

der Bildwirkung – in eine umfassende Spiegelerfahrung fort, in der sich der Betrachter auch von bislang nicht besehenden Seiten in den Blick bekommt. Die grundsätzliche Differenz, die Bilder zwischen dem optischen Spiegel und dem künstlerischen Bild ausloten – wie im vorherigen Abschnitt gezeigt – findet sich darin wieder. So ist das Bild-sujet, die spiegelnde Wasserreflektion, nicht mit der Spiegelerfahrung gleichzusetzen, die der Bildbetrachter durchlebt. Denn sie bezieht sich nicht nur auf das Bild im Bild (die Spiegelung im Bild), sondern auf die Art und Weise, wie das gemalte Bild mit dem, was es zur Darstellung bringt, ein (ungleiches) Verhältnis erzeugt. Es handelt sich also um einen Spiegel, der seinen Betrachter nicht eins zu eins zurückwirft, und fördert damit die Realitäten des Anderen, im zweiten Kapitel ausführlich in seinen verschiedenen Dimensionen erläutert, zutage. Das (gemalte) Bild als Spiegel widerspricht grund-sätzlich einer solchen rein abbildenden Funktion. In dieser Hinsicht argumentiert u.a. Gadamer den ontologischen Status des Bildes. Es bilde nicht nur ab, sondern behauptet ein ›eigenes‹ Sein. Trotz seiner ontologischen Autonomie bleibt das Bild an seinen, ihm ergänzenden Betrachter gebunden. Diesen Zug des künstlerischen Bildes machen die oben aufgeführten Beispiele von Narziss-Darstellungen besonders deutlich.

Bilder der Kunst lassen sich somit weder auf einen ideellen Gehalt des Bildes reduzieren, noch fungieren sie in einer bloßen Bestätigungslogik. Der ›Bruch‹ im Bild des Narziss-Gemäldes, das Andersartige oder das, was fremd bleibt, lässt sich auf Bilder der Kunst generell übertragen: sie zeigen nicht nur ›etwas‹ und zugleich ›sich‹ (ikonische Differenz), sondern offenbaren an ihrem Darstellungsgegenstand das in der Darstellung Ausgeschlossene (Negativität). Bilder der Kunst fungieren in diesem Sinne als ›echte‹ Spiegel, die das jeweils Schattenseitige mitaufnehmen. Und zugleich stellen sie ihren eigenen Ganzheitsanspruch in Frage (immanenter Ikonoklasmus). Das Narziss-Bild bringt dies in seiner Selbstreflexion als Bild im Bild bzw. als Betrachtung einer Betrachtung beispielhaft hervor.

4. Das Bild als Medium der Erkenntnis. Erfahren und Erkennen im Übergang

Aufbauend auf die vorherigen Kapitel wird der Frage nachgegangen, inwieweit das Narziss-Bild ein Medium der Erkenntnis darstellt. Während der Bild-Text-Vergleich auf der Ebene der Konstruktionsbeschreibung im empirischen Teil bereits die Doppel-gestalt aus Lebens-/Alltagserfahrung (Spiegelung) und Erkenntnisfragen in den Blick rückt, geht es in diesem Kapitel vorrangig um die Selbstthematisierung des Bildes als ein Medium der Wahrheit und/oder Täuschung. Dieses psychologische Grundverhältnis stellt nicht nur einen der Grundkomplexe des Narziss-Mythos der Erzählung und des Narziss-Bildes dar (vgl. Teil III, Kapitel 3.2.), sondern bildet den Kern eines epistemologischen Diskurses um das Bild als Erkenntnismedium, der weit in die Philosophiegeschichte zurückgeht.

Das Narziss-Bild selbst thematisiert die Frage, ob (Selbst-)Erkenntnis möglich ist und rückt dabei das Bildmedium in den Fokus. Auf Darstellungsebene versinnbildlicht es verschiedene Wege des Erkennens und ihr Scheitern. Diese Erkenntniswege bewe-

gen sich zwischen Sehen (Augen) und Berühren (Hand)¹⁸⁶. Sie stehen in Analogie zu den epistemologisch oftmals getrennten Sphären des Erkennens (Sehens) und Erfahrens (Berührens). Die Frage der Erkenntniswege berührt auch das Verhältnis von Gegenstand und Methode und die Anverwandlung des Gegenstands durch die Methode seiner Exploration. Dabei steht in Frage, inwiefern sich überhaupt ein Erkenntnisinhalt vom Prozess des Erkennens (Erfahren) ablösen lässt. Als Malerei rückt das Narziss-Bild auf ungewohnte Weise einen sinnlichen Aspekt von Erkenntnis in den Vordergrund. Es macht Erkenntnis als einen ausgedehnten und nicht abschließbaren Erfahrungsprozess erlebbar (*Kapitel 4.1.*). Das *Kapitel 4.2.* lotet das erkenntniskritische Potential des Bildes aus. Neben den Erkenntniswegen, die der Betrachter im Prozess erprobt, nimmt das Narziss-Bild – vergleichbar mit einem philosophischen Diskurs – eine bestimmte Position in der Frage ein, was das ›Ich‹ oder das ›reflexive Bewusstsein‹ ist. Diese Erkenntnisstrecke baut auf dem zweiten Kapitel des Reflexionsteils auf. Indem es sich gegenüber dem Abbild als alternatives Erkenntnismedium behauptet, wie im dritten Kapitel herausgearbeitet, widerspricht es zudem implizit erkenntnistheoretischen Positionen und Forschungsparadigmen, die von reiner Faktizität und der Möglichkeit objektiver Forschung ausgehen. Aus umgekehrter Perspektive lässt sich hieran ebenso das eingeschränkte Erkenntnispotential des Bildmediums argumentieren – was zum nächsten Kapitel überleitet. Mit der Spiegel- und Schattenthematik des Narziss-Bildes greift das *Kapitel 4.3.* das in Bildern explizit oder implizit behandelte Verhältnis von Wahrheit und Täuschung auf. Der in der Philosophiegeschichte tief verankerte Täuschungsverdacht gegenüber dem Bild, erfährt in der Narziss-Darstellung eine eigentümliche Wendung, da es diese Täuschung durch das Bildmedium hindurch zur Erkenntnis bringt. Die Diskussion um das Bild als Erkenntnismedium wird selten ohne den Vergleich zur Sprache geführt. Im *Kapitel 4.4.* wird nach den medialen Unterschieden von Bild und Sprache gefragt und die Potentialität des Bildmediums gegenüber der Sprache ausgelotet. Das Gegenüberstellen der beiden Medien erweist sich dabei als ebenso fruchtbar wie das Herausarbeiten der Verbindungen. Welche Argumente sprechen aus dieser Perspektive für und welche gegen das Bild als Erkenntnismedium? Inwiefern lassen sich Erkenntnisse über, am und mittels des Bildmediums generieren? Wie abhängig/unabhängig ist das Bildmedium vom Sprachmedium? Und stellt die Bildautonomie eine Voraussetzung dar, das Bild als Erkenntnismedium in Anschlag zu nehmen? Das Narziss-Bild bietet sich auch in dieser Frage als ein Bild-Beispiel an, da es im Kontext eines literarischen Textes, dem Narziss-Mythos in der Auslegung nach Ovid, besprochen wird – und es sich darüber hinaus um einen Text handelt, der zu den zentralen Erkennensmythen unseres Abendlandes zählt. Am Beispiel eines der Interviews aus der Bildwirkungsanalyse wird zum einen die Autonomie des Bildmediums gegenüber der literarischen

¹⁸⁶ Dass dieses Verhältnis von Auge und Hand grundsätzlich ein beliebtes Bildmotiv darstellt, sei nur am Rande erwähnt. Bilder thematisieren darin in selbstreflexiver Art, dass sich Wahrnehmung nicht nur mit den Augen vollzieht, sondern durch den Körper hindurch geht und zugleich, dass Bilder nicht nur von Hand gemacht sind, sondern dass ihnen Seherfahrungen/Ideen zugrunde liegen. Sie spielen mit den Berührungsimpulsen des Betrachters, der jedoch zum Anblicken verdammt wird.

Quelle dargelegt, wie auch die Erkenntnisse, die durch das Medium, sprich in einer Bilderfahrung, gewonnen werden.

4.1 Erkenntniswege: Zwischen Augen und Hand

In der Frage, was ein Bild ist, verdeutlicht die Bildszene verschiedene Erkenntniswege. Grob lassen sich zwei Zugänge voneinander unterscheiden: Das Ergründen des Bildes mithilfe des Sehens und des Ertastens.¹⁸⁷ Narziss scheint mit dem Hineingreifen ins Wasser die Beschaffenheit, den Realitätsgehalt des Bildes testen zu wollen, so beschreiben es die Probanden. Das Ansehen des Bildes bildet einen zweiten, hiervon scheinbar unabhängigen Zugang und ist von der Frage geleitet, was er denn da sieht. Wie in Kapitel 1.2. erörtert, wird die Bildgenese im Narziss-Mythos in einem Übergang zwischen dem Bildschaffen im engeren Sinne und der Bildbetrachtung verortet – Narziss mal zum »Entdecker«, dann wieder zum »Maler« eines ersten Bildes erhoben. Interessant ist, dass auch auf der Ebene des »Be-greifens« wie auf der Ebene des Sehens uneindeutig bleibt, ob es sich um ein Erkunden/Entdecken von etwas handelt, das bereits da ist oder um das Schaffen/Entstehen-Lassen eines Bildes.

Der Bildtheoretiker Hans Jonas erhebt das Bildentdecken (Augen) zu einer Voraussetzung für das Bildermachen (Hand). In seiner Bildanthropologie expliziert er den Zusammenhang von ›Augen und Hand‹ als einen Übergang von der Vorstellung zur Darstellung. Danach setze sich die imaginative Freiheit im Bildentwurf beim Bildermachen auf einer motorischen Ebene fort.¹⁸⁸ Er argumentiert das Bild als ein primäres Erkenntnismedium des Menschen, wonach eine imaginative Abstraktionsleistung, vom Gegenständlichen weg, ins Bildermachen münde:

»Homo pictor, der beide in einer anschaulichen, unteilbaren Evidenz zum Ausdruck bringt, bezeichnet den Punkt, an dem homo faber und homo sapiens verbunden sind – ja, an dem sie sich als ein und derselbe erweisen.«¹⁸⁹

Das Narziss-Bild macht auf besondere Weise darauf aufmerksam, dass dieser Übergang von der Vorstellung zur Darstellung kein einfacher ist. Während das Greifbarmachen eines Bildes, sowohl mit den Augen, als auch mit der Hand scheitert, treten beide Erkenntniswege auseinander. Unter der Metapher ›Hand‹ werden im Folgenden Berührungen im weitesten Sinne verstanden; sie zielt auf die Bilderfahrung als eine Bildgenese, metaphorisch auf das Malen des Bildes. Die ›Augen‹ stehen metaphorisch für das Erkennen und Gegenüberstellen oder Betrachten des Bildes.

¹⁸⁷ Neben der horizontalen Teilung der beiden Bildebenden, die Bild und Betrachter voneinander abhebt, erscheinen die Bildhälften nochmals durch eine vertikale Linie voneinander getrennt. Die Seite, auf der sich Narziss abstützt, erscheint in einem Kontrast zur anderen Seite, in der Hand und gespiegelte Hand bereits im Wasser miteinander verschmolzen sind.

¹⁸⁸ Vgl. JONAS, HANS: »*Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens*«, S. 121.

¹⁸⁹ Ebd., S. 122.

4.1.1 Die Kluft zwischen Sehen (Erkennen) und Berühren (Erfahren)

Wie in der Erörterung der Konstruktionserfahrung Bild und Betrachter nicht ganz in Deckung zu bringen sind, treten in der Bilderfahrung der Narziss-Darstellung zwei Bilder auseinander: das Bild, das über einen ausgedehnten Prozess erkundet, im wahrsten Sinne des Wortes be-griffen wird und hierüber verschwindet, sowie das Bild, das mit seinem Anblick seinen Betrachter er-starren lässt. Neben der horizontalen Teilung, die zwei ungleiche Bildhälften entstehen lässt, bewirkt die Unvereinbarkeit der Erkenntniswege den Eindruck einer zusätzlichen vertikalen Teilung des Bildes.

Sehen und Ertasten erweisen sich im Simultanbild als einander sich ausschließende Erkenntniswege. Neben den unterschiedlichen Erlebensqualitäten (erstarrt/verschmolzen) schließen sie sich auch auf einer logischen Ebene aus. In ihrer Gleichzeitigkeit würden sie den optisch-physikalischen Gesetzen widersprechen. Das Bild dürfte mit dem Hineingreifen nicht mehr zu sehen sein. Das Sehen wiederum gerät in einen inneren Widerspruch zwischen Anblick (Bild) und Vorstellung (Betrachter). An den verdeckten Augen des Narziss wird ein »Sehen« vorgeführt, das einer Innen-Sicht gleichkommt und das ›manifeste‹ Bild erübriggt. Dieses »Sehen« geht also ins Latente. Demgegenüber werden Berührungen gezeigt, die das Bild manifestieren sollen, die es jedoch ebenfalls zum Verschwinden bringen. In beiden Fällen – und dies verbindet die Erkenntniswege wiederum – erweist sich das Bild als unhaltbar (vgl. Konstruktionsproblem, Kapitel 3.3, Teil III).

Das wortwörtliche Festhalten des Bildes, seine Vergegenständlichung tritt in einen Gegensatz zur Bildgenese. Bildgenese meint hier sowohl das Bildschaffen im engeren Sinne, die Tätigkeiten der Hand, als auch die Bildwahrnehmung, das Festhalten des Bildes mit den Augen. Das Sehen führt in ein Starren, dass dem Prozess, dem Berühren bzw. Berührt-Werden durch das Bild entgegensteht. Die Methoden, ›Sehen und Berühren‹, machen auf Prozesse/Unhaltbarkeiten aufmerksam, die dem ›Anblick‹, der physischen Präsenz des Bildes widersprechen und letztlich Gegenstand und Methode seiner Erkundung auseinanderfallen lassen. Dieses Entgleiten beschreibt die Grenzen von Erkenntnis, die besonders in seinem Zug aufs Ganze auffällig werden. An der bereits erwähnten Zeichnung des Lodovico Cardi weist Derrida auf das verschobene Verhältnis von ›Augen‹ und ›Hand‹ des Narziss hin und verdeutlicht, dass das Bilderschaffen ein (kurzfristiges) Wegsehen, ein Absehen vom Gegenstand erfordert.¹⁹⁰¹⁹¹ Das Zeichnen gehe aus einer grundsätzlichen Blindheit hervor und die Hand agiere wie als prothesenhafter Ersatz für das eingeschränkte Sehen des Malers/Zeichners. Der von Derrida

190 Blümle geht der Frage nach, warum Jacques Derrida ausgerechnet eine Narziss-Darstellung (von Lodovico Cardi), also ein Spiegelmotiv, für seine Ausstellung im Louvre unter dem Titel des gleichnamigen Buches »Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen« auswählte. Die Narziss-Darstellung sei insofern passend, so Blümle, da in der Zeichnung das Unsynchrone der Tätigkeiten der Hand und des Auges sichtbar würden. Wie auch in der Bildbeschreibung von Lipp fasst Blümle die Zeichnung metaphorisch als das verschobene Verhältnis des Malers zu seinem Modell auf.

191 Auch in der Vorstellung, als Bildgenese bzw. Vergegenwärtigung des Bildes verstanden, lebt ein solches kurzfristiges Absehen vom Gegenstand. Nach Merleau-Ponty bedingt dies grundsätzlich den Zugang zur Welt.

beschriebene Narziss ist Maler/Zeichner und Betrachter zugleich. Im Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung, »Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen« im Louvre (26.10.1990-21.10.1991) heißt es:

»Die Ruine lässt Sie etwas sehen, weil sie ihnen nichts vom Ganzen zeigt und um Ihnen nichts vom Ganzen zu zeigen. Die Ganzheit oder Totalität wird sofort geöffnet, durchbohrt, durchlöchert: Maske jenes unmöglichen Selbstporträts, dessen Signierender versucht, sich darin wiederzuerlangen. Nachdenkliches Gedächtnis und Ruine dessen, was im voraus vergangen ist, Trauer und Melancholie, Gespenst des Augenblicks (stigmē) und des Stilus, dessen Spitze den blinden Punkt eines Blicks berühren möchte, der sich in die Augen blickt und nicht weit davon entfernt ist, so tief in sie zu blitzen, dass er am Ende vor lauter Hellsichtigkeit die Sehkraft einbüsst. Ein Augen-Blick ohne Dauer, ›in dessen Verlauf‹ der Zeichner so tut, als starre er in das Zentrum des blinden Flecks. Selbst wenn nichts passiert, wenn kein Ereignis stattfindet, macht sich der Signierende blind für den Rest der Welt. Doch unfähig, sich selbst direkt zu sehen – blinder Fleck oder transzentaler trait – betrachtet er sich selbst blind(lings), strapaziert seine Sehkraft bis zur Erschöpfung des Narzissmus.«¹⁹²

4.1.2 Die Mittelstellung des Bildes zwischen Erfahren (›Berühren‹ und Erkennen (›Sehen‹)

Das Entgleiten dessen, was der Betrachter mit seinen Augen und einer Hand zu fassen sucht, zeigt aber nur eine Seite der Bilderfahrung mit dem Narziss-Bild. Sie mündet in einem erstarnten Schauen. Die Erkenntniswege des Sehens und Ertastens werden auch in ihrem Zusammenwirken deutlich.¹⁹³ Was sich im Simultanbild ausschließt (Bildparadoxon) erweist sich im Nacheinander als sinnvoll. Dieses Nacheinander ist zugleich synonym für den Prozess der Bildbetachtung, in welchem das mit den Augen Festgehaltene in Bewegung gerät und sich transformiert. Bezogen auf die Konstruktionserfahrung veranschaulicht dieser Vorgang die unauflösliche Verbundenheit von Bild und Betrachter, die letztlich dazu führt, dass sich kein Bild gegenüberstellen lässt.

Diese Verbundenheit (zwischen Seh- und Tastsinn) stellt Merleau-Ponty in seinem Standardwerk, Phänomenologie der Wahrnehmung, grundsätzlich für Wahrnehmungsprozesse heraus. Und zugleich betont er die Reflexivität des Vorgangs. Reflexiv ist nach Merleau-Ponty die Wahrnehmung als solche, wenn ein Mensch ›sich sehend sehe‹ oder ›sich berührend berühre‹. Darin ist der Wahrnehmende sowohl Subjekt wie Objekt seiner Wahrnehmung gleichermaßen. Sehen und Berühren sind Sinnestätigkeiten, die Merleau-Ponty in ihrem untrennbaren Zusammenwirken beschreibt. Dieser Gedanke folgt konsequenterweise aus der Beschreibung des ›Sehens‹. Das ›Sehen‹ geschieht nicht wie von außen, also unangebunden zum Körper. Der Betrachter kann sich die Welt nicht gegenüberstellen, da er in den Worten von Merleau-Ponty »in dem Gewebe der Welt gefangen« und sein Körper zu den Dingen der Welt zählt.

¹⁹² DERRIDA, JACQUES: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München: Fink 1997, S. 73.

¹⁹³ Dieses Zusammenwirken von Augen und Hand verdeutlicht, warum die Charakterisierung von Narziss mal als Maler, dann wieder als Betrachter unentschieden bleibt.

»Das Rätsel besteht darin, daß mein Leib zugleich sehend und sichtbar ist. Er, der alle Dinge betrachtet, kann sich zugleich auch selbst betrachten und in dem, was er dann sieht, »die andere Seite« seines Sehvermögens erkennen. Er sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar. Es ist ein Selbst, das nicht vermittels einer Transparenz wie das Denken alles Erdenkliche in sich selbst aufnimmt, es als Denken konstituiert, in Denken verwandelt, sondern ein ›Selbst‹ durch eine Betroffenheit, einen Narzißmus, eine Verknüpfung von dem, der sieht, mit dem, was er sieht, und von dem, der berührt, mit dem, was er berührt, von Empfindendem und Empfundenem – ein ›Selbst‹ also, das zwischen die Dinge gerät, das eine Vorder- und eine Rückseite, eine Vergangenheit und eine Zukunft hat...«¹⁹⁴

Diese Seite des ›Narzißmus‹, die Merleau-Ponty beschreibt, um die Reflexivität der Wahrnehmung zu veranschaulichen, erscheint geradezu durch das Narziss-Bild mit den simultanen Tätigkeiten des Sehens und Berührens veranschaulicht. Durch diese Verknüpfung in der Wahrnehmung vermag das Bild nicht gänzlich gegenüberzutreten; es zeigt sich auf beiden Betrachter-Ebenen mit dem Betrachter verwoben. Zudem offenbart es das (Selbst-)Betrachten als einen sinnlich-nahen und Körper-gebundenen Vorgang. Nach Merleau-Ponty hat jedwede Vergegenständlichung von Welt, darunter auch eine Bildmanifestation, eine solche körperliche Dimension. Ein »Ding« befindet sich danach immer »am Endpunkt meines Blicks und allgemein meiner Erkundung«, die durch den Körper hindurch geht.¹⁹⁵

Die Bilderfahrung umfasst die Materialität des Bildes in seinen haptisch-sinnlichen Qualitäten und reflektiert damit den Vorgang des Bilderehens, der sich nicht ganz von dem isolieren lässt, was unter ›Einfühlung‹ zu verstehen ist und metaphorisch das Berührtwerden des Betrachters meint. Dass dies wortwörtlich zu verstehen ist, offenbart die dargestellte Hand-lung im Bild, die Hand im Wasser. Zugleich wird die Undeutlichkeit des (Spiegel-Bildes) mit der Hand im Wasser verknüpft. Sie bewirkt, die Un-deutlichkeit des Bildes als (s)ein Schwinden aufzufassen. Das Hineingreifen ins Wasser erscheint zeitlich versetzt zum Ansehen des Bildes, so als würde das Bild mehrere Momente, die Tätigkeiten des Sehens und Ertastens, in zeitlicher Versetzung zeigen. In dieser Weise bewältigt der Bildbetrachter den Widerspruch des Bildes, dass etwas zu sehen ist, das so nicht zu sehen sein dürfte. Denn in einen Prozess überführt, würde sich der Eindruck der Inkongruenz des Simultanbildes auflösen (vgl. Umgangsformen unter Kapitel 4 von Teil III).

Auf Erkenntnis bezogen lässt sich das Begriffspaar ›Berühren und Sehen‹ auf die häufig voneinander abgegrenzten Sphären, die der Erfahrung und die der Erkenntnis, beziehen. Erfahren meint ein ›Be-greifen‹ im engeren Sinne, das den Prozess erfordert und ein Bild, als Festlegung verstanden, zum Schwinden bringt. Dies ersetzt nicht das ›Sehen‹, verweist aber auf ein eingeschränktes Sichtfeld und die Notwendigkeit ergänzender Berührung. Berührung meint auf Darstellungsebene ein wortwörtliches Berühren des Bildes durch den Betrachter im Bild und im übertragenen Sinne, dass der

¹⁹⁴ MERLEAU-PONTY, MAURICE: »Das Auge und der Geist (1961)«, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Darmstadt: Meiner-Verlag 2003., S. 279-280

¹⁹⁵ MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964), S. 21-22.

außenstehende Betrachter von etwas berührt wird, das ihn angeht.¹⁹⁶ Berührung meint in epistemologischer Hinsicht ein Be-greifen und betont die Teilhabe des Betrachters am Betrachteten bzw. die Teilhabe des Forschers an seinem Forschungsgegenstand.¹⁹⁷ Dieser verliert durch die Teilhabe/den Prozess der Erkundung seine als fest umrisseen geglaubten Grenzen, ebenso wie sich das Objekt der Erkundung nicht ganz abgrenzen lässt. Gleichzeitig führt das gemalte Narziss-Bild dem Betrachter seine Haltbarkeit vor Augen. Es basiert auf einem *anderen* Bildmedium, zeigt sein Fortbestehen als Malerei und steht außerhalb vom Betrachter. Diese Gegenbewegung, das Sehen oder Gegenüberstellen des Bildes, tritt als Bedingung des Prozesses der Bildbetrachtung auf. Auf Erkenntnis allgemein bezogen, wird das Gegenüberstellen und Ablösen des Gegenständlichen vom Prozess seiner Erkundung zu einer zweiten Bedingung von Erkenntnis.

So wie Anblick und Vorstellung, synonym für das Bild-Betrachter-Duo, mal in einen Gegensatz treten, mal verbunden erscheinen, so gehen auch die Methoden der Bildexploration zwischen Sehen und Berühren hin und her. Mal fühlt sich der Betrachter in den Betrachter des Bildes ein und nimmt notgedrungen Anleihen bei sich; mal versucht er sich streng analytisch nur auf das zu berufen, was sich als Bilddarstellung im engeren Sinne beschreiben lässt. Die Narziss-Darstellung führt diese Explorationswege jeweils an ein Extrem und dem Betrachter die Kehrseite eines einseitigen Weges des Erkennens in den Polen des Verschmelzens und Erstarrens vor. Das Erstarren, das das Starren als gebanntes Anschauen im Wort führt (Augen), tritt bei diesen Erkenntniswegen in einen Kontrast zum Verschmelzen als eine Extremform des Berührrens (Hand).

Damit nimmt die Narziss-Darstellung implizit eine kritische Position gegenüber der tradierten Trennung von Erfahrung und Erkenntnis ein: Sie zeigt, wie sich Erfahren und Erkennen wechselseitig bedingen und doch in der Unhaltbarkeit eines Bildes münden. Das Narziss-Bild führt seinem Betrachter vor Augen, dass er nichts erkennen kann, ohne sich vom Gegenstand in irgendeiner Weise ›röhren‹ zu lassen. Ein Be-greifen als sinnliche Erfahrung allein genügt jedoch nicht, wenn sich der Gegenstand dann nicht mehr von außen besehen lässt. Und umgekehrt ist kein Erkennen, das Sehen von Dingen möglich, ohne in den Ausstauch mit dem Gegenstand zu kommen. Das Narziss-Bild weist damit auf allgemeine Methoden der Erkenntnis und ihre Kehrseiten hin. Und hier schließen die Forderungen an Methode zur Exploration eines Bilderlebens an die Erkenntnisse aus der Erlebensrekonstruktion an. Erinnert sei an die Beschreibung eines Mittelweges zwischen einer mitbewegenden Methode, die bei Goethe in das Extrem des Identisch-Werdens (Verschmelzens) mündet und einem gegenstandsbildenden, rekonstruierenden Vorgehen, das jedoch nicht künstlich werden darf, um der Lebendigkeit des Gegenstands (Erstarren) gerecht zu werden (vgl. Teil II, Kapitel 1.1.1.).¹⁹⁸ Zugleich

¹⁹⁶ Diese Seite des Bildes ist analog zum ausgedehnten Prozess einer Bildbetrachtung, in der sich ebenfalls, in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbstbild, mit Vergangenem und Zukünftigem das Bild wie eine lebendige Gestalt transformiert.

¹⁹⁷ Verwiesen sei auf die genetische Epistemologie Jean Piagets, der in den kontinuierlichen Prozessen der Assimilation und Akkommodation belegt, dass sich zwischen Erkenntnis-Subjekt und Erkenntnis-Objekt keine scharfe Linie ziehen lässt.

¹⁹⁸ An dieser Stelle sei nochmals auf den Zusammenhang der beiden Grundkomplexe, Wahrheit und Täuschung, Einheit und Teilung, verwiesen, die sich durch die Erzählung des Narziss-Mythos nach

erweist sich das Bild als erkenntnikritisch, da die verschiedenen Erkenntniswege immer etwas offenlassen oder im Dunkeln halten. Die Narziss-Darstellung führt uns an einem Bild vor Augen, dass sich die Methode nicht, zumindest nicht ganz mit dem Gegenstand deckt. Gleichzeitig macht sie auf die Entwicklungsbedingungen des Gegenstands (Bild) aufmerksam, ohne die es den Gegenstand nicht geben kann. Gegenstand und Methode konstituieren sich wechselseitig, ohne selbstidentisch zu werden.

4.2 Das erkenntnikritische Potential des Narziss-Bildes

Das Narziss-Bild leistet in der Bildexploration eine empirische Basis für Theorien, die auf unterschiedliche Weise dem Erkenntnisvermögen eines reflexiven, ich-gesteuerten Bewusstsein widersprechen. Das Bild als Erfahrungsmedium macht auf den Übergang von Erfahren und Erkennen aufmerksam und regt zu einer Reflexion der, in der Philosophiegeschichte vielfachen separierten Erkenntniswege an. Es klärt den Bildbetrachter im Erfahrungsprozess über den illusionistischen Charakter des reflexiven Bewusstseins auf, das meint sich vollumfänglich umfassen zu können, indem es ein Verrücken, Entgleiten oder Verschwinden in Szene setzt. Die Fiktionalität des Bildes, der Wunsch einer Haltbarmachung und zugleich die Erfahrung des Unhaltbaren und Prozessualen verweist auf grundlegende Fragen wissenschaftlicher Erkenntnis (1).

Im Konstruktionskern der Bilderfahrung manifestiert sich das Bild-Betrachter-Verhältnis in seiner unauflöslichen Verstrickung. Denn das Sehen eines Bildes lässt sich nicht gänzlich von dem Wissen über Dinge und den Vorstellungen des Betrachters abgrenzen und zugleich verdeutlicht das Bild einen »Riss der zwischen Bild und Wirklichkeit«, der sich nach Didi-Hubermann nie ganz schließen lasse und sämtliche Bilder durchziehe.¹⁹⁹ Das Narziss-Bild widerspricht damit der Vorstellung von Erkenntnis als einer rein abbildenden, die Wirklichkeit wiederholenden Funktion sowie der Wirklichkeit als einer vom Betrachter unabhängigen Gegebenheit. Zugleich reflektiert es die Grenzen von Erkenntnis als die Unmöglichkeit, sich die Welt gegenüberzustellen (2). (Selbst-)Erkenntnis vollzieht sich nicht ohne Anschauung im wörtlichen Sinne, welche sich nochmals auftrennt in ein Sehen und Vorstellen, und die nicht ohne ein Begreifen im haptischen Sinn möglich ist. Und zugleich bleiben oder entstehen, dies macht das Narziss-Bild anschaulich, überall Lücken. Es lässt das Bild als ein Versuch aufs Ganze zu gehen, in den Worten von Derrida zur »Ruine« werden.

4.2.1 Zum Verhältnis von Wahrheit und Täuschung, Spiegel und Schatten

Die besondere Leistung des Narziss-Bildes als Erkenntnismedium kann darin gesehen werden, dass ihm nicht nur eine implizite Kritik an einseitigen Erkenntniswegen (Me-

Ovid ziehen. Auch im Narziss-Mythos geht es um einen Frevel, der sich analog zum Ganzheits-/Schöpfungsanspruch des Bildes lesen lässt. Narziss darf nicht (nur) sich selbst genügen und erfährt in der Spiegelszene sowohl die Täuschung (er ist es selbst), als auch eine unauflösliche Trennung von sich (er kann sich nicht greifen). Beide Wege der Exploration, auch als Erkenntniswege zu verstehen, scheitern: Der Anblick täuscht (»Erkennen«) und führt von lebendigen Bezügen weg und die Berührung (»Begreifen«) konfrontiert mit der Vergänglichkeit der Erscheinung.

¹⁹⁹ Vgl. DIDI-HUBERMANN, GEORGES: *Bilder trotz allem* (2003), übers. von. GEIMER, PETER, München: Fink 2007 (Bild und Text), S. 224.

thoden) und an einseitigen Gegenstandsbestimmungen entnehmen lässt, sondern dass es in selbstkritischer Manier auf seine Grenzen und Kehrseiten als Erkenntnismedium hinweist. Im Folgenden und in Fortsetzung zu Kapitel 1.3., ein Spiegel(-Bild) und sein Schatten, wird das Verhältnis nun aus erkenntnistheoretischer Perspektive diskutiert. Ein vergleichender Blick in zwei Erkennensmythen, dem Höhlengleichnis von Platon und dem Narziss-Mythos vertieft den Zusammenhang der im Narziss-Bild anschaulich werdende Schattenseite von Erkenntnis.

Der Narziss-Mythos weist in der Frage nach Erkenntnis eine große Ähnlichkeit zum platonischen Höhlengleichnis auf. Dies betrifft u.a. die Wirkqualitäten der Bannung. So wie sich Narziss auch nach der Erkenntnis, dass es sich um ein Bild handelt, von diesem nicht lösen kann, sind es bei Platon in einer Höhle gefesselte Bildbetrachter, die einer Täuschung anheimfallen und die, selbst nach dem Erblicken des ›Wahrens‹, den Bildtäuschungen verhaftet bleiben.

»Wenn einer entfesselt wäre und gezwungen würde, sogleich aufzustehen, den Hals herumzudrehen, zu gehen und gegen das Licht zu sehen und, indem er das täte, immer Schmerzen hätte und wegen des flimmernden Glanzes nicht recht vermöchte, jene Dinge zu erkennen, wovon er vorher die Schatten sah, was meinst du wohl, würde er sagen, wenn einer [...] ihm jedes Vorübergehende zeigend, ihn fragte und zu antworten zwänge, was es sei? Meinst du nicht, er werde ganz verwirrt sein und glauben, was er damals gesehen, sei doch wirklicher als was ihm jetzt gezeigt werde?«²⁰⁰

Wie bei Ovid wird die visuelle Täuschung in der Höhle noch durch eine akustische Täuschung, einen Widerhall von Tönen aus der ›realen Welt‹, untermauert. Im Vergleich der beiden Erzählungen fällt auf, dass die Täuschung, die sie beschreibt, nicht dem Bildmedium vorbehalten ist. Sie beruht nicht auf ihm, sondern auf einer spezifischen Form der Wiederholung des Gleichen, das für das ›Wirkliche‹ gehalten wird. Die spiegelnde Wasserfläche, die erscheinenden Schatten und der Widerhall des Echos eint zudem ihre Eigenschaft als Naturerscheinung. Vereinfacht lässt sich sagen: Spiegel und Schatten (als Naturerscheinungen) täuschen gleichermaßen. Sie sind in der Ovid-Quelle sogar synonym gesetzt (vgl. Kapitel 1.3.).

Das Narziss-Bild bringt den Zusammenhang von Spiegel und Schatten bezogen auf Erkenntnisprozesse besonders deutlich zum Vorschein. Es zeigt, wie das Sichtbare das Unsichtbare bedingt; ein Sichtbarmachen die Fragmentierung/Auslöschung befördert, der strahlende Spiegel einen Schatten wirft. Während der Spiegel noch den Augenblick einzufangen sucht, stellt sich bereits Vergänglichkeit ein. Gleiches gilt für jede Form der Sichtbarmachung durch ein künstlerisches Bild. Es verdeckt nicht nur, indem es sichtbar macht, sondern zeigt alk dasjenige, das an dieses Sichtbare geknüpft ist, üblicherweise aber im Verborgenen wirkt (vgl. Kapitel 3.1.3., Der schwarze Seins-Grund und die Künstlichkeit der Figur). Während sich bei Platon die Schattenprojektion als täuschende Erscheinung vom wirklichen Sein abhebt, wird der Schatten im Bilderleben zu einer Bildrealität außerhalb des Bildlichen. Er beansprucht gegenüber dem Idealbild, das ebenfalls in der Bildbetrachtung belebt wird, einen höheren Erkenntnisgehalt. Seine Täuschung – und hier zeigt sich die Nähe zwischen dem platonischen Urbild und

²⁰⁰ PLATON: *Der Staat*, übers. von. SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, Darmstadt: Schirner 1971, S. 515c-d.

dem Idealbild im Bilderleben – liegt gleichermaßen in der Ganzheitsvorstellung, die eine Einschluss-/Ausschlussgestalt erzeugt und darin das ›Andere‹ negiert.²⁰¹

Die Narziss-Darstellung zeigt die Bildgenese als ein nicht-gelingendes Festhalten, das im doppelten Sinne reflektiert. Die Vergänglichkeit der sinnlichen Erscheinungen, die im Bild u.a. als ein Schwinden dargestellt ist, tritt gegenüber dem vergeblichen Festhalten des Bildes als Realität hervor. Das Prozessuale/Vergängliche avanciert gegenüber dem Wunsch nach Einheit und Verfestigung dessen, was sich als ›Ich‹ darstellt, zu einer Realität außerhalb des Bildlichen. In dieser Hinsicht ist die Narziss-Darstellung erkenntnikritisch – denn sie macht auf die Lücken aufmerksam, die ein sich selbst festhalten wollendes Bewusstsein evoziert: als Bild, als Ich, als Bewusstsein. Auf Erkenntnis allgemein bezogen, bringt das Narziss-Bild zur Anschauung, dass sich ein Erkenntnisinhalt nicht vollständig von Erkennens-Prozessen isolieren lässt. Eine Erkenntnis, die das Bild hervorbringt, lautet: das Sich-Selbst-Sehen erfordert Ausschlüsse, die wie ein Schatten verfolgen (können). Der Betrachter kann somit diesen Schattenseiten begegnen. Er ist in diesem Vorgang kein bloßer Betrachter mehr, sondern involviert, während sich das Bild, auf das er schaut, stetig transformiert.

Das Narziss-Bild zeigt sich, indem es auf seine eigenen Grenzen verweist, in selbst-reflexiver Manier erkenntnikritisch. Es impliziert eine Bildkritik, die sich als Erkenntnikritik lesen lässt, und bezieht sie auf das eigentümliche Faktum, dass die Narziss-Darstellung diese Kritik bildlich in Szene setzt. Darin verweist es auf seine besondere Qualität als Kunst, die es von anderen Bildern (z.B. dem narzistischen Bild des primären Stadiums) unterscheidet. Indem es mittels seiner ikonischen Differenz zwei Bilder voneinander abhebt und die Grenzen des Bildes als Erkenntnismedium in einem Bild zur Anschauung bringt, behauptet es sich als ein Medium der Erkenntnis. In dieser Weise unterscheiden sich die Spiegeldimensionen (Malerei/optischer Spiegelung) voneinander. Die täuschenden Naturerscheinungen im Höhlengleichnis und Narziss-Mythos sind von anderer Art, da in ihnen keine Behandlung der Spiegelthematik stattgefunden hat.

Nur vordergründig bestätigt das Narziss-Bild die täuschenden Qualitäten, die Bilder in der Tradition einer Bildprojektion bei Platon (Schatten) zugesprochen und worüber sich in den metaphysischen Philosophien ein Rückzug auf das ›Denken‹ begründet. Es setzt diese Täuschung sogar in Szene, indem es die Flüchtigkeit (Unhaltbarkeit) und Ungleichheit der Erscheinung (Bild) darstellt. Gleichzeitig übt die Bilddarstellung Kritik an Formen von Erkenntnis, die Ausschluss und Rückzug als Erkenntnisweg fordern und somit implizit am cartesischen Cogito.

4.2.2 Die bildinterne Kritik am reflexiven Bewusstsein

Die Meditationen von Descartes sind wohl der in der Philosophiegeschichte prominenteste Versuch einer Wahrheitsfindung über die Reflexion in Form eines völligen Rückzugs auf das Denken. Das Denken avanciert zu einer Seinsversicherung und sein Bezug zum Ich zu einer einzigen Gewissheit. Dieses reduktionistische Vorgehen ist in metaphysischer Tradition immer schon einer Erkenntnisauffassung, die sich auf die Welt in

²⁰¹ Die Idee (Platon) oder das Urbild sind mit dem Idealbild sicherlich nicht synonym.

seiner Erscheinungsvielheit stützt, entgegengestellt. Das Bild zählt sowohl zur erscheinenden und gegenständlichen Welt, wie auch zur Vorstellungswelt. Aufgrund dieser Mittelstellung fällt auf das Bild der Verdacht zu täuschen. Weder lässt sich an ihm ein ›reines‹ Faktum isolieren, noch ist es ein ›reiner‹, vom Sinnlichen befreiter Gedanke, der im Bild zur Anschauung kommt. Die Qualität des Übergangs zwischen der erscheinenden Welt, die ich ›sehen‹ kann und den Vorstellungen, die dieses Sehen lenkt und auf Bilder richtet, wurde in der Bilderfahrung nicht nur belebt, sondern in seinen Widersprüchen und seiner sinnlichen Dimension erfahren.

Die Blicktheorien/Seinsontologien, die im zweiten Kapitel des Reflexionsteils vor gestellt wurden, widersprechen, ob als phänomenologische, gestaltpsychologisch-morphologische oder psychoanalytische Gegenstandsbildung, sowohl den methodischen Paradigmen der cartesischen Meditationes, als auch dem cartesischen Cogito, das sich vollumfänglich zu erblicken meint. Hier noch einmal zusammengefasst: In phänomenologischer Manier beschreibt Sartre ein Blickgeschehen in realen Momenten des Blickens und Erblickt-Werdens. Er widerspricht der Möglichkeit einer Selbsterfassung durch den Blick im Sinne des reflexiven Bewusstseins mit der Beobachtung, dass ein Subjekt nicht zugleich sein Objekt-Anderer sein könne. Um das Sein zu erfahren, bedürfe es eines realen Anderen, der die eigene Welt dezentriert bzw. zu einem Abfließen bringt.²⁰² Auf Erkenntnis allgemein bezogen ist nach Sartre keine solche (absolute) Außenperspektive möglich; das ›Ich‹ als Seinseinheit, die auf sich zu schauen vermag, eine Illusion. Lacan geht in seiner Kritik am reflexiven Bewusstsein soweit, die Bewusstseins-Philosophien mit dem illusionistischen narzisstischen Stadium gleichzusetzen. In diesem »Ego- oder Cogito-Zentrismus« falle dann ein Verdacht auf die Welt, diese sei nichts als seine Vorstellungen. Das ›sich sich sehen zu sehen‹ sei ein »Taschenspielertrick« und täusche über eine grundlegende Blickabhängigkeit hinweg.²⁰³ Dieser wiederum liege eine Begehrfunktion zugrunde, die das Subjekt primär zu einem »erblickten« Wesen (in einem Feld des Begehrens) mache. Lacan spricht hier auch von der »Präexistenz des Blicks« als Urphänomen menschlichen Daseins.²⁰⁴ Das Subjekt ist nach Lacan also nicht nur durch zum größten Teil unbewusste Strebungen, die es nicht überblickt, geprägt, sondern Teil eines Feldes, dem es angehört und von dem es sich nicht scharf abgrenzt. Die morphologische Konzeption des Seins nach Salber beschreibt ein im Bauplan der Natur enthaltenes Verwandlungsprinzip, in welchem die Entwicklungen zu einem ›Anderen‹ hin bzw. die Tendenz des Anderswerdens nicht von dem zu trennen ist, was sich zu einer Gestalt formiert. Das in einem fixierten Denken eingeschlossene Ich stellt im Ausschluss dieses Verwandlungsprinzips und im Ausschluss der Welt aus dieser Perspektive somit eine Illusion dar (vgl. auch Kapitel 1.2.3., Der Subjektbegriff in der Morphologie, Teil II).

Schließlich hält auch aus erkenntnistheoretischer Perspektive das cartesische Cogito, das eine Seinsgewissheit aus einem fixierten Denken als reflexiven Bewusstsein behauptet, einer logisch-dialektischen Auseinandersetzung bei Hegel nicht stand. Die

202 Vgl. Kapitel »Der Blick« SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Sein und das Nichts* (1943), S. 457-538.

203 Vgl. LACAN, JACQUES: »Die Anamorphose (1964)«.

204 Vgl. LACAN, JACQUES: »Die Spaltung von Auge und Blick (1964)«.

implizite Erkenntniskritik des Narziss-Bildes lässt sich hieran in zwei Aspekten verdeutlichen. Zum einen zeigt Hegel, wie der Prozess des Denkens als sein Bestandteil der Denkgestalt immanent ist, wodurch sich keine Erkenntnis als solche ›objektiviert‹ oder quasi ›von außen‹ von den Vorgängen der Erkennensprozesse isolieren lässt. In dem das Narziss-Bild vor Augen führt, dass das Festhalten eines Bildes letztlich nicht gelingt und in einen Gegensatz zum Prozess der Bildbetrachtung gerät, erweist es sich als erkenntniskritisch. So lässt sich das ›Kennen‹ im ›Er-kennen‹ als ein Erinnern verstehen, das im Zeichen des Festhaltens eines Bildes steht. Und auch in der anderen Richtung meint Erkennen eine jähe Konfrontation mit dem sinnlich Erscheinenden, das sich jedoch als vergänglich erweist. Zum anderen – und dies betrifft die Gestalt des ›Anderen‹ – stellt Hegel heraus, wie ein ›für sich sein‹ notgedrungen an ein ›an sich sein‹ gebunden ist bzw. wie ein So-sein ein Anders-sein dialektisch beinhaltet. Hegels Kritik zielt dabei auf Trennungen ab, die das Wesen einer Sache von seiner Erscheinung, das Ganze von den Teilen, das Allgemeine vom Besonderen abheben. Er kritisiert die Abstraktheit der metaphysischen Entitäten und setzt Unterscheidungen an die Stelle absoluter Trennungen.²⁰⁵ Dies gilt gleichermaßen für die Ich-Konstruktion – Hegel spricht vom ›Selbstbewusstsein‹ – wie für jedwede Ganzheitskonstruktion. Diese hegel'sche Denkfigur expliziert einen weiteren Aspekt der impliziten Erkenntniskritik des Narziss-Bildes: Denn Einheit und Teilung treten im Bilderleben als aufeinander bezogen, einander bedingend auf. Das Ganzheitserleben des narzisstischen Bildes erfordert die Teilung; sie konstituiert das Ganze. Und zugleich ordnen sich die ›Teile‹ nicht einfach dem Ganzen unter, sodass sich das Besehene zu einem Ganzen schließen würde. Hier kommt es zu einem Heraustreten aus dem vermeintlich Ganzen, zu Autonomisierungen, Verrückungen.

Das Narziss-Bild führt in die Architektur der Bildgenese und lässt nicht nur die Entstehung des Bildes über den Betrachtungsprozess nachvollziehen, sondern lotet die Grenzen und Kehrseiten des Bildes als primäres Erkenntnismediums aus. Es spielt geradezu mit dem Begriff des Erkennens, der in einer Richtung der Philosophiegeschichte für das Denken unter Ausschluss der Sinnlichkeit reserviert ist. Interessanterweise setzt das Narziss-Bild ein den Meditationen von Descartes analoges Rückzugsmoment der Selbstbesinnung in Szene, das alle ablenkenden Momente aus der Szenerie verbannt hält. Mit dem Schließen der Augen – synonym für einen kontemplativen Moment der Reflexion – entspinnen sich die Vorstellungen der Betrachter. Es verknüpft das Denken als Ausschlussgestalt mit dem Vorstellungsbild. Darin verdeutlicht es die Betrachterabhängigkeit des Bildes und mit ihr die fehlende Objektivität der Denk- oder Vorstellungsgestalt. So als ließe sich die Welt in ihrer Erscheinungsvielfalt (Bildhaftigkeit) nicht ausschließen, so macht sich neben und in den Vorstellungsbildern immer auch das hierzu inkongruente Bild im Bild geltend – stellvertretend für die Unvollständigkeit, die das gesamte Bild als Qualität durchzieht. Diese Inkongruenz und Unvollständigkeit erhält im Bilderleben schließlich einen stärkeren Realitätsanspruch.

Nach dieser Erläuterung der impliziten, bildinternen Kritik des Narziss-Bildes am reflexiven Bewusstsein, werden nun aus entgegengesetzter Richtung tradierte Vorbe-

205 Vgl. SCHNÄDELBACH, HERBERT: Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1999), S. 15.

halte gegenüber dem Bild/Bildlichen aus erkenntnistheoretischer Perspektive vorgestellt.

4.2.3 Skepsis gegenüber dem Bildmedium in philosophischer Tradition

Die Vorbehalte gegenüber dem Bild (als Erkenntnismedium) kommen grob aus zwei Richtungen: Metaphysischer und Positivistischer Epistemologie. Ein Bild wird in seiner Mittelstellung zwischen Anblick und Vorstellung, sowie zwischen den miteinander interagierenden Sinnen, Tast- und Sehsinn, weder zu einem Untersuchungsgegenstand des Positivismus, noch zu einem Gegenstand, an dem sich Erkenntnisse generieren ließen – also zu keinem, im Goethe'schen Sinne »glücklichen Gegenstand« ihrer Forschung. Obwohl ein Bild im engeren Sinne gegenständlich ist, verweist es in seiner Vielschichtigkeit sogleich auf Aspekte, die über seine physikalischen Eigenschaften weit hinausreichen. Mit dem Entgleiten des ›Objektiven‹ und der geringen Trennschärfe zu den Vorstellungen, die sich am Bild und im Bild entspinnen, lässt sich an ihm kein eigenständiges Faktum isolieren. Dass sich ein Bildmedium zudem in der Darstellung mit zur Darstellung bringt, wie es u.a. Gadamer, Waldenfels und Boehm (s.o.) betonen, schließt es aus einer positivistischen Perspektive als Medium der Erkenntnis aus – denn wenn nicht *mittels*, sondern *im* Bildmedium gesehen werde, dann mischen sich damit die im Positivismus aufgetrennten Bereiche des ›Subjektiven‹ und ›Objektiven‹. Da ein künstlerisches Bild aber nicht im engeren Sinne abbildet, sondern darstellt und die Darstellung wie bereits ausgeführt die Vorstellung voraussetzt/belebt, mangelt ihm aus positivistischer Perspektive die Eindeutigkeit. An ihm lässt sich kein fest umrissener Gegenstand isolieren. Schließlich ist mit der positivistischen Forderung nach Objektivität – sprich der Unabhängigkeit des Forschers (Betrachters) vom Forschungsprozess – durch das Hineinziehen des Betrachters ins Bild ein solches Medium als Erkenntnismedium ausgeschlossen. Im Bilderleben der Narziss-Darstellung wird dieser konstitutive Zug des Bildes in der Verschmelzung anschaulich. Das Einswerden wiederum passt grundsätzlich nicht zu wissenschaftlichen Paradigmen, die von einer strikten Subjekt-Objekt-Trennung ausgehen bzw. diese Trennung in der wissenschaftlichen Praxis fordern. Ließen wir umgekehrt das Narziss-Bild seine Positivismus-Kritik aussprechen, so würde es beklagen, nur aus der Richtung des Gegenübertretens des Bildes betrachtet, also vereinseitigt zu werden. Es würde ein Denken in Verhältnissen, sowie den Gegenstandsauf lösenden Prozess der Betrachtung einfordern.

Die Bildkritik der metaphysischen Philosophien geht in eine gänzlich andere Richtung. Sie misstraut nicht den (»subjektiven«) Vorstellungsgehalten und den Ideen, die Bilder innenwohnen bzw. beleben, sondern ihrer Erscheinung.²⁰⁶ Dabei operiert sie mit verschiedenen Bildbegriffen, hierarchisiert sie oder trennt sie auf. Paradigmatisch ist hier die Unterscheidung zwischen Abbild und Urbild, aber auch die strikte Trennung zwischen den ›gemachten‹ und den ›natürlichen‹ Bildern bei Platon. Die Frage, ob Bilder der Kunst das ›Sein‹ verkörpern oder als Erscheinung sogar über dieses hinwegtäuschen, bleibt bei Platon vom Einzelfall abhängig. Grundsätzlich bemängelt Platon an Bildern (wie auch am geschriebenen Wort), dass sie verfestigend wirken könnten.

²⁰⁶ Wie bereits erläutert, liegt dem die Hierarchie von Abbild und Urbild zugrunde, sowie die Trennung zwischen dem Sein und dem Erscheinenden.

Da Werke der bildenden Kunst (Statuen und Bildern) als Gestalteinheiten in Erscheinung treten, mangelt es ihnen an Diskursivität. Damit erschweren oder hinderten sie den Erkenntnisfluss und die geforderte Performativität der Erkenntnisprozesse, die allein den Zugang zu den Ideen als letzten Wahrheitsgrund ebnen könnten.²⁰⁷ In der metaphysischen Philosophie von Platon bis Descartes verbindet sich auf eigentümliche Weise die Skepsis gegenüber der sinnlichen Erfahrung und ihrer Veränderlichkeit mit der Eigenart des Bildes, einen Moment festzuhalten. Bilder sind in der cartesischen Terminologie Teil der »res extensa«, der ausgedehnten oder veränderlichen Dinge, und gegenüber den »res cogitans« ungeeignet, an ihnen zu letzten Gewissheiten zu gelangen. Derartige Gewissheiten sind in metaphysischer Tradition dem Denken oder den abstrakten Ideen vorbehalten.²⁰⁸ Anders als bei Platon ist es bei Descartes insbesondere der sinnliche Aspekt der Wandlung, der dem Bild als Erfahrungsgegenstand anhaftet und es folglich als Erkenntnismedium ausschließt.

Die implizite Metaphysik-Kritik des Narziss-Bildes lässt sich als eine Kritik an den aufgetrennten Bereichen des »Seins« und der »Erscheinung« verstehen. Die Narziss-Darstellung widerspricht der cartesischen Trennung der »res extensa« (der Erfahrungsgegenständen) von den »res cogitans« (Gedanken) – da Anblick (Bild) und Vorstellung (Betrachter) miteinander verwoben sind. Am Narziss-Bild wird anschaulich, dass das »Wesen« einer Sache, das in den abstrakten Ganzheitsvorstellungen gesucht wird, nicht unabhängig von seiner »Erscheinung« ist und doch nicht in eins fällt.

Dem Bild die Erkenntnisfunktion abzusprechen, gründet – wie gezeigt – in einer Richtung auf der Skepsis gegenüber dem Spürbarwerden des Imaginären im Anschaulichen. Auf der anderen Seite richtet sie sich gegen seine Veränderlichkeit als sinnlicher Erfahrung, sowie zugleich gegen seine Seins-Behauptung als materiales Gegenüber, seine Mittelstellung zwischen »Augen und Hand«. Und obwohl Bilder als Gestalt-Einheiten erscheinen, erlauben sie keine scharfe Trennung von Subjekt und Objekt. Das Narziss-Bild bringt dies sehr deutlich in Form eines Erlebensprozesses zur Anschaugung.

Der positivistischen und metaphysischen Epistemologie stehen auf unterschiedliche Weise phänomenologischen Forschungsparadigmen gegenüber. In einer phänomenologischen Auffassung sind zum einen die Erfahrensprozesse, darunter auch die sinnliche Erfahrung, nicht strikt von »der« Erkenntnis zu trennen. Zum anderen widerspricht sie einer klassischen Subjekt-Objekt-Trennung. Im Narziss-Bild werden diese Paradigmen in besonderer Weise anschaulich, wobei es sie nicht nur verbildlicht, sondern in eine Erfahrung überführt. Das Bild stellt in diesem Sinne einen »glücklichen Gegenstand« der Phänomenologie dar.

²⁰⁷ Vgl. HELMES UND KÖSTER (Hg.): *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart: Reclam 2002, S. 28.

²⁰⁸ Im letztgenannten Aspekt der metaphysischen Bildkritik offenbart sich eine starke Nähe zum Bilderverbot der monotheistischen Religionen. Anstelle des Göttlichen, sind es Ideen (Platon) oder »reine« Gedanken, mit denen Bilder in eine eigentümliche Konkurrenz treten können (nicht müssen). Das Bild, steht wie auch andere sinnliche Erscheinung unter Verdacht (über das Wahre/Wahrhaftige hinweg) zu täuschen.

4.2.4 »Wesens-Schau« und Konstruktion von Wirklichkeit

Um zu zeigen, wie sich in der phänomenologischen Argumentation ein tradierter Bildbegriff verändert, wird nochmals ein Blick in Platons Bildbestimmungen geworfen. Platon bezeichnet die gemachten Bilder gegenüber den Naturbildern (Spiegel, Schatten) als Nachahmungen (griech. mimesis). Diese Nachahmungen variieren jedoch zwischen dem, was er als Urbildnerei (griech. mimetike eikastike) und Einbildnerei (griech. mimetike phantastike) bezeichnet.²⁰⁹ Dem Gedanken liegt die Unterscheidung von Sein und Erscheinung zugrunde. Das gemachte/künstlerische Bild könne als Abbild des Urbildes einen Wesenskern treffen oder am Urbild vorbeigehen und als Erscheinung von etwas Nicht-Existenter seinen Betrachter täuschen. Es variiert in seiner Wahrhaftigkeit – je nachdem, wie stark ein gemachtes Bild (Abbild) durch seine Ähnlichkeit zur Idee am Urbild partizipiert.²¹⁰ Bei Gadamer und bei Husserl finden sich Versatzstücke dieser metaphysischen Sicht auf das Bild. Allerdings kehrt sich das Verhältnis von Abbild und Urbild in phänomenologischer Manier um, wonach der Wesenskern einer Sache an sein Erscheinen – etwa in der Darstellungsweise des Bildes – gebunden ist. Die Umkehrung von Urbild und Abbild gründet zudem auf der Ontologie des künstlerischen Bildes, wonach dem Bild ein ›eigenes‹ Sein zugesprochen wird (s.o.).

»Daß das Bild eine eigene Wirklichkeit hat, bedeutet nun umgekehrt für das Urbild, daß es in der Darstellung zur Darstellung kommt. Es stellt sich selbst darin dar.«²¹¹

Der Sinn des Bildes liege zudem in der Darstellung, die nicht mit einer Abbildung zu verwechseln sei:

»Nachahmung und Darstellung sind nicht abbildende Wiederholung allein, sondern Erkenntnis des Wesens. Weil sie nicht bloß Wiederholung, sondern ›Hervorholung‹ sind, ist in ihnen zugleich der Zuschauer [Betrachter] gemeint.«²¹²

In der Nachahmung liege nach Gadamer ein »Erkenntnissinn« – denn »wer etwas nachahmt, läßt etwas da sein, was er kennt.«²¹³ Den Erkenntnisgehalt des Kunstwerks begründet Gadamer mit Platon darüber, dass es in der Mimesis zu einer solchen idealen oder überindividuellen Wiedererkenntnis komme.²¹⁴ Er räumt ein, dass dem Kunstwerk dann (nur) ein Erkenntniswert zugesprochen werden kann, wenn »Erkenntnis des Wahren Erkenntnis des Wesens« meint. Vereinfacht gesagt, wird dem Kunstwerk/dem künstlerischen Bild die Wesensschau zugewiesen. In dieser Denkrichtung erfordert die bereits erwähnte Umkehrung des Verhältnisses von Abbild und Urbild sogar das künst-

²⁰⁹ Vgl. GÜNZEL, STEPHAN; MERSCH, DIETER (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 4.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 153.

²¹¹ GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 145.

²¹² Ebd., S. 120.

²¹³ Ebd., S. 118.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 120. »In Wahrheit ist in der Darstellung der Kunst Wiedererkenntnis am Werk, die den Charakter echter Wesenserkenntnis hat, und das ist gerade dadurch, daß Plato alle Wesenserkenntnis als Wiedererkenntnis versteht, sachlich begründet worden.«

lerische Bild als Erkenntnismedium: »So paradox es klingt: das Urbild wird erst vom Bilde her zum Bilde – und doch ist das Bild nichts als die Erscheinung des Urbildes.«²¹⁵

Aus diesem Satz lässt sich schließen, dass Erkenntnis nach Gadamer bildabhängig ist, da sie einer Vergegenwärtigung im Bild bedarf – dies jedoch nur unter der Prämisse, dass Erkenntnis das Auffinden und Veranschaulichen eines Wesenskerns meint. Denn das Urbild, das in Bildern in Erscheinung tritt, verweise unmittelbar auf ein solches Allgemeines in der Variation der Erscheinungen. Diese neuplatonische Seinstontologie des Kunstwerks hält am metaphysischen Terminus des Urbildes fest und überführt ihn in eine Phänomenologie. Sie trennt sich zudem von der tradierten Vorstellung des Bildes als Abbild von Wirklichkeit. Nicht dadurch, dass es abbilde, sondern dadurch, dass es darstelle, zeige das Bild einen, gegenüber der Phänomenvielfalt invarianten Wesenskern einer Sache. Das Bild stellt eine Konstruktion von Wirklichkeit dar, die nicht gänzlich unabhängig von dieser Wirklichkeit ist. In seiner Mittelstellung zwischen der erscheinenden Welt und ihrer konstruktiv-abstrahierenden Züge bleibt es unentschieden. Darin, so die hier vertretene Auffassung, liegt eines seiner Potentiale als Erkenntnismedium.

Dieser Wahrheitsbegriff von Erkenntnis hat seine Wurzeln in der Phänomenologie Husserls. Sie ist, wie hier herausgearbeitet wird, im Kern eine Bildphänomenologie. Die Nähe zu Platons Erkenntnistheorie lässt sich verkürzt im Auffinden des Eidos als Erkenntnisziel verstehen.²¹⁶ Husserl, als ihr Begründer, soll mündlich überliefert durch Oskar Becker, in einem Vortrag gesagt haben, im künstlerischen Bild sei die »eidetische Reduktion« »spontan erfüllt«.²¹⁷ Die »eidetische Reduktion« bildet einen Kernbegriff und Schlüssel Husserls im Übergang seiner phänomenologischen Psychologie zur Transzentalphilosophie. Denn mit der Umsetzung der Epoché, der vorurteilsfreien und vorbegrifflichen Sicht auf die Phänomene in ihrer Erfahrungsvielfalt, ist zunächst nur eine Sammlung gegeben. Um in den philosophischen Bereich von Erkenntnis zu gelangen, ist nach Husserl eine »ideierende Abstraktion« nötig. Gesucht wird »das sich in der Variation notwendig durchhaltende Invariante«²¹⁸ als ein Allgemeines oder Exemplarisches, das die Einzelphänomene übergreift. Auf diese Weise lässt sich nach Husserl der Wesenskern einer Sache (Eidos) über die gedanklichen Operationen der Epoché (Enthaltung) und der ideierende Abstraktion im Status der Reduktion finden. Die Nähe zu Platon ist begrifflich mit den Terminen der angestrebten »Wesensschau« unübersehbar, während der Weg dorthin stark differiert und die sogenannte erscheinende Welt in ihrer Phänomenfülle zur Grundlage nimmt. Husserl zählt das Kunstwerk zu den Erkenntnismedien, da sich in ihm durch Reduzierung/Einklammerung ein Wesentliches zur Anschauung bringe. In vergleichbarer Weise, argumentiert Jonas das Bild als primäres Erkenntnismedium: Dem Bildentwurf liege ein Ähnlichkeitssehen zugrunde, sowie eine notwendige (und nicht beliebige) Reduktion der Phänomenfülle auf einen beschränkten Bildraum. Im Verhältnis zum Dargestellten müsse die Darstellung Aspekte

²¹⁵ Ebd., S. 147.

²¹⁶ Der altgriechische Terminus Eidos bezeichnet gegenüber dem Eikon (Abbild) das Wesen einer Sache oder das ›allgemeine Aussehen‹.

²¹⁷ Vgl. GADAMER, HANS-GEORG: »Bildkunst und Wortkunst«, S. 99.

²¹⁸ HUSSERL, EDMUND: *Phänomenologische Psychologie* (1925), S. 284.

des Gegenstandes weglassen, diese verdichten oder anders erscheinen lassen. Das Bild erzeuge ein Ähnlichkeitsverhältnis zu dem, was es darstelle, und abstrahiere soweit vom Gegenständlichen, dass sich andere Perspektiven auf die Wirklichkeit eröffneten. Die Beschränkung auf den Bildraum stellt hierfür ebenso eine notwendige Voraussetzung dar, wie für Husserl die grundsätzliche Reduktion oder Einklammerung von Wirklichkeit.²¹⁹ Es wäre von da aus verkürzt, das Bild lediglich als Abbild in Gebrauch zu nehmen. Nach Jonas liegt das Bildliche nicht in Nachahmung, Verdopplung oder Imitation begründet, sondern in einer zum Modell leicht verschobenen bildlichen Darstellung. Das Narziss-Bild lenkt darauf hin, dass es im Bild um eine solche Verschiebung, um einen ›Anderen‹ geht. Dieser erscheint nicht nur auf der Ebene der Darstellung, sondern im Auseinandertreten dessen, was ein Bild ist und was es zur Anschauung bringt.

»Das Wesentliche des Bildes besteht darin, daß man auf einem Bild etwas sehen kann, was ohne Bilder nicht zu sehen wäre. Bilder zeigen etwas, was sie selbst nicht sind.«²²⁰

4.2.5 Perspektivität und »Störungsform«

Es wird nun weiter ausgeführt, wie im Bild *nicht* ein gleichbleibender Wesenskern das Erkenntnisziel darstellt, sondern eine neue Sicht auf die Welt, die das Bild spontan zur Anschauung bringt. Gadamer verdeutlicht in seiner Seins-Ontologie des Bildes nicht nur die Abhängigkeit des Urbildes vom Bild, sondern beschreibt einen Seinszuwachs, den das Urbild in undenkbar zahlreichen bildlichen Varianten in der Verbildlichung erfährt: »Denn wenn das ursprünglich Eine durch den Ausfluß des Vielen aus ihm nicht weniger wird, so heißt das ja, dass das Sein mehr wird.«²²¹

Darin wird implizit die Potentialität des Bildes angesprochen, Erkenntnis in neuer Form hervorzubringen. Die »eidetische Reduktion« als Ziel einer Transzentalphilosophie, die auf einer phänomenologischen Psychologie gründet, dem Kunstwerk zuzurechnen, stellt es mit wissenschaftlicher Erkenntnis auf eine Stufe. In ihm kommt nicht nur etwas wiedererinnertes Wesenhaftes zur Anschauung, sondern es ermögliche eine neue Sicht auf die Phänomene der Welt. Folgen wir den Erkenntniswegen der Philosophie Husserls so müssten auch die Wege, eine unmittelbare, vorbegriffliche Schau auf Dinge, ebenso wie die Abstraktionsschritte, dem Blick auf das Invariante und Wesentliche im Kunstwerk unmittelbar zur Anschauung kommen und uns dieses in ›neuer‹ Form vor Augen führen. In den Worten von Husserl:

»Das Veranschaulichen im Bild, das im Bilderscheinen das Bewusstsein vom Bildsujet hat, ist nicht ein beliebiger Charakter, der dem Bild anhaftet; sondern die Anschauung vom Bildobjekt weckt eben ein neues Bewusstsein, eine Vorstellung von einem neuen Objekt.«²²²

Es handelt sich in der neuplatonischen Sicht auf das Bild bei Gadamer und Husserl also nicht um eine bloße Umkehr von Abbild und Urbild. Die Erkenntnisleistung des Bildes

²¹⁹ JONAS, HANS: »Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens«, S. 108-109.

²²⁰ WIESING, LAMBERT: *Phänomene im Bild*, München: Fink 2000, S. 10.

²²¹ GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 145.

²²² HUSSERL, EDMUND: »Phantasie und Bildbewusstsein (1904/05)«, S. 31.

liegt in beiden Theoriegebilden nicht nur nicht in der Funktion einer Abbildung von Wirklichkeit, sondern darin etwas neu und anders beschreibbar zu machen. Um diesen Spielraum im Bildersehen geht es auch Waldenfels, wenn er die Selektivität und Kontingenz dieser Erfahrung beschreibt. Ich sehe etwas so und nicht anders und zugleich eröffnet sich ein Möglichkeitsfeld der Sichtweisen – die Möglichkeit es »anders« zu sehen. Sie verweist mit Waldenfels auf die »Perspektivität des Sehens«, die wiederum auf der »Perspektivität des Daseins« gründe. Eine solche Wirklichkeitsnähe bildet wiederum ein Kriterium wissenschaftlicher Güte.

Die verschiedenen Spiegeldimensionen des Bildes, die im dritten Kapitel vorgestellt wurden, haben mit dieser Perspektivität zu tun. Sie verdeutlichen, dass es nicht die *eine* Sicht auf die Wirklichkeit gibt. Bilder der Kunst erinnern uns daran – paradoxe Weise indem sie etwas Bestimmtes und dies in bestimmter Weise zur Darstellung bringen. Das Narziss-Bild erzeugt zugleich die Perspektivität, indem es etwas Wesentliches im Bild offenhält: den Blick. Es handelt von den perspektivischen Verrückungen im Begreifbarmachen von Welt. Die Figur des »Anderen«, die im Falle des Narziss-Bildes nicht nur symbolisch die Figur im Abbild meint, sondern das Abweichende und Andersartige, welches das gesamte Bilderleben durchzieht, macht das Spiegelbild erst zu einer »echten« Spiegelerfahrung und weicht von unserer alltäglichen Spiegelerfahrung ab, bei der wir uns im Spiegel meinen verdoppelt zu sehen. Das Bild macht darauf aufmerksam, dass Bilder die Wirklichkeit nicht einfach wiederholen bzw. verdoppeln.

»Würde die Malerei lediglich Sichtbares sichtbar machen, so würde sie nur widerspiegeln, was schon da ist. Würde sie dagegen Unsichtbares sichtbar machen, so geriete sie in eine paradoxe Spannungslage, die ihr ein Agieren auf der Grenze zwischen Ordentlichen und Außerordentlichem abverlangen würde. Ähnlich wie die übrigen Künste wäre sie nicht heimisch in dieser Welt, sie würde aber auch nicht in eine andere Welt überwechseln, vielmehr würde sie uns diese unsere Welt anders sehen lassen, befreit von dem »namenlosen Gewicht«, mit dem das Alltägliche auf ihr lastet.«²²³

Salber beschreibt diesen Zug des Kunstwerks als »Störungsform« des Alltäglichen.²²⁴ In ihm können wir den notwendigen Ausschlüssen im täglichen Lebensvollzug begegnen und die immanenten Kehrseiten unserer Praktiken entdecken. Paradoxe Weise erfordert diese Störung auf das Spiegelbild bezogen eine Form der Dezentrierung – nämlich den Bezug zum Alltäglichen als einer »Realitätsbewegung«²²⁵.

4.3 Das Bild als Erkenntnismedium im Vergleich zur Sprache

Wie bereits deutlich wurde, reicht die Diskussion des Bildes als Erkenntnis-/Täuschungsmedium weit zurück. Im Zuge des »pictorial turn«, datiert auf die frühen 1990er Jahre²²⁶, ist es zu einer Neubewertung des Bildmediums und seiner epistemologischen Bedeutung gekommen. Hierzu tragen insbesondere die sogenannten

²²³ WALDENFELS, BERNHARD: »Zur Genealogie der Bilder«, S. 48.

²²⁴ Vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 107.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 105f.

²²⁶ Vgl. GÜNZEL, STEPHAN; MERSCH, DIETER (Hr.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 10ff.

Erfahrungswissenschaften und ein sich mit ihnen verändernder Wissenschaftsbegriff bei, der zwischen Erfahren und Erkennen oszilliert. Sie stützen sich (wie auch diese Studie) auf phänomenologisch-hermeneutische Paradigmen. Einfluss auf die Diskussion hat auch eine veränderte Wissenschaftslandschaft, die vermehrt mit sogenannten bildgebenden Verfahren arbeitet – wobei das Bild aus dieser Richtung vorwiegend als Hilfsmittel und zur Visualisierung dient und nicht als eigenständiges Erkenntnismedium gesehen wird.

Der Text-Bild-Vergleich, der im empirischen Teil die Konstruktionsbeschreibung untermauert, kann hier als Anschauungsbeispiel in der Frage der Autonomie des Bildmediums herangezogen werden. Die Autonomie des Bildes gegenüber der literarischen Quelle soll exemplarisch an einem der geführten Tiefeninterviews vorgeführt werden (*Kapitel 4.4.1.*). Im *Kapitel 4.4.2.* werden die Argumente vorgestellt, die dagegensprechen, das Bild als ein Erkenntnismedium in Anschlag zu nehmen. In den meisten Gegenpositionen geschieht dies in Form einer Gegenüberstellung des Bildmediums zur Sprache/des Denkens. Unter *Kapitel 4.4.3* wird die Abstraktionsleistung des Bildes in Analogie zur Sprache diskutiert. Es setzt die Diskussion um die Grenzbereiche des Erfahrens und Erkennens fort. Während einige ›Fürsprecher‹ das Bildes als Erkenntnismedium aus seiner Analogie zur Sprache heraus argumentieren, greift *Kapitel 4.4.4.* Positionen auf, die von der Eigenständigkeit und Autonomie des Bildmediums ausgehend, ein gegenüber der Sprache nicht ersetzbares Erkenntnis-Potential herausarbeiten. Es folgt schließlich der Austausch der Theorie mit den bisherigen Erkenntnissen über das Narziss-Bild.

4.3.1 Die Autonomie des Bildmediums gegenüber der literarischen Vorlage

Die Frage der Autonomie des Bildmediums lässt sich an dem Bild-Text-Vergleich (Ovid/Caravaggio) exemplarisch diskutieren. Hier noch einmal in der Zusammenfassung: Der Bild-Text-Vergleich zwischen dem Narziss-Mythos in Erzählung und bildlicher Darstellung erbrachte eine nicht allzu verwunderliche Nähe in den Kernthemen des Erlebens. Wahrheit und Täuschung, ein durchgängiger Grundkomplex des Mythos, spitzt sich in der Erzählung in einem Umschlag vom Verkennen in das Erkennen eines Bildmediums zu; im Erleben des Narziss-Bild wird der Grundkomplex insbesondere in der Konstruktionserfahrung, der wechselseitigen Bild-Betrachter-Abhängigkeit spürbar. Sowohl in der Bilderfahrung, wie in der Erzählung des Mythos stellt sich das Bild abwechselnd als ein Medium der Täuschung, dann wieder als ein Medium der Erkenntnis dar. Im Zuge der Bilderfahrung fühlt sich der Betrachter letztlich vor einen ›echten‹ Spiegel gestellt. Dabei setzt er sich mit Lebenstäuschungen, Selbst-Idealisierungen und ›unschönen‹ und abgespaltenen Wahrheiten des eigenen Lebens auseinander. Wie die Bilderfahrung, so behandelt auch die Erzählung den Grundkomplex von Wahrheit und Täuschung. Es kommt im Nacheinander der Erzählung zu Zuspitzungen, Verkehrungen und Umschwüngen des Komplexes.

Neben der Nähe sind auch die medialen Besonderheiten in der unterschiedlichen ›Darstellung‹ des Narziss-Themas hervorgetreten. Im Falle des Narziss-Mythos akzentuierten Bild und Erzählung unterschiedliche Aspekte der gemeinsamen Kernthematik. Rückblickend auf die Erlebensfiguration lässt sich sagen, dass sich das Narziss-Thema

im Bilderleben auf die Bildthematik hin verdichtet, was nicht meint, dass darin lediglich die Bildszene bebildert wird. Das Bildliche in seiner Qualität des Idealen und Vollkommenen durchzieht vielmehr auch die Erzählung. Ein wesentlicher Unterschied liegt jedoch in der medialen Erfahrung selbst. Das, was Narzissmus im weitesten Sinne beschreibt, vollzieht sich in Form einer umfassenden Spiegelerfahrung als sinnliche Erfahrung. Diese sinnlich nahe Erfahrung entspricht dem, was Merleau-Ponty als die Körperlichkeit einer Wahrnehmungsreflexion beschreibt. Sie versetzt den Betrachter in die Narziss-Szene selbst, ohne dass dieser die Erzählung kennen muss. In diesem Sinne >erzählt< das Bild den Mythos auf eine Weise, die den Betrachter bannt und wortwörtlich mit ins Bild holt. Unabhängig von der Erzählung wird der Betrachter vom Bild in seinen edlen und zugleich kompromittierenden Zügen körperlich eingenommen. Er setzt sich mit der Frage auseinander, wer oder was ihn da anblickt und welche Rolle er dabei spielt. Die Anziehung geht bis zum Identisch-Werden, das Abstoßende bis hin zum völlig Fremd-Werden.²²⁷ Der Unterschied zur Erzählung: der Betrachter erfährt dies am eigenen Leibe. Wie in der Erzählung der Leser/Zuhörer, so vermag sich der Bildbetrachter zwischenzeitlich auf seine Außen/Betrachter-Position zurückzuziehen.

Exemplarisch konnte die Autonomie des Bildmediums gegenüber der erzählerischen Vorlage anhand des Vergleichs von Erzählung und Bild belegt werden. Besonders auffällig wurde die Autonomie des Bildmediums in einem Interview mit einem 18-jährigen Schüler, der den Narziss-Mythos nicht kannte. Dies wird hier kurz skizziert: Im Vordergrund stehen zunächst die Sehnsüchte des Probanden auf das eigene Leben bezogen. Das Bilderleben vollzieht sich als ein kreisender und nicht enden wollender Such- und Entscheidungsprozess zwischen Enthusiasmus und Anstrengung. Die Fülle von Fragen und verborgenen Antworten, die das Bild in seiner Zweiteilung bereithält, lassen den Probanden wortwörtlich nicht los. Nach dem offiziellen Ende nach zwei Stunden bittet der Proband immer wieder darum, doch noch ein bisschen länger auf das Bild schauen zu dürfen, worin sich die Grundqualität der Bannung niederschlägt, die auch die Erzählung prägt. Im Bilderleben verspürt der Proband sehr deutlich, auf eine Richtung im Sinne einer Bilddeutung setzen zu müssen, um sich vom Bild lösen zu können, und zugleich, dass das Bild eine solche eindeutige Richtung nicht vorgibt und den Betrachter in einem verheißungsvollen Suchprozess hält. Dieser endlose Prozess, die Unhaltbarkeit jeder entschiedenen Richtung und jedes sich einstellenden Bildes begiegt dem Betrachter zudem in Form eines festumrissen bildlichen Gegenübers, das eine bestimmte Aussage zu treffen scheint. Auf das eigene Leben bezogen stellt sich der Proband in der Betrachtung des Bildes vor die Frage, welche (berufliche) Richtung er einschlagen möchte. Hier handelt es sich um die Schwierigkeit, auf ein (Selbst-)Bild zu setzen, das nicht das eigene sein kann, da die Vorstellungen der Eltern, gesellschaftliche Anforderungen hineinspielen (das >Andere< der Bilderfahrung). Dem Probanden begegnet dabei die Problematik des Betrachtens als solcher, denn er erlebt, wie dies eine Entscheidung sogar erschweren kann, da sie ihn vom Tun abhält. Damit belebt das Bild in der Interviewsituation ein Grundthema des Narziss-Mythos: Im gebannten Schauen auf ein Bild – unabhängig vom Erkennen der Bildbeschaffenheit – lässt sich

²²⁷ Und auch dies ist eine allgemeine Bildcharakteristik nach Waldenfels – das Bild kann in die Extreme eine puren Selbstbildes und eines puren Fremdbildes kippen.

kein Leben führen. Ohne den Mythos zu kennen, kommt der Proband schließlich zu dem Schluss: »Das was du im Leben machen möchtest, musst du in der Realität tun«. Er imaginiert, dass auch der Betrachter im Bild aufsteht und sich aus der Betrachtung löst. Damit erst gelingt es dem Probanden erst nach zwei Stunden und vierzig Minuten das Interview zu beenden.

Der Betrachter des Bildes in der Erzählung nach Ovid und der Bildbetrachter des Narziss-Bildes von Caravaggio erfährt eine Bildbannung. Anders als in der Erzählung, in der ebenfalls ein verheißungsvoller Ganzheitsanspruch bannt, wird der Leser selbst aber nicht so stark verwickelt, dass er die Bannung an sich selbst spürt. Vielmehr hält die Erzählung das Narziss-Thema durch das Nacheinander der Episoden, durch die schillernden Landschafts- und Personenbeschreibung und nicht zuletzt die Verwandlungsvielfalt derart in einem lebendigen Fluss, dass das Schicksal des Narziss mehr von außen besehen wird. Hierzu trägt auch der auktoriale Erzähler bei, welcher eine Metaperspektive auf das Geschehen eröffnet. So ließe sich vom Leser der Erzählung eher sagen, dass er ein (außenstehender) Betrachter der Szene ist als vom Betrachter des Narziss-Bildes, der in die Szene geholt wird.

Neben der sinnlichen Dimension, die Bilderleben und Text unterscheiden, vermiteln sich auch die Inhalte auf medial andere Weise. Über die Verbundenheit zwischen Bild und Betrachter, die im Bilderleben entdeckt wird – »Iste ego sum! Ich bin es selbst!«²²⁸ – gerät der Bildbetrachter des Narziss-Bildes ins freudige Erstaunen und nicht in die Verzweiflung. Die Notwendigkeit des Anderen, im Bilderleben als eine unerfüllte Sehnsucht beschrieben, wird im Bilderleben als Unverbundenheit mit dem Bild im Phänomen der Fremdheit, aber auch darin spürbar, dass das eigene Bild durch reale Andere konstituiert wird. Aber – wie in der Erzählung ist dieses ›Andere‹ das Außerbildliche, ohne den kein Leben möglich ist. Im Bild findet sich im Bild ein Anderer, der auf die Vergänglichkeit des Lebens hinweist und Dynamik ins Bildgeschehen bringt. Wie in der Erzählung, aber am eigenen Körper, erfährt der Betrachter des Narziss-Bildes, dass er ein Bild nicht ewig betrachten kann, da es von den Lebensbezügen wegführt. An dem vorgestellten Beispiel wird deutlich, dass der Narziss-Mythos auf eine andere Weise am Bildmedium ohne Kenntnis der literarischen Quelle erfahrbar wird.

Diese Autonomie des Bildmediums wird in Kapitel 4.4.4 wieder aufgegriffen und von hier ausgehend seine Potentialität als Erkenntnismedium in Abgrenzung zur Sprache diskutiert. Ob es sich bei der Autonomie um eine notwendige Voraussetzung handelt, das Bild als Erkenntnismedium zu behaupten, sei (noch) dahingestellt.

4.3.2 Argumente gegen das Bild als Erkenntnismedium aus der Perspektive der Sprache

Es ließen sich grob drei Hauptargumente ausmachen, die aus der Perspektive der Sprache und des Denkens gegen das Bild als Erkenntnismedium sprechen. Während das Denken und die Sprache im engeren Sinne unhinterfragt als Medien der Erkenntnis gelten, so wird ›dem Bild‹ aufgrund seiner mangelnden *Diskursivität* (1) diese Leistung vielfach abgesprochen. Die mangelnde Diskursivität des Bildes wird damit begründet, dass

228 PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, S. 157.

sich dem Bild im Gegensatz zum Wort nicht widersprechen lasse. In dieser Weise argumentiert unter anderen der Medienkritiker Neil Postman seine Vorbehalte gegenüber dem Bildmedium. Die Einwände beziehen sich jedoch auf Bilder der Unterhaltungs- und Werbeindustrie. An ihnen bemängelt Postman die vereinheitlichenden, beschönigenden Tendenzen, durch die sich das ideale (Werbe-)Bild von den Realitäten entferne, jedoch die Realitätswahrnehmung der Bildkonsumenten subtil präge und verzerre.²²⁹ Die mangelnde Diskursivität bezieht sich hier auf die vordergründige Beweiskraft, die Bildern in der Wahrnehmung zukommt. Besonders anschaulich wird diese Kritik am fotografischen Bild, denn es gibt seinen Konstruktionscharakter gegenüber dem gemalten Bild nur in Ausnahmefällen zu erkennen und behauptet sich als ein Medium, das den Moment einzufangen vermag: »Es ist so gewesen!«²³⁰ Diesen Sinngehalt (Noema) der Fotografie, das Festhalten eines vergangenen Moments, beschreibt Roland Barthes auch als »das Unveränderliche«, das der Fotografie anhaftet.²³¹ Aus dieser Richtung also wäre es die Festlegung und die Seinsbehauptung, der sich nicht widersprechen lasse. Da das Bild als festgehaltener Moment in die Vergangenheit reicht – auch wenn sich die Bildgenese immer wieder und immer wieder auf gleiche Weise in der Betrachtung reinszeniert – erscheint es als Erkenntnismedium nicht offen und prozessual genug. Am Bild, so die mögliche Kritik, lasse sich folglich nichts Neues explorieren.

Wird dagegen nicht der »dagewesene Moment« als unhinterfragbare Seinsbehauptung zum Problem, sondern der *Konstruktionscharakter* (2) des Bildes, so richtet sich Kritik wiederum gegen eine mögliche Realitätsferne oder Subjektivität des Bildentwurfs. Denn das fotografische oder gemalte Bild fängt nicht nur die Zeitlichkeit ein, auch der besondere Blick, die Perspektive, die Apparatur und Materialität schlägt sich im Bild

²²⁹ POSTMAN, NEIL: *Wir amüsieren uns zu Tode: Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie* (1985), 18. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer 2008, S. 19-20. »Eine Botschaft macht eine bestimmte, konkrete Aussage über die Welt. Die Formen unserer Medien und die Symbole, durch die sie einen Austausch ermöglichen, machen jedoch keine derartigen Aussagen. Eher gleichen sie Metaphern, die ebenso aufdringlich wie machtvoll ihre spezifischen Realitätsdefinitionen stillschweigend durchsetzen.«

²³⁰ BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. von. LEUBE, DIETRICH, 1. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 87. Mit ›da sein‹ meint Barthes die Entstehungsbedingungen des Bildes: das, was auf dem Bild zu sehen ist, muss in einem spezifischen Moment der Vergangenheit vor die Linse einer Kamera getreten sein.

²³¹ Vgl. ebd., S. 86. Er hebt diese Eigenart des fotografischen Bildes vom gemalten Bild ab: »Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können ›Chimären‹ sein, und meist sind sie es auch. Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist.« So ist es beim gemalten Bild einerseits der Konstruktionscharakter, der ein Bild irreal-imaginär erscheinen lässt und ihm den Ruf einbringt über die Realitäten hinweg zu täuschen. Seine Herkunft, seine Bezüge und seine Wirkung sind uneindeutig. Das fotografische Bild dagegen kann als ein So-Dagewesenes (in der Sichtweise von Barthes) nicht mehr hinterfragt werden – und wäre aus diesem Grund als Erkenntnismedium ungeeignet. Diese Sicht auf die Photographie wäre jedoch einseitig, wenn das photographische Bild als Kunstwerk nicht von anderen Bildzwecken unterschieden würden. Als Kunstwerk stellt es dar, als Photographie, die ein Da-Gewesen-Sein beweist – etwa in Kriminalfällen – fungiert das fotografische Bild als Abbildung von Wirklichkeit.

nieder. Bilder der Kunst sind gemacht und nicht vorgefunden. Diese Seite von Erkenntnis, sein Konstruktionsgehalt, so meine These, bleibt im Erkenntnismedium ‚Sprache‘ stärker als beim Bild verborgen. Bilder begegnen ihren Betrachtern anders als sprachliche Gedankengebäude als Einheiten. Sie gewinnen (teils) eine mit lebendigen Wesen vergleichbare Eigenständigkeit und Gestalthaftigkeit.

Ein weiteres Argument gegen das Bild als Erkenntnismedium zielt weder auf seine mal täuschende, mal verfestigende Realitätsbehauptung, seine Realitätsferne oder Konstruiertheit, sondern auf seine *mangelnde Übersetzbarekeit* (3). Dieses Argument setzt die Notwendigkeit einer Überführung des Bildlichen in das Sprachmedium voraus und/oder sieht die Überführung ins Sprachmedium als zu ungenau an. Diesem Argument der mangelnden Übersetzbarekeit des Bildes widersprechen alle bildtheoretischen Positionen, die die besondere Erkenntnisleistung des Bildes gegenüber der Sprache betonen und die von keiner Übersetzungsnotwendigkeit ausgehen. So weist unter anderen George Didi-Hubermann auf die Unmöglichkeit hin, ein Bild gänzlich zu dechiffrieren, worin er die Eigengesetzlichkeit des Bildes gegenüber der Sprache betont. Der Betrachter, der nach Didi-Hubermann zugleich ein Betrachteter ist, mache zunächst die Erfahrung des Nichtartikulierbaren und begegne der Intransparenz des Bildes.²³² Darin aber vollzieht sich eine zentrale Erkenntnis: der Betrachter begegnet im Bild all dem, was nicht offen-sichtlich ist. Während es Didi-Hubermann nicht primär daran gelegen ist, das Bild als Erkenntnismedium zu argumentieren, gelangt Hubert Damisch zu einer explizit epistemologischen Aussage in Bezug auf das Bild als Erkenntnismedium: »Comment, dans la peinture, non seulement ça montre, mais ça pense.«²³³.

Darin unterstellt er dem Bild eine eigene Denkstruktur. Er will am Bild zeigen, wie dieses selbst zur Wissensexploration vergleichbar mit einem philosophischen Diskurs beiträgt und befragt in seinen Untersuchungen insbesondere Malereien auf ihr theoretisches Potential hin. Dieser Sichtweise folgt auch diese Arbeit; sie wird abschließend im Rahmen einer Reflexion der medialen Bedingungen der Studie diskutiert.

4.3.3 ›Abstraktion (und Einfühlung)‹ als Erkenntnisvoraussetzung im Bild und Sprachmedium

Im Folgenden werden die Voraussetzungen kontrovers diskutiert, unter denen Bild und Sprachmedium als Erkenntnismedien gelten. In der Gegenüberstellung von Bild und Sprache stellt die jeweilige Abstraktionsleistung des Mediums ein Hauptkriterium der Argumentation dar. Abstraktion wird in der Diskussion zur stillschweigenden oder expliziten Voraussetzung einer Anerkennung des Mediums als Erkenntnismedium. Zum einen wird in der Betonung der Abstraktion als Erkenntnisvoraussetzung gegenüber seinem Gegenstück, der Einfühlung, nochmals die klassische Trennung zwischen den Bereichen des Erfahrens und denen des Erkennens deutlich. Zum anderen stellt Abs-

232 Vgl. ALLOA, EMMANUEL: »George Didi-Hubermann«, in: BUSCH, KATHRIN und DÄRMANN, IRIS (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich*, München: Fink 2011 (Eikones), S. 139–152, hier S. 147.

233 DAMISCH HUBERT: *Der Ursprung der Perspektive* (1993), übers. von JATHO, HEINZ, Zürich: Diaphanes 2010, S. 458.

traktion eine Charakteristik dar, die – wie die Ausführungen zeigen werden – Sprache und Bild in besonderem Maße teilen.

Das Begriffspaar »Abstraktion und Einfühlung« ist wesentlich durch den Kunsthistoriker Wilhelm Worringer geprägt. Worringer akzentuiert jedoch stärker den »Abstraktionsdrang«, durch den das Kunstschaften menschheitsgeschichtlich motiviert werde. Wenngleich es Worringer nicht darum geht, das Kunstwerk – und im engeren Sinne das Bild – als Erkenntnismedium zu argumentieren, so stellt er an ihm doch die schöpferische Leistung heraus, die das Kunstwerk zu einer reflexiven Form der Selbstbehandlung des Menschen macht. Noch expliziter als Worringer beschreibt Hans Jonas das Bild als ein primäres Erkenntnismedium des Menschen. Es handelt sich um eine Anthropologie, die im Nachzeichnen der Erkenntniswege vor der sprachlichen Entwicklung auf Bilder trifft. Von dieser Ursprungserfahrung ausgehend sucht sie die Bezogenheit der Sprache und des Denkens auf die frühen Bilder zu belegen. Das Bildermachen/Bildersehen sei »die erste Form theoretischer Wahrheit – der Vorläufer verbal beschreibender Wahrheit, die ihrerseits der Vorläufer wissenschaftlicher Wahrheit ist.«²³⁴ Das Bild besitze gegenüber der Sprache aufgrund seiner »relativen Einfachheit« hermeneutische Vorteile, sei aber ein Phänomen, das schwerer fassbar sei.²³⁵ Jonas bezeichnet den Menschen als »Homo Pictor« (s.o.), der, mit diversen Vermögen ausgestattet, ein bildmachendes und bilderkennendes Wesen sei. Aufbauend auf seiner Fähigkeiten Ähnlichkeitkeiten wahrzunehmen, komme es im Bildschaffen zu einem Entwurf, der gezielt Aspekte der Bildvorlage oder des Modells weglasses. Jonas bezeichnet dies als »die Freiheit des Bildens«. Diese Fähigkeit ermögliche es ihm, nie »so gesehene Aspekte eines Gegenstands in der »Freiheit der Übertragung« zu vergegenwärtigen oder gar zu erfinden. Die Bildentwürfe des Menschen verdeutlichten sein Abstraktionsvermögen, wie seinen Erfindergeist.

»Aber von allem Anfang sind Abstraktion und Stilisierung dem bildlichen Vorgang inhärent, indem die Forderungen der Ökonomie sich mit der Freiheit der Übertragung begegnen; und in der Ausübung eben dieser Freiheit kann die Norm des Gegebenen auch gänzlich verlassen werden für die Schöpfung nie gesehener Formen: das Bildvermögen öffnet den Weg zur Erfindung.«²³⁶

Die Ableitung zum Bild als Erkenntnismedium erfolgt über eine Beschreibung der menschlichen Vermögen. So argumentiert Jonas das Bild als Erkenntnismedium über die menschliche Abstraktionsleistung, die dem Bildschaffen zugrunde liegt und betont insbesondere die Vielschichtigkeit des Sehens (zwischen Anblick und Vorstellung): »Gesicht ist das hauptsächliche Sinnesmedium sekundärer Darstellung, weil es nicht nur der Haupt-Gegenstandssinn, sondern auch die Heimat der Abstraktion ist.«²³⁷

²³⁴ JONAS, HANS: »*Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens*«, S. 121.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 106.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 110. »Aber von allem Anfang sind Abstraktion und Stilisierung dem bildlichen Vorgang inhärent, indem die Forderungen der Ökonomie sich mit der Freiheit der Übertragung begegnen; und in der Ausübung eben dieser Freiheit kann die Norm des Gegebenen auch gänzlich verlassen werden für die Schöpfung nie gesehener Formen: das Bildvermögen öffnet den Weg zur Erfindung.«

²³⁷ Vgl. ebd., S. 111.

Jonas spricht der Wahrnehmung generell (wie auch Husserl) einen »eidetischen Gehalt«²³⁸ zu. Denn aufgrund des menschlichen Vermögens, Ähnlichkeiten wahrzunehmen, sei der Mensch in der Lage, »das Eidos vom Dasein zu trennen oder die Form vom Stoff«²³⁹. Im Wiedererkennen einer Sache zeige sich die Leistung der Abstraktion verdoppelt, da sie das Gegenständliche nicht nur auf das Wesentliche reduziere und dupliziere, sondern auch konstant halte. Das Bildvermögen baue auf diesen Vermögen auf und in ihm werde eine »neue Ebene der Mittelbarkeit« erreicht:

»Das Bild wird losgelöst vom Gegenstand, d.h. die Anwesenheit des Eidos wird unabhängig gemacht von der des Dinges. Das Sehen bereits enthielt ein Zurücktreten von der Andringlichkeit der Umwelt und verschaffte die Freiheit distanzierten Überblicks. Ein Zurücktreten zweiter Ordnung liegt vor, wenn Erscheinung als Erscheinung ergriffen, von der Wirklichkeit unterschieden und, mit freier Verfügung über ihre Anwesenheit, interpoliert wird zwischen das Selbst und das Wirkliche, dessen Anwesenheit nicht frei verfügbar ist.«²⁴⁰

In dieser Argumentationslinie wird das Bild implizit zu einem Erkenntnismedium erhoben. Und zwar indem es wesentliche Aspekte einer Sache bildlich festzuhalten vermag, sie aus der Zeitlichkeit löse und einen Betrachter zu sich in Distanz setze.²⁴¹ Über die ›Abstraktion‹ als Prozess des Weglassens und Verdichtens, der Distanznahme und der Neuschöpfung begründet Jonas, dass das Bild ein (primäres) Erkenntnismedium darstellt. Die Seite der ›Einfühlung‹, die das Bildermachen wie das Bildersehen gleichermaßen konstituiert – und dies bringt die Erlebensexploration der Narziss-Darstellung deutlich zur Anschaugung – scheint in dieser Argumentation weitestgehend ausgeblendet. Ein Bild mache nach Jonas »bis zu einem gewissen Grade tatsächliche Erfahrung überflüssig, indem es etwas von ihrem wesentlichen Gehalt ohne sie verfügbar macht.«²⁴²

Die Frage nach Erkenntnis im Verhältnis zur Empfindung diskutiert auch der Psychologe Erwin Straus in seinem Standardwerk ›Vom Sinn der Sinne‹. Wie Jonas betont er Abstraktionsvorgänge als Grundlage von Erkenntnis. Erkenntnis erfordere Distanzbewegungen, insbesondere die der Selbstdistanz, die ein Abstrahieren vom momentan Gegebenen ermöglichen und somit zu Voraussetzung für Erkenntnis werde. Erst dann würde etwas, das in der Empfindung ›für mich ist‹ zu einer allgemeinen und zeitresistenten Aussage über das ›so-sein‹.«²⁴³

²³⁸ Vgl. ebd., S. 117.

²³⁹ Ebd., S. 116.

²⁴⁰ Ebd., S. 119.

²⁴¹ Ebd., S. 112. »Aus solcher zeitlosen Gegenwart begegnet das Bild dem zeitgebundenen Betrachter in einer Anwesenheit, die ebenso den Schatten des eigenen Werdens von sich getan hat, wie sie dem Werdefluß des Beschauers enthoben bleibt.« Diesen Zug beschreibt Worringer als eine Form der Raum-Zeiterlösung, die der Entäußerungs-Funktion des Bildes zugrunde liege (s.o.)

²⁴² Ebd., S. 120.

²⁴³ Vgl. STRAUS, ERWIN: *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie* (1935), Berlin-Göttingen-Heidelberg: Springer 1956, S. 329ff.

»Die Erkenntnis strebt dahin, die Dinge so zu fassen, wie sie an sich sind. Gesetzt nun, sie würden für einen Augenblick unverhüllt in solcher Gestalt sichtbar, wie sie an sich sind, wir hätten doch noch keine wahre Sicht von ihnen. Alles Gesehene wäre doch dem Augenblick des Sehens verhaftet. Darum ist jene Annahme, die Dinge könnten sich unserem Blick so zeigen, wie sie an sich sind, widersinnig. Die Auflösung der perspektivischen Verzerrung, der zeitlichen sowohl der räumlichen fordert, daß ich mich als Erkennender gleichsam von mir selbst löse.«²⁴⁴

Wenngleich Straus nicht vom Bildersehen im engeren Sinne spricht, wird in diesem Zitat deutlich, wie wenig ›Erkennen‹ der Autor dem ›Sehen‹ zutraut, da es dem Augenblick verhaftet sei. Interessanterweise gilt gleiches nach Straus auch für die Sprache. Sie müsse, um als Erkenntnismedium zu gelten, die Zeitlichkeit von sich abstreifen: »Das Wort muss von dem Akt des Sprechens, der Gedanke von dem Prozeß des Denkens abgelöst werden können.«²⁴⁵ Trotz dieser Verbindung wird in den weiteren Ausführungen deutlich, dass Straus diese Abstraktionsleistung einzig dem Denken und der Sprache zutraut. Während das ›Sehen‹ – und mit ihm implizit das Bildmedium – Erkenntnis geradezu ausschließe, liege allein in der Sprache die Möglichkeit sich »vom Dasein in der Perspektive des Augenblicks« und vom »Mitvollzug« zu lösen.²⁴⁶ Tatsächlich impliziert diese Position eine Trennung des Erkenntnis-Subjekts vom Erkenntnis-Objekt, die im Gesamtwerk von Straus zugleich stark angefochten wird.²⁴⁷ Gegen derartige Festigkeiten, die den Prozess und den Mitvollzug von *der* Erkenntnis abschneiden, richten sich (neben Straus selbst) auf unterschiedliche Weise Hegel und Nietzsche in ihrer umfassenden Metaphysik- und Positivismus-Kritik (s.o.).

Es lässt sich festhalten, dass der »Mitvollzug« des Betrachters – implizit oder explizit – vielfach Grund ist, dem Bild die Erkenntnisleistung abzusprechen (s.o.). Das Hineingeraten in ein Medium wird jedoch aus der hier gewählten Perspektive nicht zu einem Ausschlusskriterium, das Bild als Erkenntnismedium anzuerkennen. Vielmehr entspricht das Mitvollziehen im Forschungsprozess dem konstruktivistischen Paradigma, das den Forscher als einen unablässbaren Teil des Forschungsprozesses konzipiert. Das methodische Gebot der Mitbewegung (in phänomenologisch fundierten Wissenschaften) fordert geradezu den Mitvollzug, um dem Gegenstand der Exploration gerecht zu werden. Zugleich würde in einer einseitigen Forschungsrichtung, die nur mit-

²⁴⁴ Ebd., S. 330.

²⁴⁵ Ebd., S. 331.

²⁴⁶ Ebd., S. 332.

²⁴⁷ Vermutlich gründet sie auf der Hartnäckigkeit, mit der sich ein Erkennen vom Erfahren abheben will – zurückzuführen auf die Tendenz des Menschen, über sich hinauswachsen, sprich etwas außerhalb der eigenen Lebensvollzüge erkennen zu wollen. So finden sich allorts Festigkeiten, die den Prozess und Mitvollzug abschneiden – und zwar nicht nur auf Seiten der auf positivistischem Denken sich aufbauenden Schulen, sondern auch in den phänomenologisch-fundierten Denkschulen: so innerhalb der Psychologie nicht nur in der Elementenpsychologie und dem Behaviourismus, sondern auch bei den Gestaltpsychologen im Haltmachen bei »Endgestalten«, in der Psychoanalyse in Form einer kausalen Rückführung der Störungsform auf ein bestimmtes Ur sprungserlebnis, im Rückgriff qualitativer Psychologie auf »unsterbliche« Ideen, die sich in anderer Terminologie als Eidos, Wesenskern, Urbild, Grundqualität oder in zeitüberdauernden Grundkomplexen wiederfinden.

vollzieht, aber keine Distanz zum Untersuchungsgegenstand erlaubt, keine Erkenntnis gewonnen. Und hier schließt sich der Kreis zur Theorie und Methode, die dieser Arbeit zugrunde liegt: Mitbewegung und Konstruktion sollten sich im Forschungsprozess nicht nur die Waage halten, sondern aufeinander bezogen bleiben (s.o.). Ganz im Sinne der methodischen Paradigmen, die Goethe (als Vordenker der Phänomenologie) seinen Forschungsgegenständen entnimmt, befindet sich auch diese Untersuchung des Narziss-Bildes in einem Übergang zwischen einem Untersuchungsgegenstand und einem Erkenntnismedium. Bezeichnenderweise zeigen die methodischen Paradigmen wissenschaftlicher Forschung, die der Konstruktion und Mitbewegung, die Fitzek in seiner Habilitationsschrift²⁴⁸ herausarbeitet, eine starke Nähe zu der Polarität von Abstraktion und Einfühlung, die Worringer aufspürt, um das Kunstschaffen des Menschen zeitgeschichtlich zu verorten. Mitbewegung erfordert Einfühlung, sowie der Konstruktion einer Sache ein Wegdenken/Abstrahieren vom Gegenständlichen zugrunde liegt. Diese Bewegungen erinnern an die Extrempole, Verschmelzung (Mitbewegung/Einfühlung) und Erstarrung (Konstruktion/Abstraktion), im Bilderleben der Narziss-Darstellung.

Das von Worringer entdeckte Verhältnis bezieht sich insofern auf das Betrachten eines (jeden) Bildes, da in ihm eine Abstraktion vom Gegenstand – im Bild als ein Wegsehen oder Wegblenden – zugrunde liegt, ebenso wie eine Einfühlung in den Gegenstand – als ein haptisches Hineingreifen oder Sich-Hineindenken. Die Einfühlung meint also den Mitvollzug, so wie die Abstraktion ein Allgemeines beschreibbar macht, das vom Betrachter ablöst. Erstarren und Verschmelzen können als Extrempole von Abstraktion und Einfühlung gelten – und auf Erkenntnis bezogen – vergleichbare Verkehrungen aufzeigen, in die eine einseitige Forschungsweise führt. Dieser Zusammenhang verwundert nicht, da das Narziss-Bild – abgesehen von seiner Selbst-Bild-Thematik, die sich im Bilderleben als eine Spiegelbilderfahrung niederschlägt – (allgemeine) Wege und Kehrseiten von Erkenntnis ins Bild rückt (vgl. Kapitel 4.1.).

Zurückkommend auf den Bild-Sprach-Vergleich, so wurde bei Straus deutlich, dass die Forderung den Prozess und Mitvollzug abzuschneiden, um von Erkenntnis zu sprechen, sowohl beim >Sehen< von Dingen, als auch in Denkprozessen ein schwieriges Unterfangen bildet. Jonas argumentiert die Nähe zwischen Bild und Sprache, indem er betont, dass beide Medien vom Gegenstand abstrahieren, um Erkenntnisse von Welt zu generieren:

»In der äußereren Darstellung ist ferner das Bild mitteilbar geworden, der gemeinsame Besitz aller, die es anschauen. Es ist eine Objektivierung individueller Wahrnehmung, vergleichbar derjenigen, die in verbaler Beschreibung vollbracht wird. Wie sie dient es der Kommunikation und kommt gleichzeitig der Wahrnehmung selber, oder dem Wissen, zugute. Denn im Bemühen, Teil für Teil nachzubilden, was in der Erscheinung gleichzeitig ist, wird das Sehen ebenso wie im Prozeß der Beschreibung gezwungen,

248 Vgl. FITZEK, HERBERT: *Inhalt und Form von Ausdrucksbildungen als Zugangswege zur seelischen Wirklichkeit.*

zu scheiden und zueinander ins Verhältnis zu setzen, was es erst alles zusammen hatte.«²⁴⁹

In diesem Zitat betont Jonas das Implizite, das der Welt anhaftet und verweist damit auf die Wirklichkeitsbehandlung, die Bild und Sprache teilen. Wie Jonas, so stellt auch Waldenfels die Nähe zwischen der Sprache und den Bildern der Kunst heraus. Im Unterschied zu Jonas betont er jedoch beide Seiten – mit Worringer gesprochen – die der Abstraktion und Einfühlung oder bezogen auf das Bilderleben die des Verschmelzens und Erstarrens. So beschreibt er, wie sich der Betrachter oder Leser im jeweiligen Medium Bild oder Sprache »verfangen« bzw. »hängenbleiben« könne. Im Falle des Bildes meint dies: nicht zur Darstellung durchzudringen bzw. sich das Bild nicht mehr gegenüberstellen zu können.

»So wie die Intentionen des Schreibens und Lesens durch das Sprachmedium hindurch auf das Besprochene gehen oder aber sich in der Dichte der Sprache verfangen kann (vgl. Husserliana IV, S. 240), so kann der Bildblick durch das Bildmedium hindurch auf das Abgebildete zielen oder in der Dichte des Bildes hängenbleiben. Das künstlerische Bild bewegt sich also zwischen den Extremen eines puren Fremdbildes und eines puren Selbstbildes; auf diese Weise entsteht ein Bildraum, der dem Sprachraum bzw. dem espace littéraire entspricht.«²⁵⁰

4.3.4 Die Potentialität des Bildes in Abgrenzung zu Sprache

Während Jonas (und Waldenfels implizit) das Bild als Erkenntnismedium in seiner Korrespondenz zur Sprache beschreiben, so argumentieren andere Bildtheoretiker das Bild in seiner besonderen Potentialität in Abgrenzung zur Sprache (Didi-Hubermann, Damisch, Imdahl, Boehm). Über einen Umweg – nämlich der Frage, wie sich ein Kunstwerk wissenschaftlich erklären lässt – tritt diese Potentialität deutlich hervor. Sie betrifft die Frage der sprachlichen Übersetzung eines Bildmediums (z.B. in Form einer Bildbeschreibung), ebenso wie die Erklärung des Bildes über sprachliche Quellen.

Aus der hier vertretenen Sicht ordnen ikonographisch-ikonologische Bildanalysen das Bildmedium der Sprache zu stark unter – so als könnte ein Bild nicht etwas Anderes, das jenseits der Quellen und Symbole, auf das es sich bezieht, zur Anschauung bringen (vgl. Teil I, Kapitel 3.3.). Dass Bilder dem widersprechen etwas einfach zu bebildern oder gar 1:1 wiederzugeben, wurde ausführlich erörtert.²⁵¹ Gleichermaßen wie Bilder der Möglichkeit einer abbildenden Wirklichkeit widersprechen, so widersetzen sie sich einer einfachen sprachlichen Übersetzung. Sie sind Erkenntnismedien, weil sie uns »gewusste« Dinge anders sehen lassen (vgl. Kapitel 4.3.2). Die Sprache vermag das

²⁴⁹ JONAS, HANS: »Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens«, S. 120.

²⁵⁰ WALDENFELS, BERNHARD: »Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl«, S. 238.

²⁵¹ Wenn Bilder aus psychologischer und phänomenologischer Sicht Selbstbilder sind (siehe Kapitel 3.2.2), so wird am Narziss-Bild deutlich, wie sehr sich ein solches Selbstbild vom Spiegelbild im physikalischen Sinne unterscheidet. Das Narziss-Bild lässt diesen Unterschied in selbstreflexiver Art spürbar werden. Auf einer Metaebene spiegelt es den Wettstreit zwischen dem (gemaltem) Bild und Spiegel (siehe Kapitel 3.2.3).

auch, jedoch auf andere Weise. Dies unterstreicht der Satz McLuhans, dass die Medien, durch die hindurch wir die Wirklichkeit erfahren, ihre Gegenstände transformieren.²⁵² Wenn ein Bild, wie im Falle der Narziss-Darstellung, einen literarischen Text zur Grundlage hat, so hat das Bild mit dem Text zunächst lediglich ein gemeinsames Sujet. Die Interpretation eines Bildes, die sich ausschließlich auf einen Text stützt, der explizit oder implizit einen Hintergrund des Bildes darstellt, kann den Blick auf die medialen Qualitäten des Bildes versperren. Eine solche Sichtweise nimmt, mit Boehm gesprochen, das Bild als Abbild des Textes in Gebrauch und »übersieht« wortwörtlich das Bild.²⁵³

Ein Argument gegen das Bild als Erkenntnismedium im Vergleich zur Sprache wurde als seine mangelnde *Diskursivität* (vgl. Kapitel 4.4.2) benannt. Einem Bild könne man nicht widersprechen. Dem wiederum liegt die Vorstellung zugrunde, Bilder zeigten eindeutig, was sie sind und was sie zur Darstellung bringen. Indem sie Wirklichkeiten setzten, könne man diese nicht mehr diskutieren. Das Diskutieren wiederum ist eine sprachliche Form, die das Betrachten eines Bildes nicht zwingend erfordert. Ein Bild dagegen lässt sich betrachten, ohne ein Wort darüber zu sagen. Gegenüber der Sprache liegt jedoch die Diskursivität des Bildes in anderen Qualitäten begründet. Es ist diskursiv, indem es entscheidende Aspekte uneindeutig/unentschieden hält. Das Narziss-Bild dient wieder als Anschauungsbeispiel: Indem es die Augen des Betrachters im Bild überschattet, hält es einen entscheidenden Moment des Bildes, den Blick, verdeckt und führt den Betrachter in eine Reflexion darüber, welche Rolle er in der Betrachtung spielt und was es mit dem Bild auf sich hat. Indem es diesen Bedeutungsspielraum eröffnet und hierüber eine Wahrnehmungsreflexion in Gang setzt, lässt es seinen Betrachter nicht nur die Dinge *neu* sehen, sondern diese in entscheidenden Aspekten *offen*. Damit wird es dem performativen Anspruch von Wissenschaft gerecht, wie er sich in einer frühen Form bei Platon in seiner Kritik am geschriebenen Wort findet.²⁵⁴ In diesem Zusammenhang kann man mit der Bildexploration des Narziss-Bildes sagen, dass Platon das Medium unterschätzt hat. Insbesondere der Prozess der Bilderfahrung, der das Bild erst zum Bild macht, zeichnet das Bild als Morphologie aus.²⁵⁵ Zugleich hält ein Bild nicht alles offen. Wie oben gezeigt gelangt es, wie die sprachliche Reflexion, zu ›Positionen‹. Am Beispiel des Narziss-Bildes: Es hat das Sehen/Erkennen von Wirklichkeit zum Thema und bezieht, wie oben gezeigt, eine erkenntnikritische Position (vgl. Kapitel 4.2). Damit scheint auch die Forderung an Wissenschaft erfüllt, eine (selbst-)kritische Haltung gegenüber den gewonnenen Erkenntnissen zu wahren bzw. auf die Grenzen der gewählten Methode im Verhältnis zu ihrem Gegenstand hinzuweisen. In dieser Weise thematisiert das Narziss-Bild seine Grenzen als Bildmedium.

Neben der *Diskursivität* (1) die Bild und Sprache als Erkenntnismedien auf unterschiedliche Weise innewohnt, ist noch eine Bildcharakteristik zu betonen, die das Bild

²⁵² Vgl. MC LUHAN, MARSHALL: *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects* (1967), hg. v. FIORE, QUENTIN, 4. Aufl., Leipzig: Tropen 2016.

²⁵³ Vgl. BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 43.

²⁵⁴ Vgl. HELMES UND KÖSTER (Hg.): *Texte zur Medientheorie*, S. 28.

²⁵⁵ Vgl. GADAMER, HANS-GEORG: »*Bildkunst und Wortkunst*«, S. 96.

gegenüber der Sprache auszeichnet. Inwieweit diese Eigenschaft das Bild zum Erkenntnismedium macht, wird im Anschluss diskutiert. Nach Imdahl besteht die Besonderheit des Bildmediums im Gegensatz zur Sprache u.a. in der szenischen *Simultanität* (2), in der sich komplexe Verhältnisse in ihrem Zusammenwirken auf einen Blick zeigen. Imdahl betont, dass sich eine solche »nur bildmögliche Simultanität« nicht in eine Narration zurückübersetzen lasse.²⁵⁶ Er zeigt dies eindrücklich an einem Fresko von Giotto in der Arena-Kapella in Padua, das die Gefangennahme Christi zum Thema hat. Jesus wirkt zugleich durch den Mantel von Judas ganz eingenommen und zugleich schaut er auf Judas herab. Die Sprache liefere, so Imdahl, kein Wort, das diese im Bild anschaulich werdende Unterlegenheit und Überlegenheit in einem bezeichnen könne.²⁵⁷

Ein Bild lässt Prozesse erkennen und führt in einen Prozess und zugleich zeigt es dies alles in einer Momentaufnahme. Salber hat dies als eine »Entwicklung in sich« beschrieben.²⁵⁸ Im Falle des Narziss-Bildes zeigt das Bild vieles in einer Gleichzeitigkeit: das Festhalten wie auch das Entgleiten des Bildes, das Sehen und Berühren des Bildes. Die Simultanität des Bildes macht auf die Komplexität unserer Wirklichkeit aufmerksam, die im Sprachmedium schwerer fassbar ist als im Bildmedium. Das Geschichtenerzählen des Menschen stellt eine Bewältigungsform dar, dieser Komplexität ›Herr‹ zu werden und dieses ›Indem‹ der Bezüge in ein verträgliches Nacheinander zu überführen. In dieser Weise ließe sich diskutieren, welches der Medien gegenüber der Wirklichkeit, die durch sie neu besehen, hervorgebracht und behandelt wird, künstlicher bzw. realitätsnäher ist.²⁵⁹ In der Betrachtung des Narziss-Bildes wird die Simultanität, das beschriebene ›Indem‹ oder die Gleichzeitigkeit als unverträglich erlebt – so wie es sich zeigt, ist es nicht haltbar – und ruft das Geschichtenerzählen als Bewältigungsform auf den Plan. Als Erkenntnismedium regt das Narziss-Bild dazu an, den Paradoxien der Wirklichkeit zu begegnen: etwas ist *gleichzeitig* schön und hässlich, vollständig und lückenhaft, anziehend und abstoßend, Idealbild und Alltagsszene. Das Ineinanderwirken von Anblick und Vorstellung, sowie das Begreifen von Welt als ein Sehen und Ertasten macht auf die Gleichzeitigkeit dieser Vorgänge im Erkennen von Welt aufmerksam.

Etwas in seiner *Ambiguität* (3) zugleich wirksam zu sehen, das zugleich wirksam ist, macht das Bild in der hier vertretenen Auffassung zu einen Erkenntnismedium. Denn es handelt sich um eine reflexive Form des Sehens, das sich vom alltäglichen Wahrnehmen der Dinge abhebt. Diese Wahrnehmung ist, wie es Waldenfels in seiner Differenzierung der Bildhaftigkeit der Dinge von den Bildern der Kunst heraushebt, ebenfalls bildhaft, aber nicht in der gleichen Weise reflexiv, diskursiv und explizit wie das Bild, welches ein solches ›Indem‹ der Bezüge nicht nur zur Anschauung bringt, sondern es in entscheidenden Aspekten offen hält. Nach Imdahl habe das Bild die Eigenschaft »ein eigentlich Unanschauliches« zu repräsentieren.²⁶⁰ Es wird zu einem exklusiven Me-

²⁵⁶ Vgl. IMDAHL, MAX: »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, S. 308.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 312.

²⁵⁸ Vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 110f.

²⁵⁹ Diese allgemeine Bewältigungsform gegenüber der Komplexität von Welt, das Geschichtenerzählen, stellt eine Umgangsform mit dem Konstruktionsproblem des Bildes dar. Nur dadurch, dass Geschichten komplexe Wirklichkeiten wieder in einen Fluss bringen, sind sie gegenüber dem Bild wirklichkeitsnäher. Bezogen auf den Komplexitätsgrad ist es das Bild.

²⁶⁰ Vgl. IMDAHL, MAX: »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, S. 313.

dium der Erkenntnis, da es nicht nur sichtbar macht, was im Alltäglichen verborgen bleibt, sondern der Fremdartigkeit der Welt, seiner Unsichtbarkeit und seines stetigen Wandels begegnet. Merleau-Ponty beschreibt dies aus der Perspektive des Malers:

»Wir vergessen ständig die flüssigen und äquivoken Erscheinungen und begeben uns durch sie hindurch unmittelbar zu den Dingen, die von ihnen präsentiert werden. Der Maler kümmert sich gerade um das, macht gerade das zu einem sichtbaren Gegenstand, was ohne ihn im je einzelnen Bewusstseinsleben eingeschlossen bliebe: die Vibration der Erscheinungen, die die Wiege der Dinge ist. Dieser Maler ist nur von einem ergriffen: von der Fremdartigkeit der Dinge, kennt nur ein einziges Gefühl: das der stets neu beginnenden Existenz.«²⁶¹

Tatsächlich zeigt das Narziss-Bild sehr deutlich all das, was nicht fassbar und nicht erkennbar ist, im Versuch sich in einem Bild zu sehen. Es führt seinem Betrachter die eigene, nicht haltbare Bildkonstruktion vor Augen. Seine Erkenntnisleistung liegt paradoxerweise darin, Sichtbarkeit als solche zu hinterfragen und das Unsichtbare unserer Welt als das Nicht-Sichtbare bildlich festzuhalten, also sichtbar zu machen.²⁶² Das Narziss-Bild bringt, indem es sich selbst als Bild spiegelt, exemplarisch diese allgemeine Erkenntnisleistung des Bildes hervor.

4.3.5 Reflexion einer Bilduntersuchung

Abschließend soll das Bild als Erkenntnismedium vor dem Hintergrund des hier gewählten Vorgehens, der Überführung einer Bilderfahrung in Beschreibung, diskutiert werden. Offensichtlich erfordert das Hervorbringen wissenschaftlicher Erkenntnis das Sprachmedium. Die Studie dient hier als ein Anschauungsbeispiel. Denn sie expliziert ihre Erkenntnisse, die sie über ein Bild gewinnt, durch Beschreibungen. Die (relative) Autonomie des Bildmediums und seine Eigenart, Erkenntnisse hervorzubringen, erfordern Übersetzungen ins Sprachmedium. Das implizite Wissen und die implizite Diskursivität des Bildes rufen nach sprachlichen Explikationen. Diese Übersetzungsnotwendigkeit diskreditiert das Bild allerdings nicht als Erkenntnismedium oder lässt es zu einem bloßen Hilfsmittel oder Initiator sprachlicher Denkprozesse werden. Die unterschiedliche Akzentuierung der Erkenntnisthemen im Narziss-Mythos durch die Erzählung und das Bild mitsamt seiner Übersetzung in Beschreibungen unterstreicht vielmehr das jeweils unterschiedliche Potential der Erkenntnismedien.

Das Vorgehen, als eine Explikation des Impliziten verstanden, soll hier über die Erkenntnisschritte der Studie noch einmal kurz skizziert werden: Ziel der Studie war es, die Wirkung des Narziss-Bildes jenseits aller theoretischen Überformungen zu explorieren, um – in einem zweiten Schritt – zu eruieren, was dieses Bild mit den Erkennensmythen unseres Abendlandes zu tun hat und warum in ihm ein Emblem der epistemischen Kraft des Bildlichen gesehen wird (vgl. interdisziplinärer Diskurs, dargelegt in der Einführung). Der Nachhall der aufgeworfenen philosophischen und erkenntnistheoretischen Fragen im Bilderleben der Betrachter gibt Hinweise hierauf (vgl.

²⁶¹ MERLEAU-PONTY, MAURICE: »Der Zweifel Cézannes (1948)«, *Sinn und Nicht-Sinn*, München: Fink 2000, S. 11-33, hier S. 18.

²⁶² Vgl. WALDENFELS, BERNHARD: »Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl«, S. 244.

Kapitel 1 und 2). Die Feststellung, dass im Bilderleben Reflexionen Teil des Bilderlebens sind, bestätigt die Annahme, dass sich Erfahren und Erkennen in einem gleitenden Übergang befinden und dass ein Bild wie die Narziss-Darstellung eine solche Verbindung erfahrbar macht. Die Beschreibungen befinden sich also im sanften Übergang zur Erfahrung *mit* dem Bildmedium und einer Reflexion *über* das Bildmedium. Dieser Übergang ist nicht methodisch vorbestimmt, sondern röhrt von den Ansprüchen dieses spezifischen Gegenstands her. Aus epistemologischer Perspektive macht diese gleichzeitige ›Nähe‹ und ›Distanz‹ zum Gegenstand, die das Narziss-Bild als prototypische Bilderfahrung (siehe Kapitel 3) herstellt, das Bild zu einem zumindest fragwürdigen Erkenntnismedium. Unter wissenschaftlichen Paradigmen, die Distanz und Objektivität vom Forschungsprozess fordern und Nähe weitestgehend auszuschließen suchen, würde das Bild nicht als Erkenntnismedium gesehen. Demgegenüber stehen einschlägige Bildtheorien phänomenologischen Einschlags (darunter: Hubert Damisch, George-Didi-Hubermann, Gottfried Boehm, Bernhard Waldenfels), die das epistemische Potential des künstlerischen Bildes betonen. In diese Beschreibungen fügt sich das Narziss-Bild als prototypische Bilderfahrung gut ein: Es lässt den Betrachter in eine körperlich-sinnliche Reflexion seiner Kernthemen, wie des Mediums selbst treten und eröffnet hierüber eine Metaebene. Aufgrund seiner Unsichtbarkeiten erweist es sich als genügend ›erkenntnisoffen‹. Seine dialektische Struktur, seine Ambiguität und anschauliche Negativität als Schattenhaftigkeit lassen seinen Betrachter in eine Auseinandersetzung treten, die sich auf der Höhe eines wissenschaftlichen Diskurses bewegt. Da es sich selbst als Erkenntnismedium reflektiert und (in Form eines immanenten Ikonokasmus) in Frage stellt, entspricht es dem Anspruch an Wissenschaft, auf die eigenen Begrenzungen in der Exploration von Wirklichkeit hinzuweisen. Gleichzeitig nimmt es durch die verschiedenen Ebenen des Erkennens – mal als Reflektion des Bildmediums und seiner Beschaffenheit i.w.S., mal als Vorführen der Erkenntniswege, mal als Verneinung seines hybriden Erkenntnisanspruchs, sich (oder die Welt) darin ganz zu sehen – eine bestimmte, einer wissenschaftlichen Position analoge Haltung ein.

Im Hinblick auf das Forschungsdesign dieser Studie stellt das Ausloten der epistemischen Gehalte des Bildes eine reizvolle Fortsetzung bzw. Überschreitung der empirisch, psychologisch-morphologischen Bildwirkungsanalyse dar. Die Analyse bringt hervor, dass die theoretischen Gehalte des Bildes nicht ganz unabhängig von seiner Wirkung sind – also nicht nur hinter und nach einer Bildwirkungsanalyse ihren ›Platz‹ haben. Das zeigen die vielfachen Verbindungen und Querverweise zum Erleben der Betrachter. Und dennoch: das Vorgehen bedarf einer Beschreibung, um diese Erkenntnisse explizit zu machen. Inwiefern lässt sich die Erkenntnis – zum Beispiel, dass Bilder Medien der Erkenntnis sind – anders als im Sprachmedium festhalten?

Die Antwort auf diese Frage ist keine einfache: Denn es geht in der Explikation nicht ohne Sprachmedium, aber umgekehrt, zumindest in dieser Untersuchung, nicht ohne Bild. Und hier nimmt das Bild eine besondere Stellung ein: Es ist Gegenstand der Untersuchung, das sich mittels eines anderen Mediums beschreiben lässt. So erfahren wir etwas *über* das Narziss-Bild. Es ist aber auch Mittler von Erkenntnis, also im engeren Sinne Medium – denn ohne dieses Bild ließe sich die Bildproblematik des Narziss-Mythos nicht derart verdichtet, zugespitzt und sinnlich nah erfahren/beschreiben. Die Bilderfahrung vertieft das Verständnis der Thematik und reichert die Erkenntnisgehal-

te, die *mittels* der Bilderfahrung gewonnen werden und sich ebenfalls aus der Erzählung schöpfen lassen, nicht nur an, sondern ermöglicht einen neuen Blick. Zum anderen lassen sich *am* Bild die medialen Eigenschaften von Bildern generell diskutieren. Indem es die Frage danach, was der Betrachter ist, mit der Frage verbindet, was das Bild ist, entwickelt sich die Erkenntnisthematik aus der Bilderfahrung heraus. Von diesen beiden Seiten her, diskutiert es sich selbst als Erkenntnismedium in einem dialektischen Für- und Wider. Mit dieser Perspektivität des Gegenstands, die im Übrigen den verschiedenen Wendungen der Spiegelerfahrung des Betrachters entspricht²⁶³, erfordert es in seiner umfassenden Exploration die hier gewählte Form des Perspektivwechsels: Von der Bilderfahrung zur Bildreflexion. Und damit sind wir wieder am Anfang der Studie: Es handelt sich um ein Bild, das in besonderer Weise das Medium seiner Exploration hinterfragt.

263 Die Spiegelung vollzieht sich am Bild, mittels des Bildes, sowie aus der Perspektive des Betrachters und als Selbstbetrachter

