

Das anfangs sehnsuchtsvolle Seufzen wird zu einem angestregten »Stöhnen«, weil er da »vielleicht schon ewig rein guckt« (4). »Er atmet so aus, weil er keine Erkenntnis erlangt hat oder weil er das auch selber nicht versteht oder mehr wissen möchte oder mehr sehen möchte, als er gerade sieht« (4). Es ist so, als ob Narziss schließlich vor lauter Anstrengung sagen würde: »Ich kann nicht mehr.« (6) und mit ihm der außenstehende Betrachter des Bildes: »Ich gebe es jetzt auf und verstehe das Bild nicht« (4).

2. Transfiguration einer Spiegelerfahrung

Der Betrachter durchläuft im Schauen auf das Narziss-Bild eine Spiegelerfahrung. Er entdeckt und findet sich im Bild wieder. Die Spiegelerfahrung bewegt sich, Haupt- und Nebenfiguration übergreifend, zwischen Erkennen und Verleugnen, zwischen einem sehnsuchtsvollen Davor-Stehen und Steckenbleiben, zwischen fließenden Übergängen, die Welten eröffnen, und abrupten Abbrüchen. Ein sehnsuchtsvolles Umkreisen, Bestätigen und Erweitern wird in der Nebenfiguration mit harten Realitäten, Verrückungen, Verzerrungen und Inkongruentem konfrontiert, die der Betrachter als zu sich gehörig akzeptieren muss.

Ein Charakteristikum der spiegelnden Bildqualität wird darin beschrieben, dass man es immer »wieder so zweiseitig sehen« (7) kann – dass ein Doppeltes im Bild ein Doppeltes im Betrachter anspricht: »Im Grunde beobachtet man jemanden beim Schauen und da er sich in der Reflektion selbst anschaut, gibt es diese ganze Spiegelthematik und man kann es auf sich selbst projizieren« (3). Schließlich kommt man zu dem Schluss, dass das Bild umzubenennen wäre: »Spiegelung ist der erste Name des Bildes« (10).

2.1 Hauptfiguration: Zwischen Sinnsuche und Sinnerfüllung

Im Betrachten des Betrachters im Bild begegnet sich der Betrachter selbst als Betrachter eines Bildes. Er versucht sich im Bild wiederzufinden, zu entdecken und zu erweitern und wird hierüber zum Alter Ego der ein Bild betrachtenden Person im Bild.

Die Hauptfiguration ist durch die Qualität des Darauf-Gezogen-Werdens charakterisiert. Das Bild lockt den Betrachter, indem es ein schönes Selbst-Bild in Aussicht stellt. Die Zerteilung des Bildes fordert dazu auf, sich im Sinne der Selbsterkundung ins Verhältnis zu setzen. Dieses Hin- und Her als »Ping-Pong-Spiel« oder als ein Streben gegen Widerstände beschrieben, will schließlich durchbrochen werden: Aus zwei soll eins werden. Im Hineinversetzen in die Haltung, im Verfolgen des Blicks wird das Schauen (als kontemplativer Moment) durch ein Tasten, ein Begreifen im wahrsten Sinne des Wortes ergänzt und überschritten. Die Qualität des Darauf-Gezogen-Werdens mündet im drängenden Bedürfnis sich zu verbinden, (mit sich) eins zu werden – entweder als ein sanftes Hinabgleiten oder impulsartiges Durchstoßen. Die Bewegungen der Hauptfiguration enden schließlich in einem *Verschmelzen* mit dem Bild, die gleichzeitig auch den Betrachter zum Verschwinden bringen.

Die Beschreibung folgt vier Spiegelfunktionen, die sich auf der Ebene der Hauptfiguration auffinden ließen: Bestätigen (1) Vergleichen/Überprüfen (2) Verschieben/

Ergänzen (3), Entdecken/Erweitern (4). Das Verschmelzen/Überschreiten (5) als fünfte Kategorie bildet keine Spiegelfunktion im klassischen Sinne mehr.

2.1.1 Bestätigen

2.1.1.1 Kontemplative Selbstschau

Auf den ersten Blick handelt es sich um eine Szene, in der sich ein junger Mann in der Spiegelfläche eines teichartigen Gewässers anblickt: »Ah, guck an, da ist ja mein Spiegelbild. Wie schön!« (9). Sein Blick wirkt »zwanglos« und erfolgt »aus der reinen Neugierde und Begeisterung« (3) heraus. In ihm liegt etwas von »Verzückung« (3) und es macht den Eindruck »als ob er gezogen« wird (8). Die Szenerie im Bild ist vergleichbar mit dem Moment, »wenn man in den Spiegel guckt und sich gerade schön findet« (1).

Die Person im Bild wirkt entspannt und mit sich selbst im Einklang (8). Sie befindet sich in einem »Zustand der Konzentration und Versunkenheit« (3) und genießt diesen ungestörten »Moment der Kontemplation« und der »Seelenruhe« (8) – denn das Bild ist »absolut still« (3). Dabei ist die Qualität vorherrschend hier einmal »komplett bei sich« sein zu können und »bewusst Entscheidungen treffen [zu können] ohne irgendeine Bedrohung oder Fremdeinwirkung« (8). Darin liege auch die beschriebene »Ruhe« im Bild (9): »Er hat so einen Moment für sich« (4). Schön ist es, dass er in dieser Situation erstmal »so bleiben darf und sich erkennt« (7). Er »stellt sich Fragen und denkt dann so darüber nach, als ob er von seinem Spiegelbild eine Antwort erhalten würde« (4).

Die Szene lässt sich wie folgt beschreiben: Er möchte nicht mehr »Teil der Masse« sein (4) und ist »des nachts raus gegangen, weil er sich dann so als individuelle Person irgendwie stärker fühlt« (4). Es handelt sich um »jemanden, der dann wirklich in den Wald geht oder an irgendeinen See und über sich nachdenkt« (9) – so als befände er sich mitten in einer »Meditation« (9). Dies hilft »das Ganze« zu greifen und »alle Gedanken praktisch auszuschalten« (9). Die Situation, in der er sich befindet, wirkt wie »eine bewusst gewählte Einsamkeit [...] ja wirklich ein gezieltes sich vielleicht aus der Welt herausnehmen, um mit sich allein zu sein« (9). Es erinnert an das Leben eines Einsiedlers. »Er sagt: »Okay, ich nehme mich raus aus dem Ganzen«« (9). Die selbstgewählte Einsamkeit hat den Vorzug, dass ihm »da keiner reinredet« (1). Diese Situation erinnert auch an eine Art »Abgeschlossenheit«, in der auch ein »Mönch« lebt. (9)

Auch der außenstehende Betrachter des Bildes befindet sich in einer ruhigen, ungestörten Situation: »Ich fühle mich eigentlich ganz wohl, weil ich ihm so zugucken kann und weil ich das Gefühl habe, dass Außen rum so eine Ruhe ist« (9). Beschrieben wird eine Distanz, die eine Selbstbetrachtung erst ermöglicht: »Ich werde gespiegelt und dann ist es, als ob ich mich wie von draußen sehen könnte« (8). Der Betrachter stellt sich vor, er könnte ungestört, also frei von jeder Prägung, in Unkenntnis des Narziss-Mythos, vor das Bild treten (9). »Dass ich die Geschichte von Narziss nicht wirklich weiß oder erinnern kann« (11), stellt keinen Nachteil dar. Es lässt sich gut »damit leben, dass es nicht klar« ist und Fragen zum Bild offenbleiben – auch über das Interview hinaus. »Ich weiß gar nicht, ob ich es jetzt [zum Ende des Interviews noch] googeln würde« (4). So als genüge sich die Bildbetrachtung selbst, bedarf es keiner zusätzlichen Erläuterung: »Niente da capire« – wie es in einem italienischen Lied heißt: »Das kann man auch so genießen [...] ohne die ganze Geschichte zu kennen.« (10).

Diese räumliche und seelische Ungestörtheit erweist sich allerdings als störanfällig und duldet kein Außen: Als Betrachter könnte man ihn erschrecken: »Sprich, ich komm ja dann [wie] aus dem Nichts« (9). Gleichzeitig befinden sich die Person im Bild und der außenstehenden Betrachter in der gleichen störanfälligen Situation. So werden Wärter, Kunstführer oder andere Besucher als störend empfunden: »Was fotografieren die das? Das kann man doch überall finden im Internet« (10). Ebenso werden die Interview-Interventionen teils als Störung empfunden – so als würden die Probanden hierdurch aus ihrer kontemplativen Verfassung gerissen.

2.1.1.2 Der Blick in eine verheißungsvolle Zukunft

Die Person im Bild erinnert an einen »kleinen Jungen«. Durch dieses »Gelockte«, »ein bisschen Kindliche« wirkt die Szenerie »unschuldiger und nicht so belastet« (7). Das Bild zeigt »den Moment davor«: Bleibt er da? Geht er ganz hinauf? Streckt er sich so ins Wasser aus, um sich ganz zu berühren?« (1). Es handelt sich um eine Situation, in der er »sich zum ersten Mal spiegelt« (8) und diese »Erfahrung, sich im Wasser zu spiegeln« gehöre zu den »ursprünglichen Erlebnissen« der Menschheit schlechthin (11). Das Bild zeigt eine »Urform, sowas Perfektes, das Unendliche« (9). Der außenstehende Betrachter fragt sich: »Wie lange schaut er, für immer?« (3) Der Anblick des Bildes weckt Sehnsüchte: »Vielleicht guckt er so in die Zukunft und fragt sich, was vielleicht aus ihm mal werden soll, was er machen möchte« (4). Es werden »die Wünsche, die man hat, wenn man jung ist [...] von ihm dargestellt« (5). Beschrieben wird ein Zustand, indem sich der Selbstbetrachter noch nicht den Realitäten stellen müssen und der, angefüllt mit Idealvorstellungen vom Leben, gerne hinausgezögert oder gedehnt wird. Gerade die Spannung, das Unentschiedene und Noch-Bevorstehende soll bis zuletzt aufrechterhalten werden: »Aber mir gefällt wirklich viel mehr auf der Grenze zu bleiben« (11). Das Bild ist »inspirierend« und verspricht einen Beginn: Es ist »wie die erste Seite der Odyssee« (11).

Für den Rezipienten fühlt es sich so an, »als wäre ich jünger« (5). In dieser Weise lässt ein Proband viele Zettel mit Fragen an das Leben entstehen, die indes noch unbeantwortet bleiben sollen. Da steht nach dem Schulabschluss ein verheißungsvolles Leben bevor, das noch nicht in einer eindeutigen Richtung festgelegt werden möchte (4). So wie die Person im Bild, steht man selbst »so an einem Punkt, wo ich quasi selber entscheiden darf oder muss, aber wo noch viele Sachen irgendwie offen sind« (9). Es handelt sich um einen »magischen Punkt«, den es auch in einer guten Geschichte nicht aufzuklären und zu vereindeutigen gilt. Hier genießt man mit der Figur im Bild einen Zustand ungestörter Selbstbefragung am Scheidepunkt des eigenen Lebens zwischen abgeschlossenem Studium und Berufseinstieg (9). Dies ist eine Situation, in der man ermächtigt wird, »einfach das zu machen, was man will« (5).

2.1.1.3 Selbstversicherung

Für die Person im Bild wirkt der Vergleich mit dem Spiegelbild als »Bestätigung [...] der Erwartung« (3). Es scheint, »dass er sich »ganz intensiv betrachtet, wie schön er doch ist« (9). Vergleichbar ist dies damit, »wenn Leute an Schaufenstern vorbeigehen« oder auf Facebook »primär Fotos von sich anschauen« – »wenn man sich kurz versichert«

(3). Auch die Bilddeutung mithilfe des Narziss-Mythos wirkt richtungsweisend: »Wir wissen ja: das ist Narziss und der muss sich spiegeln« (10).

Das Bild schafft Stabilität – denn »es ist ja auch für den Menschen konstituierend ein Selbstbild zu haben« (6). Es geht um das »Festhalten eines Moments« (2). Entsprechend wirkt die Körperhaltung so, als ob die Arme einen »Bezirk« (8) abstecken und ein stabiles Gerüst ergeben: »Die Haltung ist [wie] eine Architektur« (8). Im Sinne der Haltepunkte entdeckt der Betrachter »Grundkoordinaten, auf die man immer wieder zurückkommt« (6). Der Blick in den Spiegel wirkt bestätigend und haltgebend: So ist »das Interessante der Spiegelthematik, dass man sich vergegenwärtigt und vergewissert, wer man zu einem gewissen Grad [ist]« (3). Dies kann sich zwischen »Beobachten und Wertschätzen« und »Überprüfen und Akzeptieren« abspielen (9).

Am Bild kann (scherzhaft) die eigene Sehkraft als ausreichend qualifiziert werden: »Das bestätigt mich mal wieder, dass ich meinen Stigmatismus nicht korrigieren lassen muss.« (2) Es entsteht eine Situation, in der »man als Person im Zentrum der eigenen Wahrnehmung steht und sich darein vertiefen kann und einen perfekten Grund oder Schönheit findet« (6). Diese Schönheit, die bannt, geht über die äußerliche Attraktivität weit hinaus. Das Bild spiegelt positive Eigenschaften, die der Betrachter dem Protagonisten, wie sich selbst zuschreibt – so die positive Eigenschaft, Dinge zu hinterfragen (8) oder ein lebensoptimistischer Mensch zu sein (1). Es belebt den »Wunsch die Lichtquelle zu sein«, also selbst ein wenig zu leuchten (10). Es zeigt einen Moment, in dem man »sich selbst irgendwie toll findet« und sich nicht in Frage stellt (9): »Man kann sich so sehen, wie man sich sehen will (1).

2.1.2 Vergleichen/Überprüfen

2.1.2.1 Ideale Zweieinheit

Nun treten dem Betrachter in Form von »Bild und Abbild« Verhältnisse entgegen, die zu grundlegenden Einordnungen einladen: So ist es »eine gängige Praxis, die Welt bipolar aufzugliedern« (3). Ein Beispiel wäre eine Theorie, in der es »einen mathematischen Teil, aber [...] auch einen metaphorischen Teil« (11) gibt. In seiner Aufteilung in Bild und Spiegelbild setzt das Bild das Verhältnis von Bewusst und Unbewusst in Gestalt eines »Höhen- und Tiefendings« in Szene – wobei das Unbewusste dann für das Unterbewusste als Tiefending steht (6). Die beiden Bildflächen symbolisieren eine »Oberwelt und eine Unterwelt« oder stehen für das »Inferno und Paradies« (11). Sie bilden eine spannungsvolle Zweieinheit aus und beschreiben gleichermaßen ein dialektisches Selbst- wie Weltbild. In seiner Zweiteilung umfasst das Bild die ganz großen Themen, den »Kampf zwischen Leben und Tod« (8). Es wirkt darin monumental und zeitlos: »Es ist etwas, das immer so sein wird.« (8)

Einerseits treten im Bild »diese scharfen Kontraste [hervor], aber gleichzeitig ist alles durch diese Lichtmodellierung so weich und warm« (9). Die Kontraste sind nicht statisch: »Es ist immer eine Bewegung zwischen zwei Polen, Polaritäten« (8). Zudem befinden sich die beiden Seiten in einem ausgewogenen Verhältnis: »Das Interessante ist, dass es eine Art Balance zwischen den beiden gibt. Die echte Person baut mit dem Spiegel eine Balance auf« (5).

Gegenüberstellung und Ergänzung werden als hilfreiche Prinzipien des Lebens beschaubar: »Man versucht die beiden Extreme zu markieren« (3), um in einem zweiten Schritt diese in Ergänzung zueinander zu betrachten: So sind – »auf eine Gesamtformel gebracht« – die beiden Wirklichkeits-bestimmenden Energien »Yin und Yan« oder das Gegensatzpaar »männlich und weiblich«, »gegensätzliche Pole, die sich ergänzen« (10). Dass sich Gegensätze ergänzen und einander brauchen, wird an folgendem Beispiel als eine Lebensweisheit herausgestellt: »Variation und radikaler Wechsel« müssen »sich gar nicht ausschließen« (6). Das Bild versinnbildlicht die Zusammengehörigkeit zweier konträrer Seiten: »Also ich finde, dass es zusammengehört [...], dass es nicht nur diese Oberfläche, sondern auch die Unterfläche gibt, dass es einfach die Verbindung zwischen den beiden Welten gibt« (7). Diese Weltenformel umfasst auch das Individuum, das wie eine »Waage« (9) gegensätzliche Strebungen in sich vereint und austariert.

Dies wirkt sich bestätigend auch auf den Rezipienten des Bildes aus: So geht es im Leben darum »zwischen den beiden Polaritäten [...] dein eigenes Gleichgewicht« (8) zu finden. Um das »Spiel des Lebens«, das auch »die Schönheit des Lebens« ausmache, gut zu spielen, musst du »dein eigenes Gleichgewicht finden [zwischen Gefühl und Verstand]«. Und dies ist mit viel »harter Arbeit« (8) verbunden. So sei »unser Leben [...] ein Kampf, um spielen zu können« (8). Und auch das Ideal »der maximalen Beweglichkeit« ist eines, dass es – auf das eigene Leben bezogen – erst einmal »zu bewahren oder das erstmal zu entwickeln ist« (6). Der Betrachter selbst ergänzt das Bild zu einer idealen Zweieinheit – so in der klassischen Zweieinheit von Mutter und Kind: »Wie seine Mama« will eine Probandin »ihn [den Narziss] gerne schützen oder für ihn da sein« (1). Allerdings gelingt es nie, eine solche ideale Zweieinheit dauerhaft zu halten, »weil wenn du denkst, dass du es gefunden hast, musst du wieder [von vorne] anfangen«. Ein ideales Austarieren von Affekten/Gefühlen erscheint realitätsfern, denn »manchmal ist dein Verstand stärker und manchmal [ist] dein Gefühl zu stark« (8).

2.1.2.2 Realitätsabgleich

Zum bestätigenden Zug der Spiegelerfahrung gehört auch das Abgleichen und »Überprüfen« (9). Im Hinblick auf das Spiegelbild macht die Geste der Hand – sie befindet sich bereits im Wasser – den Anschein, »dass der junge Mann versucht zu bestätigen, ob die Naturgesetzte bestätigt sind«, [...] »ob das, was er sieht, wirklich ist« (11).

Wie der Betrachter *im* Bild so sucht auch der Betrachter *des* Bildes nach Übereinstimmung: »Da unten, wo es sich um eine Spiegelung handelt, wäre das eine Spiegelung« und »[müsste] einfach dasselbe unten sein.« (2) Das Bild in seiner Aufteilung in Bild und Spiegelbild »lädt schon zum Vergleich ein« (9). Der Betrachter gerät in eine überprüfende Haltung: »Ich vergleiche sein Gesicht auf alle Fälle« (7) und »wollte gucken, ob ich vielleicht einen ähnlichen Farb- also vielleicht einen ähnlichen dunklen Farbton finde, der sich dann spiegelt« (9) oder »ob die Falten von diesem Ärmel mit der Spiegelung übereinstimmen« (9). Er überprüft, ob die beiden dieselbe Größe haben« (5). Hierüber entwickelt er »den Ehrgeiz zu gucken, ob der Maler das richtig gemacht hat« (2). In der Art einer Indiziensammlung finden sich Hinweise auf die äußeren Umstände, die zu dieser Bildszene geführt haben. So bildet zum Beispiel »dieses Blau des Mantels einen Hinweis auf seine soziale Schicht« (9) und so gibt es »verschiedene As-

pekte, die darauf hinweisen, dass er da nicht lange war und nicht sein kann. Das ist die Hand, das Gesicht« (10). Am »nicht genau zu entziffernden zweiten Knie« lässt sich eventuell eine Naht identifizieren und damit sollte vielleicht »angedeutet werden, dass es sich wirklich um ein Kleidungsstück handelt« (10).

Die Szenerie im Ganzen wird mit realen Situationen abgeglichen: So kann der Moment der »Ungestörtheit« »aus heutiger Sicht [...] kein so langer Moment sein« – »unter realen Bedingungen nicht länger als 10 Sekunden« (3) dauern: »Wenn jetzt eine Ente eine Welle schlägt, geht es nicht mehr. Wenn ein Ast knackt, geht es nicht mehr« (3). Oder »da tropft so eine Träne ins Wasser und verwischt dann so das Spiegelbild« (4). Alternativ kann es sich um »eine Geste« handeln, durch »die dieses Bild verwischen könnte im nächsten Moment« (10). Und auch in seelischer Hinsicht gelingt es nicht diesen Augenblick eines idealen Gleichgewichts zu halten: »Wenn du das Gefühl hast, dass du das für einen Augenblick geschafft hast«, ist dieser auch schon wieder vorüber (8). Bezogen auf den Gesamtkontext wird der Frage nachgegangen, was er da suchen und wie er in diese Lage/Position gekommen sein mag: Vielleicht hat er sich »die Ärmel hochgekrempelt, weil er vielleicht was trinken wollte?« (4). Oder: »Ihm ist ein Ring reingefallen oder er überlegt, ob er dort fischen kann.« (2). Er könnte auch an die Quelle getreten sein, weil »er was reinigen wollte« und hat »sich dafür die Ärmel hochgekrempelt«. Alternativ könnte es auch schlicht darum gehen, »sich jetzt das Gesicht [zu] waschen« (4). Dann würde das Bild folgenden Titel tragen: »Sich waschender Jüngling vor Gewässer« (10). Es könnte aber auch sein, dass er »die ganze Zeit gearbeitet« hat. Dies würde seine Erschöpfung erklären und warum er die Augen geschlossen hat (4). Im Laufe dieser Zeit wäre es dann dunkel geworden (4). Ein blaues schwer zuzuordnendes Bilddetail, als blaues »Wanderbündel« tituiert, würde Sinn machen, »wenn er einen Spaziergang im Wald gemacht [und] sich da was zu Essen mitgenommen« hat (9). Es kann aber auch sein, dass es ihm »zu warm« war und dann hat er »dieses herrschaftliche, blaue Cape [...] ausgezogen« (9). Schließlich könnte auch ein Unfall, der im Vorfeld passiert ist, die Szenerie erklären: »Vielleicht hat er auch eine Verletzung am Bein. Vielleicht will er ja das Knie eintauchen. Gar nicht leicht« (10).

Gleichermaßen wie die Situation im Ganzen wird auch die körperliche Haltung des Protagonisten im Bild auf ihr Zustandekommen, sowie ihre Bedingungen und Realisierbarkeit hin befragt: »Also du setzt dich hin, dein Schwerpunkt geht runter. Du bist nicht in der Lage, beugst dich auch mal nach vorn, stützt dich mal mit der Hand auf, dein Schwerpunkt sinkt also auch noch tiefer zum Boden« (6). »Wir sehen ja die Hand, das ist ein ganz wichtiger Teil, der muss sich ja abstützen«, um »in diese Position zu kommen« (9). »Ich meine er kniet auf dem Boden, hat den Arm so rechtwinklig abgewinkelt. Also das ist fast, wie wenn man sich aufstützt« (2).

Im Nachvollziehen der körperlichen Haltung des Probanden fühlt sich ein Proband an eine schwierige Position im Yoga erinnert: »Und da ich ja Yogastunden gebe [...] zweimal die Woche, weiß ich, wie Männer normalerweise Probleme haben, wenn es zu irgendwelchen Diamantsitzen kommt, wo der Unterschenkel so nach hinten ist und das so ganz schnell Schmerzen im Knie gibt« (6). Er gesteht sich ein, dass »die Position des Diamanten« für seine Schüler, die »alle Radfahrer oder Läufer sind und verkürzte Sehnen« haben, nicht leicht oder gar nicht umzusetzen sei (6). In der Konfrontation mit der Realisierbarkeit der Pose wird diese schließlich als schwer bzw. nicht realisierbar

eingeschätzt – die Reduktion der Figur »auf ein Minimum« zum »Kunstgriff« erklärt (2). Das Edle und Kultivierte, das die Szenerie im Ganzen ausstrahlt, stellt grundsätzlich eine Herausforderung dar. Eine Analogie findet ein Proband darin, dass es »Leute [gibt], die »keine Nase für Wein« entwickelt haben und für die es »gleich« ist, ob sie Tetra-Pack oder Brunello trinken (11).

Heruntergebrochen auf eine alltägliche Szene könnte es sich aber ebenso um einen »fotographischen Snapshot von einem Moment handeln, in dem die Eltern sagen: Schau mal, er ist gerade am Wasser, tack« (3). Das Ideale scheint mit dem Alltäglichen zu korrespondieren: »Das Knie erinnert mich wirklich entweder an eine große Kartoffel oder ein großes Goldstück« (10). Übersetzt in eine alltägliche Situation, wird der Spiegel in dieser Wendung zu einem praktischen Gebrauchsgegenstand: »Er sieht [im Spiegelbild], dass mit seinem Gesicht alles in Ordnung ist. Keine Marmelade oder Schokolade«, die da noch klebt (11). Das Sich-Spiegeln »ist eine sehr normale Erfahrung« (11), bei der es darum geht, sich kurz zu versichern und das eigene Aussehen zu überprüfen: »Das ist es, was wir machen mit einem Spiegel. Das produziert keine Geschichte.« (11) Die Spiegelerfahrung reiht sich ein in ein ganz normales Leben: »Wir gehen zur Arbeit, sechs, sieben Uhr sind wir zurück und bereiten das Essen vor, wir gehen in den Urlaub [...]« (11).

2.1.3 Verschieben/Ergänzen

2.1.3.1 Die Produktivität der ungleichen Spiegelung

In diesem Zug der Spiegelerfahrung treten Verschiebungen in den Blick und so kommt die Frage auf, »warum das Bild nicht genau in der Mitte [geteilt] ist« und »warum diese Trennlinie zwischen Wasser und Erde nicht genau fünfzig Prozent« ausmacht (1). Das sind zwei Gestalten, die sich angucken und in ein Verhältnis miteinander treten: »Wer schaut wen an? Das ist gegenseitig etwas Interessantes« (3).

Im Betrachten treten Unterschiede hervor. So wird die Figur nicht eins- zu eins wiedergegeben: »Irgendwie sieht es so aus, als ob er oben den Mund weiter geöffnet hat und da auch irgendwie wacher aussieht als unten.« (7). Diese grundlegende Asymmetrie erscheint schließlich als ein übergreifendes Wirklichkeits- und Erkenntnisprinzip. Im Gegensatz zum Austarieren lässt sich hiermit »Pingpong« (9) spielen. Da geht es »durch diese verschiedenen Blickwinkel [...] hin und her« (7). Während es im Leben darum geht, alles »im Gleichgewicht« zu halten und den tagtäglichen Vollzug hinzubekommen – »wir gehen zur Arbeit, sechs Uhr, sieben Uhr sind wir zurück und bereiten das Essen vor [...]« (11), zeigt dieses Bild eine produktive, die eigene Sichtweise hinterfragende »Anomalie« (11). Die Asymmetrie der beiden Bildhälften und »Schwäche der Trennlinie« – sie ist ja »leicht versetzt« (9) und macht das Ganze »spannender«. (9) Die Erfahrung der ungleichen Spiegelung wird als besonders schön und erstrebenswert herausgestellt: »Man sagt doch auch, dass Gesichter, die zu symmetrisch sind, langweilig wirken und im Gegensatz dazu ein schiefer Mund dann auch ganz attraktiv sein kann« (9).

Analog hierzu begegnet sich der Rezipient selbst in konstitutiven Merkmalen, die ihm nicht immer bewusst vor Augen stehen: Da »siehst du plötzlich, wie asymmetrisch du bist« (6). Er macht die Bilderfahrung, dass man »auf eine andere Art und Weise

auf ein gewisses Ding zurückkommt und nochmal ein paar andere Prämissen oder andere Koordinaten gesetzt hat, [so] dass sich die Perspektive verschoben hat« (6). Er gelangt zu der Erkenntnis, dass er auch »seine Prioritäten im Leben zum Teil verschieben« muss (1). Ein Beispiel wäre, sich als junger Mensch auf Jugend und Attraktivität berufen zu haben und dies im Laufe des Lebens/Alterungsprozesses zwangsläufig modifizieren zu müssen (1). Die Notwendigkeit des Verschiebens lässt die Probanden an ihre berufliche Praxis und übergreifende Lebensmethoden denken. So kann es zur »Methode« werden, sich auf etwas anderes zu beziehen, um Dinge verständlich zu machen. Ein Proband, Schriftsteller, schildert dies wie folgt: »Was für mich wichtig war, eine Methode zu haben, um Marx zu erklären – da habe ich angefangen die Science-Fiction-Filme zu benutzen, um ihn zu erklären«. Besonders das untere Bild und die Frage nach seiner »ontologischen Realität« im Gegensatz zum oberen Bild »produziert eine Tradition von Erzählungen und vielleicht auch Bildern [...], wo die Welt verdoppelt ist«. Er stellt heraus, dass eine Geschichte »immer ein Ergebnis von einem Nicht-Gleichgewicht ist: »Wenn es etwas gibt, was unsere Realität in Gefahr bringt. Dann gibt es eine Geschichte« (11). Ein anderer Proband, Komponist, schildert, analog hierzu, seine Methode des Austauschs und der Verschiebung. Nach ihm sei es falsch zu denken, Jazz-Musiker kämen gänzlich frei und spontan zu ihren Neuerungen: »Das stimmt nicht. Sie improvisieren auf etwas, was schon da ist«. Derartige ungleiche Spiegelungen sind nicht nur produktiv, sondern konstituieren die eigene berufliche Praxis: So werde eine Melodie aus zwei einander ähnelnden, leicht verschobenen Teilen (Tonabfolgen) gebaut. Diese »Technik« erhalte eine Eigendynamik – »das heißt: du hast eine Note hier und eine andere Note hier und wenn sich das hier bewegt, bewegt sich das hier so« (5).

2.1.3.2 Streben gegen Widerstände

Dem Abgleich der beiden Bildhälften entspringt ein Veränderungsimpuls. Die spürbaren Trennungen, Gegensätzen, Spannungen drängen auf Weiterentwicklung und Vervollkommen. In der Konfrontation mit dem (Spiegel-)Bild wird deutlich, er »sehnt sich nach einem Ich« oder zumindest »möchte [er] nicht mehr länger so sein, wie er sich gerade sieht« (4). Die körperliche Haltung beschreibt eine »maximale Zuwendung zum Spiegelbild«, die »ja nicht ganz kraftfrei« und »mühsam« (3) ist.

Der Betrachter versetzt sich in den Betrachter des Bildes hinein und spricht nun aus dessen Perspektive: Es handelt sich um eine Situation, in der man Grenzen überwinden muss. Es ist so, als würde das Bild raunen: »Hör nicht auf, mach weiter!« Es erinnert an ein »gutes Zusprechen« oder an letzte Worte – »noch was sagen können« (7). Es wirkt wie »ein Appell« (7). Das Ganze hat »Märchencharakter« – man »kommt vom Weg ab [und] dann gibt es diesen Punkt, wo man so auf die Probe gestellt wird, aber am Ende hat man irgendwas gelernt« (9). Bezogen auf die Erfahrung der Bildbetrachtung musst du »dich zwingen und einen Anschub geben: Komm, guck nochmal drauf, nochmal, nochmal« (6). »Man tut einfach weiter, was man tut« (5). Dies widerspricht der Erkenntnis, dass man eigentlich »immer Energie optimieren will« (6). Beschrieben wird eine geistige Haltung, trotz Widrigkeiten an den eigenen Wünschen festzuhalten (5). Es handelt sich um eine Person, die sich kümmert, sich um etwas besorgt, »egal wie die Reaktion ist« (5). Es ist ein unaufhörliches Streben gegen Widerstände, bei dem

es darum geht »Probleme [zu] überwinden« (8). Dies ist analog zu der konkreten Bild-erfahrung eines Gegendrucks von unten. Da möchte man »sich irgendwie ein bisschen aufbäumen oder in Aktion kommen« (7).

In diesem Streben gegen Widerstände, das am sehnsuchtsvollen Blick festgemacht wird und einer Sehnsucht, die unerfüllt (unbeantwortet) bleibt, erkennt sich der Rezipient schließlich wieder: »Ich fühle mich nicht besonders talentiert, aber ich wusste immer, was ich will und habe oft nicht erwartet, dass etwas Gutes kommt, aber ich habe immer das Beste versucht« (5). Dies bildet sein persönliches Credo: »Alles zu machen ohne Zurückhaltung. Hingabe [...] ohne etwas zu erwarten« (5). Eine Probandin stellt sich vor, Narziss aus seiner Isolation zu helfen und ihn in die Arme zu schließen, auch wenn ihr diese »Selbstaufgabe« nicht gedankt wird (1) – ein Ideal-Bild unaufhörlicher Liebe, die keiner Erwidderung bedarf. Der auf diese Weise gespiegelte Betrachter entdeckt wichtige Persönlichkeitseigenschaften an sich selbst, die ihm vorher so nicht vor Augen standen: »Ich versuche immer nicht die Effekte, sondern die Motive« zu ergründen (8). Und dabei kann es geschehen, dass er einem »verlorenen Teil von sich« begegnet (7). Am Bild macht er folgende Erfahrung: »Wenn man mehr Zeit investiert, entdeckt man etwas von sich selbst und es lohnt sich das zu machen« (5). Darin erlebt der Betrachter das Bild als ein »wunderschönes Bild der Selbstbegegnung« (6) und erfährt eine Aufwertung: »Ich weiß, dass das ein großer Luxus ist so ein Bild zu sehen und alle diese Bedeutungen zu fühlen und zu verstehen« (11). Das Bild spiegelt den Betrachter, der nicht nur mit sich im Einklang ist, sondern über sich hinauswächst: »Die Faszination des Selbst geht eigentlich viel weiter und das ist nur der deutlichste Ausdruck« (6).

2.1.4 Entdecken/Erweitern

2.1.4.1 Selbstentdeckungsreise (Ein Bild »be-greifen«)

Die Spiegelfunktion des Vergleichens und Überprüfens setzt sich in einer Suchbewegung fort. Mit seinen »leicht geöffneten Lippen« macht der Protagonist im Bild »eine Art erstaunten Gesichtsausdruck« (11). Neben »Verwunderung« (3) werden auch »Neugier« und »Entdeckergeist« (10) geweckt. Es handelt sich um eine Situation, in der er »irgendwas sucht oder entdeckt« (7). Es wird deutlich, dass er »nicht einfach nur rein[guckt], um gerade mal zu sehen, wie er gerade aussieht, sondern [dass] da ja irgendwie ein Gedanke mit verbunden [ist]« (4). Das Vergleichen der Bilder im Bild setzt sich in der Frage nach dem Betrachter im Bild fort: »Er zweifelt, er denkt: bin ich dieses Bild?« (11) Es scheint um »Identitätsfragen« (8) zu gehen – denn der »Spiegel [ist] generell erstmal sowas wie ein Symbol für die Selbsterkenntnis« (2). Der Betrachter im Bild fragt sich: »Wer bin ich?« (8)

Die Suche nach einer Antwort wird über den Blick aufgenommen: So wird »die einzige Handlung oder so die Geschichte [wird] eigentlich über diesen Blick erzählt« (4). Er gibt die Richtung vor: »Sein Blick und die Ausrichtung seines Kopfes lenkt mich ja« (9). Das Betrachten selbst wird gespiegelt: »Wenn man auf das Bild guckt [will] man automatisch auch dahin gucken [...], wohin er guckt« (5). Man muss sich in den Protagonisten hineinendenken: »Also man stellt sich halt wirklich viel so vor« (4). Der Protagonist im Bild scheint sich dem »von Innen« zu nähern und diese Suchbewegung nimmt auch der zweite Betrachter des Bildes auf: »Man versucht sich ja hineinzusetzen und entspre-

chend so zu empfinden« (1). Hierzu muss man allerdings »erstmal Überzeugungsarbeit leisten für seine eigene Sensorik, seine eigene Aufmerksamkeit« (6). Der Rezipient bemerkt an sich, dass es in der Betrachtung ums »Fühlen« und um »Sensibilität« geht (11) und dass er »gerade gar nicht groß hinschauen« muss – denn es »funktioniert in dem Fall eher als Spiegel von Erzählungen und Erfahrungen, Denken [...]« (3). Er fühlt sich schließlich darauf »gerichtet«, »was eigentlich in der Haltung sich ausdrückt, also was in dem Raum, in dem inneren Raum« spürbar wird (6).

Die Selbstentdeckung am Bild wird als ein psychophysischer Prozess erfahren: »Das Gesicht scheint etwas zu suchen und die Hand versucht zu probieren, zu bestätigen, ob es nur ein Bild ist oder etwas anderes« (11). »Er versucht mit seinen Händen zu bestätigen, welche Natur das Bild ist« (11) und »dass es ausgerechnet auch die Hände sind«, bestätigt »dieses Anfassen-Wollen« (9). Dies lässt es »für ihn absolut real« werden: »Das ist sein Spiegelbild, er kann das ja vielleicht sogar fühlen« (9) und er »versucht ja sein eigenes Spiegelbild zu umarmen« (2). Beschrieben wird eine »Versunkenheit«, die eine Voraussetzung dafür bildet, dass er sich spürt: »Vielleicht spürt er auch seine Hand, wer weiß, wie sehr er da versunken ist« (9). Es kommt zu einer sinnlichen (Selbst-)Erfahrung, in der »er seine rechte Hand betrachtet im Spiegelbild und sie dann aber in seinem wirklichen Körper spürt« (9). Dies wird als »ganz intensiv« wahrgenommen (9). In dieser Berührung der Hände wird die »stärkste Verbindung« empfunden (7).

Und so geschieht es auch dem außenstehenden Betrachter: »Ich stelle mir vor, wie sich das Wasser anfühlt« (1). Ersehnt wird ein »haptisches Erlebnis« – denn »man will ja auch immer Sachen anfassen, weil man wissen will, wie sie sich anfühlen« (9). Vergleichbar ist dies mit Momenten, in denen man »maximal aufmerksam [ist], aber die Augen [...] geschlossen [sind]« (6). Dies eröffnet einen Fokus: »Wenn die Muskeln unangespannt sind und du sehr aufmerksam bist, hast du diese Aufmerksamkeit, dieses Fokussierte« (6). Es handelt sich um ein »bewusstes Spüren« (9) – wie bei einer Konzentrationsübung: »So jetzt konzentriert euch mal auf eure Füße, jetzt spürt mal ganz doll so die Zehen.« (9). Das Schauen selbst, »der Blick [wird als] extrem körperlich« (6) empfunden. Dieser Spiegel »gibt uns – okay mir – die Möglichkeit mich auch in dieser Situation zu spüren« (8).

2.1.4.2 Fließende Übergänge: Selbsterfahrung am Wasser

Diese Bewegung setzt sich in einer Spiegelfunktion fort, die auf Durchlässigkeit und Veränderung drängt: »Ich sehe ein Fließen von Energie von oben nach unten« (8). Dies wird als Alternative zum »Vergleichen« als eine »dritte Sache« erfahren, durch die nochmal eine [neue] »Einleitung« entsteht (3). Wie bei einem Verlauf »wird das Bild so lebendig« und wirkt »nicht mehr so statisch« (4). Man stellt sich »so einzelne kleine Bewegungen vor« (4). Da ist »viel Offenes in dem Bild [...] wie mit dem Wasser, dass es keine klare Grenze gibt, sondern dass es was dazwischen gibt« (7). Das Spiegelement selbst, das Wasser, bildet als »bewegliches Element« ebenso wie Bäume oder Wolken ein »perfektes Instrument« zur Selbstbefragung (8). Es handelt sich um »ein[en] Moment des Da-Sitzens, Guckens, Wasserspielens« (10). Das Wasser, was da »aufgewühlt« wird, wirkt erfrischend (1). Das fühlt sich wunderbar »schwebend« und schwerelos wie Wasser an (1). Die Person im Bild »reflektiert so das Leben« und »findet irgendwie Ant-

worten« auf wichtige Fragen des Lebens (4). Es eröffnen sich Entwicklungsräume: »Durch, dass ja über ihm noch Raum ist, hat er ja sozusagen auch die Möglichkeit aufzustehen [...] also er kann ja überall hin und das Bild ausfüllen« (4). Da scheint es »jetzt keine Begrenzung so über ihm« zu geben (4). »Auch wenn die Phantasie nicht sofort arbeitet, aber oben ist noch Raum, oben kann man noch weiterwachsen, kann man sich irgendwie noch was vorstellen, auch wenn man es nicht tut« (10).

Das Bild dient nicht nur der Selbsterfahrung, sondern der Selbsterweiterung: »Ich habe das Gefühl, dass da eine Person ist und dass das in ihm ist« (7). Dabei soll »der leblose Teil irgendwie wach werden [...] sich verändern« (7). Dadurch, dass »die Wasseroberfläche durchbrochen wird an einer Stelle der Figur, »ist [da] so ein Zweifel eingeschrieben, so eine Ambivalenz« (6). Ins Wasser schauend befragt der Protagonist sich selbst: »Ich habe ein existentielles Problem. Ich weiß nicht, was ich bin, was ich machen soll« (8). Über den Blick in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft tritt ein Veränderungswunsch hervor: »Ich bin unruhig und ich leide unter etwas und ich frage mich, wie ich mich benehmen muss und was ich gemacht habe und wie ich mich eigentlich ändern kann« (8). Der Betrachter des Bildes sagt zu sich selbst: »Ich möchte aber vielleicht was anderes machen oder ich würde vielleicht lieber viel mehr mit meinem Leben anfangen, als jetzt hier den Boden zu putzen« (4).

Und so ergeht es auch dem Rezipienten, der nun auf sich selbst schaut: In dem Moment, in dem man »sich dann selber [im Wasser] sieht«, kommt man auf ganz andere Gedanken (8). Denn so wie das Wasser wären auch Wolken und Bäume »wie Freunde, die mir helfen mich von einer anderen Perspektive anzuschauen [...] Ich suche eine Bewegung, die passiert und fange an, meine Situation, meine Leidenschaft anders zu sehen« (8). Hieran vollzieht sich Veränderung: »Und es gibt eine Grenze, um die eine Realität in die andere zu transformieren« (11). Das Wasser bildet hierfür das perfekte »Instrument« – es ist »nicht Höhepunkt des Bildes«, sondern hat einen »Hilfszweck«, »die Funktion einer Schubkarre, eine ergänzende Funktion« (10). Es ist »wie wenn du eine Person triffst und diese Person provoziert bestimmte Gefühle in dir« (5). Die Situation am Wasser ermöglicht eine »dynamische Situation zu bauen«, um mit Problemen fertig zu werden (8). Etwas Festgefahrener kann hierdurch leicht in Bewegung gebracht werden: »Es reicht aus, einen Stein ins Wasser zu werfen« (8). Besonders dort, wo »die Hand so ins Wasser abgelenkt« wird ein »Spielraum« spürbar und dort befindet sich »wirklich so der Punkt, der alles aufbricht – dieses ganze Wassersystem« (9) – ja »das Wasser gibt schon dem ganzen Sinn« (10). Diese Beweglichkeit nimmt der Problematik gleichsam die Schwere und macht sie zu etwas, mit dem man spielerisch umgehen kann. So geht es auch im Leben darum, eine »maximale Beweglichkeit zu bewahren« oder die überhaupt erst zu entwickeln, um alles im Fluss und in einem beweglichen Austausch zu halten (6). Im Bild eröffnet sich ein Möglichkeitsraum: »Ich sehe in dieser Situation eine gute Situation, wo jede Möglichkeit eine Möglichkeit darstellt, Probleme lösen zu können« (8).

2.1.5 Verschmelzen/Überschreiten

2.1.5.1 Unheimliche (Selbst-)Begegnung

Neben dem belebenden Spiel am Wasser, bewirkt das viele Schwarz im Bild »eine Tiefenwirkung« (2). Das Bilderleben nimmt einen phantastischen Zug an: »Dass da so irgendwie die Nacht drüber liegt, wie aus einer unendlichen Dunkelheit kommend« (6). Das gruselt auf angenehme Weise: »Je länger ich drauf schaue, desto unheimlicher wird's« (7). »Interessant« ist es auch, dass da »ein Schatten auf den Augen liegt« (6).

Es werden Grenzen überschritten: »Wir sind ja auf unserem Planeten und dann weitet sich der Gedanke aus und geht so nach oben und kommt ins Unendliche.« (10) Dies leitet über zur philosophischen Frage: »Ist diese Welt die einzige Welt oder gibt es eine andere Welt nach diesem Spiegel, dieser Grenze, dieser Linie des Wassers?« (11). Es wirkt so, als ob es »nicht nur diese Oberfläche, sondern auch die Unterfläche gibt« und da ist eine Verbindung zwischen den zwei Welten (7). Neben dem sanften Übergang von Leben und Tod steht auch die strikte Trennung zwischen Realität und Fiktion in Frage: Das ist so ein »Ineinandergreifen von Schein und Wirklichkeit« (9). Die beiden Welten, Figuren scheinen auf irgendeine Art doch zusammenzugehören. Die Person, die da unten liegt, »gehört zu ihm« (7). Neben der Weite geht es auch in die Tiefe: Es ist »die Reflektion des Wassers, die so aus den Tiefen kommt« (3).

Das Unheimliche konkretisiert sich in der Erfahrung, »dass das Bild jetzt selbst ein Spiegel ist mit dem glänzenden Firnis« und dass man, »wenn das Licht anders wäre«, »Teile von sich selbst drin spiegeln sehen« könnte (3). Da sieht man »zwei Ebenen in einer Person [...], einen Selbstbestandteil von sich selbst in der Reflexion« (3). Das Verhältnis der Figuren im Bild zueinander erscheint als eine Entsprechung des Verhältnisses des Betrachters *im* Bild mit dem Betrachter *des* Bildes. Der Rezipient bekommt mit, wie er die gleiche Körperhaltung wie der Protagonist einnimmt und mit ihm zusammen auf ein Bild schaut. Die Entdeckung gruselt ihn leicht: »Das spiegelt wirklich irgendwie so ein bisschen. Ich habe mich eben auch schon so abgestützt« (4). Man hört sich selbst leise sprechen (1) und »reflektiert sich da mit, das ist Teil des Ganzen« (3). Nach einem Seufzer stellt der Betrachter belustigt fest: »Also irgendwie laufe ich gerade so ein bisschen in die Richtung von der Person [...] also irgendwie ich schwanke auch« (4). Der Rezipient stellt fest: »Ich bin auch so ein bisschen wie der auf dem Bild« (5); »Ich bin in der Rolle ein bisschen« (11).

2.1.5.2 Einswerden

Zwischen Bild und Abbild wird »eine stärkere Verbindung« spürbar, »dass es so ineinander übergeht und man gar nicht richtig die gespiegelte Hand sieht« (7). Die »Trennlinie« wirkt ganz »schwach« (9). An bestimmten Stellen sieht man »gar nicht mehr den Unterschied – die Spiegelung und das eigentliche Bild sind schon eins« (9), so zum Beispiel »diese beiden Knie, die sich so in der Mitte verbinden« (9). Das ist wie ein »Verschwimmen« (9,7). »Dies Symmetrieachse, die die beiden Welten trennen würde«, gäbe es dann nicht mehr: »Es wäre alles eine [Welt].« (3). Im übertragenen Sinne wäre »die angemessenere Struktur [...] zum Beispiel ein Rhizom. Wenn man sagt, alles kann mit allem verbunden sein« (3). Der Wach- und Schlafzustand wird in seinem Übergang beschrieben, aber auch Schlaf und Tod erscheinen »so nah beieinander« (9) – als »ewiger Schlaf«.

Das Sterben wäre hier wie »ein Zerschmelzen«, um dann »als Blume wiedererstehen« zu können (2). Und hierin begegnet sich wieder alles, was getrennt war – denn das Bild stellt als umfassendes, Leben und Tod übergreifendes Bild eine »sehr schöne Repräsentation des Lebens« und »Darstellung des Todes« zugleich dar (11). Die stärksten Kontraste wären eingeebnet und es gäbe »keinen Unterschied zwischen Leben und Tod« (1).

Dieses Einswerden vollzieht sich im Bild als Prozess. In eine zeitliche Abfolge gebracht »hat [er] sich da abgestützt und erst später als er sich dann schon so in Trance geschaut hat, hat er dann angefangen mit seiner, mit einer Hand so ins Wasser abzugleiten« (9). Er hat »ein Stück Kontrolle abgegeben [...] dass er vielleicht auch gar nicht merkt, was seine linke Hand da jetzt macht und das ist ja dann der Punkt, wo er dann abdriftet« (9). Die Hand »verschmilzt irgendwie so zu einer oder geht so ineinander über« (7). Da schließt das eine ans andere »nahtlos« (9) an.

Ebenso wie die Trennlinie nur »durch wenige Pinselstriche« angedeutet ist, hat es den Anschein, dass die Hand schon ein bisschen im Wasser steckt« (10). Es handelt sich um »etwas sehr Intimes« (10). Mit der im Wasser befindliche Hand wird eine sexuelle Vereinigung assoziiert: »Das Greifen ins Wasser wirkt halt wie so ein Eindringen ins sich selbst – so als würde man »sich selber berühren« (1). »Dieses Eindringen [...] hat so etwas Zärtliches« (1) Es ist so, als ob er »sich aufs Wasser legen, so wie er mit der Hand angefangen hat ins Wasser zu greifen und sich dann da ausbreiten will« (1). Dies führt dazu, »dass der Körper sich ganz berührt« (1). Es ist wie »Streicheln« oder »die Grenze von zwei Welten überwinden« (11). Er möchte »in seinem Spiegelbild aufgehen. Mit sich vereint sein« (1). »Es gibt kein Oben und kein Unten und keine Trennung, sondern es ist eine Körperlichkeit, eine Daseinsebene« (3). Das Ganze hat »so was Geborgenes« (1) – vergleichbar damit »in den Uterus zurückzukehren« (1). Von unten betrachtet ist es »einfach eine Frau, die die Arme ausbreitet und in der Mitte ist so eine Art Ball oder was auch immer, den sie vielleicht gerade fangen will« (10). An diese Person kann man obsessiv gebunden sein: »Diese Art von Attraktion bedeutet ja auch, dass man jemanden, den mal liebt, immer wieder anschauen kann, dass es praktisch keine Grenze gibt« (6). Es handelt sich um ein sanftes Hinabgleiten, das an »Ophelia-Darstellungen« erinnert. Ophelia ist ja »auch immer so schön dargestellt [...] mit der blassen Haut und den Haaren im Wasser« (1). Diesen »schönen Tod« (1) würde man sofort wählen (2). Selbstliebe und Tod erscheinen im Bilderleben ganz nah beieinander.

Die Probanden denken an Momente, in denen sie sich besonders »eins« mit sich fühlten. Es wird eine Verbundenheit beschrieben – so als ob man »permanent mit sich im Selbstgespräch [...] und gleichzeitig »mit dem Universum verbunden« ist (10). Dieser Selbstbezug erübrigt dann gleichzeitig auch alles andere und so kommt eine Probandin lachend zu dem Schluss: »Ich finde auch: ich bin die beste Gesellschaft für mich selbst.« (1)

2.1.5.3 Durchstoßen/Eintauchen

Neben dem sanften Verschmelzen im Einswerden mit sich vollzieht sich ein zweiter Überschreitungsmoment um das Knie herum, welches im »Zentrum« (9) liegt. Es entsteht der Wunsch, in diese Mitte zu gelangen: und »da ist man praktisch von angezogen, weil es mitten im Zentrum [ist]« (10). »In dem Knie ist eine Art Druck« (5) und

ein Impuls wird spürbar, die Mitte zu durchstoßen. Dieses »sehr Harte« (6) lässt in der sexuellen Konnotation als Phallus die Probanden verlegen schmunzeln. Ein Gewaltakt wird assoziiert: »Das hier sieht für mich aus wie eine Faust und wenn man die Faust direkt betrachtet, sieht es aus, als würde diese Person die Person mit der Faust treffen/schlagen« (5). Oder der Schlag ist bereits erfolgt: »Er hat da zugeschlagen, so sieht es jedenfalls aus und versucht Kühlung zu finden« (10). Es kommt zu einem sexuellen Durchstoß durch die Mitte: »Wenn das Knie so im Mittelpunkt ist, dieses Nackte, dann stürzt er sich da rein« (1). Es macht den Eindruck, als ob er »irgendwie dieses Spiegelbild loswerden [möchte]« (4) und zeigt den »Moment, in dem er sein Bild zerstören will« (2). Die Figur könnte von unten versuchen, »das Ganze umzukippen« (7). »Diese Frau [unten] will dieses Bild wegbringen, irgendwie zerstören« (10).

In den Betrachter des Bildes hineinversetzt macht dieser den Eindruck, »als würde er sich dann doch ins Wasser stellen oder springen« (1). Zumindest »spielt« er mit dem Gedanken, »da irgendwie ins Wasser einzutauchen« (1). So wie der Betrachter im Bild seinen (sexuellen und anderweitigen) Impulsen nachgeht, so melden sich auch beim Rezipienten Bedürfnisse: »Ja, man kriegt Durst beim Anblick (lacht)« (10) und stellt fest: »Mir ist irgendwie sehr warm.« (10). Der Rezipient fühlt sich an Momente des Lebens erinnert, in denen er am liebsten alles hinwerfen würde: Das ist so ein »Impuls«, der immer mal wieder aufkommt, »dass ich alles scheiße finde.« (6) Anstelle der monotonen Schreibtischarbeit, »spring [ich] lieber in den Pool« (6). Im Interview werden Vorstellungen von Kontrollverlust belebt und die Frage kommt auf: »Muss ich mich hier ein bisschen unter Kontrolle halten« (10)?

2.1.5.4 Untergehen/Verschwinden

Alternativ zum erlösenden Sprung ins Wasser kann sich Verschmelzung und Auflösung sanft vollziehen: »Er geht eben tiefer und er kommt sich immer näher« (9). Zu beobachten ist »im Grunde ein sinkendes Moment, dass die Hand [nicht] gestoppt wird durch die rechte«. Dies hat allerdings nichts mit »Kraft« zu tun, sondern hier fehlt die Motivation (6). Es »sieht [es] nicht so aus, als wenn er sich jetzt gleich wieder aufstützen oder hochdrücken würde aus dieser Haltung« (6). »Eine unendliche Tiefe« eröffnet sich, die für den Selbstverliebten »fatal« sein kann (6). Sein Zustand der »Versunkenheit« (9) wird als Realitätsferne erlebt: »Der ist auch so konzentriert sich da zu sehen« (10). Im Gegensatz zur geschützten Situation der Kontemplation befindet sich der Protagonist im Bild in einem Zustand, in dem Gefahren nicht mehr als solche erkennbar sind. Die Situation macht den Eindruck, als ob er ertrinkt (8,10), ohne es zu wollen – denn es »sieht jetzt nicht [...] wie ein vorbereiteter Selbstmord [aus]« (6). Es »lenkt ihn ja was von dem ab, was er gerade tut.« (2), zum Beispiel vom »Wasser schöpfen« (8). Unaufmerksam geworden »könnte [er] da reinfallen« (4). Dies alles geschieht »rein zufällig« (9). Das Gesicht hat zwar etwas »Vorsichtiges«, »als ob man irgendwie aufpasst, dass man nicht reinfällt« (7), andererseits wirkt es so, als ob er »gar nicht merkt, was seine linke Hand da jetzt macht und das ist ja dann der Punkt, wo er dann abdriftet« (9). »Weil er so auf eine ganz andere Stelle konzentriert ist«, verliert er dort die Kontrolle (9) – denn »eine Wasseroberfläche verschließt ja irgendwas, was bis zum Grund zieht« (2). Dass diese Hand schon im Wasser ist, »ist wie der Tod: Das zieht den.« (8). Das Bild zeige den

Moment »kurz bevor man stirbt« – da ist man noch mal »wach« und »nochmal so ganz konzentriert« (9). Der »Punkt der Entscheidung« (hinunter oder hinauf) ist allerdings schon »überschritten und er kann nicht mehr zurückgehen« (9).

Ebenso wie der Betrachter *im* Bild Opfer seiner »Versunkenheit« wird, wird der Betrachter *des* Bildes hineingezogen, befindet sich schließlich unter Wasser als »Frosch oder Seerose« (2). Es werden Tätigkeiten assoziiert, die man nicht bewusst ausführt und zunächst nicht mitbekommt: »Oh, scheiße. Ich habe jetzt eine halbe Stunde lang irgendwie so auf dem Arm gelegen« (6). Die fehlende Reflexion (im konkreten, wie im übertragenen Sinne) zieht einen Kontrollverlust nach sich. Besonders kritisch wird es an Stellen, die de facto nicht als Spiegelung auftauchen: »Der Zustand, also quasi an diesem zweiten Punkt, wo man sich noch reflektiert. Das ist glaube ich noch ein ganz schöner Punkt. Aber dann, dann wird's kritisch, weil man alles zu sehr laufen lässt und nicht mehr bewusst Entscheidungen trifft« (9). Das ist vergleichbar damit, die »Kontrolle (zu) verlieren« und »andere für einen entscheiden« zu lassen (9). Dies birgt schließlich die Gefahr, dass »man verschwindet« (2).

2.2 Nebenfiguration: Zwischen schmerzlicher Selbsterkenntnis und Selbstverlust

Die Nebenfiguration ist durch die Qualität des Abstoßenden gekennzeichnet, welche die sehnuchtsvolle Annäherung durchbricht. Hier wird der doppelte Betrachter des Bildes mit harten Realitäten des eigenen Lebens konfrontiert. Er schaut auf Peinliches, Schmerzliches, auf Unvollkommenes – Eigenanteile, die er abgestoßen hat, aber als zu sich gehörig akzeptieren muss. Diese Verrückungen/Verzerrungen wirken einerseits belebend und korrigierend, können aber auch zu Fragmentierungen und Gestaltverlust führen.

Die Qualität des Abstoßenden changiert mit der des Zerfallens und mündet in der Erfahrung, kein einheitliches (Selbst-)Bild hinzubekommen bzw. erhalten zu können. Im Prozess des Abspaltens der nicht stimmigen Bilddetails steht sich der Betrachter schließlich fremd gegenüber, ohne sich indes vom Bild lösen zu können. Die Nebenfiguration endet im Gegensatz zur Hauptfiguration, die Bild und Betrachter zum Verschmelzen bringt, im Erstarren.

In der einen Bewegung der Hauptfiguration hat sich der Betrachter aus der Anschauung gelöst und ist mit ihr verschwunden. In der Nebenfiguration dagegen bleibt das Bild zwar erhalten, aber der Betrachter vermag sich darin nicht mehr zu greifen bzw. wiederzuerkennen. Das Bild erweist sich in der nebenfigurativen Spiegelerfahrung als »Zerrspiegel«, »blinder Spiegel« und »Gefrierspiegel«. Dabei sind folgende (Spiegel-)Mechanismen wirksam: Verweigern (1) Verrücken/Verzerren (2) Vereinseitigen/Abspalten (3), Nicht-Durchdringen/Fixieren (4).

2.2.1 Sich Entziehen/Verweigern

2.2.1.1 Das unschöne (Selbst-)Bild

Das Bild verweigert ein schönes Bild – denn »du starrst ja auch von Anfang an auf schreckliche Dinge« (6). Ernüchtert stellt der Betrachter fest, dass es sich um »eine Person« handelt, »die nicht besonders schön ist« (5) – zumindest ist es »auf jeden Fall

[...] nicht so diese klassische Schönheit, was aus dem Spiegelbild zurückschaut« (3). Zu sehen »ist so eine ausgebleichte, durchaus verzerrte Version von einem oberen Narziss« (3). Dieser Anblick wirkt verstörend und wirft Fragen auf: »Vielleicht gefällt ihm nicht, was er dort sieht oder wie er sich sieht« (4). Er wird dem sehnsüchtigen Blick nicht gerecht: »Das untere Bild könnte schöner sein, aber es ist nicht schön« (11). Auch die Berührung mit der Hand bleibt unverständlich – denn man »will man [das] nicht so gerne anfassen« (1). Der Rezipient versteht nicht, »warum er sich in das hässliche Ding da verliebt« (2) hat.

So wie dem Betrachter des Bildes *im* Bild das Bild nicht gefallen dürfte, so macht Abneigung seitens des außenstehenden Betrachters breit. Bezogen auf das untere Bild und den Kontext, »[macht] die ganze Geschichte [...] keinen Sinn« – denn »er wird sich nicht in einen braunen Fleck verlieben« (2). Der Bildmittelpunkt, das Knie, ist »nicht ästhetisch«, »gefällt [...] einfach nicht« (2). Und auch gegenüber der oberen, zunächst als schön empfundenen Person macht sich Abneigung breit: »Die Begeisterung für den Künstler [kippt] dann irgendwann [in] die Abneigung gegen diesen Typen« (10). »Vielleicht sollte er mal zum Friseur gehen« (10). Er wirkt »unsympathisch« (10), oder wie »jemand, der sehr aggressiv ist« (8). Das Gesicht »hat ja keinen Tiefgang« (10). Das Abstoßende umfasst schließlich das gesamte Bilderleben: »Irgendwie gefällt mir das gar nicht. Das ist irgendwie nicht gut gemalt« (3).

2.2.1.2 Nicht-Sehen-Können/Fehlendes

Das Bild scheint mehr zu verdecken, als sichtbar zu machen. Es ist »interessant, dass er [der Betrachter im Bild] das nicht so genau erkennt (7). Für den außenstehenden Betrachter bleibt vieles im wahrsten Sinne des Wortes im Dunkeln: »Ich kann gar nicht sehen, was er da anhat, ob das kurze Hosen [sind] oder ob das quasi noch wie so ein Rock dann ist – das weiß man ja alles gar nicht« (9). Es bleibt unklar, was dem Körper zugehört und was nicht: »Das scheint irgendwie nicht sein Bein zu sein. Das ist irgendwas, was er mitgebracht hat [...] vielleicht sein Wanderbündel« (9)? Es wirkt »wie eine Hose, aber dann verstehe ich halt nicht, warum die Hose nur an dem einen Bein ist« (4) – also »warum das eine Knie blank ist und andere aber ne Hose hat« (1). »Den Rücken oder die Schulter sieht man gar nicht mehr – da fehlen irgendwie ein paar Zentimeter oben« (4).

Diese Erfahrung des Fehlens, der Nicht-Sichtbarkeit macht sich auch am unteren Bild (Spiegelbild) fest: Da sind Bildanteile, insbesondere »Reflektionen« »irgendwie weg«; »die Nase und den Mund sieht man wieder nicht so ganz.« (4). »Dieses Spiegelbild ist ja abgeschnitten, [...] gar nicht komplett auf dem Bild« (6). Da »[fehlt] ein Teil unten« (9). Es wirkt so, als ob »das Gesicht nicht im Wasser ist« (5). »Oberhalb des Kopfes ist das so abgeschnitten« (4) oder drastisch formuliert ist »ja der Kopf abgeschnitten« (9).

Der Betrachter, der »den Überblick behalten« (4) möchte, fühlt sich der Kontexte beraubt: Wir »wissen [nicht], wo das herkommt oder was da drin ist« (9). Es wird als »nicht gut gemalt [befunden], wenn das Bild solche Fragen aufwirft« (2). Quälend ist es, »dass wir eben nicht wissen, was er sieht« oder »dass er das ist, was er sieht« (9). »Es erschließt sich lediglich, dass er in ein dunkles Gewässer guckt und irgendein Problem

hat« (2). Dem eine Deutung abgerungen, handelt sich um »seine eigene Welt«, »wo also im bewussten Zustand immer nur diese kleinen Punkte sind« (6).

Eine Zuspitzung erfährt das Nicht-Sehen-Können im verdeckten Blick des Protagonisten: Und wenn man als zweiter Betrachter »genau hinschaut, dann sieht man den Blick nicht« (3). Gleichzeitig wird überhaupt nicht deutlich, um »welche Art von Blick« es sich dabei handelt und »ob dann überhaupt das Gesicht unten was mit dem Oberen zu tun hat« (3). Die Augen des Betrachters im Bild »sehen geschlossen aus«. Irritiert fragt sich der Betrachter: »Warum sieht man den Blick jetzt unten nicht?« (4) Der Betrachter empfindet dies als Affront. Es erscheint »unglaublich frech eine Tätigkeit [das Schauen] darzustellen und sie gleichzeitig nicht darzustellen« (3). Da »ist genau der Blick verdeckt« und dies obwohl es sich um ein Bild handelt, in dem der Blick »essentiell« ist (3). Und »dadurch, dass man den Kopf halt nicht sieht [...] im linken unteren Viertel« fehlt da »die Antwort oder Erklärung« oder »die ist halt noch nicht da« (4).

2.2.1.3 Die nicht entwickelte Gestalt/Amorphes

Das Bild erschwert zudem den Blick auf die Gesamtgestalt. Bildinhalte sind nicht unterscheidbar: »Was ist das Haar und was ist das Muster der Weste« (11)? »Nacken, Hals, Rücken, Schultern – geht alles ineinander über« (10). Die [beiden Bildhälften] sind so weit entfernt und klar voneinander getrennt und dann doch miteinander vereint – das verschwimmt hier so in dem mittleren Teil« (7). Speziell die Spiegelung ist »nicht wirklich im Detail ausgeführt« (2); es bleiben lediglich »Anhaltspunkte« (2). Im Nachgehen der Frage nach dem »Wanderbündel« »zeichnet sich ja nichts so richtig ab [...] keine Form, aus der man schließen könnte, was sich da drin befindet« (9). Und auch die Faltenwürfe sehen eigentlich nach »skizzenhafter Malerei« aus (3). »Dieses Muster verrät ja nicht so viel« (10). »Die Unterscheidung zwischen den Haaren und dem bräunlich schwarzen Hintergrund« ist wie aufgehoben (3). Auch auf der Ebene der Bildinterpretationen – »ob das eine nach unten zieht und das andere nach oben [...] ist [es] relativ ausgeglichen oder geht einfach ineinander über« (7).

Das Unfertige/Gestaltlose spitzt sich im unteren Bild, im Bild im Bild, noch zu: Dieses Bild ist »matter«, »glänzt nicht so« (1). Es hat »keine Struktur« und »keine Dimensionalität« und wirkt »langweilig« (1). Der Betrachter gewinnt den Eindruck, »dass das Spiegelbild gar nicht scharf ist« (2). Es erscheint dermaßen »verblichen«, »als ob man nochmal mit einem Schwamm drüber gegangen ist« (9). Es missfällt »die Art der Linie, dass die so ein bisschen ausgefranst ist, aber nicht wirklich unscharf« (3). Enttäuscht stellt der Betrachter fest, »dass das so wenig ausformuliert ist« und nichts mit den »37 Varianten von verschiedenen Qualitätsstufen« digitaler Abbildungen zu tun hat, die man so kennt (2). In diesem »Verschwimmen mit dem Muster« lässt sich kein Halt finden (10). Eine Sinngebung erschließt sich darüber, dass es sich um »ein Bild von jemanden, der noch nicht fertig – unfertig« ist, handelt. (5). Gleichzeitig erinnert es an die Vergänglichkeit des Körpers »Der Körper, der so exponiert dargestellt ist, ist aber schon zerfallen« (1).

Das Bild spiegelt analog hierzu auch das Unfertige/Nichtentwickelte des Rezipienten. Er bezieht die Unklarheiten auf sich, stellt fest, dass er häufig den Faden verliert (7). »Der Gedanke [kommt] auf, dass es an mir liegt, dass ich die Situation nicht verste-

he« (4). Unvollkommenheiten werfen einen Blick zurück: »Da würde ich fast denken: ich habe hier die Brille nicht an« (10). Für mangelnd elaborierte Aussagen sich entschuldigend, bringt eine Probandin vor: »Ich bin ja keine Kunsthistorikerin« (10). Ein Proband stellt bei sich fest: »Ich weiß nicht, ob du schon verstanden hast, dass ich ein bisschen Schwierigkeiten damit hatte über meine Emotionen zu reden« (8) und beschreibt damit einen Grundzug der eigenen Persönlichkeit, den er (noch) nicht entwickelt hat. Die Konfrontation mit der eigenen, unterentwickelten Seite steigert sich bis hin zur Selbstabwertung: »Ich habe keine visuelle Kultur. Ich bin ziemlich primitiv« (11).

2.2.1.4 Nicht-Gesehen-Werden

Hinzu kommt, dass das Bild (im Bild) den Austausch erschwert. Es fehlt die Wechselseitigkeit oder Verbindung: »Von oben wird runter geschaut, aber von unten wird nicht zurückgeschaut. Das wäre dann nicht reziprok in dem Fall« (3). Das Gesicht, in das er schaut, »spricht so wenig« (8) und »ist total emotionslos« (5). Da schaut nichts zurück: »Die Augen wirken so zu und dadurch auch ein bisschen so tot« (1). Würde er sich »jetzt eins zu eins in die Augen [schauen]... wäre so eine Verbindung da« (4).

Das Bild dagegen zeige eine Situation, bei der man »in den Spiegel reinschaut und er aber nicht zurückschaut« (3). Und auch »wenn man dem unten auch eine Realität verleihen wollte, dann könnte man sagen, der eine schaut den einen an, der andere schaut aber nicht zurück« (3). Es wirkt so, als ob »er sich mit jemanden unterhält, der ihm [aber] nicht antwortet« (2). Die »Dynamik zwischen den zwei Figuren« wird wie folgt beschrieben: »Du hast Interesse für etwas, aber dieses Etwas [unten liegend] ist total kalt, du kriegst keine Emotionen« (5). Und auch die Person oben wirkt »egoistisch« und »nicht so wie einer, der anderen viel geben kann« (10). Er wird als eine Person beschrieben, die nur »für sich selber [steht], die sich »nicht mit einem anderen Element vereinen« will und nur an sich selbst denkt: »Er nutzt vielleicht auch die Frauen aus oder die Menschen überhaupt« (10). Im »Fehlen des Blicks für den anderen oder für die Umwelt überhaupt, für andere Menschen speziell« (6) manifestiert sich, so diagnostizieren es die Probanden, eine »Kontaktstörung« (2). Das Nicht-Gesehen-Werden macht sich zudem an der Erfahrung fest, als Betrachter keine Rolle zu spielen: »Jedenfalls guckt er uns nicht an« (2, 9). Es ist schmerzlich trotz größter »Selbstaufgabe«, dass »er einen nie so anerkennen [wird], wie man es dann verdient hätte« (1).

Beim Rezipienten belebt dies Erfahrungen von Zurückweisungen – vom Vater in den eigenen Fähigkeiten nicht anerkannt (5) oder vom Vater nicht gefördert worden zu sein: »Mein Vater hat mir immer [Geschichten] erzählt, nie etwas gezeigt. Deswegen habe ich diese [visuelle] Fähigkeit nicht entwickelt« (11). Es erinnert an Situationen, in denen man die »Hand ausstreckt nach seiner Mutter, aber die halt nicht da ist« (4). Hierzu zählen auch die Erfahrungen unerfüllter Liebe, »dass sich ein männliches und ein weibliches Element umfassen, aber es [nicht] funktioniert« (10). In der Interviewdynamik werden Trauer und Schmerz der Probanden spürbar und gleichzeitig der Wunsch, dass »die andere Person andockt« (5). Die geringe Resonanz ist schwer zu akzeptieren, sodass es immer weiter probiert wird – und dennoch: »Es passiert nichts« (5). Dieses ungleiche Verhältnis wird als Ausschluss erfahren: »Ich bin nicht sichtbar, nur er ist sichtbar für mich« (10).

2.2.2 Verrücken/Verzerren

Neben der Schwächung bildgebender Funktionen des Sehens und Gesehen-Werdens wird der Betrachter in diesem Figurationszug mit Verrückungen konfrontiert.

2.2.2.1 Verrücken

In der Frage, was »wahr« und was »eine persönliche Verrücktheit« ist, taucht in einer »phantastischen Erzählung« oft ein Spiegel auf (11). In einer Geschichte ist dies »der Punkt, wo sich der Protagonist fragt [...], ob er gesund oder verrückt ist [...], ob das, was er sieht, wahr oder eine persönliche Verrücktheit ist« (11). Das Bild nimmt hier lebendige Züge an: »Wenn das jemand zum ersten Mal anguckt, sagt er: ›Ja, ein Bild‹, aber wenn man länger darauf schaut, ›dann startet etwas anderes‹ – so als wäre das »nicht einfach eine Reflektion«, sondern so »als wäre jemand wirklich hier«. Bei der Betrachtung des Bildes hat man »die Ahnung, dass das Gesicht hier ein anderer ist als das« (5).

Ein Proband berichtet von seinen Studien bei den Papua-Neu-Guinea-Bewohnern, bei denen das Spiegelbild als Wasserseele lebendig ist und ebenso Realitätsanspruch wie der sich spiegelnde Mensch hat (3). »Das Thema des Bildes ist ja eine Person und ihre Reflektion im Wasser, und ich habe ständig den Eindruck, dass das eine echte Person wäre. Umgekehrt ist es das natürlich nicht. Das Bild selbst ist nicht das« (5). Dieses ungeklärte, auf einen Übergang verweisende Verhältnis wird von einem Literaten als Hauptmotiv und Angelpunkt spannender Geschichte beschrieben – als etwas, das den Menschen immer schon umgetrieben hat: »Handelt es sich um ein Spiegelbild oder eine lebendige Kreatur?« (11). Und wie wäre es, wenn es sich gar nicht um eine »Verspiegelung« handelte, »wenn das Spiegelbild zurückstarren würde?« (3). »Das Bild ist nicht nur ein Bild, sondern es wird wirklich als etwas Lebendiges dargestellt« (5). Schließlich kommt ein Betrachter zu dem Schluss: »Es ist ja gar keine Spiegelung, es ist jemand anderes« (10). Die ungleichen Hälften des Bildes verdeutlichen eine auf Leben bezogene Weisheit, »dass eben nicht eins zu eins was zurückkommt, sondern das, was zurückkommt, nie dasselbe ist wie das, was reinblickt« (3).

2.2.2.2 Entlarvte Projektionen

Das Entdecken eines Anderen im Spiegelbild verrückt bzw. hinterfragt die eigenen Selbstsicht. Dieser Zug der Spiegeldimension betont an der Verrückung die Inkongruenzen und Unstimmigkeiten im Bild. Spürbar wird dies an den vielen Bilddetails, die nicht zusammenpassen: »Die Schulter ist zu weit abstehend vom Kopf« (10) und der Betrachter kommt zu dem Schluss, dass da was mit den Proportionen nicht stimmt (10). Körperteile lassen sich beliebig vertauschen: »Es sieht von hier ein bisschen so aus, ja fast wie ein Bein anstelle von einem Arm« (5). Auch der Vergleich der beiden Bilder erzeugt Unstimmigkeiten: Da ist viel Licht, »das auf ihn strahlt [...] und dann müsste die Stelle da oben ja auch eigentlich viel heller sein« (4). Der linke, sich abstützende Arm wirkt unnatürlich, »als ob das nicht echt ist« oder als wäre es »der Arm eines anderen und gar nicht sein Arm« (10). Der Unterarm sieht aus »als wäre es aus Holz gemacht«, »als ob das nicht echt ist«, »unnatürlich« und eigentümlich »abgewinkelt« (5). Hier »hat man das Gefühl, der Arm gehört gar nicht richtig zu seinem Körper« (2). Es wirkt so

»drangepatscht« (10), »als ob es der Arm eines anderen wäre und gar nicht sein Arm« (10). »Er hat eine unglaublich breite Schulter, was gar nicht stimmt« (6). Bezogen auf die linke, sich im Wasser befindende Hand sieht »weder die obere, die reale, noch die gespiegelte [Hand]« anatomisch korrekt dargestellt aus (2). Es wirkt wie eine »skizzenhaft gemalte Imitation, nicht wirklich wie das akkurate Spiegelbild« (3). Das Hemd ist zwar »schön geworfen [...], aber man ist sich nicht sicher, ob das »wirklich so realistisch« ist (1). »Das ist etwas nicht Echtes, nicht Wahres.« (11) Durch das »sehr theatralische Licht« wirkt »das Ganze noch mehr stilisiert« (5).

Es wird Unechtes, Unnatürliches bemerkt und schließlich ein falsches Selbstbild aufgedeckt bzw. das Bild als Täuschung wahrgenommen: Es scheint als ob der Protagonist nicht ganz bei sich ist: »Ich stelle mir vor, dass er gar nicht merkt, dass das gar nicht echt ist« (9). So versucht er »ja sein eigenes Spiegelbild zu umarmen, was er vergeblich tut« (2). Oder er will sich einer Realität nicht stellen: Er ist eine Person, die »viele Konflikte« hat und sich »keine Fragen über sich selbst« stellt (8) und die sich selbst etwas vormacht: »Verlogener Mund. Verlogener Jüngling« (10). Der Blick hinab muss sich schließlich den Realitäten stellen: »Es ist sozusagen schon klar, dass er etwas in diesem Gewässer erblickt, das ihn irritiert oder dass er darin irgendwas sucht, was er nicht findet« (2).

Das Ganze wirkt wie ein »Zerrspiegel« (3) und offenbart eine Kluft, »wie wir uns sehen und wie andere uns sehen«. Diese Realität gerät in einen Kontrast zu den Idealen, die »für uns Normalsterbliche« »unerreichbar« bleiben (10). So soll die Szene in eine alltägliche Szene heruntergebrochen werden: Er »wäre dann gar nicht so toll, sondern so eine Frau im dirndlähnlichen Kleid, die sich ans Ufer setzen würde und sich den Mond anschauen oder die Füße ins Wasser halten würde« (10). Das wäre dann »eine ganz normale Situation ohne irgendwelchen Mythos« (10). Brechungen werden als zugehörig und notwendig erfahren: So erinnert das Bild an Menschen, die zu Höchstleistungen gelangen, »the sophisticated, cutting edge der Technologie«, und die dann dennoch »in kleinstädtischen, fürchterlichen Verhältnissen leben« (6). Die »aus der Tiefe kommenden Verzerrungen« werden als »wichtig« befunden, um nicht einem Idealbild [»klassisch-harmonisch, »einfältig und groß« und still und edel«] aufzusitzen (3).

Zugleich kommt es zu einer beständigen »Enttäuschung von der Erwartung« (3). Diese stellt sich darüber ein, dass der Maler deutlich macht, dass es eben doch nur ein Bild ist [und] keine perfekte Täuschung« (2). Hierin manifestiert sich der Satz und das gleichnamige Theaterstück von Jean Paul Sartre, »Die Hölle, das sind die anderen« – denn die anderen sehen dich nicht so schön, wie du dich selbst siehst: »Ja, das ist auch ein Spiegel, aber ein anderer« (1). Der Spiegel, synonym für »die anderen« »verzerrt« oder »ruiniert« das »schöne Selbstbild«. So könnte man »ihm [Narziss] jetzt irgendwelche Sachen sagen, die er nicht hören will oder die nicht positiv für ihn sind« (1). Das lange in den Spiegel-Schauen wird als Eitelkeit entlarvt: »Vielleicht schämt er sich, dass er so eitel war und sich so lange angeguckt hat im Wasser« (10).

Der Betrachter des Bildes reflektiert die Erfahrung, dass ein Spiegel das nicht stimmige Selbstbild entlarven und es als bloße Projektion aufdecken kann: »Und je nach Selbstprojektion und Erwartungshaltung, die man in den Spiegel hineinlegt, ist es ja nie ein akkurates, perfekt-richtiges Bild« (3). Über das Bild zu sprechen wirkt »immer ein bisschen selbstentblößend« (1). Dies ist mit dem Blick in den Spiegel vergleichbar:

»Wenn man sich schön findet, dann [fühlt] man sich auch ein bisschen ertappt [...] dann zieht man sich ja auch immer ein bisschen aus« (1). In dieser Weise markiert das Bild »den unüberwindlichen Kontrast zu dem, was man macht und zu dem, was man ist, sein möchte oder hätte sein können« (6). Der Betrachter wird mit der harten Realität der eigenen Vergänglichkeit konfrontiert: »Also eigentlich möchte ich nicht unten am See hocken und mich spiegeln in meinem Alter« (10) und da muss man sich eingestehen: »So schön bin ich auch nun nicht« (10). Momente des Lebens werden erinnert, in denen man »die Erwartungen ganz hoch« geschraubt hat und dann im Austausch mit den Realitäten »das böse Erwachen« kam (9).

2.2.2.3 Konfrontation mit dem Rohen/Körperlichen

Während die Hauptfiguration eine Selbsterfahrung des Einheitlichen und eine Ergänzung hin zum Idealen und Kultivierten ermöglicht, begegnet dem Betrachter, hierzu in starkem Gegensatz stehend, etwas Unkultiviertes/Animalisches. Zu sehen sind »grobe Hände«, die ein Indiz für körperliche Arbeit sind und auf mangelnde Intelligenz hinweisen (11). »Die [linke] Hand selbst sieht groß aus, vielleicht zu groß« (5). Körperteile wirken nicht mehr menschlich – »wie ein Bein von einem großen Vogel oder sowas« (5). Die Frage kommt auf: »Ist es ein Tier?«, das seine Pfote zum Maul führen und trinken will (10). Man fühlt sich an die »Schlachthof-Kadaver« von Francis Bacon erinnert (3). »Die Hand wirkt fast wie amputiert, also wie eine Prothese« (6). »Das sieht aus, als würde das Bein irgendwie am Knie aufhören – so als hätte er gar keins« (4). Die Beine wirken wie »Fußstümpfe« (9). Durch das gesamte Bilderleben rotierend ist der Betrachter mit noch Unfertigem/Amorphen konfrontiert. Die Hand, die sich im Wasser befindet, ist ja »ästhetisch fast schon nicht mehr schön, weil sich so ein Klumpen dann auch bildet« (9). »Zwischen Zeigefinger und Daumen, da ist es nicht sehr detailreich« (6). Besonders »von weiter weg« sieht es »wie ein Klumpen« (7), »wie so Fleischklumpen« (2) aus – was sich »jetzt nicht wirklich schön [anhört]« (7).

Die Körperlichkeit, die in der Hauptfiguration auf wunderbare Weise als zum Seelischen zugehörend erfahren wurde, kippt hier in unerträglich Klebriges/Aufdringliches, von dem sich der Betrachter nur schwer distanzieren kann: »Also das klebt irgendwie« (10). Die Haare wirken »so verschwitzt« oder so, als ob er sich »Gel reingemacht« oder »als ob er sich gerade mit Babyöl eingölt hätte« (10). Der Betrachter sieht sich einem »Schinken« (2) gegenüber. Eine geballte, rohe Körperlichkeit drängt sich auf: »Also ich mag im Grunde auch nicht die Körperlichkeiten« in diesem Bild (2). Besonders prägnant wird dieser Zug am Knie im Bildmittelpunkt: Das Knie »kommt wie ein komischer Stumpf aus dem Dunkel heraus« und lässt »ein helles Stück Fleisch [Knie] so unzusammenhängend anatomisch da sichtbar« werden (3). Es wirkt »merkwürdig«, dass man »das Knie so herausragen sieht« (2) und es wirkt »irritierend, wenn man länger hinschaut« (3). Das Knie hat die Form einer »kleinen Wurst«, »die nachträglich da reingelegt wurde« (10). Es tut sich aufdringlich hervor, ohne dass sich hierzu ein narrativer Sinn erschließen würde (2): »Gegen schöne Knie ist ja nichts einzuwenden, aber es so prominent auszustellen, ist eigentlich nicht nötig« (6). Die Konfrontation mit »irgendwelchen erotischen Komponenten« wird als »banal« abgetan (6).

Der Betrachter fühlt sich unfreiwillig als Voyeur einer begehrliehen Szene: Es ist »so dunkel [...], dass man so wie bei einer Peepshow da irgendwie zuguckt« (10) und das kann man sich eigentlich nur aus einer größtmöglichen Distanz anschauen – »vielleicht mit einem Fernrohr« (10). Auch in der Interviewsituation wird eine kompromittierende Nähe spürbar, die beschämend wirkt: »Ich weiß auch nicht, was Sie jetzt von mir hören wollen (lacht)« (10). Als Betrachter des Bildes »schämt« man sich, wenn man so frei spricht« – auch wenn man weiß »dass es anonym ist« (10).

2.2.3 Vereinseitigen/Abspalten

2.2.3.1 Innerer Widerstreit

Das Bild wirkt im Ganzen »so unterschiedlich« – wie »von zwei Künstlern angefertigt« (10). Dass es sich um einen »kleinen Jungen« handelt, widerspricht den »doch relativ starken und männlichen Armen« (7). Den feinen Stoff der Hose und die Nacktheit des anderen Beins bekommt man nicht zusammen: »Man sieht so diese edle Farbe und das andere aber so nackt« (1). Die Szene sieht aus wie eine Jagdszene, allerdings trägt er hierzu nicht die passende Jagdkleidung« (2). Auf die Person bezogen wirkt er einerseits aus »einer höheren sozialen Schicht« kommend, andererseits müsste er der Szene entsprechend wie ein »Einsiedler« aussehen, also eher »wie Johannes den Täufer« (9). Auf einer Metaebene tut sich eine Kluft zwischen zwei »Weltbildern« auf: »der eine sagt: es ist klassisch-harmonisch, einfältig und groß und still und edel und der andere schreit dem entgegen, wie aus einer anderen Zeit und aus einer komplett anderen Haltung« kommend (3). Ebenso schließen sich Bild und Spiegelbild aus: »Du kannst nicht gleichzeitig unter Wasser sein [eingetauchte Hand] und dich auf einem anderen Stück spiegeln« (2). Da hat der Künstler entweder die »obere Kante mit den weißen Reflexen« falsch dargestellt »oder der Künstler hat es bei der Handdarstellung falsch gemacht. Aber so geht es nicht« (2). Die Szene erscheint so, wie wir sie sehen, nicht haltbar – »die Störung schwebt über allem« (3).

Es kommt zu einem »Widerstreit« (6) der nicht miteinander zu vereinbarenden Seiten. Die beiden Figuren stehen nicht in einem »demokratischen Verhältnis« (11) zueinander und es hat den Anschein, »dass der unten gegen ihn drückt und [der Obere] ihn anscheinend nicht rauslässt« (7). Beschrieben wird eine »doppelte Stresssituation«, in der neben der »physiologisch« anstrengenden Haltung auch noch »der psychologische Stress« (6) hinzukommt: »Er möchte, aber kann nicht. Die Hand möchte das Bild wegwischen, kann es aber nicht. Er will den Kopf wegdrehen...« und so fort (6). Auf körperlicher Ebene ist es »das rechte Knie, was rein möchte und das linke Knie, was zurückwill« (1). Und auch innerseelisch ringen verschiedene Strebungen miteinander. Ein Proband macht folgende Selbsterfahrung: »Die Sachen, die wir nicht immer anschauen wollen [...] sind aber da [und es sind] die Sachen, die gegen uns kämpfen.« (8).

2.2.3.2 Abspalten

Bezogen auf die Dynamik der beiden Figuren zueinander gerät das Ganze unter Druck: Während es »oben« so wirkt, »als würde er ganz locker dasitzen ohne viel Kraft« aufzuwenden, entsteht »von unten so ein großer Druck« (7). »Der oben stützt sich dann auf und der unten versucht hochzuheben oder drückt dagegen [...] ja, als ob er versucht

so einen Deckel, einen Glasdeckel nach oben zu heben« (7). Es ist so, als ob die Person – »ich sage jetzt immer sie, weil es für mich eine Frau ist« – die da unten liegt, »irgendwas nach oben schiebt, was ihr zuwider ist« (10). Bei der oberen Figur handelt sich um eine Person, die in ihrer »Monumentalität« (8) anderes einnimmt und die »keinen anderen als gleichwertig empfindet« (1). In der Konstellation der Personen zueinander ist »eine Art von Gewalt« (8) wirksam. Der Gesichtsausdruck der unteren Figur lässt »nicht vermuten, dass er besonders herzlich jemanden in den Arm schließen will, aber dass er mit einer Gegenfigur praktisch eine Art Tanz aufführt« (10). Imaginiert wird ein Geschlechterkampf: »Kraft gegen Kraft [...] Ja ich bring dich nach oben und du nach unten. Einer wird siegen« (10). Der eine bemächtigt sich des anderen: »Das untere Bild könnte das obere Bild angreifen und herunterziehen, und so könnte »die untere Kreatur [...] die obere Kreatur ins Wasser, ins tiefe Wasser« nehmen. Imaginiert wird »ein Monster«, »das jederzeit bereit ist, dich zu fressen« (11). Oder es handelt sich um »eine Frau da unten, die ihn vielleicht auch runter zieht [...]« (6).

Im Prozess des Abspaltens darf schließlich nur noch eine Seite gelebt werden: »Sein Herz geht unter, aber sein Kopf ist am Leben« (8). Die Verhältnisse drohen sich zu verkehren: »Was statisch ist, der Tod, zieht herunter und was lebt, ist statisch« (8). Der Widerstreit zweier unvereinbarer Seiten bekommt nun einen hoffnungslosen Zug: »Es wird immer gespalten sein« (1). Innerseelisch handelt es sich um ein gespaltenes Selbstbild – denn es changiert »zwischen sich als Genie empfinden und dann wieder als [ein] Nichts« (1).

Sich selbst in den Blick nehmend beschreibt ein Proband, dass er seinen Emotionen nicht genug nachgegangen sei und meist nur einseitig verstandesmäßig gehandelt habe: »Aber wenn es um mich ging, also um Emotionen, bin ich immer ausgewichen, geflüchtet« (8). Das Dominieren einer Seite bringt eine Probandin auf eine Formel, die sie selbst wie alle anderen betreffe: »Das ewig Weibliche zieht uns hinab (lacht)« (10).

2.2.3.3 Fremdwerden am Spiegel

Die Gespaltenheit steigert sich ins Fragmentierte, sodass sich kein Zusammenhang mehr erschließt. Die Teile des Bildes wirken wie zusammengestückelt, »als ob der rechte Arm und das linke Knie nachträglich eingefügt worden sind« (10). Unvermittelt und zusammenhangslos »sitzt« da »dieses Blau« [...] »wie ein großes Ei« (2). Es passt ja auch so gar nicht ins Farbspektrum, weil alles diese Brauntöne hat« (9) und trägt zu keinerlei Erklärung bei (2). Überall finden sich vergleichbare »Merkwürdigkeiten«. Vieles lässt sich »nicht zuordnen« und »verwirrt« (4).

Im Widerstreit zweier Seiten drohen bestimmte Teile langsam abzusterben – denn in diesem Drücken von unten nach oben wirkt jeweils etwas kraftlos bzw. tot: Die Arme der unteren Figur sind »aktiv in dieser Stützposition«, während der Rest der Figur »schon fast tot« daliegt (7). Es wird als enttäuschend erlebt, dass die obere Person keine Gegenreaktion zeigt: »Aber von da oben, da wird sie keine Resistenz anfinden. Sie wird ihn dann einfach so wegdrücken und dann würde er wegfliegen« (10). Und auch im Blick von oben nach unten entzieht sich etwas: Es wirkt so, »als ob er einen Teil von sich ansieht und das so wie ein Fremder für ihn ist« (7). Die Suchbewegung des Betrachters im Bild verfolgend kommt man zu folgendem Schluss: »Eigentlich ist er so nah dran und

dann so weit entfernt« (7). Dies führt ihn in eine ewige Kreisbewegung, ohne dass sich die beiden Seiten berühren können oder ein Austausch möglich wird: »Er wird immer um sich selbst kreisen« (1). Dies sei analog zum Mythos, bei dem er ebenfalls vergeblich versucht sich zu umarmen (2). Insbesondere der »untere Teil« als Ort »für alle Ängste, Konflikte, Scham und Schmerzen« (8) oder als »dunkler Teil der Seele« (7) ist »nicht so greifbar« (7) bzw. schwer im Bewusstsein zu halten: »Den unteren Teil, den will man gar nicht mehr angucken«; der ist wie »ausgeklammert« (10).

Der Rezipient schaut auf sich selbst und kommt zu dem Schluss, dass »wir« hier unseren »archetypischen Ängsten« (11) begegnen. »Wir« schauen (gezwungenermaßen) auf einen Teil von »uns«, dem »wir« uns nicht haben stellen können, der unlebendig geblieben oder verkümmert ist: »Du spürst immer die Distanz zwischen dir und Leuten oder Objekten und du hast Angst, dich mit deinen Gefühlen, Emotionen einfach zu leben« (8). Es ist so, als wäre man sich hier selbst »fremd« geworden (7): »Ich sehe da was: das sieht aus wie ich, bin ich aber nicht, weil ich es nicht greifen kann« (3).

Gleichzeitig bemerkt der Betrachter als Selbstbetrachter, dass er sich in Details verliert, die »letztlich irrelevant« (2) sind: »Ich meine für das Bildthema an sich ist es eh egal, ob er jetzt ein nackiges Knie hat oder ein angezogenes« (2). In der Klärung solcher Fragen macht er die Erfahrung an der Sache vorbei zu gehen: »Aber das ist kleinkariert. Darum geht es nicht« (3). Der Betrachter gerät leicht in eine »Differenzierung« hinein, die »potentiell unendlich« ist (6) – wie beim Yoga: »Mit jedem physiologischen Problem, das du löst, kommen zwei Neue, weil du eben tiefer bist und verfeinert und die Sachen genauer siehst« (3). Oder Einfälle wirken unzusammenhängend: »Ganz schön sprunghaft jetzt irgendwie (lacht)« (4).

Im Interview macht der Betrachter die Erfahrung, den Zugriff zu verlieren: »Ich verstehe selbst nicht, was ich sage« (10) oder »vielleicht wirkt das jetzt auch nur auf mich [so], weil ich es nicht verstehe« (4). Wie Narziss im Bild öffnen [wir] den Mund unbewusst in verschiedenen Situationen und eine von diesen Situationen ist, wenn wir ein bisschen perplex sind« (11). Im Gegensatz zur Erfahrung der vielen Zettel, die als Wünsche eine wunderbare Zukunftsvision entstehen lassen, macht der Betrachter nun die Erfahrung sich »verzettelt« zu haben: »Ich hätte nicht so viel Zeit mit diesem Bein verschwendet« (4). Im Rückblick auf das eigene Leben gesteht sich ein Proband ein, wie er sich in der Ausrichtung auf berufliche Anforderungen selbst aus dem Blick verloren hat: »Aber mit mir selbst habe ich mich lange verirrt« (8).

2.2.3.4 Zerfallen

Das Bild im Ganzen wirkt mit seinen »Krakeluren« »beschädigt« (2). Der Betrachter im Bild schaut nicht mehr in den verheißungsvollen Zukunftsspiegel, sondern wirft einen Blick zurück: »Vielleicht guckt er nicht in die Zukunft, sondern in die Vergangenheit« (4). Erstrebenswertes wird zu etwas Verloren-Gegangenen: »Das mit dem Bein, dass das wirklich ab ist« deutet daraufhin, dass er »im Krieg« war (4). An der Gestalt, die bereits »faltig« geworden ist, wird ein »Schmerz des Vergehens« (1) spürbar. Es ist so, als ob er sagen würde: »Ach bin ich schön, aber ach das ist irgendwann auch zuende« (1).

Gemeinsam mit dem Betrachter *im* Bild schaut der Betrachter *des* Bildes auf einen »braunen Fleck« (9). Es sieht aus »wie ausgezogene Kleidung«, »etwas Abgelegtes« (1),

»wie alte Haut« (1). Es wirkt »leer« (1), so »ein bisschen wasserleichenmäßig« (3). Es sieht »schon leblos«, »wie gestorben« (5) bereits »tot« (1,7) aus. Der Betrachter »guckt runter auf einen toten Körper« (10). Vorherrschend ist die Qualität des Kalten und Unabwendbaren, so als ob etwas für immer verloren gegangen ist: »Vielleicht ist da jemand gestorben, der ihm nahe stand« (4). Es könnte sein, dass »die Eltern [...] oder seine Frau gestorben [ist], die er sehr geliebt hat« (4) oder »es ist doch der verlorene Bruder«, der am Grund liegt (7) oder auch »seine eigene Leiche« (1). Der sehnsuchtsvolle Blick wandelt sich in einen schmerzverzerrten Blick: »Warum mussten die [Eltern] jetzt schon sterben?« (4).

Dem Rezipienten tritt das eigene Leben mit seinen Beschädigungen vor Augen. So kann, bezogen auf die ungestörte Situation am Gewässer, heute »nie wieder jemand von uns in so einer Situation überhaupt sein«: »Der hat da nicht irgendwie ein Handy neben sich liegen [...], sondern er ist in dem Moment, er ist in seiner Gegenwart [...] und »das kann man heute nicht [mehr] machen« (10). Situationen, in denen man »nicht abgelenkt ist« oder in denen es »keine störenden äußeren Einflüsse gibt« werden »heute auf diese Art immer kürzer [...] und seltener« (3). Auch aus so einer Wasserquelle lässt sich heute nicht mehr trinken, da »alles verschmutzt« (10) ist. Schließlich sieht sich der Rezipient mit eigenen Einschränkungen, körperlichen Mängeln konfrontiert. Bezogen auf die berufliche Tätigkeit beschreibt ein Proband [Schriftsteller], dass »ein großes Element deiner Motivation selbstschädigend« (6) sei und stellt dies schließlich als grundsätzliches Dilemma heraus: »In gewisser Weise [sind] alle Produkte um dich herum schädigend, die Umwelt [ist] schädigend...« (6).

2.2.4 Nicht-Durchdringen/Fixieren

2.2.4.1 Bildbarriere (Blockade)

»Bild und Abbild« wirken nun »klar getrennt« (9) – so als ob da »eine Mauer dazwischen« liegt (9). Dem Blick folgend ist das, was man sieht, »wenig ergiebig«: »Man kommt so an, wenn man anstößt auf diese Mauer, dann geht's ja nicht weiter« (9). Und auch im Verfolgen bestimmter Bilddetails macht der Rezipient die Erfahrung nicht weiterzukommen: »Wenn das das zweite Bein ist, dann ist das ja merkwürdig. Dann hat er das eine Knie ja viel weiter vorn. Wie geht es dann da hinten weiter?« (2) Neben der horizontalen Trennlinie, die sich in dieser Erlebensrichtung mehr und mehr verhärtet, geht eine weitere Teilung vertikal durchs Bild: »Hier so zwischen dem Bein, zwischen dem Knie und diesem blauen Bündel – genau an dieser dunklen Stelle [...] ist da so die vertikale Trennung/Trennlinie« (9). Und auch hier, auf der Seite des sich aufstützenden Armes, »gibt's ja kaum Bewegung« (9). Bewegungen brechen unvermittelt ab: So gibt es »ganz viele Dinge, die nicht weiterführen.« (2): »Also man sieht jetzt nicht, wie da die Weste oder dieses Hemd noch langgeht und diesen Körper sozusagen abgrenzt, also die Figur so umrandet, sondern das hört da auch so auf« (4).

Sich in den Betrachter des Bildes hineinversetzend, kippt das anfangs ungestörte Schauen in der Kontemplation nun in Undurchdringliches und wird als »Bildbarriere« (9) erfahren. Der Betrachter wirkt wie im Zoo, geschützt, aber »abgeschottet«, nicht wirklich am Leben teilhabend und doch irgendwie in Gefahr (9). Da man nicht durchdringen kann, richtet sich der Blick zwangsläufig nach innen und dies erinnert an

»Autosuggestion« (6). Es hat sich ein Bild »eingebrennt«, das nicht einmal mehr des Schauens bedarf (6). Dieses »innere Bild von sich blockiert jede Entwicklung und blockiert auch jede Art Bewegung« (6). Eine weitere »Bildbarriere« zeigt sich dort, wo der Betrachter im Bild durch den Rahmen »abgeschottet« wird (9). Und auch das Wasser wäre »zu flach«, würde man hineinspringen (10). Der Betrachter im Bild kann »es nicht offen [betrachten], aber mit einem gewissen Abstand irgendwie« (7).

Auf sich selbst schauend wird diese Situation verglichen mit Momenten, in denen man sich von alten Vorstellungen nicht hat lösen und sich deswegen der Gegenwart nicht hat stellen zu können (4). Neben der Beschränkung bereitet es dem Rezipienten »Vergnügen die Situation [im Bild] einzufrieren« (11). Das ist eine Art »Spiel« und ein Umgang mit der »Beschränkung, die mir mit diesem Medium unterliegt«. Und so sagt man zu sich: »Stoppe das [...] Das ist ein Moment, der sowieso per se dauert oder als eine Ewigkeit erfahren wird« und so kann man »einen Schnitt« machen, obwohl im Bild eine Handlung [Hand im Wasser] angedeutet ist (6). Die Betrachtung des Bildes aus größtmöglicher Entfernung vor der Klimaanlage soll das Bilderleben gleichermaßen stilllegen und Distanz verschaffen (5).

2.2.4.2 Blickfixierung (Ausschluss)

Neben der Erfahrung nicht durchzudringen, führt eine eigentümliche Form der Blickfixierung in die Isolation. Dem Blick verschließt sich etwas – denn »es sieht nicht so aus, als wäre es jetzt alles offen für ihn, bloß weil er es sieht« (7). Es wirkt wie ein »Trichter«, »in dem er selbst ist« (6). Das sehnsuchtsvolle Schauen verkehrt sich in eine »Blickfixierung« (6) und lässt Ausschlüsse schmerzlich spürbar werden. In der Selbstverliebtheit ist der Protagonist im Bild isoliert von anderen: »Weil er vielleicht auch zu sehr in sich selbst verliebt ist«, kann da »niemand an ihn herankommen« (1). »Vielleicht würde man ihn heute als Autisten bezeichnen« – als jemanden, der »nicht fähig [ist] zu kommunizieren« und »sich deswegen ein bisschen abseits mit sich selbst beschäftigt.« (10). Ein Austausch mit der Wirklichkeit ist dem Protagonisten im Bild verwehrt, »weil von ihm etwas projiziert wird, was [nur] von ihm wahrgenommen wird« (3).

Der Rezipient versetzt sich in den Betrachter hinein: »Wenn du den Fokus auf etwas hast, schließt du den Rest stärker aus, als wenn du keinen Fokus hast« (6). Der Betrachter vermag sich nicht mehr in voller Bandbreite zu erfahren: So nimmt »diese Blickfixierung [...] den Fokus von den anderen Sinnen« weg (6). Die Blickfixierung führt dazu, sich in sich selbst zu verschließen: An der Stelle, an der dein »Spiegelbild [...] zu einem Selbstbild [wird]«, brauchst du die Umwelt zwar nicht mehr, bist aber »in dieser Abhängigkeit« (6). Dies wird als Kehrseite einer selbst gewählten Einsamkeit beschrieben: »Sich selbst unterworfen sein, heißt ja auch nicht in Kommunikation mit irgendjemand anderem treten können« (6). »Ein Liebespaar mit sich selbst zu sein« – wie es die Szenerie nahelegt – stellt sich eine Probandin als »ziemlich einsam« vor (1).

Auf sich selbst schauend hat der Rezipient immer wieder das Gefühl sich auf ein Detail zu »versteifen« (9) und damit daneben zu liegen. Es ist so, als ob »man sich festfährt in einer bestimmten Richtung« (6). Der Blick ist auf »Effekte« eingeengt und gibt das Eigentliche nicht zu erkennen: »Wenn ich mich auf die Effekte konzentriere, dann kann ich etwas missverstehen« (8). Dabei kommt man sich »wie blind« vor (4) – so »als

ob man so in einer Ecke stand und seine Lösung für richtig gehalten hat [...] die Erde ist eine Scheibe. Alle Menschen glauben das« (4). Dies wirkt wie eine Warnung – denn vor solchen Erfahrungen sollte man sich in Acht nehmen, um nicht an der Wirklichkeit vorbeizugehen. »Aber wenn du nur auf dich selbst konzentriert bist, dann kannst du diese Zufriedenheit nicht finden [...] und nur einen kleinen Teil vom Leben leben« (8). »Du projizierst dich selber dann auf den anderen« und kannst den anderen und dich selbst nicht mehr sehen (1). Hieran wird dem Betrachter die Wichtigkeit des Austauschs mit anderen/Anderem deutlich: »Und deine eigene Blickrichtung verändern, kann nur eine andere Person. Davon leben die Psychologen ja auch« (6).

2.2.4.3 Einkapselung

Die untere Gestalt wirkt nun »passiv und emotionslos«, »als ob sie dort gefangen ist« (5). Das macht den Eindruck, als wäre da was »abgeschnürt«, so »wie ein Deckel, der so draufdrückt« (7). Dies wird als derart »ausweglos« (7) empfunden, »dass du nicht mehr rauskommst aus dem Ganzen« (6). Neben der geistigen Verkümmern in der Fixierung und Blockade kann es auch körperlich gefährlich werden: »Man setzt sich so was in den Kopf und dann gleitet das nach und nach ab und irgendwann ist man in so einer Situation, wo man vielleicht gar nicht sein wollte« (9). Für den Protagonisten im Bild kann dies lebensgefährlich sein: Als »Strafe für seine Beschäftigung nur mit sich selbst« kann es sein, »dass er nicht merkt, wie sich jetzt ein Tier annähert [...], ein Löwe, der ihn auffrisst« (9). »Das ist so ein böses Erwachen« (9) und verhängnisvoll, »weil er ja auch alleine da ist. Da kann ihm keiner mehr helfen« (9). »So konzentriert sich da zu spiegeln« wird er ohne Widerstand einfach ausgelöscht: »Die macht den weg« (10).

Die Probanden assoziieren Momente des eigenen Lebens, in denen sie sich der Welt verschlossen haben – so zum Beispiel ein Proband, der als Schriftsteller in einem »Solo-Producing-Thing« oft gefangen ist und dem der Austausch mit anderen fehlt: »Gleichzeitig merke ich, dass ich ein bisschen troglodytisch bin. Troglodyten, das sind solche Höhlenbewohner, die findet man auch versteinert, teilweise auch wenig mit der Umwelt agierend« (6). Gleichmaßen einkapselnd sei es auf der Arbeit immerzu »so vor einem Ding« (Rechner) »zu sitzen [...] Zahlen einzugeben« (6). Momente des eigenen Lebens werden erinnert, in denen Situationen ausweglos waren: »Das Schreckliche bei der ganzen Geschichte ist, dass man da nicht mehr rauskommt« (7). Konsequenzen werden durchgespielt, wie es wäre die untere gefangene Gestalt zu befreien und Vorzüge der Einkapselung herausgestellt: »Die Person, die unten ist, ist wie ein Gefangener und du willst ihn frei machen, aber du kriegst danach Probleme« (5). Genauso wie du »dann mit der Person etwas zu tun haben [musst]« (5), unterliegen »die Dinge, die du sozusagen hervorholst aus dieser Dunkelheit [...] dann ja auch deiner Verantwortung« (6).

2.2.4.4 Steckenbleiben in einem (ewigen) Davor

Fixierung und Blockade münden in einen Stillstand. Die Bildszene wirkt so, als ob der Betrachter stecken bleibt. So hat er sie [die Hand] schon vor einiger Zeit eingetaucht [...] und bleibt aber trotzdem in seinem Anblick oder in dieser Haltung versunken und schafft es nicht, diese Bewegung zu machen, das Bild wegzuwischen« (6). Die gesamte Pose wirkt wie erstarrt: »Wenn sich jemand nach unten beugt und gerade eine Klemme

drin hat, dann müssten eigentlich die Haare nach unten fallen. Das tun sie aber nicht, sondern bleiben wie festgeklebt vor seinem Ohr« (2). Die gesamte Körperhaltung, »wo der Unterschenkel so nach hinten ist« (6) bildet »keine natürliche Körperhaltung«, wirkt »zusammengestaucht« (2) und müsste »ganz schnell Schmerzen im Knie« erzeugen (6). Diese Haltung führt in die Fixierung: »Die rechte Hand kann nicht agieren, weil das ganze Körpergewicht drauf liegt« und »deshalb kann er sich nicht bewegen« (6). Es kommt ihm [Narziss] zum Bewusstsein, »dass er sich nicht lösen kann« (6). Alternativ hat der Künstler entschieden: »Der kommt jetzt nicht da weg. Der bleibt noch eine Weile da hängen« (2).

Der Rezipient denkt sich in den Protagonisten des Bildes hinein: »Leg dich mal so auf dein Knie. Mir tut das schon weh, wenn ich das schon sehe« (2). Die Fixierung in der körperlichen Haltung und das Steckenbleiben in der angefangenen Handlung erhält ein Analogon zum seelischen Zustand der Unentschiedenheit. So handelt sich um eine Situation, da »glaube [ich] jetzt nicht, dass man sich entscheiden kann« (7). Alle Fragen rund um die Szenerie, »Wie ist er da jetzt hingekommen? Was macht er da jetzt?« (4), bleiben letztlich unbeantwortet (4). Je länger man darauf schaut, »desto mehr geht es hin- und her« (7). Im Hinblick auf die Bedeutung der Szene »fällt [es] einem schwer, sich für eine Sache zu entscheiden oder es gibt halt nicht so den Beweis für irgendwie eine Sache« (4). Es ist so ein ständiges »Switchen zwischen nah zusammen und doch getrennt« (7). Als passendes Bild dient die »Vorhölle« bei Dante. Sie ist »auch eine Form dieser unentschiedenen Situation«, eine »Warteposition«, »eine frustrierende Situation«, in der sich Leute zusammenfinden: »die haben nicht wirklich etwas schlecht gemacht, aber auch nicht wirklich etwas gut gemacht« (11). Auch der Begriff »Schwebe« wird als ein »gutes Wort für dieses Bild« (6) erachtet und bezeichnet einen körperlichen, wie einen psychischen Zustand. So wie der Körper selbst »in so einer merkwürdigen Haltung da hängt« (2) und sich im Grunde gar nicht mehr bewegen kann, bleibt seelisch ganz viel in der Schwebe. Es »gibt eigentlich keine Handlung« (2) und dadurch dass die »Zeitdehnung auch extrem« ist (6) wird dieser Zustand noch unerträglicher. Da ist etwas, »was in ihm schlummert oder passiv ist und er es betrachtet und nicht so richtig weiß, was er damit machen soll« (7) – denn »bloß weil er es sieht, heißt es nicht, dass er da schon Lösungen hat« (7). Auch ein Wunsch reicht in diesem Fall nicht aus: »Invers wäre halt, dass er die Handlung nicht ausführen kann oder nicht möchte, obwohl man sich vielleicht klar ist darüber, dass man sie ausführen möchte« (6). Das ist »wie bei einer fehlenden Impulskontrolle, nur andersherum« (6). Diese Handlungsunfähigkeit ist auch deswegen quälend, »weil man keine Gewissheit bekommt« (4). Es wirkt so, als ob er verzweifelt ist und ruft: »Herrgott, was soll ich machen?« (10) Der sich im Erleben breitmachende Wunsch nach impulsartiger Handlung bleibt letztlich unerfüllt und in einem Davor stecken: »Also er ist ja kurz davor es zu greifen« (7). Allerdings kommt es nicht zu dieser erlösenden Handlung – denn es handelt sich um eine »Selbstbegegnung, die da irgendwo drin liegt«, [...] »die er nicht abbrechen kann oder nicht abbrechen will« (6). Weitergedacht erleidet der Protagonist schließlich den Tod durch Erstarrung. Man soll ja aufhören, wenn es am Schönsten ist. Das ging aber nicht, weil er vorher erstarrt ist.« (6)

Der Rezipient bringt das Stecken- bzw. Hängenbleiben mit eigenen Erfahrungen in Austausch: Es ist vergleichbar mit einer Situation, in der man »immer wieder anfangen«

kann aber »zu keinem Resultat« kommt (10) und diese »Unentscheidbarkeiten lassen natürlich immer eine gewisse Art von Unzufriedenheit zurück« (6). Es wird beschrieben, wie Entscheidungen durch die Vielfalt an Möglichkeiten erschwert sind: »Also meistens sind die Entscheidungen gar nicht so, dass du a und b hast, sondern es gibt Fächer von Möglichkeiten und Alternativen in gewisser Art und Weise« (6). Die daraus resultierende Handlungs- und Entscheidungsnot führt dann in einen unguten Schwebezustand: »Man hat gern klare Verhältnisse. Also man, wir, ich. Ich fühle mich jedenfalls immer unwohler, wenn Sachen in der Schwebe sind« (6). Auf das Leben bezogen sind »solche Situationen frustrierend« oder »unheimlich«. »Das macht uns Angst« – denn »wir wollen immer wissen was passiert« (11).

3. Konstruktion

Die Konstruktionsbeschreibung zeichnet nach, wie der Betrachter des Narziss-Bildes zu einem Selbstbetrachter wird und welche Spiegelphasen er als Selbstbetrachter in Haupt- und Nebenfiguration durchlebt (3.1). Darauf folgt eine Auslegung der Konstruktionsbeschreibung des Bilderlebens mit dem Narziss-Mythos in Form eines Vergleichs (3.2). Dieser mündet dann in der Erläuterung des Konstruktionsproblems der Selbstschau, wie sie sich an einem Bild vollzieht (3.3).

3.1 Rekonstruktion einer Spiegelerfahrung: Vom Betrachter zum Selbstbetrachter

Die Transfiguration ist durch eine Suchbewegung gekennzeichnet, in der sich der Betrachter des Bildes nach und nach im Bild wiederfindet/entdeckt. Dies geschieht über mehrere Etappen hinweg: Er beschreibt zunächst die Bildinhalte – mal konkret, mal abstrahierend. Im Versuch die Situation nachzuvollziehen, versetzt er sich in die Lage des Betrachters im Bild. Er nimmt dessen Perspektive ein, stellt sich vor, was sich der Betrachter im Bild vorstellen mag, was ihn in diese Situation gebracht haben könnte und mimt dessen körperliche Haltung. Er tritt an dessen Stelle. Dabei wird dem Betrachter zunehmend bewusst, dass er in diesem Sich-Hineinversetzen auch über sich selbst spricht, dass er das, was ihm im Bild begegnet und was er beschreibt, um Eigenes ergänzt. Hierüber entdeckt er sich im Bild als Selbstbetrachter. Dieses Schauen auf sich selbst verdoppelt auf diese Weise die Szenerie, wie sie sich im Bild darstellt als eine Situation, in der jemand sich selbst betrachtet.

Die als Spiegelerfahrung klassifizierte Transfiguration spannt sich in Haupt- und Nebenbild auf. Dabei stehen sich die Figurationszüge wie im Bild beinahe spiegelverkehrt gegenüber, wobei die einzelnen Qualitäten das gesamte Bild durchziehen. Die Hauptfiguration beschreibt Spiegelerfahrungen, die der Herstellung einer Einheit dienen, und neben der Tendenz zur Identifikation die Grenzen dieser Einheit nach innen und außen auszuloten sucht. Der Betrachter¹ befragt das (Selbst-)Bild auf Kompati-

1 Wenn im Folgenden von »dem Betrachter« die Rede ist, ist jeweils der Betrachter als Selbstbetrachter gemeint.