

Ein Bild und sein Doppelgänger: Zur Medialität der Narziss-Darstellung von Caravaggio

Hodde, Johanna

Veröffentlichungsversion / Published Version

Dissertation / phd thesis

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hodde, J. (2022). *Ein Bild und sein Doppelgänger: Zur Medialität der Narziss-Darstellung von Caravaggio*. (Image). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839465158>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Johanna Hodde

EIN BILD UND SEIN DOPPELGÄNGER

Zur Medialität der Narziss-Darstellung
von Caravaggio



[transcript] Image

Johanna Hodde
Ein Bild und sein Doppelgänger

Johanna Hodde (Dr. phil.) lehrt an der BSP Business & Law School am Campus Hamburg Kultur- und Medienpsychologie und ist als Kunstcoach im Feld der ästhetischen Bildung und psychologischen Beratung tätig. Als Kunst- und Kulturwissenschaftlerin liegen ihre Forschungsschwerpunkte in morphologischen Wirkungsanalysen von Kunstwerken, tiefenpsychologischer Medienforschung und psychologischen Untersuchungen von Alltagspraktiken der Gegenwartskultur.

Johanna Hodde

Ein Bild und sein Doppelgänger

Zur Medialität der Narziss-Darstellung von Caravaggio

[transcript]

Diese Dissertation wurde von der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln am 22.02.2022 (Tag der mündlichen Prüfung) angenommen.

Gutachter: Prof. Dr. Herbert Fitzek, Prof. Dr. Jürgen Zirfas



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Johanna Hodde**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Caravaggio, »Narcissus«. Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma (MiC) – Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte/Enrico Fontolan

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6515-4

PDF-ISBN 978-3-8394-6515-8

<https://doi.org/10.14361/9783839465158>

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einführung	13
Forschungsinteresse	16
Fokus der Untersuchung	16
Aufbau der Studie	18
I. Gegenstandsbestimmung und Fragestellung	21
1. Phänomene der Bildrezeption	22
1.1 (K)ein Caravaggio? Eine kurze Geschichte der Werkzuschreibung	22
1.2 Ein Bild und tausend Fragen	25
1.3 Hinschauen und Wegblenden: Ein Bild zwischen Ideal und Wirklichkeit	29
2. »Inbegriffe« des Narziss: Bild (Caravaggio) und Text (Ovid)	31
2.1 Die paradigmatische Stellung des Textes (Ovid)	32
2.1.1 Der Narziss-Mythos in der Auslegung nach Ovid	32
2.1.2 Eine kleine Rezeptionsgeschichte des Narziss-Mythos	35
2.2 Die paradigmatische Stellung des Bildes als »Inbegriff« des Narziss	36
2.2.1 Varianz der Bildrezeption im Spiegel der Deutungsbreite des Mythos	37
2.2.2 Fragen der Medialität in der Auslegung des Mythos (Bild und Text)	39
3. Untersuchungsperspektiven auf den Gegenstand	42
3.1 Der Künstler	45
3.1.1 Erklärungsansätze des Kunstwerks über Biographie und Intention des Künstlers	45
3.1.2 Die »Caravaggiovita«	48
3.1.3 Ein »caravaggesker« Narziss	51
3.2 Der Zeitkontext	54
3.2.1 Der (stil- und kultur-)geschichtliche Ansatz zur Erklärung eines Kunstwerks	54
3.2.2 Caravaggio, ein Künstler des Barock	57
3.2.3 Ein »barocker« Narziss	66
3.2.4 Ein »moderner« Narziss?	69
3.2.5 Der »zeitlose« Narziss. Konstruktionszüge eines Bildes	73
3.3 Die literarische Quelle	77

3.3.1	Der ikonographisch-ikonologische Erklärungsansatz	77
3.3.2	Das Narziss-Bild in der Auslegung des Narziss-Mythos nach Ovid	80
4.	Fragestellung und Vorstellung des Untersuchungsrahmens	85
4.1	Bildwirkungsanalyse (Teil III) und Bildreflexionen (Teil IV) im Verhältnis zueinander	88
4.1.1	Das ›Sujet‹ der Narziss-Darstellung	88
4.1.2	Das ›Subjekt‹ der Untersuchung	89
4.2	Bildwirkungsanalyse	89
4.2.1	Fragestellung	90
4.2.2	Bildwirkung als Verlaufsgestalt	91
4.2.3	Bildwirkung als Bewegung zwischen Bild und Betrachter	91
4.3	Gegenstandsbestimmung und Untersuchungsparadigmen	93
4.3.1	Das apersonale Paradigma: Eine überindividuelle Erlebensexploration	94
4.3.2	Das Einzelfallparadigma	95
4.3.3	Erkenntnisoffene Erlebensexploration	95
II.	Theorie und Methode	97
1.	Grundlagen der Morphologischen Psychologie	98
1.1	Methodische Paradigmen der Morphologie	98
1.1.1	Anschauung und Mitbewegung (Goethe)	99
1.1.2	Konstruktion und Drehbarkeit (Nietzsche)	101
1.2	Theoretische Fundamente und Leitsätze der Morphologischen Psychologie	103
1.2.1	Das Primat der Ganzheit (Ehrenfels): Morphologie als Ganzheitspsychologie	103
1.2.2	Die Evidenz seelischen Geschehens (Dilthey): Morphologie als beschreibende Psychologie	105
1.3	Morphologische Gegenstandsbildung	107
1.3.1	Psychoanalytische Einflüsse auf die morphologische Gegenstandsbildung	108
1.3.2	Der Subjektbegriff in der Morphologie	109
1.3.3	Morphologie als Gestaltpsychologie	111
1.3.4	Die Untersuchungseinheiten der Morphologischen Psychologie	113
2.	Morphologische Kunstpsychologie	115
2.1	Die psychästhetischen Gesetze des Seelischen	116
2.2	Kunst als Königsweg zum Seelischen	117
2.3	Kunstanaloge Methode	119
3.	Das methodische Vorgehen	120
3.1	Methodische Richtlinien für Erhebung und Auswertung	120
3.1.1	Das Tiefeninterview als Explorationsverfahren	121
3.1.2	Besonderheiten morphologischer Beschreibung	125
3.2	Beschreibung in vier Versionen	126
3.2.1	Erste Version: Grundqualitäten (Eigenlogik/Inkarnation)	127
3.2.2	Zweite Version: Figuration (Störungsform)	127
3.2.3	Dritte Version: Konstruktion (Konstruktionserfahrung)	128
3.2.4	Vierte Version: Typisierung (Realitätsbewegung)	130

3.3	Gegenstandsspezifischer Untersuchungsaufbau	130
3.3.1	Versionengang und Auslegung der Bildwirkungsanalyse mit dem Narziss-Mythos	130
3.3.2	Probandenauswahl und Interviewdurchführung	131
III.	Bildwirkungsanalyse	133
1.	Grundqualität: Bannung	133
1.1	Gebannt	134
1.2	Verbannt	136
2.	Transfiguration einer Spiegelerfahrung	139
2.1	Hauptfiguration: Zwischen Sinnsuche und Sinnerfüllung	139
2.1.1	Bestätigen	140
2.1.2	Vergleichen/Überprüfen	142
2.1.3	Verschieben/Ergänzen	145
2.1.4	Entdecken/Erweitern	147
2.1.5	Verschmelzen/Überschreiten	150
2.2	Nebenfiguration: Zwischen schmerzlicher Selbsterkenntnis und Selbstverlust	153
2.2.1	Sich Entziehen/Verweigern	153
2.2.2	Verrücken/Verzerren	157
2.2.3	Vereinseitigen/Abspalten	160
2.2.4	Nicht-Durchdringen/Fixieren	163
3.	Konstruktion	167
3.1	Rekonstruktion einer Spiegelerfahrung: Vom Betrachter zum Selbstbetrachter.....	167
3.1.1	Hauptfiguration: Vom Identifizieren zum Verschmelzen	168
3.1.2	Nebenfiguration: Vom belebenden Verrücken zum Abspalten	170
3.1.3	Die Erfahrung von Einheit und Teilung im Bilderleben	171
3.1.4	Verschmelzen und Erstarren als Extrempole der Selbst-Schau	172
3.2	Vergleich von Bild und Text	173
3.2.1	Entwicklungsgang der Erzählung (Ovid) anhand der Komplexe: Einheit und Teilung, Wahrheit und Täuschung	174
3.2.2	Die Grundqualität der Bildwirkung (Bannung) im Vergleich mit den übergreifenden Erlebensqualitäten der Erzählung	184
3.2.3	Haupt- und Nebenfiguration im Vergleich mit der Komplexentwicklung	185
3.3	Konstruktionsproblem einer Selbstschau: Die Unhaltbarkeit eines Bildes	189
4.	Typisierende Beschreibung	192
4.1	Symbolisieren (Als-Ob-Konstruktionen)	193
4.2	Ironisieren	193
4.3	Intellektualisieren (Metaperspektiven)	194
4.4	Korrigieren	195
4.5	Miteinbeziehen	196
4.6	Verlagern (Konstruktion des inneren Bildes)	198
4.7	Fabulieren (Einbetten in eine Geschichte)	199
4.8	(Impulsartiges) Handeln und Sich-Lösen	201

IV. Bildreflexionen	205
1. Bin ich's? Zum Verhältnis von Bild und Betrachter	206
1.1 Vereindeutigungen und Vermittlungen des Verhältnisses von Bild und Betrachter ..	208
1.1.1 Bild = Betrachter (Eins-Sein)	208
1.1.2 Bild ≠ Betrachter (Uneins-Sein)	209
1.1.3 Zwischen Bild und Betrachter	210
1.1.4 Das Ineinanderwirken von Anblick (Bild) und Vorstellung (Betrachter)	211
1.2 Konstruktionserfahrung der wechselseitigen Abhängigkeit von Bild und Betrachter	212
1.2.1 Die Betrachterabhängigkeit des Bildes und das Spiegelstadium nach Alberti	213
1.2.2 Die Bildabhängigkeit des Betrachters und das Spiegelstadium nach Lacan	219
1.3 Ein Spiegel-Bild und sein Schatten	228
2. Die (Spiegel-)Dimensionen des Anderen. »Je est un autre«	232
2.1 Rimbaud: Die Entgrenzung (Verflüssigung) des ›Ich‹ oder der unbekannte Andere	234
2.2 Hegel: Die dialektische Bestimmung des Selbstbewusstseins durch sein Anderssein	235
2.3 Sartre: Ich-Entdeckung und Dezentrierung im Erblickt-Werden durch den Anderen	239
2.4 Lacan: Blick als Begehren und Erfasst-Werden durch den Anderen	243
2.5 Salber: Der Blick in seiner Ergänzungsfunktion und seinem Bildversprechen	247
3. »Was ist ein Bild?« Ein Bild im Spiegel	250
3.1 Bildcharakteristika im Spiegel des Narziss-Bildes	250
3.1.1 Die Verkörperung des Dargestellten	251
3.1.2 Ikonische Differenz und Bildparadoxon: Die Unhaltbarkeit eines Bildes in ein Bild gebannt	252
3.1.3 Aushandlung von Figur und Grund: Der schwarze Seins-Grund und die Künstlichkeit der Figur	256
3.1.4 Negativität und immanenter Ikonoklasmus	258
3.2 Die Selbstbehauptung der Malerei gegenüber dem (optischen) Spiegel	260
3.2.1 Falsche Spiegelungen	260
3.2.2 Malerei und optischer Spiegel in Konkurrenz	262
3.2.3 Das Vorenthalten des Spiegelbildes (Narziss-Darstellungen im Vergleich) ..	264
3.3 Das Bild als Selbstbild (Seins-Ontologie des Bildes)	267
4. Das Bild als Medium der Erkenntnis. Erfahren und Erkennen im Übergang	269
4.1 Erkenntniswege: Zwischen Augen und Hand	271
4.1.1 Die Kluft zwischen Sehen (Erkennen) und Berühren (Erfahren)	272
4.1.2 Die Mittelstellung des Bildes zwischen Erfahren (›Berühren‹) und Erkennen (›Sehen‹)	273
4.2 Das erkenntniskritische Potential des Narziss-Bildes	276
4.2.1 Zum Verhältnis von Wahrheit und Täuschung, Spiegel und Schatten	276
4.2.2 Die bildinterne Kritik am reflexiven Bewusstsein	278
4.2.3 Skepsis gegenüber dem Bildmedium in philosophischer Tradition	281

4.2.4	»Wesens-Schau« und Konstruktion von Wirklichkeit	283
4.2.5	Perspektivität und »Störungsform«	285
4.3	Das Bild als Erkenntnismedium im Vergleich zur Sprache	286
4.3.1	Die Autonomie des Bildmediums gegenüber der literarischen Vorlage	287
4.3.2	Argumente gegen das Bild als Erkenntnismedium aus der Perspektive der Sprache	289
4.3.3	»Abstraktion (und Einfühlung)« als Erkenntnisvoraussetzung im Bild und Sprachmedium	291
4.3.4	Die Potentialität des Bildes in Abgrenzung zu Sprache	296
4.3.5	Reflexion einer Bilduntersuchung	299
Schlusswort		303
Literaturverzeichnis		307
Abbildungsverzeichnis		315
Danksagung		317

Abb. 1: Narziss, um 1600, Öl auf Leinwand, 113,3 cm x 95cm



Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

Einführung

Gegenstand dieser Untersuchung ist das berühmt-berüchtigte Bild: der Narziss des Michelangelo Merisi da Caravaggio.

Viele Anekdoten ranken sich um dieses Gemälde und seine Einschätzungen könnten nicht weiter auseinander liegen. Um 1600 datiert, erscheint es vielen Autoren aus der Zeit gefallen, andere wiederum erkennen im Narziss ein typisch barockes Gemälde. Umstritten ist auch, ob es aus der Hand Caravaggios stammt. Hier teilen sich die Lager in Für- und Gegensprecher.¹ Das Interesse am caravagesken Narziss geht weit über die Kreise von Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft hinaus. Aufgrund seines Sujets, des Bezugs zum Narziss-Mythos, sowie seiner Reduziertheit auf die Bild- bzw. Blickszene des Mythos scheint es grundsätzlich die Fragen nach der Konstitution des Subjekts mit der des Bildes zu verbinden und diesen Zusammenhang wiederum emblematisch als Bild zu verkörpern. Es siedelt sich hier im interdisziplinären Forschungsfeld der Subjekt- und Bildtheorien an. So zielen etwa psychoanalytisch versierte Bilddeutungen nicht nur auf ein Bildverständnis ab, sondern loten am Narziss spezifische Aspekte des Narzissmus aus.²

Der paradigmatische Status des Bildes als »Inbegriff des Narziss« wird auch darin erkennbar, dass das Gemälde oftmals zur Visualisierung des Narziss-Mythos herangezogen wird. In Textanalysen der berühmten Metamorphosen-Schrift des Ovid, darunter die Erzählung von Narziss und Echo, fungiert das Narziss-Bild des Caravaggio mal als bildnerisches Duo und Vergleichspunkt, mal als Schaubild, um die Textdeutung zu untermauern, während zahlreiche andere Narziss-Darstellungen der Kunstgeschichte in der Regel unerwähnt bleiben.³ Wie aber erlangt es auch hier eine solch paradigmatische Stellung, wenn doch im Bild viele narrative Stränge des Narziss-Mythos fehlen?

-
- 1 Inzwischen wird das Gemälde größtenteils Caravaggio zugesprochen. Eine ausführliche Darstellung des Diskurses folgt im ersten Kapitel der Studie.
 - 2 Vgl. DAMISCH HUBERT: »*D'un Narcisse l'autre*«, *Narcisses*, Paris: Gallimard 1976 (Nouvelle Revue De Psychoanalyse, Numéro 13), S. 109-146; vgl. LYPP, BERNHARD: »*Spiegel-Bilder*«, in: BOEHM, GOTTFRIED (Hg.): *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 411-442.
 - 3 Vgl. DE RIEDMATTEN, HENRI: »*Zur Quelle des Narziss. Ovid, Metamorphosen, III, 339-510*«, in: GOEBEL, ECKART und BRONFEN, ELISABETH (Hg.): *Narziss und Eros. Bild oder Text?*, Göttingen: Wallstein 2009, S. 41-76, hier S. 53-66; Vgl. SCHINDLER, WINFRIED: *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen*

Einen festen Platz hat das Bild in einschlägigen Medientheorien. Hier vermag es die narkotische Wirkung der Medien auf den Menschen zu symbolisieren.⁴ Zugleich wird in ihm ein Urbild der Medienerkenntnis gesehen.⁵ Als treffendes Bild, das die Medienabhängigkeit der Subjektconstitution zur Anschauung bringt, wurde es als Titelbild der Aufsatzsammlung »Automedialität: Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien«⁶ gewählt. In den Kontext eines post-cartesianischen Subjektbegriffs gesetzt, wird in ihm offensichtlich eine treffende Verbildlichung der Reflexivität und Medienabhängigkeit einer solchen Konstitution gesehen.

Die Erkenntnisfragen, die es aufwirft, macht es zudem zu einem Gegenstand der Kunstphilosophie – im engeren Sinne ontologischer und erkenntnistheoretischer Erörterungen. Das Narziss-Bild ziert den Einband der Aufsatzsammlung, »Die Kunst Denken«, einem Sammelband, herausgegeben vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris.⁷ Darin treten Kunstgeschichte und Ästhetische Theorie in einen Dialog. Erörtert wird u.a. die Frage der Autonomie des Bildes – ein Diskurs im Zeichen des sogenannten »Iconic Turn«.⁸ Aufbauend auf der Annahme einer Eigengesetzlichkeit des Bil-

des Abendlandes. Europa und Narziss, Bd. 20, Sonnenberg 2005 (Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie), S. 67-77.

- 4 Vgl. hierzu auch McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, übers. von Ammann, Meinrad, 1. Aufl., Düsseldorf/Wien: Econ 1968, S. 50-57. Nach McLuhan erkennt sich der Mensch in seiner Technik nicht wieder, sondern sieht in ihr eine fremde Erscheinung. Damit bleibt unbewusst, dass die Ausweitungen des Körpers als dessen Bestandteile existieren und ihn ebenso bestimmen wie seine natürlichen Organe. Unfähig zur Selbsterkenntnis ist der Mensch ihren Wirkungen ausgeliefert. Es handelt sich nicht um eine etymologische Begriffs-Herleitung, sondern den Einfall von McLuhan, »Narkose« mit Narziss in einen Zusammenhang zu stellen.
- 5 Vgl. Kruse, Christiane: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26 (1999), S. 99-116. Besonders auffällig in der medientheoretischen Beschlagnahme des Bildes ist die Polarität von Erkenntnis und »Narkose«.
- 6 Vgl. Dünne, Jörg und Moser, Christian (Hg.): *Automedialität. Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Fink 2008.
- 7 Vgl. Beyer, Andreas und Cohn, Danièle (Hg.): *Die Kunst Denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte*, Bd. 41, München: Deutscher Kunstverlag 2012 (Passagen/Passages).
- 8 Angelehnt an den Begriff des »Linguistic Turn«, den Richard Rorty 1967 prägt, ist den nachkommenden »turns« gemeinsam, dass sie jeweils auf die Eigengesetzlichkeit eines Mediums hinweisen. Im Falle der linguistischen Wende ist es die Sprache, die durch die Vertreter des L.T. nicht mehr als Mittel philosophischen Denkens angesehen wird, sondern als ein Medium, durch das hindurch sich philosophisches Denken erst konstituiert. Der implizite Medienbegriff ist dabei stark an die McLuhan'sche Formel »the medium is the message« angelehnt, wonach ein Medium der Wahrnehmung/Erkenntnis seine Wahrnehmung/Erkenntnis bedingt. 1994 ruft der Bildtheoretiker Gottfried Boehm 1994 den »Iconic Turn« aus. Ein Bild, so Boehm, erzeuge auf seine spezifisch eigene Weise »Sinn«. Wie Boehm, so argumentieren auch viele weitere Vertreter der Ikonischen Wende die medialen Eigenarten des künstlerischen Bildes in Abgrenzung zur Domäne der Sprache und des Denkens. So will beispielsweise der Kunsthistoriker Max Imdahl mit seinem Begriff der »Ikonik« ein Analogon zur »Logik« erzeugen. Mit der postulierten Bildautonomie wird bei zahlreichen Vertretern der Ikonischen Wende im gleichen Atemzug auch das epistemische Vermögen des Bildes argumentiert. Das Bild ist in dieser interdisziplinären Denkschule nicht Ergänzung, Hilfsmittel, Ersatz oder Visualisierung sprachlicher Formen, sondern erzeugt auf seine eigene Weise »Sinn« und führt zu »Erkenntnis« – Leistungen, die sich zudem, so einige Autoren, nicht vollständig in sprach-

des, wird in diesem Zusammenhang oftmals das epistemische Vermögen des Bildlichen betont – ein Bildcharakteristikum, das namhafte Bildtheoretiker Caravaggios Werken zusprechen.⁹ Als Titelbild des Sammelbandes eignet sich die Narziss-Darstellung offensichtlich auch hier als emblematisches Beispiel einer eigenständigen Bildlogik, sowie der aufgeworfenen Erkenntnisfragen. Das Gemälde des Caravaggio gilt nicht nur als der Inbegriff des Narziss. Es offenbart darüber hinaus eine Deutungsbreite, die es als Anschauungsbeispiel der aufgeführten Diskurse eignet, für die es jeweils zum Emblem wird.

Neben den interdisziplinären Diskursen ist auch die kunstgeschichtliche Forschung zum Bild äußerst umfangreich und facettenreich, wie auch die kaum zu überblickende Caravaggio-Forschung im Ganzen. Interessant ist es, dass die Analysen der Werke des Caravaggio oftmals den Rahmen dessen, was kunstgeschichtliche Forschung im engeren Sinne zum Forschungsgegenstand machen kann, in den Blick rücken. Dies lässt sich auf die Werke des Caravaggio und somit auch auf Narziss beziehen – Werke, die, so die breit geteilte Meinung, die »Grenzen des Darstellbaren« thematisieren.¹⁰ Hierunter ist das caravaggeske Spiel mit dem Täuschungsgehalt malerischer Mimesis, das Hineinholen und Heraushalten des Betrachters angesprochen, aber auch ein den Bildwerken unterstellter ikonoklastischer Zug.¹¹ Die Kunsthistorikerin Margrit Brehm macht in ihrer umfangreichen Rezeptionsgeschichte des Caravaggio auf den jeweiligen Entwurf des kulturgeschichtlich variierenden Caravaggio-Bildes aufmerksam und stellt heraus, wie das historische Paradigma ihrer Wissenschaft bei Caravaggio ins Wanken gerät.¹² Kunstgeschichte drängt an derartigen Kunstwerken offensichtlich darauf eine

liche Formen übersetzen lassen. vgl. GRAVE, JOHANNES: »Hubert Damisch«, in: BUSCH, KATHRIN und DÄRMANN, IRIS (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich*, München: Fink 2011 (Eikones), S. 103–112.

- 9 Vgl. BOLOGNA, FERDINANDO: *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle »cose naturali«*, Mailand: Bollati Boringhieri 2006, Kap. 4. Bologna spricht der Malerei des Caravaggio eine objektive Evidenz (»evidenza objectiva«) zu. Dieser epistemische Gehalt der Bildwerke erwachse aus der ästhetischen und kognitiven malerischen Praxis des Caravaggio.
- 10 Vgl. VON ROSEN, VALESKA: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, 3. Aufl., Berlin: De Gruyter 2021; vgl. RAABE, RAINALD: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, Bd. 72, Hildesheim: Olms 1996 (Studien zur Kunstgeschichte), S. 59; vgl. PICHLER, WOLFRAM: »Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio«, in: BEYER, VERA, VOORSHOEVE, JUTTA, und HAVERKAMP, ANSELM (Hg.): *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München: Fink 2006, S. 125–156, hier S. 133.
- 11 Dieser ist eng verknüpft mit dem »Naturalismus-Vorwurf« seitens der Zeitgenossen des Caravaggio, wonach die Kunst in Bezug auf die Wirklichkeit ihren veredelnden Charakter verliere. Der Kunstphilosoph Louis Marin greift die Aussage des Malers Poussin auf, Caravaggio habe die Malerei zerstört, und verortet den Zerstörungsmoment im Snap-Shot-Charakter der Bildwerke, durch die sie ihren Repräsentationscharakter einbüßten: »In diesem Sinne ist der Augen-Blick im Geäußerten bei Caravaggio eine Anzeigegegeste, ein satzloses »dies-da«, das jeden zusätzlichen Diskurs annulliert und das hier-jetzt trifft. Ja, tatsächlich, dieser Mann ist auf die Welt gekommen, um die Malerei zu zerstören.« vgl. MARIN, LOUIS: *Die Malerei zerstören (1977)*, übers. von. NESSLER, BERNHARD, Berlin: Diaphanes 2003, S. 224
- 12 Kunstgeschichte vermag demnach nicht, so Brehm, »die eigenen Ideen am historisch Möglichen zu überprüfen« vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1992, S. 417.

Wandlung in das breitere Feld der Kunstwissenschaft zu vollziehen. Werke des Caravaggio, so lässt sich festhalten, laden nicht nur zu einer Reflektion des Bildmediums ein und lenken auf den Betrachter (»Rezeption«), sondern hinterfragen das Medium ihrer Exploration. Dass sich diese Charakteristik in besonderem Maße im Narziss-Bild niederschlägt, sei an dieser Stelle nur angedeutet. Sie liefert einen möglichen Begründungszusammenhang der Interdisziplinarität der Diskurse, in denen das Narziss-Bild besprochen wird.

Angesichts der umfangreichen Bild-Forschung noch eine weitere Studie zum Narziss?

Forschungsinteresse

Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist die Überlegung, ein solch paradigmatisches Bild, jenseits aller theoretischen Überformungen, von seiner Wirkung auf den Betrachter zu erschließen. Der Weg führte also nach Rom, in die Galleria Barberini, in der das Bild seinen festen Platz hat. Mein Vorhaben war es, vor dem Original ausgedehnte circa zweistündige Tiefeninterviews zu führen, um über den Erlebensverlauf der einzelnen Interviewpartner hinweg seine überindividuelle Wirkstruktur zu explorieren.

Nach aufwendiger Vorbereitung meines fünfwöchigen Rom-Aufenthalts und im engen Email-Kontakt mit dem freundlichen Museumsdirektor, der mir die Interviewdurchführung zusagte, stand ich bei meiner Ankunft vor einer leeren Stelle an der Wand, an der das Bild hätte hängen müssen. Dieses Fehlen des Bildes war umso schockierender, da ich noch am Tag zuvor mit dem Direktor eine klare Absprache getroffen hatte. Das Bild, so erfuhr ich, war zu der Zeit meines geplanten Romaufenthaltes für eine Ausstellung in Vicenza verliehen worden. Der Museumsdirektor, sichtlich betroffen, ging wie selbstverständlich davon aus, dass ich dauerhaft in Rom lebe und die zwischenzeitliche »Abwesenheit« des Bildes folglich kein Problem für mich sei. Als ich dann noch erfuhr, dass es sich womöglich um keinen »echten« Caravaggio handelt, wiederholte sich die Enttäuschung. Ein Bild nicht an seinem Ort und nicht aus der Hand des berühmten Malers?

Fokus der Untersuchung

Ein die gesamte Untersuchung leitender Gedanke ist die Annahme, dass die zahlreichen Diskurse, in welchen Caravaggios Narziss behandelt wird – die Fragen von Bild und Subjekt, der Medialität von Erkenntnis etc. – nicht unabhängig von seiner Bildwirkung sind. Was ist unter einer Bildwirkung zu verstehen? Sie meint Wirkqualitäten des Bildes im Erleben des Betrachters, die mit dem Bild und seiner Erscheinungsform zusammenhängen und zugleich auf spezifische Erfahrungsmomente und Lebensfragen des Betrachters treffen. Das Narziss-Bild zeigt dieses Double als eine Zweieinheit und verbildlicht wiederum das Moment einer Bildbetrachtung, wodurch Bildsujet und Bild-

objekt¹³ auf eigentümliche Weise miteinander verbunden und voneinander abgehoben werden. Denn das Bild hat zwei Betrachter: den Betrachter *im* Bild und den Betrachter *des* Bildes. Beide werden hier als der Doppelgänger des Bildes verstanden.

Der Begriff des Doppelgängers ist in der Psychologie/Psychoanalyse eng verknüpft mit einem Werk des Schriftstellers E.T.A. Hoffmann. In seinem Roman, *Elexiere des Teufels*, ringt der Protagonist mit einem inneren Anteil wie mit einer eigenständigen Person, die wiederum als ständiger Verfolger, Begleiter und Schatten auftritt. Inwieweit es auch im *Narziss-Bild* um das Beschaubarwerden einer solchen seelischen Doppelkonstruktion geht, wird die Analyse zeigen. Als ein weiterer Doppelgänger des Bildes ist der *Narziss-Mythos* anzusehen. Als Bildsujet einerseits untrennbar mit dem Bild verbunden, steht der Mythos in seinen verschiedenen literarischen Überlieferungen doch als Bezugspunkt außerhalb – dies gilt im Übrigen für jedes Kunstwerk, das tragende kulturgeschichtliche Erzählungen zum Thema hat. Ungeklärt ist aber auch hier das Verhältnis von Bildsujet und Bildobjekt: Der Kunsthistoriker und Kunstsammler Roberto Longhi hat das Gemälde bei seiner Entdeckung spontan »Narziss« getauft. Ebenso könne es sich aber auch, so Longhi belustigt, um die Darstellung einer Alltagsszene handeln und unter dem Titel »Unbesorgter Knabe, sich in einem Tümpel betrachtend«¹⁴ ausgestellt werden. Der Kunsthistoriker Gustav Friedrich Hartlaub fühlte sich beim Anblick des Bildes lediglich an einen Neapolitaner Fischerjungen erinnert.¹⁵ Der Wunsch, diese eigentümliche Doppelkonnotation zu verstehen, leitet die Untersuchung. Sie steht unter der übergreifenden Fragestellung:

Was hat der Fischerjunge am Tümpel mit den Erkennensmythen unseres Abendlandes zu tun?

Eine Antwort auf diese Frage wird von einer empirischen, psychologisch-morphologischen Bildwirkungsanalyse erhofft, welche das Herzstück der Gesamtstudie bildet. Die Besonderheit einer Bildwirkungsanalyse liegt darin, dass Kontexte »außerhalb« der Bild-erfahrung zunächst unberücksichtigt bleiben. Ungewöhnlich, aber dennoch erkenntnisoffen ist somit auch, ob die Bildwirkung irgendetwas mit dem *Narziss-Mythos* zu tun hat. Diese Frage beantwortet die Bildwirkungsanalyse erst auf der Ebene ihrer Erklärungskonstruktion, die sich ausschließlich aus dem Erleben der Bildbetrachter herleitet. Die übergreifende Forschungsfrage zielt zudem auf die Medialität des Bildes. In ihr wird die Frage bewegt, inwiefern ein Bild, dem viele narrative Stränge des Mythos fehlen, dennoch als eine Verkörperung des *Narziss* gesehen werden kann. Wie schafft es dies mit bildlichen Mitteln und worin bestehen diese? Inwiefern thematisiert

13 Diese begriffliche Differenzierung ist wesentlich durch Husserl geprägt. Er unterscheidet in seinem Werk, *Phänomenologie des Bildbewusstseins*, den Bildträger, vom Bildobjekt und das Bildobjekt vom Bildsujet. Das Bildobjekt bezeichnet das Dargestellte, welches sich vom Bildsujet als Bildthema nochmals abhebt. vgl. HUSSERL, EDMUND: »*Phantasie und Bildbewusstsein (1904/05)*«, *Phantasie und Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung*, Den Haag, Boston, London: Martinus Nijhoff Publishers 1980, S. 1-169.

14 LONGHI, ROBERTO: *Caravaggio*, Dresden: Verlag der Kunst 1968, S. 32.

15 Vgl. WELSCH, MAREN: »*Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai*«, Kiel: Christian-Albrechts-Universität 2002, S. 48.

sich hier ein Bild (Malerei) selbst – wie vielfach in der Literatur betont? Was sagt es über sich? Und auch hier erscheint eine Bildwirkungsanalyse, die das Erleben während der Bildbetrachtung zum Gegenstand macht, als geeignetes Medium zur Exploration eines Bildmediums. Sie gibt dem Sehen des Bildes in der doppelten Konnotation von Wahrnehmen und Vorstellen Raum – und doppelt wiederum das, was das Bild auf Darstellungsebene zeigt: Eine Bildexploration. Ein Unterschied zur Darstellungsebene des Bildes: Sie überführt das, was sich in der Betrachtung ereignet, in eine psychologische Beschreibung.

Eine Klärung der Frage der Medialität des Narziss-Bildes wird darüber hinaus von einem Vergleich zwischen dem Narziss-Bild und der Metamorphosen-Schrift des Ovid erhofft. Das Werk kann, wie oben bereits erläutert, als eine Art literarisches Double des Bildes gelten. Gelingt es herauszuarbeiten, was beide Medien zu Paradigmen des Mythos werden lässt und zugleich die Differenzen zwischen Bild und Text zu benennen, lässt sich – so die Überlegung – der Blick auf die Spezifität des Bildmediums schärfen. Die hermeneutischen Bahnen, die jeder inhaltliche Teil der Studie zieht, münden somit jeweils in einer Gegenüberstellung des Bildes mit dem einschlägigen literarischen Werk. Während der erste inhaltliche Teil zu Thesen gelangt, erfolgt in der Bildwirkungsanalyse ein Vergleich auf der Ebene der psychologischen Tiefendimensionen von Bild und Text. Der letzte Teil der Arbeit lotet schließlich das dem Werk unterstellte epistemische Vermögen des Bildlichen aus, das in philosophischer Tradition oftmals der Medialität der Sprache und des Denkens entgegengesetzt wird. Somit mündet die Studie auch unter diesem Fokus in einem medialen Vergleich der Doppelgänger: Bild und Text.

Aufbau der Studie

Die empirische, psychologisch-morphologische Bildwirkungsanalyse bildet das Herzstück der Studie. Sie wird, wie bereits angekündigt, von den zwei inhaltlichen Teilen, einer Darlegung des Forschungsstands und einem Bildreflexionsteil gerahmt. Ihr jeweiliger Fokus und ihre Stellung zur empirischen Forschung sei kurz skizziert.

Bereits im ersten inhaltlichen Teil der Arbeit, Stand der Forschung (I), wird die Spur der Wirkungen des Bildes verfolgt. Als leitende These unterstellt sie der breiten kunstwissenschaftlichen Forschung Wirkungen und entwickelt hierüber ihre Hypothesen. Aus einer Sammlung der verschiedenen Perspektiven und Erklärungsversuche des Bildes heraus, in denen Wirkgehalte des Bildes durchscheinen, wird die besondere Eignung einer empirischen, psychologisch-morphologischen Studie begründet und der Untersuchungsgegenstand der Studie festgelegt. Inwiefern die Bildwirkungsanalyse eine Forschungslücke der umfangreichen Bildforschung zu schließen verspricht, wird zum Ende des ersten inhaltlichen Teils dargelegt. Nach der Vorstellung von Theorie und Methode (II) der empirischen Arbeit, erfolgt die Darlegung der Bildwirkung (III). Die Bildwirkungsanalyse soll im Rückblick auf den Forschungsstand Unklarheiten und Widersprüche in der Bildforschung aus einem zusammenhängenden Erlebensprozess heraus erklären. Ziel ist es, die Konstruktionszüge dieser Erlebensgestalt nachzuzeich-

nen.¹⁶ Während im Sinne einer hermeneutischen Rückschleife Fragen aus dem ersten Teil der Studie in der Bildwirkungsanalyse beantwortet werden, nimmt auch der letzte Teil der Arbeit, die Bildreflexionen (IV), seinen Ausgangspunkt bei der Bildwirkungsanalyse, der sogenannten »Konstruktionserfahrung« der Betrachter. Dabei handelt es sich verkürzt gesagt um den Erkenntnisgehalt des Bildes, wie er sich im Erleben der Betrachter niederschlägt.¹⁷ Im Sinne eines Gedankenexperiments werden von hier ausgehend die Kontexte, in denen das Narziss-Bild einen festen Platz beansprucht, der oben skizzierte interdisziplinäre Diskurs wieder aufgegriffen und seine metapsychologischen und philosophischen Gehalte ausgelotet. Damit verlässt die Studie zwar den Boden der empirischen Wirkungsanalyse, bleibt jedoch im Sinne eines Vergleichs auf sie bezogen. Der Austausch mit einschlägigen Bild- und Subjekttheorien nimmt das Narziss-Bild in seiner Wirkstruktur hier jeweils zur Grundlage, um die Frage nach der Medialität des Bildes, seiner Eigengesetzlichkeit und seinem epistemischen Vermögen aus einer veränderten, durch die empirische Forschung gereiften Sichtweise zu bewegen.¹⁸

16 Ohne zuviel vorwegnehmen zu wollen, ergibt die Analyse rückblickend eine starke Übereinkunft der Expertenbeschreibungen und Erlebensbeschreibungen der Probanden – mit dem Unterschied, dass ein zweistündiges Bilderleben durch eine hohe Erkenntnisoffenheit geprägt ist und ihren Gegenstand aus der Empirie erst herausmodelliert.

17 Mit einer Konstruktionserfahrung ist ein Kennzeichen von Kunst nach Wilhelm Salber benannt, das Kunst von gewöhnlichen Alltagsgegenständen abhebt. Kunst, so Salber, biete Einblick in die Konstruktion, das Getriebe seelischer Wirklichkeit. Das Kunstkriterium der Konstruktionserfahrung stellt also den jeweiligen Erkenntnisgehalt des Kunstwerks im Erleben des Betrachters heraus. vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, 1. Aufl., Bonn: Bouvier, S. 102.

18 Genderhinweis: Personenbezogene Bezeichnungen sind als genderneutral zu verstehen.

I. Gegenstandsbestimmung und Fragestellung

In diesem ersten Teil der Studie wird der Stand der Forschung zum Narziss-Bild umrissen und hieraus das Untersuchungsvorhaben abgeleitet.

Das *erste Kapitel* versteht sich als eine Sammlung auffälliger Phänomene der Bildrezeption; es fokussiert die sich wiederholenden und durchgängigen Züge der Rezeption, welche den kunstgeschichtlichen Diskurs seit der Entdeckung des Bildes prägen. Die sich zeigenden Phänomene werden vorsichtig als Wirkungsqualitäten des Bildes gedeutet und die hier verfolgte Spur der Untersuchung aufgenommen. Das *zweite Kapitel* sucht, ebenfalls vor dem Hintergrund der Wirkqualitäten, die durch die kunstwissenschaftlichen Beschreibungen hindurchscheinen, die paradigmatische Stellung des Bildes zu ergründen. Die Narziss-Darstellung als bildliches Paradigma tritt dabei dem Ovid-Text als literarisches Paradigma gegenüber. Aus diesem Bezug zweier Medien, die jeweils emblematisch für den Narziss-Mythos stehen, gelangt die Studie zu vorläufigen Einschätzungen und Thesen hinsichtlich der übergreifenden Frage nach der Medialität des Narziss-Bildes. Das *dritte Kapitel* fokussiert unterschiedliche Untersuchungsperspektiven auf das Gemälde. Sie macht drei vornehmliche Kategorien ausfindig: die Erklärung des Werkes über den Künstler, seine Einordnung in den Zeitkontext/ Entstehungszeit und seine Interpretation mithilfe der literarischen Quelle.¹ An den Ergebnissen wird der jeweilige Erklärungsgehalt der Perspektiven diskutiert. Dabei setzt sich die Sammlung derjenigen Aspekte, die – implizit – der Bildwirkung zuzurechnen sind, weiter fort und schärft das ›Bild‹ auf die Narziss-Darstellung. Die Diskussion mündet schließlich im *vierten Kapitel* in eine Argumentation des Untersuchungsvorhabens, das Narziss-Bild ohne außerbildliche Bezüge möglichst erkenntnisoffen in einer ausgedehnten Bildbetrachtung zu explorieren. Wurden bislang Wirkungen unterstellt und zur Deutung sowohl der Rezeptionsphänomene, wie der Erklärungsstrukture herangezogen, soll hier der Vorzug einer methodisch kontrollierten Wirkungsexplo-

1 Diese Erklärungsstrukture sind nicht einzelnen Wissenschaften (Kunstgeschichte, Philosophie, Psychologie/Psychoanalyse) eindeutig zuzuordnen; vielmehr übergreifen sie die unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen, in denen das Narziss-Bild besprochen wird, und treten oftmals in einer Verbindung miteinander auf.

ration im Rahmen des methodischen Programms morphologischer Kunstanalysen argumentiert werden.

1. Phänomene der Bildrezeption

1.1 (K)ein Caravaggio? Eine kurze Geschichte der Werkzuschreibung

Eine ausführliche Beschreibung der Wegstrecken, die das Narziss-Bild zurücklegt, stellt der Kunsthistoriker Maurizio Marini vor. Das Bild wird, so Marini, in einem römischen Zolldokument aus dem 17. Jahrhundert erstmals erwähnt. Danach sei es von einer genueser Familie Valdibella im Jahr 1645 bestellt worden.² Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts verliert sich die Spur des Gemäldes. Ein Bankier erwirbt es in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts für eine florentinische Sammlung. Danach geht es nach Mailand an Paulo D'Anconna. Um 1916 entdeckt es in dessen Sammlung der Kunsthistoriker Roberto Longhi und schreibt es Caravaggio zu. Er datiert das Bild auf 1590-1595 in die frühe römische Schaffensphase des Caravaggio. 1913 erwirbt das Gemälde der Kunstsammler Khvoshinsky. Er schenkt es ein Jahr darauf der Galeria Nazionale d'Arte Antica in Rom, in deren Besitz es bis heute ist. Das Bild ist dauerhaft ausgestellt im Palazzo Barberini.³

Die Frage, ob es sich tatsächlich um einen Caravaggio handelt, beschäftigt die Kunstwelt seit seiner Zuschreibung durch Longhi. Sie spaltet die Lager in Für- und Gegensprecher.⁴ Auf der einen Seite wird die Autorenschaft Caravaggios in zahlreichen Studien zwischen 1943-1968 vorwiegend bestätigt. Zweifel an der Urheberschaft Caravaggios äußern Stefano Bottari und der prominente Caravaggio-Forscher Lionello Venturi, ohne sich jedoch auf eine Seite zu schlagen. Daneben verschaffen sich Gegenstimmen Gehör. Erwin Panofsky schreibt es 1949 Orazio Gentileschi zu. Alfred Moir hält das Bild für ein Werk des Bartolomeo Manfredi. Cesare Brandi bringt 1972 den Zweifel auf, dass das Bild möglicherweise aus dem Werk von Giovanni Antonio Galli genannt Lo Spadarino stammt. Dieser Eindruck verfestigt sich bei Gianni Papi (1986) und Mina Gregori (1991). Gregori hält es aufgrund technischer Details für das Machwerk des Lo Spadarino, während Papi die Zuschreibung über Ähnlichkeiten mit einem Bild aus seinem Werk, »Die Taufe des Konstantin«, begründet.^{5,6} Nach der Restaurierung des Bildes im Jahr 1995 mehren sich die Stimmen, die im *Narziss* nicht nur die Handschrift Caravaggios erkennen, sondern es für sein Machwerk halten. Ein Blick in aktuelle Monographien offenbart jedoch den anhaltenden Zweifel bezüglich der Urheberschaft. Während es in der umfangreichen Monographie von Sebastian

2 Marini sieht darin ein Indiz für die Autorenschaft, da zahlreiche Bilder von Caravaggio durch genueser Familien in Auftrag gegeben wurden.

3 Es handelt sich um eine Schenkung von Basile Khvoshinsky.

4 Die folgende Skizze der Kontroverse ist der ausführlichen Recherche von Maurizio Marini entnommen. vgl. MARINI, MAURIZIO: *Il Cinquecento lombardo. Da Leandro a Caravaggio; Katalog zur Ausstellung*, hg. v. CAROLI, FLAVIO, Mailand: Skira Artificio 2000.

5 Vgl. GREGORI, MINA: *Come nascono i Capolavori. Katalog zur Ausstellung*, Mailand 1991, S. 359-386.

6 Vgl. MARINI, MAURIZIO: *Il Cinquecento lombardo. Da Leandro a Caravaggio; Katalog zur Ausstellung*.

Schütze (2015) Caravaggio zugesprochen wird, bleibt es in der Werkübersicht von Sybille Ebert-Schifferer (2009) unerwähnt; so auch in der kürzlich neu erschienen Caravaggio-Werkanalyse von Valeska von Rosen (2021). Gilles Lambert (2000) führt den Narziss auf, liefert jedoch im Gegensatz zu allen anderen Bildern keine Werkanalyse.⁷ Die Datierungen schwanken, je nach Zuschreibung, zwischen 1593-1615. Die meisten Autoren datieren den *Narziss* kurz vor 1600 in seine frühe Schaffensphase.⁸

Neben der Idee, es handle sich womöglich um das Bild eines anderen Malers, kursiert die Überlegung, es könne sich um eine Kopie handeln. Die Begründungen, mit denen das Bild zur Kopie wird, fallen jedoch ebenfalls konträr aus. Mal fungieren sie als Pro-, mal als Contra-Argumente Caravaggios Urheberschaft.

Ein Gegenargument, das Bild Caravaggio abzusprechen, stellt die ausgesprochen ›caravaggeske‹ Formensprache dar. So geht die Kunsthistorikerin Claudia Nordhoff davon aus, dass es sich, wenn schon nicht um einen Caravaggio, so doch um ein Bild handeln muss, das nach dem Vorbild eines verloren gegangenen Originals Caravaggios gemalt wurde.⁹ In ähnlicher Weise argumentiert Marini, der jedoch daran festhält, dass es sich um einen ›echten‹ Caravaggio handelt. Im Vergleich des Bildes mit dem Werk von Lo Spadarino vermag er keine Ähnlichkeit festzustellen. Er räumt ein – sollte es abschließend Lo Spadarino zugesprochen werden – so könne es sich nur um eine Kopie eines Gemäldes von Caravaggio handeln – verstanden als »ikonographisches Zitat« [*citazione iconographica*].¹⁰

Neben der vehementen Verteidigung des Bildes als Caravaggio, ob von ihm oder nach ihm gemalt, werden oftmals Beschädigungen oder Altersspuren des Bildes (teils auch nach seiner Restaurierung) als Argumente angeführt, die Urheberschaft Caravaggios in Zweifel zu ziehen. Arslan hält es für eine *beschädigte* Kopie unbestimmter Herkunft – womöglich mit einigen Strichen von Caravaggio. Noch vager fällt die Einschätzung nach Schudt aus, wonach es sich um eine *alte* Kopie von einem Bild handle, das man nicht kennt.¹¹ In ähnlicher Weise bestreitet Moir die Autorenschaft Caravaggios: er hält das *Narziss*-Bild nicht nur für ein Machwerk eines anderen Malers, nämlich des Bartholomeo Manfredi, sondern zusätzlich für eine Kopie.

Die Frage nach dem Original ist, wenn auch nicht gleichzusetzen, so doch mit der Echtheit des Bildes assoziiert. Sie lässt an ein zentrales Thema denken, das der *Narziss*-Mythos als Szene einer Bildtäuschung und Medienerkenntnis vorführt. Zudem hat das Oszillieren der Meinungen, die mühevolle Verortung des Bildes zwischen Kopie und Original, in der die Frage des Urhebers letztlich ungeklärt bleibt, auf eigentümliche

7 LAMBERT, GILLES (2000): *Caravaggio*, hg. v. NÉRET, GILLES, Köln: Taschen 2019; vgl. SCHÜTZE, SEBASTIAN: *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln: Taschen 2015, S. 253-254; EBERT-SCHIFFERER, SYBILLE: *Caravaggio. Sehen-Staunen-Glauben. Der Maler und sein Werk* (2009), München: Beck 2019. vgl. VON ROSEN, VALESKA: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*.

8 Vgl. NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Hamburg: Lit-Verlag 1992, S. 94.

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. MARINI, MAURIZIO: *Il Cinquecento lombardo. Da Leandro a Caravaggio; Katalog zur Ausstellung*, S. 486.

11 Vgl. ebd.

Weise mit dem zu tun, was das Bild darstellt: Es zeigt ein Bild im Bild und wirft die Frage nach dem Verhältnis dieser beiden Bilder auf. Der Betrachter im Bild scheint sich zu fragen, was er dort erblickt, ob das Bild ihn zeigt, kopiert bzw. einen anderen zeigt.

Begreift man in dieser Weise die Frage um Kopie und Original vor dem Hintergrund der Wirkung des Bildes, so wird noch ein weiterer Aspekt der Diskussion deutlich. Das Narziss-Bild zur Kopie zu erklären, geht auf der einen Seite in die Richtung einer Rehabilitierung des Bildes als ›echter‹ Caravaggio. Dadurch wird es gleichsam der Zeitlichkeit enthoben und der Bildentwurf – jenseits der aktuellen physischen Erscheinung des Bildes – betont: als Idee und zeit-überdauernder Stil eines Malers. In diesem Sinne verweist die Kopie sogar auf den ikonenhaften Status des Bildentwurfs von Caravaggio, welcher das konkrete Bild (in seiner Vergänglichkeit als Ding) beinahe erübrigt. In der anderen Richtung scheint das Kopiehafte des Bildes zu einem Sammelbegriff für all das, was am Bild »alt«, »beschädigt« und »dunkel« wirkt. Als Kopie wird es in dieser Wendung zu einem Abklatsch von einem anderen, einem besseren Bild. So wird oftmals der schlechte Zustand des Bildes angeführt, um die Mängel des Bildes quasi im Namen von Caravaggio zu entschuldigen. So liege nach Jullian all das, was als stilistisch-technische Schwäche erscheint, in der Nachdunklung des Bildes begründet. Die »Affinitäten« des Narziss-Bildes zu den ersten Bildern von Caravaggio sei aber nach Jullian zu groß, um es ihm absprechen zu können. Er datiert es entsprechend ungewöhnlich früh auf 1593. In vergleichbarer Weise argumentiert Hibbard: Da der Zustand des Bildes keine exakte Zuschreibung erlaube, ist er dagegen, es Caravaggio abzusprechen.¹² Wie ein Kompromiss erscheint die Festlegung, dass es sich zwar um einen Bildentwurf Caravaggios handelt, jedoch um eine Kopie dieses verloren gegangenen Originals.¹³ Bilderscheint und Bildidee geraten in dieser Argumentationsrichtung in einen Kontrast zueinander. Oder anders gesagt: die Frage nach der Urheberschaft führt zu einem Ausloten dieses Verhältnisses. Auch hier lässt sich die Vermutung anstellen, dass es sich dabei um ein Thema handelt, dass das das Gemälde auf Darstellungsebene thematisiert und das sich als Wirkung in der Bildrezeption fortsetzt.

Allerdings lassen sich nicht alle Ungereimtheiten über die Zeitlichkeit des Bildes, das physische, alternde Bild-Objekt, hinreichend begründen¹⁴ – ganz abgesehen davon, dass die Dunkelheit ein Stilelement der caravagessken ›Hell-Dunkel-Malerei‹ (Chiaroscuro) bildet. Sie verschwindet also auch nach der Restaurierung in 1995 nicht ganz.¹⁵ Im übertragenen Sinne ›im Dunkeln‹ liegen die Fragen um den ungewöhnlichen Bildaufbau, Ungereimtheiten auf Darstellungsebene, sowie – hierauf bezogen der Zusammenhang zur literarischen Quelle, dem Narziss-Mythos.

12 Vgl. ebd., S. 486.

13 Vgl. NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 94.

14 Auf eigentümliche Weise lässt die Sterblichkeit des Bildes an das Narziss-Thema denken – an den Erhalt der Jugend, der Unberührtheit des Narziss und dem Fluch der Bildbegegnung. Teilung als ein Gegenübertreten des Ichs, so Otto Rank, sei phylogenetisch der »Vorbote des Todes«. Dabei soll das Bild selbst unsterblich machen, wie es Oskar Wilde in seinem Roman »Das Bildnis des Dorian Grey« erzählt.

15 So als werde nach Marini mit der Restaurierung 1995 die Dunkelheit und mit ihr der Zweifel an der Autorenschaft des Caravaggio gänzlich beseitigt.

Das folgende Kapitel liefert eine Sammlung von Bildbeschreibungen, die das ›Ungewöhnliche‹ des Bildes betonen. Bei der Sammlung handelt es sich um Ausschnitte aus kunstgeschichtlichen und kunstphilosophischen Erörterungen/Untersuchungen des Narziss-Bildes. Die Auswahl fällt gezielt auf diejenigen Textstellen der Studien, die Bildbeschreibungen im engeren Sinne darstellen.¹⁶

1.2 Ein Bild und tausend Fragen

Vielfach wird zunächst das Rätselhafte des Bildes hervorgehoben. Mal staunend, mal befremdet, mal resigniert davorstehend lässt sich vieles zunächst nicht einordnen und Widersprüche tun sich auf.

Karl Neuffer versteht seine Caravaggio-Forschung als den »Versuch einer kunstphilosophischen Werkanalyse«. Die Bildbesprechung des Narziss im Rahmen dieser Werkanalyse beginnt mit dem einleitenden Satz, das Narziss-Bild werfe viele Fragen auf. Am Anfang der Überlegungen stehen auch hier die umstrittene Autorenschaft des Bildes.¹⁷ Für die Urheberschaft Caravaggios spreche, so Neuffer »die Verwandtschaft von Themen und Malweisen mit der Konzeption des Frühwerks«. Damit sei allerdings nicht vereinbar, dass Caravaggio, wie seine zeitgenössischen Biographen annahmen, nach dem lebenden Modell gemalt habe. »Er müsste, nehmen wir das Bild ernst, in seinem Atelier einen Teich installiert haben.«¹⁸ Diese Beschreibung zielt indirekt auf den Bildaufbau, der einer ›realen‹ Szene widerspricht – wozu auch die künstliche Lichtinszenierung beiträgt. Die Analyse dieses besonderen Lichts gibt der Kunstgeschichtsforschung weitere Rätsel auf. So trifft die Kunsthistorikerin Margit Brehm in der Rekonstruktion des Lichts auf einen Widerspruch: Das angestrahlte Knie im Bildmittelpunkt lässt die Lichtquelle knapp oberhalb des Wasserspiegels vermuten. Ganz abgesehen von der offenen Frage, woher ein solches Licht in einer natürlichen Situation stammt, würde die Position der Lichtquelle aber bedeuten, dass der Betrachter das Abbild gar nicht sehen könnte: der Lichtstrahl würde sich im Wasser brechen und das Abbild überstrahlen.¹⁹ Und auch der Bildaufbau als solcher wirft viele Fragen auf. Die Kunsthistorikerin Christiane Kruse bezeichnet ihn als »ungewöhnlich«, die im Gemälde angelegte horizontale Spiegelsymmetrie als »irritierend«²⁰. Margit Brehm erscheint es »gewagt«²¹, die Wasserfläche um 90 Grad aus der Horizontalen nach unten zu kippen. Der Spiegel

16 Bei diesem Vorgehen konnte die Kontextualität der einzelnen, vornehmlich kunstgeschichtlichen Studien nicht vollständig erhalten bleiben.

17 Vgl. NEUFFER, CARL: *Caravaggio – Spiegelungen des Selbst. Versuch einer kunstphilosophischen Werkanalyse*, hg. v. KNECHT, JOHANNES VINCENT, Berlin: Dahlemer Verlagsanstalt 2016, S. 72.

18 Ebd.

19 Vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, in: DOMBROWSKI, DAMIAN (Hg.): *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2001.

20 Vgl. KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, S. 111.

21 Vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, S. 338.

wirke, so Maurizio Marini, seltsam aperspektivisch »wie eine Spielkarte« [»una carta da gioco«].²² Bildkompositorisch fragwürdig erscheinen auch die beiden kräftigen Unterarme des Protagonisten. Dies stellt die Kunsthistorikerin Claudia Nordhoff in ihrer Bildbeschreibung heraus. Die Unterarme bilden, so Nordhoff, einen Rahmen, die aber nur zwei Knie zeigen, das eine nackt, das andere mit einem Stoff bedeckt²³ – ohne dass sich hierzu ein Bild-Sinn erschließe. Der von Claudia Nordhoff beschriebene »Rahmen« setzt sich in eine vollständig durchgezogene Umrisslinie fort und erscheint als Kreisform, die Narziss und sein Spiegelbild einschließt. Diese kompositorische Entscheidung wird in der kunstwissenschaftlichen Bildforschung oftmals hervorgehoben und als außergewöhnlich bezeichnet. Margrit Brehm spricht von einer »innovativen Idee«, die in der »Verschmelzung von zwei Figuren zu einer Doppelfigur« liege.²⁴ Mit dem Knie in der Bildmitte erinnere es, so die Anmutung des Kunsthistorikers und Kunstkritikers Matteo Marangoni, an ein Kutschenrad. Dabei stelle das Knie in der Mitte die Achse dieses Rades dar.²⁵ Dieses Knie gibt weitere Rätsel auf. Claudia Nordhoff bezeichnet es als »seltsam«. Unverständlich bleibe, weshalb hier Schatten auf dem Knie erscheinen, »die wohl Knochen modellieren sollen [und] doch eher willkürlich verteilt wirken«. Seltsam sei auch die leichte Aufwärtsbewegung, mit der das Knie auf dem Boden aufliege und an einen Phallus erinnere.²⁶

Weitere Fragen ergeben sich in den Rekonstruktionen der Betrachter-Positionen: Die Haltbarkeit der Pose des Betrachters *im* Bild erscheint fragwürdig. Sein Gewicht lasse zu stark nur auf einem Arm und würde die Figur vornüberfallen lassen.²⁷ In der Rekonstruktion der Perspektive des außenstehenden Betrachters befindet sich nach Margrit Brehm der Betrachter in einer sonderbaren Froschperspektive – er stehe im Wasser, unterhalb des Narziss.²⁸ Diese Rekonstruktion deckt sich auch mit der des Kunsthistorikers Rainald Raabe: »Die Differenz der Entfernungen entspricht der Differenz der Armverkürzungen. Auf dem Bild sind es etwa 2,5 cm, was für den Betrachter, der auf ein Objekt und gleichzeitig auf dessen Spiegelung schaut, bedeutet, daß er von einem Punkt aus beobachtet, der wenige Zentimeter über der Spiegelfläche liegt. Das ist aber

22 MARINI, MAURIZIO: *Il Cinquecento lombardo. Da Leandro a Caravaggio; Katalog zur Ausstellung*, S. 486.

23 NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 92-93.

24 Vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, S. 338.

25 Zit.n. DAMISCH HUBERT: »Barocker Narziß?«, in: BEYER, VERA, HAVERKAMP, ANSELM, und JUTTA VOORHOEVE (Hg.): *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München: Fink 2006, S. 191-204, hier S. 193.

26 Vgl. NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 97.

27 BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, S. 338.

28 Ebd., S. 339. »Als Betrachter stehen wir außerhalb dieses Zwiegesprächs und sind doch Teil der intimen Szene, weil die kompositorisch vorgegebene Perspektive auch uns in die Knie zwingt, und sogar mehr als das: Da wir nicht auf Narziß schauen, sondern ihn von schräg unten betrachten, liegt unser Augpunkt nur wenig oberhalb des Wasserspiegels. Es gibt keinen sicheren Ort für den Betrachter...«

nur möglich, wenn man sich den Betrachter bis zum Kinn im Wasser denkt.²⁹ Das Bild im Ganzen erscheint fragmentiert. In der Beschreibung von Christiane Kruse sind es zahlreiche Fragen, die verdeutlichen, wie schwer sich insbesondere der Körper der Figur rekonstruieren lässt:

»Der Jüngling hat sich auf seine Hände gestützt, neigt sich nach unten und schaut. Kniet er oder liegt er? Wo ist sein Unterkörper? Was bedeutet der große helle Fleck zwischen seinen Armen?«³⁰ Nach Margrit Brehm handelt es sich um eine »durch Licht und Schatten fragmentierte Figur«.³¹

Claudia Nordhoffs Verwunderung ist unüberhörbar, wenn sie beschreibt, dass die Brust des Protagonisten im Schatten liege und kaum auszumachen sei – so als wäre sie gegenüber dem »aufgeblasenen, flatternden Ärmel und der Rundung des Nackens dem Maler unwichtig gewesen.«³² Andere, nicht unbedeutende Bilddetails fehlen – so sind Teile des Kopfes des Spiegelbilds »jäh vom unteren Bildrand abgeschnitten«³³; ebenso der Daumen der linken Hand.³⁴ Auffällig wird auch eine Überschattung der Augen, die ein wesentliches Bilddetail, den Blick des Narziss, verdeckt hält.³⁵ Die folgende Beschreibung von Claudia Nordhoff unterstreicht nicht nur die Fragmentierung der Figur, sondern auch ihre Unförmigkeit:

»An den muskulösen Nacken schließen breite Schultern an, dahinter wölbt sich die Muskulatur des Rückens, Brust und Bauch verschwinden im Dunkeln. Der Körper wirkt angespannt und anatomisch verzerrt: Die rechte Schulter, betont noch durch den pluderigen Ärmel, scheint zu ausladend; fast übertrieben gewölbt wirkt der Rücken, der von einem enganliegenden, mit goldenen Arabesken verzierten Wams bedeckt wird.«³⁶

Der Bezug zum Narziss-Mythos ist ebenfalls nicht ganz eindeutig. Karl Neuffer weist auf folgende Unstimmigkeit hin: »Das Bild auf der Wasseroberfläche zeigt ein anderes Gesicht als das des darin sich vermeintlich spiegelnden Narziss.«³⁷ Ganz abgesehen davon, dass es laut Mythos das gleiche Gesicht in der Spiegelung sein müsste, findet

29 RAABE, RAINALD: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, S. 57.

30 KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, S. 111.

31 BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, S. 338.

32 NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 92.

33 Vgl. KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, S. 111.

34 Vgl. WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 31.

35 KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, S. 111.

36 NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 92.

37 NEUFFER, CARL: *Caravaggio – Spiegelungen des Selbst. Versuch einer kunstphilosophischen Werkanalyse*, S. 73.

sich noch ein weiterer Widerspruch zur mythologischen Erzählung: »Nach gängiger Auffassung können wir den Gespiegelten als schön, sein Abbild im Wasser hingegen als häßlich, als Wasserleiche bezeichnen.«³⁸ Sollte es nicht aber das eigene, schöne Antlitz sein, das Narziss in der Spiegelung entgegenblickt? Auf diese Abweichung von Bild und Text weist auch der Psychoanalytiker Christian Gaillard in seiner Bildbeschreibung hin:

»Shall we say that in this painting, as in Ovid's text, Narcissus dives into the bewildering embrace of the perfect image that fascinates him? On the contrary, this young man is leaning on both arms, peering over the vision that is rising up an frightening him.«³⁹

Während Gaillard Angst im Blick des Narziss erkennen will, unterstreicht folgende anschauliche Beschreibung von Nordhoff diese mit dem literarischen Text unvereinbare Qualität des Spiegelbildes:

»Was auffällt, ist zunächst die Gesichtsfarbe, die zu einem erdigen, wenig an junge Haut erinnernden Braun geworden ist [...] Die blonden Haare des Hauptes sind nur noch als ungeteilte, dunkle Masse zu erkennen, in der sich keine Locken mehr ausmachen lassen. Solcherart rahmen sie ein Profil, dessen Auge im Gegensatz zum suchenden Blick darüber nun eher geschlossen scheint. Verleihen ein Lichtfleck auf dem Oberlid, der geöffnete Mund und die Schatten auf der Stirn dem Gesicht Narzissens einen Ausdruck von angespannter Konzentration, so wirkt das Spiegelbild im Kontrast dazu stumm und erloschen: Die schweren, nachgedunkelten Haare, das geschlossene Auge und zusätzlich die (nach wie vor) betonte Falte am Nasenflügel lassen es alt und erschöpft erscheinen; ein dunkler Schatten über dem Kinn und die betonte Sehnigkeit des ausgestreckten Halses sprechen von durchlebter Anstrengung, von Alter und Auszehrung.«⁴⁰

Dass sich gegenüber dem Spiegelbild Narziss nicht nur strahlend abhebt, wie von einigen Autoren beschrieben, wird in dieser Passage der Bildbeschreibung von Nordhoff deutlich:

»Narzissens Gesicht ist weder ausgesprochen schön, wie es Ovid entsprechen müsste, noch zeigt es unbekümmerte Eitelkeit: Die Falte auf der Stirn spricht gegen jugendliche Gedankenlosigkeit, desgleichen eine am Nasenflügel ansetzende Furche, die scharf die Wange konturiert und in ihrem abwärtsweisenden Verlauf den gesenkten Winkel des verschobenen Mundes verstärkt.«⁴¹

38 EBD.

39 GAILLARD, CHRISTIAN: »Ovid's Narcissus and Caravaggio's Narcissus«, in: MATTOON, MARY ANN (Hg.): *The Archetype of Shadow in a split world*, Zürich: Daimon 1987 (Proceedings of The Tenth International Congress For Analytic Psychology, Berlin, 1986), S. 349-360, hier S. 351. Diese Richtung der Bilddeutung bei Gaillard beleuchtet das Bild aus der Perspektive einer bedrohlichen Dezentrierung des Menschen, die ihm begegnet, ohne dass er sie als zu sich gehörend erkennt; die ideale Qualität des Bildes, die aus anderen Bildbeschreibungen spricht, wird zugunsten dieser Deutungsrichtung ausgeblendet.

40 NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 93-94.

41 Ebd., S. 93.

Trotz dieser Unschönheiten des Bildes, die eine Abwendung vom Bild seitens *beider* Betrachter (!) rechtfertigen würde, wird eine Anziehung und Sogwirkung beschrieben. Auch hier entsprechen sich auf eigentümliche Weise die beiden Betrachterpositionen – so wie sich die Bildrezeption im Ganzen auf die Situation des Bildanschaulichen als seine Wirkung beschreiben ließ.

Margrit Brehm versetzt sich in den Betrachter des Bildes hinein und beschreibt zwei gegenteilige Bewegungen: einen »Sog«, der durch die »geschlossene Kreisform« die »magische Anziehungskraft« unterstreiche, während das »kraftvolle Sich-Stützen« die Gegenbewegung bilde.⁴² Die Kunsthistorikerin Marin Welsch spricht von einem »Tiefensog«, den das Bild auf den außenstehenden Betrachter ausübe. Dieser befinde sich auf der anderen Seite des Ufers, blicke ebenfalls aus nächster Nähe auf die Wasserfläche und könne sich darin wie Narziss spiegeln. Die Herstellung einer solchen »Nähe und Intimität zwischen Dargestelltem und Betrachter« überrascht die Autorin. Sie sieht darin ein »typisch modernes Phänomen« und geht davon aus, dass das Bild von den Zeitgenossen Caravaggios wohl nicht verstanden worden sei.⁴³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Bildforschung, beinahe wie Narziss vor seinem Bild vor der Aufgabe steht, dieses Bild in seinen kontrapunktischen Eigenschaften zu begreifen. Wie vor einem Flickenteppich versucht sie sich über jeweils unterschiedliche Sinngebungen an einer Rekonstruktion der exzentrischen und fragmentierten Bilddarstellung, an einer Aufklärung der Widersprüche im Bild, einer zeitgeschichtlich-kontextualen Verortung. Sie ringt um die Vereinbarung der dichotomen Qualitäten eines Bildes, das sowohl anzieht, als auch abstößt. Das folgende Kapitel skizziert nun Umgangsformen mit diesen Ambiguitäten an ausgewählten Beispielen.

1.3 Hinschauen und Wegblenden: Ein Bild zwischen Ideal und Wirklichkeit

Wie bereits in der Diskussion um die Urheberschaft anklag, gehen die Meinungen in der Einschätzung des Narziss-Bildes weit auseinander. Viele Autoren überschlagen sich in Superlativen; dicht daneben finden sich abschätzige Bemerkungen, sowie eine vehemente Abwendung vom Bild. Auf eigentümliche Weise erinnert diese Polarität an die Bewegung des Betrachters *im* Bild, die – wie von Brehm beschrieben – zwischen Anziehung und Abstoßung hin und her geht. Die gegensätzliche Einschätzung in der Bildrezeption des *Narziss'* geht, so die These, aus der Wirkung des Bildes hervor und findet ein Spielfeld in der Diskussion um die umstrittene Urheberschaft (s.o.). Diese beiden gegensätzlichen Positionen werden symptomatisch an zwei Beispielen vorgeführt.

Eine Anekdote erzählt, dass eine Kunsthistorikerin wutentbrannt eine Ausstellung verlassen habe, nachdem sie dort den Narziss als ein Werk des Caravaggio ausgestellt sah. Dass es in der Bildrezeption zu einer solch vehementen Gegenreaktion kommt, verwundert nicht angesichts der vielen Unstimmigkeiten und schwer verträglichen Bild-

42 Vgl. BREHM, MARGIT: »*Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw*«, S. 338.

43 WELSCH, MAREN: »*Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai*«, S. 31.

qualitäten sowie einer kompromittierenden Nähe, in der sich das Bild sowohl aufdrängt, als auch seinen Betrachter in Distanz hält. Demgegenüber erscheint das Bild anderen Autoren in einem strahlenden Licht. Und oftmals verbindet sich ein idealisierender Duktus der Bildbeschreibung mit der Überzeugung, es müsse sich um einen Caravaggio handeln. In dieser Weise schwärmt Maurizio Marini von der Farbintensität. Das Blau der Hose, das Weiß der Ärmel, die goldenen Striche in den Haaren, die Bräunung der rechten Hand, ebenso der ungewöhnliche Faltenwurf ließen eindeutig die Handschrift des Caravaggio erkennen. Darüber hinaus betont er den »außergewöhnlichen ikonographischen Einfallsreichtum« [*straordinaria inventione icongraphica*]. Auch die »lyrische Melancholie« [*malinchonia lyrica*] spreche dafür, dass es sich um einen Caravaggio handeln müsse. Denn dieser habe (im Gegensatz zu Lo Spadarino) eine künstlerische Höhe erreicht, die es ihm ermöglichen, solche leonardesken Gemütsbewegungen [*moti dell'annimo*] darstellen zu können.⁴⁴

Neben diesen auffälligen Richtungen der Bildrezeption lassen sich grob zwei grundsätzliche Behandlungsformen mit einer Bilddynamik, die sich zwischen Anziehung und Abstoßung bewegen, unterscheiden. Die verschiedenen Bildqualitäten, die oben beschriebene Fragmentierung und auch die vereinheitlichende Kreisform, rufen nach lösenden, wie verbindenden Behandlungsformen. So wird das Bild zum einen nach einer Bestätigungslogik rekonstruiert. Dieses Vorgehen erfordert jeweils ein Wegblenden der störenden Bilddetails und mündet oftmals in einer Idealisierung des *Narziss*. Dabei wird entweder an den unschönen Realitäten des Bildes vorbeigesehen oder diese rücken ins Zentrum und machen es zu einem exzeptionellen Bild. An den folgenden Beschreibungsbeispielen wird diese Bestätigungslogik besonders deutlich. Der Wunsch nach Übereinkunft – entweder der Bilder im Bild (Rossella Vodret) oder des Bildentwurfs im Ganzen mit der Person des Malers (Karl Neuffer) – verbindet sich mit der Tendenz, die Autorenschaft des Caravaggio zu bejahen.⁴⁵ Beide Autoren begründen in einer jeweils konträreren Argumentation die Urhebererschaft Caravaggios über das Verhältnis von *Narziss* mit seinem Spiegelbild. Neuffer setzt in seiner Beschreibung des *Narziss*-Bildes die Ungleichheit von Bild und Abbild ins Zentrum und sieht darin das Gegensatzpaar von schön und hässlich einander gegenübergestellt. Hieraus leitet er die Autorenschaft ab:

»Allein dieser rätselhafte Umstand der Unzusammengehörigkeit spricht sicher dafür, daß es sich wirklich um ein Bild Caravaggios handelt, denn die Selbsterfahrung im Spiegelbild ist auf diese Weise eben keine lustvolle, sondern eine schreckliche Erfahrung.«⁴⁶

44 Vgl. MARINI, MAURIZIO: *Il Cinquecento lombardo. Da Leandro a Caravaggio; Katalog zur Ausstellung.*

45 Dieses Phänomen wiederum zeigt eine eigentümliche Analogie zu der Gleichsetzung des Betrachters des Bildes (*Narziss*) als dem Maler eines ersten Bildes; siehe Teil IV, Kapitel 1.2.

46 Aus einer strukturellen Perspektive stellt sich die Frage, ob die Selbstbetrachtung, wenn sie hier eine leidvolle Erfahrung des Künstlers darstellt, nicht grundsätzlich eine Unangenehme ist und Hässliches in den Blick rückt.

Demgegenüber begründet die Kunsthistorikerin Rossella Vodret die Autorenschaft über die täuschende Gleichheit von Bild und Spiegelbild. Die gekonnte illusionistische Darstellung der Spiegelung liege eindeutig in der Meisterschaft eines Caravaggio:

»Es ist erstaunlich zu beobachten, wie weit die Täuschung visuell gelingt und wie sehr von der Seite des Betrachters keine auffällige Anomalie in der Darstellung der Spiegelung wahrzunehmen ist.«⁴⁷

Während Vodret komplett am Spiegelbild vorbeigesehen hat, ist aber auch die scheren-schnitt-hafte Einteilung in schön und hässlich durch Neuffer bei genauem Hinschauen nicht haltbar. Denn folgen wir z.B. der Bildbeschreibung Nordhoffs, so wirkt Narziss, also die obere Gestalt, zumindest nicht uneingeschränkt schön. Sie trägt Züge einer gestauchten, tierhaften und in Teilen amorphen Gestalt.⁴⁸

2. »Inbegriffe« des Narziss: Bild (Caravaggio) und Text (Ovid)

Untrennbar mit der oben skizzierten Kontroverse um das Narziss-Bild verbunden ist der Narziss-Mythos als solcher. Er bildet das offenkundige Sujet des Bildes. So wurde das Bild sogleich nach seiner Entdeckung durch Longhi als »Narziss« identifiziert.

Der Abgleich des Bildes mit einschlägigen Quellentexten des Narziss-Mythos, die der (unbekannte) Maler kannte, sowie die Frage nach der zeitgeschichtlichen Rezeption des Mythos in der Entstehungszeit des Bildes, stellt ein gängiges Verfahren der Kunstinterpretation, die ikonologische Analyse, dar. (Sie wird im dritten Kapitel nochmals aufgegriffen). Wie vielfältig und kontrovers aber die Argumentationsrichtungen sind – vergleichbar mit denen der umstrittenen Urheberschaft – wird im Folgenden erläutert. An ihnen wird deutlich, dass es mit der Identifikation des Bildes als »Narziss« nicht getan ist. Denn in der zeitgeschichtlichen Rezeption wird eine enorme Deutungsbreite des Mythos offenbar, die stark an die Dialektik der Bildrezeption des Gemäldes erinnert. Ein auffälliges Vermögen des Bildes liegt darin, die Arten, in denen der Mythos kulturgeschichtlich in Beschlag genommen wird, jeweils emblematisch verkörpern zu können. Narziss wird hier jeweils zum »Inbegriff« des Narziss. Dies verbindet das Gemälde mit einer literarischen Quelle, die in gleichem Maße wie das Bild eine paradigmatische Stellung innehat: die Metamorphosen-Schrift von Ovid (Narziss und Echo, Metamorphosen, Drittes Buch, 8. Jhd. n. Chr.). Auf eine Formel gebracht: Ovid gilt als *der* Dichter, der den Mythos in seinen Tiefendimensionen am anschaulichsten beschreibt und Caravaggio als *der* Maler bzw. das umstrittene Gemälde als *das* Bild, das den Narziss am stärksten verkörpert. Die paradigmatische Stellung des Bildes wird mal in einer Verkörperung des ovidischen Narziss, mal in seiner Bildautonomie, seiner Unabhängigkeit des Bildes von jedweder literarischen Vorlage gesehen.

47 Vodret zit.n. Marini MARINI, MAURIZIO: *Il Cinquecento lombardo. Da Leandro a Caravaggio; Katalog zur Ausstellung*, S. 488. Aus dem Italienischen übersetzt von Ettore Prandi.

48 Auf diese Differenzen der Bildrezeption wird an späterer Stelle der Arbeit noch eingegangen. Sie liegen nicht oder zumindest nicht nur in individuellen Unterschieden der Rezipienten des Bildes begründet, sondern sind Anzeichen einer starken Ambiguität des Bildes.

2.1 Die paradigmatische Stellung des Textes (Ovid)

2.1.1 Der Narziss-Mythos in der Auslegung nach Ovid

Ovid ist der Dichter, der den Narziss-Mythos in den Metamorphosen am ausführlichsten von der Geburt bis zur Wandlung in eine Narzisse beschrieben hat. Er soll auch der erste gewesen sein, der die Mythen von Echo und Narziss miteinander verknüpft.⁴⁹ Seine Metamorphosen-Schrift gilt als Meisterwerk der Dichtkunst. Eine kurze Zusammenfassung des Mythos:

Narziss, der Sohn einer wunderschönen Nymphe, wird aufgrund seiner Schönheit von vielen begehrt. Er lässt sich jedoch hiervon nicht rühren und genügt sich selbst. Auch mit voranschreitendem Alter bleiben ihm kindliche Unschuld und Unbedarftheit erhalten. Wie andere Nymphen verliebt sich auch Echo in Narziss. Die Annäherung ist jedoch erschwert, da auf ihr der Fluch lastet, lediglich die Worte anderer wiederholen zu dürfen. Über die echohafte Wiedergabe der Worte des Narziss in einer besonderen Intonation gelingt es ihr den Geliebten anzulocken. Er weist sie jedoch bei der Begegnung zurück, sodass sie sich gekränkt in die Wälder zurückzieht und zu Stein wird. Daraufhin wird auch Narziss mit einem Fluch belegt. Ihm soll die gleiche Liebesqual und Zurückweisung zuteilwerden, die er selbst verursacht. Bei einem Spaziergang trifft er auf eine wunderschöne und noch unberührte Quelle und sieht im Wasser sein Spiegelbild. Vom schönen Anblick wie gebannt wird er selbst »wie zu einer Statue aus parischem Marmor«. Er erkennt jedoch nicht, dass es sich um eine Wasserreflektion handelt und verliebt sich in sein Bild. Mit Worten und Gesten versucht er sein Gegenüber zu rühren und hält die Veränderung des Spiegelbildes für eine Entgegnung. In einem plötzlichen Umschwung bemerkt er, dass er es selbst ist. Dennoch hält das Liebesbegehren an und er kann sich nicht vom Bild lösen. Schließlich stirbt er an der Quelle, indem er zu Wachs schmilzt. An seiner Stelle wächst eine Narzisse. Das Liebesbegehren setzt sich in der Unterwelt weiter fort: Echo ruft und Narziss betrachtet sich weiterhin im Wasser der Styx.

Worin liegt die paradigmatische Stellung des Textes begründet?

Auf ein besonderes stilistisches Merkmal weist Winfried Schindler hin. Er betont in seiner inhaltsanalytischen Interpretation der Verse des Narziss-Mythos die Bedeutung des auktorialen Erzählers, der den Protagonisten mitfühlend begleitet und dadurch den Leser berührt und involviert. Schindler beschreibt, wie das erkenntnistheoretische Problem von Wahrheit und Täuschung durch Ovid hautnah erzählt werde. Immer wieder will der Erzähler in das Geschehen eingreifen und Aufklärung über die Beschaffenheit des Bildes, das Narziss täuscht, leisten. Er kann jedoch Narziss, der in sein Bild vernarrt ist, mit seiner Ansprache nicht erreichen. Schindler verdeutlicht diese Dialogform an folgendem Vers:

49 Vgl. WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 28.

Leichtgläubiger! Was greifst du vergeblich nach dem flüchtigen Bild! Was du erstrebst, ist nirgends; was du liebst, wirst du verlieren, sobald du dich abwendest. Was du siehst ist nur Schatten, nur Spiegelbild. [435] Es hat kein eigenes Wesen: Mir dir kam es, mit dir bleibt es, mit dir wird es fortgehen – wenn du nur fortgehen könntest!⁵⁰

In dieser kunstvollen Dopplung der Problematik der Bildszene, seiner Übertragung in einen literarischen Dialog, wird, so Schindler, gleichzeitig Nähe, wie Distanz zum Geschehen unterstrichen. Dabei macht Ovid auf das eigene Medium, die Sprache, die Fiktionalität der Erzählung und damit ganz allgemein auf den medialen Anteil am Erkennen und Verkennen von Welt, aufmerksam:

»Das ist ein raffiniertes poetologisches Spiel mit der Illusion, und zwar gerade in dem Moment, da Narziss sich besonders intensiv an sein Abbild verliert; indem der Erzähler, scheinbar aufgewühlt von dessen Fehleinschätzung, selbst in das Geschehen einzutreten versucht, macht er um so stärker auf sich selbst und damit auf den fiktiven Charakter des erzählten Mythos aufmerksam.«⁵¹

Mit seinen einführenden und gleichermaßen die Szenerie reflektierenden Versen, sowie der medialen Doppelbödigkeit der Lyrik erweist sich der Ovid-Text als weitgehend frei von normativer Bewertung. Weder in Richtung einer moralischen Verurteilung, wie ihn beispielsweise der mittelalterliche »Ovide Moralisé« zeichnet, noch in Richtung einer Idealisierung des Topos in der Autonomieästhetik des 18./19. Jahrhunderts lenkt der antike Text den Blick auf ein Zeiten und Kulturen übergreifendes Grunddilemma menschlichen Daseins: Selbsterkenntnis vollzieht sich an einem Medium (oder als Medienerkenntnis) und scheitert an ihm. Denn auch nachdem Narziss erkennt, dass es sich bei dem Gegenüber nicht um einen Anderen handelt (»Ich bin es selbst!« Ich habe es begriffen!«)⁵², vermag er sich nicht von seinem Bild zu lösen. Damit behandelt der Ovid-Text als Metamorphosen-Schrift die Frage des Festhaltens von Wirklichkeit. In ihr wiederum wird die philosophische Streitfrage bewegt, ob sich ein Erkenntnisinhalt vom Prozess des Erfahrens ablösen lässt. Auf die Bildszene zurückkommend besteht ja die Tragik des Narziss gerade darin: Das Erkennen hilft nicht, sondern lässt den, der sich im Bild sieht, nicht mehr los.⁵³ Indem Ovid diesen Umschlag »vor und nach der Erkenntnis« in den Mittelpunkt der Dramaturgie des Textes rückt, macht er auf diesen Gehalt des Mythos, der Medialität von (Selbst-)Erkenntnis und seinen Grenzen aufmerksam. Dabei trägt der Prozess, der sich zwischen Erkennen und Verkennen be-

50 PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, übers. von. VON ALBRECHT, MICHAEL, 3. Aufl., Stuttgart: Reclam 2003, S. 155. Vers [435]: *Credule, quid frustra simulacra fugacia captas? Quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes. Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est: nil habet ist sui: tecum venitque manetque, tecum discedet, sit u discedere possis.*

51 SCHINDLER, WINFRIED: *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*, S. 43.

52 PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, S. 157. Vers [463]: *Iste ego sum: sensi, nec mea fallit imago!*
53 Dies greift nicht nur einem modernen Diskurs der Medienabhängigkeit unserer Subjektkonstitution, sondern auch konstruktivistischer Epistemologie voraus, wonach die Medien uns konstituieren und eine klare Trennung in Erkenntnis-Subjekt und Erkenntnis-Objekt unhaltbar werden lassen.

wegt, sowohl den Charakter des Erhaben-Schönen, also ästhetische Züge, als auch die Qualität des Archaisch-Begehrlichen.

Die paradigmatische Stellung der ovidischen Narziss-Erzählung gründet noch auf einer weiteren Qualität des Textes: auf der Metamorphose. Der Autor erzählt die Geschichte aus einer Verwandlungslogik heraus, die dem Thema eingeschrieben ist. Diese bewegt sich zwischen den Gestaltqualitäten des Erstarrens und Verschmelzens. Nach unerwiderter Liebe wird Echo zu Stein. Gleichmaßen erstarrt die Sehnsuchtsgestalt Narziss zwischenzeitlich vor dem wunderschönen Bild wie zu einer Statue aus Marmor. Sie ist schließlich (in ihren Grenzen) nicht haltbar und schmilzt »zu Wachs«. Insbesondere die hier dargestellten Extrempunkte einer Verwandlungswirklichkeit, der erstarrten Gestalt und der sich auflösenden Gestalt, machen die Auslegung des Narziss-Mythos zu einem zeitüberdauernden und kulturunabhängigen Stoff. Schindler weist darauf hin, dass gerade der Metamorphosen-Charakter des Ovid-Textes die vielfältigen Deutungsrichtungen des Mythos bedinge, es hierüber aber auch zu einer »Verschattung« des literarischen Stoffs durch literarische, wie wissenschaftliche Deutungen gekommen sei.⁵⁴

Die Wandlungsrichtungen der verschiedenen Interpretationen und wissenschaftlicher Erklärungen sind jedoch nicht beliebig und wiederholen die kontrapunktischen Bewegungen im Mythos selbst: Einerseits ist da der idealisierende Zug, ein wunderschöner Knabe und eine gleichermaßen unberührte Quelle, sowie die Anziehung und Gebanntheit durch ein zunächst unerkanntes Bild. Direkt daneben erzählen die Metamorphosen von Abwehr, Nicht-Erweiterung, fehlender Anerkennung und vom Zurückgestoßen-Werden. Auch dies erleiden alle Protagonisten im Narziss-Mythos: die verschmähten Liebhaber, Echo und Narziss selbst. Es handelt sich dabei um eine Erzählung, die in besonderer Weise die Verbundenheit von Leiden und Leidenschaft zusammenführt. Als ein Mythos, der von (Selbst-)Erkenntnis handelt, verbindet er – bei Ovid bildreich beschrieben – den ästhetischen, wie den begehrlichen Zug von (Selbst-)Erkenntnis.⁵⁵ Das Schöne, noch ganz geliebene führt im Mythos zur Erstarrung; das Archaisch-Begehrlich lässt den Protagonisten »schmelzen«.

In der Metamorphosen-Schrift über Narziss und Echo wird die Zeitunabhängigkeit dieser übergreifenden Fragen von Erkenntnis und des Menschseins deutlich; die kulturgeschichtlichen Perspektiven auf den Mythos wiederum lassen spezifische Aspekte an ihm in Abhängigkeit zu den drängenden Fragen einer Epoche oder Kultur mehr oder weniger virulent und explizit werden. Sie werden im Folgenden in Form einer Rezeptionsgeschichte kurz skizziert.

54 Vgl. SCHINDLER, WINFRIED: *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*, S. 35.

55 Kruse macht auf die Verbindung eines »ästhetischen Blicks« mit dem »erotischen Blick« im Narziss-Mythos nach Ovid aufmerksam vgl. KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«.

2.1.2 Eine kleine Rezeptionsgeschichte des Narziss-Mythos

Ein Blick in die kulturgeschichtliche Rezeption des Narziss-Mythos macht auf seinen Deutungsspielraum aufmerksam.⁵⁶ Die Umbrüche und Kehrtwendungen in den Auffassungen des Topos seien hier kurz skizziert. In einer mittelalterlichen Buchmalerei, dem »Ovide moralisé«, zwischen 1316 und 1328 entstanden, wird dem antiken Text eine christlich-moralisierende Konnotation verliehen.⁵⁷ Narziss wird hier zum Mahnbild eines gottlosen Menschen, der aufgrund seines Egoismus seine gerechte Strafe erhält.

Zu einer Umbewertung des mythologischen Stoffs kommt es um 1800 im Zuge des Deutschen Idealismus. Narziss wird hier zu einer Figur der kontemplativen Innenschau, an der sich das idealistische Menschenbild eines autonomen und schöpferischen Einzelindividuums versinnbildlicht. Müßiggang (Schlegel) und Spiel (Schiller) werden zu ästhetischen und positiv konnotierten Daseinsformen und Entwicklungsvoraussetzungen des Menschen; der kontemplative Zug der Bildbeschauung im Narziss-Mythos zu seinem Emblem. In dieser Weise deutet Schlegel in seinem Roman »Lucinde« den Mythos gegenüber dem moralisierenden Duktus der mittelalterlichen Rezeption neu.⁵⁸ Narzissens Einsamkeit ist nicht Strafe, sondern eine selbstgewählte kontemplative Innenschau, aus der heraus Narziss sein künstlerisches Potential schöpft.

Einen dritten Umschwung markiert das 20. Jahrhundert, wonach Narziss zum Inbegriff der Selbstentfremdung des Menschen wird.⁵⁹ Diese (vermeintlich neue) Sicht auf Narziss vollzieht sich nicht unabhängig von den kulturellen Umschwüngen dieser Zeit: so geht die industrielle Revolution mit einschneidenden Entfremdungserfahrungen in der Massen- und Maschinenproduktion einher; mit der Erfindung der Fotografie ist zudem die Flut schnell reproduzierbarer Bilder entfacht. Mit ihr rückt die Frage der Medienkonstitution des Menschen ins Zentrum philosophischer Diskurse.

Einen großen Anteil an dieser Deutungsrichtung des Mythos hat die psychoanalytische Theoriebildung im Rückgriff auf den Mythos.⁶⁰ Das im Narzissmus an einem Bild entdeckte »Ich« stellt nach Freud eine wackelige Instanz unter diversen seelischen Strebungen dar. Der Mensch sei zwar im Ich-Bewusstsein seiner fest umrissen geglaubten Grenzen, aber er überblicke einen Großteil seiner Strebungen nicht.⁶¹ Freud bringt

56 Die Darstellung hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da eine ausführliche Erörterung der verschiedenen Auslegungen des Mythos sicherlich Buchformat annehmen würde. Die Auswahl bezieht sich hier lediglich auf die Rezeption des Ovids-Textes und markiert grobe Umbrüche in der Bewertung der Schrift.

57 Dies bedeutet nicht zwingend, dass auch die Darstellungen den moralischen Impetus wie die Erzählung haben, wie Panofsky an den Illustrationen des »Ovide moralisé« zeigt. vgl. Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*. In Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie*. Bildende Kunst als Zeichensystem Band I, Köln 19979, S. 224

58 Vgl. SCHLEGEL, FRIEDRICH: *Lucinde* (1799), 7. Aufl., Berlin: Insel 2020, S. 103ff.

59 Vgl. BREHM, MARGIT: »*Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw*«, S. 339.

60 Der Begriff ist von Paul Näcke (1899) geprägt worden und seit Freuds Narzissmus-Studien (Fall Schreber 1911) ein eigenes Forschungsfeld der Psychoanalyse. Freud führt ihn »offiziell« in seiner Studie »Zur Einführung des Narzissmus« [1914] in die Psychoanalyse ein.

61 Vgl. FREUD, SIGMUND: »*Das Unbehagen in der Kultur* (1930)«, *Fragen der Gesellschaft Ursprünge der Religion*, Bd. IX, Lizenzausgabe Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 2000 (Studienausgabe).

dies auf die bekannte Formel, »Das Ich ist nicht Herr im eigenen Haus«. ⁶² Diese neue Sicht auf den Menschen ergänzt zwei menscheitsgeschichtlich bahnbrechende Theorien: die Evolutionstheorie nach Darwin, wonach der Mensch seine Vorrangstellung gegenüber den Tieren verliert, und die astronomischen Erkenntnisse des Galilei, mit denen die Erde aus dem Zentrum des Universums rückt. Alle drei Verrückungen handeln von der Dezentrierung des Menschen und wirken insofern auf ihn (narzisstisch) kränkend. Narziss, der den Moment einer solchen Ich-Entdeckung versinnbildlicht, ist also in einer modernen Perspektive auf den Mythos zugleich derjenige, der sich niemals vollumfänglich zu erblicken vermag. Dass diese Perspektive – ich möchte sie als eine nicht normative Auslegung des Mythos bezeichnen – eng an den antiken Text anknüpft, also keine im engeren Sinne »moderne« Sicht darstellt, wird später im Text ausgeführt. Nur vordergründig erfährt der Narziss-Mythos eine Umdeutung gegenüber dem antiken Text, da im (primären) Narzissmus der Wunsch, sich selbst sehen zu wollen, ins Zentrum rückt, während Narziss in der Blickszene des Mythos darüber verzweifelt, dass das Bild ihn und keinen anderen zeigt. Diese Auslegung entspricht dennoch den psychologischen Dimensionen des Mythos, da das Sich-selbst-Genügen, das Aufrechterhalten einer unberührbaren Ganzheit – analog zum Ich-Bewusstsein des Narzissmus – den Frevel darstellt, für den Narziss mit der Bild- und Blickbannung bestraft wird. Diesen Ausschluss vom Leben, der Wahn sich überall selbst zu sehen und in sich selbst eingeschlossen zu sein, beschreibt als Krankheitsform der sekundäre Narzissmus im Rückgriff auf Mythos. ⁶³

Nach diesem Exkurs in die zeitgeschichtliche Rezeption des Mythos wird nun die paradigmatische Stellung des umstrittenen Bildes diskutiert. Worin wird sie gesehen und in welchem Zusammenhang steht sie zum Ovid-Text?

2.2 Die paradigmatische Stellung des Bildes als »Inbegriff« des Narziss

Unabhängig von der Frage, wer der Maler ist, herrscht in der Kunstwelt weitgehend Einigkeit in der Auffassung, es handle sich bei dieser Narziss-Darstellung um den »Inbegriff« des Narziss (vgl. Einführungstext). In der Durchsicht der Literatur, die Text (Ovid) und Bild (Caravaggio) zu einem gegenseitigen Bezugspunkt macht, trifft der Leser auf ein auffälliges Phänomen: Trotz der attestierten Nähe zum Quellentext wird dem caravaggesken Narziss eine mediale Autonomie gegenüber der literarischen Quelle zugesprochen. Die Nähe manifestiert sich unter anderem in der Varianz der Bildrezeption, die der Deutungsbreite der mythologischen Erzählung entspricht. Sie gründet jedoch nicht auf einer Bebilderung des Mythos durch eine Visualisierung der narrativen Stränge der ovidischen Erzählung. Vielmehr legen die kommenden Beschreibungen nahe, dass sich Bild und Text in übergreifenden Wirkqualitäten gleichen. Dabei lenkt das Narziss-Thema den Blick auf die mediale Vermittlung des Mythos. Wie im Folgenden dargelegt wird, verweisen die Differenzen zwischen Bild und Text vorrangig auf diese medialen Unterschiede.

62 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Die drei Kränkungen der Menschheitsgeschichte (1917)« Band V, S. S. 1-7.

63 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Zur Einführung des Narzissmus (1914)«, *Psychologie des Unbewussten*, Bd. III, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 1994 (Studienausgabe), S. 37-68, hier S. 42.

2.2.1 Varianz der Bildrezeption im Spiegel der Deutungsbreite des Mythos

Bezogen auf die kulturabhängige Rezeption des mythologischen Stoffs, wie er im vorherigen Kapitel dargelegt wurde, wird das Narziss-Bild des Caravaggio zu einem Analogon der kulturhistorischen Rezeption des mythologischen Stoffs: Mal fungiert es als Sinnbild für den eitlen Menschen und die Abgründe menschlichen Daseins, mal werden in ihm der kontemplative Schöpfergeist und Entdecker gesehen, dann wieder steht der Narziss des Caravaggio für Täuschung/Selbstillusion und die Entfremdung des Menschen schlechthin.

Ein Beispiel, bereits im Einführungstext erwähnt, macht deutlich, wie der caravageske Narziss zu einem Sinnbild einer idealistischen Auffassung des Mythos avanciert: In der Aufsatzsammlung mit dem Titel »Die Kunst Denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte« – einem Sammelband, herausgegeben vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris, geht es nicht nur um die ästhetischen Parameter einer Kunstgeschichte, sondern darum, die Kunst als eine Herausforderung des Denkens zu begreifen.⁶⁴ In ihr werden neben der Eigenlogik des Bildlichen, das epistemische Vermögen des Bildes diskutiert. Der Herausgeber der Reihe begründet die Wahl des Narziss-Bildes als Titelbild wie folgt:

»Raphaël Bouvier hat uns, mit untrüglichen Bildsinn, dazu animiert, das Thema anschaulich unter dieses Bild zu stellen. Nicht, weil es als moralisierende Warnung vor verwerflicher Selbstbespiegelung und Selbstliebe diene, sondern vielmehr, weil das »Sich-selber-sehen« verstanden werden darf als philosophisch-erzieherische Selbstbetrachtung, als philosophisch-ästhetisches Exempel.«⁶⁵

Das Narziss-Bild als Titelbild der Aufsatzsammlung, im Schwellenbereich von Kunstgeschichte und Ästhetik anzusiedeln, wird hier also explizit in den Kontext einer idealistischen Konzeption des Narziss-Mythos gesetzt, wie er im 18. Jahrhundert aufkommt (s.o.) und gegenüber einer moralisierenden Wertung des mythologischen Stoffs abgehoben. Beyer bezieht sich zudem auf die Narziss-Rezeption von Herbert Marcuse und André Gides sowie Paul Valéry, wenn er zu folgendem Schluss kommt:

»Es handelt sich um ein ästhetisch-symbolisches Freiheitsversprechen, einen konkreten Sehnsuchtsentwurf, der die epistemische Kraft der Anschauung und der Betrachtung beschwört und damit die Kunst als kraftvolle Denkfigur begreifen lässt.«⁶⁶

Zurückkommend auf die kontroversen Bildbeschreibungen des Gemäldes, stellt sich die Frage, inwieweit das Narziss-Bild (als Titelbild) zu einer solchen »kraftvollen Denkfigur« passt – denken wir an die vielen Lücken, das Absacken ins Dunkle und Schattenhafte zurück, Bildwirkungen, wie sie im vorherigen Kapitel beschreiben wurden. Und ein weiterer auffälliger Aspekt: Die im Einleitungstext des Sammelbandes betonte epistemische Kraft des Anschaulichen, das Herausheben der ästhetischen Seite von Erkenntnis, stützt sich in der Argumentation auf zahlreiche literarische Texte, die das

64 Vgl. Beyer BEYER, ANDREAS/COHN, DANIELÉ (Hg.): *Die Kunst Denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte*, S. IX.

65 Ebd.

66 Ebd., S. XI.

Schlaglicht auf eine Seite des Mythos richten und, wie oben ausgeführt, anderes (das Schattenhafte) im Titelbild, also im Anschauungsbeispiel für die Anschauung, übergehen. Entsprechend ist das Narziss-Bild nicht ganz abgedruckt: Die Spiegelung fehlt komplett und auch ein Teil des Kopfes. Einer solchen Vereindeutigung des Narziss als Idealbild der schöpferisch-kontemplativen Innenschau, ganz im Sinne einer spezifischen Rezeption des Narziss-Topos, steht eine hierzu konträre Bildbeschreibung des Psychoanalytikers Christian Gaillard gegenüber. Er bespricht das Narziss-Bild im Rahmen eines Internationalen Psychoanalytischen Kongresses zum Thema »The archetype of shadow in a Split world«, 1986 in Berlin abgehalten. Gaillard betont ausschließlich das Schattenhafte des Bildes. In Narziss' Blick will er Angst erkennen.

»Here, shadow reigns manifestly over the bottom of the painting, where it takes the shape of a body: the fearsome body and visage of that other Narcissus, in whom he will soon recognize himself. From there, the shadow tends to overcome the whole picture. It rises and threatens the figure of the young man in the light; this figure, in turn, is altered by it.«⁶⁷

Gemäß der psychoanalytischen Auslegung des Mythos bringt Gaillard das Bild mit dem frühen narzisstischen Stadium in Verbindung, das seit Lacan auch als Spiegelstadium bezeichnet wird und bekanntlich für die freudige Ich-Entdeckung des Säuglings an einem Spiegelbild steht. Allerdings verweigere das Bild dieses Spiegel-Ideal. Es handle vielmehr von einem Betrachter, der auf bedrohliche Weise mit seiner konstitutiven Teilung und Dezentrierung konfrontiert werde. »The painting is a close-up of this separation with occurs in all of us.«⁶⁸ Damit rekurriert er als Psychoanalytiker auf die im Narzissmus vollzogene Trennung des Ichs, das sich selbst zum Objekt nimmt sowie auf die Lücken dieses Bewusstseins. Hierzu vergleichbar sieht Margrit Brehm im *Narziss* eine moderne und postmoderne Lesart des Narziss-Mythos vorweggenommen.⁶⁹ Die Darstellung greife nicht nur der psychoanalytischen Rezeption des Narziss-Mythos voraus, sondern auch der »Bedrohung des Ichs«, der »empfundenen Selbstfremdheit« und »existentiellen Verunsicherung«, die das 20. Jahrhundert prägt.⁷⁰

Wie gezeigt schlagen sich in den Deutungsrichtungen des Bildes als spezifische Auslegungen des Mythos die gleichen Dichotomien nieder, auf die wir bereits in der Sammlung der Phänomene der Bildrezeption getroffen sind. Insbesondere die Verknüpfung der Sorten von Bild-Rezeption mit der kulturgeschichtlichen Rezeption des Mythos weist eine vergleichbare Variation auf. Dies legt die Nähe zwischen literarischer Quelle und bildlicher Darstellung nahe. Bild und Text, so die These, vereinen eine inhaltliche Bandbreite: Narziss zum einen als Verkörperung einer sehnsüchtig-kontemplativen Innenschau und zum anderen als haltlose Figur, die sich selbst entgeht.

Neben dieser Variationsbreite bildet die Überzeugung, das Narziss-Bild verkörpere die Thematiken jeweils in besonderer Weise, das auffällig Invariante. Zudem stellt sich

67 GAILLARD, CHRISTIAN: »Ovid's Narcissus and Caravaggio's Narcissus«, S. 352.

68 Ebd., S. 355.

69 Vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, S. 338.

70 Ebd., S. 339.

bei den Autoren immer wieder Bewunderung ein – auch gegenüber dem Abgründigen, des Bildes, wenn es in Augenschau genommen wird. Bezogen auf das Bildanschauliche hat es den Anschein, als wäre das Bild in der Lage vieles in seine geschlossene Kreisform aufzunehmen. Es verspricht nicht nur einen Blick aufs Ganze, sondern bietet sich als übergreifendes Bild für Themen an, für die es zum Inbegriff im wahrsten Sinne des Wortes wird. In dieser Art vermag das Gemälde ganze Epochen und Zeitströmungen zu verkörpern – mal verkörpert es die epistemische Kraft der Anschauung (Beyer), mal wird in ihm eine prophetische Vorausschau einer modernen Sicht auf den Menschen gesehen (Brehm, Welsch), mal wird *Narziss* auf seine barocke Gestalt hin anprobiert. An einem solchen Bild, so der Psychoanalytiker und Bildtheoretiker Hubert Damisch, lasse sich erst erkennen, was Barock sei – nicht aber, ohne dem Titel »Barocker Narziß?« ein Fragezeichen hinzuzusetzen.⁷¹

2.2.2 Fragen der Medialität in der Auslegung des Mythos (Bild und Text)

Die paradigmatische Stellung des caravaggesken *Narziss* ist mit der oft vertretenen Meinung verknüpft, dass die *Narziss*-Darstellung besonders stark an die literarische Quelle, die Metamorphosen des Ovid, angelehnt ist. Daneben finden sich Bildbeschreibungen, die die Differenz zum antiken Text betonen. Ein Gemeinsames liegt darin, dass die Ovid-Quelle in der einen wie in der anderen Richtung zu einem festen Bezugspunkt zahlreicher Bilddeutungen wird. Eine Bildinterpretation erfolgt entsprechend selten ohne Rückgriff auf die literarische Quelle (oder die Narzissmus-Theorie). Steht umgekehrt der lyrische Text von Ovid im Mittelpunkt des Interesses, wird oftmals als weiterer Bezugspunkt oder als Anschauungsbeispiel Caravaggios *Narziss* gewählt.⁷²

Magrit Brehm macht auf die eigentümliche Bewandnis aufmerksam, dass diese Nähe der Darstellung zur literarischen Quelle unmittelbar spürbar wird, obwohl in der reduzierten Darstellung viele narrative Stränge der Erzählung fehlen, die in anderen Bilddarstellungen hineingenommen sind – unter anderem die Figur Echo. Auch die dem Bild attestierte Alltagsnähe scheint einer einfachen Bebilderung des mythologischen Textes zu widersprechen. Christian Gaillard betont das Fehlen alles Erzählerischen im Bild, sowie jeglicher Hinweise, die auf die mythologische Szene schließen lassen (bis auf die Wasserlinie). Das Bild sei zudem auch durch andere Qualitäten als die Erzählung bestimmt: Während Ovid das Ideale der Figur *Narziss* in schillernder Bildsprache entstehen lasse, finde sich bei Caravaggio ein Schatten, der das gesamte Bild durchziehe (s.o.).

Wie bereits im Einführungstext erwähnt, ist diesem Bild, trotz der Abweichungen vom mythologischen Text, bei seiner Entdeckung spontan der Titel »Il Narciso« gegeben worden. Der Bildtheoretiker Hubert Damisch sieht das unmittelbare Erkennen der mythologischen Szene in einem »anthropologischen Wissen« des Betrachters begründet, der sogleich in der reduzierten Spiegelszene *Narziss* identifiziere. Es funktioniere in einem »emblematischen Modus und als ein Bild, das sich dem Geist direkt

71 Vgl. DAMISCH HUBERT: »Barocker Narziß?«

72 Vgl. SCHINDLER, WINFRIED: *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*, S. 67-77; vgl. DE RIEDMATTEN, HENRI: »Zur Quelle des *Narziss*. Ovid, *Metamorphosen*, III, 339-510«, S. 53ff.

erschließt.«⁷³ In einem Vergleich mit einer zeitnahen Narziss-Darstellung von Poussin (Echo und Narziss, um 1627, Paris/Louvre) betont Damisch die Bildautonomie des caravagesken Narziss. Während die Narziss-Darstellung des Poussin der literarischen Quelle als Bezugssystem bedürfe, mit ihm im »Dialog« stehe⁷⁴, erhalte der caravageske Narziss seinen Status als »Ikone« aufgrund seiner Bildlichkeit:

»Das caravageske Gemälde nutzt nur visuelle Ressourcen der Oberfläche der Malerei, während das von Poussin eine andere Ökonomie der Repräsentation verrät, da es sich nur durch die Instanz und unter dem Urteil eines Textes beschreiben läßt.«⁷⁵

Worin aber liegt die spürbare Verbindung zwischen Bild und Text? Bild und Text entsprechen sich in übergreifenden Wirkqualitäten, wie es die folgenden Beschreibungen nahelegen. Christiane Kruse erkennt eine Analogie in der Metaperspektive des Bildrezipienten. Dieser überblicke die Szenerie gleichermaßen wie der auktoriale Erzähler des Mythos und zeige sich gleichermaßen involviert bzw. emotional berührt:

»Narziß ist unwissend, doch der Betrachter weiß, daß Narziß seiner Illusion erliegt. Der Bildbetrachter entspricht folglich dem auktorialen Erzähler in Ovids Vorlage.«⁷⁶

Dass sich diese Metaebene nicht halten lässt, verdeutlichen Bildbeschreibungen, bei denen vom unsicheren Standpunkt des Betrachters und seinem Involviert-Werden in die Szenerie die Sprache ist (vgl. Kapitel 1.2.). Darin kündigen sich spezifische mediale Unterschiede zwischen Bild und Text an.

Eine weitere Nähe zum antiken Text liegt in der wertfreien Umsetzung des mythologischen Stoffs. Im Vergleich zu Narziss-Darstellungen, die etwa in die gleiche Entstehungszeit fallen, verzichte das Bild, so Margrit Brehm, auf eine moralische Botschaft – entweder in der Richtung einer moralischen Verurteilung der Selbstverliebtheit und Verweigerung der Fortpflanzung oder in Richtung eines Idealbildes einer kontemplativen und schöpferischen Innenschau fernab von der Welt.⁷⁷

»Weder verklärt noch verurteilt Caravaggio durch seine Darstellung den Protagonisten. Allein die verführerische ›Wirklichkeit‹ des Gegenübers, das scheinbar zum Greifen nah und doch nur eine Täuschung ist, setzt er ins Bild.«⁷⁸

Die paradigmatische Stellung lässt sich auf diese wertfreie Umsetzung zurückführen, die Bild und Text verbindet. Der Mythos, der eine »Urszene der Menschheit« zum Thema hat (s.o.) wird in der Narziss-Darstellung über seine emblematische Puristik und Intensität der Bildqualität bildlich in Szene gesetzt. In diesem Sinne wirkt das caravageske Bild, gleichermaßen wie der Ovid-Text, zeitlos und involvierend. Bildanschau-

73 DAMISCH HUBERT: »Barocker Narziß?«, S. 203.

74 Vgl. ebd., S. 200.

75 Ebd., S. 201.

76 KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, S. 112.

77 Vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, S. 339.

78 Vgl. ebd.

liche Beschreibungen unterstreichen die Reduziertheit der Szene und die ambigen Qualitäten des Spiegels:

»Von keinem anderen Maler ist das Wasser, das Narziss zum Spiegel wird, so glatt und unbewegt dargestellt worden wie von ihm. Und zu keiner Zeit wurde es zudem als so abgründig und verhängnisvoll gezeigt.«⁷⁹

Aus der Beschreibung spricht die sinnliche (Erlebens-)Qualität und Puristik, die das Narziss-Bild kennzeichnet. Dabei lenkt die bildkompositorische Reduzierung des Bildes in zwei fast identische Bildhälften den Blick auf ein zentrales Moment im Mythos: die Blickbannung des Narziss, die alles andere aus dem Blick treten lässt und den (Selbst-)Betrachter und sein Bild in eine Kreisform einschließt. Folgende Beschreibung Karl Neuffers, liest man sie vor dem Hintergrund des Ovid-Textes, gibt Hinweise darauf, dass der Betrachter des Bildes in die Situation des Narziss versetzt wird und der Erkenntnisproblematik des Un-Begreiflichen (im wahrsten Sinne des Wortes) ausgesetzt ist: »Im Bild wird das Unbegreifliche anschaulich, nicht unmittelbar aussprechbar, aber doch bewußt.«⁸⁰

Die mediale Selbstthematization kann als eine weitere Verbindung zwischen Bild und Text genannt werden.⁸¹ Der Aspekt der Medien-Selbstreflexion verbindet beide Medien in einer übergreifenden Qualität – denken wir an die kunstvolle Wiederholung der Ovid-Verse und an den subtilen Selbstverweis auf die Fiktionalität der Erzählung. Hierzu analog wirft die Narziss-Darstellung die Frage auf, was ein Bild ist, indem es ein Bild im Bild zeigt und die Situation einer Bildbetrachtung auf eigentümliche Weise doppelt. Beide Medien führen nah heran, halten aber doch Erzähler und Betrachter in einem Abstand zum Geschehen.

Die Narziss-Darstellung des Caravaggio wirkt wie eine eigenständige Auslegung des Narziss-Mythos – als *das* Bild, das ihn bildlich in Szene setzt. Die Sammlung legt dies nahe. Als These sei festgehalten, dass die Nähe zwischen Bild und Text nicht in

79 WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 30.

80 NEUFFER, CARL: *Caravaggio – Spiegelungen des Selbst. Versuch einer kunstphilosophischen Werkanalyse*, S. 16.

81 Die ambigen Qualitäten dieser Selbstinszenierung des Bildes unterstreicht Christiane Kruse: KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, »Ich kenne kein zweites Gemälde, das die Unmittelbarkeit der Illusion beim Rezeptionsprozeß und die Mittelbarkeit des Mediums, welche die Illusion durchbricht, derart kontrapunktisch inszeniert. Die kühle Transparenz des Spiegelbildes und die Opazität der in undurchdringbares Schwarz getränkten Leinwand fungieren dabei als polare Leitmetaphern des sich selbst thematisierenden Mediums.« KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, S. 112. Die mediale Selbstthematization des Narziss-Bildes betont auch Magrit Brehm, wenn sie im Narziss-Bild einen »Modellfall des Bildermachens« erkennt. Sie betont darin die strukturelle Seite des Bildes und mit ihr seine Zeit- und Kulturunabhängigkeit: »Durch die Konzentration auf das Hauptmotiv, die Spiegelszene, rückt Caravaggio den Dialog zwischen Narziß und seinem Abbild in den Mittelpunkt und eröffnet so eine Perspektive auf das Kunstwerk als Entwurf zwischen Selbstbild und Abbild.« BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, S. 338.

einer einfachen Bebilderung des Mythos liegt, sondern in der Übertragung seiner Tiefendimensionen ins Bildmedium. Damit wären Differenzen zwischen Bild und Text im Sinne einer abweichenden Deutung des Mythos weniger inhaltliche, als auf die medialen Unterschiede selbst bezogen. Die Studie wird dieser Frage weiter nachgehen.

Rückblickend auf die ersten beiden Kapitel offenbart die Sammlung nicht nur viele Ungereimtheiten und starke Ambivalenzen, die das Narziss-Bild hervorruft, sie weckt auch das Interesse an einer die Einzelphänomene verbindenden Erklärung. Die paradigmatische Stellung des Bildes als ›Inbegriff‹ des Narziss erlaubt Querverweise zum Text und der übergreifenden Frage nach der Medialität des Bildes. Im Folgenden werden tradierte Herangehensweisen in der Erklärung eines Kunstwerks vorgestellt, miteinander verglichen und ihre Anwendung und Tauglichkeit bezogen auf das Narziss-Bild erörtert. Hieraus leitet sich schließlich die Fragestellung und die hier gewählte Untersuchungsmethode ab.

3. Untersuchungsperspektiven auf den Gegenstand

In diesem Kapitel werden die unterschiedlichen Untersuchungsperspektiven auf das Narziss-Bild in ihrem Erklärungsgehalt geprüft und das Untersuchungsdesign dieser Studie scharf gezogen. Die Erklärungsstrukturen, die nun vorgestellt werden, sind gängig in der Analyse des Narziss-Bildes und haben gemeinsam, dass sie sich auf außerbildliche Kontexte beziehen: auf den Künstler (3.1.), den Zeitkontext (3.2.) und die literarische Quelle (3.3.). Sie gehen quer durch die Wissenschaftslandschaft – und verweisen damit wiederum auf die Interdisziplinarität des Diskurses rund um das umstrittene Bild.⁸² Medientheoretische Analysen, gleichermaßen wie psychoanalytische Deutungen und kunsthistorische Einschätzungen bringen das Narziss-Bild mit dem Ovid-Text in Verbindung. Der Zeitkontext als Bezugssystem der Analysen ist nicht nur Gegenstand einer kunsthistorischen Betrachtung, sondern auch einer kunstphilosophischen. Schließlich stellt auch der Bezug zum Künstler ein die genannten Disziplinen übergreifendes Erklärungsstruktur dar.

Eine psychologisch-empirisch Untersuchung des Bildes fehlt bisher in der ansonsten umfassenden Bildforschung. Welchen Beitrag leistet sie? Sie fasst das Bild als einen Erfahrungsgegenstand auf, der sich erst in einer ausgedehnten Betrachtung erschließt. Ihren Gegenstand verortet sie zwischen Bild und Betrachter. In Abgrenzung zu den Erklärungsstrukturen, die sich auf außerbildliche Kontexte beziehen, liegt ihre Qualität darin, dass sie die unmittelbare Wirkung des Bildes in den Blick nimmt.

Warum ist es nötig, die gängigen Erklärungsstrukturen vorzustellen? Zum einen setzt der Exkurs die Sammlung der Phänomene der Bildrezeption fort und fokussiert hier wiederum auf implizite und explizite Wirkungen. Zum anderen wird der Blick auf

82 Die Bezüge (Künstler, Zeitkontext, Quellentexte) lassen sich nicht spezifischen Wissenschaftsdisziplinen trennscharf zuordnen, in denen das Narziss-Bild besprochen wird. Die Trennlinien finden sich vielmehr an anderen Stellen: in einer naturwissenschaftlichen oder geisteswissenschaftlichen Auffassung in einer genetisch-geschichtlichen oder einer philosophisch-ästhetischen Auffassung, in einer deterministischen-kausalen oder phänomenologischen/wirkanalytischen Sicht.

Methode und Gegenstandsbildung der drei Erklärungsstrukturen gelenkt, um hierüber auf Forschungslücken aufmerksam zu machen und den Mehrwert einer empirisch-psychologischen Untersuchung des Gegenstands zu begründen. Dabei verläuft die Trennlinie nicht zwischen den Disziplinen Kunstgeschichte und Psychologie; es handelt sich vielmehr um divergierende Wirklichkeits- und somit Gegenstandsauffassungen, die innerhalb der Wissenschaften für Diskussionsstoff sorgen. Die Erklärung des Kunstwerks über die Biographie und Intention des Künstlers dient hier als ein gutes Beispiel. Denn das Erklärungskonstrukt wird sowohl in der Kunstgeschichte, wie in der Psychologie kontrovers diskutiert.

So interessiert sich die Psychologie von Hause aus für die seelischen Strebungen des Kunstschaffenden und einige ihrer Vertreter meinen, diese würden sich im Kunstwerk niederschlagen; die Kunstgeschichte (nicht alle ihrer Vertreter) folgt mit ihrem Interesse für die Biographien der Künstler letztlich ihrer Fachspezifik entwicklungsgeschichtlicher Erklärungen. Wie stark sich ihrerseits die Kunstgeschichte in ihren Anfängen auf die Psychologie beruft oder implizit psychologisch argumentiert, soll folgender Exkurs veranschaulichen. Er ist in diesem Kontext besonders wichtig, um die Verortung der Studie als eine psychologische Wirkungsanalyse zu verdeutlichen – bestehen doch große Unterschiede in den Auffassungen, was jeweils ›psychologisch‹ ist. Die Kunstgeschichte zeigt sich hier in einer Abhängigkeit zur Psychologie als Hilfswissenschaft, ohne jedoch ein methodisches Programm zu übernehmen oder gar empirisch Kunstwerke zu erforschen. Ihre psychologische Neigung ist bei den einzelnen Forschern mehr oder weniger explizit.

Der einflussreichste Kunsthistoriker des ausgehenden 20. Jahrhunderts, Alois Riegl (1858-1905) und viele andere kunsthistorische Forscher dieser Zeit, darunter Heinrich Wölfflin (1864-1945) und Wilhelm Worringer (1881-1965) vertreten eine »psychologische Auffassung« dessen, was Kunst auszeichnet und wie sich Kunst beschreiben lässt. Die Forschung des Kunsthistorikers Ernst Gombrich (1909-2001), ebenfalls psychologisch orientiert, fällt insofern aus der Reihe, da er seine Analysen an Erkenntnissen aus der Experimentalpsychologie anlehnt. Seine Kollegen dagegen liefern Wirkungsbeschreibungen der von ihnen besprochenen Kunstwerke – jedoch ohne diese als solche zu benennen, zu reflektieren und in eine methodische Systematik zu überführen. An einem Beispiel: das von Alois Riegl konzipierte Epochen-spezifische ›Kunstwollen‹ wird von ihm teils über sehr anschauliche Beschreibungen der Wirkungen der Kunstwerke auf ihn als Betrachter generiert. Auch bei Wölfflin erscheinen solche Beschreibungen als etwas Allgemeines, Epoche-übergreifendes – er nennt sie selbst eine »psychologische Auffassung«.⁸³

Gegen diesen ›Psychologismus‹ in der Kunstgeschichte richtet sich Erwin Panofsky. Seine Kritik ist insofern für diesen Kontext relevant, da sich über die Abgrenzung und Nähe zu den Ansichten Panofskys die Leitlinie dieser Studie schärfen lässt. Sie sei in Kürze zusammengefasst. Die Argumentation zielt auf drei Formen psychologischer Herangehensweisen: Die künstlerpsychologische Deutung, die zeitspsychologische Deu-

83 Darauf, dass sich hierüber die rezeptionsgeschichtlichen Unterschiede nicht hinreichend begründen lassen, verweist Panofsky.

tung und die apperzeptionspsychologische Deutung.⁸⁴ An den ersten beiden bemängelt er, dass sich das von Riegl beschriebene ›Kunstwollen‹ jeweils nicht belegen lasse. Implizit unterstellt er dem Begriff einen metaphysischen Gehalt. So lasse sich nicht von den Absichtserklärungen eines Künstlers auf sein ›Kunstwollen‹ schließen. Gleiches gelte für ein Epoche-übergreifendes ›Kunstwollen‹. Die dritte Form definiert Panofsky als »die rein empirisch verfahrenende apperzeptionspsychologische Deutung, die – von der Analyse und Erklärung des ›ästhetischen Erlebnisses‹, d.h. der in der Psyche des kunstgenießenden Beschauers sich abspielenden Vorgänge ausgehend – die im Kunstwerk sich aussprechende Tendenz ohne weiteres aus der Wirkung erschließen zu können glaubt, die es in den Betrachtern hervorruft.«⁸⁵ An diesem Ansatz bemängelt Panofsky, dass er sein Objekt verfehle: Das »Eindruckserlebnis« eines Kunstwerks habe »weder das Kunstwerk noch den Künstler, sondern die Psyche eines heutigen Betrachters« zum Gegenstand.⁸⁶

Der Hauptunterschied einer empirischen Wirkungsanalyse zum ›Psychologismus‹ einer kunstgeschichtlichen Perspektive liegt zum einen darin, dass sie keine Rückschlüsse auf den Künstler oder den Zeitkontext im Sinn hat, sondern das Kunstwerk als Erfahrungsgegenstand versteht und somit als weitgehend losgelöst von den genannten Determinanten. Sie konzipiert den Gegenstand also anders als andere psychologische Schulen nicht geschichtlich-genetisch. Und zweitens, in Abgrenzung zu Panofsky, fasst die hier vertretene Auffassung das »Eindruckserlebnis« von Kunst auf seinen Betrachter als ein Geschehen auf, das sich zwischen Kunstwerk und Betrachter vollzieht. Danach lässt sich ein »Eindruckserlebnis« eben nicht nur im Betrachter verorten, sondern beschreibt einen Zwischenraum. Zur Exploration dieses Zwischenraums dienen in einer empirisch psychologisch-morphologischen Wirkungsanalyse die Erlebensbeschreibungen der Betrachter. Sie unterscheiden sich von der Beschreibung ikonographischer Elemente des Bildanschaulichen darin, dass sie sich auf die meist impliziten Erlebensgehalte richten. Der Zwischenraum (der Wirkungen des Bildes auf den Betrachter) erfordert wiederum eine Gegenstandsbestimmung, eine Richtung der Untersuchung: So dient das Bilderleben im Falle einer Bildwirkungsanalyse nicht der Persönlichkeitsanalyse des Probanden, sondern ist auf das Bild und seine Wirkung gerichtet. Diese spezifische Gegenstandsbildung wird im vierten Kapitel näher erläutert; die theoretisch-methodischen Implikationen im Theorie- und Methodenteil der Studie.

Im Folgenden werden die drei Erklärungsansätze (Künstler, Zeitkontext, Quellentexte) nacheinander vorgestellt. Wie schon im ersten und zweiten Kapitel nimmt die Studie auch hier die Spur der Bildwirkung auf. Das dritte Kapitel dient also nicht nur der Konzeption und Argumentation des Untersuchungsvorhabens – als Ergänzung zur bisherigen Bild/Caravaggio-Forschung verstanden – sondern durchleuchtet die Sammlung auf die Wirkstrukturen des Bildes hin. Es fragt danach, was jeweils offen und unbegründet bleibt und gelangt hierüber Thesen im Hinblick auf die Forschungsfrage.

84 Vgl. PANOFSKY, ERWIN: »Der Begriff des Kunstwollens«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14 (1920), S. 321-339, hier S. 323-324.

85 Ebd., S. 324.

86 Vgl. ebd., S. 328.

Ziel ist es auch hier, wie in den vorangegangenen Kapiteln, die impliziten Wirkungen herauszuarbeiten und zum anderen den Mehrwert einer empirisch psychologisch-morphologischen Bildwirkungsanalyse vor dem Hintergrund der bisherigen kunstwissenschaftlichen Forschung zum Narziss-Bild zu argumentieren.

Zunächst werden die Konstrukte allgemein samt der interdisziplinär geführten Kontroverse um diese Gegenstandsbindung erläutert und dann am *Narziss* auf ihren jeweiligen Erklärungsgehalt hin geprüft. Die drei Erklärungsansätze unterscheiden sich stark in ihrem Erklärungsgehalt und sind bezogen auf die Komplexität und den Erklärungsgehalt in aufsteigender Reihe beschrieben.

3.1 Der Künstler

3.1.1 Erklärungsansätze des Kunstwerks über Biographie und Intention des Künstlers

Die Erklärung über den Künstler kann verschiedene Richtungen einschlagen: er selbst kann befragt werden oder Texte zum Werk herangezogen werden. Biographische Aspekte dienen oft als Erklärungsgrundlage. Hier wird in der Regel danach gefragt, wen der Künstler/die Künstlerin gekannt und von welchen Ideen er beeinflusst war. Der Erklärungsansatz lässt sich nochmals auftrennen in eine biographische Perspektive und eine solche, die die Idee bzw. Intention des Künstlers als maßgeblich zum Verständnis des Kunstwerks erachtet. Darin lassen sich wiederum bewusste Bestrebungen von unbewussten Tendenzen des Künstlers unterscheiden, die sich im Kunstwerk niederschlagen.

Die »Idee« oder »Intention« des Künstlers als maßgeblich und hinreichend erklärend für sein Werk anzusehen, steht in langer Tradition. Sie erhält mit der Renaissance, der Geburt der sogenannten Künstler-Fürsten, Einzug und löst die mittelalterlichen »Meister ohne Namen« ab. Standen diese unbekanntenen Künstler noch im bescheidenen Dienst der Kirche, behaupten sich Künstler fortan als Schöpfer ihrer Werke. Dürers berühmtes Selbstporträt, *Selbstbildnis mit Pelzkragen* (München, Alte Pinakothek, 1500), seine skandalöse Selbstinszenierung in der Ikonographie von Jesus Christus, steht als Sinnbild für diesen Wandlungsprozess. So wie die Kunst Autonomie beansprucht, indem sie den Künstler zum Schöpfer erhebt, so folgt die Kunsttheorie einer Denkrichtung, die Kunst vom Künstler her abzuleiten. Ihr prominentester Vertreter ist Giorgio Vasari, sein berühmtestes Werk die Künstlerbiographie 'Le Vite' von 1550. Dies setzt sich in einer Bewegung fort, in der Künstler ebenfalls Mitte des 16. Jahrhunderts beginnen Künstlertexte zu verfassen. Diese Entwicklung wird dadurch befördert, dass Künstler fortan in den Kunstmetropolen (Florenz, Rom) erstmals Kunstakademien besuchen. Riegl führt dieses von ihm als »modern« bezeichnete Phänomen auf den entdeckten und gesteigerten Subjektivismus in der Kunst des Barock zurück. Aus dem Vakuum eines entgleitenden objektiven Maßstabs heraus und dem Eklektizismus erwachse die Notwendigkeit einer Rechtfertigung, aber auch die zunehmende Intellektualisierung der Kunst vonseiten Kunstschaffender:

»Heute ist dies so weit gediehen, daß der Künstler kategorisch verlangt, der Beschauer habe sich in seine – in die des Künstlers – Absicht zu fügen, nicht – wie es in der An-

tike, im Mittelalter bis zur Renaissance der Fall war – der Künstler in die Absicht des genießenden Beschauers, für die das Kunstwerk bestimmt ist.«⁸⁷

Der biographische Ansatz stellt nach wie vor ein beliebtes Mittel dar, um den Zugang zu Kunstwerken zu bahnen, zu ergänzen, zu erweitern – in Museen/Ausstellungen gleichermaßen wie in der zeitgenössischen Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft. Ihm liegt die Vorstellung zugrunde, dass wenn wir etwas über den Künstler wissen, auch sein Werk besser verstehen können – so als würde sich das Leben des Künstlers im Werk niederschlagen.⁸⁸ Insbesondere die Kenntnis der »Idee« des Künstlers, wenn sie über Quellentexte überliefert wird, verspricht eine allumfassende Aufklärung. Die Beliebtheit dieses Erklärungskonstrukts steht der gleichzeitigen Kritik an diesem Ansatz in nichts nach. So wird oftmals gegenüber der Idee des Künstlers die Autonomie des Kunstwerks betont.

»Daß der Schaffende im Blick auf die Idee seines Werkes verschiedene Möglichkeiten der Ausgestaltung erwägen, kritisch vergleichen und beurteilen kann, ist unleugbar. Diese dem Schaffen selbst einwohnende nüchterne Helligkeit scheint mir jedoch etwas sehr anderes als die ästhetische Reflexion und die ästhetische Kritik, die sich an dem Werk selber zu entzünden vermag.«⁸⁹

Die Behauptung der Autonomie des Kunstwerks gegenüber der Idee des Künstlers, wie von Gadamer formuliert, kommt letztlich auch in dem bekannten Ausspruch zum Ausdruck, der Künstler habe vor seinem Werk zurückzutreten.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass gerade im Bereich der Konzeption die Idee des Künstlers das Werk zumindest mitbedingt – für den Betrachter geht dies oft mit der Aufforderung einher, erklärende Künstlertexte zu lesen. In anderen Fällen überliefern eindeutig zum Bild gehörige Bildunterschriften »Ideen«, die nicht mehr vom Werk abzulösen sind – so etwa die Bildunterschriften der *Capriccios* von Goya oder der Schriftzug »Ceci n'est pas un pipe« in Magrittes Bild *Der Verrat der Bilder* (Los Angeles, County Museum of Art, 1929). Von diesen Fällen ganz abgesehen, ist zumindest nicht auszuschließen, dass sich Künstler treffend zu ihrem Werk zu äußern vermögen. Salber beschreibt das Hinzuziehen beschreibender Künstlertexte im Verständnis eines Werkes als einen »Zugang«, der helfen könne, »Produktionsprozesse« besser zu verstehen. Er stellt zudem heraus, dass »Absicht und Wirkung« in ihrer Gegenüberstellung eine Variation im Verständnis des Kunstwerks bewirken. Dabei können Absicht und Wirkung einander entsprechen oder eben auch auseinanderfallen.⁹⁰ Problematisch ist dieser Erklärungsansatz jedoch dann, wenn der Künstler und dessen Einschätzung des Kunstwerks als nicht hinterfragbar genommen wird – so als »gehöre« das Werk unablösbar zum Künstler.

87 RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), hg. v. BURDA, ARTHUR und DVORAK, Wien: Anton Schroll & Co 2010, S. 159.

88 Die Zunahme an Audioguides und Erklärungstafeln in Ausstellungen und Museen belegen sogar eine Tendenz zur Ersetzung des Kunstwerks durch diese Informationen.

89 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), Bd. Hermeneutik I, 7. Aufl., Tübingen: Mohr Siebeck 2010 (Gesammelte Werke), S. 123.

90 Vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 97.

Die Hauptkritik Gadamers an diesem Ansatz, das Kunstwerk über die Intention des Künstlers zu erklären, bezieht sich noch auf einen weiteren Aspekt. Die Erörterung von Ideen, ob vonseiten des Künstlers oder Kunstkritikers, befinde sich, so Gadamer, auf der Ebene der Reflexion, des »ästhetischen Bewusstseins« und sei der Kunsterfahrung nachgeordnet.

»Es scheint mir noch immer ein Rest des falschen Psychologismus, der aus der Geschmacks- und Genieästhetik stammt, wenn man den Produktionsvorgang und den Reproduktionsvorgang in der Idee zusammenfallen läßt. Man verkennt damit das über die Subjektivität des Schaffenden, wie des Genießenden hinausgehende Ereignis, das das Gelingen eines Werkes darstellt.«⁹¹

Andere kritische Stimmen warnen vor der Selbstauskunft der Künstler zu ihrem Werk, da diese ausgesprochen oder unausgesprochen Wahrheit für sich beanspruchten. Dem Künstler wird hier, offensichtlich in der Tradition des Künstlerideals der Renaissance stehend, eine Deutungshoheit zugesprochen, die – ob er will oder nicht – zu einer Festbeschreibung des Kunstwerks führt. Der Kunstpsychologe Herbert Fitzek zeigt an mehreren Beispielen, dass die Aussagen von Künstlern zu ihrem Werk oftmals wenig ergiebig sind – zumindest was ihre Wirkung betrifft. Dies, so eine Vermutung, kann an der allzu großen Nähe zum eigenen Werk liegen, die den Blick auf seine Wirkung erschweren kann – erfordert dies doch ein Nach-außen-wenden und eine innere Trennung von den bewussten Absichten, die sich aber möglicherweise *nicht* im Werk niedergeschlagen haben. Fitzek hält diesen (Selbst-)Einschätzungen treffendere – sprich erlebensnahe – Beschreibungen des Werkes vonseiten seiner (zeitgenössischen) Betrachter entgegen. Auch hier wird die Kunsterfahrung gegenüber einer (Künstler-)Reflexion als primär und auf das Werk bezogen als zutreffender erachtet.⁹²

Eine biographische Erklärung des Kunstwerks bildet auch eine Tradition der psychoanalytischen Kunst- und Kulturforschung⁹³⁹⁴. In diesem Fall werden neben der Reflexion auch unbewusste Intentionen bzw. ein Leiden des Künstlers zum Maßstab einer Erklärung des Werks. Adorno kritisiert, wie vereinseitigend die Erklärung des Kunstwerks dieses Mal nicht vonseiten, sondern mithilfe des Künstlers ausfallen kann und macht plastisch, wie vernachlässigend gegenüber der ›Seinerscheinung‹ des Kunstwerks sich die Frage nach dem Künstler und seiner Beweggründe auswirkt.

»Ihr [der psychoanalytischen Kunsttheorie] gelten die Kunstwerke wesentlich als Projektionen des Unbewußten derer, die sie hervorgebracht haben, und sie vergißt die

91 Vgl. GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 123.

92 Vgl. FITZEK, HERBERT: »Von der Figur zur Figuration«, *Ästhetik der Behandlung. Beziehungs-Gestaltungs- und Lebenskunst im psychotherapeutischen Prozess*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2015.

93 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci (1910)«, *Bildende Kunst und Literatur*, Bd. X, Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 2000 (Studienausgabe), S. 87-152.

94 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Der Moses des Michelangelo (1914)«, *Bildende Kunst und Literatur*, Bd. X, Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 2000 (Studienausgabe), S. 195-221.

Formkategorien über der Hermeneutik der Stoffe, überträgt gleichsam die Banausie feinsinniger Ärzte auf das untauglichste Objekt, auf Lionardo oder Baudelaire.«⁹⁵

Im Gegensatz zu einer solchen psychoanalytischen Deutung von Kunstwerken, die – um die Kritik Adornos zu relativieren – von vornherein weniger eine Erklärung des Kunstwerks als des kunstschaffenden Menschen im Sinn hat, lässt sich das abheben, was sich als Idee, Konzeption bzw. Intention des Künstlers beschreiben ließe und eben in den Bereich »bewusster« Absichten fällt. In dieser Weise versteht Jonas die Kunstwirkung von der Konzeption eines Übertragungsgeschehens her – da gehe etwas vom Künstler aufs Kunstwerk und vom Kunstwerk auf den Betrachter über:

»Die äußere Intention des Herstellers lebt im Hergestellten fort als innere Intentionalität – die Intentionalität der Darstellung, die sich dem Betrachter mitteilt.«^{96/97}

Es ist stark anzunehmen, dass im Werk etwas davon fortlebt, was der Künstler intendierte – ob in bewusster Absicht oder aus den ihm nicht bewussten inneren Anteilen heraus. Allerdings können solche Bezüge nur in seltenen Fällen die Wirkung eines Werkes erklären. Oftmals fungiert die Kenntnis biographischer Daten und/oder der Absichten des Künstlers in der Art einer Horoskop-artigen Bestätigungslogik. Solche Erklärungen dienen, so die Vermutung, einer Milderung der Wucht vieler künstlerischer Werke. Wollte man umgekehrt ein Werk anhand der Vita oder der Absichtserklärungen eines Künstlers erst ausfindig machen, wäre die Evidenz dahin.

Die Liste der kritischen Stimmen und Argumente gegen den biographisch-intentionalen Ansatz wäre lange fortsetzen. Und zugleich erweist sich dieser Ansatz in der Erklärung eines Kunstwerks als äußerst hartnäckig. Wie mächtig diese Denkweise ist, soll eine kleine Anekdote um die Untersuchung des Narziss-Bildes schildern: Als mir im Rahmen der empirischen Phase der Untersuchung zu Ohren kam, dass die Urheberschaft des Bildes ungeklärt, das Bild Caravaggio gar abgesprochen worden sei, traf ich in Kunsthistoriker-Kreisen auf Mitleid und Bedauern – beinahe so, als wäre jetzt nichts mehr zu dem Bild zu sagen und so, als wäre meiner Arbeit ohne den Künstler der wissenschaftliche Boden entzogen.

3.1.2 Die »Caravaggiovita«

Das berühmt-berüchtigte Leben des Caravaggio wird oftmals in einen Zusammenhang mit seinen Werken gesetzt. Monografien folgen meist der Chronologie der Werke und liefern zahlreiche Anekdoten, die sich um die Bilder des Künstlers ranken – teils derart spannend und schauerlich, dass sie das Werk in den Schatten stellen. Bereits zu Lebzeiten des Caravaggio weckt sein Leben derart großes Interesse, dass sich im 17. Jahrhundert bereits auf fünf Biographien bzw. die sogenannten »Caravaggiovite« zurückblicken lässt. Diese Dokumente werden in verschiedenen Zusammenhängen, unter

95 ADORNO, THEODOR W.: *Ästhetische Theorie* (1970), 5. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 19.

96 JONAS, HANS: »*Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens*«, *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 105-124, hier S. 108.

97 Hier ist einschränkend zu bemerken, dass der der Phänomenologie E. Husserls entlehnte Begriff der Intentionalität nicht zwingend eine bewusste Zielgerichtetheit von unbewussten Bestrebungen trennt.

anderem zur Bestimmung der Werkgenese und Werkzuschreibung, häufig miteinander verglichen.⁹⁸

Einflussreichster Biograph des 17. Jahrhunderts ist der Kunsthistoriker, Antiquar und Bibliothekar Giovan Pietro Bellori. Er gilt als einer der frühesten Kunsthistoriker, in seinem Geschmack für die Antike und die Renaissance und seiner kritischen Haltung der ›neuen‹ Kunst gegenüber als ein Vorläufer Winckelmanns.⁹⁹ In seinem Werk, *Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten*, 1672 publiziert, zeichnet Bellori insgesamt zwölf Künstlerporträts. An Caravaggio sucht Bellori an vielen Stellen zu belegen, wie sich der fragwürdige Lebenswandel des Malers in seiner Kunst niedergeschlagen habe. Caravaggio habe, so Bellori, eine Leinwand als Tischtuch verwendet. Bellori wertet dies als Zeichen einer Degradierung der Kunst seitens Caravaggio – einer Haltung, die als eine Erklärung für all das Abweichende und Hässliche, ebenso wie für die Alltäglichkeit der Bilddarstellungen herhält.¹⁰⁰ Tatsächlich missfiel Bellori der sogenannte »Naturalismus« im Stil des Caravaggio, der nach einer biographischen Erklärung verlangte – stand er doch in diametralem Gegensatz zu Belloris Anspruch an Kunst: In ihr solle sich die ›L'idea‹ verwirklichen, »die Vorstellung höchster, vollkommenster Schönheit der geschlossenen Einzelform.«¹⁰¹

Ein weiteres Beispiel einer Kunstkritik, die sich an der Person des Malers aufbaut, diesmal aus dem ausgehenden 20. Jahrhundert, erscheint weniger geschmäckerlich als die des Bellori und gibt sich in das wissenschaftliche Gewand naturwissenschaftlicher Prägung. Der Physiologe M.L. Patrizi veröffentlicht 1921 sein Buch »Un pittore criminale il Caravaggio. Ricostruzione psicologica e la nuova critica d'arte«. Darin will er das gesamte Werk Caravaggios als eine Widerspiegelung des psychischen und physischen Zustands des Malers verstanden wissen. So gehe beispielsweise die Dunkelheit in den Bildern Caravaggios, seiner neuro-physiologischen Studie zufolge, auf eine Lichtempfindlichkeit des Malers zurück.¹⁰² Während diese These Patrizis in der Kunstwissenschaft äußerst umstritten ist, so wird in den zahlreichen Monografien des 21. Jahrhunderts immer wieder die Frage nach dem körperlich-seelischen Zustand des Malers gestellt. Dabei drängt sich oftmals ein Interesse an der Person des Caravaggio gegenüber dem Werk in den Vordergrund. Der *Bacchus* (Rom, Galleria Borghese, 1593/94) beispielsweise gilt als ein Selbstporträt. In der Monografie von Gilles Lambert (2000) wird dieses Bild erwähnt und als Hinweis auf eine Krankheit des Malers gedeutet. Der »aufgedunsene Körper, der fahle Teint, die glanzlosen, umschatteten Augen« des Bacchus seien Hinweise auf eine Krankheit, unter der Caravaggio zeitlebens gelitten habe.¹⁰³ Während es bei einem Selbstporträt noch legitim erscheint, das Bild mit dem Künstler zu

98 Vgl. RAABE, RAINALD: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, S. 7-32.

99 Winckelmann habe sich nach Riegl aber nicht zu Bellori bekannt, da Bellori durchaus »barocke« Ansichten vertrat und insbesondere die barocke Kunst des Poussin verehrte. vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 23.

100 Vgl. BELLORI, GIOVAN PIETRO: *Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio*, hg. & übers. v. VAN ROSEN, VALESKA, Göttingen: Wallstein 2018.

101 RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 24.

102 Vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 164f.

103 LAMBERT, GILLES (2000): *Caravaggio*, S. 39.

vergleichen¹⁰⁴ erscheint jedoch eine gesamte Werkgenealogie anhand des physiologischen Zustandes des Malers wie bei Patrizi, als verfehlt.

Der hergestellte Zusammenhang zwischen Werk und Leben des Künstlers erhält mit der Neubewertung des Oeuvres ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts¹⁰⁵ zwar einen anderen Tonus, nämlich nicht den der Kunstkritik, sondern den der Bewunderung und des Staunens, bleibt aber bis in die Jetztzeit ein gängiges Erklärungsmuster. So hebt beispielsweise der Kunsthistoriker Christoph L. Frommel in seiner Abhandlung des Frühwerks Caravaggios (1971) die »Düsterkeit« der Bilder Caravaggios von der »ungetrübte Diesseitsbejahung« der Frühwerke ab und erkennt in dieser Wende die existentielle Not, in die Caravaggio im Zuge seiner zahlreichen Delikte geriet.¹⁰⁶

Das facettenreiche Bild des Caravaggio – zwischen seiner Genialität als Maler und seinem Leben als Raufbold und Mörder¹⁰⁷ – verführt, diese Spannung auch im *Narziss* zu erkennen. Wie in der kontroversen Bildrezeption deutlich wurde, lädt die Darstellung einerseits zur Idealisierung ein und widerspricht ihr durch die tiefen Abgründe, die sie gleichzeitig zur Anschauung bringt. Neben der Frage, welchen Erklärungsgehalt ein solches Zur-Deckung-Bringen von Leben und Werk hat, erschwert die ungeklärte Urheberschaft des Bildes eine Argumentation des Bildes aus der Biographie des Malers heraus. Im Falle des *Narziss*-Bildes tritt die Erklärungsform entsprechend modifiziert auf, in Form einer Genealogie der Werke Caravaggios, in die sich das *Narziss*-Bild grundsätzlich gut einfügt. Denn wenngleich umstritten ist, ob es sich um einen »echten« Caravaggio handelt, so sieht sich der Betrachter doch zweifelsfrei einem Bild im Stile Caravaggios gegenüber.

In dieser Weise verliert die Urheberschaft nicht an Bedeutung bei Autoren, die das Werk des Künstlers eng an seine Biographie knüpfen – wie im Falle des Kunstwissenschaftlers Karl Neuffer, der den Versuch einer kunstphilosophischen Werkanalyse der Männer- und Frauenporträts unternimmt – unter der leitenden These, Caravaggio habe sich in allen Porträts (dem Bacchus, der Medusa etc.) selbst gemalt. In seiner Abhandlung, *Caravaggio. Spiegelungen des Selbst*, publiziert in 2016, passt *Narziss* insofern in die Reihe der (Selbst-)Porträts, da sein Gesicht und die Spiegelung eine für Caravaggio bezeichnende »Unzusammengehörigkeit« spürbar machten, die vergleichbar mit anderen dargestellten Gesichtern Caravaggios Lust und Leiden und eine eigentümliche Form von Verzerrung offenbarten, die, so die These Neuffers, letztlich den Künstler selbst in seiner Zerrissenheit zeigten.¹⁰⁸ Zugleich räumt Neuffer in Bezug auf die *Narziss*-Darstellung ein, dass die Urheberschaft »für das Verständnis des formalen Aufbaus unerheblich«¹⁰⁹ sei. So als wäre Neuffer im Austausch mit der *Narziss*-Darstellung

104 Insbesondere dann, wenn wie in einer Monografie nicht ganz trennscharf ist, ob das Werk oder das Leben des Caravaggio im Fokus steht.

105 Vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 405.

106 Frommel zit.n. NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 99.

107 Brehm hat die Prozessakten in einer Rezeptionsgeschichte des Caravaggio ausführlich recherchiert vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 30-40.

108 Vgl. NEUFFER, CARL: *Caravaggio – Spiegelungen des Selbst. Versuch einer kunstphilosophischen Werkanalyse*, S. 73.

109 Ebd., S. 72.

den Grenzen des biographischen Ansatzes selbst begegnet, schwanken seine Beschreibungen zwischen einer Aufforderung, die Bilder selbst sprechen zu lassen und einem Verweis auf den Künstler und Auftraggeber – Kontexte, die der Betrachter, so Neuffer, kennen müsste, um das Bild zu verstehen. Offenbar ließ sich aus der Selbstporträt-Hypothese nicht der ungewöhnliche Bildaufbau der Narziss-Darstellung (Klappspiegel) hinreichend erläutern:

»Der Spiegel ist für den Maler ein grandioses Mittel. Wie er aber genau verstanden wurde und welche Rolle wiederum die Geisteshaltung des Auftragsgebers spielt, bleibt uns verborgen.«¹¹⁰

Wie interessant biographisch-lebensgeschichtliche Details in ihrer möglichen Verbindung zum Werk auch sein mögen, sie weisen umgekehrt auf eine ungeheure Erklärungsnot hin, die das Werk des Caravaggio herruft. So will insbesondere der biographische Ansatz das vom Zeitkontext abweichende, Ungewöhnliche und Eigenständige des Werkes hinreichend erklären. Dass sich aber gerade das Narziss-Bild durch die ungeklärte Urhebererschaft einer solchen ›Identifizierung‹ von Künstler und Werk widersetzt, stellt – so die These – keinen Zufall dar, sondern führt auf die im Bild behandelte Frage nach Identität zurück. Entsprechend ›verrückt‹ (im wahrsten Sinne des Wortes) wirkt diese Verbindung in zahlreichen Bildbeschreibungen, die im Narziss-Bild einen »Modellfall des Bildermachens« erkennen wollen. In diesen Beschreibungen schaut Narziss als Maler auf sein Werk und stellt fest, dass sein Bild vom Modell abweicht.¹¹¹ Das Werk, so lässt sich rückübersetzen, entzieht sich dem Künstler. Es lässt sich folglich nicht vollständig vom Künstler her rekonstruieren.¹¹²

3.1.3 Ein »caravaggesker« Narziss

Das Hineingehen ins Bildanschauliche – die hier verfolgte Spur der Wirkung des Bildes auf seinen Betrachter – führt näher heran. Es verlagert die Frage nach den Beweggründen des Künstlers (und des Auftraggebers) hin zu der Frage nach dem Stil des Bildes, das eine bestimmte künstlerische Handschrift trägt. In dieser Weise wird bei Damisch aus dem Caravaggio ein ›caravaggesker Narziss‹.¹¹³

110 Ebd., S. 82.

111 Vgl. LYPP, BERNHARD: »Spiegel-Bilder«; vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«.

112 Wie ungeeignet die Rückschlüsse der Wirkung des künstlerischen Werkes auf die Intention des Künstlers sind, veranschaulicht Brehm in der Rezeptionsgeschichte Caravaggios (vom 17. Jhd. bis in 1990er Jahre) anhand der kontrovers geführten Naturalismus-Debatte bzw. Neubewertung des Naturalismus-Begriffs. Die Identitätsfrage entzündet sich hier an der bis heute kontrovers geführten Debatte, ob Caravaggio nach dem (lebendigen) Modell gemalt hat. Diese Frage nach dem Modell, eine weitere Spielart der Identitätsfrage, dieses Mal jedoch als Verhältnis der Bilddarstellung zum Modell, durchzieht werk- und epochenübergreifend die gesamte Caravaggio-Rezeption. Vergleichbar mit der Suche nach Übereinstimmung zwischen Bild und Maler im Falle der Narziss-Darstellung, werden hier werkübergreifend jeweils Übereinstimmungen der Darstellung mit den Modellen der Darstellung eruiert. vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 417.

113 Vgl. DAMISCH HUBERT: »Barocker Narziß?«, S. 192.

Was aber macht diesen Stil aus? Eine eindrucksvolle Werkbeschreibung legt Wolfram Pichler vor. Er beschreibt die Unmittelbarkeit der Bilder Caravaggios, die Dinge so zeigten, als ob sie körperlich unmittelbar anwesend seien. Er bezeichnet dies als die »Evidenz« der Darstellung und eine Form des »Vor-Augen-Stellens«, dem sich der Betrachter nicht entziehen kann.¹¹⁴ In den Bildern von Caravaggio sind dreckige Fingernägel zu sehen, Risse in Gewändern. Biblische, wie mythologische Stoffe wirken wie Alltagsszenen (und doch künstlich). In der Darstellung einer solchen Szene, *Die Bekehrung des Paulus* (Rom, Santa Maria del Popolo, 1602), nimmt ein Pferd beinahe die gesamte Bildfläche ein. Sein Hintern zieht den Blick auf sich. Der Protagonist, Paulus, liegt unter dem Pferd, mit weit ausgebreiteten Armen. Meint Bekehrung etwa, von einem Pferd getreten zu werden? Wenig andächtig wirkt auch das Bild *Der ungläubige Thomas* (Potsdam, Bildergalerie Sanssouci, 1601/02). Die Beglaubigung, das Zeigen, führt in eine klaffende Wunde in Form einer Vagina hinein, dem sich der Blick nicht entziehen kann. Die Drastik dieser »Evidenz« der Werke Caravaggios unterstreicht Bologna in seiner Aussage, es handle sich dabei um eine Form der Autopsie¹¹⁵. Mit anderen Worten: Die Werke Caravaggios führen nah heran, nehmen den Gegenstand auseinander und verschonen den Betrachter nicht vor unschönen und verborgenen Aspekten unserer Wirklichkeit. Salber beschreibt dies als eine Charakteristik der Werke Caravaggios, Unfassbares fassbar zu machen.¹¹⁶ Diese Nähe und Direktheit spürt auch der Betrachter des *Narziss*-Bildes, wenn er mit der kompromittierenden Mitte, dem phallusartigen Knie, konfrontiert wird – ein Bildmittelpunkt, der ebenso isoliert, unangebunden wirkt wie das fragmentierte Bild im Ganzen (s.o.). Im wahrsten Sinne des Wortes machen diese Bilder ihren Betrachter »fassungslos«.

Die Alltäglichkeit bildet ein weiteres Charakteristikum der Werke Caravaggios; diese Qualität kontrastiert die bühnenartige Lichtinszenierung seiner Bilder. Während das sogenannte »Profane« nicht durch Caravaggio in die Kunst neu eingeführt wurde und seit der Renaissance einen klerikalen Diskurs über die Zulässigkeit solcher Kunst entfachte¹¹⁷, so liegt doch das Besondere und Unkonventionelle von Caravaggios Bildwerken darin, dass dem Betrachter Heilige wie Normalsterbliche erscheinen. Zu einer möglichen Verwechslung der Heiligenszenen mit Alltags- bzw. Genreszenen trägt nicht nur das Weglassen gängiger ikonographischer Hinweise bei.¹¹⁸ So erinnert beispielsweise die *Kreuzigung des heiligen Petrus* (Rom, Santa Maria del Popolo, 1602) an Bauarbeiten, bei der jeder Beteiligte seine Aufgabe zu erfüllen hat. Ein moralischer Duktus, das Trennen von Täter und Opfer, die Darstellung des Leidens – Bildqualitäten, die bei einem solchen Bildsujet gängig sind – fehlen gänzlich. Auch mit dieser Bildqualität, dem Fehlen einer moralischen Bewertung, fügt sich *Narziss* in das Gesamtwerk Caravaggios. Es

114 Vgl. PICHLER, WOLFRAM: »Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio«, S. 127-128.

115 Bologna zit.n. ebd., S. 134.

116 Vgl. SALBER, WILHELM: »Caravaggio und Psychologie«, in: *Anders* (2011).

117 Vgl. BROWN, BEVERLY LOUISE: »Zwischen dem Heiligen und dem Profanen«, *Die Geburt des Barock*, Stuttgart: Belsler 2001, S. 274-303.

118 Als Beispiele führt die Kunsthistorikerin Louise Brown folgende Bilder an: Die büßende Magdalena (Rom, Galleria Doria Pamphilj, 1593/94) und Johannes der Täufer (Rom, Pinacoteca Capitolina, um 1602) vgl. ebd., S. 292.

lässt seinen Betrachter, wie auch bei anderen Bildern, schmunzelnd an eine banale Alltagsszene denken. Wie bereits in der Einführung erwähnt, fühlt sich Hartlaub an einen an einen Neapolitaner Fischerjungen erinnert¹¹⁹, Longhi gibt dem Bild den ironischen Titel »Unbesorgter Knabe, sich in einem Tümpel betrachtend«¹²⁰. Und gleichzeitig wird es sogleich (ebenfalls durch Longhi) als *Narziss* identifiziert.

Nach Salber gehe es in den Bildern Caravaggios jeweils um einen »bedeutsamen Handlungskörper, durch den sich Menschen, Dinge, Welten und Mythen verbinden.«¹²¹ In seinen Bildern werde die Verbundenheit der Alltagsphänomene mit den Urphänomenen spürbar. Er sieht in ihnen das Verhältnis von »banal und entwickelt« in Szene gesetzt.¹²² Zu einer vergleichbaren Gesamteinschätzung gelangt auch die Kunsthistorikerin Louise Brown. Beispielhaft an der zweiten Darstellung *Johannes des Täufers* (Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 1604/05) macht sie auf die »Menschlichkeit« des Heiligen in der Darstellung Caravaggios aufmerksam:

»Die sinnliche Schönheit von Caravaggios jungem Johannes, die extrem realistische Flora und Fauna und die üppige Beschaffenheit seines Kamelfells sowie das rote Tuch erregen sofort Aufmerksamkeit, doch was mehr als alles andere überwältigt, ist das tief empfundene Gefühl und die menschliche Verletzlichkeit des verängstigten jungen Mannes. Sein Elend hat nichts Dogmatisches; man kann sich vielmehr auf fundamental menschliche Weise identifizieren. Genauso, wie die Theologen gewarnt hatten, erfasst der Betrachter den hl. Johannes nicht als eine von Gott erfüllte Persönlichkeit, sondern als eine ganz gewöhnliche leidende Seele. Insofern verkörpert diese Gestalt Caravaggios letzten Hochseilakt zwischen dem Heiligen und Profanen.«¹²³

Mit Blick auf die Phänomene der Bildrezeption wird am *Narziss*-Bild eine solche Verbindung als eine Kluft zwischen dem Idealen, dem Banal-Archaischen sowie Abgründigen deutlich. Pichler weist auf eine weitere Charakteristik des Werkes hin. In Caravaggios Bildern werde die Grenze zwischen Realität und Fiktion ausgelotet und das Bildmedium selbst auf eine Art Probe gestellt. Er führt dies an Caravaggios *Früchtekorb* (Mailand, Pinacoteca Ambrosia, 1595/6) exemplarisch vor:

»Einzelne Weintrauben sind offenbar gepflückt worden. Beim Pflücken sind Teile der Früchte, ist eine Art feines Gelee an den Stengeln zurückgeblieben. Da es noch glänzt, also feucht geblieben ist, kann der Moment des Pflückens kaum lange vergangen sein, der kleine Raub ist, wie es scheint, eben erst geschehen.«¹²⁴

Die unsichtbaren Vögel, die die Trauben geraubt haben, seien – so Pichler – erfolgreicher als die täuschenden Trauben des Zeuxis in der antiken Anekdote. Dieses Spiel mit der immerwährenden Gegenwärtigkeit des Bildes, das zugleich ein unmittelbar

119 Vgl. WELSCH, MAREN: »Vom *Narziss* zum *Narzissmus*. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 48.

120 LONGHI, ROBERTO: *Caravaggio*, S. 32.

121 SALBER, WILHELM: »*Caravaggio und Psychologie*«, S. 7.

122 Vgl. ebd., S. 8; vgl. SALBER, Wilhelm: *Märchenanalyse* (1987), 2. Auflage Aufl., Bonn: Bouvier 1999, S. 87.

123 BROWN, BEVERLY LOUISE: »*Zwischen dem Heiligen und dem Profanen*«, S. 300.

124 PICHLER, WOLFRAM: »*Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio*«, S. 138.

Vorangegangenes oder Folgendes mit zur Anschauung bringt, wird in den räumlich-zeitlichen Diskontinuitäten folgender Bilder noch deutlicher. Ein Riss im Gewand eines Jüngers im *Emmausmahl* (London, National Gallery, 1600/01), bringe nach Pichler eine Dynamisierung mit sich – schwer vereinbar mit dem Augenblick, der malerisch festgehalten/stillgelegt sei.¹²⁵

Diese grundsätzliche Auseinandersetzung Caravaggios mit dem eigenen Medium lässt sogleich an *Narziss* denken. Ein bisher in der Bildrezeption (weitgehend) unerwähnt gebliebenes oder häufig übersehenes Moment des Bildes, das Hineinfassen ins Bild durch den Protagonisten,¹²⁶ unterstreicht die von Pichler beschriebene und von Caravaggio offensichtlich intendierte Diskontinuität und steigert sie zu einer Unvereinbarkeit des Bildanschaulichen mit der Bilddarstellung. Denn das Hineinfassen würde das Bild verunmöglichen – das Wasser müsste durch die Berührung Wellen schlagen und das Spiegelbild dürfte nicht zu sehen sein. Die folgende generalisierende Beschreibung des Werkes von Caravaggio veranschaulicht das Auseinandergehen von Bild und Bilderwartung. Sie wirkt passgenau auf den *Narziss* zugeschnitten. Tatsächlich bleibt das umstrittene Werk aber im Aufsatz von Pichler gänzlich unerwähnt:

»Es gibt, anders gesagt, Gemälde, in denen die Geste des Vor-Augen-Stellens zwiespältig und der dargebotene Anblick stellenweise oder im Ganzen hinsichtlich seiner Identität [sic!] problematisch wird. Dies kann durch Vertauschung wie durch Verdopplung geschehen. Entweder wir bekommen an einer bestimmten Stelle eines Gemäldes nicht das zu sehen, was zu erwarten war, sondern etwas davon Verschiedenes, das von ersterem in phänomenaler Beziehung nur geringfügig differieren mag, durch diese Differenz jedoch die Einheit des im Bild dargebotenen Anblicks aufbricht und seine Stimmigkeit gefährdet. Die Oberfläche des gemalten Bildes verliert dann ihre spiegelnde Undurchdringlichkeit, und die vielfältigen Finten des Malens treten stellenweise zu Tage. Oder dem gegebenen Anblick ist ein starkes Moment von Verdopplung eingeschrieben, so daß er sich in zwei einander ähnliche Teile aufspaltet, die stark aufeinander verweisend, nicht nur die Präsenzwirkung des Bildes brechen, sondern auch seine referentielle Fundierung in produktionsästhetischer Beziehung (»kein Strich ohne die Sache vor Augen«) fragwürdig erscheinen lassen.«¹²⁷

3.2 Der Zeitkontext

3.2.1 Der (stil- und kultur-)geschichtliche Ansatz zur Erklärung eines Kunstwerks

Der biographische Ansatz geht, am »caravaggischen« *Narziss* beispielhaft vorgeführt, notgedrungen in eine Beschreibung des Stils über; ergänzt oder ersetzt die unzurei-

125 Vgl. ebd., S. 135.

126 Vgl. WELSCH, MAREN: »Vom *Narziss* zum *Narzissmus*. Mythos und Betrachter. Von *Caravaggio* zu *Olaf Nicolai*«, S. 50. »Der zärtliche Versuch, das Spiegelbild zu berühren, wird nicht dargestellt. Die Einheit von *Narziss* und seinem Spiegelbild wird bewusst unterbrochen, obwohl sie von Ovid direkt beschrieben wird.«

127 PICHLER, WOLFRAM: »Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei *Caravaggio*«, S. 140-141.

chenden Erklärungen über die Vita und Intention des Künstlers. Es handelt sich hierbei jedoch noch nicht um eine zeitgeschichtliche Einordnung des Werkes.

Die kulturgeschichtliche Perspektive auf das Kunstwerk ist eng mit dem Namen Joachim Winckelmanns (1717-1768) verknüpft. Er gilt als Begründer der wissenschaftlichen Archäologie und Kunstgeschichte. Anfang des 19. Jahrhunderts etabliert sich die Kunstgeschichte als eigenständige Wissenschaft; Göttingen schreibt 1799 die erste Professur für Kunstgeschichte aus. Mit dem Blick auf zeitgeschichtliche Zuordnungen und Voraussetzungen von Kunst schwächt sich zwar das Interesse an den Künstlerbiographien nicht ab, sie schafft aber Ansätze eines übergreifenden Erklärungsansatzes. Eine historiologische Perspektive bleibt mit dem biographischen Ansatz in zweierlei Hinsicht in enger Verwandtschaft. Zum einen lassen sich Entsprechungen zwischen dem Künstler und der Kultur, die ihn prägt, finden. Dahinter lebt die Vorstellung, dass sich das Zeitgeschehen vom Künstler ins Werk fortsetzt. Zum anderen suchen beide Ansätze Erklärungen für das Werkanschauliche ›außerhalb‹ des Kunstwerks. Indem das Werk in seiner Entstehungszeit und in seinem kulturellen Kontext verortet wird, erscheint diese Perspektive jedoch übergreifender als der biographische Ansatz.

Die Anfänge der Kunstgeschichte sind durch eine Hierarchisierung der Künste und Kunstepochen geprägt. Das besondere Verdienst des Kunsthistorikers Alois Riegl liegt darin, die Stilgeschichte von ihrem normativen Einschlag befreien zu wollen. Er prägt den Begriff des »Kunstwollens«, mit dem er sich insbesondere gegen eine normative Kunstgeschichte wendet, die, so Riegl, aus ihrem jeweiligen Zeitgeschmack heraus, die Kunstepochen in Hoch- und Tiefphasen einteilt. Riegl beschreibt in seiner »Geschichte des Wollens« kulturpsychologische Voraussetzungen des Kunstschaffens, aus dem heraus sich erst als seine Folge ein spezifisches »Können« entwickelt. Auch diese Abfolge – erst »Wollen«, dann »Können« – richtet sich gegen die Hierarchisierung von Kunst, wonach bestimmte Kulturen, quasi unterentwickelt, noch nicht über die adäquaten Mittel (materialer und technischer Natur) verfügt hätten.¹²⁸ Es handelt sich um eine neue Sicht auf das Kunstwerk, die mit dem »Wollen« einen ersten Schritt unternimmt, das Kunstwerk als autonom zu setzen.¹²⁹

Die Nähe zum biographischen Ansatz liegt darin, dass es sich bei dieser Perspektive ebenfalls um die Eruierung einer Intention des Kunstschaffens handelt – allerdings einer, die den Fokus auf das Gemeinsame der Kunstwerke einer Zeit legt und das einzelne Kunstwerk aus der Zeit/Stilgeschichte heraus und nicht von der Künstlerpersönlichkeit und ihrer Motivation her ergründet. In diesem Sinne beschreibt Riegl eine psychologische Stilgeschichte, die jedoch das Hineinversetzen des Kunsthistorikers in das Werk erfordert. Weite Teile seiner Schriften ließen sich genauer als eine Geschichte der (antizipierten) Wirkungen von Kunst bezeichnen, aus denen heraus sich erst ein ›Kunstwollen‹ ableitet.

128 Bei Riegl wird das psychologische Element seiner kunsthistorischen Forschung zu einem Gegenprogramm ›materialistisch‹ denkender Kollegen wie Gottfried Semper. Dieser leitet Kunst aus den material-technischen Möglichkeiten einer Epoche, aus ihrem ›Können‹ heraus ab. Ein Hinweis zur Interdisziplinarität des Diskurses: Ein solches Gefecht zwischen einer geisteswissenschaftlichen oder naturwissenschaftlichen Konzeption des Fachs wird auch in der Psychologie ausgetragen.

129 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Hanse 1893.

Die unterschiedlichen Beschreibungen des Barockstils, im folgenden Unterkapitel ausgeführt, werden jedoch die Schwierigkeiten einer rezeptionsunabhängigen stilgeschichtlichen Beschreibung verdeutlichen. Denn die rezeptionsgeschichtlichen Unterschiede stellen die geschichtliche Perspektive, will sie hierüber ein Allgemeines am Kunstwerk genieren, stark in Frage.¹³⁰ Wenn vom Werkanschaulichen die Rede ist, dies offenbart ja der Narziss des Caravaggio, so drängt sich der Eindruck der Perspektivität des Betrachters auf und es lässt sich fragen, inwiefern hier eine objektive, eine Außenperspektive möglich ist?

Die Verortung des Kunstwerks in seinen jeweiligen Zeitkontext wirft zudem die Frage nach seiner Wirkung auf einen Betrachter der Jetztzeit auf. Vermag dieser das Kunstwerk zu ›verstehen‹ – wenn er doch nicht zur Zeit der Entstehung des Kunstwerks gelebt hat? In besonderer Weise wird dies auch am Narziss-Bild, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen, diskutiert, wie später erläutert wird. Und auch für den Kunsthistoriker ist es unmöglich, jeweils in die Zeit der Entstehung ›vergangener‹ Kunst zurückzugehen. Ihm bleibt – will er Kunst über den (kultur-)geschichtlichen Kontext erklären – lediglich der Weg einer mühsamen Rekonstruktion. Dabei stellt die vollständige Wiederherstellung der ursprünglichen Bedingungen ein Ziel dar, das nie vollständig erreicht werden kann, von Gadamer als die »Ohnmacht aller Restauration« bezeichnet.¹³¹ Die Werke der Kunstgeschichte würden aus einer solchen Perspektive allesamt zu »beschädigten« Gegenständen, wie folgendes Zitat von Schleiermacher, einem prominenten Vertreter des historiologischen Ansatzes, unterstreicht:

»So ist also eigentlich ein Kunstwerk auch eingewurzelt in seinen Grund und Boden, in seine Umgebung. Es verliert schon seine Bedeutung, wenn es aus dieser Umgebung herausgerissen wird und in den Verkehr übergeht, es ist wie etwas, das aus dem Feuer gerettet ist und nun Brandflecke trägt.«¹³²

Zum einen bildet die Unmöglichkeit einer vollständigen Rekonstruktion ein wissenschaftspragmatisches Argument gegen eine Erklärung des Kunstwerks ausschließlich aus seinem geschichtlichen Entstehungskontext heraus. Zum anderen wäre wie schon beim biographisch-intentionalen Ansatz danach zu fragen, ob diese Verortung dem Kunstwerk angemessen ist. Ein das Zeitgeschehen rekonstruierender Ansatz würde sich geradezu verbieten, geht man davon aus, dass sich ein Kunstwerk ›erst‹ oder ›vornehmlich‹ in seiner Betrachtung erschließt. Die Abgrenzung wird noch deutlicher, wird von einer Zeitunabhängigkeit dieser Kunsterfahrung ausgegangen – spricht das Kunstwerk in seiner Wirkstruktur als zeitüberdauernd angesehen.¹³³ Ein Argument für die

130 Aus dieser Problematik heraus löst sich der Begriff »Kunstwissenschaft« aus der Disziplin Kunstgeschichte heraus und wird teils zu einem Kampfbegriff gegen die geschichtliche Perspektive.

131 Vgl. GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 172.

132 SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH D.E.: *Ästhetik* (1819/25), Hamburg: Meiner-Verlag 1984, S. 85.

133 Wenn Gadamer von der ›Seinseinheit des Kunstwerks‹ ausgeht, muss er sich eingestehen, dass diese Vorstellung des Werks neueren Datums ist. Ihm liegt ein Autonomiegedanke des Kunstwerks zugrunde, den es so zumindest in der Kunst des Mittelalters nicht gegeben hat, wie er selbst einräumt.

zeitunabhängige Ontologie des Kunstwerks als einer ›Seinseinheit‹ findet Gadamer darin, dass ein Kunstwerk erst in der Betrachtung gegenwärtig wird.

»Gleichzeitigkeit« dagegen will hier sagen, daß ein Einziges, das sich uns darstellt, so fernem Ursprungs es auch sei, in seiner Darstellung volle Gegenwart gewinnt. Gleichzeitigkeit ist also nicht eine Gegebenheitsweise im Bewußtsein, sondern eine Aufgabe für das Bewußtsein und eine Leistung, die von ihm verlangt wird. Sie besteht darin, sich so an die Sache zu halten, daß diese ›gleichzeitig‹ wird, d.h. aber, daß alle Vermittlung in totaler Gegenwärtigkeit aufgehoben ist.«¹³⁴

Gadamer betont in dem, was er als eine »Leistung« bezeichnet, den Herstellungskarakter von Kunst durch den Betrachter. Und zugleich verortet er die Varianz der Kunsterfahrung nicht im jeweils Subjektiven des Betrachters, zu welchem auch der Zeitkontext gehört. Diese Varianz sei vielmehr im Werk selbst angelegt.¹³⁵

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden – dem kulturgeschichtlichen Ansatz entsprechend – das Narziss-Bild dem Zeitalter seiner Entstehung zuzuordnen. Hierzu wird zunächst der Barock als Stilepoche und Umbruchszeit beschrieben und mit ihm Caravaggio als ein Künstler, der als sein Mitbegründer gilt. Nach der Beschreibung dieser Umbruchsphase in der Kunst, wird anschließend das Narziss-Bild auf seine barocken Züge hin befragt.

3.2.2 Caravaggio, ein Künstler des Barock

Das Werk des Caravaggio wird im kunstgeschichtlichen Diskurs seit seinen Anfängen einhellig dem Barock zugeschrieben. In Monografien wird Caravaggio als »Genie des Barocks« gefeiert.¹³⁶ Er gilt als ›Naturalist‹ und der Naturalismus, durch ihn begründet, als eine besondere Ausformung des Barock, die stark ›italienisch‹ geprägt ist und sich von der Kunst der sogenannten ›Nordländer‹ abhebt. Die ›Naturtreue‹ des Caravaggio, als Realismus der Darstellung verstanden, lässt sein Werk in einen Gegensatz zum Manierismus treten. Die zeit- und kulturspezifische Umbewertung des ›Naturalismus‹-Begriffs, von Margit Brehm ausführlich am Fall Caravaggio erforscht, verdeutlicht dass diese Zuschreibung nicht ganz eindeutig ist. So wird bereits im 17. Jahrhundert diskutiert, ob es sich in der Kunst des Caravaggio nur um Widerspiegelungen der Natur handelt oder ob diese ›Naturtreue‹ mit einer eigenen ›maniera‹ verbunden ist, die den Stil prägt.¹³⁷ So wird das Werk von Caravaggio (auch heute noch) nicht zwangsläufig in einen Gegensatz zum Manierismus gestellt. Versteht man den Manierismus als einen Stil der individuellen Entfaltung einer Künstlerpersönlichkeit, fernab von den

134 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 132.

135 Ebd., S. 128.

136 Vgl. LAMBERT, GILLES (2000): *Caravaggio*.

137 Vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 400.

gesellschaftlichen Zwängen und Regulierungen¹³⁸, so steht Caravaggio und sein Werk unbestreitbar für einen solchen eigenen Stil (*maniera*).¹³⁹

Die Vorstellung dessen, was ›Naturalismus‹ meint, verändert sich durch die kunstgeschichtliche Forschung seit dem 17. Jahrhundert hindurch bis in die Jetztzeit, und mit ihr die Einschätzung des Werkes Caravaggios. Im Kern wird die Frage bewegt, was Kunst ausmacht oder wie sie sein sollte: Ist sie Widerspiegelung der Natur (Abbild), Verschönerung (Idealbild) oder Aufklärung (Urbild)? Die Frage der Konzeption/Sicht des Künstlers soll hierüber Aufklärung geben, weshalb mühsam rekonstruiert wird – beispielsweise im Diskurs des 17. Jahrhunderts – ob Caravaggio nach dem Modell gemalt hat. Das Verhältnis vom Modell zur Darstellung und vom Künstler zum Werk kann hier also als analog aufgefasst werden. Analog ist auch die Frage nach dem Verhältnis des Barock zum Werk des Künstlers – eine komplizierte Frage, da Caravaggio, wie gesagt, als Stil-prägend gilt. Ohne ihn, darin ist sich die Kunstforschung weitestgehend einig, hätte es, bei allen Vergleichen und Vorformen, diese spezifische Ausprägung des Barock nicht gegeben. Anzunehmen ist, dass sich die rezeptionsgeschichtliche Einschätzung des Barock in den rezeptionsgeschichtlichen Einschätzungen des Werkes des Caravaggio, so auch im *Narziss*, spiegeln, zumal Caravaggio stilprägend ist.

Die Werke des Caravaggio hatten, den Quellenberichten zufolge, eine polarisierende Wirkung auf die zeitgenössische Rezeption: »Ganz Rom war für und wider.«¹⁴⁰ Zum einen wiesen Kirchen seine Bilder zurück, zum anderen fand Caravaggio mächtige Befürworter und Mäzene aus hochrangigen Kirchenkreisen, darunter den Kardinal Del Monte.¹⁴¹ Diese polarisierende Wirkung stellt, bei allen rezeptionsgeschichtlichen Unterschieden seit Entstehung der Werke, einen durchgängigen, also zeitgeschichtlich unabhängigen Zug der Kunstwerke Caravaggios dar. Die Werkrezeption des *Narziss* kann hier als Beispiel dienen.

Es soll nun der Versuch unternommen werden – der Perspektive der stil- und kulturgeschichtlichen Einordnung des Kunstwerks folgend – die künstlerische Handschrift des Caravaggio und schließlich den *Narziss* aus dem Barockzeitalter heraus zu verstehen. Vergleichbar mit der Rezeptionsgeschichte des ›Falls Caravaggio‹ sind auch die kunstgeschichtlichen Beschreibungen des Barockstils nicht als wertneutral anzusehen. Sie sind ebenfalls perspektivisch und ihrer Zeit verhaftet. Dennoch können hier Unterschiede gemacht werden, zwischen solchen Positionen, die sich um eine nicht normative Beschreibung bemühen und solchen, die teils explizit, teils implizit in Kunstkritik umschlagen.

Zwiespältig wie das Werk des Caravaggio fällt die kunstgeschichtliche Einordnung der gesamten Epoche aus, die durchaus keine einheitliche ist. Sie beginnt bereits mit einer unterschiedlichen Datierung. Manche Autoren setzen einen Anfang bereits in der

138 Ganz im Gegensatz zu der Überzeugung Riegls, s.o.

139 Die Abwendung Caravaggios vom Stil des Manierismus, ungefähr in die Zeit von 1520 bis 1600 datiert, beschäftigt die Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und bleibt unentschieden. vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 400.

140 RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 205.

141 Vgl. BROWN, BEVERLY LOUISE: »Zwischen dem Heiligen und dem Profanen«, S. 276.

Hochrenaissance, so Alois Riegl. Auch Panofsky betont eine Genealogie; er sieht im Phänomen Barock eine »Reaktion gegen die Übertreibung und Überkompliziertheit« des Manierismus. Mit der Rückkehr »zu Klarheit, natürlicher Einfachheit und sogar Ausgewogenheit« in der frühen Barockphase erkennt Panofsky eine Nähe und nicht die Differenz zur Kunst der Renaissance.¹⁴² Panofsky, und mit ihm zuvor Riegl, widersprechen damit einer (bis heute) weit verbreiteten Auffassung, die Renaissance stünde in einem diametralen Gegensatz zur Kunst des Barock. Wie in den weiteren Ausführungen deutlich werden wird, ist Caravaggio als einer seiner Begründer nicht nur ein Künstler des Barock; seine künstlerische Position hinterfragt zugleich die Bilder der voneinander abgehobenen Epochen; insbesondere die der Renaissance und Antike.¹⁴³

Zurückgehend auf die Anfänge der Kunstgeschichte, teilen sich die Einschätzungen zur Barockepoche im Zeitalter der aufkeimenden akademischen Kunstwissenschaft – von Winckelmann bis Riegl – in zwei Lager: in solche, die im Barock lediglich einen Verfall der italienischen Renaissance und/oder den Verlust des antiken »Idealschönen« (Winckelmann) erkennen wollen und solche, die das »Neuartige« dieser Kunst würdigen (Schmarsow) und in ihr den Beginn der Moderne situieren (Riegl).¹⁴⁴ Caravaggio als ein Künstler und Mitbegründer des Barock steht im besonderen Maße für diese Polarisierung. Die Kunstkritik an dieser Epoche, von Bellori, über Winckelmann bis Burckhardt, lässt sich als das Verlusterleben des Universellen in der Kunst deuten. Selbst in Heinrich Wölfflins Schrift, *Renaissance und Barock* von 1888, die einen Versuch der nicht normativen Scheidung der beiden Epochen darstellt, scheint zwischenzeitlich diese Kritik und ein grundsätzliches Erstaunen und Befremden gegenüber der Kunst des Barock durch.¹⁴⁵ Wölfflin spricht von der »Steigerung der Größe« als Anzeichen einer »sinkenden Kunst« und von einer Effekthascherei durch den Barock, der lediglich zu beeindrucken versuche.¹⁴⁶

»Die Renaissance ist die Kunst des schönen ruhigen Seins. Sie bietet uns jene befreiende Schönheit, die wir als ein allgemeines Wohlgefühl und gleichmässige Steigerung unserer Lebenskraft empfinden. An ihren vollkommenen Schöpfungen findet man nicht, was gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregert wäre; jede Form ist frei und ganz leicht zur Erscheinung gekommen; der Bogen wölbt sich im reinsten Rund,

142 Vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), übers. von. WÖLFLE, HOLGER (AUS DEM AMERIKANISCHEN), Berlin-Hamburg: Philo & Philo Fine Arts 2005, S. 20.

143 Vgl. VON ROSEN, VALESKA: »Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600«, in: PFISTERER, ULRICH und WIMBÖCK, GABRIELE (Hg.): *Novità: Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich: Diaphanes 2011, S. 471-488; vgl. VON ROSEN, VALESKA: »Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio«, in: KABLITZ, ANDREAS und REGN, GERHARD (Hg.): *Renaissance – Episteme und Agon: für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstags*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006, S. 423-449.

144 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 1.

145 Der Studie liegt die Vorstellung von kunstgeschichtlichen Zyklen zugrunde, wonach auf klassizistische Epochen jeweils solche folgten die ihre Identität nicht klar zu erkennen geben; die durch ein »Verbergen« und »Unklarheit« gekennzeichnet seien.

146 Vgl. WÖLFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München: Theodor Ackermann 1888, S. 26, 57.

die Verhältnisse weit und wohlig. Alles athmet Befriedigung und wir glauben nicht zu irren, wenn wir eben in dieser himmlischen Ruhe und Bedürfnislosigkeit den höchsten Ausdruck des Kunstgeistes jener Zeit erkennen.

Der Barock beabsichtigt eine andere Wirkung. Er will packen mit der Gewalt des Affects, unmittelbar, überwältigend. Was er giebt ist nicht gleichmässige Belebung, sondern Aufregung, Ekstase, Berauschung. Er geht aus auf einen Eindruck des Augenblicks, während die Renaissance langsamer und leiser, aber desto nachhaltiger wirkt.«¹⁴⁷

Der Betonung der Differenz der beiden Epochen, Renaissance und Barock, durch Wölfflin stehen Genealogien durch Riegl und Panofsky gegenüber, auf die später noch eingegangen wird.¹⁴⁸ Im Werk des Caravaggio ließ sich in der älteren und neueren kunsthistorischen Forschung eine besonders starke Nähe zu den Werken des Michelangelo Buonarroti herstellen.¹⁴⁹ 1475 geboren und gemeinhin als Renaissance-Künstler bezeichnet, gilt er gleichzeitig als »Vater des Barock«¹⁵⁰. Zwischen 1521 und 1524 habe sich im Entwurf der Medici-Gräber bei ihm ein Stilwandel hin zum Barock vollzogen.¹⁵¹ Nach Riegl trete im Werk von Michelangelo – die drei Künste (Skulptur, Malerei, Architektur) übergreifend – die innere Empfindung an die Stelle des Symbolischen¹⁵² – eine Neuerung bei Michelangelo, die auch die Bildwerke des Caravaggio charakterisiert. Besonders eindrücklich wird diese Stilwandlung bei Michelangelo in der Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Kapelle:

»Christus in merkwürdiger Verkürzung; er saß eben die innere Erregung zwingt ihn, sich zu erheben und zugleich das Verdammungsurteil auszusprechen. Ist das ein gerechter Richter? Nein, ein leidenschaftlich befangener Sterblicher, die Leidenschaft – subjektive Aufwallung des Momentes – beherrscht ihn momentan vollständig.«¹⁵³

Wie später in Caravaggios Genredarstellungen Heiliger und mythologischer Figuren finden sich bereits bei Michelangelo die Stilelemente der Verzerrung und der inneren Erregung selbst bei einer Figur wie Jesus Christus. Die Entwicklung des Barockstils im

147 Ebd., S. 24.

148 Panofsky wirft Wölfflin eine »Unterlassungssünde« vor, das Zeitalter des Manierismus in der Erklärung des Barockphänomens gänzlich ausgespart zu haben, wodurch erst die Renaissance als ein Gegensatz erscheine vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 16.

149 Wie sehr im Werk von Caravaggio neue Konzeptionen der Darstellung des Barockvaters Michelangelo anklingen, zeigt der Kunsthistoriker Rudolf Preimesberger beispielhaft am »Amor« des Caravaggio. vgl. PREIMESBERGER, RUDOLF: »*Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum »Amor« der Berliner Gemäldegalerie*«, in: VAN ROSEN, VALESKA, KRÜGER, KLAUS, und PREIMESBERGER, RUDOLF (Hg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 243-260.

150 Vgl. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 67.

151 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 32.

152 Vgl. ebd., S. 38.

153 Ebd., S. 41.

Werk des Michelangelo, die Riegl zeichnet, weist eine große Nähe zu dem auf, was unter dem sogenannten ›Naturalismus‹ des Caravaggio verstanden wird. Im Unterschied zu Michelangelo ist diese Abkehr vom Symbolisch-Repräsentativen mit der Nähe und Wucht der Darstellung, bei gleichzeitigem Fehlen ikonographisch gängiger Symbolik, unübersehbar und an ein Extrem gebracht. Dieser ›Naturalismus‹ wird mit Caravaggio zu einer eigenständigen Spielart des Barock.

Riegl hebt diese durch Caravaggio begründete Stilrichtung streng vom Manierismus ab, den er als ein Intermezzo innerhalb einer Gesamtentwicklung versteht, die ihren Ausgang bei Michelangelo nimmt. Etwa in der gleichen Zeit, in der der Renaissance-Meister seinen Stilwandel hin zum Barock vollzieht (von Panofsky auf die Jahre 1521-1524 datiert) beginnt der Manierismus und hält circa bis 1600 an. Panofsky schärft den Blick auf die Epoche: der Manierismus sei aus einem »Problem der Renaissance« erwachsen, die Entdeckung der Zentralperspektive und mit ihr eine sich etablierende naturwissenschaftliche Wirklichkeitsauffassung bei gleichzeitigem Fortbestehen eines ›gotischen Geistes‹.¹⁵⁴ Er fällt in die Zeit der Gegenreformation und begegnet dem Renaissance-Widerspruch durch eine Form von Eskapismus und Abwendung vom ›Naturvorbild‹. Damit habe er die kirchliche Forderung erfüllt, sich vom ›heidnisch‹ wirkenden ›Materialismus‹ der Renaissance-Zeit zu lösen. Die Bilder der Manieristen hätten dekorativ, teils wie Karikaturen gewirkt und seien damit unverdächtig geblieben.¹⁵⁵ Der italienische Barock, darunter die Kunst des Caravaggio und der Carracci-Brüder, emanzipiert sich von den Bestrebungen der Gegenreformation; diese nach Riegl eher kunstfeindliche Phase sei um 1600 bereits vorbei gewesen. Caravaggio, der Begründer dieses Stils, habe in seiner römischen Schaffensphase »als Einzelner« einen Kampf gegen Manieristen und Bolognesen geführt.¹⁵⁶ Wie Riegl, so beschreibt auch Panofsky das Einsetzen des italienischen Barocks als eine Gegenreaktion gegen den Manierismus und nicht gegen die Renaissance.¹⁵⁷ Von dort aus würden, auch in Caravaggios neuartigen Bildentwürfen, teils ›Anklänge‹ an Malereien der Hochrenaissance deutlich. Diese Beschreibung trifft insbesondere die Werke des Caravaggio, die – so die kunstwissenschaftlich geteilte Einschätzung – nicht nur ungewöhnlich individuell seien, sondern sich jeglicher Norm repräsentativer Darstellung verweigerten.

Die Nähe zu Werken der Antike, wie auch der Hochrenaissance, die an zahlreichen Bildern von Caravaggio nachgewiesen wurde¹⁵⁸, steht in einem vermeintlichen Widerspruch zu den Normbrüchen des Caravaggio. Die Kunsthistorikerin Valeska von Rosen begründet ihn aus einer spezifischen Haltung Caravaggios zur antiken Tradition heraus. Caravaggio habe gezielt unkonventionelle antike Vorbilder gesucht – solche, die entweder in der Rezeption der Antike seitens seiner Zeitgenossen nicht beachtet

154 Er zeigt dies beispielhaft an einem Bild von Chirlandaio »Die Anbetung der Hirten« vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 24.

155 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 154.

156 »Es ist im wesentlichen das Unternehmen nicht einer ganzen Schule, sondern nur eines einzelnen Mannes gewesen; Caravaggios Auftreten und Aufenthalt in Rom war von Anfang bis Ende ein Kampf gegen Manieristen und Bolognesen.« Ebd., S. 161.

157 Vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 36.

158 Vgl. VON ROSEN, VALESKA: »Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio«.

oder für schlecht und hässlich befunden wurden. Von Rosen sieht darin eine künstlerische Strategie Caravaggios wirksam, die – so ihre Folgerung – auf eine Ironisierung des Imitatio-Diskurses seiner Zeit ziele.¹⁵⁹ Die hierauf bezogene »Naturalismus-Debatte« markiert somit am Werk des Caravaggio einen Umbruch, der auch die Klarheit Epochen-spezifischer Differenzierungen ins Wanken bringt.¹⁶⁰ So handelt es sich bei Caravaggio um einen Maler, der durch seine unorthodoxen Bezüge zur Antike (etwa durch seine Modellwahl)¹⁶¹ auf ungleiche Antiken hinweist; in jedem Fall aber implizit das »Bild« des Idealschönen der Antike relativiert/differenziert.

Caravaggio, so lässt sich hier festhalten, ist sowohl ein Künstler/Wegbereiter des Barock, als auch ein Künstler, der sich grundsätzlich derartigen Zuschreibungen widersetzt. Die Normverstöße, das Ausloten tradierter Bilder (vorangehender Epochen und Kunstideale) durch Caravaggio passt andererseits gut in die Epoche und zu den Beschreibungen barocker Kunst. So beklagt Wölfflin ein allgemein erstarkendes »Selbstbewusstsein« der Barock-Künstler, die sich keiner Maßgabe mehr verpflichtet sähen.¹⁶² Auf unterschiedliche Weise wird ein Individualismus beschrieben, der ein Genrebewusstsein erst bedingt: Riegl macht auf sogenannte »Stilgrenzen« aufmerksam, die im Altertum und im Mittelalter noch nicht bekannt gewesen seien. Sie seien mit dem »Subjektivismus« aufgekommen, der wiederum das Fehlen einer Norm spürbar macht. Der Barock als eine solche Neuerung muss sich also mit den Fragen einer solchen Norm auseinandersetzen.¹⁶³ Hierzu tragen auch die Gründungen der ersten Kunstakademien in Rom und Florenz in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bei. Sie fördern eine Entwicklung, in der das künstlerische Tun zu einem Feld künstlerischer Wahl wird.¹⁶⁴ Die Beschreibungen barocker Kunstwerke, der Ein-

159 Vgl. ebd., S. 445-447; vgl. VON ROSEN, VALESKA: »Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600«, S. 472-476.

160 Dass das Zeitalter des Barock durchaus keine einheitliche Epoche darstellt und der Begriff darüber hinaus erst rückblickend zur Bezeichnung von Neuerungen in der Kunst um 1600 dient, vermag wichtige Differenzen der dieser Kunst zu verschleiern. An den Werken Caravaggios zeigt von Rosen, dass grobe epochale Zuschreibungen weniger zielführend sind, als die Diskussion darüber, was jeweils von den Künstlern selbst als »bildwürdig« erachtet wurde. vgl. VON ROSEN, VALESKA: »Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600«.

161 Hierzu zählt von Rosen die antike Statue »Thusnelda« als Vorbild für Caravaggios Gemälde »Madonna di Loreto«, die zu Caravaggios Zeiten als eine ausgesprochen »unantike« Statue galt; Vergleichbares führt von Rosen an einer antiken Statue »Sterbender Gallier« vor, eine unkonventionelle antike Darstellung, die als Vorlage für das Gemälde »Johannes der Täufer« diente. Die antiken Statuen »Der Messerschleifer« und die »Trunkene Alte«, deren Körperdarstellungen Caravaggio zum Vorbild wurden, sind antike Werke, die dem antiken Körperideal widersprechen und ihrerseits darauf angelegt gewesen seien, die klassischen Darstellungsprinzipien und Normen zu verletzen. vgl. VON ROSEN, VALESKA: »Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio«.

162 WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 66.

163 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 26.

164 Die ersten Kunstakademien sind nach Riegl als Stätten anzusehen, in denen tradiertes Kunstwissen weitergegeben wird, und deren Funktion erst aus dieser Erschütterung heraus zu verstehen sind: als reaktionäre Kraft angesichts der Emanzipation der Künste und gleichzeitig als Eklektizis-

druck der »gesteigerten Subjektivität« (Riegl) und das Eintreten in eine »neue Sphäre hochsubjektiver Empfindungen« (Panofsky) lässt sich somit vor dem Hintergrund kulturgeschichtlicher Veränderungen verstehen und Caravaggio als ein Künstler seiner Zeit.

Ausgehend von dieser Stilneuerung, dem Individualismus des Caravaggio, werden nun weitere Neuerungen in den Bildwerken von Caravaggio zusammengefasst und grob »dem Barock« zugeordnet. Befremden, Widersprüchlichkeit, der Eindruck innerseelischer Zerrissenheit/Spaltung, sowie die Steigerung der Gegensätze stellen Wirkungsbeschreibungen barocker Kunst dar, die sich in den Werken des Caravaggio zuspitzen. Auch das eigentümlich Verzerrte der barocken Kunst, das Unförmig-Hässliche, die Emanzipation des Einzelnen gegenüber dem Harmonisch-Ganzen und die hieraus erwachsenen Schattenwirkungen stellen treffende Charakterisierungen des caravaggesken Bildwerkes dar. Im Einzelnen: Wölfflin beschreibt, wie auch Riegl, das Ringen seelischer Kräfte, das sich zu keiner Seite hin auflöst, als einen durchgängigen barocken Grundzug. Während Riegl darauf hinweist, wie in den Kunstwerken des Barock der Wille in einen Gegensatz/Widerspruch zur Empfindung gerate, stellt Wölfflin dem Willen den »Körper« gegenüber. Er betont den Eindruck der psychophysischen Gespaltenheit und Undurchdringbarkeit, die barocken Kunstwerke kennzeichne.

»Die beiden Momente, Körper und Wille, sind gleichsam auseinandergetreten. Es ist als ob diese Menschen ihren Leib nicht in der Gewalt hätten, nicht mehr ganz mit ihrem Willen durchdringen könnten: es fehlt die gleichmäßige Durchformung und Belebung.«¹⁶⁵

Hierzu analog beschreibt auch Riegl einen Kampf seelischer Regungen und Spaltung, wobei der Wille nicht mehr durchdringe und es zu einer Steigerung der Empfindung komme:

»Das Neue ist, daß nun die Empfindung sich emanzipiert, in Kampf tritt mit dem Willen. Das Psychische im Menschen spaltet sich; bisher haben beide Seiten – Wille und Empfindung – den materiellen Körper einträchtig beherrscht, unter Hegemonie des Willens; jetzt sucht jede die Herrschaft ausschließlich an sich zu reißen. Da aber der Wille früher der Herrschende war, so ist das eigentlich Neue die Steigerung der Empfindung.«¹⁶⁶

Der für den Barockstil charakteristische Tiefenraum und die Empfindung seien, so Riegl, »Parallelerscheinungen – gewissermaßen zwei verschiedene Seiten eines und desselben Wesens, eine Psyche und Physis.«¹⁶⁷ Riegl führt dies an der Treppenvorhalle der Biblioteca Laurenziana in Florenz vor. Details müssten sich dem Gesamteindruck unterordnen, weshalb sie infolge – isoliert betrachtet – hässlich und proportionslos

mus, in denen verschiedenen Stile ›friedlich‹ nebeneinander existieren und gelehrt werden. vgl. ebd., S. 158.

165 Vgl. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 66.

166 RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 36-37.

167 Ebd., S. 43-44.

wirkten. Zudem seien sie mit enormen Schattenwirkungen (in der Architektur) verbunden (!). Dafür würde der Tiefenraum jeweils die Ebene überwinden – synonym dafür, dass sich die Empfindung dem Willen widersetze.¹⁶⁸ Folgen wir dieser Verbindung des Psychischen mit dem Physischen bei Riegl, so handelt es sich um eine Epoche, die sich dem Raum als einem komplexen inneren Seelenleben (mit widerstreitenden Kräften) zuwendet und zugleich um einen Raum, der die Perspektivität/Subjektivität der Wirklichkeit durchscheinen lässt. Panofsky fasst die Veränderung im Barock wie folgt zusammen:

»Der innere Dualismus nachmittelalterlicher Kunst [...] ist nicht mehr eine schwelende Spannung wie im Manierismus, sondern die Konflikte und Kontraste zwischen plastischen und räumlichen Tendenzen, idealer Schönheit und Wirklichkeit, neuheidnischem Humanismus und christlichem Spiritualismus beginnen, während sie weiterhin fortbestehen, in einer neuen Sphäre hochsubjektiver Empfindungen aufzugehen, die sich in solchen subjektiven Qualitäten, wie dem malerischen Spiel von Licht und Schatten, dem tiefen aber eindeutig irrationalen Raum und den sanften, schmelzenden Gesichtsausdrücken manifestieren.«¹⁶⁹

Caravaggio, Erfinder der Chiaroscuro-Malerei, steht im besonderen Maße für diese Entwicklung in der Kunst. Der neuartige »Subjektivismus«, das aufkeimende Interesse am widerspruchsvollen menschlichen Seelenleben manifestiert sich in den Bildwerken des Caravaggio. Indem Caravaggio Heilige wie Normalsterbliche erscheinen lässt – er malt mythologische und christliche Motive als Alltagsszenen – führt er diese allgemeine Entwicklung in der Kunst an ein Extrem. Die Betrachter seiner Bilder werden dazu angeregt, sich in die Gemütsbewegungen des Protagonisten hineinzusetzen. Sie werden durch die ungewöhnliche Bildsprache und das Fehlen (eindeutiger) ikonographischer Hinweise vom repräsentativen Gehalt des Bildsujets weggeführt. Diese für Caravaggio charakteristische Verbindung des Sakralen mit dem Profanen lässt sich nach den bisherigen Ausführungen als barock bezeichnen.¹⁷⁰ Nach Riegl hätten die Zeitgenossen des Caravaggio, gespalten in Für- und Gegensprecher, grundsätzlich diese Kunst angenommen. Riegl begründet seine Einschätzung aus dem »Kunstwollen« der Zeitepoche heraus:

»Ohne erlernte Kenntnis von der großen Tradition malt er [Caravaggio], was er mit den Augen sieht, und die Leute nahmen es willig an, weil die realistische Strömung in der Zeit lag.«¹⁷¹

Zugleich – und dies belegt die Forschung von Valeska von Rosen – sei es im Bilddiskurs zu Korrekturen der Werke des Caravaggio durch seine Anhänger, die sogenannten Caravaggisten, gekommen. Sie hätten Bilder kopiert und dann jeweils die dreckigen Fußsohlen weggelassen, ikonographisch »Falsches« korrigiert, ikonographisch »Fehlendes« hineingebracht und schließlich die Gattungserweiterungen des Caravaggio wieder

168 Vgl. ebd., S. 46.

169 PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 42.

170 Vgl. BROWN, BEVERLY LOUISE: »Zwischen dem Heiligen und dem Profanen«.

171 RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 203.

zurückgenommen. Ein Heiliger oder eine mythologische Figur sollte als solche in den Bildwerken der Caravaggisten offenbar stärker sichtbar werden.¹⁷² Die am Stil des Caravaggio entfachte »Naturalismus«-Debatte betrifft die eigentümliche Verbindung dieses spürbaren und für die Zeitgenossen ungewöhnlichen Realismus der Darstellung mit der künstlich-inszenierten Anmutung der Bilder.¹⁷³ Sie wirken durch die Lichtinszenierung der caravaggesken Chiaroscuro-Malerei nicht nur »naturalistisch/realistisch, sondern auch szenisch/theatralisch. Und auch diese Qualität fügt sich grundsätzlich gut in eine Zeit, in der in Italien die Oper erfunden wurde und die durch opulente Inszenierungen an den Höfen Frankreichs und Italiens geprägt ist.¹⁷⁴

Die für den Barock typische Steigerung des Affekts¹⁷⁵, die in der theatralen Lichtinszenierung des Caravaggio ein malerisches Instrument findet, hebt sich aber von anderen barocken Erscheinungsformen der Kunst, wie etwa der Hofzeremonien, deutlich ab. Die Darstellung der intensiven Gemütsbewegungen – eine Neuerung in der Kunst noch vor Caravaggios Schaffen, aber durch ihn wiederum gesteigert – wirkt trotz der Inszeniertheit – ausgesprochen glaubhaft und ungekünstelt:

»Ferner folgt er den Anforderungen der Zeit durch Darstellung eines gesteigerten Pathos. Dieses Pathos ist niemals unecht, immer packend, häufig ergreifend, aber oft wirkt er in Verbindung mit der unheimlichen Beleuchtung und den wilden Gesichtstypen abstoßend.«¹⁷⁶

Eine weitere barocke Charakteristik des caravaggesken Werkes liegt in seiner Körperlichkeit. Auch sie liegt nicht fernab von den Strömungen und künstlerischen Ausdrucksfindungen der damaligen Zeit. »Körperlich« sind die Größenwirkung, die Opulenz und Materialität eines üppigen Dekors. Wölfflin spricht von »Massigkeit und Bewegung« als den zentralen Merkmalen der Barockkunst.¹⁷⁷ Dies wird besonders anschaulich in der Innenarchitektur sakraler Bauten, aber auch im Schönheitsideal menschlicher Körper.¹⁷⁸ Die Körperlichkeit bei Caravaggio hebt sich jedoch von dieser Opulenz wiederum ab. Ihre Drastik und Abgründigkeit hat wenig mit dem dekorativ-verspielten barocken Stilelement oder einer Form von pompöser »Fülle« gemein.

172 Vgl. VON ROSEN, VALESKA: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, S. 22-29.

173 Vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 176, 400ff.

174 Die erste Oper »L'Euridice favola drammatica« von Jacopo Peri wurde am 6.10.1600 in Florenz uraufgeführt. Für Riegl dagegen ist die Theatralik typisch für die gegenreformative Kunst. Er hebt sie streng von der Schaffensphase des Caravaggio ab – so wie er den Manierismus als Sonderform des Barocks behandelt: »Das naive Verhältnis zwischen Gottheit und Menschen wie in der Renaissance hat aufgehört; es beginnt ein zeremoniöser Ton zu herrschen (wie in der gleichzeitigen Gesellschaft, die auch wieder auf das Formalwesen eingegangen ist); die göttlichen Personen und Maria werden unnahbar, ein Byzantismus reißt ein, der seine Analogie auch anderen Gebieten hat. Dafür ist der Affekt der Heiligen ordentlich gesteigert [...]« RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom (1908)*, S. 167.

175 Vgl. ebd., S. 39.

176 Ebd., S. 206.

177 Vgl. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 23.

178 Vgl. ebd., S. 65.

Wölfflin betont einen weiteren Aspekt der Körperlichkeit des Barockstils: Barocke Kunst wirke in besonderer Weise organisch und damit vergänglich.¹⁷⁹ Wölfflin, wie hin und her gerissen zwischen dem Verlust ›universeller‹ Kunstwerke (die Renaissance als Vorbild) trifft hier nicht nur auf das zwangsweise Vergehen kunstgeschichtlicher Hochphasen, sondern auf ein allgemeines Wirklichkeitsprinzip der Vergänglichkeit, das den Barock als körperliche und zugleich bewegte Kunst charakterisiert.¹⁸⁰ In der Erörterung des caravaggesken Stils wurde mit Pichler bereits auf die paradoxe Wirkung des Augenblicklichen und zugleich Vergänglichen hingewiesen, die das Werk des Caravaggio prägen (s.o.). Auch darin fällt Caravaggio nicht mit seinen Bildentwürfen aus der Zeit, sondern erweist sich als stilprägend. Und schließlich eine weitere Eigenart der (barocken) Körperlichkeit des Werkes: Caravaggios Bildkompositionen bilden nicht Räume, in denen sich die Protagonisten bewegen. Sie formieren sich durch ihre Körper.¹⁸¹ Als Beispiel dienen folgende Werke: *Die Kreuzigung des heiligen Petrus* (Rom, St. Maria del Popolo, 1602), *Der ungläubige Thomas* (Potsdam, Schloss Sanssouci, 1601/02) und nicht zuletzt *Narziss* selbst, der im Folgenden auf seine barocken Qualitäten hin befragt wird.

3.2.3 Ein »barocker« Narziss

Inwiefern lässt sich die spezifische Spielart des Barock im Werk des Caravaggio auch im *Narziss* wiederfinden? In der Werk-übergreifenden Beschreibung des caravaggesken Stils wurde bereits herausgestellt, dass sich das *Narziss*-Bild gut in das Gesamtwerk, insbesondere in das Frühwerk Caravaggios, einfügt. Da das Bild ›caravaggeske‹ Züge trägt und Caravaggio den Barock als Stilepoche entscheidend mitprägt, lautet die Antwort von dieser Seite »ja«. Um die Frage nun allgemein vom Barock her zu stellen, der zwar keine einheitliche Stilepoche darstellt, aber doch bestimmte Charakteristiken vereint, lassen sich folgende Züge festhalten: Die Kunsttheoretiker Riegl, Wölfflin und Panofsky betonten die »Bewegtheit« des neuen Stils (entweder in Abgrenzung oder Fortsetzung zur Renaissance), sowie eine eigentümliche Form der »Dissonanz«. Der »Subjektivismus« dieser Epoche eröffne wie in der Tiefenwirkung des architektonischen Raumes einen unbegrenzten und ambivalenten seelischen Innenraum. Innerseelische Strebungen, »Wille und Empfindung« (Riegl) oder »Körper und Wille« (Wölfflin) würden in der Kunst des Barock in einem Widerspruch, einem Ringen, einem unauflösbaren Konflikt

179 »Das Bild vom Aufblühen und Welken einer Pflanze stellt sich dieser Theorie vorzugsweise als leitender Gesichtspunkt ein. So wenig die Blume ewig blühen kann, sondern das Welken unaufhaltsam herankommt, so wenig konnte die Renaissance immer sich selbst gleich bleiben: sie welkt, sie verliert ihre Form und diesen Zustand nennen wir Barock. Der Boden ist nicht schuld, dass die Pflanze abstirbt, sie trägt ihre Lebensgesetze in sich selbst. Und so der Stil: die Nothwendigkeit des Wandels kommt ihm nicht aussen, sondern von innen: das Formgefühl wickelt sich ab nach eigenen Gesetzen.« Ebd., S. 59.

180 Wölfflin denkt generell in Zyklen der Kunstgeschichte. Auf Hochphasen würde solche der Verworfenheit, unklarer Identität und des »Verbergens« folgen.

181 Dies lässt sich übrigens als eine Autonomisierung der Kunst (weg von den Normmaßstäben früherer Epochen) werten: Der Bildraum emanzipiert und befreit sich von den repräsentativen Ansprüchen der Darstellung. Bilder von Caravaggio lassen sich nicht uneingeschränkt als Abbilder in Gebrauch nehmen. Darin erweisen sich die Bilder des Caravaggio als ausgesprochen modern.

dargestellt (s.o.).¹⁸² Panofsky bezeichnet das Barockphänomen als einen »objektiven Konflikt zwischen antagonistischen Kräften.«¹⁸³

Lässt sich die Darstellung eines solchen Konflikts auch im Narziss-Bild erkennen? Der innere Konflikt erscheint zunächst deutlich mit dem Narziss-Mythos (in der Auslegung nach Ovid) verbunden. Denn von einem Dilemma, ganz im Sinne der Unvereinbarkeit von »Körper und Wille« handelt auch der Narziss-Mythos. Hier die Szene, in der der Narziss der mythologischen Erzählung bereits erkannt hat, dass es sich bei dem Gegenüber um sein Spiegelbild handelt:

Was tun? Bitten oder mich erbitten lassen? Worum soll ich denn bitten? Was ich begehre, ist bei mir. Der Reichtum hat mich arm gemacht. Könnte ich mich doch von meinem Körper lösen! Ein neuartiger Wunsch bei einem Liebenden: Ich wollte, der Gegenstand meiner Liebe wäre nicht bei mir!¹⁸⁴

Inwieweit sich diese Zerrissenheit auch im Narziss-Bild niederschlägt, soll hier nicht vorschnell beantwortet werden. In jedem Fall bilden im Barock mythologische Themen nicht nur beliebte Sujets der Darstellung; es handelt sich um eine Kunstepoche, die die Abgründe des Menschlichen der mythologischen Erzählungen betont und den im Mythos erzählten Konflikt in ihren Darstellungen nicht auflöst, sondern in Spannung hält. Frühere Epochen hätten, so Riegl und Wölfflin, solche, einander sich widersprechende seelische Strebungen, die des Willens und der Empfindung entweder nicht gekannt oder zugunsten einer Strebung, nämlich zugunsten des Willens, vereindeutigt. Der Widerstreit als solcher stellt also keine Neuerung des Barock dar, da bereits die Mythen von derartigen Konflikten handeln. Neu ist dagegen die Darstellung der Unlösbarkeit oder »Unfassbarkeit« des Konflikts oder des Widerspruchs.

Die Frage ist also, ob das Narziss-Bild einen solchen Konflikt (auf barocke Manier) in Spannung hält. Dies sei als These formuliert. Mit Blick auf die Sammlung der Phänomene Bildrezeption kann aber bereits festgehalten werden, dass *Narziss* in seiner Bildwirkung eine Dissonanz erzeugt, wie sie grundsätzlich auch die Rezeption barocker Kunst prägt. Sie stellt nach Wölfflin eine absichtliche Wirkung barocker Kunst dar.¹⁸⁵ Erinnern wir uns an die Hässlichkeit und Unförmigkeit, sowie Fragmentierung der Narziss-Darstellung, die eine Seite der kontroversen Bildrezeption darstellt, so passt dies grundsätzlich gut zu einem Zug barocker Kunst – nämlich seiner spezifischen Aushandlung des Verhältnisses des Ganzen zu seinen Teilen. Insbesondere in barocken Architekturentwürfen (aber auch in der Bildenden Kunst) wird, um eine Tiefenwirkung zu erzeugen, in Kauf genommen, dass das Einzelelement aperspektivisch, verzerrt und hässlich wirkt (s.o.). Frühere Epochen (wie die Renaissance) seien dagegen um einen »Ausgleich« zwischen dem Ganzen und seiner Teile bemüht gewesen.

182 Vgl. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 66.

183 PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 42.

184 PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, S. 157. Vers [465]: Quid faciam? Roger, anne rogem? Quid deinde rogabo? Quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit. O utinam a nostro secedere corpore possem! Votum in amante novum: vellem, quod amamus, abesset!

185 Vgl. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 56.

Jedes Einzelne hätte sich in ein harmonisches Ganzes fügen müssen.¹⁸⁶ Die Etymologie des Begriffs ›barock‹ macht darauf aufmerksam, dass das Hässlich-Verzerrte und Unförmige nicht nur eine architektonische Randerscheinung darstellt, sondern eine übergreifende barocke Qualität bildet.¹⁸⁷

Mit einem Sprung in die gegenwärtige Bildtheorie, so ist es ausgerechnet der französische Philosoph Hubert Damisch, der im Bild einen »barocken Narziss« erkennt. Dies ist insofern bemerkenswert, da Damisch in seinen Bildreflexionen grundsätzlich keinen historischen Einordnungen folgt. Seine Analysen, im Grenzbereich zwischen Philosophie, Psychoanalyse und Kunstwissenschaft anzusiedeln, sind semiologisch. Als Schüler von Merleau-Ponty ist er zudem ein Wegbereiter des ›iconic turn‹, Verfechter des Autonomiegedankens der Kunst (s.o.). In seinem Text mit dem Titel, »Barocker Narziss?«, betont er ausdrücklich, dass es ihm nicht darum gelegen ist, das Bild einer Epoche zuzuordnen. Er will dagegen mithilfe der Bezeichnung ›barock‹ auf eine spezifische Qualität des Kunstwerks hinweisen. Das Bild sei aufgrund seiner »Falten« bzw. seiner zweifachen Faltbarkeit »barock«.¹⁸⁸ Die Faltbarkeit des Bildes in zwei Teile, sowie die erneute Faltung aufgrund der versetzten Mittellinie, erzeuge durch diesen »Fehler« eine unendliche Wiederholung. Damit bilde es ein barockes Ornament aus und eröffne ein »operationales Feld«, in der es zu einer »Entfaltung« der Figur des Narziss komme.¹⁸⁹ Und zuletzt zur Körperlichkeit des Barock, die bereits in ihren verschiedenen Dimensionen benannt und in ihrer spezifischen Ausformung bei Caravaggio herausgearbeitet wurde. Nach Damisch handelt es sich nicht nur aufgrund der zweifachen Faltbarkeit, sondern auch aufgrund der »Figurabilität« des Bildes um einen »barocken Narziss«. Mit dem Knie als »Ball« trete der Körper an die Stelle geometrischer Formen oder repräsentativer Gesten:

»Diese Figur befindet sich an einem Ort oder an einem Schauplatz, der ihr nicht vor-
ausgesetzt ist, sondern den sie bildet [...] Man kann dies für ein typisch caravaggeskes
Merkmal halten (und vielleicht für ein typisch barockes Merkmal) [...]«¹⁹⁰

Diese tendenzielle Austauschbarkeit – barock oder caravaggesk – verdeutlicht nicht nur die Nähe zwischen dem stilgeschichtlichen und individualgeschichtlichen Ansatz, der bei stilprägenden und Ausnahmekünstlern wie Caravaggio ohnehin nicht

186 Wölfflin beschreibt dies in der Art eines Aufforderungscharakters seitens barocker Werke an ihre Betrachter oder an spätere Stilepochen, die noch kommen werden: »Der Barock wirkt durch das Aufregende der Formlosigkeit, die erst überwunden werden muss.« Ebd., S. 57.

187 Die Anwendung des Begriffs ›barock‹ geht nach Panofsky aus einer Neutralisierung eines Schmähbegriffs hervor. Barock stamme aus dem Spanischen ›barueca‹ für Wucherung oder unregelmäßige Perle im französischen aus dem ›baroque‹, worunter das »Wild-Verworrene, Unklare, Wunderliche und Nutzlose« herrühre. Diese Neutralisierung habe eine dreifache »Erweiterung« mit sich gebracht, die der Gattungen der bildenden Kunst, aber auch eine Erweiterung auf anderen Bereiche wie Dichtung, Malerei und Mathematik und eine den Zeitraum übergreifende, so dass etwa von einem »spätgotischen Barock« gesprochen werde vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 15.

188 Dabei rekurriert auf einen Aufsatz von Gilles Deleuze, »Die Falte. Leibniz und der Barock« (1988).

189 Vgl. DAMISCH HUBERT: »Barocker Narziß?«, S. 195.

190 Ebd., S. 194.

verwundert. Er lässt, auf den Barock bezogen, paradoxerweise das Individualistische als eine stil-übergreifende Neuerung in der Kunst durchscheinen. Dies leitet über zu der folgenden Frage, die ebenfalls häufig am *Narziss* diskutiert wird. Was macht ihn so modern?

3.2.4 Ein »moderner« Narziss?

Inwiefern ist der »barocke« Narziss gleichzeitig auch ein »moderner« Narziss? Riegl hierzu befragt, gibt eine einfache Antwort. Der barocke Stil markiert den Beginn der »neueren« oder »modernen« Kunst. Um 1600 wurden die neuen Erscheinungsformen der Kunst als »stilo moderno« bezeichnet. Dieser Begriff habe nach Wölfflin gleichmäßig für alles gestanden, was nicht antik oder gotisch (stilo tedesco) gewesen sei.¹⁹¹ Weiterhin fasst Riegl die Differenz zwischen der antiken und der modernen Kunstauffassung in drei Stichpunkten zusammen: Sie liege erstens »in der Auffassung des Psychischen im Kunstwerk«. In ihr komme es zu einer Emanzipation der Empfindung, die in früheren Epochen noch dem Willen als einer isolierenden Seelentätigkeit untergeordnet worden sei. Sie wird nach Riegl in der Kunst des Barock zum Selbstzweck, während beispielsweise die Renaissance, die diese Bewegung mit der Entdeckung des Individuums einleitet, noch durch ein starkes »Ausgleichbemühen« zwischen antiker und dem »Neuen« in der Kunst geprägt sei.¹⁹² Zweitens ließen sich Neuerungen in der Komposition erkennen, in der sich wiederum der »Subjektivismus« niederschläge. Riegl führt aus, wie in der Kunst der Antike die Dinge soweit isoliert, in der Ebene gebunden und vom Standpunkt des Betrachters unabhängig gemacht wurden, dass die in der Ebene gebundenen Erscheinungen universell/objektiv erscheinen. Da der Raum die »subjektivste« aller Dimensionen sei, hätten ihn frühere Epochen gemieden. Als dritten Punkt der Modernität des Barockzeitalters nennt er »die erwachende Neigung der Künstler zum geistreichen Theoretisieren.« Es entstehen Werke, wie die des Federigo Zuccaro, die die »Ideen« der Künstler kundtun [»Idea de'scultori, pittori ed'architetti«]. Auch dies ist nach Riegl dem Subjektivismus und Perspektivismus, aber auch einer sich verändernden Auftragslage geschuldet. Nicht jedes Werk sei auf Bestellung hin entstanden. Die Relativität dessen, was »schön« ist, wird aufseiten der Künstler spürbar und mit ihr (auch hier) das Schwinden eines objektiven Maßstabs. Während es in der antiken Idealvorstellung darum gegangen sei, etwas objektiv Wahres herauszuarbeiten bzw. der Natur zu entnehmen, stehe das barocke Zeitalter unter dem Druck, sich der Perspektivität zu stellen. In den Worten von Riegl: »Der moderne Subjektivist dagegen will um jeden Preis etwas Neues, Unerhörtes; auch Borromini, auch Caravaggio hat dies gewollt.«¹⁹³

Der avantgardistische Gedanke der Kunst, der erst mit Aufbruch des 20. Jahrhunderts zu einem Kunst- und Künstlerideal avanciert, scheint in Künstler wie Caravaggio einen Wegbereiter zu haben. In diesem Sinne wird Caravaggio häufig als ein Künstler

191 Vgl. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 9.

192 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 50ff.

193 Ebd., S. 165.

beschrieben, der ohne zur gebildeten Schicht zu gehören ›alte‹ Auffassung und Traditionen hinter sich lässt – und doch auf sie zurückgreift.

»Er [Caravaggio] zertrümmerte die künstliche Welt des Manierismus, um aus genau deren Bestandteilen eine neue zu errichten: kräftige, dreidimensionale Körper und Licht. [...] Er begab sich sozusagen in den Steinbruch, um sich die Blöcke für eine neue, völlig eigene Struktur zu beschaffen.«¹⁹⁴

Es ist schon bezeichnend, dass Riegl, der den biographischen Ansatz zugunsten eines allgemeinen, Epochen-übergreifenden »Kunstwollens« zu überwinden sucht, bei einem Künstler wie Caravaggio beinahe ganz aufs Biographische zurückgeht. Während Riegl zuvor minutiös, an zahlreichen Architektur- Skulptur- und Malereibeispielen das von der Tradition Abweichende und Verschobene des Barockstils beschreibt, ohne jeglichen Bezug zu den Biographien, etwa des Michelangelo herzustellen, steht er bei Caravaggio immer wieder wie erstaunt davor:

»Aber von Caravaggio gibt es Bilder, die ganz unsymmetrisch aufgebaut sind (Grablegung im Vatikan). Daß es überhaupt bei einem Italiener möglich war, ist schon zu verzeichnen!«¹⁹⁵

Und weiter zu diesem Bild, von dessen Wahrhaftigkeit Riegl offensichtlich tief beeindruckt war:

»Die Färbung ist düster und bräunlich, mit einzelnen scharf beleuchteten Stellen; nichtsdestoweniger verfehlt das Bild nicht den Eindruck: der ausgedrückte Schmerz, das Pathos ist wahr und echt und wirkt erschütternd auf den entsprechend gestimmten Beschauer. Kein theatralisches Händeringen, Klagen, Ohnmächtigwerden (unkünstlerisch), sondern mehr verhaltener Schmerz, den muß der Künstler selbst gefühlt haben.«¹⁹⁶

Riegl wird nicht müde zu betonen, dass es eben nicht mehrere gewesen sind, die diesen spezifischen barocken Stil, den ›Naturalismus‹ prägten, sondern Caravaggio als ein Einzelner.¹⁹⁷ Das Caravaggio-Bild, das Riegl zeichnet, ist das eines Menschen, der ganz mit seinem neuartigen Stil alleine steht. Obwohl er den Subjektivismus zuvor als eine Strömung des Kunstwollens der damaligen Zeit beschreibt, vermag er sich die besondere künstlerische Freiheit des Caravaggio nur dadurch zu erklären, dass Caravaggio ungebildet und folglich nicht der Tradition verpflichtet gewesen sei.¹⁹⁸ Die gesamte Abhandlung Riegls zum Barock endet mit dem Fiebertod des Caravaggio auf seiner Rückkehr nach Rom 1609.

194 PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 36-37.

195 RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 202.

196 Ebd., S. 206.

197 »Es ist im wesentlichen das Unternehmen nicht einer ganzen Schule, sondern nur eines einzelnen Mannes gewesen; Caravaggios Auftreten und Aufenthalt in Rom war von Anfang bis Ende eine Kampf gegen Manieristen und Bolognesen.« Ebd., S. 161.

198 Vgl. ebd., S. 203.

Der »Subjektivismus«, der mit dem Zeitalter des Barock die Moderne ankündigt, spitzt sich in der Künstlerpersönlichkeit eines Caravaggio zu. »Modern« daran ist die traditionsunabhängige Wahl der Bilddarstellung, aber auch eine neue Form von Realismus bzw. Naturalismus der Darstellung. Auch der avantgardistische Zug findet sich bei Caravaggio, wenn auch möglicherweise von ihm als solcher nicht konzipiert oder intendiert.

Und nun zum umstrittenen Bild, das bisher alle Züge des neuartigen caravaggesken Stils vereint. Neben den bisher genannten wird ein weiterer Aspekt der Modernität des Caravaggio am *Narziss* besonders deutlich: die Emanzipierung des Bildraums. Indem sich das Bild aus der Körperlichkeit der dargestellten Figur (*Narziss*) formiert, befreit sich der Bildraum von den repräsentativen Ansprüchen der Darstellung. Bilder von Caravaggio, darunter der *Narziss*, lassen sich somit nicht uneingeschränkt als Abbilder in Gebrauch nehmen.

Ein Sprung in die aktuelle Rezeption des umstrittenen Bildes offenbart, dass sich die kunstwissenschaftliche Einschätzung der Modernität der Bilder Caravaggios seit Riegl nicht wesentlich geändert hat. Insbesondere *Narziss* gilt als ausgesprochen »modern«. ¹⁹⁹ Die Kunsthistorikerin Maren Welsch schildert in ihrer Dissertation, »Vom *Narziss* zum *Narzissmus*« aus dem Jahre 2002, detailliert anhand von *Narziss*-Darstellungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert die starke Abweichung der Caravaggio-Darstellung in Stil, Kodex und Bildauffassung gegenüber den Darstellungen seiner Zeitgenossen. ²⁰⁰ So sei die »Versunkenheit, Ruhe und Insichgekehrtsein«, die der *Narziss* von Caravaggio dem Betrachter vermittele, unüblich in der Darstellung von männlichen Figuren. Gleichzeitig entsprächen die sehr kraftvolle Halspartie sowie die stämmigen Unterarme nicht dem Schönheitsideal seiner Zeit. Auch widerspreche die realistische Darstellung der Szene, die an eine alltägliche Situation erinnere, dem Zeitgeist. Diese Einschätzung teilt auch die Kunsthistorikerin Margit Brehm. In ihrem Aufsatz, »Sich sehend sehen« vergleicht sie – ausgehend von Caravaggios *Narziss* unterschiedliche Bildauffassungen des *Narziss*-Topos und spannt hier den weiten Bogen von Caravaggio, über Cindy Sherman bis hin zu Mat Collishow. Deutlich wird, wie die unterschiedlichen Bewertungen des *Narziss*-Topos, die Darstellungen jeweils zu einem »Spiegel« ihrer Zeit werden ließen. ²⁰¹ Hier fällt die *Narziss*-Darstellung von Caravaggio, so Brehm, aus seiner Zeit, da sie sich nicht der moralischen Verurteilung des *Narziss* als einem selbstverliebten Menschen in zeitnahen *Narziss*-Darstellungen anschließe. Brehm verweist auf Darstellungen, die relativ zeitnah zur *Narziss*-Darstellung von

199 Die Begründungen unterscheiden sich jedoch, wie nun weiter erläutert wird. Auch muss zwischen dem barocken »stilo moderno« und der »Moderne« als Kunstepoche unterschieden werden.

200 Das Einzigartige des caravaggesken Stils wurde ja bereits schon von Riegl betont; jedoch nicht als etwas, das grundsätzlich aus der Zeit fällt.

201 Brehm unterscheidet die zeitgenössische Interpretation des Mythos im 17. Jahrhundert (Frühbarock, Klassizismus), von der des 19. Jahrhunderts (Aufklärung und Romantik) und des 20. Jahrhunderts (Aufbruch der Moderne), vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – *Narziss* als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishow«, S. 338.

Caravaggio unzweideutig als Mahnbilder gegenüber der Gefahr der Selbstverliebtheit aufzufassen sind.²⁰²

Welsch geht davon aus, dass die Art und Weise, wie Caravaggio den Betrachter involviert und ihn die Empfindungen des Protagonisten nachfühlen lasse, für seine Zeitgenossen wohl wie eine »Bloßstellung« gewirkt haben muss.²⁰³ Sie kommt zu dem Schluss, dass Zeitgenossen von Caravaggio das Bild wohl nicht hätten verstehen können. Insbesondere das Individuelle – von der Norm abweichende – bilde einen modernen Begriff des »Ich und Individuums«, dem die Narziss-Darstellung prophetisch vorgegreife.²⁰⁴ Im Rückblick auf die Stilanalysen von Wölfflin, Riegl und Panofsky ist aber gerade das Erwachen des Individualismus/Subjektivismus »barock«, also zeitgemäß und lässt sich genealogisch bis ins Spätwerk des Michelangelo zurückverfolgen. Bezogen auf den historiologischen Erklärungsansatz, wie er u. a. vehement von Schleiermacher vertreten wird (s.o.), verkehrt sich damit die Argumentationsrichtung. Ihr zufolge wären es die Zeitgenossen des Caravaggio, die einen besonders authentischen Zugang zum Werk haben müssten. Dieser Widerspruch klärt sich mit der unterschiedlichen Bezeichnung dessen, was »modern« heißt auf. Welsch bezieht sich hier auf die Moderne im engeren Sinne, die mit dem 20. Jahrhundert eine Kunstepoche bezeichnet. Die Kunsthistorikerin ist davon überzeugt, dass es »eines anderen Mediums und der Vorstellungen der Moderne« bedürfe, um den für sie spürbar werdenden »Tiefensog« des Bildes überhaupt wahrnehmen zu können. Die gewagte Unterstellung, die Zeitgenossen Caravaggios hätten dies nicht gespürt – und implizit nicht in seinen Tiefendimensionen verstanden – ließe sich aus der Bildwirkung heraus als Bremsmanöver gegenüber dem spürbar werdenden Sog des Bildes deuten.

Auch Brehm macht deutlich, wie sehr sich die Narziss-Darstellung retrospektiv als eine Visualisierung eines modernen Diskurses um Fragen des »Subjekts« lesen lasse. In ihm sei die Sicht auf den entfremdeten Menschen »vorweggenommen«²⁰⁵, die das 20. Jahrhundert unter dem Einfluss der Industrialisierung prägt. Vorsichtiger als Welsch beschreibt sie dies jedoch als eine spezifische Sicht auf das umstrittene Bild. Ihre Bildanalyse folgt einer modernen oder postmodernen Auslegung des Narziss-Mythos und verlässt damit ein gängiges Erklärungsmuster, nach dem oft danach gefragt wird, was der Künstler »gekannt« hat, so als könne dies hinreichend sein Werk erklären. Ihre Argumentation nimmt den Faden einer kulturgeschichtlichen Perspektive auf und betont die Zeit- und Kulturabhängigkeit des Kunstwerks – mit dem Unterschied, dass sie das Kunstwerk nicht mehr in den Zeitkontext »einpflanzt« und seinen Erfahrungs- und Deutungsspielraum auf die Zeit seiner Entstehung verengt.

202 Vgl. ebd., S. 339.

203 Vgl. WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 43.

204 Vgl. ebd., S. 83.

205 Vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, S. 338.

Die Ausführungen von Brehm und Welsch weisen auf eine Kluft hin, die zwischen dem Bildentwurf Caravaggios und seiner zeitgenössischen Rezeption liegen mag.²⁰⁶ Umgekehrt bildet die Tatsache, dass Caravaggio in seiner Zeit sowohl mächtige Auftraggeber fand, die offensichtlich seine Werke hochschätzten und gleichzeitig auf viel Gegenwehr traf,²⁰⁷ einen Hinweis auf eine epochenübergreifende polarisierende Wirkung des Gesamtwerks und mit ihm die des umstrittenen Bildes. So fällt in der Bildrezeption des Narziss-Gemäldes seit seiner Entdeckung durch Longhi auf, wie stark die Beschreibungen und Bewertungen des Bildes auseinandergehen, wie unterschiedlich es verstanden wird und dass sich auch hier eine Kluft zeigt, die, so die These, in der Wirkstruktur des Werkes verankert ist. Teils »blind« gegenüber den Abweichungen und Unstimmigkeiten des Bildes, teils nur das Hässliche des Bildes betonend, lässt sich hier von keiner einheitlichen Bildrezeption sprechen – eine Kontroverse, die mitten in das 20. Jahrhundert fällt und nicht abgeschlossen ist.

3.2.5 Der »zeitlose« Narziss. Konstruktionszüge eines Bildes

Der »moderne Narziss« des Caravaggio ist auch insofern interessant, da sich das Bild, obwohl um 1600 gemalt – also rund 300 Jahre vor der Einführung des Narzissmus durch die Psychoanalyse – eine solche Auslegung quasi »aus der Retrospektive« gut gefallen lässt. Ein Blick auf die Eigenart der modernen Auslegung des Narziss-Mythos und (somit auf die Narzissmus-Theorie) liefert eine Erklärung. Meine Überlegung geht dahin, dass die Entdeckung der Mythen durch die Psychoanalyse an ihnen Konstruktionszüge freilegt und durch die Überführung in ein Theoriegebilde explizit macht. Die grundsätzlichen Fragen menschlichen Daseins, die uns die Mythen überliefern, erfindet sie aber nicht neu und sie werden auch nicht erst in der Moderne relevant. Wie bereits oben ausgeführt, kommt es im Barock zu einer »modernen« Auffassung der mythologischen Themen. Die innerseelischen Konflikte werden in ihrem Widerstreit zueinander dargestellt und ihre Spannung nicht zu einer Richtung hin vereindeutigt (s.o.). Wenngleich die Psychoanalyse und ihr Rückgriff auf mythologische Themen noch 300 Jahre auf sich warten lässt, so sind es doch gerade die Gegensätze seelischer Strebungen, die bereits in der Stilepoche des Barock in den Blick treten und als Widerspruch in den Erscheinungsformen der Kunst ausgehalten werden. Dass sich dies um 1600 ereignet, ist nicht ganz zufällig.

Wie sich bereits in der Erörterung der Deutungsbreite des Mythos und Varianz der Bildrezeption ankündigt, oszilliert die Wirkung des Narziss-Bild zwischen Idealbild und Schattengestalt (vgl. Kapitel 2.2.1.). Der in diesem Zusammenhang bereits zitierte Psychoanalytiker Christian Gaillard erhellt den zeitgeschichtlichen Zusammenhang. Er weist zur Einordnung des Bildes auf Umbrüche in dieser Zeit hin, die einen Vorgesmack auf die kommenden Jahrhunderte geben und die sich im Narziss als prophetische Vorausschau auf das 20. Jahrhundert versinnbildlicht finden. Er verdeutlicht, wie

206 Dies deckt sich im Übrigen mit der kontroversen Rezeption, in der – durch Quellen belegt – das Gesamtwerk Caravaggios von seinen Zeitgenossen aufgenommen wurde. Nachzulesen bei vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 30ff.

207 Dokumentiert insbesondere in der abschätzigen Künstlerbiographie des Baglioni, einem Zeitgenossen Caravaggios.

sehr sich in dieser Zeit bereits eine neue Sicht auf den Menschen, auf das Bilderschaffen und mit ihm eine neue Lesart des Mythos ankündigt – Umbrüche, die sich nicht nur im Werk des Caravaggio niederschlagen, sondern die ihn zu einem Pionier dieser Zeit werden lässt. Nach Gaillard handle der caravaggeske *Narziss* nicht nur von der Auflösung konventioneller Paradigmen der Repräsentation, sondern mit ihr von einer grundsätzlichen Dezentrierung, die der Mensch im Schauen auf sich selbst erfahre. In diesem Sinne sei der caravaggeske *Narziss* von einem Schatten durchzogen. Der Schatten stellt wiederum ein prägnantes Phänomen der Barockkunst, Architektur, Skulptur und Malerei übergreifend, dar (s.o.).²⁰⁸

»It is not a coincidence that this event took place in the same era in which Copernicus, and then Galileo, inflicted upon humanity a wound that Freud later called narcissistic, a wound that pushed humanity out of its supposedly central position in the universe, out of its cosmological comfort.«²⁰⁹

Der psychoanalytische Narzissmus-Begriff, der sowohl ein Stadium der menschlichen Entwicklung, wie auch eine Krankheitsform umschreibt, trifft zudem Kerne des zeitunabhängigen mythologischen Stoffs. Die Psychoanalyse überführt den »Widerstreit« seelischer Strebungen, wie ihn die Mythen erzählen und wie ihn der Barock figuriert, in eine wissenschaftliche Erklärung. Hierzu trägt auch das Weglassen moralischer Bewertung in der Einschätzung des Menschen bei, die der Psychoanalyse zum Programm wird. Dies wiederum verbindet die psychoanalytische Narzissmus-Theorie mit dem Ovid-Text, der wie die *Narziss*-Darstellung des Caravaggio als paradigmatisch unter den literarischen Überlieferungen des Mythos gilt (s.o.). Auch der Text verzichtet auf einen moralischen Unterton; das Mitleiden mit dem Protagonisten vonseiten des auktorialen Erzählers führt den Leser oder Zuhörer nah ans Erleben heran. Ein Pendant zum Text, so meine Einschätzung, stellt das umstrittene *Narziss*-Gemälde dar. Es behandelt das *Narziss*-Thema gleichermaßen wertfrei und reduziert es – auch durch das Weglassen der narrativen Stränge – auf ein, so die Vermutung, wesentliches und zeitüberdauerndes Kernelement des Mythos. Dies würde die »moderne« Anmutung des Bildes und den Widerspruch erklären, warum der *Narziss* gleichermaßen als »modern« und »zeitlos« gilt. Denn der Betrachter des *Narziss*-Bildes schaut damit auf einen zeitlosen Wesenskern des Mythos. Dieser – ich möchte ihn den Konstruktionszug des Bildes nennen – sticht in der Bildbeschreibung des Psychologen Wilhelm Salber hervor. Er erkennt im Handlungsraum des Bildes ein »Gehege«, das wie ein »Käfig« den Selbstbetrachter in sich einschließt.²¹⁰ Damit zielt das *Narziss*-Bild unmittelbar auf die Problematik, die im *Narziss*-Mythos beschrieben wird: Das Festhalten einer unberührbaren Einheit und Fehlen der Austauschbewegungen mit Anderem, das ein Leben verunmöglicht.²¹¹

208 Besonders eindrücklich schildert Riegl neben dem Subjektivismus und Perspektivismus, der Beschreibung des physischen und psychischen Tiefenraums, die Schattenwirkungen in allen drei Künsten.

209 GAILLARD, CHRISTIAN: »*Ovid's Narcissus and Caravaggio's Narcissus*«, S. 353.

210 Vgl. SALBER, WILHELM: »*Caravaggio und Psychologie*«, S. 56.

211 Vgl. ebd. Interessanterweise wird mit der Betonung des Konstruktionszug die Brechung im Bild, die Ungleichheit der beiden Bildhälften und der »Anderer« in der Spiegelung übersehen. »Caravaggio malt dazu nicht irgendeine Spiegelung in irgendeiner Quelle. Es ist ein geteilter Handlungs-

Dieser Konstruktionszug macht ihn zu einem »Inbegriff« und relativiert die Kulturabhängigkeit der Bildrezeption – mit anderen Worten die Unterschiede zwischen den Betrachtern. Während die Kulturabhängigkeit unumstritten eine Varianz im Erleben erzeugt (vgl. Kapitel 2.2.1.), bleibt auch hier ein Wesentliches gleich. Die moderne Anmutung des Bildes hat zum einen mit diesem zeitlosen Element zu tun, zum anderen mit der Übertragung des mythologischen Stoffs in eine Alltagsszene, die ihrerseits derart alltäglich ist, dass sie über alle Zeiten hinweg als eine solche verstanden wird.

»Dieser junge Mann, der sich über den flüssigen Spiegel beugt, in dem sich sein Bild spiegelt, ähnelt dem Narziss der Geschichte oder er evoziert ihn, ebenso wie Caravaggio, wenn man Bellori Glauben schenkt, wollte, daß ein junges Mädchen in andächtiger Haltung Magdalena ähnl«. ²¹²

Ein kurzer Rückblick auf das Kapitel: Die Berücksichtigung des Zeitkontextes und der Genealogien der Kunstwerke ist äußerst aufschlussreich im Verständnis eines Bildes. Sie liefert letztlich ein Bild der Rezeptionsgeschichte, die sich jedoch nicht von der Bildwirkung ablösen lässt. Insbesondere die beiden viel zitierten Kunsthistoriker, Riegl und Wölfflin, ²¹³ weisen immer wieder darauf hin, dass es sich bei ihren Einschätzungen um »psychologische Auffassungen« handelt. Dass Riegl, wenn er sich in einen Zeitgenossen Caravaggios hineinversetzt, letztlich die Wirkung beschreibt, die das Werk auf ihn als einen Betrachter des 20. Jahrhunderts hat, dürfte schon bemerkt worden sein.

Die bereits mehrfach erwähnten rezeptionsgeschichtlichen Unterschiede in der Caravaggio-Bibliographie von Margit Brehm machen innerhalb der unterschiedenen Bewertungsepochen vom 17. Jahrhundert bis in die 1990er Jahre auf ein kontrastreiches, uneinheitliches »Bild« aufmerksam (s.o.). So als stünde *Narziss* emblematisch für das Gesamtwerk des Caravaggio, bewegt sich die Werkbesprechung zwischen Idealisierung und Abwertung. Dies wiederum geht Hand in Hand mit einer jeweiligen Umbewertung der stilistischen Zuschreibung des Werks. Interessanterweise entzündet sich dies besonders an der Zuschreibung des Werkes zum »Naturalismus« und den Gegenstimmen, die die Konstruktionszüge des Werks betonen. ²¹⁴ In der häufig vertretenden Meinung, Caravaggio habe nach dem Modell gemalt, findet der ungewöhnliche »Naturalismus« eine Begründung. Er ließe sich als ein Identifizierungsversuch deuten, der in seiner Unabgeschlossenheit im *Narziss* (dem Bild-Modell-Verhältnis) geradezu verkörpert scheint. Die »verstörende Unmittelbarkeit« ²¹⁵ der Werke wirken auf den Betrachter so, als habe Caravaggio die Bildentwürfe, ohne Vorzeichnung direkt auf die Leinwand

rahmen, der das Ganze zusammenhält. Er könnte eine Brechung sein, aber er fasst eben nichts »Anderes.«

212 DAMISCH HUBERT: »*Barocker Narziß?*«, S. 199.

213 Und auch Panofsky spricht wiederholt von einer »Psychologie des Barock«, etwa wenn trauernde Frauen in ihrem eigenen Leid schwelgen vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 42.

214 Vergleichbar mit der Erörterung von Damisch, der am *Narziss*-Bild zu belegen sucht, was Barock ist (und nicht umgekehrt), so kommt es bei Longhi zu einer Ausdifferenzierung des Naturalismus-Begriffs, den letztlich das Werk nahelegt. Denn der caravaggeske Stil weise eine »dialettica del dualismo tra natura es visione« auf. Longhi [1928/1968] zit.n. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*.

215 Vgl. BROWN, BEVERLY LOUISE: »*Zwischen dem Heiligen und dem Profanen*«, S. 293.

gebracht.²¹⁶ Es handelt sich um einen ungestümen »Naturalismus« (Realismus), der in einen Gegensatz zu der Künstlichkeit und Konstruiertheit der Bilder tritt. Die Debatte zieht sich epochen-übergreifend bis in die Jetztzeit.²¹⁷ Tatsächlich scheinen beide Charakteristiken im Werk Caravaggios wirksam. Das Narziss-Bild spitzt dies zu: es wird sogleich als Narziss-Darstellung erkannt, wie auch als banale Alltagsszene. Seine Lichtinszenierung wirkt künstlich, die dargestellte Empfindung dagegen äußerst wahrhaft. Bei allen rezeptionsgeschichtlichen Unterschieden, die mit Brehm am »Fall Caravaggio« die historische Perspektive selbst in Frage stellt²¹⁸, wird sie auch noch von einer anderen Seite her in Frage gestellt. Denn was sowohl gleichbleibt, als auch nicht genügend historisch begründbar ist, ist die polarisierende Wirkung des Bildes über die Epochen hinweg. Die Kontroverse, die das Gesamtwerk des Caravaggio, darunter der Narziss, hervorruft, zieht sich durch alle Epochen und wissenschaftliche Disziplinen. Sie ist, so die hier entwickelte These, im Bild selbst, zeitüberdauernd, angelegt.

Abschließend zu diesem Kapitel eine kleine Anekdote: Auf einer Italienreise macht sich Nietzsche über die wiederholten Fehlzuschreibungen (meist) antiker Kunstwerke lustig. Die Kritik zielt unter anderem auf den Klassizist Winckelmann, der auf seiner Romreise griechische Kunstwerke hochlobte, während diese in Wirklichkeit aus der Hand römischer Kopierkunst stammten, von Winckelmann geringgeschätzt.

»Winckelmanns und Goethes Griechen, V. Hugo's Orientalien, Wagners Edda-Personnagen, W. Scotts Engländer des 13. Jahrhunderts – irgend wann wird man die ganze Komödie entdecken: es war Alles über alle Maaßen historisch falsch, aber – modern, wahr!«²¹⁹

216 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 18.

217 Der Kunsthistoriker Gustav Raabe argumentiert, dass die Ansicht, Caravaggio habe nach dem Modell gemalt, einen Versuch darstellte, den Naturalismus (Realismus) in seinem Werk zu erklären. Im Gegensatz zu dieser Ansicht fokussiert er auf die Aspekte in den Figurendarstellungen des Caravaggio, die auf der »reinen Imagination« des Künstlers beruhten. Sie seien demnach nicht nach dem Modell entstanden. vgl. KROSCHEWSKI, NEVENKA: *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, München: Scaneg 2002, S. 184–223; vgl. RAABE, RAINALD: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, S. 22. Die Kunsthistorikerin Nevenka Kroschewski führt die häufig vertretene Meinung, Caravaggio habe »direkt auf die Leinwand« gemalt (vgl. u. a. Brown), ebenfalls auf eine unzulässige Übertragung der Wirkweise der Bilder auf ihre Entstehung zurück. Über eine geometrische Rekonstruktion der Bilder, das Vorfinden von Spiegelsymmetrien und weiteren Hinweisen auf einen geometrischen Vorentwurf belegt sie, dass die Werke nicht in einem ungestümen Malakt entstanden seien, sondern durch akribische und geometrisch exakte zeichnerische Vorentwürfe. vgl. KROSCHEWSKI, NEVENKA: *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, S. 184–223; vgl. RAABE, RAINALD: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, S. 22.

218 Vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 417.

219 NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Nietzsche und Wagner: Stationen einer epochalen Begegnung*, Bd. 2, hg. v. BORCHMEYER, DIETER und SALAQUARDA, JÖRG, 1. Aufl., Frankfurt a.M.: Insel 1994, S. 1025.

3.3 Die literarische Quelle

3.3.1 Der ikonographisch-ikonologische Erklärungsansatz

Die bisherigen Ausführungen sollten verdeutlichen, dass außerbildliche Kontexte sehr erhellend sind, aber letztlich ein Werk nicht hinreichend zu erklären vermögen. Sie nehmen stets für ihre Begründungszusammenhänge – wie hier vorgeführt – nicht nur den Kontext zur Grundlage, sondern implizit oder explizit die Wirkung des Bildanschaulichen. Das Bildanschauliche wiederum transformiert sich unter der Perspektive. Dies führt das Narziss-Bild besonders deutlich vor Augen. In diesem Sinne handelt es nicht (nur) vom Künstler, Zeitkontext, sondern auch vom Betrachter bzw. vom Betrachtenden. Gegenüber den impliziten Wirkungen, die sich den beiden dargestellten Zugängen zum Kunstwerk entnehmen lassen, liegt der Vorzug einer psychologischen Wirkungsanalyse darin, dass sie diese nicht nur expliziert (also in den Fokus rückt), sondern auch die gesamte Bandbreite der Wirkungsgehalte in einem ausgedehnten Erlebensgang vor dem Bild exploriert.

Vor einer Erläuterung dieses Untersuchungsvorhabens der Studie, sei noch eine dritte und in der Kunstgeschichte gängige Analyseform des Kunstwerks vorgestellt, die ikonographisch-ikonologische Analyse – zurückgehend auf Aby Warburg und Erwin Panofsky. Diese Untersuchungsform erwächst ebenfalls aus einer Kritik an den vorangegangenen Erklärungsansätzen und hebt sich – dies wird im vierten Kapitel erläutert – nochmals deutlich von einer psychologischen Wirkungsanalyse ab.

Die Kritik Panofskys lässt sich gut auf die bisherigen Ausführungen beziehen: Im Werk von Caravaggio und am Narziss-Bild im Besonderen vorgeführt wird die Wechselseitigkeit der Zuschreibungen – das Werk vom Künstler her und der Künstler vom Werk her – und die Grenzen dieser Identifizierungen deutlich. Panofsky hat diese gegenseitige Bedingung einer Beschreibung eines übergreifenden Stils mithilfe einzelner Künstler und des künstlerischen Werkes aus der Stilgeschichte heraus einen »circulus vitiosus« genannt.²²⁰ Wenn also das Subjektive oder Individuelle eine Charakteristik des Barock darstellt, dann müsste die Eigenständigkeit eines Caravaggio nicht verwundern. Umgekehrt sind es Künstler wie Caravaggio, die dem »Barock« erst eine solche Färbung geben. Erwin Panofsky weist in diesem Zusammenhang auf die Notwendigkeit einer Differenzierung zwischen Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft hin. Er begründet dies mit der Eigenart von Kunst, sich nicht ausschließlich als »Produkt« handelnder Menschen, analog zu geschichtlichen Erzeugnissen, setzen zu lassen.

»Die Kunst ist nicht, wie eine den Widerspruch gegen die Imitationstheorie überspannende Ansicht heute vielfach glauben machen will, eine subjektive Gefühlsäußerung oder Daseinsbetätigung bestimmter Individuen, sondern die auf gültige Ergebnisse abzielende, verwirklichende und objektivierende Auseinandersetzung einer formenden Kraft mit einem zu bewältigenden Stoff.«²²¹

220 Vgl. PANOFSKY, ERWIN: »Der Begriff des Kunstwollens«, S. 324.

221 Ebd., S. 339.

Diese Definition zielt, vorbereitet durch Riegl, auf die Autonomie des Kunstwerks ab.²²² Sie erfordert nach Panofsky indes ein anderes methodologisches Programm seiner Erforschung. Eine kunstwissenschaftliche, vom biographischen und historiologischen Ansatz abweichende Herangehensweise soll das Kunstwerk ›als solches‹ ins Zentrum der Untersuchung stellen. Von Aby Warburg zu Beginn des letzten Jahrhunderts begründet, entwirft Erwin Panofsky in den 30er Jahren ein dreischrittiges Analyse- und Interpretationsmodell.²²³ Zunächst erfolgt eine ›vorikonische Beschreibung‹ der ›praktischen Erfahrung‹ des Betrachters. Sie umfasst sowohl die Benennung von Tatsachen und ihren Bedeutungen, wie auch die abgebildeten Gesten, die der Betrachter über seine ›Einfühlung‹ erschließt. Die darauffolgende ›ikonographische Analyse‹ befasst sich mit einer symbolischen Deutung der Bildmotive, die nach Panofsky nicht nur der Erfahrung und des Wissens des zu Analysierenden bedarf, sondern ein Studium der Quellen erfordert. Die Analyse endet mit einer ›ikonologischen Interpretation‹, die eine Metaperspektive auf das Kunstwerk darstellt und über die Berücksichtigung des kulturellen Kontextes den Bedeutungsgehalt des Bildes zu erschließen sucht. Dem liegt die Vorstellung zugrunde, dass sich in einem Kunstwerk ›eine Geschichte kultureller Symptome‹²²⁴ manifestiere. Die Ikonologie wird hier also bei Panofsky zu einem Bezugssystem, dem sich die ikonographische Analyse der Einzelmotive unterordnet. Wenngleich Panofsky äußert, wie sehr ein unvoreingenommener Betrachter im Vorteil gegenüber einem kunstgeschichtlich gebildeten Betrachter ist²²⁵ – so betont er doch – hierzu im Widerspruch – die Notwendigkeit eines Außenkriteriums, wonach Wissen und Erfahrung des Analysierenden nicht ausreichen.

Panofskys Anliegen ist es, ein wissenschaftliches Fundament und eine Systematik zu entwickeln, die die Kunstgeschichte von ihrem oft nicht reflektierten ›Psychologismus‹ befreit. Auf diesem Weg will Panofsky ein objektives Kriterium, nach dem sich Kunst beschreiben lässt – vergleichbar mit Erkenntnistheorie²²⁶ – erlangen und letztlich der beschriebenen Perspektivität durch eine aufwendige Quellensammlung entgegen. Panofsky spricht von einer ›sinngeschichtlichen Methode‹, die er scharf von dem ›Psychologismus‹ seiner Kollegen abgrenzt:

»Es soll lediglich gezeigt werden, daß die ›sinngeschichtliche Methode‹ – weit entfernt, die rein historische Arbeit verdrängen zu wollen – die einzig berufene ist, sie zu ergänzen, berufener jedenfalls als die psychologisierenden Überlegungen, die, das ge-

222 Die Debatte um die Autonomie des Kunstwerks, aktuell von den Vertretern des Iconic Turn vorangetrieben (siehe Einführung) reicht in die Wirkzeit von Alois Riegl zurück. Sein Begriff des ›Kunstwollens‹ wird bis heute vielfach als Autonomie-Anerkennung des Kunstwerks gefeiert. Dies ist insofern interessant, da er zugleich – und in Abgrenzung zu Panofsky – eine geschichtliche Perspektive vertritt.

223 Vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst* (1939), Neuaufgabe Aufl., Köln: Dumont 1978, S. 39ff.

224 Ebd., S. 48.

225 Vgl. ebd., S. 46, 48.

226 Vgl. PANOFSKY, ERWIN: »Der Begriff des Kunstwollens«, S. 332ff.

schichtliche Bild nur scheinbar vertiefend, in Wahrheit Künstler und Kunst, Subjekt und Objekt, Wirklichkeit und Idee miteinander vermengen.«²²⁷

Die ikonographisch-ikonologische Analyse eines Kunstwerks stellt den Versuch einer Verbindung von Erfahrung, symbolischer Deutung und Einbettung in Gesamtzusammenhänge zur Erschließung des Bildgehaltes dar. Sie umfasst in der ikonologischen Interpretation sowohl Quellentexte des Künstlers oder solche über den Künstler, wie auch historisch-kulturelle Dokumente (inkludiert also Erklärungsansatz 1 und 2) und lässt sich als eine Kulturbetrachtung des Kunstwerks verstehen. Diesem übergreifenden Bezugssystem ist die Erfahrung des Betrachters in der »vorikonischen Beschreibung« nachgeordnet. Diese Beschreibungsebene in der ikonographisch-ikonologischen Analyse bringe ein »natürliches und primäres Sujet« – unterteilt in »Tatsachenhaftes und Ausdruckshaftes«²²⁸ – hervor, vermag jedoch, so Panofsky, auf dieser Ebene noch nicht den Bedeutungsgehalt des Bildes zu fassen. Dieser Ansicht liegt die Vorstellung zugrunde, dass sich ein Kulturgehalt nicht zwingend in der Erfahrung des Betrachters vermittelt – und schon gar nicht, wenn er nicht der gleichen Kultur/Zeit entstammt. Ein berühmtes fiktives Anschauungsbeispiel ist der sprichwörtliche »Buschmann« (Panofsky), der sich Leonardo da Vincis Letztes Abendmahl ansieht. Da dem »Buschmann« der religiöse Gehalt des Bildes nicht bekannt ist, kann er folglich das Bild des Leonardo da Vinci nicht in allen Dimensionen verstehen. Wenngleich dieses Beispiel unmittelbar einleuchtet, so ist dem Dreischritt die geringe Bezogenheit der einzelnen Beschreibungsebenen zueinander anzulasten. Denn die Kenntnis des ikonographischen Gehalts der Bildszene ist sicherlich nicht gänzlich vom »Tatsachenhaften und Ausdruckhaften« zu trennen. Zu fragen wäre auch, welchen Sinn eine solche Trennung der Beschreibungsebenen hat. Im Gegensatz zur geschichtlich-kulturellen Perspektive, die bei Panofsky als übergeordnet gilt, ergibt sich ein gänzlich anderes Bild, wenn – ausgehend von der unmittelbaren Bilderfahrung – Ikonographisches und Ikonologisches auf diese Erfahrung bezogen erachtet und mitbeschrieben würden.

Gegenüber dem Primat einer notwendigen Rekonstruktion der geschichtlich-kulturellen Zusammenhänge zur Erschließung des jeweiligen Bildgehaltes, lässt sich also die gleiche Kritik an der ikonographisch-ikonologischen Analyse wie gegenüber dem historiologischen Ansatz anbringen – nämlich, dass Bilder eine zeitunabhängige Wirkung auf ihre Betrachter zu entfalten vermögen, die keiner nachgeordneten Reflexion bedarf. Insbesondere die phänomenologische Bildtheorie betont die Eigengesetzlichkeit und Autonomie des Bildmediums, das sich in der Bilderfahrung eröffnet.²²⁹ Das morphologische Konzept der Bildwirkungsanalyse teilt diese Ansicht. Im Gegensatz oder in Ergänzung zur phänomenologischen Bildtheorie setzt sie jedoch das phänomenologische Primat der Erfahrung in ein methodisches Programm um, das die in einer

227 Vgl. ebd., S. 336.

228 PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst* (1939), S. 38.

229 In dieser Konzeption lebt das Husserl'sche Primat fort, wonach die »Begriffe« erst aus der Erfahrung gebildet werden müssten und nicht umgekehrt oder ganz ohne die Erfahrungswerte. Weder die neuere phänomenologische Bildtheorie, noch die morphologische Kunstwissenschaft zielen auf allgemeine Erkenntnis auf der Höhe der Transzendentalphilosophie ab und grenzen sich somit von Husserl ab.

Bildbetrachtung schwer fassbaren Wirkgehalte erst beschreibbar und somit greifbar werden lässt.

In der Frage der Erkenntniswege eines Kunstwerks, Bilderfahrung und/oder Bildreflexion und ihrer Reihenfolge, nimmt die Ikonik eine besondere Stellung ein. Darunter fasst der Kunsthistoriker Max Imdahl ein Analyseverfahren, das der Eigengesetzlichkeit des Bildes (in Abgrenzung zur Sprache) gerecht werden will. Am ikonographisch-ikonologischen Ansatz bemängelt Imdahl die Vorstellung, man könne einen Bildsinn ausschließlich über die Wissensgehalte, ob vorikonographischer, ikonographischer oder ikonologischer Art, erschließen. Dagegen liege die Besonderheit des Bildmediums darin, komplexe Sachverhalte verdichtet und in einer Simultanität zu zeigen, die sich sprachlich nicht fassen und ebenfalls nicht ganz in eine Bildbeschreibung übersetzen lasse:

»Es gibt aber auch einen ikonischen Bildsinn. Dessen Inhalt ist die Anschauung als eine Reflexion über das Bildanschauliche wie ebenso über das nur Bildmögliche selbst. Man kann diese ikonische, auf das Bildanschauliche selbst bezogene Anschauungsweise Ikonik nennen (Ikonik zu Eikon wie Logik zu Logos oder wie Ethik zu Ethos).«²³⁰

Der Philosoph und Psychologe Bernhard Waldenfels würdigt die Ikonik als ein Verfahren, das gegenüber dem »wiedererkennenden Sehen« auf ein »sehendes Sehen« setze.²³¹ Indem sich die Ikonik auf die Bildqualitäten, das »Was« und »Wie« der Darstellung richtet, spüre sie die spezifische »Ordnung der Sichtbarkeit« auf, in denen Bilder grundsätzlich Wahrnehmungsprozesse spiegeln²³². Im Unterschied zu einer psychologischen Exploration der Wirkung eines Bildes, versteht sich die Ikonik als Bildreflexion des Anschaulichen.

3.3.2 Das Narziss-Bild in der Auslegung des Narziss-Mythos nach Ovid

Das Narziss-Bild ist vielfach einer ikonographisch-ikonologischen Analyse unterzogen worden. Die Analyseform kann also wie bei den vorangegangenen beiden Ansätzen (Erklärung über den Künstler und den Zeitkontext) nach impliziten oder expliziten Wirkgehalten des Bildes befragt und auf seinen Erklärungsgehalt hin geprüft.

Im Zentrum einer ikonographisch-ikonologischen Analyse des caravaggesken Narziss steht der Bezug zum Narziss-Mythos. Die Ovid-Quelle stellt nicht nur aufgrund des offenkundigen Sujets, der paradigmatischen Stellung des Textes und der spürbaren Nähe und medialen Differenz zum Narziss-Bild einen festen Bezugspunkt dar; es wird davon ausgegangen, dass Caravaggio die Metamorphosen-Schrift kannte.²³³ Welsch vermutet, dass Caravaggio die Metamorphosen-Ausgabe des Lodovico Dolce von 1553

230 IMDAHL, MAX: »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, in: BOEHM, GOTTFRIED (Hg.): *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 300-325, hier S. 308.

231 Vgl. WALDENFELS, BERNHARD: »Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl«, in: BOEHM, GOTTFRIED (Hg.): *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Wilhem Fink 2006, S. 233-252, hier S. 243.

232 Vgl. ebd., S. 236.

233 Mythologische Handbücher zählten in der Renaissance zu den am häufigsten verlegten Büchern und mythologische Themen gehörten zu den beliebtesten Sujets von Malern und Bildhauern. So waren die illustrierten Schriften wohl unverzichtbar für Bildende Künstler dieser Zeit. Ob die Maler dieser Zeit sich eher auf die Illustrationen und/oder Erzählungen stützen, kann nicht mit Sicher-

studiert hat. Sie rekonstruiert dies über einen ikonographischen Vergleich. Unter den Illustrationen der Ausgabe sei Narziss wie der des Caravaggio in der Spiegelszene ebenfalls kniend und frontal zum Betrachter dargestellt.²³⁴ Trotz der Ähnlichkeiten im Bildaufbau gehe die Darstellung des Caravaggio, so Welsch, dennoch weit in ihrer Intensität über die Illustration hinaus.²³⁵ Die akribische Rekonstruktion dessen, was der Künstler, dessen Urheberschaft am Bild zudem nicht geklärt ist, gekannt hat und was ihm wohlmöglich als Vorlage oder Inspiration gedient hat, trägt zum Verständnis des Bildes eher wenig bei. Der Vergleich mit einer möglichen Vorlage vermag die Frage nicht zu klären, in welcher Weise der caravaggeske Narziss den Mythos bildlich in Szene setzt. Dieser Frage gehen unter anderen die Kunsthistorikerin Claudia Nordhoff, Christiane Kruse und der Kunstwissenschaftler Henri De Riedmatten nach. Ihre Analysen offenbaren jedoch wichtige Differenzen.

Einen strittigen Punkt im Verstehen des Narziss-Bildes bildet die Frage, welches Stadium der Blickszenen im Mythos es in Szene setzt. Hier werden grundsätzlich zwei Stadien, das der Täuschung durch das Spiegelbild und das Erkennen des Spiegelbildes, unterschieden.²³⁶ In der Erzählung schlägt die Situation »vor der Erkenntnis«, in welcher Narziss im Spiegelbild einen anderen zu sehen glaubt, mit einem plötzlichen Erkennen der medialen Beschaffenheit des Gegenübers um: »Ich bin es selbst! Ich habe es begriffen, und mein Bild täuscht mich nicht mehr.«²³⁷

Diese Erkenntnis führt Narziss in der Erzählung in einen Zustand sich steigernder Verzweiflung und Obsession. Er kann sich nicht vom Bild lösen obwohl er es als Bild, als Illusion erkannt hat. Die Stadien, vor und nach der Erkenntnis, bilden für Nordhoff ein Ordnungssystem der gemalten Narziss-Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Neben den beiden Stadien »vor dem ›Iste ego sum‹« und nach »nach dem ›Iste ego sum‹« unterteilt sie das zweite Stadium nochmals in eine »Erkenntnis des Konflikts« und »Erkenntnis des Sehens«. Die Zuordnung der Caravaggio-Darstellung in das Stadium nach der Erkenntnis als ein Erkennen des Konflikts begründet sie über das leblos wirkende Spiegelbild, sowie über den angestrengten Blick des Narziss:

»Das Bild Caravaggios und die Zeichnung Pietro Testas stellen den inneren Konflikt des Narziß in den Vordergrund. Der Moment des ›Iste ego sum‹ ist in beiden Fällen vorbeigegangen, von Verliebtheit und Täuschung ist nichts mehr zu merken; Testas Narziß hat sich erschöpft, während der Narziß Caravaggios für immer seiner eigenen Ausleerung standhalten muß. Beide Maler immobilisieren ihre Protagonisten durch ein Ge-

heit gesagt werden; vgl. Welsch, Karin. Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai, S. 33)

234 Es handelt sich bei dieser Illustration um den ›Waldtypus‹ im Gegensatz zum ›Brunnentypus‹ und zeigt Narziss in der Natur von dichtem Wald umgeben.

235 Vgl. WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 40.

236 Vgl. SCHINDLER, WINFRIED: *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*, S. 38, 46.

237 PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, S. 157. Vers [463]: Iste ego sum: sensi, nec mea fallit imago!

wicht (in Testas Zeichnung der Felsen, in Caravaggios Gemälde die lastende Schwärze) und betonen so die Unabänderlichkeit des Zustandes zusätzlich.«²³⁸

Wie bereits in der Erörterung der paradigmatischen Stellung von Bild und Text (vgl. Kapitel 2) mehrfach zitiert, befasst sich Christiane Kruse medientheoretisch mit dem Narziss-Bild von Caravaggio. Sie versteht ihre Analyse zweier Narziss-Darstellungen und eines Spiegel-Selbstporträts als einen Baustein zu einer historisch-anthropologischen Medientheorie der Malerei. Die Interpretation des Narziss-Bildes von Caravaggio eröffnet sie mit der Frage, was wir als der Betrachter des Bildes sehen und was Narziss sieht. Während der Betrachter vor einem einzigen Fragment stehe, Narziss' Körper kaum rekonstruieren könne, da er vom Dunkeln verschluckt werde²³⁹, sehe der Betrachter im Bild (Narziss) etwas anderes. Kruse ist sich sicher, dass sich Narziss noch im ersten Stadium, vor der Erkenntnis, befindet und begründet dies mit folgender Bildbeschreibung:

»Was aber sieht Narziß? Sieht er den anderen, das heißt sieht er nicht, daß es nur sein Spiegelbild ist, das ihm entgegenblickt? Oder ist er schon im Stadium der Selbsterkenntnis, des ›iste ego sum‹ der Medienerkenntnis? Caravaggio läßt keinen Zweifel daran, daß ersteres (vor dem ›iste ego sum‹) der Fall ist. Es ist der andere, den Narziß in der Quelle betrachtet. Der Wasserspiegel, der glatt ist wie Glas, hat die optimalen Spiegelbedingungen. Narziß' Blick geht sehrend nach unten zur herrlichen Schönheit des anderen, die er sieht. Die eine Hand, welche die Hand des Spiegelbildes fast berührt, zeugt von dem Wunsch des Jünglings nach Vereinigung mit der Gestalt; die andere, mit der Hand des Abbilds verschmelzende veranschaulicht das Einssein mit der illusionären Welt. Die Kreisfigur, welche Narziß-Figur und Spiegelgestalt bilden, deutet auf das Gefangensein des unwissenden Knaben in seiner Illusion. Das nackte Knie, ein überdimensionaler Phallus, der die sexuelle Erregung des Getäuschten anzeigt, schiebt sich wie eine Barriere zwischen Narziß und sein Abbild. Narziß möchte sich tiefer neigen, es drängt ihn nach sexueller Vereinigung, die ihm nicht gelingt.«²⁴⁰

Betrachten wir diese anschauliche Beschreibung genauer, so wird deutlich, dass die Separierung der beiden Betrachter-Positionen überschritten wird. So kann Narziss sich selbst in der Kreisform, wie ›wir‹ sie sehen, nicht sehen. Auch schaut er ja weder in die Richtung der einen berührenden und der anderen verschmolzenen Hand. Die Differenz in der Beschreibung des Blicks durch die beiden Autorinnen – Nordhoff erkennt in ihm Anstrengung und Enttäuschung, Kruse Sehnsucht und Begehren – macht zum einen auf die Bedeutungsvielfalt dieses Blicks aufmerksam und zum anderen verdeutlicht sie ein Bildcharakteristikum: Der Betrachter bemüht sich um eine Sinngebung des Ganzen, die durch die Fragmentierung und die Überschattungen erschwert ist. Die Antwort darauf, was Narziss sieht, soll Aufklärung über seinen Seelenzustand bieten

238 NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 104.

239 Vgl. KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, S. 111.

240 Ebd., S. 111-112.

und das Bild in einem spezifischen Moment der Erzählung situieren. Die Unterscheidung des Betrachters im Bild von uns als den Betrachtern des Bildes hinkt an der Stelle, an der wir bemerken, dass wir, um den Blick des Betrachters im Bild zu erschließen, uns in ihn hineinversetzen müssen. Hier vollziehen sich – so die These – Tätigkeiten des Identifizierens, Ergänzens und Imaginierens, um den Blick des Narziss zu erschließen, Bewegungen zwischen Bild und Betrachter, die im Bild dargestellt sind und sich in der Betrachtung wiederholen. Auch Narziss sucht einen Blick. Diese Suche können wir – bei dem überschatteten Augenpaar – aber nur als etwas im Bild Dargestelltes erkennen, wenn wir sie uns als Suche und Sehnsucht vorstellen und sie aus dem Gesamtzusammenhang erschließen. Die Differenz der Blickdeutungen der beiden Autorinnen zeigt dies ja deutlich an. Um der Sinnggebung von Kruse zu folgen, die das Bild vor dem ›ste ego sum‹ situiert, müssen wir den Blick in dieser Richtung deuten und – was sehr auffällig ist – darüber hinwegsehen, dass der »Andere« im Bild nicht schön ist.²⁴¹

Henri De Riedmatten unterscheidet ebenfalls die beiden Blickstadien des Mythos. Das erste bezeichnet er als ›Das Stadium des Anderen (A)‹ – es beschreibt die Situation vor dem Erkennen, das zweite titulierte er als ›Das Spiegelstadium oder den Augenblick der Identifikation (B)‹.²⁴² Auch er schreibt das Narziss-Bild der ersten Phase zu. Um das Stadium A, also das Erblicken eines geliebten Anderen, handelt es sich nach De Riedmatten aufgrund der Unterschiede zwischen den beiden Figuren, die zusätzlich durch einen Hell-Dunkel-Kontrast untermalt sind. Darüber hinaus begründet er seine These wie Kruse über das im Bild dargestellte Begehren:

»Sein Gesicht, sein Körper ab halber Höhe und sein Knie – letzteres mit phallicischem Beiklang – spiegeln sich ebenfalls darin. Narziss betrachtet den ›Anderen‹ und ergötzt sich an dem, was er sieht. Seine linke Hand ist dagegen schon Teil des Begehrens, den Anderen zu berühren. Sie möchte ihn lieblosen. Ohne ihn aus den Augen zu lassen, geht es nunmehr darum, von der Betrachtung zur Umarmung überzugehen. Narziss bleibt im Bann dieses Gesichts, während wir beobachten können, wie diese Hand schon ins Wasser taucht, was aber keinerlei Brechungseffekt hervorruft, und sich dort noch fast zur Gänze spiegelt.«²⁴³

In dieser Beschreibung wird das Bild wie selbstverständlich und unmerklich in einen zeitlichen Ablauf gebracht. Der Widerspruch, dass die Verbindung der Hände und die fehlende Brechung der Wasseroberfläche simultan erscheinen, wird durch diesen Verlauf in ein sinnvolles Nacheinander gebracht. Über die Erzählung als ein Nacheinander der Geschehnisse findet auch das Ungestaltliche der Figur im Spiegelbild eine Begründung:

241 Vgl. Kruse: »Narziß' Blick geht sehrend nach unten zur herrlichen Schönheit des anderen, die er sieht.«

242 Vgl. DE RIEDMATTEN, HENRI: »Narziss in trüben Wassern – Medienreflexion und Selbstrepräsentation im Werk des Fotografen Jeff Wall«, in: DÜNNE, Jörg und MOSER, CHRISTION (Hg.): *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Wilhem Fink 2008, S. 195-216, hier S. 195-196.

243 Ebd., S. 198.

»Die Figur des Doppels ist im Verschwinden begriffen. Sie scheint sich darauf vorzubereiten, jederzeit zu verschwinden, wieder in den Abgrund einzutauchen, aus dem sie kommt.«²⁴⁴

Das darauffolgende Stadium nach dem ›iste ego sum‹, von de Riedmatten als das »Drama der Identifikation« beschrieben, sei nicht im Bild dargestellt.²⁴⁵ Hier wäre es interessant gewesen zu erfahren, was nach de Riedmatten bildlich fehlt, das ihn so entschieden macht, lediglich das Stadium A als verbildlicht anzusehen – schließlich beschreibt er dieses Stadium am Bild in einem simultanen Ablauf oder überspitzt gesagt in einem paradoxen Zugleich. Inwiefern zeigt das Bild nicht diejenigen Aspekte des Stadiums B: das von ihm, mit Ovid beschriebene identifikatorische Erkennen, die Verzweiflung, der Wunsch, sich von seinem Körper zu lösen, das Festhalten am Bild trotz Erkenntnis? Es könnte ja theoretisch auch alle weiteren Momente der Blickszene simultan zeigen.

Eine interessante Bilddeutung legt der Kunsthistoriker Rainald Raabe vor. Unter der leitenden Hypothese, dass Caravaggio den Betrachter/Rezipienten in seine Bilder miteinbezieht, steht er beim Narziss zunächst vor einer Ungereimtheit. Der Rückgriff auf den Ovid-Text, hier nicht als Abgleich, sondern als Ergänzung zum Bild, hilft ihm ein Bildparadoxon aufzuklären. Der außenstehende Betrachter werde durch die geschlossene Kreisform einerseits und andererseits über die überschatteten Augen des Narziss, die seinen Blick verdecken, ausgeschlossen/außen vor gehalten: »Damit aber wäre dieses Bild ein Paradox, macht es doch dem Betrachter deutlich, daß er fehl am Platz ist.«²⁴⁶ Mithilfe des Ovid-Text lasse sich nach Raabe diese Betrachterposition verstehen: Er trete an die Stelle von Echo. Diese Konstruktion erklärt wiederum, warum Echo im Bild von Caravaggio nicht mitdargestellt ist. Der Künstler habe hier also auf besondere Weise den Betrachter in seinen Bildentwurf miteinbezogen. Wie Echo sei auch der Betrachter des Narziss-Bildes ein »Voyeur«; die Rekonstruktion seiner Betrachterposition liege im Wasser – von diesem Standpunkt aus, habe ihn die Wassernymphe Echo heimlich beobachtet. Die sexuelle Konnotation des Knies bestätige umgekehrt, dass die Liebe Echos zu Narziss sexueller Natur sei. Das bekleidete Knie, das in einem Kontrast zum nackten Knie stehe, symbolisiere wiederum in seiner Farbigkeit (blaugrün), dass der Träger dieser Kleidung »so fern und so kühl wie nur irgend möglich« erscheint.²⁴⁷

Über eine Trennung der beiden Betrachtersituationen (Narziss im Bild und Echo/Rezipient) beschreibt Raabe ein wechselseitiges Sich-Entgehen, wie sie auch Ovid beschreibt. Die Schwäche der Spiegelung des Narziss-Bildes nimmt er als Anzeichen, dass sich Echo nicht für die Spiegelung, sondern für Narziss interessiert. So wie Narziss sein Spiegelbild nicht greifen kann, so muss sich der Rezipient (in der Rolle von Echo) eingestehen, dass Narziss nur gemalt – sprich unerreichbar – ist. Damit sei Caravaggio mit Narziss an die »Grenze des Darstellbaren« selbst gestoßen. Zu zwei Seiten hin sei die Rolle des Betrachters an ein Extrem geführt:

244 Ebd.

245 Vgl. DAMISCH HUBERT: »D'un Narcisse l'autre«.

246 RAABE, RAINALD: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, S. 56.

247 Ebd., S. 58.

»Mit diesem Bild, das dem Betrachter erst eine Rolle aufdrängt und das sich dann verweigert, ist ein Endpunkt erreicht.«²⁴⁸

Diese in sich stimmige Deutung zeigt zum einen wie sinnstiftend das Hinzuziehen der Erzählung ist. Anders als die vorangegangenen Deutungen wird das Narziss-Bild hier weniger in seiner Abbild-Funktion des Ovid-Text in Gebrauch genommen, sondern als eine Form der Inkarnation der Erzählung im Bilderleben des Betrachters, der zur Echo der Erzählung wird. Die Berücksichtigung der Betrachtersituation im Rückgriff auf die Erzählung ermöglicht es, viele der unstimmigen Bildaspekte zu erläutern; der Rückgriff auf den Ovid-Text wiederum bindet alles in eine in sich stimmige Sinnkonstruktion ein. Allerdings stellt sich die Frage, ob sich der Betrachter tatsächlich als Echo fühlt oder ob er sich nicht doch auch in Narziss hineinversetzt? Überschattete Augen schließen den Rezipienten ja nicht zwangsläufig aus; sie könnten umgekehrt auch seine Neugier wecken. Hier schließt das Analogon Rezipient=Echo andere Wirkungsgehalte im Bild-Betrachter-Duo vorschnell aus.

Es lässt sich sagen, dass die Bildinterpretationen im Rückgriff auf den Narziss-Mythos einen Gesamtzusammenhang der zunächst vereinzelt wirkenden, teils unverständlichen Bildmotive generieren. Das Narziss-Bild lässt sich offensichtlich gut mit dem Mythos ›lesen‹ und auslegen, wie schon in den vorherigen Kapiteln (2.2. und 3.2.) angedeutet. Dieses gängige Vorgehen erscheint sehr viel erkenntnisträchtiger als Überlegungen, die nach den bewussten oder unbewussten Beweggründen des Malers hinter dem Bildentwurf fragen. Bei einer ikonographisch-ikonologischen Analyse, die sich dicht an einem dem Maler wohl bekannten literarischen Text hält, besteht aber bei aller Sinnhaftigkeit der Deutung grundsätzlich die Gefahr einer Über- oder auch Fehlinterpretation. Der Vergleich der Blickszenen-Analysen verweist zudem auf ein wichtiges Merkmal des Untersuchungsgegenstands: Es lässt sich schwer auf symbolische Bedeutungsgehalte fixieren und vereindeutigen und macht auf einen Erlebensverlauf aufmerksam, der dem Simultanbild zu widersprechen scheint. Dieses Forschungsergebnis leitet über zu dem Untersuchungsrahmen dieser Studie.

4. Fragestellung und Vorstellung des Untersuchungsrahmens

Nach dieser Umrundung des Gegenstands über eine Sammlung der Phänomene der Bildrezeption und Erörterung gängiger Untersuchungsperspektiven des Werkes haben sich folgende Fragen ergeben: Woher rührt die eigentümliche Kluft in den vorgefundenen Bildbeschreibungen? Was verbindet die Einzelphänomene der Bildrezeption? Wie kommt es in der oben aufgeführten ikonographisch-ikonologischen Analyse zu derartigen Widersprüchen, obwohl die Einzelbeschreibungen in sich äußerst anschaulich und evident sind?

Die These, dass die sich zeigenden Phänomene im und um das Bild herum in seiner Wirkung auf den Betrachter begründet liegen, begleitet die bisherigen Überlegungen. Hieraus ergeben sich erste Hinweise auf die Wirkstruktur des Bildes, die jedoch aus der

248 Ebd., S. 59.

Sammlung heraus noch nicht explizit genug werden. Eine psychologische Exploration der Wirkungen eines Kunstwerks auf den Betrachter stellt, wie die ikonographische Analyse, das Anschauliche des Kunstwerks ins Zentrum. Allerdings trennt sie nicht Erfahrung als Alltagswissen vom Wissen der Bedeutungsgehalte, wie es das Ablaufschema der ikonologischen Analyse nach Panofsky festlegt. Anders als die Ikonik nach Imdahl geht es ihr um die Bilderfahrung und nur insoweit um die Bildreflexion, wenn diese in der Erfahrung selbst eine Rolle spielt.

Der Kunstpsychologe Friedrich Wolfram Heubach hat für die Überblendung der ikonographisch-ikonologischen Struktur von Kunstwerken und ihrer manifesten Bildwirkung eine eigene methodologische Lösung entwickelt. In seiner Untersuchung des Dürer-Stichs »Melancholia« zeigt er exemplarisch, dass der »Zeichenwert« von anschaulichen Bild-Gegebenheiten nicht auf ein einmal festgelegtes Symbolsystem zu reduzieren ist – ein System von Codes, das lediglich der fachkundige Kunsthistoriker zu beurteilen vermag – sondern dass dieser »Zeichenwert« bereits vorwissenschaftlich darin liegt, was Dinge, Gesten, Handlungen »für uns« sind.²⁴⁹ Diese »psychologische Gegenständlichkeit« der Dinge, in der sich ein Kunstwerk dem Betrachter erschließt, ist andererseits – dies zeigt die Untersuchung – nicht mit der ikonographisch-ikonologischen Analyse des Dürer-Stichs nach dem Auswertungsschema von Panofsky gleichzusetzen. Heubach führt eindrücklich vor, wie die Festlegung der Bilddetails auf spezifische Symbole und deren Deutung teils an Sinngehalten im Anschaulichen vorbeigeht, die indes in einer psychologischen Exploration des Erlebens zutage treten. Er beanstandet zudem, dass die Reduktion des Bildgeschehens auf Inhaltliches der Eigenart des Mediums widerspräche, indem sie die »Eigenlogik bildnerischen Darstellens« bzw. sein »ästhetisches Moment« unberücksichtigt lasse.²⁵⁰²⁵¹ Wenngleich sich in der Untersuchung des Dürer-Stichs die psychologische Exploration der Wirkung gegenüber einer ikonographisch-ikonologischen Analyse teils als dem Gegenstand angemessener und erkenntnisoffener erweist, wird zugleich deutlich, wie fruchtbar ein solcher Vergleich ist und beide Herangehensweisen in Ergänzung zueinander zeigt. Eine psychologische Analyse allein, so Heubach, erbrächte lediglich einen Erfahrungs- und Erlebnistatbestand und mache nicht »das Bild einer Melancholie« zum Gegenstand.²⁵²

Einem solchen zweigleisigen Vorgehen folgt auch diese Untersuchung der Narziss-Darstellung, die im Folgenden vorgestellt wird. Anders als bei Heubach wird indes nicht das Bild als Erfahrungs- und Erlebnistatbestand einerseits und das Bild einer Narziss-Darstellung andererseits in den Blick genommen, sondern aus der empirisch-psychologischen Analyse heraus der Theoriegehalt des Bildes ausgelotet. Dies erwartet den Leser im Anschluss an die Bildwirkungsanalyse (Teil III) in den Bildreflexionen (Teil IV). Das

249 Vgl. HEUBACH, FRIEDRICH-WOLFRAM: *Ein Bild und sein Schatten. Zwei randständige Betrachtungen zum Bild der Melancholie und zur Erscheinung der Depression*, 1. Aufl., Bonn: Bouvier 1997, S. 27.

250 Vgl. ebd., S. S. 76-80.

251 Heubach beschreibt hier, dass die ikonographische Analyse der Besonderheit der Haltung, in welcher der Zirkel von der Figur gehalten wird, keinerlei Aufmerksamkeit erhält.

252 Vgl. HEUBACH, FRIEDRICH-WOLFRAM: *Ein Bild und sein Schatten. Zwei randständige Betrachtungen zum Bild der Melancholie und zur Erscheinung der Depression*, S. 80.

›Doppel‹ begründet sich zudem aus einer besonders eindrücklichen Bilderfahrung mit dem Narziss, wie sie (nicht nur) sein Entdecker Longhi betont: Die Szenerie wirkt sowohl alltäglich, als auch emblematisch. Die Zweiteilung der Arbeit in Bildwirkung und Bildreflexionen dient der Variation der Perspektive und letztlich der Beantwortung der übergreifenden Fragestellung, was der »unbesorgte Knabe am Tümpel« (Alltagserfahrung) mit den Erkennensmythen unseres Abendlandes (Reflexionsgehalte) zu tun hat. Die Spezifität des Vorgehens wird im Folgenden näher erläutert.

Die Bildwirkungsanalyse (Teil III) fragt nach dem unmittelbaren Erleben des zugleich ›natürlichen‹ und konstruiert wirkenden Bildes und nicht nach den Kenntnissen des Betrachters. Sie geht davon aus, dass die verschiedenen Kontexte, in denen das Narziss-Bild in Kunstwissenschaft, Medientheorie, Psychoanalyse etc. behandelt wird, so unter anderem das Thema der Medien- und Subjektconstitution des Menschen, ebenfalls auf die Wirkung des Bildes – nämlich auf seine Konstruktionsseite – zurückgehen und dass diese Wirkung unabhängig vom ikonologischen Wissen des Betrachters ist. Mit anderen Worten: Es wird von einer Eigenlogik des Bildlichen ausgegangen, wie sie unter anderem Max Imdahl, Friedrich Wolfram Heubach und Hubert Damisch vertreten (s.o.). Die Bildwirkungsanalyse nach dem psychologisch-morphologischen Konzept von Wilhelm Salber konzipiert das Kunstwerk ebenfalls als einen Gegenstand, der einer eigenständigen Bildlogik folgt und in seiner Betrachtung eine Zeit- und Betrachter- übergreifende Wirkqualität entfaltet.

Die Bildreflexionen (Teil IV) greifen diese Erlebensgestalt auf und setzen sie in einen Zusammenhang mit den übergreifenden Themen, die, so die Annahme, von der Konstruktionsseite des Bildes her in den Blick rücken. Hier wird danach gefragt, in welchem Zusammenhang der Erkenntnismythos zur Alltagserfahrung steht und welche Rolle dabei das Bildmedium einnimmt? Das Narziss-Bild, so die These, verbindet das Alltägliche mit grundlegenden Daseinsfragen, und die Studie möchte dies unter anderem durch die strukturelle Zweiteilung explizieren. Die aus der Sammlung der Kontexte, in denen das Narziss-Bild besprochen wird, sichtbar werdende Konstruktionsseite des Bildes gibt erste Hinweise darauf, dass das Erleben keine völlig abgetrennte Seite von den Reflektionsgehalten des Bildes darstellt. Bezogen auf das Bilderleben gilt es abzuwarten, inwieweit das Narziss-Bild zum Reflektieren einlädt – mit anderen Worten: ob das Reflektieren einen Erlebenszug darstellt.

Die Bildwirkungsanalyse steht somit nicht nur deswegen im Zentrum der gesamten Untersuchung und ist dem Reflexionsteil vorangestellt, weil es sich um eine Arbeit im Fachbereich der Psychologie handelt. Vielmehr erweist sich eine psychologische Analyse als besonders geeignet, ein Bild zu untersuchen, wenn man es wie hier als nicht getrennt von der Kunsterfahrung, also seiner Wirkung auf den Betrachter, konzipiert.²⁵³

253 Gadamer verortet diese Unterscheidung im Bereich der Kunstkritik und nachgeordneten Reflexion und hält dieser »ästhetischen Unterscheidung« eine »ästhetische Nichtunterscheidung« entgegen. Er begründet die Künstlichkeit des Unterscheidens, auch als »ästhetisches Bewusstsein« darin, dass dieser Unterscheidungsakt ein »Herausfallen« aus der Kunsterfahrung bedeute. Dieses »sekundäre« Herangehen entspreche dem Kunstwerk insofern nicht, da es an die Erfahrung geknüpft sei, sich erst im »Vollzug« (hier: in der Betrachtung) zu erschließen. Primär sei es, dass Darstellung und Darstellendes im Kunstwerk (wie im Spiel) zusammenfallen. Erst sekundär führe das »ästhetische Bewusstsein« eine Unterscheidung ein und lasse beides auseinanderfallen (S. 122) Diese

Die Bildwirkungsanalyse und die Bildreflexionen sind ebenfalls nicht als zwei Seiten einer Medaille oder als Fokussierung einer Seite des Bildes zu verstehen. Denn sie sind in ihrer Reihenfolge nicht austauschbar. Die Studie folgt dabei dem Husserl'schen Paradigma, wonach aus der Exploration der Phänomene als Erfahrungstatbestände die relevanten, dem Gegenstand innewohnenden Begriffe erst herauszubilden sind.

4.1 Bildwirkungsanalyse (Teil III) und Bildreflexionen (Teil IV) im Verhältnis zueinander

In der Exploration eines Bilderlebens ist erkenntnisoffen, welche (Tiefen-)Themen bzw. welche seelischen Grundverhältnisse sich zeigen werden, sodass auch der Titel *Narziss* oder anderweitige Informationen zu dem Bild auf der Ebene der Bildwirkungsexploration zunächst unberücksichtigt bleiben. Das Bildthema als solches ist vor einer Analyse der Bilderfahrung nicht gesetzt. Diese erkenntnisoffene Erlebensexploration stellt das ›Subjekt‹ der Untersuchung dar. Demgegenüber wird das Bild sogleich als die Blickszenen des *Narziss*-Mythos und der Protagonist als *Narziss* identifiziert. Dieses offenkundige Bildthema, das ›Sujet‹ des Bildes, ist vom ›Subjekt‹ der Untersuchung, der Bildwirkungsanalyse, grundsätzlich zu unterscheiden.

4.1.1 Das ›Sujet‹ der *Narziss*-Darstellung

Das Sujet, die Darstellung der Spiegelszene im *Narziss*-Mythos, ist in ikonographischer, wie ikonologischer Hinsicht äußerst gehaltvoll, sodass sich an eine erkenntnisoffene Exploration der Bildwirkung die Frage aufdrängt, was wir – vermittelt über eine Bilderfahrung – über das Thema, das ›Sujet‹, erfahren.

Was aber umfasst das ›Sujet‹? Ein Blick zurück auf die verschiedenen Kontexte, in denen das *Narziss*-Bild behandelt und zum exemplarischen Anschauungsbeispiel wird, offenbart eine enorme, wenn auch nicht beliebige Deutungsbreite: Sie beginnt mit dem *Narziss*-Mythos selbst in seinen verschiedenen Auslegungen und Rezeptionen. An ihm werden Fragen von Erkenntnis diskutiert. Wie steht es um das Verhältnis von Erkenntnis und Täuschung? Welche Rolle spielt dabei das (Spiegel-)Bild als Medium der Erkenntnis oder Täuschungsmedium? Inwiefern geht es hier um Ästhetik und Erotik und was hat das mit Erkenntnis zu tun? Wie steht es um das Verhältnis des Erkenntnissubjekts zum Erkenntnisobjekt? In welchem Zusammenhang lässt sich dies zum *Narziss*-mus als einem frühen Stadium der Entwicklung des Individuums und Krankheitsform setzen?

Die Spiegelszene bildet zudem ein ›Sujet‹ der Malerei: Inwiefern stellt die Blickszenen eine Urszene der Malerei dar? Was macht die Szene zu einem »Modellfall des Bildermachens«²⁵⁴? Und schließlich: Welches geheime Band verbindet diese Fragen? Dem Ausloten dieser Fragen stellt sich der Bildreflexionsteil unter dem Fokus der übergreifenden Fragestellung. Ausgangspunkt bildet eine Konstruktionserfahrung der Proban-

Unterscheidung beinhalte, dass das Werk von seiner Darstellung separiert würde, so wie man ein Theaterstück von seiner jeweiligen Aufführung grundsätzlich unterscheiden könne.

254 Vgl. KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. *Narziss an der Quelle bei Alberti und Caravaggio*«.

den, die sich während der ausgedehnten Bildbetrachtung und Bilderfahrung einstellt. Die Konstruktionserfahrung bezeichnet ein zentrales von fünf weiteren Kunstkriterien, die Salber in einer Metapsychologie des Kunstwerks aufstellt.²⁵⁵ Sie umschreibt das Moment, in dem der Betrachter eines Kunstwerkes Einblicke in den Bauplan/die Bedingungen seelischer Wirklichkeit erhält und seine Beteiligung an diesem Werk mitbekommt.²⁵⁶ Damit wird das Narziss-Bild bereits implizit als Erkenntnismedium in Anschlag genommen. Dies bedeutet im Weiteren für den Bildreflexionsteil, dass nicht nur nach Bestätigungen und Entsprechungen in verschiedenen Theoriegebilden der Psychoanalyse, Medientheorie, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft gesucht wird, sondern nach neuen Sichtweisen auf die Thematik, die das Bild ›als‹ Bild eröffnet.

4.1.2 Das ›Subjekt‹ der Untersuchung

Gegenüber diesem ›Sujet‹, das auf besondere Weise durch verschiedene Wissenschaftszweige in Anspruch genommen und ausgekostet wird, liegt der Fokus dieser Untersuchung auf der Bilderfahrung als solcher. Vom Ballast wissenschaftlicher Überformung befreit, wird danach gefragt, wie das Bild in einem circa zweistündigen Prozess der Betrachtung erlebt wird. Wie im Folgenden weiter ausgeführt wird, geht die Morphologische Psychologie davon aus, dass sich ein Kunstwerk erst in einer solchen Kunsterfahrung vollzieht. Als Kunsterfahrung ist sie von vornherein auf einen Betrachter hin konzipiert. Das ›Subjekt‹ der Untersuchung ist allerdings nicht mit dem Betrachter zu verwechseln. Denn, wenngleich sich ein Bild in der Betrachtung herstellt, liegt dieses Geschehen nicht (allein) im Betrachter begründet. Er ist weder einer, der auf den Bild-Reiz mit einem entsprechenden Erleben und Verhalten ›reagiert‹, noch hängt das Bilderleben ausschließlich von ihm und seinem subjektiven Befinden ab:

»Das Kunstwerk hat vielmehr sein eigentliches Sein darin, daß es zur Erfahrung wird, die den Erfahrenden verwandelt. Das ›Subjekt‹ der Erfahrung der Kunst, das was bleibt und beharrt, ist nicht die Subjektivität dessen, der sie erfährt, sondern das Kunstwerk selbst.«²⁵⁷

4.2 Bildwirkungsanalyse

Ziel ist es die Wirkung der Narziss-Darstellung zu explorieren. »Wirkung« meint einen wechselseitigen und ineinander verflochtenen Prozess, der sich zwischen Bild und Betrachter vollzieht und eine ausgedehnte Dauer der Betrachtung und Befragung erfordert. Der Gegenstand der Untersuchung, ist weder der Betrachter und sein ›subjektives‹ Empfinden, noch das Bild in seinen ›objekthaften‹ Qualitäten, sondern ein Zwischen- bzw. Wirkungsraum. Eine theoretisch-methodische Konzeption der Wirkungsräume geht auf Wilhelm Salber zurück. Er entwickelt sie in den 1970er Jahren an der Universität zu Köln, in Anlehnung an die Morphologie Goethes.

255 Eine ausführliche Erläuterung erfolgt im Teil II, Kapitel 2.2.2.

256 Vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 103.

257 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 108.

Was ist in diesem morphologischen Sinne unter Wirkung zu verstehen? Grundsätzlich findet seelisches Geschehen nach Salber in Gestalten eine Fassung. Wirkungsprozesse versteht er als unwillkürliche Vorgänge, die Seelisches zusammenhalten: »Wir gehen von der Hypothese aus, Wirkungsprozesse ließen sich in Gestalten und Entwicklungen einbeziehen, die wie Lebewesen funktionieren.«²⁵⁸

Als lebendige Form muss diese Fassung zugleich dem Metamorphosen-Charakter (seelischer) Wirklichkeit gerecht werden. Sie steht grundsätzlich vor der Aufgabe einer Gestaltbildung und muss doch lebendig und entwicklungsfähig bleiben, sonst würde sie erstarren. In der Morphologie lässt sich ein jedweder Gegenstand des Alltags als eine solche Art Lebewesen untersuchen. Kunstwerke und ihre Wirkung nehmen in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung ein. So nimmt die morphologische Kunstpsychologie ihren Ausgang bei der Überlegung, dass seelisches Geschehen selbst kunstvoll ist und sich in der Kunst ein komplexes Anschauungsobjekt der Metamorphosen des Lebens, in das sie verstrickt ist, geschaffen hat. Kunstwerke werden somit als Gestalten seelischer Wirklichkeit verstanden, die Gestaltbildung und ihre Konstruktion selbst beschaubar macht.²⁵⁹

Worin unterscheidet sich die Untersuchung einer psychologischen Bildwirkungsanalyse von den drei mittelbaren Annäherungen an die Bildwirkung durch die beschriebenen drei Erklärungsansätze (Künstler, Zeitkontext, literarische Quelle)? Die Erklärungen des Werkes über den Künstler und den Zeitkontext führen entweder von der Wirkung weg oder nehmen Wirkungsaspekte unreflektiert in sich auf. Die ikonographisch-ikonologische Analyse, hierzu zählt die Auslegung des Narziss-Bildes mit dem ovidischen Quellentext, kippt zu schnell ins Interpretative und erweist sich damit als zu verfestigend und aus morphologischer Sicht nicht erkenntnisoffen genug. Demgegenüber fasst die Morphologische Psychologie Kunst als einen Prozess auf, der sich im Akt des Betrachtens erst ereignet und hierin seine Wirkung entfaltet und dabei bewusste, wie unbewusste Erlebensanteile übergreift. Dieser Wirkungsprozess erfordert methodisch eine ausgedehnte Betrachtung und Befragung, um an die oftmals impliziten und flüchtigen Wirkstrukturen heranzukommen. Das vier-schrittige methodische Programm zur Exploration und Auswertung von Bilderlebensprozessen wird im Theorie- und Methodenteil erläutert, darunter auch die Metapsychologie des Kunstwerks nach Wilhelm Salber.

4.2.1 Fragestellung

Was erfahren wir bis hierher über die Bildwirkung der Narziss-Darstellung? Die zusammengetragenen Bildinterpretationen lassen vermuten, dass sich die auffälligen Dichotomien als Ambivalenzen im Bilderleben erneut zeigen werden und sich möglicherweise in Form einer Dialektik zusammenfügen. Die Unterschiede der Beschreibung des Blicks von sehnsuchtsvoll (Kruse), begehrllich (de Riedmatten, Damisch) bis angestrengt (Nordhoff) lassen einen Verlauf im Erleben vermuten, der sich bereits in der Beschreibung von de Riedmatten ankündigt. Es wurde sehr eindrücklich geschildert,

258 SALBER, WILHELM: *Wirkungseinheiten*, 3., erw. Aufl., Bonn: Bouvier 1969, S. 30.

259 Vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*; vgl. SALBER, WILHELM: *Psychästhetik*, Köln: Buchhandlung Walther König 2002.

wie stark der Betrachter ins Bild involviert wird: In der einen Beschreibungsrichtung fühlt er sich weit entfernt vom Geschehen, in der anderen fühlt er sich dicht herangeführt und von der Größe der Darstellung wie erschlagen. Mal befindet er sich am anderen Ende des Ufers in Froschperspektive und schaut gemeinsam mit Narziss auf das Bild, dann fühlt er sich in den Betrachter hinein und schaut aus dessen Perspektive. Die (vermeintlichen) Widersprüche und unverbunden wirkenden Bildmotive legen es nahe, den Betrachter in einer ausgedehnten Bildbetrachtung von zwei bis maximal drei Stunden zum Bilderleben zu befragen – mit dem Ziel einen Sinnzusammenhang der Einzelphänomene herzustellen. Die Fragestellung der Bildwirkungsanalyse lautet: Wie wird das Narziss-Bild in der Bildbetrachtung erfahren?

4.2.2 Bildwirkung als Verlaufsgestalt

Das Bilderleben als Gegenstand dieser Untersuchung ist nicht mit jeder anderen Kunsterfahrung (Musik, Theater, Literatur, Film) gleichzusetzen und bedarf gegenstandsspezifischer methodischer Instrumente. Zunächst tritt ein Bild dem Betrachter als eine in sich geschlossene Gestalt gegenüber. Es zeigt seine Bezüge simultan, während beispielsweise ein Roman sich erst in einem Nacheinander seiner Sätze erschließt. Um die Wirkung eines Bildes zu explorieren, muss die Betrachtung von einiger Dauer sein:

»Die Erfahrung von Kunst ist auch kein Nacheinander, sondern vollzieht sich wie ein wartendes Verweilen, in dem das Werk der Kunst herauskommt.«²⁶⁰

Anders verhält es sich mit der Exploration eines literarischen Kunstwerks. So beschreibt der Kulturpsychologe Jerome Bruner Geschichten als Sinngestalten, die jedoch, anders als ein Bild, ihren Sinn erst aus der spezifischen Abfolge ihrer Sätze bzw. Sequenzen heraus entwickeln²⁶¹. Ihre Dauer ist in ihnen schon angelegt. Dieser Unterschied hat wichtige methodische Implikationen, der für die Wirkungsanalyse eines Bildes relevant ist: Während bei der Analyse von Geschichten ein Sequenzprotokoll angefertigt werden muss, um das Erleben in diesem Nacheinander zu explorieren, erfordert die Simultanität des Bildes lediglich eine ausgedehnte Dauer des Betrachtens. Das Zerdehnen der Aussagen bilden Interviewtechniken, die helfen dieses »Zugleich« der unmittelbaren Wirksamkeiten in Sprache zu überführen.²⁶²

4.2.3 Bildwirkung als Bewegung zwischen Bild und Betrachter

Die Exploration einer Bildwirkung gründet in der Morphologischen Psychologie auf der Annahme, dass sich ein Kunstwerk in der Betrachtung ereignet. Diese Perspektive versteht das Kunstwerk nicht ausschließlich als ein Produkt des Künstlers (als dessen

260 GADAMER, HANS-GEORG: »Bildkunst und Wortkunst«, *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 90-105, hier S. 103.

261 Vgl. BRUNER, JEROME: *Sinn, Kultur, und Ich-Identität. Zur Kulturpsychologie des Sinns*, Heidelberg: Carl-Auer-Verlag 1997, S. 66.

262 Dieser Vorgang, auch als Übersetzung zu bezeichnen, wird später noch einmal aus einer metapsychologischen-medientheoretischen Perspektive unter der Frage reflektiert: Was bedeutet es, ein Bild, das sich in seinen medialen Qualitäten selbst thematisiert/reflektiert mithilfe eines anderen Mediums, der Sprache, zu explorieren?

Schöpfung), sondern betont den Prozess der Bildbetrachtung als Bildgenese. Eine solche Annahme wird von namhaften Bild-Theoretikern wie Hans-Georg Gadamer, Jacques Lacan, George Didi-Hubermann gestützt. Den Prozesscharakter des Kunstwerks betont Gadamer in einer Seins-Ontologie des Bildes:

»Was wir ein Gebilde nannten, ist es, sofern es sich derart als ein Sinn Ganzes darstellt. Es ist nicht an sich und begegnet dazu in einer ihm akzidentiellen Vermittlung, sondern es gewinnt in der Vermittlung sein eigentliches Sein.«²⁶³

Gadamer stellt als einen konstitutiven Zug des Bildes seine Zeige- oder Darstellungsfunktion heraus, die zudem zielgerichtet ist: »Alles Darstellen ist nun seiner Möglichkeit nach ein Darstellen für jemanden.«²⁶⁴²⁶⁵ Bei dieser Darstellungsfunktion geht es in der Regel nicht um die Selbstdarstellung des Künstlers, der sich in einem Kunstwerk selbst verwirklichen und/oder betrachtet werden will. Die Intention besteht vielmehr darin, etwas darzubieten, das einen Betrachter interessieren könnte. Jacques Lacan fasst die Geste in folgendem Aufruf des Künstlers zusammen: »Du willst also sehen. Nun gut, dann sieh das!«²⁶⁶

Wie Lacan so betont auch Gadamer, wie sehr dies eine Bewegung darstellt, die den Betrachter nicht nur betrifft, sondern derart zu involvieren vermag, dass sich dieser nicht mehr »außerhalb« des Geschehens befindet: »Alle kennen wir, was sich in der Erfahrung von Kunst ereignet: Jedes Werk, das uns ergriffen hat, läßt uns mitgehen, ja es muß geradezu in uns eingehen.«²⁶⁷ In diesem Sinne schauen nicht nur wir auf ein Bild, sondern werden im Bild von etwas angeschaut, das uns angeht. Die Metapsychologie des Bildes von Georges Didi-Hubermann ist um diesen Bildaspekt zentriert.²⁶⁸ Die sogenannte Wahrhaftigkeit der Kunst liegt in einer solchen Erfahrung des Lebensbezugs zu seinem Betrachter.

»Was man eigentlich an einem Kunstwerk erfährt und worauf man gerichtet ist, ist vielmehr, wie wahr es ist, d.h. wie sehr man etwas und sich selbst darin erkennt und wiedererkennt.«²⁶⁹

263 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 123.

264 Ebd., S. 114.

265 Die Zeigefunktion des Bildes wird bei Günzel und Mersch im Zusammenhang mit epistemologischen Fragen bzw. »ikonischer Erkenntnis« aufgeführt. vgl. GÜNZEL, STEPHAN; MERSCH, DIETER (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler-Verlag 2014, S. 127.

266 LACAN, JACQUES: »Linie und Licht (1964)«, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, 4. Aufl., Weinheim, Berlin: Quadriga 1996 (, Das Seminar Buch XI), S. S. 97-111, hier S. 107.

267 GADAMER, HANS-GEORG: »*Bildkunst und Wortkunst*«, S. 100.

268 Vgl. DIDI-HUBERMANN, GEORGES: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* (1992), übers. von. SEDLACZEK, München: Fink 1999 (Bild und Text).

269 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 119.

4.3 Gegenstandsbestimmung und Untersuchungsparadigmen

Eine psychologische Wirkungsanalyse eines Kunstwerks nach dem Konzept der Morphologischen Psychologie unterscheidet sich von den metapsychologischen (Lacan, Didi-Hubermann) und ontologischen Bestimmungen des Kunstwerks (Gadamer) darin, dass sie die Grundannahmen in ein empirisches Untersuchungskonzept umsetzt. Hier noch einmal stichpunktartig zusammengefasst:

- Ein Kunstwerk vollzieht sich erst in der Betrachtung (vgl. Gadamer, S. 123)
- Die Varianz der Bilderfahrung liegt im Kunstwerk und nicht im Betrachter begründet (vgl. Gadamer, S. 129)
- Die Kunstreflexion ist der Kunsterfahrung nachgeordnet (vgl. Gadamer, S. 123)
- Das Kunstwerk hat eine zeitunabhängige Valenz (vgl. Gadamer S. 127)

Hierzu analog stehen die Richtlinien der morphologischen Bildwirkungsanalyse²⁷⁰; sie weisen eine große Schnittmenge zu Gadamers theoretischer Einordnung des künstlerischen Bildes auf. Während Gadamer auf keine konkreten Untersuchungen dessen abzielt, was sich in der Bildbetrachtung zwischen Bild und Betrachter ereignet, will die Morphologische Psychologie als empirische (Kunst-)Wissenschaft die Bild-spezifischen Wirkungsqualitäten explorieren. Ihr methodisches Programm zur Untersuchung der jeweils spezifischen Wirkung eines Bildes beantwortet somit zentrale Fragen, die aus einer solchen allgemeinen Bildontologie erwachsen – wobei die Empirie ebenso umgekehrt einen Beitrag zur Fundierung der theoretischen Annahmen des Bildes leisten.

- Die Morphologische Psychologie untersucht die Bildwirkung über einen ausgedehnten Prozess einer Bildbetrachtung von circa zwei Stunden. (Verlauf statt Momentaufnahme)
- Sie fasst die Erlebensexploration der Probanden zu einer überindividuellen Beschreibung zusammen. (Varianz liegt im Kunstwerk)
- Mithilfe ihres Erhebungsinstruments, dem Tiefeninterview, geht sie möglichst erkenntnisoffen an die Erlebensexploration heran. Sie versucht durch ihre Explorationstechniken jeweils rationalisierende Überformungen zu überwinden und zu erlebnisnahen Beschreibungen zu gelangen, die auch unbewusste Gehalte freilegen. (Erfahrung statt Reflexion)
- Die Konstruktionszüge des Bildes, die im Zuge der Auswertung der Interviews, herausgearbeitet werden, haben eine zeitunabhängige Valenz. Mit anderen Worten: Es wird grundsätzlich von einer Wiederholbarkeit der Bildwirkungsuntersuchung mit gleichem Ergebnis ausgegangen. (Zeitunabhängige Valenz des Kunstwerks).

270 Wenngleich sich Salber nicht unmittelbar auf Gadamer und auch nicht auf Lacan oder Didi-Hubermann bezieht – so ist das hier gewählte empirische Untersuchungsdesign in philosophischen Strömungen fundiert, darunter in der Hermeneutik als einem kreisförmigen Sinnverstehen; als Tiefenpsychologie gründet sie unter anderem auf der Psychoanalyse.

Diese gegenstandsspezifischen, methodischen Richtlinien werden nun im Einzelnen erläutert.

4.3.1 Das apersonale Paradigma: Eine überindividuelle Erlebensexploration

Die Morphologische Psychologie konzipiert die Bildwirkung als eine apersonale Gestalt. Wie bereits dargelegt, bezieht sie die Varianz des Erlebens auf das Kunstwerk und nicht auf die individuellen Unterschiede zwischen den Betrachtern.

Gegen eine solche Konzeption ließe sich einwenden, dass jede Bilderfahrung, vom Betrachter abhängig, eine jeweils andere Erfahrung sein müsse. Und auch wenn sich die Analyse auf das Herausarbeiten gemeinsamer Züge im Bilderleben konzentriert, ließen sich die Differenzen im Erleben ebenso gut im Sinne subjektiver Anteile im Bilderleben verstehen. Allerdings ist die Variation des Erlebens der einzelnen Betrachter nicht als etwas zu begreifen, das allein aus der Subjektivität jedes einzelnen Betrachters herrührt. Sie lässt sich ebenso als Erlebenskomplexität und Bedeutungsspielraum des Bildes verstehen. In diesem Sinne beschreibt Gadamer die »eigene Seinsmöglichkeit des Werks, das sich gleichsam in der Varietät seiner Aspekte selber auslegt.«²⁷¹ Die Morphologische Psychologie teilt nicht nur diese Einschätzung, sondern überführt sie in eine empirische Untersuchung. Sie negiert nicht die Subjektivität des Betrachters, fokussiert aber die Untersuchung dergestalt auf das Kunstwerk, dass es sich in Form eines Erlebensprozesses der Befragten in allen seinen Facetten zeigen kann:

»Es kommt nicht auf das ›Erleben‹ einzelner Betrachter oder Leser an, sondern auf die Chancen für Entwicklungen, die sich beim Umgang mit Kunstwerken ergeben, wenn man sich auf sie einlässt.«²⁷²

Dass der Fokus auf dem Kunstwerk und nicht auf der Persönlichkeit des Betrachters liegt, stellt zudem eine notwendige Entscheidung im Sinne einer Gegenstandsbestimmung dar. Nicht das Bild ist Medium, um etwas über den Betrachter in Erfahrung zu bringen, sondern die Betrachter (in ihrer Gesamtheit) werden zu einem Medium, durch das hindurch das Bild in seiner Wirkweise hervorkommt. Eine Erklärung für etwaige Widersprüche in der Bildrezeption wird somit nicht in den Unterschieden der Personen oder wissenschaftlichen Perspektiven gesucht, sondern in dialektischer Manier auf die Wirkweise des Bildes bezogen.

Ein weiteres Argument für diesen Fokus gibt das Bildsujet. Die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Betrachter, die die Spiegelszene als das Bildsujet aufwirft, verbietet es geradezu das ›Subjekt‹ der Untersuchung nur mit dem Betrachter zusammenfallen zu lassen. Eine solche Setzung wäre sinnvoll im Rahmen einer Fallanalyse des Betrachters mithilfe eines Bildes. Und auch umgekehrt kann das ›Subjekt‹ der Untersuchung nicht das Bild »als solches« sein. Trotz dieser Stellung zwischen Bild und Betrachter ist eine Gewichtung im Sinne einer Gegenstandsbestimmung notwendig. Der Fokus kann entweder auf das Bild oder auf den Betrachter gelegt werden, wie oben gezeigt. Die überindividuelle Kunsterfahrung als ›Subjekt‹ zu setzen, bedeutet einen Perspektivwechsel

271 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 123.

272 SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 103.

unserer gewohnten Vorstellung, dass das Erleben einer Sache tief in uns und unserer Persönlichkeit verankert ist und gegenüber dem Erleben anderer differiert.

Eine theoretische Fundierung dieses Gedankens findet sich bei Edmund Husserl. Der Weg über die phänomenologische Psychologie zu einer von ihm angestrebten transzendentalen Philosophie erfordert eine methodische Intervention, die »eidetische Reduktion«. Verkürzt gesagt, geht es dabei darum, den Unterschieden im Erleben jedes Einzelnen ein jeweils Allgemeines (Eidos) zu entnehmen.²⁷³ Wie Husserl geht auch diese Untersuchung von einem geteilten Erleben aus. Sie erfordert keine Verständigung und kein Austausch der Einzelerleben untereinander, sondern ist in phänomenologischer Tradition (»Zu den Sachen selbst!«) von vornherein auf die Gegenstände des Erlebens bezogen. Die Auswertung der Erlebensexploration folgt dabei dem Prinzip, gemeinsame, also überindividuelle Züge im Erlebensgang nachzuvollziehen und in Form einer vereinheitlichenden Beschreibung zusammenzufassen.

4.3.2 Das Einzelfallparadigma

Neben der Gegenstandsbestimmung, die das Kunstwerk über die Kunsterfahrung in den Blick nimmt und die Exploration einer überindividuellen Wirkstruktur im Sinn hat, stellt sich nun die Frage, warum zur Exploration des Bilderlebens nicht nur ein Betrachter ausreicht. Hier wird einerseits axiomatisch davon ausgegangen, dass sich das Bild im jeweiligen Bilderleben gleichermaßen vor dem Hintergrund seiner ihm eigenen Wirkstruktur entfaltet, sodass in der Theorie tatsächlich nur *ein* Interview notwendig wäre. Da es jedoch um die Exploration teils komplexer, teils in sich widersprüchlicher Bildqualitäten geht, zeigt die Erfahrung, dass nicht alle Züge in einem einzelnen Interview im gleichen Maße und ausreichend deutlich zutage treten. Das Durchführen mehrerer Interviews mit verschiedenen Probanden dient also vorwiegend dem Ausloten einer umfassenden Wirkstruktur des Bildes.

Die Erhebung mithilfe der Interviews wird zudem *hermeneutisch* verstanden: Mit jeder Befragung gewinnt der Forscher ein Stück weit mehr Einblick, trifft auf Gemeinsamkeiten und Abweichungen, die wiederum auf das Ganze des Bilderlebens als einer umfassenden Wirkstruktur zu beziehen sind. Dieses Vorgehen impliziert, dass dann ausreichend viele Interviews geführt wurden, wenn die Auswertung keine neuen Dimensionen des Gegenstands hervorzubringen vermag bzw. wenn Ungereimtheiten in dem Sinne »verstanden« wurden, dass sie sich in einen Gesamtkontext einordnen lassen. Eine solche »Sättigung« erfolgt in der Regel nach acht bis zwölf Interviews. Dieser Bildwirkungsanalyse liegen elf Tiefeninterviews zugrunde.

4.3.3 Erkenntnisoffene Erlebensexploration

Eine weitere Besonderheit der Exploration eines Bilderlebens besteht darin, sie *nicht* unter eine spezifische Frage zu stellen. Die Bildwirkungsanalyse soll ohne vorgegebene Richtung und möglichst erkenntnisoffen durchgeführt werden, da sie ihren Gegenstand erst durch die Befragung der Betrachter hindurch in Erscheinung zu bringen sucht. Dies bildet die Voraussetzung dafür, dass sich ein Bild in seiner »Eigenlogik«

273 HUSSERL, EDMUND: *Phänomenologische Psychologie* (1925), Bd. Band IX, hg. v. LOHMER, DIETER, Hamburg: Meiner-Verlag 2003 (Text nach Husserliana), S. 108.

und als ein »Sinnganzes« zu entfalten vermag. Von daher werden die Interviews weitgehend ›frei‹ und ohne Interviewleitfaden durchgeführt. Die Interventionen vonseiten der Interviewerin dienen hier lediglich dazu, genannte Aspekte zu vertiefen, zum lauten Denken anzuregen und den roten Faden der Kunsterfahrung des Probanden nicht abbrechen zu lassen.

II. Theorie und Methode

Nach diesen Gegenstandsbestimmungen und ersten methodischen Ableitungen fällt die Wahl mit der Morphologischen Psychologie auf ein Untersuchungskonzept, das seine Untersuchungsgegenstände als in einer Entwicklung begriffen versteht. Ihre besondere Eignung zur Exploration von Kunstwerken (im engeren Sinne von Bildern) lässt sich von drei Seiten her umreißen: Sie geht von einer Selbstbehandlung des Seelischen aus, die ihrerseits kunstvoll ist. Das Kunstwerk wird als eine Formenbildung verstanden, in der sich diese Selbstbehandlungszüge überspitzt zum Ausdruck bringen und ein Auf-sich-selbst-Schauen ermöglichen. Ihre Methode entspricht der kunstvollen Selbstbehandlung des Seelischen und folgt kunstanalogen Prinzipien. Aufgrund dieser besonderen ›Passung‹ zählen Bildwirkungsanalysen zu einem eigenständigen Forschungsfeld der Morphologischen Psychologie.¹

Vor einer Explikation der drei Seiten ihres kunstanalogen Vorgehens, wird die Morphologische Psychologie zunächst vor dem Hintergrund ihrer geisteswissenschaftlichen Tradition vorgestellt. Die Theorie (1) umfasst die Beschreibung der philosophischen Fundamente, sowie der Einflüsse verschiedener psychologischer Schulen. Auf eine ausführliche Darlegung der Geschichte der Morphologischen Psychologie wird verzichtet, da sie den Rahmen der Untersuchung sprengen würde.² In einem zweiten Kapitel wird die Spezifität der Morphologischen Kunstpsychologie, Gegenstand, Theorie- und Methode-übergreifend erläutert (2). Die Vorstellung des methodischen Programms (3) und der Untersuchungsaufbau der Bildwirkungsanalyse der Narziss-Darstellung schließt hieran an.

1 ZWINGMANN, BJÖRN: *Begegnung mit dem Ungeheuren. Selbsterfahrungsprozesse mit Goyas Schwarzen Bildern*, Bd. 7, Berlin: HPB University Press 2019 (Schriften zur Morphologischen Psychologie); vgl. FITZEK, HERBERT: »Von der Figur zur Figuration«.

2 Die Geschichte der (Psychologischen) Morphologie ist ausführlich durch Fitzek erforscht, vgl. FITZEK, HERBERT: *Der Fall Morphologie. Biographie einer Wissenschaft*, Bd. 4, Bonn: Bouvier 1994 (Schriften zur Morphologischen Psychologie); vgl. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*, Lengerich: Pabst Science Publishers 2008, S. 259-303.

1. Grundlagen der Morphologischen Psychologie

Die Morphologische Psychologie zählt zur Schule der Gestaltpsychologie. Sie sucht Erleben und Verhalten von anschaulichen Gestalten her zu verstehen, die charakteristische Sinneinheiten ausbilden und sich doch stetig weiterentwickeln. Danach stecken in jeder Formenbildung bereits ein Überschreiten und Wandeln in anderes. Die psychologische Morphologie überträgt die als Naturwissenschaft konzipierte Morphologie von Johann Wolfgang von Goethe auf seelisches Geschehen. Neben der frühen Gestalttheorie von Goethe, der Übertragung des Gestaltgedankens auf seelisches Geschehen durch Ehrenfels bildet auch die Phänomenologie, die in enger Verwandtschaft mit dem Gestaltgedanken steht, eine theoretische Grundlage der Morphologischen Psychologie.³ Sie ist als phänomenologisch zu bezeichnen, da sie Erleben und Verhalten als einen Zusammenhang begreift, der keine scharfe Trennlinie zwischen einem Innen und einem Außen erlaubt. Erleben und Verhalten vollziehen sich vielmehr untrennbar im Umgang mit Dingen. Wie die Phänomenologie so nähert sich auch die Psychologische Morphologie beschreibend ihrem Gegenstand. Sie gründet darüber hinaus auf einer konstruktivistischen Wirklichkeitsauffassung. In ihrem Konzept der Gegenstandsbildung stellt sie seelisches Geschehen jeweils als 'hergestellt' heraus. Die Forscherperspektive nutzt sie explizit zur Exploration des Gegenstandes und hebt sich damit von der Experimental-Psychologie ab, die eine solche Beteiligung oder Einflussnahme grundsätzlich als Störvariable erachtet. Methodisch folgt sie einem kreisförmig hermeneutischen Vorgehen und trennt von daher nicht strikt zwischen Datenerhebung und Datenauswertung. Sie ist zudem tiefenpsychologisch fundiert und entlehnt viele ihrer empirischen Explorations-Verfahren der Psychoanalyse.

1.1 Methodische Paradigmen der Morphologie

Die psychologische Morphologie stützt sich in ihrer Theoriebildung auf die Morphologie von Johann Wolfgang von Goethe, der als ihr Begründer gilt. Wenngleich seine morphologische Naturforschung – er befasste sich mit Pflanzen, dem Knochenbau von Tieren, sowie mit den Phänomenen Licht und Farbe – nicht die gleiche Aufmerksamkeit wie sein literarisches Werk erhalten hat, so zeigt sich doch ein Fortleben des morphologischen Gedankens im Bereich der Geisteswissenschaft. Hierzu zählt die psychologische Philosophie von Friedrich Nietzsche, von ihm als Morphologie (des Willens zur Macht)⁴ betitelt, gleichermaßen wie die Schule der Morphologischen Psychologie, gegründet von Wilhelm Salber.

3 Diese Nähe wird besonders in der Schrift von Merleau-Ponty zu Fragen der (Sinnes-)Wahrnehmung offenbar, vgl. MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Primat der Wahrnehmung*, übers. von. SCHRÖDER, JÜRGEN, Deutsche Erstausgabe Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

4 Vgl. WÜRZBACH, FRIEDRICH: *Das Vermächtnis Friedrich Nietzsches*, Anton Pustet 1945, S. XV.

1.1.1 Anschauung und Mitbewegung (Goethe)

Goethe entdeckt als Naturforscher ein Entwicklungsprinzip an konkreten, in der Natur beobachtbaren Gegenständen (Pflanzen, Wirbeln, Farben). Diese Gestalt-Wandlung setzt nach Goethe eine grundsätzliche Einheit von Gestalt voraus. Diese Prinzipien, Wandlung und Einheit, finden sich auch in der etymologischen Herkunft des Begriffs Morphologie. Der Terminus vereint zwei Begriffe: griechisch: *morphé* (μορφή) für ›Form, äußerlicher Gestalt, Ansehen‹ und griechisch: *-lógos* (λόγος) für ›Sinn, geistiges Vermögen, Definition, Logik‹. Auf eine Formel gebracht beschreibt Morphologie also anschauliche Formen, die eine Sinneinheit bilden. Der Wortstamm ›morph‹ steht zudem für Unteilbares – so in dem von der Linguistik geprägten Begriff ›Morphem‹ als kleinster sprachlicher Einheit. Der Wandlungsaspekt dieser anschaulichen Gestalt tritt u.a. im Verb ›Morphen‹ hervor. Wir verstehen darunter, dass sich etwas gestaltlich transformiert und sich doch darin gleichbleibt. Dieses Wandlungsprinzip der Gegenstände als Gestalteinheiten erfordert nach Goethe ein diesen Eigenschaften angemessenes methodisches Vorgehen. So würde das Einheitsprinzip zwangsläufig verborgen bleiben, wenn die Untersuchungsgegenstände nicht erst beobachtet, sondern sogleich in ihre Einzelteile zerlegt würden. Die stetige Wandlung wiederum erfordert vonseiten des Forschers eine ebenso ausgeprägte Beweglichkeit wie der Gegenstand der Untersuchung. Aus dieser Sicht sind Begriffe aus der Erfahrung mit dem Gegenstand erst herauszubilden. Sie sind in einer Wandlungswirklichkeit in ihrer Funktion als vorübergehend festigende Elemente bewusst zu machen.

»Wollen wir also eine Morphologie einleiten, so dürfen wir nicht von Gestalt sprechen, sondern wenn wir das Wort brauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein in der Erfahrung für den Augenblick Festgehaltenes denken. Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermäßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu halten, nach dem Beispiele, mit dem sie uns vorgeht.«⁵

Diese Anleitung zum Forschen rückt einen wichtigen methodischen Aspekt in den Blick: Die Methoden müssen ihren Gegenständen angemessen sein. Wenn sich also die Gegenstände in einer stetigen Entwicklung befinden, so muss auch die Exploration entsprechend beweglich diesen Prinzipien folgen.

Die Morphologie von Goethe ist phänomenologisch. Denn »Anschauung« wird zum zentralen Medium der Exploration von Wirklichkeit. Goethes »anschauliches Denken« ergänzt das Vorgehen, den Untersuchungsgegenstand ›ganz‹ bzw. unzerteilt zu lassen. Sie erfordert kein Dahinter- oder ein Hineinblicken in die Gebilde. Goethes berühmter Satz, »Nichts ist innen, nichts ist außen, denn was innen ist, ist außen« setzt Vertrauen darein, was sich unmittelbar und ohne Eingriffe als Erscheinungsform (Phänomen) beobachten lässt. Mit anderen Worten: im jeweiligen ›Außen‹ bildet sich ein ›Inneres‹ ab; es bedarf dieses Außen, um etwas zu werden. Und auch die sogenannte »Innenschau« oder Vorstellung ist nach Goethe untrennbar auf ein ›Außen‹ bezogen. Dass Ineinanderwirken erübrigt schließlich die künstliche Trennung. Diese Auffassung bildet eine zentrale Grundlage der psychologischen Morphologie. Sie beschreibt seelische

5 Goethe zit.n. FITZEK, HERBERT: *Der Fall Morphologie. Biographie einer Wissenschaft*, S. 45.

Wirklichkeit von sinnschaffenden Erlebensgestalten her, die nicht als bloße Innenschau zu verstehen, sondern jeweils auf die Welt in ihrer phänomenalen Fülle bezogen sind. Das Erleben vergegenständlicht sich in einem Umgang, einem Tun und wird darin entsprechend anschaulich. Sinneinheit, Anschaulichkeit und der Entwicklungsaspekt seelischen Geschehens bilden entsprechende Beschreibungskriterien. Die von Goethe beschriebene Aufhebung der Trennung birgt wichtige Implikationen in der Frage der Position des Forschers zu seinem Forschungsgegenstand. So gründet die Methode der Mitbewegung bis hin zum idealen »Identisch-Werden« auf diesem Gedanken. Sie erhebt die Aufhebung eines Innen von einem Außen zum Prinzip von Forschung, an der sie sich messen lässt: Wie stark ist die Mitbewegung als eine Annäherung an den Gegenstand gelungen?

Fitzek arbeitet in einer Analyse des morphologischen Denkens Goethes die jeweiligen gegenstandsspezifischen Methoden heraus, die sich im Übergang zwischen dem befinden, wie sich der Gegenstand zeigt und welche »Bewegungen« der Forscher vollzieht, um ihm zu folgen (Mitbewegung). Dieses Vorgehen habe Goethe, so Fitzek, jedoch zu stark als ausschließlich in den Gegenständen begründet angesehen. In der Forderung den Gegenständen zu folgen – so als liege ›alles‹ in ihnen begründet – sei ihm verdeckt geblieben, dass der Forscher selbst eine Art Gegenstandsbildung betreibt, die aus einem spezifischen Interesse oder einer spezifischen Perspektive heraus eben nicht nur ›den‹ Gegenstand zeigt, sondern ihn in spezifischer Weise hervorbringt.

»Denn mit der Auffassung der letztlich erreichbaren Einheit von Sache und Rekonstruktion erschließt sich zum einen das Können der morphologischen Rekonstruktion, die sich ihrem Gegenstände gleichsam bis zur Unkenntlichkeit – methodischer Operationen – anverwandelt, zum anderen aber erschließt sich darin die Gefährdung der morphologischen Rekonstruktion, die der quasi vorgegebenen Natur der Sache scheinbar nur rezeptiv zu folgen imstande ist.«⁶

Die Psychologische Morphologie folgt in ihrer Gegenstandstreue einerseits der Methode der Mitbewegung, wie es dem morphologischen Verständnis Goethes entspricht. Andererseits vertritt sie eine konstruktivistische Sicht im Hinblick auf ihre eigene wissenschaftliche Tätigkeit: Danach sind Gegenstände nie ›als solche‹ zu haben bzw. ›als solche‹ der Natur zu entnehmen. Sie hat also ihre eigene Gegenstandsbildung, will sie wissenschaftlichen Anspruch haben, zu beschreiben und dokumentieren. Ihr Entwurf muss dem Gegenstand angemessen und in sich stimmig sein. Und gleichzeitig arbeitet sie gestalterisch an ihrer Formenbildung, die sich als eine Rekonstruktion des Anschaulichen versteht und zugleich die Aktivität des Forschenden miteinbezieht. Sie steht damit im Spannungsfeld einer phänomenologischen und konstruktivistischen Wirklichkeitsauffassung.

6 Ebd., S. 43-44.

1.1.2 Konstruktion und Drehbarkeit (Nietzsche)

Als Vordenker dieser zweiten philosophischen Einflusslinie, dem Konstruktivismus⁷, ist Friedrich Nietzsche zu nennen. Seine Philosophie, die er selbst mal als Psychologie, mal explizit als Morphologie bezeichnet, steht einerseits in der Tradition des morphologischen Entwicklungsgedankens, befreit sich jedoch von der Vorstellung, dass wie auch immer geartete Seins-Einheiten (ob Idee, Seele, Wesenheit, Göttliches, Natur) diese Entwicklung bewegen würden.⁸ Hierzu zählt auch ›das Subjekt‹, das in philosophischer Tradition nach seiner Konstitution und Erkenntnisfähigkeit befragt wird. Die Diskussion um ›Subjektivität‹ oder ›Objektivität‹ von Forschung sieht Nietzsche gleichermaßen in einem Denken begründet, das zu letzten Wahrheiten kommen will. Er entlarvt das Sprechen vom ›Subjekt‹ als ein Dahinterstecken von etwas, das tatsächlich keinen festen Ort besitzt bzw. nicht fest umrissen ist. Diese Kritik zielt sowohl auf das erkenntnisfähige Cogito (Descartes), als auch auf die Vorstellung des nicht erkenntnisfähigen Subjekts, das seiner eigenen ›Subjektivität‹ verhaftet bleibe. Das Subjektive und Objektive sind demnach gleichermaßen nach Nietzsche unbrauchbare Kategorien. Und auch das Erleben, das gemeinhin als ›subjektiv‹ angesehen wird, ist nach Nietzsche mit diesem Begriff nicht adäquat beschrieben.

Die Psychologische Morphologie teilt diesen Gedanken und betont in der Exploration des Erlebens seinen apersonalen Charakter. Sie macht dies in Form von Beschreibungen anschaulich, die interviewübergreifend eine überindividuelle Erlebensgestalt zum Vorschein bringt (s.o.). Wie Nietzsche, der sich vehement gegen den Positivismus und dessen Objektivitätsanspruch wendet, wird Wirklichkeit in der morphologischen Psychologie jeweils als hergestellt betrachtet. Sie widerspricht dem Wirklichkeitsverständnis des Positivismus, wonach sich Fakten als objektive Daten vom Prozess des Forschens abheben ließen.

»Gegen den Positivismus, welcher bei den Phänomenen stehenbleibt, ›es gibt nur Tatsachen‹, würde ich sagen: nein, gerade Tatsachen gibt es nicht, nur Interpretationen. Wir können kein Faktum ›an sich‹ feststellen; vielmehr ist es ein Unsinn, so etwas zu wollen. ›Es ist alles subjektiv‹, sagt ihr: aber schon das ist Auslegung. Das ›Subjekt‹ ist nichts Gegebenes, sondern etwas Hinzu-Gedichtetes, Dahinter-Gestecktes. – Ist es zuletzt nötig, den Interpreten noch hinter die Interpretation zu setzen? Schon das ist Dichtung, Hypothese.«^{9,10}

7 Insbesondere der radikale Konstruktivismus nach Glasersfeld.

8 Hierin unterscheidet sich seine Philosophie von der Tradition.

9 NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Umwertung aller Werte* (1886), 2. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1977, S. 281.

10 Diese Aussage Nietzsches scheint der Phänomentreue, wie wir sie in der Morphologie Goethes kennen, zu widersprechen. Tatsächlich aber unterscheidet sich eine Phänomenologie, die ›zu den Dingen selbst‹ gelangen will (Husserl) diametral vom Positivismus. Denn Phänomenologie versteht sich als Beschreibungslehre, die die Dinge – wie Goethe – mitbewegend exploriert und nicht vom Menschen abspaltet. Anders als im Positivismus unterscheidet sie kein Innen von einem Außen – Unterscheidungskriterien, die als synonym zur klassischen Unterscheidung des Subjektiven vom Objektiven gelten.

Die Antipathie Nietzsches gegenüber festgewordenen Kategorien – er argwöhnt an ihnen jeweils Unfreiheit und gedankliche Starre – begründet eine Morphologie, die ihren Spaß (fröhliche Wissenschaft) daran hat, alle gedanklichen Haltepunkte immer noch ein Stückchen weiter zu drehen. Diese Drehbewegungen bilden zugleich keine wissenschaftlichen Artefakte, sondern stehen bei Nietzsche in Analogie zu den beobachteten und scharf analysierten seelischen Tendenzen. Die Psychologische Morphologie systematisiert diese Drehungen und stellt als Gestaltpsychologie – in Anlehnung an Goethe – nicht nur die Bewegung und stetige Wandlung, sondern auch die figurativen, gestaltbildenden Elemente seelischen Geschehens heraus.¹¹

Das Entwicklungsprinzip von Gestalt, sowie die gegenstandsspezifischen methodischen Ableitungen, zu denen Goethe gelangt, wenn er den Entwicklungsprinzipien auf die Spur kommen will, die Morphologie Nietzsches, die allen vorgefertigten Einheiten (wie Sein, Ich, Idee) misstraut und an ihnen Idealisierung bemängelt, bewegt sich auf eine Psychologische Morphologie zu, die – trotz aller Beweglichkeit – den Anspruch hat, zu einer Formenbildung zu gelangen und diese Formenbildung sowohl als vorgefunden, wie auch als gemacht anerkennt. Fitzek arbeitet heraus, wie die Morphologie Goethes und Nietzsches in einem Ergänzungsverhältnis zueinanderstehen¹². Aus methodischer Sicht handelt es sich um einen Spagat zwischen der Forderung einer gegenstandstreuen Mitbewegung und einem konstruktivistisch-analytischen Vorgehen im Sinne einer Gegenstandsbildung.

Wenn Salber hinsichtlich der notwendigen Konstruktion eines Gegenstandes von der »Fiktion einer Gegenstandsbildung«¹³ spricht, meint dies kein Eingeständnis gegenüber dem Wahrheitsanspruch wissenschaftlicher Forschung. Vielmehr kommt darin das konstruktivistische Wissenschaftsverständnis zum Tragen, wonach das Beobachten, Beschreiben und Miteinbeziehen der eigenen wissenschaftlichen Tätigkeit, sowie die Explikation der Forschungsrichtung eine besondere wissenschaftliche Güte hervorbringen. In diesem Sinne bilden »Gegenstandsgewinnung« und »Problemrealisierung« zwei Seiten einer Gegenstandsbildung, welche neben sechs weiteren Kriterien nach Fitzek als Methodenstandards für qualitative Forschung gelten können. Letztlich oszillieren alle Standards grundsätzlich zwischen der Objekt- und Konstruktebene; die Güte qualitativer Forschung geht aus dem stimmigen Bezug dieser Ebenen zueinander hervor.¹⁴ Im methodischen Programm des Versionengangs vereinen sich beide Ansprüche an morphologische Forschung, das weiter unten ausgeführt wird.

11 Vgl. SALBER, WILHELM: »Friedrich Wilhelm Nietzsches Morphologie«, in: *Zwischenschritte* 1/1995, S. 4-23, hier S. 19.

12 Vgl. FITZEK, HERBERT: *Der Fall Morphologie. Biographie einer Wissenschaft*, S. 118-119.

13 SALBER, WILHELM: *Der psychische Gegenstand*, 4. Aufl., Bonn: Bouvier 1975, S. 8.

14 Die insgesamt acht Methodenstandards qualitativer Forschung nach Fitzek sind ausführlich dargestellt In vgl. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*, S. 309-366.

1.2 Theoretische Fundamente und Leitsätze der Morphologischen Psychologie

1.2.1 Das Primat der Ganzheit (Ehrenfels): Morphologie als Ganzheitspsychologie

Die Gestalttheorie von Christian von Ehrenfels, circa 100 Jahre nach Goethes morphologischer Schrift veröffentlicht, kann als eine erste theoretische Systematisierung und Übertragung des Gestaltbegriffs Goethes auf seelisches Geschehen gelten. Wie nun weiter ausgeführt wird, rücken in der Methoden-Frage eines adäquaten Herangehens an den Gegenstand die Frage seiner Teilbarkeit in den Fokus gestalttheoretischer Überlegungen. Goethe hatte sie bereits damit beantwortet, dass die Gegenstände ungeteilt bleiben müssten, um an ihnen die Entwicklungsprinzipien beobachten zu können.¹⁵ Indem er methodisch fordert, vom Ganzen der Erscheinung auszugehen, greift Goethe der sich zum Ende des 19. Jahrhunderts etablierenden Gestalttheorie vor. Danach ist ein Ganzes nicht von seinen Einzelteilen her zu verstehen, sondern umgekehrt die Teile vom Ganzen her.¹⁶ Der berühmte Satz des Gestalttheoretikers Christian von Ehrenfels, »Das Ganze ist mehr und anders als die Summe seiner Teile«, beschreibt, dass sich von den Einzelteilen nicht auf ein Ganzes schließen lässt, sondern dass die Teile erst ihren Sinn in Bezug auf ein Ganzes erhalten. Dieses Gestaltkriterium der »Übersummativität«¹⁷ wird anschaulich in einem Gedankenexperiment von von Ehrenfels, nach dem eine Melodie zwar aus Einzeltönen »gebaut« ist, aber eine von ihnen unabhängige, übergreifende Qualität aufweist.¹⁸ Darüber begründet er, warum wir uns an eine Melodie erinnern können und sie bereits beim Anspielen erkennen und auch gedanklich zu transformieren vermögen.¹⁹

Vom Ganzen auszugehen – dies meint im übertragenen Sinn Kontexte, Zusammenhänge in den Blick nehmen – wird zu einem Wissenschaftsparadigma qualitativer For-

15 Die Frage von Einheit und Teilung bildet den Kern der Auseinandersetzung Goethes mit seinen Kollegen aus der Zoologie und Botanik. Im Gegensatz zum Zeitgeist, einer durch Sammlung und Kollektivierung enzyklopädischen Wissens geprägten Zeit und einer Forschungspraxis, die im Bereich der Naturforschung darin bestand, Pflanzen in ihre Einzelteile zu zerlegen, setzt Goethe darauf, seine Untersuchungsgegenstände »ganz« zu lassen. So betrachtet er die Pflanze nicht als etwas Zusammengesetztes, sondern als Gebilde, das einer Eigenlogik (Morphologie) folgt und sich in einer stetigen Entwicklung befindet.

16 Die unaufhörliche Drehbarkeit von Gestalt, die bei Nietzsche zu keinem Ende führt und zu keiner Entität gerinnt, bildet zum Primat der Ganzheit, das der Gestalttheoretiker Ehrenfels vertritt, einen scheinbaren Widerspruch. Teilbarkeit und Wandelbarkeit sind jedoch unterschiedliche Aspekte von Gestalt. Morphologie in ihrer etymologischen Herkunft macht auf die Wandelbarkeit einer Einheit aufmerksam, die trotz ihrer Entwicklungsstruktur mit sich identisch bleibt.

17 Vgl. FITZEK, HERBERT und SALBER, WILHELM: *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, S. 18.

18 Vgl. CHRISTIAN VON EHRENFELS: »Über Gestaltqualitäten (1890)«, in: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie, Jahrgang 13* (Leipzig), S. 249-292, hier S. 252.

19 Vgl. ebd., S. 259. »Man müsste einen eigens hierauf konstruierten psychischen Mechanismus annehmen, welcher vollkommen überflüssig erscheint, sobald man einsieht, daß, wer sich an eine Melodie erinnert, etwas ganz anderes reproduziert, als einen Komplex von Einzelvorstellungen: nämlich eine Tongestalt, an welche sich unter Umständen die absolute Tonhöhe in welcher sie zuerst vernommen wurde, assoziieren lässt, aber nicht muß.«, S. 259

schung überhaupt. Das Primat der Ganzheit, von Christian von Ehrenfels als gestalthaftes Wirklichkeitsprinzip formuliert, mündet in eine Psychologie, die vor dem Hintergrund von Kontexten Einzelercheinungen verstehen will. Dass sich die Entdeckung der gestalthaften Eigenlogik von natürlichen Gebilden (Pflanzen, Knochen) und Naturerscheinungen (Farbe, Licht) auf seelische Zusammenhänge übertragen lässt, belegt zudem auf anschauliche Weise das zweite Ehrenfels-Kriterium des Satzes, die »Transponierbarkeit«²⁰ von Gestalt: Denn das Ganze ist nicht nur »mehr« als die Summe seiner Teile – in dem Sinne, dass sie sich nicht summieren lassen und dann ein Ganzes ergeben. Das Ganze ist auch »anders« als die Summe seiner Teile.²¹ Das eigentümliche »Anderssein« als die Teile verweist auf eine Gestaltqualität des Ganzen, die die Übertragbarkeit einer solchen Qualität in ein anderes Feld, Material etc. erlaubt.

Gestaltqualitäten bilden nach Ehrenfels ein Einheitsprinzip und sie vermögen die Wahrnehmung von Ähnlichkeiten zu begründen – denn als ähnlich kann nur etwas empfunden werden, das auf ein Allgemeines-Gleiches zurückgeht, von dem es Variationen gibt. Gestaltqualitäten vereinen sinnliche Qualitäten als physikalische Grundlage mit psychischen, assoziativen Vorgängen. An diversen Beispielen zeigt von Ehrenfels die vielfältige Variationsmöglichkeit und das beständige Entstehen neuer Gestaltqualitäten, die einfache Elementarvorstellungen übersteigen und auf ein Gesamtbild hin bündeln.²² Er spezifiziert dieses Entstehen von Gestaltqualitäten als einen Prozess, der zum einen aus dem Zusammenwirken der psychisch-physischen Qualitäten der Wahrnehmung hervorgeht und in dem zum anderen ein Abstraktionsprozess wirksam ist, der eine Übertragbarkeit der jeweiligen Gestaltqualität erst erlaubt.

Die generelle Übertragbarkeit von Gestalt ist jedoch auf Ganzheitsqualitäten und nicht auf quantitative Sätze bezogen. So gilt der Satz, »Das Ganze ist mehr und anders als die Summe seiner Teile« zum Beispiel nicht für einen mathematischen Satz, wie diesem: Die Zahl 2 (als ein Ganzes gesetzt) »ist« die Summe seiner Teile (1+1). Und auch dies birgt wichtige Implikationen im Verständnis der Morphologischen Psychologie. Sie versteht sich als qualitative Forschung in Abgrenzung zu psychologischen Schulen, die dem naturwissenschaftlichen Paradigma in der Linie einer quantitativ-deduktiven Wissenschaftspraxis folgen.²³ Sie geht davon aus, dass sich seelisches Geschehen gegenstandsbezogen und gestalthaft zu Handlungs- und Wirkungseinheiten formiert, die durch spezifische Gestaltqualitäten zusammengehalten werden. Anstatt zu zerteilen setzt sie, wie Goethe und Ehrenfels, Ganzheit in ihrer Gestaltlogik an den Anfang ihrer

20 Vgl. FITZEK, HERBERT/SALBER, WILHELM: *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*, S. 20.

21 Vgl. CHRISTIAN VON EHRENFELS: »Über Gestaltqualitäten (1890)«, S. 257. Ehrenfels macht dies wiederum an dem Gedankenexperiment anschaulich, nach der wir eine Melodie, auch wenn sie in einer anderen Tonart gespielt wird, also mit verschiedenen Tönen als in der ursprünglichen Darbietung der Melodie, als die »gleiche« Melodie (wieder-)erkennen. Das »Andersein« am Beispiel der Melodie, in verschiedenen Tonarten gespielt, belegt wiederum die Übersummativität und damit die Existenz von Gestaltqualitäten.

22 Vgl. ebd., S. 262.

23 Wenn gleich aus der Morphologie Goethes und Nietzsches ein wissenschaftsübergreifender, weil wirklichkeitsimmanenter Verwandlungsgedanken, spricht, so ist dennoch eine Übertragung nicht in alle wissenschaftlichen Disziplinen möglich – dies macht der Ehrenfels-Satz deutlich, will man ihn auf mathematische Sätze übertragen.

Überlegungen und Untersuchungen. Sie eruiert an ihren Untersuchungsgegenständen durchgehende Grundqualitäten, von denen aus sie – gemäß des Ehrenfels-Satzes – erst zu einer Zergliederung gelangt.

1.2.2 Die Evidenz seelischen Geschehens (Dilthey): Morphologie als beschreibende Psychologie

1894, vier Jahre nach dem Erscheinungsjahr des Aufsatzes von Ehrenfels »Über Gestaltqualitäten«, verfasst Wilhelm Dilthey eine Schrift zur theoretischen Fundierung einer beschreibenden und zergliedernden Psychologie zur psychologischen Grundlegung der Geisteswissenschaften. Er stellt darin die ganzheitliche Struktur des Seelenlebens, das uns als Erleben unmittelbar und in seiner Fülle gegeben ist, heraus. Damit wendet sich Dilthey gegen die Vorstellungen der sich als »akademische Psychologie« etablierenden Elementenpsychologie, von ihm auch als »konstruktive Psychologie« bezeichnet. Sein Vorwurf bezieht sich auf die Anlehnung dieser psychologischen Richtung an den Methodenkanon der Physik. Er kritisiert an ihr, dass sie eine Zerteilung des Seelenlebens in verschiedene Vermögen vornimmt, um diese dann einzelheitlich unter streng kontrollierbaren experimentellen Bedingungen untersuchen zu können. Der Hauptvorwurf Diltheys gegen ein solches Vorgehen liegt in der Gegenstandsunangemessenheit der Methode. Der Gegenstand sei unter dem Primat der Methode verbogen worden. Die Vorstellung des Seelenlebens als einem teilbaren Kuchen, dessen Teile sich getrennt voneinander untersuchen ließen, entspreche nicht der Ganzheitlichkeit des Seelischen, so Dilthey. Danach sei keine genaue Unterteilung dessen möglich, was als Denken, Fühlen, Wollen begrifflich separiert erscheint. Die Untrennbarkeit dieser Seelen-Vermögen macht er in seiner Kant-Kritik als unhaltbare Sonderung von Anschauung und Denken wiederum besonders anschaulich:

»Aber in dem, was er Anschauung nennt, wirken überall Denkvorgänge oder ihnen äquivalente Akte mit. So das Unterscheiden, Abmessen von Graden, Gleichsetzen, Verbinden und Trennen. Daher hat man es hier nur mit verschiedenen Stufen im Wirken derselben Prozesse zu tun. Dieselben elementaren Prozesse von (Assoziation, Reproduktion), Vergleichung, Unterscheiden, Abmessung der Grade, Trennung und Verbindung, des Absehens vom einen und Heraushebens des anderen, worauf dann die Abstraktion beruht, wirken in der Ausbildung unserer Wahrnehmungen, unserer reproduzierten Bilder, der geometrischen Gestalten, der Phantasievorstellungen, welche dann auch in unserem diskursiven Denken walten.«²⁴

Dilthey beklagt an der Elementenpsychologie eine ebensolche Aufteilung und spricht hier von »Verstümmelung« eines Seelenlebens, das uns unmittelbar und in einem Zusammenhang gegeben sei. Eine Anlehnung an die Methoden der atomisierten Physik erklärt er für gegenstandsunangemessen. Insbesondere die Stellung der Hypothesen im jeweiligen Forschungskontext müsse eine andere sein. So habe es die Physik von

24 DILTHEY, WILHELM: *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* (1894), S. 149.

vornherein mit messbaren Einheiten zu tun²⁵, sodass sie deduktiv, hypothesengeleitet forschen könne, während die Psychologie ihre Hypothesen erst generieren müsse. Dilthey betont eindrücklich die Differenz zwischen Natur- und Geisteswissenschaft:

»Immer bleibt zwischen dem höchsten Grade von Wahrscheinlichkeit, welchen eine induktiv begründete Theorie erreicht und der Apodiktizität, welche den mathematischen Grundverhältnissen zukommt, eine unüberbrückbare Kluft.«²⁶²⁷

Die Wissenschaftslandschaft der erklärenden Psychologie nennt er ein »Schlachtfeld«, auf welchem vorgefertigte Hypothesen gegen andere antreten. Das Hauptproblem eines solchen Vorgehens beschreibt er darin, dass diese Hypothesen zu Fundamenten würden, wodurch die erklärende Psychologie in Anlehnung an die strenge Wissenschaft nur scheinbar den Rang von Wissenschaftlichkeit erhalte, tatsächlich aber hypothetisch sei. Neben der Gegenstandsunangemessenheit richtet sich ein weiterer Kritikpunkt gegen die deduktiven, hypothesengeleiteten Untersuchungssettings der Elementenpsychologen. Hier teilen Dilthey und Husserl die Ansicht, dass die Hypothesen jeweils von außen Begriffe an den Gegenstand herantragen, die erst einmal gebildet werden müssten. Eine solche falsche Setzung an der Ausgangsstelle psychologischer Forschung könne folglich auch keine psychologische Erkenntnis hervorbringen. Die Unbekanntheit und zugleich das Selbstverständnis des Gegenstands erfordert nach Dilthey ein induktives Vorgehen. Und so werden Beobachtung und Beschreibung dessen, was sich im Erleben zeigt, zu zentralen Explorationsverfahren seelischen Geschehens. Gemäß der Forderung, dass die Methode dem Gegenstand angemessen sein müsse, bereits bei Goethe eindringlich formuliert, gelangt Dilthey zu der Überzeugung, dass Psychologie eine beschreibende Wissenschaft sein müsse. Er fordert mit seinem berühmten Satz, »Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir«²⁸ vom Seelischen als einem Zusammenhang auszugehen, der uns unmittelbar gegeben ist. Ausgehend vom Primat der Ganzheit, wie auch von Ehrenfels formuliert, ist ein beschreibender Zugang zu seelischer Wirklichkeit die Methode der Wahl. Denn Ganzheit meint auf seelisches Geschehen übertragen, vom Seelischen als einem Zusammenhang auszugehen, der sich selbst versteht (»Evidenz«) und sich am besten mitbewegend/beschreibend fassen lässt²⁹.

25 Ergänzend sei erwähnt, dass die Physik vor ähnlichen Fragen der Messbarkeit bzw. Nicht-Messbarkeit steht. Dies wird an dem berühmten Doppelspaltexperiment der Quantenphysik (Heisenberg) deutlich.

26 DILTHEY, WILHELM: *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* (1894), S. 141.

27 Die Morphologische Naturforschung von Goethe, die Übertragbarkeiten seiner Gedanken auf eine philosophische und psychologische Morphologie, zeigt zum einen die nicht klar zu setzenden Linie zwischen Natur- und Geisteswissenschaft. Gleichzeitig macht der Diskurs zwischen Goethe und Newton in der Farbenlehre auf eben diesen Unterschied zwischen einer mathematischen Sicht und einer geisteswissenschaftlichen Sicht auf (Natur-)Phänomene aufmerksam.

28 DILTHEY, WILHELM: *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* (1894), S. 144.

29 Vgl. hierzu der Begriff der »Evidenz« bei Husserl

1.3 Morphologische Gegenstandsbildung

Die Frage nach der ›Beschaffenheit‹ seelischen Geschehens stellt eine zentrale Frage der Theoriebildung der Morphologischen Psychologie durch Wilhelm Salber dar. Sie bewegt sich im Spannungsfeld zwischen der Gegenstandstreue und methodischen Gegenstandsangemessenheit (Goethe, Dilthey) und den notwendigen (Re-)Konstruktions-schritten wissenschaftlicher Forschung, in welcher die Perspektivität ihrer spezifischen Gegenstandsbildung durchscheint (Nietzsche). In diesem Sinn ist ein »psychischer Gegenstand« nie als solcher gegeben, sondern trägt den Charakter eines Artefakts. Dies bedeutet für die beschreibende Psychologie, nicht ›blind‹ drauflos zu beschreiben, sondern dies unter spezifischen, vom Bezugssystem herkommenden Fragen zu tun. Die Richtung der Beschreibung erfordert Setzungen, die sich nur von einem Bezugssystem ausgehend finden lässt. Somit meint Gegenstandsbildung in der Morphologischen Psychologie nicht nur die Gegenstandstreue im Sinne eines erkenntnisoffenen Beschreibens dessen, was sich in der Anschauung offenbart, sondern ein Herausmodellieren des Gegenstands auf spezifische Fragestellungen hin.

In der Konzeption eines psychischen Gegenstands steht die Morphologische Psychologie auf den geisteswissenschaftlichen Fundamenten der Gestalttheorie, Phänomenologie und des Konstruktivismus, wie sie bis hierher in den relevanten Aspekten skizziert wurde. Als phänomenologisch fundierte Wissenschaft gründet sie auf der Anschauung und der unmittelbaren Erfahrung und nimmt die alltägliche vorwissenschaftliche Erfahrung zum Ausgangspunkt ihres Forschens. Salber bezeichnet diesen Zugang als »Erlebnisebene« und »Seherfahrung«.³⁰ Die vorwissenschaftliche Erfahrung ist ein Fundus, der bereits Erklärungssysteme beinhaltet, mit dem Unterschied, dass diese Erklärungen unsystematisch und pragmatisch auf spezifische Alltagsabläufe bezogen sind.³¹ Der Übergang zu einer wissenschaftlichen Praxis vollzieht sich über eine »begriffliche Bewältigung«³² dessen, was sich in der unmittelbaren Anschauung vorfindet – von Salber als »Logifizierung«³³ benannt. Salber betont hier die Notwendigkeit eines »Bezugssystem«, aus dem heraus die Richtung, in der die Phänomene zu befragen sind, festgelegt wird. Ein psychologisches Bezugssystem erfordert wiederum den Entwurf eines ›Bildes‹ seelischen Geschehens. Von ihm leiten sich seine Forschungsrichtung und Methoden ab.

30 Vgl. SALBER, WILHELM: *Der psychische Gegenstand*, S. 18ff.

31 »Was wir zunächst vorfinden, ist ein unpersönlicher Umgang von Wirklichkeit mit Wirklichkeit; es denkt, es regt sich, es drängt auf Ausdruck. Seelisches wird erst in der Entwicklung von Formen der Selbstbehandlung zu einem bestimmten ›selbst‹«. Salber zit.n. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*, S. 318.

32 Vgl. SALBER, WILHELM: *Der psychische Gegenstand*, S. 14.

33 Vgl. ebd., S. 23ff.

1.3.1 Psychoanalytische Einflüsse auf die morphologische Gegenstandsbildung

Wilhelm Salber betont in seiner Konzeption des psychischen Gegenstands die Verwandtschaft mit den frühen »Seherfahrungen« der Psychoanalyse.³⁴ Sie teilt das ›Bild‹ vom Seelischen als einem spannungsvollen Geschehen, das durch bewusste, wie unbewusste Tendenzen, Kompromissbildungen, Widerstände und Übertragungen geprägt ist, in Paradoxien hineinführt und deren komplexe Formenbildung einen besonderen ›Witz‹ dieser komplexen seelischen Formenbildung durchscheinen lässt. Dieses ›Bild‹ ergänzt das gestaltpsychologische Verständnis seelischen Geschehens. So dürfen der gestaltpsychologische Begriff der ›Ganzheit‹ und der phänomenologische Begriff der ›Evidenz‹ aus Sicht der Morphologischen Psychologie nicht unhinterfragt bleiben. Die notwendigen forschersichen ›Eingriffe‹ werden bereits bei Dilthey Thema, wenn dieser nicht nur Beschreibung, sondern auch Zergliederung fordert. Die Morphologische Psychologie setzt einerseits auf das Sich-Selbst-Verstehen (›Evidenz‹), muss jedoch diese Ebene durchbrechen, um zu verstehen, wie und was sich wie ›von selbst‹ versteht. Dabei erweist sich die mühelos erscheinende ›Evidenz‹ der Erfahrung in der Zergliederung als ein komplexes Gebilde, das sich geschichtlich entwickelt hat.

Zu den ersten und für die Theoriebildung entscheidenden (Seh-)Erfahrungen Sigmunds Freud zählt das Phänomen, dass seine Patienten nicht oder nur zum Teil Zugriff zu ihrem Erleben zeigen. Freud wird auf Erinnerungslücken, auf ein Stocken im Erzählensfluss aufmerksam und lernt aus den Erfahrungen mit seinen Patienten graduell zwischen bewusstseinsfähigeren und weniger bewusstseinsfähigen Tendenzen zu unterscheiden. Zugleich widmet er seine Aufmerksamkeit auch denjenigen Tendenzen, die sich unmittelbar zeigen (›dürfen‹). Er bemerkt, dass beides relevant ist – Verbotenes und Erlaubtes – und versteht die Phänomene bald als Kompromissbildungen aus einander widerstrebenden Tendenzen.³⁵ Der »seelische Apparat« offenbart sich Freud als ein spannungsvolles Gebilde, in welchem es zu einem Ringen gegensätzlicher Strebungen und Ansprüche des Seelischen kommt – bekannt als die Grundrivalität aus Triebansprüchen und Triebverboten. Es handelt sich dabei um ein komplexes Triebgeschehen, bei dem spätere Formen der Entwicklungen aus früheren hervorgehen und sich teils nicht transformieren, sondern nebeneinander bestehen bleiben.³⁶ Es sind »Triebchicksale«, in denen er die Formenvielfalt der Verwandlungssorten von triebbedingten seelischen Spannungen vorführt.³⁷ Erhaltung und Verschiebung werden zu zentralen

34 Vgl. SALBER, WILHELM: *Der psychische Gegenstand*; vgl. FITZEK, HERBERT: »Beschreibung und Interview. Entwicklungen von Selbstbeobachtung in der morphologischen Psychologie«, in: *Journal für Psychologie* 7/2 (1999), S. 19-26.

35 Besonders plastisch wird dies in Freuds Abhandlungen über die Fehlleistungen. Die Schrift verdeutlicht zudem, dass die psychoanalytische Theorie weit über die Erklärung pathologisch-neurotischer Phänomene hinausgeht und die Grundlage einer Allgemeinen Psychologie bildet. vgl. FREUD, SIGMUND: »Die Fehlleistungen (1916)«, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*, Bd. I, Limitierte Lizenzausgabe Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer 2000 (Studienausgabe), S. 41-100.

36 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Das Unbehagen in der Kultur (1930)«, S. 201.

37 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Triebe und Triebchicksale (1915)«, *Psychologie des Unbewussten*, Bd. III, 8. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 1975 (Studienausgabe), S. 75-102.

Begriffen, die eine Behandlung des seelischen Geschehens erlauben – denn libidinöse Triebenergie kann, wenn sie sich nicht direkt entladen darf – sowohl in kulturell annehmbare Bahnen fließen (Sublimierung) oder in eine Form der Einkapselung führen (Neurose). Dieser Idee der Wandlung und der Dynamik seelischen Geschehens folgt auch die Morphologische Psychologie, während sie die Triebtheorie nicht übernimmt. Gegenüber einer Rückführung auf Triebe bei Freud gelangt die Morphologische Psychologie empirisch zu allgemeinen seelischen Tendenzen, die miteinander ringen und sich zugleich ergänzen.³⁸ Sie formieren sich in den sogenannten »Wirkungseinheiten« zu drei Gegensatz- und Ergänzungsverhältnissen, die sich in jeder seelischen Ausdrucksbildung vorfinden lassen. Diese Dimensionen sind nicht erdacht, sondern gründen auf einer Durchsicht empirischer Untersuchungen auf durchgängige, wiederkehrende Züge hin.³⁹ Damit akzentuiert die Morphologie als Gestaltpsychologie im Vergleich zur Psychoanalyse nicht nur den Gegensatz, sondern das Ineinanderwirken seelischer Dimensionen.⁴⁰

Eine weitere besondere Qualität psychoanalytischer Forschung – und in Fortsetzung zu ihr morphologischer Forschung – besteht in der immer wieder hergestellten Entsprechung phylogenetischer und ontogenetischer Entwicklungsaspekte, mit der die Psychoanalyse in der Exploration der Genese des Einzelindividuums immer schon Kulturpsychologie betreibt. Die Morphologische Psychologie folgt diesem Beispiel. Sie befragt auf mehreren Ebenen ihrer Beschreibung den Gegenstand auf ein kulturelles ›Bild‹ hin, das ihn bestimmt. So betont Fitzek, dass Bilder sowohl »überdauernde Vereinheitlichungen«, als auch »Entwicklungsangebote« für das Erleben anbieten.⁴¹ Bilder sind verlockend oder abschreckend, da sie als entschiedene Gestalt unserer Verwandlungswirklichkeit eine Richtung geben oder einen Ausbruch aus vorherigen Festlegungen versprechen.

Auf der Ebene ihrer Erklärungskonstruktion greift die Morphologische Psychologie wie Freud auf mythologische Bilder und in Ergänzung zu Freud bevorzugt auf Märchen zurück. Diese Bilder unterscheiden sich nochmals von der allgemeinen Bildhaftigkeit der Dinge und unserer Alltagshandlungen. Denn sie machen Daseins-Fragen anschaulich, die den Menschen seit jeher beschäftigen oder verdichten bildhaft komplexe Entwicklungs-/Verwandlungsproblematiken.

1.3.2 Der Subjektbegriff in der Morphologie

Die Morphologische Psychologie versteht Seelisches als ein Geschehen, das sich nicht im Einzelindividuum fest verorten lässt, sondern präziser als ein Zwischenraum zu bezeichnen ist. Für sie ist das ›Ich‹ oder das ›Selbst‹ jeweils etwas »Dahintergestecktes« und somit den metaphysischen Entitäten vergleichbar, gegen das sich bereits das morphologische Denken Friedrich Nietzsches stellt (s.o.).

38 Vgl. SALBER, WILHELM: *Wirkungseinheiten*.

39 Vgl. ebd.

40 Vgl. ebd., S. 25.

41 Vgl. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*, S. 289.

So wie auch Freud das ›Ich‹ als ein späteres Stadium in der Entwicklung des Einzelindividuums begreift, so lässt sich aus morphologischer Perspektive lediglich von einem ›Ich-Bewusstsein‹ sprechen, das sich aufgrund spezifischer seelischer Notwendigkeiten herstellt⁴², als Einheit behauptet und empfindet. Die Rede vom ›Subjekt‹ dagegen zielt begrifflich – und hier findet sich ein breiter Konsens in einschlägigen Subjekttheorien – auf das Einzelindividuum in seiner tatsächlichen Unabgegrenztheit sowohl gegenüber den ihm zugehörigen, aber nicht greifbaren Bewusstseinssschichten, als auch zu den Dingen, mit denen es verwoben ist. Der Subjektbegriff markiert also bereits den Übergang und die Verbundenheit. Er wird in Abgrenzung zum Ich-Begriff zu einer Kampfansage gegenüber Bewusstseinspsychologien verwendet, die Seelisches Geschehen von einem intentionalen Ich her entwickelt.⁴³

Eine empirische Grundlage der unauflöselichen Subjekt-Objekt-Relation liefert Jean Piaget in seinen Studien zur geistigen Entwicklung des Kindes. Seine kognitive Entwicklungspsychologie mündet in eine »genetische Epistemologie« und gilt als empirische Grundlage des Radikalen Konstruktivismus.⁴⁴ Einschlägige gestaltpsychologische Studien zu Beginn des 21. Jahrhunderts belegen den psycho-physischen Zusammenhang. So weist Wertheimer in einem Experiment zum sogenannten ›Bewegungssehen‹ nach, wie seelische Tätigkeit ergänzend auf ihre Formenbildungen einwirkt.⁴⁵ Gegenüber der Vorstellung eines einfachen Reagierens auf Reize, wie sie etwa zeitgleich zur frühen gestaltpsychologischen Forschung die sogenannte Elementenpsychologie vertritt, belegt u.a. Wolfgang Köhler, dass physikalische Gegebenheiten je nach Kontext einen sehr unterschiedlichen Bedeutungsgehalt erlangen können.⁴⁶

42 Bei Freud sind es Unlusterfahrungen, die einen Prozess in Gang setzen, die Leiderfahrungen nach außen zu wenden und Lustempfindungen nach innen. Somit sind, wie Anna Freud zeigt, das ›Ich‹ und die Abwehrmechanismen eng miteinander verzahnt.

43 Die äußersten Positionen innerhalb des psychoanalytischen Diskurses beziehen Adler und Lacan. So erfolgt bei Lacan, in freud'scher Tradition die Exploration des ›Subjekts‹ vom Unbewussten her, während Adler das ›Ich‹ in seinen Abgrenzungsleistungen und Selbstregulierungsprozessen betont.

44 »Zwei deutliche Folgerungen ergeben sich aus diesen vielfältigen Fakten. Die erste ist, daß schon vom Niveau der Handlung an die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt unauflösbar erscheint. Jede Handlung beruht auf einem Schematismus und einer Koordination mit den anderen Handlungen wodurch die Aktivität des Subjektes gekennzeichnet ist: dieses erleidet weder passiv die Anreize äußerer Objekte, noch modelliert es automatisch die Formen seines Handelns nach deren Besonderheiten. Das Objekt ist somit nie als solches bekannt, sondern wird immer an Schemata assimiliert, die seine Erkenntnis bedingen. Umgekehrt jedoch sind weder dieser Schematismus, noch auch diese Koordinationen (von Handlungen) jemals unabhängig vom Objekt. (...) Assimilation und Akkomodation werden somit nicht unabhängig voneinander wirksam, was eine zentrale Erkenntnis ist; es folglich unmöglich ist, eine feste Grenze zu ziehen zwischen dem, was sich aus der eigenen Aktivität ergibt und dem, was äußere Objekte bewirken.« vgl. PIAGET, JEAN: *Genetische Erkenntnistheorie* (1950), übers. von. KUBLI, FRITZ, Neuausgabe Aufl., Stuttgart: Klett-Cotta 2015, S. 80.

45 Dieser phänomenologische Grundgedanke der Untrennbarkeit äußerer Erscheinungsformen von einem seelischen Innenleben wird in einem berühmten Experiment zum sogenannten Bewegungssehen, dem Phi-Phänomen, experimentell belegt. vgl. WERTHEIMER, MAX: »Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung (1912)«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 61/1 (Leipzig), S. 161-236.

46 Vgl. FITZEK, HERBERT/SALBER, WILHELM: *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*.

Die Morphologische Psychologie, in dieser gestaltpsychologischen Tradition stehend, führt diesen Gedanken konsequent fort und verabschiedet sich vom intentionalen Ich. Als Gestaltpsychologie verortet sie das Erleben nicht im Einzelindividuum, sondern in einem Zwischenraum. Das Subjektive fasst sie als etwas auf, das sich nicht vom Objektiven scharf abgrenzt, sondern als etwas, das sich in den Objekten erst realisiert, formiert, erfährt und sich in ihnen behandelt.⁴⁷ Es muss sich zwangsläufig in Anderem brechen. Diese Grundannahme, wiederum auf Goethes Morphologie (hier die Farbenlehre) zurückgehend, macht die Morphologische Psychologie zu einer »neuen Version« der Gestaltpsychologie.

1.3.3 Morphologie als Gestaltpsychologie

Die Morphologische Psychologie ist eine Gestaltpsychologie, die auf den wesentlichen Paradigmen gestalttheoretischer und gestaltpsychologischer Forschung aufbaut. Angefangen mit der Gestalttheorie von Christian von Ehrenfels richtet sich der Blick gestaltpsychologischer Forschung auf grundsätzlich wirksame »Gestaltqualitäten«, die dem Ganzen einen Charakter verleihen, welcher sich über die Addition seiner Einzelteile nicht ergibt (s.o.). Dieses Primat wurde durch die Eruierung von Gesetzmäßigkeiten ausdifferenziert, nach denen sich Gestalten bilden und ausrichten.⁴⁸ Gestalt konnte an Wahrnehmungsprozessen, an Figürlichem erprobt werden, ließ sich aber im Folgenden auf die Mechanismen von Erlebensewicklungen⁴⁹ und auf Handlungen übertragen⁵⁰. Dass sich hier jeweils Gestalten zu schließen suchen – ein Kreis wird imaginär ergänzt, eine Handlung drängt darauf abgeschlossen zu werden etc. – belegt sowohl das Gestalt-schließungsgesetz, als auch die grundsätzliche »Transponierbarkeit« der Gestaltgesetze in verschiedene Kontexte (s.o., zweites »Ehrenfels-Kriterium«).

Die Weiterentwicklung der Gestaltpsychologie durch die Morphologie besteht zum einen, wie bereits beschrieben wurde, in der übergreifenden Bildkonzeption ihres Gegenstands und zum anderen in der Betonung der *Metamorphose* von Gestalt. Während die Gestalttheorie Phänomene auf Verhältnisse von Einzelheit und Ganzheit bezieht und die Gestaltbildung durch eine »Tendenz zur guten Gestalt« motiviert sieht, ist eine weitere, vonseiten der Gestaltpsychologie vernachlässigte Tendenz seelischer Formenbildung wirksam: die immanente Entwicklungslogik von Gestalt(-bildung). Gestalten

47 Vgl. HEUBACH, FRIEDRICH WOLFRAM: *Das bedingte Leben. Eine Theorie der psycho-logischen Gegenständlichkeit der Dinge* (1987), 3. Aufl., München: Fink-Verlag 2002; vgl. FITZEK, HERBERT und MARLOVITS, ANDREAS: *Zum Stand der Dinge. Annäherung an das Gegenständliche*, Berlin: Braus 2015.

48 Hierzu zählen die berühmten Gestaltgesetze nach Wertheimer, vgl. WERTHEIMER, MAX: »*Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*«, in: *Psychologische Forschung. Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften* 4 (1923), S. 301-350.

49 Vgl. FITZEK, HERBERT/SALBER, WILHELM: *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*, S. 76-92.

50 Hierzu zählt die Forschung von Köhler, sowie Lewin und seinem Lehrstuhl, vgl. KÖHLER, WOLFGANG: »*Intelligenzprüfungen an Menschenaffen* (1917)«, in: *Psychologische Forschung* 1 (1921), S. 2-46; vgl. LEWIN, KURT: »*Die Bedeutung der »Psychischen Sättigung: für einige Probleme der Psychotechnik.*«, in: *Psychotechnische Zeitschrift* 3 (1928), S. 182-188; vgl. OVSIANKINA, MARIA: »*Die Wiederaufnahme unterbrochener Handlungen* (1928)«, in: *Psychologische Forschung* 11 (3/4), S. 302-379; vgl. FITZEK, HERBERT/SALBER, WILHELM: *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*, S. 42-60; 93-108.

sind demnach beständig in Bildung und Auflösung begriffen.⁵¹ Hinzu kommt, dass es sich dabei nicht nur um ein zeitliches Nacheinander, sondern um eine immanente Entwicklung handelt – Gestalten sind also grundsätzlich in keinem Punkt zu fixieren. Die generelle Endlosigkeit von Metamorphosen – also die Problematik, sie zu fassen – mag ein Grund für die Vernachlässigung des Morphologischen durch die frühen gestaltpsychologischen Schulen sein.⁵² Das Hervorheben der Wandlung von Gestalt kann als Hauptunterschied oder »neue Version« gegenüber der tradierten Gestaltpsychologie gelten. Danach werden Bildung und Umbildung als zwei Pole angesehen, zwischen denen sich jede Formenbildung vollzieht. Dies macht sie, in Anlehnung zu Goethes Morphologie, zu einer Psychologischen Morphologie.

Die Morphologische Psychologie geht wie Goethe von einer grundsätzlichen »Versa(t)ilität« von Gestalt aus. Dieses Urphänomen entdeckte Goethe in seinem Studium der Wirbel-Knochen. Beim Betrachten des Wirbels als einer Drehfigur ließ sich danach fragen, wie viele Drehungen und Wendungen ein Ganzes aushält, um seinen einheitlichen Gestaltcharakter zu bewahren. Versalität steht damit der Planmäßigkeit von Gestalt, von ihm ebenfalls als Urphänomen entdeckt, als Tendenz einer vielfältigen, tendenziell unendlichen Metamorphose der Einzelercheinung entgegen. Die Bezogenheit der beiden Urphänomene aufeinander (Bauplan und Versalität) wird umso deutlicher, führt man sich die beiden Extrempole vor Augen, zwischen denen sich Formenbildung ereignet.

»Wenn Goethes Vorbehalt den Plänen gegenüber das Risiko des Erstarrens von Gegenstandsbildungen durchspielt, so offenbart der »fetischartige« Reiz des Wirbels nun im Gegenlauf den »Wahn« einer in ihnen manifestierten Endlosigkeit des Drehens und Weiterdrehens.«⁵³

Somit gelangt Goethes Morphologie, vergleichbar mit den gestalthaften Wirklichkeits-Prinzipien von Ehrenfels, zu zwei Extrempolen, zwischen denen sich Wirklichkeit in einem Kontinuum gestalthaft formiert. Ein Pol wäre das Erstarren, der andere der Wahn eines endlosen sich Weiter-Drehens.

Versalität übertragen auf seelisches Geschehen beschreibt das grundsätzliche Dilemma einer jedweden Formenbildung, die, um eine Gestalt auszubilden, andere (kon-

51 Christian von Ehrenfels formulierte in seiner Schrift »Kosmogonie« (1916) ein hiermit vergleichbares Qualitätenkontinuum von Gestalt. Wirklichkeiten formieren sich demnach zwischen zwei Polen. Sie folgen einerseits einem »henogenen Prinzip«, das eine Tendenz des Fortführens, Gleichwerdens und der Beständigkeit beschreibt und einem »chaotegenen Prinzip«, das auf ein Zerstören, Deformieren und Anderswerden der Gestaltbildungen drängt. Diese Überlegungen, verwandt mit der Morphologie Goethes, sind jedoch kaum von den frühen Schulen der Gestaltpsychologie aufgegriffen worden. Erst die morphologische Psychologie knüpft konsequent an dieses dialektische und wirklichkeits-übergreifende Modell seelischer Gestaltbildungsprozesse an. vgl. FITZEK, HERBERT/SALBER, WILHELM: *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*, S. 26.

52 So bleibt selbst die Gestaltpsychologie Sanders, der es mittels einer experimentellen Anordnung gelang, Einblicke in die Prozesse und Übergänge von Gestaltbildung zu erhalten, dennoch bei sogenannten »Endgestalten« und somit bei einem starren Konzept von Gestalt stehen. Die Rede von »kalten« Endgestalten macht deutlich, dass das Morphologische an den Gestalten an einer bestimmten Stelle »eingefroren« werden sollte. vgl. ebd., S. 92.

53 Vgl. FITZEK, HERBERT: *Der Fall Morphologie. Biographie einer Wissenschaft*, S. 54.

kurrierende) Formen ausschließen muss. Denn jeder Formenbildung steht ein lockendes Verwandlungstotal der Vielfalt der denkbaren Metamorphosen entgegen. Mit anderen Worten: Ohne Ausschluss lässt sich nichts bilden, wohingegen eine Formenbildung ohne Entwicklung die Kehrseite der Starre und Unbeweglichkeit offenbart. Im Ausloten der Grenzen einer jedweden Formenbildung lebt die versatile Frage nach dem jeweiligen Verwandlungsspielraum der Gestalt.⁵⁴ Dies lässt sich gut daran vor Augen führen, wieviel ›Störung‹ beispielsweise ein Unterricht verträgt oder wann sprichwörtlich etwas ›aus dem Rahmen‹ fällt, den Rahmen sprengt. Vom Gedanken der Versalität her werden auch die Umbildungsprozesse einer jeden Formenbildung verständlich: Die notgedrungen ausgeschlossenen Formen setzen sich in anderem fort. Ganzheiten produzieren Reste und bleiben auf sie bezogen – sie sind in diesem Sinne niemals ›ganz‹. Das Versalitätsproblem bildet als Grundparadox seelischer Formenbildung eine axiomatische Grundlage der Psychologischen Morphologie. Jede Exploration eines Gegenstandes muss somit die jeweilige, Gegenstands-spezifische Ausprägung des Versalitätsproblems benennen.⁵⁵

1.3.4 Die Untersuchungseinheiten der Morphologischen Psychologie

Die Morphologische Psychologie unterscheidet zwischen verschiedenen Untersuchungseinheiten, den Handlungseinheiten, Wirkungseinheiten/Figurationen und der Komplexentwicklung. Diese Unterschiede haben mit der Charakteristik der Untersuchungsgegenstände, wie sie in der ›natürlichen Einstellung‹ vorgefunden werden und der spezifischen Setzung vonseiten des Forschers zu tun. Sie verbindet, dass

54 Vgl. SALBER, WILHELM: *Wirkungseinheiten*, S. 25.

55 Als Beispiel eignet sich eine Analyse des Alltags durch Heubach. Das Sprechen vom ›grauen Alltag‹ als einem Hamsterrad, in welches sich jeder gezwungenermaßen hineinbegibt, verweist nach Heubach bereits auf eine Leistung des Alltags. Während er tatsächlich von uns hergestellt und frei gewählt ist, können wir getrost Unliebsames auf den Alltag schieben und uns der quälenden Autorschaft entziehen. Gemäß der Versalität von Formenbildung kann der Alltag in zwei Extremzustände führen, die Monotonie und die Zerstreuung. Ein Hin- und Hergehen zwischen den Polen ist seelisch notwendig, denn die Zerstreuung als ein gelegentliches Ausbrechen (kulturell ritualisiert als Sonntag, Feiertag etc.) huldigt der Einmaligkeit des Lebens und dem Wunsch nach freier Entfaltung in alle Verwandlungsrichtungen. Die Monotonie dagegen geht als Extrempol aus der Notwendigkeit eines täglichen Vollzugs unseres Lebens hervor, dass auf Stabilisierung und Vereinfachung des täglichen Einmaleins drängt. Um dies zu gewährleisten, muss jeweils die Einmaligkeit und das lockende Verwandlungstotal ausgeblendet werden. Beinahe ketzerisch kommt Heubach zu dem Schluss, dass die Mühen des Tages – folgt man dem Versalitätsproblem der Alltagsstruktur – nicht im anstrengenden Tagewerk liegt, sondern in einer »ungeheuren Entwirklichungsleistung« die darin besteht, den vielen seelischen konkurrierenden Strebungen nicht nachzugehen und zugleich den zur Monotonie hin tendierenden Alltag durch ein Setzen von Enden und Anfängen, sowie Ausnahmen lebendig zu halten. vgl. HEUBACH, FRIEDRICH-WOLFRAM: »Der Alltag als Kunststück. Zur Artistik des täglichen Lebens«, *Wirklichkeit als Ereignis. Das Spektrum einer Psychologie von Alltag und Kultur*, Bd. 2, Bonn: Bouvier 1993 (Zwischenschritte, hg. v. FITZEK, H./SCHULTE.A.).

sie allesamt apersonale Gegenstandsbildungen sind. Sie benötigen »kein personales Aktionszentrum (›Selbst, ›Person‹, ›Individuum‹).«⁵⁶⁵⁷

Erhebt die Psychologische Morphologie Alltagsfigurationen zum Gegenstand wie z.B. den Theaterbesuch, so vermag sie diese in Form einer Handlungseinheit zu untersuchen. Als Handlungseinheit folgt sie beschreibend und rekonstruierend der spezifischen Abfolge der Einzelhandlungen in ihrem prozessualen Nacheinander. In diesem Sinne kann sie als eine, bezogen auf den Alltagslauf, weitgehend »natürliche« Gegenstandsbildung angesehen werden.⁵⁸ Stehen im Sinne einer Gewichtung eher Bilder und Bedeutungen im Vordergrund ließe sich der Theaterbesuch auch als Wirkungseinheit untersuchen. Die Wirkungseinheit befragt ihren Gegenstand auf sechs seelische Dimensionen hin, die sich wiederum zu drei Gegensatz- und Ergänzungsverhältnissen formieren.⁵⁹ Diese Wirkungstendenzen stützen sich gegenseitig ab und fordern sich als Gegensätze im Seelischen heraus.⁶⁰

Eine Wirkungseinheit lässt sich zudem auf ihre haupt- und nebenfigurativen Züge hin befragen.⁶¹ Dabei fasst die Hauptfiguration die dominanten und prägnanten Wirkungszüge, während die Nebenfiguration Hintergründiges in den Blick rückt, das den hauptfigurativen Zügen entgegenläuft.⁶² Aus der einen Richtung (Hauptfiguration) nimmt sie das unmittelbar sich Zeigende in den Blick und stellt die prägnanten Gestaltzüge an ihrem Gegenstand heraus; aus der anderen Richtung rechnet sie mit Gegenläufen und Brüchen, die eine Gestalt – morphologisch betrachtet – erst lebendig

56 FITZEK, HERBERT: »Morphologische Beschreibung«, in: MEY, G. und MRUCK, K. (Hg.): *Handbuch der Qualitativen Forschung in der Psychologie*, Bd. 2, 2. Aufl., Wiesbaden: Springer Fachmedien 2020, S. 711-731, hier S. 714.

57 Vgl. apersonales Paradigma, S. 93

58 Vgl. SALBER, WILHELM: *Morphologie seelischen Geschehens*, 3. überarb. Aufl., Bonn: Bouvier 2009., S. 55

59 Die sechs Dimensionen des Wirkungsraumes (Aneignung-Umbildung, Einwirkung-Anordnung, Ausbreitung-Ausrüstung) haben sich als seelische Tendenzen auf der Grundlage empirischer Untersuchungen herauskristallisiert. vgl. SALBER, WILHELM: *Wirkungseinheiten*.

60 »In allen Wirkungseinheiten stehen sich eine Tendenz des Habens und Haltens (›Aneignung‹) und eine Tendenz zum Anders-Werden (›Umbildung‹) gegenüber, Tun und Machen (›Einwirkung‹) laufen einem Eingliedern und Kategorisieren (›Anordnung‹) entgegen, Wünschen und Wollen (›Ausbreitung‹) der Wirkungsrichtung des Könnens und Sicherns (›Ausrüstung‹).« FITZEK, HERBERT: »Morphologische Beschreibung«, S. 718.

61 Teils (nicht immer) tritt diese Auswertungsart an die Stelle der Wirkungseinheiten. Dies hat zum einen mit der Spezifität des Gegenstands zu tun. Zum anderen mit den Transformationen der morphologischen Theoriebildung. So rückt Wilhelm Salber in einer dritten Wendung seiner Theoriebildung vom Konzept der Wirkungseinheiten ab (ohne sich gänzlich zu distanzieren) und spricht vermehrt von »Trans-Figuration«, um den Metamorphosen- und Übergangscharakter der Gestaltbildungen zu betonen und einem »Kästchen-Denken«, zu dem das Auswertungsschema der sechs seelischen Dimensionen im Wirkungsraum verführen mag, entgegenzuwirken. Die Diskussion kann in folgenden Quellen nachverfolgt werden. vgl. ZWINGMANN, BJÖRN: *Begegnung mit dem Ungeheuren. Selbsterfahrungsprozesse mit Goyas Schwarzen Bildern*, S. 32.

62 Der Begriff »Figuration« ist der Soziologie von Norbert Elias entlehnt und wurde von Wilhelm Salber zunächst zur Beschreibung der Übergänge von Alltagspraktiken, den sogenannten »Stellenwechseln« verwandt. Der Alltag im Ganzen ist nach Salber somit eine »Trans-Figuration«, in der sich einzelne Alltagsfigurationen ineinander brechen, einander ablösen, aufeinander aufbauen etc.

und entwicklungsfähig hält (Nebenfiguration). Sie wird damit seelischer Formenbildung gerecht, die sich zwischen Vordergründigem und Hintergründigem, zwischen Bewusstem und Unbewusstem, zwischen Richtung und Gegenlauf bewegt und durch diese Gegensätze hindurch jeweils zu einer Sinngestalt formiert.

Die Auswertung eines Untersuchungsgegenstands mithilfe der Haupt- und Nebenfiguration verzichtet teils auf das standardisierte Auswertungs-Schema der Wirkungseinheiten gemäß der drei Gegensatz- und Ergänzungsverhältnisse. Ein Beispiel sind die Morphologischen Märchenanalysen von Wilhelm Salber, die das Märchen ausschließlich auf seine haupt- und nebenfigurativen Züge hin befragen.⁶³ Auch die morphologischen Kunstwirkungsforschung folgt dieser ›freieren‹ Analyseform als Figuration, die sich in Haupt- und Nebenfiguration aufspannt.⁶⁴ Als Figurationen entsprechen sie der starken Eigengestaltlichkeit des Kunstwerks als Morphologie, seinem Metamorphosen-Charakter und zugleich ›Figürlichen‹. Sie wird auch hier als Untersuchungseinheit zur Exploration der Bildwirkung der Narziss-Darstellung gewählt (s.u.). Die besondere Eignung der Morphologischen Psychologie zur Exploration einer Kunsterfahrung/Kunstwirkung wird im Folgenden dargelegt.

2. Morphologische Kunstpsychologie

»Irgendwie liegt es nahe, einem Kunstwerk nachzusagen, daß ihm eine organische Einheit innewohne, eine Gestalteinheit: morphé, Morphologie ist der sprachliche Hintergrund.«⁶⁵

Wilhelm Salber, Begründer der Morphologischen Psychologie, fasst seelisches Geschehen als eine beständige Gestaltverwandlung auf, die sich zwischen den Polen von Gestaltbildung und Umbildung bewegt. Die Bestimmung des Kunstwerks als Morphologie, die sich nur im »Vollzug« erschließen lässt, entspricht Seelischem Geschehen, das durch eine kunstvolle Selbstbehandlung gekennzeichnet ist. Danach ist nicht nur ›jeder Mensch ein Künstler‹ (Beuys), sondern der Mensch selbst ein Kunstwerk (Salber). Nach Salber folgen die menschlichen Formenbildungen allesamt psychästhetischen Gesetzen und sind darin den Eigenschaften von Kunstproduktionen verwandt: »Das Seelische ist eine erste Kunst, die Kunst eine zweite Seele.«⁶⁶

Die Morphologische Psychologie macht die Kunstnähe ihrer Wissenschaft explizit. Da sie das seelische Geschehen als ein kunstvolles System der Selbstbehandlung entdeckt, so müssen auch ihre Methoden dieser Kunst entsprechen. Sie sitzt rekonstruierend den kunstvollen Formenbildungen des seelischen Geschehens auf und gelangt als Wissenschaft ebenfalls zu einer Gegenstandsbildung. Diese steht als Konstruktion nie für sich, sondern immer im Bezug ihrer eigenen Entwürfe und Bilder von Wirklichkeit.

63 Vgl. SALBER: *Märchenanalyse* (1987).

64 Eines von vielen Beispielen sind die Bildwirkungsanalyse der Schwarzen Bilder von Goya vgl. ZWINGMANN, BJÖRN: *Begegnung mit dem Ungeheuren. Selbsterfahrungsprozesse mit Goyas Schwarzen Bildern*, S. 32.

65 GADAMER, HANS-GEORG: »*Bildkunst und Wortkunst*«, S. 99.

66 SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 39.

Als Wissenschaft ist sie insofern »überprüfbar«, als dass sie zu einer in sich stimmigen Konstruktion gelangen muss, die den Anspruch hat, die Phänomenvielfalt eines Gegenstands zu fassen, anstatt im Vielerlei zu verschwimmen. Ein Prüfstein ist also ein rekonstruierendes Bild, das der Komplexität des Gegenstands gerecht wird. Unter drei Aspekten erweist sich ihr Vorgehen als kunstanalog.

2.1 Die psychästhetischen Gesetze des Seelischen

Wie ein Kunstwerk so folgt die Psychästhetik des seelischen Geschehens den Prinzipien der *Untrennbarkeit* (1) dessen, was auf rationaler Ebene getrennt erscheint. So lässt sich in psychästhetischer Hinsicht kein Unterschied zwischen einem Innen und Außen oder zwischen Form und Bedeutung halten. Diese phänomenologische Bestimmung seelischer Wirklichkeit als ein Ineinanderwirken verweist darauf, dass Oberflächen – also das, was sichtbar ist bzw. sich zeigt – nicht »oberflächlich« sind. Insofern ist die Untrennbarkeit eine ästhetische Kategorie des seelischen Geschehens. Eine zweite von Salber benannte psychästhetische Regulation ist die der *Fortsetzung* (2). Seelisches Geschehen als Gestalt ist danach immer im Übergang begriffen. Ästhetisch ist dieser Zug insofern, als dass sich diese Umwandlungen an konkreten Phänomenen beobachten und beschreiben lassen. Die Fortsetzung meint aber nicht nur eine stetige Veränderung, sondern auch die Verwandlung, die die Formenbildung grundsätzlich in etwas »anderem« fortsetzt. Sie bedeutet zudem – auf Gestalt bezogen – dass die Formenbildung des Seelischen nie ganz in einer Einheit aufgeht, dass immer Reste bleiben. Ein dritter psychästhetischer Zug ist der der *Eigenlogik* (3): so möchte Seelisches Geschehen zu Sinneinheiten/Sinnkonstruktionen gelangen. Dies lässt sich eindrücklich an Charakterbildungen vorführen, die in ihrer starken Eigenlogik bisweilen unverrückbar erscheinen. Die sinnlichen Qualitäten, die eine Formenbildung erst prägnant werden lassen, sind anschaulich und konkret und damit ebenfalls als ästhetisch zu bezeichnen. Einen vierten ästhetischen Zug des seelischen Geschehens betitelt Salber als »*materiale Symbolik*« (4). Sie zeigt sich in Form von Brechungen und Verdopplungen im seelischen Geschehen und meint nicht nur ein Mitbedeuten von Anderem, sondern auch ein Neuentdecken und Neuerschaffen von Welt im Symbolischen.⁶⁷

Mit dieser Bestimmung des Seelischen als einer ästhetischen/kunstvollen Form, wird auch umgekehrt die Kunst zum »Königsweg«, mit welcher sich seelisches Geschehen verstehen lässt.⁶⁸

67 Vgl. ebd., S. 40–41.

68 Als Königsweg zum Seelischen gesellt sich die Kunst zum Traum: auf andere Weise als der Traum bringt die Kunst die Irrungen und Wirrungen des Seelischen unter Lockerung der Gebote des Alltags und der Rationalität hervor.

2.2 Kunst als Königsweg zum Seelischen

Neben diesen Entsprechungen von Kunst und Seelischem arbeitet Salber psychologische ›Besonderheiten‹ von Kunst an sechs ihrer Merkmale oder Eigenschaften heraus. Er beschreibt Kunst als Steigerungsform dessen, was immer schon im Seelischen wirksam ist. Kunst(-produktion) ist aus morphologischer Sicht mit den Produktionen des Alltags verzahnt. Sie spitzt die Alltagserfahrungen auf besondere Weise zu und lässt den Kunstbetrachter die Konstruktionen des Alltags als solche spürbar werden.

»Kunst spitzt Transfiguration [Alltagspraxis] zu, indem sie Konstruktionserfahrung (1), Durchlässigkeit (2), Expansion (3), Realitätsbewegung (4), Entwicklung als Störungsformen (5), Inkarnation (6) als Ansatzpunkt ausbildet.«⁶⁹

Unter einer *Konstruktionserfahrung* (1) versteht Salber, dass uns Kunst die bewegliche Ordnung unserer (Alltags-)Konstruktionen vor Augen führt. Wirklichkeit wird an Kunst als sowohl »gegeben«, als auch »gemacht« erfahren. Diese Mittelstellung zwischen Natur und Kunst bzw. die Untrennbarkeit von Wirklichkeit und Wirksamkeit führt nach Salber zu dieser besonderen Form von Betroffensein durch Kunst.⁷⁰ Wir erhalten in der Kunsterfahrung Einblick in den Bauplan von Gestaltbildung und Gestaltbrechung, wonach sich etwas stets in etwas anderem bricht. Der Betrachter eines Kunstwerks spürt darin seine eigene Beteiligung.

Diese *Durchlässigkeit* (2) ergänzt als verbindendes Moment die Konstruktionserfahrung. In diesem Merkmal beschreibt Salber das Sichtbarwerden von Zusammenhängen (Kunst und Wirklichkeit). In Form einer sinnlichen Ausgestaltung und Formfindung stellt sich ein Sinnverstehen von Wirklichkeit ein. Sie macht die Konstruktionserfahrung sinnlich erfahrbar, teils im wahrsten Sinne des Wortes greifbar.⁷¹ Kunst stellt nach Salber aber nicht nur eine Wirklichkeitserfahrung dar, die die Konstruktionszüge der Gestaltbrechung offenlegt und uns dies an einer anschaulichen Gestalt für Zusammenhänge durchlässig macht.

Ein dritter Zug, die *Expansion* (3), fordert die Konstruktionserfahrung und Durchlässigkeit heraus. Denn als Aushandlung und Zuspitzung dessen, was wir im Alltag über Wirklichkeit und Wirksamkeit erfahren, lotet die Kunst die Grenzen dessen aus, was an Drehungen und Wendungen noch möglich ist: »Die Welt des Kunstwerks, eine transparent gemachte Natur, tastet wie eine bewegliche Gestalt unsere Lebenswirklichkeit ab; und sie tastet dabei das für wirklich und wahr Gehaltene an.«⁷² Dieser entgrenzende Zug im Kunsterleben, in welchem neue Formen erprobt werden, wirft die Fragen nach den Grenzen des Machbaren auf, worin ein viertes Merkmal benannt ist.

Salber stellt heraus, wie Expansion und ein vierter Zug, die *Realitätsbewegung* (4) einander bedingen: »Kunst kann ihre Expansion nur leben, indem sie die Bewegung der Wirklichkeit im Ganzen und damit auch das sich nicht als Kunst Abhebende aufgreift;

69 SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 102.

70 Vgl. ebd., S. 103.

71 Vgl. Ebd.

72 Ebd., S. 105. Hierauf bezogen wird deutlich, warum das Thema der ›Täuschung‹, das Spiel mit der Täuschung ein zentrales Sujet der Bildenden Kunst ist.

so wie auch der Traum nur existieren kann, weil es den Tag gibt.«⁷³ Ein weiterer Aspekt dieser Charakteristik betrifft den Realitätsanspruch von Kunst: »Als bewegende Realität tritt uns ein sinnlich faßbares Individuum in der spezifischen Gestalt des Kunstwerks entgegen.«⁷⁴ Dieser Anspruch habe, so Salber, die Kunst schon oft in eine Konkurrenz zu den Realitätsansprüchen von Religionen gebracht. Ikonoklasmus ließe sich hierüber u.a. erklären.

Ein fünftes Merkmal von Kunst, die *Störungsform* (5), konkretisiert die Konstruktionserfahrung der Gestaltbrechung und der Expansion dahingehend, dass Kunst Wirklichkeitserfahrung in seiner dialektischen Struktur als Zweieinheit sichtbar macht und als solche »im Schönen das Häßliche, im Häßlichen das Schöne zu bewegen beginnt«⁷⁵. Dies hebt sich von der gängigen Alltagserfahrung dadurch ab, dass die praktischen Ver-eindeutigungen im Alltagsverständnis aufgebrochen und ›gestört‹ werden. Paradox ist dieses Merkmal insofern, als dass aus der Störung jeweils eine (neue) Form erwächst: »Die Beziehung zwischen Störung und Form ist nicht einlinig – Störung kann Stören des Alltags sein oder Störendes aufgreifen, Form kann Alltägliches weitergestalten oder zerstören.«⁷⁶

Die Paradoxie der Kunstkonstruktion tritt, so Salber, in einem sechsten und letzten Zug, der *Inkarnation* (6) nochmals deutlich zutage: »Gestalten und Symbole der Kunst treten uns ausdrücklich als ein Objekt entgegen, das sich zu einem Subjekt wandeln möchte – während die zunächst zum Subjekt konstellierte Begebenheiten in diesem Objekt aufgehen wollen.«⁷⁷

Bezogen auf die Realitätsbewegung und die Störungsform werden in dieser Subjektwerdung des Kunstwerks ebenfalls Grenzen des Möglichen abgesteckt. Salber begründet dies aus der Repräsentanz des Kunstwerks heraus, das auf unsere Lebensformen bezogen bleibt und teils in den gleichen Eigenschaften wie ein ›Lebewesen‹ beschrieben wird. Es ist zudem wie wir – ›leiblich‹: »Die Chancen und Begrenzungen der materialen Symbolik von Kunst gründen in solchen Leiblichkeiten; an ihnen zeigt sich auch für die Kunst so etwas wie eine Charakter-Schranke, die das Experimentieren mit Versalität enden läßt.«⁷⁸ Dass Kunstwerke Inkarnationen darstellen, begründet nach Salber, warum vom Künstler oftmals als dem ›Schöpfer‹ von Kunst die Rede ist – so als habe er gottgleich ein Lebewesen geschaffen.

Die sechs aufeinander bezogenen Dimensionen des Kunstwerks zeigen sich eng verzahnt mit den vier allgemeinen psychästhetischen Gesetzen nach Salber: Die *Untrennbarkeit* (1) als erstes psychästhetisches Gesetz wird im Kunstwerk in einer teils beängstigenden Durchlässigkeit zugespitzt und als Konstruktionserfahrung wirksam. Die Untrennbarkeit wird auch in der notwendigen Realitätsbewegung, die Kunstwerken eigen ist, deutlich, da Kunst ohne den Realitätsbezug wirkungslos wäre. In jeder Kunst-erfahrung erscheint dieser Bezug als ein Übergang zum Betrachter und dessen Lebens-

73 SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 106.

74 Ebd., S. 107.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 108.

77 Ebd., S. 108f.

78 Ebd., S. 109.

erfahrung hin. Die *Fortsetzung* (2) macht ebenfalls auf die Brechung in andere Gestalten aufmerksam; im Falle des Kunstwerks zugespitzt in der Expansion, die die Grenze des Üblichen und Praktikablen einreißt und auf eine tendenziell unendliche Verwandlungswirklichkeit verweist. Fortsetzung in anderes vollzieht sich im Kunstwerk somit als Störungsform und stellt insbesondere die Extrempole und Kehrseiten, sowie Paradoxien von Formenbildung anschaulich heraus. Der formbildende Charakter des Seelischen, unter der *Eigenlogik* (3) beschrieben, steigert sich in der Kunst zu kleinen Schöpfungen, die dem Betrachter wie lebendige Gestalten entgegentreten und gegenüber dem expansiven Charakter von Kunst zu einer spezifischen Form mit Anfang und Ende (zeitlich/räumlich) drängt. Das Herstellen von Sinneinheiten, die sich im Seelischen an sinnlich, materiale Qualitäten knüpfen und unter dem vierten und letzten Gesetz, *Materiale Symbolik* (4), begrifflich gefasst sind, zeigt sich in der Kunst in idealisierter Form. Kunst steht hier in einer Repräsentanz (Symbolik) zur Wirklichkeit, wandelt sich Material an und begegnet dem Betrachter schließlich wie ein leibliches Wesen. Die Eigenlogik/Inkarnation gründet somit auf der Materialen Symbolik als viertem psychästhetischen Gesetz.

2.3 Kunstanaloge Methode

Die Morphologische Psychologie erhebt den Anspruch aus dem Gegenstand heraus adäquate Methoden herzuleiten. Denn Gegenstand und Methode fordern sich gegenseitig heraus, befragen sich gegenseitig auf Stimmigkeit. Fitzek erläutert mit Salber, wie es im Zuge einer Vielzahl von empirischen Untersuchungen, die jeweils ihre Methode am Gegenstand erproben, zu einer stetigen Annäherung von Gegenstand und Methode gekommen sei.⁷⁹

In ihrer Gegenstandsbestimmung bezieht sich die Morphologische Psychologie in der Untersuchung eines Kunstwerks als Kunsterfahrung auf eine Charakterisierung seelischen Geschehens im Allgemeinen (1) und auf eine Einordnung des Gegenstandsbereichs Kunst (2). Die Theorie über Seelisches Geschehen und die Eigenart von Kunst gehen ihrerseits aus empirischen Untersuchungen hervor. Hiermit ist das Bezugssystem beschrieben, aus dem heraus sie ihren Gegenstand herauszubilden sucht. Der Gegenstand wird zwar axiomatisch zwischen Kunstwerk und Betrachter verortet, ist aber in seiner spezifischen Wirkstruktur (noch) nicht bekannt. Wenn seelisches Geschehen kunstvoll und die Kunst »eine zweite Seele« ist, so muss auch die Methode diesen kunstvollen Prinzipien folgen. Die Bezeichnung der Methode als »kunst-analog«⁸⁰ erhebt wie die Kunst den Anspruch zu einer Formenbildung zu gelangen, die sich wie die Kunst zwischen Wirklichkeit und Wirksamkeit bewegt (*Untrennbarkeit/Durchlässigkeit*). Ihr Tun bezieht sich zwar auf das Vorgefundene, gilt aber auch als hergestellt.

79 Vgl. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*, S. 304.

80 Vgl. ebd., S. 307.

3. Das methodische Vorgehen

Das folgende Kapitel wird die Kunstnähe der Methode sowohl am Explorationsverfahren, wie auch am Beschreibungsgang verdeutlichen. Methode und Verfahren fußen zudem auf den oben skizzierten geisteswissenschaftlichen Strömungen und psychologischen Schulen. Wie dargelegt übernimmt die Morphologische Psychologie wesentliche Paradigmen und entwickelt über Abgrenzung und Fortentwicklung ein eigenständiges Bezugssystem.

3.1 Methodische Richtlinien für Erhebung und Auswertung

Das zentrale Erhebungsverfahren der Morphologischen Psychologie ist das morphologische Tiefeninterview. Es entlehnt eine Reihe seiner Interventions- und Explorations-techniken, sowie Verfahrensregeln der Psychoanalyse, kann jedoch durch die Annahme der grundsätzlich mehrfach determinierten Phänomene die Befragung je nach Gegenstandsbildung (s.o.) auf jeden Untersuchungsgegenstand übertragen.⁸¹ So steht im Falle dieser Studie nicht der Proband als Bildbetrachter im Fokus, sondern das Bild, das in seiner Wirkstruktur exploriert wird.

In der Morphologischen Psychologie folgen Erhebung und Auswertung nicht linear aufeinander, sondern entwickeln sich gemäß eines hermeneutischen Sinnverstehens spiralförmig.⁸² Die Selbsterfahrung und Selbstbeobachtung des Forschers haben daran einen unverzichtbaren Anteil – worin sich das konstruktivistische Wissenschaftsverständnis, aber auch die Nähe zur Psychoanalyse niederschlägt, die Übertragungsphänomene in ihrer Analyse mitberücksichtigt. Der Forscher wird also nicht als ›Störvariable‹ verstanden, der mit seinem Einfluss auf das Explorationsgeschehen die Güte der Untersuchung schmälert, sondern er stellt ein »Werkzeug« der Erlebnisexploration dar.⁸³

Eine Morphologische Untersuchung baut zudem auf der vorwissenschaftlichen Erfahrung mit dem Gegenstand auf.⁸⁴ Sie beginnt bereits vor der Explorationsphase mit einer Selbstbefragung des Forschers, der die alltäglichen Phänomene rund um den Gegenstand einfangen soll. Hier wird nach dem Alltags- oder Selbstverständnis gefragt, mit dem uns die Untersuchungsgegenstände in gewohnten Kontexten üblicherweise begegnen. Auch um den Forschungsprozess zu kontrollieren, ist es wichtig, sich dieses

81 Diese Annahme gründet auf der »Transponierbarkeit«, die Christian von Ehrenfels neben der »Übersummativität« als grundsätzliche Gestaltqualität herausstellt. vgl. FITZEK, HERBERT/SALBER, WILHELM: *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*, S. 19ff. Aus der Transponierbarkeit als Axiom der Morphologischen Psychologie folgt die Mehrfachdeterminierung der Phänomene. Ein Einzelphenomen erhält somit seine Bedeutung von Kontexten her, die je nach »Gegenstandsbildung« differieren können.

82 Vgl. FITZEK, HERBERT: »*Morphologische Beschreibung*«, S. 5.

83 Vgl. LÖNNEKER, JENS: »*Morphologie: Die Wirkung von Qualitäten – Gestalten im Wandel*«, *Qualitative Marktforschung in Theorie und Praxis. Grundlagen, Methoden und Anwendungen*, Wiesbaden: Springer 2007.

84 Vgl. SALBER, WILHELM: *Der psychische Gegenstand*, S. 14; vgl. SALBER, WILHELM: *Kleine Werbung für das Paradox*, Köln: Arbeitskreis Morphologische Psychologie e.V. 1988, S. 9.

›eigenen‹ Zugangs zum Gegenstandsbereich, sowie des Forschungsinteresses gewahrt zu sein, weswegen im Vorfeld eine Eigenexploration in Form einer Erlebensbeschreibung angefertigt wird. Dies erleichtert es dem Interviewer, sich möglichst mit Vorannahmen bzgl. des Gegenstandes im Interview zurückzunehmen, um ihn möglichst erkenntnisoffen explorieren zu können. Somit dienen Selbsterfahrung und Selbstbeobachtung sowohl der Exploration des Gegenstands, von dem angenommen wird, dass er sich überindividuell entfaltet, als auch der Kontrolle des forschersischen Tuns.⁸⁵ In die Analyse dürfen explizit auch Erlebensmomente im Vorfeld der Untersuchung einfließen. Aus diesen »Vorgestalten«⁸⁶ lassen sich Hypothesen generieren, die jedoch im Interview nicht ›getestet‹ werden, sondern lediglich eine Vorab-Richtung geben, die jederzeit verlassen werden kann. Diese Fluidität setzt sich in einer grundsätzlichen Austauschbewegung zwischen Erhebung und Auswertung fort: Von Interview zu Interview entwickelt sich ein allmähliches Verständnis. Das Untersuchungssetting erlaubt es, in der Fragerichtung auf der Grundlage bisheriger Interviews gezielt und anhand von ersten Einschätzungen des Gegenstands zu variieren. Dieses Vorgehen dient insbesondere dazu, schwer generierbare oder übersehene Aspekte des Gegenstandes zu explorieren. Wichtiger als die (Vor-)Überlegungen des Interviewers, ist es jedoch, den spontanen Aussagen des Probanden zu folgen, diese zu zerdehnen und nicht zu schnell in ein Erklärungs-konstrukt zu bringen.

Sowohl auf der Ebene der Interviewführung, die im Folgenden näher erläutert wird, als auch auf der Ebene der Beschreibungen befinden sich Erfahrungen mit dem Gegenstand in einem gleitenden Übergang zu Erklärungen.⁸⁷ Der Beschreibungsdurchgang, der sich in vier Versionen aufspannt, wird diesem Übergang gerecht und sein Ablauf ebenfalls in diesem Kapitel erläutert.

3.1.1 Das Tiefeninterview als Explorationsverfahren

Das Tiefeninterview gilt als das wichtigste Erhebungsinstrument der Morphologischen Psychologie. Es handelt sich um ein nicht-standardisiertes Interview ohne Leitfaden mit einer Dauer von circa zwei Stunden. Ziel ist es, das komplexe Erleben des Probanden möglichst konkret und anschaulich hervortreten zu lassen. Dabei versucht

85 Wie wichtig die Selbstbeobachtung als Grundlage des Zugangs zur psychischen Wirklichkeit ist, macht Fitzek an divergierenden psychologischen Schulen fest; so in einem Versuchsaufbau von Wilhelm Wundt und der freieren Introspektionsform in der Psychoanalyse. vgl. FITZEK, HERBERT: »Beschreibung und Interview. Entwicklungen von Selbstbeobachtung in der morphologischen Psychologie«, S. 19.

86 Auf »Vorgestalten« wurde erstmals der »Ganzheitspsychologe« Sander bei seinen Untersuchungen zu seelischen Formenbildungen aufmerksam, vgl. FITZEK, HERBERT/SALBER, WILHELM: *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*, S. 87ff.

87 Dieser gleitende Übergang von Erfahrung zu Erklärung, auch als »Zwischenwelt-Formel« bezeichnet, muss in einer Morphologischen Untersuchung im Gegensatz zur Alltagserfahrung, die ebenfalls in ein »System von Erfahrungen und Erklärungen« eingespannt ist, explizit gemacht werden. Diese »Gegenstandsgewinnung« stellt nach Fitzek ein Gütekriterium qualitativer Forschung dar, vgl. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*, S. 311ff.

es – kunstanalog – das Selbstverständnis unserer Alltagserfahrung aufzubrechen, Brüche, Drehungen und Wendungen, sowie die vielfältigen Implikationen des Erlebens explizit zu machen.

Das morphologische Tiefeninterview hat seine Wurzeln in der psychoanalytischen Behandlungstechnik. Im Folgenden werden einige methodische Entscheidungen der Psychoanalyse und ihre Übertragung in die Explorationsverfahren der Morphologischen Psychologie vorgestellt. Das Tiefeninterview stellt, auch wenn es nicht im therapeutischen Kontext steht, andere Ziele verfolgt und nicht den gleichen Grad an Intensivierung erreicht, ein »kleines Behandlungswerk« dar.⁸⁸ Dies liegt an der »Überschreitungs-methode«, in der – analog zum Psychoanalyse-Setting – rationalisierende Überformungen unseres Alltagsverständnisses aufgebrochen und die Beschreibungen zu anschaulichen Bildern des Erlebens geöffnet werden.⁸⁹ Hierzu tragen die beiden Grundregeln der Psychoanalyse bei. Freud konzipiert die Psychoanalyse als einen geschützten Raum, in dem die Regel gilt, alles, was in den Sinn kommt, ohne Vorbehalt zu äußern. Aufseiten des Psychoanalytikers gilt es, eine Verfassung der »gleichschwebenden Aufmerksamkeit«⁹⁰ einzunehmen, die sowohl atmosphärisch der Generierung eines möglichst werturteilsfreien Raumes dient und den Behandler für (vermeintlich) Randständiges, Unterschwelliges, Atmosphärisches aufmerksam hält.⁹¹ Der Patient dagegen versichert, dass er alles das, was ihm in den Sinn kommt (auch vermeintlich Unzusammenhängendes) äußert. Beide Regeln dienen einer Lockerung der durch rationale Überformung und sozialer Erwünschtheit »entstellten« Erlebens- und Erfahrensmomente.⁹²

Eine solche vertrauensvolle, auf das Erleben und nicht auf Bewertung gerichtete Atmosphäre bildet eine wichtige Grundvoraussetzung für die Erlebensexploration in einem morphologischen Tiefeninterview. Der Proband soll sich möglichst frei und offen äußern können. Aufseiten des Interviewers ist eine empathische, mitbewegende Haltung gefordert, aber auch Hartnäckigkeit im Zerdehnen der Erlebensbeschreibungen auf den zu untersuchenden Gegenstand hin. Im Tiefeninterview wird wie im Analyse-Setting nach dem »freien Einfall« oder der »freien Assoziation« des Probanden gefragt – Interventionsmethoden, von denen sich Freud Hinweise auf »vergessene«, »entstellte« bzw. nur eingeschränkt bewusstseinsfähige Erfahrungsinhalte erhoffte. Gleich-

88 Auch Freichels und Salber betonen die Nähe des Tiefeninterviews zur psychologischen Behandlung. vgl. FREICHELS, HANS-JÜRGEN: »Kennzeichen des morphologischen Tiefeninterviews«, in: *Zwischenschritte* 2/1995, S. 1-10; vgl. SALBER DANIEL: *Wirklichkeit im Wandel. Einführung in die Morphologische Psychologie*, Bonn: Bouvier 2009, S. 108-112.

89 Vgl. SALBER DANIEL: *Wirklichkeit im Wandel. Einführung in die Morphologische Psychologie*, S. 109ff.; vgl. FITZEK, HERBERT: »Beschreibung und Interview. Entwicklungen von Selbstbeobachtung in der morphologischen Psychologie«, S. 24.

90 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung (1912)«, *Schriften zur Behandlungstechnik*, Frankfurt a.M.: Fischer 1975 (Studienausgabe, Ergänzungsband), S. 169-180, hier S. 171.

91 Die gleichschwebende Aufmerksamkeit hat Verwandtschaft mit der von Brentano und Husserl geforderten »Epoché« (=ich enthalte mich!). Sie inkludiert einen Verzicht auf vorgefertigte Annahmen/begriffliche Bestimmungen mit dem Ziel eine größtmögliche Empfänglichkeit für die sich zeigenden Phänomene und ihre Bedeutungsspielräume zu erzielen.

92 Vgl. FITZEK, HERBERT: »Beschreibung und Interview. Entwicklungen von Selbstbeobachtung in der morphologischen Psychologie«, S. 21-22.

chermaßen wie im Analysesetting kann ein mit Widerstand behafteter Erlebensanteil durch die freie Assoziation zum Vorschein gebracht werden. Diese Widerstände werden gemäß der Mehrfachdeterminierung der Phänomene (s.o.) je nach Setzung auf den jeweiligen Gegenstand bezogen und nicht im ›Innern‹ des Probanden verortet (vgl. apersonales Paradigma).

Während die Psychoanalyse die Phänomene, die sich in der Behandlung zeigen, auf einen unbewussten Konflikt des Patienten zurückführt, geht die Morphologische Psychologie, wie bereits erwähnt, von einer Überdetermination bzw. Mehrfachdeterminierung aller seelischen Ausdrucksbildungen aus. So steht ein Phänomen weder ›für sich‹ noch in strenger Determination zu einem solchen verdrängten Ausgangserlebnis, sondern ist in seiner Bedeutung jeweils kontextual zu verorten. Dies bringt einen wichtigen Zusatz zu den größtenteils aus der Psychoanalyse entlehnten Verfahren: Die Morphologische Psychologie achtet in ihrer Befragung auf die Wahrung des Gegenstandsbezugs bzw. auf die spezifische Richtung ihrer Exploration. Theoretisch fundiert in der Konzeption der Wirkungsräume/Figurationen ist der zu explorierende Gegenstand und nicht der Proband das ›Subjekt‹ der Untersuchung (s.o.). Im Falle der Exploration einer Bildwirkung sind die sich zeigenden Phänomene, Gesagtes und Nonverbales, also nicht auf den Probanden und seine Persönlichkeit, sondern auf das Bild zu beziehen. Diese wichtige methodische Richtlinie lenkt die Richtung der Befragung und legt die Zuordnung der Phänomene grob fest.

Die Interviewdynamik gibt Hinweise auf die gegenstandsspezifischen Grundqualitäten und Grundspannungen und ist darum für die Auswertung der Interviews fruchtbar. Das Augenmerk liegt hier wiederum nicht auf den ›individuellen‹ Ausformungen des Erlebens, sondern auf den Dynamiken, die sich interview-übergreifend wiederholen. Auch die theoretische Annahme eines Ineinanderwirkens von Gegenständlichem und Psychischem lässt es nicht zu, das Bilderleben aufzuspalten in die Aspekte, die aus der Persönlichkeit des Probanden herrühren und solchen, die – wie im Falle einer Bildwirkungsexploration – vom Bild ausgehen. Das Ineinander – Salber spricht von einem ›Indem‹⁹³ – erfordert darum um so mehr die Festlegung des Fokus. Dies bedeutet nicht, dass die Probanden im Anblick des Bildes nicht ›über sich‹ und ihre Erfahrungen sprechen dürfen. Diese Aspekte sind sogar äußerst wichtig, da sie – auf das Bild bezogen – offenbaren, welche Tiefenthemen/psychologischen Dimensionen durch das Bild angesprochen werden. Besonders bei Bildexplorationen wird spürbar, wie leicht sich der Fokus vom Bild auf den Probanden hin verschieben lässt: So kann ein Bild zur Persönlichkeitsdiagnose genutzt oder auch therapeutisch eingesetzt werden, um Veränderungen zu initiieren.

Auch das Übertragungsgeschehen zwischen Interviewer und Proband hat seinen Bezugspunkt im künstlich aus einem Verwandlungstotal herausgehobenen Gegenstand. Während die Analyse die Übertragung als eine Reinszenierung eines unbewussten Konflikts im Patient-Therapeut-Verhältnis versteht, wird diese Dynamik zwischen Interviewer und Proband – auch als Resonanzphänomen benannt – in einer morphologischen Studie methodisch konsequent auf den Gegenstand bezogen.

93 Vgl. SALBER, WILHELM: *Wirkungseinheiten*.

Da der Interviewer/Interviewerin explizit das eigene Erleben in die Exploration des Untersuchungsgegenstands miteinbringen soll, stellt ein gelungenes Tiefeninterview ein »gemeinsames Werk« oder eine »Werkgemeinschaft auf Zeit«⁹⁴ dar, das als ›Duo‹⁹⁵ einen Resonanzboden der sich übertragenden Qualitäten des Gegenstands bildet. Interviewer und Interview-Partner gehen sozusagen gemeinsam auf eine »Entdeckungsreise«⁹⁶. »Tiefe« meint hier das Spürbarwerden eines Zwischenraumes, der das Erleben nicht in den jeweiligen Erlebenssubjekten verortet.⁹⁷ Im Idealfall erschließen sich sowohl für den Interviewer wie für den Probanden »unvertraute Sinnzusammenhänge«.⁹⁸ Aus diesem Grund werden Fragen, die Erklärungen und Begründungen evozieren (die sogenannten ›Warum‹-Fragen), gemieden und solche, die die Beschreibungen von Qualitäten und Verfassungen erwarten lassen, bevorzugt.

Im Interview soll der Interviewer seine Aufmerksamkeit gleichschwebend verteilen: auf den Duktus des Gesagten ebenso wie auf die Inhalte, auf das Verbale wie auf das Nonverbale. Das »Indem« aller Bezüge, das in einer Aussage oder einem Phänomen wirksam ist, erfordert aus morphologischer Sicht ein geduldiges Verweilen bei den Phänomenen⁹⁹. Während der Interviewer einerseits mit dem Erleben des Probanden mitschwingt und diesem folgt¹⁰⁰, muss er gleichzeitig immer wieder Distanz nehmen, sich der Dynamik des Interviews gewahr werden und hierüber (bereits während des Interviews) Fragen/Thesen entwickeln.¹⁰¹ Die geforderte Offenheit liegt also in einer Waagschale mit dem Sinnverstehen des Interviewers. Denn nur aus einem solchen Verständnis heraus, vermag er an geeigneter Stelle im Erlebensfluss des Probanden zu intervenieren. Dabei geht es mal um Verlangsamung, mal um Spiegelung von Auffälligkeiten, mal darum, den Probanden zum Assoziieren und lauten Denken anzuregen.

Diese Explorationstechniken lassen sich unter dem Begriff der »Zerdehnung« subsummieren. Das Zerdehnen zielt nicht nur auf die Exploration unbewusster Anteile des Erlebens ab, sondern dient dazu, die vielfältigen Implikationen des Gesagten/Empfundenen deutlich hervorzubringen.¹⁰² Auf diese Weise verbinden sich in einer

94 Vgl. FREICHELS, HANS-JÜRGEN: »Kennzeichen des morphologischen Tiefeninterviews«, S. 3.

95 Anders als die Psychoanalyse trennt die Morphologische Psychologie nicht Übertragung von Gegenübertragung, sondern bezieht die gemeinsame Dynamik auf das jeweils gesetzte »Subjekt« der Untersuchung.

96 Vgl. SALBER DANIEL: *Wirklichkeit im Wandel. Einführung in die Morphologische Psychologie*, S. 110.

97 »Tiefe« meint ein »Dazwischen« vgl. FREICHELS, HANS-JÜRGEN: »Kennzeichen des morphologischen Tiefeninterviews«, S. 2.

98 Vgl. FITZEK, HERBERT: »Beschreibung und Interview. Entwicklungen von Selbstbeobachtung in der morphologischen Psychologie«, S. 24.

99 Vgl. SALBER DANIEL: *Wirklichkeit im Wandel. Einführung in die Morphologische Psychologie*, S. 105.

100 Die Methode der Mitbewegung ist ausführlich beschrieben in der Geschichte der Morphologie nach Fitzek, vgl. FITZEK, HERBERT: *Der Fall Morphologie. Biographie einer Wissenschaft*, S. 45.

101 Darin zeigt sich, hier auf der Ebene der Interviewführung, die morphologische Methodenforderung des Mitbewegens und Konstruierens.

102 Die Unterformen des Zerdehnens sind wiederum den Psychoanalyse-Techniken »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten« entlehnt, vgl. FREUD, SIGMUND: »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (1914)«, *Schriften zur Behandlungstechnik*, Bd. Ergänzungsband, Frankfurt a. M.: Fischer-Verlag 1975 (Studienausgabe), S. 205-215.

morphologischen Erlebensexploration der phänomenologische Anspruch das sich unmittelbar Zeigende nicht zu übergehen und es gleichzeitig auf seine Implikationen und unbewussten Gehalte hin zu befragen. »Tiefe« meint im Tiefeninterview somit nicht nur das Aufdecken unbewusster Anteile des Erlebens, sondern »Weite«.¹⁰³ Mit dem Zerdehnen soll einem schnellen Überspringen des Gesagten vorgebeugt werden und die erforderliche Explikation dessen, was implizit wirkt und im Alltagsverständnis unhinterfragt bleibt, gewährleisten. Zu den zerdehnenden Interviewtechniken zählen das Spiegeln der nonverbalen Äußerungen, Wiederholen des Gesagten, das Abwarten und Konfrontieren sowie die Aufforderung zum lauten Denken, zum Phantasieren und Projizieren. Der Interviewer »stört« hier gezielt all das, was sich im Alltag wie von selbst versteht. Er geht in die Aussagen der Probanden hinein, spiegelt und konfrontiert auch Nonverbales und vermeintlich Randständiges.

»Ähnlich wie in der Kunst brechen diese Verfremdungs-Techniken die zurechtgemachten Bilder auf. Das Interview schafft dadurch einen Freiraum für Gestalt-Entwicklungen, die in der Enge des Alltags unterdrückt werden.«¹⁰⁴

3.1.2 Besonderheiten morphologischer Beschreibung

Als tiefenpsychologisch fundierte Beschreibungssorte beinhaltet die Beschreibung nicht nur das im Interview explizit Gesagte, sondern auch den Duktus der Erlebensbeschreibung, Nonverbales, sowie die Interviewdynamik. Die Beschreibung richtet sich nicht nach dem Nacheinander dessen, was in den Interviews gesagt wurde; sie durchforstet das Material auch nicht nach Gemeinsamkeiten hinsichtlich der verwendeten Worte oder Synonyme. Sie lenkt den Fokus vielmehr auf durchgängige Qualitäten. Dabei werden die Phänomene erst durch eine »tätige Aus-Lese« sichtbar – mit anderen Worten durch eine Blickrichtung, die durch die spezifische Gegenstands-bildung bestimmt ist.¹⁰⁵ Bei Erlebenserfahrungen von Bildern ließe sich beispielsweise, im Sinne einer unterschiedlichen Gewichtung ebenso der Betrachter in den Fokus nehmen – etwa, wenn nicht eine Bildwirkungsanalyse, sondern eine Charakterisierung des Bildbetrachters mithilfe seines Bilderlebens das Ziel der Untersuchung darstellt. Diese Vorab-Setzung, als Gewichtung eines mehrfach determinierten Gegenstands verstanden, erlaubt die Verdichtung und Vereinheitlichung des Interview-Materials. Es ist die spezifische Gegenstands-bildung (oder Fragestellung), die der Deutungsbreite der Phänomene eine Richtung gibt.

Eine Besonderheit liegt zudem in der überindividuellen Beschreibungssorte, wie es das gestaltpsychologische Konzept der Wirkungs-Gefüge vorsieht. Die vier Beschreibungsdurchgänge umfassen jeweils alle geführten Interviews. Dabei entfaltet sich in Form eines Zitatenteppichs eine apersonale Erlebensgestalt – jeweils unter den spezifischen Blickwinkeln der vier Versionen. Die Zitate sind entsprechend aus dem Kontext des Einzelinterviews gerissen, jedoch über die Transkripte (im Anhang) in ihrer Einzelausprägung wieder rekonstruierbar. Das Vorgehen der Vereinheitlichung begründet

103 Vgl. SALBER DANIEL: *Wirklichkeit im Wandel. Einführung in die Morphologische Psychologie*, S. 108f.

104 Ebd., S. 110.

105 Vgl. ebd., S. 103.

sich zudem aus dem Einzelfallparadigma heraus, das der gewählten Methode axiomatisch zugrunde liegt. Danach müssen sich alle Wirkungszüge in einem Einzelinterview wiederfinden bzw. der gesamte Beschreibungsgang über die vier Versionen hinweg herleiten lassen. Die Richtlinien zur Vereinheitlichung der vier Beschreibungsdurchgänge – darunter auch die Wahl der Zitate aus den Einzelinterviews sind qualitativ und nicht quantitativ. Es wird nicht nach Häufigkeit des Gesagten gesucht, um es in der überindividuellen Beschreibung zu rechtfertigen, sondern nach besonders prägnanten Aussagen im Sinne der Gestaltlogik des Gegenstandes.¹⁰⁶ Wie im Tiefeninterview gelten (logische) Widersprüche nicht als Hinweis auf Unwissenschaftlichkeit oder gar als Ausschlusskriterium; vielmehr besteht die ›Kunst‹ der Beschreibung darin, die spezifische ›Psycho-Logik‹ dieser Gegensätze im Erleben transparent zu machen.

Ein Überprüfungs-kriterium hinsichtlich der ›richtigen‹ und somit wiederholbaren Rekonstruktion des überindividuellen Bilderlebens stellt die Begründung aller Einzelphänomene durch das Auswertungsschema der Figuration dar (s.o.). Lassen sich einzelne Phänomene nicht erklären, ist dies ein Hinweis auf eine nicht stimmige Gesamtbeschreibung. Ein solcher Fehler würde spätestens in der dritten Version, der Konstruktion, deutlich. In dieser Hinsicht bewegt sich die Beschreibung der Interviews als apersonale Gestalt in hermeneutischen Schleifen des Sinn-Verstehens. Der Versionengang dient somit nicht nur der Entfaltung und Rekonstruktion des Gegenstands, sondern auch der Überprüfung der einzelnen Auswertungsschritte.¹⁰⁷

Im Folgenden werden die vier Beschreibungsdurchgänge vorgestellt. Sie sind als »Wendungen« des Gegenstands durch verschiedene Perspektiven hindurch zu verstehen.

3.2 Beschreibung in vier Versionen

»Ähnlich wie sich ein Maler durch mehrere Versionen seinem Bild nähert, kann auch ein Psychologe sein Bild des Ganzen nur in mehreren Wendungen entwickeln.«¹⁰⁸

Die folgende Erläuterung der vier Beschreibungsdurchgänge greift pro Version jeweils ein Merkmal von Kunst nach Salber auf (Inkarnation, Fortsetzung, Expansion, Störungsform, Konstruktionserfahrung, Realitätsbewegung¹⁰⁹) und ordnet sie den vier Wendungen der Beschreibungen zu. Diese Kunstnähe der morphologischen Beschreibung hat, wie oben beschrieben, ihren Ursprung in der Psychästhetik des Seelischen. Sie wird dem Methodenstandard morphologischer Forschung gerecht, wonach Gegenstandskriterien zugleich Methodenkriterien sind¹¹⁰. Die Analyse eines Kunstwerks dop-

106 Vgl. FITZEK, HERBERT: »Beschreibung und Interview. Entwicklungen von Selbstbeobachtung in der morphologischen Psychologie«, S. 25.

107 Vgl. hierzu den Methodenstandard »Konsequenz der Ableitung«, vgl. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*, S. 337ff.

108 SALBER DANIEL: *Wirklichkeit im Wandel. Einführung in die Morphologische Psychologie*, S. 115.

109 Vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*.

110 Vgl. FITZEK, HERBERT: *Der Fall Morphologie. Biographie einer Wissenschaft*; FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*; FITZEK, HERBERT: »Morphologische Beschreibung«.

pelt diese Gegenstandsbestimmung auf eigentümliche Weise: Ein Kunstwerk (seelisches Geschehen) begegnet sich im Gegenüber eines Kunstwerks.

3.2.1 Erste Version: Grundqualitäten (Eigenlogik/Inkarnation)

Auf der ersten Beschreibungsebene – mal als Gestaltlogik, mal als Grundqualität benannt – wird gemäß des Ganzheitsprimats nach durchgängigen, gemeinsamen Zügen gesucht, die den Gegenstand in einer übergreifenden Erlebensqualität charakterisiert. Grundqualitäten sind zunächst schwer greifbar, da sie wie selbstverständlich das ›Ganze‹ prägen. Sie zeigen sich in den Interviews oftmals gleich am Anfang der Interviews in den ersten Einfällen der Probanden und schlagen sich in der Interviewdynamik nieder.¹¹¹

»Ähnlich wie man sich einem Gemälde nähert, beschreibt man die »ersten Eindrücke« als Wirkungen der großen, im Vordergrund stehenden, leicht erzählbaren Grundgestalten.«¹¹²

Aufgrund der Flüchtigkeit dieses Gesamteindrucks erfordert die erste Version bereits auf der Ebene des Tiefeninterviews ein »Verweilen« bei den Phänomenen¹¹³. Die Grundqualität lässt sich nach Fitzek auch als ein übergreifendes Bild beschreiben, das mit seinen sinnlichen Qualitäten dem Gegenstand eine spezifische Eigenart oder Charakteristik verleiht.¹¹⁴ Die erste Version der Beschreibung sucht also nach einem ersten, vorläufigen Bild, das den Gegenstand in seinen Ganzheitsqualitäten zu fassen vermag. Wie die Kunst will sie zu einer Formenbildung kommen, die den Gegenstand wie eine lebendige Gestalt (neu-)erstehen lässt (*Eigenlogik/Inkarnation*). Sie folgt dabei insbesondere den sinnlich-materialen Qualitäten, die sich im Übergang von Seelischen und Gegenständlichem bewegen (*Materiale Symbolik/Durchlässigkeit*).

3.2.2 Zweite Version: Figuration (Störungsform)

Die zweite Version der Beschreibung baut auf der ersten Version auf und untersucht die Formenbildung in kunstanaloger Manier als expansiven Wirkungsraum – auch als Gestalttransformation oder Figuration benannt. Als lebendiges Wirkgefüge handelt es sich um das Herzstück einer jeden morphologischen Studie (s.o.).¹¹⁵ Ausgehend von der Grundqualität wird auf dieser Beschreibungsebene danach gefragt, welches Wirkgefüge der Gegenstand entfaltet und wie seine Teile zum Ganzen stehen und ein spannungsvolles, lebendiges Ganzes ergeben. In ihr tritt eine Erlebensgestalt in seinem ›für und wider‹, in seinem ›mit und gegeneinander‹ lebendig hervor (*Fortsetzung/Expansion*). Die erste Version, in der die Gestalt auf einen Blick beschaubar wird, erfordert diese Ausdifferenzierung der zweiten Beschreibungsebene. Sie verdeutlicht, dass es in einer

111 Vgl. FITZEK, HERBERT: »Morphologische Beschreibung«, S. 117.

112 SALBER DANIEL: *Wirklichkeit im Wandel. Einführung in die Morphologische Psychologie*, S. 115.

113 Ebd., S. 116.

114 Vgl. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*, S. 289–290; vgl. FITZEK, HERBERT: »Morphologische Beschreibung«, S. 717.

115 Vgl. SALBER, WILHELM: *Wirkungseinheiten*, S. 126ff.; vgl. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*, S. 291ff.

seelischen Formenbildung »kein Aufgehen ohne Rest« gibt.¹¹⁶ Damit wird die zweite Version der Beschreibung dem Metamorphosen-Charakter der Gestaltbildung gerecht; sie setzt »Form« und »Störung« in Bezug zueinander. Wie bereits in Kapitel 1.3.4. erläutert, umfasst die Hauptfiguration die vordergründigen und prägnanten Züge der Figuration, während die Nebenfiguration Phänomene beschreibt, die das Selbstverständliche der Hauptfiguration brechen und Randständiges, Unterschwelliges der Figuration durchscheinen lassen. Nebenfiguratives rebelliert in gewissem Sinne gegen die Gestaltprägnanz der Hauptfiguration und will Reste in Umsatz bringen. Damit kündigt sich in der Nebenfiguration ein Aufbrechen der Gestalt an.¹¹⁷¹¹⁸ In diesem Beschreibungsdurchgang kommt der dialektische Zug seelischer Formenbildung zum Tragen, der sich in der Kunst als *Störungsform* zu steigern vermag.

3.2.3 Dritte Version: Konstruktion (Konstruktionserfahrung)

Der nächste Beschreibungsdurchgang befragt die Figuration auf ihre Konstruktionszüge hin. Er zeichnet sie modellhaft nach und lässt hierüber den »Bauplan« der Gestalt erkennen.¹¹⁹ Auf der Grundlage dieser »Architektur« wird – mit etwas Abstand vom empirischen Material – nach einem kulturellen Verwandlungsmuster gesucht, das dem Gegenstand zugrunde liegt. Die Morphologische Psychologie geht axiomatisch davon aus, dass Figurationen eine Reihe historischer Vorformen besitzen und sich in ihnen zeitüberdauernde Verwandlungsmuster niederschlagen.¹²⁰ Märchen und Mythen bieten einen Fundus solcher Verwandlungsmuster oder Entwicklungsbilder (s.o.). Mit ihnen wird der untersuchte Gegenstand ausgelegt – mit dem Ziel die spezifischen »Drehpunkte« oder »Drehgesetze« der Gestalt hervortreten zu lassen.

Wiederkehrend und die Verwandlungsmuster übergreifend sind nach Fitzek folgende Aspekte der Konstruktion von Verwandlung: Ein Verwandlungsmotiv liegt in den »unmöglichen Wünschen« des Menschen begründet. Sie zeigen sich zum einen an der Tendenz, stets über sich hinaus wachsen zu wollen, aber auch in destruktiven Mustern, die gerade, weil sie zerstörerisch sind, aufgesucht werden. Die Konstruktion von Verwandlung hat zudem die Eigenart, Gegensätzliches zusammenzubringen. Sie bildet ein dialektisches System aus. So ist eine Gestaltwerdung zugleich durch das gekennzeichnet, was in ihr ausgeschlossen ist. Ein drittes Merkmal liegt im Provisorischen und Unvollkommenen der Verwandlungskonstruktion. In ihr bleibt immer etwas aus-

116 Vgl. SALBER DANIEL: *Wirklichkeit im Wandel. Einführung in die Morphologische Psychologie*, S. 117.

117 Vgl. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*, S. 293.

118 Haupt- und Nebenfiguration kann man sich auch an dem Verhältnis von Tag und Traum verdeutlichen. Der Traum behandelt Reste, Nebenfiguratives, das in den Vereinheitlichungen des Alltagsgeschehen keinen ausreichenden Umsatz findet; im Morphologischen Alphabet ist der Traum »Nebenbild«, vgl. SALBER, WILHELM: *Kleine Werbung für das Paradox*, S. 40.

119 Der Terminus ist der Morphologie Goethes entlehnt, vgl. FITZEK, HERBERT: *Der Fall Morphologie. Biographie einer Wissenschaft*, S. 48f.

120 Vgl. SALBER, WILHELM: *Seelenrevolution*, Bonn: Bouvier 1993; vgl. FITZEK, HERBERT: »Trends, Moden, Zeiterscheinungen. Kulturpsychologie als Psychologie der Gegenwartskultur«, in: *Zwischenschritte 99/1* (1999), S. 25-53.

geschlossen oder unterdrückt; sie vermag ihre Verwandlungsaufgabe somit jeweils nur zum Teil zu lösen. Dies wirkt als »Unbehagen« kulturbewegend.¹²¹

Eine dritte Wendung innerhalb der Konstruktionsbeschreibung nimmt auf der Grundlage dieser Wandlungsprinzipien und -motive das spezifische Konstruktionsproblem des Gegenstands in den Blick. Zurückgehend auf die Eigenlogik der Formenbildung arbeitet sie in diesem Beschreibungsdurchgang die spezifische Ausformung des Versalitäts- bzw. Konstruktionsproblems heraus. Sie bewegt von der Versalität (s.o.) her die Frage, mit welcher spezifischen Herausforderung die Formenbildung des Gegenstandes verbunden ist und welche (seelische) Leistung sie erfordert. Sie fragt nach all dem, was in der Formenbildung ausgeschlossen ist und dennoch wirksam bleibt. Dies wiederum hat mit den oben bereits erwähnten zwiespältigen Formansprüchen seelischen Geschehens zu tun: diese steht grundsätzlich zwischen »Bindung und Lösung, Einheit und Vielheit, Konsequenz und Brechung.«¹²² Von der Verwandlungsorte eines Märchens oder Mythos her wird schließlich das Konstruktionsproblem nochmals anschaulicher. Es verdeutlicht die Grenzen und Kehrseite der spezifischen Verwandlungsorte, die auch der Mythos/das Märchen in seinem Konstruktionskern behandelt.

Der Blick auf den »Bauplan«, das Verwandlungsmuster, und Konstruktionsproblem kommt einer Meta-Perspektive auf den Gegenstand gleich und vollzieht sich in mehreren Wendungen. Darin erweist sich nicht nur die seelische Formenbildung als solche als kunstvoll. So wie die Kunst eine *Störungsform* gegenüber der Alltagserfahrung darstellt, greift die wissenschaftliche Analyse auf dieser Beschreibungsebene in das Selbstverständnis ihrer Untersuchungsgegenstände ein. Im Sinne der geforderten Mitbewegung erfordert dieser dritte Beschreibungsdurchgang im besonderen Maße die kreative Seite des Forschers. Er zeichnet sich – künstlerischem Schaffen vergleichbar – durch einen erhöhten »Freiheitsgrad« aus.¹²³

»Um die entscheidenden Drehpunkte der betrachteten Meta-Morphose zu finden, kommt der Psychologe nicht um das Drehen, Experimentieren, Ausprobieren, Konstruieren und Umstrukturieren herum.«¹²⁴

Eine Sonderstellung nehmen in diesem Zusammenhang Kunstwerke als Untersuchungsgegenstände ein. Vergleichbar mit Märchen und Mythen machen sie – wenn auch mit anderen medialen Mitteln – Konstruktionskerne unserer Verwandlungswirklichkeit beschaubar.¹²⁵ Diese Charakteristik des Kunstwerks wurde als *Konstruktionserfahrung* benannt. Sie macht zudem auf die Nähe künstlerischer und wissenschaftlicher

121 Vgl. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*, S. 296f.

122 FITZEK, HERBERT: »*Morphologische Beschreibung*«, S. 720.

123 Vgl. SALBER DANIEL: *Wirklichkeit im Wandel. Einführung in die Morphologische Psychologie*, S. 118.

124 EBD.

125 Streng genommen müsste also ein Kunstwerk auf der Ebene der Konstruktion nicht mehr mit einem Verwandlungsmuster ausgelegt werden, so wie auch die Analyse eines Märchens oder eines Mythos dies nicht erfordert. Ein (medialer) Vergleich, wie auch in dieser Arbeit anvisiert, kann jedoch sehr erhellend sein.

Produktion aufmerksam.¹²⁶ Während im Betrachten eines Kunstwerks Konstruktionsprinzipien von Wirklichkeit wie von selbst hervortreten und möglicherweise für den Betrachter unbewusst/vorbewusst bleiben, so vollzieht die Morphologische Psychologie im Verlauf der dritten Version einen Übergang der Erfahrungsbeschreibung hin zu einem Erklärungs-konstrukt. Sie macht die am Kunstwerk »erfahrene« Konstruktion explizit.

3.2.4 Vierte Version: Typisierung (Realitätsbewegung)

Auf die Beschreibung des Konstruktionsproblems folgt die typisierende Beschreibung. Sie durchforstet das Interviewmaterial nach spezifischen Lösungsmustern und Umgangsformen mit dem Konstruktionsproblem. Damit kehrt die »Spiralmethode« am Punkt höchster Verdichtung (Konstruktionsproblem) zur Phänomenfülle und Anschaulichkeit der Erlebensbeschreibungen zurück.¹²⁷ Wenngleich sich die Probanden darin unterscheiden, dass sie zu bestimmten Umgangsformen mehr tendieren, als zu anderen, so sind die Typen nicht eins zu eins den Probanden zuzuordnen. Vielmehr handelt es sich auch hier um eine die Interviews übergreifende, überindividuelle Beschreibung idealer Umgangsformen, die bei den einzelnen Probanden in einer Mischform auftreten. Die Lösungstypen sind auf das Konstruktionsproblem bezogen, das sie zu »lösen« suchen. Allerdings bleiben immer Reste, die sich nicht in ein Ganzes fügen. Im Versalitätsproblem liegt begründet, warum eine vollständige »Lösung« nicht erreicht werden kann – denn wie oben ausgeführt – tendieren Gestalten nicht nur dazu sich zu schließen (und somit zu »gelingen«), sondern auch wieder aufzubrechen, sich in Anderes zu wandeln. Sie sind »Drehfiguren«, die zugleich Zukünftiges und Vergangenes, Begrenzungen und Überschreitungen in sich vereinen und bewegen und in denen sich die gegensätzlichen Extreme seelischen Geschehens berühren. Die typisierende Beschreibung rührt damit am Gestaltparadox und lässt den besonderen »Witz« der Formenbildung durchscheinen.¹²⁸

Kunstanalog ist auch diese Version der Beschreibung. Sie entspricht mit dem Fokus auf den Umgang, der »Machbarkeit« und Übersetzung ins Alltägliche dem Kunst-Kriterium der *Realitätsbewegung*. So wie Störungsform auf Gegenläufe und Kehrseiten einer Formenbildung hinweist, so finden sich in diesem Beschreibungsdurchgang Formen des Umgangs, die keine endgültige Lösung versprechen und sich in ihrem Versuch, die Formenbildung in ein geschlossenes Ganzes zu bringen, in Paradoxien verstricken.

3.3 Gegenstandsspezifischer Untersuchungsaufbau

3.3.1 Versionengang und Auslegung der Bildwirkungsanalyse mit dem Narziss-Mythos

Die Untersuchung folgt dem morphologischen Versionengang der Beschreibung und beginnt mit der Grundqualität (Version 1) des Bilderlebens. Hieran anschließend wird

126 Auf die Frage, ob Bilder Medien der Erkenntnis sind, wird im Schlussteil eingegangen.

127 Vgl. FITZEK, HERBERT: »Morphologische Beschreibung«, S. 722.

128 Vgl. ebd., S. 723; vgl. SALBER DANIEL: *Wirklichkeit im Wandel. Einführung in die Morphologische Psychologie*, S. 124.

beschrieben, wie sich in Form einer Figuration (Version 2) das Bilderleben als lebendiger Wirkungsraum entfaltet. Die Benennung der Figuration als Spiegelerfahrung ist keine Vorab-Setzung, sondern Ergebnis der Untersuchung. Die Art dieser Spiegelerfahrung wird in seinen haupt- und nebenfigurativen Zügen beschrieben. Danach folgt die Konstruktionsbeschreibung (Version 3). Sie zeichnet zunächst den Erlebenslauf der Figuration in seinen konstruktiven Zügen nach und wird daraufhin mit dem Narziss-Mythos (nach Ovid) ausgelegt. Da dies eine psychologische Kenntnis der Wirkungs- und Konstruktionszüge der Erzählung erfordert – Bild und Erzählung hier also auf eine sich entsprechende psychologische Beschreibungsebene gebracht werden müssen – erfolgt hier noch eine Analyse des Textes in Form einer Komplexentwicklung (s.o.).¹²⁹ Die Kenntnisse, die diesem Vergleich bzw. Bezug entspringen, dienen der Erläuterung der seelischen Grundproblematik der Bildfiguration¹³⁰ sowie der Auslotung der medialen Unterschiede zwischen Bild und Text. Auf die Formulierung des Konstruktionsproblems folgen spezifische Lösungs- und Umgangsformen (Version 4) mit dieser Problematik in einem vierten Beschreibungsdurchgang.

3.3.2 Probandenauswahl und Interviewdurchführung

Die Explorationsphase fand im März und Sommer 2015 statt. Es wurden insgesamt elf Tiefeninterviews in einer Dauer von circa zwei Stunden vor dem Bild in der Galeria Barberini in Rom zu den regulären Öffnungszeiten geführt. Die Probanden wurden nach dem Schneeballsystem über Bekannte akquiriert. Dabei wurde auf eine Variation der demographischen Daten (Alter, Geschlecht, Beruf) geachtet. Die Altersspanne reicht von 18 bis 58 Jahren. Es wurden fünf Frauen und sechs Männer interviewt. Alle Interviews wurden in deutscher Sprache geführt. Die Zitate der Beschreibungen sind den jeweiligen Interviewtranskripten (siehe Anhang) entnommen und in der Vereinheitlichenden Beschreibung durch die Nummerierung der Interviews gekennzeichnet.

129 Im Unterschied zur Exploration des Bilderlebens wird in der Exploration einer Erzählung das Nacheinander des Erlebens berücksichtigt. Wie in der Figuration des Bilderlebens wird auch in der Wirkgestalt einer Erzählung davon ausgegangen, dass eine alle Züge der Handlung übergreifende Qualität wirksam ist. Diese Qualität entfaltet sich bipolar in Form eines Grundverhältnisses oder eines Grundkomplexes, der im Verlauf der Geschichte eine jeweils spezifische Entwicklung mit Steigerungen, Wendungen, Verkehrungen, Lösungen erfährt. Der Begriff Komplex und Komplexentwicklung stammt aus der morphologischen Filmwirkungsforschung, vgl. BLOTHNER, DIRK: *Erlebniswelt Kino. Über die unbewußte Wirkung des Films*, 2. Aufl., Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe 2003.

130 Unter dem Kapitel der Bildreflexion wird auf den Vergleich nochmals Bezug genommen und mit der kunstwissenschaftlichen Bildforschung in einen Austausch gebracht. Besonderes Augenmerk wird an dieser Stelle auf die medialen Unterschiede von Bild und Erzählung gelegt.

Interview-partner	Geschlecht	Alter	Beruf	Familienstand	Interview-dauer
1	w	34	Lehrerin	in Partnerschaft, keine Kinder	1:47 Std.
2	w	50	Kunsthistorikerin	alleinstehend, keine Kinder	2:01 Std.
3	m	32	Architekt und Bildender Künstler	in Partnerschaft, keine Kinder	2:10 Std.
4	m	18	Schüler (Abiturient)	ledig	2:37 Std.
5	m	44	Komponist	in Partnerschaft, keine Kinder	2:00 Std.
6	m	37	Schriftsteller	verheiratet, keine Kinder	2:09 Std.
7	w	30	Physiotherapeutin	in Partnerschaft, keine Kinder	1:23 Std.
8	m	58	Soziologe	verheiratet, keine Kinder	2:06 Std.
9	w	25	Studentin	ledig, keine Kinder	2:21 Std.
10	w	52	Literaturwissen- schaftlerin und Journalistin	verheiratet, ein Kind	2:01 Std.
11	m	49	Unternehmensbe- rater und Schriftsteller	alleinstehend, keine Kinder	2:19 Std.

III. Bildwirkungsanalyse

1. Grundqualität: Bannung

Die Grundqualität der Bannung entfaltet sich in einer Bewegung zwischen einem Gebannt- und Verbannt-sein. Der Betrachter schaut fasziniert auf ein wunderschön strahlendes Bild und bemerkt bald, dass diese Faszination Schattenseiten birgt: Wie der Betrachter im Bild nimmt er eine Suchbewegung auf, die endlos und phantastisch erscheint, dann jedoch in eine Fixierung und Unbeweglichkeit mündet: »Man soll ja aufhören, wenn es am Schönsten ist. Das ging aber nicht, weil er vorher erstarrt ist« (6). Kreis- bzw. trichterförmig vollzieht sich die Bannung um eine goldene Mitte (Knie) herum. Die Situation erscheint als ein Ort der ungestörten Selbstbefragung und der Selbstentdeckung. Dieser bannende Moment der Kontemplation droht jedoch in ein Empfinden der Isolierung zu kippen – der Betrachter im Kreisen um sich selbst zu verkümmern. Auf der spannenden Entdeckungsreise werden unliebsame oder vergessene Eigenanteile am bildlichen Gegenüber entdeckt, die weder vollständig abgestoßen, noch losgelassen werden können. Gebannt klebt der Betrachter an Vergangenen, an Erinnerungen und Resten, die ihn daran hindern sich den Realitäten adäquat zu stellen. Ebenso bannen die durch das Bild belebten Ideale. Sie erweisen sich aber als nicht erreichbar oder nicht haltbar. Hierüber entsteht ein »unüberwindlicher Kontrast zu dem, was man macht und zu dem was man ist oder hätte sein können« (6). Der hingebungsvolle Seufzer des Betrachters im Bild wird zu einem angestregten Stöhnen. Das Gegenüber im Bild hält in Bann, schaut aber nicht zurück, antwortet nicht und führt den Betrachter in die Selbstisolation. Das Idealbild verkehrt sich in ein Bild, das abstößt. So wird es als gleichzeitig »toll und schrecklich« empfunden. Im Erleben tut sich eine Kluft auf: »Eigentlich ist er so nah dran und dann so weit weg« (7). Sowohl der Betrachter *im* Bild als auch der Betrachter *des* Bildes ist gebannt, genießt den Ausschluss von anderem als Moment der ungestörten Selbstbefragung und durchleidet ihn zugleich als mangelnden Austausch und schmerzlichen Ausschluss.

1.1 Gebannt

Schon von weitem zieht das Bild mit seinem »Strahlen« (1) den Blick auf sich und man denkt: »Mein Gott, was für ein schönes Bild« (5). Man wird hier geradezu »vom Licht angezogen« (10). Die Bilder in nächster Umgebung wirken dagegen »matter« und »weniger plastisch« (1). Hier sind die Farben »brillant« (9) und eine Figur »leuchtet da ein bisschen raus« (7). »Unabhängig vom Thema« ist es »ein schönes Bild«, das »sehr ungewöhnlich im Vergleich zu anderen Bildern« wirkt (5). Das Bild, vermutlich im Besitz einer »russischen, adligen Familie«, habe dort »prominent« gehangen und sei viel »bewundert« worden (10). Es beeindruckt unter anderem durch seine »monumentalistische Architektur«, die die »Aufmerksamkeit« auf sich zieht und die »du nicht ignorieren [kannst]«: »Es ist so, als ob diese Figur raus aus dem Bild kommt« (8). Beeindruckend sind die »krassen Kontraste«, die alles so »plastisch« machen (3). Es erstaunt, »wie täuschend echt, was sein kann, was gar nicht wirklich physisch existiert« (9). Die Figur wird lebendig – so »als ob es in dem Bild eine Energie gibt« (5). Besonders anziehend wirkt das glänzende Seidenhemd (1): Es »leuchtet wunderbar« (10) und »weil es so hell ist, fokussiert man den Blick da drauf« (5). Die Ärmel sind »der Eyecatcher schlechthin« – »so schön plustig«, der Faltenwurf »perfekt modelliert« (9), der »Brokstoff sehr schön« (9). Das Weiße lässt »frische Kühle, Winterurlaub und Weihnachten« assoziieren (10). Man »liebt das Licht in dem Bild« – denn »es gibt uns die Möglichkeit überhaupt zu sehen« (10). Dabei wirken die Dunkelflächen ebenfalls anziehend: Es erzeugt »so was Wohligen, Muggeliches.« (9). Das Bild spricht »irgendwie mehr Sinne an: Da kann ich mir vorstellen, wie sich der Stoff anfühlt und auch was er für Geräusche macht.« (9) Diesen »ganz angenehmen Stoff«, der »fluffig und weich« ist (9), möchte man am liebsten »anfassen« (2). »Also ich krieg da fast so eine Gänsehaut, weil es so intensiv ist.« (9) Es erzeugt »den Wunsch mit dem Licht mitzugehen« (10).

Wie der Protagonist, der »so fragend vielleicht oder so ein bisschen sehnsüchtig hineinschaut« – als »ob er irgendetwas sucht oder entdeckt« (7), so macht sich der Betrachter ebenfalls auf die Suche: Für ihn ist es so »diese Suche nach den Gedanken« (4) – denn man sieht doch »viel [...] und gleichzeitig nichts«. (9) »Das macht irgendwie total neugierig [...], so als ob man es nicht mehr abwarten kann.« (4) Die »Fesselung« besteht in diesem Bild nicht nur darin »von der Schönheit gefesselt« zu sein und »nicht mehr wegschauen« zu können, sondern darin sehr lange zu brauchen, »um irgendwas damit anfangen zu können« (3). Es brechen viele Sichtweisen auf: »Aber wahrscheinlich ist das Bild so gut, dass man umso mehr man schaut, umso mehr sieht. Ich glaube, falls etwas nicht gut ist, wirst du darin nie etwas finden.« (5) Durch die Suche in Bann gesetzt, »steigert [man] sich immer in ganz viele Sachen rein« (9). Es ergeben sich tausend Detailfragen – »Kleidungsfrage«, »Berufsfrage«, »Beinfrage« (4), die beantwortet werden wollen. Das Bild versetzt dadurch, dass man »nicht so richtig eine Bestätigung [kriegt], ob das jetzt richtig ist oder falsch«, dauerhaft in Spannung (4).

Wie »in so einem hermeneutischen Zirkel« beginnt man »immer wieder neu zu erzählen und mit einem neuen Detail noch mal neu aufzurollen und immer neue Ebenen zu erschließen« (9). Es ist »total interessant irgendwie« und »verblüffend« auf die vielen Fragen keine eindeutige Antwort zu erhalten (4). Gleichzeitig »irritiert« es, dass bestimmte Details unkenntlich sind oder nicht in der Spiegelung auftauchen. Sie regen

zu immer weiteren Überlegungen an (9). Es ist »wie so ein Rätsel oder Experiment« (4). Beschrieben wird eine Art harmonischer »Kreislauf« des Lebens: »Dadurch, dass diese Fingerspitzen sich berühren, fließt es quasi einmal so außen rum, ohne irgendwie aufzuhören.« (9). Diese Bewegung ist unaufhörlich: »Es hat kein Ende, es geht immer weiter« (5), wie »etwas Weiches, das kein Ende hat – quasi so ein Kreislauf« (9). Man gerät in den »Bann eines Kreises«, der sich schließt und nicht schließt und hierüber steigert sich die »Vorstellungskraft« (9).

Ein Bannungsmoment liegt zudem im hell erleuchteten Knie. In dieser »betonten Mitte durch dieses Knie« (9) erhält das Bilderleben einen »Fokus« (6): »Das ist ziemlich prominent« (6), »zentral«, »genau in der Mitte« (1) und da sieht man Licht drauf« (6). Es lenkt den Blick beständig auf sich – denn es leuchtet »wie ein großes Stück Gold« (10), wie ein strahlender »Komet« (10). Um diesen »magischen« Punkt herum ist »sowohl im Bild, als auch in der Abbildung [...] alles andere dann so konzentrisch angeordnet und »die ganze Zeit könnte eben dieser Ring so um diesen Punkt kreisen« (9).

Ebenso ist man vom Anblick des schönen Jünglings in Bann gesetzt. Der Protagonist im Bild »staunt und [hat] deshalb den Mund auf« (5). Er ist so gebannt, da »hätte ich irgendwie Angst dazwischen zu gehen in diese Trance« (9). Mit »verzückter Hingabe« und ohne Zwang scheint er ganz davon eingenommen, was er sieht. Dieser »hingebungsvolle Blick« hat etwas »ganz Außergewöhnliches« (9). »Das Gesicht selbst hat so einen Ausdruck als würde es etwas sehen, das wirklich interessant ist« oder als handle es sich um »den Wunsch etwas zu sehen« (5). Das ist »eine Art von Verzückung und Genuss und kein schnelles Versichern«, wie man es von Facebook-Bildern kennt. Das ist »so intensiv«, dass »man sich gar nicht traut irgendwas zu sagen oder auch diese Stille zu stören.« (9)

Für den außenstehenden Betrachter vergeht die Zeit wie im Flug: »Es kommt mir nicht so vor, als ob ich schon reichlich zweieinhalb Stunden hier sitze [...] Es kommt mir vor wie eine halbe Stunde oder zwanzig Minuten – als ob ich gerade hier reingekommen bin« (4). Die Bildbetrachtung entfaltet eine starke »Eindringlichkeit« (3). Es ist es so, als ob man »gezogen« würde (8) – wie bei einer »Strömung, [die] einen vielleicht so reinziehen will und man denkt: was wäre wenn?« (1). Es entsteht ein »hypnotischer Sog« – so wie »bei bestimmten Dingen, dass man nicht mehr aufhören kann eine bestimmte Serie zu schauen [...] oder auch, dass man nicht mehr aufhören kann jemanden anzuschauen, obwohl man weiß, das ist nicht höflich« (6). Es handelt sich um ein Bild, das man sich »immer wieder angucken« (2) muss. Dem Sog lässt sich nicht entkommen: »Es ist nicht beendet, weil diese Person ständig diese Synergie hat. Wenn man das sieht, hat man den Eindruck, dass diese Person ständig will [...] egal wie die Reaktion ist [...] es geht immer weiter« (5). Die Szene zeigt einerseits ein »passioniertes Betrachten«, das man »zwanglos, aus der reinen Neugierde und Begeisterung heraus tut [...], aber vom Gesicht würde ich sagen ist es so ein Zustand, der eintritt, wenn man da voll und ganz drin ist [...] Es ist weder das erste Erstaunen, noch irgendwie das verkrampte Fixiert-Sein, sondern eine Art gelöste Fixierung auf das Schauen« (3).

Das Bild strahlt die Zuversicht aus, dass es »immer eine Lösung« geben wird und setzt auf den Augenblick, der »mir die Ruhe [gibt] wieder anzufangen« (8). Es weckt Wünsche: »Da gibt es etwas, das mich lockt. Eine Idee oder Erinnerung kommt auf wegen dem Bild« (5). Man »sehnt sich gerade irgendwie [nach etwas] zurück« (4). Alter-

nativ sieht sich die Person »irgendwie in der Zukunft« (4). Der Blick wirkt angefüllt von Wünschen nach einem anderen, besseren Leben: »Er möchte nicht so einer sein, wie jeder andere« (4). Es ist »wie Träumen« (5) oder »Tagträumen« (9). Das hat etwas unendlich Erweiterbares: »Man sieht immer mehr« (5). Einmal in Bann gesetzt »möchte [man] am liebsten, dass das nicht mehr vergeht.« Es wäre schön, wenn das »ewig« ginge (1). Ebenso kann sich der Betrachter nur schwer vom Bild lösen und verlangt mehrfach eine Weiterführung des Interviews (4).

Die bannende Erfahrung der Selbsterweiterung wirkt zudem unheimlich. Besonders der »Übergang von Erde zu Wasser«, der nur »durch fünf, sechs weiße, ganz feine Pinselstriche angedeutet ist«, versetzt in Spannung (9). Hierüber eröffnet sich ein Zugang zu einer »wunderbaren phantastischen Realität« (11). Dem Betrachter wird auf angenehme Weise »ein bisschen mulmig – denn man weiß ja nicht, was da ist« (10). Das Bild zeigt »eine vermeintliche Ruhe« (9) – da ist noch mehr zu erwarten: »Stille Wasser sind tief« (9). »Das ist wie so ein dunkler Abgrund« und da »öffnet sich dieses schwarze Wasser« und das hat »was Bedrohliches« (2). Es erscheinen »Schatten auf den Gesichtern« (11). Imaginiert wird »ein Monster«, »das jederzeit bereit ist, dich zu fressen« (11). Gleichermassen unheimlich ist die Vorstellung dort in einer solchen Seelenruhe »mit diesem dunklen Ungewissen im Rücken« zu sitzen (9). Da wird es einem »ein bisschen mulmig [zumute], denn man weiß ja nicht was da ist« (10). Das Bild wirkt so, als ob es »aus dem Dunklen herauswächst, aus einer amorphen, das heißt ungefassten, begrifflich nicht gefügten, nicht bewussten Welt« (6). »Die Dunkelheit ist erstmal das, was sie ist; Kosmos könnte man sagen, also alles« (6). Es erinnert an »die Urform des Universums« (9). Die Frage, ob es sich um einen Spiegel oder eine andere Realität handelt, soll nicht abschließend geklärt werden: »Es ist spannend: man weiß nicht, ob es ein Monster gibt oder nicht oder eine komische Welt; normalerweise in der Erzählung ist das der thrilling point« [...] ich denke der Maler will auf diesem magischen Punkt bleiben« (11). Das »Unheimliche« am Bild – »wenn es etwas Ähnliches gibt, was ein bisschen anders ist« – hält in Atem (5). Wie »hypnotisiert oder fasziniert« (6) möchte der Betrachter diese Spannung aufrechterhalten.

1.2 Verbannt

Vom Bild in Bannung versetzt, scheint jedoch alles ringsum wegzubrechen. Da ist im Bild »ansonsten niemand dargestellt und auch noch nicht einmal im Hintergrund irgendwas« (1). »Es gibt eigentlich keine Teilchen, es gibt keine Landschaft«. Da ist »relativ viel bereinigt«, wo ansonsten »Mücken, kleine Wellen, irgendwelche Tiere, vielleicht irgendwelche Menschen« vorstellbar wären (3). »Es müssten eigentlich noch Steinchen zu sehen sein oder irgendein Bewuchs oder so« (2). Zwar »strahlt [das Bild] sehr, aber man kann sich jetzt keine Geräusche oder irgendwie was dazu vorstellen« (1). Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass »der Hintergrund so ein bisschen abgeschnürt ist« (1). »Wo sich in einem anderen Bild der Himmel noch öffnet, ist das was ganz anderes«. Das Bild gibt nichts außer der Gestalt selbst zu erkennen (2). Das Licht scheint nur auf ihn und »hört ja wirklich so mit ihm auf« (4). Die Figur selbst »sitzt halt im Dunkeln da. Da ist kein Grashalm oder keine Pflanze, kein Baum.« (4) Der Betrachter des Bildes fühlt sich nicht genügend gewürdigt, nicht berücksichtigt. Ihm wird viel vorenthalten;

er kann sich an nichts erfreuen und wird so »ohne narrative Elemente« lediglich auf das Spiegelbild hingeleitet. Es fehlen »schöne Bildwelten«, so wie man es aus der Malerei etwa des Quattrocento kennt: Da sind »Krönungen mit mindestens dreißig Engeln« zu sehen, während es hier keine Möglichkeit gibt, »zu gucken, was sich sonst noch so abspielt: das Pferd, der Hund, auf der Jagd...« (2). Alles Schöne ist gleichsam aus dem Bild »verbannt«. Es handelt sich um ein »Reduktionsbild«, bei dem »alles radikal ausgelöscht« wurde (3).

Es macht sich eine »bedrückende« Stimmung (7) breit: »Ja es ist nun mal alles ein bisschen düster und traurig« (10). Das Bild zieht »ein bisschen runter«. »Das ist nicht gerade das Bild, wenn ich nicht so gut drauf wäre, was ich mir anschauen würde« (10). Der Protagonist im Bild »kann sich für nichts mehr begeistern« (10). So wie er »die Stirn in Falten gelegt hat«, handelt es sich um einen »Ausdruck, den man als schmerzlich deuten könnte« (2). Er sieht »irgendwie traurig« aus (1). Es handelt sich um einen »süßen Schmerz« und ein Bedauern, »dass er der Einzige ist, der sich selbst versteht«. Deutlich wird, »die Person fühlt sich allein. Und man selbst, wenn man sich da reinempfindet, auch irgendwie« (1). Es ist so, als ob er sagen würde: »Ach ja, es ist alles für die Katz« (10). Die »Geste der Verliebtheit« und »Faszination« verkehrt sich in eine »Geste des Abschieds« (1). Man fragt sich, »ob sich diesem Mund ein Stöhnen entringt« (6). Der Protagonist im Bild wirkt wie »vom Gram gebeugt« (6).

Diese seelische Verfassung hat in der »sehr gestauchten Haltung« (2) ein Korrelat: »Er sitzt da ja an einem festen Punkt oder dadurch, dass er da so kniet, schränkt er sich ja selbst so ein bisschen in seinen Bewegungsmöglichkeiten ein« (4). Die Haltung wirkt »gequetscht« und führt in die Bewegungsunfähigkeit: »Da kannst du ja mit Mühe mit dem kleinen Fingern wackeln aus der Position heraus« (2). Dies ist eine räumliche Situation, »wo du das Gefühl hast, der kann gar nicht mehr aufstehen, der kommt gar nicht wieder hoch« (2). Auch für den Betrachter ist diese »Immobilität der Position« schwer zu ertragen (1).

Das Wasser, eigentlich ein bewegliches Element, wirkt »statisch« (8). Die Spiegelfläche erscheint verhärtet in der Art eines gefrorenen Bergsees (10). »Die Szene wird als unreal empfunden – denn sie »beruht auf einem Moment des Einfrierens« (3). Dieser »absolute Ruhepunkt« wirkt »reduziert und abstrahiert« (3). Er erscheint wirklickeitsentfernt, da »relativ viel bereinigt« wurde, »was sonst vorhanden wäre« (3). Der Betrachter sieht sich »keiner realen Szene« gegenüber, denn es wirkt »alles so stilisiert und symbolisiert«. »Man glaubt nicht, dass man irgendwas betreten könnte« (3). In der Frage – »wahr oder nicht?« – fühlt sich der Betrachter wie »festgefroren« (11).

Von dort, wo er sich befindet, scheint es »keinen Ausweg« zu geben: »Man weiß halt überhaupt nicht, wo er ist und dadurch wirkt es halt schon so ziemlich eingegrenzt oder so abgeschlossen.« (4). Folgt man dem Blick wirkt es auch »begrenzt für ihn da unten« (4). Dies wird als fehlender »Spielraum«, Verengung erfahren: Es lässt sich dazu keine Verbindung herstellen – »so als ob da irgendwas Hartes da drunter [liegt] und das oben auch eher klar abgetrennt ist, wie so ein Kasten« (7). Das Gefühl abgeschnitten zu sein, macht sich auch an der Bildteilung fest: »Man hat das Gefühl, dass der untere Teil..., dass das irgendwie so abgedrückt wird oder abgeschnürt wird durch diese Linie« (7). Gleiches gilt für die obere Person – die wird von etwas festgehalten, das verhindert in der Realität zu leben (4). »Das Problem liegt nicht in der Ausgangsqualität des Si-

gnals, sondern darin, dass er sich daraus gar nicht befreien kann, nicht mehr davon loskommt« (6). Würde er »dort an dieser Stelle bleiben«, dann würde er »dort verhungern« (9). Dieser Zustand ist vergleichbar mit einer »Schlaf lähmung« oder würde sich »wie lebendig begraben« anfühlen (6). Und auch das Bild im Ganzen wirkt im Vergleich zu anderen Bildern, »wo sich der Himmel noch öffnet«, so »als wenn du so einen völlig geschlossenen Raum hast, in dem sich nur eine Figur befindet« (2). Es lässt starre, geometrische Formen assoziieren: »Caravaggio macht da fast so ein Quadrat oder ein Rechteck draus« [...] Das ist »eine in sich geschlossene Form« (2). Die Bildkomposition macht den Eindruck einer »Schachtel« (11), die »geschlossen« ist, so wie wenn »sich der Kreis schließt« (6). Die Figur befindet sich, gefangengenommen darin. Weil der Künstler unten »den Bilderrahmen so nah dran führt«, hat es den Anschein »als wäre er so in einem Raum eingeschlossen« (2). Besonders »das Untere sieht ja ziemlich ausweglos aus [...] gefangen irgendwie« (7). So kommt ein Proband zu dem Schluss, es handle sich um ein »Bild von Gefangenschaft generell« – wie bei Leuten »in Haft, in einer Zelle mit reduziertem Bewegungs- und reduziertem Kommunikationsspielraum« (6). Neben dem fehlenden Austausch mit Anderem/anderen Personen wird die Hermetik als eine innere Begrenzung erfahren – »sich selbst unterworfen zu sein«, wie »wenn du in Einzelhaft bist« (6).

Der außenstehende Betrachter fühlt sich auf Distanz gehalten: »Es gibt ja auch gar keine Interaktion – also nichts was mich anguckt – kein Büschel, wo ich das Gefühl habe: ich bin jetzt so halb im Bild drin. Das ist ja so ganz klar abgeschlossen, auch dadurch, dass hier das Wasser ist, wo wir stehen [...]. Wir sind ja mit dieser Trennlinie mit abgeschottet. Er guckt uns nicht an« (9). Der Betrachter ist aus der Szene verbannt und auf sich zurückgeworfen. Er teilt nicht den schönen, ungestörten Moment, den der Betrachter im Bild durchlebt. Da ist man fast »neidisch, dass so ein doofer Schnösel so viel Zeit hat und Unsereins nicht« (10). »Als Frau« und »in dem Alter« fühlt sich eine Probandin im Gegensatz zu Narziss ins Dunkle verbannt. Die Unmöglichkeit den Moment zu halten wird darin spürbar, »dass du irgendwann stirbst, dass du nicht älter werden willst« (6).

Gleichermaßen gefangen sind auch die Gedanken und die Bildbetrachtung führt in ein »Gedankenkarussell«, aus dem nicht herauszukommen ist (4). »Ich kann immer wieder anfangen daran zu denken und dann komme ich wieder an die Grenze, dass man halt nicht weiterdenken kann und das war's dann« (10). Im Gesamtkontext der Betrachtung reiht sich »eine völlig sinnlose Frage, weil man sie ja nicht beantworten kann«, an die nächste (10). Da scheint so vieles »ausgeklammert«, das zum Verständnis notwendig wäre (10). Gestützt wird dies »durch dieses viele Schwarz, dass man keine Beweise für irgendein Argument oder irgendeine Idee findet« (4). Das Bild wirft zwar »Identitätsfragen« auf, liefert jedoch »keine Antworten« (8) und lässt den Betrachter außen vor: »Und dann hat man so lange nachgedacht und am Ende ist man genauso schlau wie vorher« (1). Es lässt den Betrachter an sich selbst zweifeln: »Ich bin mir nicht sicher, ob ich da irgendwie eine Blockade habe und die Situation irgendwie nicht begreife« (4). Er fühlt sich »auf sich zurückgeworfen« (5) und in die Irre geführt – denn »für das Bildthema ist es eh egal, ob er jetzt ein nackiges Knie hat oder ein angezogenes« (2). »Am Ende einer Betrachtung« hat man den Eindruck »wieder am Anfang« zu stehen (1).

Das anfangs sehnsuchtsvolle Seufzen wird zu einem angestregten »Stöhnen«, weil er da »vielleicht schon ewig rein guckt« (4). »Er atmet so aus, weil er keine Erkenntnis erlangt hat oder weil er das auch selber nicht versteht oder mehr wissen möchte oder mehr sehen möchte, als er gerade sieht« (4). Es ist so, als ob Narziss schließlich vor lauter Anstrengung sagen würde: »Ich kann nicht mehr.« (6) und mit ihm der außenstehende Betrachter des Bildes: »Ich gebe es jetzt auf und verstehe das Bild nicht« (4).

2. Transfiguration einer Spiegelerfahrung

Der Betrachter durchläuft im Schauen auf das Narziss-Bild eine Spiegelerfahrung. Er entdeckt und findet sich im Bild wieder. Die Spiegelerfahrung bewegt sich, Haupt- und Nebenfiguration übergreifend, zwischen Erkennen und Verleugnen, zwischen einem sehnsuchtsvollen Davor-Stehen und Steckenbleiben, zwischen fließenden Übergängen, die Welten eröffnen, und abrupten Abbrüchen. Ein sehnsuchtsvolles Umkreisen, Bestätigen und Erweitern wird in der Nebenfiguration mit harten Realitäten, Verrückungen, Verzerrungen und Inkongruentem konfrontiert, die der Betrachter als zu sich gehörig akzeptieren muss.

Ein Charakteristikum der spiegelnden Bildqualität wird darin beschrieben, dass man es immer »wieder so zweiseitig sehen« (7) kann – dass ein Doppeltes im Bild ein Doppeltes im Betrachter anspricht: »Im Grunde beobachtet man jemanden beim Schauen und da er sich in der Reflektion selbst anschaut, gibt es diese ganze Spiegelthematik und man kann es auf sich selbst projizieren« (3). Schließlich kommt man zu dem Schluss, dass das Bild umzubenennen wäre: »Spiegelung ist der erste Name des Bildes« (10).

2.1 Hauptfiguration: Zwischen Sinnsuche und Sinnerfüllung

Im Betrachten des Betrachters im Bild begegnet sich der Betrachter selbst als Betrachter eines Bildes. Er versucht sich im Bild wiederzufinden, zu entdecken und zu erweitern und wird hierüber zum Alter Ego der ein Bild betrachtenden Person im Bild.

Die Hauptfiguration ist durch die Qualität des Darauf-Gezogen-Werdens charakterisiert. Das Bild lockt den Betrachter, indem es ein schönes Selbst-Bild in Aussicht stellt. Die Zweiteilung des Bildes fordert dazu auf, sich im Sinne der Selbsterkundung ins Verhältnis zu setzen. Dieses Hin- und Her als »Ping-Pong-Spiel« oder als ein Streben gegen Widerstände beschrieben, will schließlich durchbrochen werden: Aus zwei soll eins werden. Im Hineinversetzen in die Haltung, im Verfolgen des Blicks wird das Schauen (als kontemplativer Moment) durch ein Tasten, ein Be-greifen im wahrsten Sinne des Wortes ergänzt und überschritten. Die Qualität des Darauf-Gezogen-Werdens mündet im drängenden Bedürfnis sich zu verbinden, (mit sich) eins zu werden – entweder als ein sanftes Hinabgleiten oder impulsartiges Durchstoßen. Die Bewegungen der Hauptfiguration enden schließlich in einem *Verschmelzen* mit dem Bild, die gleichzeitig auch den Betrachter zum Verschwinden bringen.

Die Beschreibung folgt vier Spiegelfunktionen, die sich auf der Ebene der Hauptfiguration auffinden ließen: Bestätigen (1) Vergleichen/Überprüfen (2) Verschieben/

Ergänzen (3), Entdecken/Erweitern (4). Das Verschmelzen/Überschreiten (5) als fünfte Kategorie bildet keine Spiegelfunktion im klassischen Sinne mehr.

2.1.1 Bestätigen

2.1.1.1 Kontemplative Selbstschau

Auf den ersten Blick handelt es sich um eine Szene, in der sich ein junger Mann in der Spiegelfläche eines teichartigen Gewässers anblickt: »Ah, guck an, da ist ja mein Spiegelbild. Wie schön!« (9). Sein Blick wirkt »zwanglos« und erfolgt »aus der reinen Neugierde und Begeisterung« (3) heraus. In ihm liegt etwas von »Verzückung« (3) und es macht den Eindruck »als ob er gezogen« wird (8). Die Szenerie im Bild ist vergleichbar mit dem Moment, »wenn man in den Spiegel guckt und sich gerade schön findet« (1).

Die Person im Bild wirkt entspannt und mit sich selbst im Einklang (8). Sie befindet sich in einem »Zustand der Konzentration und Versunkenheit« (3) und genießt diesen ungestörten »Moment der Kontemplation« und der »Seelenruhe« (8) – denn das Bild ist »absolut still« (3). Dabei ist die Qualität vorherrschend hier einmal »komplett bei sich« sein zu können und »bewusst Entscheidungen treffen [zu können] ohne irgendeine Bedrohung oder Fremdeinwirkung« (8). Darin liege auch die beschriebene »Ruhe« im Bild (9): »Er hat so einen Moment für sich« (4). Schön ist es, dass er in dieser Situation erstmal »so bleiben darf und sich erkennt« (7). Er »stellt sich Fragen und denkt dann so darüber nach, als ob er von seinem Spiegelbild eine Antwort erhalten würde« (4).

Die Szene lässt sich wie folgt beschreiben: Er möchte nicht mehr »Teil der Masse« sein (4) und ist »des nachts raus gegangen, weil er sich dann so als individuelle Person irgendwie stärker fühlt« (4). Es handelt sich um »jemanden, der dann wirklich in den Wald geht oder an irgendeinen See und über sich nachdenkt« (9) – so als befände er sich mitten in einer »Meditation« (9). Dies hilft »das Ganze« zu greifen und »alle Gedanken praktisch auszuschalten« (9). Die Situation, in der er sich befindet, wirkt wie »eine bewusst gewählte Einsamkeit [...] ja wirklich ein gezieltes sich vielleicht aus der Welt herausnehmen, um mit sich allein zu sein« (9). Es erinnert an das Leben eines Einsiedlers. »Er sagt: »Okay, ich nehme mich raus aus dem Ganzen«« (9). Die selbstgewählte Einsamkeit hat den Vorzug, dass ihm »da keiner reinredet« (1). Diese Situation erinnert auch an eine Art »Abgeschlossenheit«, in der auch ein »Mönch« lebt. (9)

Auch der außenstehende Betrachter des Bildes befindet sich in einer ruhigen, ungestörten Situation: »Ich fühle mich eigentlich ganz wohl, weil ich ihm so zugucken kann und weil ich das Gefühl habe, dass Außen rum so eine Ruhe ist« (9). Beschrieben wird eine Distanz, die eine Selbstbetrachtung erst ermöglicht: »Ich werde gespiegelt und dann ist es, als ob ich mich wie von draußen sehen könnte« (8). Der Betrachter stellt sich vor, er könnte ungestört, also frei von jeder Prägung, in Unkenntnis des Narziss-Mythos, vor das Bild treten (9). »Dass ich die Geschichte von Narziss nicht wirklich weiß oder erinnern kann« (11), stellt keinen Nachteil dar. Es lässt sich gut »damit leben, dass es nicht klar« ist und Fragen zum Bild offenbleiben – auch über das Interview hinaus. »Ich weiß gar nicht, ob ich es jetzt [zum Ende des Interviews noch] googeln würde« (4). So als genüge sich die Bildbetrachtung selbst, bedarf es keiner zusätzlichen Erläuterung: »Niente da capire« – wie es in einem italienischen Lied heißt: »Das kann man auch so genießen [...] ohne die ganze Geschichte zu kennen.« (10).

Diese räumliche und seelische Ungestörtheit erweist sich allerdings als störanfällig und duldet kein Außen: Als Betrachter könnte man ihn erschrecken: »Sprich, ich komm ja dann [wie] aus dem Nichts« (9). Gleichzeitig befinden sich die Person im Bild und der außenstehenden Betrachter in der gleichen störanfälligen Situation. So werden Wärter, Kunstführer oder andere Besucher als störend empfunden: »Was fotografieren die das? Das kann man doch überall finden im Internet« (10). Ebenso werden die Interview-Interventionen teils als Störung empfunden – so als würden die Probanden hierdurch aus ihrer kontemplativen Verfassung gerissen.

2.1.1.2 Der Blick in eine verheißungsvolle Zukunft

Die Person im Bild erinnert an einen »kleinen Jungen«. Durch dieses »Gelockte«, »ein bisschen Kindliche« wirkt die Szenerie »unschuldiger und nicht so belastet« (7). Das Bild zeigt »den Moment davor«: Bleibt er da? Geht er ganz hinaus? Streckt er sich so ins Wasser aus, um sich ganz zu berühren?« (1). Es handelt sich um eine Situation, in der er »sich zum ersten Mal spiegelt« (8) und diese »Erfahrung, sich im Wasser zu spiegeln« gehöre zu den »ursprünglichen Erlebnissen« der Menschheit schlechthin (11). Das Bild zeigt eine »Urform, sowas Perfektes, das Unendliche« (9). Der außenstehende Betrachter fragt sich: »Wie lange schaut er, für immer?« (3) Der Anblick des Bildes weckt Sehnsüchte: »Vielleicht guckt er so in die Zukunft und fragt sich, was vielleicht aus ihm mal werden soll, was er machen möchte« (4). Es werden »die Wünsche, die man hat, wenn man jung ist [...] von ihm dargestellt« (5). Beschrieben wird ein Zustand, indem sich der Selbstbetrachter noch nicht den Realitäten stellen müssen und der, angefüllt mit Idealvorstellungen vom Leben, gerne hinausgezögert oder gedehnt wird. Gerade die Spannung, das Unentschiedene und Noch-Bevorstehende soll bis zuletzt aufrechterhalten werden: »Aber mir gefällt wirklich viel mehr auf der Grenze zu bleiben« (11). Das Bild ist »inspirierend« und verspricht einen Beginn: Es ist »wie die erste Seite der Odyssee« (11).

Für den Rezipienten fühlt es sich so an, »als wäre ich jünger« (5). In dieser Weise lässt ein Proband viele Zettel mit Fragen an das Leben entstehen, die indes noch unbeantwortet bleiben sollen. Da steht nach dem Schulabschluss ein verheißungsvolles Leben bevor, das noch nicht in einer eindeutigen Richtung festgelegt werden möchte (4). So wie die Person im Bild, steht man selbst »so an einem Punkt, wo ich quasi selber entscheiden darf oder muss, aber wo noch viele Sachen irgendwie offen sind« (9). Es handelt sich um einen »magischen Punkt«, den es auch in einer guten Geschichte nicht aufzuklären und zu vereindeutigen gilt. Hier genießt man mit der Figur im Bild einen Zustand ungestörter Selbstbefragung am Scheidepunkt des eigenen Lebens zwischen abgeschlossenem Studium und Berufseinstieg (9). Dies ist eine Situation, in der man ermächtigt wird, »einfach das zu machen, was man will« (5).

2.1.1.3 Selbstversicherung

Für die Person im Bild wirkt der Vergleich mit dem Spiegelbild als »Bestätigung [...] der Erwartung« (3). Es scheint, »dass er sich »ganz intensiv betrachtet, wie schön er doch ist« (9). Vergleichbar ist dies damit, »wenn Leute an Schaufenstern vorbeigehen« oder auf Facebook »primär Fotos von sich anschauen« – »wenn man sich kurz versichert«

(3). Auch die Bilddeutung mithilfe des Narziss-Mythos wirkt richtungsweisend: »Wir wissen ja: das ist Narziss und der muss sich spiegeln« (10).

Das Bild schafft Stabilität – denn »es ist ja auch für den Menschen konstituierend ein Selbstbild zu haben« (6). Es geht um das »Festhalten eines Moments« (2). Entsprechend wirkt die Körperhaltung so, als ob die Arme einen »Bezirk« (8) abstecken und ein stabiles Gerüst ergeben: »Die Haltung ist [wie] eine Architektur« (8). Im Sinne der Haltepunkte entdeckt der Betrachter »Grundkoordinaten, auf die man immer wieder zurückkommt« (6). Der Blick in den Spiegel wirkt bestätigend und haltgebend: So ist »das Interessante der Spiegelthematik, dass man sich vergegenwärtigt und vergewissert, wer man zu einem gewissen Grad [ist]« (3). Dies kann sich zwischen »Beobachten und Wertschätzen« und »Überprüfen und Akzeptieren« abspielen (9).

Am Bild kann (scherzhaft) die eigene Sehkraft als ausreichend qualifiziert werden: »Das bestätigt mich mal wieder, dass ich meinen Stigmatismus nicht korrigieren lassen muss.« (2) Es entsteht eine Situation, in der »man als Person im Zentrum der eigenen Wahrnehmung steht und sich darein vertiefen kann und einen perfekten Grund oder Schönheit findet« (6). Diese Schönheit, die bannt, geht über die äußerliche Attraktivität weit hinaus. Das Bild spiegelt positive Eigenschaften, die der Betrachter dem Protagonisten, wie sich selbst zuschreibt – so die positive Eigenschaft, Dinge zu hinterfragen (8) oder ein lebensoptimistischer Mensch zu sein (1). Es belebt den »Wunsch die Lichtquelle zu sein«, also selbst ein wenig zu leuchten (10). Es zeigt einen Moment, in dem man »sich selbst irgendwie toll findet« und sich nicht in Frage stellt (9): »Man kann sich so sehen, wie man sich sehen will (1).

2.1.2 Vergleichen/Überprüfen

2.1.2.1 Ideale Zweieinheit

Nun treten dem Betrachter in Form von »Bild und Abbild« Verhältnisse entgegen, die zu grundlegenden Einordnungen einladen: So ist es »eine gängige Praxis, die Welt bipolar aufzugliedern« (3). Ein Beispiel wäre eine Theorie, in der es »einen mathematischen Teil, aber [...] auch einen metaphorischen Teil« (11) gibt. In seiner Aufteilung in Bild und Spiegelbild setzt das Bild das Verhältnis von Bewusst und Unbewusst in Gestalt eines »Höhen- und Tiefendings« in Szene – wobei das Unbewusste dann für das Unterbewusste als Tiefending steht (6). Die beiden Bildflächen symbolisieren eine »Oberwelt und eine Unterwelt« oder stehen für das »Inferno und Paradies« (11). Sie bilden eine spannungsvolle Zweieinheit aus und beschreiben gleichermaßen ein dialektisches Selbst- wie Weltbild. In seiner Zweiteilung umfasst das Bild die ganz großen Themen, den »Kampf zwischen Leben und Tod« (8). Es wirkt darin monumental und zeitlos: »Es ist etwas, das immer so sein wird.« (8)

Einerseits treten im Bild »diese scharfen Kontraste [hervor], aber gleichzeitig ist alles durch diese Lichtmodellierung so weich und warm« (9). Die Kontraste sind nicht statisch: »Es ist immer eine Bewegung zwischen zwei Polen, Polaritäten« (8). Zudem befinden sich die beiden Seiten in einem ausgewogenen Verhältnis: »Das Interessante ist, dass es eine Art Balance zwischen den beiden gibt. Die echte Person baut mit dem Spiegel eine Balance auf« (5).

Gegenüberstellung und Ergänzung werden als hilfreiche Prinzipien des Lebens beschaubar: »Man versucht die beiden Extreme zu markieren« (3), um in einem zweiten Schritt diese in Ergänzung zueinander zu betrachten: So sind – »auf eine Gesamtformel gebracht« – die beiden Wirklichkeits-bestimmenden Energien »Yin und Yan« oder das Gegensatzpaar »männlich und weiblich«, »gegensätzliche Pole, die sich ergänzen« (10). Dass sich Gegensätze ergänzen und einander brauchen, wird an folgendem Beispiel als eine Lebensweisheit herausgestellt: »Variation und radikaler Wechsel« müssen »sich gar nicht ausschließen« (6). Das Bild versinnbildlicht die Zusammengehörigkeit zweier konträrer Seiten: »Also ich finde, dass es zusammengehört [...], dass es nicht nur diese Oberfläche, sondern auch die Unterfläche gibt, dass es einfach die Verbindung zwischen den beiden Welten gibt« (7). Diese Weltenformel umfasst auch das Individuum, das wie eine »Waage« (9) gegensätzliche Strebungen in sich vereint und austariert.

Dies wirkt sich bestätigend auch auf den Rezipienten des Bildes aus: So geht es im Leben darum »zwischen den beiden Polaritäten [...] dein eigenes Gleichgewicht« (8) zu finden. Um das »Spiel des Lebens«, das auch »die Schönheit des Lebens« ausmache, gut zu spielen, musst du »dein eigenes Gleichgewicht finden [zwischen Gefühl und Verstand]«. Und dies ist mit viel »harter Arbeit« (8) verbunden. So sei »unser Leben [...] ein Kampf, um spielen zu können« (8). Und auch das Ideal »der maximalen Beweglichkeit« ist eines, dass es – auf das eigene Leben bezogen – erst einmal »zu bewahren oder das erstmal zu entwickeln ist« (6). Der Betrachter selbst ergänzt das Bild zu einer idealen Zweieinheit – so in der klassischen Zweieinheit von Mutter und Kind: »Wie seine Mama« will eine Probandin »ihn [den Narziss] gerne schützen oder für ihn da sein« (1). Allerdings gelingt es nie, eine solche ideale Zweieinheit dauerhaft zu halten, »weil wenn du denkst, dass du es gefunden hast, musst du wieder [von vorne] anfangen«. Ein ideales Austarieren von Affekten/Gefühlen erscheint realitätsfern, denn »manchmal ist dein Verstand stärker und manchmal [ist] dein Gefühl zu stark« (8).

2.1.2.2 Realitätsabgleich

Zum bestätigenden Zug der Spiegelerfahrung gehört auch das Abgleichen und »Überprüfen« (9). Im Hinblick auf das Spiegelbild macht die Geste der Hand – sie befindet sich bereits im Wasser – den Anschein, »dass der junge Mann versucht zu bestätigen, ob die Naturgesetzte bestätigt sind«, [...] »ob das, was er sieht, wirklich ist« (11).

Wie der Betrachter *im* Bild so sucht auch der Betrachter *des* Bildes nach Übereinstimmung: »Da unten, wo es sich um eine Spiegelung handelt, wäre das eine Spiegelung« und »[müsste] einfach dasselbe unten sein.« (2) Das Bild in seiner Aufteilung in Bild und Spiegelbild »lädt schon zum Vergleich ein« (9). Der Betrachter gerät in eine überprüfende Haltung: »Ich vergleiche sein Gesicht auf alle Fälle« (7) und »wollte gucken, ob ich vielleicht einen ähnlichen Farb- also vielleicht einen ähnlichen dunklen Farbton finde, der sich dann spiegelt« (9) oder »ob die Falten von diesem Ärmel mit der Spiegelung übereinstimmen« (9). Er überprüft, ob die beiden dieselbe Größe haben« (5). Hierüber entwickelt er »den Ehrgeiz zu gucken, ob der Maler das richtig gemacht hat« (2). In der Art einer Indiziensammlung finden sich Hinweise auf die äußeren Umstände, die zu dieser Bildszene geführt haben. So bildet zum Beispiel »dieses Blau des Mantels einen Hinweis auf seine soziale Schicht« (9) und so gibt es »verschiedene As-

pekte, die darauf hinweisen, dass er da nicht lange war und nicht sein kann. Das ist die Hand, das Gesicht« (10). Am »nicht genau zu entziffernden zweiten Knie« lässt sich eventuell eine Naht identifizieren und damit sollte vielleicht »angedeutet werden, dass es sich wirklich um ein Kleidungsstück handelt« (10).

Die Szenerie im Ganzen wird mit realen Situationen abgeglichen: So kann der Moment der »Ungestörtheit« »aus heutiger Sicht [...] kein so langer Moment sein« – »unter realen Bedingungen nicht länger als 10 Sekunden« (3) dauern: »Wenn jetzt eine Ente eine Welle schlägt, geht es nicht mehr. Wenn ein Ast knackt, geht es nicht mehr« (3). Oder »da tropft so eine Träne ins Wasser und verwischt dann so das Spiegelbild« (4). Alternativ kann es sich um »eine Geste« handeln, durch »die dieses Bild verwischen könnte im nächsten Moment« (10). Und auch in seelischer Hinsicht gelingt es nicht diesen Augenblick eines idealen Gleichgewichts zu halten: »Wenn du das Gefühl hast, dass du das für einen Augenblick geschafft hast«, ist dieser auch schon wieder vorüber (8). Bezogen auf den Gesamtkontext wird der Frage nachgegangen, was er da suchen und wie er in diese Lage/Position gekommen sein mag: Vielleicht hat er sich »die Ärmel hochgekrem-pelt, weil er vielleicht was trinken wollte?« (4). Oder: »Ihm ist ein Ring reingefallen oder er überlegt, ob er dort fischen kann.« (2). Er könnte auch an die Quelle getreten sein, weil »er was reinigen wollte« und hat »sich dafür die Ärmel hochgekrem-pelt«. Alternativ könnte es auch schlicht darum gehen, »sich jetzt das Gesicht [zu] waschen« (4). Dann würde das Bild folgenden Titel tragen: »Sich waschender Jüngling vor Gewässer« (10). Es könnte aber auch sein, dass er »die ganze Zeit gearbeitet« hat. Dies würde seine Erschöpfung erklären und warum er die Augen geschlossen hat (4). Im Laufe dieser Zeit wäre es dann dunkel geworden (4). Ein blaues schwer zuzuordnendes Bilddetail, als blaues »Wanderbündel« tituliert, würde Sinn machen, »wenn er einen Spaziergang im Wald gemacht [und] sich da was zu Essen mitgenommen« hat (9). Es kann aber auch sein, dass es ihm »zu warm« war und dann hat er »dieses herrschaftliche, blaue Cape [...] ausgezogen« (9). Schließlich könnte auch ein Unfall, der im Vorfeld passiert ist, die Szenerie erklären: »Vielleicht hat er auch eine Verletzung am Bein. Vielleicht will er ja das Knie eintauchen. Gar nicht leicht« (10).

Gleichermaßen wie die Situation im Ganzen wird auch die körperliche Haltung des Protagonisten im Bild auf ihr Zustandekommen, sowie ihre Bedingungen und Realisierbarkeit hin befragt: »Also du setzt dich hin, dein Schwerpunkt geht runter. Du bist nicht in der Lage, beugst dich auch mal nach vorn, stützt dich mal mit der Hand auf, dein Schwerpunkt sinkt also auch noch tiefer zum Boden« (6). »Wir sehen ja die Hand, das ist ein ganz wichtiger Teil, der muss sich ja abstützen«, um »in diese Position zu kommen« (9). »Ich meine er kniet auf dem Boden, hat den Arm so rechtwinklig abgewinkelt. Also das ist fast, wie wenn man sich aufstützt« (2).

Im Nachvollziehen der körperlichen Haltung des Probanden fühlt sich ein Proband an eine schwierige Position im Yoga erinnert: »Und da ich ja Yogastunden gebe [...] zweimal die Woche, weiß ich, wie Männer normalerweise Probleme haben, wenn es zu irgendwelchen Diamantsitzen kommt, wo der Unterschenkel so nach hinten ist und das so ganz schnell Schmerzen im Knie gibt« (6). Er gesteht sich ein, dass »die Position des Diamanten« für seine Schüler, die »alle Radfahrer oder Läufer sind und verkürzte Sehnen« haben, nicht leicht oder gar nicht umzusetzen sei (6). In der Konfrontation mit der Realisierbarkeit der Pose wird diese schließlich als schwer bzw. nicht realisierbar

eingeschätzt – die Reduktion der Figur »auf ein Minimum« zum »Kunstgriff« erklärt (2). Das Edle und Kultivierte, das die Szenerie im Ganzen ausstrahlt, stellt grundsätzlich eine Herausforderung dar. Eine Analogie findet ein Proband darin, dass es »Leute [gibt], die »keine Nase für Wein« entwickelt haben und für die es »gleich« ist, ob sie Tetra-Pack oder Brunello trinken (11).

Heruntergebrochen auf eine alltägliche Szene könnte es sich aber ebenso um einen »fotographischen Snapshot von einem Moment handeln, in dem die Eltern sagen: Schau mal, er ist gerade am Wasser, tack« (3). Das Ideale scheint mit dem Alltäglichen zu korrespondieren: »Das Knie erinnert mich wirklich entweder an eine große Kartoffel oder ein großes Goldstück« (10). Übersetzt in eine alltägliche Situation, wird der Spiegel in dieser Wendung zu einem praktischen Gebrauchsgegenstand: »Er sieht [im Spiegelbild], dass mit seinem Gesicht alles in Ordnung ist. Keine Marmelade oder Schokolade«, die da noch klebt (11). Das Sich-Spiegeln »ist eine sehr normale Erfahrung« (11), bei der es darum geht, sich kurz zu versichern und das eigene Aussehen zu überprüfen: »Das ist es, was wir machen mit einem Spiegel. Das produziert keine Geschichte.« (11) Die Spiegelerfahrung reiht sich ein in ein ganz normales Leben: »Wir gehen zur Arbeit, sechs, sieben Uhr sind wir zurück und bereiten das Essen vor, wir gehen in den Urlaub [...].« (11)

2.1.3 Verschieben/Ergänzen

2.1.3.1 Die Produktivität der ungleichen Spiegelung

In diesem Zug der Spiegelerfahrung treten Verschiebungen in den Blick und so kommt die Frage auf, »warum das Bild nicht genau in der Mitte [geteilt] ist« und »warum diese Trennlinie zwischen Wasser und Erde nicht genau fünfzig Prozent« ausmacht (1). Das sind zwei Gestalten, die sich angucken und in ein Verhältnis miteinander treten: »Wer schaut wen an? Das ist gegenseitig etwas Interessantes« (3).

Im Betrachten treten Unterschiede hervor. So wird die Figur nicht eins- zu eins wiedergegeben: »Irgendwie sieht es so aus, als ob er oben den Mund weiter geöffnet hat und da auch irgendwie wacher aussieht als unten.« (7). Diese grundlegende Asymmetrie erscheint schließlich als ein übergreifendes Wirklichkeits- und Erkenntnisprinzip. Im Gegensatz zum Austarieren lässt sich hiermit »Pingpong« (9) spielen. Da geht es »durch diese verschiedenen Blickwinkel [...] hin und her« (7). Während es im Leben darum geht, alles »im Gleichgewicht« zu halten und den tagtäglichen Vollzug hinzubekommen – »wir gehen zur Arbeit, sechs Uhr, sieben Uhr sind wir zurück und bereiten das Essen vor [...]« (11), zeigt dieses Bild eine produktive, die eigene Sichtweise hinterfragende »Anomalie« (11). Die Asymmetrie der beiden Bildhälften und »Schwäche der Trennlinie« – sie ist ja »leicht versetzt« (9) und macht das Ganze »spannender«. (9) Die Erfahrung der ungleichen Spiegelung wird als besonders schön und erstrebenswert herausgestellt: »Man sagt doch auch, dass Gesichter, die zu symmetrisch sind, langweilig wirken und im Gegensatz dazu ein schiefer Mund dann auch ganz attraktiv sein kann« (9).

Analog hierzu begegnet sich der Rezipient selbst in konstitutiven Merkmalen, die ihm nicht immer bewusst vor Augen stehen: Da »siehst du plötzlich, wie asymmetrisch du bist« (6). Er macht die Bilderfahrung, dass man »auf eine andere Art und Weise

auf ein gewisses Ding zurückkommt und nochmal ein paar andere Prämissen oder andere Koordinaten gesetzt hat, [so] dass sich die Perspektive verschoben hat« (6). Er gelangt zu der Erkenntnis, dass er auch »seine Prioritäten im Leben zum Teil verschieben« muss (1). Ein Beispiel wäre, sich als junger Mensch auf Jugend und Attraktivität berufen zu haben und dies im Laufe des Lebens/Alterungsprozesses zwangsläufig modifizieren zu müssen (1). Die Notwendigkeit des Verschiebens lässt die Probanden an ihre berufliche Praxis und übergreifende Lebensmethoden denken. So kann es zur »Methode« werden, sich auf etwas anderes zu beziehen, um Dinge verständlich zu machen. Ein Proband, Schriftsteller, schildert dies wie folgt: »Was für mich wichtig war, eine Methode zu haben, um Marx zu erklären – da habe ich angefangen die Science-Fiction-Filme zu benutzen, um ihn zu erklären«. Besonders das untere Bild und die Frage nach seiner »ontologischen Realität« im Gegensatz zum oberen Bild »produziert eine Tradition von Erzählungen und vielleicht auch Bildern [...], wo die Welt verdoppelt ist«. Er stellt heraus, dass eine Geschichte »immer ein Ergebnis von einem Nicht-Gleichgewicht ist: »Wenn es etwas gibt, was unsere Realität in Gefahr bringt. Dann gibt es eine Geschichte« (11). Ein anderer Proband, Komponist, schildert, analog hierzu, seine Methode des Austauschs und der Verschiebung. Nach ihm sei es falsch zu denken, Jazz-Musiker kämen gänzlich frei und spontan zu ihren Neuerungen: »Das stimmt nicht. Sie improvisieren auf etwas, was schon da ist«. Derartige ungleiche Spiegelungen sind nicht nur produktiv, sondern konstituieren die eigene berufliche Praxis: So werde eine Melodie aus zwei einander ähnelnden, leicht verschobenen Teilen (Tonabfolgen) gebaut. Diese »Technik« erhalte eine Eigendynamik – »das heißt: du hast eine Note hier und eine andere Note hier und wenn sich das hier bewegt, bewegt sich das hier so« (5).

2.1.3.2 Streben gegen Widerstände

Dem Abgleich der beiden Bildhälften entspringt ein Veränderungsimpuls. Die spürbaren Trennungen, Gegensätzen, Spannungen drängen auf Weiterentwicklung und Vervollkommnung. In der Konfrontation mit dem (Spiegel-)Bild wird deutlich, er »sehnt sich nach einem Ich« oder zumindest »möchte [er] nicht mehr länger so sein, wie er sich gerade sieht« (4). Die körperliche Haltung beschreibt eine »maximale Zuwendung zum Spiegelbild«, die »ja nicht ganz kraftfrei« und »mühsam« (3) ist.

Der Betrachter versetzt sich in den Betrachter des Bildes hinein und spricht nun aus dessen Perspektive: Es handelt sich um eine Situation, in der man Grenzen überwinden muss. Es ist so, als würde das Bild raunen: »Hör nicht auf, mach weiter!« Es erinnert an ein »gutes Zusprechen« oder an letzte Worte – »noch was sagen können« (7). Es wirkt wie »ein Appell« (7). Das Ganze hat »Märchencharakter« – man »kommt vom Weg ab [und] dann gibt es diesen Punkt, wo man so auf die Probe gestellt wird, aber am Ende hat man irgendwas gelernt« (9). Bezogen auf die Erfahrung der Bildbetrachtung musst du »dich zwingen und einen Anschub geben: Komm, guck nochmal drauf, nochmal, nochmal« (6). »Man tut einfach weiter, was man tut« (5). Dies widerspricht der Erkenntnis, dass man eigentlich »immer Energie optimieren will« (6). Beschrieben wird eine geistige Haltung, trotz Widrigkeiten an den eigenen Wünschen festzuhalten (5). Es handelt sich um eine Person, die sich kümmert, sich um etwas besorgt, »egal wie die Reaktion ist« (5). Es ist ein unaufhörliches Streben gegen Widerstände, bei dem

es darum geht »Probleme [zu] überwinden« (8). Dies ist analog zu der konkreten Bild-erfahrung eines Gegendrucks von unten. Da möchte man »sich irgendwie ein bisschen aufbäumen oder in Aktion kommen« (7).

In diesem Streben gegen Widerstände, das am sehnsuchtsvollen Blick festgemacht wird und einer Sehnsucht, die unerfüllt (unbeantwortet) bleibt, erkennt sich der Rezipient schließlich wieder: »Ich fühle mich nicht besonders talentiert, aber ich wusste immer, was ich will und habe oft nicht erwartet, dass etwas Gutes kommt, aber ich habe immer das Beste versucht« (5). Dies bildet sein persönliches Credo: »Alles zu machen ohne Zurückhaltung. Hingabe [...] ohne etwas zu erwarten« (5). Eine Probandin stellt sich vor, Narziss aus seiner Isolation zu helfen und ihn in die Arme zu schließen, auch wenn ihr diese »Selbstaufgabe« nicht gedankt wird (1) – ein Ideal-Bild unaufhörlicher Liebe, die keiner Erwidderung bedarf. Der auf diese Weise gespiegelte Betrachter entdeckt wichtige Persönlichkeitseigenschaften an sich selbst, die ihm vorher so nicht vor Augen standen: »Ich versuche immer nicht die Effekte, sondern die Motive« zu ergründen (8). Und dabei kann es geschehen, dass er einem »verlorenen Teil von sich« begegnet (7). Am Bild macht er folgende Erfahrung: »Wenn man mehr Zeit investiert, entdeckt man etwas von sich selbst und es lohnt sich das zu machen« (5). Darin erlebt der Betrachter das Bild als ein »wunderschönes Bild der Selbstbegegnung« (6) und erfährt eine Aufwertung: »Ich weiß, dass das ein großer Luxus ist so ein Bild zu sehen und alle diese Bedeutungen zu fühlen und zu verstehen« (11). Das Bild spiegelt den Betrachter, der nicht nur mit sich im Einklang ist, sondern über sich hinauswächst: »Die Faszination des Selbst geht eigentlich viel weiter und das ist nur der deutlichste Ausdruck« (6).

2.1.4 Entdecken/Erweitern

2.1.4.1 Selbstentdeckungsreise (Ein Bild »be-greifen«)

Die Spiegelfunktion des Vergleichens und Überprüfens setzt sich in einer Suchbewegung fort. Mit seinen »leicht geöffneten Lippen« macht der Protagonist im Bild »eine Art erstaunten Gesichtsausdruck« (11). Neben »Verwunderung« (3) werden auch »Neugier« und »Entdeckergeist« (10) geweckt. Es handelt sich um eine Situation, in der er »irgendwas sucht oder entdeckt« (7). Es wird deutlich, dass er »nicht einfach nur rein[guckt], um gerade mal zu sehen, wie er gerade aussieht, sondern [dass] da ja irgendwie ein Gedanke mit verbunden [ist]« (4). Das Vergleichen der Bilder im Bild setzt sich in der Frage nach dem Betrachter im Bild fort: »Er zweifelt, er denkt: bin ich dieses Bild?« (11) Es scheint um »Identitätsfragen« (8) zu gehen – denn der »Spiegel [ist] generell erstmal sowas wie ein Symbol für die Selbsterkenntnis« (2). Der Betrachter im Bild fragt sich: »Wer bin ich?« (8)

Die Suche nach einer Antwort wird über den Blick aufgenommen: So wird »die einzige Handlung oder so die Geschichte [wird] eigentlich über diesen Blick erzählt« (4). Er gibt die Richtung vor: »Sein Blick und die Ausrichtung seines Kopfes lenkt mich ja« (9). Das Betrachten selbst wird gespiegelt: »Wenn man auf das Bild guckt [will] man automatisch auch dahin gucken [...], wohin er guckt« (5). Man muss sich in den Protagonisten hineindenken: »Also man stellt sich halt wirklich viel so vor« (4). Der Protagonist im Bild scheint sich dem »von Innen« zu nähern und diese Suchbewegung nimmt auch der zweite Betrachter des Bildes auf: »Man versucht sich ja hineinzuzusetzen und entspre-

chend so zu empfinden« (1). Hierzu muss man allerdings »erstmal Überzeugungsarbeit leisten für seine eigene Sensorik, seine eigene Aufmerksamkeit« (6). Der Rezipient bemerkt an sich, dass es in der Betrachtung ums »Fühlen« und um »Sensibilität« geht (11) und dass er »gerade gar nicht groß hinschauen« muss – denn es »funktioniert in dem Fall eher als Spiegel von Erzählungen und Erfahrungen, Denken [...]« (3). Er fühlt sich schließlich darauf »gerichtet«, »was eigentlich in der Haltung sich ausdrückt, also was in dem Raum, in dem inneren Raum« spürbar wird (6).

Die Selbstentdeckung am Bild wird als ein psychophysischer Prozess erfahren: »Das Gesicht scheint etwas zu suchen und die Hand versucht zu probieren, zu bestätigen, ob es nur ein Bild ist oder etwas anderes« (11). »Er versucht mit seinen Händen zu bestätigen, welche Natur das Bild ist« (11) und »dass es ausgerechnet auch die Hände sind«, bestätigt »dieses Anfassen-Wollen« (9). Dies lässt es »für ihn absolut real« werden: »Das ist sein Spiegelbild, er kann das ja vielleicht sogar fühlen« (9) und er »versucht ja sein eigenes Spiegelbild zu umarmen« (2). Beschrieben wird eine »Versunkenheit«, die eine Voraussetzung dafür bildet, dass er sich spürt: »Vielleicht spürt er auch seine Hand, wer weiß, wie sehr er da versunken ist« (9). Es kommt zu einer sinnlichen (Selbst-)Erfahrung, in der »er seine rechte Hand betrachtet im Spiegelbild und sie dann aber in seinem wirklichen Körper spürt« (9). Dies wird als »ganz intensiv« wahrgenommen (9). In dieser Berührung der Hände wird die »stärkste Verbindung« empfunden (7).

Und so geschieht es auch dem außenstehenden Betrachter: »Ich stelle mir vor, wie sich das Wasser anfühlt« (1). Ersehnt wird ein »haptisches Erlebnis« – denn »man will ja auch immer Sachen anfassen, weil man wissen will, wie sie sich anfühlen« (9). Vergleichbar ist dies mit Momenten, in denen man »maximal aufmerksam [ist], aber die Augen [...] geschlossen [sind]« (6). Dies eröffnet einen Fokus: »Wenn die Muskeln unangespannt sind und du sehr aufmerksam bist, hast du diese Aufmerksamkeit, dieses Fokussierte« (6). Es handelt sich um ein »bewusstes Spüren« (9) – wie bei einer Konzentrationsübung: »So jetzt konzentriert euch mal auf eure Füße, jetzt spürt mal ganz doll so die Zehen.« (9). Das Schauen selbst, »der Blick [wird als] extrem körperlich« (6) empfunden. Dieser Spiegel »gibt uns – okay mir – die Möglichkeit mich auch in dieser Situation zu spüren« (8).

2.1.4.2 Fließende Übergänge: Selbsterfahrung am Wasser

Diese Bewegung setzt sich in einer Spiegelfunktion fort, die auf Durchlässigkeit und Veränderung drängt: »Ich sehe ein Fließen von Energie von oben nach unten« (8). Dies wird als Alternative zum »Vergleichen« als eine »dritte Sache« erfahren, durch die nochmal eine [neue] »Einleitung« entsteht (3). Wie bei einem Verlauf »wird das Bild so lebendig« und wirkt »nicht mehr so statisch« (4). Man stellt sich »so einzelne kleine Bewegungen vor« (4). Da ist »viel Offenes in dem Bild [...] wie mit dem Wasser, dass es keine klare Grenze gibt, sondern dass es was dazwischen gibt« (7). Das Spiegelement selbst, das Wasser, bildet als »bewegliches Element« ebenso wie Bäume oder Wolken ein »perfektes Instrument« zur Selbstbefragung (8). Es handelt sich um »ein[en] Moment des Da-Sitzens, Guckens, Wasserspielens« (10). Das Wasser, was da »aufgewühlt« wird, wirkt erfrischend (1). Das fühlt sich wunderbar »schwebend« und schwerelos wie Wasser an (1). Die Person im Bild »reflektiert so das Leben« und »findet irgendwie Ant-

worten« auf wichtige Fragen des Lebens (4). Es eröffnen sich Entwicklungsräume: »Durch, dass ja über ihm noch Raum ist, hat er ja sozusagen auch die Möglichkeit aufzustehen [...] also er kann ja überall hin und das Bild ausfüllen« (4). Da scheint es »jetzt keine Begrenzung so über ihm« zu geben (4). »Auch wenn die Phantasie nicht sofort arbeitet, aber oben ist noch Raum, oben kann man noch weiterwachsen, kann man sich irgendwie noch was vorstellen, auch wenn man es nicht tut« (10).

Das Bild dient nicht nur der Selbsterfahrung, sondern der Selbsterweiterung: »Ich habe das Gefühl, dass da eine Person ist und dass das in ihm ist« (7). Dabei soll »der leblose Teil irgendwie wach werden [...] sich verändern« (7). Dadurch, dass »die Wasseroberfläche durchbrochen wird an einer Stelle der Figur, ist [da] so ein Zweifel eingeschrieben, so eine Ambivalenz« (6). Ins Wasser schauend befragt der Protagonist sich selbst: »Ich habe ein existentielles Problem. Ich weiß nicht, was ich bin, was ich machen soll« (8). Über den Blick in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft tritt ein Veränderungswunsch hervor: »Ich bin unruhig und ich leide unter etwas und ich frage mich, wie ich mich benehmen muss und was ich gemacht habe und wie ich mich eigentlich ändern kann« (8). Der Betrachter des Bildes sagt zu sich selbst: »Ich möchte aber vielleicht was anderes machen oder ich würde vielleicht lieber viel mehr mit meinem Leben anfangen, als jetzt hier den Boden zu putzen« (4).

Und so ergeht es auch dem Rezipienten, der nun auf sich selbst schaut: In dem Moment, in dem man »sich dann selber [im Wasser] sieht«, kommt man auf ganz andere Gedanken (8). Denn so wie das Wasser wären auch Wolken und Bäume »wie Freunde, die mir helfen mich von einer anderen Perspektive anzuschauen [...] Ich suche eine Bewegung, die passiert und fange an, meine Situation, meine Leidenschaft anders zu sehen« (8). Hieran vollzieht sich Veränderung: »Und es gibt eine Grenze, um die eine Realität in die andere zu transformieren« (11). Das Wasser bildet hierfür das perfekte »Instrument« – es ist »nicht Höhepunkt des Bildes«, sondern hat einen »Hilfzweck«, »die Funktion einer Schubkarre, eine ergänzende Funktion« (10). Es ist »wie wenn du eine Person triffst und diese Person provoziert bestimmte Gefühle in dir« (5). Die Situation am Wasser ermöglicht eine »dynamische Situation zu bauen«, um mit Problemen fertig zu werden (8). Etwas Festgefahreneres kann hierdurch leicht in Bewegung gebracht werden: »Es reicht aus, einen Stein ins Wasser zu werfen« (8). Besonders dort, wo »die Hand so ins Wasser abgelenkt« wird ein »Spielraum« spürbar und dort befindet sich »wirklich so der Punkt, der alles aufbricht – dieses ganze Wassersystem« (9) – ja »das Wasser gibt schon dem ganzen Sinn« (10). Diese Beweglichkeit nimmt der Problematik gleichsam die Schwere und macht sie zu etwas, mit dem man spielerisch umgehen kann. So geht es auch im Leben darum, eine »maximale Beweglichkeit zu bewahren« oder die überhaupt erst zu entwickeln, um alles im Fluss und in einem beweglichen Austausch zu halten (6). Im Bild eröffnet sich ein Möglichkeitsraum: »Ich sehe in dieser Situation eine gute Situation, wo jede Möglichkeit eine Möglichkeit darstellt, Probleme lösen zu können« (8).

2.1.5 Verschmelzen/Überschreiten

2.1.5.1 Unheimliche (Selbst-)Begegnung

Neben dem belebenden Spiel am Wasser, bewirkt das viele Schwarz im Bild »eine Tiefenwirkung« (2). Das Bilderleben nimmt einen phantastischen Zug an: »Dass da so irgendwie die Nacht drüber liegt, wie aus einer unendlichen Dunkelheit kommend« (6). Das gruselt auf angenehme Weise: »Je länger ich drauf schaue, desto unheimlicher wird's« (7). »Interessant« ist es auch, dass da »ein Schatten auf den Augen liegt« (6).

Es werden Grenzen überschritten: »Wir sind ja auf unserem Planeten und dann weitet sich der Gedanke aus und geht so nach oben und kommt ins Unendliche.« (10) Dies leitet über zur philosophischen Frage: »Ist diese Welt die einzige Welt oder gibt es eine andere Welt nach diesem Spiegel, dieser Grenze, dieser Linie des Wassers?« (11). Es wirkt so, als ob es »nicht nur diese Oberfläche, sondern auch die Unterfläche gibt« und da ist eine Verbindung zwischen den zwei Welten (7). Neben dem sanften Übergang von Leben und Tod steht auch die strikte Trennung zwischen Realität und Fiktion in Frage: Das ist so ein »Ineinandergreifen von Schein und Wirklichkeit« (9). Die beiden Welten, Figuren scheinen auf irgendeine Art doch zusammenzugehören. Die Person, die da unten liegt, »gehört zu ihm« (7). Neben der Weite geht es auch in die Tiefe: Es ist »die Reflektion des Wassers, die so aus den Tiefen kommt« (3).

Das Unheimliche konkretisiert sich in der Erfahrung, »dass das Bild jetzt selbst ein Spiegel ist mit dem glänzenden Firnis« und dass man, »wenn das Licht anders wäre«, »Teile von sich selbst drin spiegeln sehen« könnte (3). Da sieht man »zwei Ebenen in einer Person [...], einen Selbstbestandteil von sich selbst in der Reflexion« (3). Das Verhältnis der Figuren im Bild zueinander erscheint als eine Entsprechung des Verhältnisses des Betrachters *im* Bild mit dem Betrachter *des* Bildes. Der Rezipient bekommt mit, wie er die gleiche Körperhaltung wie der Protagonist einnimmt und mit ihm zusammen auf ein Bild schaut. Die Entdeckung gruselt ihn leicht: »Das spiegelt wirklich irgendwie so ein bisschen. Ich habe mich eben auch schon so abgestützt« (4). Man hört sich selbst leise sprechen (1) und »reflektiert sich da mit, das ist Teil des Ganzen« (3). Nach einem Seufzer stellt der Betrachter belustigt fest: »Also irgendwie laufe ich gerade so ein bisschen in die Richtung von der Person [...] also irgendwie ich schwanke auch« (4). Der Rezipient stellt fest: »Ich bin auch so ein bisschen wie der auf dem Bild« (5); »Ich bin in der Rolle ein bisschen« (11).

2.1.5.2 Einswerden

Zwischen Bild und Abbild wird »eine stärkere Verbindung« spürbar, »dass es so ineinander übergeht und man gar nicht richtig die gespiegelte Hand sieht« (7). Die »Trennlinie« wirkt ganz »schwach« (9). An bestimmten Stellen sieht man »gar nicht mehr den Unterschied – die Spiegelung und das eigentliche Bild sind schon eins« (9), so zum Beispiel »diese beiden Knie, die sich so in der Mitte verbinden« (9). Das ist wie ein »Verschwimmen« (9,7). »Dies Symmetrieachse, die die beiden Welten trennen würde«, gäbe es dann nicht mehr: »Es wäre alles eine [Welt].« (3). Im übertragenen Sinne wäre »die angemessenere Struktur [...] zum Beispiel ein Rhizom. Wenn man sagt, alles kann mit allem verbunden sein« (3). Der Wach- und Schlafzustand wird in seinem Übergang beschrieben, aber auch Schlaf und Tod erscheinen »so nah beieinander« (9) – als »ewiger Schlaf«.

Das Sterben wäre hier wie »ein Zerschmelzen«, um dann »als Blume wiedererstehen« zu können (2). Und hierin begegnet sich wieder alles, was getrennt war – denn das Bild stellt als umfassendes, Leben und Tod übergreifendes Bild eine »sehr schöne Repräsentation des Lebens« und »Darstellung des Todes« zugleich dar (11). Die stärksten Kontraste wären eingeebnet und es gäbe »keinen Unterschied zwischen Leben und Tod« (1).

Dieses Einswerden vollzieht sich im Bild als Prozess. In eine zeitliche Abfolge gebracht »hat [er] sich da abgestützt und erst später als er sich dann schon so in Trance geschaut hat, hat er dann angefangen mit seiner, mit einer Hand so ins Wasser abzuleiten« (9). Er hat »ein Stück Kontrolle abgegeben [...] dass er vielleicht auch gar nicht merkt, was seine linke Hand da jetzt macht und das ist ja dann der Punkt, wo er dann abdriftet« (9). Die Hand »verschmilzt irgendwie so zu einer oder geht so ineinander über« (7). Da schließt das eine ans andere »nahtlos« (9) an.

Ebenso wie die Trennlinie nur »durch wenige Pinselstriche« angedeutet ist, hat es den Anschein, dass die Hand schon ein bisschen im Wasser steckt« (10). Es handelt sich um »etwas sehr Intimes« (10). Mit der im Wasser befindliche Hand wird eine sexuelle Vereinigung assoziiert: »Das Greifen ins Wasser wirkt halt wie so ein Eindringen ins sich selbst – so als würde man »sich selber berühren« (1). »Dieses Eindringen [...] hat so etwas Zärtliches« (1) Es ist so, als ob er »sich aufs Wasser legen, so wie er mit der Hand angefangen hat ins Wasser zu greifen und sich dann da ausbreiten will« (1). Dies führt dazu, »dass der Körper sich ganz berührt« (1). Es ist wie »Streicheln« oder »die Grenze von zwei Welten überwinden« (11). Er möchte »in seinem Spiegelbild aufgehen. Mit sich vereint sein« (1). »Es gibt kein Oben und kein Unten und keine Trennung, sondern es ist eine Körperlichkeit, eine Daseinsebene« (3). Das Ganze hat »so was Geborgenes« (1) – vergleichbar damit »in den Uterus zurückzukehren« (1). Von unten betrachtet ist es »einfach eine Frau, die die Arme ausbreitet und in der Mitte ist so eine Art Ball oder was auch immer, den sie vielleicht gerade fangen will« (10). An diese Person kann man obsessiv gebunden sein: »Diese Art von Attraktion bedeutet ja auch, dass man jemanden, den mal liebt, immer wieder anschauen kann, dass es praktisch keine Grenze gibt« (6). Es handelt sich um ein sanftes Hinabgleiten, das an »Ophelia-Darstellungen« erinnert. Ophelia ist ja »auch immer so schön dargestellt [...] mit der blassen Haut und den Haaren im Wasser« (1). Diesen »schönen Tod« (1) würde man sofort wählen (2). Selbstliebe und Tod erscheinen im Bilderleben ganz nah beieinander.

Die Probanden denken an Momente, in denen sie sich besonders »eins« mit sich fühlten. Es wird eine Verbundenheit beschrieben – so als ob man »permanent mit sich im Selbstgespräch [...] und gleichzeitig »mit dem Universum verbunden« ist (10). Dieser Selbstbezug erübrigt dann gleichzeitig auch alles andere und so kommt eine Probandin lachend zu dem Schluss: »Ich finde auch: ich bin die beste Gesellschaft für mich selbst.« (1)

2.1.5.3 Durchstoßen/Eintauchen

Neben dem sanften Verschmelzen im Einswerden mit sich vollzieht sich ein zweiter Überschreitungsmoment um das Knie herum, welches im »Zentrum« (9) liegt. Es entsteht der Wunsch, in diese Mitte zu gelangen: und »da ist man praktisch von angezogen, weil es mitten im Zentrum [ist]« (10). »In dem Knie ist eine Art Druck« (5) und

ein Impuls wird spürbar, die Mitte zu durchstoßen. Dieses »sehr Harte« (6) lässt in der sexuellen Konnotation als Phallus die Probanden verlegen schmunzeln. Ein Gewaltakt wird assoziiert: »Das hier sieht für mich aus wie eine Faust und wenn man die Faust direkt betrachtet, sieht es aus, als würde diese Person die Person mit der Faust treffen/schlagen« (5). Oder der Schlag ist bereits erfolgt: »Er hat da zugeschlagen, so sieht es jedenfalls aus und versucht Kühlung zu finden« (10). Es kommt zu einem sexuellen Durchstoß durch die Mitte: »Wenn das Knie so im Mittelpunkt ist, dieses Nackte, dann stürzt er sich da rein« (1). Es macht den Eindruck, als ob er »irgendwie dieses Spiegelbild loswerden [möchte]« (4) und zeigt den »Moment, in dem er sein Bild zerstören will« (2). Die Figur könnte von unten versuchen, »das Ganze umzukippen« (7). »Diese Frau [unten] will dieses Bild wegbringen, irgendwie zerstören« (10).

In den Betrachter des Bildes hineinversetzt macht dieser den Eindruck, »als würde er sich dann doch ins Wasser stellen oder springen« (1). Zumindest »spielt« er mit dem Gedanken, »da irgendwie ins Wasser einzutauchen« (1). So wie der Betrachter im Bild seinen (sexuellen und anderweitigen) Impulsen nachgeht, so melden sich auch beim Rezipienten Bedürfnisse: »Ja, man kriegt Durst beim Anblick (lacht)« (10) und stellt fest: »Mir ist irgendwie sehr warm.« (10). Der Rezipient fühlt sich an Momente des Lebens erinnert, in denen er am liebsten alles hinwerfen würde: Das ist so ein »Impuls«, der immer mal wieder aufkommt, »dass ich alles scheiße finde.« (6) Anstelle der monotonen Schreibtischarbeit, »spring [ich] lieber in den Pool« (6). Im Interview werden Vorstellungen von Kontrollverlust belebt und die Frage kommt auf: »Muss ich mich hier ein bisschen unter Kontrolle halten« (10)?

2.1.5.4 Untergehen/Verschwinden

Alternativ zum erlösenden Sprung ins Wasser kann sich Verschmelzung und Auflösung sanft vollziehen: »Er geht eben tiefer und er kommt sich immer näher« (9). Zu beobachten ist »im Grunde ein sinkendes Moment, dass die Hand [nicht] gestoppt wird durch die rechte«. Dies hat allerdings nichts mit »Kraft« zu tun, sondern hier fehlt die Motivation (6). Es »sieht [es] nicht so aus, als wenn er sich jetzt gleich wieder aufstützen oder hochdrücken würde aus dieser Haltung« (6). »Eine unendliche Tiefe« eröffnet sich, die für den Selbstverliebten »fatal« sein kann (6). Sein Zustand der »Versunkenheit« (9) wird als Realitätsferne erlebt: »Der ist auch so konzentriert sich da zu sehen« (10). Im Gegensatz zur geschützten Situation der Kontemplation befindet sich der Protagonist im Bild in einem Zustand, in dem Gefahren nicht mehr als solche erkennbar sind. Die Situation macht den Eindruck, als ob er ertrinkt (8,10), ohne es zu wollen – denn es »sieht jetzt nicht [...] wie ein vorbereiteter Selbstmord [aus]« (6). Es »lenkt ihn ja was von dem ab, was er gerade tut.« (2), zum Beispiel vom »Wasser schöpfen« (8). Unaufmerksam geworden »könnte [er] da reinfallen« (4). Dies alles geschieht »rein zufällig« (9). Das Gesicht hat zwar etwas »Vorsichtiges«, »als ob man irgendwie aufpasst, dass man nicht reinfällt« (7), andererseits wirkt es so, als ob er »gar nicht merkt, was seine linke Hand da jetzt macht und das ist ja dann der Punkt, wo er dann abdriftet« (9). »Weil er so auf eine ganz andere Stelle konzentriert ist«, verliert er dort die Kontrolle (9) – denn »eine Wasseroberfläche verschließt ja irgendwas, was bis zum Grund zieht« (2). Dass diese Hand schon im Wasser ist, »ist wie der Tod: Das zieht den.« (8). Das Bild zeige den

Moment »kurz bevor man stirbt« – da ist man noch mal »wach« und »nochmal so ganz konzentriert« (9). Der »Punkt der Entscheidung« (hinunter oder hinauf) ist allerdings schon »überschritten und er kann nicht mehr zurückgehen« (9).

Ebenso wie der Betrachter *im* Bild Opfer seiner »Versunkenheit« wird, wird der Betrachter *des* Bildes hineingezogen, befindet sich schließlich unter Wasser als »Frosch oder Seerose« (2). Es werden Tätigkeiten assoziiert, die man nicht bewusst ausführt und zunächst nicht mitbekommt: »Oh, scheiße. Ich habe jetzt eine halbe Stunde lang irgendwie so auf dem Arm gelegen« (6). Die fehlende Reflexion (im konkreten, wie im übertragenen Sinne) zieht einen Kontrollverlust nach sich. Besonders kritisch wird es an Stellen, die de facto nicht als Spiegelung auftauchen: »Der Zustand, also quasi an diesem zweiten Punkt, wo man sich noch reflektiert. Das ist glaube ich noch ein ganz schöner Punkt. Aber dann, dann wird's kritisch, weil man alles zu sehr laufen lässt und nicht mehr bewusst Entscheidungen trifft« (9). Das ist vergleichbar damit, die »Kontrolle (zu) verlieren« und »andere für einen entscheiden« zu lassen (9). Dies birgt schließlich die Gefahr, dass »man verschwindet« (2).

2.2 Nebenfiguration: Zwischen schmerzlicher Selbsterkenntnis und Selbstverlust

Die Nebenfiguration ist durch die Qualität des Abstoßenden gekennzeichnet, welche die sehnsuchtsvolle Annäherung durchbricht. Hier wird der doppelte Betrachter des Bildes mit harten Realitäten des eigenen Lebens konfrontiert. Er schaut auf Peinliches, Schmerzliches, auf Unvollkommenes – Eigenanteile, die er abgestoßen hat, aber als zu sich gehörig akzeptieren muss. Diese Verrückungen/Verzerrungen wirken einerseits belebend und korrigierend, können aber auch zu Fragmentierungen und Gestaltverlust führen.

Die Qualität des Abstoßenden changiert mit der des Zerfallens und mündet in der Erfahrung, kein einheitliches (Selbst-)Bild hinzubekommen bzw. erhalten zu können. Im Prozess des Abspaltens der nicht stimmigen Bilddetails steht sich der Betrachter schließlich fremd gegenüber, ohne sich indes vom Bild lösen zu können. Die Nebenfiguration endet im Gegensatz zur Hauptfiguration, die Bild und Betrachter zum Verschmelzen bringt, im Erstarren.

In der einen Bewegung der Hauptfiguration hat sich der Betrachter aus der Anschauung gelöst und ist mit ihr verschwunden. In der Nebenfiguration dagegen bleibt das Bild zwar erhalten, aber der Betrachter vermag sich darin nicht mehr zu greifen bzw. wiederzuerkennen. Das Bild erweist sich in der nebenfigurativen Spiegelerfahrung als »Zerrspiegel«, »blinder Spiegel« und »Gefrierspiegel«. Dabei sind folgende (Spiegel-)Mechanismen wirksam: Verweigern (1) Verrücken/Verzerren (2) Vereinseitigen/Abspalten (3), Nicht-Durchdringen/Fixieren (4).

2.2.1 Sich Entziehen/Verweigern

2.2.1.1 Das unschöne (Selbst-)Bild

Das Bild verweigert ein schönes Bild – denn »du starrst ja auch von Anfang an auf schreckliche Dinge« (6). Ernüchert stellt der Betrachter fest, dass es sich um »eine Person« handelt, »die nicht besonders schön ist« (5) – zumindest ist es »auf jeden Fall

[...] nicht so diese klassische Schönheit, was aus dem Spiegelbild zurückschaut« (3). Zu sehen »ist so eine ausgebleichte, durchaus verzerrte Version von einem oberen Narziss« (3). Dieser Anblick wirkt verstörend und wirft Fragen auf: »Vielleicht gefällt ihm nicht, was er dort sieht oder wie er sich sieht« (4). Er wird dem sehnsüchtigen Blick nicht gerecht: »Das untere Bild könnte schöner sein, aber es ist nicht schön« (11). Auch die Berührung mit der Hand bleibt unverständlich – denn man »will man [das] nicht so gerne anfassen« (1). Der Rezipient versteht nicht, »warum er sich in das hässliche Ding da verliebt« (2) hat.

So wie dem Betrachter des Bildes *im* Bild das Bild nicht gefallen dürfte, so macht Abneigung seitens des außenstehenden Betrachters breit. Bezogen auf das untere Bild und den Kontext, »[macht] die ganze Geschichte [...] keinen Sinn« – denn »er wird sich nicht in einen braunen Fleck verlieben« (2). Der Bildmittelpunkt, das Knie, ist »nicht ästhetisch«, »gefällt [...] einfach nicht« (2). Und auch gegenüber der oberen, zunächst als schön empfundenen Person macht sich Abneigung breit: »Die Begeisterung für den Künstler [kippt] dann irgendwann [in] die Abneigung gegen diesen Typen« (10). »Vielleicht sollte er mal zum Friseur gehen« (10). Er wirkt »unsympathisch« (10), oder wie »jemand, der sehr aggressiv ist« (8). Das Gesicht »hat ja keinen Tiefgang« (10). Das Abstoßende umfasst schließlich das gesamte Bilderleben: »Irgendwie gefällt mir das gar nicht. Das ist irgendwie nicht gut gemalt« (3).

2.2.1.2 Nicht-Sehen-Können/Fehlendes

Das Bild scheint mehr zu verdecken, als sichtbar zu machen. Es ist »interessant, dass er [der Betrachter im Bild] das nicht so genau erkennt (7). Für den außenstehenden Betrachter bleibt vieles im wahrsten Sinne des Wortes im Dunkeln: »Ich kann gar nicht sehen, was er da anhat, ob das kurze Hosen [sind] oder ob das quasi noch wie so ein Rock dann ist – das weiß man ja alles gar nicht« (9). Es bleibt unklar, was dem Körper zugehört und was nicht: »Das scheint irgendwie nicht sein Bein zu sein. Das ist irgendwas, was er mitgebracht hat [...] vielleicht sein Wanderbündel« (9)? Es wirkt »wie eine Hose, aber dann verstehe ich halt nicht, warum die Hose nur an dem einen Bein ist« (4) – also »warum das eine Knie blank ist und andere aber ne Hose hat« (1). »Den Rücken oder die Schulter sieht man gar nicht mehr – da fehlen irgendwie ein paar Zentimeter oben« (4).

Diese Erfahrung des Fehlens, der Nicht-Sichtbarkeit macht sich auch am unteren Bild (Spiegelbild) fest: Da sind Bildanteile, insbesondere »Reflektionen« »irgendwie weg«; »die Nase und den Mund sieht man wieder nicht so ganz.« (4). »Dieses Spiegelbild ist ja abgeschnitten, [...] gar nicht komplett auf dem Bild« (6). Da »[fehlt] ein Teil unten« (9). Es wirkt so, als ob »das Gesicht nicht im Wasser ist« (5). »Oberhalb des Kopfes ist das so abgeschnitten« (4) oder drastisch formuliert ist »ja der Kopf abgeschnitten« (9).

Der Betrachter, der »den Überblick behalten« (4) möchte, fühlt sich der Kontexte beraubt: Wir »wissen [nicht], wo das herkommt oder was da drin ist« (9). Es wird als »nicht gut gemalt [befunden], wenn das Bild solche Fragen aufwirft« (2). Quälend ist es, »dass wir eben nicht wissen, was er sieht« oder »dass er das ist, was er sieht« (9). »Es erschließt sich lediglich, dass er in ein dunkles Gewässer guckt und irgendein Problem

hat« (2). Dem eine Deutung abgerungen, handelt sich um »seine eigene Welt«, »wo also im bewussten Zustand immer nur diese kleinen Punkte sind« (6).

Eine Zuspitzung erfährt das Nicht-Sehen-Können im verdeckten Blick des Protagonisten: Und wenn man als zweiter Betrachter »genau hinschaut, dann sieht man den Blick nicht« (3). Gleichzeitig wird überhaupt nicht deutlich, um »welche Art von Blick« es sich dabei handelt und »ob dann überhaupt das Gesicht unten was mit dem Oberen zu tun hat« (3). Die Augen des Betrachters im Bild »sehen geschlossen aus«. Irritiert fragt sich der Betrachter: »Warum sieht man den Blick jetzt unten nicht?« (4) Der Betrachter empfindet dies als Affront. Es erscheint »unglaublich frech eine Tätigkeit [das Schauen] darzustellen und sie gleichzeitig nicht darzustellen« (3). Da »ist genau der Blick verdeckt« und dies obwohl es sich um ein Bild handelt, in dem der Blick »essentiell« ist (3). Und »dadurch, dass man den Kopf halt nicht sieht [...] im linken unteren Viertel« fehlt da »die Antwort oder Erklärung« oder »die ist halt noch nicht da« (4).

2.2.1.3 Die nicht entwickelte Gestalt/Amorphes

Das Bild erschwert zudem den Blick auf die Gesamtgestalt. Bildinhalte sind nicht unterscheidbar: »Was ist das Haar und was ist das Muster der Weste« (11)? »Nacken, Hals, Rücken, Schultern – geht alles ineinander über« (10). Die [beiden Bildhälften] sind so weit entfernt und klar voneinander getrennt und dann doch miteinander vereint – das verschwimmt hier so in dem mittleren Teil« (7). Speziell die Spiegelung ist »nicht wirklich im Detail ausgeführt« (2); es bleiben lediglich »Anhaltspunkte« (2). Im Nachgehen der Frage nach dem »Wanderbündel« »zeichnet sich ja nichts so richtig ab [...] keine Form, aus der man schließen könnte, was sich da drin befindet« (9). Und auch die Faltenwürfe sehen eigentlich nach »skizzenhafter Malerei« aus (3). »Dieses Muster verrät ja nicht so viel« (10). »Die Unterscheidung zwischen den Haaren und dem bräunlich schwarzen Hintergrund« ist wie aufgehoben (3). Auch auf der Ebene der Bildinterpretationen – »ob das eine nach unten zieht und das andere nach oben [...] ist [es] relativ ausgeglichen oder geht einfach ineinander über« (7).

Das Unfertige/Gestaltlose spitzt sich im unteren Bild, im Bild im Bild, noch zu: Dieses Bild ist »matter«, »glänzt nicht so« (1). Es hat »keine Struktur« und »keine Dimensionalität« und wirkt »langweilig« (1). Der Betrachter gewinnt den Eindruck, »dass das Spiegelbild gar nicht scharf ist« (2). Es erscheint dermaßen »verblichen«, »als ob man nochmal mit einem Schwamm drüber gegangen ist« (9). Es missfällt »die Art der Linie, dass die so ein bisschen ausgefranst ist, aber nicht wirklich unscharf« (3). Enttäuscht stellt der Betrachter fest, »dass das so wenig ausformuliert ist« und nichts mit den »37 Varianten von verschiedenen Qualitätsstufen« digitaler Abbildungen zu tun hat, die man so kennt (2). In diesem »Verschwimmen mit dem Muster« lässt sich kein Halt finden (10). Eine Sinnggebung erschließt sich darüber, dass es sich um »ein Bild von jemanden, der noch nicht fertig – unfertig« ist, handelt. (5). Gleichzeitig erinnert es an die Vergänglichkeit des Körpers »Der Körper, der so exponiert dargestellt ist, ist aber schon zerfallen« (1).

Das Bild spiegelt analog hierzu auch das Unfertige/Nichtentwickelte des Rezipienten. Er bezieht die Unklarheiten auf sich, stellt fest, dass er häufig den Faden verliert (7). »Der Gedanke [kommt] auf, dass es an mir liegt, dass ich die Situation nicht verste-

he« (4). Unvollkommenheiten werfen einen Blick zurück: »Da würde ich fast denken: ich habe hier die Brille nicht an« (10). Für mangelnd elaborierte Aussagen sich entschuldigend, bringt eine Probandin vor: »Ich bin ja keine Kunsthistorikerin« (10). Ein Proband stellt bei sich fest: »Ich weiß nicht, ob du schon verstanden hast, dass ich ein bisschen Schwierigkeiten damit hatte über meine Emotionen zu reden« (8) und beschreibt damit einen Grundzug der eigenen Persönlichkeit, den er (noch) nicht entwickelt hat. Die Konfrontation mit der eigenen, unterentwickelten Seite steigert sich bis hin zur Selbstabwertung: »Ich habe keine visuelle Kultur. Ich bin ziemlich primitiv« (11).

2.2.1.4 Nicht-Gesehen-Werden

Hinzu kommt, dass das Bild (im Bild) den Austausch erschwert. Es fehlt die Wechselseitigkeit oder Verbindung: »Von oben wird runter geschaut, aber von unten wird nicht zurückgeschaut. Das wäre dann nicht reziprok in dem Fall« (3). Das Gesicht, in das er schaut, »spricht so wenig« (8) und »ist total emotionslos« (5). Da schaut nichts zurück: »Die Augen wirken so zu und dadurch auch ein bisschen so tot« (1). Würde er sich »jetzt eins zu eins in die Augen [schauen]... wäre so eine Verbindung da« (4).

Das Bild dagegen zeige eine Situation, bei der man »in den Spiegel reinschaut und er aber nicht zurückschaut« (3). Und auch »wenn man dem unten auch eine Realität verleihen wollte, dann könnte man sagen, der eine schaut den einen an, der andere schaut aber nicht zurück« (3). Es wirkt so, als ob »er sich mit jemanden unterhält, der ihm [aber] nicht antwortet« (2). Die »Dynamik zwischen den zwei Figuren« wird wie folgt beschrieben: »Du hast Interesse für etwas, aber dieses Etwas [unten liegend] ist total kalt, du kriegst keine Emotionen« (5). Und auch die Person oben wirkt »egoistisch« und »nicht so wie einer, der anderen viel geben kann« (10). Er wird als eine Person beschrieben, die nur »für sich selber [steht], die sich »nicht mit einem anderen Element vereinen« will und nur an sich selbst denkt: »Er nutzt vielleicht auch die Frauen aus oder die Menschen überhaupt« (10). Im »Fehlen des Blicks für den anderen oder für die Umwelt überhaupt, für andere Menschen speziell« (6) manifestiert sich, so diagnostizieren es die Probanden, eine »Kontaktstörung« (2). Das Nicht-Gesehen-Werden macht sich zudem an der Erfahrung fest, als Betrachter keine Rolle zu spielen: »Jedenfalls guckt er uns nicht an« (2, 9). Es ist schmerzlich trotz größter »Selbstaufgabe«, dass »er einen nie so anerkennen [wird], wie man es dann verdient hätte« (1).

Beim Rezipienten belebt dies Erfahrungen von Zurückweisungen – vom Vater in den eigenen Fähigkeiten nicht anerkannt (5) oder vom Vater nicht gefördert worden zu sein: »Mein Vater hat mir immer [Geschichten] erzählt, nie etwas gezeigt. Deswegen habe ich diese [visuelle] Fähigkeit nicht entwickelt« (11). Es erinnert an Situationen, in denen man die »Hand ausstreckt nach seiner Mutter, aber die halt nicht da ist« (4). Hierzu zählen auch die Erfahrungen unerfüllter Liebe, »dass sich ein männliches und ein weibliches Element umfassen, aber es [nicht] funktioniert« (10). In der Interviewdynamik werden Trauer und Schmerz der Probanden spürbar und gleichzeitig der Wunsch, dass »die andere Person andockt« (5). Die geringe Resonanz ist schwer zu akzeptieren, sodass es immer weiter probiert wird – und dennoch: »Es passiert nichts« (5). Dieses ungleiche Verhältnis wird als Ausschluss erfahren: »Ich bin nicht sichtbar, nur er ist sichtbar für mich« (10).

2.2.2 Verrücken/Verzerren

Neben der Schwächung bildgebender Funktionen des Sehens und Gesehen-Werdens wird der Betrachter in diesem Figurationszug mit Verrückungen konfrontiert.

2.2.2.1 Verrücken

In der Frage, was »wahr« und was »eine persönliche Verrücktheit« ist, taucht in einer »phantastischen Erzählung« oft ein Spiegel auf (11). In einer Geschichte ist dies »der Punkt, wo sich der Protagonist fragt [...], ob er gesund oder verrückt ist [...], ob das, was er sieht, wahr oder eine persönliche Verrücktheit ist« (11). Das Bild nimmt hier lebendige Züge an: »Wenn das jemand zum ersten Mal anguckt, sagt er: »Ja, ein Bild«, aber wenn man länger darauf schaut, »dann startet etwas anderes« – so als wäre das »nicht einfach eine Reflektion«, sondern so »als wäre jemand wirklich hier«. Bei der Betrachtung des Bildes hat man »die Ahnung, dass das Gesicht hier ein anderer ist als das« (5).

Ein Proband berichtet von seinen Studien bei den Papua-Neu-Guinea-Bewohnern, bei denen das Spiegelbild als Wasserseele lebendig ist und ebenso Realitätsanspruch wie der sich spiegelnde Mensch hat (3). »Das Thema des Bildes ist ja eine Person und ihre Reflektion im Wasser, und ich habe ständig den Eindruck, dass das eine echte Person wäre. Umgekehrt ist es das natürlich nicht. Das Bild selbst ist nicht das« (5). Dieses ungeklärte, auf einen Übergang verweisende Verhältnis wird von einem Literaten als Hauptmotiv und Angelpunkt spannender Geschichte beschrieben – als etwas, das den Menschen immer schon umgetrieben hat: »Handelt es sich um ein Spiegelbild oder eine lebendige Kreatur?« (11). Und wie wäre es, wenn es sich gar nicht um eine »Verspiegelung« handelte, »wenn das Spiegelbild zurückstarren würde?« (3). »Das Bild ist nicht nur ein Bild, sondern es wird wirklich als etwas Lebendiges dargestellt« (5). Schließlich kommt ein Betrachter zu dem Schluss: »Es ist ja gar keine Spiegelung, es ist jemand anderes« (10). Die ungleichen Hälften des Bildes verdeutlichen eine auf Leben bezogene Weisheit, »dass eben nicht eins zu eins was zurückkommt, sondern das, was zurückkommt, nie dasselbe ist wie das, was reinblickt« (3).

2.2.2.2 Entlarvte Projektionen

Das Entdecken eines Anderen im Spiegelbild verrückt bzw. hinterfragt die eigenen Selbstsicht. Dieser Zug der Spiegeldimension betont an der Verrückung die Inkongruenzen und Unstimmigkeiten im Bild. Spürbar wird dies an den vielen Bilddetails, die nicht zusammenpassen: »Die Schulter ist zu weit abstehend vom Kopf« (10) und der Betrachter kommt zu dem Schluss, dass da was mit den Proportionen nicht stimmt (10). Körperteile lassen sich beliebig vertauschen: »Es sieht von hier ein bisschen so aus, ja fast wie ein Bein anstelle von einem Arm« (5). Auch der Vergleich der beiden Bilder erzeugt Unstimmigkeiten: Da ist viel Licht, »das auf ihn strahlt [...] und dann müsste die Stelle da oben ja auch eigentlich viel heller sein« (4). Der linke, sich abstützende Arm wirkt unnatürlich, »als ob das nicht echt ist« oder als wäre es »der Arm eines anderen und gar nicht sein Arm« (10). Der Unterarm sieht aus »als wäre es aus Holz gemacht«, »als ob das nicht echt ist«, »unnatürlich« und eigentümlich »abgewinkelt« (5). Hier »hat man das Gefühl, der Arm gehört gar nicht richtig zu seinem Körper« (2). Es wirkt so

»drangepatscht« (10), »als ob es der Arm eines anderen wäre und gar nicht sein Arm« (10). »Er hat eine unglaublich breite Schulter, was gar nicht stimmt« (6). Bezogen auf die linke, sich im Wasser befindende Hand sieht »weder die obere, die reale, noch die gespiegelte [Hand]« anatomisch korrekt dargestellt aus (2). Es wirkt wie eine »skizzenhaft gemalte Imitation, nicht wirklich wie das akkurate Spiegelbild« (3). Das Hemd ist zwar »schön geworfen [...], aber man ist sich nicht sicher, ob das »wirklich so realistisch« ist (1). »Das ist etwas nicht Echtes, nicht Wahres.« (11) Durch das »sehr theatralische Licht« wirkt »das Ganze noch mehr stilisiert« (5).

Es wird Unechtes, Unnatürliches bemerkt und schließlich ein falsches Selbstbild aufgedeckt bzw. das Bild als Täuschung wahrgenommen: Es scheint als ob der Protagonist nicht ganz bei sich ist: »Ich stelle mir vor, dass er gar nicht merkt, dass das gar nicht echt ist« (9). So versucht er »ja sein eigenes Spiegelbild zu umarmen, was er vergeblich tut« (2). Oder er will sich einer Realität nicht stellen: Er ist eine Person, die »viele Konflikte« hat und sich »keine Fragen über sich selbst« stellt (8) und die sich selbst etwas vormacht: »Verlogener Mund. Verlogener Jüngling« (10). Der Blick hinab muss sich schließlich den Realitäten stellen: »Es ist sozusagen schon klar, dass er etwas in diesem Gewässer erblickt, das ihn irritiert oder dass er darin irgendwas sucht, was er nicht findet« (2).

Das Ganze wirkt wie ein »Zerrspiegel« (3) und offenbart eine Kluft, »wie wir uns sehen und wie andere uns sehen«. Diese Realität gerät in einen Kontrast zu den Idealen, die »für uns Normalsterbliche« »unerreichbar« bleiben (10). So soll die Szene in eine alltägliche Szene heruntergebrochen werden: Er »wäre dann gar nicht so toll, sondern so eine Frau im dirndlähnlichen Kleid, die sich ans Ufer setzen würde und sich den Mond anschauen oder die Füße ins Wasser halten würde« (10). Das wäre dann »eine ganz normale Situation ohne irgendwelchen Mythos« (10). Brechungen werden als zugehörig und notwendig erfahren: So erinnert das Bild an Menschen, die zu Höchstleistungen gelangen, »the sophisticated, cutting edge der Technologie«, und die dann dennoch »in kleinbürgerlichen, fürchterlichen Verhältnissen leben« (6). Die »aus der Tiefe kommenden Verzerrungen« werden als »wichtig« befunden, um nicht einem Idealbild [»klassisch-harmonisch, »einfältig und groß« und still und edel«] aufzusitzen (3).

Zugleich kommt es zu einer beständigen »Enttäuschung von der Erwartung« (3). Diese stellt sich darüber ein, dass der Maler deutlich macht, dass es eben doch nur ein Bild ist [und] keine perfekte Täuschung« (2). Hierin manifestiert sich der Satz und das gleichnamige Theaterstück von Jean Paul Sartre, »Die Hölle, das sind die anderen« – denn die anderen sehen dich nicht so schön, wie du dich selbst siehst: »Ja, das ist auch ein Spiegel, aber ein anderer« (1). Der Spiegel, synonym für »die anderen« »verzerrt« oder »ruiniert« das »schöne Selbstbild«. So könnte man »ihm [Narziss] jetzt irgendwelche Sachen sagen, die er nicht hören will oder die nicht positiv für ihn sind« (1). Das lange in den Spiegel-Schauen wird als Eitelkeit entlarvt: »Vielleicht schämt er sich, dass er so eitel war und sich so lange angeguckt hat im Wasser« (10).

Der Betrachter des Bildes reflektiert die Erfahrung, dass ein Spiegel das nicht stimmige Selbstbild entlarven und es als bloße Projektion aufdecken kann: »Und je nach Selbstprojektion und Erwartungshaltung, die man in den Spiegel hineinlegt, ist es ja nie ein akkurates, perfekt-richtiges Bild« (3). Über das Bild zu sprechen wirkt »immer ein bisschen selbstentblößend« (1). Dies ist mit dem Blick in den Spiegel vergleichbar:

»Wenn man sich schön findet, dann [fühlt] man sich auch ein bisschen ertappt [...] dann zieht man sich ja auch immer ein bisschen aus« (1). In dieser Weise markiert das Bild »den unüberwindlichen Kontrast zu dem, was man macht und zu dem, was man ist, sein möchte oder hätte sein können« (6). Der Betrachter wird mit der harten Realität der eigenen Vergänglichkeit konfrontiert: »Also eigentlich möchte ich nicht unten am See hocken und mich spiegeln in meinem Alter« (10) und da muss man sich eingestehen: »So schön bin ich auch nun nicht« (10). Momente des Lebens werden erinnert, in denen man »die Erwartungen ganz hoch« geschraubt hat und dann im Austausch mit den Realitäten »das böse Erwachen« kam (9).

2.2.2.3 Konfrontation mit dem Rohen/Körperlichen

Während die Hauptfiguration eine Selbsterfahrung des Einheitlichen und eine Ergänzung hin zum Idealen und Kultivierten ermöglicht, begegnet dem Betrachter, hierzu in starkem Gegensatz stehend, etwas Unkultiviertes/Animalisches. Zu sehen sind »grobe Hände«, die ein Indiz für körperliche Arbeit sind und auf mangelnde Intelligenz hinweisen (11). »Die [linke] Hand selbst sieht groß aus, vielleicht zu groß« (5). Körperteile wirken nicht mehr menschlich – »wie ein Bein von einem großen Vogel oder sowas« (5). Die Frage kommt auf: »Ist es ein Tier?«, das seine Pfote zum Maul führen und trinken will (10). Man fühlt sich an die »Schlachthof-Kadaver« von Francis Bacon erinnert (3). »Die Hand wirkt fast wie amputiert, also wie eine Prothese« (6). »Das sieht aus, als würde das Bein irgendwie am Knie aufhören – so als hätte er gar keins« (4). Die Beine wirken wie »Fußstümpfe« (9). Durch das gesamte Bilderleben rotierend ist der Betrachter mit noch Unfertigem/Amorphen konfrontiert. Die Hand, die sich im Wasser befindet, ist ja »ästhetisch fast schon nicht mehr schön, weil sich so ein Klumpen dann auch bildet« (9). »Zwischen Zeigefinger und Daumen, da ist es nicht sehr detailreich« (6). Besonders »von weiter weg« sieht es »wie ein Klumpen« (7), »wie so Fleischklumpen« (2) aus – was sich »jetzt nicht wirklich schön [anhört]« (7).

Die Körperlichkeit, die in der Hauptfiguration auf wunderbare Weise als zum Seelischen zugehörend erfahren wurde, kippt hier in unerträglich Klebriges/Aufdringliches, von dem sich der Betrachter nur schwer distanzieren kann: »Also das klebt irgendwie« (10). Die Haare wirken »so verschwitzt« oder so, als ob er sich »Gel reingemacht« oder »als ob er sich gerade mit Babyöl eingölt hätte« (10). Der Betrachter sieht sich einem »Schinken« (2) gegenüber. Eine geballte, rohe Körperlichkeit drängt sich auf: »Also ich mag im Grunde auch nicht die Körperlichkeiten« in diesem Bild (2). Besonders prägnant wird dieser Zug am Knie im Bildmittelpunkt: Das Knie »kommt wie ein komischer Stumpf aus dem Dunkel heraus« und lässt »ein helles Stück Fleisch [Knie] so unzusammenhängend anatomisch da sichtbar« werden (3). Es wirkt »merkwürdig«, dass man »das Knie so herausragen sieht« (2) und es wirkt »irritierend, wenn man länger hinschaut« (3). Das Knie hat die Form einer »kleinen Wurst«, »die nachträglich da reingelegt wurde« (10). Es tut sich aufdringlich hervor, ohne dass sich hierzu ein narrativer Sinn erschließen würde (2): »Gegen schöne Knie ist ja nichts einzuwenden, aber es so prominent auszustellen, ist eigentlich nicht nötig« (6). Die Konfrontation mit »irgendwelchen erotischen Komponenten« wird als »banal« abgetan (6).

Der Betrachter fühlt sich unfreiwillig als Voyeur einer begehrlischen Szene: Es ist »so dunkel [...], dass man so wie bei einer Peepshow da irgendwie zuguckt« (10) und das kann man sich eigentlich nur aus einer größtmöglichen Distanz anschauen – »vielleicht mit einem Fernrohr« (10). Auch in der Interviewsituation wird eine kompromittierende Nähe spürbar, die beschämend wirkt: »Ich weiß auch nicht, was Sie jetzt von mir hören wollen (lacht)« (10). Als Betrachter des Bildes »schämt« man sich, wenn man so frei spricht« – auch wenn man weiß »dass es anonym ist« (10).

2.2.3 Vereinseitigen/Abspalten

2.2.3.1 Innerer Widerstreit

Das Bild wirkt im Ganzen »so unterschiedlich« – wie »von zwei Künstlern angefertigt« (10). Dass es sich um einen »kleinen Jungen« handelt, widerspricht den »doch relativ starken und männlichen Armen« (7). Den feinen Stoff der Hose und die Nacktheit des anderen Beins bekommt man nicht zusammen: »Man sieht so diese edle Farbe und das andere aber so nackt« (1). Die Szene sieht aus wie eine Jagdszene, allerdings trägt er hierzu nicht die passende Jagdkleidung« (2). Auf die Person bezogen wirkt er einerseits aus »einer höheren sozialen Schicht« kommend, andererseits müsste er der Szene entsprechend wie ein »Einsiedler« aussehen, also eher »wie Johannes den Täufer« (9). Auf einer Metaebene tut sich eine Kluft zwischen zwei »Weltbildern« auf: »der eine sagt: es ist klassisch-harmonisch, einfältig und groß und still und edel und der andere schreit dem entgegen, wie aus einer anderen Zeit und aus einer komplett anderen Haltung« kommend (3). Ebenso schließen sich Bild und Spiegelbild aus: »Du kannst nicht gleichzeitig unter Wasser sein [eingetauchte Hand] und dich auf einem anderen Stück spiegeln« (2). Da hat der Künstler entweder die »obere Kante mit den weißen Reflexen« falsch dargestellt »oder der Künstler hat es bei der Handdarstellung falsch gemacht. Aber so geht es nicht« (2). Die Szene erscheint so, wie wir sie sehen, nicht haltbar – »die Störung schwebt über allem« (3).

Es kommt zu einem »Widerstreit« (6) der nicht miteinander zu vereinbarenden Seiten. Die beiden Figuren stehen nicht in einem »demokratischen Verhältnis« (11) zueinander und es hat den Anschein, »dass der unten gegen ihn drückt und [der Obere] ihn anscheinend nicht rauslässt« (7). Beschrieben wird eine »doppelte Stresssituation«, in der neben der »physiologisch« anstrengenden Haltung auch noch »der psychologische Stress« (6) hinzukommt: »Er möchte, aber kann nicht. Die Hand möchte das Bild wegwischen, kann es aber nicht. Er will den Kopf wegrehen...« und so fort (6). Auf körperlicher Ebene ist es »das rechte Knie, was rein möchte und das linke Knie, was zurückwill« (1). Und auch innerseelisch ringen verschiedene Strebungen miteinander. Ein Proband macht folgende Selbsterfahrung: »Die Sachen, die wir nicht immer anschauen wollen [...] sind aber da [und es sind] die Sachen, die gegen uns kämpfen.« (8).

2.2.3.2 Abspalten

Bezogen auf die Dynamik der beiden Figuren zueinander gerät das Ganze unter Druck: Während es »oben« so wirkt, »als würde er ganz locker dasitzen ohne viel Kraft« aufzuwenden, entsteht »von unten so ein großer Druck« (7). »Der oben stützt sich dann auf und der unten versucht hochzuheben oder drückt dagegen [...] ja, als ob er versucht

so einen Deckel, einen Glasdeckel nach oben zu heben« (7). Es ist so, als ob die Person – »ich sage jetzt immer sie, weil es für mich eine Frau ist« – die da unten liegt, »irgendwas nach oben schiebt, was ihr zuwider ist« (10). Bei der oberen Figur handelt sich um eine Person, die in ihrer »Monumentalität« (8) anderes einnimmt und die »keinen anderen als gleichwertig empfindet« (1). In der Konstellation der Personen zueinander ist »eine Art von Gewalt« (8) wirksam. Der Gesichtsausdruck der unteren Figur lässt »nicht vermuten, dass er besonders herzlich jemanden in den Arm schließen will, aber dass er mit einer Gegenfigur praktisch eine Art Tanz aufführt« (10). Imaginiert wird ein Geschlechterkampf: »Kraft gegen Kraft [...] Ja ich bring dich nach oben und du nach unten. Einer wird siegen« (10). Der eine bemächtigt sich des anderen: »Das untere Bild könnte das obere Bild angreifen und herunterziehen, und so könnte »die untere Kreatur [...] die obere Kreatur ins Wasser, ins tiefe Wasser« nehmen. Imaginiert wird »ein Monster«, »das jederzeit bereit ist, dich zu fressen« (11). Oder es handelt sich um »eine Frau da unten, die ihn vielleicht auch runter zieht [...]« (6).

Im Prozess des Abspaltens darf schließlich nur noch eine Seite gelebt werden: »Sein Herz geht unter, aber sein Kopf ist am Leben« (8). Die Verhältnisse drohen sich zu verkehren: »Was statisch ist, der Tod, zieht herunter und was lebt, ist statisch« (8). Der Widerstreit zweier unvereinbarer Seiten bekommt nun einen hoffnungslosen Zug: »Es wird immer gespalten sein« (1). Innerseelisch handelt es sich um ein gespaltenes Selbstbild – denn es changiert »zwischen sich als Genie empfinden und dann wieder als [ein] Nichts« (1).

Sich selbst in den Blick nehmend beschreibt ein Proband, dass er seinen Emotionen nicht genug nachgegangen sei und meist nur einseitig verstandesmäßig gehandelt habe: »Aber wenn es um mich ging, also um Emotionen, bin ich immer ausgewichen, geflüchtet« (8). Das Dominieren einer Seite bringt eine Probandin auf eine Formel, die sie selbst wie alle anderen betreffe: »Das ewig Weibliche zieht uns hinab (lacht)« (10).

2.2.3.3 Fremdwerden am Spiegel

Die Gespaltenheit steigert sich ins Fragmentierte, sodass sich kein Zusammenhang mehr erschließt. Die Teile des Bildes wirken wie zusammengestückelt, »als ob der rechte Arm und das linke Knie nachträglich eingefügt worden sind« (10). Unvermittelt und zusammenhangslos »sitzt« da »dieses Blau« [...] »wie ein großes Ei« (2). Es passt ja auch so gar nicht ins Farbspektrum, weil alles diese Brauntöne hat« (9) und trägt zu keinerlei Erklärung bei (2). Überall finden sich vergleichbare »Merkwürdigkeiten«. Vieles lässt sich »nicht zuordnen« und »verwirrt« (4).

Im Widerstreit zweier Seiten drohen bestimmte Teile langsam abzusterben – denn in diesem Drücken von unten nach oben wirkt jeweils etwas kraftlos bzw. tot: Die Arme der unteren Figur sind »aktiv in dieser Stützposition«, während der Rest der Figur »schon fast tot« daliegt (7). Es wird als enttäuschend erlebt, dass die obere Person keine Gegenreaktion zeigt: »Aber von da oben, da wird sie keine Resistenz anfinden. Sie wird ihn dann einfach so wegdrücken und dann würde er wegfliegen« (10). Und auch im Blick von oben nach unten entzieht sich etwas: Es wirkt so, »als ob er einen Teil von sich ansieht und das so wie ein Fremder für ihn ist« (7). Die Suchbewegung des Betrachters im Bild verfolgend kommt man zu folgendem Schluss: »Eigentlich ist er so nah dran und

dann so weit entfernt« (7). Dies führt ihn in eine ewige Kreisbewegung, ohne dass sich die beiden Seiten berühren können oder ein Austausch möglich wird: »Er wird immer um sich selbst kreisen« (1). Dies sei analog zum Mythos, bei dem er ebenfalls vergeblich versucht sich zu umarmen (2). Insbesondere der »untere Teil« als Ort »für alle Ängste, Konflikte, Scham und Schmerzen« (8) oder als »dunkler Teil der Seele« (7) ist »nicht so greifbar« (7) bzw. schwer im Bewusstsein zu halten: »Den unteren Teil, den will man gar nicht mehr angucken«; der ist wie »ausgeklammert« (10).

Der Rezipient schaut auf sich selbst und kommt zu dem Schluss, dass »wir« hier unseren »archetypischen Ängsten« (11) begegnen. »Wir« schauen (gezwungenermaßen) auf einen Teil von »uns«, dem »wir« uns nicht haben stellen können, der unlebendig geblieben oder verkümmert ist: »Du spürst immer die Distanz zwischen dir und Leuten oder Objekten und du hast Angst, dich mit deinen Gefühlen, Emotionen einfach zu leben« (8). Es ist so, als wäre man sich hier selbst »fremd« geworden (7): »Ich sehe da was: das sieht aus wie ich, bin ich aber nicht, weil ich es nicht greifen kann« (3).

Gleichzeitig bemerkt der Betrachter als Selbstbetrachter, dass er sich in Details verliert, die »letztlich irrelevant« (2) sind: »Ich meine für das Bildthema an sich ist es eh egal, ob er jetzt ein nackiges Knie hat oder ein angezogenes« (2). In der Klärung solcher Fragen macht er die Erfahrung an der Sache vorbei zu gehen: »Aber das ist kleinkariert. Darum geht es nicht« (3). Der Betrachter gerät leicht in eine »Differenzierung« hinein, die »potentiell unendlich« ist (6) – wie beim Yoga: »Mit jedem physiologischen Problem, das du löst, kommen zwei Neue, weil du eben tiefer bist und verfeinert und die Sachen genauer siehst« (3). Oder Einfälle wirken unzusammenhängend: »Ganz schön sprunghaft jetzt irgendwie (lacht)« (4).

Im Interview macht der Betrachter die Erfahrung, den Zugriff zu verlieren: »Ich verstehe selbst nicht, was ich sage« (10) oder »vielleicht wirkt das jetzt auch nur auf mich [so], weil ich es nicht verstehe« (4). Wie Narziss im Bild öffnen [wir] den Mund unbewusst in verschiedenen Situationen und eine von diesen Situationen ist, wenn wir ein bisschen perplex sind« (11). Im Gegensatz zur Erfahrung der vielen Zettel, die als Wünsche eine wunderbare Zukunftsvision entstehen lassen, macht der Betrachter nun die Erfahrung sich »verzettelt« zu haben: »Ich hätte nicht so viel Zeit mit diesem Bein verschwendet« (4). Im Rückblick auf das eigene Leben gesteht sich ein Proband ein, wie er sich in der Ausrichtung auf berufliche Anforderungen selbst aus dem Blick verloren hat: »Aber mit mir selbst habe ich mich lange verirrt« (8).

2.2.3.4 Zerfallen

Das Bild im Ganzen wirkt mit seinen »Krakeluren« »beschädigt« (2). Der Betrachter im Bild schaut nicht mehr in den verheißungsvollen Zukunftsspiegel, sondern wirft einen Blick zurück: »Vielleicht guckt er nicht in die Zukunft, sondern in die Vergangenheit« (4). Erstrebenswertes wird zu etwas Verloren-Gegangenen: »Das mit dem Bein, dass das wirklich ab ist« deutet daraufhin, dass er »im Krieg« war (4). An der Gestalt, die bereits »faltig« geworden ist, wird ein »Schmerz des Vergehens« (1) spürbar. Es ist so, als ob er sagen würde: »Ach bin ich schön, aber ach das ist irgendwann auch zuende« (1).

Gemeinsam mit dem Betrachter *im* Bild schaut der Betrachter *des* Bildes auf einen »braunen Fleck« (9). Es sieht aus »wie ausgezogene Kleidung«, »etwas Abgelegtes« (1),

»wie alte Haut« (1). Es wirkt »leer« (1), so »ein bisschen wasserleichenmäßig« (3). Es sieht »schon leblos«, »wie gestorben« (5) bereits »tot« (1,7) aus. Der Betrachter »guckt runter auf einen toten Körper« (10). Vorherrschend ist die Qualität des Kalten und Unabwendbaren, so als ob etwas für immer verloren gegangen ist: »Vielleicht ist da jemand gestorben, der ihm nahe stand« (4). Es könnte sein, dass »die Eltern [...] oder seine Frau gestorben [ist], die er sehr geliebt hat« (4) oder »es ist doch der verlorene Bruder«, der am Grund liegt (7) oder auch »seine eigene Leiche« (1). Der sehnsuchtsvolle Blick wandelt sich in einen schmerzverzerrten Blick: »Warum mussten die [Eltern] jetzt schon sterben?« (4).

Dem Rezipienten tritt das eigene Leben mit seinen Beschädigungen vor Augen. So kann, bezogen auf die ungestörte Situation am Gewässer, heute »nie wieder jemand von uns in so einer Situation überhaupt sein«: »Der hat da nicht irgendwie ein Handy neben sich liegen [...], sondern er ist in dem Moment, er ist in seiner Gegenwart [...] und »das kann man heute nicht [mehr] machen« (10). Situationen, in denen man »nicht abgelenkt ist« oder in denen es »keine störenden äußeren Einflüsse gibt« werden »heute auf diese Art immer kürzer [...] und seltener« (3). Auch aus so einer Wasserquelle lässt sich heute nicht mehr trinken, da »alles verschmutzt« (10) ist. Schließlich sieht sich der Rezipient mit eigenen Einschränkungen, körperlichen Mängeln konfrontiert. Bezogen auf die berufliche Tätigkeit beschreibt ein Proband [Schriftsteller], dass »ein großes Element deiner Motivation selbstschädigend« (6) sei und stellt dies schließlich als grundsätzliches Dilemma heraus: »In gewisser Weise [sind] alle Produkte um dich herum schädigend, die Umwelt [ist] schädigend...« (6).

2.2.4 Nicht-Durchdringen/Fixieren

2.2.4.1 Bildbarriere (Blockade)

»Bild und Abbild« wirken nun »klar getrennt« (9) – so als ob da »eine Mauer dazwischen« liegt (9). Dem Blick folgend ist das, was man sieht, »wenig ergiebig«: »Man kommt so an, wenn man anstößt auf diese Mauer, dann geht's ja nicht weiter« (9). Und auch im Verfolgen bestimmter Bilddetails macht der Rezipient die Erfahrung nicht weiterzukommen: »Wenn das das zweite Bein ist, dann ist das ja merkwürdig. Dann hat er das eine Knie ja viel weiter vorn. Wie geht es dann da hinten weiter?« (2) Neben der horizontalen Trennlinie, die sich in dieser Erlebensrichtung mehr und mehr verhärtet, geht eine weitere Teilung vertikal durchs Bild: »Hier so zwischen dem Bein, zwischen dem Knie und diesem blauen Bündel – genau an dieser dunklen Stelle [...] ist da so die vertikale Trennung/Trennlinie« (9). Und auch hier, auf der Seite des sich aufstützenden Armes, »gibt's ja kaum Bewegung« (9). Bewegungen brechen unvermittelt ab: So gibt es »ganz viele Dinge, die nicht weiterführen.« (2): »Also man sieht jetzt nicht, wie da die Weste oder dieses Hemd noch langgeht und diesen Körper sozusagen abgrenzt, also die Figur so umrandet, sondern das hört da auch so auf« (4).

Sich in den Betrachter des Bildes hineinversetzend, kippt das anfangs ungestörte Schauen in der Kontemplation nun in Undurchdringliches und wird als »Bildbarriere« (9) erfahren. Der Betrachter wirkt wie im Zoo, geschützt, aber »abgeschottet«, nicht wirklich am Leben teilhabend und doch irgendwie in Gefahr (9). Da man nicht durchdringen kann, richtet sich der Blick zwangsläufig nach innen und dies erinnert an

»Autosuggestion« (6). Es hat sich ein Bild »eingebrennt«, das nicht einmal mehr des Schauens bedarf (6). Dieses »innere Bild von sich blockiert jede Entwicklung und blockiert auch jede Art Bewegung« (6). Eine weitere »Bildbarriere« zeigt sich dort, wo der Betrachter im Bild durch den Rahmen »abgeschottet« wird (9). Und auch das Wasser wäre »zu flach«, würde man hineinspringen (10). Der Betrachter im Bild kann »es nicht offen [betrachten], aber mit einem gewissen Abstand irgendwie« (7).

Auf sich selbst schauend wird diese Situation verglichen mit Momenten, in denen man sich von alten Vorstellungen nicht hat lösen und sich deswegen der Gegenwart nicht hat stellen zu können (4). Neben der Beschränkung bereitet es dem Rezipienten »Vergnügen die Situation [im Bild] einzufrieren« (11). Das ist eine Art »Spiel« und ein Umgang mit der »Beschränkung, die mir mit diesem Medium unterliegt«. Und so sagt man zu sich: »Stoppe das [...] Das ist ein Moment, der sowieso per se dauert oder als eine Ewigkeit erfahren wird« und so kann man »einen Schnitt« machen, obwohl im Bild eine Handlung [Hand im Wasser] angedeutet ist (6). Die Betrachtung des Bildes aus größtmöglicher Entfernung vor der Klimaanlage soll das Bilderleben gleichermaßen stilllegen und Distanz verschaffen (5).

2.2.4.2 Blickfixierung (Ausschluss)

Neben der Erfahrung nicht durchzudringen, führt eine eigentümliche Form der Blickfixierung in die Isolation. Dem Blick verschließt sich etwas – denn »es sieht nicht so aus, als wäre es jetzt alles offen für ihn, bloß weil er es sieht« (7). Es wirkt wie ein »Trichter«, »in dem er selbst ist« (6). Das sehnsuchtsvolle Schauen verkehrt sich in eine »Blickfixierung« (6) und lässt Ausschlüsse schmerzlich spürbar werden. In der Selbstverliebtheit ist der Protagonist im Bild isoliert von anderen: »Weil er vielleicht auch zu sehr in sich selbst verliebt ist«, kann da »niemand an ihn herankommen« (1). »Vielleicht würde man ihn heute als Autisten bezeichnen« – als jemanden, der »nicht fähig [ist] zu kommunizieren« und »sich deswegen ein bisschen abseits mit sich selbst beschäftigt.« (10). Ein Austausch mit der Wirklichkeit ist dem Protagonisten im Bild verwehrt, »weil von ihm etwas projiziert wird, was [nur] von ihm wahrgenommen wird« (3).

Der Rezipient versetzt sich in den Betrachter hinein: »Wenn du den Fokus auf etwas hast, schließt du den Rest stärker aus, als wenn du keinen Fokus hast« (6). Der Betrachter vermag sich nicht mehr in voller Bandbreite zu erfahren: So nimmt »diese Blickfixierung [...] den Fokus von den anderen Sinnen« weg (6). Die Blickfixierung führt dazu, sich in sich selbst zu verschließen: An der Stelle, an der dein »Spiegelbild [...] zu einem Selbstbild [wird]«, brauchst du die Umwelt zwar nicht mehr, bist aber »in dieser Abhängigkeit« (6). Dies wird als Kehrseite einer selbst gewählten Einsamkeit beschrieben: »Sich selbst unterworfen sein, heißt ja auch nicht in Kommunikation mit irgendjemand anderem treten können« (6). »Ein Liebespaar mit sich selbst zu sein« – wie es die Szenerie nahelegt – stellt sich eine Probandin als »ziemlich einsam« vor (1).

Auf sich selbst schauend hat der Rezipient immer wieder das Gefühl sich auf ein Detail zu »versteifen« (9) und damit daneben zu liegen. Es ist so, als ob »man sich festfährt in einer bestimmten Richtung« (6). Der Blick ist auf »Effekte« eingengt und gibt das Eigentliche nicht zu erkennen: »Wenn ich mich auf die Effekte konzentriere, dann kann ich etwas missverstehen« (8). Dabei kommt man sich »wie blind« vor (4) – so »als

ob man so in einer Ecke stand und seine Lösung für richtig gehalten hat [...] die Erde ist eine Scheibe. Alle Menschen glauben das« (4). Dies wirkt wie eine Warnung – denn vor solchen Erfahrungen sollte man sich in Acht nehmen, um nicht an der Wirklichkeit vorbeizugehen. »Aber wenn du nur auf dich selbst konzentriert bist, dann kannst du diese Zufriedenheit nicht finden [...] und nur einen kleinen Teil vom Leben leben« (8). »Du projizierst dich selber dann auf den anderen« und kannst den anderen und dich selbst nicht mehr sehen (1). Hieran wird dem Betrachter die Wichtigkeit des Austauschs mit anderen/Anderem deutlich: »Und deine eigene Blickrichtung verändern, kann nur eine andere Person. Davon leben die Psychologen ja auch« (6).

2.2.4.3 Einkapselung

Die untere Gestalt wirkt nun »passiv und emotionslos«, »als ob sie dort gefangen ist« (5). Das macht den Eindruck, als wäre da was »abgeschnürt«, so »wie ein Deckel, der so draufdrückt« (7). Dies wird als derart »ausweglos« (7) empfunden, »dass du nicht mehr rauskommst aus dem Ganzen« (6). Neben der geistigen Verkümmern in der Fixierung und Blockade kann es auch körperlich gefährlich werden: »Man setzt sich so was in den Kopf und dann gleitet das nach und nach ab und irgendwann ist man in so einer Situation, wo man vielleicht gar nicht sein wollte« (9). Für den Protagonisten im Bild kann dies lebensgefährlich sein: Als »Strafe für seine Beschäftigung nur mit sich selbst« kann es sein, »dass er nicht merkt, wie sich jetzt ein Tier annähert [...], ein Löwe, der ihn auffrisst« (9). »Das ist so ein böses Erwachen« (9) und verhängnisvoll, »weil er ja auch alleine da ist. Da kann ihm keiner mehr helfen« (9). »So konzentriert sich da zu spiegeln« wird er ohne Widerstand einfach ausgelöscht: »Die macht den weg« (10).

Die Probanden assoziieren Momente des eigenen Lebens, in denen sie sich der Welt verschlossen haben – so zum Beispiel ein Proband, der als Schriftsteller in einem »Solo-Producing-Thing« oft gefangen ist und dem der Austausch mit anderen fehlt: »Gleichzeitig merke ich, dass ich ein bisschen troglodytisch bin. Troglodyten, das sind solche Höhlenbewohner, die findet man auch versteinert, teilweise auch wenig mit der Umwelt agierend« (6). Gleichmaßen einkapselnd sei es auf der Arbeit immerzu »so vor einem Ding« (Rechner) zu sitzen [...] Zahlen einzugeben (6). Momente des eigenen Lebens werden erinnert, in denen Situationen ausweglos waren: »Das Schreckliche bei der ganzen Geschichte ist, dass man da nicht mehr rauskommt« (7). Konsequenzen werden durchgespielt, wie es wäre die untere gefangene Gestalt zu befreien und Vorzüge der Einkapselung herausgestellt: »Die Person, die unten ist, ist wie ein Gefangener und du willst ihn frei machen, aber du kriegst danach Probleme« (5). Genauso wie du »dann mit der Person etwas zu tun haben [musst]« (5), unterliegen »die Dinge, die du sozusagen hervorholst aus dieser Dunkelheit [...] dann ja auch deiner Verantwortung« (6).

2.2.4.4 Steckenbleiben in einem (ewigen) Davor

Fixierung und Blockade münden in einen Stillstand. Die Bildszene wirkt so, als ob der Betrachter stecken bleibt. So hat er sie [die Hand] schon vor einiger Zeit eingetaucht [...] und bleibt aber trotzdem in seinem Anblick oder in dieser Haltung versunken und schafft es nicht, diese Bewegung zu machen, das Bild wegzuwischen« (6). Die gesamte Pose wirkt wie erstarrt: »Wenn sich jemand nach unten beugt und gerade eine Klemme

drin hat, dann müssten eigentlich die Haare nach unten fallen. Das tun sie aber nicht, sondern bleiben wie festgeklebt vor seinem Ohr« (2). Die gesamte Körperhaltung, »wo der Unterschenkel so nach hinten ist« (6) bildet »keine natürliche Körperhaltung«, wirkt »zusammengestaucht« (2) und müsste »ganz schnell Schmerzen im Knie« erzeugen (6). Diese Haltung führt in die Fixierung: »Die rechte Hand kann nicht agieren, weil das ganze Körpergewicht drauf liegt« und »deshalb kann er sich nicht bewegen« (6). Es kommt ihm [Narziss] zum Bewusstsein, »dass er sich nicht lösen kann« (6). Alternativ hat der Künstler entschieden: »Der kommt jetzt nicht da weg. Der bleibt noch eine Weile da hängen« (2).

Der Rezipient denkt sich in den Protagonisten des Bildes hinein: »Leg dich mal so auf dein Knie. Mir tut das schon weh, wenn ich das schon sehe« (2). Die Fixierung in der körperlichen Haltung und das Steckenbleiben in der angefangenen Handlung erhält ein Analogon zum seelischen Zustand der Unentschiedenheit. So handelt sich um eine Situation, da »glaube [ich] jetzt nicht, dass man sich entscheiden kann« (7). Alle Fragen rund um die Szenerie, »Wie ist er da jetzt hingekommen? Was macht er da jetzt?« (4), bleiben letztlich unbeantwortet (4). Je länger man darauf schaut, »desto mehr geht es hin- und her« (7). Im Hinblick auf die Bedeutung der Szene »fällt [es] einem schwer, sich für eine Sache zu entscheiden oder es gibt halt nicht so den Beweis für irgendwie eine Sache« (4). Es ist so ein ständiges »Switchen zwischen nah zusammen und doch getrennt« (7). Als passendes Bild dient die »Vorhölle« bei Dante. Sie ist »auch eine Form dieser unentschiedenen Situation«, eine »Warteposition«, »eine frustrierende Situation«, in der sich Leute zusammenfinden: »die haben nicht wirklich etwas schlecht gemacht, aber auch nicht wirklich etwas gut gemacht« (11). Auch der Begriff »Schwebe« wird als ein »gutes Wort für dieses Bild« (6) erachtet und bezeichnet einen körperlichen, wie einen psychischen Zustand. So wie der Körper selbst »in so einer merkwürdigen Haltung da hängt« (2) und sich im Grunde gar nicht mehr bewegen kann, bleibt seelisch ganz viel in der Schwebe. Es »gibt eigentlich keine Handlung« (2) und dadurch dass die »Zeitdehnung auch extrem« ist (6) wird dieser Zustand noch unerträglicher. Da ist etwas, »was in ihm schlummert oder passiv ist und er es betrachtet und nicht so richtig weiß, was er damit machen soll« (7) – denn »bloß weil er es sieht, heißt es nicht, dass er da schon Lösungen hat« (7). Auch ein Wunsch reicht in diesem Fall nicht aus: »Invers wäre halt, dass er die Handlung nicht ausführen kann oder nicht möchte, obwohl man sich vielleicht klar ist darüber, dass man sie ausführen möchte« (6). Das ist »wie bei einer fehlenden Impulskontrolle, nur andersherum« (6). Diese Handlungsunfähigkeit ist auch deswegen quälend, »weil man keine Gewissheit bekommt« (4). Es wirkt so, als ob er verzweifelt ist und ruft: »Herrgott, was soll ich machen?« (10) Der sich im Erleben breitmachende Wunsch nach impulsartiger Handlung bleibt letztlich unerfüllt und in einem Davor stecken: »Also er ist ja kurz davor es zu greifen« (7). Allerdings kommt es nicht zu dieser erlösenden Handlung – denn es handelt sich um eine »Selbstbegegnung, die da irgendwo drin liegt«, [...] »die er nicht abrechnen kann oder nicht abrechnen will« (6). Weitergedacht erleidet der Protagonist schließlich den Tod durch Erstarrung. Man soll ja aufhören, wenn es am Schönsten ist. Das ging aber nicht, weil er vorher erstarrt ist.« (6)

Der Rezipient bringt das Stecken- bzw. Hängenbleiben mit eigenen Erfahrungen in Austausch: Es ist vergleichbar mit einer Situation, in der man »immer wieder anfangen«

kann aber »zu keinem Resultat« kommt (10) und diese »Unentscheidbarkeiten lassen natürlich immer eine gewisse Art von Unzufriedenheit zurück« (6). Es wird beschrieben, wie Entscheidungen durch die Vielfalt an Möglichkeiten erschwert sind: »Also meistens sind die Entscheidungen gar nicht so, dass du a und b hast, sondern es gibt Fächer von Möglichkeiten und Alternativen in gewisser Art und Weise« (6). Die daraus resultierende Handlungs- und Entscheidungsnot führt dann in einen unguuten Schwebestand: »Man hat gern klare Verhältnisse. Also man, wir, ich. Ich fühle mich jedenfalls immer unwohler, wenn Sachen in der Schweben sind« (6). Auf das Leben bezogen sind »solche Situationen frustrierend« oder »unheimlich«. »Das macht uns Angst« – denn »wir wollen immer wissen was passiert« (11).

3. Konstruktion

Die Konstruktionsbeschreibung zeichnet nach, wie der Betrachter des Narziss-Bildes zu einem Selbstbetrachter wird und welche Spiegelphasen er als Selbstbetrachter in Haupt- und Nebenfiguration durchlebt (3.1). Darauf folgt eine Auslegung der Konstruktionsbeschreibung des Bilderlebens mit dem Narziss-Mythos in Form eines Vergleichs (3.2). Dieser mündet dann in der Erläuterung des Konstruktionsproblems der Selbstschau, wie sie sich an einem Bild vollzieht (3.3).

3.1 Rekonstruktion einer Spiegelerfahrung: Vom Betrachter zum Selbstbetrachter

Die Transfiguration ist durch eine Suchbewegung gekennzeichnet, in der sich der Betrachter des Bildes nach und nach im Bild wiederfindet/entdeckt. Dies geschieht über mehrere Etappen hinweg: Er beschreibt zunächst die Bildinhalte – mal konkret, mal abstrahierend. Im Versuch die Situation nachzuvollziehen, versetzt er sich in die Lage des Betrachters im Bild. Er nimmt dessen Perspektive ein, stellt sich vor, was sich der Betrachter im Bild vorstellen mag, was ihn in diese Situation gebracht haben könnte und mimt dessen körperliche Haltung. Er tritt an dessen Stelle. Dabei wird dem Betrachter zunehmend bewusst, dass er in diesem Sich-Hineinversetzen auch über sich selbst spricht, dass er das, was ihm im Bild begegnet und was er beschreibt, um Eigenes ergänzt. Hierüber entdeckt er sich im Bild als Selbstbetrachter. Dieses Schauen auf sich selbst verdoppelt auf diese Weise die Szenerie, wie sie sich im Bild darstellt als eine Situation, in der jemand sich selbst betrachtet.

Die als Spiegelerfahrung klassifizierte Transfiguration spannt sich in Haupt- und Nebenbild auf. Dabei stehen sich die Figurationszüge wie im Bild beinahe spiegelverkehrt gegenüber, wobei die einzelnen Qualitäten das gesamte Bild durchziehen. Die Hauptfiguration beschreibt Spiegelerfahrungen, die der Herstellung einer Einheit dienen, und neben der Tendenz zur Identifikation die Grenzen dieser Einheit nach innen und außen auszuloten sucht. Der Betrachter¹ befragt das (Selbst-)Bild auf Kompati-

1 Wenn im Folgenden von »dem Betrachter« die Rede ist, ist jeweils der Betrachter als Selbstbetrachter gemeint.

bilität, Veränderbarkeit und Durchlässigkeit hin. Das *Verschmelzen* vervollkommnet die Einheitsbildung und bildet den Endpunkt der Erlebensrichtung der Hauptfiguration.

Die Nebenfiguration führt den Betrachter an Spiegelerfahrungen heran, die ihm aufzeigen, dass er sich nicht (ganz) überblickt oder gar nicht in den Blick bekommt. Das Bild konfrontiert ihn mit Verrückungen und Verzerrungen, die er nicht oder nur schwer als zu sich zugehörend akzeptieren kann. Dies führt an die Extreme von Spaltung und Fragmentierung. Der Betrachter hat, sich selbst fremd geworden, schließlich den Zugang (zu sich) verloren. Er vermag sich im Bild nicht zu »greifen« und bleibt in einem Davor stecken. Das *Erstarren* bildet den Endpunkt dieser Erlebensrichtung der Nebenfiguration.

3.1.1 Hauptfiguration: Vom Identifizieren zum Verschmelzen

Der erste Zug der Hauptfiguration, das *Bestätigen* (1), ist durch eine Spiegelerfahrung gekennzeichnet, in der sich der Betrachter seiner selbst versichert, sich von seiner schönsten Seite sieht und von seinem eigenen Bild gebannt wird. In dieser Selbstschau wird kein Einfluss von außen geduldet. Sie gleicht einer kontemplativen Kapsel, die es ermöglicht sich selbst einmal ungestört zu betrachten und in schöner Selbstgenügsamkeit zu verharren. Eine Tendenz des Erhaltens kennzeichnet diesen Zug. So wirft der (Selbst-)Betrachter einen Blick in eine verheißungsvolle Zukunft und muss sich den Realitäten (noch) nicht stellen. Gleichzeitig kündigt sich in der Hauptfiguration bereits die Störanfälligkeit dieser kontemplativen Verfassung und der hohe Aufwand an, mit der sie herzustellen und zu bewahren ist.

Der Spiegel befragt das Leben nach seinen Haltbarkeiten.

Das *Vergleichen und Überprüfen* (2) dient als gängige, alltägliche Spiegelfunktion ebenfalls der Selbstversicherung und Bestätigung. Im Bild treten sich Bild und Abbild gegenüber, sodass sich der Betrachter im Unterschied zum ersten Zug weiterhin als Einheit, aber bestehend aus zwei Teilen in den Blick nimmt. Es entsteht das Ideal-Bild einer harmonischen Zweieinheit. Darin erfährt sich der Betrachter als Teil einer Wirklichkeit im Ganzen, welche, wie er selbst, polar strukturiert ist. Anders als im ersten Zug ist es nicht mehr nötig, sich aus der Welt in Form eines kontemplativen Rückzugs herausnehmen zu müssen, um diese Einheit herzustellen. Der Spiegel lässt sich nun als Gegenüber nutzen; duldet also im Gegensatz zum ersten Zug den Austausch mit anderem. Dies vollzieht sich zunächst im Bild, indem Bild und Abbild auf ihre Übereinstimmung hin verglichen werden. Es wird ein Realitätsabgleich am Spiegel vollzogen – ein Überprüfen der Stimmigkeit des Bildes (Spiegelbildes) mit dem, was sein soll. Das in diesem Vergleich generierte Idealbild wird dann auf wohlthuende Weise ins Alltägliche heruntergebrochen, leicht modifiziert und angeeignet.

Der Spiegel als Gegenüber dient der Selbstaneignung, Erprobung und Verortung in der Welt.

Diese Brechung setzt sich mit dem *Verschieben und Ergänzen* (3) fort. Anders als im vorherigen Zug werden nun die Bilder nicht mehr nur einander gegenübergestellt, angenähert und stimmig gemacht. Vielmehr wird die Asymmetrie der beiden Bildhälften betont. Dies wird als äußerst produktiv erlebt und wiederum mit dem eigenen Leben und seinen Asymmetrien in Austausch gebracht. Der Betrachter erfährt, wie über die leichte Verschiebung das harmonische Ganze beweglich und produktiv bleibt und trifft auf konstituierende Verschiebungen des eigenen Lebens – insbesondere die eigene berufliche Praxis (Berufung) betreffend. Diese Bewegung mündet im Idealbild einer nie fertigen Gestalt, die immerzu tätig und in Veränderung begriffen ist. In der Art einer Selbsterfahrung wird am Bild beschaubar, wie sich Sehnsüchte gegen Widerstände durchzusetzen vermögen. Im Unterschied zu einem Auseinanderdriften zweier Seiten (etwa in Form einer Abspaltung) darf diese Spannung jedoch erhalten bleiben und formiert sich wiederum zu einem Ideal – nämlich dem eines fortwährenden Strebens gegen Widerstände.

Somit führt der Spiegel in die Reflektion und motiviert Entwicklungen.

Im vierten Zug der Hauptfiguration vollzieht sich eine sinnliche Selbsterfahrung am und mit dem Spiegel, die ein bloßes Betrachten des Bildes übersteigt und als eine Form der Selbst-*Entdeckung und Selbst-Erweiterung* (4) zu klassifizieren ist. Am Betrachter im Bild wird zunächst beobachtet, wie dieser sich nicht nur selbst betrachtet, sondern an einer Stelle die spiegelnde Wasserfläche berührt, ja bereits ins Wasser eingedrungen ist. Dabei macht er die Erfahrung, dass ein Anschauen des Bildes nicht zum Verstehen ausreicht, sondern dass auch er sich, wie der Betrachter im Bild, einfühlen muss. Dieser Zugang verspricht Selbsterkenntnis im Sinne einer tiefen und umfassenden Verbundenheit zwischen Körper und Seele und mit ihr die Überwindung der Zweiteilung des Bildes. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Zügen kommt diese Spiegeldimension einer haptisch-sinnlichen Selbsterkundung gleich. Dabei wird die harte Kante, die zwischen den beiden Bildern liegt, sukzessive aufgeweicht und die Trennlinie/Wasserkante zunehmend durchlässig. Veränderung erscheint am schillernd-reflektierenden und durchlässigen Element Wasser nunmehr kinderleicht. In dieser Spiegelerfahrung erfährt sich der Betrachter nicht mehr auf ein Bild festgelegt, da er dieses sinnbildlich mit der Hand im Wasser zu durchbrechen vermag. Die konkrete Berührung (des Wassers) und das Sich-Anschauen als »Reflektion« des eigenen Lebens bilden nun eine gemeinsame Bewegung. Der Betrachter erlebt sich sowohl als vollständig wie auch als fluide/veränderbar.

Das Sich-Spiegeln geht in eine sinnliche Selbsterfahrung und Selbsterweiterung über.

In der letzten Stufe wird schließlich die Spiegelgrenze überschritten. Im *Verschmelzen und Überschreiten* (5) schwinden zunächst die Unterschiede zwischen Bild und Abbild. Dieser Vorgang wird in eine Formel gefasst, in der alles mit allem verbunden ist. Es vollzieht sich ein Verschmelzungsakt, der aus der Perspektive des Betrachters im Bild sinnbildlich als ein Eindringen in sich selbst beschrieben wird (Hand). Alternativ wird die Anschauungsebene durch einen einmaligen Durchstoß durch die Mitte (phallisches

Knie) – als ein ebenfalls sexuell konnotiertes Eindringen – überschritten. Spätestens an diesem Punkt ist die Ebene des ›manifesten‹ Bildes verlassen. Der Überschreitungsmoment wird durch Hand und Knie imaginär fortgesetzt; das Sich-Selbst-Ansehen durch Handlungen abgelöst. Die Berührungen als Durchschlag oder sanftes Eindringen verkehren den Selbsterkundungsprozess (an einem Bild) in ein Unkenntlich-Werden. Das Gezogen-Werden, Durchstoßen, Verschmelzen bedeutet gleichzeitig ein Aufgehen im Ganzen, Untergehen und Verschwinden.

Die vollständige Überwindung des Schauens auf ein (Selbst-)Bild führt schließlich zu einem Bild wie Selbstverlust.

3.1.2 Nebenfiguration: Vom belebenden Verrücken zum Abspalten

Der bestätigende Zug der Hauptfiguration, der ein einheitliches Selbst-Bild verspricht, trifft in der Nebenfiguration auf ein in vielerlei Hinsicht sich *entziehendes oder gar verweigerndes* Bild (1). Hässliches, Unzusammenhängendes treten in den Blick. Das (Ab-)Bild zeigt nicht nur keine schöne Gestalt, sondern Ungestaltliches. Mit der eingeschränkten Sichtbarkeit erfüllt das Bild nicht mehr seine zentrale Funktion, etwas zu ›zeigen‹. Das Nicht-Sehen-Können erhält zudem ein Korrelat in einem Nicht-Gesehen-Werden. Dieser Mangel spitzt sich in der Erfahrung zu, dass das Gegenüber im Spiegelbild die Augen geschlossen hat, sprich nicht zurückschaut. Dies wiederum entspricht dem Nicht-Anblicken des Spiegelbildes seitens des Betrachters, denn auch er [Narziss] scheint die Augen geschlossen zu haben – ein »Schatten«, der auf dem Augenpaar liegt, hält dies unentschieden. Schließlich entzieht sich auch das Bild (als Abbild), indem es sein Ganzheitsversprechen nicht einlöst. Es tritt in seiner Fragmentierung in einen strengen Gegensatz zu dem schillernden, bestätigenden Selbstbild und konfrontiert den Betrachter mit Unfertigem. Der Betrachter als Selbstbetrachter muss sich schließlich eingestehen, selbst noch nicht ganz fertig zu sein, sich selbst in allen Facetten noch nicht vollständig entwickelt zu haben. Er trifft auf archaisch-primitive Züge, die ihm angehören.

Das Spiegel-Bild erweist sich auf dieser Ebene der Nebenfiguration als unvollständig.

Das Idealbild der Hauptfiguration wird zudem mit *Verrückungen und Verzerrungen* (2) kontrastiert. Dieser Zug korrespondiert mit dem Vergleichen und Überprüfen der Hauptfiguration – mit dem Unterschied, dass das andere (im Spiegelbild) nun im wahrsten Sinne des Wortes »verrückt« erscheint. Bild und Abbild sind nicht in Übereinstimmung zu bringen; sie lassen sich in kein konsistentes Gesamtbild fassen. Im Spiegel als Gegenüber blickt etwas anderes entgegen als erwartet. So wie der Betrachter im Bild sieht sich schließlich auch der Betrachter als Selbstbetrachter »verzerrt«. Diese Brechungen und Verzerrungen werden jedoch schließlich als notwendiger Bruch und Korrektur durch andere erlebt.

Der Spiegel offenbart sich als ›Zerrspiegel‹ und bricht das illusionistische Idealbild der Hauptfiguration.

Das produktive Verschieben und Ergänzen der Hauptfiguration wird im *Vereinseitigen und Abspalten* (3) der Nebenfiguration durchbrochen. So widersprechen sich die verschiedenen Dimensionen der Selbsterfahrung und sind nicht miteinander vereinbar. Dies wird zunächst im Bild eines Kampfes der beiden Figuren miteinander in seiner Dynamik des Herunter- oder Herabziehens erlebt. Während die Ungleichheit von Bild und Abbild in der Hauptfiguration zu immer neuen Formenbildungen anregt und das Altbekannte auf wunderbare Weise weiterentwickelt, kippt dies in der Nebenfiguration in einen nicht aufzulösenden Widerspruch. Diese Spannung ist schließlich nicht auszuhalten und drängt auf Vereindeutigung zu einer Seite hin. Infolge der Abspaltung einer Seite erkennt sich der Betrachter im Spiegel letztlich nicht mehr wieder: er ist sich selbst fremd geworden.

Der Spiegel ist erblindet.

Das Entdecken und Erweitern der Hauptfiguration, in welchem sich der Betrachter als erweitert, fluide und veränderbar erlebt, wird in der Nebenfiguration mit Undurchdringlichem kontrastiert. Das *Nicht-Durchdringen und Fixieren* (4) macht sich am Blick des Betrachters im Bild fest. Der Blick wirkt wie ein Trichter, der anderes ausschließt und in die Fixierung führt. Zugleich verhärtet sich die Trennlinie zwischen Bild und Abbild und macht das Bild im Ganzen zur Barriere, zu dem kein Durchdringen mehr möglich ist – anders als im erweiternden Zug der Hauptfiguration, bei dem die Grenzen fluide wurden. Der Betrachter gerät in eine Blockade, die bedeutet, nicht loszukommen, stecken zu bleiben und im Anblick zu erstarren.

Der Spiegel wird zum »Gefrierspiegel« und blockiert Entwicklungen/Handlungen.

3.1.3 Die Erfahrung von Einheit und Teilung im Bilderleben

Ein durchgängiger Zug der Spiegelerfahrung der *Hauptfiguration* ist die Herstellung und Erfahrung von Einheitlichkeit (Vollständigkeit). Der Betrachter entdeckt so etwas wie ein »Ich« im Bild, das, in seinen Grenzen abgesteckt, als solches beschaubar wird. Hierüber formieren sich halt- und formgebende Idealbilder, die bestätigend und selbstaufwertend wirken, jedoch wenig Fremdeinwirkung und Brüche in der Selbstkonzeption dulden (1). Die Einheitsbildung vollzieht sich in einem zweiten Schritt über die Herstellung einer spannungsvollen Zweieinheit – einer Bewegung, die sich wiederum zu einem Ideal der Zweieinheit als Weltenformel fügt. Dieses Ideal wird über einen Vergleich mit alltäglichen Situationen gebrochen und in eine reale Einheit zu bringen versucht (2). Ebenfalls formieren sich Verschiebungen/Asymmetrien in einem dritten Zug zu einem Ideal. Das Ideal entspricht nun einer beweglichen Einheit, die über sich hinauswachsen will (3). Diese Bewegung setzt sich darin fort, dass die Trennlinie durchbrochen wird und dem Betrachter als Selbstbetrachter Durchlässigkeit, Fluidität und Veränderbarkeit in Aussicht stellt (4). Sie endet an dem Punkt, an dem sich alles mit allem zu verbinden scheint. Der Betrachter will durch ein imaginiertes Hineingreifen in das Bild mit sich eins werden, in sich selbst aufgehen. Dieser Akt des Verschmelzens mit dem Bild ist synonym für die Selbstauflösung (5).

Ein durchgängiger Zug der Spiegelerfahrung der *Nebenfiguration* ist die Erfahrung der Uneinheitlichkeit oder auch die der Unvollständigkeit und Unstimmigkeit. Nicht-Sichtbares und Fragmentiertes erfordern aufseiten des Betrachters bild-ergänzende Tätigkeiten. Das ›Manifeste‹ tritt für den Betrachter spürbar in ein Verhältnis zum ›latenten‹ Bildinhalt, erhält jedoch den Charakter der Unvereinbarkeit. Diese Differenz zwischen dem Sehen (›Auge‹) und dem Vorstellen (›Blick‹) erlebt der Betrachter des Bildes wiederum aus der Perspektive des Betrachters im Bild, im Umgang mit dem Bild und aus der Perspektive als Selbstbetrachter. Die Differenz wird als Bild-Täuschung erfahren (1). Gleichzeitig lässt das Bild anderes in grellem Licht erscheinen und verweist auf Realitäten. Es lässt den Betrachter auf Aspekte des eigenen Lebens schauen, die ihm als überwunden oder nicht zugehörig gelten – darunter Verluste, Defizite, Schicksalhafter, Überbleibsel eines archaischen Zustands. Diese Erfahrung deckt unliebsame Wahrheiten auf. Die nebenfigurativen Verrückungen und Verzerrungen des Idealbildes (der Hauptfiguration) sind jedoch nicht einfach zu integrieren. Sie fügen sich nicht in ein Gesamtbild und münden in einem nicht aufzulösenden Widerspruch (2). Diese Uneinheitlichkeit wird in einem dritten Zug hautnah/sinnlich als ein Kampf widerstrebender Kräfte erlebt, bei der eine Seite ausgeblendet/abgespalten wird. Durch diese Vereinseitigung gelingt die Herstellung von Einheitlichkeit nicht mehr; der Betrachter ist sich darin fremd geworden und vermag sich nicht mehr zu überblicken (3). Die Zwangsvereinseitigung setzt sich in der Erfahrung fort nicht durchzudringen und fixiert zu sein. Dies ist analog zum Zustand der Handlungsunfähigkeit und wird sowohl als eine innere Not (sich nicht entscheiden können), als auch als körperliche Begrenzung (sich nicht mehr bewegen können) erfahren. Die vielfältigen Dimensionen in der Selbstwahrnehmung mitsamt ihrer schillernden Uneinheitlichkeit sind nicht mehr in den Blick zu bekommen. Hier verliert der Betrachter den Zugang zu dem ›Anderen‹, das ihn konstituiert und lebendig hält und verkümmert/verhungert schließlich in seiner Kapsel – abgespalten/abgetrennt von allem anderen (4). Das Erstarren ist Ergebnis eines Spaltungsprozesses, der aus der Sehnsucht ein in sich stimmiges Bild festzuhalten, erwächst. Es handelt sich, bezogen auf das Idealbild der Hauptfiguration, um eine Verkehrungserfahrung, in der die Selbstsuche und Selbstentdeckung in die Selbstentfremdung umschlägt.

3.1.4 Verschmelzen und Erstarren als Extrempole der Selbst-Schau

Die Konstruktion der Transfiguration beschreibt eine Spiegelerfahrung, die sich zwischen den Polen Einheit (»Einheitlichkeit«) und Teilung (»Uneinheitlichkeit«) bzw. Vollständigkeit und Unvollständigkeit bewegt. Sie zeigt, wie eine ungebrochene Einheit als solche nicht haltbar ist, sondern durch viel Divergierendes gestört, konfrontiert, verrückt und zersetzt wird. Der mühsame Prozess der Herstellung und des Erhaltens einer solchen *uneinheitlichen Einheit* wird im Bilderleben als eine Spiegelerfahrung dieser Selbstkonstitution durchlebt. Es stellt den Betrachter vor eine Vermittlungsaufgabe, die scheitern kann. Im Herstellen einer Einheit müssen zwangsläufig Aspekte ausgeschlossen werden, die in der Spiegelerfahrung jedoch weiterhin wirksam, lebendig und sichtbar bleiben. Das zugunsten der Einheit Abgespaltene will sich (wieder) verbinden,

transformieren. Gleichermaßen muss sich diese Uneinheitlichkeit in ein wenn auch bewegliches Ganzes zurückführen lassen, ansonsten droht vollständige Zersetzung.

Das Bild führt uns zudem die Extreme dieser Bewegungen vor Augen: In den hauptfigurativen Bewegungen der Einheitsbildung kommt es zur Verschmelzung und damit zum Verlust eines ›Ich‹, das sich als klar umrissen und klar gegen ein ›Außen‹ abgegrenzt zu behaupten versucht. Das nebenfigurative Verrücken, Verzerren und Konfrontieren mündet in eine Bewegung, die auf Verdrängung der inkompatiblen Dimensionen der Selbsterfahrung drängt. Hierüber verhärten sich die Grenzen und das auf diese Weise reduzierte ›Ich‹ verkümmert schließlich – sich selbst fremd geworden – in seiner Kapsel und stirbt den Tod durch Erstarrung.

Mit diesen beiden Extrempolen, Erstarren und Verschmelzen, sind die Enden beschrieben, in die Gestaltbildung grundsätzlich führen kann. Das Ausbilden und Festhalten einer Gestalt bildet Umriss, verleiht Prägnanz, ist als ein Außen beschaubar, kann jedoch in dieser Festlegung unlebendig werden. Der Aneignungswunsch dieser Gestalt – die Erscheinung soll zu eigen, identisch werden – schlägt an seiner Spitze in sein Gegenteil um: sie bringt in dieser Form der Anverwandlung die Gestalt zum Zerfließen und Verschwinden (Versalität).

Die Narziss-Darstellung macht auf Entwicklungsversprechen und auf Entwicklungsanforderungen einer mühsamen Selbstkonstruktion aufmerksam, die sich zwischen Einheitlichkeit (Vollständigkeit) und Uneinheitlichkeit (Unvollständigkeit) bewegt. Sie drängt das Erleben nicht nur auf Vereinheitlichung hin, sondern möchte immer wieder Uneindeutiges, Verschobenes in den Blick nehmen und hieran wachsen oder sich endlich mit einem abgespaltenen Eigenanteil auseinandersetzen – diesen wieder ins Ganze fügen. Angetrieben von dem Wunsch, sich im Bild *ganz* zu sehen, jedoch stets mit Uneinheitlichem, das sich nicht integrieren lässt, konfrontiert zu werden, erfährt sich der Betrachter in der Betrachtung als zugleich vollständig und unvollständig. Das Narziss-Bild, so lässt sich festhalten, tritt seinem Betrachter als ein im psychologischen Sinne ›echter Spiegel‹ entgegentritt. Sie ermöglicht eine umfassende Spiegelerfahrung und führt ihm an einem Bild vor, wie sich eine Selbstkonstruktion vollzieht und welchen Belastungen diese Formenbildung ausgesetzt ist. Die Doppelkonstruktion des Bildes – bestehend aus Bild und Abbild – trifft auf eine Doppelkonstruktion im (zweiten) Betrachter des Bildes. Dieser erfährt sich als einheitlich (vollständig) und uneinheitlich (unvollständig) zugleich.

3.2 Vergleich von Bild und Text

Im unmittelbaren Vergleich der Bildwirkung mit dem Narziss-Mythos, wie er in der Erzählung nach Ovid überliefert ist, sticht bereits ein Unterschied heraus. Die Figuration, die sich als eine umfassende Spiegelerfahrung herausstellt, kreist um das Moment, sich in einem Bild sehen zu wollen – mit dem Ergebnis, sich letztlich nicht oder zumindest nicht ›ganz‹ sehen zu können. Anders als der Narziss der Erzählung, geht der Betrachter der Narziss-Darstellung zunächst davon aus, dass es sich um eine Spiegelszene handelt – unabhängig davon, ob er den Narziss-Mythos kennt. Die Figur des ›Anderen‹ im Spiegelbild ist in der Erzählung ersehnt und lediglich imaginiert, während sie im Bilderleben eine Entdeckung darstellt. Diese Entdeckung bereichert das

Bilderleben und lässt das Spiegelbild zu einer im psychologischen Sinne ›echten‹ Spiegelerfahrung werden. Echt ist sie, da sie verdeutlicht, dass nicht ›ich‹ mich im Spiegel sehe, sondern ein mich spiegelnder, um nicht gern Gesehenes ergänzender und das gewünschte Selbstbild verrückender ›Anderer‹. In diesem Sinne geht die Spiegelerfahrung über das Spiegel-Idealbild hinaus. Wie im Mythos, wenn auch auf andere Weise, wird der als Ich gesehene ›Andere‹ zu einer notwendigen Lebensvoraussetzung. Er ist synonym für eine Welt, mit der ich im Austausch bin, auf die hin ich ein Bild entwerfe (Hauptfiguration) und die zugleich ein (Selbst-)Bild erst konstituiert und verrückt (Nebenfiguration).

Nach dieser ersten und vorläufigen Einschätzung ist es, um die Frage zu beantworten, inwiefern das Narziss-Bild in seiner Wirkung auf den Betrachter einen Kern des Mythos trifft, zunächst notwendig, diese beiden Medien, Erzählung und Bild, auf eine Vergleichsebene zu heben. Dem Bilderleben, wie es in Form von Tiefeninterviews exploriert wurde, entspricht aufseiten der Erzählung das Nachzeichnen der Erlebensgestalt.² Neben den Erkenntnissen, die aus dem Vergleich für die Konstruktion der Bildwirkung gewonnen werden können, dient der Vergleich darüber hinaus einer Beantwortung der übergreifenden Fragestellung, was die dargestellte Bild- und Blickszene, die eine Alltagssituation darstellen könnte (Fischerjunge), mit den Erkennensmythen unseres Abendlandes zu tun hat (Narziss-Mythos).

Im Narziss-Mythos der Erzählung nach Ovid finden sich zwei psychologische Grundverhältnisse (Grundkomplexe), die sich als Gegensatzpaare durch die gesamte Erzählung ziehen. Der Hauptkomplex, ›Einheit und Teilung‹ wird durch einen zweiten Komplex, ›Wahrheit und Täuschung‹ variiert. Im Folgenden wird der Erlebensgang als Komplexentwicklung³ chronologisch anhand der Textpassagen beschrieben. Die Übersetzung aus dem Lateinischen stammt von Michael von Albrecht⁴; sie wird in besonders wichtigen Passagen des Mythos um andere Übersetzungen ergänzt.

3.2.1 Entwicklungsgang der Erzählung (Ovid) anhand der Komplexe: Einheit und Teilung, Wahrheit und Täuschung

In Aoniens Städten hochberühmt, [340] gab Tiresias dem Volk, das ihn aufsuchte, unfehlbare Orakelsprüche. Die erste Probe seiner Zuverlässigkeit und der Erfüllung machte die wasserblaue Nymphe Liriope, die einst der Cephisus mit den Windungen seines Stromes umschloß, der so in seinen Wellen Gefangenen tat er Gewalt an. Aus ihrem schwangeren Schoß gebar die wunderschöne [345] Nymphe ein Kind, das schon damals voller Liebreiz war; sie nennt es Narcissus.

2 Diese Erlebensgestalt ist angelehnt an die Komplexentwicklung, ein Auswertungsschema der Morphologischen Filmwirkungsanalyse (s.u.), allerdings nicht empirisch auf der Grundlage von Tiefeninterviews erhoben, sondern interpretativ den Erlebensmomenten folgend.

3 Der Begriff der Komplexentwicklung entstammt der Morphologischen Filmwirkungsforchung und wird hier synonym zur Beschreibung der sequentiellen Erlebensform einer Erzählung verwendet. Erläuterungen zu den Begriffen ›Komplex‹ und ›Komplexentwicklung‹ finden sich in folgenden Veröffentlichungen vgl. SALBER, WILHELM: *Wirkungsanalyse des Films*, Köln: Buchhandlung Walther König 1977, S. 63-69; vgl. BLOTHNER, DIRK: *Erlebniswelt Kino. Über die unbewusste Wirkung des Films*, S. 95-145.

4 Vgl. PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, S. 87-92.

Bereits in diesen einleitenden Sätzen sticht die Qualität des Vollkommenen hervor. Die Orakelsprüche des Tiresias sind »unfehlbar«; das Kind ist »voller Liebreiz«; die Mutter wird mit dem Superlativ beschrieben »wunderschön« zu sein. Die Qualität des Vollkommenen verbindet sich in dieser ersten Textpassage bereits mit der Erfahrung, dem nicht entgehen zu können (Gewaltakt), denn die Vollkommenheit setzt eine unverbrüchliche Einheit, der nicht zu entkommen ist.

Befragt, ob diesem Knaben ein langes, reifes Alter beschieden sei, sprach der schicksalsverkündigende Seher: »Wenn er sich nicht selbst kennenlernt.« [»si se non noverit«]

Diese Vorhersage, die zunächst rätselhaft erscheint⁵, ließe sich dahingehend deuten, dass das Sich-Kennenlernen als ein Gegenübertreten (Teilung) die vollkommene Einheit durchbricht und Sterblichkeit erzeugt – hier: den frühen Tod herbeiführt. Neben dieser Übersetzung des Seherspruchs ist der Ausspruch, »si se non noverit« durch Gerhard Fink auch mit »Wenn er sich nicht erkennt« übersetzt.⁶ »Erkennen« ist etymologisch wiederum mehrfach konnotiert als »Sehen« und »Lieben«. Es geht hier also um einen Teilungsmoment im (Sich-)Anschauen und Lieben, der die Sterblichkeit mit sich bringt. Der Vorgang des Sich-Anschauens – sich kennenlernen/sich erkennen – bedeutet tatsächlich eine Teilung, wenn der Selbstbetrachter sich zum Objekt nimmt.⁷ Neben dem psychologischen Grundverhältnis von Einheit und Teilung kündigt sich im Begriff des »Sich-Erkennens« bereits der zweite Komplex von Wahrheit und Täuschung an.

Lange schien das Wort des Wahrsagers bedeutungslos. Doch der tatsächliche Ausgang, [350] die Todesart und die Neuheit seines Wahnsinns bringen die Bestätigung. Denn der Sohn des Cephisus war schon sechzehn Jahre alt geworden und konnte noch als Knabe und schon als junger Mann gelten. Viele Männer, viele Mädchen beehrten ihn. Aber solch hartherziger Hochmut wohnte in der zarten Gestalt! [355] Kein Mann, kein Mädchen konnte ihn rühren.

In dieser Textpassage wird Narziss in einer Selbstgenügsamkeit (vollkommenen Einheit) beschrieben, die keine Einflussnahme von außen und keinen Wandel zulässt. Die Betonung des Alters unterstreicht eine Entwicklungsproblematik. Ihr liegt die mangelnde Austauschbewegung mit Anderem zugrunde. Sie konserviert zwar die Jugend, lässt Narziss jedoch nicht reifen und hält andere außen vor. Der Hinweis auf den späteren »Wahnsinn«, dem Narziss verfallen wird, deutet erneut auf das zweite Verhältnis von Wahrheit und Täuschung hin.

5 Rätselhaft auch dahingehend, das sie in einem vermeintlichen Widerspruch zum Orakelspruch in Delphi, dem »cognosce te ipsum«, steht.

6 PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, übers. von. FINK, GERHARD, 2. Aufl., Düsseldorf: Patmos 2007, S. 143.

7 Dass diese Teilung »ein Vorbote des Todes« ist, wie es der Seher verkündet, hat bereits Otto Rank vermutlich im Rückgriff auf den Narziss-Mythos betont. So bringt er in seinen Studien zum Narzissismus den Moment der Teilung, in welchem sich das Ich zum Objekt nimmt, mit der Zellteilung in einen Zusammenhang. Diese gehe mit dem Vermögen, sich fortzupflanzen einher und bezeichne damit Liebestätigkeit im weitesten Sinne. Zugleich bedeute diese Funktion jedoch die Sterblichkeit des Einzelorganismus.

Ihn erblickt, während er aufgescheuchte Hirsche in die Netze jagt, die stimmbegabte Nymphe, die nie eine Antwort schuldig bleibt und nie als erste sprechen kann, Echo, die Stimme des Widerhalls. Echo war noch ein Wesen, kein leerer Schall; [360] doch hatte die Schwätzerin schon damals keine andere Möglichkeit zu sprechen als jetzt. Sie konnte nämlich von vielen Worten nur die letzten wiederholen. Das hatte Juno so angeordnet, weil Echo oft, wenn Juno auf den Bergen Nymphen in ihres Jupiters Armen hätte ertappen können, die Göttin wohlweislich mit langen Gesprächen hinhielt [365], damit die Nymphen unterdessen entwischen konnten. Nachdem Saturnia dies durchschaut hatte, sprach sie: »Über diese Zunge, die mich genarrt hat, sollst du von nun an nur wenig Macht haben und deine Stimme nur noch ganz kurz gebrauchen dürfen.« Ihre Drohung macht sie wahr. Immerhin kann Echo die Laute am Ende einer Rede wiederholen und Worte erwidern, die sie gehört hat. [370]

Das Verharren in ungestörter Selbstgenügsamkeit, das Narziss charakterisiert, wird hier mit einer Figur, Echo, konfrontiert, die sich in den Dienst anderer stellt. Ihr Frevel besteht in einer unerlaubten Einflussnahme (Ablenkung, Geschwätz). Echo respektiert die herrschenden Besitzansprüche bzw. Paar-»Einheiten« (Saturnia-Jupiter) nicht und ermöglicht Jupiter, wie den Nymphen ein Liebespiel mit wechselnden Partnern. Neben der Einmischung in fremde Angelegenheiten liegt der Frevel in den Täuschungsversuchen, worin sich der zweite Komplex in Szene setzt.

Im Hinblick auf den Grundkomplex von Einheit und Teilung stellt ihre Figur eine Antipode zu Narziss dar, dessen Einheit (auch als Eigenständigkeit und Unabhängigkeit von anderen verstanden) noch von nichts und niemandem relativiert wurde. Im Gegensatz zu Narziss, der sich selbst genügt, steht sie spätestens mit ihrer Bestrafung in völliger Abhängigkeit zu anderen: Echo wird ihrer eigenen Sprache beraubt. Die Gebundenheit an Andere, deren letzte Worte sie lediglich wiederholen darf, bedeutet den Verlust ihrer Eigenständigkeit, womit sie ihre identitäre Einheit einbüßt. Die mythologische Erzählung trennt also hier das Verhältnis von Einheit und Teilung auf.

Kaum hat sie also Narcissus erblickt, der abseits vom Wege durchs Gelände streifte, entbrannte ihr Herz in Liebe. Sie folgt verstohlen seinen Spuren, und je länger sie ihm folgt, desto mehr läßt seine Nähe sie erglühen, nicht anders, als wenn der leicht entzündliche Schwefel, mit dem die Fakkeln an der Spitze bestrichen sind, eine Flamme an sich reißt, die man in die Nähe bringt. [375]

In dieser Beschreibung wird im Liebesbegehren eine Gestaltwandlung beschrieben. In den Qualitäten des Entzündlichen kündigt sich die Gefahr an, die mit dem Liebesbegehren und der völligen Hingabe zu einem Anderen verbunden ist.⁸ Der Grundkomplex konkretisiert sich in der Frage, ob das Liebesbegehren erfüllt oder unerfüllt bleibt. Einheit entspricht hier dem Wunsch nach (vollständiger) Vereinigung und Teilung dem des (völligen) Getrenntsein.

8 Freud hätte dies als gefährliche Verschiebung der Ich-Libido auf die Objekt-Libido beschrieben, die als extremes Liebesbegehren aus den Stabilitäten der Seinsseinheit herausführt – und mit den Gefahren der Zurückweisung verbunden ist.

O wie oft wollte sie ihm mit liebevollen Worten nahen und ihn durch Bitten erweichen! Ihr Wesen verbietet's! Es erlaubt ihr nicht den Anfang zu machen. Doch eines steht ihr frei: Sie ist bereit, Laute abzuwarten, auf die sie antworten kann.

Echo will Narziss »erweichen«, ihn aus seiner Selbstgenügsamkeit der vollkommenen Einheit herausführen, worin die ›Härte‹ und Unzugänglichkeit dieser bedürfnislosen Gestalteinheit erneut betont wird. Der auf Echo lastende Fluch, die Gebundenheit an Andere, wird ihr zur Hürde. Beschrieben wird die Bedingung für ein Zusammenkommen – Narziss müsste sich erweichen lassen, aus seiner Einheit heraustreten, Echo hingegen ist zu stark an den Anderen gebunden und kann nicht als eigenständige Gestalt in Erscheinung treten. Der Austausch und damit das Zusammenkommen (Vereint-Sein) ist durch diese beiden Extreme erschwert.

Zufällig hatte der Knabe, vom treuen Gefolge entfernt, [380] gerufen: »Ist jemand hier?«, und »hier« hatte Echo erwidert. Er staunt, läßt den Blick überallhin schweifen und ruft mit lauter Stimme: »Komm!« Sie ruft ihn, wie er sie ruft. Er blickt zurück und spricht, da wieder niemand kommt: »Was fliehst du vor mir?« Und ebenso viele Worte, wie er gesprochen hatte, erhielt er zurück. [385] Er beharrt; getäuscht durch den Wiederhall der antwortenden Stimme, spricht er: »Laß uns hier zusammenkommen«, und keinen Laut gab es, auf den sie jemals lieber geantwortet hätte. »Zusammenkommen«, wiederholt Echo, vertraut auf ihre eigenen Worte, verläßt den Wald.

In dem Hin- und Her, das als Frage- und Antwortspiel erscheint, gelingt es Echo das Interesse Narziss' für sich zu gewinnen. Durch eine Variation des Sprachduktus, erlangt sie in der Wiederholung ein Mindestmaß an Eigenständigkeit – sie hebt sich also von dem gesprochenen Wort des Anderen ab. So vermag sie den letzten Worten/dem letzten Wort mal einen sehnsuchtsvollen Klang zu verleihen oder sie spricht das Wort entschieden in der Art einer Antwort aus. Dieses Variieren des Sprachduktus stellt bezogen auf das Verhältnis von Einheit und Teilung einen notwendigen Bruch dar, über den erst eine Annäherung möglich wird. Das »Antworten« ist dennoch ein Wiederholen, und so wecken nicht die Worte eines Anderen die Aufmerksamkeit Narziss', sondern seine eigenen. In dieser Verwechslung sind beide Komplexe aufeinander bezogen. Es zeigt sich, dass Narziss besonders anfällig dafür ist, getäuscht zu werden, da er so sehr sich selbst verhaftet ist.

Schon ging sie auf ihn zu, um den ersehnten Hals mit den Armen zu umschlingen [390] – er aber flieht; und während er flüchtet, ruft er: »Hände weg, laß die Umarmungen! Eher will ich sterben als dir gehören.« Sie antwortet nichts als »dir gehören«.

Die Verschmähte hält sich im Walde versteckt, verbirgt schamhaft das Gesicht im Laub und lebt von nun an in einsamen Höhlen. [390]

In der nicht gelingenden Zusammenkunft spitzt sich nun der Komplex von Einheit und Teilung zu. Der ›realen‹, körperlichen Begegnung wird nicht standgehalten (zweites Verhältnis). Echo, die ihm hier als ein Anderer gegenübertritt, wird abgewiesen. Narziss' Interesse galt nur den Worten, die in Wirklichkeit die seinen waren. Echo, die in besonderem Maße von Anderem abhängt und darüber hinaus der Liebe gänzlich verfallen ist, macht die zuspitzende Erfahrung, von dem getrennt zu sein, von dem sie

abhängt. Teilung (anderen angehören) verkehrt sich in eine Trennungserfahrung in der Art einer Abspaltung.

Doch die Liebe bleibt und wächst noch aus Schmerz über die Zurückweisung. Sorgen gönnen ihr keinen Schlaf und zehren den Leib jämmerlich aus; Magerkeit läßt die Haut schrumpfen, in die Luft entschwindet aller Saft des Körpers, nur Stimme und Gebein sind übrig. Die Stimme bleibt, das Gebein soll sich in Stein verwandelt haben. [400] Seitdem ist sie in Wäldern verborgen und läßt sich auf keinem Berg blicken. Alle können sie hören. In ihr lebt nur der Klang.

Echo erleidet durch die Zurückweisung einen Gestaltverlust. Sie büßt ihre sinnlichen Qualitäten und ihre Lebendigkeit (»Saft des Körpers«) ein und wandelt sich in Stein. Diese Episode des Mythos führt dem Leser vor, dass die mangelnde Austauschbewegung (der beiden Protagonisten), den Verlust des Lebens bedeutet. Im Aufspießen von Einheit und Teilung – Narciss kreist nur um sich und bleibt dieser Einheit verhaftet, Echo dagegen kann nicht ohne den Anderen – spitzt sich das Drama um die nicht gelingende Austauschbewegung zu.

So hatte Narcissus diese enttäuscht, so auch andere Wasser- und Bergnymphen, so vorher den Umgang mit Männern gemieden. Daher hatte einer von ihnen, der verschmäht worden war, die Hände zum Äther erhoben und gesagt: [405] »So soll es auch ihm in der Liebe ergehen, so soll auch er, was er liebt, nicht bekommen.« Sprach's und Rhamnusia gewährte die gerechte Bitte.

Das Verharren in der Selbstgenügsamkeit wird nun bestraft. Wie im Fluch, den Echo bannt, besteht die Strafe Narciss' in der Wiederholung und Zuspitzung des eigenen Frevels. Narciss, der niemanden an sich heranließ und die Blicke bannte, soll ebensolche Liebesqualen erleiden und von sich gebannt sein. Er soll hier sowohl aus seiner Selbstgenügsamkeit herausgerissen werden (Einheit) und sich als einen geliebten Anderen sehen (Teilung/Dopplung); dadurch aber in der Zweieinheit mit seinem Spiegelbild auf ewig eingeschlossen bleiben.⁹

Die Wiederholungen in der Erzählung (Echo und Spiegelbild) tragen den Zug einer leichten Variation des Gleichen. Sie treten an die Stelle »echter« Austauschbewegungen. Die Wiederholungen, mal als Echo, mal als Spiegelbild täuschen jeweils einen »Anderen« vor. Täuschung bezieht sich dabei auf Medien, sprachliche oder bildliche Wiederholung, die den mangelnden Austausch verbergen: Diese Medien lassen ein Gleiches (Einheit) als etwas Anderes erscheinen und suggerieren Teilhabe, Austausch und Brechung (Teilung).

Es gab einen klaren Quell mit silberglänzendem Wasser, den keine Hirten berührt hatten, keine Ziegen, die auf Bergen weiden, und auch sonst kein Vieh. Kein Vogel, [410] kein wildes Tier hatte ihn getrübt, nicht einmal ein Ast, der vom Baume gefallen war.

9 Diese Wiederholung zeigt auf der Ebene der Erzählung eine Kehrseite der Spiegelung an: dem eigenen Dasein, den eigenen Taten nicht entkommen zu können, ihnen – als Spiegel, als Strafe – wieder zu begegnen und sich ihnen stellen zu müssen.

Ringsum wuchs Gras, dem das nahe Gewässer Nahrung gab, und Gehölz, das keinem Sonnenstrahl erlaubte, den Platz zu erwärmen.

Beschrieben wird ein wunderschöner, noch unberührter Ort. Das Motiv der vollkommenen Einheit, das kein Außen und keinen Einfluss kennt/duldet, wird, wie zuvor in der Figur des unfehlbaren Tiresias, Vater des Narziss sowie in der Figur des gleichermaßen unberührten und unberührbaren Narziss, in der Beschreibung der Quelle fortgeführt. Besonders die Irrealität, die in der Unberührtheit liegt, bestimmt die Szene. Auch hier sind die beiden Komplexe unmittelbar aufeinander bezogen – als etwas noch Ungeteiltes, das zugleich irreal ist.

Hier ließ sich der Knabe nieder, vom eifrigen Jagen und von der Hitze erschöpft; denn die Anmut des Ortes und die Quelle zogen ihn an. [415] Und während er den Durst zu stillen trachtete, wuchs in ihm ein anderer Durst. Während er trinkt, erblickt er das Spiegelbild seiner Schönheit, wird von ihr hingerissen, liebt eine körperlose Hoffnung, hält das für einen Körper, was nur Welle ist. Er bestaunt sich selbst und verharrt unbeweglich mit unveränderter Miene wie ein Standbild aus parischem Marmor. [420] Am Boden liegend, betrachtet er seine Augen – sie gleichen einem Sternenpaar –, das Haar, das eines Bacchus oder eines Apollo würdig wäre, die bartlosen Wangen, den Hals wie aus Elfenbein, die Anmut des Gesichts, die Mischung von Schneeweiß und Rot – und alles bewundert er, was ihn selbst bewundernswert macht. [425]

Nichts ahnend begehrt er sich selbst, empfindet und erregt Wohlgefallen, wirbt und wird umworben, entzündet Liebesglut und wird zugleich von ihr verzehrt. Wie oft gab er dem trügerischen Quell vergebliche Küsse! Wie oft tauchte er, um den Hals, den er sah zu erhaschen, die Arme mitten ins Wasser und konnte sich nicht darin ergreifen! [430]

Narziss tritt aus seiner ungeteilten Einheit mit sich heraus und wird (wie zuvor Echo von seinem Anblick) nun vom eigenen Anblick entflammt. Das Sich-Selbst-Anblicken lässt Narziss jedoch erstarren (!) – er schaut sein bildliches Gegenüber »mit unbeweglicher Miene« an und will es offensichtlich still- oder festhalten. Wie zuvor Echo, die sich in Stein wandelte, sticht hier die Qualität des Starren und Unlebendigen hervor. Narziss betrachtet sich so, als ob er ein Kunstwerk betrachten würde und erscheint darin selbst wie zu einem Kunstwerk (!) erstarrt, als »Standbild aus parischem Marmor«. In dieser Szene wird deutlich, wie das vollkommen Schöne, das als ein Bild gegenübertritt, den Lebensfluss stören kann. Künstlichkeit tritt an die Stelle von beweglichen Austauschbewegungen.

Der Trennungs- bzw. Teilungsmoment im Sich-Anschauen entfacht ein Wechselspiel, so als würde Narziss auf sein bildliches Gegenüber Einfluss nehmen können. Wie auch bei Echo sind es leichte Variationen in der Wiederholung, die Bewegung in das 1:1 hineinbringen: vom Verb zum Adjektiv (»bewundert-bewundernswert«) und vom Aktiven zum Passiven (»Empfinden und Erregen«, »Werben und Umworbenwerden«, »Liebesglut entzünden und verzehrt werden«). Das Spiegelbild wird als solches nicht erkannt und täuscht einen Anderen vor. Darin spitzt sich nun die Unberührbarkeit zu, die zuvor als vollkommene Einheit beschrieben wurde. Sie wird zu einer Bildproblema-

tik (!) im engeren Sinne. Denn das Bild ist nicht berührbar – wie zuvor Narziss nicht für seine Verehrer; es lässt sich nur bestaunen und führt den Betrachter in die Erstarrung.

Er weiß nicht was er sieht; doch was er sieht, setzt ihn in Flammen. Und seine Augen reizt das dasselbe Trugbild, das sie täuscht. Leichtgläubiger! Was greifst du vergeblich nach dem flüchtigen Bild! Was du erstrebst, ist nirgends; was du liebst, wirst du verlieren, sobald du dich abwendest. Was du siehst ist nur Schatten, nur Spiegelbild. [435] Es hat kein eigenes Wesen: Mir dir kam es, mit dir bleibt es, mit dir wird es fortgehen – wenn du nur fortgehen könntest!

In dieser Passage wird die ersehnte Einheit des Selbstbetrachters mit seinem Bild beschrieben. Das Drama besteht darin, dass das Bild ein nur vermeintliches Gegenüber, ein nur vermeintlich Anderer ist. Der Vereinigungswunsch mit dem ›Anderen‹ bleibt also unerfüllt und Narziss in der Zweieinheit mit sich stecken. Es ist die Qualität des ›Starren‹, die als Zwang, auf das Bild zu ›starren‹ und sich nicht lösen zu können, diese Einkapselung beschreibt.

Kein Gedanke an Nahrung, kein Gedanke an Schlaf kann ihn von dort losreißen. Doch im schattigen Grase gelagert, schaut er mit unersättlichem Blick die trügerische Schönheit an [440] und geht an seinen eigenen Augen zugrunde.

Hier wird nun die (Blick-)Bannung beschrieben, die von allem Leben wegführt und den Selbstbetrachter sprichwörtlich fesselt. Es ist das Selbstbetrachten, der Wunsch ein Bild (als vollkommene Einheit) festzuhalten, der Narziss zum Verhängnis wird. Das Bild und mit ihm die Tätigkeit des Schauens werden hier zum Inbegriff der Täuschung.

Dann erhebt er sich etwas, streckt die Arme zu den Wäldern aus, die ringsum stehen, und spricht: »O ihr Wälder! Hat je einer grausamere Liebesqual gelitten? Wißt ihr doch Bescheid und habt ihr doch vielen als willkommener Schlupfwinkel gedient! Könnt ihr euch in eurem langen, so viele hundert Jahre alten Leben [445] an jemanden erinnern, der so hingschmolzen wäre? Er gefällt mir, und ich sehe ihn; doch was ich sehe und was mir gefällt, kann ich nicht finden; so gewaltig ist der Trug, der den Liebenden gefangen hält! Und, was meinen Schmerz noch vertieft: Kein weites Meer, kein Weg, keine Berge, keine Mauern mit verschlossenen Toren, [450] nur ein wenig Wasser hält uns voneinander fern! Er selbst will umarmt werden! Denn sooft ich dem klaren Wasser einen Kuß geben will, strebt er mir, auf dem Rücken liegend, mit dem Munde entgegen. Man möchte meinen, ich könnte ihn berühren. Fast ein Nichts ist es, was den Liebenden im Wege steht. Wer du auch sein magst, komm zu mir heraus; was täuschest du mich, einzig schöner Knabe, [455] und wohin gehst du, Ersehnter? Gewiß bieten meine Erscheinung und mein Alter keinen Anlaß, davor zu fliehen, und sogar Nymphen waren in mich verliebt.

Schmerzlich sind die Trennung und das Flüchtige der Erscheinung. Das Starre als Metamorphosen-Qualität der Einheit wird nun mit einem Gegensatz konfrontiert: mit der kompletten Gestaltauflösung. Narziss versucht sich das Verschwinden des Anderen zu erklären, indem er erneut auf sich schaut und sich seiner vergewissert (»sogar Nymphen waren in mich verliebt). Das Drama der nun geteilten Einheit spitzt sich darüber zu, dass das Vereintsein mit sich als Liebespaar ein Vereinzelt-Sein und Getrenntsein

von Anderen/Anderem bedeutet und Narziss in das eigene Selbstbild einschließt. Narziss stellt fest, dass sich diese Trennung nicht überwinden lässt, egal wie nah er dem vermeintlich Anderen in der Spiegelreflexion kommt. Die Flüchtigkeit des Spiegelbildes unterstreicht erneut die Lebensferne und Irrealität dieser Einschlussgestalt.

Du versprichst mir mit freundlichem Gesicht etwas Hoffnungsvolles; strecke ich die Arme nach dir aus, streckst auch du sie mir freiwillig entgegen. Lächle ich, lächelst du mir zu; auch Tränen habe ich oft bei dir beobachtet, [456] während ich weinte. Durch Nicken erwidert du meine Zeichen, und so weit ich aus der Bewegung deines schönen Mundes schließen kann, antwortest du mir auch mit Worten, die nicht an mein Ohr dringen.

Die Verdopplung im Spiegel suggeriert einen Anderen, mit dem Narziss in einen Austausch treten möchte (Teilung). Die Spiegelreflexion wird als die Antwort des ersehnten Anderen missdeutet und täuscht den Betrachter, sodass der Wunsch nach Vereinigung unerfüllt bleibt.

Ich bin es selbst! Ich habe es begriffen und mein Bild täuscht mich nicht mehr. Liebe zu mir selbst verbrennt mich, ich selbst entzünde die Liebesflammen, die ich erleide. [465]

Das vergebliche Liebesbegehren schlägt nun in die Erkenntnis um die »wahre« Beschaffenheit des Gegenübers um: Es gibt keinen »realen« Anderen, nur ein täuschendes Bild, das seinen Betrachter widerspiegelt. Alle Wirkungen des Bildes gehen auf den Betrachter zurück. Bezogen auf den ersten Grundkomplex erkennt Narziss seine Zweieinheit mit diesem Spiegelbild. Im Hinblick auf eine frühere Episode des Mythos, der »realen« Begegnung mit Echo, zeigt diese Episode mit umgekehrten Vorzeichen, dass eine echte Austauschbewegung erneut nicht möglich ist. War Echo als »reale« Gestalt abstoßend, ist es nun die ent-täuschende Erfahrung, dass der Geliebte nicht wirklich ist.

Was tun? Bitten oder mich erbitten lassen? Worum soll ich denn bitten? Was ich begehre, ist bei mir. Der Reichtum hat mich arm gemacht. Könnte ich mich doch von meinem Körper lösen! Ein neuartiger Wunsch bei einem Liebenden: Ich wollte, der Gegenstand meiner Liebe wäre nicht bei mir!

Nun möchte Narziss aus dieser spiegelnden Zweieinheit mit sich heraustreten. Die Hermetik in dem Liebesbund mit dem Spiegelbild will er durchbrechen und ersehnt einen Teilungs-/Trennungsmoment, der ihm eine »echte« Begegnung und dann auch Vereinigung ermöglichen würde.

Schon nimmt mir der Schmerz die Kräfte, mir bleibt keine lange Frist mehr, [470] und ich erlösche im Lenz meines Lebens. Doch der Tod ist mir keine Last; denn der Tod wird mir die Schmerzen nehmen. Nur wünscht ich, der Geliebte lebte länger! Jetzt werden wir zu zweit als ein Herz und eine Seele sterben.

Trotz der Erkenntnis um die Beschaffenheit des Gegenübers verzehrt ihn die Liebesglut weiterhin und das Schicksal Narziss' bewegt sich in Richtung Tod (»erlöschen«). Obwohl es kein Entkommen gibt und sich die ersehnte Wandlung nicht einstellt – der »Anderer« ist weiterhin er selbst – hängt Narziss immer noch der Illusion des »Anderen« nach

(»Nur wünscht ich, der Geliebte lebte länger!«). Darin kündigt sich der Wahn an. Dieses Festhalten am Bild als Vereinigungswunsch über den Tod hinaus steigert sich in der kommenden Passage.

Sprach's und kehrte in rasender Leidenschaft zu demselben Spiegelbild zurück, [475] trübte das Wasser mit Tränen, und durch die Bewegung im See wurden die Umrisse unscharf. Als er sah, daß das Bild verschwand, schrie er: »Wohin fliehst du? Bleib und laß mich, du Grausamer, in meiner Liebe nicht allein! Laß mich, was ich schon nicht berühren darf, wenigstens anschauen und so dem unglückseligen Wahn Nahrung geben!« [480]

Narziss verfällt nun in den Wahn und versucht die bereits erkannte Realität des Bildes zu leugnen, indem er das Spiegelbild weiterhin als ein reales Gegenüber anspricht. Er möchte sich der Illusion des Bildes hingeben und ist bereit, Reduktionen (nur das Anschauen) in Kauf zu nehmen. Die Unberührbarkeit des Bildes, das ihn in eine Einheit mit sich selbst bannt, zeigt gleichzeitig auch seine Irrealität, Flüchtigkeit und Unhaltbarkeit an. Es ist die Flüchtigkeit der (Natur-)Erscheinung, im weitesten Sinne Sterblichkeit und Vergänglichkeit, die für den Lebensfluss allgemein steht und in einen Gegensatz zum Bildlichen (als Täuschung und Einheitsversprechen) tritt.

Und trauernd zerriß er das Gewand vom oberen Saum her und schlug sich mit den marmorweißen Händen an die nackte Brust. Von den Schlägen wurde die Brust rosig, wie Äpfel, die teils weiß, teils rot sind, oder wie eine noch unreife Traube, deren Beeren [485] die Farbe wechseln und sich allmählich purpurn färben.

Der Unberührbarkeit des körperlosen Bildes begegnet Narziss – quasi als Gegenreaktion – mit Autoaggression. Narziss, in der Einheit mit sich gefesselt, agiert seine Berührungssehnsucht und seine Wut über den fehlenden Anderen. Die Schläge bringen vorübergehend das Leben zurück.

Sobald er dies alles in dem wieder klar gewordenen Wasser erblickt hatte, ertrug er es nicht länger. Wie gelbes Wachs an einem schwachen Feuer und wie der morgendliche Rauhref an der warmen Sonne schmilzt, so schwindet er dahin, von der Liebe ausgezehrt, [490] und langsam nagt an ihm ein verborgenes Feuer. Schon hat er nicht mehr die Farbe, die aus Weiß und Rot gemischt ist, kein Schwung, keine Kraft, nichts mehr von dem, was eben noch das Auge erfreute; auch der Leib besteht nicht mehr, den Echo einst geliebt hatte.

Wie bereits zuvor Echo erleidet auch Narziss nach einer kurzer Selbstvergewisserung durch die Schläge einen Gestaltverlust. Während das Anschauen des Spiegelbildes in Starre versetzte und seinen Betrachter zu einer bewegungslosen Statue machte, ist es nun die Qualität des Brennens und Schmelzens, die den Körper gänzlich auflöst. Wie auch in der ersten Wandlung nimmt Narziss die Qualitäten des Bildes an. Es ist flüchtig und schwindet und mit ihm sein Betrachter. Das Einswerden (Einheit) – angefacht durch das Liebesbegehren – führt nun mit letzter Konsequenz zur ersehnten Verschmelzung, aber Gestaltauflösung und Tod.

Echo wurde bei diesem Anblick von Schmerz ergriffen, obwohl sie ihm grollte [495] und nichts vergessen hatte. Sooft der bejammernswerte Knabe »Wehe!« rief, wiederholte sie mit nachhallender Stimme: »Wehe!« Hatte er sich mit den Händen an Schultern und Arme geschlagen, ließ Echo das Klatschen widerhallen. Während er ins vertraute Wasser blickte, waren seine letzten Worte: [500] »Ach, vergeblich geliebter Knabe!« Ebenso viele Worte hallten vom Walde wider. Und auf sein »Lebe wohl!« gab Echo ein »Lebe wohl!« zurück.

Das Verhältnis von Einheit und Teilung als das Drama zweier Liebender, die nicht zusammenkommen, wird wiederaufgenommen. Narziss liebt sein Spiegelbild und Echo kann weiterhin nicht an ihn heran, da sie ebenfalls in die Wiederholung (mit umgekehrten Vorzeichen) gebannt ist. Sie vermag das Liebesbegehren, das nicht ihr gilt, lediglich zu wiederholen. »Ach, vergeblich geliebter Knabe!«

Er bettete sein Haupt aufs grüne Gras. Und der Tod schloß die Augen, welche die Schönheit ihres Eigentümers bewunderten. Auch nachdem er in die Unterwelt aufgenommen war, [505] betrachtete er sich im Wasser der Styx. Es klagten um ihn seine Schwestern, die Naiaden, schnitten sich Haarlocken ab und weihten sie ihrem Bruder; es klagten auch die Dryaden. In die Totenklage stimmt Echo ein. Schon bereiteten sie den Scheiterhaufen vor, Fackeln, um sie zu schwingen, und die Totenbahre: Da war der Leib nirgends mehr. An seiner Stelle finden sie eine Blume, [510] in der Mitte safrangelb und umsäumt mit weißen Blütenblättern.

Narziss hat in der Blickbannung eine Teilung erfahren, die ihn fortan in der Selbstbetrachtung einschließt. »Starre« als Gestaltqualität und »das Starren« als gebanntes Sich-Anblicken stehen hier in direkter Verbindung. Die Bannung ist derart anhaltend, dass sie noch über den Tod hinausreicht. Narziss hat bis dahin die Gestaltwandlung von der Starre (als der Versuch das Bild aufrechtzuerhalten) bis hin zum Schmelzen (als ein Verglühen vor Liebesbegehren) vollzogen. Dies sind zwei Pole, die aufgrund einer mangelnden Austauschbewegung zwei extreme Gestaltransformationen bewirken. Wie zu Beginn die Verehrer stehen nun die um Narziss Trauerenden außen vor.

Die überraschende Wandlung in eine Blume (Narzisse) zeigt das Fehlen von Übergängen in der Gestaltransformation an. Sie ist das Ergebnis einer fehlenden Austauschbewegung und trägt erneut einen eigentümlich irrealen Charakter und setzt den Mythos erneut unter das Zeichen des Schönen und Unberührten. Die Vereinseitigungen, in die der fehlende Austausch als unerfülltes Liebesbegehren führt, wurde bereits über die beiden Extreme des Starren und Schmilzenden erzählt. Sie handeln von der Unhaltbarkeit einer ungebrochenen Einheit.

Nach diesem Durchgang des psychologischen Entwicklungsgangs der Erzählung lässt sich Folgendes festhalten: Wenngleich das Narziss-Bild auf der Darstellungsebene im weitesten Sinn auf die Blickszene bzw. das Bildmotiv des Mythos zentriert ist, zeigt der Vergleich von Erzählung und bildlicher Darstellung eine große Übereinstimmung. Im Folgenden wird erläutert, ob die Grundqualität der Bannung (Version 1 der Bildbeschreibung) auch eine übergreifende Qualität der Erzählung darstellt. In einem zweiten Schritt wird die Figuration (Version 2), die sich als eine umfassende Spiegelerfahrung

erwies, mit der Komplexentwicklung des Mythos anhand der beiden ineinander gebrochenen Komplexe von Einheit und Teilung sowie Wahrheit und Täuschung verglichen.

3.2.2 Die Grundqualität der Bildwirkung (Bannung) im Vergleich mit den übergreifenden Erlebensqualitäten der Erzählung

Die Grundqualität der Bannung durchzieht in ihrer polaren Dynamik des Gebannt- und Verbannt-Seins Erzählung und Bilderleben gleichermaßen. In der Erzählung kündigt sich das Motiv der Bannung bereits in der Qualität des Vollkommenen und Schönen an, das Narziss kennzeichnet und andere in Bann versetzt und zugleich ›verbannt‹, da Liebe und Begehren nicht erwidert werden. Eine Form von Verbannung erleidet Echo bereits vor ihrer Begegnung mit Narziss zur Strafe für ihre Täuschungsversuche – ihrer eigenen Sprache beraubt, kann sie nicht mehr uneingeschränkt kommunizieren. In der Begegnung zwischen Echo und Narziss spitzt sich der Zusammenhang des Gebannt- und Verbannt-Seins schließlich in Form einer Verkehrungserfahrung zu: Echo, von Narziss zurückgewiesen, zieht sich enttäuscht/beschämt in die Wälder zurück und ist seither von niemandem mehr gesehen. Nach dieser Zurückweisung verkümmert Echo, da sie sich ohne Austausch, Anerkennung, Liebe nicht mit Anderem verbinden kann und erleidet einen Gestaltverlust: Sie wird zu Stein.

Die Blickszene im Mythos knüpft die Bannung explizit an ein (Spiegel-)Bild. Allerdings sind bereits alle vorherigen Momente der Bannung in der Erzählung auf eine Bildqualität, nämlich die des Vollkommenen, bezogen. Es sind ästhetische Qualitäten, die das Anschauen des Schönen und Vollkommenen von lebendigen Bezügen trennt, die Irrealität dieses Bildes betonen und in die Starre hineinführen. Das Schicksal des Erstarrens als Folge des Starrens (Anschauens) erleiden in der Erzählung sowohl Echo als auch (zwischenzeitlich) Narziss. Wie in der Erzählung, so zieht im Bilderleben der Narziss-Darstellung ein anziehendes, ideales Bild schillernd in seinen Bann. Der Betrachter des Bildes fühlt sich vom strahlenden Licht geradezu an- und auf das Bild gezogen. Dieses Gebannt-Sein hält so stark an, dass es den Probanden teils schwerfällt, das Interview zu beenden und sich vom Bild zu lösen.

Gleichermaßen wird auch das Verbannt-sein als Reduktionserfahrung im Bilderleben belebt. Analog zum Schwinden des Körpers und des Raumes in den Schicksalsverläufen von Narziss und Echo erlebt der Betrachter des Narziss-Bildes einen schmerzlichen Ausschluss. Das Bild sackt ins Dunkle ab, die Umrisslinie von Bild und Spiegelbild verhärtet sich und nichts und niemand ist zu sehen. Im Betrachter werden Erfahrungen von Zurückweisung und Isolation belebt.

Damit treffen Bild und Text gleichermaßen einen Kern des Mythos. Sie handeln beide von den Kehrseiten eines ungebrochenen Ideal-Bildes. In der Erzählung sind es zweimal Verkehrungserfahrungen der Bannung, die ein Gebannt-sein in ein Verbannt-sein kippen lassen. Der Betrachter des Narziss-Bildes erfährt dies sinnlich-nah als eine psychophysische Fixierung. Die Erzählung macht deutlich, dass dies ein zentraler Zug des Mythos ist, der – so zeigt es der erzählerische Strang um Echo – kein Bild im engeren Sinne erfordert und sich andererseits – dies bringt das Bilderleben hervor – sich besonders gut an einem Bild erfahren lässt.

3.2.3 Haupt- und Nebenfiguration im Vergleich mit der Komplexentwicklung

In diesem Unterkapitel wird der Frage nachgegangen, ob der auf psychologische Grundkomplexe hin beschriebene Erlebensgang der Erzählung auf das Bilderleben übertragbar ist, sodass das Bilderleben nun rückblickend auf die beiden Komplexe, Einheit und Teilung, sowie Wahrheit und Täuschung hin befragt wird.¹⁰

3.2.3.1 Erster Komplex: Einheit und Teilung

Die Figuration des Bilderlebens wurde als eine Spiegelerfahrung benannt, die dem (Selbst-)Betrachter vor Augen führt, wie uneinheitlich die eigene Selbstkonstruktion ist. Der Komplex Einheit und Teilung, im Mythos über die Geschichten vom Vereint- und Getrennt-Sein erzählt, entspricht der Konstruktion der Spiegelerfahrung mit dem Narziss-Bild: Der Selbstbetrachter schwelgt einerseits in der ungestörten Selbstschau und erfährt sich darin als Einheit. Zugleich begegnet ihm all das, was nicht ins Bild passt bzw. kein Bild sein kann und sich dem vereinheitlichenden Bild entzieht. Dies wird im Folgenden detailliert an den Bewegungen der Haupt- und Nebenfiguration beschrieben.

Analog zum Mythos steht die *Hauptfiguration* unter dem Stern des Vollkommenen und ungebrochen Ganzen. In der Spiegelerfahrung imaginiert/idealisiert sich der (Selbst-)Betrachter als schöne Einheit. In dieser Weise greift die Narziss-Darstellung die Qualitäten des Unberührbaren auf, vor denen der Betrachter staunend/bewundernd steht. Im Mythos ist dies als ein Liebesbegehren beschrieben, das unerwidert bleibt und die Verehrer des schönen Jünglings, Narziss, zu seinen Betrachtern degradiert. Im Bilderleben zeigt sich diese Qualität in dem Wunsch, sich selbst von den schönsten Seiten als eine ungebrochene Einheit zu sehen und zu erkunden. Zugleich ist die Sehnsucht entfacht, »sich« in dem bildlichen Gegenüber vollumfänglich zu sehen und die Distanz, die im Sich-Anschauen liegt, zu überwinden. Der Wunsch, sich zu verbinden, ist im Bilderleben als ein Verflüssigen der Grenzen und in der mythologischen Erzählung in der Qualität des Entflammbar beschrieben und führt in beiden Fällen zu dem Extrem des Verschmelzens.¹¹ Das Schmelzen [*»Wie gelbes Wachs an einem schwachen Feuer und wie der morgendliche Rauhfef an der warmen Sonne«*(485)¹²] endet im Mythos im vollständigen Gestaltverlust und ist im Bilderleben als ein Schwinden des verheißungsvollen Bildes in Szene gesetzt, das den (Selbst-)Betrachter gleich mit auslöscht. Wie in der Erzählung steigert sich auch im Bilderleben die Eigenliebe (hier als Wunsch, sich in einem Bild als schöne Einheit zu sehen) in eine Verschmelzungssehnsucht mit dem (bildlichen) Gegenüber.

10 Die Figuration des Bilderlebens und die Komplexentwicklung der Erzählung befinden sich auf der gleichen Beschreibungsebene, der Version 2.

11 Erzählung wie bildliche Darstellung sind um ein Sehnsuchtsmotiv der Verschmelzung zentriert. Im Hauptkomplex der Erzählung, Einheit und Teilung, geht es um die Frage des Vereint- und Getrenntsein mit sich und anderen und Anderem im weitesten Sinne. Es handelt sich um ein Liebesdrama der Verfehlung – Echo gelingt es aufgrund ihres Banns nicht, mit Narziss zusammenzukommen. Das Drama des Mythos wird damit ein erstes Mal vorgeführt: Es scheitert in diesem Fall zum einen an der fehlenden Eigenständigkeit, keine eigenen Worte sprechen zu dürfen; zum anderen am »Hochmut« des Narziss, der keinen (anderen) lieben kann.

12 PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, S. 157.

Ebenfalls analog zum Mythos kennzeichnet die *Nebenfiguration* Teilungsmomente, die die schöne Einheit zunächst auf belebende Weise durchbricht. Die Einheit wird als uneinheitlich erlebt – da schaut etwas anderes zurück, als erwartet, und die Figur eines ›Anderen‹ taucht in der Spiegelung auf. Im Mythos sind es jeweils zarte Variationen des Gleichen, die eine solche Brechung der (Bild-)Bannung leisten sollen. So darf Echo zwar nur wiederholen, aber sie kann dem Gesagten durch die Betonung eine variierende Bedeutung verleihen. Das Echo als akustische Spiegelung erzeugt somit eine mit der ungleichen Spiegelung des Narziss-Bildes vergleichbare Varianz. Und wie auch im Bild führt diese Varianz aus der homogenisierenden Deckungsgleichheit der 1:1 Wiederholung und Einkapselung ein Stück weit heraus. Die Erzählung unterstreicht, dass hierin die einzige Chance (für Echo) liegt, dem Verbanntsein zu entkommen und vom Geliebten trotz fehlender eigener Worte gehört zu werden. Von diesen Abweichungen erhofft sich Echo, Narziss ließe sich »erweichen«. Sie hofft durch diese Variation (Verrückung), Narziss möge aus seiner schönen Einheit mit sich heraustreten und den Austausch zulassen.¹³

Im Bilderleben der Narziss-Darstellung wird das Uneinheitliche des Bildes zu einem Hinweis für das ›Andere‹, das erweiternd und modifizierend aus der Homogenität einer deckungsgleichen Spiegelung herausführt. Das Einheits-Versprechen des Bildes wird auf belebende Art mit Realitäten konfrontiert und hinterfragt. Der Versuch, sich im Bild wiederzufinden, verbindet das Bilderleben der Probanden mit der Situation des Narziss' der Erzählung. Vergleichbar mit den Aktionen, die Narziss in der Erzählung im Hin- und Herbewegen vor dem Bild vollzieht, müht sich der Betrachter darin, das Bild zu verrücken. Wie in der Erzählung steht der Betrachter des Narziss-Bildes vor Undurchdringlichem und erfährt das Bild als »Barriere«; wie er sehnt er sich nach irgendeiner Form von Berührung oder Erlösung. Hierzu zählt auch das Durchstoßen in der Mitte. Nach einiger Zeit melden sich körperliche Bedürfnisse, die auf die Welt ›da draußen‹ aufmerksam machen. In der Erzählung sind es die Autoaggressionen im Anblick des Bildes, die kurzfristig Farbe und Leben zurückbringen. So wie in der Erzählung eine reale Begegnung zwischen Echo und Narziss missglückt und beide Figuren des Mythos schließlich von wichtigen Lebensbezügen abgetrennt und nicht (mehr) lebensfähig sind, so erfahren auch die Betrachter des Narziss-Bildes Formen des Getrennt- und Isoliert-Seins und der (Selbst-)Entfremdung. Die Verbannung von Echo im Mythos, die auch Narziss in seiner Gebundenheit an das Bild erlebt, entspricht im Bilderleben den Erfahrungen der Abspaltungen, die bildkonstituierend sind, jedoch die Lebendigkeit nehmen und anstelle der Selbsterfahrung in die Fremde/Entfremdung führen: Narziss vermag sich auch nach der Erkenntnis, dass es sich um ein Selbstbild handelt, nicht vom Bild zu lösen und verfällt dem Wahn. Analog zum Schicksal von Echo, die infolge

13 Der Versuch sich im Bild wiederzufinden verbindet das Bilderleben der Probanden mit der Situation des Narziss. Vergleichbar mit den Aktionen, die Narziss in der Erzählung im hin- und herbewegen vollzieht, müht sich der Betrachter darin, das Bild zu verrücken. Wie in der Erzählung steht der Betrachter des Narziss-Bildes vor Undurchdringlichem und erfährt das Bild als Barriere; wie er sehnt er sich nach irgendeiner Form von Berührung oder Erlösung. So melden sich nach einiger Zeit körperliche Bedürfnisse, die auf die Welt da draußen aufmerksam machen.

ihres gekränkten Rückzugs den Verlust ihrer sinnlichen Qualitäten und schließlich ihre Beweglichkeit/Lebendigkeit einbüßt und zu Stein wird, führt auch das Bilderleben in eine Situation der Unbeweglichkeit und Erstarrung.

Vor Liebe dahinschmelzen und zugleich vom Anblick erstarren sind zwei Bewegungen, die sich als Qualitäten auch durch die Erzählung ziehen. Bilderfahrung wie Erzählung münden gleichermaßen in die beiden Extrempole des Verschmelzens (Hauptfiguration) und Erstarrens (Nebenfiguration).¹⁴

3.2.3.2 Zweiter Komplex: Wahrheit und Täuschung

Neben dem Komplex, Einheit und Teilung, zieht sich auch der zweite Komplex, Wahrheit und Täuschung, durch die Erzählung. Die folgenden Erläuterungen sollen zeigen, inwiefern dieser Komplex gleichfalls ein psychologisches Grundverhältnis des Narziss-Bildes darstellt. Die Täuschungsversuche durch Echo und ihre Strafe stehen am Anfang der Erzählung. Narziss unterliegt ebenfalls einer Täuschung: Er glaubt in der Spiegelung einen anderen zu sehen, den man berühren und lieben könnte. In der Erzählung erfährt der Komplex eine Zuspitzung in der Aufdeckung dieser Bildtäuschung.

Anders als in der Erzählung erwartet der Betrachter des Bildes eine Spiegelszene zu sehen – und zwar unabhängig davon, ob der Narziss-Mythos als Bildthema bekannt ist oder erkannt wird (vgl. Interview 4). Mit anderen Worten, es wird vom Bildthema her eine Spiegelung des Betrachters im Wasser erwartet. Im Aufdecken der Differenzen zwischen Betrachter und Spiegelbild erscheint wie im Mythos die Figur des »Anderen« – hier jedoch als eine manifeste Bildrealität; in der Erzählung hingegen als Wunsch, da möge ein Anderer sein. Im Gegensatz zur Erzählung stellt diese Entdeckung zunächst eine Enttäuschung dar – ist doch die Hauptfiguration durch den Wunsch bestimmt, sich von den schönsten Seiten in einem Bild verdoppelt zu sehen. Das (Spiegel-)Bild deckt also eine Täuschung auf. Hierzu zählen auch die enttäuschenden Qualitäten dieses Anderen: er wirkt im Gegensatz zur Erzählung nicht wunderschön und begehrenswert und rechtfertigt den Verschmelzungs-/Vereinigungswunsch nicht. »Der Andere« im Bild ist in der Erzählung, wie im Bilderleben gleichermaßen, aber auf andere Weise eine Sehnsuchtsfigur. Der Narziss in der bildlichen Darstellung hingegen muss sich etwas anderes vorstellen, als das, was das (Spiegel-)Bild zeigt. Somit steht das Spiegelbild im Bilderleben nicht für die Illusion/Täuschung, sondern für unliebsame Realitäten – für das, was dem (Ideal-)Bild nicht angehört. Dass auf unterschiedliche Weise an Realitäten vorbeigesehen wird – in der Erzählung am Gehalt des Bildes als Spiegelbild und im Bilderleben an der Figur des Anderen – bildet wiederum einen gemeinsamen Zug von Erzählung und Darstellung auf der Ebene der Hauptfiguration.

Im Mythos heißt es – »*er geht an seinen Augen zugrunde*« (440)¹⁵. Die Bannung vollzieht sich über das Anschauen, das als solches bereits aus Lebensbezügen herausführt.

14 Ein Unterschied: Während in der Erzählung ein Ideal-Bild das »Starren« und »Erstarren« bewirkt, da es sich als unberührbar erweist, sind es im Bilderleben die verrückenden Qualitäten, die zunächst belebend wirken, das Bild zu einem Gegenüber machen, an ihr Extrem geführt jedoch zum völligen Entgleiten und Entgehen von Welt führen.

15 PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, S. 155.

Der täuschende Gehalt dieses Sich-Sehens liegt in beiden Fällen in der Erfahrung, ›sich nicht greifen zu können. Entsprechend ist das Spiegelbild/der Andere analog zur Erzählung auch in der bildlichen Darstellung im Schwinden begriffen. Im Hineinversetzen in den Betrachter des Bildes *im* Bild, von dem erwartet wird, dass er sich selbst sieht, wird diese Frage nach dem Spiegelbild nochmals verdoppelt. In der Bildwirkung, die als Spiegelerfahrung klassifiziert wurde, stellt der Betrachter des Bildes – analog zur Erzählung – fest, dass das Bild nicht nur eine Spiegelszene darstellt, sondern dass das Bild *ihn* spiegelt.

Ein interessanter Umschwung im Narziss-Mythos bildet der Moment, in dem Narziss erkennt, dass es sich um ein Trugbild handelt. Dies ist im Bilderleben mit dem Verdacht vergleichbar, etwas Eigenes auf das Bild projiziert zu haben – also nicht mehr über *das* Bild, sondern über sich zu sprechen. Anders als in der Erzählung führt diese Erkenntnis den Betrachter jedoch nicht in die Verzweiflung, sondern wird als interessante, teils freudige Entdeckung wahrgenommen. Eine Besonderheit des Bilderlebens stellt zudem die Unentschiedenheit bezüglich der Frage der Bildwirkungsbedingungen dar. So lässt sich nicht eindeutig sagen, dass das Bilderleben nur mit dem Betrachter zusammenhängt.¹⁶ Der Grundkomplex von Wahrheit und Täuschung kondensiert in der Frage »Bin ich's?« – eine Frage, die Haupt- und Nebenfiguration übergreift. Die Verbundenheit von Haupt- und Nebenfiguration wird in der Erzählung an der Figur »Echo« deutlich: Auf der Konstruktionsebene ist sie Narziss ähnlich und doch jemand anderes. So blicken die Bildbetrachter des Narziss-Bildes, in der Entdeckung des Anderen bzw. Andersartigen im Bild, eben nicht auf etwas, das ihnen nicht angehört, sondern auf etwas, das als abgespaltener Anteil und fehlender Ganzheit auf schmerzliche Weise mit ihnen verbunden ist.

Inwiefern sind die beiden Grundkomplexe im Bilderleben aufeinander bezogen? Der erste Komplex, Einheit und Teilung, inszeniert sich im Bilderleben in Form einer Spiegelerfahrung, in welcher sich die Teilung als Gegenübertreten des Bildes an den Einheitswunsch knüpft, sich vollumfänglich in diesem Bild zu sehen. Die Unmöglichkeit dieses Vorhabens, wird auf der Ebene der Nebenfiguration zu einer Spiegelerfahrung, die das Bild (Abbild) auf seinen Wahrheitsgehalt hin befragt, wodurch sich der zweite Komplex in Szene setzt. Dem Betrachter des Narziss-Bildes tritt ein verrücktes, verzerrtes Selbstbild entgegen – ein Gegenüber, das ein anderer sein kann bzw. ein Eigenanteil, der nicht ganz zum eigenen Selbstbild passt. Paradoxaerweise ist es die Entdeckung der Verzerrung bzw. Verrückung, die die Bildtäuschung durch das Ideal-Bild aufdeckt. Der Zerrspiegel spricht insofern die »Wahrheit« als dass nicht ›sich‹ mich in einem Bild sehen kann, sondern in diesem Bild ›Anderer‹ wirksam sind: Die Figur des ›Anderen‹ – stellvertretend für alles, was im Bild ausgeschlossen ist – verweigert, verzerrt und verweist auf abgespaltene Realitäten.¹⁷ Bildliche Darstellung und Erzählung treffen sich in diesem Punkt: beide machen auf die Notwendigkeit dieses Austauschs,

16 Diese Frage wird im Bildreflexionsteil (Teil IV, Kapitel 1) wieder aufgegriffen. Sie leitet über die Konstruktionserfahrung der Betrachter zu einer Erörterung der Erkenntnisfragen um die Medienabhängigkeit der Selbstentdeckung.

17 Ein Exkurs in einschlägige Bild- und Blicktheorien (Teil IV, Kapitel 2) wird diese Dimension des Anderen aufgreifen.

des Uneinheitlichen, Verzerrenden und Sich-Ergänzenden aufmerksam. In einem völligen Aufgehen *in* anderem, als auch in einer völligen Isolierung *von* anderem ist kein Leben möglich. Während die Erzählung dies auf die beiden Protagonisten Echo und Narziss verteilt, wird dies im Narziss-Bild in der Spiegelung als jeweiliger Endpunkt einer konträren innerseelischen Bewegung der Abgrenzung und Verbundenheit erfahren.

3.3 Konstruktionsproblem einer Selbstschau: Die Unhaltbarkeit eines Bildes

Die Liebesdramen der Erzählung handeln von einer Unberührbarkeit, die bereits vor der eigentlichen Bild- und Spiegelszene, die Kehrseiten einer Bildqualität beschreibt: Das Bildliche friert lebendige Bewegungen ein, verhindert Austausch und Wandel und erschwert damit die Lebensvollzüge. Im Mythos kollidiert diese Qualität des Starren und Unbeweglichen mit dem drängenden Liebesbegehren. Dies steigert sich in der Spiegelszene des Mythos in der Erfahrung, dass Narziss einem täuschenden Bild aufsitzt und ›sich‹ in dem Spiegelbild nicht greifen kann. So wünscht sich auch Narziss, sich aus seiner Konstitution lösen zu können, um die Bildbarriere zu überwinden.

Analog hierzu lässt sich das Konstruktionsproblem der Spiegelerfahrung am Narziss-Bild als eine nicht gelingende Vermittlung zwischen der Verschmelzungssehnsucht (mit sich eins sein) und der Anschauungsfunktion (sich in anderem sehen) verstehen. Sowohl die Vereinseitigung auf die Verschmelzungsseite hin, die Bild und Betrachter eins werden lässt, als auch das umgekehrte Extrem, der Rückzug auf die Anschauung, die das Bild vom Betrachter trennt, münden in der Unhaltbarkeit des Bildes. Die Berücksichtigung des Prozesses der Bildbetrachtung, in der die Bild- und Betrachterposition uneindeutig werden, bildet eine Mischform. An ihr erfahren die Betrachter, dass ein Bild ›als solches‹ isoliert vom Vorgang der Betrachtung nicht haltbar ist.

Das Konstruktionsproblem der Unhaltbarkeit des Bildes lässt sich neben den Figurationspolen noch weiter ausdifferenzieren und durch vier Dimensionen hindurch beleuchten: Das (Spiegel-)Bild erweist sich in zeitlich/körperlicher (1), räumlicher (2) und ästhetischer (3) Hinsicht als unhaltbar. Die Unhaltbarkeit widerspricht zudem einer grundsätzlichen Bildfunktion, denn der Selbstbetrachter erwartet sich im Bild in seinen fest umrissenen Grenzen zu sehen. Somit erweist sich das Bild auch unter einem funktional-konstitutiven (4) Aspekt als unhaltbar.

Die *zeitlich/körperliche Dimension der Unhaltbarkeit des Bildes (1)* schlägt sich in der Bildbetrachtung in einem Widerspruchserleben nieder: Dass ein Sich-Sehen und Sich-Berühren in der Gleichzeitigkeit des Vorgangs unmöglich ist, beschreibt auch die mythologische Erzählung. Egal welche Tätigkeiten Narziss vor dem Bild vollführt – Lachen, Schmeicheln, Küssen, ins Wasser greifen – das Bild erwidert die Gesten sogleich, verschwindet jedoch, wenn Narziss versucht sein Gegenüber zu berühren. Sie handelt von der Problematik der Körperlosigkeit und Unberührbarkeit eines Bildes. Anders als im Nacheinander der Erzählung tritt sie im Narziss-Bild als ein Widerspruch auf – nämlich darin, dass es die beiden Bewegungen, Sehen und Berühren, in einem Moment zeigt: Durch die bereits vollzogene Geste (Hand im Wasser) dürfte das Bild nicht zu sehen sein. Als Bild (Momentaufnahme) erweist es sich gegenüber

den Realitäten von Raum und Zeit als unglaubwürdig und verweist zugleich auf die Wandlungslogik der Wirklichkeit.

Zur zeitlichen Unhaltbarkeit gehört untrennbar auch die körperliche Unhaltbarkeit, denn das Bild lässt sich nicht berühren und das Betrachten widerspricht auf Dauer der körperlichen Konstitution des Betrachters. Er kann nicht ewig in dieser Position dieser Position des Betrachters verharren. Der Narziss der Erzählung verbietet sich schließlich die Berührung des Bildes und sucht das Bild (vergeblich) über das Anschauen zu erhalten. Die körperliche Unhaltbarkeit, das schwindende Moment, knüpft sich im Bilderleben auch an die Qualitäten des Bildes im Bild bzw. an die Figur im Abbild: Sie wirkt flüchtig, bereits tot und in Zersetzung begriffen. Ihr haftet die Vergänglichkeit des Lebens an, wodurch die Frage aufkommt, ob es sich überhaupt um ein Bild handelt. Bild und Text erzählen gleichermaßen von der Flüchtigkeit und Künstlichkeit eines Bildes. Sie führen dem Betrachter die medialen Bildqualitäten des *Erscheinens und Verschwindens* vor Augen. Das Bild, das einen Moment festhält, gerät in einen Widerspruch zur Transformationslogik des Lebens und – damit untrennbar verknüpft – zur körperlichen Konstitution des Betrachters.

Eine zweite Dimension der Unhaltbarkeit betrifft *die Frage des Raumes* (2) – denn die Bildbetrachtung als Spiegelerfahrung erzeugt eine räumliche Hermetik. Sie ist sichtbar an der durchgezogenen Umrisslinie, die Narziss und sein Bild zu einer Gestalt zusammenschließt und nach außen isoliert. Diese visuell offenkundige Einschluss-/Ausschlussgestalt wird in der Bildbetrachtung als Bannung erlebt. Die Bannung wiederum geht auf die verheißungsvollen Spiegelfunktionen des Bildes zurück. Der Betrachter erwartet, der Betrachter einer Spiegelszene zu sein, und entdeckt schließlich die Spiegelwirkung auf ihn. Diese Spiegelung bildet im Gegensatz zur Erzählung eine freudige Entdeckung. Sie eröffnet diverse Möglichkeiten der Selbstbetrachtung und Selbstbehandlung. Das Spiegelbild macht das ›Ich‹ in der Betrachtung zu einem Selbstbetrachter und das Bild zu einem Selbst-Bild. Dieses ›Ich‹, das an einem Bild beschaubar wird, lässt sich lieben, bewundern, kritisieren und in Abgrenzung zu anderem setzen. Es dient der Selbstversicherung und wirkt richtungsweisend. Der Betrachter des Spiegelbildes möchte sich zudem erweitern und ganz im Bild aufgehen, mit sich eins sein. Diese Bewegung mündet im Bilderleben, an ein Extrem geführt, in der Verschmelzung mit dem Bild. Der Wunsch, sich selbst zu berühren bzw. ganz zu umfassen, tritt in einen Gegensatz zur Anschauungsfunktion des Bildes: Wer mit sich verschmolzen ist, kann sich nicht mehr in einem Bild sehen. *Verschmelzen bedeutet Verschwinden*. Diese Dimension der Unhaltbarkeit führt auf die Motive der Selbst-Schau zurück. Und hier treffen sich erneut Erzählung und bildliche Darstellung. Sie erzählen beide von den Kehrseiten der Eigenliebe, die ›blind‹ für anderes macht. So handelt die Erzählung bereits vor der eigentlichen Bild-/Blickszenen von einer Gestalt, die sich selbst genügt und über den fehlenden Austausch mit anderem letztlich nicht lebensfähig ist. Im ›Starren‹ auf ein Bild verkehrt sich der Wunsch, sich selbst zu umfassen und ganz zu berühren. Am Narziss-Bild wird durchlebt, wie isolierend sich eine solche »Blickfixierung« auswirkt. Die Ausschlüsse des Selbstideal-Bilds verhindern lebensnotwendige Austausch- und Realitätsbewegungen und schließen den Selbstbetrachter räumlich ein. Das Ideal ist hier die Ganzheitsillusion. An ein Extrem geführt löst sich das durch die Eigenliebe motivierte Bild im Verschmelzungswunsch mit ihm auf. Zum räumlichen Einschluss

und Ausschluss gehört auch das ›Starren‹ auf das Bild, das vom Leben entrückt und nicht auf Dauer zu bewerkstelligen ist.

Gleichzeitig wird das Einheitsversprechen im Bilderleben immer wieder durch Inkongruenzen im Spiegelbild gestört. Es handelt sich hierbei um die *ästhetische Unhaltbarkeit des Bildes* (3). Anschauung und Verschmelzungswunsch widersprechen sich in diesem Zug insofern, als dass das hässliche Bild den sehnsuchtsvollen Blick nicht rechtfertigt. Wie in der Erzählung wird die Begegnung zwischen Bild und Betrachter durch das Bild selbst, wenn auch in anderer Weise gestört. Auch im Ovid-Text ist es eine ästhetische Dimension, die Narziss zum Verhängnis wird. Das Wunderschöne (die Quelle) verwandelt auch Narziss und lässt ihn zu einer unbeweglichen Statue werden: wunderschön, unberührbar, aber nicht lebensfähig. Im Bilderleben handelt es sich hingegen um die Hässlichkeit und Vergänglichkeit der Figur im Spiegelbild, das kein (Ab-)Bild desjenigen sein kann, der hineinschaut. Der Versuch, dieses Bild festzuhalten, scheitert hier nicht am wunderschönen Bild, das einen ›anderen‹ verspricht/vortäuscht (Ovid), sondern an den unschönen Realitäten, die entgegenblicken und nicht annehmbar sind – besonders zugespitzt am Bild im Bild, aber auch an der Figur des Narziss spürbar, die nicht nur schön, sondern auch unförmig/fragmentiert wirkt (Caravaggio). Diese dritte ästhetische Dimension der Unhaltbarkeit führt zu einem kompletten Abrücken des Bildes von den Vorstellungen des Betrachters bzw. zum Modell des Bildes. Es ist unhaltbar, da es in seiner Hässlichkeit, *Widersprüchlichkeit und Zersetzung* für den Selbstbetrachter nicht annehmbar ist. Der Kontrast erweckt den Eindruck, dass es sich gar nicht um ein Bild handelt.

Und nun zur letzten, *funktional-konstitutiven Unhaltbarkeit des Bildes* (4). Im Anschauen, so erleben es auch die Betrachter des Narziss-Bildes, vollzieht sich eine Trennung zwischen Bild und Betrachter, die dem Wunsch mit dem Bild eins zu sein zuwiderläuft. Der Selbstbetrachter stellt fest, dass er das gar nicht alles ist, was ihn dort anblickt und dass er dazu nicht ›Ich‹ sagen kann (s.o.). Die beschriebenen Unvereinbarkeiten, die das Bild unhaltbar machen, stellen den Betrachter vor eine Integrationsaufgabe. Darin befragt er das Bild in seiner identifikatorischen Funktion. Im Bilderleben kommt es zu einem Ringen um die Wahrung einer Fassung, in der auch Brüche, Verrückungen, Widersprüchliches Raum erhalten müssen. Die Uneinheitlichkeit bringt einerseits Lebendigkeit hinein und motiviert Entwicklungen, bewegt sich aber auf eine vollständige Zersetzung hin. Sie vermag das Bild so sehr zu »verrücken«, dass die Herstellung eines einheitlichen Bildes nicht gelingt. Das mühsam über ein Bild hergestellte/entdeckte ›Ich‹ ist sich selbst fremd geworden. So kann sich die Suche nach dem ›Eigenen‹ in der Selbst-Schau in ein Fremdwerden verkehren, das Auf-Sich-Schauen zu einem unverbundenen Nebeneinanderstehen dessen führen, was sich ›gegenseitig‹ anschaut. Mit dieser *Undurchdringlichkeit und Undurchsichtigkeit* verweigert es seine Bildfunktion. Es wird zur »Bildbarriere«. Damit vermag das Spiegel-Bild sein Integrations- und Identifikationsversprechen nicht einzulösen. Es widerspricht in seiner nicht integrierbaren Uneinheitlichkeit den erwarteten Bildqualitäten und Bildfunktionen.

4. Typisierende Beschreibung

Das Konstruktionsproblem führt den Betrachter an ein Bild-Paradoxon heran: Die Unhaltbarkeit eines Bildes wird an einem Bild (für alle Zeiten) beschaubar. Es zeigt seine spezifische Stellung zur Wirklichkeit, die hier am Beispiel einer Formensuche (Ich-Entdeckung) rund werden will, aber nicht kann. Die Unhaltbarkeit des Selbst-Bildes mündet in eine Vermittlungsaufgabe zwischen der Verschmelzungssehnsucht (mit sich eins sein) und der Anschauungsfunktion (sich in anderem sehen).

Der Selbstbetrachter steht vor der Schwierigkeit, die Doppelheit, mit sich eins sein und zugleich uneins zu sein, wiederum in eine Gestalt zu bringen. Er versucht die Unstimmigkeiten entweder zu korrigieren oder in Gesamtkontexte einzubetten, um das Bild zu erhalten und zugleich in einen lebendigen Austausch mit ihm zu kommen. Über aufwendige Konstruktionen, ein Verändern und Eingreifen in das Bild, sowie durch die Überführung des Bildes in ein organisches Nacheinander oder über die Einbettung in Alltagskontexte vollzieht sich ein mühsamer Aneignungsprozess, der indes nicht vollständig gelingt. Den beschriebenen Lösungstypen gelingt es jeweils nicht in einen lebendigen Austausch mit dem Bild zu kommen, sodass alternativ Trennungen vollzogen werden, der Betrachter ins Agieren gerät und sich schließlich vom Bild zu lösen sucht. Der immanente ikonoklastische Zug der Narziss-Darstellung, die dargestellte Unhaltbarkeit des Bildes als bewegendes Thema des Bildes, wird jedoch nicht nur als schmerzhaft, sondern auf der anderen Seite als genussvoll erlebt: im Erleben drängt es aus der Einheit und Identifizierung heraus. So spitzt das Bild im Erleben diesen Wunsch zu, es zu überschreiten, zu durchstoßen und zu zerstören. Es setzt seine Selbstüberwindung in Szene und bleibt doch ein (gemaltes) Bild. Dieses Erlebnismoment wird von Probandenseite als besonderer ›Witz‹ des Bildes empfunden. An diesem Gestaltparadox ›scheitern‹ jedoch alle Versuche (Umgangsformen), das Bild in eine vereinheitlichende Gestalt zu bringen, die den beiden Tendenzen, Einheitlichkeit und Uneinheitlichkeit von Formenbildung, gerecht werden bzw. die Verschmelzungssehnsucht mit der Anschauungsfunktion vereinbaren könnten.

Die Umgangsformen bewegen sich zwischen Konstruieren und Zerstören, zwischen Integrieren und Loslösen. Sie bilden zudem Methoden, die durch die Gegensatzqualitäten von abstrahierender Reflexion (Symbolisieren, Ironisieren, Intellektualisieren, Verlagern, Fabulieren) und einem handgreiflichen Hineingehen (Korrigieren, Miteinbeziehen, Handeln, Sich-Lösen) geprägt sind. Die Extreme des Erstarrens und Verschmelzens entsprechen der Kluft, die auch zwischen den beiden Sorten von Umgangsformen liegen. Sie münden ins Extrem des Hoch-Kultivierten einerseits und in die Archaik des ›Einverleibens‹ oder ›Zerstörens‹¹⁸.

18 Diese Qualitäten entsprechen dem Gegensatz des Sakralen zum Profanen, die das gesamte Werk von Caravaggio prägen.

4.1 Symbolisieren (Als-Ob-Konstruktionen)

Die Kluft zwischen Sehen und Berühren lässt sich über das Aufsuchen von Entsprechungen der beiden Seiten in Form von Als-Ob-Konstruktionen mildern. Das Seelische (Latente, in der Anschauung liegende) soll mit dem Körperlichen (Manifeste, Berührbare) in Einklang gebracht werden. So beschreiben die Probanden, wie in einer körperlichen Haltung jeweils auch etwas Seelisches liegt: So sitzt er »vom Gram gebeugt« da und ist in sein Spiegelbild de facto »versunken« – nämlich sowohl mental, als auch real, da am Bildgrund etwas »wie versunken« daliegt (6). Das Bild will offensichtlich real be-griffen, also angefasst werden – denn Narziss fasst hinein. Gleichzeitig will es aber auch mental begriffen im Sinne von »verstanden« werden. Eine »Haltung« lässt sich als eine physisch sichtbare (Körper-)Haltung beschreiben und ebenso als ein innerer Seelenzustand (6) – so wie ein Trauernder die Hände vor das Gesicht schlägt oder die Augen schließt [wie hier im Bild], »was witzigerweise gar nicht dem [konkreten] Anblick [geschuldet] sein muss«, sondern als Geste, metaphorisch für die Trauer stehen kann. (6) Neben der Verbindung darf uneindeutig bleiben, ob z.B. die konkrete Geste des Augen-Schließens für einen übergeordneten Gedanken steht im Sinne von »vor etwas die Augen verschließen« oder nicht.

Ein Aufstehen vom Bild kann sich sinnlich-konkret vollziehen und über die Handlung hinaus eine Perspektiverweiterung darstellen/symbolisieren: »Wenn er jetzt aufsteht – wenn wir jetzt metaphorisch bleiben – dann wird ja die Realität größer sozusagen« [...] »auch metaphorisch, dass der Horizont sich erweitert« (4). Und umgekehrt wird herausgestellt, dass eine Metapher wie »die Oben-Unten-Metapher« nicht (nur) abstrakt ist, sondern den »räumlichen Begriffen« zugehört – denn das »Untere steht ja immer für das Unbewusste, Unterbewusste« (6). Das Sich-Spiegeln kann sich real an einem Spiegel vollziehen oder auch eine innerseelische Spiegelung meinen: »Deine Selbstbezogenheit ist so, wie als wenn du dich im Spiegel anschauen würdest« (6).

Diese Vermittlungsstrategie wirkt verbindend/integrativ und unterzieht die Bildbetrachtung einer Reflektion, womit sie sich vom Konkreten ein Stück weit löst. In ihren ausgeprägten konstruktiven Zügen bleibt diese Umgangsform jedoch letztlich *unlebensdig*. Der Betrachter wird in dieser Umgangsweise wie zu einem Wissenschaftler, der das Bild untersucht. Er betrachtet das Bild, »als ob« er es betrachten würde und bleibt hierüber notgedrungen außen vor. Das Sehen der Zusammenhänge geht zulasten der Erlebensstiefe (Greifbarkeit).

4.2 Ironisieren

Das Ironisieren bildet eine Umgangsweise, die die Brüche des Bildes spielerisch aufnimmt und dem teils empfindlich berührten Betrachter Distanz verschafft. So lassen sich Berührungsmomente in Ironie wenden: »Das ist das erste Mal, dass ich auf Deutsch weine« (8). Um aus der Bannung des unerträglich Schönen herauszukommen – einer Schönheit, die zudem mit dem eigenen und notgedrungen mittelmäßigen Leben zu konkurrieren beginnt – helfen ironische Betitelungen der Gesamtszene: »Adliger an Wasserquelle verjagt Goldfisch« (10). Die Idee, dass es sich um eine Waschszenen handelt bricht das Idealbild auf wohltuende Weise ins Alltägliche, wodurch es für den Betrach-

ter ›greifbarer‹ wird: »Und beim Waschen denkt man dann: ›Ach, was bin ich hübsch, auch wenn mein Knie kaputt ist‹ (10).

Die wechselseitige Abhängigkeit zwischen Bild und Betrachter wird in folgender ironischen Wendung auf die Spitze getrieben und über den ›Witz‹ verträglich: »Um zu existieren braucht er unsere Anwesenheit, weil wenn wir nicht weg gehen, bleibt er da« (8). Derartige ironische Wendungen bieten eine Fassung, können jedoch einen emotionalen Zugang versperren. Sie kranken daran, *indirekt* zu sein und halten den witzelnden Betrachter (wenn auch zum Schutz) außen vor.

4.3 Intellektualisieren (Metaperspektiven)

Das Intellektualisieren bildet eine Umgangsform, die ebenfalls Distanz verschafft, indem sich der Betrachter vom Konkreten löst. Dies wird als entlastend erfahren, denn »der Blick ermüdet ein bisschen« und man schaut »weniger jetzt auf Details« (6). Gleichzeitig verspricht diese Strategie eine Einordnung in größere Kontexte, die das Bilderleben zu einer bereichernden, wertvollen Erfahrung macht. Der Betrachter nimmt eine Metaperspektive ein und sucht die Unstimmigkeiten/Widersprüchlichkeiten im Bild in einen philosophischen Kontext zu heben, um hierüber Verständnis zu generieren. So begründet ein Proband die Erfahrung des Nicht-Sichtbaren im Bild mit einer Aussage von Magritte: »Alles was man sieht, verdeckt etwas was man nicht sieht.« (3) Das Dilemma der Sichtbarkeit, gleichzeitig etwas zu zeigen und zu verdecken, scheint hier auf ein Bild gebracht: »Das hat eigentlich was mit dem Schauen zu tun – [nämlich] ein Verdecken von Sachen.« So kann man »durch Wegnehmen und Hinschauen etwas aufdecken, aber immer nur ein bisschen« – denn »hinter dem Bild sieht man die Wand nicht« und so fort (3). Die Erfahrung, kein einheitliches Bild entwickeln zu können, dieses nur in Fragmenten dargereicht zu bekommen, wird aus diesem Kontext heraus verständlich: denn »die Menge des Nichtgesehenen überwiegt ja immer ins Unendliche« (3). Um das Uneinheitliche und Wirklichkeitsentfernte in ein Bild zu fassen, wird eine Theater-Metapher herangezogen. Mit seinen unecht wirkenden Qualitäten und als »doppeltes Spiel« eröffne das Bild eine Gesamtsicht auf das »Schauspiel des Lebens« (5). An den nicht miteinander zu vereinbarenden Seiten lässt sich sowohl die Relativität als Wirklichkeitsprinzip, als auch die Übertragbarkeit von Prinzipien erhellen: »Auch die Relativität wurde schon benutzt in einem anderen Kontext. Das ist sie in der Theorie wissenschaftlich, aber auch religiös.« (11).

Die Erörterung des Zusammenhangs zwischen Körper und Seele bietet ebenfalls ein Erklärungsmodell: Wenn man sagt, »das Spiegelbild hat Bewusstsein« und dass die »Seele eine gewisse Art von Körperlichkeit« ist (3), dann ließe sich die Unmöglichkeit des Bildes erklären, dass »obwohl seine Hand im Wasser ist« keine Wellen zu sehen sind und »die Reflektion total stabil« bleibt (5). Die Konstruktionen können auch ins Esoterische kippen: »Dieses runde-ovale, mit dem Knie genau im Zentrum hat auch irgendwie was von einem Augapfel, was auch wieder auf das Betrachten vielleicht verweist, der Spiegel, der Spiegel zur Seele« (9). Der Vergleich mit dem Bild von Magritte »C'est ci ne pas un pipe« soll die Differenz zwischen dem Metaphorischen und dem Physisch- Realen in einer ironischen Wendung verträglich machen: »Dies ist kein Spie-

gelbild – stimmt, weil es natürlich gemalt ist« (3). Diese Wendung erlöst ein Stück weit aus der Spiegelerfahrung, die nahe rückt.

In dieser Lösungsform wird die Doppelkonstruktion des Bildes mal zu einer Weltformel, mal zu einer ironischen Wendung und Parabel auf das Leben. Sie schafft Distanz und eröffnet eine Auseinandersetzung mit den großen Themen der Menschheit, die sich im Bild thematisch auffinden lassen. Der Betrachter avanciert zum Philosophen, indem er die (entzweiende) Anschauung in eine gedankliche Anschauung verlagert. Die Tätigkeit des Abstrahierens, die diesen Umgangstypus prägt, wird ihrerseits einer Reflexion unterzogen. Es werden philosophische Fragen aufgeworfen, die notgedrungen unbeantwortet bleiben: Wie steht es um das Verhältnis zwischen dem Konkreten und dem Abstrakten, zwischen Idee und Realität, zwischen Körperlichkeit und Gedankenwelt? Diese Umgangsform nimmt das Spiel zwischen manifestem und latenten Bildinhalt auf und sucht diese Gehalte auf einer abstrakten Ebene zu halten und nicht zu vereindeutigen: In dem Dazwischen vermag es dem Konstruktionsproblem (etwas sein und zugleich etwas anderes sein) zu begegnen, scheitert jedoch in dem Moment, in dem die Überlegungen plötzlich zu weit hergeholt, interpretativ oder projektiv wirken. Und so bemerkt ein Proband: »Man kommt ein bisschen von dieser konkreten, pictoralen, gemalten Person weg und mehr auf den allgemeinen psychologischen, anthropologischen Zustand« zu sprechen (6).

Die vielversprechende Meta-Perspektive/philosophische Einbettung wirkt letztlich zu *unspezifisch* und geht teils am Konkreten des Bildes vorbei. So erscheint z.B. die Schauspiel-Metapher doch zu verallgemeinernd zu sein und verliert darüber ihre Aussagekraft für das Bild: »Ich denke, dass alles ein Theater ist« (5). Es brechen allorts wieder Unstimmigkeiten/Zweifel auf: So ist beispielsweise nicht klar: spricht man nun darüber »auf einer abstrakteren Ebene [oder] auf einer rein physischen« (3). In dieser Schwebelage gerät der Betrachter ins bloße »Spekulieren« hinein; die Einordnungsansätze erscheinen »sinnlos« (2). Vieles, was zum Bild gesagt wurde oder zu sagen wäre, wird als »Abschweif« (6) entlarvt oder wirkt derart »überinterpretiert«: »Das hat jetzt mit dem Bild gar nichts zu tun« (3).

4.4 Korrigieren

Die Vorstellung ins Bild einzugreifen und es zu korrigieren, indem Bilddetails ausgeblendet ergänzt, verändert werden, »erlöst« vorübergehend aus der Bannung der Anschauung und verspricht zugleich ein kongruentes Bild zu erschaffen. Dieser Typus verlässt dabei nicht ganz die Anschauungsebene und erfährt sich gleichzeitig als kreativ und an der Bildgenese beteiligt. Er vermittelt ebenfalls zwischen Loslösung (Bilddetails ausblenden) und Konstruktion (Bilddetails imaginativ fortsetzen und verändern). Das Ausblenden geschieht über ein Zukneifen der Augen, »damit das so unscharf wird« (9). Der Betrachter wird sich der Methode des Isolierens bewusst: Auf diese Weise kann man »nur diese hell-dunkel-Akzente dann für mich nochmal isolieren« (9). Dies hilft sich »ungestörter auf die Komposition zu konzentrieren – ansonsten ist man so »abgelenkt von den ganzen Details« (9). Hierüber erhofft sich der Betrachter »mehr Spielraum« in der Konzentration auf »irgendwelche Wahrnehmungs- und Stimmungsschichten« (9).

Das Wegblenden bestimmter Details ermöglicht es, ein prägnantes Bild zu kreieren, an dem der Betrachter ausblendend mitgewirkt hat: »Und wenn ich jetzt nur wieder den Arm wegnehme, ist es einfach ein großartiges Bild« (10). Um bestimmte Sinnkonstruktionen hinzubekommen – z.B. in einer Szene, in der er sein Knie wäscht oder trinkt – »muss man halt ausblenden, dass es Narziss ist« (10).

Alternativ können Korrekturen am Bild vollzogen werden – etwa um Bildaspekte, die schmerzlich oder peinlich berühren, zu tilgen. So würde man das kompromittierende Knie am liebsten »verdecken oder irgendwie einen Stein dazwischen legen, damit das nicht so auffällt« (2). Störendes lässt sich durch gezielte Eingriffe beseitigen. So gesteht ein Proband, aus dem künstlerischen Kontext kommend, das Bild schon mal »missbraucht« zu haben: »Was ich in der Collage gemacht habe, ist dann den Kopf von Narziß durch den Kopf von Winkelmann getauscht« (3). Mit diesen kreativen Eingriffen soll ein verbessertes Bild geschaffen werden. So auch in der Vorstellung, die Mittellinie symmetrisch zu ziehen, »sodass die Simulation gleichviel Realität bekommt wie die Realität« (3). Der Betrachter stellt sich vor, wie die Bildanteile dann »gleichmäßig verteilt auf dem jungen Mann und seinem Abbild« lägen (1). Um es einheitlicher zu machen, ließe sich die harte Zweiteilung des Bildes ein wenig aufweichen: Man selbst »hätte wahrscheinlich mit einem ganz weichen Pinsel versucht so ein bisschen mehr noch mit dem Wasser zusammen zu bringen« (3) oder »das an die Extreme zu treiben, zu entmischen« (3) und damit den starken Hell-Dunkel-Kontrast zu tilgen. Diverse Eingriffe, z.B. die Symmetrisierung der beiden Bildhälften, dienen der Bewältigung der Ungleichheit: Da es »stört«, »dass es nicht mittig ist«, »habe ich es mittig gerückt« (3). Mit diesem Eingriff ist zudem die Vorstellung verbunden, das Bild daraufhin zu einem beweglichen Ganzen machen zu können. Dieses Ganze ließe sich – weil spiegelgleich und vereinheitlicht – beliebig herumdrehen: »Man könnte es rotieren« und würde dann sehen: »Was ist kontrastreicher? Was ist verwaschener? Wer hat die Augen offen? Wer hat die Augen zu?« In welche Richtung geht die Beziehung und in welche geht es vielleicht nicht? (3) Auch wäre es »interessant, wenn man das Bild andersherum hingängt« (3). Der Betrachter versucht verändernd einzuwirken, was ihn aus der Blickbannung löst. Das Bild wird hierdurch im wahrsten Sinne des Wortes greifbar/beweglich, der Betrachter zum mitwirkenden Künstler.

In dieser Lösungsstrategie kann das Bild ›berührt‹ und vom Betrachter zu eigen gemacht werden, ohne dass dieser die Anschauungsebene ganz verlassen muss. Er schafft damit ein Stück weit sein eigenes Bild. Hierzu muss er jedoch an bestimmten Realitäten des manifesten Bildes entweder vorbeisehen oder verändernd eingreifen. Die Formenbildung wird entsprechend als *manipulativ* erfahren.

4.5 Miteinbeziehen

Neben dem Korrigieren, können andere Bilddetails imaginativ fortgesetzt werden: »Du weißt, das ist kein Fleck, sondern aus der Erfahrung weißt du, an der Stelle kann eigentlich nur ein Knie sein« (2). »Der Betrachter muss das halt imaginativ ergänzen« (2). »Das Gehirn ergänzt so, wie er da sitzen müsste« (4). Der Betrachter wird wie zu einem Detektiv auf der Spurensuche, die Lücken und Inkongruenzen des Bildes zu einer Herausforderung: »Für mich ist es interessanter, wo nicht alles klar ist«, »weil wir uns etwas

vorstellen können« (11). Und das ist »schon befriedigend, dann so eine Einordnung von sowas zu finden, was man erstmal nicht verorten kann« (9).

Das Miteinbeziehen der Kontexte hilft aus der Begrenzung und Fixierung auf das Bild herauszukommen. Es wirkt ebenso erlösend über den Rahmen des Bildes hinaus zu gehen. So kann beispielsweise die Hinzunahme der Interviewsituation erweiternd und sinnstiftend wirken: »Du [Interviewerin] hilfst mir in eine Richtung. Du bist nicht draußen aus dem, was ich erzähle« (5) und »insofern ist es ja für uns schon ein Spiegel, der uns beide zurückwirft – dich als was du an Fragen stellst, was dich offenbart zu einem gewissen Grad in den Antworten«, die du damit evozierst (3). Das Miteinbeziehen der Interviewer-Proband-Interaktion bietet eine Richtung: »Manchmal versuche ich was zu erzählen, was für dich interessant sein könnte« – so ähnlich wie man versucht »herausfinden, was die andere Person [im Bild] denkt« bzw. was »für die andere Person wirklich interessant sein könnte« (5). So fragt man sich: »Was muss ich jetzt da sagen?« – auch um nichts falsch zu machen (10). »Und natürlich fühle ich mich auch in deine Lage als Interviewerin und ich fühle die Probleme, die du hast [...] und frage mich: »Mach ich, was sie will?« (8). Ebenso werden Ergänzungen erhofft: »Du sagst mir die [Lösung] gleich.« Dies wird als Erlösungsmoment ersehnt: »Achsooo! Jetzt macht das irgendwie Sinn.« (4). Im Miteinbeziehen des »Rahmens« – im doppelten Sinne als konkreter Bilderrahmen, aber auch als Situation – wird die erfahrene Begrenzung zu verstehen gesucht: »Weil es so eingegrenzt« wirkt, fragt man sich ob es sich dabei um den »Originalrahmen« handelt (10). »Wenn man den Rahmen miteinbezieht«, der ansonsten einfach etwas verdecken würde, verändert/erweitert sich wiederum das Bild (9). Dann ließe sich dort mehr erkennen, »wo theoretisch diese Linie aus Kopf und Schultern wäre, die man jetzt aber nicht so gut sehen kann, weil eben da der Rahmen anfängt« (9). In gleiche Richtung geht es, wenn die Provenienz des Bildes erörtert und über die Sammlerfamilie Koschinski spekuliert wird (10).

Korrigieren und Miteinbeziehen »erlösen« insofern, als dass sie das Bild in seiner Anschauungsfunktion überschreiten: »So haben wir uns doch viel mehr erzählt«. Es sind »viel mehr Varianten [...] entstanden als nur dieses Spiegeln« (10). Allerdings macht es dem Betrachter zu schaffen, trotz der Variationen, Ergänzungen und Erweiterungen ebenfalls kein in sich stimmiges Bild hinzukriegen: »Du sollst das, was du nicht siehst, so fortsetzen, dass sich eine logische Haltung daraus ergibt. Würdest du das hier schaffen? Schwierig« (2). Es lässt sich letztlich doch »nicht ablesen«, sodass man es sich nur »vorstellen« kann (5). So sind dem Betrachter des Bildes Assoziationen gekommen, »weil ich halt hingeschaut habe«, gleichzeitig »denke ich nicht, dass das irgendwie beabsichtigt ist« (10).

In der Hinzunahme und Variation der Betrachterperspektive, die der Ergänzung und Einheitsbildung (bzw. Aneignung) diene, steht der Betrachter letztlich wieder davor und kann »natürlich nicht entscheiden, was richtig ist« (3). In den jeweiligen Eingriffen – ob ausblendend, korrigierend oder ergänzend – bricht an allen Ecken und Enden Deutungsvielheit, sprich Uneinheitlichkeit auf, die dann wie bei einem Perpetuum Mobile weitere Eingriffe und Kontextualisierungen erfordert. Die Formenbildung krankt daran, *endlos* zu sein.

4.6 Verlagern (Konstruktion des inneren Bildes)

Diese Umgangsform bildet insofern eine ›Lösungs‹-Strategie, als dass sie dem manifesten Bild auszuweichen sucht. Dem Betrachter *im* Bild werden zunächst die Augen geschlossen: Er sitzt dann »mit halb geschlossenen« (6) oder »mit geschlossenen Augen vor seinem eigenen [inneren] Bild« (6). Unvereinbarkeiten, die das Bild aufwirft, lassen sich hierüber gut begründen. Es muss sich um ein Bild/Abbild handeln, das er sich »im Geiste« vorstellt, um ein »inneres Bild« (1). Der Betrachter des Bildes hingegen sucht im manifesten Bild nach Indizien für diese Sinngebung. Sie lässt sich dadurch belegen, dass »das Auge [ist] gar nicht auf die Blickachse gerichtet« ist (6). Und auch das Abgeschnittene des Spiegelbildes »legt die Deutung nahe, dass das Spiegelbild gar nicht so wichtig ist, sondern dass es wichtiger ist, was in seinem Kopf passiert« (6). »Das heißt er schaut nicht. Er ist ganz innerlich« (8).

Mit diesen Belegen löst sich der Betrachter *des* Bildes nicht ganz vom manifesten Bild, während der Betrachter *im* Bild seinen Illusionen, Wunschvorstellungen nachgehen kann: Dieser bewegt sich wie ein »Schlafwandler«, »physisch noch in der realen Welt, aber [...] sieht ja ganz andere Sachen« (9). Zunächst hat er seinen »Körper abgelegt«, woraufhin sich »der gesamte Fokus [...] auf die Wahrnehmung dieses Dinges richtet, auf das Spiegelbild und dann sich verschiebt nach innen« (6). Der Trick dieser Lösungsform besteht darin, dass über eine strikte Trennung zwischen den beiden Betrachtern Anschauungsfunktion und Verschmelzungssehnsucht aufgeteilt werden. Im Augenschließen ist der Betrachter im Bild nun ganz für sich, mit sich eins: »Das Bild hat sich sozusagen eingebrannt« [...] ein Eigenleben im Kopf entwickelt: »Der braucht das Spiegelbild gar nicht mehr, der ist internalisiert« (6). Die Erfahrung sich durch das Imaginieren vom Realen wegzubewegen, bildet zunächst nur ein Problem des Betrachters im Bild, welcher gar nicht sieht, was da in Wirklichkeit ist. Für ihn ist »Kunst ohne diesen Blick erloschen« (6). Die Gefahr, Illusionen und Wahnvorstellungen aufzusitzen, wird in den Betrachter des Bildes im Bild verlagert, während der Rezipient noch fest auf dem Boden der Tatsachen steht. Er wird zu einer Art Therapeut des Betrachters im Bild.

Allerdings gelingt das Getrennthalten in dieser Lösungsstrategie nicht ganz, denn es reizt zu erkunden, was sich der Betrachter im Bild vorstellen mag: »Man müsste jetzt eigentlich so in seinen Kopf gucken« [...], um »Gewissheit über die Aussage oder über dieses Bild« zu erlangen (4). Es wirkt »auch so ein bisschen widersprüchlich«, »dass es so angelegt ist, [dass] diese Gedanken kommen und diese Lust es wissen zu wollen« (4). Das Bild als imaginiertes Bild – gleichgültig ob es sich um die Vorstellung des Betrachters im Bild oder die des Rezipienten handelt – droht, das manifeste Bild zu erübrigen/zu ersetzen: »Es geht in dem Fall mehr um die Idee des Spiegels, als um das physische Spiegeln« (3). Zugleich ist da immer noch ein Bild im Sinne von Abbild zu sehen und dieses Bild »haut gar nicht hin. Es müsste ein anderes Bild sein, das dürften wir gar nicht kennen« (9).

Das Gestaltparadox dieser Lösungsform liegt darin, dass mit geschlossenen Augen auf ein Bild geschaut wird oder – anders ausgedrückt, dass ein inneres Bild an die Stelle eines realen Bildes tritt, ohne es zu ersetzen (Paradoxie der Sichtbarkeit). Das Bild wird als rein imaginär klassifiziert und im Hinblick auf das Leben als unzureichend

empfunden: »In der Realität möchte ich wissen, was passiert« (11). Die Tatsache, dass die Augen »ja auch nicht auf« sind und gleichzeitig der »Blick [...] so das einzige [ist], wo was Wirkliches passiert« (4), wirkt belustigend und paradox (4). »Er braucht den Spiegel eigentlich gar nicht mehr oder das Bild braucht den Spiegel gar nicht mehr, um the way out zu sein« (6). Damit wird die Bildfunktion selbst ad absurdum geführt bzw. das Bild seiner Funktion als materiales Gegenüber, das sich anschauen lässt, enthoben. Ungeklärt bleibt bei der Konstruktion einer Innensicht weiterhin, »warum er sich über sein Spiegelbild beugt«, »wenn er noch nicht mal da reinguckt« (4). Zum einen gelingt die Aufspaltung der beiden Betrachterpositionen nicht ganz – denn um den verdeckten Blick des Protagonisten im Bild zu ergründen, muss der Rezipient Anleihen bei sich nehmen. Zum anderen bleibt das imaginierte innere Bild des Betrachters im Bild *vage* und ist mit dem (Ab-)Bild weiterhin nicht in Übereinstimmung zu bringen.

4.7 Fabulieren (Einbetten in eine Geschichte)

Das Einbetten der inkongruenten Bilddetails in eine Geschichte schafft Zusammenhang und dient der Herstellung einer Sinngestalt. Diese Umgangsform trägt Zeitlichkeit ins Bild hinein, konstruiert ein Vorher und Nachher als nicht sichtbaren, nicht manifesten Bildinhalt und überführt das Bild in einen Prozess. Die unterschiedlichen »Momente«, die im Bild belebt werden, können über eine Geschichte zusammengehalten werden: »Ich könnte mir gut vorstellen, dass das nicht ein Moment ist, sondern dass das eben mehrere Momente sind, dass man das auch wirklich als Erzählung angucken kann« (2). Der Kern der Geschichten ist jeweils um ein Loslösungsmoment zentriert – der Hauptdarsteller der Geschichte wischt durchs Wasser, um das Bild verschwinden zu lassen, gleitet hinab oder steht auf und bewegt sich weg. Damit vereint auch diese Umgangsform Loslösung und Integration.

Zunächst fühlt sich der Betrachter durch die Lücken bzw. durch das geheimnisvolle Schwarz zum Geschichtenerfinden animiert: »Die anderen sind ja im Bild nicht sichtbar« – das ist »so diese Zusatzgeschichte, die auch durch dieses Dunkle, was wir nicht sehen, stimuliert wird.« (9). Der »Zweifel«, die Unentschiedenheit werden zu einer notwendigen Bedingung für eine Geschichte: »Die Geschichte ist ein Ergebnis des Zweifels« (11). Gleichzeitig wird es als notwendig erfahren, den inneren Zustand, der durch das Bild »externalisiert« wurde, durch eine Geschichte zu explorieren, sprich dem außenstehenden Betrachter des Bildes wieder zugänglich zu machen. Der außenstehende Betrachter hat nun »die Möglichkeit die Sache narrativ auszulegen« (6). Mithilfe von verschiedenen »Leserichtungen« lässt sich ein Gesamtsinn erschließen – das ist wie »ein Drehbuch« zum Bild zu schreiben (11) oder einen »Film daraus machen« (10). Der Betrachter wird zum Drehbuchautor und erlangt hierüber Distanz zum Geschehen, ohne sich ganz aus der Anschauung dessen, was ihm entgegenblickt, lösen zu müssen.

Die Inkongruenzen des Bildes werden über die Konstruktion eines Nacheinander in eine Sinngestalt gebracht: »Wenn man beginnt in das Wasser zu schauen, hat man vielleicht noch nicht die Hand drin, um das Bild wegzuwischen, sondern man muss sich überlegen, das kommt vielleicht erst ab einem bestimmten Punkt« (6). So ist links »dieser Anfangsstatus und dann nach rechts, wenn wir uns vorstellen, dass dann die Geschichte weitergeht und er dann ableitet« (9). Als Drehbuchautor vermag der Be-

trachter seine Tätigkeit zu reflektieren. Er bekommt die Konstruktionsmechanismen seiner Geschichtsbildung mit. So müssen Festlegungen gesucht werden, die dem Erlebenslauf Halt geben, so unter anderem die Festlegung auf »eine Leserichtung«: Von links nach rechts wäre z.B. eine Leserichtung, die »ganz natürlich ist, zumindest in unserem Kulturkreis« (9). Betrachtet er es von dieser Seite hätte er »quasi schon die Sicherheit der Hand«, die sich aufstützt (9). Die »Leserichtungen« des Bildes verlangen immer nach einem »Orientierungspunkt«, von dem ich immer ausgegangen bin und zu dem ich zurückgekommen bin – der mir dann quasi Halt gegeben hat« (9). Dieser Haltepunkt wird am Protagonisten wie folgt beschrieben: »Wir sehen ja die Hand, das ist ein ganz wichtiger Teil. Er muss sich ja abstützen, er muss ja erstmal in diese Position kommen. Er kommt an, stützt sich [...] dann habe wir seinen Kopf, also wir sehen seinen Blick. Das ist die Stelle, wo er dann merkt: ›Ah, guck an, da ist ja mein Spiegelbild, wie schön‹ und dann erst später kommt diese Hand, die dann so in diese Trance geht. Also das aufstützen, sich sehen und dann versinken« (9).

Die geschichtliche Abfolge wird zudem mit einem Gesamtkontext unterfüttert: Das Ertrinken wäre dann »die Strafe dafür, dass man den anderen außen vorlässt, dass er nur auf sich konzentriert ist« (9). Alternativ bildet der Blick den Haltepunkt, von wo aus sich die (imaginierte) Geschichte entfalten kann: »Für die Geschichte gibt es praktisch einen Anlass, auf diese Art von Verfasstheit zu sprechen zu kommen, anlässlich dieses Blicks in das Wasser« (6).

In der Konstruktion eines Nacheinanders und in der Sinngebung der Szene lässt sich dennoch nicht alles unterbringen. Der Betrachter als Drehbuchautor hadert mit seinem Entwurf, der von seiner Sichtweise abhängt und doch nicht ganz unabhängig von dem ist, was entgegenblickt. Bild und Geschichte können in Konkurrenz zueinander treten. Zudem ringt er nun erneut mit Perspektiven- und Deutungsvielfalt im eigenen Entwurf: »Also entweder ich lese es von links nach rechts oder wenn ich den Punkt eben als Ausgangspunkt nehme und es von links nach rechts lese, dass ich quasi so seine Perspektive einnehme... aber wenn ich von dort aus nach rechts lese, dann wieder unsere Perspektive habe und sehe was dort passiert. Das was er ja, wenn wir vom hellsten Punkt ausgehen nach links [gehen], kriegt er das ja gar nicht mit. Wenn wir vom hellsten Punkt nach rechts [gehen], das [sind] für mich wieder die zwei Perspektiven, die wir da aufmachen können« (9).

Deutlich wird, wie sich der Betrachter in der Deutungsvielfalt von Konstruktionsmöglichkeiten verheddert. Er drängt auf Entschiedenheit, endet jedoch in einem entweder-oder und ist damit wieder im Bannkreis der Verdopplung: »Also ich würde es trotzdem als Ausgangspunkt noch akzeptieren. Also entweder ich fange meine Geschichte ganz links an, diese Standardleserichtung, oder ich lese es eben vom Punkt aus, so als wäre es für mich immer noch richtig« (9). Die Uneinheitlichkeit lässt sich nicht ganz durch den Entwurf einer Handlungseinheit tilgen. Im Ausdenken einer Geschichte, teils imaginativ ergänzend, teils imaginativ ersetzend, tut sich erneut die Formenvielfalt als Uneinheitlichkeit auf – ob als Beliebigkeit oder auch Perspektivvielfalt. Es wird bemerkt, dass man sich zur Einbettung in eine Geschichte viel »zusammen-spinnen« muss (9). Der Betrachter begegnet sich im Geschichtenerzählen als jemand, der teils an Realitäten vorbeisehen muss und sich vom Bild als Momentaufnahme entfernt.

Gleichzeitig beginnen Kontexte außerhalb des konkret Anschaulichen Konkurrenz zu machen, z.B. der Narziss-Mythos als Konkurrenzgeschichte. Der Betrachter stellt ernüchtert fest, dass viele Einfälle »weniger mit dem Bild zu tun [haben], als mit dem Narziss-Mythos« (6). Er bemerkt, dass er dort Dinge »sieht« – wie zum Beispiel »das Wegschmelzen«, weil er »weiß, wie es ausgeht« (2). Die Kenntnis des Narziss-Mythos stört den eigenen Entwurf: »Aber trotzdem bin ich immer blockiert von der Geschichte, die ich kenne« (9). Am liebsten würde er sich nur aufs Sehen verlassen und hätte die gesamte Konstruktion in der Hand. So wird als Problem formuliert, »dass ich es nicht angucken kann, ohne die Geschichte, die ich kenne. Das geht nicht. Zumal eben auch der Künstler die Geschichte kannte« (2).

Während die Geschichten, weil eben nicht ganz frei erfunden, nicht nur dem Drehbuchautor zugeschrieben werden können (uneins sein), wirkt zugleich das Erzählen einer Geschichte als zu weit hergeholt und als etwas, das dem Bild nicht gerecht wird: »Es ist ja kein Film. Das ist ein Bild« (2). Die Ergänzungsnotwendigkeit wird als Manko (des Bildes) aufgedeckt: »Also würde es [auf das Abdriften bezogen] an dieser Stelle weitergehen, wäre es als Simultanbild wahrscheinlich nicht erzählbar« (9). Die kunstvolle Übertragung eines Mediums (Bild) in ein anderes (Geschichte/Erzählung) kann letztlich nicht über die Eigenart des Bildes als eine Momentaufnahme hinwegtäuschen. Die Formenbildung krankt letztlich daran, *illusionistisch* zu erscheinen.

4.8 (Impulsartiges) Handeln und Sich-Lösen

Erstarrung, Unbeweglichkeit, Undurchdringliches sind Erlebensqualitäten, die im Betrachter des Narziss-Bildes die Sehnsucht wecken, das Bild auf irgendeine Weise zu traktieren. Dies ist vergleichbar mit Narziss' Versuchen dem Bild als »echtes« Gegenüber Reaktionen abgewinnen zu wollen. Die Vorstellung, ins Bild einzugreifen, erlöst aus der Anschauungsfunktion. Als Betrachter »will man, dass was passiert« (7) – damit er aus dieser »hilflosen Situation« herauskommt. Die unentschiedene Situation drängt auf eine (Los-)Lösung: »Also irgendwas muss er ja machen« (1). Dann hat man den Eindruck, »er versucht schon sich zu befreien mit der Hand, [die ins Wasser eingetaucht ist]« (11) – mit dieser Hand will er »irgendetwas machen« (10). Am liebsten würde man »den Unteren« »aufwecken« oder »wachrütteln« (7). Es ist einerseits »schön glatt« und andererseits »möchte man am liebsten ein bisschen Bewegung reinbringen in diesen Spiegel« (10). »Ich liebe das und würde sofort reinspringen und auch sein Bild ein bisschen durcheinanderbringen. Das fände ich doch sehr erfrischend« (10).

Diese Handlungen gehen mit dem Versprechen einher, erneuert wieder vor das Bild treten zu können und zwischendrin eine Entwicklung vollzogen zu haben: »Er ist nicht zufrieden mit seinem Bild und wird es ganz bald aufwühlen mit der Hand« (10). Er würde »dadurch dieses jetzige Ich verschwinden lassen und so einen Start oder Nullpunkt setzen« (4).

Das Knie hilft als Durchbruch durch die Mitte, aus der »Reflektion« herauszukommen: »Man kann auch sagen, dass dieses Teil das einzige Teil von dem ganzen Körper ist, das gegen die Reflexion geht« (5). Am liebsten würde man »da rein in das Wasser«, um Kühlung zu finden (10). Ein Proband plädiert für das Handeln – denn körperliche Probleme ließen sich nur lösen, »indem ich halt mal die Hanteln bewege und nicht in-

dem ich die Hand bewege so wie in diesem Bild« (6). Bedürfnisse wie Durst, Hunger, sexuelles Begehren werden spürbar und drängen darauf das Anschauen abzulösen, vom ihm zu erlösen. Die imaginierte Bedürfnisbefriedigung verspricht eine Lücke zu füllen, wieder vollständig zu werden: »Ich habe in der Tat nur ein bisschen Salat gegessen, kann sein, dass ich jetzt die Kartoffel ins Wasser schmeißen will« (10). Das Betrachten bekommt eine sexuelle Note und so fragt man sich z.B. »wie oft zum Beispiel Blickkontakt gewesen ist« (6) bis hin zum Durchbruch: »Ich habe dich [Interviewerin] angeschaut. [...] Wie schöne Augen du hast« (8). Mehrfach endet das Interview mit dem Hinweis auf ein körperliches Signal der Erschöpfung, das sich unvermittelt meldet: »Ich glaube, ich muss jetzt was trinken« (6). Der Betrachter behauptet sich in diesem Lösungstypus als autonom und handlungsfähig. Entsprechend wird ein abruptes Ende gesetzt: »Aber dazu fällt mir wirklich nichts mehr ein. Tut mir leid.« (2). Ein Schlussstrich wird damit gezogen, dass man sich sagt: »Da wird er [Caravaggio] sich schon etwas bei gedacht haben« (10). Weitere Aussagen zum Bild werden verweigert: »Aber ich zweifle bei dem Zustand des Bildes auch daran, ob da überhaupt etwas über das Bild zu wissen [ist]« (2). »Das Bild ist nachgedunkelt und wir wissen es nicht« – denn »es war alles mal hell« (10). Oder ein Restaurator hat sich an dem Bild »vergriffen«, sodass sich zu diesem Bild nichts sagen lässt: »Ich weigere mich zu spekulieren« (2). Der Abbruch des Interviews wird angedroht: »Ehrlich gesagt, frage ich mich, wie lange ich das jetzt noch machen muss« (2) oder gedanklich durchgespielt: »Wenn ich jetzt einfach weglaufen würde, was würden Sie dann machen?« (10)

Alternativ lässt sich einfach wegsehen: »Da können die geschlossenen Augen auch in die gleiche Richtung gehen.« (6). Das Wegsehen ist ein Augenverschließen, um sich der Sache zu entziehen: »Und das gibt es eben auch, dass man etwas nicht ertragen kann, eben weil es zu schön ist oder zu grässlich ist, dass die Leute entweder die Hände vor das Gesicht schlagen oder die Augen schließen.« (6) Im Wegsehen vermag man sich dem Bild zu entziehen. Dies wird am Betrachter im Bild beobachtet als »ein Sich-Herausnehmen aus der Situation« (6). Und so ergeht es auch dem zweiten Betrachter des Bildes: Als Option »tritt man wieder heraus« (1). Zwischenzeitlich »an die Oberfläche des Bildes zurückzugleiten« bzw. »von dem Bild abgekommen« zu sein, wird als »auch mal ganz nett« und entspannend erlebt (6). Assoziiert werden Momente, in denen man bei physischer Anwesenheit abgleitet: »Es gibt ja Wirklichkeiten, das ist mir auch schon manchmal passiert, dass sich Menschen rausnehmen aus dem Gespräch oder aus der Begegnung« (6). Das Wegsehen erlöst aus der Anschauung, die in die Fixierung führt. So hat das zwischenzeitliche Abschweifen den Vorteil, dass man dann »vielleicht viel mehr wieder [sieht], was am Anfang war, aber angereicherter« (1). Es führt aus der Blickfixierung heraus und verlagert die Formenbildung in die Zukunft.

Neben den impulsartigen Handlungen werden sanfte Loslösungsprozesse vom Bild imaginiert. Die Geschichten sind um einen Rettungsgedanken zentriert: Man hofft, »dass er ihn aus dem Wasser zieht« (7), »dass er ihn rauszieht« (5), woraufhin dieser aus der Gefangenschaft befreit wird. Die Szene wird über das Sich-Lösen vom Bild in eine Handlung und damit in die Realität überführt: »Dann steht er auf und geht zur Touristengruppe« (3). Der Betrachter im Bild hat sich dann aus dem Bild befreit (8) – denn »er geht einfach weg« (2). Das Aufstehen und Weggehen ist auch für den Rezipienten erlösend: so sehr man »im Bann des Kreises« steckte, ist man nun froh, »dass man sich

daraus jetzt auch befreien kann« (9). Der Betrachter wird zum Helden seiner eigenen Geschichte und vermag die Mitwirkung des Bildes dennoch zu würdigen. Er hat eine Entwicklung durchlebt – sich mit dem Vater, der seine Anerkennung vorenthalten hat, auseinandergesetzt, aber seinen Frieden damit gemacht: »Diese Figur hier ist nicht absolut negativ. Jetzt ist es okay, zwar noch ein bisschen kalt, aber nicht so schlimm« (5). Ein anderer Proband konnte sich in den unterschiedlichen Deutungsrichtungen nicht festlegen und hat sich dann nach mehrfacher Wiederaufnahme des Interviews schließlich für eine Deutungsrichtung entschieden, die ihm gleichermaßen erlaubt, sich vom Bild wegzubewegen: »Wenn ich das Wasser verändere, dann muss ich in die Realität, das kann ich nicht in der Spiegelung verändern. Das muss ich wirklich verändern, indem ich halt aufstehe und was ändere [...]« – denn »deine Probleme kannst du nur in der Realität lösen« (4). Das Sich-Lösen verspricht einen Neuanfang: »Die Spiegelung ist jetzt weg, ich kann jetzt aufstehen, was anderes werden und wieder kommen und sehe dann mein neues Ich« (4). Wie auch beim Wegsehen wird die Formenbildung in die Zukunft verlegt. Sie krankt daran, dass sie das Bild nicht dulden kann und erweist sich gegenüber der Realität des Mediums – ein Bild erfordert die Betrachtung – als *inadäquat*.

Geschichten und Handlungen sind um die Beseitigung des Bildes zentriert. Damit werden quälende Festlegungen durch das Bild mithilfe einer Bildzerstörung bewältigt. Diese Lösungsstrategie ›erlöst‹ also im wahrsten Sinne des Wortes vom Bild. Sie leistet dies aber nur vorübergehend, da sich auch nach befreienden Handlungen wieder Bilder einstellen. Abbruch und Beseitigung lassen dahinter eine Verwandlungsnot vermuten, die eng mit dem Bild als einheitsstiftendes und formgebendes Instrument und mit der Kehrseite des Bildes, festzulegen und einzuzwängen, verknüpft ist. Gleichzeitig liegt in Handlungen oder auch dem Einwirken von Realitäten tatsächlich eine (vorübergehende) ›Lösung‹. Die Lösungsstrategie zeigt zwei Sorten des Lösungsprozesses, einen impulsartigen und einen, der das Bild nur vorübergehend beseitigen muss, es also auch dulden und integrieren kann. Diese beweglichere Form führt bezogen auf das Konstruktionsproblem zu Wiederholungen: Immer wieder vor ein Bild treten, sich wegbewegen, wiederkommen und sehen, was sich verändert hat. Einheitlichkeit und Uneinheitlichkeit bleiben in einer solchen Wiederholung aufeinander bezogen.

Die Unhaltbarkeit eines Bildes wurde als Konstruktionsproblem der Selbst-Schau und des Sich-Selbstgenügens benannt. Der Bildbetrachter macht die Erfahrung, dass er sich nicht gleichzeitig sehen und mit diesem Gegenüber identisch sein kann. Die Lösungstypen arbeiten sich an diesem Paradoxon ab. Sie stellen den Versuch einer mehr oder weniger glücklichen Vermittlung dieser beiden seelischen Strebungen dar.

IV. Bildreflexionen

Im Bildreflexionsteil wird die Frage nach der Medialität der Narziss-Darstellung, aufbauend auf der Bildwirkungsanalyse, umrissen. Die Ausführungen zielen nicht auf eine Verallgemeinerung dessen, was sich im Narziss-Bild ereignet, auf ›alle‹ Bilder ab, sondern auf die Spezifität der Narziss-Darstellung: Welchen Aspekt des Bildlichen macht sie beschaubar? Was erfahren wir über das Verhältnis von Bild (Medium) und Betrachter (Subjekt)? Und hat dies etwas mit Narzissmus im psychoanalytischen Sinne zu tun? Welche ›Aussage‹ im Hinblick auf das epistemische Potential des Bildes trifft es? Damit überschreitet die Studie den gesteckten Rahmen der empirisch-psychologischen Untersuchung. Sie greift vor dem Hintergrund der Bildwirkungsanalyse die philosophisch-metapsychologischen Bild- und Subjektfragen wieder auf, die die Forschungslandschaft zum Narziss-Bild prägen, und bewegt sie spielerisch vor dem Hintergrund der gewonnenen Erkenntnisse aus der Bildwirkungsanalyse. Während das Narziss-Bild oftmals selbstredend und unhinterfragt für diese Diskurse steht, besteht der Mehrwert des Reflexionsteils im Versuch einer Erklärung dieser Zusammenhänge.

Der Reflexionsteil erstreckt sich über vier Kapitel, in denen die im Bilderleben ineinander gebrochenen Fragen, ›Bin ich's?‹ und ›Was ist das Bild?‹ jeweils aus umgekehrter Perspektive beleuchtet und schließlich auf allgemeine Fragen von (Selbst-)Erkenntnis und ihrer Medialität gelenkt werden.

Unter der Frage »Bin ich's?« beginnt das *erste Kapitel* mit einer Erörterung des Bild-Betrachter-Verhältnisses. Die Reflexion verdichtet die Erfahrungen der Bildbetrachtung in einer Beschreibung, die auf die Phänomene zurückgeht, um zwei Seiten an dem Bild-Betrachter-Verhältnis zu verdeutlichen: Die Bildabhängigkeit des Betrachters und die Betrachterabhängigkeit des Bildes. Die Reflexion wird durch Bezüge zu jeweils zwei Ursprungsmythen vertieft, dem narzisstischen (Spiegel-)Stadium nach Lacan und Freud, welches die bildabhängige Ich-Konstruktion beschreibt, und dem Spiegelstadium nach Alberti, in welchem Narziss zum Maler eines ersten Bildes wird. Abschließend wird gezeigt, wie diese wechselseitige Abhängigkeit von Bild und Betrachter stets einen feinen Rest der Nicht-Übereinstimmung spürbar macht, das Spiegelbild einen Schatten nach sich zieht. Dies leitet über zum *zweiten Kapitel*, in welchem eine zentrale Erkenntnis der Spiegelerfahrung ins Zentrum rückt: die verschiedenen Spiegeldimensionen des ›Anderen‹. Vom Bilderleben als einer umfassenden Spiegelerfahrung ausgehend, ver-

tiefen einschlägige Theorien zum Thema Blick und Bild diese verschiedenen Dimensionen des ›Anderen‹. Dabei richtet sich die Reflexion auch auf den ontologischen Status des ›Anderen‹ in der Frage des Ich's als Selbstentdeckung, als Selbstbewusstsein und Selbsterkenntnis. Darauf folgt das *dritte Kapitel*, das mit der Frage »Was ist ein Bild?« dem ersten Kapitel spiegelbildlich gegenübersteht. Unter den verschiedenen Spiegeldimensionen des Narziss-Bildes fragt es zunächst danach, welche allgemeinen Bildcharakteristika das Narziss-Bild ›spiegelt‹ (1). In einem Vergleich mit anderen (gemalten) Spiegelbildern und Narziss-Darstellungen wird der Fokus auf die Bedeutung des Spiegels in diesen Bildern gelegt (2). Von der Charakteristik des Narziss-Bildes als ›echter Spiegelerfahrung‹ ausgehend, wird das Bild auf seine Ontologie als Selbstbild hin befragt (3). Aus diesen Erörterungen verdichtet sich schließlich die hier entwickelte These, dass sich Bilder der Kunst selbst als Erkenntnismedien behaupten – und zwar als solche, die der Abbildbarkeit von Wirklichkeit widersprechen. Diesen Faden nimmt das *vierte Kapitel* auf und diskutiert das künstlerische Bild als Erkenntnismedium. Aus verschiedenen Blickrichtungen wird nach seinem Erkenntnispotential *als* Bild, der Darstellungsweise der Erkenntnisfragen *im* Bild und den Erkenntnissen, die sich *am* Bild generieren lassen, gefragt. Vorweg lässt sich sagen, dass das Narziss-Bild verschiedene Wege von Erkenntnis und ihre Kehrseiten veranschaulicht. Dabei scheint es im Hinblick auf die vielfach getrennten Sphären des Erfahrens und Erkennens eine bestimmte Position einzunehmen und sich für den Übergang auszusprechen. Die Frage nach dem Erkenntnis-Subjekt und dem Erkenntnis-Objekt wird vom Narziss-Bild ebenso aufgeworfen, wie die Frage nach dem Verhältnis von Gegenstand und Methode. Der in allen vorherigen Kapiteln behandelte ›Schatten‹ unterstreicht unter der hier gewählten Perspektive sein erkenntniskritisches Potential. Schließlich werden Gegenpositionen und Vorbehalte gegenüber dem epistemologischen Status des künstlerischen Bildes vorgestellt, die oftmals aus der Perspektive der Sprache und des Denkens kommen.

1. Bin ich's? Zum Verhältnis von Bild und Betrachter

Die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Betrachter stellt im Bilderleben eines der verworrensten Themen dar, in das der Bildbetrachter im wahrsten Sinne des Wortes verwickelt wird. Auf der Sujet-Ebene zeigt das Bild eine Bildbetrachtungs-Szene. Diese Situation findet sich wiederholt in der Situation der Bildbetrachtung: der Bildbetrachter schaut auf ein Bild, in der ein Betrachter auf ein Bild schaut. Die Bild-Betrachter-Situation perpetuiert und entspricht darin dem Kreis, in den Bild und Betrachter durch die durchgezogene Umrisslinie eingeschlossen sind. Die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Betrachter und die jeweilige Bestimmung dessen, wer wen anblickt und was da anblickt oder wegschaut, bleibt jedoch offen.

Zunächst wird im Bilderleben das Verhältnis von Bild und Betrachter vom Rezipienten sogleich als Spiegelszene erkannt: Der Betrachter des Bildes erwartet, dass sich der Betrachter im Bild selbst gespiegelt sieht. Dass (auch) der Rezipient als außenstehender Betrachter gespiegelt wird und eine umfassende Spiegelerfahrung durchlebt, überrascht hingegen: Plötzlich sieht er sich in dem Bild. Er schaut nicht nur auf ein Bild, sondern wird von etwas angeschaut, das ihn angeht und zugleich ist er nicht ganz

zufrieden, mit dem, was er da sieht. Die mediale Frage nach dem Gehalt des ›Anderen‹, der als und im Bild in allen Facetten des Abweichenden in Erscheinung tritt, wird in der Erzählung, wie in der Bilderfahrung gleichermaßen virulent. »Iste ego sum! »Ich bin es selbst!«¹

Dieser Satz bildet im Narziss-Mythos einen Umschwung der Geschichte von der Illusion der Bildtäuschung zur Erkenntnis. Die Erkenntnis erlöst jedoch nicht aus der Bannung. Angesichts des fehlenden ›Anderen‹ führt die Erkenntnis den Selbstbetrachter der Erzählung in die Verzweiflung. Die Selbstentdeckung in der Bilderfahrung als umfassender Spiegel dagegen bewegt sich zwischen freudiger Überraschung und Befremden. Der Betrachter macht am Bild die Erfahrung, wie anziehend es ist, ›sich‹ in einem Bild zu sehen und zugleich, dass das Bild stark von diesem Bild abweicht. Anders als in der Erzählung bleibt jedoch im Bilderleben das »Iste ego sum« der Erzählung bis zuletzt unentschieden. Der Rezipient fragt sich, was von dem Gesehenen mit ihm zu tun hat und was möglicherweise von ihm unabhängig ist. Im Abwägen dessen, welche Anteile Bild und Betrachter am Bilderleben haben, ergeben sich zwei Perspektiven. Denn das Spiegeln wird als ein doppelseitiger Prozess wahrgenommen – als das Spiegeln eines Bildes und als Erfahrung, sich gespiegelt im Bild wiederzufinden. Der Betrachter macht die Konstruktionserfahrung², dass das Bild von ihm als Betrachter abhängt und unter seinem Blick transformiert und umgekehrt, dass ihn das Bild konstituiert.³

Neben der reziproken Bildabhängigkeit erfährt der Betrachter zugleich die Betrachtungenunabhängigkeit des Bildes und die Bildunabhängigkeit des Betrachters. An der Figur des ›Anderen‹ im Bild wird das idealisierende, einheitsstiftende und identitätsstiftende Selbst-Bild überschritten. Das, was nicht ins Bild passt bzw. das was abweicht, schwindet, fragmentiert und bildet doch einen Teil der Spiegel-Bild-Erfahrung. Das Paradoxon, sich nicht gleichzeitig sehen und mit sich identisch sein zu können, setzt sich auf der Ebene der Konstruktion in der Erfahrung fort, dass ein Bild gleichzeitig bildunabhängige Momente zu ›zeigen‹ vermag.

Das *Unterkapitel 1* fasst die Erlebnismomente zusammen, in denen die Probanden um eine eindeutige Lösung im Bild-Betrachter-Verhältnis ringen. Das *Unterkapitel 2*

1 PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, S. 157.

2 Die Art und Weise, wie diese beiden Fragen ineinander gebrochen sind, soll hier einmal gesammelt am Bilderleben vorgeführt werden. Es handelt sich um die Konstruktionserfahrung, die die Probanden im Laufe der Bildbetrachtung machen. Unter einer Konstruktionserfahrung versteht Salber den Erkenntnisgehalt eines Bildes. Dieser ist nicht vom Bilderleben abgehoben, sondern eröffnet sich dem Betrachter im Verlaufe der Betrachtung. Anders als sprachliche Medien wirken Bilder durch ein Ineinander ihrer Bezüge in der Art eines Flechtwerks. Die Darlegung der Konstruktionserfahrung erfordert somit zum einen eine Übersetzung in das sprachliche Medium mittels der Beschreibung. Zum anderen müssen die Konstruktionszüge entflochten und in ein Nacheinander gebracht werden. Die Konstruktionserfahrung teilt sich hier in drei Abschnitte; ihre jeweiligen Konstruktionsgehalte sind in der Bilderfahrung aufeinander bezogen. Die Betrachterabhängigkeit des Bildes (1.1.) und die Bildabhängigkeit des Betrachters (1.2.) münden in die Erfahrung der Reziprozität, lassen jedoch immerzu einen ›Rest‹ erkennen, an dem deutlich wird, dass sich Bild und Betrachter nicht vollständig in Übereinstimmung zu bringen lassen (1.3).

3 Sehen und Vorstellen werden in der Bilderfahrung als untrennbar miteinander verwoben erfahren – entweder als Ergänzungs- oder Ersetzungsverhältnis.

beschreibt die Konstruktionserfahrung der Probanden, in denen die Reziprozität des Bild-Betrachter-Duos in den Fokus rückt. Die Bildgenese durch den Betrachter und die Ich-Genese durch ein Bild wird jeweils von Theoriebezügen beleuchtet, die auf unterschiedliche Weise auf den Narziss-Mythos rekurrieren. Das *Unterkapitel 3* beleuchtet schließlich den Schatten im Spiegelgeschehen oder die Reste, die die wechselseitige Konstituierung von Bild und Betrachter hervorbringen.

1.1 Vereindeutigungen und Vermittlungen des Verhältnisses von Bild und Betrachter

Einheit und Teilung als Kernkomplex der Spiegelerfahrung am Narziss-Bild münden auf der Reflexionsebene in die Frage nach dem Eins-Sein oder Uneins-Sein mit dem Bild. Während die eine Erlebensrichtung, das Starren *auf* ein Bild, das Bild vom Betrachter und vom Vorgang des Betrachtens abtrennt, sucht der Betrachter in der hierzu konträren Erlebensrichtung sich *im* Bild wiederzufinden. Die beiden Extrem-Formen, das Eins-Seins und das Uneins-Sein, stellen zudem Bewältigungsversuche dar. Sie drängen auf eine Vereindeutigung des Verhältnisses von Einheit und Teilung. Denn der Betrachter ringt um ein prägnantes Bild, welches dieser Doppelheit gerecht werden will. Dies wird über ein Gleichwerden versucht, worin sich auch die Verschmelzungssehnsucht mit dem Bild manifestiert (Eins-Sein). Alternativ können Bild und Betrachter strikt voneinander abgehoben werden, wodurch eine Austauschbewegung unterbrochen wird und der Betrachter außen vor bleibt (Uneins-Sein). In diesem Fall rückt das Narziss-Bild Anblick und Vorstellung voneinander ab oder mit anderen Worten: es zeigt, dass der Anblick des Bildes und die Vorstellung des Betrachters nicht in eins fallen.

Waldenfels spricht davon, dass sich Bilder der Kunst generell »zwischen den Extremen eines puren Selbstbildes und eines puren Fremdbildes« bewegen.⁴ An ein solches Extrem führt die Bildbetrachtung des Narziss-Bildes heran. Der Selbstbild-Charakter zeigt sich darin, dass der Betrachter meint, nur noch von seinen Vorstellungen/von sich zu sprechen; das Fremdbild dagegen manifestiert sich darin, dass sich der Betrachter einem Anblick gegenüber sieht, der nichts mit ihm zu tun hat. Das Bildmedium »reflektiert« den Betrachter und bringt zugleich ein Außerhalb zur Anschauung.

Die folgende Beschreibung geht noch einmal auf die Phänomene zurück und zeigt gebündelt, wie auf dieser Reflexionsebene das Eins-Sein das hauptfigurative Verschmelzen wiederholt und Uneinheitliches auszublenden sucht, während das Uneins-Sein dem nebenfigurativen Erstarren entspricht und die Differenzen zwischen Bild und Betrachter betont.

1.1.1 Bild = Betrachter (Eins-Sein)

Der Betrachter im Bild und der Betrachter des Bildes machen eine identische Bilderfahrung, in der die Unterschiede *gemeinsam* ausgeblendet werden: »Ja, vielleicht fühlt man

4 WALDENFELS, BERNHARD: »*Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl*«, S. 238. Waldenfels argumentiert hierüber eine große Nähe zwischen Sprache und Bild, auf die im letzten Kapitel eingegangen wird.

sich deshalb auch so ein bisschen in diese Person ein, weil [...] die Person auch selber nicht [versteht], was sie gerade sieht.« (4) Selbst die Notwendigkeit, sich zu identifizieren, d.h. sich in anderem wiederzufinden, wird durch den Betrachter im Bild gespiegelt: »Wenn ich das Gefühl habe, dass er auch sieht, was wir sehen, habe ich eher so das Gefühl, dass er so die anderen mitdenkt« – mitdenkt, »wie die anderen ihn sehen« (9). So »korrespondiert« die Tatsache, »dass er was anderes sieht als ich« (9) mit seiner Betrachtersituation. Diese Korrespondenz in der Differenz bildet einen Versuch in der Uneinheitlichkeit eine Zentrierung zu finden, im Doppelten Gleichheit herzustellen. Das Hineinversetzen und Identisch-Werden verspricht Deckungsgleichheit, weist aber als tautologische Konstruktion nicht über sich hinaus. Darin liegt die Kehrseite des Versuchs die Uneinheitlichkeit über ein Identisch-Werden in eine Einheit zu bringen.

1.1.2 Bild ≠ Betrachter (Uneins-Sein)

Das Uneins-Sein betont die Differenz zwischen Bild und Betrachter, negiert die Beteiligung des Betrachters und mündet schließlich in ein erstarrtes Davorstehen.

Während es im ersten Zug zu einer Identifikation mit dem Betrachter im Bild kommt, werden in dieser Behandlungsform der Betrachter *im* Bild und der Betrachter *des* Bildes (Rezipient) voneinander abgehoben und die Differenzen zwischen Bild und Betrachter betont: »Also er scheint das ja dann irgendwie anders zu sehen, als wir das sehen, weil für uns ist es irritierend [...] Ich glaube nicht, dass wenn er das so sehen würde, dass er das dann so spannend fände« (9). Es bleiben stets feine Differenzen zwischen den beiden Betracherebenen: »Dadurch dass ich denke, dass er mehr sieht als ich, habe ich schon das Gefühl, dass ich nicht so drin stecke«. Man hat »das Gefühl, dass er 100 x mehr versunken ist als ich« (9). Dies kann sich wiederum zu einem totalen Ausschluss steigern: Das ist dann so, als ob ich »das schon absolut von außen eben sehe« (9). Das gleiche Schicksal erleidet der Betrachter im Bild in seiner Isolierung von der Außenwelt: »Aber wenn ich ihn jetzt angucke, denke ich mir vielleicht, dass er das gar nicht sieht, dass wir ihn beobachten« (10). Unentschieden bleibt, »dass wir eben nicht wissen, was wer sieht, dass wir uns das vorstellen können, dass es das ist, was er sieht« (9). Wie der Narziss der Erzählung, der schließlich das »Trugbild« aufdeckt, fühlt sich auch der Betrachter auf sich zurückgeworfen. Er bemerkt, dass die Perspektiven auf das Bild variieren kann und dass sich das Bild durch sein Zutun verändert: »Am Ende macht der Betrachter mit dem Bild, was er will (lacht)« (1). Eine Widerfahrnis, die Erfahrung der Trennung und Differenz, wendet sich nun in ein aktives Trennen. Das Involviert-werden in die Bildszene hält den Betrachter zugleich außen vor: »Wenn man das jetzt überträgt und eine Ebene rausgeht, sind wir die dritte Person, die es anschaut« (3). Für diese Konstruktion der Trennung bietet sich Echo an, die in der Bild-Darstellung fehlt: »Die ist nicht drin. Die sind wir als Betrachter« (2). Stand der Betrachter zwischenzeitlich schon im Wasser, wird nun eine Trennung vollzogen. So ließe sich die Uferlinie als eine »Trennung zwischen Realität und Imagination« deuten und auf die Trennung zwischen den beiden Betrachter-Ebenen übertragen: »Vielleicht sind wir gar nicht [mit ihm] im Wasser, sondern auf der anderen Uferseite, sodass hier das Wasser nicht nur die Trennung zwischen Realität und Imagination ist, sondern auch zwischen uns« (9). In diesem Trennungsvorgang sollen schließlich alle

spürbar werdenden Zusammenhänge zwischen Bild und Betrachter gekappt, Bild und Betrachter voneinander abgehoben und das Geschehen zu einer Seite hin vereindeutigt werden: »Es [ist] nur ein Bild« (11). Hierzu analog steht auch der Betrachter nur für sich: »Ich rede [nur] von mir selbst« (5). Die eigene Beteiligung am Bilderleben wird gezeugnet: »Nein, ich bin eigentlich absichtslos« (3), die Assoziationen zum Bild als »Projektion« (8) entlarvt und die eigene Involviertheit ausgeblendet: »Also dadurch, dass ich außen vor bin, dass ich auch alles so unter Kontrolle habe [...] habe ich irgendwie das Gefühl, dass ich die Situation überschaue« (9). In diesem Ausblenden kommt schließlich nur noch ein Betrachter vor: »Ich bin nicht sichtbar und er ist sichtbar für mich« (10).

1.1.3 Zwischen Bild und Betrachter

Die Frage nach den Realitätsebenen und der Eigenbeteiligung am Bildgeschehen lässt sich jedoch zu keiner Seite hin vereindeutigen. Dass die Probanden erleben, wie sie sich über Vorstellungen das Gesehene erschließen, dass sie selbst bildnerisch tätig werden, lässt die Vorstellung des Betrachters und den Anblick des Bildes noch nicht in eins fallen. Ein einfaches Identisch-Machen im Sinne von ›der Betrachter sieht ein Bild, das mit ihm identisch ist‹, das allein seine Vorstellung spiegelt, ist in der Erschließung des Bildes nicht möglich; ebenso wenig das umgekehrte Extreme: ›der Betrachter sieht etwas, das mit ihm nichts zu tun hat‹ und außerhalb von ihm steht. Neben den Vereindeutigungen des Verhältnisses formiert sich das Bilderleben in diesem Zug zu einer Vermittlungsgestalt zwischen Bild und Betrachter.

Die Unmöglichkeit des Bildes – der Betrachter (also wir) könnte die Spiegelung so gar nicht sehen – holt ihn mit in die Bildszene und hält zugleich eine einigermaßen sichere Betrachter-Position aufrecht: »Wir sind im Wasser« (9) – »denn wenn es hier einen Betrachter gäbe, würde er sich hier im Wasser befinden. Wir befinden uns ja quasi unterhalb von Narziss, als würden wir im Wasser stehen. Sonst könnten wir ja nicht seinen herunter gebeugten Oberkörper sehen [...]« (2) Dies würde dann auch erklären, warum »wir« das Spiegelbild so schlecht sehen: »Er müsste sich so sehen, wie er draußen ist und wir sehen ihn halt als Reflex« (2). In diesen Beschreibungen wird anschaulich, wie zwischen den Ebenen im Bild-Betrachter-Verhältnis ein Kompromiss gesucht wird. Sie vermitteln zwischen dem Eingeschlossen-sein in die Bildszene, setzen den Betrachter sogar ins Wasser und erhalten die Betrachter-Position aufrecht.

Dieser dritte Typus betont zudem die Bildgenese und verortet sie *zwischen* Bild und Betrachter. Indem bemerkt wird, dass »der Betrachter auch eine Rolle in dem Bild [spielt]«, entsteht »eine Kommunikation« (8). »Der Dialog zwischen den beiden Bildhälften« setzt sich dann »auf einer anderen Ebene zwischen dem Betrachter und dem Bild« fort (3). So ist es der Betrachter, der die Lücken des Bildes zu füllen verspricht: »Ich fühle, dass er nichts fühlt« (8). In der doppelten Reflexion des Blicks wird auch die Interviewsituation als eine Situation des Betrachtens gespiegelt: »Ich habe jetzt nochmal darüber nachgedacht, ob ich dich jetzt angucke oder nicht, aber letzten Endes, wo meine Schultern jetzt sind, das habe ich jetzt nicht aktiv reflektiert oder gesteuert. Bei ihm ist das glaube ich in gewisser Weise ähnlich« (6). Dass dieses Verhältnis zwischen Bild und Betrachter reziprok ist, wird hier sehr anschaulich – denn die Korrespondenz

zwischen Bild und Betrachter wirkt so, als ob der Betrachter *des* Bildes den Betrachter *im* Bild nachahmen würde. Die Betrachtung bildet schließlich einen Zwischenraum aus, in der die Ebenen verschwimmen und nicht mehr ganz eindeutig wird, von welcher Betrachterperspektive die Rede ist. Es kommt zu erheiternden Verwechslungen: »Jetzt wollte ich wissen: dein Blick! (lachend) Ach so! Meiner!« (1).

1.1.4 Das Ineinanderwirken von Anblick (Bild) und Vorstellung (Betrachter)

Dem Verhältnis von Bild und Betrachter entsprechend scheinen die beiden Bildebenen, Anblick und Vorstellung mal zu verschwimmen, mal ganz voneinander abgehoben. Diese Bewegung entspricht den Figurationspolen der Verschmelzung und des Erstarrens. Vereindeutigungen in eine Richtung – es handle sich nur um ein inneres, vorgestelltes Bild oder nur um ein reales Gegenüber – erweisen sich in der Bilderfahrung als nicht haltbar.

Indem das Narziss-Bild Vorstellung und Anblick in seiner Verflochtenheit zur Anschauung bringt, spiegelt es die Funktionsweise unserer Wahrnehmung generell. Es reflektiert einen allgemeinen Vorgang des »Sehens« als ein Vorstellen und Anblicken zugleich: Der Bildbetrachter betrachtet eine Blickszene, die einen Rückzugsmoment von der Welt beschreibt und gerät selbst in eine kontemplative Stimmung, in der er im wahrsten Sinne des Wortes die Augen schließt. Er macht die Erfahrung, dass ein Vorstellungsbild entsteht, das doch auf den Anblick bezogen bleibt. Und umgekehrt bemerkt er, dass sich ein bloßer Anblick nicht ohne die Vorstellungen des Betrachters erschließt.⁵ In den Worten von Merleau-Ponty:

»Es sieht so aus, als ob meine Fähigkeit zur Welt zu gelangen, und meine Fähigkeit, mich in Phantasien zurückzuziehen, nicht unabhängig voneinander funktionieren können. Mehr noch: als ob der Zugang zur Welt nur die andere Seite eines Rückzugs aus ihr wäre, und als ob dieser Rückzug an den Rand der Welt nur eine Abhängigkeit wäre und nur ein anderer Ausdruck meiner natürlichen Fähigkeit auf sie zuzugehen.«⁶

Die grundsätzliche Ambiguität des Betrachtens, die sich zwischen Anblick (Bild) und Vorstellung (Betrachter) bewegt, wird im Bilderleben besonders darin spürbar, was sichtbar und was unsichtbar ist, was im Hellen und was im Dunklen liegt. Insbesondere die überschatteten Augen fachen über die Nicht-Sichtbarkeit des Blicks diese Form der Reflexion an. Und gleichzeitig rückt hierüber die Betrachtung des Bildes in den Blick. Das Narziss-Bild lässt über die Verschattungen, Fragmentierungen, Abweichungen die Bildgenese durch den Betrachter spürbar werden und mit ihr gleichzeitig und auf paradoxe Weise die Betrachterunabhängigkeit des Bildes. Denn in der Nicht-Sichtbarkeit und der »Unschärfe« des Blicks zeigt das Bild wiederum in aller Deutlichkeit, wie sich das Schauen auf ein Bild zwischen Wahrnehmen und Vorstellen bewegt. Es eröffnet einen Blick in die Bedingungen des Bildersehens (s.o.).

5 Hier sei noch einmal an die Bildanalyse des Narziss-Bildes von Kruse erinnert, in der der Blick des Betrachters im Bild von dem Blick des Betrachters des Bildes (vergeblich) abgehoben wird. vgl. KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«.

6 Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964), München, Fink, 2004, S. 23.

1.2 Konstruktionserfahrung der wechselseitigen Abhängigkeit von Bild und Betrachter

Das Bilderleben wird vom Betrachter als ein Vorgang wahrgenommen, der sich zwischen Bild und Betrachter vollzieht und sich zu keiner Seite hin vereindeutigen lässt. Darin wird zudem die Reziprozität des Verhältnisses wahrgenommen: Nicht nur das Bild ist vom Betrachter und dessen Standpunkt abhängig, auch der Betrachter benötigt das Bild, um sich darin zu entdecken. Dabei werden jeweils Übereinstimmungen mit dem Bild und Überschreitungen der Bildebene spürbar. Das Bild ist nicht mit dem Betrachter in Deckung zu bringen, aber auch nicht ganz von ihm abzuheben.

Nachdem Vereindeutigungen zu einer Richtung hin zwangsläufig scheitern, gelangt der Betrachter des Narziss-Bildes zu folgender Konstruktionserfahrung. Er bemerkt die Bildabhängigkeit des Betrachters (1) und die Betrachterabhängigkeit des Bildes (2), während er zugleich die gegenteiligen Erfahrungen macht: der Betrachter steht nicht ganz in Abhängigkeit zum Bild, das ihn spiegelt und das Bild lässt sich nicht ganz auf seinen Betrachter zurückführen. In diesem Prozess erfährt der Rezipient in der Bildbetrachtung nicht nur etwas über sich, sondern auch etwas darüber, was Spiegelung in diesem umfassenden Sinne meint – mit allen Kehrseiten, die eine Selbstbetrachtung mit sich bringt. Er erfährt, was Spiegelung noch heißt: sich nämlich *nicht* im Bild gespiegelt zu finden. Und hier entsprechen die Inkongruenzen des Bildes denen des Betrachters. Das, was ihn dort anschaut – also das, was ihn konstituiert – ist er nicht. In diesem Sinne tritt uns das Narziss-Bild als ein im psychologischen Sinne »echter Spiegel«⁷ entgegen. Er ermöglicht eine umfassende Spiegelerfahrung und führt uns an einem Bild vor, wie sich eine Selbst-Konstruktion vollzieht und welchen Belastungen diese Formenbildung ausgesetzt ist. Die Doppelkonstruktion des Bildes, bestehend aus einem Bild und (s)einem Betrachter, trifft auf eine Doppelkonstruktion im »außenstehenden« Betrachter des Bildes. Indem er im Prozess der Bildbetrachtung zum Selbstbetrachter wird, erfährt er sich als einheitlich (vollständig) und uneinheitlich (unvollständig) zugleich. Ebenso vollzieht sich das Spiegeln als ein doppelläufiger Prozess – als das Spiegeln eines Bildes und als Erfahrung, sich im Bild gespiegelt wiederzufinden. Dabei wird die Wechselseitigkeit des Vorgangs entdeckt: Nicht nur das Bild ist vom Betrachter und dessen Standpunkt abhängig, auch der Betrachter benötigt das Bild, um sich darin zu entdecken. Dies führt zum nächsten Punkt. Das Bild ist nicht nur ein Doppelgänger des Betrachters, sondern auch der Betrachter erscheint als Doppelgänger des Bildes und ermöglicht eine Wesensbestimmung des Bildes. Die Bilderfahrung führt in der einen Richtung als Spiegelerfahrung zu einer Auseinandersetzung mit dem Selbst-Bild und in der anderen Richtung zu der Frage: Was denn in dieser Selbstschau überhaupt das Bild ist, das dort an der Wand hängt. In dieser Weise treten die beiden Fragen »Bin ich's?« und die Frage »Was ist das Bild?« gepaart miteinander auf. Diese

7 An späterer Stelle wird zu zeigen sein, wie sehr diese Spiegelerfahrung die Phasen des Narziss-Mythos vor und nach der Erkenntnis inkludiert. Die Aufdeckung erweist sich in der Spiegelerfahrung des Narziss-Bildes als eine Umgekehrte: Die Erkenntnis liegt nicht darin, dass Ich es bin, der sich da im Spiegel anschaut, sondern dass dieses Ich nicht selbstidentisch mit sich ist. In dem Maße, wie es auf ein Anderes bezogen ist und sich einer Verbildlichung widersetzt, entgeht es sich.

beiden, ineinander gebrochenen Fragen, werden von der Konstruktionsseite her als die gleichzeitige Bildabhängigkeit des Betrachters (1) und Betrachterabhängigkeit des Bildes (2) beantwortet, ohne dass sich die Seiten ganz miteinander in Deckung bringen lassen.

Im Folgenden werden diese beiden Seiten der Konstruktionserfahrung getrennt voneinander vorgestellt und jeweils mit Theorien in einen Austausch gebracht, die die Bild- und Ich-Genese zum Thema haben. Hierüber wird exploriert, wie sich jeweils das Bild vom Betrachter her bzw. der Betrachter vom Bild her in seinem Wesen zu bestimmen sucht. Der erste Zug der Konstruktionserfahrung, die Bildabhängigkeit des Betrachters (1), wird auf den sogenannten primären Narzissmus als ein Stadium in der Entwicklung des Einzelindividuum bezogen. In der Durchsicht der Studien und Theoreme zum Narzissmus wird bei Freud (implizit) ein Bild auffällig, das die Ich-Genese konstituiert. Lacan expliziert die Bildgenese in seinem berühmten Aufsatz zum Spiegelstadium.

Die zweite Seite der Konstruktionserfahrung, die Betrachterabhängigkeit des Bildes (2), wird mit einem umstrittenen Ursprungsmythos der Malerei in Austausch gebracht. Alberti eröffnet sein Malereitraktat »Della Pittura« mit der These, Narziss sei der »Entdecker des Bildes« gewesen.⁸ Nach einer Vorstellung der Deutungen und Widersprüche dieses Diktums wird dargelegt, inwieweit es in diesem Ursprungsmythos um das Entdecken und Betrachten geht, das ein Bild schafft und seinen Bildschöpfer zugleich verwandelt.

Die Bildtheorie von Alberti und die Narzissmus-Theorie nach Freud und Lacan markieren jeweils einen Anfangspunkt. In dem einen Fall geht es um das früheste Stadium in der Genese des Ichs (an einem Bild) und im zweiten Fall um ein erstes Bild, das seinen Betrachter zu einem Selbstbetrachter werden lässt. Wenngleich aus unterschiedlichen Zeiten und Kontexten stammend, beziehen sich die Theorien, der Ursprungsmythos der Malerei wie auch die Geburtsstunde des Ich, jeweils auf den Narziss-Mythos. Beiden Theoriegebilden ist gemeinsam, dass mit ihnen der Begriff »Spiegelstadium« assoziiert ist. In beiden Fällen steht, analog zum Konstruktionsproblem der Bilderfahrung, die Frage nach der Haltbarkeit bzw. Unhaltbarkeit dieses Bildes im Raum – und zwar als Wunsch das Bild zu erhalten oder zu ihm zurück zu retardieren. Es wird hier jeweils im Anschluss gezeigt, wie dieses Spiegelbild bzw. Spiegelstadium – analog zur Bilderfahrung – jeweils überschritten wird, das Spiegeln eine Schattengestalt mit sich bringt und auf Reste, einen »Anderen« und die Notwendigkeit des Austauschs aufmerksam macht.

1.2.1 Die Betrachterabhängigkeit des Bildes und das Spiegelstadium nach Alberti

Zunächst werden die Erlebnismomente gesammelt vorgestellt, in denen der Betrachter die Erfahrung macht, dass das Bild in Abhängigkeit zu ihm steht, dass er die Bildgenese bedingt. In einem zweiten Schritt wird diese Form der Bildgenese mit den Ursprungsmythos der Malerei nach Alberti in einen Zusammenhang gebracht.

8 Vgl. ALBERTI, LEON BATTISTA: *Della Pittura. Über die Malkunst (1435)*, hg. v. BÄTSCHMANN, OSKAR und GIANFREDA, SANDRA, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002.

1.2.1.1 Die Betrachterabhängigkeit des Bildes

In den Interviews mit den Bildbetrachtern wird deutlich, dass sich der Betrachter unmittelbar in das Bildgeschehen hineingezogen fühlt. Er kann »irgendwie was reinprojizieren und wieder was rausnehmen«. Dieser Vorgang ist in Abhängigkeit zu ihm variabel: »Je nach Interpretation sucht man sich dann Argumente« (3). In dem einen Fall ist es »eine gerade Linie und es ist hinreichend klar getrennt« und in einer anderen »Interpretation würde ich sagen: es ist keine Linie, sondern nur ein paar weiße Akzente« (3). Es ist zudem Betrachter-abhängig, was in den Blick genommen wird: »Wenn ich stehe, bin ich mehr auf das, was oberhalb der Wassergrenze liegt, [...] konzentriert. Also nehme ich das Bild als Ganzes besser wahr« (9). Der Betrachter erfährt sich als Teil dieser Ergänzungen und das Bild vom eigenen Standpunkt abhängig. Ideen, Gedanken, und Imaginationen zum Bild führen zu einer permanenten Transformation: So verändert sich auch »das Bild im Kopf [...] aus irgendeiner Seherfahrung« heraus (9). Die verschiedenen Sichtweisen werden in Abhängigkeit zur eigenen Körperkonstitution oder zum Bildungsstand verständlich. Unschärfen des Bildes könnten darüber entstehen Brillenträger zu sein (5) oder unter einem Stigmatismus zu leiden (2); Fehlendes wird in Abhängigkeit zum eigenen Bildungsstand (11) gebracht. Dies liefert zum einen eine Begründung für die Uneinheitlichkeit des Bildes, zum anderen lässt sich Uneinheitlichkeit durch Variation (gezielt) herstellen. So ergeben sich in verschiedenen Blickperspektiven Unterschiede: »Da muss man den Kopf so in den Nacken machen [...] falls man so guckt, sieht man das wirklich so« (7). Der Betrachter bemerkt im Prozess der Bildbetrachtung, dass das Bild sprichwörtlich »im Auge des Betrachters liegt«. Im Vergleich der beiden Bildhälften können Bildgehalte beim Durchwandern des Bildes verloren gehen: Denn »bis man unten angekommen ist, akzeptiert man dann ›Ja, das ist ein Auge, das ist genau gleich«, obwohl es nicht gleich ist« – denn »man sieht nicht mehr diese Feinheiten« (9). Die Bildgehalte werden in Abhängigkeit zur eigenen Perspektive – körperlich/räumlich, aber auch geistig/emotional – gesetzt: So wirkt das Bild anders, »wenn ich es von unten betrachte« (7). Da man letztlich »nicht entscheiden kann, ob die Augen des Betrachters im Bild geöffnet oder halb geöffnet« sind, kommt es auf die eigene Sichtweise an, die man ergänzend mithinzunimmt: »Aber mir gefällt geschlossen besser, rein aus eigener Interpretation« heraus (6). In welcher Weise die Inkongruenz von Betrachter und Spiegelbild interpretiert wird, obliegt ebenfalls dem Betrachter: »Aber letztlich bleibt es mir überlassen mir zu denken, dass er sich selber genauso sieht, wie ich ihn oben sehe« (2).

Der Betrachter erfährt seine Beteiligung an der Bildgenese und macht zugleich die Erfahrung, dass er sich in dieser Annäherung entfernt: »Ich spüre, dass das eine Projektion von mir ist« (8). Neben einem Perspektivwechsel lässt sich beliebig Störendes über ein Ausblenden oder Abschweifen tilgen. Es entsteht ein imaginiertes Bild, das als »inneres Bild« das Bild an der Wand sogar ersetzen kann: »Ich entferne mich vom Bild« und »denke jetzt über meine Gedanken mehr nach« (4). Wenn »man genauer hinschaut und mal der Intuition folgt mit den geschlossenen Augen und allem, ist es auf den zweiten Blick aber auch so, dass sich die Aufmerksamkeit selbst nicht mehr so auf das Bild richtet.« (6). Der Betrachter macht die Erfahrung, dass er »gerade gar nicht groß hin-

schauen [muss]« – denn es »funktioniert in dem Fall eher als Spiegel von Erzählungen und Erfahrungen, Denken [...]« (3).

Ebenso deutlich wie im imaginativen Ersetzen des Bildes durch ein inneres Bild tritt die Betrachterabhängigkeit darin hervor, sich räumlich vom Bild zu entfernen und es nicht mehr anzusehen: So in der Vorstellung, das Bild von hinten anzuschauen und es hierüber zu einem »Original« zu machen (3). Mit einer Beendigung des Interviews wird die erheiternde Vorstellung verknüpft, dass sich dann auch Narziss vom Bild löst und sich wegbewegt. Es handelt sich dann um ein erlösendes Sich-Lösen vom Bild (4). Folgende ironische Wendung eines Probanden bringt die verspürte Betrachterabhängigkeit des Bildes auf den Punkt: »Um zu existieren, braucht er unsere Anwesenheit – weil wenn wir nicht weggehen, bleibt er da« oder wird untergehen (8).

1.2.1.2 Narziss als Entdecker des Bildes

Die Betrachterabhängigkeit des Bildes findet sich in der Konzeption des Kunstwerks in Positionen wieder, die den Anteil der Betrachtung für die Bilddeutung betonen. Ein historischer Repräsentant dieser Auslegungsrichtung ist der prominente Kunsttheoretiker der Frührenaissance Leon Battista Alberti. Er definiert, so die breit geteilte Meinung, das künstlerische Bild in seiner Herkunft als Spiegelbild. Sein Malerei-Traktat »De Pictura«/»Della Pictura« verstand er als Anleitung für Künstler, insbesondere Maler seiner Zeit. Darin beschäftigte er sich intensiv mit dem Spiegel als Hilfsmittel der Malerei, aber auch mit dem Vorgang des Sehens und der Übertragung des Gesehenen auf die malerische Fläche. Sein berühmt-berüchtigtes Diktum, Narziss sei der »Entdecker des Bildes«⁹, ist in der kunstgeschichtlichen Forschung viel diskutiert worden. Da es auf einen solchen Gehalt der mythologischen Erzählung in den prominenten antiken Überlieferungen des mythologischen Textes keinen Anhalt gibt, wird davon ausgegangen, dass sich Alberti diesen Ursprungsmythos der Malerei, angelehnt an den Narziss-Mythos, frei ausgedacht hat.¹⁰ Offensichtlich fand Alberti im Narziss-Mythos ein geeignetes Bild, das seine Lobrede auf den Spiegel und die Malerei zu stützen vermochte. Denn nach Alberti ist Narziss nicht nur der Entdecker des Bildes, er ist zugleich ein Künstler, der ein Bild schafft und es als Kunst verewigt. Damit ist das Betrachten des (Spiegel-)Bildes nach Alberti, wenn nicht sogar gleich- so doch dem Bildschaffen vorausgesetzt.¹¹ Nicht das Tun, das Malen im engeren Sinne, bedinge das Bild. Es ist bei Alberti die Betrachtung als eine Entdeckung des Bildes, die den Betrachter erfordert, ihn zugleich zeigt und bildlich verdoppelt. Der idealisierende Gehalt dieses »ersten Bildes« wird in einer Lobrede von Alberti deutlich, die zugleich eine Hymne auf die Vorherrschaft der Malerei unter den Künsten darstellt.

9 Vgl. BLÜMLE, CLAUDIA: »Die Blindheit des Narziss«, in: GOEBEL, ECKART und BRONFEN, ELISABETH (Hg.): *Narziss und Eros: Bild oder Text?*, Bd. 2, Göttingen: Wallstein-Verlag 2009 (Manhattan Manuscripts), S. 101-113, hier S. 107.

10 Die Forschung ist sich inzwischen einig, dass Alberti den Ursprungsmythos der Malerei frei erfunden hat. vgl. BÄTSCHMANN, OSKAR: »Albertis Narziss: Entdecker des Bildes«, in: POESCHKE, JOACHIM und SYNDIKUS, CANDIDA (Hg.): *Leon Battista Alberti. Humanist. Architekt. Kunsttheoretiker*, Münster: Rhema 2008, S. 39-52, hier S. 41.

11 Damit knüpft der Ursprungsmythos der Malerei nach Alberti die Bildgenese, analog zu einer Seite der Konstruktionserfahrung, ebenfalls an den Vorgang des Betrachtens.

»Über ein solches Ansehen also verfügt die Malerei, dass ein meisterhafter Maler erfahren wird, wie seine Werke verehrt werden und er selbst für einen zweiten Gott gehalten wird. [...]

Wahrscheinlich wirst du keine Kunst finden, außer einer vollkommen hässlichen, die sich nicht auf die Malkunst bezöge, weshalb sich sagen lässt, dass jede Art von Schönheit, die du in den Dingen findest, aus der Malerei geboren ist.

Überdies haben unsere Vorfahren die Malkunst noch mit der folgenden Ehrung ausgezeichnet: Während wohl alle übrigen Künstler als »Handwerker« angesprochen wurden, rechnete man allein den Maler nicht den Handwerkern zu.

Deswegen pflege ich im Kreis meiner Freunde gerne nach dem Lehrspruch der Dichter zu sagen, dass der zu einer Blume verwandelte Narziss der Erfinder der Malkunst gewesen sei. Fasst man nämlich die Malerei als Blüte aller Künste auf, so kommt die ganze Sage von Narziss hier sehr gelegen. Würdest du vom Malen sagen, es sei etwas anderes als ein ähnliches Umarmen jener Wasseroberfläche durch Kunst?«¹²

Alberti hebt im Folgenden seinen Ursprungsmythos von dem des Schattenmythos nach Plinius ab.¹³ Dieser auf das erste Jahrhundert nach Christus datierte Mythos erzählt die Geschichte zweier Liebender, die sich trennen müssen. Nach Plinius sei das erste Bild durch ein zeichnerisches Festhalten der Schattenumrisslinie entstanden, um über den Weggang des Geliebten hinwegzutrusten.¹⁴ Wenngleich das »Umarmen der Wasseroberfläche«, wie auch im Schattenmythos, den Impuls des Festhaltens eines Bildes beschreibt, so liegt die Differenz zwischen Plinius und Alberti im Entdecken und Betrachten des Bildes, das als Spiegelbild den Betrachter inkludiert.

Die Abwendung von der Geschichte des Schattens durch Alberti lässt sich darin begründen, dass es Alberti um eben dieses »Sehen« als Bildschöpfung geht, durch das es sich von einem Tun, die Schatten-Umriss-Linie ziehen, abhebt. In dieser Richtung lässt sich der Kommentar verstehen, dass nach Alberti allein die Maler nicht zu den Handwerkern zählten und durch ihre Fähigkeit zur Anschauung zu Höherem berufen seien.¹⁵ Indem Alberti die Malerei von der Handwerkskunst abhebt, betont er den Aspekt des Entdeckens als ein Betrachten des Bildes gegenüber seiner handwerklichen Herstellung. Zugleich ist das »Festhalten« als eine Umarmung der Wasseroberfläche bei Alberti nicht rückwärtsgewandt, während die Geschichte von der Schattenumrisslinie einen nostalgisch-melancholischen Zug trägt.

Bätschmann, der das Alberti-Traktat ausgiebig erforscht hat, weist in diesem Zusammenhang auf eine Fehlübersetzung hin, wonach Narziss in zahlreichen Deutungen des Alberti-Diktums zum ersten Maler eines Bildes erhoben wird, während der Wortlaut »inventor picturae« oder »inventore della pittura« in der Übersetzung »Entdecker

12 ALBERTI, LEON BATTISTA: *Della Pittura. Über die Malkunst* (1435), S. 103.

13 Nordhoff weist daraufhin, dass Alberti Quintilian mit Plinius verwechselt. vgl. NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 155.

14 PLINIUS, DER ÄLTERE: *Naturalis Historia*, Bd. XXXV, München: Artemis und Winkler 1990, S. 151. An den Prometheus-Mythos erinnert, dass der Vater der Liebenden bei diesem Bild hilft, indem er die Schattenumrisslinie mit Ton füllt.

15 Ein zweiter Grund für die Ersetzung der Schattengeschichte der Malerei durch eine Spiegelgeschichte könnte die Konnotation des Schattens als Trugbild in der Ideenlehre nach Platon sein.

des Bildes« heißt.¹⁶ Dieser Unterschied stützt die Deutung des Alberti-Diktums, dass die Bildgenese nach Alberti nicht auf die bildschaffenden Tätigkeiten im engeren Sinne bezogen ist, sondern zunächst in einem Entdecken bzw. Betrachten des (Natur-)Bildes liegt. Im Kontext der Kunsttheorie von Alberti stellt die Entdeckung der Naturerscheinung jedoch lediglich ein Hilfsmittel dar, um die Wirklichkeit im Bildentwurf in einer idealeren Weise hervorzubringen. Die eigentümliche Wandlung des Narziss vom Betrachter in den Maler eines ›ersten‹ Bildes stellt allerdings nicht ein bloßes Versehen in der Übersetzung des Alberti-Diktums dar. Sie findet sich auch in einer früheren Quelle bei Philostratos in der Beschreibung einer Narziss-Darstellung¹⁷ und reicht bis in die Jetztzeit. Auch die Narziss-Darstellung des Caravaggio wird von Brehm als ein »Modellfall des Bildermachens« gesehen, wonach Narziss »als Erfinder der Malerei«¹⁸ in Szene gesetzt sei.

Die Diskussion um das ›Machen‹ oder nur ›Ansehen‹ des Bildes weist auf das ungeklärte Verhältnis zwischen Bild und Betrachter hin. Genauer: sie verdeutlicht das Hineingeraten des Betrachters, der schließlich kein Betrachter, sondern der Maler eines ›eigenen‹ Bildes ist. Die Bilderfahrung führt dies in einer Richtung an das Extrem einer vollkommenen Ersetzung des Bildes als einer äußeren Gegebenheit durch ein inneres Bild (s.o.). Während das ›Malen‹ des Bildes im Beschönigen, Weglassen und Imaginieren zur Genese eines Idealbildes beiträgt, so schlägt dieses schließlich um, weil es sich als nur noch ›gemacht‹ erweist und an den Realitäten vorbeigeht. Ein solches Kippen des Idealen findet sich noch nicht bei Alberti. Seine Lobrede auf das erste Bild als einem Spiegelbild markiert vielmehr eine epochale Wende in der Frage der abbildenden Funktion von Kunst. In ihr kommt eine für die Renaissance charakteristische Neubewertung der Naturerscheinungen zum Ausdruck.¹⁹ Erscheinungen der Natur stehen nicht (mehr) in platonischer Tradition in Verdacht über das wahre Sein der Dinge (Eidos) hinwegzutäuschen²⁰, sondern die Erscheinungen können (wie der Spiegel) zu Hilfsmitteln des Malers werden, Wirklichkeit in einer idealeren Form hervorzubringen. In dieser Weise betont Alberti am Mythos den Aspekt der Wandlung (in eine Blume) und liest ihn insgesamt in der Art einer Auferstehungsgeschichte. Das »Umarmen der Wasseroberfläche« beschreibt die Bildgenese als das Festhalten von etwas Flüchtigem und die Verwandlungsmacht der Kunst (Narzisse), die hier gleichsam etwas Unmögliches vollbringt. So feiert Alberti in seinem Malerei-Traktat die Errungenschaften einer neu-

16 BÄTSCHMANN, OSKAR: »Albertis Narziss: Entdecker des Bildes«, S. 49.

17 Vgl. NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 153-154.

18 Vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, S. 339. Brehm geht davon aus, dass Caravaggio das Traktat des Alberti gekannt haben muss.

19 In diesem Sinne spricht sich Alberti in seinem Traktat auch für den Einsatz von Spiegeln in der Malerei und das Arbeiten am Modell aus.

20 Vgl. ΣΤΟΙΧΗΤᾶ, VICTOR I., Victor I.: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München: Fink 1999 (Bild und Text), S. 23. ΣΤΟΙΧΗΤᾶ macht auf eine möglicherweise unterschiedliche Bewertung der Naturerscheinungen, Spiegel und Schatten, bei Platon aufmerksam, da Reflexe im Wasser von ihm als *eidola*, Schatten dagegen als *phantasmata* bezeichnet werden.

en Kunst, die im Licht der Naturwissenschaften sich auf Auge und Spiegel beruft – hier in den Worten des Alberti-Interpreten Gerhard Wolf:

»Wir sind von der Welt des Schleiers in jene des Spiegels gewechselt, weil sich in der Vollendung das Bild völlig zu einem Spiegel schließt oder als virtuelles Fenster öffnet.«²¹

In der Idealisierung dieses Spiegelbildes lebt die Ganzheitsvorstellung, die auch die Spiegelerfahrung der Narziss-Darstellung auf der Ebene der Hauptfiguration prägt. Ein solcher Glaube kann also nicht nur den Einzelnen, sondern ganze Kulturen/Epochen prägen.

Zurück zum Narziss-Mythos in Bild und Erzählung: Narziss wird als Selbstbetrachter zum Maler, wie auch der Betrachter des Narziss-Bildes, der wie an seiner Stelle auf ein Bild schaut, ein Bild entdeckt (schafft) und sich darin zu sehen beginnt. Der Betrachter des Bildes – und dies führt zur Konstruktionserfahrung zurück – fühlt sich tatsächlich beteiligt an dem, was sich ihm als Bild darstellt. Das Bild ist von ihm und seinen Tätigkeiten (der Blickrichtungen, des Perspektivwechsels, der Konstitution) abhängig und entsprechend variabel. Er entdeckt sich als Betrachter und schaut schließlich auf sich. Dieser Gedanke lässt sich in der Richtung fortführen, dass der Betrachter des Bildes gleichzeitig seine Schöpfung bedingt.

Mit der Umdeutung des Entdeckens eines ersten Bildes im Narziss-Mythos durch das Malen eines ersten Bildes, wird der Schöpfungscharakter des Bildes gegenüber der Naturerscheinung der spiegelnden Wasserfläche betont und – ebenfalls im Geiste Albertis – die Aufgabe von Kunst hervorgehoben, Wirklichkeit nicht einfach nachzuahmen, sondern zu verschönern. Im Gegensatz zum Ursprungsmythos bei Alberti verkehrt sich jedoch im Bilderleben die freudige Selbstentdeckung im Spiegel in ein Befremden, sich von den Realitäten wegzubewegen und einem imaginierten, illusionistischen Bild aufzusitzen. Was der Bildbetrachter der Narziss-Darstellung auf einer Seite der Konstruktionserfahrung als eigene Bildschöpfung wahrnimmt, löst sich derart von den Realitäten des bildlichen Gegenübers ab, dass sich die Idealisierung nicht halten lässt. Zudem tritt das Spiegelbild in der Bilderfahrung noch in anderen Qualitäten als denen des Erkennens und Erstrahlens hervor.

Auch aktuelle Deutungen des Narziss-Bildes knüpfen an die Position der Bildschöpfung aus der Betrachterperspektive an. Der Kunstphilosoph Bernhard Lypp beispielsweise verdeutlicht am Narziss-Bild ein Entgleiten im Bild-Betrachter-Duo, wie es sich auch in den nebenfigurativen Zügen der Bildwirkung findet. Lypp erhebt Narziss zum Maler²² und dennoch scheint der Maler seine Bildschöpfung nicht in der Hand zu haben. Die Narziss-Darstellung zeige das verschobene Verhältnis des Malers (Narziss) zu seinem Modell (Abbild) und eine Form des Entgleitens:

21 WOLF, GERHARD: »*Arte superficiem illiam fontis amplecti, Narziss und die Erfindung der Malerei*«, in: GÖTLER, CHRISTINE und et al.L. (Hg.): *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten: Imorde 1998.

22 Lypp bezieht sich nicht auf Alberti, macht jedoch ebenfalls Narziss zum Maler und sein Bild zum Modell

»So geht der Blick des Modells in sich und zugleich aus dem Bild hinaus, und der Maler wird zur Chiffre und zum Schatten seiner selbst.«²³

Analog zur Spiegelerfahrung, wie sie die Probanden in den nebenfigurativen Dimensionen machen, betont Lypp in der Bildinterpretation das Schattenseitige und Verschobene dieses Spiegelbildes. Wie in der explorierten Bilderfahrung beinhaltet der Spiegel die verrückenden Qualitäten, die von Lypp als eine fehlende Deckungsgleichheit und Greifbarkeit beschrieben ist. Das Bild zeigt seinen Betrachter nicht in einer 1:1-Abbildung. Die Betrachterabhängigkeit des Bildes ist keine absolute – das »Modell« liegt nicht ganz im Entwurf seines Schöpfers, der im Mythos ein Betrachter ist: er geht »aus dem Bild hinaus«.²⁴

Diese Reste einer nicht gelingenden Übereinstimmung bilden den Kern der Konstruktionserfahrung, wie er hier zunächst von einer Seite, der Betrachterabhängigkeit des Bildes dargelegt wurde. Sie werden von den Probanden als Unsicherheit beschrieben, ob das Bild wirklich ganz von ihrer Betrachtung abhängt. Mit anderen Worten: Das Festhalten des Bildes – mit Albertis Worten die Umarmung der Wasseroberfläche – gelingt nicht ganz. Das Bild steht nicht ganz in Abhängigkeit zum Betrachter. Das Alberti-Diktum, das Narziss, der eigentlich ein Selbstbetrachter ist, zum Entdecker des Bildes macht, entspricht der Bilderfahrung, da sich die Betrachter des Narziss-Bildes an der Bildentstehung beteiligt erleben. Und gleichzeitig decken sich Maler und Modell, Bild und Betrachter nicht ganz – es bleibt ein feiner Rest (Schatten/Anderer), der sich nicht ins Ganze fügt. Es wird deutlich, wie sehr die Narziss-Darstellung in dieser Frage der Bildgenese durch den Betrachter zwischen dem idealen Spiegelbild und dem Schattenseitigen der Spiegelerfahrung oszilliert.

1.2.2 Die Bildabhängigkeit des Betrachters und das Spiegelstadium nach Lacan

In diesem zweiten Zug der Konstruktionserfahrung vollzieht sich ein Perspektivwechsel. Er zeigt die Konstruktion aus umgekehrter Perspektive. Nicht nur das Bild hängt vom Betrachter und seinem Blickwinkel (wenn auch nicht ganz) ab, auch der Betrachter bemerkt seine Bildabhängigkeit. Diese Seite der Konstruktionserfahrung am Narziss-Bild wird anschließend mit der Bildgenese im primären narzisstischen Stadium in einen Austausch gebracht.

1.2.2.1 Die Bildabhängigkeit des Betrachters

Der Betrachter macht die Erfahrung, dass er auf ein Bild schaut, das ihn angeht – so als werde er von ihm angeblickt. Seine Tätigkeiten, Vorstellungen scheinen auf dieses Bild bezogen. Hieran vermag sich der Betrachter schließlich in den Aspekten, die ihn konstituieren, zu entdecken. (Wie auch in 1.2.1.1 wird das Bild zum Spiegelbild). Die folgende Beschreibung fasst zunächst wieder die in diese Richtung gehenden Erlebnismomente der Konstruktionserfahrung zusammen:

23 LYPP, BERNHARD: »Spiegel-Bilder«, S. 427.

24 EBD.

Das Bild regt den Betrachter dazu an, sich darin zu spiegeln: »Ja, ich würde das am liebsten hier nachahmen, aber das mach ich natürlich nicht (lacht)« (10). Diese Nachahmungen werden wiederum durch die Interviewerin gespiegelt: »Du stützt dich jetzt so auf wie er.« »Du hast das gerade so nachgemacht, wie er sich dem Wasser so annähert« (8). Zudem finden sich die Probanden im Bild gespiegelt wieder. Eine Probandin sieht sich in der Spiegel-Reflektion als Frau (10). Oder der Betrachter sieht sich in spezifischen Eigenschaften gespiegelt: So fühlt sich eine Probandin im selben Alter wie der Betrachter im Bild (9) oder entdeckt sich selbst darin als »lebensoptimistische« Person (1). Der Betrachter stellt fest: »Das Bild hat eine Dynamik in sich selbst, aber allmählich hat es mit mir zu tun« (5). Er versucht das »mit seinen Augen« zu sehen und macht die Erfahrung: »Du musst das darstellen, mit demselben Blick« (5). Und so »schauen wir uns das an [und] es könnte ein Spiegelbild von uns sein« (3).

Neben der Spiegelung im übertragenen Sinne vermag sich der Betrachter auch physisch im Bild zu spiegeln und zu erkennen – allerdings nur fragmenthaft: »Also der Sinn von einem Spiegel ist ja, dass ein Material so reflektiert [wird], dass man sich selbst drin sehen kann [...] Das funktioniert hier mit bestimmten Reflexen« (3). Der Spiegel dient dem Identifizieren, dem Beschaubar-Werden »eigener« Anteile an einem Gegenüber, das sich zu einem Bild formiert. Dieses »Identifikationsmoment« (9) steigert sich hier in einem Verschmelzen, dem Einswerden mit dem Bild (s.o.). Die Paradoxie des Identifizierens mit dem Bild wird in folgendem Zitat deutlich: »Ich versuche mich mit der Figur zu identifizieren. Ich schaue jetzt wirklich, was ich wäre« (5).

1.2.2.2 Primärer Narzissmus als Bild-/Ichgenese

Die Bildabhängigkeit des Betrachters als zweite Seite der Konstruktionserfahrung wird nun mit einer Bildtheorie in Austausch gebracht, die, aus einem anderen Kontext stammend, ebenfalls als »Spiegelstadium« bekannt ist. Anders als bei Alberti geht es in dieser Bildtheorie nicht um die Geburtsstunde der Malerei, sondern um die Genese des Ich. Lacan macht den Zusammenhang von Bild und Ich-Genese mit der Benennung des narzisstischen Stadiums als »Spiegelstadium« explizit und verdeutlicht die Rolle des Spiegels als »Bildner der Ichfunktion«.

Etwa vierzig Jahre vor Lacan wird schon in den freudschen Studien zum Narzissmus ein das Ich prägendes Bild auffällig. Der nun folgende Vergleich der beiden Theorien in Bezug auf die Frage der Bildabhängigkeit ist insofern fruchtbar, als dass er das »Bild«, an dem sich das »Ich« entdeckt, sehr deutlich im Übergang des physischen und des Vorstellungsbildes zeigt. Er offenbart eine Ebene der Bild-Betrachter-Interaktion, die sich als Teilungsprinzip im Einzelindividuum vollzieht. Auf diesen Aspekt wird an späterer Stelle eingegangen.

Die Narzissmus-Theorie, von Freud selbst als eines der verworrensten Felder der Psychoanalyse bezeichnet, ist äußerst uneinheitlich. Diese Unheitlichkeit betrifft das psychoanalytische Forschungsfeld im Ganzen, wie die freud'sche Konzeption des Narzissmus im engeren. Von daher eine Vorbemerkung zur Eingrenzung der Texte und Verwendung der Begrifflichkeiten, auf die sich die Ausführungen zum Bildbegriff in der Narzissmus-Theorie beziehen: Freud führt den Begriff des Narzissmus 1914 in seiner

Schrift »Zur Einführung in den Narzissmus« offiziell in die Psychoanalyse ein²⁵. Er unterscheidet – und diese Differenz und Terminologie ist im psychoanalytischen Denken gängig – einen primären von einem sekundären Narzissmus. Der primäre Narzissmus bezeichnet in der ersten Theoriebildung ein Stadium in der Entwicklung des Ich, in dem der Säugling, der zuvor noch nicht zwischen einem Innen und Außen zu unterscheiden vermag, eine Vorstellung von sich als einer Einheit entwickelt.²⁶ Der sekundäre Narzissmus, der als Krankheitsform bekannt ist, ist als ein Rückfall in dieses frühe Stadium im Sinne einer Regression zu verstehen. An späterer Stelle wird darauf eingegangen, inwieweit es auch hier um eine spezifische Bildqualität und Bildgebundenheit handelt, die den pathologischen (sekundären) Narzissmus charakterisiert.²⁷

Anfänglich bezeichnet der »primäre Narzissmus« in der Theoriebildung Freuds den Übergang vom Autoerotismus²⁸ zur Objektlibido. Es handelt sich um ein Zwischenstadium, in welchem sich die im Autorerotismus noch ungebündelten und »archaischen« Triebe in der Ich-Genese bündeln. Es kommt also im narzisstischen Stadium zu einer libidinösen Besetzung/»Entdeckung« des Ichs, bevor sich die hier gebildete Ichlibido – fluide werdend – auf andere Objekte zu richten vermag. Gänzlich ohne »Ich« ist die zweite Konzeption des primären Narzissmus durch Freud. Sie fällt in eine Phase der Weiterentwicklung des Instanzenmodells.²⁹ In dieser Konzeption wird die Unterscheidung zwischen Autoerotismus und Narzissmus von Freud fallengelassen. Das primäre narzisstische Stadium entspricht in dieser Konzeption, vereinfacht gesagt, dem Autorerotismus, der stark körperbezogen, einen noch undifferenzierten und objektlosen Zustand beschreibt. Sein Urbild ist nach Freuds späterer Definition das des intrauterinen Lebens.³⁰

Wenngleich dieser spätere Begriff des primären Narzissmus, im aktuellen psychoanalytischen Denken überwiegt, so steht er zugleich in starker Kritik. Die Autoren J.

25 Zuvor erscheint der Begriff bei den Überlegungen zur Objektwahl Homosexueller (1910) und bei dem Fall Schreber (1911). vgl. LAPLANCHE, J. und PONTALIS, J.-B.: *Das Vokabular der Psychoanalyse* (1973), 21. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2019, S. 317.

26 Die Narzissmus-Studien beschreiben auf der Ebene des primären Narzissmus ein frühes Ich-Verständnis, das (noch) die Qualitäten des Ungeteilten trägt. Es handelt sich um eine frühe Erscheinungsform des Ichs, das sich den Realitäten noch nicht (in gleichem Maße) hat stellen müssen wie eine spätere Form. Das Empfinden des Subjekts als einer Einheit dauert im späteren Ich-Verständnis fort.

27 Wenn im Folgenden vom »Ich« oder vom »Subjekt« die Rede ist, so folgt dies der Terminologie von Freud und Lacan, die grundsätzlich von Ich sprechen, wenn es um ein Ich-Bewusstsein geht. Während das »Ich« die Empfindung des Individuums bezeichnet, eine nach außen hin abgeschlossene Einheit zu sein, steht das »Subjekt« für die Unabgeschlossenheit nach außen, sowie für Anteile, die es nicht kennt, von denen es kein Bewusstsein hat.

28 Autoerotismus wird definiert als die »Eigentümlichkeit eines frühen, infantilen sexuellen Verhaltens, wodurch ein Partialtrieb, der an das Funktionieren eines Organs oder die Reizung einer erogenen Zone geknüpft ist, an Ort und Stelle seine Befriedigung findet, das heißt: 1. ohne daß er eines äußeren Objektes bedarf; 2. ohne Beziehung zu einem einheitlichen Körperbild, zu den Anfängen einer Ichbildung, wie es für den Narzißmus charakteristisch ist.« LAPLANCHE, J./PONTALIS, J.-B.: *Das Vokabular der Psychoanalyse* (1973), S. 79-80.

29 Vgl. ebd., S. 319.

30 Freud zit.n. ebd., S. 321.

Laplanche und J.-B. Pontalis beklagen, dass die Terminologie/der Bezug zum Narziss-Mythos hierüber gänzlich unbrauchbar wird, setzt Narzissmus doch »eine Bild von sich« bzw. eine irgendwie geartete »Spiegelbeziehung« voraus. Es macht also von hier aus, so die Autoren, keinen Sinn den primären Narzissmus mit dem Zustand eines »undifferenzierten Empfindungsstroms« gleichzusetzen. Der zweite Kritikpunkt an dieser späteren freud'schen Konzeption des primären Narzissmus bezieht sich grundsätzlich auf die Annahme der Objektlosigkeit des frühen Stadiums, eine Kritik, die unter anderem von Melanie Klein kommt.³¹ Die Studie folgt der Kritik an der späteren bild- und objektlosen Konzeption des »primären Narzissmus« insbesondere aus dem erstgenannten Punkt. Die Ausführungen in dieser Studie zum narzisstischen Bildbegriff beziehen sich somit auf die Anfänge der Theoriebildung des primären Narzissmus durch Freud. Von hier aus (und nicht von der zweiten Konzeption aus) lässt sich der Bogen zum lacan'schen Spiegelstadium schlagen.³² Das Augenmerk liegt hier auf dem von Freud und Lacan auf unterschiedliche Weise beschriebenen Moment eines Übergangs, der seinen Ausgang bei einem noch weitgehend undifferenzierten Zustand des Säuglings nimmt, hin zur Ich-Entdeckung (Lacan) bzw. zur libidinösen Ich-Besetzung und Einheitsbildung (Freud).

Das Herausarbeiten der Verbindung der beiden Theorien soll nicht die Differenzen zwischen der ersten Konzeption Freuds zum »primären Narzissmus« und dem Spiegelstadium nach Lacan nivellieren. (Sie werden beide für sich genommen, wie die vorangegangene Diskussion zeigt, bis heute unterschiedlich gedeutet und kontrovers diskutiert.) Vielmehr geht es in den Ausführungen darum, sie – in Ergänzung zueinander – in der Frage der unterschiedlichen Beschaffenheit des »Bildes« in dem besagten Übergangsstadium für die Fragestellung fruchtbar zu machen. Während es hier um den Übergang des physischen und imaginären Bildes geht, steht interessanterweise im Kern der Debatte um das primäre narzisstische Stadium ebenfalls der psycho-physische Zusammenhang: Wie löst sich aus dem Körperzustand so etwas wie Bewusstsein/eine Imagination heraus?

Lacan beschreibt in seinem Aufsatz, »das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion« (1949) das innerseelische Geschehen in dieser Selbstentdeckungsphase des Ich. Er geht von einer frühen und konkreten Spiegelerfahrung aus. Das Anblicken des eigenen Spiegelbildes, so Lacan, sei für diese Entdeckung des Ichs als einer Einheit ausschlaggebend. Er datiert das Stadium auf den 6. Monat (bis spätestens 18. Monat), in dem der Säugling anders als ein gleichaltriges Tierwesen noch der »motorischen Ohnmacht und Abhängigkeit« unterliege.³³ Das Spiegelbild begegne dem Kind »als Relief in Lebensgröße«, also als eine klar umrissene Gestalt, die sich zudem »in einem Außerhalb« befinde. Die »jubulatorische Aufnahme« dieses Spiegelbildes erklärt Lacan über ein plötzliches Heraustrreten aus der motorischen Ohnmacht, die das Anschauen der eigenen Gestalt

31 Vgl. ebd., S. 321-322.

32 Vgl. ebd., S. 475.

33 Vgl. LACAN, Jacques: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion (17. Juli 1949)«, *Lacan Schriften I*, 4. Aufl., Berlin: Weinheim 1996, S. 61-70, hier S. 63-64.

ermöglicht. Es ist die Erfahrung, sich in diesem Außen einmal klar umrissen zu sehen, die schließlich die Vorstellung befeuert, über sich verfügen zu können.³⁴

Wenngleich Freud auf der Ebene des primären Narzissmus noch keinen Einfluss eines Spiegels oder metaphorisch des Spiegelns (durch andere) in der Herausbildung des Ichs konstatiert – dies geschieht erst in der Verschiebung der Ich-Libido auf Objekte – so findet sich auch in seinen Überlegungen eine Bildmetapher, die das Stadium des primären Narzissmus kennzeichnet. Das Ich trägt zudem idealistische Züge. So werden Freud die magischen Gedanken, Allmachts- und Größenphantasien, wie sie sich sowohl im Seelenleben von Kindern und primitiven Völkern finden, Anlass auf eine »ursprüngliche Libidobesetzung des Ichs« zu schließen, die das Stadium des primären Narzissmus kennzeichnet.³⁵ Wie in der Konzeption des Spiegelbildes als Bildner der Ich-Funktion bei Lacan liegt auch bei Freud die Idealität des Bildes in der (Selbst-)Erfahrung einer all-umfassenden Einheit begründet, in der sich das Subjekt als vollständig wahrnimmt.³⁶

»Diesem Idealich gilt nun die Selbstliebe, welche in der Kindheit das wirkliche Ich genoß. Der Narzißmus erscheint auf dieses neue ideale Ich verschoben, welches sich wie das infantile im Besitz aller wertvollen Vollkommenheiten befindet.«³⁷

Die Ich-Entwicklung, so lässt sich aus der Beschreibung schließen, geht mit der Entdeckung eines Bildes einher. Mit anderen Worten: Der Narzissmus gründet auf einer frühen Form der Selbstbetrachtung. Zugleich erfahren wir etwas über die Qualität bzw. den Gehalt dieses ersten (Selbst-)Bildes. Es trägt einen idealen-illusionistischen Charakter (s.o.). Neben der Qualität des Bildes tritt auch seine Funktion deutlich hervor. Das Bild suggeriert dem Selbstbetrachter, mit sich eins zu sein. Dieses Einheitsempfinden, in welchem ein Innen von einem Außen geschieden wird, verleiht dem Selbstbetrachter ein Gefühl der Macht und des Einflusses auf Welt. In diesem Zusammenhang beschreiben Freud und Lacan auf unterschiedliche Weise³⁸, wie der primäre Narzissmus einen hilflosen Zustand ablöst: Der Säugling tritt im narzisstischen Stadium aus einem »undifferenzierten Empfindungsstrom«³⁹ heraus und wird aus seiner »motorischen Ohnmacht und Abhängigkeit«⁴⁰ befreit. In diesem Einheitsversprechen, das die Bildgenese motiviert, lebt zugleich die Illusion. An der Spiegelbild-Erfahrung macht

34 Dieses frühe Machtempfinden zeigt sich im sekundären Narzissmus als Größen- und Verfolgungswahn. Das Ich-Ideal beim Erwachsenen führt Freud auf die Phase des primären Narzissmus, einem Zustand der Vollkommenheit, des Eins-Seins mit sich zurück. In diesem Ich-Ideal als »Ideal-Bild« reinszeniert sich nach Freud der »kindliche Größenwahn« in gedämpfter Form. Der »primäre Narzissmus« bildet also eine Vorform eines späteren Ideal-Bildes – vorstellbar als eine Phase, in der das Individuum im Einheitsempfinden bereits auf sich zu schauen beginnt.

35 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Zur Einführung des Narzissmus (1914)«, S. 43.

36 Im Unterschied zu Freud betont Lacan die Visualität eines real in einem Außen erscheinenden Bildes.

37 FREUD, SIGMUND: »Zur Einführung des Narzissmus (1914)«, S. 60-61.

38 Freud geht von einer ursprünglichen Einheit des Subjekts und Lacan von Zerstückelung/Zusammenhangslosigkeit im frühen Stadium vor dem Narzissmus aus.

39 FREUD, SIGMUND: »Das Unbehagen in der Kultur (1930)«, S. 199.

40 LACAN: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion (17. Juli 1949)«, S. 64.

Lacan deutlich, wie hier nur ein Teil des Körpers, zudem räumlich versetzt erscheint und das visuelle Fixieren des Bildes erfordert. Es führt den Betrachter, so Lacan, in die Bewegungslosigkeit – will er das Bild erhalten.

»Die totale Form des Körpers, kraft der das Subjekt in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt, ist ihm nur als ›Gestalt‹ gegeben, in einem Außerhalb, wo zwar diese Form eher bestimmend als bestimmt ist, wo sie ihm aber als Relief in Lebensgröße erscheint, das sie erstarren läßt, und einer Symmetrie unterworfen wird, die ihre Seiten verkehrt – und dies im Gegensatz zu der Bewegungsfülle, mit der es sie auszustatten meint.«⁴¹

Dieser täuschende Gehalt des Bildes als »Fata Morgana« einer anschaulichen Gestalt hat Anklänge an die freud'sche Ich-Konzeption. Nach Freud bleibt auch nach Überwindung des primären Narzissmus das hier geborene ›Ich‹ etwas Äußerliches, Scheinhaftes, das dem Subjekt eine ›äußere‹ Gestalt verleiht. Freud bezeichnet das Ich als »Fassade«, die vieles für seine Absicht hält, in Wirklichkeit aber durch Strebungen motiviert wird, die das Ich selbst nicht einmal kennt.⁴² Freud deckt auf, dass dieses Selbstverständnis »Trug« sei, dass sich das Ich »nach innen ohne scharfe Grenze in ein unbewußt seelisches Wesen fortsetzt«.⁴³ Die Erkenntnis, sich selbst nicht ganz zu überblicken, die das narzisstische Bildversprechen enttäuscht, stelle für das Einzelindividuum eine Kränkung dar und bewirke auf der Ebene der Einzelbehandlung die größten Widerstände. Das ›Ich‹ ist demnach Spielball diverser innerseelischer Strebungen, die es nicht überblickt. Freud weitet diesen Gedanken noch aus: Dem innerseelischen Trugbild eines sich fest umrissen geglaubten Ichs, entspricht nach Freud eine illusorische Selbstsicht der gesamten Menschheit auf sich.⁴⁴

Neben der Täuschung spricht aus der Beschreibung des Spiegel-Moments bei Lacan noch eine weitere Bild-Charakteristik: Sie lässt den Selbstbetrachter erstarren und schränkt ihn in seiner »Bewegungsfülle« ein. Diese Kehrseite der narzisstischen Bildgebundenheit wird in den freudschen Schriften zum sekundären Narzissmus besonders deutlich. Freud beschreibt die Genese des pathologischen Narzissmus wie folgt: Aufgrund einschneidender Kränkungserfahrungen kommt es zu einem Rückgriff auf das frühe Ideal-Bild und zu einer Fixierung auf dieses Bild. Verkürzt gesagt: Das narzisstisch gekränkte Individuum zieht sich auf sich selbst zurück. Diese Regression ist im Libidohaushalt als eine Zurückverwandlung der Objektlibido in Ichlibido zu verstehen. Während dies im Schlafzustand einen alltäglichen Vorgang darstellt – auch hier zieht sich die Objektlibido auf das Ich zurück – leidet der narzisstisch Erkrankte unter einer mangelnden Fluidität und Wandlungsfähigkeit der Libido (s.u.). Der pathologische Gehalt des sekundären Narzissmus besteht also in dieser mangelnden Fluidität, welche

41 Ebd.

42 Das Einheitsempfinden des Subjekts wird dem Ich (als einer von vielen Instanzen) zugerechnet.

43 FREUD, SIGMUND: »Das Unbehagen in der Kultur (1930)«, S. 198.

44 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Die drei Kränkungen der Menschheitsgeschichte (1917)«. Diese Entmachtung des Ichs in psychoanalytischer Forschung stellt er in eine Reihe zweier weiterer Kränkungen der Menschheitsgeschichte: »Das Ich ist nicht Herr im eigenen Haus«.

die Austauschbewegung zwischen einem Innen und Außen erschwert. Das ›Ich‹ ist somit beim narzisstisch Erkrankten vergrößert, abgeschottet und in libidinöser Hinsicht unbeweglich. Dieser Rückzug auf das frühe Ideal-Bild schützt zwar vor relativierenden Einwirkungen der Außenwelt, errichtet jedoch gegen sie »eine Mauer«, die in einer ausgeprägten Form selbst innerhalb der Psychoanalyse unüberwindbar scheint.⁴⁵ Der Rückzug und die Fixierung auf ein idealisiertes Selbst-Bild erschwert somit durch seine Starre und Unzugänglichkeit das Leben in seinem Vollzug.⁴⁶ Es handelt sich um ein künstliches Festhalten, das sowohl die Bildgenese, wie auch den Rückgriff auf ein frühes Bild motiviert.

In diesen Beschreibungen lassen sich unschwer die Erfahrung einer »Bildbarriere« und des Erstarrens in der Bilderfahrung mit der Narziss-Darstellung erkennen. Sie zeigen die Kehrseiten des Bildes an, das sich lebendigen Entwicklungen, Austausch und Prozessen entgegenstellt. Sie sind – aus der psychoanalytischen Theorie heraus – untrennbar mit dem Ideal-Bild verknüpft. Der Austausch der Narzissmus-Theorien bei Freud und Lacan mit der Konstruktionserfahrung der Bildabhängigkeit des Betrachters verdeutlicht noch einmal das Zusammenwirken von Haupt- und Nebenfiguration in der Spiegelerfahrung. Neben der Funktion des (Spiegel-)Bildes als Bildner der Ich-Funktion und seiner Kehrseiten, erfahren die Bildbetrachter wie auch auf der Ebene 1 der Konstruktionserfahrung, dass der Betrachter nicht ganz in Abhängigkeit zum Bild steht. Diese Überschreitung der Bildgebundenheit soll nun mit der Frage zusammengebracht werden, wie das narzisstische Stadium – auch als Bildstadium zu bezeichnen – lebensgeschichtlich überwunden wird. Freud hat sich mit diesen Übergängen ausgiebig beschäftigt. Ihm blieb die Ablösung des Autoerotismus durch den primären Narzissmus bis zuletzt unklar, sodass er beide Stadien in einer späteren Theoriebildung zusammenfallen ließ (s.o.). Hier füllt Lacan mit der Spiegelbilderfahrung eine Forschungslücke: es ist nach Lacan die Selbstentdeckung im Spiegelbild, die das narzisstische Stadium einleitet. Und auch für das Heraustreten aus dem primären Narzissmus in das darauffolgende Stadium der Entwicklung, geprägt durch die Fähigkeit des Einzelindividuums die primären Bezugspersonen libidinös zu besetzen, findet Freud zunächst keinen äußeren Anlass. Da der Narzissmus durch den Zustand eines behaglichen Sich-Selbst-Genügens geprägt ist, war davon auszugehen, dass sich diese Phase erhalten will. Freud erklärt das Heraustreten aus dem primären Narzissmus schließlich, analog zur Genese des sekundären Narzissmus, den er als libidinösen Rückzug auf das Ich versteht, aus den Vorgängen im Libidohaushalt heraus. Nach Freud muss es zu einer Form der »Stauung der Libido«⁴⁷ gekommen sein, die das Kreisen um das wohlgefällige Bild durchbricht und das Aufgestaute in der Metapher des Staudammes zu einem Abfließen bringt. Kurz gesagt: mit dem Überschreiten des Narzissmus beginnt sich die Ich-Libido auf Objekte zu richten und abzufließen. In der Weiterentwicklung des Individuums ist es zudem der Einfluss Anderer, der das im Narzissmus über ein

45 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Die Libidotheorie und der Narzissmus (1917)«, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*, Bd. I, Limitierte Sonderausgabe Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 2000 (Studienausgabe).

46 Lacan beschreibt eine solche Starre bereits in der primären ich-bildenden Spiegelerfahrung.

47 FREUD, SIGMUND: »Die Libidotheorie und der Narzissmus (1917)«, S. 406.

Bild hergestellte ›Ich‹ neu konstituieren und es zu einem Vermittler zwischen eigenen (Trieb-)Ansprüchen und einprasselnden Realitäten werden lässt.⁴⁸

Diese Form der Bildüberschreitung erleben auch die Betrachter des Narziss-Bildes – und zwar sowohl in der verflüssigenden Spiegelerfahrung, die das über ein Bild hergestellte ›Ich‹ sukzessive auflöst, als auch in den verrückenden Spiegelqualitäten, die das kontemplative Sich-Selbst-Genügen in seiner hermetischen Kreisform durchbricht. So lässt sich sagen, dass das Narziss-Bild in der Bilderfahrung insofern eine »echte« Spiegelung bewirkt, da sie nicht nur das narzisstische Ich-Ideal-Bild in Szene setzt. Das Narziss-Bild belebt in der Bildwirkung auch die schmerzliche Erfahrung, sich nicht ganz in den Blick zu bekommen. In ihr werden die Bildtäuschungen entlarvt. Dem Betrachter begegnen zudem die im Ideal-Bild abgespaltenen Anteile, die ein Schattendasein führen. Das Bild konfrontiert mit Abweichungen und Fehlendem, das bildinkompatibel ist. In der Bilderfahrung wird deutlich, wie das Ideal-Bild beinahe unerträglich wird und durch ein Herunterbrechen auf Alltagserfahrungen eine ironische Brechung erfährt. Mit Freud ließe sich sagen, dass sich hierin so etwas wie eine Überwindung des primären Lust-Ichs vollzieht. Das Ich entwickelt sich zu einer Einheit, die sich als notgedrungen uneinheitlich erfährt. Es untersteht fortan dem Realitätsprinzip und ist durch Brüche und Unvollkommenheiten geprägt. Der ›Andere‹ im Bild steht somit für all‹ das Andersartige, das bildinkompatibel, aber lebensnotwendig ist.

Es handelt sich zudem um einen Prozess, in welchem das Ideal-Bild nicht völlig abgelöst wird. Beides ist gleichzeitig in der Bilderfahrung wirksam. Und auch diese simultane Existenz zweier gegensätzlicher Bildqualitäten entspricht den sich erhaltenden und nicht völlig abzulösenden Entwicklungsstufen des Individuums. An diversen Phänomenen, dem Zustand der Verliebtheit, der Erkrankung eines Organs und am Schlafzustand zeigt Freud, wie sich die Objekt-Libido wieder ins primäre »Lust-Ich« (vergleichbar dem Zustand des primären Narzissmus) zurückzuziehen vermag. Dieses fluide Hin-und Her der Libido vergleicht Freud mit einem »Protoplasmatierchen«, das seine Pseudopodien ausschicken und beliebig wieder zurückzuziehen vermag.⁴⁹ Freud geht von einem tagtäglichen Regredieren in einen solchen frühen Zustand der Einheit, nämlich im Schlaf aus – wenngleich auch hier ›ein Aufgehen ohne Rest‹ nicht ganz gelingt und sich im Traum als einer Wunscherfüllung ebenfalls Zensoren zur Geltung

48 Freud beschreibt, wie sich das primäre »Lust-Ich«, das auf unmittelbare Bedürfnisbefriedigung drängt, den Realitäten stellen muss, um zu überleben. Aus einer schmerzlichen Erfahrung des Fehlens (z. B. des Hungers) setzt ein Realitätsprinzip ein, das Freud dem Ich als Tätigkeit zurechnet und das Wünsche im Hinblick auf ihre Realisierbarkeit hin überprüft, verwaltet, begrenzt hält. Das Einsetzen dieses Prinzips löst dabei das Lustprinzip nicht gänzlich ab, sondern vermag Teile der Sexualtriebe zu transformieren. Diese Umwandlungs-/Verschiebungs-Notwendigkeit liege in den Realitäten begründet, die oftmals ein direktes Verfolgen der Triebwünsche nicht gestattet und das Individuum sogar zu gefährden vermag.

Vgl. FREUD, SIGMUND: »Das Unbehagen in der Kultur (1930)«, S. 200.

49 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Die Libidotheorie und der Narzissmus (1917)«, S. 402.

bringen und diesen entstellen.⁵⁰ In den von Freud beschriebenen Fällen, dem Rückzug der auf Objekte ausgesandten Libido aufs Ich, sieht er eine zu einer früheren Einheit hin regredierende Dynamik am Werk. Er unterscheidet hier alltägliche Retardierungsmomente von pathologischen – der Unterschied zwischen beiden liege einzig in der Beweglichkeit dieser Hin- und Her-Bewegung zwischen libidinöser Selbst- und Objektbesetzung.⁵¹ (s.o.)

Auf der Ebene 2 der Konstruktionserfahrung ließ sich im Austausch mit einschlägigen Narzissmus-Theorien zeigen, dass die Bildabhängigkeit des Betrachters das Bild und seinen Betrachter in eine nur vermeintliche Deckungsgleichheit bringt und hierüber ein Ganzheitsempfinden bewirkt. Dies erleben die Befragten zum Bild in einem mühevollen Suchprozess, der kein Ende nimmt. Am sekundären Narzissmus werden die Folgen eines Festhaltens an einem Ideal-Bild, das selbstidentisch sein soll, deutlich: Es führt zu einer mangelnden Austauschbewegung, Realitätsferne und Erstarrung. Die Genese des Ichs an einem Bild macht zugleich als Spiegel auf die Notwendigkeit des Bildes in der Selbstkonstitution aufmerksam. Wie auch auf Ebene 1 der Konstruktionserfahrung sind hier Spiegel und Schatten – synonym gesetzt für das Sich-Sehen und das Sich-Entgehen – gemeinsam wirksam. Lacan bringt diese doppelte Realität des Bildes auf den Punkt:

»Von diesem Bild nimmt er die Einheit nur außerhalb und in einer antizipierenden Weise wahr. Aufgrund dieser doppelten Beziehung, die er zu sich selbst hat, werden sich sämtliche Objekte seiner Welt immer um den Schatten seines eigenen Ichs strukturieren. Sie werden alle einen fundamental anthropomorphen, wir wollen sagen egomomorphen Charakter haben. In dieser Wahrnehmung wird für jeden Menschen seine ideale Einheit evoziert, die nie als solche erreicht wird und ihm in jedem Moment entgeht.«⁵²

Sowohl die Bilderfahrung, als auch die vorgestellten Narzissmus-Theoreme offenbaren die Notwendigkeit des Bildes (als Ideal-Bild) und seine Überschreitung (den Schatten, den Rest, den Anderen). So wie das Bild nicht gänzlich in Abhängigkeit des Betrachters steht, irgendwie doch eine Gegebenheit darstellt und über den Betrachter hinausweist, so erfährt sich auch der Betrachter an seinem Selbstbild (Ich-Vorstellung) nicht ganz mit ihm in Übereinkunft. Diese Erfahrung in der Betrachtung des Narziss-Bildes deckt sich mit den Kehrseiten und Entwicklungen, die die weitere Entwicklung des frühen narzisstischen Bildes nimmt. Es lässt sich festhalten, dass von keiner Seite her, weder von der Betrachterabhängigkeit des Bildes her, noch von der Bildabhängigkeit des Betrachters eine vollkommene Übereinstimmung gegeben ist. Die Dopplungen des Betrachters wie des Bildes sind jeweils nicht ganz miteinander in Deckung zu bringen.

50 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Der Traum (1916)«, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*, Bd. I, Limitierte Sonderausgabe Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 2000 (Studienausgabe), S. 101-244, hier S. 148ff.

51 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Die Libidotheorie und der Narzißmus (1917)«, S. 406.

52 LACAN, JACQUES: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse (1954/55)*, hg. v. HAAS, NORBERT, Weinheim, Berlin: Quadriga 1991 (Das Seminar, Buch II), S. 213.

Die vorgestellten Theorien zur frühen Ich-Genese bei Freud und Lacan wurden danach befragt, inwiefern es eines ›Bildes‹ in der Entwicklung des Ichs bedarf (Ontogenese). Seine Funktion liegt darin, dass es eine Einheitsbildung über die Teilung bewirkt. Das gebildete Ich vermag sich selbst als Ich zum Objekt nehmen. Es ist ›Ich‹, indem es zum Selbstbetrachter wird. Diese Einheit, die das Bild, indem es gegenübertritt, ermöglicht, muss jedoch überschritten werden (zum Ablaufen gebracht werden), damit das Individuum nicht in der Einkapselung des Ich=Ich endet. Entsprechungen zu dieser Bildfunktion finden sich im Ursprungsmythos der Malerei nach Alberti (Phylogenese). In Analogie zum Stadium des primären Narzissmus, in welchem das Individuum mithilfe des Bildes aus dem undifferenzierten Empfindungsstrom heraustritt, liegt die Bedeutung des ersten Bildes bei Alberti u.a. in seiner Haltbarmachung einer fließenden und flüchtigen Wirklichkeit.

Die beiden Ursprungs-Theorien, die auf den Narziss-Mythos zurückgehen, bewegen gleichermaßen die Frage nach den Gründen der Bildgenese. Das gemeinsame Motiv des Bildschaffens kann in beiden Ursprungs-Theorien als das Festhalten einer fließenden/flüchtigen Wirklichkeit benannt werden. Beiden Bildern, dem Selbst-Bild des primären Narzissmus, wie dem Kunstschaffen als Festhalten eines Bildes haftet somit der Zug des Imaginären, Idealen und Illusionistischen an. An ihnen wird zugleich die Frage der Haltbarkeit/Unhaltbarkeit eines Bildes im Vergleich zu der fließenden und flüchtigen Wirklichkeit virulent.

1.3 Ein Spiegel-Bild und sein Schatten

Die beiden Theoriebezüge zum Spiegelstadium aus Kunsttheorie und Psychoanalyse zeigen jeweils auf unterschiedliche Weise, dass das schillernde Spiegelbild nicht haltbar ist. Es hält den Realitäten nicht stand, entgleitet oder drängt darauf überschritten zu werden. Von beiden Seiten der Konstruktionserfahrung werden Abweichungen vom Spiegel beschrieben. Das zunächst schillernde Spiegelbild gibt nicht alles zu erkennen. Mit anderen Worten: Über dem leuchtenden Spiegelbild liegt ein Schatten. Dieser wird in der Bildbannung als verfolgender Schatten wirksam und erscheint in Form einer Schattengestalt, die auf abgespaltene Realitäten, verborgene Wünsche aufmerksam macht. Der Schatten steht zudem für das, was nicht Bild ist. Er hängt dem ›Ich‹, das sich über ein Bild herstellen ließ, wie ein Rest an und fügt sich nicht ins Ganze. Dem Betrachter des Narziss-Bildes begegnet nicht nur die Verdopplung, indem er sich in einem Bild erkennt (Spiegel). Ihm begegnet zugleich das mit diesem Spiegelbild Inkongruente. Es löst damit sein Ganzheitsversprechen als Bild nicht ein.

Ein bild-immanenter Widerspruch liegt zudem in der mangelnden Sichtbarkeit – lässt sich doch von Bildern erwarten, dass sie etwas zu sehen geben. So sind es ausgerechnet die Augen des Betrachters im Bild, die überschattet sind und ein wesentliches Bilddetail verdecken. Diese Überschattung spitzt das Erlebnismoment der erschwerten Sichtbarkeit zu und macht das Betrachten eines Bildes zu einem zentralen Bildthema. Einen weiteren Aspekt des Bildwiderspruchs vergegenständlicht die Schattengestalt, auf die der Betrachter schaut. Während Bilder in der Regel einen Moment zu konservieren vermögen, zeigt das Abbild eine Gestalt, die im Schwinden begriffen ist. Ihr Schwinden verweist auf die Realitäten außerhalb des Bildlichen, vor allem

auf die der Transformation und der Vergänglichkeit. Die Schattengestalt zeigt zudem einen ›Anderen‹ und personifiziert das Erleben des Andersartigen/Abweichenden, das die gesamte Bilderfahrung durchzieht. Anders als in der Erzählung gelangt der Betrachter zu der Erkenntnis, dass sich ein Selbstbild nicht von diesem Anderen zu isolieren vermag, sondern vielmehr durch das Abgespalten-Andersartige definiert ist – ohne mit diesem Anderen identisch zu sein.

In den Theoriebezügen zur Konstruktionserfahrung wird deutlich, wie sich das Spiegelbild als Idealbild zunächst von diesem ›Anderen‹ oder Schattenseitigen abhebt. Dass sich diese Vereinseitigung nicht halten lässt, zeigen die Brechungen und Überschreitungen, die die beiden Spiegelstadien in der Beschreibung des ersten Bildes und der Entdeckung des Ichs transformieren – wobei sich Bild-Genese, wie Ich-Konstruktion als untrennbar miteinander verbunden erweisen. Das jeweils Schattenseitige des Spiegels wird hier noch einmal anhand der beiden Spiegelstadien aus Kunsttheorie (Alberti) und Psychoanalyse (Lacan) betrachtet: Der primäre Narzissmus als Moment der Ich-Genese an einem Bild erweist sich als illusionistisches Stadium des Eins-Sein mit sich. Es handelt sich um eine Phase der Entwicklung, die notgedrungen überschritten werden muss. Der Vorgang lässt sich psychodynamisch als eine Stauung der Libido erklären, die zu ›Anderem‹ hin abfließen will. Nach Lacan erzeugt die Sehnsucht, sich ganz in einem Bild zu sehen, in der nicht gelingenden Übereinstimmung zudem eine Schattengestalt. In gesteigerter Form kann dieser Schatten in der leichten Versetzung zum Spiegelbild zu einem verfolgenden Doppelgänger werden. Das verfolgende Moment liegt in der Ausrichtung auf das Bild, das sich jedoch wie der Schatten nicht berühren lässt.⁵³ Es handelt sich um ein Bild, das weder greifbar ist, noch den Selbstbetrachter ganz loslässt.

Vergleichbar mit diesen Brüchen und Verrückungen des frühen (Spiegel-)Bildes lässt sich auch das Spiegelstadium nach Alberti nicht halten. Der idealisierende Gehalt seines Diktums liegt im Ausblenden der Problematik des Spiegels bzw. im Wegblenden der Schattenseiten des Bildes, wie sie der Narziss-Mythos erzählt. Das Alberti-Diktum erzeugt in seiner Idealisierung der Bildszene als freudige Entdeckung einen starken Widerspruch zur Erzählung und blendet die Problematik, dass sich das Bild nicht halten lässt und damit die Verzweiflung des Selbstbetrachters, aus. Nach Bättschmann stellt dies eine »völlige Umdeutung und Umdrehung«⁵⁴ der Ovid-Lektüre dar. Im »Umarmen der Wasseroberfläche« (Alberti) wird die Tatsache übergangen, dass Narziss darüber verzweifelt, das Bild nicht berühren/nicht ergreifen zu können. Ebenso bleibt die Problematik des Spiegelbildes, das Verwechseln des Bildes mit der Gestalt eines Anderen, unerwähnt. Entsprechend dieser Vereinseitigung auf die schillernden Qualitäten des Spiegelbildes, das sich bei Alberti in Kunst transformiert, tritt in der Darstellung der Ursprungsmythen der Malerei durch Alberti ausgerechnet eine frühere Schattengeschichte mit der des Spiegels in einen Gegensatz (s.o.). Das Einläuten eines

53 In diesem Zusammenhang wird deutlich, warum Freud den pathologischen Narzissmus den paranoischen Erkrankungen zuordnete. Der Verfolgungswahn begründet sich aus dem vergrößerten und fixierten ›Ich‹ heraus, das sich im Zentrum sieht.

54 BÄTTSCHMANN, OSKAR: »Albertis Narziss: Entdecker des Bildes«, S. 41.

Spiegelzeitalters des Bildes durch Alberti im Rückgriff auf den Narziss-Mythos vereinsamt die Erzählung in Richtung des Erkennens und Festhaltens des Bildes. Dies geht am Entgleiten und Schattenseitigen des Narziss-Mythos vorbei und blendet das Ringen um die Gestalt eines ersehnten »Anderen« aus.

Neben den Widersprüchen innerhalb der Deutung des Narziss-Bildes als verheißungsvolle Geburt der Malerei, ist auch der Gegensatz der Spiegel- und Schattengeschichte des ersten Bildes, wie ihn unter anderem Alberti betont, bei genauer Lektüre der Mythen nicht haltbar. Der Leser trifft vielmehr auf einen gemeinsamen Kern der beiden Erzählungen. In beiden Fällen will ein Bild festgehalten werden. Sie handeln von der Vergänglichkeit des Lebens und offenbaren das Bildschaffen als eine Bewältigungsform dieser Realität. Bei Alberti dient das »Umarmen der Wasseroberfläche« der Bildbannung und der späteren Wandlung in Kunst (Narzisse); bei Plinius ist es das Nachzeichnen der Umrisslinie zur dauerhaften Vergegenwärtigung einer geliebten Person.

Der Kunstwissenschaftler Victor Stoichita hebt in seiner »Kurzen Geschichte des Schattens« den Schatten ebenfalls vom Spiegel ab, während die Bezogenheit von Spiegel und Schatten aus dem Blick gerät. Er ordnet das Spiegelbild dem »Selbst«, das Schattenbild dem »Anderen« zu. Die Verknüpfung des Schattens mit der Figur des »Anderen« argumentiert er über den bereits oben erwähnten Schattenmythos nach Plinius, wonach die Schattenumrisslinie ein Bild des Geliebten festhalten und Trost spenden soll. Entsprechend stehe der Schatten, so Stoichita, ganz im Zeichen des »Anderen«. Er beruft sich in seiner Theorie zudem auf empirische Untersuchungen des Psychologen Jean Piaget, wonach Kinder zunächst nicht ihren eigenen Schatten wahrnehmen, sondern den von Gegenständen.⁵⁵ Er kommt zu dem Schluss, dass der Schatten grundsätzlich für einen Anderen stehe, der Spiegel hingegen auf die Identifikation des Ich hinziele. »Der Schatten repräsentiert das Stadium des Anderen, der Spiegel das des Selbst.«⁵⁶

Die Unterscheidung des Spiegels vom Schatten in den Ursprungsmythen der Malerei, sowie die Zuordnung verschiedener Stadien durch Stoichita, die des »Anderen« als Schattenstadium und die des »Selbst« als Spiegelstadium erinnern an die unterschiedenen Stadien der Blickszene im Narziss-Mythos. Grundsätzlich werden hier die Phasen »vor der Erkenntnis« (Phase 1) von der »nach der Erkenntnis« (Phase 2) abgehoben.⁵⁷ Phase 1 wird auch als »Stadium des Anderen« titulierte und von einem Stadium der »Identifikation« bzw. »Spiegelstadium« unterschieden.⁵⁸ Wie zu Beginn dieser Studie referiert, wird in der Kunstwissenschaft die Frage kontrovers diskutiert, welches Stadium durch das Narziss-Bild von Caravaggio in Szene gesetzt ist.⁵⁹ Die Differenzen in der Deutung beziehen sich vorwiegend auf den »Blick«, worauf später noch eingegangen wird. Die Interpretationen unterscheiden sich auch darin, inwieweit der Prozess

55 Vgl. STOICHIȚĂ, VICTOR I.: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, S. 29.

56 Ebd., S. 35.

57 Vgl. SCHINDLER, WINFRIED: *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*, S. 38 und 46.

58 Vgl. DE RIEDMATTEN, HENRI: »Narziss in trüben Wassern – Medienreflexion und Selbstrepräsentation im Werk des Fotografen Jeff Wall«, S. 195-196.

59 Einige Autoren verorten die Szene in Phase 1 (Stadium des Anderen/Vor der Erkenntnis), andere in die Phase 2 (Stadium des Spiegels/Nach der Erkenntnis); vgl. Teil I, Kapitel 3.3.2.

der Betrachtung in der Beantwortung dieser Frage nach dem ›Sujet‹ des Bildes berücksichtigt wird. So kündigt sich in der Zuordnung von de Riedmatten als Phase 2 der Blickszene ein Verlauf, eine emotionale Veränderung des Betrachters im Bild an, die jedoch den Vorlauf, das sogenannte ›Stadium des ›Anderen‹ abschneidet. Die Differenzen in den Zuordnungen, ebenso wie die Schwierigkeiten einen zeitlichen Verlauf des Blickens und der Veränderung auszuschließen, lassen bereits vermuten, dass das Narziss-Bild in der Bildbetrachtung beide Stadien, die des Anderen/Schatten und die des Ich/Spiegels, übergreift.⁶⁰

Im Vergleich der Bildexploration mit den psychologischen Grundkomplexen des Narziss-Mythos, die eine deutliche Übereinstimmung der Bildwirkung und Komplexentwicklung des Mythos erbrachte, tritt ein die Stadien übergreifender Verlauf zutage. Dies umfasst nicht nur die eigentliche Blickszene und ihre Stadien, sondern die gesamte Erzählung. Die Bilderfahrung als Erlebensprozess offenbart, dass sich die Blickszene nicht einem Moment der Erzählung entschieden zuordnen lässt. Die Differenzen in der Argumentation, nach denen sich mal Blickphase 1, mal Blickphase 2 als ›Sujet‹ des Bildes argumentieren lässt, werden im Vergleich mit der Bildwirkungsanalyse als ein spezifischer Fokus im Blickerleben des Interpreten deutlich. Sie kommen jeweils durch das Wegblenden bestimmter, der eingeschlagenen Deutung widersprechender Bilddetails zustande. Lässt man diese Unterschiede gelten und berücksichtigt den Prozess der Betrachtung, dann eröffnet sich ein umso deutlicherer Blick auf die Ambiguität des Bildes – seine haupt- und nebenfigurative Dynamik.⁶¹ Diese umfasst gleichermaßen Sehnsucht, Kontemplation, Täuschung, ebenso wie Enttäuschung, Anstrengung und Verzweiflung – ambigüe Erlebensqualitäten, die sich nicht nur in der Schwierigkeit der Blickdeutung offenbaren, sondern sie in besonderer Weise zuspitzen. Das Bilderleben verdeutlicht, wie sehr Spiegel und Schatten einander bedingen – wobei der Schatten hier jeweils den ›Anderen‹ bzw. das Flüchtige in der Spiegelerfahrung, sowie das im Spiegelbild Ausgeschlossene meint. Dies wiederum deckt sich mit der Erzählung nach Ovid, in der Spiegel und Schatten synonym verwandt werden:

»Was greifst du vergeblich nach dem flüchtigen Bild! Was du erstrebst, ist nirgends; was du liebst, wirst du verlieren, sobald du dich abwendest. Was du siehst, ist nur Schatten, nur Spiegelbild.« [435]⁶²

60 *ΣΤΟΙΧΗΤᾶ* macht darauf aufmerksam, gestützt durch zahlreiche Narziss-Interpretationen des Mittelalters, dass Schatten und Spiegel oft synonym verwandt wurden. »Narziß sah seinen Schatten, liebte ihn ganz und gar und starb an dieser närrischen Liebe« (Bernard de Ventadour, zit.n. *ΣΤΟΙΧΗΤᾶ*, S. 35). Die Schatten-Metapher ist hier jedoch sicherlich durch die im Mittelalter gängige Moralisierung des Ovid-Textes im platonischen Sinne des täuschenden Abbildes verwendet worden.

61 Dieses Ergebnis ist natürlich auch der Methode geschuldet: so geht eine zwei bis dreistündige Bilderfahrung mit einer Transformation des Bildes einher. Mit Gadamer gesprochen, der das Bild als eine Morphologie (Gestalt in Verwandlung) bezeichnet, stellt dies jedoch kein Artefakt dar, sondern ist Bildern, die ein ›Indem‹ der Bezüge, liefern, angemessen.

62 *Credule, quid frustra simulacra fugacia captas? Quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes. Ista repercussae, quam cernis, imagines umbra est.* [435]

Die Bildwirkungsanalyse der Narziss-Darstellung offenbart, wie das Bild als ein »Indem« seiner Bezüge beide Stadien als aufeinander bezogen bzw. ineinander gebrochen zeigt.⁶³⁶⁴ Während am Narziss-Mythos und an verschiedenen Narziss-Darstellungen Ursprungsmythen der Malerei unter unterschiedlichen Paradigmen, denen des Spiegels und denen des Schattens diskutiert werden, so eröffnet die Bildwirkungsanalyse eine neue Sicht: Das Spiegelstadium inkludiert das Schattenstadium. Nicht die Ablösung des Schattens durch den Spiegel führt uns somit in die »Spiegelphase der Moderne«⁶⁵, sondern eine neue Sicht auf den Spiegel, die den »Schatten« – metaphorisch als Bild für einen »Anderen« oder das »Andere« im Eigenen – beinhaltet.⁶⁶ Danach verweist das Bild des Selbst stets auf einen »Anderen«. Es belebt den Wunsch, da möge ein Anderer sein. Dass dies keine gänzlich neue Sicht ist und keine Entdeckung der Moderne darstellt, offenbart der Narziss-Mythos. Er handelt von der Unmöglichkeit, sich als sich selbst zu sehen. Und diesen Kern trifft auch die Narziss-Darstellung von Caravaggio.

Das Verhältnis von Spiegel und Schatten wirft also die Frage nach dem Eigenen und dem Anderen in der Spiegelerfahrung auf. So wie der Spiegel eben nicht nur die Identifikation, das Erkennen im Sinne des »Ich bin es selbst!« zeigt, sondern in der Bilderfahrung die Gestalt des Anderen – hier stellvertretend für alles Abweichende, Verrückende, Nicht-Greifbare, Zurückliegende und Schattenhafte aufscheinen lässt – tritt das Eigene als das Andere in Anschauung. Im Bilderleben stellt die Entdeckung des »Anderen« eine überraschende und zentrale Bilderfahrung dar. Sie geht mit einer fundamentalen Infragestellung des »Ich« einher.

2. Die (Spiegel-)Dimensionen des Anderen. »Je est un autre«

Das folgende Kapitel verlässt nun den Boden der Bildwirkungsanalyse und die im ersten Kapitel hergestellten Zusammenhänge zum Narziss-Mythos und Narzissmus. Es thematisiert die Frage der Ich-Identifizierung über »Anderes«, die den philosophischen Diskurs bei Hegel und Sartre streifen und die in Form einer Bild- und Blicktheorie Eingang in die psychoanalytische Theorie von Lacan und eine morphologische Konzeption

63 Vgl. STOICHIȚĂ, VICTOR I.: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, S. 35.

64 Dies widerspricht der Annahme, dass die unterschiedliche Konnotation von Spiegel und Schatten in den optischen und ontologischen Voraussetzungen des Bildes liege, vgl. S. 35. Er selbst beschreibt, wie die Künstler des 17. Jahrhunderts oftmals »den flüchtigen Charakter des Spiegelbildes« unterstrichen hätten, vgl. S. 33

65 Vgl. STOICHIȚĂ, VICTOR I.: »Introduction to the section. Pictural Mimesis before and after 1500«, *Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte*, Bd. II, Berlin 1992.

66 Dass diese Sicht nicht im engeren Sinne »modern« ist, belegt wiederum der Narziss-Mythos und die Darstellung von Caravaggio. Die im Teil I, Kapitel 3.2. aufgeworfene Frage nach der Kontextualität und Kulturabhängigkeit eines Bildes lässt sich nun dahingehend beantworten, dass Bilder – zumindest die Narziss-Darstellung – einen zeitunabhängigen Kern im Erleben seiner Betrachter treffen. Dies bedeutet umgekehrt nicht, dass sich Bilder nicht auch unter kulturellen Aspekten betrachten lassen. Diese Sicht ist insbesondere für die Kunstreflexion bedeutsam, die aber nach Gadamers – und diese Sicht wird hier vertreten – der Kunsterfahrung nachgeordnet ist.

des Blicks bei Salber gefunden haben.⁶⁷ Der Exkurs in diese Theorien soll, scheinwerferartig, das Verständnis der im Bilderleben untergründig wirksamen Frage der Selbstgewährwerdung des ›Ich‹ über Anderes/Verrückendes vertiefen. Die Theorien tragen insofern zum Verständnis der Bildwirkung des Narziss-Bildes bei, als sie die Bedeutung des ›Sehens‹, ›Erkennens‹ und der Seins-Gewährwerdung an die Figur eines ›Anderen‹ knüpfen.⁶⁸ Sie beleuchten jeweils verschiedene Dimensionen dieses ›Anderen‹, die auch im Bilderleben unterschwellig anklingen. Vorab sei erwähnt, dass sich in diesem Theorievergleich bisweilen erstaunliche Analogien zum Bilderleben ergeben. Welchen Beitrag der Exkurs in der Beantwortung der übergreifenden Fragestellung leistet, wird im Anschluss an die Vorstellung erläutert.

Worin liegen die Gemeinsamkeiten der vorgestellten Theorieaspekte? Die Theorien verbindet, dass sie das ›Ich‹ als eine in sich geschlossene Einheit in Frage stellen. Sie sind allesamt um das Problem der Vollständigkeit, um die Grenzen des reflexiven Bewusstseins bzw. um die Illusion des ›Ich‹ als einer abgrenzbaren Einheit zentriert: ob als immanenter Widerspruch in der Seinsbestimmung bei Hegel, im Durchlöchern der Welt als ontologischer Akt bei Sartre, in der Bestimmung des Menschen als ein Mangelwesen bei Lacan oder in der Betonung einer permanenten Gestaltwandlung bei Salber, die die konstruktiv-verfestigenden Züge einer ›Ich‹-Gewährwerdung bricht.⁶⁹ Eine weitere Gemeinsamkeit der Theorien besteht darin, dass sie die Prozesse der Seins-Entdeckung – ob als gedachte Konstruktion bei Hegel (*Kapitel 2*), in Form einer phänomenologischen Beschreibung bei Sartre (*Kapitel 3*), aus psychoanalytischer bei Lacan (*Kapitel 4*) oder morphologischer Sicht bei Salber (*Kapitel 5*) in den Fokus rücken. Der ›Anderer‹ in den Prozessbeschreibungen bei Rimbaud lässt das ›Ich‹ (und mit ihm das ›Bild‹) zu einer unhaltbaren Begleiterscheinung eines insgesamt größeren Vorgangs der Seins-Entdeckung werden (*Kapitel 1*). Die Dekonstruktion des ›Ich‹ geht wie bereits auf der Ebene der Überwindung des narzisstischen Stadiums mit einem Infragestellen des Bildes, gleichermaßen wie mit einer Dekonstruktion des reflexiven Bewusstseins einher.

Die Blicktheorien untermauern eine Seite des Bilderlebens, die ›gegen die Reflektion‹ geht und die bereits als die Schattenhaftigkeit des Spiegels im vorherigen Kapitel angerissen wurde. Sie verdeutlichen, wie das Versprechen auf Vollständigkeit (im narzisstischen Bildstadium) und der nach Wunsch nach Übereinstimmung mit einem Bild notwendig durch die Realitäten eines ›Anderen‹ durchbrochen wird. Die Transformation des Subjekts zu einem (Selbst-)Betrachter hin, der ›Ich‹ zu sich sagen kann, lässt das Ich als einen ›Anderen‹ gegenüberreten und wird zugleich durch ihn hinterfragt. Im Fokus steht also erneut das Verhältnis des Erblickens zum Erblickt-Seins als ein

67 Während sich Sartre und Lacan in diesen Fragen auf unterschiedliche Weise auf Hegel beziehen; grenzt sich Lacan nochmals von Sartre ab. Salber bezieht sich in seinem Aufsatz zum Blick ausschließlich auf Sartre.

68 Die Bildreflexionen wenden sich hier bereits dem zweiten Komplex des Narziss-Mythos, der Frage nach dem Erkennen, zu, der in Kapitel 4 wieder aufgegriffen wird.

69 Das Problem der Vollständigkeit wurde bereits im Kapitel 1.2.2.2. in der Erörterung des primären Narzissmus behandelt.

Zwischenraum, wie er bereits in der Konstruktionserfahrung in seiner Beidseitigkeit der Bild- und Betrachterabhängigkeit anschaulich wurde.

2.1 Rimbaud: Die Entgrenzung (Verflüssigung) des ›Ich‹ oder der unbekannte Andere

Arthur Rimbaud rückt in seinem berühmt gewordenen Satz »Je est un autre« (»Ich ist ein Anderer«)⁷⁰ einen ›Anderen‹ in den Blick. An diesem ›Anderen‹ lässt sich das Sein bestimmen, während das ›Ich‹ oder das ›Ich-Bewusstsein‹ zur Randerscheinung wird. Der ›Anderer‹, so wird in seinen beiden »Seher-Briefen« an Georges Izambard und Paul Demeny deutlich, meint Tätigkeiten, die denjenigen, der sie ausübt, ganz erfassen. So beschreibt er das Dichten als einen Vorgang, der letztlich kein ›Ich‹, keine sichere Grenze benötigt:

»Ich bin bei der Entfaltung meines Gedankens nur zugegen: ich betrachte ihn, ich höre ihn, ich tue einen Bogenstrich: die Symphonie wogt in den Tiefen, oder sie spricht mit einem Satz auf die Bühne.«⁷¹

Die intensive Auseinandersetzung mit dem Leben, so beschreibt es Rimbaud, mache den Dichter »wissend« und »sehend«, bleibe aber weiterhin auf die Welt und ihre Unfassbarkeit gerichtet und führe zu einem »Ankommen im Unbekannten«.⁷²

In dieser Beschreibung des ›Anderen‹ lässt sich die verflüssigende Spiegeldimension der Bilderfahrung mit der Narziss-Darstellung erkennen, in der das über ein Bild konstruierte ›Ich‹ seine sicheren Grenzen verlässt und in eine ungewisse Austauschbewegung gerät. Zugleich macht Rimbaud eine Aussage über die Grenzen und Möglichkeiten des Erkennens, das ebenfalls Bildthema der Narziss-Darstellung ist: Im Wissen und Erkunden (›Sehen‹) der Dinge, muss der Betrachter mit dem Unbekannten rechnen, sich auf dieses Unbekannte einlassen, um zu ›sehen‹. Er selbst (›je‹) spielt dabei eine nur randständige Rolle. Das Absacken ins Schwarze, die Unschärfe des Bildes und schließlich die unheimliche Schattengestalt entsprechen der rimbaud'schen Dimension des Anderen als einer spannenden Reise ins Ungewisse oder ins Unbewusste, das sich nie ganz erfassen lässt. Es zeigt die verflüssigende, aber auch magisch-phantastische Seite des ›Anderen‹.

Im Sinne des »Je es tun autre« werden nun weitere Dimensionen des ›Anderen‹, die das Bilderleben prägen, von Theorien beleuchtet, welche die Selbstreflexion zum Thema haben und die sich mit den Prozessen der Ich- oder Seins-Entdeckung auseinandersetzen. Den Blicktheorien werden zunächst erkenntnistheoretische Überlegungen von Hegel zum reflexiven Bewusstsein vorangestellt. Bereits auf der Ebene des Denkens werden die »Einbruchstellen« in ein Selbst-Bewusstsein deutlich, das meint, mit sich kongruent zu sein. Hegel gelangt zu einer logisch-dialektischen Denkfigur, wonach sich jedwedes ›So-Seins durch sein ›Anders-sein‹, durch das, was es von sich unterscheidet,

70 RIMBAUD, ARTHUR: *Seher-Briefe* (1871), Mainz: Dieterische Verlagsbuchhandlung 1997, S. 11.

71 Ebd., S. 21.

72 Vgl. ebd., S. 25.

bestimmt.⁷³ Wenngleich Hegel nicht auf den Bildcharakter der Selbstreflexion zu sprechen kommt, so traktiert er an ihm doch eine Form des (bildlichen) Gegenübertretens der Erkennens- bzw. Erfahrungsprozesse, die Paradoxien aufwirft.

Die Analyse des Selbstbewusstseins durch Hegel, aber auch der Theorievergleich im Ganzen zeigt eine erstaunliche Nähe zu den Bewegungen, in die die Betrachter des Narziss-Bildes hineingeraten und die in Haupt- und Nebenfiguration in einem Verschmelzen und Erstarren münden. Das verflüssigende und das erstarrende Moment in der Ich-Entdeckung bzw. im Selbstbewusstsein wird bei Hegel und Sartre zudem als ein kreisförmiger Prozess des Abfließens und Zurückgewinnens, des Vermischens und des Abstoßens beschrieben.

2.2 Hegel: Die dialektische Bestimmung des Selbstbewusstseins durch sein Anderssein

Hegel fasst das Selbstbewusstsein als eine Spezialform des Bewusstseins. Er stellt am Bewusstsein heraus, dass dieses keine ›Wahrheit‹ »an sich« zu behaupten vermag. Denn das Bewusstsein unterscheidet sich von sich, worauf es sich zugleich bezieht: »Beide Bestimmungen des Seins, sein Ansichsein und sein Für-es-Sein – fallen in das Bewusstsein, denn es selbst ist ja beides, das Auf-Sich-Beziehen und das Von-Sich-Unterscheiden.«⁷⁴ Die Differenzbestimmung des Bewusstseins als ein »an und für sich« ist nach Hegel notwendig, weil sonst »das Bewusstsein als platte Identität seiner selbst mit seinem Anderen ganz bestimmungslos wäre.«⁷⁵

Gleichzeitig handelt es sich bei Hegel um eine Figur, die stets die Bedingungen und den Prozess des Erkennens als ein Bewusstwerden in das ›Ergebnis‹ des Erkennens mitaufnimmt – und somit um eine fluide Gestalt: Der Weg der Erkenntnis/des Bewusstseins bildet einen Teil der Erkenntnis, der zu keinem statischen Ende gelangt. Mit anderen Worten: Im Bewusstsein tritt etwas in eine (beschaulbare) Distanz, das nicht mit dem Erkennen dieser ›Wahrheit‹ als Erkennensprozess und Bedingung der Erkenntnis identisch sein kann, der Erkenntnis aber angehört. So betont Schnädelbach mit Hegel, dass gerade »die Stadien des Erfahrungsweges, in denen das Bewusstsein meint, die unterschiedslose Einheit seiner selbst mit dem Gegenstand erreicht zu haben« die »härtesten Diskrepanzen« als »Einbruchsstellen« hervorbringe.⁷⁶

Die Inkongruenz des Prozessualen mit den Erkenntnisinhalten zeigt hier auf der Ebene philosophischer Reflexion eine starke Nähe zur Paradoxie der Narziss-Darstellung, welche – ebenfalls um die Frage des Erkennens zentriert – die Unhaltbarkeit eines Bildes in ein Bild bannt. Zu einer der Unhaltbarkeiten des Bildes zählt der Prozess der Bildbetrachtung. Er steht in einem eigentümlichen Gegensatz zum Bild,

73 Dies entspricht der Logik der Verdopplung, wonach der Betrachter, indem er ›ich‹ zu sich sagt, zum Objekt genommen hat.

74 SCHNÄDELBACH, HERBERT: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel* (1999), 6., unverändert Aufl., Hamburg: Junius 2017, S. 54.

75 Ebd., S. 56.

76 Ebd., S. 58.

das einen Moment festhält. Analog zum hegel'schen Bewusstsein zeigt die Narziss-Darstellung das Betrachtete (Bild), ebenso wie den Vorgang des Betrachtens, der das Bild permanent verändert.⁷⁷ Es kann ›so‹, wie es in Erscheinung tritt und einen Moment einfriert, nicht sein. Die Betrachter des Narziss-Bildes erfahren dies sowohl als eine Veränderung des Bildes im Laufe der Betrachtung, als auch als Reflexion des Betrachtens, das sich als ein Teil des anschaulichen Bildes erweist.⁷⁸

Neben dieser dialektischen und prozessualen Bestimmung des Bewusstseins, das die Vollzüge und Prozesse inkludiert, spezifiziert Hegel das Selbstbewusstsein als eine Unterform des Bewusstseins. Seine Wesenseigenschaft liege darin, eine Einheit mit sich selbst zu behaupten.⁷⁹ Wie das Bewusstsein müsse es sich aber, um nicht ganz bestimmungslos zu sein, auf etwas beziehen, wovon es sich unterscheidet. Und so sei notgedrungen im Selbstbewusstsein sein Anderssein in ihm aufgehoben.⁸⁰ Das Unterschiedene, das Uneinheitliche oder Nicht-Identische bildet somit eine Seite dessen, was das Selbstbewusstsein auszeichnet.⁸¹

»Das Bewusstsein hat als Selbstbewusstsein nunmehr einen gedoppelten Gegenstand, den einen, den unmittelbaren, den Gegenstand der sinnlichen Gewißheit und des Wahrnehmens, der aber für es mit dem Charakter des Negativen [Anderssein] bezeichnet ist, und den zweiten, nämlich sich selbst, welcher das wahre Wesen, und zunächst nur erst im Gegensatze des ersten vorhanden ist. Das Selbstbewußtsein stellt sich hierin als die Bewegung dar, worin dieser Gegensatz aufgehoben, und ihm die Gleichheit seiner selbst mit sich wird.«⁸²

Diese Beschreibung erinnert stark an die Uneinheitlichkeit der Einheit, vor die sich der Betrachter des Narziss-Bildes nicht nur ›gestellt‹ sieht, sondern an der er sich in Form eines Suchprozesses in Richtung einer Einheitsbildung regelrecht abarbeitet. In der Bildbetrachtung vollzieht sich so etwas wie eine Selbsterfahrung im Prozess der Bildbetrachtung – denn sowohl das konstitutive Anderssein, wie das Einsseins werden als aufeinander bezogen und die (Eigen-)Beteiligung an diesem Erfahrens-/Erkennensprozess spürbar. Neben dieser Kongruenz einer Erkenntnistheorie mit einer Bilderfahrung, die ein ›Auf-sich-schauen‹ zum Thema hat, ähneln auch die Beschreibungen Hegels zu der Frage, in welchem Verhältnis die beiden Seiten des Selbstbewusstseins, sein ›so-sein‹ und sein ›anders-sein‹ zueinanderstehen, auf erstaunliche Weise dem Bilderleben. So

77 Genau genommen, handelt es sich nicht nur um ein bloßes Zeigen oder anders ausgedrückt: das Bild ist nicht nur ein beschaubares Gegenüber. Dies stellt, wie an späterer Stelle erörtert wird, eine Grundeigenschaft von Bildern dar: sie nehmen den Betrachter in sich auf.

78 Die Differenzen in der Zuordnung des Narziss-Bildes zu einem Stadium der Blickszenen liegen im Negieren des Prozesses der Bildbetrachtung begründet

79 HEGEL, GEORG FRIEDRICH WILHELM: *Phänomenologie des Geistes* (1807), Hamburg: Meiner-Verlag 2011, S. 121.

80 Vgl. ebd.

81 Der Erörterung des Bewusstseins und des Selbstbewusstseins liegt eine grundsätzliche Dekonstruktion von Einheit und Ganzheit bei Hegel zugrunde, die jede Einheit über es selbst und ihr Gegenteil, das Uneinheitliche, bestimmt, jedem Sosein die Negation seines Andersseins zuordnet und jede Ganzheit über den Ganzheitsanspruch der Teile dieses Ganzen dekonstruiert.

82 HEGEL, GEORG FRIEDRICH WILHELM: *Phänomenologie des Geistes* (1807), S. 121-122.

spricht Hegel wiederholt von einem Verflüssigen (2), das einem Abstoßen (1) gegenübersteht. Ins Zentrum setzt er eine Begierde (3), die der Wesenszug des Selbstbewusstseins sei.

In der Konstruktion des Selbstbewusstseins wird nun mit Hegel zunächst die Seite des Abstoßens (1) im Gegensatz zum Verflüssigen beschrieben:

»Im ersten Moment ist die bestehende Gestalt; als fürsichseiend, oder in ihrer Bestimmtheit unendliche Substanz tritt sie gegen die allgemeine Substanz auf, verleugnet diese Flüssigkeit und Kontinuität mit ihr und behauptet sich als nicht in diesem Allgemeinen aufgelöst, sondern vielmehr als durch die Absonderung von dieser ihrer unorganischen Natur, und durch das Aufzehren derselben sich erhaltend.«⁸³

Im Bilderleben, das uns eine mühsame Ich-Konstruktion vor Augen führt, kommt es ebenfalls zu einem Abstoßen der Inkongruenzen als einer Gegenbewegung des Verflüssigens. Bildlich gesprochen handelt es sich um das Moment des Gegenübertretens. Mit Rimbaud und Hegel wird darin die Fluidität/Verbundenheit mit der Welt/dem Allgemeinen geleugnet. Dies macht sich in der Bilderfahrung in diversen Strategien vom Vergleich, bis hin zur Abgrenzung und Leugnung all dessen bemerkbar, das der Einheitsbildung des ›Ich‹ zuwiderläuft und sie doch als Gegensatz – im Bild sinnbildlich als Gegenüber – erfordert. Das Abstoßende in der Bestimmung des Selbstbewusstseins ist nach Hegel eine das Leben in seinem allgemeinen ›flüssigen Medium‹ verleugnende Haltung, in der sich das Selbstbewusstsein als getrennt behauptet. Im Bilderleben führen die zunächst belebenden Inkongruenzen am Extrempol in ein völliges Sich-Fremdwerden und Erstarren. Dabei lässt sich das Erstarren hier als ein Abkömmling des nicht gelingenden Verschmelzungswunsches mit dem Bild, seiner Unberührbarkeit, verstehen. Eine Entsprechung hat diese Bewegung der Bildwirkung in dem, was Hegel als die »tautologische Bewegungslosigkeit des: Ich bin Ich« bezeichnet.⁸⁴⁸⁵

Das Abstoßende in der Konstruktion des Selbstbewusstseins nach Hegel wird durch das verflüssigende (2) Element ergänzt. Denn das Selbstbewusstsein bezieht, wie oben bereits erläutert, seine Bestimmung aus dem, was es außerhalb seiner selbst ist – aus der sinnlich-wahrnehmbaren Welt. Es birgt also diese Fluidität des Lebens in sich. Diese Beschreibung Hegels lässt sich in Analogie zu dem Prozess des Verflüssigens der Grenzen innerhalb der Hauptfiguration der Bildwirkung lesen. Die Fluidität innerhalb der Spiegelerfahrung setzt sich im Bilderleben als ein Verschmelzen und dem sinnbildlichen Auflösen der Zweiteilung, also der Bildgrenzen des Bildes fort, das letztlich das gesuchte und entdeckte ›Ich‹ zum Verschwinden bringt. Und dies entspricht der »Verkehrung« des Flüssigwerdens durch das konstitutive Andere im Selbstbewusstsein bei Hegel:

83 Ebd., S. 124.

84 Ebd., S. 121.

85 Die verflüssigende Dimension des ›Anderen‹ wurde bereits im Kapitel der Narzissmustheorien als eine notwendige Überschreitung des narzisstischen Stadiums deutlich. Der Vollständigkeitsanspruch des Bildes, über das das ›Ich‹ hergestellt wird, erwies sich als nicht lebensstaulich und in seiner Hermetik als nicht haltbar. Bei Freud ist es die Vorstellung einer fließenden Libido, die in der Eingrenzung (Objektbesetzung) eine »Stauung« bewirkt und im narzisstischen Stadium auf ein Abfließen zum ›Anderen‹ hin drängt.

»Ich ist der Inhalt der Beziehung, und das Beziehen selbst; es ist es selbst gegen ein anderes, und greift zugleich über dies andre über, das für es ebenso es selbst ist.«⁸⁶

[...]

»Diese Verkehrung aber ist darum wieder die Verkehrtheit an sich selbst; was aufgezehrt wird, ist das Wesen; die auf Kosten des Allgemeinen sich erhaltende, und das Gefühl ihrer Einheit mit sich selbst sich gebende Individualität hebt gerade damit ihren Gegensatz des Andern, durch welchen sie für sich ist, auf; die Einheit mit sich selbst, welche sie sich gibt, ist gerade die Flüssigkeit der Unterschiede, oder die allgemeine Auflösung.«⁸⁷

Hegel beschreibt diesen ineinander gebrochenen Prozess des Verflüssigens und Abstoßens als eine beständig sich-wiederholende »Rückkehr aus dem Anderssein«.⁸⁸ Neben dem Verflüssigen, das in die Auflösung mündet und dem Abstoßenden, in dem das Selbst-Bewusstsein wie aus seinem Anderssein »zurückkehrt« und sich im (vermeintlichen) Ausschluss vergegenständlicht, findet sich in dieser Wesensbeschreibung des Selbstbewusstseins noch ein dritter Zug. Hegel charakterisiert das Selbstbewusstsein in seinem »Wesen« als »Begierde«. Indem es nämlich in der Unterscheidung von sich selbst das Anderssein – sprich die unabgrenzbare Lebensfülle – beinhaltet/beansprucht und sich als Einheit behauptet, haftet ihm ein das Leben vereinnahmender Zug an: »Es ist Begierde überhaupt.«⁸⁹

Die Begierde (3) ist im wahrsten Sinne des Wortes auch im Bilderleben ›zentral‹ und verbindet Erkenntnis (Gegenübertreten/Abstoßen) auf eigentümliche Weise mit Liebe (Verflüssigen/Verschmelzen). Das Bilderleben ist von der Empfindung einer kompromittierenden Nähe durchzogen, die sich auf diese Form der Einheit als Sehnsucht nach Verschmelzung beziehen lässt. Nicht zu übersehen ist das Begehrliche, symbolisch in Form eines phallischen Knies in die Mitte gesetzt. Es findet sich als Verschmelzungssehnsucht zudem in allen Versuchen das Hin- und Her in der Bildwirkung zwischen auflösenden und trennenden Bewegungen mit einem einmaligen Impuls zu durchbrechen und eins zu werden. Dass die »Einheit des Selbstbewusstseins mit sich selbst« ein begehrlischer Wesenszug prägt, wird noch deutlicher, wenn man sich das Einswerden als Impuls oder Tendenz vorstellt. Insbesondere die Theorie von Lacan bezieht diese Tendenz (im Seelischen) auf ein ursprüngliches/konstitutives Fehlen eines ›Anderen‹ (Objekt a) und des Begehrens, das sich insbesondere im Blickgeschehen offenbart (s.u.).

Abschließend sei bemerkt, dass Hegel in der Erörterung dessen, was das Selbstbewusstsein als reflexives Bewusstsein auszeichnet, weder über ein konkretes sich selbst betrachten, noch über ein konkretes oder vorgestelltes Bild spricht, zugleich aber Züge in der Konstruktion des Selbstbewusstseins nennt, die dem entsprechen, was sich im Erleben des Narziss-Bildes als ein Flüssigwerden und Abstoßen vollzieht. Dies erlaubt nun die Feststellung, dass sich das Selbstbewusstsein als ein sich selbst gewahr werden, nicht nur bildunabhängig beschreiben lässt, sondern darüber hinaus bildunabhängige,

86 HEGEL, GEORG FRIEDRICH WILHELM: *Phänomenologie des Geistes* (1807), S. 120.

87 Ebd., S. 124.

88 Ebd., S. 121.

89 Ebd.

nicht reflexive Anteile beinhaltet. Die Seite des Abstoßenden lässt sich allerdings besonders gut am Gegenübertreten eines Bildes und mithilfe eines Bildes veranschaulichen. Eine besondere Qualität der Narziss-Darstellung besteht in der gleichzeitigen Visualisierung des Abstoßenden und des Verschmelzens, das die Bildtrennung aufhebt und das Bildliche in einem Bild überschreitet. So wird die Bildunabhängigkeit, die Grenzen des Bildes paradoxerweise ebenfalls durch das Narziss-Bild in Szene gesetzt. Seine spezifische Negativität im hegel'schen Sinne liegt im Anschaulichwerden des Nicht-Sichtbaren, das als das ausgeschlossene ›Anderer‹ zu seiner Konstitution wird.

In der Einordnung der Dimension des ›Anderen‹ bei Hegel zeigt sich eine enge Verwandtschaft zum Rimbaud'schen »Je est un autre«. Die »Rückkehr aus dem Anderssein« bei Hegel meint das verfestigende Moment gegenüber einer Wirklichkeit, die in einer ständigen Veränderung begriffen ist. Sartre beschreibt in seiner Phänomenologie des Blicks mehrere Dimensionen des ›Anderen‹, die sowohl das verflüssigende Element, wie auch die Vorgänge einer Objektwerdung im Blickgeschehen, das erstarrende Moment, umfassen. Die phänomenologischen Beschreibungen Sartres lassen sich als eine Konkretisierung der logisch-dialektischen Denkfigur Hegels⁹⁰ lesen. Sie spezifizieren das Selbstbewusstsein – bei Sartre eine plötzlich auftretende Ich-Entdeckung – von einer Analyse realer Blick- bzw. Betrachtungssituationen her. Ein wesentlicher Unterschied gegenüber dem Selbstbewusstsein bei Hegel besteht darin, dass Sartre eine initiale Seins-Entdeckung neben der Selbstreflexion, also derjenigen, die sich selbst zum Objekt nimmt, beschreibt. An einem realen ›Anderen‹ vollzieht sich die ›Ich-Entdeckung‹, die gleichzeitig durch den anderen eine Dezentrierung/Entfremdung bewirkt.

2.3 Sartre: Ich-Entdeckung und Dezentrierung im Erblickt-Werden durch den Anderen

Sartre beschreibt in seinem Aufsatz »Der Blick«, wie sich eine Seinserfahrung als Ich-Entdeckung an einem realen »Anderen«, einer anwesenden Person vollzieht und diese Person erfordert:⁹¹ »Es genügt, dass der Andere mich anblickt, damit ich das bin, was ich bin.«⁹²

Sartre hebt das Erblicken (1) von einem Erblickt-Werden (2) durch den ›Anderen‹ ab. Im Erblicken (1) unterscheidet er wiederum den Blick, den wir auf Gegenstände werfen, von dem Blick auf einen anderen Menschen. Danach werde ein Mensch zugleich als Gegenstand (»Objekt-Anderer«), als auch als Mensch (»Subjekt-Anderer«) im Blick erfasst. Im Unterschied zu den Objekten der Welt »muß es ihr Wesen sein, sich auf eine erste Beziehung meines Bewußtseins zu dem des Anderen zu beziehen, in der der Andere mir direkt als Subjekt, wenn auch in Verbindung mit mir, gegeben sein muß und die der fundamentale Bezug, der eigentlich Typus meines Für-Andere-seins ist.«⁹³

90 Es handelt sich bei Hegel ebenfalls um eine Phänomenologie, mit dem Unterschied zu Sartre, dass es Hegel um das »erscheinende Wissen« und die Bedingungen von Erkenntnis geht.

91 Er bezieht sich auf Hegel, indem er dessen Begriff der Negation als eine »interne Negation« bezeichnet und ihr eine »externe Negation« hinzusetzt (s.u.).

92 SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Sein und das Nichts* (1943), 17. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012, S. 473.

93 SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Sein und das Nichts* (1943), S. 458.

Als Gegenstand stehe der ›Andere‹ in einer bestimmten Entfernung zum Betrachter; er ist für ihn ein »Objekt-Anderer« wie ein jedweder Gegenstand. Ihn aber als Menschen, als »Subjekt-Anderen« zu sehen, bedeutet nach Sartre, diese andere Perspektive auf die Welt und ihre Gegenstände als ›seine Welt‹ zu vergegenwärtigen. Das Erkennen der Wesensgleichheit mit einem anderen Menschen bei gleichzeitiger Verschiedenheit geht im Blickgeschehen zwangsläufig mit einer Dezentrierung desjenigen einher, der den ›Anderen‹ erblickt. Denn der Andere als »Subjekt-Anderer« hat eine spezifische Perspektive auf die Welt, die weder mit der des Betrachters ganz identisch, noch dem Betrachter des »Subjekt-Anderen« ganz zugänglich sein kann. Der Blick auf einen anderen Menschen als »Subjekt-Anderer« bewirkt somit eine Desintegration des Betrachters.

»Die Erscheinung des Anderen in der Welt entspricht also einem erstarrten Entgleiten des ganzen Universums, einer Dezentrierung der Welt, die die Zentrierung, die ich in derselben Zeit herstelle, unterminiert.«⁹⁴

Dieser Vorgang lässt sich gut auf einen zentralen Aspekt der Bilderfahrung der Narziss-Darstellung beziehen. Die durch Sartre beschriebene Dezentrierung in der Wandlung des »Objekt-Anderen« in einen »Subjekt-Anderen« erleben auch die Betrachter des Narziss-Bildes. Im Hineinversetzen in den Betrachter des Bildes und Nachvollziehen seines Blicks wird eine Zentrierung gesucht; zugleich bemerkt der Betrachter, dass er das Bild nicht ganz aus der Warte des Betrachters im Bild, des »Subjekt-Anderen« in Sartres Terminologie, in den Blick bekommt. Indem er das Bild im Bild aus dessen Perspektive ergründet, stellt er fest, dass er dies nicht genauso sehen kann, wie der Betrachter im Bild. Es bleibt bis zuletzt unklar, wie dieser das Bild sieht.⁹⁵ Die fehlende Übereinstimmung von Bild und Spiegelbild, die als offenkundige Differenz sogleich vom Betrachter bemerkt wird, erhält im Bilderleben eine Analogie in der Differenz zwischen dem Betrachter *im* Bild und dem Betrachter *des* Narziss-Bildes. Sie lässt sich als die Dezentrierung verstehen, die Sartre im Erblicken eines »Subjekt-Anderen« beschreibt.

Die Konstruktionserfahrung hat für die Betrachter des Narziss-Bildes einen Zwischenraum spürbar gemacht, in der weder die Identifikation mit dem Betrachter als einem »Subjekt-Anderen«, noch die Trennung vom Betrachter als einem »Objekt-Anderen« gelingt. Der Zwischenraum lässt sich ebenfalls aus dem komplexen Blickgeschehen bei Sartre heraus verstehen. Als »Subjekt-Anderer« unterstreicht er die Wesensgleichheit und zeigt gleichzeitig die Ungleichheit an: als »Objekt-Anderer« gehört er als Gegenstand (Objekt) der Welt des Betrachters an – er ist als Objekt-Anderer in ihr enthalten. Dieser ›Andere‹ ist nach Sartre vom Gegenstandstypus der »Abwesenheit«, wie folgendes Beispiel veranschaulicht: In den Blick gerät ein Mann,

94 Ebd., S. 462.

95 Im Bilderleben führt der Vorgang der Dezentrierung paradoxerweise durch das Hineinversetzen in den Bildbetrachter initiiert, zu einem völligen Entgleiten und einer Aufspaltung zwischen Bild und Betrachter. Im Bild erscheinen dieser Unterschied und die Unklarheit durch die Inkongruenz von Bild und Abbild in Szene gesetzt. Der Betrachter im Bild und der Betrachter des Bildes (Rezipient) schauen auf zwei unterschiedliche Bilder. Diese sind synonym für die »Welt« bei Sartre, die jeweils eine andere, leicht verschobene ist.

der im Park sitzt, und ganz versunken in sein Buch vertieft ist. Der Mann wirkt nach außen hin verschlossen. Diese Hermetik des Bildes, das sich dem Betrachter darbietet, enthält, so Sartre, notwendig einen »Riss«: Das Lesen eines Buches bildet einen Teil des Universums des Betrachters – denn er kennt den Vorgang und die Situation, ohne in diesem Moment selbst in ein Buch vertieft zu sein. Als »Objekt-Anderer« verweist der in den Blick tretende ›Anderer‹ auf diese »Abwesenheit der Welt, die ich gerade innerhalb meiner Wahrnehmung dieser Welt wahrnehme«⁹⁶.

Das Schattenseitige in der Selbstentdeckung am ›Anderen‹, wie sie die Narziss-Darstellung in Szene setzt und wie sie unter Kapitel 1.3. beschrieben wurde, wird hier in der Dimension des Fehlenden deutlich. Der ›Anderer‹ stellt sich als ein (momentanes) ›Nicht-Ich‹ dar und ist als diese Desintegration doch Teil der Welt des Betrachters.⁹⁷ Die topologische Sicht Sartres auf das Blickgeschehen, in der »die Desintegration meines Universums in den Grenzen dieses Universums selbst enthalten ist«⁹⁸, erscheint im Narziss-Bild geradezu durch die Kreisform veranschaulicht, welche die beschriebene Desintegration durch den ›Anderen‹ beinhaltet. Diese »Desintegration« ist vergleichbar mit den »Einbruchstellen« ins Ganze bei Hegel. Sartre bringt sie auf die Metapher des »Abflussrohres«. Danach »durchbohrt« das Erblicken eines Anderen das Sein und bringt es wie durch ein Rohr zum Abfließen. In der Metapher des Abflussrohres bei Sartre wird deutlich, dass der Prozess⁹⁹ nicht ausschließlich destruktiver Natur ist. Vielmehr wirkt das Abfließen oder Durchbohren einer Form von Erstarrung entgegen, die sich nach Sartre ebenfalls zwischenzeitlich einstellt:

»Das Universum, das Abfließen und das Abflussrohr, wieder ist alles zurückgewonnen, wiedererfasst und zum Gegenstand erstarrt: Das alles ist für mich da als eine partielle Struktur der Welt, obwohl es sich tatsächlich um die totale Desintegration des Universums handelt.«¹⁰⁰

Erstarren und Abfließen (Verschmelzen) bilden die beiden Pole im Blickgeschehen, die sich ineinander brechen. Sie entsprechen im Bilderleben der Erfahrung, dass Einheit und Uneinheitlichkeit einander bedingen. Auch in psychodynamischer Hinsicht ist die Bewegung, die Sartre beschreibt, mit den Prozessen vergleichbar, die die Betrachter des Narziss-Bildes durchlaufen: So fühlt sich der Betrachter mal ganz involviert und verbunden (Verflüssigen) und dann wieder wie herausgerissen, sodass er das Bild nur noch wie von außen, aus einer größtmöglichen Distanz zu betrachten (Erstarren) vermag. Das Erstarren als Endpunkt der Nebenfiguration ist mit Sartre als ein »Stocken« des Abfließens von Welt im Moment der Reflektion zu verstehen. Im Bilderleben wird dies als eine Blickfixierung und Kehrseite des Blickens (auf ein Bild) erlebt, das zwar

96 Vgl. SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Sein und das Nichts* (1943), S. 463.

97 Es ist nicht schwer darin die hegel'sche Figur der Identität zu entdecken, die zugleich identisch und nicht-identisch zu sehen. Im Unterschied zu Hegel sind dies Verschiebungen in der Seinsbestimmung, die sich jedoch erst durch einen Blick ereignen.

98 SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Sein und das Nichts* (1943), S. 462.

99 Sartre spricht in seiner Ontologie, »das Sein und das Nichts«, davon dass das »das Sein genichtet« wird.

100 SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Sein und das Nichts* (1943), S. 462.

zu einer Vergegenständlichung (bei Sartre Objektivierung) beiträgt, aber ein Erblickt-Werden im Sinne von Ergriffen-Werden unterbindet und in eine nicht mehr greifbare Distanz rückt.

Während sich das Erblicken des ›Anderen‹ zwischen Vergegenständlichung und Verflüssigung bewegt und eine notwendige Desintegration des eigenen Universums bewirkt, verortet Sartre die Ich-Entdeckung im engeren Sinne im Moment des Erblickt-Werdens (2). Das Erblicken des ›Anderen‹ lässt bereits das Erblickt-Werden antizipieren; denn es eröffnet ein Möglichkeitsfeld, selbst erblickt zu werden. Nach Sartre trete das Individuum im Erblickt-Werden aus seinem Subjektstatus heraus und werde zu einem Objekt einer ihm unbekanntem Welt dieses Anderen. Darin vollzieht sich im Betrachtet-Werden ein Umschlag des Subjektseins in den des Objektseins in der Welt eines Anderen.¹⁰¹ Neben dem Aspekt der Bemächtigung, die in dieser Objektwerdung durch den Anderen liegt, bleiben die Objektqualitäten des hieran entdeckten ›Ich‹ als Objekt des Anderen diffus. Sartre spricht hier von einer plötzlichen Sein-Vergegenwärtigung, einer Entdeckung des ›Ich‹, das sich mit einem Entgleiten/einem Selbstverlust verbindet. Während sich dies auch als eine freudige Entdeckung durch den Blick des Anderen verstehen ließe, betont Sartre wie in dieser *Seins-Enthüllung* durch den Blick des Anderen zugleich ein *Sich-Entgehen* stattfindet. Hier findet sich auch das oben im Blickgeschehen beschriebene Phänomen des Nicht-Identischen wieder, das nun im Zusammenhang mit einer initialen Selbstentdeckung durch den Blick des ›Anderen‹ verbunden ist. Sartre beschreibt, dass diese Erfahrung – »ich sehe mich, weil man mich sieht« – nicht nur am häufigsten vorkomme, sondern eine jeweils überraschende »Heimsuchung« durch das »unreflektierte Bewusstsein« darstelle.¹⁰² Hieraus schließt Sartre, dass diese (zweite) Form der Seinserfahrung als Ich-Entdeckung im Gegensatz zum reflexiven Bewusstsein »außerhalb« von sich begründet liegt. Das »unreflektierte Bewusstsein« als das »Bewusstsein von der Welt« – analog zum Unbekannten bei Rimbaud und dem Allgemein-Weltlichen bei Hegel – bildet den Anteil des Nicht-Reflexiven in der Seins- oder Ich-Entdeckung.

»Mein Objekt-Ich ist also weder Erkenntnis noch Erkenntniseinheit, sondern Unbehagen, erlebtes Losreißen von der ek-statischen Einheit des Für-sich, Grenze, die ich nicht erreichen kann und die ich dennoch bin. Und der andere, durch den dieses Ich mir geschieht, ist weder Erkenntnis noch Kategorie, sondern das Faktum der Anwesenheit einer fremden Freiheit.«¹⁰³

Die »Heimsuchung durch das nicht-reflektierte Bewusstsein« beschreibt eine Sorte des Anderen im Bilderleben, die als ein Verrückten und Fremdwerden klassifiziert wurde.

101 Bei Sartre handelt es sich um ein reales Außen, das der Selbstreflexion nicht immanent ist, während Hegel die Andersheit ins Innere des Selbstbewusstseins als seinen dialektisch-logischen Genzuzug verlegt.

102 SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Sein und das Nichts* (1943), S. 470.

103 Vgl. Ebd., S. 494. »Das Ich bot sich als Objekt nur dem reflexiven Bewusstsein dar. Aber jetzt ist das Ich dabei, das unreflektierte Bewusstsein heimzusuchen. Nun ist aber das unreflektierte Bewusstsein Bewusstsein von der Welt. Das Ich existiert für dieses auf der Ebene der Objekte der Welt; diese Rolle, die nur dem reflexiven Bewusstsein zufiel: das Gegenwärtig machen des Ich, gehört jetzt dem unreflektierten Bewusstsein an.«

Vergleichbar mit den Vorgängen der Dezentrierung im Blickgeschehen, das Sartre beschreibt, kommt im Bilderleben ein Anderer, ein Fremder ins Spiel, der das Selbstbild stört. In der Nebenfiguration führt dies zu einer Auseinandersetzung mit dem Blick Anderer, der im Selbstbild als Inkongruenz repräsentiert ist oder von diesem abweicht. Das Bilderleben offenbart, wie im Blick auf sich selbst, immer auch ein fremder Einfluss liegt. Dieser »Andere« dezentriert und an ihm vollzieht sich zugleich eine Seinserfahrung. Er ist mit der Entdeckung des Anderen im Bild vergleichbar, der das (narzisstische) Spiegelstadium überwinden lässt.

Während Hegel das Anderssein als dem Selbstbewusstsein innewohnend setzt, beschreibt Sartre dies analog in der Blickbegegnung mit einem realen Anderen. Beiden Beschreibungen sind die Bewegungen in der Konstituierung des Selbstbewusstseins als einer Ich-Entdeckung gemeinsam: In der Terminologie Hegels steht ein Verflüssigen einer Absonderung gegenüber; Sartre spricht hier analog von einem Abfließen und Erstarren. Eine Gemeinsamkeit liegt zudem in dem kreisförmigen Vorgang. Hegel beschreibt dies als eine beständige »Rückkehr aus dem Anderssein«, wenn sich das verflüssigende Element, aus dem es sich bildet, »absondert«, während Sartre dies analog als eine »Rückgewinnung« gegenüber dem auffasst, was durch die Dezentrierung durch den Anderen abgeflossen ist und in einer vorübergehenden »Erstarrung« zum Gegenstand mündet.

Die Dimension des ›Anderen‹, die bei Hegel und Rimbaud im Unbekannten, im Weltlich-Allgemeinen und seiner Transformationslogik liegen, sind bei Sartre vielfältiger: in der Mehrdimensionalität des Blickgeschehens zählt neben der Verflüssigung (Dezentrierung) auch die Objektwerdung (Erstarrung) durch den Blick des ›Anderen‹ zu den Dimensionen des ›Anderen‹. Dieser ›Andere‹ gehört allerdings wie bei Hegel dem »nicht-reflexiven Bewußtsein«, also der Welt an.¹⁰⁴ Während sich die Pole und die Bewegungen zwischen Verschmelzen und Erstarren in der Reflexion des Selbstbewusstseins bei Hegel und der Ontologie des Ichs bei Sartre stark ähneln und beide Theorien auf das Verhältnis des Reflexiven zum Nicht-Reflexiven im Vorgang der Ich-Entdeckung und des Selbstbewusstseins hinweisen, steht die phänomenologische Beschreibung des Blickgeschehens bei Sartre der Sinnlichkeit der Bilderfahrung näher. Befragt man nun die Theorien umgekehrt mit dem Bild, so fehlt bei Sartre die begehrliche Mitte, die Hegel als Aneignungswunsch der Welt und »Begierde überhaupt« als zentrales Motiv des Selbstbewusstseins begreift. Diese (phänomenologische) Lücke schließt Lacan, der in einem engen Diskurs mit Sartre den Blick weniger als entmachtend als begehrlich begreift.

2.4 Lacan: Blick als Begehren und Erfasst-Werden durch den Anderen

Noch expliziter als Sartre, der das Blickgeschehen und die Ich-Entdeckung von einem »unreflektierten Bewusstsein« ausgehend als überraschende »Heimsuchung«

104 Vgl. ebd., S. 537ff. Sartre bestreitet gegenüber Hegel die Möglichkeit gegenüber der Totalität, die das »Ich-selbst« bedinge, einen Gesichtspunkt einnehmen zu können. Es lasse sich nur erfahren, nicht erkennen (gegenüberstellen).

beschreibt, betont Lacan unbewusste Prozesse, die im Blickgeschehen als Seins-Erfahrungen und Seins-Formen wirksam sind.¹⁰⁵

Lacan hebt zwei Blickarten voneinander ab, ein »sich sich sehen sehen« (1), von einem nicht-reflexiven Erfasst-Werden von einem Blick (2). Das reflexive »sich sich sehen zu sehen« (1) komme gegenüber dem vorwiegend unbewussten Blickgeschehen einer »Illusion des Bewusstseins« gleich. Lacan schreibt diesem »reflexiven« Bewusstsein die Eigenschaften der Idealisierung und Verkennung zu. Bewusstsein hingegen sei etwas, auf das sich das Subjekt zurückziehe, um der Funktion des Blicks auszuweichen. Das Schauen auf sich selbst bilde eine befriedigende Ordnung, »wo das Subjekt sich in so tiefgreifendem Verkennen bestätigt sieht«. ¹⁰⁶ In diesem »Taschenspielertrick« (Eskamontage) liege eine »Umgehung der Funktion des Blicks«. Was umgangen wird, beschreibt Lacan als das »Begehren«, welches im Erfasst-Sein vom Blick Anderer liege und eine ursprüngliche Abhängigkeit von Anderem anzeige.

»Heißt es nicht Befriedigung, unter diesem Blick zu sein, von dem ich in Anschluß an Merleau-Ponty sprach, unter diesem Blick, der uns einkreist und der aus uns in erster Linie zu angeschauten Wesen macht, freilich ohne das uns dies angezeigt würde.«¹⁰⁷

Im »sich sich sehen zu sehen« (1) dagegen imaginiere sich das Subjekt als allsehend: »Was uns zum Bewusstsein macht, das setzt uns auch mit demselben Schlag ein ›als speculum mundi.«¹⁰⁸ Es stehe damit in einer philosophischen Tradition, welche die »Idee eines absoluten Wesens« vertritt, das in der Kontemplation die Fülle erschließen könne, eben weil es vollkommen ist. Lacan bringt hier das cartesische Cogito mit dem illusionistischen Charakter des narzisstischen Stadiums in einen Zusammenhang. In beiden Kontexten täusche sich der Mensch darüber hinweg, sich in einem Feld des Sehens in Abhängigkeit zu Anderem zu befinden. Dieselbe Illusion haften zudem jenen Philosophien an, die von einer ursprünglichen Einheit des Subjekts ausgehen und meinten über sich verfügen zu können. Das cartesische Cogito«, in welchem sich »das Subjekt als Denken begreift«, entspreche damit dem »ich sehe mich mich sehen«. Dass das Subjekt hierüber in den Mittelpunkt gerate, lasse – so Lacan – dann zwangsläufig einen »Verdacht auf die Welt« fallen, diese sei nur seine Vorstellung. Tatsächlich aber verdecke das »sich sich sehen zu sehen« den Zug des Schwindens und der Punktualität, die dem Subjekt eigen seien.¹⁰⁹ Die Selbstreflexion des »sich sich sehen zu sehen« sei »die Umkehrung der Struktur des Blicks«¹¹⁰. Lacan führt damit in seinen Blickanalysen den Gedanken Sartres weiter, dass eine Seinserfahrung nicht die Erfahrung beinhaltet, sich in Gänze zu überblicken. Sie besteht nach Lacan in der Unmöglichkeit des

105 Seine Psychoanalyse versucht die Ergründung des Subjekts vom Unbewussten her und setzt das Bewusstsein, wie Freud auch, als eine Ausnahme.

106 LACAN, JACQUES: »Die Spaltung von Auge und Blick (1964)«, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse.*, 4. Aufl., Weinheim, Berlin: Quadriga 1996 (, Das Seminar Buch XI), S. 73-84, hier S. 81.

107 Ebd.

108 Ebd.

109 LACAN, JACQUES: »Die Anamorphose (1964)«, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse.*, 4. Aufl., Weinheim, Berlin: Quadriga 1996 (, Das Seminar Buch XI), S. 85-96, hier S. 90.

110 Ebd., S. 88.

reflexiven Bewusstseins – bildlich gesprochen in der Unmöglichkeit eines dauerhaften Gegenübertretens des Bildes.

Gegenüber dem illusionistischen reflexiven Bewusstsein konstatiert Lacan eine unbewusste Begehrensfunktion, die an den Blick (2) geknüpft ist.¹¹¹ Im Blick lebe der Mangel als Ergänzungs- und Vervollständigungssehnsucht. Der Blick bei Lacan bildet keinen autonomen-intentionalen Akt, sondern der, der blickt, werde zugleich erblickt und von diesem Blick »erfasst« (2).¹¹² Das Subjekt sei in einem Feld von Begehrlichkeiten eingeschrieben und kein die Welt intentional erblickendes Wesen. Das Begehren wiederum verweist auf einen Mangel, den der Andere, dessen Blick erheischt wird, zu stillen verspricht. Der Blick symbolisiere »das Fehlen« und dieses Fehlen zeige sich im Werben um einen anerkennenden Blick, im Wunsch nach Vollständigkeit. Er ist auf ein begehrtes Objekt gerichtet.¹¹³ Der Andere, der bei Sartre dezentrierend auf eine ursprüngliche Seinseinheit wirkt, diese zugleich enthüllt und entfremdet, ist bei Lacan ein begehrter, ein fehlender Anderer. Lacan legt hier also die Desintegration (des Subjekts) an andere Stelle als Sartre.¹¹⁴ In seinem Aufsatz, die Spaltung von Augen und Blick, behauptet Lacan eine »Präexistenz des Blicks«, die darin liegt, dass wir zunächst »Gesehene« sind, das heißt vom Blick anderer erfasst werden, um diesen Blick werben und uns (wie in der Funktion der Mimikry) in einem »Feld des Gesehenen« bewegen. In dieser neuen Sicht auf das Subjekt liege nach Lacan eine »ontologische Wende«.

»Was einzukreisen wäre auf den Bahnen des von ihm gewiesenen Weges, ist die Präexistenz eines Blicks – ich sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt.«¹¹⁵

Die »Präexistenz des Blicks« stehe zudem in einem Zusammenhang mit einer frühen Spaltung, dem Kastrationskomplex. Der Blick habe eine »triebliche Funktion«, verweise auf den Mangel, den nur ein Anderer – das »Objekt a« in der Terminologie Lacans – stillen könne. Er sei in seinem Kern phallisch.¹¹⁶ Die »Präexistenz des Blicks« meint ein

111 Sie lässt sich in der Bilderfahrung auf die Sehnsucht nach Vollständigkeit und auf die Kehrseiten der Synthesebemühungen, also auf das Begehrliche des »sich sich sehen«, beziehen.

112 Das »Erfasst-Werden« durch den Blick erläutert Lacan ausführlich am Mimikry-Phänomen und rekurriert auf die Studien Callois, der der Anpassungsthese als Erklärungsversuch widerspricht. Die Auffassung des Subjekts ist bei Lacan stark durch den gestaltpsychologisch/topologischen Gedanken geprägt, wonach »wir« im Blick anderer erfasst zu Teilen eines Feldes werden. Der Unterschied im Verständnis der Mimikry als Anpassungsform oder als ein Vorgang, in welchem das Tier in einem Feld des Sehens erfasst wird, liegt im Ausgangssignal der Transformationsbewegung. Die Anpassungsthese geht von einer mehr oder weniger individuellen, im Lebewesen zu verortenden Schutz- Überlebensfunktion aus, während das »Erfasst-Werden« überindividuell, topologisch gedacht ist und ästhetischen Gesetzen folgt, die nicht zwangsläufig einer Überlebensstrategie unterliegen. In diesen Transformationen spielt die Augenfunktion eine entscheidende Rolle.

113 LACAN, JACQUES: »Die Spaltung von Auge und Blick (1964)«, S. 76.

114 Lacan's Analyse des Blicks ist eingebettet in eine Psychologie des Unbewussten. Vom Unbewussten und nicht vom Bewussten her wird das Subjekt in seinen Determinanten/in seiner Beschaffenheit erkundet.

115 LACAN, JACQUES: »Die Spaltung von Auge und Blick (1964)«, S. 78.

116 Vgl. LACAN, JACQUES: »Die Anamorphose (1964)«, S. 95.

ursprüngliches Fehlen, das den Menschen als Mangelwesen, auszeichnet. Sie zeigt die tiefe und unabänderliche Abhängigkeit zu anderen an.¹¹⁷

Beide von Lacan beschriebenen Blickarten, das illusionistische »sich sich sehen sehen« (1), als auch der Blick als nicht-reflexives Erfasst-Werden (2) finden sich im Bilderleben. Sie sind im Bilderleben ebenfalls einander gegenübergestellt. Der idealisierende Zug, in der sich der Betrachter meint ganz zu erfassen, trifft auf all jenes, was fehlt und insofern »anblickt«, als dass es ersehnt wird. Das »sich sich sehen zu sehen« (1) wird im Bilderleben im Zug der Nebenfiguration entlarvt: Der Betrachter vermag sich im Bild nicht ganz und schon gar nicht als »er selbst« zu sehen. Die Reflexivität als ein sich abbildendes Bewusstsein wird mit der Bilderfahrung, nicht sehen zu können und nicht gesehen zu werden, kontrastiert. Im Bilderleben zieht zugleich eine begehrliche Mitte den Blick auf sich. Die Betrachter schauen auf ein phallusartiges Knie, das eigentümlich abgeschnitten, dem Körper nicht zugehörig erscheint. Sie beschreiben, wie sie sich wie von einem Magneten, von einer »goldenen Mitte« angezogen fühlen, die alles um sich kreisen lasse. Dieser Bildmittelpunkt ist für die Probanden insofern kompromittierend, als dass sie das Gefühl haben, darauf gezogen zu werden und den Blick nicht abwenden zu können. Kompromittierend ist er in der sexuellen Konnotation als Phallus und dadurch, dass mit ihm »unkultivierte« Handlungen assoziiert werden, die der Betrachter am liebsten vollziehen würde: Durchschlagen, Sich Hineinstürzen. Eine Probandin äußert explizit, wie sie das Gefühl hat, da schaue sie etwas an, das wie ein großes Auge wirkt. Mit Lacan ließe sich sagen, dass der Betrachter im »Feld des Sehens« (Bildbetrachtung) von einem Blick »erfasst« wird, dem er sich nicht entziehen kann (2). Dem Blick liege eine Begehrensfunktion zugrunde, die ihn auf ein Bild und ins Bild hineinziehe.¹¹⁸ Dies lässt sich mit der massiven Körperlichkeit, die sich den Probanden aufdrängt, in Verbindung bringen. Die Betrachter sind von etwas, das sie anblickt, »erfasst« und haben Mühe sich davon zu distanzieren. Dieser Blick ist ein anderer als der »reflexive Blick« und wird auch von den Probanden als dasjenige Bildmoment beschrieben, das »gegen die Reflektion« geht. »Gegen die Reflektion« meint hier den Blick, der jenseits eines Bewusstwerdungs- oder Erkenntnisprozesses liegt. Er ließe sich mit Lacan als Blick in seiner »trieblichen Funktion« verstehen, die Lacan gegenüber Sartre wie folgt argumentiert:

»Wenn man die Dialektik des Begehrens nicht in Anschlag bringt, ist nicht zu verstehen, weshalb der Blick des Andern das Wahrnehmungsfeld desorganisieren sollte. Es geht eben darum, daß das Subjekt, das hier gemeint ist, nicht das Subjekt des Reflektionsbewußtseins ist, sondern das Subjekt des Begehrens.«¹¹⁹

Die Bildbetrachter erfahren, dass sie nicht nur auf etwas schauen, sondern dass sie von etwas angeblickt werden, das sie angeht, von dem sie »erfasst« werden. Die »Spaltung von Augen und Blick« bei Lacan beschreibt, dass Anblick und Vorstellung nie in eins

117 Dagegen handelt es sich bei Sartre zunächst um eine »Fülle des Seins«, die erst durch den Blick »genichtet« wird.

118 Salber beschreibt das Verhältnis von Bild und Blick ebenfalls vor dem Hintergrund einer immerzu unfertigen Gestalt, die sich nach Anderem sehnt und zu ergänzen sucht.

119 LACAN, JACQUES: »Die Anamorphose (1964)«, S. 96.

fallen. In diesem Sinne verspricht ein (jedes) Bild Ganzheit, die nicht zu haben ist. Das Begehren, das nach Lacan den Blick lenkt, wirkt im Narziss-Bild einerseits kompromittierend (phallisches Knie) und wird zudem mit einem unverträglichen Anblick, dem Bild im Bild kontrastiert. Das Bild zeigt (zum Teil) etwas *anderes*, als sich der Betrachter vorstellt/wünscht. In einen Zwiespalt geraten Anblick und Vorstellung in der Erfahrung, dass der Betrachter im Bild sehnsüchtig auf etwas schaut, das Bild aber nicht (als zu sich gehörend) erkennen und letztlich nicht »greifen« kann.

Die Figur des Anderen stellt bei Lacan das begehrte Objekt dar, das zugleich ein Fehlen markiert. Die Narziss-Darstellung setzt tatsächlich eine Blickbannung über das Fehlende in Szene und involviert den Betrachter, der im Zuge der Betrachtung nicht mehr außen steht. Auch thematisch werden im Anblick der Schattengestalt (bzw. in der Konfrontation mit dem Fragmentarischen als durchgängige Bildqualität) insbesondere Geschichten von Versagungen, Zurückweisungen, einem Nicht-Zurückblicken im bildlichen Sinne, belebt. Besonders die Realität des Bildes in seiner Mittelstellung zwischen Anschauungsobjekt und Vorstellungsbild unterstreicht die Differenz zwischen Augen und Blick, die Sartre darin beschreibt, dass nicht beides gleichzeitig möglich ist¹²⁰ und an der Lacan eine grundsätzliche Kluft fest macht: zwischen dem, was physisch ›da‹ ist (Augen) und dem was ›fehlt‹ (Blick).¹²¹

Nach Lacan ist der Betrachter als ein Betrachteter nicht derjenige, der das Fehlende ergänzt und das Bildgeschehen intentional lenkt, sondern er wird nach Lacan zum blinden Fleck des Bildes – einem Bild, das *ihn* anschaut. In dieser Umkehrung seien nach Lacan beide Seiten des Blicks – nicht nur »daß es anblickt, sondern auch daß es zeigt« – »elidiert«¹²² Das gleichzeitige Eins-Sein und Uneins-Sein mit dem Bild ließe sich nach Lacan als ein Vorgang beschreiben, in dem der Betrachter zu einem Teil des Bildes wird, ohne mit ihm identisch zu sein.

2.5 Salber: Der Blick in seiner Ergänzungsfunktion und seinem Bildversprechen

Salber beschreibt den Blick ebenfalls in einem Gegensatz zum reflexiven Bewusstsein. Er sieht in ihm »eine besondere Form des Sehens«, die für den Menschen charakteristisch ist. So wie das Bewusstsein etwas von sich trenne, stehe der Blick für eine andere Form des Auseinander-Gehens seelischen Erlebens. Im Blick werde etwas unwillkürlich beschaubar, während anderes ausgeschlossen bleibe. Darin liegt nach Salber begründet, warum der Blick in Literatur, Kunst und im Alltagsverständnis als mächtig, wertgerichtet, ausgreifend und eindringlich beschrieben. Ein Blick könne andere entmachten oder wie im Märchen Berge versetzen.¹²³

Die Beschreibung des Blicks bei Salber ist dem »Erfasst-Werden« durch den Blick bei Lacan verwandt. So wie Lacan ein grundsätzliches Begehren in den Blick legt – der

120 Die Augen zu sehen, bedeutet nach Sartre den Anderen als »Objekt-Anderen« zu sehen; den Blick des Anderen zu sehen hingegen macht den Erblickten zu einem »Subjekt-Anderen«.

121 Als nicht zu haltender Augen-Blick verweist er auf das menschliche Dasein, wie ihn die Narziss-Darstellung des Caravaggio einfängt.

122 LACAN, JACQUES: »Die Spaltung von Auge und Blick (1964)«, S. 81.

123 Vgl. SALBER, WILHELM: »Der Blick (1960)«, in: *Anders* 36/2019, S. 33-44, hier S. 42.

Mensch will erblickt werden und ist von allen Seiten her erblickt – wird dieses Begehren bei Salber explizit an das Versprechen geknüpft, das Bilder geben. Das Begehrliche des Blicks, das Lacan vor dem Hintergrund eines ursprünglichen Fehlens als Urphänomen beschreibt, lässt sich mit Salber auch gestaltpsychologisch-morphologisch als eine »Entwicklungsform« verstehen, die auf Ergänzung aus und insofern »gerichtet« ist. So beschreibt Salber, wie Anblick und Erblickender in einem »bestimmten Verhältnis des Entsprechens bzw. des Nichtentsprechens«¹²⁴ zueinanderstehen. In diesem Sinne werden Blicke nach Salber gesucht oder gemieden. Dass der Blick eine bestimmte Richtung findet, etwas seinen Blick auf sich zieht, hat nach Salber nicht vorrangig mit dem »Anblick einer Sache« zu tun, sondern mit anziehenden, verlockenden Bildern, die mit dem Anblick, der physischen Präsenz einer Sache verknüpft sind. So locken auch Gegenstände durch ihre Bild-Versprechen; in ihnen realisierten sich Lebensbilder:

»Der Blick wird durch diese Bilder angezogen und er ergreift sie, weil sie ihm inwohnenden Entwürfen entsprechen oder bestimmte Tendenzen zu neuen Entwürfen zu führen versprechen.«¹²⁵

Diese Lebensbilder sind richtungsweisend und sie formieren sich um Gegenstände und Handlungen, in die diese Gegenstände eingebettet sind. Hierüber vermag Salber auch das Meiden des Blicks, verbotene Blicke etc. zu begründen – denn der Blick sucht sich anziehende Bilder, solche, die Ergänzung und Entwicklung oder auch Wiederholung versprechen, und meidet andere, die abstoßend wirken. Das Blickgeschehen, die Bildwahl sozusagen, aber auch die Genese von Bildern stehen somit in Abhängigkeit zu persönlichen Lebenswegen und übergreifenden kulturellen Entwicklungen. Im Auffinden der Bilder, die unbewusst unseren Alltag durchziehen, liegt nach Salber ein hoher Erkenntnisgewinn. Salber bringt dies auf die Formel: »In den Bildern, die der Mensch mit seinem Blick sucht oder meidet, erkennt er vorbewusst selbst, wie er ist.«¹²⁶

Während die Bilderwirklichkeit, die Salber beschreibt, unser Leben prägt, hebt sich ein zweistündiger ›Blick‹ auf ein Gemälde wie der Narziss-Darstellung hiervon nochmals ab. Das Blickgeschehen im Betrachten des Narziss-Bildes ist zwiespältig: hier trennt sich ein Idealbild, das den Blick auf sich zieht, von Bildrealitäten jenseits des Idealen, die übersehen werden wollen. Der Betrachter trifft mit seinem Blick auf verlockende Selbstbilder, die eine wunderbare Zukunft versprechen und als solche ›unberührt‹ bleiben sollen, und zugleich wird er mit der Verrückungsnotwendigkeit dieses Bildes und seinen ›hässlichen‹ Seiten konfrontiert, vor denen er am liebsten die Augen verschließen würde. In diesem Blickgeschehen, das sich zwischen Vermeiden (Wegsehen/dem Betrachter die Augen schließen) und magnetischer Anziehung bewegt, arbeitet sich der Betrachter – mit Salber gesprochen – an Entsprechungen und Nicht-Entsprechungen ab. Er erlebt zudem, wie konkurrierende Bilder aufkommen, wie ein Bild nicht rund zu kriegen ist oder in seiner Abgeschlossenheit nicht mehr greifbar wird. Der Betrachter stellt fest, wie sich in seinem Blick ein Bild formiert oder verweigert.

124 Vgl. ebd., S. 38.

125 Ebd., S. 39.

126 Ebd., S. 40.

Die Theorien des ›Anderen‹ nochmals in der Zusammenfassung: Während Rimbaud Tätigkeiten als ›das Andere‹ beschreibt, die ein Ich-Bewusstsein erübrigen und ein ›Sehen‹ jenseits von letzten Gewissheiten ermöglichen, sind es bei Sartre und Lacan ›reale‹ oder auch imaginierte ›reale‹ Andere (Personen), die eine Selbstentdeckung und Selbstreflexion bedingen und auf jeweils andere Weise formen. Sartre beschreibt Seins-Erfahrungen und Seins-Wandlungen in einem Ausschlussverhältnis des Blickens und Erblickt-Werdens, die gleichzeitig ein Enthüllen wie ein Schwinden der Welt des Betrachters und Betrachteten bedeuten. Die beschriebenen »Einbrüche« in das Selbstbewusstsein bei Hegel stehen in Analogie zu einem ›realen‹ Anderen bei Sartre, der – in den Blick genommen – wie ein »Abflussrohr« auf die Welt des Betrachteten einwirkt, diese »dezentriert« und erst hierüber eine Seinserfahrung ermöglicht. Nach Lacan liegt im Blick eine unbewusste, nicht-reflexive Seinserfahrung, in deren Mitte das ›Begehren‹ steht. Das ebenfalls begehrlche, reflexive Bewusstsein täuscht sich über das Fehlen des ›Anderen‹ hinweg und erzeugt zwangsläufig den Schatten. Dessen Eigenschaften liegen nicht nur in der Logik einer Einschlussgestalt begründet, die den Ausschluss erfordert, sondern an ihm wird das Fehlende spürbar. Er entspricht dem Schattenmythos des Bildes als Sehnsuchtsfigur. Das Erblickt-Sein als Sehnsucht und Erfasst-Werden von einem Blick formiert sich bei Lacan zu einer ontologischen Wende, die das (konstitutive) Fehlen des Anderen ins Zentrum setzt. Das Begehrlche des Blicks findet sich auch in Salbers Bestimmung des Blicks, der sich zu Anderem hin entwickeln und ergänzen möchte.¹²⁷ Er beschreibt, wie der Blick immerzu von attraktiven oder auch abstoßenden Bildern von Wirklichkeit geleitet wird.

Der Betrachter des Narziss-Bildes spürt unterschwellig die Gehalte eines solch komplexen Blick- und Bildgeschehens, das in seiner Ambiguität im Alltagsgeschehen zwar wirksam, aber nicht bewusst wird. Bisweilen erahnt und paraphrasiert er seine philosophischen und erkenntnistheoretischen Implikationen. Die Begegnung des Betrachters mit dem eigenen Blick und dem bildlichen Gegenüber, das sowohl entspricht, als auch widerspricht, führt zu einer Bild-Erfahrung und Bild-Reflexion der Bilder, die den Betrachter leiten oder abstoßen. In dieser Auseinandersetzung mit dem Bild scheinen die aufgeführten philosophischen Positionen nachzuhalten.¹²⁸ Sie verbinden die einerseits alltäglich wirkende Szene, »unbesorgter Knabe am Tümpel« mit den Erkenntnisfragen, die das Bild aufwirft und es sogleich als Narziss identifizieren lässt. Der Narziss-Mythos bringt die Realität des ›Anderen‹ – ob als notwendige Austauschbewegung, Verbundenheit, Verflüssigung – die im Theorieexkurs der Bild- und Blicktheorien beleuchtet wurden, wiederum auf ein anschauliches Bild.

127 Er führt es nicht mehr auf ein frühes Triebgeschehen zurück; bei Lacan den Kastrationskomplex.

128 Dies wird insbesondere in der typisierenden Beschreibung deutlich und führt zurück auf das Konstruktionsproblem. Die Unhaltbarkeit eines Bildes stellt (nicht nur) im übertragenen Sinne ein epistemologisches Grundproblem dar. Es entfacht grundsätzlich das Philosophieren.

3. »Was ist ein Bild?« Ein Bild im Spiegel

Das dritte Kapitel der Bildreflexionen akzentuiert die beiden ineinander gebrochenen Fragen, ›Bin ich's?‹ und ›Was ist das Bild?‹ nun aus der Perspektive des Bildes. Es steht damit dem ersten Kapitel spiegelbildlich gegenüber.

Das Narziss-Bild bietet sich aufgrund seiner Selbstthematizierung als (gemaltes) Bild, das eine Bild- und Blickszene zur Darstellung bringt, als prototypisches Anschauungsbeispiel einer Bilderfahrung an. Das Spezifische und Alltägliche der dargestellten Blickszene (Fischerjunge am Tümpel) tritt in einen eigentümlichen Dialog mit der übergreifenden Frage nach der Medialität dieser (Alltags-)Erfahrung. Der Betrachter des Narziss-Bildes fragt sich, um was für ein Gegenüber es sich handelt, von welcher Art das Bild ist, das er betrachtet. Die Frage der Medialität des Bildes wird also in der Bildbetrachtung aufgeworfen und stellt einen Erlebenszug dar. Sie erweist sich als eng verzahnt mit dem Erkenntnismythos, dem Sujet des Narziss-Bildes (s.o.).

In der Konstruktionserfahrung wurde deutlich, dass sich die Fragen nach dem Betrachter und dem Bild nicht unabhängig voneinander beantworten lassen. Das Bild thematisiert den Wunsch, erkennen zu wollen, was sich dort als Gegenüber abzeichnet und zu diesem Gegenüber durchzudringen. In diesem Erkunden nimmt der Betrachter Anleihen bei sich selbst, muss sich kurzweilig in Gedanken zum Bild zurückziehen (abschweifen) und ist, indem er dies tut, sowohl ›bei sich‹, als auch bei dem, was sich als Gegenüber abzeichnet. Der Betrachter trifft neben dem manifesten Bild (Anblick/Wahrnehmung) auf innere Bilder (Vorstellungen), die darauf drängen in einen Zusammenhang zum Gesehenen gesetzt zu werden. Sowohl der Betrachter zeigt sich darin in seiner Verwobenheit mit dem Gegenständlichen, als auch das ›Bild‹ in seiner Verknüpfung mit dem Betrachter. Dies führt in der Frage, »Was ist das Bild?« zu der Erkenntnis mehrerer Bildebenen. Auf diese Bildebenen wird nun der Blick gerichtet und das Narziss-Bild in seinen verschiedenen Dimensionen als Spiegelbild der Malerei beleuchtet. Zum einen spiegelt das Narziss-Bild sich selbst als Bild. Als Spiegelbild der Malerei bringt es spezifische Bildcharakteristika zur Anschauung (*Kapitel 3.1.*). Zum anderen zeigt das Narziss-Bild auf der Sujet-Ebene eine Spiegelszene. Es steht in einer Reihe von Spiegelbildern der Malerei, die den gemalten Spiegel in einen Kontrast zum optisch-physikalischen Spiegel setzen (*Kapitel 3.2.*). Die dritte Ebene kehrt zu der Spiegelerfahrung zurück, die der Betrachter des Narziss-Bildes macht und die weit über einen Blick in den (physikalischen) Spiegel hinausgeht. Damit reflektiert das Narziss-Bild eine weitere Bildcharakteristik – nämlich den ontologischen Stand des Bildes als Selbstbild (*Kapitel 3.3.*).

3.1 Bildcharakteristika im Spiegel des Narziss-Bildes

Anders als eine optische Spiegelreflexion reflektiert das Narziss-Bild seine Eigenschaften als Bild und führt den Betrachter vor die Frage, was ein Bild ist. In dieser Selbstreflexivität des Bildes spiegeln sich allgemeine Differenzbestimmungen des Bildes, welche im Folgenden erörtert werden.

3.1.1 Die Verkörperung des Dargestellten

Im Sprachgebrauch meint ein Bild sowohl die verdichtete Vorstellung von etwas (Imagination), als auch das Bild als ein konkretes-materiales Gegenüber, das etwas rahmt, in seinen Grenzen absteckt, herauschneidet und zur Ansicht bringt. In dieser Art unterscheidet auch Sartre die »images mentales« von den »images physiques«. Dieser Differenz geht eine Unterscheidung von Wahrnehmung und Imagination voraus. In seinem Aufsatz zur »Imagination« betont Sartre zu Beginn, dass Wahrnehmung und Imagination nicht zusammenfallen. Das Bewusstsein wisse sogleich beide Sphären voneinander zu unterscheiden.¹²⁹ Zu dieser Differenzierung in einem vermeintlichen Widerspruch stehend betont Sartre in seinem Werk »Das Imaginäre«, dass das imaginierte Objekt mit dem wahrgenommenen Objekt identisch sei¹³⁰. Der Grund für diese Gleichsetzung kann darin gesehen werden, dass Sartre die Imagination nicht getrennt von einem hierzu isolierten »Wirklichen« verstanden wissen will. Das Bewusstsein beziehe sich lediglich auf unterschiedliche Weise auf den gleichen Gegenstand.¹³¹

»Man kann die Vorstellung [image mentale] nicht gesondert untersuchen. Es gibt nicht eine Welt der images [Bilder, Vorstellungen] und eine Welt der Objekte.«¹³²

Ein Kunstwerk zählt nach Sartre zu den »images physiques«, da es als ein materiell existierender Wahrnehmungsgegenstand ein abwesendes Objekt imaginär zur Erscheinung bringe und im Gegensatz zu einem Zeichen, das auf Anderes verweise, an die Stelle des abwesenden Objekts trete und dieses repräsentiere. Durch diesen Vorgang werde das künstlerische Bild zum »Analogon«.¹³³ Sartre betont, dass in dieser Realitätsersetzung lediglich die Vorstellungen das Bild zum Bild machten, wodurch es auch nach seiner physischen Zerstörung erhalten bleibe.¹³⁴ Während die Bildwirkungsanalyse des Narziss-Bildes die nicht scharf zu ziehende Grenze zwischen Imagination und Anblick in Bezug auf das bildliche Gegenüber bestätigt (siehe Kapitel 1.2.), wird an ihm zugleich eine spezifische Bildqualität, die das physische Bild in seiner Materialität, wie Gegenständlichkeit umfasst, erfahren. Das Narziss-Bild repräsentiert nicht nur, sondern *verkörpert* das, was es zur Darstellung bringt. Waldenfels, der wie Sartre die Bild-

129 Vgl. SARTRE, JEAN-PAUL: »Die Imagination (1936)«, *Die Transzendenz des Ego. Philosophische Essays 1931-1939*, Hamburg: Reinbek 1982, S. 97-254, hier S. 99.

130 Vgl. SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft* (1940), übers. von SCHÖNEBERG, HANS und ÜBERARBEITET VON WRUBLEWSKY, VINCENT, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994 (Sartre. Gesammelte Werke, Philosophische Schriften I), S. 15.

131 Vgl. ebd., S. 18.

132 Ebd., S. 41.

133 Vgl. ebd., S. 45.

134 Vgl. ebd., S. 288. »Ebenso wenn ein Gemälde verbrennt, ist es nicht Karl VIII. als Vorstellung, der verbrennt, sondern einfach das materielle Objekt, das als Analogon für die Manifestation des vorgestellten Objektes dient.« Dies impliziert, dass sich die Vorstellung nicht im Betrachten den konkreten und materialen Bildobjekts entfalten muss. So differiert, wie in einer eigenen empirischen Arbeit zur Bildwirkung eines Schwarzen Quadrates von Malewitsch die Idee/Vorstellung, die man sich von diesem Bild machen kann von der Bildwirkung des konkreten Objekts. Wäre es verbrannt und könnte es nicht mehr als Bild-Objekt gegenübertreten, wäre der eigentliche Clou des Bildes, dass »ungegenständliche« Malerei als eine individuelle, konkrete und unverwechselbare Gegenständlichkeit seinem Betrachter gegenübertritt, verloren.

qualität von der Zeichenqualität abgrenzt, betont diesen Aspekt der Verkörperung, die ein künstlerisches Bild leistet. Er argumentiert die Verknüpfung des Bildersehens mit dem Bildkörper – womit er auf die materialen Qualitäten nicht des Bildes als Bildträger, sondern auf die materialen Qualitäten der Darstellung hinweist.¹³⁵ Danach sehe ein Betrachter nicht nur *mittels* des Bildes etwas, das in ihm repräsentiert werde, sondern *im* Bildmedium.¹³⁶

Die Narziss-Darstellung bringt diese Charakteristik des Bildes auf besondere Weise zur Anschauung. Denn der Betrachter befindet sich zugleich *im* Bildmedium, wie *davor*.¹³⁷ Das Bild involviert. Es stellt nicht nur eine Szene der Bildbetrachtung dar und gegenüber, sondern inszeniert die Situation einer Bildbetrachtung. Der Betrachter sieht nicht nur das Dargestellte, sondern das Dargestellte tritt ›als Bild‹ in Form einer spezifischen Materialisierung/Verkörperung hervor. Die Wirkweise der Materialqualitäten der Darstellung des Bildes, die sich unauflöslich mit seiner Bildqualität verbindet, beschreibt auf andere Weise das Zusammenwirken von Anblick und Vorstellung. Das ›Was‹ und ›Wie‹ des Bildes lässt sich in seiner Wirkung auf den Betrachter nicht von seinem ›Woraus‹ und ›Wovon‹ vollständig ablösen, fällt aber auch nicht in eins.¹³⁸

3.1.2 Ikonische Differenz und Bildparadoxon: Die Unhaltbarkeit eines Bildes in ein Bild gebannt

Neben dem Ineinanderwirken verschiedener Bildebenen wird der Fokus in diesem Kapitel auf die Differenzstruktur des Bildes gelegt. Zunächst wird danach gefragt, welche Rolle seine Objekthaftigkeit spielt und zu welcher Sorte von Gegenständlichkeit es zählt. Zunächst lässt sich im Anblick eines Bildes die Materialität von der Form abheben, so wie sich eine Kerze von dem Material, aus dem sie besteht, unterscheiden lässt. Als Kerze entwickelt sie eine Bildqualität und kann zu einem Bild für anderes werden – sie fungiert z.B. als Bild für die Andacht, Besinnlichkeit, Gemütlichkeit. Diese »Bildhaftigkeit der Dinge« unterscheidet Waldenfels von den »künstlich geschaffenen Bilddingen«. Gegenüber Dingen, die sich über den Umgang mit ihnen zu Sinngestalten formieren und als Bilder für andere Dinge/Menschen auftreten, weisen die »künstlich geschaffenen Bilder« im engeren Sinne eine »Doppelgestalt« auf: »Das Bild als Ding, das sich mitzeigt, und das Bild als Bild, das die Aufgabe hat, anderes zu zeigen.«¹³⁹

135 Dies wird im Kapitel 3.2.1.1. unter der »ikonischen Differenz« eines Bildes weiter ausgeführt.

136 Vgl. WALDENFELS, BERNHARD: »Zur Genealogie der Bilder«, in: BEYER, ANDREAS und COHN, DANIELÉ (Hg.): *Die Kunst denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte*, Bd. 41, München: Deutscher Kunstverlag 2012 (Passagen/Passages), S. 43-56, hier S. 45-46. »Was andererseits die Bildqualität ausmacht, so unterscheidet sie sich von der bloßen Zeichenqualität dadurch, dass die Bildgestalt, in der etwas sichtbar erscheint, nicht von der Materialität als ihrem Woraus ablösbar ist, wie es auf konventionelle Zeichen zutrifft. Eben deshalb sehen wir im Bildmedium und nicht etwa nur mittels eines Bildinstruments. Darin unterscheidet sich das Grün einer Verkehrsampel von dem Grün einer Mohnetschen Wiese.«

137 Dies entspricht den Figurationspolen der Verschmelzung (im: Bildmedium sein) und der Erstarung (vor: dem Bildmedium stehen).

138 So stellt die Reproduktion eines Bildes nur eine Schwächung der bedeutsamen Materialqualitäten des Bildes dar; löst das Bild aber nicht (wie bei einer Verbrennung) vollständig auf.

139 WALDENFELS, BERNHARD: »Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl«, S. 238.

Der Bildtheoretiker Gottfried Boehm macht auf den Doppelcharakter dieser darstellenden Absicht des Bildes aufmerksam. Er spricht von einer »ikonischen Differenz« des Bildes, worunter er die doppelte Darstellungsfunktion des Bildes versteht: es zeigt »etwas« und zugleich »sich selbst«. Darin liegt nach Waldenfels »das eigentliche Rätsel der Bildhaftigkeit«: Indem es sichtbar macht, wird es selbst mit sichtbar.¹⁴⁰ Diese doppelte Darstellungsfunktion des Bildes, hebt sich nochmals von der Zweieinheit der Darstellung mit dem Dargestellten ab, worüber Gadamer die Seinsvalenz des Bildes argumentiert und an er der wie Sartre herausstellt, dass ein Bild im Gegensatz zum Zeichen nicht in der Funktion stehe, auf etwas anderes zu verweisen.

»Hier ist das Bild selber das Gemeinte, sofern es gerade darauf ankommt, wie sich in ihm das Dargestellte darstellt. Das bedeutet zunächst, daß man nicht einfach von ihm fortverwiesen wird auf das Dargestellte. Die Darstellung bleibt vielmehr mit dem Dargestellten wesenhaft verbunden, ja, gehört zu ihm hinzu.«¹⁴¹

Im vorherigen Kapitel wurde bereits ausgeführt, wie sehr ein künstlerisches Bild durch diese Darstellungsfunktion das in ihm Dargestellte verkörpert, sodass ein eigentlich Abwesendes im Bild in Erscheinung tritt. Die doppelte Darstellungsfunktion des Bildes, etwas und zugleich sich selbst zu zeigen, hat mit dieser Verkörperung zu tun, in der sich das Dargestellte in einer Darstellung bildlich materialisiert und doch nicht mit dem Bild in eins fällt. Es handelt sich um eine Differenz, die nach Waldenfels und Boehm Grundlage des Bildersehens ist. Sie greift eine Unterscheidung Husserls auf, die verschiedene Ebenen des Bildbewusstseins voneinander abhebt: Das Bild, das etwas zur Darstellung bringt (von ihm als Bildobjekt) benannt und das Bild, das in der Funktion eines Bildträgers steht.¹⁴² Bezogen auf die Funktionen des Bildes (Darstellung und Bildträger) gehen die Meinungen auseinander, ob sich diese Ebenen des Bildes in der Wahrnehmung verbinden oder auseinanderfallen. Nach Gombrich erfordert die Wahrnehmung des Bildes als Bild-Träger gegenüber der Wahrnehmung des Bildobjekts (mit seinen beiden Darstellungsebenen) eine Umzentrierung. Gombrich beschreibt dies am eigentümlichen Phänomen, dass sich der Betrachter entscheiden muss, ob er das Bild in seiner eigentlichen, also darstellenden Funktion betrachtet oder das Bild in seiner Objekthaftigkeit als Ding.¹⁴³¹⁴⁴ Während sich nach Gombrich das Bild »als Bild« im Bil-

140 WALDENFELS, BERNHARD: »Zur Genealogie der Bilder«, S. 45.

141 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 143.

142 Die oben beschriebene »pikturale/ikonische Differenz« ist jedoch mit dieser Unterscheidung nicht gänzlich gleichzusetzen. Denn Waldenfels und Boehm betonen in der Differenzbestimmung des Bildes den doppelten Darstellungscharakter des Bildes und nicht nur die Unterschiede in den Funktionen des Bildes (Darstellung versus Bildträger).

143 Vgl. GOMBRICH, ERNST.H.: *Kunst und Illusion: zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (1967), übers. von GOMBRICH, LISBETH, 6. (deutsche) Ausgabe Aufl., Berlin: Phaidron 2002, S. 311.

144 Dass diese zwei Seiten des Bildes nicht zugleich, sondern nur in einem Nacheinander in Augenschein nehmen lassen, erinnert an die Feststellung Sartres, dass sich das Betrachten der Augen und das Betrachten des Blicks ausschließen. Diese Analogie zwischen einer Blick- und Bildtheorie macht darauf aufmerksam, dass es sich beim Blick um eine besondere Form des Sehens handelt, in der sich das Betrachtete zu einem Bild, zu einer Sinngestalt, formiert.

derleben zu einer Sinngestalt formiere, stelle die Betrachtung der im engeren Sinne gegenständlichen Qualitäten (Farbe, Leinwand) eine hiervon abweichende Sichtweise auf das Bild dar.¹⁴⁵ Gegenüber Gombrich betont Husserl, dass in der Wahrnehmung eines Bildes sich zwar die Darstellung, das Bild im engeren Sinne, durchsetze, aber an die unterschwellige Wahrnehmung des Bildträgers gebunden bleibe. Im Unterschied zu Gombrich ist die Wahrnehmung des Bildträgers demnach eine Bedingung für die Wahrnehmung des Bildes (Darstellung).

»Dieser Widerstreit zwischen zwei Wahrnehmungsauffassungen ist für das Bildbewusstsein konstitutiv, weil zwar etwas gesehen wird – nämlich ein Bildobjekt [das Bild im engeren Sinne] – das Subjekt aber gleichzeitig wahrnimmt, dass dieses Objekt nicht tatsächlich anwesend ist.«¹⁴⁶

Während Husserl in der Phänomenologie des Bildbewusstseins den Aspekt der Abwesenheit des Objekts betont – hierüber erst werde das Objekt als eine Darstellung auf einem Bildgrund wahrgenommen, was das Bildersehen konstituiere – beschreibt Waldenfels die besondere Wahrnehmung der Materialität des Bildes gegenüber der Materialität des Bildes als Gegenstand. Denn etwas ›als‹ Bild zu sehen, verleiht auch der Materialität des Bildes eine ideelle Bedeutung. Diese hebt sich von den (gleichen) Objektqualitäten des Bildes als Objekt ab. Um ein Bild als Bild zu sehen, müsse, so Waldenfels, immer ein Unterschied zwischen den Schichten des Bildbewusstseins erhalten bleiben – denn reduzierte man das Bild umgekehrt auf seine bloße Sichtbarkeit und Dinglichkeit gehe sein Bildcharakter verloren:

»Wenn etwas dieser Selbstaufhebung entgegensteht, so ist es eine bildinterne pikurale Differenz, die einen Zusammenfall von Ding und Bild, von Bild und Ding verhindert.«¹⁴⁷

Diese von Waldenfels und Boehm als »pikurale/ikonische Differenz«¹⁴⁸ beschriebene Charakteristik des Bildes, ist in der Kunst der Moderne zu einem Spielfeld geworden, die Differenz jeweils zu einer Seite hin an ein Extrem zu führen. Boehm macht an Beispielen moderner Kunst anschaulich, wie das Verhältnis des Dargestellten zum Darstellenden oftmals an ein Extrem gebracht wird. Sie lotet diese Grenzen der »ikonischen Differenz« des Bildes aus, ohne dass sich die Differenz jemals ganz beseitigen ließe. Boehm beschreibt dies unter anderem an den Schwarzen Bildern von Ad Reinhardt, von denen man glauben könnte, in ihnen wäre jede Darstellung getilgt und sie zeigten nur noch ›sich selbst‹ als Bild-Objekt.¹⁴⁹ Der im engeren Sinne gegenständliche Charakter

145 Gombrich erklärt hierüber auch das Entfallen einer perspektivischen Verzerrung, wenn Betrachter ein Bild aus verschiedenen Perspektiven betrachten. Als Sinngestalten erlangten Bilder in der Wahrnehmung eine, mit Gegenständen vergleichbare Objektkonstanz.

146 GÜNZEL, STEPHAN; MERSCH, DIETER (HG.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 48.

147 WALDENFELS, BERNHARD: »Zur Genealogie der Bilder«, S. 45.

148 Vgl. BOEHM, GOTTFRIED: »Die Wiederkehr der Bilder«, 4. Aufl., München: Fink 2006. vgl. BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, 5. Aufl., Berlin: University Press 2017, S. 19f.

149 Dass es sich bei der ikonischen Differenz durchaus um einen psychologischen Aspekt des Bildes handelt, zeigen Untersuchungen zur Nicht-Wahrnehmung perspektivischer Verzerrung in Bildern.

des Bildes als Bild-Objekt tritt zwar in der sogenannten ungegenständlichen Kunst besonders deutlich hervor; doch gleichzeitig wird das Bild-Objekt ›als Bild‹ immer auch in seiner Darstellungsfunktion gesehen. Die Farbe ›als‹ Farbe und die Leinwand ›als‹ Leinwand zu sehen, bewirkt, dass sich das Bild-Objekt wieder von seiner Materialität abhebt. Gleichzeitig laden sich auch bei ungegenständlicher Kunst die gemalten Flächen mit einer Bedeutung auf, weil sie ›als‹ Bilder gesehen werden. Etwas zu zeigen bleibt stets an das gebunden, das zeigt. Es bringt sich mit zur Anschauung. Die Reduktion oder gar die Verweigerung der Darstellung durch Bilder vermag diese Seite des Bildes nicht ganz zu tilgen und auch umgekehrt bleibt Darstellung immer an einen Träger gebunden, der sich mitzeigt.

Die Untersuchung des Narziss-Bildes macht deutlich, dass das Ausloten der Grenzen der ikonischen Differenz – in der Kunst der Moderne möglicherweise expliziter – nicht neu ist. Im Falle des Narziss-Bildes handelt es sich um die Darstellung einer Bildbetrachtung und zugleich um ein Bild, das betrachtet wird. Dabei stellt die Narziss-Darstellung nicht nur die Beschaffenheit des Bildträgers auf Darstellungsebene, also im Bild, in Frage: Das Hineinfassen ins Bild vonseiten des Betrachters wird als eine Form der Überprüfung dieser Beschaffenheit gesehen. Der außenstehende Betrachter steht zugleich vor dem Problem, zwei Bilder miteinander in Einklang bringen zu müssen. Das Auseinanderfallen von Anblick und Vorstellung wiederholt hier nochmals eine Seite der Konstruktionserfahrung, dass sich Bild und Betrachter nicht ganz entsprechen.

In der Erläuterung der Spiegelerfahrung, die der Betrachter durchlebt, wurde bereits die Dopplung zwischen dem Geschehen *im* Bild und *mit* dem Bild ausführlich erläutert. Dennoch bleibt ein feiner Unterschied, welcher vom Konstruktionsproblem des Bildes ausgehend, den Kern der Bildparadoxie, ausmacht. Ein ›als ob‹ schiebt sich in der Erfahrung der Unhaltbarkeit eines Bildes zwischen die beschriebenen Bildebenen – worin die Narziss-Darstellung die ikonische Differenz eines (jeden) Bildes spiegelt. Gegenüber dem Bilderleben als Prozess, das die Verbindung von Bild und Betrachter spürbar macht, behauptet das Bild als Bild-Objekt eine Objektpermanenz und Losgelöstheit vom Betrachter. Das Bild-Objekt, das sich mitzeigt, bannt die Unhaltbarkeit eines Bildes (für alle Zeiten) in ein Bild.¹⁵⁰

Die aus psychologischer Perspektive möglicherweise irrelevant erscheinende Unterscheidung zwischen dem physischen Bildträger und dem Bild im engeren Sinne, das wiederum in einem Ähnlichkeitsverhältnis zu dem steht, das es zur Darstellung bringt, ist Voraussetzung für die Wahrnehmung dieser Bildparadoxie des Narziss-Bildes: Denn die Narziss-Darstellung bringt die Unhaltbarkeit eines Bildes, als Konstruktionsproblem benannt, immer und immer wieder zur Anschauung, wenn es betrachtet wird.

Sie stellen heraus, dass Bilder nicht – wie gemeinhin angenommen – ›unmittelbar‹ wirkten, sondern immer auch ›als Bilder‹ wahrgenommen werden.

150 Dieser Permanenz (oder Objekt Konstanz) des Bildes liegt die Betrachterunabhängigkeit des Bildes zugrunde. Sie deckt sich mit unserer Erfahrung, dass Dinge nicht einfach weg sind, wenn wir wegsehen oder weggehen. Und zugleich ist das Bild in psychologischer Sicht wirklich ›weg‹, wenn wir weggehen – denn es erfordert den Prozess des Betrachtens, damit das Bild in seiner übergreifenden Qualität als Bild in Erscheinung tritt. Dass sich aber ein Bild nicht ewig betrachten lässt, spiegelt wiederum auch auf dieser Ebene seine Unhaltbarkeit.

Die ikonische Differenz bedingt das Bildparadoxon der Narziss-Darstellung, gleichermaßen wie das Bild die ikonische Differenz als unentschiedenes Dazwischen, das zwischen Darstellung und Darstellenden oszilliert, zur Anschauung bringt.

3.1.3 Aushandlung von Figur und Grund: Der schwarze Seins-Grund und die Künstlichkeit der Figur

Vergleichbar mit der ›Unhaltbarkeit eines Bildes, die in ein Bild gebannt ist‹, bezeugt das Narziss-Bild in einer beinahe selbstkritischen Art die Künstlichkeit der Bildgenese. Die Figur selbst, wie sie sich vor einem Grund abhebt, wirkt künstlich/unnatürlich/gemacht. Damit reflektiert die Narziss-Darstellung ein allgemeines Bildthema, nämlich die Aushandlung von Figur und Grund und nimmt hierzu eine Position ein. Zunächst aber sei erläutert, inwiefern das Figur-Grund-Verhältnis eine jede Bildwahrnehmung bedingt. Hier lässt sich nochmals zwischen der Bildwahrnehmung als solcher – ein Bild hebt sich in der Wahrnehmung von einem Grund ab – und von der Figur-Grund-Aushandlung ›innerhalb‹ des Bildes unterscheiden.

Zum Ersteren: Das Sich-Selbst-Zeigen des Bildes, das in der ikonischen Differenz beschrieben wird, gründet nicht nur auf seiner Materialität und seiner Objekteigenschaft, sondern auf dem Phänomen der Wahrnehmung eines Hintergrunds der Darstellung. Dass dies konstitutiv für das Bildersehen ist, veranschaulicht eine Studie des Anthropologen Michael Polanyi. So kommt es in der Wahrnehmung eines illusionistischen Deckengemäldes, bei welchem die Bildgrenzen nicht sichtbar sind (exemplarisch gezeigt am Deckenfresko S. Ignazio in Rom, 1691-1694) zum Eindruck der perspektivischen Verzerrung, sobald der Blickpunkt, von welcher aus die Perspektive des Gemäldes entworfen ist, verlassen wird.¹⁵¹ Das Deckengemälde ist also kein Bild im engeren Sinne. Gegenüber Bildern fehlten, so Polanyi, bei dieser Form der Illusion die räumliche Abgrenzung bzw. die Wahrnehmung des Bildträgers. Erstaunlicherweise wird die (gleiche) perspektivische Verzerrung in der Betrachtung von Tafelbildern mit zentralperspektivisch in Szene gesetzten Motiven nicht wahrgenommen. Bilder erscheinen hier offensichtlich von den räumlichen Bedingungen enthoben, als Ausschnitte und Gestalteinheiten.¹⁵² Die Untersuchung von Polanyi beschreibt jedoch lediglich eine Bedingung für die Wahrnehmung eines Bildes. Es muss sich selbst von einem Grund abheben, um als Bild und nicht (nur) als Darstellung wahrgenommen zu werden. Bezogen auf das Beispiel: Der Betrachter des illusionistischen Deckengemäldes in der Kirche S. Ignazio wird hier lediglich räumlich getäuscht; die Darstellung erkennt er zweifellos als Malerei, aber nicht als Bild im engeren Sinne.

Damit ist aber noch nicht die spezifische Aushandlung von Figur und Grund beschrieben, die Bilder auf ihrer doppelten Darstellungsebene leisten. Denn als Figuren

151 Vgl. POLANYI, MICHAEL: »Was ist ein Bild?«, *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 148-162, hier S. 148f.

152 In der Wahrnehmung zeigt sich eine Objektkonstanz, mit der auch Dinge bei Perspektivwechsel nicht verzerrt, sondern als immer gleich und sich ›selbst-identisch‹ wahrgenommen werden. Diese Nähe zwischen Bildern und Gegenständen, aber auch ihre Differenz liegt nach Waldenfels in der Bildhaftigkeit der Dinge und der Gegenständlichkeit der Bilder begründet (s.o.).

der Wahrnehmung heben sich Bilder von einem Grund ab und zugleich zeigen sie eine solche Aushandlung auf der Darstellungsebene. Sie suggerieren Abgrenzung und Einheit in einer Verwandlungswirklichkeit, die solchen Festlegungen widersprechen. In diesem Sinne werden Bilder anthropologisch als Formen einer frühen Raumbewältigung verstanden.¹⁵³ Nach Wilhelm Worringer erlösen sie den Urzeitmenschen dadurch, dass sie das bedrohliche Alltagsgeschehen, sein Ausgeliefertsein gegenüber der Natur auf eine Wand bannen.

Von diesen psychologisch-anthropologischen Motiven des Bildschaffens ausgehend lässt sich ein Bezug zur Bildgenese im narzisstischen Stadium herstellen. Denn eine vergleichbare Problematik, die Halt- und Grenzenlosigkeit des noch in motorischer Abhängigkeit sich befindenden Säuglings motiviert letztlich die Bildgenese/Bildentdeckung. Auch hier verleiht die Ich-Konstruktion mittels eines Bildes klare Grenzen und das Gefühl der Verfügbarkeit von Welt. Das Abheben einer Figur von einem Grund begründet letztlich die Bildnotwendigkeit in diesem Stadium der Entwicklung. Ohne Bild kein Ich. Das Bild erweist sich hier als ein hervorragendes Medium der Ich-Entdeckung bzw. der Ich-Konstruktion (siehe Ausführungen zum primären Narzissmus, Kapitel 1.2.2.2.).

Dieses frühe narzisstische Bild unterscheidet sich jedoch stark von einem Bild der Kunst, da es diese Zusammenhänge nicht gleichzeitig reflektiert und zur Anschauung bringt. So handelt die Narziss-Darstellung des Caravaggio in seinen psychologischen Dimensionen nicht nur von dieser innerseelischen Bildcharakteristik; sie wirft, indem sie sich selbst als Bild reflektiert, die Frage von Figur und Grund als ein allgemeines Bildcharakteristikum auf. Welche impliziten ›Aussagen‹ trifft sie? Sie zeigt in der Künstlichkeit der Szenerie und der Figur selbst, die sich vor einem schwarzen Grund abhebt, den illusionistischen Gehalt bzw. den Konstruktionscharakter eines (jeden) Bildes. Denn das Abheben einer Figur vor einem Grund widerspricht einer Wirklichkeit, in der die Dinge miteinander verwoben sind und die sich im stetigen Wandel befindet. Das Bild erzeugt einen künstlich herausgehobenen Augen-Blick. So begegnen dem Betrachter des Narziss-Bildes mit dem Einheitsversprechen des Bildes nicht nur die imaginären Bildqualitäten des Narzissmus. Es zeigt auch die Grenzen eines Bildes auf. Denn die Figur wirkt auf einer Seite wie herausgeschnitten und leuchtend und zugleich wird sie durch das Schwarz wieder verschluckt oder verdeckt. Am Bild und im Bild wird das Verschwinden der Figur, ein Eingehen in den Grund, also Vergänglichkeit spürbar. Bild und Betrachter und mit ihnen Anblick und Vorstellung entsprechen diesem eigentümlichen Figur-Grund-Verhältnis, das auf der einen Seite die Figur vom Grund loslöst und sie auf der anderen Seite zum Verschmelzen bringt. (vgl. Einssein und Uneinssein mit dem Bild, Kapitel 1.1.) Indem der Betrachter bemerkt, Teil des Bildes zu sein, lässt sich die ›Figur‹ nicht mehr ganz vom Grund abheben. Umgekehrt erfährt er – analog zur Figuration des Bildes – die gleiche Fragmentierung und Loslösung, die die Figur

153 Vgl. WORRINGER, WILHELM: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908), Neuausgabe Aufl., München: Piper & Co 1948, S. 51. »Ihr stärkster Drang, war, das Objekt der Außenwelt gleichsam aus dem Naturzusammenhang, aus dem unendlichen Wechselspiel des Seins herauszureißen, es von allem, was Lebensabhängigkeit, d.i. Willkür an ihm war, zu reinigen, es notwendig und unverrückbar zu machen, es seinem absoluten Werte zu nähern.«

im Bild kennzeichnet. Unangebunden zu Realitäten, wirkt sie künstlich und lässt ihren Betrachter erstarren. Damit bringt das Bild selbst die Bildgrenzen in einer nicht ganz gelingenden Figur-Grund-Trennung zur Anschauung (vgl. Konstruktionserfahrung der wechselseitigen Abhängigkeit von Bild und Betrachter, Kapitel 1.2.) Das Narziss-Bild, so lässt sich festhalten, reflektiert eines seiner konstitutiven Merkmale als Bild, nämlich die Genese des Figur-Grund-Verhältnisses in Form einer Bilderfahrung/Bildgenese. Es lässt den Grund als eine Form von Daseins-Grund erscheinen, der unergründlich ist. Demgegenüber erscheint das Sichtbarwerden bzw. Hervortreten einer Gestalt sowohl als künstlich, als auch vorübergehend (s.o.). Damit offenbart das Narziss-Bild die Künstlichkeit der Bildgenese im Hervortreten einer Figur und bringt zugleich mit dem Entgleiten und Verschmelzen etwas Außerbildliches zur Anschauung, das an natürliche Prozesse/Metamorphosen erinnert.

3.1.4 Negativität und immanenter Ikonoklasmus

Bilder erzeugen Sichtbarkeiten, die sich als Darstellungen von Wirklichkeit von einfachen Phänomenen (Erscheinungen) abheben. In ihnen leben Sichtweisen, Perspektiven, Konstruktionen von Wirklichkeit und diese Konstruktionszüge treten nicht verdeckt auf, sondern werden mit anschaulich. Auf der anderen Seite dekonstruieren sie, indem sie Gewohntes verrücken oder neu betrachten lassen. Sie stellen zudem ihr eigenes Sichtbarwerden/Sichtbarmachen in Frage – denn indem sie sichtbar machen, zeigen sie anderes nicht, und indem sie das Nicht-Sichtbare zeigen, holen sie den Betrachter mit hinein. Wie oben bereits ausgeführt, verkörpern sie nicht nur das Dargestellte in der Darstellung, sondern sie verweisen durch ihre Präsenz dauerhaft auf die Abwesenheiten des Dargestellten.

»Das bildliche Zeigen, das Eröffnen von Ansichten, basiert auf impliziten und unvermeidlichen Auslöschungen. Die ikonische Differenz schließt ihrer Struktur nach Negation ein. Das Sichtbarmachen der Bilder stützt sich auf Absenzen.«¹⁵⁴

Dieses Zitat von Boehm beschreibt sehr gut die Konfrontation des Betrachters der Narziss-Darstellung mit den Lücken und dem Nicht-Sichtbaren des Bildes. Der bereits vielfach behandelte ›Schatten‹ im Bild wird als unmittelbare Folgeerscheinung des Sehens bzw. des Sichtbaren deutlich (vgl. Kapitel 1.3., Ein Spiegel-bild und sein Schatten). Es lässt im Bilderleben das Nicht-Sichtbare, das die Vorstellung belebt, als eine Bedingung des Sichtbaren (Anblick) auftreten. Das Bild in einer doppelten Funktion des Zeigens, etwas und zugleich sich selbst zu zeigen, erzeugt mit jeder Sichtbarmachung zugleich ein Verdecken und Auslöschen. Um etwas sichtbar zu machen, muss zugleich anderes unsichtbar (gemacht) werden.¹⁵⁵ Es handelt sich dabei um ein Gestaltprinzip, das in Bildern der Kunst auf reflexive Weise zur Anschauung kommt – nämlich indem in ihnen nicht nur die ›Gestalt‹, sondern auch die Ausschlüsse sichtbar werden. Dieser Ausschluss, der im Bild anschaulich wird, lässt sich auch als die Negativität des Bildes bezeichnen. Der Betrachter des Narziss-Bildes erfährt dies als Einschluss-/Ausschlussgestalt in der Grundqualität, die zugleich bannt und verbannt. (vgl.

154 BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 56.

155 Vgl. ebd.

Grundqualität der Bannung, Kapitel 1, Teil III) Er trifft auf Lücken und Fragmentierungen, die als fehlende Sichtbarkeit das gesamte Bilderleben durchziehen. Mit Merleau-Ponty gesprochen erfährt der Betrachter, wie unsichtbar das Sichtbare unserer Welt ist.¹⁵⁶ Gleichzeitig wird der Betrachter mit der Unhaltbarkeit des Bildes konfrontiert (vgl. Konstruktionsproblem einer Selbstschau, Kapitel 3.3., Teil III). Die Thematisierung der Vergänglichkeit durchzieht das Bilderleben; sie spitzt sich auf Darstellungsebene mit dem Hineinfassen oder Wegwischen des Bildes zu und wird vom Bildbetrachter als ein Moment der Bildzerstörung erlebt. Diese paradoxe Darstellung einer Bildzerstörung und Bildversagung in einem Bild erscheint wie ein immanenter Ikonoklasmus.¹⁵⁷ Der immanente Ikonoklasmus zeigt sich noch auf weiteren Ebenen: In der spezifischen Form der Negation, die Boehm als das Sichtbarmachen des Bildes bezeichnet, welches gleichzeitig Auslöschungen impliziert.¹⁵⁸ Zudem wächst das Sichtbare des Narziss-Bildes wie aus einem schwarzen Grund heraus, in das es wieder einzugehen scheint. Es verdeckt nicht, sondern erweist sich als vergänglich. Damit setzt die Narziss-Darstellung die Flüchtigkeit des Bildes (als Erscheinung) bildlich in Szene – und indem sie diese Unhaltbarkeit bildlich darstellt, verlegt sie den Ikonoklasmus ins Innere der Darstellung. Sie ist ikonoklastisch, da sich die Bildschöpfung nicht halten lässt. Diese Beschreibung erhellt umgekehrt, was Schöpfung impliziert und das Bilderverbot auf den Plan ruft. Der Schöpfungscharakter des Bildes, mit der es in Konkurrenz zu göttlichen Schöpfungen tritt, liegt zum einen in der materialen Gestaltwerdung eines Bildes – Salber spricht hier von »Inkarnation« als einer Bildcharakteristik, die mit dem religiösen Begriff zugleich die Nähe zu göttlichen Schöpfungen betont.¹⁵⁹ Zum anderen vermögen Bilder einen Moment festzuhalten; sie stellen diesen als unvergänglich dar – eine Eigenschaft, die im religiösen Verständnis den Göttern vorbehalten ist. Dieser Ganzheitsanspruch des Bildes, der sich in der Narziss-Darstellung mit dem Wunsch des Betrachters paart, sich in einem Bild vollumfänglich zu erfassen, wird durch das Bild sowohl belebt, als auch frustriert. Er tritt – analog zum Ikonoklasmus, wonach im religiösen Verständnis allein ein göttliches Wesen Ganzheit für sich beanspruchen darf – als ein immanenter Ikonoklasmus auf.

Neben dem expliziten Bilderverbot im Buch Exodus des Alten Testaments, erhellt eine zweite biblische Erzählung, in der das menschliche Streben nach Gottgleichheit geahndet wird, den Zusammenhang. Mit der Übertretung des Verbots, vom Baum der Erkenntnis zu essen, erleben Adam und Eva eine Verkehrungserfahrung. Ihr Wunsch nach Erkenntnis bzw. ihr Wunsch etwas Vollumfängliches zu fassen, endet in einem

156 Vgl. MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964).

157 Bekanntlich steht der Ikonoklasmus, der bildzerstörende Impuls, im Zusammenhang mit einem frühen Bilderverbot, das die monotheistischen Religionen teilen. In ihm richtet sich ein Verdacht auf das Bild, selbst Schöpfungsanspruch zu behaupten und mit der göttlichen Schöpfungsmacht zu konkurrieren. Dass dieser Verdacht auf das Bild und nicht auf das Wort fällt, hat mit der Eigenart von Bildern zu tun, ihrem Gegenüber als in sich geschlossen und materiale Gestaltseinheit zu begegnen.

158 Im Gegensatz zu Boehm, der den »immanenten Ikonoklasmus« in der Kunst der Moderne und im Bildermachen in der künstlerischen Praxis situiert, erzeugt die Narziss-Darstellung den Ikonoklasmus auf der Ebene der Bildwirkung. vgl. BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 55.

159 Vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 108f.

Rauswurf aus dem paradiesischen Zustand der Einheit. Adam und Eva fallen aus dem Zustand der Unschuld heraus und sind für ewig uneins. Die Uneinheitlichkeit einer Einheit führt die Narziss-Darstellung als eine Kreisform vor, die in sich gebrochen ist. Dies wird im Bilderleben nicht als Strafe empfunden; jedoch als eine seelische Realität wahrgenommen: Ich kann mich selbst nicht ganz in den Blick nehmen. Und auf das Bild mit seinem Ganzheits- und Schöpfungsanspruch bezogen: Das Bild ist flüchtig, realitätsfern. Es zeigt nur einen Teil. Die Traktierung des Bildes in seinem Anspruch auf Ganzheit und Unvergänglichkeit, wie es die Betrachter der Narziss-Darstellung sinnlich erfahren, verlegt den Ikonoklasmus in eine Bilderfahrung. So führt das Narziss-Bild den Ganzheitsanspruchs eines (jeden) Bildes am Beispiel des Selbst- bzw. Spiegelbildes vor und widerspricht ihm. Hiervon leitet sich nun eine implizite Erkenntniskritik des Narziss-Bildes ab: Sie richtet sich nicht nur gegen die Auffassung, Wirklichkeit als eine äußere, vom Forscher/vom Künstler/vom Betrachter unabhängige Realität aufzufassen und diese 1:1 abbilden zu können, sondern verweist auf die Grenzen von Erkenntnis als solchen. Diese Thematik wird im Kapitel 4 wieder aufgegriffen und ausführlich behandelt.

Das folgende Kapitel wird in dieser Frage der Abbildbarkeit von Wirklichkeit das Spiegelsujet der Narziss-Darstellung aufgreifen und es im Vergleich mit anderen Spiegelbildern der Kunst und Narziss-Darstellungen diskutieren.

3.2 Die Selbstbehauptung der Malerei gegenüber dem (optischen) Spiegel

3.2.1 Falsche Spiegelungen

Das Narziss-Bild zählt zu den prominenten Spiegelbildern der Kunstgeschichte. Es steht in einer Reihe mit *Las Meninas* von Diego Velázquez (Madrid, Museo del Prado, 1656) und *Un bar aux Folies-Bergère* von Édouard Manet (London, Courtauld Institute of Art, 1881/82). Was diese drei Malereien, die aus jeweils unterschiedlichen kunstgeschichtlichen Epochen stammen, verbindet, ist der besondere Einsatz des Spiegels. Sie eröffnen über ihn jeweils einen imaginären Raum jenseits der Bildgrenzen und holen auf unterschiedliche Weise den Betrachter mit ins Bild.

Eine besondere Nähe zwischen der Narziss-Darstellung und dem Gemälde *Un bar aux Folies-Bergère* besteht in der Reflektion des Blicks, zu der beide Bilder ihren Betrachter anregen. Beide Bilder sind durch eine »falsche« Spiegelung berühmt/berüchtigt und öffnen das Bild über die Bildgrenzen hinaus zum außenstehenden Betrachter hin. Der Spiegel in dem Gemälde von Manet, so zeigt es der Kunsthistoriker Michael Lüthy in der Analyse des Werkes, müsste unter zentralperspektivischen Gesichtspunkten den außenstehenden Betrachter optisch zurückwerfen; in der Spiegelung erscheint aber ein Anderer.¹⁶⁰ Der Betrachter, so Lüthy, steht im Blickfeld der Barfrau, deren Blick knapp an ihm vorbei geht.¹⁶¹ Indem sich die Blicke hier verfehlen und ein Anderer in der Spiegelung erscheint, wird der Betrachter zugleich in die Bildszene geholt, als auch ausgeschlossen.¹⁶² Auch der leere, in sich gekehrte Blick der Barfrau im Gemälde von

160 Vgl. LÜTHY, MICHAEL: *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2003, S. 166.

161 Vgl. ebd., S. 174.

162 Vgl. ebd., S. 10, 166f.

Abb. 2: Eine Bar in den Folies-Bergère. Édouard Manet, 1881-1882. Öl auf Leinwand, 96 cm x 130 cm



London, Courtauld Institute of Art

Manet verschließt eher und erzeugt gleichzeitig eine Offenheit in der Deutungsvielfalt dieses Blicks, die an den verdeckten Blick des Narziss (die überschatteten Augen) denken lassen.¹⁶³ Wie in diesem Gemälde so erscheint auch im Narziss-Bild sowohl das, worauf der Blickende im Bild schaut, unklar, als auch die Position des (außenstehenden) Betrachters. In beiden Bildern steht in der Rekonstruktion der Betrachterperspektive der Betrachter auf unsicherem Posten: im Narziss-Bild befindet er sich im Wasser und im Gemälde von Manet über einem Abgrund schwebend.¹⁶⁴¹⁶⁵ Beide Bilder, so lässt sich zusammenfassen, handeln vom Verfehlen der Blicke. Diesem Verfehlen entspricht eine Selbstaussage, die beide Bilder im Hinblick auf ihr Abbildungsvermögen von Wirklichkeit treffen. So sieht Lüthy in Manets Spiegel eine »Metapher des Bildes«, die die »Abbildlichkeit der Kunst« grundsätzlich in Frage stellt.¹⁶⁶ Darin liegt jedoch kein bloßes Eingeständnis eines Unvermögens, sondern Malerei zeichnet sich hier durch eine

163 Vgl. ebd., S. 10. Stellt das Bild von Manet nach Lüthy einen »Anti-Moment« des Daseins dar, indem es eine Figur in den Blick rückt und sie zugleich mit dem entrückten Innenblick von ihrer Umgebung isoliert, so findet sich auch darin eine Nähe zum Narziss-Bild. Dieses setzt ein existentielles Moment des Entgleitens im Zuge des Erblickens in Szene.

164 Vgl. ebd., S. 174.

165 In der Analyse des Narziss-Bildes wurde deutlich, dass die Position des Betrachters in mehrfacher und nicht nur in geometrischer Hinsicht unsicher und ungeklärt ist.

166 LÜTHY, MICHAEL: *Bild und Blick in Manets Malerei*, S. 162.

besondere Neigung aus, vordergründige Sichtbarkeiten in Frage zu stellen, die imaginären Gehalte unserer Wahrnehmung und ihre Konstruktionszüge beschaubar zu machen. Angefangen mit diesem Vergleich ließe sich eine Genealogie der Spiegelbilder entwerfen, die über den Spiegel auf das Nichtsichtbare und Bildüberschreitende hinweisen und von daher in einen Gegensaum optischen Spiegel treten. Um diesen Gegensatz wird es im Folgenden gehen.

3.2.2 Malerei und optischer Spiegel in Konkurrenz

Ein prominentes Spiegelbild, das »Selbstbildnis im Konvexspiegel« von Parmigianino¹⁶⁷, bringt nach Christiane Kruse eine besondere Form der Konkurrenz zwischen Malerei und optischem Spiegel zum Ausdruck. Seine Intention liege, so Kruse, in einer Form malerischer Selbstbehauptung gegenüber dem Spiegel. Indem Parmigianino den Konvexspiegel detailgenau mit malerischen Mitteln mitsamt seiner Wirklichkeitsverzerrung einfängt, entlarve er den Spiegel.¹⁶⁸ In ihm stelle sich die Malerei gegenüber dem Spiegel als optisches Instrument der Abbildung von Wirklichkeit als das überlegene Medium dar.

In gleicher Richtung argumentiert Bernhard Lypp diverse Spiegelbilder als Formen, in denen sich künstlerische Autonomie in Form einer »Selbstermächtigung« manifestiere,¹⁶⁹ darunter die Narziss-Darstellung von Caravaggio. Er gelangt in seiner Analyse zur Metapher des Streits zweier Bildflächen. Er werde zwischen der »impressionistischen Farbfläche und dem ikonischen Abbild einer fotografischen Momentaufnahme« ausgefochten.¹⁷⁰ Diese Interpretation des Bildes liest sich zunächst analog zum Wettstreit des Spiegels mit dem malerischen Medium. Allerdings, so betont Lypp, triumphiere hier nicht die Malerei gegenüber dem Spiegel. Vielmehr sei das gesamte Bild »in den melancholischen Schleier des Entzugs« getaucht. Lypp sieht im Narziss-Bild

167 Während das Bild von Parmigianino ein Selbstbildnis darstellt, geht es in der Narziss-Darstellung jedoch um ein vom Spiegel abweichendes Selbstbild.

168 Vgl. KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, S. 108.}

169 Lypp stellt die Narziss-Darstellung in diese Reihe, um an ihnen den Selbstverweis der Malerei auf sich zu belegen. vgl. LYPP, BERNHARD: »Spiegel-Bilder«, 417ff.

170 Ebd., S. 427. Die Verbindung ergibt sich darüber, dass der optische Spiegel kunstgeschichtlich als der Vorläufer der Fotografie gilt. Um 1600 gemalt, lässt sich hieran – obwohl vor der Zeit der Fotografie gemalt – das grundsätzliche Verhältnis des Spiegelbildes und sein Nachfolger, das fotografische Bild, vom gemalten Bild abheben. In der Tiefenthematik, die diesem Verhältnis zugrunde liegt, geht es um die Frage des Abbildungsvermögens des Bildes und den Vorstellungs-/ Abstraktionsanteilen in der Bildgenese. In der Bildtheorie von Roland Barthes findet sich in diesem Zusammenhang eine aufschlussreiche Differenz zwischen dem fotografischen und dem gemalten Bild – zweier Bildmedien, die zur Zeit der Erfindung optischer Hilfsmittel (darunter die Camera Obscura) bereits in einen »kreativen« Wettstreit, den sogenannten »Paragone« miteinander treten. Dieses Konkurrieren des gemalten Bildes mit dem Spiegelbild (als Vorläufer der Fotografie), lässt sich nicht nur als ein Ringen um das »bessere« Abbildungsvermögen, sondern vor dem Hintergrund eines unterschiedlichen Paradigmas (Noema) des fotografischen und des gemalten Bildes verstehen. Dies ist auch insofern in diesem Kontext relevant, da das Narziss-Bild eine Spiegelung (klassischerweise als Vorbild der fotografischen Spiegelreflexion) mit malerischen Mitteln in Szene setzt.

Abb. 3: Selbstbildnis im Konvexspiegel. Parmigianino, 1523-1524. Öl auf Pappelholz, 24,4 cm



Wien, Kunsthistorisches Museum

zudem metaphorisch das Verhältnis des Malers zu seinem Modell in Szene gesetzt. Die inkorrekte Spiegelung entspringe dann einem »sekundären Narzissmus«, einem Vorbeisehen am Modell und In-Sich-Hineinschauens des Malers [Narziss], der von der Welt nichts wissen will.¹⁷¹ Malerei zeige sich in der Narziss-Darstellung als ein »verklärender Spiegel unserer selbst« und zudem als ein »Verliebtsein in die Welt und als ein Leiden an ihr«. Lypp beschreibt, wie darin stets etwas entzogen bleibe: »So geht der Blick des Modells in sich und zugleich aus dem Bild hinaus, und der Maler [Narziss] wird zur Chiffre und zum Schatten seiner selbst.«¹⁷²

Diese Deutung beschreibt das Scheitern/Entgleiten des malerischen Impulses, die Welt zu begreifen.¹⁷³ Der gemalte Spiegel verliert in dieser Deutungsrichtung seine

171 Lypp folgt hier offensichtlich dem Alberti-Diktum, nach dem Narziss der Maler des Bildes ist. In diesem Diktum sind Betrachter und Maler synonym.

172 LYPP, BERNHARD: »Spiegel-Bilder«, S. 427.

173 Die Interpretation deckt sich mit dem immanenten Ikonoklasmus der Narziss-Darstellung, der nenne als die Erfahrung der Überschreitung und Selbsterstörung des Bildes virulent wird – entweder als Impuls des Betrachters, sich vom Bild zu lösen oder bildintern als ein Augen-Verschließen, Durchstoßen oder Hineingreifen und Verschwimmen-Lassen.

leuchtenden Qualitäten und seine Funktion der Selbstvergewisserung. Wie bereits oben beschrieben, umfasst die Spiegelerfahrung des Narziss-Bildes dieses von Lypp beschriebene Schattenseitige des Bildes. Es wäre jedoch verkürzt, dies *nur* als ein Entgleiten zu beschreiben. Die Gleichsetzung von Narziss mit dem Maler, der unter einem pathologischen Narzissmus leidet, geht in die genau entgegengesetzte Richtung zum Alberti-Diktum und ist darin ebenso einseitig. Sie unterstellt der Malerei selbst narzisstische Züge. Tatsächlich aber stellt die Malerei zwei Bilder gegenüber, die dem Betrachter zu einer umfassenden Spiegelerfahrung verhelfen. In der Bildbetrachtung des Narziss-Bildes begegnet der Betrachter seinem Selbstbild und beginnt es zu hinterfragen. Dabei deckt das Narziss-Bild als Malerei die Kehrseiten der Spiegelcharakteristik und des Spiegelversprechens auf, das ausführlich am lacan'schen Spiegelstadium diskutiert wurde. Es ist aus diesem Grund nicht mit dem verklärenden Spiegelbild gleichzusetzen. Dieser verklärende Spiegel ist zwar Gegenstand des Bildes, aber nicht in einer der Bildhälften zu verorten oder der Malerei zuzuordnen.¹⁷⁴ Darin würde die Malerei sehr einseitig als Domäne des Imaginären und Weltfremden gesehen. Vielmehr macht die Malerei auf sich als Erkenntnismedium im Gegensatz zum optischen Spiegel (bzw. einer spiegelnden Wasserfläche) aufmerksam. So stellt das Narziss-Bild in Frage, ob es sich überhaupt um eine Spiegel-Reflektion im Bild handelt. Hierüber eröffnet es den Raum für eine Spiegelerfahrung, die das Imaginäre in einer Spiegelung erfahren lässt und zugleich konfrontiert es dieses Bild mit außerbildlichen Realitäten. Es verdeutlicht, dass sich das Imaginäre nicht ausschließen lässt, dass sich ein Betrachter nicht ›als er selbst‹, sprich im Bild eins zu eins verdoppelt sehen kann. Damit behauptet die Malerei nicht nur eine eigene Realität, die keine bloß imaginär-verklärende Realität ist, sondern zeigt wie in jedem Spiegelbild zusätzlich das in ihm Ausgeschlossene, Andersartige zur Anschauung kommt. Diese Wahrhaftigkeit, die Malerei bildlich zur Anschauung bringt, macht es, so die hier vertretende These, zu einem Erkenntnismedium im engeren Sinne. Im Folgenden wird es um malerische Strategien gehen, die Voraussetzung für derart ›echte‹ Spiegelerfahrungen bilden, wie sie die Narziss-Darstellung des Caravaggio ermöglicht.

3.2.3 Das Vorenthalten des Spiegelbildes (Narziss-Darstellungen im Vergleich)

Mit einem Blick auf andere gemalte oder gezeichnete Narziss-Darstellungen wird, wie bereits in den oben besprochenen Spiegelbildern der Malerei, eine eigentümliche Form der Autonomie gegenüber der optischen Spiegelreflektion anschaulich, die sie zur Darstellung bringen. Besonders auffällig sind die verschiedenen Formen, mit denen dem (außenstehenden) Betrachter, teils auch dem Betrachter im Bild (Narziss) das Spiegelbild vorenthalten oder zumindest die Sicht erschwert wird. Malerische Strategien, unter denen die Malerei das Spiegelthema behandelt, sind die der Abweichung, der Un-

174 Tatsächlich bleibt in dieser Aufteilung Lypps unberücksichtigt, dass die Malerei im Ganzen ein Bild im Bild zeigt und zwar seine ideal-illusionistischen Qualitäten, ebenso wie die Schattenseite, die dies hervorbringt. Die Bildwirkungsanalyse zeigt sehr deutlich, dass beide Qualitäten durch das gesamte Bild rotieren. So findet sich Schattenseitige durchaus auch in der oberen Hälfte des Bildes, zum Beispiel an den überschatteten Augen und das Imaginäre durchaus unten als das, was vom Oberen abweicht.

schärfe, der Abdunkelung/Überschattung, der Fragmentierung, des Abschneidens und schließlich des Vorenthaltes. Zunächst zu den Narziss-Darstellungen, die die Spiegelung nicht ganz zeigen oder vollständig auslassen.

Abb. 4: *Narziss*. Pseudo-Boltraffio, um 1500. Öl auf Leinwand, 19 cm x 31 cm



London, National Gallery

Eine prominente Narziss-Darstellung dieses Typus, das Narziss-Bild des Pseudo-Boltraffio, enthält dem Betrachter das Spiegelbild gänzlich vor. Sie zeigt Narziss, wie er das Bild betrachtet, aber nur ein ganz kleines Stückchen des Bildes. Wie die Narziss-Darstellung von Caravaggio regt dies dazu an, sich in den Betrachter des Bildes hineinzusetzen und über seine Wirkung die Wirkung des Bildes auf ihn zu erschließen.¹⁷⁵ Das Spiel mit der doppelten Betrachterperspektive wiederholt wie in der Narziss-Darstellung des Caravaggio die ikonische Differenz auf Betrachterebene. Das Bild zeigt die Situation einer Bildbetrachtung und bietet sich selbst als Bild der Betrachtung dar; der Betrachter schaut auf ein Bild und zugleich auf sich in der Betrachtung.

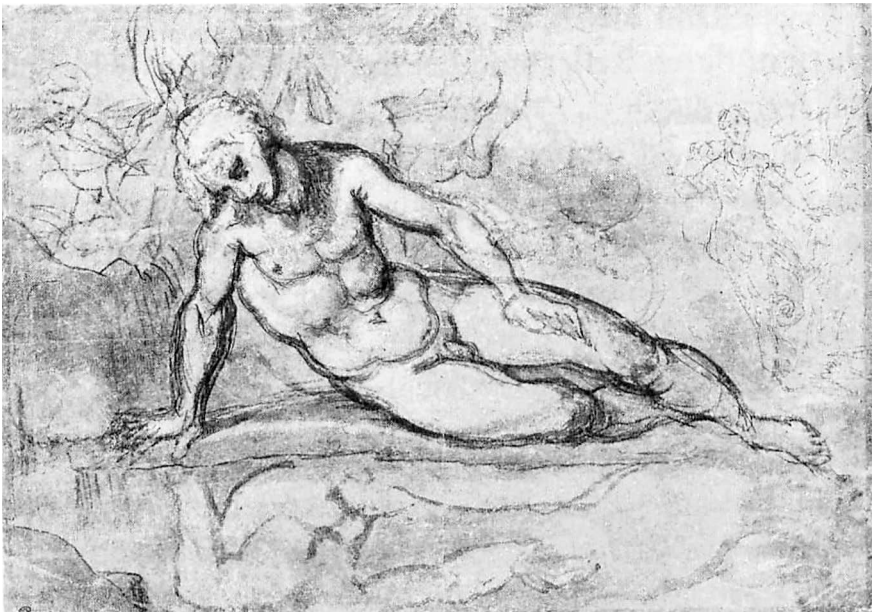
Die Imaginationen des Betrachters (im Bild) werden auch in den sogenannten Narziss-Darstellungen des »Brunnen-Typus« betont. Diese Narziss-Darstellungen zeigen meist einen kräftig sprudelnden Wasserzufluss in einen Brunnen. Auch hier

175 Im Unterschied zur Narziss-Darstellung des Caravaggio erfordert die Erschließung des Spiegelbildes über den Blick des Betrachters im Bild jedoch die Kenntnis des Themas. Denn – um sich die Bildbetrachtung des Betrachters im Bild vorzustellen, muss der Betrachter wissen, dass der Betrachter im Bild auf eine Spiegelfläche schaut.

findet sich eine Entsprechung in der Situation der Bildbetrachtung: Das Spiegelbild, das der außenstehende Betrachter nicht sieht, dürfte auch für den Betrachter im Bild (Narziss selbst) nicht zu sehen sein.

Ein häufig mit der Narziss-Darstellung des Caravaggio verglichenes Bild, die Narziss-Darstellung des Lodovico Cardi (genannt Cigoli), weist formal starke Ähnlichkeiten zu der Darstellung von Caravaggio auf. Beide Darstellungen verschleiern den Blick oder unterbrechen die Kommunikationslinie über die Augen. So schneidet die Zeichnung des Lodovico Cardi den Kopf des Spiegelbildes gänzlich ab¹⁷⁶, während bei Caravaggio nur ein Teil des Kopfes fehlt. Sie führt den Betrachter nah heran und hält ebenfalls die Augen des Betrachters im Bild überschattet. Gegenüber der Zeichnung sackt das Narziss-Bild noch stärker ins Dunkle ab¹⁷⁷.

Abb. 5: *Narziss. Lodovico Cardi, genannt Cigoli. Federzeichnung, 28,6 cm x 39,3 cm*



Paris, Musée du Louvre

176 Vgl. BLÜMLE, CLAUDIA: »Die Blindheit des Narziss«, S. 102-104.

177 Weitere Übereinstimmungen und Differenzen: Während die Hand bei Caravaggio schon im Wasser steckt, scheint der Narziss des Lodovico mit der Hand auszuholen. Die Verbundenheit in der Kreisform, in die Narziss und sein Spiegelbild eingeschlossen ist, ist im Gegensatz zu der Zeichnung von Lodovico Cardi weitgehend nicht durchbrochen. Die Zeichnung lässt noch die perspektivisch »richtige« Lichtbrechung durch das Wasser erkennen, wodurch die Figur und das Spiegelbild im Gegensatz zu Caravaggio klar getrennt wirken. vgl. WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 46.

Insgesamt wird eine bildnerische Strategie in den beschriebenen Narziss-Darstellungen deutlich, die mal mehr mal weniger den Betrachter über Auslassungen wesentlicher Bildelemente in die Szene versetzt bzw. mit ins Bild holt. In den Bildvergleichen der Narziss-Darstellungen wird deutlich, dass im Abweichenden und Nichtsichtbaren des Spiegelbildes ein Bild jenseits der Darstellung sichtbar wird.

Die beschriebenen Narziss-Darstellungen in Malerei und Zeichnung spielen mit dem Aspekt des ›Sehens‹, der wie oben erläutert auf den Blick deutet und diesen von den Augentätigkeit scheidet. Es wäre wohl verkürzt, das Nicht-Sehen bzw. Nicht-Zeigen des Bildes mit dem Wettstreit (Paragone) des gemalten Bildes mit dem Spiegelbild zu begründen. Das Nicht-Sichtbare eröffnet vielmehr einen imaginären Raum, der – zumindest im Falle der Narziss-Darstellung von Caravaggio – ins Innere einer Bildgenese führt. Die offensichtlich in den Darstellungen intendierte Abweichung von einer optisch-korrekten Spiegelung lädt ein, das Spiegelbild als gemalte Fläche zu sehen. Diese gemalte Fläche ist im Gegensatz zur optischen Spiegelung eine Darstellung und als Darstellung mit der Vorstellung des Betrachters/Malers verknüpft.¹⁷⁸ Narziss, der mal als Maler und hier als Betrachter bezeichnet wird, generiert durch sein Schauen ein Bild. Und gleichzeitig wird offensichtlich, dass Narziss das, was er sieht, wortwörtlich nicht in der Hand hat, wie auch der Betrachter des Narziss-Bildes. Die Abweichung und Unvollständigkeit sind Gegebenheiten, die nach einer imaginativen Ergänzung rufen und den doppelten Betrachter involviert. In dieser Weise wirken die hier aufgeführten Beispiele von Narziss-Darstellungen, indem sie Wesentliches der Blickszene nicht oder nur ansatzweise zu erkennen geben.¹⁷⁹

3.3 Das Bild als Selbstbild (Seins-Ontologie des Bildes)

»Das Spiegelbild ist eben ein bloßer Schein, d.h. es hat kein wirkliches Sein und wird in seiner flüchtigen Existenz als abhängig von der Spiegelung verstanden. Wohl aber hat das Bild im ästhetischen Sinne des Wortes ein eigenes Sein. Dies sein Sein als Darstellung, also gerade das, worin es mit dem Abgebildeten nicht dasselbe ist, gibt ihm gegenüber dem bloßen Abbild die positive Auszeichnung, ein Bild zu sein.«¹⁸⁰

Auf Grundlage dieser Bestimmung, der Autonomie des künstlerischen Bildes, kann es für den Betrachter zu einem ›echten‹ Selbstbild werden. Denn es handelt sich immer um das Bild des Dargestellten und nicht um das des Spiegels. Erst aus dieser Seinsvalenz des Bildes heraus vermag es zudem Alter Ego seines Betrachters zu werden. Die

178 Vgl. JONAS, HANS: »*Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens*«, S. 121.

179 Die Unterscheidung der verschiedenen Bildebenen führt uns das Narziss-Bild auch darin vor, dass es ein Bild im Bild zeigt. Es hebt das Spiegelbild vom gemalten Bild ab. Es handelt sich in diesem Fall nicht um eine bloße Dopplung dessen, was sich im Bild auf Darstellungsebene (als Innenperspektive) und im Betrachten des Narziss-Bildes (Außenperspektive) abspielt, sondern um zwei Bilder, die in einen Widerspruch zueinander geraten: Die Narziss-Darstellung als ein gemaltes Bild und seine Bilddarstellung des Spiegelbildes. Das gemalte Bild zeigt sich hier in seiner Mittelstellung zwischen physikalischer Welt und den Vorstellungsgehalten, die ein Bild und seine Darstellung bedingen.

180 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 144.

Verknüpfung von Bild und Blick verweist zurück auf eine Bildabsicht. In den Bildern, die sprichwörtlich ›Berge versetzen können‹, die abstoßen oder anlocken, erkenne der Mensch vorbewusst, wer er ist.¹⁸¹ Zu diesem ›Erkennen‹ zählen, wie bereits ausführlich erläutert, die Ausschlüsse wie auch die Phantasien, sodass sich Bilder der Kunst von einer bloßen Abbildungslogik weit entfernen.

Wie Gadamer so betont auch Worringer, dass das Kunstschaffen der Menschen nicht in einem Nachahmungsbedürfnis von Wirklichkeit liege. Selbst in der sogenannten naturalistischen Kunst gehe es nicht um eine solche Wiederholung; die Nähe zum Modell gründe vielmehr auf einem »Einfühlungsdrang« des Menschen. Denn im Einfühlungsdrang, so Worringer, lebe der Wunsch nach Selbstbestätigung. Worringer bringt dies auf die Formel: »Kunstgenuss ist objektivierter Selbstgenuss.«¹⁸²

»Das Beglückungsgefühl, das durch die Wiedergabe organisch-schöner Lebendigkeit in uns ausgelöst wird, das was der moderne Mensch als Schönheit bezeichnet, ist eine Befriedigung jenes inneren Selbstbestätigungsbedürfnisses, in dem Lipps die Voraussetzung des Einfühlungsprozesses sieht. Wir genießen in den Formen eines Kunstwerks uns selbst.«¹⁸³

Ein Kunstwerk ›schön‹ zu finden, habe nach Worringer damit zu tun, dass wir uns an ihm ideell ausleben könnten. Dies verdeutlicht eine Richtung der Wirkweise des Narziss-Bildes als schillernd-verheißungsvoller Spiegel des Betrachters. Das frühe narzisstische Bild, das als Ideal-Bild-Problematik eine Seite der Bildwirkung des Narziss-Bildes darstellt, zeichnet sich durch eine solche Erweiterungs- und Bestätigungslogik aus. Es dagegen ›hässlich‹ zu finden, weise nach Worringer auf eine »Zumutung« hin, die uns jedes sinnliche Objekt aberlangt, indem wir uns zu ihm verhalten und uns mit ihm in eine Relation setzen müssen.¹⁸⁴

Das Kippen des Narziss-Bildes in die Extreme des Schönen und Hässlichen hat mit diesem, sich nicht ganz am Bild erfüllenden Wunsch nach Selbstbestätigung zu tun.¹⁸⁵ In dieser Hinsicht wird das frühe narzisstische Bild des Spiegelstadiums nicht einfach durch das Narziss-Bild in Szene gesetzt, sondern hat durch das Narziss-Bild eine Behandlung bzw. einen Bruch erfahren. Am Beispiel des Narziss-Bildes wird deutlich, wie es seinen Betrachter auf eine besondere Weise spiegelt. Die Figur des Anderen bzw. die Abweichungen zwischen dem, was sich von einer physikalischen Spiegelung erwarten lässt, und dem, was das gemalte Spiegelbild zeigt, ist ausschlaggebend für die besondere Art der Spiegelerfahrung, die der Bildbetrachter der Narziss-Darstellung macht. Der Betrachter wird mit etwas ›Anderem‹ konfrontiert als erwartet und gesehen. Die Spiegelszene, die die Narziss-Darstellung zeigt, setzt sich – so zeigt es die Exploration

181 Vgl. SALBER, WILHELM: »Der Blick (1960)«, S. 40.

182 WORRINGER, WILHELM: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908), S. 37.

183 Ebd., S. 47.

184 Vgl. ebd., S. 38-39.

185 Diese Abweichung bezieht sich auf eine ›äußere‹, widerständige Gegenständlichkeit der Welt. Von daher ist der Objektcharakter des Bildes eine entscheidende Voraussetzung zur Realisierung einer solchen ›echten‹ Spiegelerfahrung an einem Kunstwerk.

der Bildwirkung – in eine umfassende Spiegelerfahrung fort, in der sich der Betrachter auch von bislang nicht besehenen Seiten in den Blick bekommt. Die grundsätzliche Differenz, die Bilder zwischen dem optischen Spiegel und dem künstlerischen Bild ausloten – wie im vorherigen Abschnitt gezeigt – findet sich darin wieder. So ist das Bildsubjekt, die spiegelnde Wasserreflektion, nicht mit der Spiegelerfahrung gleichzusetzen, die der Bildbetrachter durchlebt. Denn sie bezieht sich nicht nur auf das Bild im Bild (die Spiegelung im Bild), sondern auf die Art und Weise, wie das gemalte Bild mit dem, was es zur Darstellung bringt, ein (ungleiches) Verhältnis erzeugt. Es handelt sich also um einen Spiegel, der seinen Betrachter nicht eins zu eins zurückwirft, und fördert damit die Realitäten des Anderen, im zweiten Kapitel ausführlich in seinen verschiedenen Dimensionen erläutert, zutage. Das (gemalte) Bild als Spiegel widerspricht grundsätzlich einer solchen rein abbildenden Funktion. In dieser Hinsicht argumentiert u.a. Gadamer den ontologischen Status des Bildes. Es bilde nicht nur ab, sondern behaupte ein »eigenes« Sein. Trotz seiner ontologischen Autonomie bleibt das Bild an seinen, ihn ergänzenden Betrachter gebunden. Diesen Zug des künstlerischen Bildes machen die oben aufgeführten Beispiele von Narziss-Darstellungen besonders deutlich.

Bilder der Kunst lassen sich somit weder auf einen ideellen Gehalt des Bildes reduzieren, noch fungieren sie in einer bloßen Bestätigungslogik. Der »Bruch« im Bild des Narziss-Gemäldes, das Andersartige oder das, was fremd bleibt, lässt sich auf Bilder der Kunst generell übertragen: sie zeigen nicht nur »etwas« und zugleich »sich« (ikonische Differenz), sondern offenbaren an ihrem Darstellungsgegenstand das in der Darstellung Ausgeschlossene (Negativität). Bilder der Kunst fungieren in diesem Sinne als »echte« Spiegel, die das jeweils Schattenseitige mitaufnehmen. Und zugleich stellen sie ihren eigenen Ganzheitsanspruch in Frage (immanenter Ikonoklasmus). Das Narziss-Bild bringt dies in seiner Selbstreflexion als Bild im Bild bzw. als Betrachtung einer Betrachtung beispielhaft hervor.

4. Das Bild als Medium der Erkenntnis. Erfahren und Erkennen im Übergang

Aufbauend auf die vorherigen Kapitel wird der Frage nachgegangen, inwieweit das Narziss-Bild ein Medium der Erkenntnis darstellt. Während der Bild-Text-Vergleich auf der Ebene der Konstruktionsbeschreibung im empirischen Teil bereits die Doppelgestalt aus Lebens-/Alltagserfahrung (Spiegelung) und Erkenntnisfragen in den Blick rückt, geht es in diesem Kapitel vorrangig um die Selbstthematizierung des Bildes als ein Medium der Wahrheit und/oder Täuschung. Dieses psychologische Grundverhältnis stellt nicht nur einen der Grundkomplexe des Narziss-Mythos der Erzählung und des Narziss-Bildes dar (vgl. Teil III, Kapitel 3.2.), sondern bildet den Kern eines epistemologischen Diskurses um das Bild als Erkenntnismedium, der weit in die Philosophiegeschichte zurückgeht.

Das Narziss-Bild selbst thematisiert die Frage, ob (Selbst-)Erkenntnis möglich ist und rückt dabei das Bildmedium in den Fokus. Auf Darstellungsebene versinnbildlicht es verschiedene Wege des Erkennens und ihr Scheitern. Diese Erkenntniswege bewe-

gen sich zwischen Sehen (Augen) und Berühren (Hand)¹⁸⁶. Sie stehen in Analogie zu den epistemologisch oftmals getrennten Sphären des Erkennens (Sehens) und Erfahrens (Berührens). Die Frage der Erkenntniswege berührt auch das Verhältnis von Gegenstand und Methode und die Anverwandlung des Gegenstands durch die Methode seiner Exploration. Dabei steht in Frage, inwiefern sich überhaupt ein Erkenntnisinhalt vom Prozess des Erkennens (Erfahren) ablösen lässt. Als Malerei rückt das Narziss-Bild auf ungewohnte Weise einen sinnlichen Aspekt von Erkenntnis in den Vordergrund. Es macht Erkenntnis als einen ausgedehnten und nicht abschließbaren Erfahrungsprozess erlebbar (*Kapitel 4.1.*). Das *Kapitel 4.2.* lotet das erkenntniskritische Potential des Bildes aus. Neben den Erkenntniswegen, die der Betrachter im Prozess erprobt, nimmt das Narziss-Bild – vergleichbar mit einem philosophischen Diskurs – eine bestimmte Position in der Frage ein, was das ›Ich‹ oder das ›reflexive Bewusstsein‹ ist. Diese Erkenntnistrecke baut auf dem zweiten Kapitel des Reflexionsteils auf. Indem es sich gegenüber dem Abbild als alternatives Erkenntnismedium behauptet, wie im dritten Kapitel herausgearbeitet, widerspricht es zudem implizit erkenntnistheoretischen Positionen und Forschungsparadigmen, die von reiner Faktizität und der Möglichkeit objektiver Forschung ausgehen. Aus umgekehrter Perspektive lässt sich hieran ebenso das eingeschränkte Erkenntnispotential des Bildmediums argumentieren – was zum nächsten Kapitel überleitet. Mit der Spiegel- und Schattenthematik des Narziss-Bildes greift das *Kapitel 4.3.* das in Bildern explizit oder implizit behandelte Verhältnis von Wahrheit und Täuschung auf. Der in der Philosophiegeschichte tief verankerte Täuschungsverdacht gegenüber dem Bild, erfährt in der Narziss-Darstellung eine eigentümliche Wendung, da es diese Täuschung durch das Bildmedium hindurch zur Erkenntnis bringt. Die Diskussion um das Bild als Erkenntnismedium wird selten ohne den Vergleich zur Sprache geführt. Im *Kapitel 4.4.* wird nach den medialen Unterschieden von Bild und Sprache gefragt und die Potentialität des Bildmediums gegenüber der Sprache ausgelotet. Das Gegenüberstellen der beiden Medien erweist sich dabei als ebenso fruchtbar wie das Herausarbeiten der Verbindungen. Welche Argumente sprechen aus dieser Perspektive für und welche gegen das Bild als Erkenntnismedium? Inwiefern lassen sich Erkenntnisse über, am und mittels des Bildmediums generieren? Wie abhängig/unabhängig ist das Bildmedium vom Sprachmedium? Und stellt die Bildautonomie eine Voraussetzung dar, das Bild als Erkenntnismedium in Anschlag zu nehmen? Das Narziss-Bild bietet sich auch in dieser Frage als ein Bild-Beispiel an, da es im Kontext eines literarischen Textes, dem Narziss-Mythos in der Auslegung nach Ovid, besprochen wird – und es sich darüber hinaus um einen Text handelt, der zu den zentralen Erkennensmythen unseres Abendlandes zählt. Am Beispiel eines der Interviews aus der Bildwirkungsanalyse wird zum einen die Autonomie des Bildmediums gegenüber der literarischen

186 Dass dieses Verhältnis von Auge und Hand grundsätzlich ein beliebtes Bildmotiv darstellt, sei nur am Rande erwähnt. Bilder thematisieren darin in selbstreflexiver Art, dass sich Wahrnehmung nicht nur mit den Augen vollzieht, sondern durch den Körper hindurch geht und zugleich, dass Bilder nicht nur von Hand gemacht sind, sondern dass ihnen Seherfahrungen/Ideen zugrunde liegen. Sie spielen mit den Berührungsimpulsen des Betrachters, der jedoch zum Anblicken verdammt wird.

Quelle dargelegt, wie auch die Erkenntnisse, die durch das Medium, sprich in einer Bilderfahrung, gewonnen werden.

4.1 Erkenntniswege: Zwischen Augen und Hand

In der Frage, was ein Bild ist, verdeutlicht die Bildszene verschiedene Erkenntniswege. Grob lassen sich zwei Zugänge voneinander unterscheiden: Das Ergründen des Bildes mithilfe des Sehens und des Er tastens.¹⁸⁷ Narziss scheint mit dem Hineingreifen ins Wasser die Beschaffenheit, den Realitätsgehalt des Bildes testen zu wollen, so beschreiben es die Probanden. Das Ansehen des Bildes bildet einen zweiten, hiervon scheinbar unabhängigen Zugang und ist von der Frage geleitet, was er denn da sieht. Wie in Kapitel 1.2. erörtert, wird die Bildgenese im Narziss-Mythos in einem Übergang zwischen dem Bildschaffen im engeren Sinne und der Bildbetrachtung verortet – Narziss mal zum »Entdecker«, dann wieder zum »Maler« eines ersten Bildes erhoben. Interessant ist, dass auch auf der Ebene des »Be-greifens« wie auf der Ebene des Sehens uneindeutig bleibt, ob es sich um ein Erkunden/Entdecken von etwas handelt, das bereits da ist oder um das Schaffen/Entstehen-Lassen eines Bildes.

Der Bildtheoretiker Hans Jonas erhebt das Bildentdecken (Augen) zu einer Voraussetzung für das Bildermachen (Hand). In seiner Bildanthropologie expliziert er den Zusammenhang von »Augen und Hand« als einen Übergang von der Vorstellung zur Darstellung. Danach setze sich die imaginative Freiheit im Bildentwurf beim Bildermachen auf einer motorischen Ebene fort.¹⁸⁸ Er argumentiert das Bild als ein primäres Erkenntnismedium des Menschen, wonach eine imaginative Abstraktionsleistung, vom Gegenständlichen weg, ins Bildermachen münde:

»Homo pictor, der beide in einer anschaulichen, unteilbaren Evidenz zum Ausdruck bringt, bezeichnet den Punkt, an dem homo faber und homo sapiens verbunden sind – ja, an dem sie sich als ein und derselbe erweisen.«¹⁸⁹

Das Narziss-Bild macht auf besondere Weise darauf aufmerksam, dass dieser Übergang von der Vorstellung zur Darstellung kein einfacher ist. Während das Greifbar-machen eines Bildes, sowohl mit den Augen, als auch mit der Hand scheitert, treten beide Erkenntniswege auseinander. Unter der Metapher »Hand« werden im Folgenden Berührungen im weitesten Sinne verstanden; sie zielt auf die Bilderfahrung als eine Bildgenese, metaphorisch auf das Malen des Bildes. Die »Augen« stehen metaphorisch für das Erkennen und Gegenüberstellen oder Betrachten des Bildes.

187 Neben der horizontalen Teilung der beiden Bildebenen, die Bild und Betrachter voneinander abhebt, erscheinen die Bildhälften nochmals durch eine vertikale Linie voneinander getrennt. Die Seite, auf der sich Narziss abstützt, erscheint in einem Kontrast zur anderen Seite, in der Hand und gespiegelte Hand bereits im Wasser miteinander verschmolzen sind.

188 Vgl. JONAS, HANS: »Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens«, S. 121.

189 Ebd., S. 122.

4.1.1 Die Kluft zwischen Sehen (Erkennen) und Berühren (Erfahren)

Wie in der Erörterung der Konstruktionserfahrung Bild und Betrachter nicht ganz in Deckung zu bringen sind, treten in der Bilderfahrung der Narziss-Darstellung zwei Bilder auseinander: das Bild, das über einen ausgedehnten Prozess erkundet, im wahrsten Sinne des Wortes be-griffen wird und hierüber verschwindet, sowie das Bild, das mit seinem Anblick seinen Betrachter er-starren lässt. Neben der horizontalen Teilung, die zwei ungleiche Bildhälften entstehen lässt, bewirkt die Unvereinbarkeit der Erkenntniswege den Eindruck einer zusätzlichen vertikalen Teilung des Bildes.

Sehen und Ertasten erweisen sich im Simultanbild als einander sich ausschließende Erkenntniswege. Neben den unterschiedlichen Erlebensqualitäten (erstarrt/verschmolzen) schließen sie sich auch auf einer logischen Ebene aus. In ihrer Gleichzeitigkeit würden sie den optisch-physikalischen Gesetzen widersprechen. Das Bild dürfte mit dem Hineingreifen nicht mehr zu sehen sein. Das Sehen wiederum gerät in einen inneren Widerspruch zwischen Anblick (Bild) und Vorstellung (Betrachter). An den verdeckten Augen des Narziss wird ein »Sehen« vorgeführt, das einer Innen-Sicht gleichkommt und das »manifeste« Bild erübrigt. Dieses »Sehen« geht also ins Latente. Demgegenüber werden Berührungen gezeigt, die das Bild manifestieren sollen, die es jedoch ebenfalls zum Verschwinden bringen. In beiden Fällen – und dies verbindet die Erkenntniswege wiederum – erweist sich das Bild als unhaltbar (vgl. Konstruktionsproblem, Kapitel 3.3, Teil III).

Das wortwörtliche Festhalten des Bildes, seine Vergegenständlichung tritt in einen Gegensatz zur Bildgenese. Bildgenese meint hier sowohl das Bildschaffen im engeren Sinne, die Tätigkeiten der Hand, als auch die Bildwahrnehmung, das Festhalten des Bildes mit den Augen. Das Sehen führt in ein Starren, dass dem Prozess, dem Berühren bzw. Berührt-Werden durch das Bild entgegensteht. Die Methoden, »Sehen und Berühren«, machen auf Prozesse/Unhaltbarkeiten aufmerksam, die dem »Anblick«, der physischen Präsenz des Bildes widersprechen und letztlich Gegenstand und Methode seiner Erkundung auseinanderfallen lassen. Dieses Entgleiten beschreibt die Grenzen von Erkenntnis, die besonders in seinem Zug aufs Ganze auffällig werden. An der bereits erwähnten Zeichnung des Lodovico Cardi weist Derrida auf das verschobene Verhältnis von »Augen« und »Hand« des Narziss hin und verdeutlicht, dass das Bilderschaffen ein (kurzfristiges) Wegsehen, ein Absehen vom Gegenstand erfordert.¹⁹⁰¹⁹¹ Das Zeichnen gehe aus einer grundsätzlichen Blindheit hervor und die Hand agiere wie als prothesenhafter Ersatz für das eingeschränkte Sehen des Malers/Zeichners. Der von Derrida

190 Blümle geht der Frage nach, warum Jacques Derrida ausgerechnet eine Narziss-Darstellung (von Lodovico Cardi), also ein Spiegelmotiv, für seine Ausstellung im Louvre unter dem Titel des gleichnamigen Buches »Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen« auswählte. Die Narziss-Darstellung sei insofern passend, so Blümle, da in der Zeichnung das Unsynchrone der Tätigkeiten der Hand und des Auges sichtbar würden. Wie auch in der Bildbeschreibung von Lypp fasst Blümle die Zeichnung metaphorisch als das verschobene Verhältnis des Malers zu seinem Modell auf.

191 Auch in der Vorstellung, als Bildgenese bzw. Vergegenwärtigung des Bildes verstanden, lebt ein solches kurzfristiges Absehen vom Gegenstand. Nach Merleau-Ponty bedingt dies grundsätzlich den Zugang zur Welt.

beschriebene Narziss ist Maler/Zeichner und Betrachter zugleich. Im Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung, »Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen« im Louvre (26.10.1990-21.10.1991) heißt es:

»Die Ruine lässt Sie etwas sehen, weil sie ihnen nichts vom Ganzen zeigt und um Ihnen nichts vom Ganzen zu zeigen. Die Ganzheit oder Totalität wird sofort geöffnet, durchbohrt, durchlöchert: Maske jenes unmöglichen Selbstporträts, dessen Signieren der versucht, sich darin wiederzuerlangen. Nachdenkliches Gedächtnis und Ruine dessen, was im voraus vergangen ist, Trauer und Melancholie, Gespenst des Augenblicks (stigmê) und des Stilus, dessen Spitze den blinden Punkt eines Blicks berühren möchte, der sich in die Augen blickt und nicht weit davon entfernt ist, so tief in sie zu blicken, dass er am Ende vor lauter Hellsichtigkeit die Sehkraft einbüsst. Ein Augen-Blick ohne Dauer, ›in dessen Verlauf‹ der Zeichner so tut, als starre er in das Zentrum des blinden Flecks. Selbst wenn nichts passiert, wenn kein Ereignis stattfindet, macht sich der Signierende blind für den Rest der Welt. Doch unfähig, sich selbst direkt zu sehen – blinder Fleck oder transzendentaler trait – betrachtet er sich selbst blind(lings), strapaziert seine Sehkraft bis zur Erschöpfung des Narzissmus.«¹⁹²

4.1.2 Die Mittelstellung des Bildes zwischen Erfahren (›Berühren‹) und Erkennen (›Sehen‹)

Das Entgleiten dessen, was der Betrachter mit seinen Augen und einer Hand zu fassen sucht, zeigt aber nur eine Seite der Bilderfahrung mit dem Narziss-Bild. Sie mündet in einem erstarrten Schauen. Die Erkenntniswege des Sehens und Ertastens werden auch in ihrem Zusammenwirken deutlich.¹⁹³ Was sich im Simultanbild ausschließt (Bildparadoxon) erweist sich im Nacheinander als sinnvoll. Dieses Nacheinander ist zugleich synonym für den Prozess der Bildbetrachtung, in welchem das mit den Augen Festgehaltene in Bewegung gerät und sich transformiert. Bezogen auf die Konstruktionserfahrung veranschaulicht dieser Vorgang die unauflösliche Verbundenheit von Bild und Betrachter, die letztlich dazu führt, dass sich kein Bild gegenüberstellen lässt.

Diese Verbundenheit (zwischen Seh- und Tastsinn) stellt Merleau-Ponty in seinem Standardwerk, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, grundsätzlich für Wahrnehmungsprozesse heraus. Und zugleich betont er die Reflexivität des Vorgangs. Reflexiv ist nach Merleau-Ponty die Wahrnehmung als solche, wenn ein Mensch ›sich sehend sehe‹ oder ›sich berührend berühre‹. Darin ist der Wahrnehmende sowohl Subjekt wie Objekt seiner Wahrnehmung gleichermaßen. Sehen und Berühren sind Sinnestätigkeiten, die Merleau-Ponty in ihrem untrennbaren Zusammenwirken beschreibt. Dieser Gedanke folgt konsequenterweise aus der Beschreibung des ›Sehens‹. Das ›Sehen‹ geschieht nicht wie von außen, also unangebunden zum Körper. Der Betrachter kann sich die Welt nicht gegenüberstellen, da er in den Worten von Merleau-Ponty »in dem Gewebe der Welt gefangen« und sein Körper zu den Dingen der Welt zählt.

192 DERRIDA, JACQUES: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München: Fink 1997, S. 73.

193 Dieses Zusammenwirken von Augen und Hand verdeutlicht, warum die Charakterisierung von Narziss mal als Maler, dann wieder als Betrachter unentschieden bleibt.

»Das Rätsel besteht darin, daß mein Leib zugleich sehend und sichtbar ist. Er, der alle Dinge betrachtet, kann sich zugleich auch selbst betrachten und in dem, was er dann sieht, ›die andere Seite‹ seines Sehvermögens erkennen. Er sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar. Es ist ein Selbst, das nicht vermittels einer Transparenz wie das Denken alles Erdenkliche in sich selbst aufnimmt, es als Denken konstituiert, in Denken verwandelt, sondern ein ›Selbst‹ durch eine Betroffenheit, einen Narzißismus, eine Verknüpfung von dem, der sieht, mit dem, was er sieht, und von dem, der berührt, mit dem, was er berührt, von Empfindendem und Empfundem – ein ›Selbst‹ also, das zwischen die Dinge gerät, das eine Vorder- und eine Rückseite, eine Vergangenheit und eine Zukunft hat...«¹⁹⁴

Diese Seite des ›Narzißismus‹, die Merleau-Ponty beschreibt, um die Reflexivität der Wahrnehmung zu veranschaulichen, erscheint geradezu durch das Narziss-Bild mit den simultanen Tätigkeiten des Sehens und Berührens veranschaulicht. Durch diese Verknüpfung in der Wahrnehmung vermag das Bild nicht gänzlich gegenüberzutreten; es zeigt sich auf beiden Betrachter-Ebenen mit dem Betrachter verwoben. Zudem offenbart es das (Selbst-)Betrachten als einen sinnlich-nahen und Körper-gebundenen Vorgang. Nach Merleau-Ponty hat jedwede Vergegenständlichung von Welt, darunter auch eine Bildmanifestation, eine solche körperliche Dimension. Ein »Ding« befindet sich danach immer »am Endpunkt meines Blicks und allgemein meiner Erkundung«, die durch den Körper hindurch geht.¹⁹⁵

Die Bilderfahrung umfasst die Materialität des Bildes in seinen haptisch-sinnlichen Qualitäten und reflektiert damit den Vorgang des Bildersehens, der sich nicht ganz von dem isolieren lässt, was unter ›Einführung‹ zu verstehen ist und metaphorisch das Berührtwerden des Betrachters meint. Dass dies wortwörtlich zu verstehen ist, offenbart die dargestellte Hand-lung im Bild, die Hand im Wasser. Zugleich wird die Undeutlichkeit des (Spiegel-Bildes) mit der Hand im Wasser verknüpft. Sie bewirkt, die Undeutlichkeit des Bildes als (s)ein Schwinden aufzufassen. Das Hineingreifen ins Wasser erscheint zeitlich versetzt zum Ansehen des Bildes, so als würde das Bild mehrere Momente, die Tätigkeiten des Sehens und Ertastens, in zeitlicher Versetzung zeigen. In dieser Weise bewältigt der Bildbetrachter den Widerspruch des Bildes, dass etwas zu sehen ist, das so nicht zu sehen sein dürfte. Denn in einen Prozess überführt, würde sich der Eindruck der Inkongruenz des Simultanbildes auflösen (vgl. Umgangsformen unter Kapitel 4 von Teil III).

Auf Erkenntnis bezogen lässt sich das Begriffspaar ›Berühren und Sehen‹ auf die häufig voneinander abgegrenzten Sphären, die der Erfahrung und die der Erkenntnis, beziehen. Erfahren meint ein ›Be-greifen‹ im engeren Sinne, das den Prozess erfordert und ein Bild, als Festlegung verstanden, zum Schwinden bringt. Dies ersetzt nicht das ›Sehen‹, verweist aber auf ein eingeschränktes Sichtfeld und die Notwendigkeit ergänzender Berührung. Berührung meint auf Darstellungsebene ein wortwörtliches Berühren des Bildes durch den Betrachter im Bild und im übertragenen Sinne, dass der

194 MERLEAU-PONTY, MAURICE: »Das Auge und der Geist (1961)«, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Darmstadt: Meiner-Verlag 2003., S. 279-280

195 MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964), S. 21-22.

außenstehende Betrachter von etwas berührt wird, das ihn angeht.¹⁹⁶ Berührung meint in epistemologischer Hinsicht ein Be-greifen und betont die Teilhabe des Betrachters am Betrachteten bzw. die Teilhabe des Forschers an seinem Forschungsgegenstand.¹⁹⁷ Dieser verliert durch die Teilhabe/den Prozess der Erkundung seine als fest umrissen geglaubten Grenzen, ebenso wie sich das Objekt der Erkundung nicht ganz abgrenzen lässt. Gleichzeitig führt das gemalte Narziss-Bild dem Betrachter seine Haltbarkeit vor Augen. Es basiert auf einem *anderen* Bildmedium, zeigt sein Fortbestehen als Malerei und steht außerhalb vom Betrachter. Diese Gegenbewegung, das Sehen oder Gegenüberstellen des Bildes, tritt als Bedingung des Prozesses der Bildbetrachtung auf. Auf Erkenntnis allgemein bezogen, wird das Gegenüberstellen und Ablösen des Gegenständlichen vom Prozess seiner Erkundung zu einer zweiten Bedingung von Erkenntnis.

So wie Anblick und Vorstellung, synonym für das Bild-Betrachter-Duo, mal in einen Gegensatz treten, mal verbunden erscheinen, so gehen auch die Methoden der Bildexploration zwischen Sehen und Berühren hin und her. Mal fühlt sich der Betrachter in den Betrachter des Bildes ein und nimmt notgedrungen Anleihen bei sich; mal versucht er sich streng analytisch nur auf das zu berufen, was sich als Bilddarstellung im engeren Sinne beschreiben lässt. Die Narziss-Darstellung führt diese Explorationswege jeweils an ein Extrem und dem Betrachter die Kehrseite eines einseitigen Weges des Erkennens in den Polen des Verschmelzens und Erstarrens vor. Das Erstarren, das das Starren als gebanntes Anschauen im Wort führt (Augen), tritt bei diesen Erkenntniswegen in einen Kontrast zum Verschmelzen als eine Extremform des Berührens (Hand).

Damit nimmt die Narziss-Darstellung implizit eine kritische Position gegenüber der tradierten Trennung von Erfahrung und Erkenntnis ein: Sie zeigt, wie sich Erfahren und Erkennen wechselseitig bedingen und doch in der Unhaltbarkeit eines Bildes münden. Das Narziss-Bild führt seinem Betrachter vor Augen, dass er nichts erkennen kann, ohne sich vom Gegenstand in irgendeiner Weise ›rühren‹ zu lassen. Ein Be-greifen als sinnliche Erfahrung allein genügt jedoch nicht, wenn sich der Gegenstand dann nicht mehr von außen besehen lässt. Und umgekehrt ist kein Erkennen, das Sehen von Dingen möglich, ohne in den Austausch mit dem Gegenstand zu kommen. Das Narziss-Bild weist damit auf allgemeine Methoden der Erkenntnis und ihre Kehrseiten hin. Und hier schließen die Forderungen an Methode zur Exploration eines Bilderlebens an die Erkenntnisse aus der Erlebensrekonstruktion an. Erinnerung sei an die Beschreibung eines Mittelweges zwischen einer mitbewegenden Methode, die bei Goethe in das Extrem des Identisch-Werdens (Verschmelzens) mündet und einem gegenstandsbildenden, rekonstruierenden Vorgehen, das jedoch nicht künstlich werden darf, um der Lebendigkeit des Gegenstands (Erstarren) gerecht zu werden (vgl. Teil II, Kapitel 1.1.1.).¹⁹⁸ Zugleich

196 Diese Seite des Bildes ist analog zum ausgedehnten Prozess einer Bildbetrachtung, in der sich ebenfalls, in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbstbild, mit Vergangenem und Zukünftigem das Bild wie eine lebendige Gestalt transformiert.

197 Verwiesen sei auf die genetische Epistemologie Jean Piagets, der in den kontinuierlichen Prozessen der Assimilation und Akkomodation belegt, dass sich zwischen Erkenntnis-Subjekt und Erkenntnis-Objekt keine scharfe Linie ziehen lässt.

198 An dieser Stelle sei nochmals auf den Zusammenhang der beiden Grundkomplexe, Wahrheit und Täuschung, Einheit und Teilung, verwiesen, die sich durch die Erzählung des Narziss-Mythos nach

erweist sich das Bild als erkenntniskritisch, da die verschiedenen Erkenntniswege immer etwas offenlassen oder im Dunkeln halten. Die Narziss-Darstellung führt uns an einem Bild vor Augen, dass sich die Methode nicht, zumindest nicht ganz mit dem Gegenstand deckt. Gleichzeitig macht sie auf die Entwicklungsbedingungen des Gegenstands (Bild) aufmerksam, ohne die es den Gegenstand nicht geben kann. Gegenstand und Methode konstituieren sich wechselseitig, ohne selbstidentisch zu werden.

4.2 Das erkenntniskritische Potential des Narziss-Bildes

Das Narziss-Bild leistet in der Bildexploration eine empirische Basis für Theorien, die auf unterschiedliche Weise dem Erkenntnisvermögen eines reflexiven, ich-gesteuerten Bewusstsein widersprechen. Das Bild als Erfahrungsmedium macht auf den Übergang von Erfahren und Erkennen aufmerksam und regt zu einer Reflexion der, in der Philosophiegeschichte vielfachen separierten Erkenntniswege an. Es klärt den Bildbetrachter im Erfahrungsprozess über den illusionistischen Charakter des reflexiven Bewusstseins auf, das meint sich vollumfänglich umfassen zu können, indem es ein Verrücken, Entgleiten oder Verschwinden in Szene setzt. Die Fiktionalität des Bildes, der Wunsch einer Haltbarmachung und zugleich die Erfahrung des Unhaltbaren und Prozessualen verweist auf grundlegende Fragen wissenschaftlicher Erkenntnis (1).

Im Konstruktionskern der Bilderfahrung manifestiert sich das Bild-Betrachter-Verhältnis in seiner unauflöselichen Verstrickung. Denn das Sehen eines Bildes lässt sich nicht gänzlich von dem Wissen über Dinge und den Vorstellungen des Betrachters abgrenzen und zugleich verdeutlicht das Bild einen »Riss der zwischen Bild und Wirklichkeit«, der sich nach Didi-Hubermann nie ganz schließen lasse und sämtliche Bilder durchziehe.¹⁹⁹ Das Narziss-Bild widerspricht damit der Vorstellung von Erkenntnis als einer rein abbildenden, die Wirklichkeit wiederholenden Funktion sowie der Wirklichkeit als einer vom Betrachter unabhängigen Gegebenheit. Zugleich reflektiert es die Grenzen von Erkenntnis als die Unmöglichkeit, sich die Welt gegenüberzustellen (2). (Selbst-)Erkenntnis vollzieht sich nicht ohne Anschauung im wörtlichen Sinne, welche sich nochmals auftrennt in ein Sehen und Vorstellen, und die nicht ohne ein Begreifen im haptischen Sinn möglich ist. Und zugleich bleiben oder entstehen, dies macht das Narziss-Bild anschaulich, überall Lücken. Es lässt das Bild als ein Versuch aufs Ganze zu gehen, in den Worten von Derrida zur »Ruine« werden.

4.2.1 Zum Verhältnis von Wahrheit und Täuschung, Spiegel und Schatten

Die besondere Leistung des Narziss-Bildes als Erkenntnismedium kann darin gesehen werden, dass ihm nicht nur eine implizite Kritik an einseitigen Erkenntniswegen (Me-

Ovid ziehen. Auch im Narziss-Mythos geht es um einen Frevel, der sich analog zum Ganzheits-/Schöpfungsanspruch des Bildes lesen lässt. Narziss darf nicht (nur) sich selbst genügen und erfährt in der Spiegelszene sowohl die Täuschung (er ist es selbst), als auch eine unauflöseliche Trennung von sich (er kann sich nicht greifen). Beide Wege der Exploration, auch als Erkenntniswege zu verstehen, scheitern: Der Anblick täuscht (Erkennen) und führt von lebendigen Bezügen weg und die Berührung (Begreifen) konfrontiert mit der Vergänglichkeit der Erscheinung.

199 Vgl. DIDI-HUBERMANN, GEORGES: *Bilder trotz allem* (2003), übers. von. GERMER, PETER, München: Fink 2007 (Bild und Text), S. 224.

thoden) und an einseitigen Gegenstandsbestimmungen entnehmen lässt, sondern dass es in selbstkritischer Manier auf seine Grenzen und Kehrseiten als Erkenntnismedium hinweist. Im Folgenden und in Fortsetzung zu Kapitel 1.3., ein Spiegel(-Bild) und sein Schatten, wird das Verhältnis nun aus erkenntnistheoretischer Perspektive diskutiert. Ein vergleichender Blick in zwei Erkennensmythen, dem Höhlengleichnis von Platon und dem Narziss-Mythos vertieft den Zusammenhang der im Narziss-Bild anschaulich werdende Schattenseite von Erkenntnis.

Der Narziss-Mythos weist in der Frage nach Erkenntnis eine große Ähnlichkeit zum platonischen Höhlengleichnis auf. Dies betrifft u.a. die Wirkqualitäten der Bannung. So wie sich Narziss auch nach der Erkenntnis, dass es sich um ein Bild handelt, von diesem nicht lösen kann, sind es bei Platon in einer Höhle gefesselte Bildbetrachter, die einer Täuschung anheimfallen und die, selbst nach dem Erblicken des ›Wahren‹, den Bildtäuschungen verhaftet bleiben.

»Wenn einer entfesselt wäre und gezwungen würde, sogleich aufzustehen, den Hals herumzudrehen, zu gehen und gegen das Licht zu sehen und, indem er das täte, immer Schmerzen hätte und wegen des flimmernden Glanzes nicht recht vermöchte, jene Dinge zu erkennen, wovon er vorher die Schatten sah, was meinst du wohl, würde er sagen, wenn einer [...] ihm jedes Vorübergehende zeigend, ihn fragte und zu antworten zwänge, was es sei? Meinst du nicht, er werde ganz verwirrt sein und glauben, was er damals gesehen, sei doch wirklicher als was ihm jetzt gezeigt werde?«²⁰⁰

Wie bei Ovid wird die visuelle Täuschung in der Höhle noch durch eine akustische Täuschung, einen Widerhall von Tönen aus der ›realen Welt‹, untermauert. Im Vergleich der beiden Erzählungen fällt auf, dass die Täuschung, die sie beschreibt, nicht dem Bildmedium vorbehalten ist. Sie beruht nicht auf ihm, sondern auf einer spezifischen Form der Wiederholung des Gleichen, das für das ›Wirkliche‹ gehalten wird. Die spiegelnde Wasserfläche, die erscheinenden Schatten und der Widerhall des Echos eint zudem ihre Eigenschaft als Naturerscheinung. Vereinfacht lässt sich sagen: Spiegel und Schatten (als Naturerscheinungen) täuschen gleichermaßen. Sie sind in der Ovid-Quelle sogar synonym gesetzt (vgl. Kapitel 1.3.).

Das Narziss-Bild bringt den Zusammenhang von Spiegel und Schatten bezogen auf Erkenntnisprozesse besonders deutlich zum Vorschein. Es zeigt, wie das Sichtbare das Unsichtbare bedingt; ein Sichtbarmachen die Fragmentierung/Auslöschung befördert, der strahlende Spiegel einen Schatten wirft. Während der Spiegel noch den Augenblick einzufangen sucht, stellt sich bereits Vergänglichkeit ein. Gleiches gilt für jede Form der Sichtbarmachung durch ein künstlerisches Bild. Es verdeckt nicht nur, indem es sichtbar macht, sondern zeigt all dasjenige, das an dieses Sichtbare geknüpft ist, üblicherweise aber im Verborgenen wirkt (vgl. Kapitel 3.1.3., Der schwarze Seins-Grund und die Künstlichkeit der Figur). Während sich bei Platon die Schattenprojektion als täuschende Erscheinung vom wirklichen Sein abhebt, wird der Schatten im Bilderleben zu einer Bildrealität außerhalb des Bildlichen. Er beansprucht gegenüber dem Idealbild, das ebenfalls in der Bildbetrachtung belebt wird, einen höheren Erkenntnisgehalt. Seine Täuschung – und hier zeigt sich die Nähe zwischen dem platonischen Urbild und

200 PLATON: *Der Staat*, übers. von SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, Darmstadt: Schirner 1971, S. 515c-d.

dem Idealbild im Bilderleben – liegt gleichermaßen in der Ganzheitsvorstellung, die eine Einschluss-/Ausschlussgestalt erzeugt und darin das ›Andere‹ negiert.²⁰¹

Die Narziss-Darstellung zeigt die Bildgenese als ein nicht-gelingendes Festhalten, das im doppelten Sinne reflektiert. Die Vergänglichkeit der sinnlichen Erscheinungen, die im Bild u. a. als ein Schwinden dargestellt ist, tritt gegenüber dem vergeblichen Festhalten des Bildes als Realität hervor. Das Prozessuale/Vergängliche avanciert gegenüber dem Wunsch nach Einheit und Verfestigung dessen, was sich als ›Ich‹ darstellt, zu einer Realität außerhalb des Bildlichen. In dieser Hinsicht ist die Narziss-Darstellung erkenntniskritisch – denn sie macht auf die Lücken aufmerksam, die ein sich selbst festhalten wollendes Bewusstsein evoziert: als Bild, als Ich, als Bewusstsein. Auf Erkenntnis allgemein bezogen, bringt das Narziss-Bild zur Anschauung, dass sich ein Erkenntnisinhalt nicht vollständig von Erkennens-Prozessen isolieren lässt. Eine Erkenntnis, die das Bild hervorbringt, lautet: das Sich-Selbst-Sehen erfordert Ausschlüsse, die wie ein Schatten verfolgen (können). Der Betrachter kann somit diesen Schattenseiten begegnen. Er ist in diesem Vorgang kein bloßer Betrachter mehr, sondern involviert, während sich das Bild, auf das er schaut, stetig transformiert.

Das Narziss-Bild zeigt sich, indem es auf seine eigenen Grenzen verweist, in selbst-reflexiver Manier erkenntniskritisch. Es impliziert eine Bildkritik, die sich als Erkenntniskritik lesen lässt, und bezieht sie auf das eigentümliche Faktum, dass die Narziss-Darstellung diese Kritik bildlich in Szene setzt. Darin verweist es auf seine besondere Qualität als Kunst, die es von anderen Bildern (z. B. dem narzisstischen Bild des primären Stadiums) unterscheidet. Indem es mittels seiner ikonischen Differenz zwei Bilder voneinander abhebt und die Grenzen des Bildes als Erkenntnismedium in einem Bild zur Anschauung bringt, behauptet es sich als ein Medium der Erkenntnis. In dieser Weise unterscheiden sich die Spiegeldimensionen (Malerei/optischer Spiegelung) voneinander. Die täuschenden Naturerscheinungen im Höhlengleichnis und Narziss-Mythos sind von anderer Art, da in ihnen keine Behandlung der Spiegelthematik stattgefunden hat.

Nur vordergründig bestätigt das Narziss-Bild die täuschenden Qualitäten, die Bildern in der Tradition einer Bildprojektion bei Platon (Schatten) zugesprochen und worüber sich in den metaphysischen Philosophien ein Rückzug auf das ›Denken‹ begründet. Es setzt diese Täuschung sogar in Szene, indem es die Flüchtigkeit (Unhaltbarkeit) und Ungleichheit der Erscheinung (Bild) darstellt. Gleichzeitig übt die Bilddarstellung Kritik an Formen von Erkenntnis, die Ausschluss und Rückzug als Erkenntnisweg fordern und somit implizit am cartesischen Cogito.

4.2.2 Die bildinterne Kritik am reflexiven Bewusstsein

Die Meditationen von Descartes sind wohl der in der Philosophiegeschichte prominenteste Versuch einer Wahrheitsfindung über die Reflexion in Form eines völligen Rückzugs auf das Denken. Das Denken avanciert zu einer Seinsversicherung und sein Bezug zum Ich zu einer einzigen Gewissheit. Dieses reduktionistische Vorgehen ist in metaphysischer Tradition immer schon einer Erkenntnisauffassung, die sich auf die Welt in

201 Die Idee (Platon) oder das Urbild sind mit dem Idealbild sicherlich nicht synonym.

seiner Erscheinungsvielheit stützt, entgegengestellt. Das Bild zählt sowohl zur erscheinenden und gegenständlichen Welt, wie auch zur Vorstellungswelt. Aufgrund dieser Mittelstellung fällt auf das Bild der Verdacht zu täuschen. Weder lässt sich an ihm ein ›reines‹ Faktum isolieren, noch ist es ein ›reiner‹, vom Sinnlichen befreiter Gedanke, der im Bild zur Anschauung kommt. Die Qualität des Übergangs zwischen der erscheinenden Welt, die ich ›sehen‹ kann und den Vorstellungen, die dieses Sehen lenkt und auf Bilder richtet, wurde in der Bilderfahrung nicht nur belebt, sondern in seinen Widersprüchen und seiner sinnlichen Dimension erfahren.

Die Blicktheorien/Seinsontologien, die im zweiten Kapitel des Reflexionsteils vorgestellt wurden, widersprechen, ob als phänomenologische, gestaltpsychologisch-morphologische oder psychoanalytische Gegenstandsbildung, sowohl den methodischen Paradigmen der cartesianischen Meditationes, als auch dem cartesianischen Cogito, das sich vollumfänglich zu erblicken meint. Hier noch einmal zusammengefasst: In phänomenologischer Manier beschreibt Sartre ein Blickgeschehen in realen Momenten des Blickens und Erblickt-Werdens. Er widerspricht der Möglichkeit einer Selbsterfassung durch den Blick im Sinne des reflexiven Bewusstseins mit der Beobachtung, dass ein Subjekt nicht zugleich sein Objekt-Anderer sein könne. Um das Sein zu erfahren, bedürfe es eines realen Anderen, der die eigene Welt dezentriert bzw. zu einem Abfließen bringt.²⁰² Auf Erkenntnis allgemein bezogen ist nach Sartre keine solche (absolute) Außenperspektive möglich; das ›Ich‹ als Seinseinheit, die auf sich zu schauen vermag, eine Illusion. Lacan geht in seiner Kritik am reflexiven Bewusstsein soweit, die Bewusstseins-Philosophien mit dem illusionistischen narzisstischen Stadium gleichzusetzen. In diesem »Ego- oder Cogito-Zentrismus« falle dann ein Verdacht auf die Welt, diese sei nichts als seine Vorstellungen. Das ›sich sich sehen zu sehen‹ sei ein »Taschenspielertrick« und täusche über eine grundlegende Blickabhängigkeit hinweg.²⁰³ Dieser wiederum liege eine Begehrensfunktion zugrunde, die das Subjekt primär zu einem »erblickten« Wesen (in einem Feld des Begehrens) mache. Lacan spricht hier auch von der »Präexistenz des Blicks« als Urphänomen menschlichen Daseins.²⁰⁴ Das Subjekt ist nach Lacan also nicht nur durch zum größten Teil unbewusste Strebungen, die es nicht überblickt, geprägt, sondern Teil eines Feldes, dem es angehört und von dem es sich nicht scharf abgrenzt. Die morphologische Konzeption des Seins nach Salber beschreibt ein im Bauplan der Natur enthaltenes Verwandlungsprinzip, in welchem die Entwicklungen zu einem ›Anderen‹ hin bzw. die Tendenz des Anderswerdens nicht von dem zu trennen ist, was sich zu einer Gestalt formiert. Das in einem fixierten Denken eingeschlossene Ich stellt im Ausschluss dieses Verwandlungsprinzips und im Ausschluss der Welt aus dieser Perspektive somit eine Illusion dar (vgl. auch Kapitel 1.2.3., Der Subjektbegriff in der Morphologie, Teil II).

Schließlich hält auch aus erkenntnistheoretischer Perspektive das cartesische Cogito, das eine Seinsgewissheit aus einem fixierten Denken als reflexiven Bewusstsein behauptet, einer logisch-dialektischen Auseinandersetzung bei Hegel nicht stand. Die

202 Vgl. Kapitel »Der Blick« SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Sein und das Nichts* (1943), S. 457-538.

203 Vgl. LACAN, JACQUES: »Die Anamorphose (1964)«.

204 Vgl. LACAN, JACQUES: »Die Spaltung von Auge und Blick (1964)«.

implizite Erkenntniskritik des Narziss-Bildes lässt sich hieran in zwei Aspekten verdeutlichen. Zum einen zeigt Hegel, wie der Prozess des Denkens als sein Bestandteil der Denkgestalt immanent ist, wodurch sich keine Erkenntnis als solche ›objektiviert‹ oder quasi ›von außen‹ von den Vorgängen der Erkennensprozesse isolieren lässt. Indem das Narziss-Bild vor Augen führt, dass das Festhalten eines Bildes letztlich nicht gelingt und in einen Gegensatz zum Prozess der Bildbetrachtung gerät, erweist es sich als erkenntniskritisch. So lässt sich das ›Kennen‹ im ›Er-kennen‹ als ein Erinnern verstehen, das im Zeichen des Festhaltens eines Bildes steht. Und auch in der anderen Richtung meint Erkennen eine jähe Konfrontation mit dem sinnlich Erscheinenden, das sich jedoch als vergänglich erweist. Zum anderen – und dies betrifft die Gestalt des ›Anderen‹ – stellt Hegel heraus, wie ein ›für sich sein‹ notgedrungen an ein ›an sich sein‹ gebunden ist bzw. wie ein So-sein ein Anders-sein dialektisch beinhaltet. Hegels Kritik zielt dabei auf Trennungen ab, die das Wesen einer Sache von seiner Erscheinung, das Ganze von den Teilen, das Allgemeine vom Besonderen abheben. Er kritisiert die Abstraktheit der metaphysischen Entitäten und setzt Unterscheidungen an die Stelle absoluter Trennungen.²⁰⁵ Dies gilt gleichermaßen für die Ich-Konstruktion – Hegel spricht vom ›Selbstbewusstsein‹ – wie für jedwede Ganzheitskonstruktion. Diese hegel'sche Denkfigur expliziert einen weiteren Aspekt der impliziten Erkenntniskritik des Narziss-Bildes: Denn Einheit und Teilung treten im Bilderleben als aufeinander bezogen, einander bedingend auf. Das Ganzheitserleben des narzisstischen Bildes erfordert die Teilung; sie konstituiert das Ganze. Und zugleich ordnen sich die ›Teile‹ nicht einfach dem Ganzen unter, sodass sich das Besehene zu einem Ganzen schließen würde. Hier kommt es zu einem Heraustreten aus dem vermeintlich Ganzen, zu Autonomisierungen, Verrückungen.

Das Narziss-Bild führt in die Architektur der Bildgenese und lässt nicht nur die Entstehung des Bildes über den Betrachtungsprozess nachvollziehen, sondern lotet die Grenzen und Kehrseiten des Bildes als primäres Erkenntnismediums aus. Es spielt geradezu mit dem Begriff des Erkennens, der in einer Richtung der Philosophiegeschichte für das Denken unter Ausschluss der Sinnlichkeit reserviert ist. Interessanterweise setzt das Narziss-Bild ein den Meditationen von Descartes analoges Rückzugsmoment der Selbstbesinnung in Szene, das alle ablenkenden Momente aus der Szenerie verbannt hält. Mit dem Schließen der Augen – synonym für einen kontemplativen Moment der Reflexion – entspinnen sich die Vorstellungen der Betrachter. Es verknüpft das Denken als Ausschlussgestalt mit dem Vorstellungsbild. Darin verdeutlicht es die Betrachterabhängigkeit des Bildes und mit ihr die fehlende Objektivität der Denk- oder Vorstellungsgestalt. So als ließe sich die Welt in ihrer Erscheinungsvielfalt (Bildhaftigkeit) nicht ausschließen, so macht sich neben und in den Vorstellungsbildern immer auch das hierzu inkongruente Bild im Bild geltend – stellvertretend für die Unvollständigkeit, die das gesamte Bild als Qualität durchzieht. Diese Inkongruenz und Unvollständigkeit erhält im Bilderleben schließlich einen stärkeren Realitätsanspruch.

Nach dieser Erläuterung der impliziten, bildinternen Kritik des Narziss-Bildes am reflexiven Bewusstsein, werden nun aus entgegengesetzter Richtung tradierte Vorbe-

205 Vgl. SCHNÄDELBACH, HERBERT: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel* (1999), S. 15.

halte gegenüber dem Bild/Bildlichen aus erkenntnistheoretischer Perspektive vorgestellt.

4.2.3 Skepsis gegenüber dem Bildmedium in philosophischer Tradition

Die Vorbehalte gegenüber dem Bild (als Erkenntnismedium) kommen grob aus zwei Richtungen: Metaphysischer und Positivistischer Epistemologie. Ein Bild wird in seiner Mittelstellung zwischen Anblick und Vorstellung, sowie zwischen den miteinander interagierenden Sinnen, Tast- und Sehsinn, weder zu einem Untersuchungsgegenstand des Positivismus, noch zu einem Gegenstand, an dem sich Erkenntnisse generieren ließen – also zu keinem, im Goethe'schen Sinne »glücklichen Gegenstand« ihrer Forschung. Obwohl ein Bild im engeren Sinne gegenständlich ist, verweist es in seiner Vielschichtigkeit sogleich auf Aspekte, die über seine physikalischen Eigenschaften weit hinausreichen. Mit dem Entgleiten des »Objektiven« und der geringen Trennschärfe zu den Vorstellungen, die sich am Bild und im Bild entspinnen, lässt sich an ihm kein eigenständiges Faktum isolieren. Dass sich ein Bildmedium zudem in der Darstellung mit zur Darstellung bringt, wie es u.a. Gadamer, Waldenfels und Boehm (s.o.) betonen, schließt es aus einer positivistischen Perspektive als Medium der Erkenntnis aus – denn wenn nicht *mittels*, sondern *im* Bildmedium gesehen werde, dann mischen sich damit die im Positivismus aufgetrennten Bereiche des »Subjektiven« und »Objektiven«. Da ein künstlerisches Bild aber nicht im engeren Sinne abbildet, sondern darstellt und die Darstellung wie bereits ausgeführt die Vorstellung voraussetzt/belebt, mangelt ihm aus positivistischer Perspektive die Eindeutigkeit. An ihm lässt sich kein fest umrissener Gegenstand isolieren. Schließlich ist mit der positivistischen Forderung nach Objektivität – sprich der Unabhängigkeit des Forschers (Betrachters) vom Forschungsprozess – durch das Hineinziehen des Betrachters ins Bild ein solches Medium als Erkenntnismedium ausgeschlossen. Im Bilderleben der Narziss-Darstellung wird dieser konstitutive Zug des Bildes in der Verschmelzung anschaulich. Das Einswerden wiederum passt grundsätzlich nicht zu wissenschaftlichen Paradigmen, die von einer strikten Subjekt-Objekt-Trennung ausgehen bzw. diese Trennung in der wissenschaftlichen Praxis fordern. Ließen wir umgekehrt das Narziss-Bild seine Positivismus-Kritik aussprechen, so würde es beklagen, nur aus der Richtung des Gegenübertretens des Bildes betrachtet, also vereinseitigt zu werden. Es würde ein Denken in Verhältnissen, sowie den Gegenstandsauflösenden Prozess der Betrachtung einfordern.

Die Bildkritik der metaphysischen Philosophien geht in eine gänzlich andere Richtung. Sie misstraut nicht den (»subjektiven«) Vorstellungsgehalten und den Ideen, die Bilder innewohnen bzw. beleben, sondern ihrer Erscheinung.²⁰⁶ Dabei operiert sie mit verschiedenen Bildbegriffen, hierarchisiert sie oder trennt sie auf. Paradigmatisch ist hier die Unterscheidung zwischen Abbild und Urbild, aber auch die strikte Trennung zwischen den »gemachten« und den »natürlichen« Bildern bei Platon. Die Frage, ob Bilder der Kunst das »Sein« verkörpern oder als Erscheinung sogar über dieses hinwegtäuschen, bleibt bei Platon vom Einzelfall abhängig. Grundsätzlich bemängelt Platon an Bildern (wie auch am geschriebenen Wort), dass sie verfestigend wirken könnten.

206 Wie bereits erläutert, liegt dem die Hierarchie von Abbild und Urbild zugrunde, sowie die Trennung zwischen dem Sein und dem Erscheinenden.

Da Werke der bildenden Kunst (Statuen und Bildern) als Gestalteinheiten in Erscheinung treten, mangle es ihnen an Diskursivität. Damit erschwerten oder hinderten sie den Erkenntnisfluss und die geforderte Performativität der Erkenntnisprozesse, die allein den Zugang zu den Ideen als letzten Wahrheitsgrund ebnen könnten.²⁰⁷ In der metaphysischen Philosophie von Platon bis Descartes verbindet sich auf eigentümliche Weise die Skepsis gegenüber der sinnlichen Erfahrung und ihrer Veränderlichkeit mit der Eigenart des Bildes, einen Moment festzuhalten. Bilder sind in der cartesischen Terminologie Teil der »res extensa«, der ausgedehnten oder veränderlichen Dinge, und gegenüber den »res cogitans« ungeeignet, an ihnen zu letzten Gewissheiten zu gelangen. Derartige Gewissheiten sind in metaphysischer Tradition dem Denken oder den abstrakten Ideen vorbehalten.²⁰⁸ Anders als bei Platon ist es bei Descartes insbesondere der sinnliche Aspekt der Wandlung, der dem Bild als Erfahrungsgegenstand anhaftet und es folglich als Erkenntnismedium ausschließt.

Die implizite Metaphysik-Kritik des Narziss-Bildes lässt sich als eine Kritik an den aufgetrennten Bereichen des »Seins« und der »Erscheinung« verstehen. Die Narziss-Darstellung widerspricht der cartesischen Trennung der »res extensa« (der Erfahrungsgegenständen) von den »res cogitans« (Gedanken) – da Anblick (Bild) und Vorstellung (Betrachter) miteinander verwoben sind. Am Narziss-Bild wird anschaulich, dass das »Wesen« einer Sache, das in den abstrakten Ganzheitsvorstellungen gesucht wird, nicht unabhängig von seiner »Erscheinung« ist und doch nicht in eins fällt.

Dem Bild die Erkenntnisfunktion abzusprechen, gründet – wie gezeigt – in einer Richtung auf der Skepsis gegenüber dem Spürbarwerden des Imaginären im Anschaulichen. Auf der anderen Seite richtet sie sich gegen seine Veränderlichkeit als sinnlicher Erfahrung, sowie zugleich gegen seine Seins-Behauptung als materiales Gegenüber, seine Mittelstellung zwischen »Augen und Hand«. Und obwohl Bilder als Gestalteinheiten erscheinen, erlauben sie keine scharfe Trennung von Subjekt und Objekt. Das Narziss-Bild bringt dies sehr deutlich in Form eines Erlebensprozesses zur Anschauung.

Der positivistischen und metaphysischen Epistemologie stehen auf unterschiedliche Weise phänomenologischen Forschungsparadigmen gegenüber. In einer phänomenologischen Auffassung sind zum einen die Erfahrensprozesse, darunter auch die sinnliche Erfahrung, nicht strikt von »der« Erkenntnis zu trennen. Zum anderen widerspricht sie einer klassischen Subjekt-Objekt-Trennung. Im Narziss-Bild werden diese Paradigmen in besonderer Weise anschaulich, wobei es sie nicht nur verbildlicht, sondern in eine Erfahrung überführt. Das Bild stellt in diesem Sinne einen »glücklichen Gegenstand« der Phänomenologie dar.

207 Vgl. HELMES UND KÖSTER (Hg.): *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart: Reclam 2002, S. 28.

208 Im letztgenannten Aspekt der metaphysischen Bildkritik offenbart sich eine starke Nähe zum Bilderverbot der monotheistischen Religionen. Anstelle des Göttlichen, sind es Ideen (Platon) oder »reine« Gedanken, mit denen Bilder in eine eigentümliche Konkurrenz treten können (nicht müssen). Das Bild, steht wie auch andere sinnliche Erscheinung unter Verdacht (über das Wahre/Wahrhaftige hinweg) zu täuschen.

4.2.4 »Wesens-Schau« und Konstruktion von Wirklichkeit

Um zu zeigen, wie sich in der phänomenologischen Argumentation ein tradierter Bildbegriff verändert, wird nochmals ein Blick in Platons Bildbestimmungen geworfen. Platon bezeichnet die gemachten Bilder gegenüber den Naturbildern (Spiegel, Schatten) als Nachahmungen (griech. *mimesis*). Diese Nachahmungen variieren jedoch zwischen dem, was er als Urbildnerie (griech. *mimetike eikastike*) und Einbildnerie (griech. *mimetike phantastike*) bezeichnet.²⁰⁹ Dem Gedanken liegt die Unterscheidung von Sein und Erscheinung zugrunde. Das gemachte/künstlerische Bild könne als Abbild des Urbildes einen Wesenskern treffen oder am Urbild vorbeigehen und als Erscheinung von etwas Nicht-Existentem seinen Betrachter täuschen. Es variiert in seiner Wahrhaftigkeit – je nachdem, wie stark ein gemachtes Bild (Abbild) durch seine Ähnlichkeit zur Idee am Urbild partizipiert.²¹⁰ Bei Gadamer und bei Husserl finden sich Versatzstücke dieser metaphysischen Sicht auf das Bild. Allerdings kehrt sich das Verhältnis von Abbild und Urbild in phänomenologischer Manier um, wonach der Wesenskern einer Sache an sein Erscheinen – etwa in der Darstellungsweise des Bildes – gebunden ist. Die Umkehrung von Urbild und Abbild gründet zudem auf der Ontologie des künstlerischen Bildes, wonach dem Bild ein »eigenes« Sein zugesprochen wird (s.o.).

»Daß das Bild eine eigene Wirklichkeit hat, bedeutet nun umgekehrt für das Urbild, daß es in der Darstellung zur Darstellung kommt. Es stellt sich selbst darin dar.«²¹¹

Der Sinn des Bildes liege zudem in der Darstellung, die nicht mit einer Abbildung zu verwechseln sei:

»Nachahmung und Darstellung sind nicht abbildende Wiederholung allein, sondern Erkenntnis des Wesens. Weil sie nicht bloß Wiederholung, sondern »Hervorholung« sind, ist in ihnen zugleich der Zuschauer [Betrachter] gemeint.«²¹²

In der Nachahmung liege nach Gadamer ein »Erkenntnisinn« – denn »wer etwas nachahmt, läßt etwas da sein, was er kennt.«²¹³ Den Erkenntnisgehalt des Kunstwerks begründet Gadamer mit Platon darüber, dass es in der *Mimesis* zu einer solchen idealen oder überindividuellen Wiedererkenntnis komme.²¹⁴ Er räumt ein, dass dem Kunstwerk dann (nur) ein Erkenntniswert zugesprochen werden kann, wenn »Erkenntnis des Wahren Erkenntnis des Wesens« meint. Vereinfacht gesagt, wird dem Kunstwerk/dem künstlerischen Bild die Wesensschau zugetraut. In dieser Denkrichtung erfordert die bereits erwähnte Umkehrung des Verhältnisses von Abbild und Urbild sogar das künst-

209 Vgl. GÜNZEL, STEPHAN; MERSCH, DIETER (HG.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 4.

210 Vgl. ebd., S. 153.

211 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 145.

212 Ebd., S. 120.

213 Ebd., S. 118.

214 Vgl. ebd., S. 120. »In Wahrheit ist in der Darstellung der Kunst Wiedererkenntnis am Werk, die den Charakter echter Wesenserkenntnis hat, und das ist gerade dadurch, daß Plato alle Wesenserkenntnis als Wiedererkenntnis versteht, sachlich begründet worden.«

lerische Bild als Erkenntnismedium: »So paradox es klingt: das Urbild wird erst vom Bilde her zum Bilde – und doch ist das Bild nichts als die Erscheinung des Urbildes.«²¹⁵

Aus diesem Satz lässt sich schließen, dass Erkenntnis nach Gadamer bildabhängig ist, da sie einer Vergegenwärtigung im Bild bedarf – dies jedoch nur unter der Prämisse, dass Erkenntnis das Auffinden und Veranschaulichen eines Wesenskerns meint. Denn das Urbild, das in Bildern in Erscheinung tritt, verweise unmittelbar auf ein solches Allgemeines in der Variation der Erscheinungen. Diese neuplatonische Seinsontologie des Kunstwerks hält am metaphysischen Terminus des Urbildes fest und überführt ihn in eine Phänomenologie. Sie trennt sich zudem von der tradierten Vorstellung des Bildes als Abbild von Wirklichkeit. Nicht dadurch, dass es abbilde, sondern dadurch, dass es darstelle, zeige das Bild einen, gegenüber der Phänomenvielfalt invarianten Wesenskern einer Sache. Das Bild stellt eine Konstruktion von Wirklichkeit dar, die nicht gänzlich unabhängig von dieser Wirklichkeit ist. In seiner Mittelstellung zwischen der erscheinenden Welt und ihrer konstruktiv-abstrahierenden Züge bleibt es unentschieden. Darin, so die hier vertretene Auffassung, liegt eines seiner Potentiale als Erkenntnismedium.

Dieser Wahrheitsbegriff von Erkenntnis hat seine Wurzeln in der Phänomenologie Husserls. Sie ist, wie hier herausgearbeitet wird, im Kern eine Bildphänomenologie. Die Nähe zu Platons Erkenntnistheorie lässt sich verkürzt im Auffinden des Eidos als Erkenntnisziel verstehen.²¹⁶ Husserl, als ihr Begründer, soll mündlich überliefert durch Oskar Becker, in einem Vortrag gesagt haben, im künstlerischen Bild sei die »eidetische Reduktion« »spontan erfüllt«.²¹⁷ Die »eidetische Reduktion« bildet einen Kernbegriff und Schlüssel Husserls im Übergang seiner phänomenologischen Psychologie zur Transzendentalphilosophie. Denn mit der Umsetzung der Epoché, der vorurteilsfreien und vorbegrifflichen Sicht auf die Phänomene in ihrer Erfahrungsvielfalt, ist zunächst nur eine Sammlung gegeben. Um in den philosophischen Bereich von Erkenntnis zu gelangen, ist nach Husserl eine »ideierende Abstraktion« nötig. Gesucht wird »das sich in der Variation notwendig durchhaltende Invariante«²¹⁸ als ein Allgemeines oder Exemplarisches, das die Einzelphänomene übergreift. Auf diese Weise lässt sich nach Husserl der Wesenskern einer Sache (Eidos) über die gedanklichen Operationen der Epoché (Enthaltung) und der ideierende Abstraktion im Status der Reduktion finden. Die Nähe zu Platon ist begrifflich mit den Termini der angestrebten »Wesensschau« unübersehbar, während der Weg dorthin stark differiert und die sogenannte erscheinende Welt in ihrer Phänomenfülle zur Grundlage nimmt. Husserl zählt das Kunstwerk zu den Erkenntnismedien, da sich in ihm durch Reduzierung/Einklammerung ein Wesentliches zur Anschauung bringe. In vergleichbarer Weise, argumentiert Jonas das Bild als primäres Erkenntnismedium: Dem Bildentwurf liege ein Ähnlichkeitssehen zugrunde, so wie eine notwendige (und nicht beliebige) Reduktion der Phänomenfülle auf einen beschränkten Bildraum. Im Verhältnis zum Dargestellten müsse die Darstellung Aspekte

215 Ebd., S. 147.

216 Der altgriechische Terminus Eidos bezeichnet gegenüber dem Eikon (Abbild) das Wesen einer Sache oder das »allgemeine Aussehen«.

217 Vgl. GADAMER, HANS-GEORG: »Bildkunst und Wortkunst«, S. 99.

218 HUSSERL, EDMUND: *Phänomenologische Psychologie* (1925), S. 284.

des Gegenstandes weglassen, diese verdichten oder anders erscheinen lassen. Das Bild erzeuge ein Ähnlichkeitsverhältnis zu dem, was es darstelle, und abstrahiere soweit vom Gegenständlichen, dass sich andere Perspektiven auf die Wirklichkeit eröffnen. Die Beschränkung auf den Bildraum stellt hierfür ebenso eine notwendige Voraussetzung dar, wie für Husserl die grundsätzliche Reduktion oder Einklammerung von Wirklichkeit.²¹⁹ Es wäre von da aus verkürzt, das Bild lediglich als Abbild in Gebrauch zu nehmen. Nach Jonas liegt das Bildliche nicht in Nachahmung, Verdopplung oder Imitation begründet, sondern in einer zum Model leicht verschobenen bildlichen Darstellung. Das Narziss-Bild lenkt darauf hin, dass es im Bild um eine solche Verschiebung, um einen ›Anderen‹ geht. Dieser erscheint nicht nur auf der Ebene der Darstellung, sondern im Auseinandertreten dessen, was ein Bild ist und was es zur Anschauung bringt.

»Das Wesentliche des Bildes besteht darin, daß man auf einem Bild etwas sehen kann, was ohne Bilder nicht zu sehen wäre. Bilder zeigen etwas, was sie selbst nicht sind.«²²⁰

4.2.5 Perspektivität und »Störungsform«

Es wird nun weiter ausgeführt, wie im Bild *nicht* ein gleichbleibender Wesenskern das Erkenntnisziel darstellt, sondern eine neue Sicht auf die Welt, die das Bild spontan zur Anschauung bringt. Gadamer verdeutlicht in seiner Seins-Ontologie des Bildes nicht nur die Abhängigkeit des Urbildes vom Bild, sondern beschreibt einen Seinszuwachs, den das Urbild in undenkbar zahlreichen bildlichen Varianten in der Verbildlichung erfährt: »Denn wenn das ursprünglich Eine durch den Ausfluß des Vielen aus ihm nicht weniger wird, so heißt das ja, dass das Sein mehr wird.«²²¹

Darin wird implizit die Potentialität des Bildes angesprochen, Erkenntnis in neuer Form hervorzubringen. Die »eidetische Reduktion« als Ziel einer Transzendentalphilosophie, die auf einer phänomenologischen Psychologie gründet, dem Kunstwerk zuzurechnen, stellt es mit wissenschaftlicher Erkenntnis auf eine Stufe. In ihm kommt nicht nur etwas wiedererinnertes Wesenhaftes zur Anschauung, sondern es ermögele eine neue Sicht auf die Phänomene der Welt. Folgen wir den Erkenntniswegen der Philosophie Husserls so müssten auch die Wege, eine unmittelbare, vorbegriffliche Schau auf Dinge, ebenso wie die Abstraktionsschritte, dem Blick auf das Invariante und Wesentliche im Kunstwerk unmittelbar zur Anschauung kommen und uns dieses in ›neuer‹ Form vor Augen führen. In den Worten von Husserl:

»Das Veranschaulichen im Bild, das im Bilderscheinen das Bewusstsein vom Bildsujet hat, ist nicht ein beliebiger Charakter, der dem Bild anhaftet; sondern die Anschauung vom Bildobjekt weckt eben ein neues Bewusstsein, eine Vorstellung von einem neuen Objekt.«²²²

Es handelt sich in der neuplatonischen Sicht auf das Bild bei Gadamer und Husserl also nicht um eine bloße Umkehr von Abbild und Urbild. Die Erkenntnisleistung des Bildes

219 JONAS, HANS: »Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens«, S. 108-109.

220 WIESING, LAMBERT: *Phänomene im Bild*, München: Fink 2000, S. 10.

221 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 145.

222 HUSSERL, EDMUND: »Phantasie und Bildbewusstsein (1904/05)«, S. 31.

liegt in beiden Theoriegebilden nicht nur nicht in der Funktion einer Abbildung von Wirklichkeit, sondern darin etwas neu und anders beschaubar zu machen. Um diesen Spielraum im Bildersehen geht es auch Waldenfels, wenn er die Selektivität und Kontingenz dieser Erfahrung beschreibt. Ich sehe etwas so und nicht anders und zugleich eröffnet sich ein Möglichkeitsfeld der Sichtweisen – die Möglichkeit es ›anders‹ zu sehen. Sie verweist mit Waldenfels auf die »Perspektivität des Sehens«, die wiederum auf der »Perspektivität des Daseins« gründe. Eine solche Wirklichkeitsnähe bildet wiederum ein Kriterium wissenschaftlicher Güte.

Die verschiedenen Spiegeldimensionen des Bildes, die im dritten Kapitel vorgestellt wurden, haben mit dieser Perspektivität zu tun. Sie verdeutlichen, dass es nicht die *eine* Sicht auf die Wirklichkeit gibt. Bilder der Kunst erinnern uns daran – paradoxerweise indem sie etwas Bestimmtes und dies in bestimmter Weise zur Darstellung bringen. Das Narziss-Bild erzeugt zugleich die Perspektivität, indem es etwas Wesentliches im Bild offenhält: den Blick. Es handelt von den perspektivischen Verrückungen im Begreifbarmachen von Welt. Die Figur des ›Anderen‹, die im Falle des Narziss-Bildes nicht nur symbolisch die Figur im Abbild meint, sondern das Abweichende und Andersartige, welches das gesamte Bilderleben durchzieht, macht das Spiegelbild erst zu einer ›echten‹ Spiegelerfahrung und weicht von unserer alltäglichen Spiegelerfahrung ab, bei der wir uns im Spiegel meinen verdoppelt zu sehen. Das Bild macht darauf aufmerksam, dass Bilder die Wirklichkeit nicht einfach wiederholen bzw. verdoppeln.

»Würde die Malerei lediglich Sichtbares sichtbar machen, so würde sie nur widerspiegeln, was schon da ist. Würde sie dagegen Unsichtbares sichtbar machen, so geriete sie in eine paradoxe Spannungslage, die ihr ein Agieren auf der Grenze zwischen Ordentlichem und Außerordentlichem abverlangen würde. Ähnlich wie die übrigen Künste wäre sie nicht heimisch in dieser Welt, sie würde aber auch nicht in eine andere Welt überwechseln, vielmehr würde sie uns diese unsere Welt anders sehen lassen, befreit von dem ›namenlosen Gewicht‹, mit dem das Alltägliche auf ihr lastet.«²²³

Salber beschreibt diesen Zug des Kunstwerks als »Störungsform« des Alltäglichen.²²⁴ In ihm können wir den notwendigen Ausschlüssen im täglichen Lebensvollzug begegnen und die immanenten Kehrseiten unserer Praktiken entdecken. Paradoxerweise erfordert diese Störung auf das Spiegelbild bezogen eine Form der Dezentrierung – nämlich den Bezug zum Alltäglichen als einer »Realitätsbewegung«²²⁵.

4.3 Das Bild als Erkenntnismedium im Vergleich zur Sprache

Wie bereits deutlich wurde, reicht die Diskussion des Bildes als Erkenntnis-/ Täuschungsmedium weit zurück. Im Zuge des ›pictorial turn‹, datiert auf die frühen 1990er Jahre²²⁶, ist es zu einer Neubewertung des Bildmediums und seiner epistemologischen Bedeutung gekommen. Hierzu tragen insbesondere die sogenannten

223 WALDENFELS, BERNHARD: »Zur Genealogie der Bilder«, S. 48.

224 Vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 107.

225 Vgl. ebd., S. 105f.

226 Vgl. GÜNZEL, STEPHAN; MERSCH, DIETER (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 10ff.

Erfahrungswissenschaften und ein sich mit ihnen verändernder Wissenschaftsbegriff bei, der zwischen Erfahren und Erkennen oszilliert. Sie stützen sich (wie auch diese Studie) auf phänomenologisch-hermeneutische Paradigmen. Einfluss auf die Diskussion hat auch eine veränderte Wissenschaftslandschaft, die vermehrt mit sogenannten bildgebenden Verfahren arbeitet – wobei das Bild aus dieser Richtung vorwiegend als Hilfsmittel und zur Visualisierung dient und nicht als eigenständiges Erkenntnismedium gesehen wird.

Der Text-Bild-Vergleich, der im empirischen Teil die Konstruktionsbeschreibung untermauert, kann hier als Anschauungsbeispiel in der Frage der Autonomie des Bildmediums herangezogen werden. Die Autonomie des Bildes gegenüber der literarischen Quelle soll exemplarisch an einem der geführten Tiefeninterviews vorgeführt werden (*Kapitel 4.4.1.*). Im *Kapitel 4.4.2.* werden die Argumente vorgestellt, die dagegensprechen, das Bild als ein Erkenntnismedium in Anschlag zu nehmen. In den meisten Gegenpositionen geschieht dies in Form einer Gegenüberstellung des Bildmediums zur Sprache/des Denkens. Unter *Kapitel 4.4.3* wird die Abstraktionsleistung des Bildes in Analogie zur Sprache diskutiert. Es setzt die Diskussion um die Grenzbereiche des Erfahrens und Erkennens fort. Während einige ›Fürsprecher‹ das Bildes als Erkenntnismedium aus seiner Analogie zur Sprache heraus argumentieren, greift *Kapitel 4.4.4.* Positionen auf, die von der Eigenständigkeit und Autonomie des Bildmediums ausgehend, ein gegenüber der Sprache nicht ersetzbares Erkenntnis-Potential herausarbeiten. Es folgt schließlich der Austausch der Theorie mit den bisherigen Erkenntnissen über das Narziss-Bild.

4.3.1 Die Autonomie des Bildmediums gegenüber der literarischen Vorlage

Die Frage der Autonomie des Bildmediums lässt sich an dem Bild-Text-Vergleich (Ovid/Caravaggio) exemplarisch diskutieren. Hier noch einmal in der Zusammenfassung: Der Bild-Text-Vergleich zwischen dem Narziss-Mythos in Erzählung und bildlicher Darstellung erbrachte eine nicht allzu verwunderliche Nähe in den Kernthemen des Erlebens. Wahrheit und Täuschung, ein durchgängiger Grundkomplex des Mythos, spitzt sich in der Erzählung in einem Umschlag vom Verkennen in das Erkennen eines Bildmediums zu; im Erleben des Narziss-Bild wird der Grundkomplex insbesondere in der Konstruktionserfahrung, der wechselseitigen Bild-Betrachter-Abhängigkeit spürbar. Sowohl in der Bilderfahrung, wie in der Erzählung des Mythos stellt sich das Bild abwechselnd als ein Medium der Täuschung, dann wieder als ein Medium der Erkenntnis dar. Im Zuge der Bilderfahrung fühlt sich der Betrachter letztlich vor einen ›echten‹ Spiegel gestellt. Dabei setzt er sich mit Lebenstäuschungen, Selbst-Idealisierungen und ›unschönen‹ und abgespaltenen Wahrheiten des eigenen Lebens auseinander. Wie die Bilderfahrung, so behandelt auch die Erzählung den Grundkomplex von Wahrheit und Täuschung. Es kommt im Nacheinander der Erzählung zu Zuspitzungen, Verkehrungen und Umschwüngen des Komplexes.

Neben der Nähe sind auch die medialen Besonderheiten in der unterschiedlichen ›Darstellung‹ des Narziss-Themas hervorgetreten. Im Falle des Narziss-Mythos akzentuieren Bild und Erzählung unterschiedliche Aspekte der gemeinsamen Kernthematik. Rückblickend auf die Erlebensfiguration lässt sich sagen, dass sich das Narziss-Thema

im Bilderleben auf die Bildthematik hin verdichtet, was nicht meint, dass darin lediglich die Bildszene bebildert wird. Das Bildliche in seiner Qualität des Idealen und Vollkommenen durchzieht vielmehr auch die Erzählung. Ein wesentlicher Unterschied liegt jedoch in der medialen Erfahrung selbst. Das, was Narzissmus im weitesten Sinne beschreibt, vollzieht sich in Form einer umfassenden Spiegelerfahrung als sinnliche Erfahrung. Diese sinnlich nahe Erfahrung entspricht dem, was Merleau-Ponty als die Körperlichkeit einer Wahrnehmungsreflexion beschreibt. Sie versetzt den Betrachter in die Narziss-Szene selbst, ohne dass dieser die Erzählung kennen muss. In diesem Sinne ›erzählt‹ das Bild den Mythos auf eine Weise, die den Betrachter bannt und wortwörtlich mit ins Bild holt. Unabhängig von der Erzählung wird der Betrachter vom Bild in seinen edlen und zugleich kompromittierenden Zügen körperlich eingenommen. Er setzt sich mit der Frage auseinander, wer oder was ihn da anblickt und welche Rolle er dabei spielt. Die Anziehung geht bis zum Identisch-Werden, das Abstoßende bis hin zum völlig Fremd-Werden.²²⁷ Der Unterschied zur Erzählung: der Betrachter erfährt dies am eigenen Leibe. Wie in der Erzählung der Leser/Zuhörer, so vermag sich der Bildbetrachter zwischenzeitlich auf seine Außen/Betrachter-Position zurückzuziehen.

Exemplarisch konnte die Autonomie des Bildmediums gegenüber der erzählerischen Vorlage anhand des Vergleichs von Erzählung und Bild belegt werden. Besonders auffällig wurde die Autonomie des Bildmediums in einem Interview mit einem 18-jährigen Schüler, der den Narziss-Mythos nicht kannte. Dies wird hier kurz skizziert: Im Vordergrund stehen zunächst die Sehnsüchte des Probanden auf das eigene Leben bezogen. Das Bilderleben vollzieht sich als ein kreisender und nicht enden wollender Such- und Entscheidungsprozess zwischen Enthusiasmus und Anstrengung. Die Fülle von Fragen und verborgenen Antworten, die das Bild in seiner Zweiteilung bereithält, lassen den Probanden wortwörtlich nicht los. Nach dem offiziellen Ende nach zwei Stunden bittet der Proband immer wieder darum, doch noch ein bisschen länger auf das Bild schauen zu dürfen, worin sich die Grundqualität der Bannung niederschlägt, die auch die Erzählung prägt. Im Bilderleben verspürt der Proband sehr deutlich, auf eine Richtung im Sinne einer Bilddeutung setzen zu müssen, um sich vom Bild lösen zu können, und zugleich, dass das Bild eine solche eindeutige Richtung nicht vorgibt und den Betrachter in einem verheißungsvollen Suchprozess hält. Dieser endlose Prozess, die Unhaltbarkeit jeder entschiedenen Richtung und jedes sich einstellenden Bildes begegnet dem Betrachter zudem in Form eines festumrissenen bildlichen Gegenübers, das eine bestimmte Aussage zu treffen scheint. Auf das eigene Leben bezogen stellt sich der Proband in der Betrachtung des Bildes vor die Frage, welche (berufliche) Richtung er einschlagen möchte. Hier handelt es sich um die Schwierigkeit, auf ein (Selbst-)Bild zu setzen, das nicht das eigene sein kann, da die Vorstellungen der Eltern, gesellschaftliche Anforderungen hineinspielen (das ›Andere‹ der Bilderfahrung). Dem Probanden begegnet dabei die Problematik des Betrachtens als solcher, denn er erlebt, wie dies eine Entscheidung sogar erschweren kann, da sie ihn vom Tun abhält. Damit belebt das Bild in der Interviewsituation ein Grundthema des Narziss-Mythos: Im gebannten Schauen auf ein Bild – unabhängig vom Erkennen der Bildbeschaffenheit – lässt sich

227 Und auch dies ist eine allgemeine Bildcharakteristik nach Waldenfels – das Bild kann in die Extreme eine puren Selbstbildes und eines puren Fremdbildes kippen.

kein Leben führen. Ohne den Mythos zu kennen, kommt der Proband schließlich zu dem Schluss: »Das was du im Leben machen möchtest, musst du in der Realität tun«. Er imaginiert, dass auch der Betrachter im Bild aufsteht und sich aus der Betrachtung löst. Damit erst gelingt es dem Probanden erst nach zwei Stunden und vierzig Minuten das Interview zu beenden.

Der Betrachter des Bildes in der Erzählung nach Ovid und der Bildbetrachter des Narziss-Bildes von Caravaggio erfährt eine Bildbannung. Anders als in der Erzählung, in der ebenfalls ein verheißungsvoller Ganzheitsanspruch bannt, wird der Leser selbst aber nicht so stark verwickelt, dass er die Bannung an sich selbst spürt. Vielmehr hält die Erzählung das Narziss-Thema durch das Nacheinander der Episoden, durch die schillernden Landschafts- und Personenbeschreibung und nicht zuletzt die Verwandlungsvielfalt derart in einem lebendigen Fluss, dass das Schicksal des Narziss mehr von außen besehen wird. Hierzu trägt auch der auktoriale Erzähler bei, welcher eine Metaperspektive auf das Geschehen eröffnet. So ließe sich vom Leser der Erzählung eher sagen, dass er ein (außenstehender) Betrachter der Szene ist als vom Betrachter des Narziss-Bildes, der in die Szene geholt wird.

Neben der sinnlichen Dimension, die Bilderleben und Text unterscheiden, vermitteln sich auch die Inhalte auf medial andere Weise. Über die Verbundenheit zwischen Bild und Betrachter, die im Bilderleben entdeckt wird – »Iste ego sum! »Ich bin es selbst!«²²⁸ – gerät der Bildbetrachter des Narziss-Bildes ins freudige Erstaunen und nicht in die Verzweiflung. Die Notwendigkeit des Anderen, im Bilderleben als eine unerfüllte Sehnsucht beschrieben, wird im Bilderleben als Unverbundenheit mit dem Bild im Phänomen der Fremdheit, aber auch darin spürbar, dass das eigene Bild durch reale Andere konstituiert wird. Aber – wie in der Erzählung ist dieses ›Andere‹ das Außerbildliche, ohne den kein Leben möglich ist. Im Bild findet sich im Bild ein Anderer, der auf die Vergänglichkeit des Lebens hinweist und Dynamik ins Bildgeschehen bringt. Wie in der Erzählung, aber am eigenen Körper, erfährt der Betrachter des Narziss-Bildes, dass er ein Bild nicht ewig betrachten kann, da es von den Lebensbezügen wegführt. An dem vorgestellten Beispiel wird deutlich, dass der Narziss-Mythos auf eine andere Weise am Bildmedium ohne Kenntnis der literarischen Quelle erfahrbar wird.

Diese Autonomie des Bildmediums wird in Kapitel 4.4.4 wieder aufgegriffen und von hier ausgehend seine Potentialität als Erkenntnismedium in Abgrenzung zur Sprache diskutiert. Ob es sich bei der Autonomie um eine notwendige Voraussetzung handelt, das Bild als Erkenntnismedium zu behaupten, sei (noch) dahingestellt.

4.3.2 Argumente gegen das Bild als Erkenntnismedium aus der Perspektive der Sprache

Es ließen sich grob drei Hauptargumente ausmachen, die aus der Perspektive der Sprache und des Denkens gegen das Bild als Erkenntnismedium sprechen. Während das Denken und die Sprache im engeren Sinne unhinterfragt als Medien der Erkenntnis gelten, so wird ›dem Bild‹ aufgrund seiner mangelnden *Diskursivität* (1) diese Leistung vielfach abgesprochen. Die mangelnde Diskursivität des Bildes wird damit begründet, dass

228 PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, S. 157.

sich dem Bild im Gegensatz zum Wort nicht widersprechen lasse. In dieser Weise argumentiert unter anderen der Medienkritiker Neil Postman seine Vorbehalte gegenüber dem Bildmedium. Die Einwände beziehen sich jedoch auf Bilder der Unterhaltungs- und Werbeindustrie. An ihnen bemängelt Postman die vereinheitlichenden, beschönigenden Tendenzen, durch die sich das ideale (Werbe-)Bild von den Realitäten entferne, jedoch die Realitätswahrnehmung der Bildkonsumenten subtil präge und verzerre.²²⁹ Die mangelnde Diskursivität bezieht sich hier auf die vordergründige Beweiskraft, die Bildern in der Wahrnehmung zukommt. Besonders anschaulich wird diese Kritik am fotografischen Bild, denn es gibt seinen Konstruktionscharakter gegenüber dem gemalten Bild nur in Ausnahmefällen zu erkennen und behauptet sich als ein Medium, das den Moment einzufangen vermag: »Es ist so gewesen!«²³⁰ Diesen Sinngehalt (Noema) der Fotografie, das Festhalten eines vergangenen Moments, beschreibt Roland Barthes auch als »das Unveränderliche«, das der Fotografie anhafte.²³¹ Aus dieser Richtung also wäre es die Festlegung und die Seinsbehauptung, der sich nicht widersprechen lasse. Da das Bild als festgehaltener Moment in die Vergangenheit reicht – auch wenn sich die Bildgenese immer wieder und immer wieder auf gleiche Weise in der Betrachtung reinszeniert –. erscheint es als Erkenntnismedium nicht offen und prozessual genug. Am Bild, so die mögliche Kritik, lasse sich folglich nichts Neues explorieren.

Wird dagegen nicht der »dagewesene Moment« als unhinterfragbare Seinsbehauptung zum Problem, sondern der *Konstruktionscharakter* (2) des Bildes, so richtet sich Kritik wiederum gegen eine mögliche Realitätsferne oder Subjektivität des Bildentwurfs. Denn das fotografische oder gemalte Bild fängt nicht nur die Zeitlichkeit ein, auch der besondere Blick, die Perspektive, die Apparatur und Materialität schlägt sich im Bild

229 POSTMAN, NEIL: *Wir amüsieren uns zu Tode: Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie* (1985), 18. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer 2008, S. 19–20. »Eine Botschaft macht eine bestimmte, konkrete Aussage über die Welt. Die Formen unserer Medien und die Symbole, durch die sie einen Austausch ermöglichen, machen jedoch keine derartigen Aussagen. Eher gleichen sie Metaphern, die ebenso aufdringlich wie machtvoll ihre spezifischen Realitätsdefinitionen stillschweigend durchsetzen.«

230 BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. von. LEUBE, DIETRICH, 1. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 87. Mit »da sein« meint Barthes die Entstehungsbedingungen des Bildes: das, was auf dem Bild zu sehen ist, muss in einem spezifischen Moment der Vergangenheit vor die Linse einer Kamera getreten sein.

231 Vgl. ebd., S. 86. Er hebt diese Eigenart des fotografischen Bildes vom gemalten Bild ab: »Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können »Chimären« sein, und meist sind sie es auch. Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist.« So ist es beim gemalten Bild einerseits der Konstruktionscharakter, der ein Bild irreal-imaginär erscheinen lässt und ihm den Ruf einbringt über die Realitäten hinweg zu täuschen. Seine Herkunft, seine Bezüge und seine Wirkung sind uneindeutig. Das fotografische Bild dagegen kann als ein So-Dagewesenes (in der Sichtweise von Barthes) nicht mehr hinterfragt werden – und wäre aus diesem Grund als Erkenntnismedium ungeeignet. Diese Sicht auf die Photographie wäre jedoch einseitig, wenn das fotografische Bild als Kunstwerk nicht von anderen Bildzwecken unterschieden würden. Als Kunstwerk stellt es dar, als Photographie, die ein Da-Gewesen-Sein beweist – etwa in Kriminalfällen – fungiert das fotografische Bild als Abbildung von Wirklichkeit.

nieder. Bilder der Kunst sind gemacht und nicht vorgefunden. Diese Seite von Erkenntnis, sein Konstruktionsgehalt, so meine These, bleibt im Erkenntnismedium ›Sprache‹ stärker als beim Bild verborgen. Bilder begegnen ihren Betrachtern anders als sprachliche Gedankengebäude als Einheiten. Sie gewinnen (teils) eine mit lebendigen Wesen vergleichbare Eigenständigkeit und Gestalthaftigkeit.

Ein weiteres Argument gegen das Bild als Erkenntnismedium zielt weder auf seine mal täuschende, mal verfestigende Realitätsbehauptung, seine Realitätsferne oder Konstruiertheit, sondern auf seine *mangelnde Übersetzbarkeit* (3). Dieses Argument setzt die Notwendigkeit einer Überführung des Bildlichen in das Sprachmedium voraus und/oder sieht die Überführung ins Sprachmedium als zu ungenau an. Diesem Argument der mangelnden Übersetzbarkeit des Bildes widersprechen alle bildtheoretischen Positionen, die die besondere Erkenntnisleistung des Bildes gegenüber der Sprache betonen und die von keiner Übersetzungsnotwendigkeit ausgehen. So weist unter anderen George Didi-Hubermann auf die Unmöglichkeit hin, ein Bild gänzlich zu dechiffrieren, worin er die Eigengesetzlichkeit des Bildes gegenüber der Sprache betont. Der Betrachter, der nach Didi-Hubermann zugleich ein Betrachteter ist, mache zunächst die Erfahrung des Nichtartikulierbaren und begegne der Intransparenz des Bildes.²³² Darin aber vollzieht sich eine zentrale Erkenntnis: der Betrachter begegnet im Bild all dem, was nicht offen-sichtlich ist. Während es Didi-Hubermann nicht primär daran gelegen ist, das Bild als Erkenntnismedium zu argumentieren, gelangt Hubert Damisch zu einer explizit epistemologischen Aussage in Bezug auf das Bild als Erkenntnismedium: »Comment, dans la peinture, non seulement ça montre, mais ça pense.«²³³.

Darin unterstellt er dem Bild eine eigene Denkstruktur. Er will am Bild zeigen, wie dieses selbst zur Wissensexploration vergleichbar mit einem philosophischen Diskurs beiträgt und befragt in seinen Untersuchungen insbesondere Malereien auf ihr theoretisches Potential hin. Dieser Sichtweise folgt auch diese Arbeit; sie wird abschließend im Rahmen einer Reflexion der medialen Bedingungen der Studie diskutiert.

4.3.3 ›Abstraktion (und Einfühlung)‹ als Erkenntnisvoraussetzung im Bild und Sprachmedium

Im Folgenden werden die Voraussetzungen kontrovers diskutiert, unter denen Bild und Sprachmedium als Erkenntnismedien gelten. In der Gegenüberstellung von Bild und Sprache stellt die jeweilige Abstraktionsleistung des Mediums ein Hauptkriterium der Argumentation dar. Abstraktion wird in der Diskussion zur stillschweigenden oder expliziten Voraussetzung einer Anerkennung des Mediums als Erkenntnismedium. Zum einen wird in der Betonung der Abstraktion als Erkenntnisvoraussetzung gegenüber seinem Gegenstück, der Einfühlung, nochmals die klassische Trennung zwischen den Bereichen des Erfahrens und denen des Erkennens deutlich. Zum anderen stellt Abs-

232 Vgl. ALLOA, EMMANUEL: »George Didi-Hubermann«, in: BUSCH, KATHRIN und DÄRMANN, IRIS (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich*, München: Fink 2011 (Eikones), S. 139-152, hier S. 147.

233 DAMISCH HUBERT: *Der Ursprung der Perspektive* (1993), übers. von JATHO, HEINZ, Zürich: Diaphanes 2010, S. 458.

traktion eine Charakteristik dar, die – wie die Ausführungen zeigen werden – Sprache und Bild in besonderem Maße teilen.

Das Begriffspaar ›Abstraktion und Einfühlung‹ ist wesentlich durch den Kunstpsychologen Wilhelm Worringer geprägt. Worringer akzentuiert jedoch stärker den »Abstraktionsdrang«, durch den das Kunstschaffen menscheitsgeschichtlich motiviert werde. Wenngleich es Worringer nicht darum geht, das Kunstwerk – und im engeren Sinne das Bild – als Erkenntnismedium zu argumentieren, so stellt er an ihm doch die schöpferische Leistung heraus, die das Kunstwerk zu einer reflexiven Form der Selbstbehandlung des Menschen macht. Noch expliziter als Worringer beschreibt Hans Jonas das Bild als ein primäres Erkenntnismedium des Menschen. Es handelt sich um eine Anthropologie, die im Nachzeichnen der Erkenntniswege vor der sprachlichen Entwicklung auf Bilder trifft. Von dieser Ursprungserfahrung ausgehend sucht sie die Bezogenheit der Sprache und des Denkens auf die frühen Bilder zu belegen. Das Bildermachen/Bildersehen sei »die erste Form theoretischer Wahrheit – der Vorläufer verbal beschreibender Wahrheit, die ihrerseits der Vorläufer wissenschaftlicher Wahrheit ist.«²³⁴ Das Bild besitze gegenüber der Sprache aufgrund seiner »relativen Einfachheit« hermeneutische Vorteile, sei aber ein Phänomen, das schwerer fassbar sei.²³⁵ Jonas bezeichnet den Menschen als »Homo Pictor« (s.o.), der, mit diversen Vermögen ausgestattet, ein bildmachendes und bilderkennendes Wesen sei. Aufbauend auf seiner Fähigkeiten Ähnlichkeiten wahrzunehmen, komme es im Bildschaffen zu einem Entwurf, der gezielt Aspekte der Bildvorlage oder des Modells weglasse. Jonas bezeichnet dies als »die Freiheit des Bildens«. Diese Fähigkeit ermögliche es ihm, nie ›so‹ gesehene Aspekte eines Gegenstands in der »Freiheit der Übertragung« zu vergegenwärtigen oder gar zu erfinden. Die Bildentwürfe des Menschen verdeutlichten sein Abstraktionsvermögen, wie seinen Erfindergeist.

»Aber von allem Anfang sind Abstraktion und Stilisierung dem bildlichen Vorgang inhärent, indem die Forderungen der Ökonomie sich mit der Freiheit der Übertragung begegnen; und in der Ausübung eben dieser Freiheit kann die Norm des Gegebenen auch gänzlich verlassen werden für die Schöpfung nie gesehener Formen: das Bildvermögen öffnet den Weg zur Erfindung.«²³⁶

Die Ableitung zum Bild als Erkenntnismedium erfolgt über eine Beschreibung der menschlichen Vermögen. So argumentiert Jonas das Bild als Erkenntnismedium über die menschliche Abstraktionsleistung, die dem Bildschaffen zugrunde liegt und betont insbesondere die Vielschichtigkeit des Sehens (zwischen Anblick und Vorstellung): »Gesicht ist das hauptsächlichliche Sinnesmedium sekundärer Darstellung, weil es nicht nur der Haupt-Gegenstandssinn, sondern auch die Heimat der Abstraktion ist.«²³⁷

234 JONAS, HANS: »Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens«, S. 121.

235 Vgl. ebd., S. 106.

236 Vgl. ebd., S. 110. »Aber von allem Anfang sind Abstraktion und Stilisierung dem bildlichen Vorgang inhärent, indem die Forderungen der Ökonomie sich mit der Freiheit der Übertragung begegnen; und in der Ausübung eben dieser Freiheit kann die Norm des Gegebenen auch gänzlich verlassen werden für die Schöpfung nie gesehener Formen: das Bildvermögen öffnet den Weg zur Erfindung«.

237 Vgl. ebd., S. 111.

Jonas spricht der Wahrnehmung generell (wie auch Husserl) einen »eidetischen Gehalt«²³⁸ zu. Denn aufgrund des menschlichen Vermögens, Ähnlichkeiten wahrzunehmen, sei der Mensch in der Lage, »das Eidos vom Dasein zu trennen oder die Form vom Stoff«²³⁹. Im Wiedererkennen einer Sache zeige sich die Leistung der Abstraktion verdoppelt, da sie das Gegenständliche nicht nur auf das Wesentliche reduziere und dupliziere, sondern auch konstant halte. Das Bildvermögen baue auf diesen Vermögen auf und in ihm werde eine »neue Ebene der Mittelbarkeit« erreicht:

»Das Bild wird losgelöst vom Gegenstand, d.h. die Anwesenheit des Eidos wird unabhängig gemacht von der des Dinges. Das Sehen bereits enthielt ein Zurücktreten von der Andringlichkeit der Umwelt und verschaffte die Freiheit distanzierteren Überblicks. Ein Zurücktreten zweiter Ordnung liegt vor, wenn Erscheinung als Erscheinung ergriffen, von der Wirklichkeit unterschieden und, mit freier Verfügung über ihre Anwesenheit, interpoliert wird zwischen das Selbst und das Wirkliche, dessen Anwesenheit nicht frei verfügbar ist.«²⁴⁰

In dieser Argumentationslinie wird das Bild implizit zu einem Erkenntnismedium erhoben. Und zwar indem es wesentliche Aspekte einer Sache bildlich festzuhalten vermag, sie aus der Zeitlichkeit löse und einen Betrachter zu sich in Distanz setze.²⁴¹ Über die »Abstraktion« als Prozess des Weglassens und Verdichtens, der Distanznahme und der Neuschöpfung begründet Jonas, dass das Bild ein (primäres) Erkenntnismedium darstellt. Die Seite der »Einführung«, die das Bildermachen wie das Bildersehen gleichermaßen konstituiert – und dies bringt die Erlebensexploration der Narziss-Darstellung deutlich zur Anschauung – scheint in dieser Argumentation weitestgehend ausgeblendet. Ein Bild mache nach Jonas »bis zu einem gewissen Grade tatsächliche Erfahrung überflüssig, indem es etwas von ihrem wesentlichen Gehalt ohne sie verfügbar macht.«²⁴²

Die Frage nach Erkenntnis im Verhältnis zur Empfindung diskutiert auch der Psychologe Erwin Straus in seinem Standardwerk »Vom Sinn der Sinne«. Wie Jonas betont er Abstraktionsvorgänge als Grundlage von Erkenntnis. Erkenntnis erfordere Distanzbewegungen, insbesondere die der Selbstdistanz, die ein Abstrahieren vom momentan Gegebenen ermöglichen und somit zu Voraussetzung für Erkenntnis werde. Erst dann würde etwas, das in der Empfindung »für mich ist« zu einer allgemeinen und zeitresistenten Aussage über das »so-sein«.²⁴³

238 Vgl. ebd., S. 117.

239 Ebd., S. 116.

240 Ebd., S. 119.

241 Ebd., S. 112. »Aus solcher zeitlosen Gegenwart begegnet das Bild dem zeitgebundenen Betrachter in einer Anwesenheit, die ebenso den Schatten des eigenen Werdens von sich getan hat, wie sie dem Werdefluß des Beschauers enthoben bleibt.« Diesen Zug beschreibt Worringer als eine Form der Raum-Zeiterlösung, die der Entäußerungs-Funktion des Bildes zugrunde liege (s.o.)

242 Ebd., S. 120.

243 Vgl. STRAUS, ERWIN: *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie* (1935), Berlin-Göttingen-Heidelberg: Springer 1956, S. 329ff.

»Die Erkenntnis strebt dahin, die Dinge so zu fassen, wie sie an sich sind. Gesetzt nun, sie würden für einen Augenblick unverhüllt in solcher Gestalt sichtbar, wie sie an sich sind, wir hätten doch noch keine wahre Sicht von ihnen. Alles Gesehene wäre doch dem Augenblick des Sehens verhaftet. Darum ist jene Annahme, die Dinge könnten sich unserem Blick so zeigen, wie sie an sich sind, widersinnig. Die Auflösung der perspektivischen Verzerrung, der zeitlichen sowohl der räumlichen fordert, daß ich mich als Erkennender gleichsam von mir selbst löse.«²⁴⁴

Wenngleich Straus nicht vom Bildersehen im engeren Sinne spricht, wird in diesem Zitat deutlich, wie wenig ›Erkennen‹ der Autor dem ›Sehen‹ zutraut, da es dem Augenblick verhaftet sei. Interessanterweise gilt gleiches nach Straus auch für die Sprache. Sie müsse, um als Erkenntnismedium zu gelten, die Zeitlichkeit von sich abstreifen: »Das Wort muss von dem Akt des Sprechens, der Gedanke von dem Prozeß des Denkens abgelöst werden können.«²⁴⁵ Trotz dieser Verbindung wird in den weiteren Ausführungen deutlich, dass Straus diese Abstraktionsleistung einzig dem Denken und der Sprache zutraut. Während das ›Sehen‹ – und mit ihm implizit das Bildmedium – Erkenntnis geradezu ausschliesse, liege allein in der Sprache die Möglichkeit sich »vom Dasein in der Perspektive des Augenblicks« und vom »Mitvollzug« zu lösen.²⁴⁶ Tatsächlich impliziert diese Position eine Trennung des Erkenntnis-Subjekts vom Erkenntnis-Objekt, die im Gesamtwerk von Straus zugleich stark angefochten wird.²⁴⁷ Gegen derartige Festigkeiten, die den Prozess und den Mitvollzug von *der* Erkenntnis abschneiden, richten sich (neben Straus selbst) auf unterschiedliche Weise Hegel und Nietzsche in ihrer umfassenden Metaphysik- und Positivismus-Kritik (s.o.).

Es lässt sich festhalten, dass der »Mitvollzug« des Betrachters – implizit oder explizit – vielfach Grund ist, dem Bild die Erkenntnisleistung abzusprechen (s.o.). Das Hineingeraten in ein Medium wird jedoch aus der hier gewählten Perspektive nicht zu einem Ausschlusskriterium, das Bild als Erkenntnismedium anzuerkennen. Vielmehr entspricht das Mitvollziehen im Forschungsprozess dem konstruktivistischen Paradigma, das den Forscher als einen unablösbaren Teil des Forschungsprozesses konzipiert. Das methodische Gebot der Mitbewegung (in phänomenologisch fundierten Wissenschaften) fordert geradezu den Mitvollzug, um dem Gegenstand der Exploration gerecht zu werden. Zugleich würde in einer einseitigen Forschungsrichtung, die nur mit-

244 Ebd., S. 330.

245 Ebd., S. 331.

246 Ebd., S. 332.

247 Vermutlich gründet sie auf der Hartnäckigkeit, mit der sich ein Erkennen vom Erfahren abheben will – zurückzuführen auf die Tendenz des Menschen, über sich hinauswachsen, sprich etwas außerhalb der eigenen Lebensvollzüge erkennen zu wollen. So finden sich allorts Festigkeiten, die den Prozess und Mitvollzug abschneiden – und zwar nicht nur auf Seiten der auf positivistischem Denken sich aufbauenden Schulen, sondern auch in den phänomenologisch-fundierten Denkschulen: so innerhalb der Psychologie nicht nur in der Elementenpsychologie und dem Behaviourismus, sondern auch bei den Gestaltpsychologen im Haltmachen bei »Endgestalten«, in der Psychoanalyse in Form einer kausalen Rückführung der Störungsform auf ein bestimmtes Ursprungerlebnis, im Rückgriff qualitativer Psychologie auf »unsterbliche« Ideen, die sich in anderer Terminologie als Eidos, Wesenskern, Urbild, Grundqualität oder in zeitüberdauernden Grundkomplexen wiederfinden.

vollzieht, aber keine Distanz zum Untersuchungsgegenstand erlaubt, keine Erkenntnis gewonnen. Und hier schließt sich der Kreis zur Theorie und Methode, die dieser Arbeit zugrunde liegt: Mitbewegung und Konstruktion sollten sich im Forschungsprozess nicht nur die Waage halten, sondern aufeinander bezogen bleiben (s.o.). Ganz im Sinne der methodischen Paradigmen, die Goethe (als Vordenker der Phänomenologie) seinen Forschungsgegenständen entnimmt, befindet sich auch diese Untersuchung des Narziss-Bildes in einem Übergang zwischen einem Untersuchungsgegenstand und einem Erkenntnismedium. Bezeichnenderweise zeigen die methodischen Paradigmen wissenschaftlicher Forschung, die der Konstruktion und Mitbewegung, die Fitzek in seiner Habilitationsschrift²⁴⁸ herausarbeitet, eine starke Nähe zu der Polarität von Abstraktion und Einfühlung, die Worringer aufspürt, um das Kunstschaffen des Menschen zeitgeschichtlich zu verorten. Mitbewegung erfordert Einfühlung, sowie der Konstruktion einer Sache ein Wegdenken/Abstrahieren vom Gegenständlichen zugrunde liegt. Diese Bewegungen erinnern an die Extrempole, Verschmelzung (Mitbewegung/Einfühlung) und Erstarrung (Konstruktion/Abstraktion), im Bilderleben der Narziss-Darstellung.

Das von Worringer entdeckte Verhältnis bezieht sich insofern auf das Betrachten eines (jeden) Bildes, da in ihm eine Abstraktion vom Gegenstand – im Bild als ein Wegsehen oder Wegblenden – zugrunde liegt, ebenso wie eine Einfühlung in den Gegenstand – als ein haptisches Hineingreifen oder Sich-Hineindenken. Die Einfühlung meint also den Mitvollzug, so wie die Abstraktion ein Allgemeines beschaulbar macht, das vom Betrachter ablöst. Erstarren und Verschmelzen können als Extrempole von Abstraktion und Einfühlung gelten – und auf Erkenntnis bezogen – vergleichbare Verkehren aufzeigen, in die eine einseitige Forschungsweise führt. Dieser Zusammenhang verwundert nicht, da das Narziss-Bild – abgesehen von seiner Selbst-Bild-Thematik, die sich im Bilderleben als eine Spiegelbilderfahrung niederschlägt – (allgemeine) Wege und Kehrseiten von Erkenntnis ins Bild rückt (vgl. Kapitel 4.1.).

Zurückkommend auf den Bild-Sprach-Vergleich, so wurde bei Straus deutlich, dass die Forderung den Prozess und Mitvollzug abzuschneiden, um von Erkenntnis zu sprechen, sowohl beim ›Sehen‹ von Dingen, als auch in Denkprozessen ein schwieriges Unterfangen bildet. Jonas argumentiert die Nähe zwischen Bild und Sprache, indem er betont, dass beide Medien vom Gegenstand abstrahieren, um Erkenntnisse von Welt zu generieren:

»In der äußeren Darstellung ist ferner das Bild mitteilbar geworden, der gemeinsame Besitz aller, die es anschauen. Es ist eine Objektivierung individueller Wahrnehmung, vergleichbar derjenigen, die in verbaler Beschreibung vollbracht wird. Wie sie dient es der Kommunikation und kommt gleichzeitig der Wahrnehmung selber, oder dem Wissen, zugute. Denn im Bemühen, Teil für Teil nachzubilden, was in der Erscheinung gleichzeitig ist, wird das Sehen ebenso wie im Prozeß der Beschreibung gezwungen,

248 Vgl. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*.

zu scheiden und zueinander ins Verhältnis zu setzen, was es erst alles zusammen hatte.«²⁴⁹

In diesem Zitat betont Jonas das Implizite, das der Welt anhaftet und verweist damit auf die Wirklichkeitsbehandlung, die Bild und Sprache teilen. Wie Jonas, so stellt auch Waldenfels die Nähe zwischen der Sprache und den Bildern der Kunst heraus. Im Unterschied zu Jonas betont er jedoch beide Seiten – mit Worringer gesprochen – die der Abstraktion und Einfühlung oder bezogen auf das Bilderleben die des Verschmelzens und Erstarrens. So beschreibt er, wie sich der Betrachter oder Leser im jeweiligen Medium Bild oder Sprache ›verfangen‹ bzw. ›hängenbleiben‹ könne. Im Falle des Bildes meint dies: nicht zur Darstellung durchzudringen bzw. sich das Bild nicht mehr gegenüberstellen zu können.

»So wie die Intentionen des Schreibens und Lesens durch das Sprachmedium hindurch auf das Besprochene gehen oder aber sich in der Dichte der Sprache verfangen kann (vgl. Husserliana IV, S. 240), so kann der Bildblick durch das Bildmedium hindurch auf das Abgebildete zielen oder in der Dichte des Bildes hängenbleiben. Das künstlerische Bild bewegt sich also zwischen den Extremen eines puren Fremdbildes und eines puren Selbstbildes; auf diese Weise entsteht ein Bildraum, der dem Sprachraum bzw. dem espace litteraire entspricht.«²⁵⁰

4.3.4 Die Potentialität des Bildes in Abgrenzung zu Sprache

Während Jonas (und Waldenfels implizit) das Bild als Erkenntnismedium in seiner Korrespondenz zur Sprache beschreiben, so argumentieren andere Bildtheoretiker das Bild in seiner besonderen Potentialität in Abgrenzung zur Sprache (Didi-Hubermann, Damisch, Imdahl, Boehm). Über einen Umweg – nämlich der Frage, wie sich ein Kunstwerk wissenschaftlich erklären lässt – tritt diese Potentialität deutlich hervor. Sie betrifft die Frage der sprachlichen Übersetzung eines Bildmediums (z.B. in Form einer Bildbeschreibung), ebenso wie die Erklärung des Bildes über sprachliche Quellen.

Aus der hier vertretenen Sicht ordnen ikonographisch-ikonologische Bildanalysen das Bildmedium der Sprache zu stark unter – so als könnte ein Bild nicht etwas Anderes, das jenseits der Quellen und Symbole, auf das es sich bezieht, zur Anschauung bringen (vgl. Teil I, Kapitel 3.3.). Dass Bilder dem widersprechen etwas einfach zu abbildern oder gar 1:1 wiederzugeben, wurde ausführlich erörtert.²⁵¹ Gleichmaßen wie Bilder der Möglichkeit einer abbildenden Wirklichkeit widersprechen, so widersetzen sie sich einer einfachen sprachlichen Übersetzung. Sie sind Erkenntnismedien, weil sie uns ›gewusste‹ Dinge anders sehen lassen (vgl. Kapitel 4.3.2). Die Sprache vermag das

249 JONAS, HANS: »Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens«, S. 120.

250 WALDENFELS, BERNHARD: »Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl«, S. 238.

251 Wenn Bilder aus psychologischer und phänomenologischer Sicht Selbstbilder sind (siehe Kapitel 3.2.2), so wird am Narziss-Bild deutlich, wie sehr sich ein solches Selbstbild vom Spiegelbild im physikalischen Sinne unterscheidet. Das Narziss-Bild lässt diesen Unterschied in selbstreflexiver Art spürbar werden. Auf einer Metaebene spiegelt es den Wettstreit zwischen dem (gemaltem) Bild und Spiegel (siehe Kapitel 3.2.3).

auch, jedoch auf andere Weise. Dies unterstreicht der Satz McLuhans, dass die Medien, durch die hindurch wir die Wirklichkeit erfahren, ihre Gegenstände transformieren.²⁵² Wenn ein Bild, wie im Falle der Narziss-Darstellung, einen literarischen Text zur Grundlage hat, so hat das Bild mit dem Text zunächst lediglich ein gemeinsames Sujet. Die Interpretation eines Bildes, die sich ausschließlich auf einen Text stützt, der explizit oder implizit einen Hintergrund des Bildes darstellt, kann den Blick auf die medialen Qualitäten des Bildes versperren. Eine solche Sichtweise nimmt, mit Boehm gesprochen, das Bild als Abbild des Textes in Gebrauch und »übersieht« wortwörtlich das Bild.²⁵³

Ein Argument gegen das Bild als Erkenntnismedium im Vergleich zur Sprache wurde als seine mangelnde *Diskursivität* (vgl. Kapitel 4.4.2) benannt. Einem Bild könne man nicht widersprechen. Dem wiederum liegt die Vorstellung zugrunde, Bilder zeigten eindeutig, was sie sind und was sie zur Darstellung bringen. Indem sie Wirklichkeiten setzten, könne man diese nicht mehr diskutieren. Das Diskutieren wiederum ist eine sprachliche Form, die das Betrachten eines Bildes nicht zwingend erfordert. Ein Bild dagegen lässt sich betrachten, ohne ein Wort darüber zu sagen. Gegenüber der Sprache liegt jedoch die Diskursivität des Bildes in anderen Qualitäten begründet. Es ist diskursiv, indem es entscheidende Aspekte uneindeutig/unentschieden hält. Das Narziss-Bild dient wieder als Anschauungsbeispiel: Indem es die Augen des Betrachters im Bild überschattet, hält es einen entscheidenden Moment des Bildes, den Blick, verdeckt und führt den Betrachter in eine Reflexion darüber, welche Rolle er in der Betrachtung spielt und was es mit dem Bild auf sich hat. Indem es diesen Bedeutungsspielraum eröffnet und hierüber eine Wahrnehmungsreflexion in Gang setzt, lässt es seinen Betrachter nicht nur die Dinge *neu* sehen, sondern diese in entscheidenden Aspekten *offen*. Damit wird es dem performativen Anspruch von Wissenschaft gerecht, wie er sich in einer frühen Form bei Platon in seiner Kritik am geschriebenen Wort findet.²⁵⁴ In diesem Zusammenhang kann man mit der Bildexploration des Narziss-Bildes sagen, dass Platon das Medium unterschätzt hat. Insbesondere der Prozess der Bilderfahrung, der das Bild erst zum Bild macht, zeichnet das Bild als Morphologie aus.²⁵⁵ Zugleich hält ein Bild nicht alles offen. Wie oben gezeigt gelangt es, wie die sprachliche Reflexion, zu ›Positionen‹. Am Beispiel des Narziss-Bildes: Es hat das Sehen/Erkennen von Wirklichkeit zum Thema und bezieht, wie oben gezeigt, eine erkenntniskritische Position (vgl. Kapitel 4.2). Damit scheint auch die Forderung an Wissenschaft erfüllt, eine (selbst-)kritische Haltung gegenüber den gewonnenen Erkenntnissen zu wahren bzw. auf die Grenzen der gewählten Methode im Verhältnis zu ihrem Gegenstand hinzuweisen. In dieser Weise thematisiert das Narziss-Bild seine Grenzen als Bildmedium.

Neben der *Diskursivität* (1) die Bild und Sprache als Erkenntnismedien auf unterschiedliche Weise innewohnt, ist noch eine Bildcharakteristik zu betonen, die das Bild

252 Vgl. McLuhan, Marshall: *The Medium is the Message. An Inventory of Effects* (1967), hg. v. Fiore, Quentin, 4. Aufl., Leipzig: Tropen 2016.

253 Vgl. Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 43.

254 Vgl. Helmes und Köster (Hg.): *Texte zur Medientheorie*, S. 28.

255 Vgl. Gadamer, Hans-Georg: »Bildkunst und Wortkunst«, S. 96.

gegenüber der Sprache auszeichnet. Inwieweit diese Eigenschaft das Bild zum Erkenntnismedium macht, wird im Anschluss diskutiert. Nach Imdahl besteht die Besonderheit des Bildmediums im Gegensatz zur Sprache u.a. in der szenischen *Simultanität* (2), in der sich komplexe Verhältnisse in ihrem Zusammenwirken auf einen Blick zeigen. Imdahl betont, dass sich eine solche »nur bildmögliche Simultanität« nicht in eine Narration zurückübersetzen lasse.²⁵⁶ Er zeigt dies eindrücklich an einem Fresko von Giotto in der Arena-Kapella in Padua, das die Gefangennahme Christi zum Thema hat. Jesus wirkt zugleich durch den Mantel von Judas ganz eingenommen und zugleich schaut er auf Judas herab. Die Sprache liefere, so Imdahl, kein Wort, das diese im Bild anschaulich werdende Unterlegenheit und Überlegenheit in einem bezeichnen könne.²⁵⁷

Ein Bild lässt Prozesse erkennen und führt in einen Prozess und zugleich zeigt es dies alles in einer Momentaufnahme. Salber hat dies als eine »Entwicklung in sich« beschrieben.²⁵⁸ Im Falle des Narziss-Bildes zeigt das Bild vieles in einer Gleichzeitigkeit: das Festhalten wie auch das Entgleiten des Bildes, das Sehen und Berühren des Bildes. Die Simultanität des Bildes macht auf die Komplexität unserer Wirklichkeit aufmerksam, die im Sprachmedium schwerer fassbar ist als im Bildmedium. Das Geschichtenerzählen des Menschen stellt eine Bewältigungsform dar, dieser Komplexität ›Herr‹ zu werden und dieses ›Indem‹ der Bezüge in ein verträgliches Nacheinander zu überführen. In dieser Weise ließe sich diskutieren, welches der Medien gegenüber der Wirklichkeit, die durch sie neu besehen, hervorgebracht und behandelt wird, künstlicher bzw. realitätsnäher ist.²⁵⁹ In der Betrachtung des Narziss-Bildes wird die Simultanität, das beschriebene ›Indem‹ oder die Gleichzeitigkeit als unverträglich erlebt – so wie es sich zeigt, ist es nicht haltbar – und ruft das Geschichtenerzählen als Bewältigungsform auf den Plan. Als Erkenntnismedium regt das Narziss-Bild dazu an, den Paradoxien der Wirklichkeit zu begegnen: etwas ist *gleichzeitig* schön und hässlich, vollständig und lückenhaft, anziehend und abstoßend, Idealbild und Alltagsszene. Das Ineinanderwirken von Anblick und Vorstellung, sowie das Begreifen von Welt als ein Sehen und Ertasten macht auf die Gleichzeitigkeit dieser Vorgänge im Erkennen von Welt aufmerksam.

Etwas in seiner *Ambiguität* (3) zugleich wirksam zu sehen, das zugleich wirksam ist, macht das Bild in der hier vertretenen Auffassung zu einem Erkenntnismedium. Denn es handelt sich um eine reflexive Form des Sehens, das sich vom alltäglichen Wahrnehmen der Dinge abhebt. Diese Wahrnehmung ist, wie es Waldenfels in seiner Differenzierung der Bildhaftigkeit der Dinge von den Bildern der Kunst heraushebt, ebenfalls bildhaft, aber nicht in der gleichen Weise reflexiv, diskursiv und explizit wie das Bild, welches ein solches ›Indem‹ der Bezüge nicht nur zur Anschauung bringt, sondern es in entscheidenden Aspekten offen hält. Nach Imdahl habe das Bild die Eigenschaft »ein eigentlich Unanschauliches« zu repräsentieren.²⁶⁰ Es wird zu einem exklusiven Me-

256 Vgl. IMDAHL, MAX: »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, S. 308.

257 Vgl. ebd., S. 312.

258 Vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 110f.

259 Diese allgemeine Bewältigungsform gegenüber der Komplexität von Welt, das Geschichtenerzählen, stellt eine Umgangsform mit dem Konstruktionsproblem des Bildes dar. Nur dadurch, dass Geschichten komplexe Wirklichkeiten wieder in einen Fluss bringen, sind sie gegenüber dem Bild wirklichkeitsnäher. Bezogen auf den Komplexitätsgrad ist es das Bild.

260 Vgl. IMDAHL, MAX: »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, S. 313.

dium der Erkenntnis, da es nicht nur sichtbar macht, was im Alltäglichen verborgen bleibt, sondern der Fremdartigkeit der Welt, seiner Unsichtbarkeit und seines stetigen Wandels begegnet. Merleau-Ponty beschreibt dies aus der Perspektive des Malers:

»Wir vergessen ständig die flüssigen und äquivoken Erscheinungen und begeben uns durch sie hindurch unmittelbar zu den Dingen, die von ihnen präsentiert werden. Der Maler kümmert sich gerade um das, macht gerade das zu einem sichtbaren Gegenstand, was ohne ihn im je einzelnen Bewusstseinsleben eingeschlossen bliebe: die Vibration der Erscheinungen, die die Wiege der Dinge ist. Dieser Maler ist nur von einem ergriffen: von der Fremdartigkeit der Dinge, kennt nur ein einziges Gefühl: das der stets neu beginnenden Existenz.«²⁶¹

Tatsächlich zeigt das Narziss-Bild sehr deutlich all das, was nicht fassbar und nicht erkennbar ist, im Versuch sich in einem Bild zu sehen. Es führt seinem Betrachter die eigene, nicht haltbare Bildkonstruktion vor Augen. Seine Erkenntnisleistung liegt paradoxerweise darin, Sichtbarkeit als solche zu hinterfragen und das Unsichtbare unserer Welt als das Nicht-Sichtbare bildlich festzuhalten, also sichtbar zu machen.²⁶² Das Narziss-Bild bringt, indem es sich selbst als Bild spiegelt, exemplarisch diese allgemeine Erkenntnisleistung des Bildes hervor.

4.3.5 Reflexion einer Bilduntersuchung

Abschließend soll das Bild als Erkenntnismedium vor dem Hintergrund des hier gewählten Vorgehens, der Überführung einer Bilderfahrung in Beschreibung, diskutiert werden. Offensichtlich erfordert das Hervorbringen wissenschaftlicher Erkenntnis das Sprachmedium. Die Studie dient hier als ein Anschauungsbeispiel. Denn sie expliziert ihre Erkenntnisse, die sie über ein Bild gewinnt, durch Beschreibungen. Die (relative) Autonomie des Bildmediums und seine Eigenart, Erkenntnisse hervorzubringen, erfordern Übersetzungen ins Sprachmedium. Das implizite Wissen und die implizite Diskursivität des Bildes rufen nach sprachlichen Explikationen. Diese Übersetzungsnotwendigkeit diskreditiert das Bild allerdings nicht als Erkenntnismedium oder lässt es zu einem bloßen Hilfsmittel oder Initiator sprachlicher Denkprozesse werden. Die unterschiedliche Akzentuierung der Erkenntnisthemen im Narziss-Mythos durch die Erzählung und das Bild mitsamt seiner Übersetzung in Beschreibungen unterstreicht vielmehr das jeweils unterschiedliche Potential der Erkenntnismedien.

Das Vorgehen, als eine Explikation des Impliziten verstanden, soll hier über die Erkenntnisschritte der Studie noch einmal kurz skizziert werden: Ziel der Studie war es, die Wirkung des Narziss-Bildes jenseits aller theoretischen Überformungen zu explorieren, um – in einem zweiten Schritt – zu eruieren, was dieses Bild mit den Erkennensmythen unseres Abendlandes zu tun hat und warum in ihm ein Emblem der epistemischen Kraft des Bildlichen gesehen wird (vgl. interdisziplinärer Diskurs, dargestellt in der Einführung). Der Nachhall der aufgeworfenen philosophischen und erkenntnistheoretischen Fragen im Bilderleben der Betrachter gibt Hinweise hierauf (vgl.

261 MERLEAU-PONTY, MAURICE: »Der Zweifel Cézannes (1948)«, *Sinn und Nicht-Sinn*, München: Fink 2000, S. 11-33, hier S. 18.

262 Vgl. WALDENFELS, BERNHARD: »Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl«, S. 244.

Kapitel 1 und 2). Die Feststellung, dass im Bilderleben Reflexionen Teil des Bilderlebens sind, bestätigt die Annahme, dass sich Erfahren und Erkennen in einem gleitenden Übergang befinden und dass ein Bild wie die Narziss-Darstellung eine solche Verbindung erfahrbar macht. Die Beschreibungen befinden sich also im sanften Übergang zur Erfahrung *mit* dem Bildmedium und einer Reflexion *über* das Bildmedium. Dieser Übergang ist nicht methodisch vorbestimmt, sondern rührt von den Ansprüchen dieses spezifischen Gegenstands her. Aus epistemologischer Perspektive macht diese gleichzeitige ›Nähe‹ und ›Distanz‹ zum Gegenstand, die das Narziss-Bild als prototypische Bilderfahrung (siehe Kapitel 3) herstellt, das Bild zu einem zumindest fragwürdigen Erkenntnismedium. Unter wissenschaftlichen Paradigmen, die Distanz und Objektivität vom Forschungsprozess fordern und Nähe weitestgehend auszuschließen suchen, würde das Bild nicht als Erkenntnismedium gesehen. Demgegenüber stehen einschlägige Bildtheorien phänomenologischen Einschlags (darunter: Hubert Damisch, George-Didi-Hubermann, Gottfried Boehm, Bernhard Waldenfels), die das epistemische Potential des künstlerischen Bildes betonen. In diese Beschreibungen fügt sich das Narziss-Bild als prototypische Bilderfahrung gut ein: Es lässt den Betrachter in eine körperlich-sinnliche Reflexion seiner Kerntemen, wie des Mediums selbst treten und eröffnet hierüber eine Metaebene. Aufgrund seiner Unsichtbarkeiten erweist es sich als genügend ›erkenntnisoffen‹. Seine dialektische Struktur, seine Ambiguität und anschauliche Negativität als Schattenhaftigkeit lassen seinen Betrachter in eine Auseinandersetzung treten, die sich auf der Höhe eines wissenschaftlichen Diskurses bewegt. Da es sich selbst als Erkenntnismedium reflektiert und (in Form eines immanenten Ikonoklasmus) in Frage stellt, entspricht es dem Anspruch an Wissenschaft, auf die eigenen Begrenzungen in der Exploration von Wirklichkeit hinzuweisen. Gleichzeitig nimmt es durch die verschiedenen Ebenen des Erkennens – mal als Reflektion des Bildmediums und seiner Beschaffenheit i.w.S., mal als Vorführen der Erkenntniswege, mal als Verneinung seines hybriden Erkenntnisanspruchs, sich (oder die Welt) darin ganz zu sehen – eine bestimmte, einer wissenschaftlichen Position analoge Haltung ein.

Im Hinblick auf das Forschungsdesign dieser Studie stellt das Ausloten der epistemischen Gehalte des Bildes eine reizvolle Fortsetzung bzw. Überschreitung der empirisch, psychologisch-morphologischen Bildwirkungsanalyse dar. Die Analyse bringt hervor, dass die theoretischen Gehalte des Bildes nicht ganz unabhängig von seiner Wirkung sind – also nicht nur hinter und nach einer Bildwirkungsanalyse ihren ›Platz‹ haben. Das zeigen die vielfachen Verbindungen und Querverweisen zum Erleben der Betrachter. Und dennoch: das Vorgehen bedarf einer Beschreibung, um diese Erkenntnisse explizit zu machen. Inwiefern lässt sich die Erkenntnis – zum Beispiel, dass Bilder Medien der Erkenntnis sind – anders als im Sprachmedium festhalten?

Die Antwort auf diese Frage ist keine einfache: Denn es geht in der Explikation nicht ohne Sprachmedium, aber umgekehrt, zumindest in dieser Untersuchung, nicht ohne Bild. Und hier nimmt das Bild eine besondere Stellung ein: Es ist Gegenstand der Untersuchung, das sich mittels eines anderen Mediums beschreiben lässt. So erfahren wir etwas *über* das Narziss-Bild. Es ist aber auch Mittler von Erkenntnis, also im engeren Sinne Medium – denn ohne dieses Bild ließe sich die Bildproblematik des Narziss-Mythos nicht derart verdichtet, zugespitzt und sinnlich nah erfahren/beschreiben. Die Bilderfahrung vertieft das Verständnis der Thematik und reichert die Erkenntnisgehalt

te, die *mittels* der Bilderfahrung gewonnen werden und sich ebenfalls aus der Erzählung schöpfen lassen, nicht nur an, sondern ermöglicht einen neuen Blick. Zum anderen lassen sich *am* Bild die medialen Eigenschaften von Bildern generell diskutieren. Indem es die Frage danach, was der Betrachter ist, mit der Frage verbindet, was das Bild ist, entwickelt sich die Erkenntnisthematik aus der Bilderfahrung heraus. Von diesen beiden Seiten her, diskutiert es sich selbst als Erkenntnismedium in einem dialektischen Für- und Wider. Mit dieser Perspektivität des Gegenstands, die im Übrigen den verschiedenen Wendungen der Spiegelerfahrung des Betrachters entspricht²⁶³, erfordert es in seiner umfassenden Exploration die hier gewählte Form des Perspektivwechsels: Von der Bilderfahrung zur Bildreflexion. Und damit sind wir wieder am Anfang der Studie: Es handelt sich um ein Bild, das in besonderer Weise das Medium seiner Exploration hinterfragt.

263 Die Spiegelung vollzieht sich am Bild, mittels des Bildes, sowie aus der Perspektive des Betrachters und als Selbstbetrachter

Schlusswort

Was hat der Fischerjunge am Tümpel mit den Erkennensmythen unseres Abendlandes zu tun? - lautete die übergreifende Forschungsfrage.

Die Besonderheit des Narziss-Bildes kann darin gesehen werden, dass sie die Alltags- und Lebensnähe der philosophischen Frage des Selbsterkennens zur Anschauung bringt. Indem die Bildbetrachtung das Geschehen im Bild wiederholt, durchlebt der Betrachter einen Prozess, der – analog zur Metamorphose des Narziss-Mythos – an die Extreme der Selbstschau führt: Erstarren und Verschmelzen. Das Narziss-Bild, so lässt sich festhalten, ›erzählt‹ den Mythos als unmittelbare Bilderfahrung in Form einer mehrdimensionalen Spiegelung seines Betrachters. Darin liegt eine seiner medialen Qualitäten gegenüber dem literarischen Werk. Wenn es in der mythologischen Erzählung heißt, »Er geht an seinen Augen zugrunde«, so begegnen dem Bildbetrachter ebenso die Versprechungen und Kehrseiten einer Bildbetrachtung, aber – im Gegensatz zur Erzählung – in Form eines sinnlich-körperlichen Erfahrungsprozesses. Er erlebt, was es heißt, in einem so umfassenden Sinne von einem Bild gebannt und gespiegelt zu werden. Das Narziss-Bild verkörpert den Mythos. Seine Verdichtung auf die Bild- und Blick-Szene kondensiert die Bildthematik, welche sich als Kernproblematik einer ungebrochenen Ganzheit als roter Faden durch die Erzählung zieht. Im Zusammenhang mit der Frage der Medialität des Bildes im Text-Bild-Vergleich lässt sich rückblickend sagen, dass das Nacheinander der Sätze im Ovid-Text der Geschichtlichkeit des Lebens entspricht und somit die im Mythos behandelte Bildproblematik mildert. Umso stärker – und bei Caravaggio mit der vollen Wucht des Bildlichen, dem sich der Betrachter nicht entziehen kann – durchlebt der Betrachter eine Bildbannung als ein Gebannt- und Verbannt-sein zugleich.

Welche neuen Erkenntnisse konnten gewonnen werden?

Bereits mit einem flüchtigen Blick auf das Bild wird dem Betrachter deutlich, dass das Bild eine Spiegelszene *darstellt*. Dass es aber den Betrachter in einer so umfassenden Art *spiegelt*, ließ sich erst in einer Bildwirkungsexploration zeigen. Auch die Konstruktion des Bildes, die das Seelische als eine uneinheitliche Einheit kennzeichnet, ließ sich dem Bild in seinen beiden nicht ganz deckungsgleichen Hälften direkt ablesen. Hierzu hätte es zwar psychologischer Kenntnisse, jedoch keiner empirischen Untersu-

chung bedurft. Die Besonderheit liegt vielmehr darin, dass das Bild einen jeden Betrachter, unabhängig von Alter, Geschlecht und Bildungsgrad, mit einem verlockenden Ganzheitsversprechen in Bann zieht und zugleich im Erleben das Ganzheitsbemühen scheitern lässt und den Betrachter mit seiner Uneinheitlichkeit konfrontiert. Diese unmittelbar spürbar werdende Visualisierung oder genauer Verkörperung des Narzissismus, als theoretischer Kern des Narziss-Mythos, hat unter Kunstwissenschaftlern viel Verwunderung hervorgerufen. Wie kann ein wenig gebildeter Maler wie Caravaggio zu einer solch intellektuellen Leistung fähig gewesen sein – und das ganze 300 Jahre vor der psychoanalytischen Theoriebildung zum Narzissismus? Auch dies weist zurück auf die Alltäglichkeit dessen, wovon das Bild in seinen Tiefen-Dimensionen handelt. Es hat mit dem Narzissismus-Thema, älter als die Ovid-Quelle, einen zeitunabhängigen Kern getroffen. Wenn von der Zeitunabhängigkeit des Bildes die Rede ist, leuchtet erneut der Ganzheitsanspruch durch, der durch das Narziss-Bild zugleich kritisch reflektiert wird. Der besondere ›Witz‹ oder ›Schachzug‹ des Bildes liegt darin, diese Unhaltbarkeit in den verschiedenen Ausprägungen, für alle Zeiten in ein Bild zu bannen. Es wurde deutlich, dass es sich damit durchaus nicht nur selbst reflektiert, sondern auch das Medium seiner Exploration. Dies meint jeden Betrachter, aber auch jede Wissenschaft, die sich abmüht, es zu ergründen. Es fungiert auch hier als Spiegel. Zugleich lässt dieser Spiegel ein Bild nicht einfach gegenüberreten. Die Interdisziplinarität der Diskurse, in denen das Bild besprochen wird, verweist vielmehr auf die Bandbreite und Verbundenheit der durch das Bild belebten Fragen – beinahe so, als würde das Bild die Trennung der Wissenschaften, als Erkenntnismedien der Wirklichkeit verstanden, selbst hinterfragen. Die Struktur der Studie, die Rahmung der Bildwirkungsanalyse durch zwei inhaltliche Teile, die sich im interdisziplinären Feld der Bildwissenschaften bewegen, lässt sich rückblickend auf diese Eigenheit und Komplexität des Gegenstands, wie zugleich auf seinen Ganzheitsanspruch beziehen.

Abschließend sollen die Ergebnisse aus der Bildwirkungsanalyse (Teil III) und der Bildreflexionen (Teil IV) vorgestellt werden: Die Bildwirkungsanalyse (Teil III) zeigt auf ihrer Konstruktionsseite eine Übereinkunft der Kernkomplexe des Narziss-Mythos in der Auslegung nach Ovid. Sie erklärt die paradigmatische Stellung des Bildes als Narziss-Darstellung. In der Spiegelerfahrung spürt der Bildbetrachter diese Gehalte von Spiegelung, die ihn konstituieren und zugleich die Grenzen und Versprechungen des Selbst- bzw. Fremdbildes. Das Herunterbrechen in eine Alltagserfahrung (Fischerjunge am Tümpel) stellt zum einen eine Lösungsstrategie dar, sich der (narzisstischen) Bildbannung zu entziehen. Zum anderen wird darin die universelle Alltäglichkeit des Narziss-Mythos spürbar.

Die Bildreflexionen (Teil IV) nehmen unter verschiedenen Perspektiven die Betrachter-Bild-Relation in den Blick. In der verstrickten (narzisstischen) Bild-/Ich-Genese scheint, ob als Verrückung, einprasselnde Realität oder als Schatten, die Figur des Anderen durch. Ohne sie ist kein Erkennen möglich. Der Andere, das bildliche Gegenüber, erweist sich mit dem Betrachter verwoben und befindet sich nicht ganz in einem Außen. Das narzisstische Ich lässt sich nicht dauerhaft halten; die Narziss-Darstellung des Caravaggio nicht als ein (ideales) Abbild in Gebrauch nehmen. Als ein Bild der Kunst fungiert es als ›echter‹ Spiegel seines Betrachters. Indem das Narziss-Bild den Ganzheitsanspruch eines Bildes in einem Bild kritisch

hinterfragt, erweist es sich schließlich als ein Erkenntnismedium. Dabei macht es auf den psychophysischen Zusammenhang eines Prozesses aufmerksam, der sich zwischen Erfahren und Erkennen, Berühren und Sehen bewegt – ein Prozess, der die Grenzen von Erkenntnis selbst thematisiert. Dieser bildtheoretische Gehalt der Narziss-Darstellung wiederum macht es zu einem Paradigma: Würde es nur das narzisstische Bild *darstellen*, würde es nicht als bildlicher Vertreter der epistemischen Kraft des Bildes gefeiert. Es stellt vielmehr das (narzisstische) Bild im Bild in Frage. Durch seine Doppelstruktur *verkörpert* es eine Doppelstruktur seines Betrachters. In Simultaneität zeigt es wesentliche und gegensätzliche Züge der Bild-Ich-Konstruktion, darunter den Bild-verrückenden Anderen – und ihn in Gestalt einer Alltagserfahrung (Fischerjunge am Tümpel).

Die Bildwirkungsanalyse und die Bildreflexionen *entsprechen* sich strukturell: Sowohl die Bildwirkungsanalyse, als auch die Bildreflexionen verorten ihren Gegenstand in einem Dazwischen. Die Fragen, Bin ich's? und ›Was ist das Bild?‹ erweisen sich im Bilderleben als ineinander gebrochen. Im Bildreflexionsteil treten sich diese Fragen spiegelbildlich gegenüber, während die Spiegeldimensionen des Anderen den diffusen Zwischenraum, der einer klaren Trennung in der Beantwortung beider Fragen widerspricht, kennzeichnen. Ein solcher Zwischenraum wird im Bilderleben als der Prozess der Bildgenese spürbar, der paradoxerweise in die Unhaltbarkeit des Bildes mündet. Teil III und Teil IV *ergänzen* sich insofern, als dass der theoretische Part die ontologisch-epistemologischen Gehalte dieser Bilderfahrung von der Seite ausgewählter Bild- und Subjekttheorien auslotet. Bildwirkung und Bildreflexionen kommen aber nicht ganz zusammen – wie im Bild *verrücken* sie den Gegenstand jeweils, um ihn aus einer anderen Perspektive (erst) beschaubar zu machen. Ein Ganzes lässt sich jeweils nicht ›greifen‹. Diese Bilderfahrung leitet über zu einem persönlichen Fazit der Studie.

Was bedeutete dieses Bild mit seinem erkenntniskritischen Gehalt und seinem nicht erfüllbaren Ganzheitsanspruch für meine Bild-Forschung?

Auch mich hat es mit seinem Ganzheitsversprechen gelockt – und tatsächlich, was für ein spannendes Bild, das die Fragen von Erkenntnis mit dem Begehren verknüpft, die Frage nach der Subjektconstitution mit dem Bild und das verschiedene (Bild-)Realitäten voneinander abhebt, die sich dann doch als untrennbar voneinander erweisen!

Der gesamte Forschungsprozess kann als ein Ringen um ein einheitliches Bild verstanden werden, an dem unaufhörlich Differenzen aufbrechen. Der in den Interviews mehrmals geäußerte Satz ›so nah und doch so fern‹, beschreibt den Forschungsprozess im Ganzen. Immer kurz davor, entzieht sich das Bild und bricht sich in wieder etwas anderem. Es verspricht unaufhörlich einen Anfang. Außerdem drängt das Bild zu Verknüpfungen – hier gleich zweier Anfangsmythen, der »Erfindung der Malerei« nach Alberti und der Ich-Entdeckung im narzisstischen Stadium – mit dem Ergebnis, dass wiederum zwei Anfangsmythen der Malerei, der des Spiegels und der des Schattens einander gegenüberreten. Wie so oft in der Erfahrung dieser Bildforschung konnte eine Trennung nicht aufrechterhalten werden: Die Analyse ergibt, dass der Spiegel den Schatten bedingt. Gleiches gilt für die zeitgeschichtlichen Verortung des Bildes. Caravaggios Narziss, als ›modern‹ bezeichnet, verweist sofort auf ungleiche Modernen

bzw. verschiedene Begriffe der Moderne und führt auch hier in die Differenzierung. Und zum Rezeptionsvorgang selbst: Die Sphären der Vorstellung und die der Wahrnehmung werden analog zu den verschiedenen Bildbegriffen durch das Bild aufgerufen. Es vollzieht hier also eine Trennung und zugleich versinnbildlicht es seine unauflösbare Verbundenheit. Der Betrachter, wie der Bildforscher erfährt nicht nur eine mehrdimensionale Spiegelerfahrung; er wird zum Philosophieren angeregt und dabei begegnen ihm die Facetten dessen, was ›Sehen‹ heißt: Wünschen/Lieben, Vorstellen/Imaginieren, Verstehen/Erkennen, Ergänzen/Konstruieren.

Wie eingangs beschrieben, befragt das Narziss-Bild auf besondere Weise das Medium seiner Exploration. Die hier gewählte Methode gründet auf den morphologischen Richtlinien, wonach sowohl Mitbewegung, als auch Konstruktion gefordert sind. Ein Bild, das von Identitätsfragen handelt, die letztlich nicht zu klären sind, macht auf die Kehrseite einer Mitbewegung aufmerksam, die – an ein Extrem geführt – ins Identisch-Werden mündet. Und auch umgekehrt konfrontiert es seinen Forscher im Konstruieren stets mit den Artefakten des eigenen Tuns. Dies stellt analog zur Konstruktionserfahrung des Betrachters, der wechselseitigen Bild-Betrachter-Abhängigkeit, die Konstruktionserfahrung im Forschungsprozess dar. So wie das Bild hier eine Eindeutigkeit, einen Fokus vermissen lässt, so bleibt es letztlich ohne Gegenstand.

Und ein letzter Rückblick auf den Forschungsprozess. Das Narziss-Bild fungierte in seiner Zweiteilung als Vorbild. Dass sich jeweils etwas, wie im Bild, gegenseitig anschauen darf, aufeinander Bezug nimmt und in Frage stellt, wurde zum heuristischen Prinzip: In der strukturellen Zweiteilung der Arbeit tritt eine psychologische Wirkungsanalyse einem Reflexionsteil gegenüber. Die Wirkungsanalyse wiederum beinhaltet einen Vergleich von Bild und Text. Im Reflexionsteil schlägt sich die Zweiteilung in den Bezügen der Ursprungsmythen zueinander nieder, im Gegenüberreten zweier ausgewählter Narzissmus-Theorien, im Verhältnis zweier Medien der Sichtbarmachung (Spiegel, Malerei) sowie im Vergleich zweier Erkenntniswege (›Hand‹ und ›Auge‹). Welcher Gewinn liegt in diesem Vorgehen?

Die Zweiteilung will in ästhetischer Hinsicht dem Kunstwerk gerecht werden. Zugleich setzt sie auf diesen Zwischenraum, der in jeder Gegenüberstellung entsteht. Ihre Funktion liegt in der Herstellung einer Verbindung: So knüpft die Studie an die breite kunstwissenschaftliche Forschung zum Narziss-Bild an und streift dabei sowohl Subjekt/Narzissmus- wie Bildtheorien. Sie will ausgehend von der Empirie einen anderen Ausgangspunkt auf die mit dem Narziss-Bild behandelten Fragen von Erkenntnis und ihrer Mediengebundenheit nehmen und sucht über die Perspektivwechsel und Bezüge das Forschungsfeld auszuloten. Zugleich – und hierin liegt eine mögliche Kehrseite und Kritik am Vorgehen – ist die Methode anfällig für Fragmentierung und Nivellierung der Feinheiten. Sie ruft auf der einen Seite nach weiteren, notwendigen Differenzierungen und auf der anderen Seite nach einer Gestaltprägnanz, die wiederum durch die Differenzierung schwindet. Die Studie im Ganzen stellt den Versuch der Herstellung eines Gleichgewichts, einer Symmetrie beider Seiten dar. Mit einem Blick auf das Bild darf dieser Versuch nicht ganz gelingen.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, THEODOR W.: *Ästhetische Theorie* (1970), 5. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014.
- ALBERTI, LEON BATTISTA: *Della Pittura. Über die Malkunst* (1435), hg. v. BÄTSCHMANN, OSKAR und GIANFREDA, SANDRA, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002.
- ALLOA, EMMANUEL: »George Didi-Hubermann«, in: BUSCH, KATHRIN und DÄRMANN, IRIS (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich*, München: Fink 2011 (Eikones), S. 139-152.
- BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. von. LEUBE, DIETRICH, 1. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- BÄTSCHMANN, OSKAR: »Albertis Narziss: Entdecker des Bildes«, in: POESCHKE, JOACHIM und SYNDIKUS, CANDIDA (Hg.): *Leon Battista Alberti. Humanist. Architekt. Kunsttheoretiker*, Münster: Rhema 2008, S. 39-52.
- BELLORI, GIOVAN PIETRO: *Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio*, hg. & übers. v. VAN ROSEN, VALESKA, Göttingen: Wallstein 2018.
- BEYER, ANDREAS und COHN, DANIELÈ (Hg.): *Die Kunst Denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte*, Bd. 41, München: Deutscher Kunstverlag 2012 (Passagen/Passages).
- BLOTHNER, DIRK: *Erlebniswelt Kino. Über die unbewußte Wirkung des Films*, 2. Aufl., Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe 2003.
- BLÜMLE, CLAUDIA: »Die Blindheit des Narziss«, in: GOEBEL, ECKART und BRONFEN, ELISABETH (Hg.): *Narziss und Eros: Bild oder Text?*, Bd. 2, Göttingen: Wallstein-Verlag 2009 (Manhattan Manuscripts), S. 101-113.
- BOEHM, GOTTFRIED: »Die Wiederkehr der Bilder«, *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006.
- BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, 5. Aufl., Berlin: University Press 2017.
- BOLOGNA, FERDINANDO: *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle »cose naturali«*, Mailand: Bollati Boringhieri 2006.
- BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1992.
- BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, in: DOMBROW-

- SKI, DAMIAN (Hg.): *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2001.
- BROWN, BEVERLY LOUISE: »Zwischen dem Heiligen und dem Profanen«, *Die Geburt des Barock*, Stuttgart: Belsar 2001, S. 274-303.
- BRUNER, JEROME: *Sinn, Kultur, und Ich-Identität. Zur Kulturpsychologie des Sinns*, Heidelberg: Carl-Auer-Verlag 1997.
- CHRISTIAN VON EHRENFELS: »Über Gestaltqualitäten (1890)«, in: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie, Jahrgang 13* (Leipzig), S. 249-292.
- DAMISCH HUBERT: »D'un Narcisse l'autre«, *Narcisses*, Paris: Gallimard 1976 (*Nouvelle Revue De Psychoanalyse*, Numéro 13), S. 109-146.
- DAMISCH HUBERT: »Barocker Narziß?«, in: BEYER, VERA, HAVERKAMP, ANSELM, und JUTTA VORHOEVE (Hg.): *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München: Fink 2006, S. 191-204.
- DAMISCH HUBERT: *Der Ursprung der Perspektive* (1993), übers. von. JATHO, HEINZ, Zürich: Diaphanes 2010.
- DE RIEDMATTEN, HENRI: »Narziss in trüben Wassern – Medienreflexion und Selbstrepräsentation im Werk des Fotografen Jeff Wall«, in: DÜNNE, JÖRG und MOSER, CHRISTION (Hg.): *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 195-216.
- DE RIEDMATTEN, HENRI: »Zur Quelle des Narziss. Ovid, Metamorphosen, III, 339-510«, in: GOEBEL, ECKART und BRONFEN, ELISABETH (Hg.): *Narziss und Eros. Bild oder Text?*, Göttingen: Wallstein 2009, S. 41-76.
- DERRIDA, JACQUES: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München: Fink 1997.
- DIDI-HUBERMANN, GEORGES: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* (1992), übers. von. SEDLACZEK, München: Fink 1999 (Bild und Text).
- DIDI-HUBERMANN, GEORGES: *Bilder trotz allem* (2003), übers. von. GEIMER, PETER, München: Fink 2007 (Bild und Text).
- DILTHEY, WILHELM: *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* (1894), *Gesammelte Werke*, Bd.V, Stuttgart 1957, S. 139-240
- DÜNNE, JÖRG und MOSER, CHRISTION (Hg.): *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Fink 2008.
- EBERT-SCHIFFERER, SYBILLE: *Caravaggio. Sehen-Staunen-Glauben. Der Maler und sein Werk* (2009), München: Beck 2019.
- FITZEK, HERBERT: *Der Fall Morphologie. Biographie einer Wissenschaft*, Bd. 4, Bonn: Bouvier 1994 (Schriften zur Morphologischen Psychologie).
- FITZEK, HERBERT: »Beschreibung und Interview. Entwicklungen von Selbstbeobachtung in der morphologischen Psychologie«, in: *Journal für Psychologie* 7/2 (1999), S. 19-26.
- FITZEK, HERBERT: »Trends, Moden, Zeiterscheinungen. Kulturpsychologie als Psychologie der Gegenwartskultur«, in: *Zwischenschritte* 99/1 (1999), S. 25-53.
- FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit*, Lengerich: Pabst Science Publishers 2008.
- FITZEK, HERBERT: »Von der Figur zur Figuration«, *Ästhetik der Behandlung. Beziehungsgestaltungs- und Lebenskunst im psychotherapeutischen Prozess*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2015.

- FITZEK, HERBERT: »*Morphologische Beschreibung*«, in: MEY, G. und MRUCK, K. (Hg.): *Handbuch der Qualitativen Forschung in der Psychologie*, Bd. 2, 2. Aufl., Wiesbaden: Springer Fachmedien 2020, S. 711-731.
- FITZEK, HERBERT und MARLOVITZ, ANDREAS: *Zum Stand der Dinge. Annäherung an das Gegenständliche*, Berlin: Braus 2015.
- FITZEK, HERBERT und SALBER, WILHELM: *Gestaltpsychologie. Geschichte und Praxis*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.
- FREICHEL, HANS-JÜRGEN: »*Kennzeichen des morphologischen Tiefeninterviews*«, in: *Zwischenschritte* 2/1995, S. 1-10.
- FREUD, SIGMUND: »*Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (1914)*«, *Schriften zur Behandlungstechnik*, Bd. Ergänzungsband, Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 1975 (Studienausgabe), S. 205-215.
- FREUD, SIGMUND: »*Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung (1912)*«, *Schriften zur Behandlungstechnik*, Frankfurt a.M.: Fischer 1975 (Studienausgabe, Ergänzungsband), S. 169-180.
- FREUD, SIGMUND: »*Triebe und Triebchicksale (1915)*«, *Psychologie des Unbewussten*, Bd. III, 8. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 1975 (Studienausgabe), S. 75-102.
- FREUD, SIGMUND: »*Zur Einführung des Narzissmus (1914)*«, *Psychologie des Unbewussten*, Bd. III, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 1994 (Studienausgabe), S. 37-68.
- FREUD, SIGMUND: »*Das Unbehagen in der Kultur (1930)*«, *Fragen der Gesellschaft Ursprünge der Religion*, Bd. IX, Lizenzausgabe Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 2000 (Studienausgabe).
- FREUD, SIGMUND: »*Der Moses des Michelangelo (1914)*«, *Bildende Kunst und Literatur*, Bd. X, Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 2000 (Studienausgabe), S. 195-221.
- FREUD, SIGMUND: »*Der Traum (1916)*«, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*, Bd. I, Limitierte Sonderausgabe Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 2000 (Studienausgabe), S. 101-244.
- FREUD, SIGMUND: »*Die Fehlleistungen (1916)*«, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*, Bd. I, Limitierte Lizenzausgabe Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer 2000 (Studienausgabe), S. 41-100.
- FREUD, SIGMUND: »*Die Libidotheorie und der Narzissmus (1917)*«, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*, Bd. I, Limitierte Sonderausgabe Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 2000 (Studienausgabe).
- FREUD, SIGMUND: »*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci (1910)*«, *Bildende Kunst und Literatur*, Bd. X, Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 2000 (Studienausgabe), S. 87-152.
- FREUD, SIGMUND: »*Die drei Kränkungen der Menschheitsgeschichte (1917)*« Band V, S. S. 1-7.
- GADAMER, HANS-GEORG: »*Bildkunst und Wortkunst*«, *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 90-105.
- GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (1960)*, Bd. Hermeneutik I, 7. Aufl., Tübingen: Mohr Siebeck 2010 (Gesammelte Werke).
- GAILLARD, CHRISTIAN: »*Ovid's Narcissus and Caravaggio's Narcissus*«, in: MATTOON, MARY ANN (Hg.): *The Archetype of Shadow in a split world*, Zürich: Daimon 1987 (Proceedings

- of The Tenth International Congress For Analytic Psychology, Berlin, 1986), S. 349-360.
- GOMBRICH, ERNST.H.: *Kunst und Illusion: zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (1967), übers. von. GOMBRICH, LISBETH, 6. (deutsche) Ausgabe Aufl., Berlin: Phaidron 2002.
- GRAVE, JOHANNES: »Hubert Damisch«, in: BUSCH, KATHRIN und DÄRMANN, IRIS (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich*, München: Fink 2011 (Eikones), S. 103-112.
- GREGORI, MINA: *Come nascono i Capolavori. Katalog zur Ausstellung*, Mailand 1991.
- GÜNZEL, STEPHAN; MERSCH, DIETER (HG.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart-Weimar: Metzler-Verlag 2014.
- HEGEL, GEORG FRIEDRICH WILHELM: *Phänomenologie des Geistes* (1807), Hamburg: Meiner-Verlag 2011.
- HELMES UND KÖSTER (Hg.): *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart: Reclam 2002.
- HEUBACH, FRIEDRICH-WOLFRAM: »Der Alltag als Kunststück. Zur Artistik des täglichen Lebens«, *Wirklichkeit als Ereignis. Das Spektrum einer Psychologie von Alltag und Kultur*, Bd. 2, Bonn: Bouvier 1993 (Zwischenschritte, hg. v. FITZEK, H./SCHULTE.A.).
- HEUBACH, FRIEDRICH-WOLFRAM: *Ein Bild und sein Schatten. Zwei randständige Betrachtungen zum Bild der Melancholie und zur Erscheinung der Depression*, 1. Aufl., Bonn: Bouvier 1997.
- HEUBACH, FRIEDRICH-WOLFRAM: *Das bedingte Leben. Eine Theorie der psychologischen Gegenständlichkeit der Dinge* (1987), 3. Aufl., München: Fink-Verlag 2002.
- HOFFMANN, E.T.A.: *Die Elexiere des Teufels* (1815/16), Husum: Hamburger Lesehefte 2014.
- HUSSERL, EDMUND: »Phantasie und Bildbewusstsein (1904/05)«, *Phantasie und Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung*, Den Haag, Boston, London: Martinus Nijhoff Publishers 1980, S. 1-169.
- HUSSERL, EDMUND: *Phänomenologische Psychologie* (1925), Bd. Band IX, hg. v. LOHMER, DIETER, Hamburg: Meiner-Verlag 2003 (Text nach Husserliana).
- IMDAHL, MAX: »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, in: BOEHM, GOTTFRIED (Hg.): *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 300-325.
- JONAS, HANS: »Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens«, *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 105-124.
- KÖHLER, WOLFGANG: »Intelligenzprüfungen an Menschenaffen (1917)«, in: *Psychologische Forschung 1* (1921), S. 2-46.
- KROSCHEWSKI, NEVENKA: *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, München: Scaneg 2002.
- KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26 (1999), S. 99-116.
- LACAN, JACQUES: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse* (1954/55), hg. v. HAAS, NORBERT, Weinheim, Berlin: Quadriga 1991 (Das Seminar, Buch II).
- LACAN, JACQUE: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion (17. Juli 1949)«, *Lacan Schriften I*, 4. Aufl., Berlin: Weinheim 1996, S. 61-70.
- LACAN, JACQUES: »Die Anamorphose (1964)«, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, 4. Aufl., Weinheim, Berlin: Quadriga 1996 (, Das Seminar Buch XI), S. 85-96.
- LACAN, JACQUES: »Die Spaltung von Auge und Blick (1964)«, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, 4. Aufl., Weinheim, Berlin: Quadriga 1996 (, Das Seminar Buch XI), S. 73-84.

- LACAN, JACQUES: »Linie und Licht (1964)«, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, 4. Aufl., Weinheim, Berlin: Quadriga 1996 (, Das Seminar Buch XI), S. S. 97-111.
- LAMBERT, GILLES (2000): *Caravaggio*, hg. v. NÉRET, GILLES, Köln: Taschen 2019.
- LAPLANCHE, J. und PONTALIS, J.-B.: *Das Vokabular der Psychoanalyse (1973)*, 21. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2019.
- LEWIN, KURT: »Die Bedeutung der ›Psychischen Sättigung‹ für einige Probleme der Psychotechnik.«, in: *Psychotechnische Zeitschrift* 3 (1928), S. 182-188.
- LONGHI, ROBERTO: *Caravaggio*, Dresden: Verlag der Kunst 1968.
- LÖNNEKER, JENS: »Morphologie: Die Wirkung von Qualitäten – Gestalten im Wandel«, *Qualitative Marktforschung in Theorie und Praxis. Grundlagen, Methoden und Anwendungen*, Wiesbaden: Springer 2007.
- LÜTHY, MICHAEL: *Bild und Blick in Manets Malerei*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2003.
- LYPP, BERNHARD: »Spiegel-Bilder«, in: BOEHM, GOTTFRIED (Hg.): *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 411-442.
- MARIN, LOUIS: *Die Malerei zerstören (1977)*, übers. von. NESSLER, BERNHARD, Berlin: Diaphanes 2003.
- MARINI, MAURIZIO: *Il Cinquecento lombardo. Da Leandro a Caravaggio; Katalog zur Ausstellung*, hg. v. CAROLI, FLAVIO, Mailand: Skira Artificio 2000.
- MCLUHAN, MARSHALL: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, übers. von. AMNANN, MEINRAD, 1. Aufl., Düsseldorf/Wien: Econ 1968.
- MCLUHAN, MARSHALL: *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects (1967)*, hg. v. FIORE, QUENTIN, 4. Aufl., Leipzig: Tropen 2016.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: »Der Zweifel Cézannes (1948)«, *Sinn und Nicht-Sinn*, München: Fink 2000, S. 11-33.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: »Das Auge und der Geist (1961)«, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Darmstadt: Meiner-Verlag 2003.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Primat der Wahrnehmung*, übers. von. SCHRÖDER, JÜRGEN, Deutsche Erstausgabe Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Sichtbare und das Unsichtbare (1964)*, 3.Auflage Aufl., München: Fink 2004.
- NEUFFER, CARL: *Caravaggio – Spiegelungen des Selbst. Versuch einer kunstphilosophischen Werkanalyse*, hg. v. KNECHT, JOHANNES VINCENT, Berlin: Dahlemer Verlagsanstalt 2016.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Umwertung aller Werte (1886)*, 2. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1977.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Nietzsche und Wagner: Stationen einer epochalen Begegnung*, Bd. 2, hg. v. BORCHMEYER, DIETER und SALAQUARDA, JÖRG, 1. Aufl., Frankfurt a.M.: Insel 1994.
- NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Hamburg: Lit-Verlag 1992.
- OVSIANKINA, MARIA: »Die Wiederaufnahme unterbrochener Handlungen (1928)«, in: *Psychologische Forschung* 11 (3/4), S. 302-379.
- PANOFSKY, ERWIN: »Der Begriff des Kunstwollens«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14 (1920), S. 321-339.

- PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst* (1939), Neuauflage Aufl., Köln: Dumont 1978.
- PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), übers. von. WÖLFLE, HOLGER (AUS DEM AMERIKANISCHEN), Berlin-Hamburg: Philo & Philo Fine Arts 2005.
- PIAGET, JEAN: *Genetische Erkenntnistheorie* (1950), übers. von. KUBLI, FRITZ, Neuauflage Aufl., Stuttgart: Klett-Cotta 2015.
- PICHLER, WOLFRAM: »Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio«, in: BEYER, VERA, VOORSHOEVE, JUTTA, und HAVERKAMP, ANSELM (Hg.): *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München: Fink 2006, S. 125-156.
- PLATON: *Der Staat*, übers. von. SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, Darmstadt: Schirner 1971.
- PLINIUS, DER ÄLTERE: *Naturalis Historia*, Bd. XXXV, München: Artemis und Winkler 1990.
- POLANYI, MICHAEL: »Was ist ein Bild?«, *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 148-162.
- POSTMAN, NEIL: *Wir amüsieren uns zu Tode: Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie* (1985), 18. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer 2008.
- PREIMESBERGER, RUDOLF: »Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum ›Amor‹ der Berliner Gemäldegalerie«, in: VAN ROSEN, VALESKA, KRÜGER, KLAUS, und PREIMESBERGER, RUDOLF (Hg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 243-260.
- PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, übers. von. VON ALBRECHT, MICHAEL, 3. Aufl., Stuttgart: Reclam 2003.
- PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, übers. von. FINK, GERHARD, 2. Aufl., Düsseldorf: Patmos 2007.
- RAABE, RAINALD: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, Bd. 72, Hildesheim: Olms 1996 (Studien zur Kunstgeschichte).
- RIEGL, ALOIS: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Hanse 1893.
- RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), hg. v. BURDA, ARTHUR und DVORAK, Wien: Anton Schroll & Co 2010.
- RIMBAUD, ARTHUR: *Seher-Briefe* (1871), Mainz: Dieterische Verlagsbuchhandlung 1997.
- SALBER DANIEL: *Wirklichkeit im Wandel. Einführung in die Morphologische Psychologie*, Bonn: Bouvier 2009.
- SALBER, WILHELM: *Wirkungseinheiten*, 3., erw. Aufl., Bonn: Bouvier 1969.
- SALBER, WILHELM: *Der psychische Gegenstand*, 4. Aufl., Bonn: Bouvier 1975.
- SALBER, WILHELM: *Wirkungsanalyse des Films*, Köln: Buchhandlung Walther König 1977.
- SALBER, WILHELM: *Kleine Werbung für das Paradox*, Köln: Arbeitskreis Morphologische Psychologie e.V. 1988.
- SALBER, WILHELM: *Seelenrevolution*, Bonn: Bouvier 1993.
- SALBER, WILHELM: *Märchenanalyse* (1987), 2. Auflage Aufl., Bonn: Bouvier 1999.
- SALBER, WILHELM: *Psychästhetik*, Köln: Buchhandlung Walther König 2002.
- SALBER, WILHELM: *Morphologie seelischen Geschehens*, 3.überarb. Aufl., Bonn: Bouvier 2009.
- SALBER, WILHELM: »Caravaggio und Psychologie«, in: *Anders* (2011).

- SALBER, WILHELM: »Der Blick (1960)«, in: *Anders* 36/2019, S. 33-44.
- SALBER, WILHELM: »Friedrich Wilhelm Nietzsches Morphologie«, in: *Zwischenschritte* 1/1995, S. 4-23.
- SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, 1. Aufl., Bonn: Bouvier.
- SARTRE, JEAN-PAUL: »Die Imagination (1936)«, *Die Transzendenz des Ego. Philosophische Essays 1931-1939*, Hamburg: Reinbek 1982, S. 97-254.
- SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft (1940)*, übers. von SCHÖNEBERG, HANS und ÜBERARBEITET VON WROBLEWSKY, VINCENT, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994 (Sartre. Gesammelte Werke, Philosophische Schriften I).
- SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Sein und das Nichts (1943)*, 17. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012.
- SCHINDLER, WINFRIED: *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*, Bd. 20, Sonnenberg 2005 (Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie).
- SCHLEGEL, FRIEDRICH: *Lucinde (1799)*, 7. Aufl., Berlin: Insel 2020.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH D.E.: *Ästhetik (1819/25)*, Hamburg: Meiner-Verlag 1984.
- SCHNÄDELBACH, HERBERT: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1999)*, 6., unverändert Aufl., Hamburg: Junius 2017.
- SCHÜTZE, SEBASTIAN: *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln: Taschen 2015.
- STOICHIȚĂ, VICTOR I.: »Introduction to the section. Pictural Mimesis before and after 1500«, *Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte*, Bd. II, Berlin 1992.
- STOICHIȚĂ, VICTOR I., VICTOR I.: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München: Fink 1999 (Bild und Text).
- STRAUS, ERWIN: *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie (1935)*, Berlin-Göttingen-Heidelberg: Springer 1956.
- VON ROSEN, VALESKA: »Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio«, in: KABLITZ, ANDREAS und REGN, GERHARD (Hg.): *Renaissance – Episteme und Agon: für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstags*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006, S. 423-449.
- VON ROSEN, VALESKA: »Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600«, in: FEISTERER, ULRICH und WIMBÖCK, GABRIELE (Hg.): *Novità: Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich: Diaphanes 2011, S. 471-488.
- VON ROSEN, VALESKA: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, 3. Aufl., Berlin: De Gruyter 2021.
- WALDENFELS, BERNHARD: »Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl«, in: BOEHM, GOTTFRIED (Hg.): *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Wilhem Fink 2006, S. 233-252.
- WALDENFELS, BERNHARD: »Zur Genealogie der Bilder«, in: BEYER, ANDREAS und COHN, DANIELE (Hg.): *Die Kunst denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte*, Bd. 41, München: Deutscher Kunstverlag 2012 (Passagen/Passages), S. 43-56.
- WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, Kiel: Christian-Albrechts-Universität 2002.

- WERTHEIMER, MAX: »*Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*«, in: *Psychologische Forschung. Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften* 4 (1923), S. 301-350.
- WERTHEIMER, MAX: »*Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung (1912)*«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 61/1 (Leipzig), S. 161-236.
- WIESING, LAMBERT: *Phänomene im Bild*, München: Fink 2000.
- WOLF, GERHARD: »*Arte superficiem illiam fontis amplecti, Narziss und die Erfindung der Malerei*«, in: GÖTTLER, CHRISTINE und et al.L. (Hg.): *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten: Imorde 1998.
- WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München: Theodor Ackermann 1888.
- WORRINGER, WILHELM: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1908)*, Neuausgabe Aufl., München: Piper & Co 1948.
- WÜRZBACH, FRIEDRICH: *Das Vermächtnis Friedrich Nietzsches*, Anton Pustet 1945.
- ZWINGMANN, BJÖRN: *Begegnung mit dem Ungeheuren. Selbsterfahrungsprozesse mit Goyas Schwarzen Bildern*, Bd. 7, Berlin: HPB University Press 2019 (Schriften zur Morphologischen Psychologie).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1610), Narziss, um 1600. Öl auf Leinwand, 113,3 cm x 95cm. Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

Abb. 2: Édouard Manet (1832-1883), Eine Bar in den Folies-Bergère, 1881/82. Öl auf Leinwand, 96 cm x 130cm. London, Courtauld Institute of Art

Abb. 3: Parmigianino (1503-1540), Selbstbildnis im Konvexspiegel, 1523/24. Öl auf Pappeholz, 24,4 cm Durchmesser. Wien, Kunsthistorisches Museum

Abb. 4: Pseudo-Boltraffio (1467-1516), Narziss an der Quelle, um 1500. Öl auf Leinwand, 19cm x 31cm. London, National Gallery

Abb. 5: Lodovico Cardi, genannt Cigoli (1559-1613), Narziss, um 1600. Federzeichnung, 28,6cm x 39,3cm. Paris, Musée du Louvre

Danksagung

Ich will all jenen danken, die mich in meiner Arbeit an der Studie begleitet haben. An erster Stelle steht mein Doktorvater Prof. Dr. Herbert Fitzek. Danken möchte ich ihm für die jahrelange Begleitung, die vielen Ratschläge und kritischen Hinweise, für die Durchsicht der Texte und die prompten Rückmeldungen, wenn die Arbeit ins Stocken oder aus den Bahnen geriet.

Mein Dank gilt auch Prof. Dr. Björn Zwingmann für das Lesen der gesamten Studie und den Austausch über den Narzissmus-Begriff in der Psychoanalyse.

Danken möchte ich Prof. Dr. Michael Lüthy. Er hat Teile des Manuskripts gelesen und mir wertvolle Hinweise zu kunstgeschichtlichen Fragen gegeben.

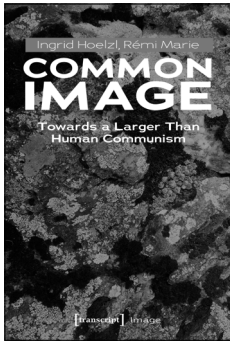
Michele di Monte, Direktor der Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, gilt mein Dank. Ohne die Erlaubnis des Museums wäre eine Durchführung der Interviews vor dem Original nicht möglich gewesen. Danken möchte ich auch Susanne Teschner für die Unterstützung in der Rekrutierung deutschsprachiger Probanden in Rom, sowie meiner Mitbewohnerin in Rom, Dr. Karolina Zgraja, für die wertvollen kunstgeschichtlichen Hinweise zu Caravaggio.

Bedanken möchte ich mich bei Ilona Renken-Olthoff für die Gewährung eines Forschungssemesters, sowie für meine Fürsprecher in dieser Frage, Prof. Dr. Markus Langenfurth und Prof. Dr. Silke Schätzer. Meiner Kollegin Dr. Susan Hinterding gilt der Dank für die wertvollen Hinweise zum formalen Prozedere. Unterstützung in Formfragen habe ich von Dr. Markus Schlaffke und Katharina Heller erhalten, für die ich mich herzlich bedanke.

Danken möchte ich auch meinen Freunden und meiner Familie. Marie Tedorova hat Teile des Manuskripts gelesen und mit mir diskutiert. Ettore Prandi hat für mich italienisch-sprachige Ausstellungstexte ins Deutsche übersetzt und mich in der letzten Etappe der Arbeit begleitet und motiviert.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei meinem Sohn Lovis bedanken. Die belebenden Unterbrechungen durch ihn in Form eines Fußball- und Basketballtrainings haben Leben in die Hermetik des Spiegelthemas gebracht.

Kunst- und Bildwissenschaft



Ingrid Hoelzl, Rémi Marie

Common Image

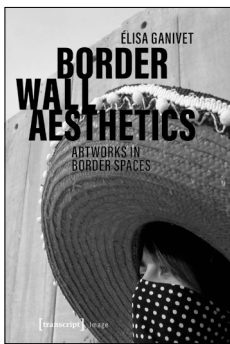
Towards a Larger Than Human Communism

2021, 156 p., pb., ill.

29,50 € (DE), 978-3-8376-5939-9

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5939-3



Elisa Ganivet

Border Wall Aesthetics

Artworks in Border Spaces

2019, 250 p., hardcover, ill.

79,99 € (DE), 978-3-8376-4777-8

E-Book:

PDF: 79,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4777-2



Ivana Pilic, Anne Wiederhold-Daryanavard (Hg.)

Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft

Transkulturelle Handlungsstrategien
der Brunnenpassage Wien

2021, 244 S., kart.

29,00 € (DE), 978-3-8376-5546-9

E-Book:

PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5546-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kunst- und Bildwissenschaft



Petra Lange-Berndt, Isabelle Lindermann (Hg.)

Dreizehn Beiträge zu 1968

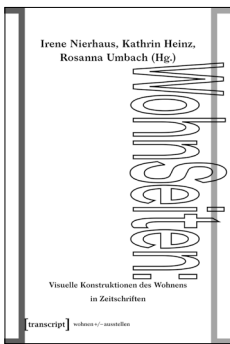
Von künstlerischen Praktiken und vertrackten Utopien

Februar 2022, 338 S., kart.

32,00 € (DE), 978-3-8376-6002-9

E-Book:

PDF: 31,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6002-3



Irene Nierhaus, Kathrin Heinz,
Rosanna Umbach (Hg.)

Irene Nierhaus, Kathrin Heinz, Rosanna Umbach (Hg.)

WohnSeiten

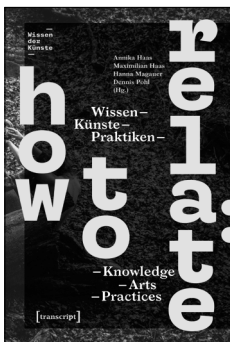
Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften

2021, 494 S., kart., 91 SW-Abbildungen, 43 Farbabbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-5404-2

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5404-6



Annika Haas, Maximilian Haas,
Hanna Magauer, Dennis Pohl (Hg.)

How to Relate

Wissen, Künste, Praktiken / Knowledge, Arts, Practices

2021, 290 S., kart., 67 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5765-4

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5765-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

