

Einführung

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

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

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

1 Inzwischen wird das Gemälde größtenteils Caravaggio zugesprochen. Eine ausführliche Darstellung des Diskurses folgt im ersten Kapitel der Studie.

2 Vgl. DAMISCH HUBERT: »D'un Narcisse l'autre«, *Narcisses*, Paris: Gallimard 1976 (Nouvelle Revue De Psychoanalyse, Numéro 13), S. 109-146; vgl. LYPP, BERNHARD: »Spiegel-Bilder«, in: BOEHM, GOTTFRIED (Hg.): *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 411-442.

3 Vgl. DE RIEDMATTEN, HENRI: »Zur Quelle des Narziss. Ovid, Metamorphosen, III, 339-510«, in: GOEBEL, ECKART und BRONFEN, ELISABETH (Hg.): *Narziss und Eros. Bild oder Text?*, Göttingen: Wallstein 2009, S. 41-76, hier S. 53-66; Vgl. SCHINDLER, WINFRIED: *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Forschungsinteresse

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

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

Fokus der Untersuchung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aufbau der Studie

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

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

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

-
- 16 Ohne zuviel vorwegnehmen zu wollen, ergibt die Analyse rückblickend eine starke Übereinkunft der Expertenbeschreibungen und Erlebensbeschreibungen der Probanden – mit dem Unterschied, dass ein zweistündiges Bilderleben durch eine hohe Erkenntnisoffenheit geprägt ist und ihren Gegenstand aus der Empirie erst herausmodelliert.
- 17 Mit einer Konstruktionserfahrung ist ein Kennzeichen von Kunst nach Wilhelm Salber benannt, das Kunst von gewöhnlichen Alltagsgegenständen abhebt. Kunst, so Salber, biete Einblick in die Konstruktion, das Getriebe seelischer Wirklichkeit. Das Kunstkriterium der Konstruktionserfahrung stellt also den jeweiligen Erkenntnisgehalt des Kunstwerks im Erleben des Betrachters heraus. vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, 1. Aufl., Bonn: Bouvier, S. 102.
- 18 Genderhinweis: Personenbezogene Bezeichnungen sind als genderneutral zu verstehen.

