtbarkeit tritt das Unsichtbare an die Oberfläche, während das Sichtbare in der Tiefe des Unbestimmten, des Unsichtbaren verschwindet. An dem äußersten Punkt dieser Umkehrung ist das emporgestiegene Fleisch weder lebendig noch leblos, es trägt aber die Spuren der ihm zugefügten Leiden. Nicht nur appelliert es an das Mitgefühl des Betrachters, sondern erweckt in ihm ein Gefühl des Erhabenen, das Bewunderung, aber vor allem Lust am Ekel auslöst. Unser Gemüt wird demzufolge von dem Bild wechselweise angezogen und abgestoßen. Ein Widerstreit der Gefühle entsteht. Konvulsivische Schönheit, die Schmerz, Lust und Begehren auslöst, ist hier am Werk. Diese konvulsivische Schönheit impliziert im Sinne André Bretons eine Gratwanderung zwischen Leben und Tod, die sich an dem formlosen Gesichtsfleisch von Bacons Figuren zeigt. Dieses Auflösen des Gesichtes, das wir als ein Zeichen der Lebendigkeit des Leibes auffassen können, geht mit einer Auflösung des Selbst einher: Denn es ist das Gesicht, das die Verbindung zwischen Ich und Welt gewährleistet. Der Gesichtsausdruck ist jedoch etwas mehr als eine bloße Vermittlungsinstanz, denn er spiegelt unsere Identität im Sinne der »Selbigkeit«⁹⁰ wieder, d.h. eine Identität, die trotz der Veränderung von Eigenschaften an einen unwandelbaren Kern der Persönlichkeit gebunden ist: »Was« und »wie« wir sind, also unser Sein und unsere Seinsweise, drückt sich in unseren Zügen und Gesten aus. Unser Gesicht ist somit ein unverwechselbarer Zeichenträger; er trägt die Zeichen unserer Selbigkeit in die Welt aus.

Diese Körper als Mensch/Tier sind zweideutige Wesen: Indem sie ihre Gesichter in Fleisch auflösen und gleichzeitig ihre unversehrte, aber unscharfe

87 | Ebd., S. 159.

88 | Waldenfels: »Das Unsichtbare dieser Welt«, a.a.O., S. 13-14.

89 | Deleuze: *Logik der Sensation*, a.a.O., S. 24-25.

90 | Ricœur, Paul: *Das Selbst als ein Anderer* [*Soi même comme un autre*, 1990], übers. von Jean Greisch in Zusammenarbeit mit Thomas Bedorf und Birgit Schaaff, München 1996, S. 11.

Körperlichkeit bewahren, sind sie echte, schwindelerregende Trugbilder, da sie zugleich das Eine, das Auflösen aller Formen, aussagen, während sie etwas Anderes vortäuschen, nämlich die Bewahrung eben dieser Formen. Statt einer eindeutigen Sichtbarkeit des originell Unsichtbaren wird eine ›trübe Sichtbarkeit‹ erreicht, die die Formen als vorläufiges Resultat der Intensität des Kräfte-spiels offenbart. Die Verzerrung der Formen, die Auflösung des Körpers und des Selbst drücken nicht nur die Intensität, sondern den Zwiespalt des Wesens aus: weder ›dies‹ noch ›jenes‹, sondern ›beides‹ in stetiger »Veränderung« zu sein. Diese Art von Identität kann als eine »Selbstheit« verstanden werden, die das Ungleichartige, das Gegenteilige miteinschließt.⁹¹ Die Trugbilder offenbaren somit einen dynamischen Prozess der Identitätsverwandlung; ein Widerstreit zwischen einer stabilen Selbstheit, dessen Kerneigenschaften sich stets verändern, und einer sich verändernden Selbstheit, die eine ebenso verwandelbare Andersheit einbezieht.

In dem Trugbild wird etwas bekundet, das sich dabei auch gleichzeitig verbirgt. Die Figur stellt einen Menschen dar, dessen Leib sich der Wiedererkennung entzieht und dessen geistiges Leben sich uns verbirgt. Das Trugbild schafft somit die Eindeutigkeit ab und täuscht eine Realität vor, indem es deren gewohnte Erscheinungsweise verfremdet. Das Entstehen dieser eigentümlichen »Konstellation«⁹² kann wie folgt nachvollzogen werden. Trugbilder sind Scheinbilder (im Gegensatz zu Abbildern), die durch folgende Eigenschaften gekennzeichnet sind: Veränderung (stetiges Anders-Werden), Unähnlichkeit (ein Wiedererkennen ist hier unmöglich), Vortäuschung (gibt ein Zeichen für etwas Anderes aus), Zweideutigkeit (gleichzeitige Bewahrung und Auflösung der Formen), Verstellung (etwas Anderes-Werden, Veränderung), Verzerrung (Zerreißen der Formen) und Schöpfung von asignifikanten Strichen (zeugen von der Intensität der Empfindung).

6. DIE ATOPISCHE DIFFERENZ, DER SINNLICHE ÜBERSCHUSS DER WAHRNEHMUNG, DIE SINNBILDUNG

Was uns widerfährt, ist also ein Gegenstand der Begegnung und nicht der Rekognition, die Urbild und Abbild aufeinander bezieht. Entsprechend können Trugbilder als Bilder verstanden werden, die sich uns aufdrängen. Die dem Dargestellten zugefügte Gewalt ruft Sensationen auch im Körper des

91 | Ebd.

92 | Deleuze: »Pierre Klossowski oder Die Sprache des Körpers«, a.a.O., S. 29: Deleuze fasst Klossowskis »eigene, ausnehmend reiche Konstellation« folgendermaßen zusammen: »Trugbild (*simulacre*), Ähnlichkeit (*similitude*), Gleichzeitigkeit (*simultanéité*), Vortäuschung (*simulation*) und Verstellung (*dissimulation*)«.

Betrachters hervor. In diesem Berührtsein durch das Bild entsteht ein sinnlicher Überschuss gegenüber der Bedeutung. Es ist jetzt weder der figurative, illustrative oder narrative Charakter der gemalten Figur, der dem Körper Sinn gibt, sondern die ›atopische Differenz‹ zwischen dem Abbild und dem Trugbild. Als Sinn-Stiftung bringt sie ein Selbes als ein Widerstreit zwischen dem stetigen Anders-Werden (Veränderung) und dem ebenso stetigen Etwas-Anders-Werden (Veränderung) hervor. Durch die ontologische Zwitterseinheit zwischen der Selbigkeit und der Selbstheit wird ein Sinn gestiftet, der sich weder vollständig erhellen noch in bestehenden Begrifflichkeiten erfassen lässt, sondern sich eher in einer sinnlichen Erfahrung erweist.

Wie bildet sich aber ein sinnlicher Überschuss und wie ist diese ›atopische Differenz‹ näher zu bestimmen? Dieser sinnliche Überschuss entsteht in der Sphäre der Passivität, im Bereich des Vorprädikativen, d.h. außerhalb der Diskursivität, und kann mit Husserl weiter erläutert werden. Beide Autoren teilen nämlich die Suche nach einer vorbegrifflichen Differenz, die nur in sinnlichen Erfahrungen empfunden werden kann. So findet nach Husserl in der Passivität, d.h. »ohne aktive Ichbeteiligung«,⁹³ eine »fortschreitende Sinnesschöpfung«⁹⁴ bzw. eine »Sinnbildung«⁹⁵ statt, die dem Gegenstand im stetigen Wandeln der Anblicke einen sinnlichen Überschuss verleiht. Dieser Sinnbildungsprozess im Vorkategorialen kann mit Husserl als eine »ursprüngliche Sinnesformung«⁹⁶ verstanden werden, aus der die Sinnstiftung hervorgeht. Alles, was uns »je affiziert«,⁹⁷ setzt diesen Sinnbildungsprozess in Gang. Die »Quelle«, aus der die Prädikate schöpfen, sind die »Gefühle«;⁹⁸ in der »Gefühlsaffektion« ist das Ich ein »fühlendes Ich«.⁹⁹ Denn in der Passivität fungiert die »Affektion« als ein »objektivierender Modus« niederster Stufe: Sie konstituiert einen Gegenstand als eine Einheit hyletischer, d.h. stofflicher Merkmale. Dabei entsteht die Affektion im Spiel zwischen einem Reiz, den die Objekte ausstrahlen und der dadurch geweckten »Gefühlszuwendung«.¹⁰⁰ Dies bedeutet, dass der Gegenstand als eine aus der Verflechtung »hyletische[r]

93 | Husserl, Edmund: »Aktive Synthesen«: Aus der Vorlesung »Transzendente Logik« 1920/21. *Ergänzungsband zu »Analysen zur passiven Synthesis«*, Hua XXXI, hg. von Roland Breeur, Dordrecht 2000, S. 8. (hiernach als Hua. XXXI mit Seitenangabe zitiert).

94 | Ebd., S. 25.

95 | Richir, Marc: *Phänomenologische Meditationen: Zur Phänomenologie des Sprachlichen* [*Méditations phénoménologiques*, 1992], übers. von Jürgen Trinks, Wien 2001, S. 82.

96 | Husserl: Hua XXXI, a.a.O., S. 20.

97 | Ebd., S. 15.

98 | Ebd., S. 7.

99 | Ebd., S. 9.

100 | Ebd., S. 8.

Daten«¹⁰¹ herausgehobene Einheit verstanden wird, die durch die passive Gefühlszuwendung eines auf Reize antwortenden, fühlenden Ichs entsteht. An dieser »ursprüngliche[n]« schöpferischen »Aktivität [...] einer fortschreitende[n] Sinnesschöpfung«¹⁰² zeichnet sich eine sinnlich affektive Überschussstruktur ab, da diese Einheit sich fortschreitend an anschaulichem Gehalt bereichert.

Dieses Verständnis der passiven Genesis des Sinns entgeht meines Erachtens Deleuzes Kritik, dass die phänomenologische Sinnkonstitution »verstrickt« in die »Fallen des Bewußtseins oder des Cogito«¹⁰³ bliebe. Denn durch die passive Konstitution wird mit dem epistemologischen Paradigma gebrochen, das die Objekte ausgehend von der Zusammenarbeit der Erkenntnisvermögen in einem denkenden Subjekt konzipiert.¹⁰⁴ Deleuze tritt aber noch einen weiteren Schritt von Husserls Konzeption zurück, indem er *jede* Form von Subjektivität außer Kraft setzt. Das »transzendente Feld ist ebenso wenig individuell wie persönlich – und ebenso wenig allgemein wie universell«,¹⁰⁵ entgegnet er Husserl. Für Deleuze kann sich der Sinn nur auf einem »neutrale[n], präindividuelle[n] und unpersönliche[n] Feld«¹⁰⁶ entfalten. »Neutralität« und »genetische Potenz« des Sinns stehen hier in einer Wechselwirkung: Zum einen ist der Sinn bei Deleuze eine »Wirkung«, ein »Oberflächeneffekt«¹⁰⁷ körperlicher Ursachen, und die neutrale Oberfläche des Körpers ist das Produkt seines »maßlosen Pulsieren[s]« in der »undifferenzierten Tiefe« des Feldes.¹⁰⁸ Zum anderen ist er die »Quasi-Ursache« als Hervorbringung der Individuation und der weiteren Bestimmung – z.B. der Bedeutung – der Körper.¹⁰⁹ Die Individuation der Körper erwächst somit aus der Wirkung des Sinns auf das Sinnliche als ein Reich präindividueller Differenzen oder Singularitäten. Die Sinnstiftung vollzieht sich, indem »sich der Sinn auf der Oberfläche auf beide Seiten gleichzeitig verteilt, als Ausgedrücktes, das in den Sätzen subsistiert, und als Ereignis, das den Körperzuständen widerfährt«.¹¹⁰

101 | Ebd.

102 | Ebd., S. 25.

103 | Deleuze: *Logik des Sinns*, a.a.O., S. 159, siehe auch S. 130.

104 | Ebd., S. 130.

105 | Ebd., S. 131.

106 | Ebd., S. 159.

107 | Vgl. ebd., S. 136: »[D]ie Oberfläche [ist] als Ort des Sinns zu nennen [...]«. Und S. 161: »[D]ie Oberfläche [ist] das transzendente Feld selbst und der Ort des Sinns oder des Ausdrucks. Der Sinn ist das, was sich an der Oberfläche bildet und entfaltet.«

108 | Ebd., S. 159-160.

109 | Ebd., S. 161.

110 | Ebd.

In diesem Zusammenhang kann das Trugbild als ein Bild ohne Ähnlichkeit verstanden werden, dass sich während der Wahrnehmung fortwährend sinnlich bereichert. In dem Bild findet sich somit eine wesentliche Diskrepanz: Das Wesen des Bildes besteht darin, ein wechselbares, offenes Sein zu besitzen. ›Offenheit‹ bedeutet hier ein Zweifaches, insofern das Sein offen für die Veränderung seiner Eigenschaften (Selbigkeit) ist und immer schon seine eigene Alterität (Selbstheit) trägt. Dieses ›scheinbare Sein‹ ist kontingent und steht damit im Gegensatz nicht nur zum notwendigen Sein der Ideen, sondern zum kontingenten Sein der Abbilder, die den Urbildern ähnlich sind. Ein Trugbild schließt außerdem nicht nur den Beobachterwinkel ein, so dass es für jedermann eine Singularität, ein Unikat darstellt, sondern wird erst vom Akteur in dieser Singularität in seinem Sinn vor jeder Begriffserfassung sinnlich erfahren. In Analogie mit Deleuzes Deutung der Wiederholung können wir also das Trugbild als ›das Sein des Werdens‹ verstehen, das eine sinnstiftende Funktion ausübt. Dank dieses wesentlichen Zwiespalts zwischen Sein und Werden – das Sein als ständige Veränderung bzw. Veränderung – ist der Sinn wandernd und ohne stabile Verortung: Eine atopische Differenz entsteht. So ist ersichtlich, dass der Widerstreit zwischen *mimesis* und *methexis* gerade die atopische Differenz hervorbringt, die das Trugbild zu einer fortwährenden Sinnbildung zwingt, welche sich nur in sinnlichen Erfahrungen auszudrücken vermag und den Körpern als ein Ereignis widerfährt.

