

Der Spiegel, der Rahmen und der Wille zur Macht der Bilder

Van Eyck

In ihrer Monographie über das so genannte *Arnolfini-Doppelbildnis* (Abb. 1) schreibt Y. Yiu, daß der Betrachter „bereits durch die Komposition auf die Metapher vom Bild als Spiegel aufmerksam gemacht“¹ wird. Die dort enthaltenen Verweise auf den hl. Bernhard und auf die Passion Christi als Spiegel der Eitelkeit machen den Arnolfini-Spiegel zum Auge Gottes und zu einem *speculum mundi* zugleich, einem sehenden und vermittelnden „Auge“, bei dem die ihn einrahmende Heilsgeschichte² eben einen Rahmen – nicht mehr und auch nicht weniger – darstellt. Der wohl erste abbildgetreu spiegelnde Spiegel in der Geschichte der Malerei reflektiert oder interpretiert nicht in erster Linie die außerbildlichen Inhalte und (Heils)Geschichten, sondern er reflektiert die unmittelbaren Formen der Gegenwart. Die außerbildlichen Inhalte sind *nur* noch als Geschichtsbilder in den Rahmen eingebettet.

Um beim Thema zu bleiben, erscheint es angebracht, für einen Augenblick davon Abstand zu nehmen, denn der Spiegel, der Rahmen und das Bild lassen sich, so meine These, weder auf eine griffige noch auf eine gemeinsame mediale Formel bringen. Die Spiegelforschung richtete bislang ihr Interesse offenkundig und maßgeblich auf die Subjekt- und Bewußtseinsbildung. Als Medium der Selbsterkenntnis fand der Spiegel die Grenzen seiner wissenschaftlichen Rezipierbarkeit in der Selbstbezüglichkeit, dem großen Thema aller psychoanalytisch orientierten Forschungsansätze. Als Leerstelle der Welterkenntnis bekam der Spiegel eine wissenschaftliche Perspektive vor allem jenseits seiner eigenen Medialität – in Bildern und Metaphern, den Paradigmen aller bild- und textorientierten Forschungsansätze. Solche Widersprüche können als Charakteristika eines übergreifenden methodologischen Komplexes verstanden werden, der kontinuierlich neue Modelle des Bildes entstehen läßt. Die zunehmende Ungreifbarkeit grassierender, auch gedachte, geträumte oder gestische „Bilder“ einschließender Bildmodelle und die sich parallel ausbreitende Mikrostrukturierung der Kompetenzbereiche bedeuten eine Herausforderung hinsichtlich ihrer empirischen Anwendbarkeit auf transdisziplinäre und metamediale Phänomene „Rahmen“ und „Spiegel“. Zur Hinterfragung jener Konzepte bietet sich als wissenschaftlicher Rahmen eine problemgeschichtliche Untersuchung der Spiegel als Metamedien der Visualität an. Die Affinität von psychologischen, literatur- und bildwissenschaftlichen Ansätzen in der Spiegelforschung bestand bislang in ihrem Grundverständnis vom Spiegel als bewußtseinsbildender Instanz. Daraus folgte auch das bevorzugte Interesse an den Phänomenen, die im Bereich so genannter Speichermedien ihren Ausdruck finden (Bild, Text). Die Medialität des Spiegels liegt dagegen in seinem Übertragungscharakter begründet. Im Unterschied zu den Speichermedien muß der Spiegel



Abb. 1: Jan van Eyck, Arnolfini-Doppelbildnis, 1434. London, National Gallery

also als Übertragungsmedium begriffen werden und dies kann, wie noch zu sehen sein wird, weitreichende Konsequenzen haben. Schon die Differenzierung zwischen Speichermedien und Übertragungsmedien ist entscheidend für eine angemessene Fokussierung und Systematisierung des aus einer disziplinären Sicht gesehen eher heterogenen „Spiegelmaterials“. Der Spiegel erscheint im Feld der auf Speicherung angelegten Bildkunst vor allem als Motiv und Metapher. Er wird aber auch offen oder latent als Kehrseite des Bildparadigmas aufgefaßt. Schon in der Antike und im Mittelalter³ gab es Ansätze, die auf seine späteren Einsatzgebiete innerhalb der Kunst und Architektur schließen ließen – als Material, als Modell oder auch als Medium.

Parmigianino

„Schön wie ein Engel“ wirkt der ohne jegliche antike oder mythologische Reminiszenzen im Konvexspiegel abgebildete zwanzigjährige Künstler aus Parma (*Abb. 2*): Sein Selbstporträt im Konvexspiegel soll ein Bewerbungsstück gewesen sein, das der junge Maler Papst Clemens VII. präsentiert hat und mit dem er diesen in Erstaunen versetzt haben soll.⁴ Das an Pietro Aretino weitergereichte Geschenk ist außerdem wahrscheinlich der erste oder zumindest berühmteste gemalte Beweis vom endgültig in Schwankung geratenen Gleichgewicht von Form und Inhalt der Hochrenaissance. Das Besondere an dem Gemälde mit seiner „in Bewegung geratenen“ Masse und Energie ist nicht nur der gelungene Versuch des jungen „Bewerbers“, mit Außerordentlichem, Bizarrem oder Extravaganterem aufzufallen. Der anstelle des *speculum mundi* angetretene selbstbewußte Mensch hat sich nun seines allegorisch-metaphorischen Ballasts und des erzwungenen Gleichgewichts entledigt.⁵ Aber die entscheidende Besonderheit des von Vasari als *cosa divina* beschriebenen Gemäldes liegt in der Übereinstimmung des Motivs (Spiegelreflexion) mit den potenziell hineinprojizierenden Metaphern, dem Format und dem Material der 24,4 cm großen Pappelholzkalotte. Diese fungiert letztlich, aber nicht zuletzt als Medium, als (kat)opt(r)isches Gerät und auch als Modell und Mittel des Experimentes par excellence: „Das Bild dokumentiert das Ergebnis des Experiments, einschließlich der faktischen Bedingungen“.⁶

Auf der anderen Seite des Deutungsspektrums steht der Einwand, die Spiegelung sei von Parmigianino mit allen ihren Reflexen und Verzerrungen wichtiger genommen worden als das Gespiegelte selbst: „Alles, was auf der gewölbten Bildebene erscheint, ist wirksamer als die Kohärenz der Person [...]. Darin bekundet sich eine über die Lebenswahrheit hinaus gesteigerte, eine elliptisch gespannte Person“⁷, der eine Brechung zwischen ihrem „Sein“ und „Schein“ attestiert wird, dem Spiegel sei Dank. Die Norm der Malerei könne demnach nicht die Darstellung und Erscheinung eines konvexen Reflexionsgegenstands sein, der eine kulturgeschichtliche Realität abbildet, sondern die personalisierte Substanz, ein aus der Zukunft hineinprojiziertes Sein.

Der Grund für ein solches Unbehagen an der anamorphischen Darstellung der menschlichen Hand liegt in der relativ simplen Zusammenwirkung der visuellen und kognitiven Leistung der Betrachter: Solange die reflektierten Objekte einfache geometrische Formen annehmen (wie es Cézanne bekannterweise in seinem Versuch einer malerischen Systematisierung vorschlug), empfinden wir ihre Spiegelverformung nicht als störend. Sobald aber eine komplexe Struktur wie die des menschlichen Körpers ins Spiel kommt, kann der Eindruck des Unheimlichen oder Monströsen entstehen. Der Maler muß aber in einem Selbstporträt schon aus attributiven Gründen seine Hand als Werkzeug darstellen und er muß auch die Transparenz und die Unsichtbarkeit der Oberfläche des Mediums Spiegel berücksichtigen; das Letztere geschieht, indem der Maler die erwartete kognitive Leistung der Betrachter „vorbeugend“ löst, indem er den „Trick“ mit den *gut bekannten*, am besten rechteckigen Formen (Fenster etc.) anwendet und die entsprechende Form(en) konsequenterweise verzerrt darstellt. Van Eycks flämischer Zeitgenosse Robert Campin stellt im linken Seitenflügel des nicht vollständig erhaltenen *Werk-Altars* (1438) einen ähnlichen Konvexspiegel dar, der den Trick der Fensteranamorphose genauso anwendet wie



Abb. 2: Francesco Mazzola, genannt Parmigianino, Selbstbildnis im Konvexspiegel, um 1523/24. Wien, Kunsthistorisches Museum

die zahllosen Nachfolger. Die Darstellungskonvention verselbständigt sich dann, wenn beispielsweise der Gottvater oder Jesus, weit über die irdischen Dinge, in der Himmelsphäre die meist rahmenlose Kristallkugel der Welt in der Hand halten. Hier hat der Maler prinzipiell nur zwei Möglichkeiten: Entweder riskiert er, daß die Kristallkugel als solche nicht erkannt (und sein malerisches Können angezweifelt) wird oder daß die Kugel eine möglichst detailliert dargestellte (meist links oben platzierte und womöglich mit Lapislazuli veredelte) Fensteranamorphose erhält – die Allegorien bleiben natürlich davon unberührt. *Salvator Mundi* (1512) von Joos van Cleve oder die *Krönung der Jungfrau Maria* (1514) von Hans Suess von Kulmbach gehören zu den anschaulichen Beispielen.

Die Kongruenz der Darstellung mit seinem Medium bei Parmigianino wirkte dennoch wie ein Prisma, das das Licht der Deutungen nach sich zog. Schon Vasari faszinierte der Vergleich des exakten Formats der bemalten Fläche mit dem verwendeten Selbstporträtspiegel sowie mit dem Barbierspiegel des jungen Malers.⁸ Die Rezeption scheint nicht ohne guten Grund bis heute im Bann des erreichten *Trompe-l'œil*-Effektes zu bleiben. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, zu welchem Zeitpunkt genau das bemalte kuriose Artefakt zum Bild wurde: Wir verfügen nach wie vor nicht über einen lückenlosen Nachweis darüber, ob, welche und wie formatierte Rahmen Parmigianinos Holzkalotte umrahmten – eine Frage, die allerdings nur dann von Bedeutung ist, wenn wir noch nicht wissen, ob wir es mit einem Spiegelrahmen oder Bildrahmen zu tun haben (wollen). Was während der Zeit geschah, als Aretino das Kunstobjekt Parmigianinos noch als Reliquiar benutzte,

wissen wir genauso wenig wie ob sich der nächste Besitzer, ein gewisser Kristallschneider namens Valerio Belli vielleicht an dem schönen Objekt schon aus professioneller Neugier zu schaffen gemacht haben mag. Nach den Folgebesitzern Andrea Palladio und Alessandro Vittoria verging beinahe ein ganzes Jahrhundert, bevor 1608 das „Bild“ Parmigianinos in der Prager Sammlung für bizarre Kunst des Kaisers Rudolph II. landete.⁹ Daß der starken Wirkung der bemalten runden Fläche selbst der aktuelle äußerst üppige Rahmen an seinem heutigen Aufbewahrungsort im Kunsthistorischen Museum in Wien scheinbar nichts anhaben konnte und kann, liegt wohl im gleichen Rezeptionsphänomen begründet. Aus diesem Grund wird das Selbstporträt Parmigianinos auch in der Forschungsliteratur in der Regel ohne „störenden“ Rahmen abgebildet,¹⁰ also praktisch als Spiegel und nicht als Bild, wenn man der dekonstruktivistischen Sicht Folge leisten will, die das Bild durch das Beiwerk des Rahmens definierte.¹¹ Könnte in diesem Fall ein Bild auch durch einen Spiegelrahmen definiert werden? Oder werden Bild- und Spiegelrahmen einfach synonym verstanden? Wenn man die Stilistik der Spiegel mit runder Einfassung (*specchio tondo*), die schon seit dem 14. Jahrhundert in Venedig erscheinen (und die bereits im 15. Jahrhundert durch rechteckige Rahmen allmählich verdrängt werden sollten), in Erinnerung ruft, dann lassen sich durchaus Fragen formulieren, die perspektivisch mit dem hier behandelten Thema zusammenhängen, der Bedeutung des Unterschieds zwischen Spiegelrahmen und Bildrahmen. Im Fall Parmigianino könnte stellvertretend für zahllose vergleichbare Fälle die unbekannt gebliebene Genealogie des ursprünglichen Rahmens (wenn er überhaupt vorhanden war) entscheidenden Aufschluß geben, nicht nur über die Intentionen des Produzenten, sondern auch über die Tendenzen der gegenwärtigen und künftigen Rezipienten und Interpreten. Man fragt sich, ob der junge Mann dem Papst einen „nackten Toilettenspiegel“ präsentieren wollte, so, wie ihn jener wahrscheinlich benutzte, oder ob auch der Rahmen, parallel zur schicken Kleidung des jungen Mannes, der aktuellen Spiegelmode entsprechen sollte. Das Letztere kann wohl ausgeschlossen werden, denn die damals in Venedig moderne Form des Spiegels in Kombination mit dem so genannten *restello* (einem gegliederten Wandbett mit Gesims zum Aufstellen und Aufhängen von Toilettenutensilien) war viel zu luxuriös konzipiert und hätte dem auf den Punkt gebrachten Können des Künstlers wohl kaum entsprochen. Die in Venedig inzwischen bei immer noch runder Spiegelscheibe auch verwendeten dreieckigen Spiegelrahmen (*specchio con suo triangolo*) wurden vermutlich auch neben den Betten als Apotropäen genutzt.¹² (*Abb. 3*) Ihre andere Funktion war die erotische, wobei das Engelsgesicht Parmigianinos für beide Funktionen mehr als geeignet gewesen wäre.

Dem Medici-Papst wird nicht nur die Typologie der venezianischen, sondern wohl auch die der florentinischen Spiegelrahmen gewiß geläufig gewesen sein. Welche Argumente wird der junge Maler gehabt haben, als er aus Emilia-Romagna, mit Blick auf Rom und mit der erwünschten repräsentativen Wirkung seines Geschenks im Sinn, die „Geschmacksentscheidung“ zwischen Veneto und Toskana habe treffen sollen? Ohne jegliche Parerga und mit tausendjährigen metaphorisch-allegorischen Vorgeschichten im Rücken hätte der skurrile „nackte“ „Spiegel“ an Unverschämtheit und Obszönität ja kaum übertroffen werden können: ein Teufelswerk des jungen angehenden Alchemisten. Haben wir es nicht selbst hier, wie auch bei *Las Meninas* und vielen anderen Gemälden mit einer

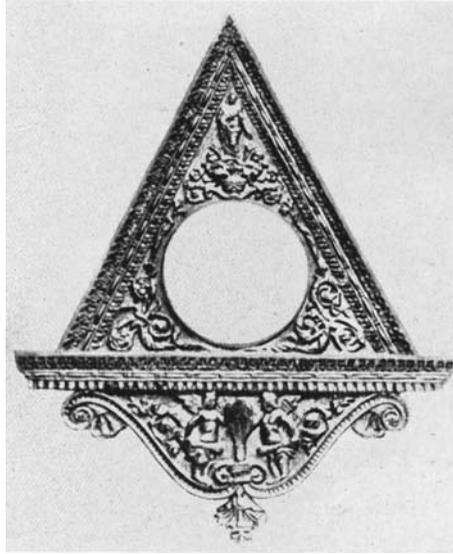


Abb. 3: Venezianischer Spiegel um 1500. Paris, früher Sammlung Bonafé

willkommenen Ablenkung des Spiegels zu tun? Bevor die Indizienfalle zuschnappt und bevor sich die Forschungsoptik auf die tieferen Schichten des den Spiegel und das Bild einrahmenden Problems einstellt, möchte ich die Aufmerksamkeit auf den neuzeitlichen Stil- und Funktionswandel der Spiegel und Spiegelrahmen richten.

Von den Spiegelrahmen zu den Spiegelräumen

Die eingesetzten Spiegelrahmen hatten in Florenz schon im 15. Jh. eine überwiegend rechteckige Form, die in Venedig erst im darauffolgenden Jahrhundert die dortige dominierende runde Form der Spiegelkapsel abgelöst hat. Aber auch die im Cinquecento populär gewordenen plastischeren schweren Formen der Spiegelrahmen weisen in Venedig eigene lokale Querverbindungen auf, wie zum Beispiel die Anlehnung an den aus Florenz hinzugekommenen Jacopo Sansovino, dessen bildhauerische und architektonische Werke das Stadtbild Venedigs wesentlich mitgeprägt haben. Interessanterweise soll gleichzeitig die Opulenz der Ausstattung von Spiegelrahmen in Florenz bei manchen Beispielen aus dem 15. Jahrhundert die Funktion des Spiegels völlig zurückgedrängt haben. Dies kehrte sich bei dem mit einer Vielzahl von dicht zusammengedrängten Mädchenköpfen „dekorierten“ Spiegelrahmen von Luca della Robbia (Abb. 4) praktisch ins Gegenteil um, denn hier „wird das Spiegelrund seinerseits zur Dekoration des Reliefs“, wie Hartlaub anmerkte.¹³ Der Stilwandel der Spiegelrahmen gibt Aufschluß über die stilistischen und ikonographischen



Abb. 4: Luca della Robbia, plastischer Spiegelrahmen, toskanisch, Ende 15. Jh. London, Victoria and Albert Museum

Parallelen zwischen Bild- und Spiegelrahmen. Er zeigt auch, daß die kunstwissenschaftliche Diskussion die Rahmenfragen in der Regel auf die „Bilder“ bezieht, was in jedem Fall den Rahmen des Diskurses definiert. Eine unausgesprochene Zuordnung von „Spiegelbildern“ (streng gesehen eine *contradictio in adjecto*, wie unten noch erörtert werden soll) zur Kategorie Bilder scheint indes ihren jeweiligen Genealogien und ihren medialen Spezifika nicht gerecht zu werden. Diese leichte Esoterisierung des Diskurses hat ihre Wurzel in der theologischen, literatur-, kunst- und medien- sowie kulturwissenschaftlichen Bild- und Spiegelforschung. So scheint Hartlaub die Tatsache, daß im 17. Jahrhundert der Spiegel „wieder in die Nähe des eigentlichen Bilderrahmens zurück[kehrt]“¹⁴, der eigenen Terminologie zu opfern, wenn er gelegentlich feststellt: „Häufig sehen wir ihn [den Spiegel] in Reih und Glied mit den Gemälden an der Wand, ja gleichsam wie ein Gemälde, aufgehängt.“¹⁵ Diese Parallelität von Spiegel und Rahmen wird offenbar nicht weiter auf ihre Ursachen hin untersucht, sondern stattdessen wird der Spiegelrahmen und das Spiegelgehäuse zu einem „besonderen, spezialisierten Zweig der hochentwickelten Möbeltischlerei“¹⁶ degradiert. Die Heterogenität von Rahmen und Bild einerseits und von Rahmen und Spiegel andererseits wird bezüglich ihrer spezifischen, über die *auffälligsten* Ähnlichkeiten hinausgehenden Unterschiede nicht oder kaum problematisiert. Dies geschieht im krassen Gegensatz zu den beinahe ausufernden Untersuchungen von ikonographischen Motiven und Metaphern bei den *gemalten* Spiegeln. Die Geschmackspräferenzen scheinen überall durch, wo die Begriffe nicht mehr greifen. Bei den kupfervergoldeten Spiegelrahmen aus Italien, aber auch denjenigen aus geschliffenem oder geblasenem Glas werden „bezaubernde, phantastische Kombinationen [beschrieben], die bei Gemälden unpassend gewesen

wären.“¹⁷ Interessanterweise wird an der zitierten Stelle ausdrücklich der – wohl gemerkt *ex negativo* und *nur* stilistisch-ästhetische, geschmackstechnische – Unterschied zwischen Spiegelrahmen und Gemälderahmen thematisiert.

Auf der dekorativen Ebene zeigt sich die historische Entwicklung von Spiegelrahmen durchaus noch als Teil der aus der Geschichte der Malerei bekannten stilistischen Abfolge, die ihre Bezeichnungen zunächst den Herrschernamen der französischen Monarchie entlehnt hat und die hier nicht genauer verfolgt werden muß.¹⁸ Die Entwicklung des Kaminspiegels unter Ludwig XIV. als ein besonderer Typus zeigt zugleich, wie der Spiegel, nicht trotz seines Rahmens, sondern mit ihm architektonisiert und zum festen Bestandteil der Raumgliederung werden konnte. Die Erfindung des niedrigen Kamins geht auf den Architekten Robert de Cotte zurück (1656–1735).¹⁹ Anstelle steinerner Reliefs, Gemälde oder Gobelins trat nun das verspiegelte Glas „mit seinen wechselnden Spiegelbildern an die Stelle der Malerei“.²⁰ Insbesondere die Pfeilerspiegel trugen zur Auflösung der sichtbaren Tektonik und zur Sprengung der nobilitierenden Spiegelrahmen bei. Die so genannten *Trumeaux*²¹ reichten als Pfeilerspiegel bis zu den Füßen; als solche repräsentierten sie eine bis dahin nie dagewesene, raumgreifende Architektonik der Spiegel. Das in die Fläche zurückgedrängte architektonische Profil antwortete gleichzeitig als verspiegelte Oberfläche mit einer potenziell vielfältigen *visuellen* Öffnung in den Raum. Diese Öffnung bedeutete nicht zuletzt auch eine neue Art der Einbeziehung des Betrachters oder Benutzers, die gerade aufgrund des Spiels mit der „Verstärkerfunktion“ – der untereinander kombinierten Spiegelflächen und der daraus resultierenden Mehrdeutigkeiten – bereits eindeutig über die repräsentative Funktion der Spiegelverwendung in der Zeit des „Sonnenkönigs“ hinauswies.

Künstler wie Jean Mariette, Gilles-Marie Openord, Leroux, J.A. Meissonier, François Cuvilliés, Jacques-François Blondel und Thomas Germain belebten und bereicherten die Typologie von Spiegelrahmen und ihrer „raumgreifenden“ Verwendung in den Spiegerräumen, die nun auch über die Grenzen Frankreichs hinaus, insbesondere in Deutschland, eine wahre Blüte erleben sollten.

Noch mehr als unter seinem Vorgänger kamen unter Ludwig XVI. weitere Typen von Spiegelmöbeln auf wie die Poudreuse, die Coiffeuse in Herzform, das Bonheur-du-Jour (kleiner Damenschreibtisch) und die Barbière. Die intimen Toilettenspiegel stellen mit ihren Formaten und mit ihren Funktionen die Kehrseite der (Bild-) Repräsentation und der auf die performative Präsentation hin konzipierten raumgreifenden Architektonisierung des Spiegels dar: Roche beschrieb diese dekadente Epoche als Epoche der Hocker und der indiskreten *Bourdalous*, jener Utensilien, die nach dem jesuitischen Prediger Louis Bourdaloue (1632–1704) benannt worden waren. Dabei handelte es sich um Saucières, die Damen, die kein Wort des Predigers verpassen wollten, mit in die Kirche brachten, um unter den weiten, langen Röcken ihre Blase entleeren zu können. Die Porzellan-Manufakturen griffen die neue Sitte bald auf und produzierten den so genannten *pot de chambre oval*, der auch bei manchen öffentlichen Gelegenheiten benutzt wurde und der nachweislich mit Spiegeln oder anzüglichen Verzierungen versehen wurde.²²

Es mag auch an solchen Beispielen liegen, daß von der wissenschaftlichen Behandlung des Themas Spiegel eine eher defensive Haltung erwartet wird, denn man behandelt ein

Thema, das eigentlich keines sein sollte. Das Unerwünschte, das dem Thema anhaftet, ergibt sich nicht zuletzt aus der Auffassung, daß die Spiegelung sowohl ihrer Entstehung wie auch ihrer Wirkung und Nutzung nach eine subjektive, private Angelegenheit sein müsse.

Spiegelstadt *en passant*

Die Typologie der Spiegelrahmen im 18. Jahrhundert kennt neben allen noch aus der Antike bekannten tragbaren Formen und Funktionen, den Hand- und Taschenspiegeln, den Stütz- und Stehspiegeln sowie den besonders stark vergrößernden und sich entfaltenden Wandspiegeln den etwas später auftretenden, oft mehrteiligen Standspiegel für die ganze Figur. Für Hartlaub entsprach diese „besondere Form“ der Spiegel dem „plastischen Bedürfnis des antikisierenden Geschmacks: man wollte die menschliche Gestalt als Ganzheit – im Stehen, ihre Attitüde, ihren „Kontrapost“ im Spiegel würdigen, während der pikante Teilausschnitt mehr dem Flair des Rokoko entsprochen hatte.²³ (Man denke dabei an den derben Scherz Bruce Naumans mit seiner gefilmten Indoor-Performance *Walk with Contraposto* von 1968). Diese Schlußfolgerung, welche die sich weiterentwickelnden Formate von Spiegelrahmen aus einem vermeintlich antikisierenden Geschmacksbedürfnis ableitet und vor allem nur auf die menschliche Figur zurückführen will, ist problematisch. Sie übersah nicht nur die architektonischen und gesellschaftlichen Kontexte der Spätmonarchie in Frankreich, vor allem ihre relativ kurze Dauer, sondern sie leitete auch aus ihrer personifizierten Annahme (oder menschlichen „Introjektion“ des Spiegels) den darauffolgenden Empire-Spiegeltypus des frühen 19. Jahrhunderts, die so genannte *Psyché*, ab. Die *Psyché* war eine hohe Spiegelfläche, die in einen fein gezierten Rahmen eingehängt war, der zusammen mit den säulenartigen Stangen das Spiegelgerüst bildete. Da die *Psyché* auch in wesentlich kleineren Formaten ausgeführt war, bleibt uns die sich auf formalstilistische und ikonographische Momente beschränkende Kunstgeschichte des Spiegels die Erklärung schuldig, warum die bestimmten, typologisch verwandten Spiegel und Spiegelrahmen in ihrer Größe und architektonischen Einbettung unter vergleichbarem „antikisierendem Geschmacksbedürfnis“ so stark variieren.

Das mit seinem besonders zerfaserten Pinselstrich skizzenhaft wirkende Gemälde *Vor dem Spiegel* (1876/77) von Édouard Manet (*Abb. 5*) stellte eine solche beinahe frontal platzierte *Psyché* dar, deren Spiegelrahmen und -halterung zudem seitlich ganz abgeschnitten sind.²⁴ Aufschlußreiche Variationen der *Psyché* als Ganzkörperspiegel erscheinen in der Malerei schon bei Edgar Degas in seinem Gemälde *Le Foyer (Chasse de danse)*, 1871/72), bei Léon Glaize (*Psyché*, 1873), bei Toulmouche (Ende des 19. Jahrhunderts) und nicht zuletzt bei der Manet-Schülerin Berthe Morisot (*Psyché*, 1876), gefolgt von Félix Vallotton (*Femmes à leur toilette*, 1897), Thomas W. Dewing (*Before the mirror*, 1916) und auch von Pablo Picasso mit *Fille au miroir* (1932), dem in der MoMA-Sammlung in New York (und bereits zur *Documenta I* in Kassel 1955) ausgestellten und darum besonders stark rezipierten, großformatigen Gemälde. Noch bei Picasso bleibt die gewählte malerisch-dichterische Überhöhung charakteristisch: Die Frau steht vor einem magischen Spiegel und wiederholt



Abb. 5: Édouard Manet, Vor dem Spiegel, 1876/77.
New York, Guggenheim Museum
(s. auch Farbabb. □□)

ein Thema, das sich sowohl aus der jahrhundertelangen Tradition speist als auch aus der noch zugespitzten viktorianischen Sichtweise des späten 19. Jahrhunderts, in der die Frau gerne auf eine Alternative von „Heilige oder Hure“ reduziert wurde.²⁵

Die Architektonisierung der Spiegel mit ihren raumgreifenden und die Helligkeit der Räume verstärkenden Qualitäten erfolgte parallel zum Übergang vom handgefertigten, opulenten Spiegelrahmen zu seiner industriellen Massenanfertigung. Letztere folgte im 19. Jahrhundert auch den ganz neuen Aspekten der Institutionen des Großstadtlebens. Die neu errichteten Passagen wurden mehr als ausführlich im gleichnamigen *Opus Magnum* Walter Benjamins beschrieben.²⁶ Mit diesen Passagen beschäftigte sich die Spiegelforschung bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein in Form der noch üblichen Abwertung der „äußerlich nachgeahmt[en] oder arg vernüchtert[en]“²⁷ Spiegelformen des späten 19. Jahrhunderts. Deshalb wundert es kaum, wenn sie schließlich die genau beobachtete und so benannte Architektonisierung des Spiegels (auch mit der Folge der Verspiegelung der Architektur) als „nur theoretisch“ abwerten mußte.²⁸ Den neuen kulturellen Funktionen von Passagen folgten die ebenfalls häufig verspiegelten Schaufenster, vor denen nicht einmal die Malkunst zurückzuschrecken schien. Das von der Jury des Pariser Salons von 1877 abgelehnte Gemälde *Nana* von Edouard Manet (Abb. 6) erregte bekanntlich ordentlich



Abb. 6: Édouard Manet, Nana , 1877. Hamburg, Kunsthalle

Anstoß. Das Anstößige daran war sowohl der alternative Ausstellungsort im Schaufenster der Galerie Giroux auf dem Boulevard des Capucines²⁹ als auch das Thema: die in das Medium der Malerei gewissermaßen monumentalisierten populären Illustrationen der sich in Anwesenheit eines Galans ankleidenden Kurtisane in Boulevardblättern.³⁰ Angesichts der Rolle und Bedeutung der Spiegel diesseits wie jenseits traditioneller Luxuria-Personifikationen im modernen Paris des 19. Jahrhunderts muß gerade das so verstandene „Anstößige“ den Anstoß auch zur Erschaffung dieses Gemäldes gegeben haben. Zwischen verspiegelter Passagen- und Schaufenster-Imagerie und der angestrebten Salonkunst von Paris lieferte Manet seiner Kunstwelt mit diesem Werk zweifellos eine weitere beeindruckende malerische *Carte-de-visite*. Zu dem Eindruck der Fragmentierung und Formatierung, Kaschierung und Rahmung sowie ihrer Dekonstruktion trugen nicht nur die „fotografisch abgeschnittenen“ Gestalten und Objekte bei, sondern vor allem auch die von Manet mit großer Vorliebe „abgeschnittenen“ oder „unterbrochenen“ Rahmen: der goldene „Rahmen“ der Sofalehne, die Bordüren der Tapeten, Bildrahmen und nicht zuletzt der Spiegelrahmen. Der Spiegel selbst als Medium des „Vorläufigen“ und „Transitorischen“ bekam in diesem und vergleichbaren Gemälden eine dem Medium der Malerei eigene, schmeichelnde Sinnbildhaftigkeit.



Abb. 7: Eugène Atget, *Magazin*, avenue des Gobelins, 1925.
New York, Museum of Modern Art

Die (Kunst-)Auslage im verspiegelten und einrahmenden Schaufenster ließ sich ihrerseits vor allem auch in der „Spiegelstadt“ und „Hauptstadt“ des 19. Jahrhunderts Paris „qua Medieneffekt als Kunst“³¹ charakterisieren. Es ist bezeichnend, mit welchem Tempo sich der Geschmack von London und Paris aus bis nach Berlin den Gesetzmäßigkeiten des Marktes unterordnete: Der Bankierssohn und einer der wichtigsten Sammler des deutschen Expressionismus Karl Ernst Osthaus empfahl so 1913 in einem Artikel im Jahrbuch des Deutschen Werkbundes bezeichnenderweise eine nachträgliche Rahmung der ausgestellten Spiegel zwecks Isolierung der angebotenen Ware: „Aber dies Mysterium der Vermählung des Käufers mit der Ware verlangt Konzentration. Es müssen alle Mittel spielen, um die Ware zu isolieren. Vor allem braucht das Fenster einen Rahmen.“³² (Abb. 7)

Es ist nicht in erster Linie der an sich asemiotische und ausdrucksfreie Spiegel, sondern der expressive und semiotisch fesselnde Rahmen, der als Medium zur Steigerung von Verkaufschancen selbst minderwertiger Ware – Kunst und Kunstreproduktion eingeschlossen – dienen sollte. Während der Rahmen eine Qualität suggerierte, bediente sich die Warenästhetik der medialen Verstärkungsfunktion der Spiegel, um in erster Linie eine Quantität „vorzutauschen“, die im Begriff sei, vor den Augen des Konsumenten in Qualität „über[z]uquellen“. Die damit vermeintlich angestrebte Erhöhung des Selbstbezugs blieb dabei sekundär.

Magritte und der falsche Spiegel

Zur psychoanalytisch und literaturwissenschaftlich geprägten Deutungsweise vergleichbarer Spiegelsujets trugen nicht zuletzt die ikonographisch und hermeneutisch veranlagten und sich auf literarische Beweisführungen verlassenden Bildinterpretationen bei. So führte die relativ einseitige, hinter seinen Rahmen und seine Fassung greifende Deutungsweise der „zauberhaften“ und „ambivalenten“ Natur des Spiegels zur Abwendung von der Vielfalt seiner materiellen und medialen Möglichkeiten. Aus der Abwendung vom Spiegelphänomen resultierte die Hinwendung zum Subjekt und ganz besonders zum „Blick“. Medial unreflektiert oder uninteressiert griff man – latent oder explizit – in den Fundus literaturgeschichtlicher Kontinuität von Depersonalisierungsergebnissen. Daraus resultierte wiederum die Übertragung einer entsprechenden Deutungsweise auch auf die Malerei, die speziell für die surrealistischen Bildfindungen geeignet zu sein schien. Wie Dalí und Giacometti, so bewegte sich auch der belgische Maler René Magritte meist jenseits des surrealistischen Kreises in Paris. Ein Grund dafür lag nicht zuletzt darin, daß er dem Diktat des Un- und Unterbewußten seine eigene Auslegung der „magischen“ Aspekte der Realität alltäglicher Dinge vorzog. Das Gemälde *La reproduction interdite* (1937–1939) problematisiert so die erwartete, konventionelle Beziehung zwischen Subjekt/Objekt und seiner Spiegelreflexion. Dies hat gerade deshalb einen semantischen Schockeffekt, weil das metaphorisch-literarische, das Phänomen Spiegel weitgehend als Leerstelle der Visualität interpretierende Sehmuster eine nach wie vor um sich greifende, jahrhundertlang dominierende kulturelle Konstante darstellt. Im Fall von *La reproduction interdite* (oder *Porträt von Edward James*) liegt der Hinweis auf ganz konkrete – phantastische – Literatur, anders als in vielen anderen Beispielen, auf dem dargestellten Spiegelkaminsims: ein Exemplar des Buches *Abenteuer des Arthur Gordon Pym* (1838) von Edgar Allan Poe, eines leidenschaftlichen Befürworters der Daguerreotypie und frühen Fotografie. Dennoch – und unabhängig davon, ob Poe darin einen Hinweis auf den latenten Kannibalismus, den er bei den Schiffbrüchigen seines Romans beschrieb, gegeben haben sollte – muß die Wirksamkeit des Gemäldes auch jenseits der Anziehungskraft des Schriftstellers auf den späteren Symbolismus und die noch späteren verwandten Geisteshaltungen in der Kunst erlaubt sein: Es ist die evidente und denkbar einfache Umdrehung der Reflexion des Gespiegelten und die Enttäuschung des potenziellen Voyeurs, denen das Bild seine Berühmtheit zu verdanken hat. Nicht abwegig mag auch eine existentialistische „Anleitung für eine Selbstentdeckungsreise“⁶³ erscheinen, übermittelt durch die Poe-Pym-Identifizierung im zitierten Abenteuerroman. Diese Anleitung aber umfaßt die katoptrisch-bildnerische Leistung des Kunstwerks nicht; sie rundet zweifellos die Ikonographie des Gemäldes ab und bleibt dennoch eine Zutat, die letztlich austauschbar ist. Der Grund der Darstellung des Buches liegt vor allem auch deshalb auf dem Kaminsims, weil erst durch die perfekte Darstellung des Buches und seiner Spiegelreflexion (einschließlich der dort leicht zu erkennenden „Spiegelschrift“) kognitiv klar und deutlich wird, daß hinter dem Kaminsims kein Double des Mannes vor dem Kaminsims steht – eine Lösung also, bei der Magritte in einer langen Tradition seiner flämischen Vorgänger des 15. Jahrhunderts steht. Der Interpret wendet auf der Suche nach „tieferliegenden Sinnschichten des Bildes“⁶⁴ hier rekursiv die eigenen psychoanaly-

tisch „durchschauten“ Mechanismen der Projektion auf sich selbst an. Die von R. Haubl als „seltsam uninspiriert“³⁵ bezeichnete Erklärung des Bildtitels von Uwe M. Schneede, *Verbotene Reproduktion*,³⁶ liefert durchaus einen weiterführenden und vor allem auch uninspiriert metaphernfreien Hinweis: Es handelt sich um die „List“ des meist als Leerstelle des Visuellen angesehenen und als Medium meist übersehenen Spiegels. Verboten an der Reproduktion ist die Verletzung von kulturell eingepägten medialen Gesetzmäßigkeiten des betreffenden Mediums: Der Spiegel als Metamedium der visuellen Übertragung kann unter Umständen eigentlich viel mehr, zum Beispiel das, was uns Magritte vor Augen führt. Die Medieninstallation *Mirror* (2000) der estländischen Künstlerin Anu Juurak mit dem rückkopplungstechnischen Einsatz des elektronischen Spiegels steht – stellvertretend für Hunderte von vergleichbaren Closed-Circuit-Videoinstallationen – bereits am zeitlichen Ende der Hochkonjunktur medialer Spiegelinstallationen der neunziger Jahre.³⁷

Aus allem Gesagten, Gelesenen und Gesehenen geht hervor, daß Magritte einer psychoanalytisch geprägten Deutung seiner Malerei insgesamt durchaus kritisch gegenüberstand. Davon zeugen die Aussagen des Künstlers selbst und auch die Vorgeschichte seiner Auseinandersetzung mit Breton. Magritte stemmt sich so wie seine dargestellten (und die meisten anderen) Spiegel gegen die Mataphorisierung, Literarisierung und vor allem auch gegen die Symbolisierung: „Ich glaube nicht an das Unbewußte und auch nicht daran, daß die Welt sich uns als ein Traum darstellt, außer im Schlaf. Ich glaube nicht an den Wachtraum. Ich glaube auch nicht an die Imagination. Sie ist willkürlich, und ich suche nach der Wahrheit, und die Wahrheit ist das Mysterium. Schließlich glaube ich auch nicht an ‚Ideen‘. Wenn ich welche hätte, wären meine Bilder symbolisch. Nun, ich versichere, sie sind es nicht.“³⁸

Wissenschaft vom Bild

Das Thema verlangt also nicht nur motivische, mediale, moralische und marktwissenschaftliche, sondern auch wissenschaftshistorische Distanz. Auf der Spur der hermeneutischen Definition und Neubestimmung der Grundlagen der Geisteswissenschaften als deutende und verstehende Wissenschaften entstand in den letzten Jahren eine Bildkritik, die etwas vereinfacht die Theorie des schielenden Beobachters genannt werden könnte. Erinnert man sich an die „Spiegelbilder“ Manets und auch an seine Unverträglichkeit mit Cézanne und seinen geduldigen *réalisations*, dann erscheint diese Theorie mit ihrer Anlehnung an J. Lacan und sein chiasmatisches Modell der Blickverschränkung mehr als in sich konsistent.³⁹ Der Weg der Selbstlegitimierung des Bildes über die Phänomenologie der Wahrnehmung, die phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft und die Geschichte des Sehens⁴⁰ führte allerdings zur Ausweitung von Bildansprüchen, vermittelt über die Medialität der Einbildungskraft. Das Problem der Einbildungskraft am Ende des 20. Jahrhunderts und die Krise der Bildreflexion wurden erkannt, jedoch ohne daß die Reflexion als vierte kulturstiftende Kulturtechnik (neben Bild, Schrift und Zahl) selbst in Betracht gezogen worden wäre. Das Problem der fehlenden gemeinsamen griffigen medialen Formel für den Spiegel,

den Rahmen und das Bild machte sich jedoch nicht zuletzt an den Definitionsversuchen des Bildes bemerkbar, wie zum Beispiel: „Bei Bewegungen eines Beobachters vor einem flachen Bild bleibt trotz der Bewegung die Relation zwischen den Kanten, Überschneidungen und Verdeckungen der bildhaften Darstellung invariant. Diese Invarianz [...] ist Anlaß und Auslöser, Bilder nicht mit der Wirklichkeit zu verwechseln, sondern sie als Bilder aufzufassen“.⁴¹ Die zitierte Bildbegründung scheidet schon an den „transplanen Bildern“⁴² vor allem aber und ohne Ausnahme scheidet sie an den naturanalogen Spiegelflächen und an allen anderen performativen, kinästhetischen und medialen Spiegeln, bei denen sich selbstverständlich die Relationen zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten kontinuierlich ändern – manipuliert oder nicht. „Das Rätsel der ‚flachen Tiefe‘“, die nach wie vor die Teile der Bildforschung so anzieht und zugleich abstößt, erscheint als Unaussprechbares, weil nicht Metaphorisierbares und nicht Hintergehabtes: der Spiegel. Es liegt auf der Hand, daß weder ein hegemonialer Bildtheorieanspruch noch eine deduktive Klärung des Bildbegriffes als a priori der Bildkritik dem Problem gerecht werden können. Das Problem liegt weniger hinter dem Stoff selbst, sondern vielmehr auf seiner reflektierenden Oberfläche. Der unselbständige „Sinn“ und Charakter der (Ab-)Bilder verursachte außerdem auch eine andauernde Suche nach der „Eigentlichkeit“ der Bilder. Obwohl der Übergang von einem durchsichtigen Fenster zu einem Spiegel gleitend ist, wird das Gesehene als Bild „angesehen“, das nicht die Außenwelt, sondern die Innenwelt des flanierenden Betrachters abzubilden habe.⁴³

Die die geisteswissenschaftliche Bild- und Spiegelforschung weitgehend beherrschende psychologistische, den Sinn und die Bedeutung hermeneutisch und hinter den Spiegeln suchende Linie (*meta-pherein* = gr. anderswo hintragen) insistiert auf der Aktivität des Spiegels und auf der Arbeit des Rahmens.⁴⁴ Die Aktivität des Spiegels und unter Umständen auch die Arbeit des Rahmens kann aber nur dann gewährleistet werden, wenn der Beschauer (körperlich) passiv bleibt. Die einzige zugelassene Aktivität bleibt scheinbar entweder eine theoretische oder eine, die den Ausdruck ein- oder aufdrückt und speichert. Das sich vor dem Spiegel bewegendes Subjekt kann nämlich nicht als Bild erfaßt werden; daher scheint in der Regel auch eine spielerische oder experimentelle – kurzum: kommunikative oder übertragende – Haltung oder Handlung unerwünscht zu sein. Auch umgekehrt gilt das gleiche Schema: Die Aktivität des das Bild bedeutenden Subjekts formiert sich in seiner schweigenden Ein-Bildung.

Die Diskussion war also bisher im doppelten Sinn hinterhältig: Die jeweiligen subdisziplinären Wissenschaftsinteressen wurden erstens nicht offen vorgetragen und zweitens wurde es offen zur Pflicht erklärt, einen Blick hinter das Bild oder auch hinter den Spiegel zu werfen. Die in Analogie zu einer allgemeinen Sprachwissenschaft konzipierte Wissenschaft vom Bild⁴⁵ zeigt heute auffällige Konvergenzen mit Teilen der sich ebenfalls neu formierenden, literaturwissenschaftlich dominierten Kulturwissenschaft. Aber obwohl die wichtigsten Vaterfiguren aus der Zeit der Romantik und des *Fin de siècle* vor 1900 die gleichen waren, blieb das Problem der postulierten Symmetrie zwischen Wort und Bild als tragende Kulturtechnik bestehen. Der bildwissenschaftliche Wille zur Macht der Bilder und der literaturwissenschaftliche Wille zur Macht der Metapher kennzeichnen nämlich ein analoges und kein homologes Verhältnis. Umso wichtiger erschien an dieser Stelle

die Einführung einer Art Metaphernpflicht, wie sie schon Nietzsche, „der Kronzeuge der neueren Wendung zur Metapher“⁴⁶, postulierte: „Nietzsche hatte diese Idee wieder besonders virulent gemacht und Blumenbergs ‚Metaphorologie‘, sein Hinweis auf die ‚Metaphernpflichtigkeit‘ des Denkens, versucht, daraus ein historisches Forschungsprogramm zu machen.“⁴⁷

Statt die Sichtbarkeit und das Verständnis von bekannten bildgebenden Verfahren zu unterstützen, schien die Einbildung des ikonischen Kontrasts nötig zu sein. Aus dem eingebildeten ikonischen Kontrast entsprang die ikonische Differenz, das Menschen spezifische „Vermögen[,] das bewegliche Wahrnehmungsfeld des alltäglichen Sehens mit seinen offenen Rändern, seiner flexiblen Neuanpassung an Situationen in ein begrenztes und stabiles Bildfeld umzustilisieren.“⁴⁸

Es scheint mir kaum möglich und erwünschenswert, die kulturgeschichtliche Genese dieser cezanneschen Abstraktionsleistung ohne die Leistung des Spiegels zu beschreiben. Denn alle Bilder haben, zumindest negativ ausgedrückt, eines gemeinsam: Sie sind keine Spiegel oder sie können zumindest aus dieser Perspektive nicht *nur* Spiegel sein, wie selbst die Daguerreotypie glänzend beweist. Dem Spiegel muß in dieser seiner übertragenden Grundfunktion also eine metamediale Disposition zugeschrieben werden: Als Metamedium wird dabei ein Medium beschrieben, dessen Medialität zur Materialisierung und Formung (der Medialität) eines anderen Mediums dienen kann. Das Metamedium als mediales Dispositiv wird als Kehrseite des jeweiligen sinnlichen Dispositivs, in diesem Fall des „Sehens“, angesehen. Unter Berücksichtigung aller Asymmetrien zwischen Bild, Schrift und Reflexion soll auch die Literarisierung und Metaphorisierung des Spiegels als Kehrseite der Literarisierung und Mataphorisierung des Bildes verstanden werden. Diese Voraussetzungen mitberücksichtigend, lassen sich auch griffige mediale Formeln für die die Bilder und Spiegel mehr oder weniger mitbestimmenden Rahmen finden.

Die bis heute andauernde, über die Berge von Fenster- und Spiegelscherben hinweg fortgesetzte Suche nach der Eigentlichkeit der Bilder beruht indes nicht nur auf dem unselbständigen Charakter der (Ab-)Bilder. Die konstitutive Rolle des Rahmens für die dekonstruktivistische Wiederherstellung der Eigentlichkeit der Bilder hat schon Derrida – den Spiegel verabschiedend – festgeschrieben. Die Arbeit des Rahmens produziere das Bild ähnlich wie die aktivierte Ein-Bildung dem Sehen zu seiner Fixierung auf das Bild ver helfe.⁴⁹ Es bedarf keiner Disputation darüber, daß dabei keine denkbare „Dichte“ des Rahmens der nicht isolierbaren „Flüssigkeit“ der Spiegelreflexion etwas anhaben kann. Umso schwieriger wird es zu beweisen sein, „wie spät der Rahmen erst erfunden wurde“: Auch M. Schapiro beschreibt in seiner kurzen Ätiologie des Rahmens eigentlich den Bildrahmen in seiner isolierenden Funktion, wenn er feststellt: „Offensichtlich dachte man erst im späten zweiten Jahrtausend v. Chr. (allenfalls) an einen zusammenhängenden, isolierenden Rahmen, an eine homogene Einfassung.“⁵⁰ Aus der Perspektive der Genealogie von Spiegeln, die ja in ihren frühen Erscheinungsformen als Hand- und Stehspiegel gerade auch durch ihre Fassungen und Rahmen überhaupt erst identifizierbar werden konnten,⁵¹ möchte ich dazu neigen, Spiegel- und Bildrahmen auch in ihrer Entwicklungsgeschichte differenziert bis komplementär zu betrachten. Die gewissen Parallelitäten aus der frühen Neuzeit, auch später, begünstigt durch die Stilbezeichnungen im Kunsthandwerk, führten

dazu, daß die erwähnte, nicht nur epistemologische Differenz und ihre Potenzen lange verkannt blieben. So ließen sich auch die „Eigenschaften des Feldes als Raum mit latenter Ausdrucksfähigkeit“⁵² auf Spiegel vor allem „phänomenologisch“– und auf Bilder vor allem metaphorisch applizieren.

Die den weiten Teilen der bisherigen Spiegelforschung innewohnende Spiegelmetaphorik steht in einem weiteren, umfassenderen medialen und erkenntnistheoretischen Zusammenhang. Zusammen mit der Metaphorik des Sehens und der Lichtmetaphorik gehört sie zu den philosophischen, religiösen, auch literarischen sowie systemtheoretischen Leitmetaphern. Mit Jacques Derrida (1930–2004, *La dissemination*, 1972), Richard Rorty (1931–2007, *Philosophy and the Mirror of Nature*, 1979) und Niklas Luhmann (1927–1998, *Grundriß einer allgemeinen Theorie*, 1984) verabschiedete sich eine Generation von Philosophen und Gesellschaftstheoretikern des Dekonstruktivismus, Neopragmatismus und operativen Konstruktivismus endgültig vom Spiegel als epistemologischer Leitmetapher des Abendlandes. Stattdessen wurde schon 1967 offiziell von einer Gruppe Literaturwissenschaftler um Rorty ein *Linguistic Turn* eingeleitet, der die Metapher als zentrales Konzept der Literaturwissenschaft fortschrieb, ja zum „Superparadigma“ hypostasierte. Das metaphorische „Superparadigma“ generierte dann alle darauffolgenden, beinahe im Jahresrhythmus auftretenden *Turns*, den *Iconic*, *Performative*, *Cultural*, *Emotional* und *Pragmatic Turn* mit inbegriffen.

Spiegel als Metamedium der Visualität

Bei der Suche nach konstruktiven Gegenvorschlägen liefert der unfafßbare, diesseits noch mehr als jenseits des Rheins eher ungerne angesehene Spiegel hilfreiche Hinweise: Als naturanaloges Medium der Lichtübertragung – und damit Metamedium des Sehens – erfuhr der Spiegel seine eigenen paradigmatischen Metamorphosen und fand allmählich Eingang in die maßgebenden optisch-katoptrischen, mechanischen und chemischen sowie elektronischen Vorrichtungen für die Aufnahme, Übertragung und Speicherung von Licht- und Tonsignalen. Das macht ihn bedeutend vor allem auch für die Bildkunst, aber auf einer anderen Ebene als bislang angenommen: Die konzeptuelle Einrahmung des gespeicherten Bildes erscheint mittlerweile immer schwieriger außerhalb des optisch-akustischen oder aber optisch-haptischen Erklärungsmusters. Das physisch oder psychisch eingefafßte und formatierte Bild fungiert zunehmend entweder als erstarrte Performance oder als verstummte Synästhesie. Der Spiegel dagegen übernimmt den Status des medialen Dispositivs oder Metamediums der visuellen Übertragung, das nur in angebotenen analogen und digitalen Speichermedien seine medialen und performativen Einschränkungen erfahren kann (*Abb. 8*). Schon das analoge audiovisuelle Medium Video/Fernsehen als *Mirror Machine*⁵³ demonstrierte mit seiner innewohnenden Eigenschaft, selbstgenerierende visuelle Rahmen rückkopplungstechnisch zu erzeugen, wie die nun oszillierenden und sich verschiebenden Variablen des traditionellen S(ubjekt/Künstler)-O(bjekt/Werk)-S(ubjekt/Betrachter)-Schemas in der künstlerischen und auch kunstwissenschaftlichen Praxis eine verstärkte

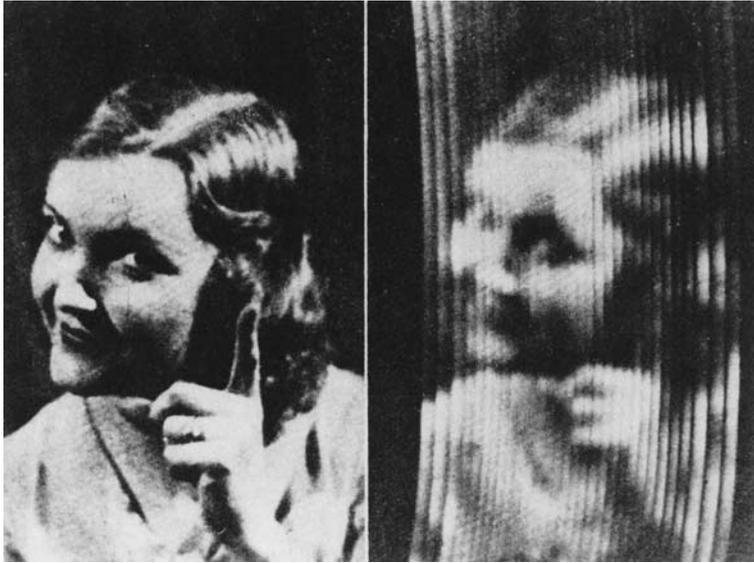


Abb. 8: John Logie Baird, Die Zeilenschrift des Fernsehens in 30 horizontalen Linien, um 1930

Zuwendung zu den perzeptiven, emotionalen, mentalen und anderen Rezeptionsprozessen bewirken können. Vor diesem Hintergrund gewannen audiovisuelle Beobachtungs- und auch Selbstbeobachtungstechniken immer mehr an Bedeutung. Das Phänomen der gleichzeitigen Aufnahme und Wiedergabe von Bildern, Tönen und Bewegungsabläufen, wie es bereits dem Medium Video eigen war, stellte in dieser Hinsicht also eine synästhetische Erweiterung des katoptrischen Feldes dar. Die auf dieser Gleichzeitigkeit basierende Möglichkeit der Tele-Vision leitete sich medial und (kat)opt(r)isch von der Telepräsenz des im Spiegel reflektierten Körpers ab. Die genannte optische Verstärker-Funktion des Spiegels wird mit elektronischer Verstärkung des Signals ersetzt, so daß der Reichweite des aktuellen Bildes und Tons praktisch keine physischen Grenzen gesetzt werden können. Die intrusive Verstärker-Funktion des Mediums Video, die zugleich sein orbitales Potential darstellt, kann deshalb als seine *differentia specifica* innerhalb der audiovisuellen Medien angesehen werden. Videofeedback ist die technische Bezeichnung für diesen selbsttätigen elektronischen, auch programmierbaren Rahmengenerator. Das performative Programm „Kunst“ läuft beruhigenderweise nach wie vor auf dieser wie auch auf einer anderen Hard- bzw. Wetware.

Anmerkungen

- 1 Yvonne Yiu, *Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei*, Frankfurt/M. 2001, 177.
- 2 Die Szenen im Uhrzeigersinn: 1 Christus am Ölberg – 2 Gefangennahme – 3 Christus vor Pilatus – 4 Geißelung – 5 Kreuztragung – 6 Kreuzigung (Gipfel) – 7 Kreuzabnahme – 8 Grablegung – 9 Abstieg in die Vorhölle – 10 Auferstehung.
- 3 Es scheint, dass die Idee eines göttlichen Spiegels im christlichen Zusammenhang zum ersten Mal in Paulus Korintherbriefen aufgetaucht ist. Dort hieß es: „Heute sehen wir [Gott] mit Hilfe eines Rätsel-Spiegels, aber dann [wenn alles vollkommen sei,] sehen wir direkt.“ (*Korintherbriefe I*, 13, 12) Es scheint auch, daß die Perseus-Episode mit der Bekämpfung der Medusa mithilfe des Spiegelschildes von Athene hier eine inhaltliche Modifikation erhält: Wie dort so auch hier wird die Schutzfunktion des Spiegels in den Vordergrund gestellt, seine mediale Eigenschaft, die es dem Menschen erlaubt, „böse“ wie „gute“ Erscheinungen indirekt und aus sicherer Distanz zu beobachten und – implizit – auch zu verstehen. Angesichts dieser Tradition bedeutet die von Paulus stets referierte ‚rätselhafte‘ Natur des Spiegels nicht nur den wohl frühesten Schritt in die christliche Metaphorisierung des Spiegels, sondern sie mag durchaus schon als ein Hinweis auf die Katoptronomie – die Weissagung mithilfe von Spiegeln – interpretiert werden. Es handelt sich dabei um ein Phänomen, in dem sich die antiken und christlich-mittelalterlichen Vorstellungen und Aberglaube kreuzen. Der Spiegel wird hier trotz seiner asemiotischen, medialen und höchstens unheilabwehrenden Funktion nicht mehr als Symbol der Wahrheit und Klarheit, sondern als Symbol der Unwahrheit, des Rätsels postuliert. Seitdem wird in dionysisch-orphischer, mithraistischer und gewissermaßen auch stoischer Tradition die Metaphorisierung des Spiegels für eschatologische Zwecke vereinnahmt. Der Spiegel als Medium der christlichen Eschatologisierung der Bedeutungskette Sein–Gott–Sonne–Licht erhält seine biblische Rechtfertigung insbesondere aus *Exodus* (34, 29–30) und *Numeri* (22,6), diesen viel diskutierten „sibyllinischen Passagen“ (Jurgis Baltrušaitis, *Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien*, Gießen 1986, 83.), in denen Paulus ebenfalls in den Korintherbriefen (II, 3,18) auf die Ereignisse auf dem Berg Sinai und die „mosaischen Spiegel“ Bezug nimmt. Der Spiegel wurde das Rätsel und das Rätsel wurde der Spiegel. Die Katoptrik mußte der Lichtmetaphysik weichen. Die Spiegeldarstellung findet daher ihren Platz in der Kunst des Mittelalters vor allem im Kontext der Darstellung von Sünden und Tugenden.
- 4 Martin Warnke, Nah und Fern zum Bilde, in: *Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, hrsg. von Michael Diers, Köln 1997, 108–120.
- 5 Hermann Ulrich Asemisen / Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, 140.
- 6 Ebd.
- 7 Gottfried Boehm, Die opake Tiefe des Innern. Anmerkungen zur Interpretation des frühen Selbstporträts, in: *Studien zu Renaissance und Barock*, Festschrift für Manfred Wundram, hrsg. von Michael Hesse, Frankfurt/M. 1986, 21–33, hier 31f.
- 8 Vgl. *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, hrsg. von Alessandro Nova / Klaus Krüger, Mainz 2000.
- 9 Vgl. etwa Mario di Giampaolo, *Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1991.
- 10 Parmigianinos Selbstporträt taucht wahrscheinlich in den meisten Fällen als ungerahmt auf, darunter an auffälligen prominenten Stellen bei: Omar Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts*, München 2006, Umschlagsbild. – Gustav Friedrich Hartlaub, *Zauber des Spiegels*, München 1951, Abb. 192 (als letzte Abbildung). – Jonathan Miller, *On Reflection*, London 1998, 45. – Warnke (wie Anm. 4), 109.
- 11 Jacques Derrida, *Die Wahrheit der Malerei* (frz. 1978), Wien 1992.
- 12 Die von Gustav Ludwig erfolgte Rekonstruktion eines *restello* mit der Gemäldefolge von Giovanni Bellini (Venedig, Akademie) beinhaltet so noch die bekannte ikonographische Bindung mit dem Thema *Vanitas als Prudentia* (die Ungewißheit der Zukunftweisend, mit den die drei Zeiten bedeutenden Kindern), aber schon als Teil eines Möbelstückes, dessen Mittelpunkt ein echter Spiegel einnimmt. Vgl. Hartlaub (wie Anm. 10), 47.
- 13 Ebd., 53.
- 14 Ebd., 54.

- 15 Ebd.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Einen guten Einstieg in das Thema bietet das schriftlich knapp zusammengefaßte, aber exzellent bebilderte Standardwerk *Spiegel. Spiegelgalerien, Spiegelkabinette, Hand- und Wandspiegel*, hrsg. von Serge Roche / Germain Courage / Pierre Devino, Tübingen 1985.
- 19 Über die Aspekte der Entwicklung von Kaminspiegeln und über die Architektonisierung der Spiegel vgl. ausführlicher Richarda Böhmker, *Spiegelräume im Zeitalter Ludwigs XIV.*, Diss. Wien 1946, 97 ff. – Für die Aspekte der Entwicklung in Deutschland vgl. auch Heinrich Kreisel, *Deutsche Spiegelkabinette*, Darmstadt 1953, und Roche / Courage / Devino (wie Anm. 18), 26f. – Die kulturgeschichtlichen und wirtschaftlichen sowie psychologischen Aspekte der Entwicklung in Frankreich sind zusammengefaßt bei: Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du Miroir*, Paris 1994. – Einen guten Überblick über die Weiterentwicklung bis in die heutige Zeit bietet: Mark Pendergrast, *Mirror Mirror. A history of human love affair with reflection*, New York 2003.
- 20 Hartlaub (wie Anm. 10), 57.
- 21 *Trumeaux* galt auch als Bezeichnung für die figürlich gestalteten Mittelpfosten bei den gotischen Kirchenportalen, meist mit dem Schutzpatron und ab dem 13. Jh. mit Christus oder Maria.
- 22 Zur selben Zeit schrieb die höfische Etikette strikt die „Schminkpflicht“ vor (darunter beispielsweise neun verschiedene Arten des Anlegens von Schönheitspflästerchen), so daß die Damen auch besondere Kästchen benötigten, in denen Pinsel und Spiegel aufbewahrt wurden. Vgl. Roche / Courage / Devino (wie Anm. 18), 28.
- 23 Hartlaub (wie Anm. 10), 55.
- 24 Vgl. Näheres dazu etwa in: Gilles Néret, *Manet 1832–1883, Vorreiter der Moderne*, Köln 2003, 76. – Werner Hofmann, *Nana. Eine Skandalfigur zwischen Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1999 (1. Aufl. 1973). – Hajo Düchting, *Manet. Pariser Leben*, München / New York 1995.
- 25 Hinweise geben ein weißer, den Schleier oder Heiligenschein evozierender Strahlenkranz um das Profil auf der einen und der gleichzeitig betonte, rot geschminkte Mund auf der anderen Seite sowie auch diverse genitale Formen als Variationen des Themas *Eros und Thanatos*. Das Motiv leitet sich ebenso wenig überraschend aus dem Verhältnis des Malers zu seiner Lebensgefährtin, dem Model Marie-Thérèse Walter, Ende der 20er- und Anfang der 30er Jahre ab. Vgl. *Das MoMA in Berlin. Meisterwerke aus dem Museum of Modern Art*, New York Ausst.-Kat., Berlin 2004, hrsg. von John Elderfield, Ostfildern-Ruit 2004, 280–281.
- 26 Walter Benjamin, *Das Paagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 2 Bde. Frankfurt/M. 1983, insb. Bd. 2, 991f.
- 27 Hartlaub (wie Anm. 10), 55.
- 28 Ebd., 56.
- 29 Nach der Aufstellung im Schaufenster kehrte *Nana* ins Atelier des Malers zurück und wurde 1884, ein Jahr nach dem Tod des Malers, ersteigert, bevor sie schließlich 1924 durch Gustav Pauli für die Hamburger Kunsthalle gekauft wurde.
- 30 Hans Körner, *Edouard Manet, Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996, insb. 185–200, hier 187.
- 31 Rolf Haubl, „Unter lauter Spiegelbildern ...“. *Zur Kulturgeschichte des Spiegels*, 2 Bde, Frankfurt/M. 1991, hier Bd. 2, 835.
- 32 Osthaus' Hagener Kollektion fand 1922 ihr heutiges Domizil im Folkwang Museum in Essen. K. E. Osthaus, Das Schaufenster, in: *Die Kunst in Industrie und Handel. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1913*, Jena 1913, 59–69. R. Haubl zitiert die Quelle irrtümlicherweise als „Osterhaus“. Vgl. Haubl (wie Anm. 31), 838 u. 894, Anm. 172.
- 33 Haubl (wie Anm. 31), 482.
- 34 Ebd., 487. – Vgl. auch die einleuchtende Erklärung von Miller (wie Anm. 10), 88.
- 35 Haubl (wie Anm. 31), 487.
- 36 U. M. Schneede, *René Magritte. Leben und Werk*, Köln 1973, 107.
- 37 Ein erster Versuch des historisch-geographischen Überblicks befindet sich in: Slavko Kacunko, *Closed Circuit Videoinstallationen. Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons*, Berlin 2004.

- 38 René Magritte, *Sämtliche Schriften* (1979), hrsg. von A. Blavier, Berlin 1985, 451. Zit. nach Haubl (wie Anm. 31), 498.
- 39 Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: *Was ist ein Bild?*, hrsg. von Ders., München 1995, 11–38, hier 20.
- 40 Vgl. etwa Marcel Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966. – Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Hamburg 1971. – Christoph Wulf, Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens, in: *Das Schwinden der Sinne*, hrsg. von Dietmar Kamper / Christoph Wulf, Frankfurt/M. 1984, 21–45.
- 41 Boehm (wie Anm. 39), 33. – Horst Bredekamp forderte in einem im März 1997 auf dem Kunsthistorikertag in München gehaltenen Vortrag eindringlich einen „Rahmenwechsel“ der Kunstgeschichte und eine allgemeine Bildwissenschaft. Auf die Frage, ob er einen Begriff für das Bild habe, gab er 1998 in einem Interview folgende Definition: „Den Hegelschen Begriff von Kunst – sinnliches, visuelles Scheinen von Idee – würde ich im Sinne einer Kunst- als Bildwissenschaft für übertragbar halten [...]. Ich verstehe ‚Idee‘ natürlich nicht hegelianisch als Teil des absoluten Weltgeistes, sondern, pragmatisch, als Sinnangebot der gestalteten Form. In diesem Sinn halte ich Hegels Diktum für eine tragfähige Definition auch für ein Bild. Eine visuelle Konstitution, die sich mit einem Sinn verbindet, und sei dieser sinnlos, ist für mich ein Bild.“ Vgl. Hans Dieter Huber / Gottfried Kerscher, Kunstgeschichte im „Iconic Turn“. Ein Interview mit Horst Bredekamp, in: *Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Sonderheft Netz Kunst*, Jg. 26, 1998, Heft 1, 85–93. Hier zit. nach der Online-Fassung, erreichbar unter: <http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/bredekamp.html>. Letzter Zugang: 2. Februar 2009.
- 42 Vgl. Jens Schröter, Das transplante Bild und der Pictorial Turn. Zu Marcel Duchamps Medienästhetik, in: *Image-Problem? Medienkunst und Performance im Kontext der Bilddiskussion*, hrsg. von Dawn Leach / Slavko Kacunko, Berlin 2006, 197–216.
- 43 Haubl (wie Anm. 31), 791.
- 44 Vgl. Jacques Derrida, *La dissemination*, (1972). – Ders., *Die Wahrheit der Malerei* (Frz. 1978), Wien 1992.
- 45 Boehm (wie Anm. 39).
- 46 Ebd., 15.
- 47 Ebd., 27.
- 48 Ebd., 31.
- 49 Vgl. Hans Körner, Randfiguren der Kunst. Figur und ornamentaler „Kunst-Stoff“ in Rahmendekorationen des 16. Jahrhunderts, in: *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, hrsg. von Hans Körner / Karl Möseneder, Berlin 2008, 69–94, hier 69f.
- 50 Meyer Schapiro, *Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen*, in: Boehm (wie Anm. 39), 253–274, hier 257.
- 51 Zur antiken Spiegelproduktion, -Distribution und -Rezeption vgl. etwa: Eugène Peligot, *Le verre, son histoire, sa fabrication*, Paris 1877. – E. Michon, *Miroirs antiques de verre doublé de plomb*, *Bull. arch. Du comité des travaux historiques*, Paris 1909. – Petra Oberländer, *Griechische Handspiegel*, Diss. Hamburg 1967. – *Corpus Speculorum Etruscorum* (seit 1981). Bundesrepublik Deutschland (4 Bde.), von Ursula Liepmann / Josef Riederer, Deutsches Archäologisches Institut, Ursula Höckmann, International Scientific Committee for the Corpus of Etruscan Mirrors, Helmut Rix / Gerhard Zimmer / Carlo de Simone / Bettina von Freytag Löringhoff / Gerhard Zimmer, *Staatliche Museen zu Berlin (Bd. 4)*, München 1995. – Anton Karl Kisa, *Das Glas im Altertume*, 3 Bde., Leipzig 1908. – Dort weiterführende Literatur, darunter auch weitere Standardwerke zur Spiegelproduktion in der Antike.
- 52 Schapiro (wie Anm. 49), 260.
- 53 Eine zutreffende und kaum metaphorische Bezeichnung des Sachverhalts gibt: *Mirror Machine. Video and Identity*, hrsg. von Janine Marchessault, Toronto 1995.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: London, National Gallery

Abb. 3: Hartlaub (wie Anm. 1), Abb. 38.

Abb. 4: Hartlaub (wie Anm. 1), Abb. 43.

Abb. 5: New York, Guggenheim Museum

Abb. 6: Hamburg, Kunsthalle

Abb. 7: New York, Museum of Modern Art

Abb. 8: Percy West, Traub et. Al., *Television Today*. London 1935, 21, Fig. 3.