



## Die Erfindung der Malerei – Caravaggios Narciss

In der Einführung seiner Schrift *Della Pittura* schreibt Leon Battista Alberti, dass „jede Art von Schönheit, die du in den Dingen findest, aus der Malerei geboren ist. Deshalb pflegte ich im Kreis meiner Freunde gerne zu sagen, dass der zu einer Blume verwandelte Narciss der Erfinder der Malkunst gewesen sei. Dass die Malerei die Blüte aller Künste ist, wird von der Fabel des Narciss wunderbar belegt. Denn was ist Malen anderes als mit der Kunst jene Oberfläche der Quelle zu umarmen, in welcher Narciss sein Bild sah?“

Mit dieser überraschenden Inversion eines langen Verdikts des Spiegels/der Spiegelung, legt Alberti eine neue Theorie der Kunst vor – Kunst, die Malerei wird zu einem Ort der Selbstbegegnung. Er gibt also keine Geschichte der Kunst, sondern er möchte die Kunst selbst in einem neuen Ansatz überdenken.

In der Metapher des Spiegels, der Spiegelung verweben sich ganz unterschiedliche, sogar gegenläufige Motive und Motivationen. Er wurde und wird zugleich als Instrument der Wahrheit und als Produzent von Illusionen, als Werkzeug des Teufels und als Symbol der göttlichen Inspiration gedeutet. Die Figur der Vanitas und die künstlerische Wiedergabe/Widerspiegelung sind im Bild des Spiegels ebenso enthalten wie die Auffassung des Universums als einem großen Spiegeltheater, in dem jedes Ding alle anderen spiegelt und

bedeuten kann.<sup>1</sup> Und natürlich ist mit dem Spiegel auch die Frage nach der Selbsterkenntnis verbunden. Im Spiegelbild kristallisieren sich basale Formen des Bewusstseins und der Selbstwahrnehmung. Etymologisch kreuzen sich im Wort Spiegel zwei Formen des Erkennens, das Spekulieren (von lat. *speculum*, der Spiegel) und das „Reflektieren“ (von lat. *reflectere*, (zurückwerfen)). Im Spiegel wird das Ich sich selbst sichtbar, verdoppelt sich und lässt so die eigene Existenz zum Rätsel werden, weil das Spiegelbild den Abgrund der Nicht-Identität, der Spaltung, der Differenz in der invertierten Abbildung aufreißt. Das Bild kommt aus dem Spiegel zurück, zugleich evoziert die Betrachtung im Spiegel, auf dieser glatten Fläche, die Alterität des Selbst. Der „Reflex, den die Dinge uns entgegenschicken, führt vor dem Spiegel in der der Verdinglichung zur Selbstentfremdung.“<sup>2</sup>

Der Spiegel kann aber auch dort vermitteln, wo ein unmittelbares Sehen und damit unmittelbare Erkenntnis nicht möglich ist. Im Topos des Spiegels der Natur, der Gott in seiner Schöpfung spiegelt, wird dieser Umweg über ein anderes, der Natur und auch die damit einhergehende Seinsminderung, die die Totalität fragmentiert, entfaltet. „Jetzt sehen wir nur ein undeutliches Bild wie in einem trüben Spiegel. Einmal aber werden wir Gott von Angesicht zu Angesicht sehen. Jetzt erkenne ich nur Bruchstücke, doch einmal werde ich alles klar erkennen, so deutlich, wie Gott mich jetzt schon kennt.“ (1. Korinther 12:13). Diese Suche nach Welt- und Selbsterkenntnis öffnet sich seit Augustinus auf die „speculatio, das Spekulieren, in dem der Mensch eine immerzu verlorene Integrität der Welt und die bildhafte Ähnlichkeit mit Gott wiederhergestellt findet“<sup>3</sup>. In der geschichtlichen Zeit bleibt die Erkenntnis fragmentarisches Stückwerk. Das Erkennen des Ganzen ist im Unterwegs des Lebens nicht möglich. Wie im Spiegel erscheint uns nur ein Abbild, ein Indirektes, ein Vermitteltes. Damit ist die Vorläufigkeit hin zur umfassenden Erkenntnis des Ganzen skizziert, eine Etappe hin zur Totalität. Der Blick in den Spiegel fordert damit auch die permanente Selbstkorrektur und die Verwandlung der Seele in die Ebenbildlichkeit, in ein Bild.

Was sieht man im Spiegel? Auch im Blick zurück auf die Geschichte konnte man sich lange nicht entscheiden, ob man im Spiegel auf die Realität oder auf Trug stößt, ob man Dinge oder Bilder sieht. Schein und Sein verwirren sich im Spiegel und das berührt natürlich auch die Kunst, die ja lange als Spiegel der Natur aufgefasst wurde, als Mimesis-Gebot zugleich Ballast und Aufgabe der Kunst. Platon befragt im *Staat* listig die Spiegelmetaphorik und damit auch den Status und Nutzen der Kunst, wenn er den Maler als Scheinproduzenten karikiert, der Schatten von Schatten produziert, der ohne weiteres durch jedermann, ausgerüstet mit einem Spiegel ersetzt werden könne: „... wenn du einen Spiegel nimmst und ihn überall herumträgst: alsbald wirst du da eine Sonne machen und was am Himmel ist, alsbald auch eine Erde, alsbald auch dich selbst und die übrigen Lebewesen, Geräte, Gewächse und alles vorhin Genannte.“<sup>4</sup> Der Maler gibt ein täuschend ähnliches Bild und

<sup>1</sup> Umberto Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 2002, S. 15

<sup>2</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, Jean Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris 1997, S. 243

<sup>3</sup> Nikolaus Largier (1999). Spiegelungen. Fragmente einer Geschichte der Spekulation. *Zeitschrift Für Germanistik*, 9(3), neue folge, 616-636, hier S. 616

<sup>4</sup> Platons *Staat*, In: Platon, *Sämtliche Dialoge*, Band V, Zehntes Buch, hrsg. von Georg Apelt, Hamburg 1988, S. 390

<sup>5</sup> Ebenda, S. 393

doch ist „die Nachahmungskunst also weit vom Wahren entfernt.“ Man kann wohl die Geschichte der Kunst als Antwort auf Platons Verdikt über die künstlerische Nachahmung lesen, als ein Bemühen um einen anderen Status als den der bloßen Widerspiegelung: Was ist die Kunst - Spiegel oder Lampe? „Daher kommt es anscheinend auch, daß sie alles herstellen kann, weil sie jeden Gegenstand nur wenig erfaßt und zwar in einem Bild. So wird uns der Maler z. B. einen Schuster, einen Tischler und die anderen Handwerker malen, ohne von der Kunst irgendeines dieser Leute etwas zu verstehen“.<sup>5</sup> Rauschenbergs Bett (*Robert Rauschenberg, Bett 1955, Combine Painting, Öl und Bleistift auf Kissen und Quilt*)



[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/robert-rauschenberg-bed-1955/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-rauschenberg-bed-1955/)

kann so auch als listiger Kommentar zu Platons Bestimmung des gemalten Bettes als scheinhaft gelesen werden: Er reflektiert die von Platon aufgerissene Differenz: „Die Malerei richtet sich sowohl auf die Kunst als auf das Leben – ich versuche in der Lücke dazwischen zu arbeiten.“ Wesenheit und Erscheinung, Idee und Bild, Original und Kopie, Ähnlichkeit und Differenz sind in andauernder Rivalität – ein Spiegelgefecht, das die Unterscheidung zwischen den Bildarten zu sichern sucht: „Die Abbilder sind Besitzer zweiten Ranges, wohlbegründete Bewerber, durch die Ähnlichkeit bestätigt; die Trugbilder sind die falschen Bewerber, die auf einer Ungleichartigkeit beruhen, eine wesentliche Perversion, eine Umlenkung implizieren. In diesem Sinne zweiteilt Platon den Bereich der Bilder-Idole: einerseits die Ebenbilder-Ikonen, andererseits die Trugbilder-Phantasmen. [...] Es geht darum, für den Sieg der Abbilder, der Ebenbilder über die Trugbilder zu sorgen, die Trugbilder zu verdrängen, sie im Grund angekettet zu halten, sie am Aufstieg an die Oberfläche zu hindern, daran, sich überall ‚einzuschleichen‘.“<sup>6</sup>Die Trugbilder des Spieglers und damit auch die

---

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, Platon und das Trugbild, In: Gilles Deleuze, Die Logik des Sinns, Frankfurt am Main 1993, S. 314

Scheinbilder der nachahmenden Kunst, ihre Verführungskraft müssen in Schach gehalten werden – die Vorspiegelung falscher *Tatsachen* wird zur Bürde der Kunst. Kunst als Widerspiegelung, als Mimesis-Gebot ist zugleich Ballast und Aufgabe der Kunst.

In der Installation von Mischa Kuball, die sich auf Platon bezieht, (*Mischa Kuball, Platons Spiegel, ZKM Karlsruhe, 2011*) verbinden sich die durch den Raum wandernden Bildeffekte auf der gegenüberliegenden Wand mit den Positionen / Bewegungen der Betrachter, ihrer Kontur, den sich dynamisch ergebenden Schattenrissen.



*platon's mirror 2011, Installationsansicht Ausstellung „platon's mirror“*  
Foto: ZKM | Museum für Neue Kunst Karlsruhe und ONUK  
© Archiv Misch Kuball, Düsseldorf / VG Bildkunst, Bonn 2020

Die Betrachter sehen ihre Schatten als Bildelemente in den Lichtquellen, den Turbulenzen, die durch die Projektion auf die Folie entstehen. Auch in den möglichen Positionswechseln ergibt sich eine stetige Einheit von Subjekt und Objekt, Gegenstand und Betrachtung desselben. Der Betrachter nimmt die Projektion des Lichts als eigenständige Quelle der Wirklichkeitsmodellierung wahr. Er wird zugleich der dadurch geschaffenen Effekte als einer Inszenierung gewahr, die eben nicht direkt auf Wahrheit verweist, sondern auf deren In-Szene-Setzung, also deren Herstellung und Verfügbarmachen durch ein artifizielles Eigenes. Der Betrachter nimmt sich und seine Bewegungen nicht nur an sich selber, aus dem einschränkenden Blick auf Teile seiner selbst wahr, sondern zugleich auf der Ebene der Projektionen, die nicht schlichte Abbildungen sind, sondern dynamische und produzierende Handlungen, die sich der Textur des durch die Folie und weitere Projektionen verändernden Lichtes, den aufscheinenden Wellenbewegungen verdanken. Kuballs Deutung des Spiegels als Realisator des wirklichen Sehens und Wahrnehmens weist die Spiegelung als schiere Doppelung der Realität zurück, stattdessen ermöglicht die Reflexion eine gesteigerte kritische Selbstbezüglichkeit.

Ein anderer Bezug, wie ihn schon Leonardo formulierte, der den Spiegel nicht mehr als lächerliches Instrument der Wiedergabe deutet, ganz im Gegenteil wird der Spiegel in vielfacher Drehung ein neues, ein künstlerisches Ideal: Wie der Spiegel alles, was ihm gegenübertritt, widerspiegelt ohne subjektive Wertungen ins Spiel zu bringen und dabei der genuinen Erscheinungsweise der Dinge gerecht wird, so soll der Maler, der Künstler offen sein für die Vielfältigkeit der Erscheinungen und eine jede sich selbst gemäß zur Anschauung

bringen – angleichungsfähig und selbstlos. Dabei ist für Leonardo die wesentliche Charakteristik des Spiegels nicht eigentlich Wiedergabe, sondern eher die der Anverwandlung. Leonardo spricht davon, dass der Spiegel sich selbst verwandelt, in so viele Farben wie sie den Gegenständen, die er spiegelt, eigen sind. Der Spiegel wird also aktivistisch interpretiert, nicht als unbeteiligte Reflexfläche, sondern als ein sensibles Organ der Angleichung an die Elemente der Sichtbarkeit. Auch der Geist des Malers soll wandlungsfähig sein; er kann und soll die Sichtbarkeit ausformulieren, sichtbar werden lassen.<sup>7</sup> Dabei geht es um mehr als Reproduktion: Der Künstler soll den Geist der sichtbaren Gestaltung erfassen, sich diesem anverwandeln und von sich aus, die Sichtbarkeit ausforschend, *wiederholen*, das Wesen zurückholen, erst zur Sichtbarkeit bringen. Das Auge und der Geist werden gleichwertig, Sinn und Sinnlichkeit verbünden sich.

Das Kainsmal der Kunst, die Spiegelung verwandelt sich in ein Medium der Welt- und Selbstreflexion, eine Metamorphose, die sich exemplarisch im Mythos von Echo und Narziss und seinen Interpretationen *spiegelt*. (*Michelangelo Caravaggio, Narziss, 1594 – 1596, Öl auf Leinwand, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom*)



[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Narcissus-Caravaggio\\_\(1594-96\)\\_edited.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Narcissus-Caravaggio_(1594-96)_edited.jpg)

Erschöpft von der Jagd kommt Narziss, ein schöner, hochmütiger Jüngling, der bisher jeden Liebesversuch zurückgewiesen hat, zu einer klaren Quelle, um zu trinken. Als er sich über die Quelle beugt, entbrennt er in Liebe zu einem Bild, das von der Wasseroberfläche gespiegelt wird. Doch das Bild bleibt unerreichbar, jede Berührung zerstört es. Er verzweifelt an der

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu: Wolfgang Welsch, Immer nur der Mensch, Berlin 2011, S. 30

Unmöglichkeit, das Bild zu besitzen. In unerfüllbarer Sehnsucht stirbt Narziss und wo sein Körper zerfiel, am Rand der Quelle, öffnete sich eine Blume mit einer gelben Blüte, deren Herz von weißen Blättern umgeben ist, die Narzisse.

In Ovids Erzählung gibt es zwei Phasen, zwei Stadien, in denen Narziss sein eigenes Bild auf der Wasseroberfläche ganz unterschiedlich wahrnimmt:<sup>8</sup> Zunächst erkennt er sich nicht in der Quelle, er sieht einen Anderen. Ohne sich dessen bewusst zu sein, verliebt er sich in ein Trugbild, in eine körperlose Hoffnung. Er hält das für einen Körper, was nur Wasser ist. Unbeweglich wie eine Skulptur<sup>9</sup> verharrt er im Staunen. Liebender und Geliebter fallen in eins. Der Autor warnt ihn vor sich selbst: „Gläubiger Knabe, du haschest vergeblich nach flüchtigen Bildern! Nirgends ist, was du ersehnt; was du liebst, du wirst es vernichten, Wenn du dich wendest; du siehst nur ein nichtiges Spiegelbilde; Eigenes Wesen gebricht ihm: mit dir erscheint es und dauert, Mit dir geht es hinweg – sofern du zu gehen vermöchtest!“<sup>10</sup> In einer zweiten Phase ergibt sich die erkennende Identifikation: Ihm wird bewusst, dass er es mit seinem Spiegelbild zu tun hat. Er lässt sich nicht mehr von seinem eigenen Bild täuschen, es betrügt ihn nicht länger. Er erkennt sich fortan im Antlitz des anderen: „Ach, ich bin es ja selbst! Ich merk’ es, mein Bild ist mir deutlich!“<sup>11</sup> Dieser Prozess der Selbsterkenntnis ist zugleich einer der Medienerkenntnis. Die vollkommene Illusion wird erst in und durch die Anerkennung der spiegelnden Eigenschaften der Wasseroberfläche gebrochen: Die Erkenntnis der medialen Vermittlung zur Einsicht in das Wesen der Reflexion und dieser Augenblick der Wahrheit wird von Narziss als Drama erlebt – als Drama der Identifikation. Er bedauert, dass er sich nicht von seinem Körper lösen kann, um sich selbst wie einen anderen zu lieben. „O, wenn ich doch von dem eigenen Leib mich zu trennen vermöchte! War es denn je eines Liebenden Wunsch, was er liebt, möge schwinden?“<sup>12</sup> Narziss muss und will sich von dem, was er liebt, trennen, um es wie etwas Abgetrenntes zu lieben. Es ist keine Selbstgefälligkeit oder Selbstzufriedenheit, die er in seinem Bild erfüllt findet, seine Liebe bezieht sich keineswegs solipsistisch auf sich selbst zurück. Der Schock ist, dass er sich als Dividuum erkennt. Schmerzlich erkennt Narziss die konstitutive Entfremdung im eigenen Bild. Deshalb trüben seine Tränen die Fläche und in höchster Dramatik wird er zum Spielball einer Oberfläche, die ihn sich selbst enthüllt und wieder verhüllt, um ihn schließlich wieder von Neuem zu enthüllen. ›Sich-Sehen‹ und ›Sich-nicht-mehr-Sehen‹, Gewinn und Entzug, Anblick und Blick geraten in Oszillation, ohne Lösung/Erlösung. Die Trugbilder-Phantasmen im Spiegel lassen die eigene Existenz abgründig werden, die Entkörperlichung im Spiegelbild birgt bereits die Vorahnung des eigenen Todes, der unvermeidlich eintritt.

Ovid verbindet das Schicksal des Narziss mit dem der Nymphe Echo. Das Motiv der Doppelung und Spiegelung auf visueller Ebene wird in der Geschichte der Nymphe Echo erweitert um die Doppelung und Spiegelung auf akustischer Ebene. Die Täuschungen und Enttäuschungen potenzieren sich.

Der begabten Erzählerin Echo gelingt es, Juno von den Amouren Jupiters abzulenken. Dafür wird sie mit dem Verlust ihrer eigenen Stimme bestraft. Sie kann von nun an nur noch die letzten Worte ihres Gegenübers wiederholen, ist ohnmächtiger, verstümmelter Widerhall des

---

<sup>8</sup> Vgl. dazu z.B.: Henri von Riedmatten, Zur Quelle des Narziss, In: Narziss und Eros. Bild oder Text? Hrsg. von Eckart Goebel und Elisabeth Bronfen, Göttingen 2009.S. 48ff

<sup>9</sup> Er muss zur Statue werden, versteinern, um sich selbst im Wasserspiegel zu sehen. Platons Bild-Kategorien sind beide angespielt: Das Abbild (die Statue) und Trugbild, (die Spiegelung). Zugleich spiegelt sich Echos trostlose Versteinerung.

<sup>10</sup> Ovid, Metamorphosen, Drittes Buch, 432 – 436, Stuttgart 1982, S. 106

<sup>11</sup> Ebenda, 464, S. 107

<sup>12</sup> Ebenda, 468

Anderen. Echo verliebt sich in Narziss, aber Narziss weist ihre Liebe zurück, er begegnet ihr mit der gleichen Verachtung, die er allen Männern und Frauen zuteilwerden ließ, die ihn beehrten. Ohne eigenen Ausdruck, ohne Stimme ist sie abgeschnitten von sich selbst, bleibt Sprachfragment. Langsam erstarrt sie zu Stein. Nur ihre Stimme bleibt körperlos zurück. Die vielfachen optischen und akustischen Spiegelungen und ihre Verschränkung thematisieren Analogie und Differenz zwischen Auge und Ohr, zwischen Reflexion und leerer Wiederholung. Präsenz und Absenz, Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit sind als Bruchstücke des ersehnten Ganzen aufeinander bezogen. Es sind die Paradoxien des Ichs, die Frage nach der Identität und Integrität, um Täuschung und Enttäuschung, die die Geschichte von Narziss und Echo in den Motiven des Widerhalls und Widerscheins als unendlich potenzierte Reflexivität ausfaltet.

In Leon Battista Albertis Deutung nun wird Narziss zum Erfinder der Malerei. Der vergebliche Blicktausch im Mythos verwandelt sich zu einem Blick auf die Kunst. „Was im Mythos als Täuschung entflieht, kommt in der Malerei als Kunst zurück.“<sup>13</sup> Die Fragilität und Flüchtigkeit des Bildes auf der Wasseroberfläche, das erscheint und verschwindet, wie das Echo nicht festzuhalten ist, impliziert die Tragik des Vergänglichen. „Narziss hat die Malerei erfunden, um einem Mißstand des Spiegelbildes abzuweichen. Die Umarmung der Bildquelle (...) kommt der Verwandlung des ephemeren, des flüssigen und ungerahmten Mediums Quellspiegelbild in das feste, dauerhafte Medium des gemalten und gerahmten Bildes gleich.“<sup>14</sup> Der Blickende sieht sich in der Welt, sieht seinen Blick auf die Welt. In dieser Inversion von einer Deutung eines Narziss, der sich in seinem Bild verliert, zum Auftritt eines Subjekts, für den sich im Bild, im Blick und Gegenblick die Selbsterfahrung, aber auch ihre schwindelerregende Abgründigkeit öffnet, liegt eine unerhörte Wendung, die zugleich die Kunst selbst befragt. Nun ist das Bild nicht mehr eine sinnlose Doppelung, sondern „die Möglichkeit sich außerhalb seiner selbst, in einem Kunstwerk zu setzen und zu finden“<sup>15</sup>.

Albertis Metapher der imaginären Umarmung korrespondiert mit dem Einlassen auf die gemalte Bilderwelt, die nur dann gelingt, wenn der Betrachter nicht nur ein anderes, sondern im Hin und Her zwischen Bild und Selbst sich selber erkennt. Die ästhetische Faszination, das Aufgehen in der Illusion wird erst in der Reflexion des Mediums gebrochen, die das komplexe Gefüge von Wirklichkeit und Schein in der Malerei aufschließen kann.

Das Gemälde Poussins (*Nicolas Poussin, Echo und Narziss, um 1629 – 1630, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris*) verstärkt die Einbeziehung der Nymphe Echo, intensiviert so die Hervorhebung der Liebe, der Sehnsucht und Süchtigkeit.

---

<sup>13</sup> Hans Belting, Florenz und Bagdad, München 2009, S. 248

<sup>14</sup> Christiane Kruse, Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 26. Bd., Marburg 1999, S. 99-116, hier S. 105

<sup>15</sup> Ebenda, S. 103



[https://commons.wikimedia.org/wiki/Nicolas\\_Poussin#/media/File:Nicolas\\_Poussin,\\_Eco\\_e\\_Narciso\\_\(ca.\\_1629-1630\),\\_Museo\\_del\\_Louvre,\\_Parigi..jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Nicolas_Poussin#/media/File:Nicolas_Poussin,_Eco_e_Narciso_(ca._1629-1630),_Museo_del_Louvre,_Parigi..jpg)

Die Geschichte von Narziss und Echo schwebt zwischen Innerem und Äußerem, Traum und Wirklichkeit, Geheimnis des Daseins und Täuschung der Anschauung. Doch unverkennbar markiert sie eine Grenze: Höher als die Anmut und die Schönheit wird die Liebe und insbesondere die Gegenliebe eingestuft. Sowohl emotional wie medial liefern die Phänomene des auf das Selbst bezogenen Widerhalls und Widerscheins das Modell für eine unendlich potenzierte Reflexivität.

Auf der Zeichnung Cigolis (*Ludovico Cardi, genannt Cigoli, Narziss, um 1610, Pinsel, braun laviert, Feder in brauner Tinte, weiß gehöht auf Kreidelinien auf getöntem Papier, Louvre, Paris*) <https://core.ac.uk/download/pdf/32980214.pdf> dann beansprucht die Figur des Narziss in seiner Größe fast das ganze Format der Zeichnung und schmiegt sich an das horizontale Ufer an, damit er die eigene Schönheit in der spiegelnden Wasseroberfläche betrachten kann.

Er lehnt sich nicht, wie in vielen anderen Darstellungen, (z.B. *Nicolas Poussin, Umkreis, Narziss mit zwei Nymphen und Echo, um 1650, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie Dresden*) mit dem ganzen Körper über das Ufer, nähert sich nicht über das Gewässer gebeugt seinem Spiegelbild.



[https://commons.wikimedia.org/wiki/Nicolas\\_Poussin#/media/File:Nicolas\\_Poussin\\_\(?\)\\_-\\_Narcisse\\_et\\_Echo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Nicolas_Poussin#/media/File:Nicolas_Poussin_(?)_-_Narcisse_et_Echo.jpg)



„Stattdessen stützt er sich mit dem gestreckten rechten Arm auf und befindet sich auf diese Weise mit seinem zur Schau gestellten Körper in einer distanzierten Lage. Lediglich den Kopf neigt er zur Seite, um die Spiegelungen sehen zu können. Dem Mythos gemäß ist links im Hintergrund Amor zu erkennen, der im Begriff ist, seinen Bogen mit dem Liebespfeil für den Abschuss zu spannen, und rechts im Hintergrund eilt Echo dem Narziss nach oder sitzt auf einem Stein.“<sup>16</sup>

Auf der Rückseite des Blattes wird Echo ebenfalls in ihrer Verfolgung dargestellt. Während Amor und Echo in wenigen Strichen angedeutet wurden, taucht der mit Kreide und Feder modellierte Narziss – hier dramatischer inszeniert als auf der Vorderseite – in einem Spiel von Licht und Schatten auf. Dadurch, dass Narziss die Protagonisten der Geschichte – Amor und Echo – nicht wahrnehmen kann, da diese sich im Hintergrund des Bildes und somit hinter seinem Rücken befinden, wird seine Versunkenheit vor seinem Spiegelbild betont.

„Hier findet sich wiederum im Ansatz der geschlossene Kreis, der so auffällig für die Figurenerfindung des Caravaggio ist, doch ist die Beziehung zwischen Cigolis Narziss und seinem Spiegelbild viel lockerer. Sicher ist es aus perspektivischer Sicht vom Betrachter aus richtig, die Verbindung zwischen dem rechten Arm und dessen Spiegelung durch die Uferböschung zu unterbrechen, doch wird damit zugleich die klare Trennung von Figur und Spiegelbild betont. Und vor allem der wichtige Austausch über die Augen kann hier nicht stattfinden, da der gespiegelte Kopf fehlt. Statt durch Reflexion über das Gesehene verliebt sich dieser Narziss durch das Eingreifen Amors, der im Hintergrund links zu sehen ist und schon seinen Bogen spannt. Nach rechts hinten öffnet sich der angedeutete Wald und gibt den Blick auf eine weite Landschaft frei, vor der Echo, auf einem Felsen sitzend, das Geschehen beobachtet.“<sup>17</sup>

Der Betrachter kann bei Cigoli folglich nicht sehen, was und ob Narziss überhaupt sieht, stattdessen kann im Sinne von Derrida von einer Blindheit die Rede sein, die in einer Verbindung von Auge, Zeichnung und Hand liegt.

Cigoli hält genau den Moment der Schweben, des Zwischenzustandes und damit des Wechsels von der ersten in die zweite Phase fest. Genau diese Bewegung im Dazwischen ist es, die Derrida interessiert: der Wechsel vom Sehen zur Zeichnung, von der Hand zum Auge und ihre daraus resultierende, unvermeidliche Blindheit: eine *Ruine*, die paradoxerweise *nicht nach dem Werk kommt, sondern von Anfang an* in seiner Struktur enthalten ist. Und diese „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 (stigma) 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 blicken, dass er am Ende vor lauter Hellsichtigkeit die Sehkraft einbüsst. Ein Augen-Blick ohne Dauer, >in dessen Verlauf< der Zeichner gleichwohl so tut, als starrte 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 transzendentaler trait -

---

<sup>16</sup> Claudia Blümle, Die Blindheit des Narziss. Zum Ursprung der Zeichnung bei Alberti, Cigoli und Derrida. In Eckhart Goebel und Elisabeth Bronfen (Hrsg.): Narziss und Eros : Bild oder Text?, Göttingen 2009, S. 102

<sup>17</sup>Maren Welsch, Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai, Dissertation, Kiel, 2002, S. 48.

betrachtet er sich selbst blind(lings), strapaziert seine Sehkraft bis zur Erschöpfung des Narzissmus.“<sup>18</sup>

Das Modell der Ruine beschreibt keine ehemals vorhandene Ganzheit, die mit der Zeit verfallen ist. Vielleicht ist die Ruine die Erfahrung selbst und die Setzung der Repräsentation ist immer schon fragmentiert.

Wie in der Arena des Gedächtnisses bleibt im Bild ein Vergangenes auf schattenhafte Weise anwesend, kehrt zurück, ist da und nicht da. Es ist dieser Prozess im Dazwischen, zwischen Sehen und Absehen, zwischen Erinnerung und Wahrnehmung. Unaufhörlich changiert das Bild zwischen Entzug und Wiedergabe, Ablösung und Wiederanbindung, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Vielleicht ist genau dies der ästhetische Vorgang: „das Bevorstehen einer Offenbarung, zu der es nie kommt“.<sup>19</sup>

Die Porträt-Malerei, die den flüchtigen Blick in den Spiegel festhält, war dazu prädestiniert mit dem neuen Narziss in Verbindung gebracht zu werden. In Parmigianinos Selbstporträt aber distanziert sich der Künstler vom Spiegel, indem er nicht nur das Spiegelbild, sondern auch dessen konvexer Oberfläche abmalt. (*Parmigianino, Selbstporträt im konvexen Spiegel, 1523/24*).



<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parmigianino01.jpg>

Er spaltet das mechanische Ich und das Ich, das in den Spiegel schaut, als wäre es ein echter Spiegel. Das entgleiste Spiegelbild, das schonungslos deformiert, registriert. Das Bild ist eine Reflexion des Irrtums, dem der mythische Narziss unterlegen war. Zugleich ist das Gemälde eine ironische Befragung der Analogie von Malerei und Spiegelung und thematisiert die Befreiung aus der Abhängigkeit vom bloßen Spiegelreflex in der Andersheit. Was sehen wir – einen Spiegel oder ein Gemälde?<sup>20</sup>

<sup>18</sup>Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, München 1997, S. 72 f

<sup>19</sup>Jorge Luis Borges, Hans Belting, *Florenz und Bagdad*, München 2009, S. 248 *Die Mauer und die Bücher*, In: *Werke in 20 Bänden*, Band 7, Inquisitionen, Frankfurt a. M. 1992, S. 14.

<sup>20</sup>Vgl. dazu: Hans Belting, *Florenz und Bagdad*, München 2009, S. 248 S. 253f.

Danh Vo Installation auf der Biennale Venedig 2019 (*Danh Vo, Suum Cuique, Venedig 2019*) reflektiert Wahrnehmung und Erinnerung, Geschichte und Vergegenwärtigung.

<https://universes.art/de/biennale-venedig/2019/tour-giardini-2/danh-vo> Die Dinge erweisen je einer Person Reverenz: seinem Neffen mit fotografischen Rückenporträts, seinem Lehrer Peter Bonde mit Spiegelmalereien – und mit einer subversiven Erinnerung, hat doch Bonde seinem Schüler Danh Vo einst geraten, mit dem Malen aufzuhören. Danh Vo hat Bondes Malerei als Antwort in seine Aktualisierung der Readymade-Strategien eingefügt und den Bauhaus-Studenten Franz Ehrlicher, der als Gefangener in Buchenwald den Schriftzug am Eingangstor gestalten musste. Die Installation ist dann auch ein Memoire für Danh Vos Vater, der Ehrlichers Schriftzug nachzeichnete. Die Dinge im Raum kommen – ihrer Bürde zum Trotz – fast beiläufig daher, und doch ergeben die Formen und Materialien ein komplexes und vielschichtiges Beziehungs- und Erinnerungsnetz durch Zeiten und Räume hindurch.

Die Metapher des Spiegels weist, so zerbrechlich er selbst ist, vielleicht auf die Zerbrechlichkeit, die Gebrochenheit des Wahren und Ganzen. Auch der Spiegel reflektiert im Schein nur Splitter des Seins. Der Spiegel ist der Ort einer bodenlosen Erfahrung, weil das Spiegelbild immer nur als Rätselbild, also nie endgültig zu fassen ist, solange der Mensch der Zeitlichkeit unterworfen ist. Ganzheit und Integrität finden nur im Moment der Spiegelung statt – und weisen damit auf die komplexe Verwobenheit der Vorstellungen vom Teil und vom Ganzen, von Verlust und Verheißung, von Fragmentation und Öffnung auf ein Anderes hin.

„Alles geschieht und nichts wird aufbewahrt“<sup>21</sup> – gerade die Gleichzeitigkeit macht den Spiegel dann zu einer Parodie des Gedächtnisses und zu einer Parodie der Ewigkeit, weil er eine zweite Welt gibt, die nicht dauert. Die Wiederholungen des Spiegels bleiben leer, aber vielleicht ist dieser unmögliche Raum des Widerscheins zugleich der Ort der Kunst.

*Dorothee Bauerle-Willert*

---

<sup>21</sup> Jorge Luis Borges, Die Spiegel, In: Werke in zwanzig Bänden, Band 9, Borges und ich, Frankfurt am Main 2005, S. 63: „Alles geschieht, und nichts wird aufbewahrt in diesen Kabinetten aus Kristall, in denen, wie phantastische Rabbiner, von rechts nach links wir unsere Bücher lesen“.