

4. Typisierende Beschreibung

Das Konstruktionsproblem führt den Betrachter an ein Bild-Paradoxon heran: Die Unhaltbarkeit eines Bildes wird an einem Bild (für alle Zeiten) beschaubar. Es zeigt seine spezifische Stellung zur Wirklichkeit, die hier am Beispiel einer Formensuche (Ich-Entdeckung) rund werden will, aber nicht kann. Die Unhaltbarkeit des Selbst-Bildes mündet in eine Vermittlungsaufgabe zwischen der Verschmelzungssehnsucht (mit sich eins sein) und der Anschauungsfunktion (sich in anderem sehen).

Der Selbstbetrachter steht vor der Schwierigkeit, die Doppelheit, mit sich eins sein und zugleich uneins zu sein, wiederum in eine Gestalt zu bringen. Er versucht die Unstimmigkeiten entweder zu korrigieren oder in Gesamtkontexte einzubetten, um das Bild zu erhalten und zugleich in einen lebendigen Austausch mit ihm zu kommen. Über aufwendige Konstruktionen, ein Verändern und Eingreifen in das Bild, sowie durch die Überführung des Bildes in ein organisches Nacheinander oder über die Einbettung in Alltagskontexte vollzieht sich ein mühsamer Aneignungsprozess, der indes nicht vollständig gelingt. Den beschriebenen Lösungstypen gelingt es jeweils nicht in einen lebendigen Austausch mit dem Bild zu kommen, sodass alternativ Trennungen vollzogen werden, der Betrachter ins Agieren gerät und sich schließlich vom Bild zu lösen sucht. Der immanente ikonoklastische Zug der Narziss-Darstellung, die dargestellte Unhaltbarkeit des Bildes als bewegendes Thema des Bildes, wird jedoch nicht nur als schmerzhaft, sondern auf der anderen Seite als genussvoll erlebt: im Erleben drängt es aus der Einheit und Identifizierung heraus. So spitzt das Bild im Erleben diesen Wunsch zu, es zu überschreiten, zu durchstoßen und zu zerstören. Es setzt seine Selbstüberwindung in Szene und bleibt doch ein (gemaltes) Bild. Dieses Erlebnismoment wird von Probandenseite als besonderer ›Witz‹ des Bildes empfunden. An diesem Gestaltparadox ›scheitern‹ jedoch alle Versuche (Umgangsformen), das Bild in eine vereinheitlichende Gestalt zu bringen, die den beiden Tendenzen, Einheitlichkeit und Uneinheitlichkeit von Formenbildung, gerecht werden bzw. die Verschmelzungssehnsucht mit der Anschauungsfunktion vereinbaren könnten.

Die Umgangsformen bewegen sich zwischen Konstruieren und Zerstören, zwischen Integrieren und Loslösen. Sie bilden zudem Methoden, die durch die Gegensatzqualitäten von abstrahierender Reflexion (Symbolisieren, Ironisieren, Intellektualisieren, Verlagern, Fabulieren) und einem handgreiflichen Hineingehen (Korrigieren, Miteinbeziehen, Handeln, Sich-Lösen) geprägt sind. Die Extreme des Erstarrens und Verschmelzens entsprechen der Kluft, die auch zwischen den beiden Sorten von Umgangsformen liegen. Sie münden ins Extrem des Hoch-Kultivierten einerseits und in die Archaik des ›Einverleibens‹ oder ›Zerstörens‹¹⁸.

18 Diese Qualitäten entsprechen dem Gegensatz des Sakralen zum Profanen, die das gesamte Werk von Caravaggio prägen.

4.1 Symbolisieren (Als-Ob-Konstruktionen)

Die Kluft zwischen Sehen und Berühren lässt sich über das Aufsuchen von Entsprechungen der beiden Seiten in Form von Als-Ob-Konstruktionen mildern. Das Seelische (Latente, in der Anschauung liegende) soll mit dem Körperlichen (Manifeste, Berührbare) in Einklang gebracht werden. So beschreiben die Probanden, wie in einer körperlichen Haltung jeweils auch etwas Seelisches liegt: So sitzt er »vom Gram gebeugt« da und ist in sein Spiegelbild de facto »versunken« – nämlich sowohl mental, als auch real, da am Bildgrund etwas »wie versunken« daliegt (6). Das Bild will offensichtlich real be-griffen, also angefasst werden – denn Narziss fasst hinein. Gleichzeitig will es aber auch mental begriffen im Sinne von »verstanden« werden. Eine »Haltung« lässt sich als eine physisch sichtbare (Körper-)Haltung beschreiben und ebenso als ein innerer Seelenzustand (6) – so wie ein Trauernder die Hände vor das Gesicht schlägt oder die Augen schließt [wie hier im Bild], »was witzigerweise gar nicht dem [konkreten] Anblick [geschuldet] sein muss«, sondern als Geste, metaphorisch für die Trauer stehen kann. (6) Neben der Verbindung darf uneindeutig bleiben, ob z.B. die konkrete Geste des Augen-Schließens für einen übergeordneten Gedanken steht im Sinne von »vor etwas die Augen verschließen« oder nicht.

Ein Aufstehen vom Bild kann sich sinnlich-konkret vollziehen und über die Handlung hinaus eine Perspektiverweiterung darstellen/symbolisieren: »Wenn er jetzt aufsteht – wenn wir jetzt metaphorisch bleiben – dann wird ja die Realität größer sozusagen« [...] »auch metaphorisch, dass der Horizont sich erweitert« (4). Und umgekehrt wird herausgestellt, dass eine Metapher wie »die Oben-Unten-Metapher« nicht (nur) abstrakt ist, sondern den »räumlichen Begriffen« zugehört – denn das »Untere steht ja immer für das Unbewusste, Unterbewusste« (6). Das Sich-Spiegeln kann sich real an einem Spiegel vollziehen oder auch eine innerseelische Spiegelung meinen: »Deine Selbstbezogenheit ist so, wie als wenn du dich im Spiegel anschauen würdest« (6).

Diese Vermittlungsstrategie wirkt verbindend/integrativ und unterzieht die Bildbetrachtung einer Reflektion, womit sie sich vom Konkreten ein Stück weit löst. In ihren ausgeprägten konstruktiven Zügen bleibt diese Umgangsform jedoch letztlich *unlebendig*. Der Betrachter wird in dieser Umgangsweise wie zu einem Wissenschaftler, der das Bild untersucht. Er betrachtet das Bild, »als ob« er es betrachten würde und bleibt hierüber notgedrungen außen vor. Das Sehen der Zusammenhänge geht zulasten der Erlebenstiefe (Greifbarkeit).

4.2 Ironisieren

Das Ironisieren bildet eine Umgangsweise, die die Brüche des Bildes spielerisch aufnimmt und dem teils empfindlich berührten Betrachter Distanz verschafft. So lassen sich Berührungsmomente in Ironie wenden: »Das ist das erste Mal, dass ich auf Deutsch weine« (8). Um aus der Bannung des unerträglich Schönen herauszukommen – einer Schönheit, die zudem mit dem eigenen und notgedrungen mittelmäßigen Leben zu konkurrieren beginnt – helfen ironische Betitelungen der Gesamtszene: »Adliger an Wasserquelle verjagt Goldfisch« (10). Die Idee, dass es sich um eine Waschszenen handelt bricht das Idealbild auf wohlthuende Weise ins Alltägliche, wodurch es für den Betrach-

ter ›greifbarer‹ wird: »Und beim Waschen denkt man dann: ›Ach, was bin ich hübsch, auch wenn mein Knie kaputt ist« (10).

Die wechselseitige Abhängigkeit zwischen Bild und Betrachter wird in folgender ironischen Wendung auf die Spitze getrieben und über den ›Witz‹ verträglich: »Um zu existieren braucht er unsere Anwesenheit, weil wenn wir nicht weg gehen, bleibt er da« (8). Derartige ironische Wendungen bieten eine Fassung, können jedoch einen emotionalen Zugang versperren. Sie kranken daran, *indirekt* zu sein und halten den witzelnden Betrachter (wenn auch zum Schutz) außen vor.

4.3 Intellektualisieren (Metaperspektiven)

Das Intellektualisieren bildet eine Umgangsform, die ebenfalls Distanz verschafft, indem sich der Betrachter vom Konkreten löst. Dies wird als entlastend erfahren, denn »der Blick ermüdet ein bisschen« und man schaut »weniger jetzt auf Details« (6). Gleichzeitig verspricht diese Strategie eine Einordnung in größere Kontexte, die das Bilderleben zu einer bereichernden, wertvollen Erfahrung macht. Der Betrachter nimmt eine Metaperspektive ein und sucht die Unstimmigkeiten/Widersprüchlichkeiten im Bild in einen philosophischen Kontext zu heben, um hierüber Verständnis zu generieren. So begründet ein Proband die Erfahrung des Nicht-Sichtbaren im Bild mit einer Aussage von Magritte: »Alles was man sieht, verdeckt etwas was man nicht sieht.« (3) Das Dilemma der Sichtbarkeit, gleichzeitig etwas zu zeigen und zu verdecken, scheint hier auf ein Bild gebracht: »Das hat eigentlich was mit dem Schauen zu tun – [nämlich] ein Verdecken von Sachen.« So kann man »durch Wegnehmen und Hinschauen etwas aufdecken, aber immer nur ein bisschen« – denn »hinter dem Bild sieht man die Wand nicht« und so fort (3). Die Erfahrung, kein einheitliches Bild entwickeln zu können, dieses nur in Fragmenten dargereicht zu bekommen, wird aus diesem Kontext heraus verständlich: denn »die Menge des Nichtgesehenen überwiegt ja immer ins Unendliche« (3). Um das Uneinheitliche und Wirklichkeitsentfernte in ein Bild zu fassen, wird eine Theater-Metapher herangezogen. Mit seinen unecht wirkenden Qualitäten und als »doppeltes Spiel« eröffne das Bild eine Gesamtsicht auf das »Schauspiel des Lebens« (5). An den nicht miteinander zu vereinbarenden Seiten lässt sich sowohl die Relativität als Wirklichkeitsprinzip, als auch die Übertragbarkeit von Prinzipien erhellen: »Auch die Relativität wurde schon benutzt in einem anderen Kontext. Das ist sie in der Theorie wissenschaftlich, aber auch religiös.« (11).

Die Erörterung des Zusammenhangs zwischen Körper und Seele bietet ebenfalls ein Erklärungsmodell: Wenn man sagt, »das Spiegelbild hat Bewusstsein« und dass die »Seele eine gewisse Art von Körperlichkeit« ist (3), dann ließe sich die Unmöglichkeit des Bildes erklären, dass »obwohl seine Hand im Wasser ist« keine Wellen zu sehen sind und »die Reflektion total stabil« bleibt (5). Die Konstruktionen können auch ins Esoterische kippen: »Dieses runde-ovale, mit dem Knie genau im Zentrum hat auch irgendwie was von einem Augapfel, was auch wieder auf das Betrachten vielleicht verweist, der Spiegel, der Spiegel zur Seele« (9). Der Vergleich mit dem Bild von Magritte »C'est ci ne pas un pipe« soll die Differenz zwischen dem Metaphorischen und dem Physisch- Realen in einer ironischen Wendung verträglich machen: »Dies ist kein Spie-

gelbild – stimmt, weil es natürlich gemalt ist« (3). Diese Wendung erlöst ein Stück weit aus der Spiegelerfahrung, die nahe rückt.

In dieser Lösungsform wird die Doppelkonstruktion des Bildes mal zu einer Weltformel, mal zu einer ironischen Wendung und Parabel auf das Leben. Sie schafft Distanz und eröffnet eine Auseinandersetzung mit den großen Themen der Menschheit, die sich im Bild thematisch auffinden lassen. Der Betrachter avanciert zum Philosophen, indem er die (entzweierende) Anschauung in eine gedankliche Anschauung verlagert. Die Tätigkeit des Abstrahierens, die diesen Umgangstypus prägt, wird ihrerseits einer Reflexion unterzogen. Es werden philosophische Fragen aufgeworfen, die notgedrungen unbeantwortet bleiben: Wie steht es um das Verhältnis zwischen dem Konkreten und dem Abstrakten, zwischen Idee und Realität, zwischen Körperlichkeit und Gedankenwelt? Diese Umgangsform nimmt das Spiel zwischen manifestem und latenten Bildinhalt auf und sucht diese Gehalte auf einer abstrakten Ebene zu halten und nicht zu vereindeutigen: In dem Dazwischen vermag es dem Konstruktionsproblem (etwas sein und zugleich etwas anderes sein) zu begegnen, scheitert jedoch in dem Moment, in dem die Überlegungen plötzlich zu weit hergeholt, interpretativ oder projektiv wirken. Und so bemerkt ein Proband: »Man kommt ein bisschen von dieser konkreten, pictoralen, gemalten Person weg und mehr auf den allgemeinen psychologischen, anthropologischen Zustand« zu sprechen (6).

Die vielversprechende Meta-Perspektive/philosophische Einbettung wirkt letztlich zu *unspezifisch* und geht teils am Konkreten des Bildes vorbei. So erscheint z.B. die Schauspiel-Metapher doch zu verallgemeinernd zu sein und verliert darüber ihre Aussagekraft für das Bild: »Ich denke, dass alles ein Theater ist« (5). Es brechen allorts wieder Unstimmigkeiten/Zweifel auf: So ist beispielsweise nicht klar: spricht man nun darüber »auf einer abstrakteren Ebene [oder] auf einer rein physischen« (3). In dieser Schwebe gerät der Betrachter ins bloße »Spekulieren« hinein; die Einordnungsansätze erscheinen »sinnlos« (2). Vieles, was zum Bild gesagt wurde oder zu sagen wäre, wird als »Abschweif« (6) entlarvt oder wirkt derart »überinterpretiert«: »Das hat jetzt mit dem Bild gar nichts zu tun« (3).

4.4 Korrigieren

Die Vorstellung ins Bild einzugreifen und es zu korrigieren, indem Bilddetails ausgeblendet ergänzt, verändert werden, »erlöst« vorübergehend aus der Bannung der Anschauung und verspricht zugleich ein kongruentes Bild zu erschaffen. Dieser Typus verlässt dabei nicht ganz die Anschauungsebene und erfährt sich gleichzeitig als kreativ und an der Bildgenese beteiligt. Er vermittelt ebenfalls zwischen Loslösung (Bilddetails ausblenden) und Konstruktion (Bilddetails imaginativ fortsetzen und verändern). Das Ausblenden geschieht über ein Zukneifen der Augen, »damit das so unscharf wird« (9). Der Betrachter wird sich der Methode des Isolierens bewusst: Auf diese Weise kann man »nur diese hell-dunkel-Akzente dann für mich nochmal isolieren« (9). Dies hilft sich »ungestörter auf die Komposition zu konzentrieren – ansonsten ist man so »abgelenkt von den ganzen Details« (9). Hierüber erhofft sich der Betrachter »mehr Spielraum« in der Konzentration auf »irgendwelche Wahrnehmungs- und Stimmungsschichten« (9).

Das Wegblenden bestimmter Details ermöglicht es, ein prägnantes Bild zu kreieren, an dem der Betrachter ausblendend mitgewirkt hat: »Und wenn ich jetzt nur wieder den Arm wegnehme, ist es einfach ein großartiges Bild« (10). Um bestimmte Sinnkonstruktionen hinzubekommen – z. B. in einer Szene, in der er sein Knie wäscht oder trinkt – »muss man halt ausblenden, dass es Narziss ist« (10).

Alternativ können Korrekturen am Bild vollzogen werden – etwa um Bildaspekte, die schmerzlich oder peinlich berühren, zu tilgen. So würde man das kompromittierende Knie am liebsten »verdecken oder irgendwie einen Stein dazwischen legen, damit das nicht so auffällt« (2). Störendes lässt sich durch gezielte Eingriffe beseitigen. So gesteht ein Proband, aus dem künstlerischen Kontext kommend, das Bild schon mal »missbraucht« zu haben: »Was ich in der Collage gemacht habe, ist dann den Kopf von Narziß durch den Kopf von Winkelmann getauscht« (3). Mit diesen kreativen Eingriffen soll ein verbessertes Bild geschaffen werden. So auch in der Vorstellung, die Mittellinie symmetrisch zu ziehen, »sodass die Simulation gleichviel Realität bekommt wie die Realität« (3). Der Betrachter stellt sich vor, wie die Bildanteile dann »gleichmäßig verteilt auf dem jungen Mann und seinem Abbild« lägen (1). Um es einheitlicher zu machen, ließe sich die harte Zweiteilung des Bildes ein wenig aufweichen: Man selbst »hätte wahrscheinlich mit einem ganz weichen Pinsel versucht so ein bisschen mehr noch mit dem Wasser zusammen zu bringen« (3) oder »das an die Extreme zu treiben, zu entmischen« (3) und damit den starken Hell-Dunkel-Kontrast zu tilgen. Diverse Eingriffe, z. B. die Symmetrisierung der beiden Bildhälften, dienen der Bewältigung der Ungleichheit: Da es »stört«, »dass es nicht mittig ist«, »habe ich es mittig gerückt« (3). Mit diesem Eingriff ist zudem die Vorstellung verbunden, das Bild daraufhin zu einem beweglichen Ganzen machen zu können. Dieses Ganze ließe sich – weil spiegelgleich und vereinheitlicht – beliebig herumdrehen: »Man könnte es rotieren« und würde dann sehen: »Was ist kontrastreicher? Was ist verwaschener? Wer hat die Augen offen? Wer hat die Augen zu?« In welche Richtung geht die Beziehung und in welche geht es vielleicht nicht? (3) Auch wäre es »interessant, wenn man das Bild andersherum hinhängt« (3). Der Betrachter versucht verändernd einzuwirken, was ihn aus der Blickbannung löst. Das Bild wird hierdurch im wahrsten Sinne des Wortes greifbar/beweglich, der Betrachter zum mitwirkenden Künstler.

In dieser Lösungsstrategie kann das Bild »berührt« und vom Betrachter zu eigen gemacht werden, ohne dass dieser die Anschauungsebene ganz verlassen muss. Er schafft damit ein Stück weit sein eigenes Bild. Hierzu muss er jedoch an bestimmten Realitäten des manifesten Bildes entweder vorbeisehen oder verändernd eingreifen. Die Formenbildung wird entsprechend als *manipulativ* erfahren.

4.5 Miteinbeziehen

Neben dem Korrigieren, können andere Bilddetails imaginativ fortgesetzt werden: »Du weißt, das ist kein Fleck, sondern aus der Erfahrung weißt du, an der Stelle kann eigentlich nur ein Knie sein« (2). »Der Betrachter muss das halt imaginativ ergänzen« (2). »Das Gehirn ergänzt so, wie er da sitzen müsste« (4). Der Betrachter wird wie zu einem Detektiv auf der Spurensuche, die Lücken und Inkongruenzen des Bildes zu einer Herausforderung: »Für mich ist es interessanter, wo nicht alles klar ist«, »weil wir uns etwas

vorstellen können« (11). Und das ist »schon befriedigend, dann so eine Einordnung von sowas zu finden, was man erstmal nicht verorten kann« (9).

Das Miteinbeziehen der Kontexte hilft aus der Begrenzung und Fixierung auf das Bild herauszukommen. Es wirkt ebenso erlösend über den Rahmen des Bildes hinaus zu gehen. So kann beispielsweise die Hinzunahme der Interviewsituation erweiternd und sinnstiftend wirken: »Du [Interviewerin] hilfst mir in eine Richtung. Du bist nicht draußen aus dem, was ich erzähle« (5) und »insofern ist es ja für uns schon ein Spiegel, der uns beide zurückwirft – dich als was du an Fragen stellst, was dich offenbart zu einem gewissen Grad in den Antworten«, die du damit evozierst (3). Das Miteinbeziehen der Interviewer-Proband-Interaktion bietet eine Richtung: »Manchmal versuche ich was zu erzählen, was für dich interessant sein könnte« – so ähnlich wie man versucht »herausfinden, was die andere Person [im Bild] denkt« bzw. was »für die andere Person wirklich interessant sein könnte« (5). So fragt man sich: »Was muss ich jetzt da sagen?« – auch um nichts falsch zu machen (10). »Und natürlich fühle ich mich auch in deine Lage als Interviewerin und ich fühle die Probleme, die du hast [...] und frage mich: »Mach ich, was sie will?« (8). Ebenso werden Ergänzungen erhofft: »Du sagst mir die [Lösung] gleich.« Dies wird als Erlösungsmoment ersehnt: »Achsooo! Jetzt macht das irgendwie Sinn.« (4). Im Miteinbeziehen des »Rahmens« – im doppelten Sinne als konkreter Bilderrahmen, aber auch als Situation – wird die erfahrene Begrenzung zu verstehen gesucht: »Weil es so eingegrenzt« wirkt, fragt man sich ob es sich dabei um den »Originalrahmen« handelt (10). »Wenn man den Rahmen miteinbezieht«, der ansonsten einfach etwas verdecken würde, verändert/erweitert sich wiederum das Bild (9). Dann ließe sich dort mehr erkennen, »wo theoretisch diese Linie aus Kopf und Schultern wäre, die man jetzt aber nicht so gut sehen kann, weil eben da der Rahmen anfängt« (9). In gleiche Richtung geht es, wenn die Provenienz des Bildes erörtert und über die Sammlerfamilie Koschinski spekuliert wird (10).

Korrigieren und Miteinbeziehen »erlösen« insofern, als dass sie das Bild in seiner Anschauungsfunktion überschreiten: »So haben wir uns doch viel mehr erzählt«. Es sind »viel mehr Varianten [...] entstanden als nur dieses Spiegeln« (10). Allerdings macht es dem Betrachter zu schaffen, trotz der Variationen, Ergänzungen und Erweiterungen ebenfalls kein in sich stimmiges Bild hinzukriegen: »Du sollst das, was du nicht siehst, so fortsetzen, dass sich eine logische Haltung daraus ergibt. Würdest du das hier schaffen? Schwierig« (2). Es lässt sich letztlich doch »nicht ablesen«, sodass man es sich nur »vorstellen« kann (5). So sind dem Betrachter des Bildes Assoziationen gekommen, »weil ich halt hingeschaut habe«, gleichzeitig »denke ich nicht, dass das irgendwie beabsichtigt ist« (10).

In der Hinzunahme und Variation der Betrachterperspektive, die der Ergänzung und Einheitsbildung (bzw. Aneignung) diene, steht der Betrachter letztlich wieder davor und kann »natürlich nicht entscheiden, was richtig ist« (3). In den jeweiligen Eingriffen – ob ausblendend, korrigierend oder ergänzend – bricht an allen Ecken und Enden Deutungsvielheit, sprich Uneinheitlichkeit auf, die dann wie bei einem Perpetuum Mobile weitere Eingriffe und Kontextualisierungen erfordert. Die Formenbildung krankt daran, *endlos* zu sein.

4.6 Verlagern (Konstruktion des inneren Bildes)

Diese Umgangsform bildet insofern eine ›Lösungs‹-Strategie, als dass sie dem manifesten Bild auszuweichen sucht. Dem Betrachter *im* Bild werden zunächst die Augen geschlossen: Er sitzt dann »mit halb geschlossenen« (6) oder »mit geschlossenen Augen vor seinem eigenen [inneren] Bild« (6). Unvereinbarkeiten, die das Bild aufwirft, lassen sich hierüber gut begründen. Es muss sich um ein Bild/Abbild handeln, das er sich »im Geiste« vorstellt, um ein »inneres Bild« (1). Der Betrachter des Bildes hingegen sucht im manifesten Bild nach Indizien für diese Sinngebung. Sie lässt sich dadurch belegen, dass »das Auge [ist] gar nicht auf die Blickachse gerichtet« ist (6). Und auch das Abgeschnittene des Spiegelbildes »legt die Deutung nahe, dass das Spiegelbild gar nicht so wichtig ist, sondern dass es wichtiger ist, was in seinem Kopf passiert« (6). »Das heißt er schaut nicht. Er ist ganz innerlich« (8).

Mit diesen Belegen löst sich der Betrachter *des* Bildes nicht ganz vom manifesten Bild, während der Betrachter *im* Bild seinen Illusionen, Wunschvorstellungen nachgehen kann: Dieser bewegt sich wie ein »Schlafwandler«, »physisch noch in der realen Welt, aber [...] sieht ja ganz andere Sachen« (9). Zunächst hat er seinen »Körper abgelegt«, woraufhin sich »der gesamte Fokus [...] auf die Wahrnehmung dieses Dinges richtet, auf das Spiegelbild und dann sich verschiebt nach innen« (6). Der Trick dieser Lösungsform besteht darin, dass über eine strikte Trennung zwischen den beiden Betrachtern Anschauungsfunktion und Verschmelzungssehnsucht aufgeteilt werden. Im Augenschließen ist der Betrachter im Bild nun ganz für sich, mit sich eins: »Das Bild hat sich sozusagen eingebrannt« [...] ein Eigenleben im Kopf entwickelt: »Der braucht das Spiegelbild gar nicht mehr, der ist internalisiert« (6). Die Erfahrung sich durch das Imaginieren vom Realen wegzubewegen, bildet zunächst nur ein Problem des Betrachters im Bild, welcher gar nicht sieht, was da in Wirklichkeit ist. Für ihn ist »Kunst ohne diesen Blick erloschen« (6). Die Gefahr, Illusionen und Wahnvorstellungen aufzusitzen, wird in den Betrachter des Bildes im Bild verlagert, während der Rezipient noch fest auf dem Boden der Tatsachen steht. Er wird zu einer Art Therapeut des Betrachters im Bild.

Allerdings gelingt das Getrennthalten in dieser Lösungsstrategie nicht ganz, denn es reizt zu erkunden, was sich der Betrachter im Bild vorstellen mag: »Man müsste jetzt eigentlich so in seinen Kopf gucken« [...], um »Gewissheit über die Aussage oder über dieses Bild« zu erlangen (4). Es wirkt »auch so ein bisschen widersprüchlich«, »dass es so angelegt ist, [dass] diese Gedanken kommen und diese Lust es wissen zu wollen« (4). Das Bild als imaginiertes Bild – gleichgültig ob es sich um die Vorstellung des Betrachters im Bild oder die des Rezipienten handelt – droht, das manifeste Bild zu erübrigen/zu ersetzen: »Es geht in dem Fall mehr um die Idee des Spiegels, als um das physische Spiegeln« (3). Zugleich ist da immer noch ein Bild im Sinne von Abbild zu sehen und dieses Bild »haut gar nicht hin. Es müsste ein anderes Bild sein, das dürften wir gar nicht kennen« (9).

Das Gestaltparadox dieser Lösungsform liegt darin, dass mit geschlossenen Augen auf ein Bild geschaut wird oder – anders ausgedrückt, dass ein inneres Bild an die Stelle eines realen Bildes tritt, ohne es zu ersetzen (Paradoxie der Sichtbarkeit). Das Bild wird als rein imaginär klassifiziert und im Hinblick auf das Leben als unzureichend

empfunden: »In der Realität möchte ich wissen, was passiert« (11). Die Tatsache, dass die Augen »ja auch nicht auf« sind und gleichzeitig der »Blick [...] so das einzige [ist], wo was Wirkliches passiert« (4), wirkt belustigend und paradox (4). »Er braucht den Spiegel eigentlich gar nicht mehr oder das Bild braucht den Spiegel gar nicht mehr, um the way out zu sein« (6). Damit wird die Bildfunktion selbst ad absurdum geführt bzw. das Bild seiner Funktion als materiales Gegenüber, das sich anschauen lässt, enthoben. Ungeklärt bleibt bei der Konstruktion einer Innensicht weiterhin, »warum er sich über sein Spiegelbild beugt«, »wenn er noch nicht mal da reinguckt« (4). Zum einen gelingt die Aufspaltung der beiden Betrachterpositionen nicht ganz – denn um den verdeckten Blick des Protagonisten im Bild zu ergründen, muss der Rezipient Anleihen bei sich nehmen. Zum anderen bleibt das imaginierte innere Bild des Betrachters im Bild *vage* und ist mit dem (Ab-)Bild weiterhin nicht in Übereinstimmung zu bringen.

4.7 Fabulieren (Einbetten in eine Geschichte)

Das Einbetten der inkongruenten Bilddetails in eine Geschichte schafft Zusammenhang und dient der Herstellung einer Sinngestalt. Diese Umgangsform trägt Zeitlichkeit ins Bild hinein, konstruiert ein Vorher und Nachher als nicht sichtbaren, nicht manifesten Bildinhalt und überführt das Bild in einen Prozess. Die unterschiedlichen »Momente«, die im Bild belebt werden, können über eine Geschichte zusammengehalten werden: »Ich könnte mir gut vorstellen, dass das nicht ein Moment ist, sondern dass das eben mehrere Momente sind, dass man das auch wirklich als Erzählung angucken kann« (2). Der Kern der Geschichten ist jeweils um ein Loslösungsmoment zentriert – der Hauptdarsteller der Geschichte wischt durchs Wasser, um das Bild verschwinden zu lassen, gleitet hinab oder steht auf und bewegt sich weg. Damit vereint auch diese Umgangsform Loslösung und Integration.

Zunächst fühlt sich der Betrachter durch die Lücken bzw. durch das geheimnisvolle Schwarz zum Geschichtenerfinder animiert: »Die anderen sind ja im Bild nicht sichtbar« – das ist »so diese Zusatzgeschichte, die auch durch dieses Dunkle, was wir nicht sehen, stimuliert wird.« (9). Der »Zweifel«, die Unentschiedenheit werden zu einer notwendigen Bedingung für eine Geschichte: »Die Geschichte ist ein Ergebnis des Zweifels« (11). Gleichzeitig wird es als notwendig erfahren, den inneren Zustand, der durch das Bild »externalisiert« wurde, durch eine Geschichte zu explorieren, sprich dem außenstehenden Betrachter des Bildes wieder zugänglich zu machen. Der außenstehende Betrachter hat nun »die Möglichkeit die Sache narrativ auszulegen« (6). Mithilfe von verschiedenen »Leserichtungen« lässt sich ein Gesamtsinn erschließen – das ist wie »ein Drehbuch« zum Bild zu schreiben (11) oder einen »Film daraus machen« (10). Der Betrachter wird zum Drehbuchautor und erlangt hierüber Distanz zum Geschehen, ohne sich ganz aus der Anschauung dessen, was ihm entgegenblickt, lösen zu müssen.

Die Inkongruenzen des Bildes werden über die Konstruktion eines Nacheinander in eine Sinngestalt gebracht: »Wenn man beginnt in das Wasser zu schauen, hat man vielleicht noch nicht die Hand drin, um das Bild wegzuwischen, sondern man muss sich überlegen, das kommt vielleicht erst ab einem bestimmten Punkt« (6). So ist links »dieser Anfangsstatus und dann nach rechts, wenn wir uns vorstellen, dass dann die Geschichte weitergeht und er dann abgeleitet« (9). Als Drehbuchautor vermag der Be-

trachter seine Tätigkeit zu reflektieren. Er bekommt die Konstruktionsmechanismen seiner Geschichtsbildung mit. So müssen Festlegungen gesucht werden, die dem Erlebenslauf Halt geben, so unter anderem die Festlegung auf »eine Leserichtung«: Von links nach rechts wäre z.B. eine Leserichtung, die »ganz natürlich ist, zumindest in unserem Kulturkreis« (9). Betrachtet er es von dieser Seite hätte er »quasi schon die Sicherheit der Hand«, die sich aufstützt (9). Die »Leserichtungen« des Bildes verlangen immer nach einem »Orientierungspunkt«, von dem ich immer ausgegangen bin und zu dem ich zurückgekommen bin – der mir dann quasi Halt gegeben hat« (9). Dieser Haltepunkt wird am Protagonisten wie folgt beschrieben: »Wir sehen ja die Hand, das ist ein ganz wichtiger Teil. Er muss sich ja abstützen, er muss ja erstmal in diese Position kommen. Er kommt an, stützt sich [...] dann habe wir seinen Kopf, also wir sehen seinen Blick. Das ist die Stelle, wo er dann merkt: ›Ah, guck an, da ist ja mein Spiegelbild, wie schön‹ und dann erst später kommt diese Hand, die dann so in diese Trance geht. Also das aufstützen, sich sehen und dann versinken« (9).

Die geschichtliche Abfolge wird zudem mit einem Gesamtkontext unterfüttert: Das Ertrinken wäre dann »die Strafe dafür, dass man den anderen außen vorlässt, dass er nur auf sich konzentriert ist« (9). Alternativ bildet der Blick den Haltepunkt, von wo aus sich die (imaginierte) Geschichte entfalten kann: »Für die Geschichte gibt es praktisch einen Anlass, auf diese Art von Verfasstheit zu sprechen zu kommen, anlässlich dieses Blicks in das Wasser« (6).

In der Konstruktion eines Nacheinanders und in der Sinngebung der Szene lässt sich dennoch nicht alles unterbringen. Der Betrachter als Drehbuchautor hadert mit seinem Entwurf, der von seiner Sichtweise abhängt und doch nicht ganz unabhängig von dem ist, was entgegenblickt. Bild und Geschichte können in Konkurrenz zueinander treten. Zudem ringt er nun erneut mit Perspektiven- und Deutungsvielfalt im eigenen Entwurf: »Also entweder ich lese es von links nach rechts oder wenn ich den Punkt eben als Ausgangspunkt nehme und es von links nach rechts lese, dass ich quasi so seine Perspektive einnehme... aber wenn ich von dort aus nach rechts lese, dann wieder unsere Perspektive habe und sehe was dort passiert. Das was er ja, wenn wir vom hellsten Punkt ausgehen nach links [gehen], kriegt er das ja gar nicht mit. Wenn wir vom hellsten Punkt nach rechts [gehen], das [sind] für mich wieder die zwei Perspektiven, die wir da aufmachen können« (9).

Deutlich wird, wie sich der Betrachter in der Deutungsvielfalt von Konstruktionsmöglichkeiten verheddert. Er drängt auf Entschiedenheit, endet jedoch in einem entweder-oder und ist damit wieder im Bannkreis der Verdopplung: »Also ich würde es trotzdem als Ausgangspunkt noch akzeptieren. Also entweder ich fange meine Geschichte ganz links an, diese Standardleserichtung, oder ich lese es eben vom Punkt aus, so als wäre es für mich immer noch richtig« (9). Die Uneinheitlichkeit lässt sich nicht ganz durch den Entwurf einer Handlungseinheit tilgen. Im Ausdenken einer Geschichte, teils imaginativ ergänzend, teils imaginativ ersetzend, tut sich erneut die Formenvielfalt als Uneinheitlichkeit auf – ob als Beliebigkeit oder auch Perspektivvielfalt. Es wird bemerkt, dass man sich zur Einbettung in eine Geschichte viel »zusammenspinnen« muss (9). Der Betrachter begegnet sich im Geschichtenerzählen als jemand, der teils an Realitäten vorbeisehen muss und sich vom Bild als Momentaufnahme entfernt.

Gleichzeitig beginnen Kontexte außerhalb des konkret Anschaulichen Konkurrenz zu machen, z.B. der Narziss-Mythos als Konkurrenzgeschichte. Der Betrachter stellt ernüchtert fest, dass viele Einfälle »weniger mit dem Bild zu tun [haben], als mit dem Narziss-Mythos« (6). Er bemerkt, dass er dort Dinge »sieht« – wie zum Beispiel »das Wegschmelzen«, weil er »weiß, wie es ausgeht« (2). Die Kenntnis des Narziss-Mythos stört den eigenen Entwurf: »Aber trotzdem bin ich immer blockiert von der Geschichte, die ich kenne« (9). Am liebsten würde er sich nur aufs Sehen verlassen und hätte die gesamte Konstruktion in der Hand. So wird als Problem formuliert, »dass ich es nicht angucken kann, ohne die Geschichte, die ich kenne. Das geht nicht. Zumal eben auch der Künstler die Geschichte kannte« (2).

Während die Geschichten, weil eben nicht ganz frei erfunden, nicht nur dem Drehbuchautor zugeschrieben werden können (uneins sein), wirkt zugleich das Erzählen einer Geschichte als zu weit hergeholt und als etwas, das dem Bild nicht gerecht wird: »Es ist ja kein Film. Das ist ein Bild« (2). Die Ergänzungsnotwendigkeit wird als Manko (des Bildes) aufgedeckt: »Also würde es [auf das Abdriften bezogen] an dieser Stelle weitergehen, wäre es als Simultanbild wahrscheinlich nicht erzählbar« (9). Die kunstvolle Übertragung eines Mediums (Bild) in ein anderes (Geschichte/Erzählung) kann letztlich nicht über die Eigenart des Bildes als eine Momentaufnahme hinwegtäuschen. Die Formenbildung krankt letztlich daran, *illusionistisch* zu erscheinen.

4.8 (Impulsartiges) Handeln und Sich-Lösen

Erstarrung, Unbeweglichkeit, Undurchdringliches sind Erlebensqualitäten, die im Betrachter des Narziss-Bildes die Sehnsucht wecken, das Bild auf irgendeine Weise zu traktieren. Dies ist vergleichbar mit Narziss' Versuchen dem Bild als »echtes« Gegenüber Reaktionen abgewinnen zu wollen. Die Vorstellung, ins Bild einzugreifen, erlöst aus der Anschauungsfunktion. Als Betrachter »will man, dass was passiert« (7) – damit er aus dieser »hilflosen Situation« herauskommt. Die unentschiedene Situation drängt auf eine (Los-)Lösung: »Also irgendwas muss er ja machen« (1). Dann hat man den Eindruck, »er versucht schon sich zu befreien mit der Hand, [die ins Wasser eingetaucht ist]« (11) – mit dieser Hand will er »irgendwas machen« (10). Am liebsten würde man »den Unteren« »aufwecken« oder »wachrütteln« (7). Es ist einerseits »schön glatt« und andererseits »möchte man am liebsten ein bisschen Bewegung reinbringen in diesen Spiegel« (10). »Ich liebe das und würde sofort reinspringen und auch sein Bild ein bisschen durcheinanderbringen. Das fände ich doch sehr erfrischend« (10).

Diese Handlungen gehen mit dem Versprechen einher, erneuert wieder vor das Bild treten zu können und zwischendrin eine Entwicklung vollzogen zu haben: »Er ist nicht zufrieden mit seinem Bild und wird es ganz bald aufwühlen mit der Hand« (10). Er würde »dadurch dieses jetzige Ich verschwinden lassen und so einen Start oder Nullpunkt setzen« (4).

Das Knie hilft als Durchbruch durch die Mitte, aus der »Reflektion« herauszukommen: »Man kann auch sagen, dass dieses Teil das einzige Teil von dem ganzen Körper ist, das gegen die Reflexion geht« (5). Am liebsten würde man »da rein in das Wasser«, um Kühlung zu finden (10). Ein Proband plädiert für das Handeln – denn körperliche Probleme ließen sich nur lösen, »indem ich halt mal die Hanteln bewege und nicht in-

dem ich die Hand bewege so wie in diesem Bild« (6). Bedürfnisse wie Durst, Hunger, sexuelles Begehren werden spürbar und drängen darauf das Anschauen abzulösen, vom ihm zu erlösen. Die imaginierte Bedürfnisbefriedigung verspricht eine Lücke zu füllen, wieder vollständig zu werden: »Ich habe in der Tat nur ein bisschen Salat gegessen, kann sein, dass ich jetzt die Kartoffel ins Wasser schmeißen will« (10). Das Betrachten bekommt eine sexuelle Note und so fragt man sich z.B. »wie oft zum Beispiel Blickkontakt gewesen ist« (6) bis hin zum Durchbruch: »Ich habe dich [Interviewerin] angeschaut. [...] Wie schöne Augen du hast« (8). Mehrfach endet das Interview mit dem Hinweis auf ein körperliches Signal der Erschöpfung, das sich unvermittelt meldet: »Ich glaube, ich muss jetzt was trinken« (6). Der Betrachter behauptet sich in diesem Lösungstypus als autonom und handlungsfähig. Entsprechend wird ein abruptes Ende gesetzt: »Aber dazu fällt mir wirklich nichts mehr ein. Tut mir leid.« (2). Ein Schlussstrich wird damit gezogen, dass man sich sagt: »Da wird er [Caravaggio] sich schon etwas bei gedacht haben« (10). Weitere Aussagen zum Bild werden verweigert: »Aber ich zweifle bei dem Zustand des Bildes auch daran, ob da überhaupt etwas über das Bild zu wissen [ist]« (2). »Das Bild ist nachgedunkelt und wir wissen es nicht« – denn »es war alles mal hell« (10). Oder ein Restaurator hat sich an dem Bild »vergriffen«, sodass sich zu diesem Bild nichts sagen lässt: »Ich weigere mich zu spekulieren« (2). Der Abbruch des Interviews wird angedroht: »Ehrlich gesagt, frage ich mich, wie lange ich das jetzt noch machen muss« (2) oder gedanklich durchgespielt: »Wenn ich jetzt einfach weglaufen würde, was würden Sie dann machen?« (10)

Alternativ lässt sich einfach wegsehen: »Da können die geschlossenen Augen auch in die gleiche Richtung gehen.« (6). Das Wegsehen ist ein Augenverschließen, um sich der Sache zu entziehen: »Und das gibt es eben auch, dass man etwas nicht ertragen kann, eben weil es zu schön ist oder zu grässlich ist, dass die Leute entweder die Hände vor das Gesicht schlagen oder die Augen schließen.« (6) Im Wegsehen vermag man sich dem Bild zu entziehen. Dies wird am Betrachter im Bild beobachtet als »ein Sich-Herausnehmen aus der Situation« (6). Und so ergeht es auch dem zweiten Betrachter des Bildes: Als Option »tritt man wieder heraus« (1). Zwischenzeitlich »an die Oberfläche des Bildes zurückzugleiten« bzw. »von dem Bild abgekommen« zu sein, wird als »auch mal ganz nett« und entspannend erlebt (6). Assoziiert werden Momente, in denen man bei physischer Anwesenheit abgleitet: »Es gibt ja Wirklichkeiten, das ist mir auch schon manchmal passiert, dass sich Menschen rausnehmen aus dem Gespräch oder aus der Begegnung« (6). Das Wegsehen erlöst aus der Anschauung, die in die Fixierung führt. So hat das zwischenzeitliche Abschweifen den Vorteil, dass man dann »vielleicht viel mehr wieder [sieht], was am Anfang war, aber angereicherter« (1). Es führt aus der Blickfixierung heraus und verlagert die Formenbildung in die Zukunft.

Neben den impulsartigen Handlungen werden sanfte Loslösungsprozesse vom Bild imaginiert. Die Geschichten sind um einen Rettungsgedanken zentriert: Man hofft, »dass er ihn aus dem Wasser zieht« (7), »dass er ihn rauszieht« (5), woraufhin dieser aus der Gefangenschaft befreit wird. Die Szene wird über das Sich-Lösen vom Bild in eine Handlung und damit in die Realität überführt: »Dann steht er auf und geht zur Touristengruppe« (3). Der Betrachter im Bild hat sich dann aus dem Bild befreit (8) – denn »er geht einfach weg« (2). Das Aufstehen und Weggehen ist auch für den Rezipienten erlösend: so sehr man »im Bann des Kreises« steckte, ist man nun froh, »dass man sich

daraus jetzt auch befreien kann« (9). Der Betrachter wird zum Helden seiner eigenen Geschichte und vermag die Mitwirkung des Bildes dennoch zu würdigen. Er hat eine Entwicklung durchlebt – sich mit dem Vater, der seine Anerkennung vorenthalten hat, auseinandergesetzt, aber seinen Frieden damit gemacht: »Diese Figur hier ist nicht absolut negativ. Jetzt ist es okay, zwar noch ein bisschen kalt, aber nicht so schlimm« (5). Ein anderer Proband konnte sich in den unterschiedlichen Deutungsrichtungen nicht festlegen und hat sich dann nach mehrfacher Wiederaufnahme des Interviews schließlich für eine Deutungsrichtung entschieden, die ihm gleichermaßen erlaubt, sich vom Bild wegzubewegen: »Wenn ich das Wasser verändere, dann muss ich in die Realität, das kann ich nicht in der Spiegelung verändern. Das muss ich wirklich verändern, indem ich halt aufstehe und was ändere [...]« – denn »deine Probleme kannst du nur in der Realität lösen« (4). Das Sich-Lösen verspricht einen Neuanfang: »Die Spiegelung ist jetzt weg, ich kann jetzt aufstehen, was anderes werden und wieder kommen und sehe dann mein neues Ich« (4). Wie auch beim Wegsehen wird die Formenbildung in die Zukunft verlegt. Sie krankt daran, dass sie das Bild nicht dulden kann und erweist sich gegenüber der Realität des Mediums – ein Bild erfordert die Betrachtung – als *inadäquat*.

Geschichten und Handlungen sind um die Beseitigung des Bildes zentriert. Damit werden quälende Festlegungen durch das Bild mithilfe einer Bildzerstörung bewältigt. Diese Lösungsstrategie »erlöst« also im wahrsten Sinne des Wortes vom Bild. Sie leistet dies aber nur vorübergehend, da sich auch nach befreienden Handlungen wieder Bilder einstellen. Abbruch und Beseitigung lassen dahinter eine Verwandlungsnot vermuten, die eng mit dem Bild als einheitsstiftendes und formgebendes Instrument und mit der Kehrseite des Bildes, festzulegen und einzuzwängen, verknüpft ist. Gleichzeitig liegt in Handlungen oder auch dem Einwirken von Realitäten tatsächlich eine (vorübergehende) »Lösung«. Die Lösungsstrategie zeigt zwei Sorten des Lösungsprozesses, einen impulsartigen und einen, der das Bild nur vorübergehend beseitigen muss, es also auch dulden und integrieren kann. Diese beweglichere Form führt bezogen auf das Konstruktionsproblem zu Wiederholungen: Immer wieder vor ein Bild treten, sich wegbewegen, wiederkommen und sehen, was sich verändert hat. Einheitlichkeit und Uneinheitlichkeit bleiben in einer solchen Wiederholung aufeinander bezogen.

Die Unhaltbarkeit eines Bildes wurde als Konstruktionsproblem der Selbst-Schau und des Sich-Selbstgenügens benannt. Der Bildbetrachter macht die Erfahrung, dass er sich nicht gleichzeitig sehen und mit diesem Gegenüber identisch sein kann. Die Lösungstypen arbeiten sich an diesem Paradoxon ab. Sie stellen den Versuch einer mehr oder weniger glücklichen Vermittlung dieser beiden seelischen Strebungen dar.

