

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 narzistischen (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 erkenntnikritisches 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 Be-fremden. 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 Betrachterunabhängigkeit 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 Erlebensmomente 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 Betrachterebenen: »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 geleugnet: »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 überschau« (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 sogar 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 paradoxer 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 (vergleichbar) 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 Einzelindividuums 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 Erlebensmomente 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. Unschärpen 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 weg bewegt. 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 Kunsthistoriker 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 aus gegangen, 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. Kunstdtheoretiker*, 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 hinwegzutrösten.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, CLAUDIO: *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 hervorzu bringen. 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 Jetzzeit. 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 Hingeraten 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 Idealbilds 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 hervorzu bringen. 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, MARCIT: »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. STOICHIȚĂ, VICTOR I., Victor I.: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München: Fink 1999 (Bild und Text), S. 23. Stoichiță 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 Spiegel erfahrung 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 Selbstdentdeckung im Spiegel in ein Be fremden, 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 Kunsthistoriker Bernhard Lypp beispiel sweise 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: 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.

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 Erlebensmomente 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 fruchtbare, 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 primärer 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

Wenn gleich 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« befindet. Die »jubilatorische Aufnahme« dieses Spiegelbildes erklärt Lacan über ein plötzliches Heraustreten 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 ge- noß. 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 bestimend 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, Scheinhafte, 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 umrisseen 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 Libidoauflauf 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 Staudamms 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 narzistische 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 erhaltenen 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 »Protoplasmatischen«, 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 Selbstdokumentation 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 ego-morphen 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 Ablauen 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 Bätschmann 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 paranoidischen Erkrankungen zuordnete. Der Verfolgungswahn begründet sich aus dem vergrößerten und fixierten ›Ich‹ heraus, das sich im Zentrum sieht.

54 BÄTSCHMANN, OSKAR: »Albertis Narziss: Entdecker des Bildes«, S. 41.

Spiegelzeitalters des Bildes durch Alberti im Rückgriff auf den Narziss-Mythos vereinseitigt 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 Kunsthistoriker 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« tituliert und von einem Stadium der »Identifikation« bzw. »Spiegelstadium« unterschieden.⁵⁸ Wie zu Beginn dieser Studie referiert, wird in der Kunsthistorik 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. STOICHITA, 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 – ambige 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 STOICHITÄ 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. STOICHITÄ, 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 »In-dem« 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 Eigne 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. STOICHITĂ, 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. STOICHITĂ, 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 Gadamer – und diese Sicht wird hier vertreten – der Kunsterfahrung nachgeordnet ist.