

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 Selbstthematisierung 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 WROBLEWSKY, 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 gegenüberreten, 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 Monetschen Wiese.«

137 Dies entspricht den Figurationspolen der Verschmelzung (im: Bildmedium sein) und der Erstarrung (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 wesentlich 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 pikturale Differenz, die einen Zusammenfall von Ding und Bild, von Bild und Ding verhindert.«¹⁴⁷

Diese von Waldenfels und Boehm als »pikturale/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 Objektkonstanz) 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 Objekt-Eigenschaft, 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 herausgehoben 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), Neuauflage 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 situert, 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 Ikonoklasmos 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 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 Selbstzerstörung 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.

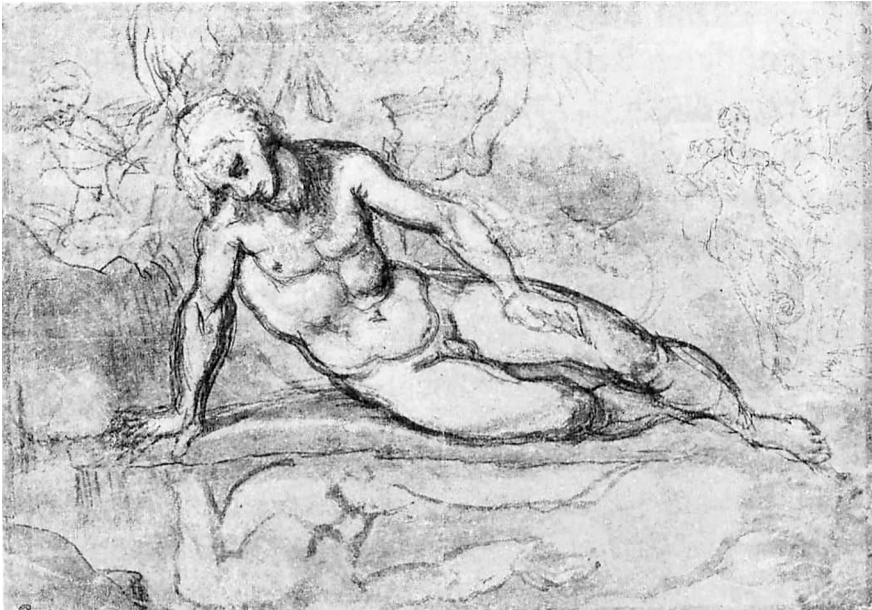
Die Imaginationen des Betrachters (im Bild) werden auch in den sogenannten Narziss-Darstellungen des »Brunnen-Typus« betont. Diese Narziss-Darstellungen zeigen meist einen kräftig sprudelnden Wasserzufluss in einen Brunnen. Auch hier

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 abverlangt, 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 Bildsujet, 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« (ikoni-sche 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 Selbstthematisierung 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-