

**Das Bewußtseinszimmer
oder
Die Rückseite des Spiegels**

**Philosophische Betrachtungen zu einem Gemälde
von Peter Bangert**

Joachim Ringleben



Peter Bangert, „Ohne Titel“. 1997. Acryl, Öl, Eitempera auf Leinwand, Privatbesitz.

Das Bild wurde abfotografiert von A. Lochte

(Die Natur) warf den Schlüssel weg: und wehe der verhängnisvollen Neubegier, die durch eine Spalte einmal aus dem Bewußtseinszimmer heraus ... zu sehen vermöchte.¹

I

Der in Hamburg lebende Maler Peter Bangert (geb. 1954) hat dies Gemälde 1997 geschaffen und über sechs Monate daran gearbeitet.

Das große Format des Bildes (85 x 105 cm) nimmt den Betrachter unmittelbar in den dargestellten Innenraum hinein und bezieht seinen Blick zwingend mit ein in den Ausblick durch das Fenster.

Die Prägnanz, mit der das Gegenständliche als solches dargestellt ist, die Klarheit und Deutlichkeit, in dem alles zu Sehende sich als selbstverständlich real und mit einer gewissen Penetranz darbietet, und die Helligkeit, die über dem Bild trotz kräftiger Akzente im Formalen und in der Farbigkeit gleichmäßig verbreitet ist, rufen im Betrachter nach einer entsprechenden Aufgeräumtheit und Helle des Bewusstseins und wenden sich eindeutig auch nur an eine solche.

Erst bei genauerem Zusehen wird man dessen gewahr, dass die unerbittliche Genauigkeit, bei der alles fraglos zu stimmen scheint, einer leisen Irritation dient, die als feiner Sprung durchs Bewusstsein geht. Denn nimmt man auf einen ersten, noch nicht genauen Blick im Zentrum des Bildes den Ausblick aus einem Fenster an, so belehrt einen der zweite, verweilende sofort, dass man sich getäuscht hat.² Man blickt vielmehr in einen Spiegel, in welchem erst das Fenster nach draußen sich zeigt; der Blick hinaus erweist sich als Schein. So (fast aufdringlich) wirklich alles im Zimmer ist, die Außenwelt, die wirkliche Natur steht nicht so einfach zur Verfügung. Ein Spiegel zeigt immer nach drinnen, sofern er das in ihm Gespiegelte zurückwirft – für den in den Spiegel Schauenden.

Bei längerem Anschauen des Bildes ist denn auch zu bemerken, dass die Überschaubarkeit der einfach erscheinenden und wie auf einen Blick zu erfassenden Bildanlage indirekt die Raffinesse jener Enttäuschung, dass das Fenster unmittelbar kein Fenster, sondern ein Fenster im Spiegel ist, nur steigert. Davon geht eine Verunsicherung über die wirklichen räumlichen Verhältnisse aus: wo eigentlich ist das gespiegelte Fenster tatsächlich im Raum?

Jedenfalls geht der Blick, den das Bild eröffnet und uns aufzwingt, nicht durch ein Fenster des Innenraums nach draußen,³ sondern geht in den Spiegel hinein, der *in sich* das Bild vom Draußen hat. Es sind, sofern der Spiegel ein nach außen sich

¹ Friedrich Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* 1. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Band 1. Berlin / New York 1980. S. 877.

² Verwechselt man *prima vista* den Spiegel auf dem Tisch mit dem Fenster selbst, das in ihm zu sehen ist, so stellt sich die Frage: könnte das umgekehrt bedeuten, auch der Blick aus dem Fenster ist immer nur wie ein Spiegelbild? Doch wovon?

³ Indem jedes Fenster sich öffnet und nach draußen zeigt, vermittelt es zwischen Innen und Außen.

öffnendes Fenster und in diesem die Welt draußen zeigt bzw. einlässt, beide „Hinsichten“ mit einander verschränkt, was vom beinahe Zusammenfallen von Spiegel- und Fensterrahmen suggeriert wird. Das heißt: im Binnenraum (des Zimmers) ist man zugleich beim Draußen, dies jedoch *imaginär*, weil eben der Blick in die äußere Welt nur als Bild im Spiegel zugänglich ist. Aus dem Innern des hier im Gemälde zu sehenden Zimmers führt kein direkter Weg hinaus, sondern nur der indirekte über das, was sich im Spiegel, der in diesem Zimmer ist, als Zugang zum Draußen reflektiert: das gespiegelte Fenster. Indes, weil Zimmer-Inneres und der Spiegel darin mit dem gespiegelten Fenster nach draußen *gemalt* sind, ist auch das Draußen nur *gemalt*, aber in komplexer Stufung bzw. gestufter Indirektheit: der Spiegel schafft Außen-Raum, aber einzig und allein *im* Innenraum dieses Zimmers.

Die Tiefe des Spiegelbildes erst öffnet das Bild (Gemälde) zur wirklichen Raumtiefe (Himmel), während die räumliche Tiefe des Zimmers gering ist. D.h. die (indirekte) Ferne der äußeren Welt ist räumlicher als die (direkte) Nähe des Innenraums; aber die Weite des wirklichen Raums draußen ist doch nur im Spiegel zugänglich, während das wirkliche Zimmer durch die Nähe und Undurchdringlichkeit der flachen Wand eingengt ist. Das Bild könnte auch heißen: *Im Winkel*.⁴

Die Gesamtwirkung dieses Gemäldes – etwa im Unterschied zu dem dramatisch inszenierten, ähnlich raffiniert mit demselben Spiegel arbeitenden Bild „Zimmerpflanze“ (1991) von Bangert – ist eher als eine suggestiv-kontemplative anzusprechen. In aller kühlen Tageshelle geht von ihm doch eine Stimmung des Versunkenseins aus; das Alltäglichsche ist irgendwie entrückt und zugleich massiv gegenwärtig da, mit der Härte des unleugbar Wirklichen.

Zu einem daneben auch spürbaren, fast träumerischen Ton mag besonders der Ausblick nach draußen beitragen. Denn mit den zarten, etwas fahlen Farben der Bäume und Häuser stellt sich – zitatartig – eine leise Erinnerung an niederländische Bilder von Häusern bzw. Innenräumen ein, wo oft die Stadt nur im Hintergrund als Ausblick zu sehen ist. Käme durch die verhaltene Anspielung auf eine ästhetische Tradition fast etwas Mittelalterliches zum Klingen,⁵ so ist das Fenster, durch das man hier schaut, sowie die ganze Einrichtung eindeutig zeitgenössisch modern. Modern ist natürlich auch die Satellitenantenne auf dem einen Hausdach (wohl auf der anderen Seite der zu erschließenden Straße). Verdichtet ist das Zitat niederländischer Malerei im übrigen gerade auch in der auf den kahlen Bäumen sitzenden Elster,⁶ denn sie weckt eine deutliche Erinnerung an *Breughels* Landschaften; unter ihnen gibt es auch das Gemälde „Die Elster am Galgen“ (1568).

Bereits bei dieser ersten Orientierung im Bild drängen sich dem Bewusstsein des Betrachters gewisse Oppositionen auf, die es durchgängig strukturieren. Vorläufig sind sie so zu benennen: *nah – fern* (bzw. weiter weg); *geschlossen* (d.h. eingeschlossen:

⁴ Man beachte auch, wie viele spitze Winkel im Bilde auszumachen sind!

⁵ Dazu passt auch die Technik der Tempera-Malerei.

⁶ Rechts oben im Fensterausschnitt ist noch eine zweite (entfernter) zu erkennen.

man hat nur eine graue Wand vor sich, mit dem Spiegel) – *offen* (durch den indirekten Ausblick); *drinnen* – *draußen* (hierbei vermittelt der Spiegel beides: in ihm ist der Schein des wirklichen Draußen drinnen, oder auch: der Spiegel ist selber schon als Binnenrequisit in sich ein Draußensein) und schließlich: *real* – *irreal* (scheinhaft), nämlich das banal bis aufdringlich Vorhandene und das entrückt Wirkliche.

II

Die Trapezform des Tisches führt mit den stufenartig aufsteigenden, kräftigen Querstreifen des Tuches darauf unmittelbar in den Bildraum hinein bzw. zum Ausblick auf die Elster hinauf.⁷ Das Türkis der Tischtuchstreifen wird vom Dach des gegenüberliegenden Hauses annähernd wiederholt. Dieser Tisch ist dem Betrachter ganz nah und handgreiflich bzw. geradezu aufdringlich vor einem; dazu tragen auch die plastischen Falten des Tischtuchs noch bei. Zugleich aber distanziert der Tisch, direkt vor die Wand gestellt, auch wieder von dem im Spiegel zu Sehenden und wirkt fast wie eine Barriere, verstellt jedenfalls ein Nähertreten. Besonders seine rechte Kante führt stark und betont nach hinten in die Tiefe, während die linke weniger betont ist. Die Illusion des „Ansteigens“ der weiß-grünen Querstreifen ist so stark, dass sie beinahe die Möglichkeit suggeriert, der Spiegel könne vom Tisch abrutschen – als sei hier alles scheinbar Stabile es doch nicht.

Einen starken Kontrast zu den Querlinien des Tisches und des oberen und unteren Fensterrahmens bildet der Rahmen des großen Spiegels, der in einem schönen, blaugrau glänzenden Braun vom hell-diffusen Zartgrau der Wand sich abhebt. Die starken Begrenzungen durch die Längsseiten des Spiegelrahmens werden – sieht man vom Binnenschliff der Spiegelränder einmal ab – in hellem Weißgrau durch die Fensterrahmen wiederholt.⁸ So ergibt sich für das ganze Bild eine mehrfach abgestufte Rahmung: 1. der wirkliche Bilderrahmen (leicht betont gegenüber der konturlosen Wandfläche im Bild links und rechts, im Ganzen aber eher unbetont, weil er nur in einer (vom Künstler selbst angefertigten) schmalen Holzleiste von etwas dunklerem Grau besteht, als es die Zimmerwand aufweist); 2. der Spiegelrahmen wie ein Bild im Bild und 3. die Einfassung des modernen Fensters. Dabei bildet der zentrale und unübersehbar betonte dunkle Rahmen des Spiegels die energische Mittelpartie zwischen wirklichem Bildrahmen als äußerer Begrenzung für den Blick des Betrachters und dem selber eingerahmten Fenster, das den offenen Ausblick ins Freie gewährt.

Der kräftige Rahmen des Spiegels hat – auch durch die perspektivische Verkürzung aufgrund seiner Schrägstellung auf dem Tisch – etwas von einem Seh-Schlitz;

⁷ Weitergeführt durch die untere Kante des Spiegels, die Fensterbank und den unteren Fensterrahmen – bis zu dem Dach, vor dem die Elster sitzt.

⁸ Die starken Linien des gerahmten Spiegels, der weiße Fensterrahmen (samt den gefalteten weißen Vorhängen davor), die senkrechten Schattenstreifen rechts an der Wand sowie die kräftigen Streifen auf dem Tischtuch geben das feste Gerüst der strengen Bildkomposition her.

d.h. in dieser Verengung zur Mitte des Bildes hin kommt es zur Intensivierung des Sichtbaren: hier erst zeigt sich (bei der ansonsten leer wirkenden Umgebung) – in einem prominenten Mittelstreifen, der als vertikale Achse das Bild von oben bis unten durchzieht – die eigentlich zu ersehende (äußere) Wirklichkeit. Man blickt in einer Art Zentralperspektive in den Bild-Raum hinein, zu deren Vertiefung vor allem die übereinander gestaffelten, stark leuchtenden Querstreifen der Tischdecke beitragen; aber auch die auffälligen Papierstücke leiten den Blick nach hinten und oben.⁹ Am virtuellen Zielpunkt dieser sich verengenden Blickbahn, d.h. in der Mitte des Bildes, zeigt sich bzw. zeigt es, was in ihm über alles sonst handgreiflich Vorhandene hinaus eigentlich wichtig ist und dann auch die Seh-Intention festhält und beschäftigt.¹⁰ Dass überhaupt jeder Spiegel immer nur ausschnitthaft – ähnlich wie der begrenzende Rahmen eines Kunstwerks – spiegelt und so das Gespiegelte zu einer bildhaften Einheit zusammenfasst, das ist hier auffällig ins Bild gesetzt. Durch solche Auszeichnung des im Spiegel Erscheinenden überhaupt als eines Spiegel-Bildes hebt er hier das in ihm zu Sehende gegenüber allem anderen im Bild betont heraus.¹¹ Könnte der im Gemälde zu sehende Spiegel nun selber ein Gemälde (im Gemälde) sein, nämlich das von einem Fensterausblick? Das ist wohl durch eindeutige Charakterisierungshilfen ausgeschlossen, die ihn als Spiegel (und Nicht-Gemälde) markieren; solche sind insbesondere das Abgeschnittensein des Spiegels oben im Bild, der Kantenschliff des Spiegelglases und die Spiegelung des Papiers. Aber zugleich handelt es sich im Ganzen bzw. „in Wirklichkeit“ natürlich um einen gemalten Spiegel, der aber eben als realer Spiegel und nicht als ein Gemälde (d.h. etwa von einem Spiegel) gemalt ist.¹²

Der auffallende Rahmen des Spiegels macht als sichtbare Begrenzung des Sehfeldes in Wahrheit nur auf eine aufmerksam, die selber nicht sichtbar ist, das hier zu Sehende aber gleichwohl nachhaltig entrückt. Was im Spiegel erscheint, ist ganz wirklich da und plastisch-räumlich sichtbar, und doch bleibt es wie durch eine unsichtbare Grenze abgründig entzogen, denn es entgeht einem in die Ungreifbarkeit des Spiegels. Man bleibt von der wahren Wirklichkeit (draußen) uneinholbar distanziert: gerade als sichtbare ist sie ganz imaginär.

Besondere Fragen wirft wohl das vor dem Spiegel wie achtlos auf dem Tisch liegende zerknüllte Papier auf. Welchen Sinn hat es in seiner Auffälligkeit, ungewöhnlich, wie es hier plaziert ist? Es erfüllt faktisch mehrere Funktionen im Bilde. Als das betont plastische, konkret Nahe – sich von der vorherrschenden Flüchtigkeit der Wand, des Spiegels und des Tischtuchs signifikant abhebend – unter-

⁹ Zu ihnen Näheres im übernächsten Absatz.

¹⁰ Zur Elster in der Bildmitte, aber draußen s. u. Abschnitt VII.

¹¹ Dass die Spiegelthematik im Bild selber verortet wird, verhilft dem Gemälde zu einer Art Trompe-l'oeil-Effekt.

¹² Auf diese Verhältnisse von Bild (Gemälde) und Spiegel-Bild (Bild im Spiegel) ist nachher näher einzugehen (Abschnitt VIII. b. - d.).

streicht es im Kontrast das Ungreifbare und Unzugängliche der eigentlichen Wirklichkeit (Welt) vor dem Fenster. Da das zerknüllte Papier auch im Spiegel plastisch teilweise wiederkehrt, verdeutlicht es, dass es sich um einen Spiegel handelt und wehrt so auch optisch einer Verwechslung von dessen Rahmen mit dem Fensterahmen. Diese alltäglichen Überreste (vielleicht ein Verpackungspapier)¹³ sind, wenn auch meisterhaft und delikate gemalt, jedenfalls das einfachste Mittel, um bei den vielen geraden Linien und der asketischen Leere des Bildraumes einen starken plastischen Akzent zu setzen. Obwohl sie wie zufällig hingeworfen oder liegengeblieben wirken, betonen sie in der Gesamtkomposition die dreidimensionale Tiefe und bringen darüber hinaus ein Moment der Unruhe – fast etwas Chaotisches – in die Statik des Bildes, seine strenge Kargheit und Konsequenz der Bildanlage. Sie verweisen, als zwei Stück zerknittertes Einwickelpapier aufgefasst, auf eine vorherige *Bewegung* (des Auspackens von etwas Unbekanntem), die selber nicht mehr da ist, sind also ein starres Zeugnis ehemaliger Lebendigkeit, d.h. im Bilde: die einzige leise Spur von Veränderung (Veränderlichkeit) in der unbewegten, schweigenden Faktizität der Dinge. Freilich sitzt auch der Vogel (erfahrungsgemäß) nur kurz auf seinem Zweig und wird gleich wieder weghüpfen oder wegfliegen; das deutet eine noch bevorstehende Bewegung nur eben an. So gilt: der im Bild festgehaltene „Augen-Blick“ ist der von Bewegungslosigkeit im Horizont einer nur zu erratenden (vorausgehenden bzw. nachfolgenden) Veränderung.

Dass das Papier leer daliegt, verweist auf einen Inhalt als abwesenden; er ist woanders (wenn es ihn überhaupt noch gibt). Im ganzen Interieur hier findet wesentlich sich nur die leere Hülle und das Spiegelnde, Scheinhafte. Obwohl dies „Handgreifliche“ des Papiers allein Hülle und Schale ist, bildet es doch ein optisches Gegengewicht zu der die Bildmitte beherrschenden Elster¹⁴ und zu den nach oben strebenden Linien des Spiegelrahmens.

Insgesamt vermittelt also dies Papier als ein plastischer Akzent zwischen *vorn* und *hinten*, *nah* und *weiter weg* im Bild. Zugleich steigert es, alltäglich-unbedeutend wie es ist, die geheimnisvolle Wirklichkeit der Elster. Das Zufällige wird hier bedeutungsvoll: zufällig scheint das Papier hingeworfen, wie zufällig ist der Spiegel schräg gestellt, und das Dasitzen des Vogels ist ebenso zufällig momentan. Dies alles aber betont unaufdringlich das abgeleitete Sein, das einem Spiegelbild nur zukommt. Denn weil es an die Präsenz des zu Spiegelnden gebunden ist, ist es selber nur solange, wie das Gespiegelte vor dem Spiegel bleibt. Verschwindet dieses, so auch jenes. Ein Spiegelbild hat im Unterschied zu einem dauerhaften Bild (Gemälde oder

¹³ Von 1992 gibt es ein kleineres Gemälde P. Bangerts, das „Verpackung“ heißt und leeres, mehrfach zerknittertes und ineinander gefaltetes Einwickelpapier zeigt; ähnlich 1998: „Noch nicht vom Tisch“ – wie nach einem Umzug.

¹⁴ Genau genommen sitzt sie etwas oberhalb der Bildmitte und ein wenig nach links von dieser; was mit der Schrägstellung des Spiegels zusammenhängt.

Photographie) nur ein transitorisches Sein. Das ist hier angedeutet, indem im Spiegel „flüchtige“ Vögel zu sehen sind, die jeden Moment auf und davon fliegen könnten.

Freilich wird der Spiegel auf dem Tisch durch die großen Papierstücke selber als ein handfester räumlicher Gebrauchsgegenstand im gewohnten Zimmer sozusagen „festgemacht“, ehe dann die irrealisierende Wirkung von ihm ausgehen kann. Der Blick wird ins Imaginäre verlockt und zugleich im alltäglich gewohnten Milieu festgehalten. Ein Spiegel ist eben ein reales Ding unter Dingen (wie andere Möbelstücke) und doch auch irritierend mehr und anders: denn „nur als andere sichtbare Dinge Spiegelndes ist ein Spiegel (als solcher) selber ein sichtbares Ding“.¹⁵ Das besagt, sein Dasein als sichtbares Ding hängt wesentlich mit seiner Eigenschaft zusammen, andere sichtbare Dinge spiegeln zu können,¹⁶ während umgekehrt deren Dasein nicht davon abhängt, dass sie wiedergespiegelt werden können. Aber: „Es ist möglich, sichtbare Dinge zu definieren als Dinge, die man – prinzipiell – auch in einem Spiegel sehen kann“.¹⁷ So ist also gerade die Wirklichkeit der Dinge im Spiegel ausgewiesen; natürlich kann auch ein Spiegel selber – als Ding – wieder gespiegelt werden.

III

Aufgrund dessen erreicht das Bild eine starke Gegenwärtigkeit, denn nur Gegenwärtiges ist im Spiegel zu sehen. Das besagt bei diesem Gemälde für seine Mitteilung an den Betrachter: Es gibt die Realität; sie ist da, als echte, lebendige, veränderliche Wirklichkeit, aber sozusagen *unberührbar*, *ungreifbar* und letztlich *unerreichbar*. Man kann sie anschauen, aber nicht eigentlich an ihr teilnehmen. Das Gegenwärtige ist hier und jetzt, doch nur verstörend indirekt. Außerdem ist, was gegenwärtig ist, nicht immer so, es ist (auch) nicht gewesen oder nur imaginativ (wie in einem Gemälde)! Zeitlich aktuelle Präsenz des Jetzt und Zeitenthobenheit durch Gemaltsein fallen hier eigentümlich zusammen. Indes auch umgekehrt lässt sich das Bild lesen: draußen vergeht die Zeit (die Vögel werden wegfliegen, die Wolken ziehen und das Licht verändert sich, wie wir *wissen*), drinnen aber, im Spiegel und als gemalte Wirklichkeit ist es festgehalten, auf Dauer gestellt, zeitentrückt und in reine Sichtbarkeit aufgehoben.

Es gibt ein Spiegelgedicht R.M. Rilkes, das schon ausgesprochen hat, was hier annähernd gemalt ist.

SPIEGEL: noch nie hat man wissend beschrieben,
was ihr in euerem Wesen seid.

¹⁵ Josef König: *Sein und Denken*. Tübingen ²1969. S. 119. Ein Spiegel ist, besonders wenn ohne Rahmen, selber nicht eigentlich zu sehen, sondern nur etwas *in ihm*.

¹⁶ „Der Spiegel *ist* Spiegel nur dadurch, daß er das spiegelt, was er nicht ist“ (Bruno Liebrucks: *Sprache und Bewußtsein*. Band VI/2. Frankfurt a. M. / Bern 1974. S. 41).

¹⁷ König, a.a.O. S. 117.

Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischenräume der Zeit.

Ihr, des noch leeren Saales Verschwender –,
wenn es dämmt, wie Wälder weit ...
Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender
Durch eure Unbetretbarkeit.

Manchmal seid ihr voll Malerei.¹⁸

Das Bild hält fest, dass das Gespiegelte als solches der Zeit entgeht, ihr entrückt ist in reine Gegenwart. Während Spiegel sonst auch die Leere spiegelnd verdoppeln, sammelt dies Bild unsern Blick *im Spiegel* beim Wirklichen draußen, lässt dagegen das Zimmer fast leer, dessen Beengtheit sich an dieser einen Stelle nach außen hin öffnet. Dass Spiegel „voll Malerei“ sein können, ist hier ebenso wahr wie das Umgekehrte, dass die Malerei vom Spiegel denkwürdig erfüllt ist.

IV

Betrachtet man den Bildaufbau jetzt noch einmal im Ganzen, so könnte man sich in entfernter Ähnlichkeit an einen Altar erinnert fühlen, wobei für den Altaraufsatz hier ein Spiegel mit seinem Bild steht und noch die Papierknäuel an die weißen Leinentücher erinnern könnten, mit denen die Abendmahlsgeräte verhüllt werden. So sehr das manchem Betrachter fern liegen mag – insbesondere die prägnanten Falten im Tischtuch wirken wie Zitate von Abendmahlsdarstellungen; um nur die prominentesten zu nennen: ähnliche Falten finden sich bei *Dürer* (Passion),¹⁹ bei *Leonardo* oder auch *Dali*. Was aber wäre, wie latent auch immer, die Botschaft dieser Anklänge, was der Sinn eines wie auf einen Altar gestellten Spiegels? Die Bedeutung liegt sozusagen lesbar vor Augen: die nur vorläufige Wirklichkeit des hier unmittelbar Sichtbaren, das Nicht-endgültige, ja der bloße Vorschein-Charakter alles im Binnenraum der irdischen, endlichen Gegenwart Erscheinenden. Der Apostel *Paulus* hat über alles dieses geschrieben:

„Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem Rätsel, dann aber von Angesicht zu Angesicht...“ (1Kor 13, 12a).

V

Obwohl die eigentliche Wirklichkeit hier zwar sichtbar, aber gerade so, weil dies nur gespiegelt, entzogen und, was unmittelbar vorhanden, eher banal ist (Papier, Tisch-

¹⁸ *Die Sonette an Orpheus*. Zweiter Teil. III.

¹⁹ Übrigens erinnern die beiden zusammengeknüllten Papierstücke, einmal für sich genommen, in ihrer Plastizität einen vielleicht am ehesten an die Zeichnung A. Dürers: *Sechs Kissenstudien* (1493: Bleistift und Tinte) im Metropolitan Museum of Art. New York. Das ist ein Motiv, dass auch bei P. Bangert vorkommen könnte.

decke), gibt es doch optische Signale einer Verbindung oder zumindest Korrespondenz trotz der Trennung von drinnen und draußen.²⁰ So kehren hier das Grau des gespiegelten Wandstücks unter dem Fensterrahmen und das helle Weißgrau dieser Fensterrahmung selber in den Dächern der Häuser (in Gestalt zweier Streifen) wieder. Vor allem aber wiederholt sich das Weiß-Türkis-Gestreifte der Tischdecke glänzend und schillernd im Gefieder der Elster, wobei die Farben an diesem Vogel die größte Intensität haben. Die Schwanzfedern oszillieren metallisch und geheimnisvoll wie bei einem „Paradiesvogel“.

Auch diese Intensitätssteigerung im Spiegelbild, d.h. das Gemälde selber, zeigt: der Maler malt nicht das Äußere, sondern den Reflex des Draußen im Interieur, im Innern, und dieser Reflex allein ist das Bild oder doch sein Zentrum (mit dem Spiegel als Rahmen). Darin liegt auch die Aussage: dieses Bild (hier als eins *im* Gemälde) ist allein der Zugang zur wahren Realität, ist ein Ausweg, und einen anderen gibt es nicht. Das Verhältnis von *draußen* und *drinnen* lässt sich demnach in zweifacher Richtung lesen.

Einmal so, dass das Draußen nur vom Drinnen her zugänglich ist, weil eben nur innen erfahrbar ist, was draußen ist,²¹ so dass man zwar auch drinnen immer irgendwie draußen ist, aber das wahre, unabhängige Äußere nicht selbst zu erreichen ist. Nur seine Erscheinung ist hier zugänglich, nicht sind es die Dinge an sich. Jedenfalls ist, was draußen wäre, hier ein scheinhafter Reflex im Interieur, zu dem der Spiegel gehört, und das Außen ist ein Innensein (Sein in...), nämlich im Spiegel. Allein indem im Drinnen sein Anderes erscheint, ist das Innen nach außen geöffnet, außer sich.

In der anderen Richtung gelesen, gilt: Auf der Spiegelfläche erscheint, schräg verkürzt, die Realität der Umwelt, aber nur wie durch den Sehschlitz eines Bunkers oder die Schießscharte einer Burg-Mauer. Das Reale dieser Realität ist welthaft, denn der Baum ist größer, als was der Ausschnitt von ihm – oder sind es mehrere? – zu sehen gibt. Die Vögel sind hergeflogen und können fortfliegen. Die Häuser mit ihren Fenstern zeigen die Lebensrealität anderer Menschen, von denen freilich nichts zu sehen ist, und sie verweisen wohl auf eine Straße, auf die Stadt. Die Satellitenantenne beweist den Empfang aus der Ferne, und der Himmel öffnet an

²⁰ Zur Dialektik von Entzogensein und Repräsentanz von etwas Nicht-Sichtbarem im Spiegel des berühmten Bildes von Velázquez: *Las Meninas* (1656. Prado. Madrid) vgl. die eindringliche Interpretation von Michel Foucault. In: *Die Ordnung der Dinge*. stw 96. Frankfurt a. M. 1974. S. 31-45; hier bes. S. 35ff. Bei allen sonstigen Unterschieden zu dem Bild von Bangert gibt es doch, was das Spiegelwesen betrifft, Gemeinsamkeiten. Kurz zu dem spanischen Gemälde auch Jorge Luis Borges: *Essay. Wenn die Fiktion in der Fiktion lebt* (1939). In: Von Büchern und Autoren. Werke in 20 Bänden. Band 4. Fischer Tb 10580. Frankfurt a. M. 1994. S. 326. Borges spricht von „Magien“ des Bildes (ebd.).

²¹ Dem entspricht der objektive Sachverhalt, dass ein Spiegel Wechselndes nur spiegelt, indem das abhängig ist vom Subjekt, das in ihn hineinschaut. Wird das in einem gemalten Bild statisch vergegenständlicht, so tritt die Subjektabhängigkeit der (u.U. wechselnden) Bilddeutung an dessen Stelle.

sich, wenn auch wolkig verhangen, die Weite des Weltraums. Dies Wirkliche ist authentisch räumlich da: der Baum *vor* dem Fenster, die Häuser *gegenüber* und *oben darüber* der Himmel.

Aber das alles ist auch wieder – über die Entrücktheit des bloßen Spiegelbildes hinaus – derealisiert; eben einzig durch den Spiegel *vermittelt* geht der Blick nach draußen, die Häuser erscheinen (durch dessen Schrägstellung) leicht vorgeneigt. Das setzt nur fort, was im Innenraum schon beginnt: Die beiden Stücke Papier (als handgreiflichst nahe Realität) werden selber schon ins Spiegelbild hineingezogen (besonders rechts). Und der Schatten des Spiegels auf der Zimmerwand suggeriert in seinen Helligkeitsabtönungen eine Zimmerecke, die da aber gar nicht sein kann, wie die rechte Tischkante und die hintere Falte des Tischtuchs beweisen.

Irgendwie unreal ist auch schon der ganze Blick ins Bild hinein. Denn der Tisch schließt mit seiner Vorderkante den unteren Bildrand ab; d.h. der Betrachter steht vom Bild her außerhalb dessen, und doch blickt er zugleich auf den Tisch herab und geradeaus nach „draußen“. Das besagt aber, er steht trotz aller „Wahrscheinlichkeit“ der Sicht als Betrachter auch wieder nicht eindeutig zum Bild.

VI

Dies alles sind Indizes für das Thema des Bildes, das sich im Spiegel explizit ausspricht: die Unvermeidbarkeit des Scheins unter den Bedingungen des Abgeschlossenenseins in einem „Innen“. Der hier erfahrbare Binnenraum hat etwas von einer Zelle, wozu das Grau der Wand beiträgt. Wegkommen könnte nur die Elster, die aber still dasitzt. Die Situation des Eingehaust- bzw. Eingeschlossenenseins öffnet sich eben nur virtuell – im Bild, das der Spiegel in sie hinein wirft – für die Welt draußen. Nur drinnen, im Innern dieses Raumes, gibt es so etwas wie ein Außen, und seine Verschlossenheit öffnet sich imaginär: als Schein eines Spiegelreflexes.

Im Spiegel ist das *eigentliche* (und *einzig*) Lebendige zu sehen, die farbkräftige Elster draußen; sonst gibt es im Innenraum nur die kahle Wand und die bunten Streifen des Tischtuchs. Allein diese halten, zart und kräftig, ein leichtes Gegengewicht zu dem Vogel.

Die Natur ist hier nur indirekt da, so als könne man nicht zu ihr hinaus, in sie gelangen, sondern sie allein ins Interieur hineinspiegeln. Unlebendig schon das Papier auf dem Tisch; hier steht keine Pflanze. Der große Spiegel ist ein Produkt technischer Zivilisation. Die einförmig gestreifte Decke auf dem Tisch wirkt wie eine Markise.²² Ist die Schönheit der Kunst mit einer Entfernung von der Natur erkaufte?²³

²² In ihrer Einfachheit erinnert sie an die Produkte eines großen skandinavischen Möbelkaufhauses; ein daher stammender Sessel findet sich auf Bangerts frühem Gemälde „Auf und davon“ (1983).

²³ In einem anderen, früheren Bild hat der Künstler bunte, ausgestopfte Vögel in einer Glasvitrine gemalt.

Der Scheincharakter des Bildes ist hartnäckig; scheinhaft schon die ganze Anlage, denn unwillkürlich und kaum vermeidbar sieht man den Rahmen des Spiegels *zunächst* wie einen Fensterrahmen, und das Fenster selbst sieht perspektivisch so in ihn eingepasst aus, als sei es in der grauen Wand vor einem wirklich vorhanden. Das täuschende (vorläufig anzunehmende) Zusammenfallen vom Rahmen des Spiegels mit dem des Fensters unterstreicht noch einmal: Es gibt ein Draußen nur (gespiegelt) im Inneren. In Wahrheit aber ist hinter dem Spiegel die kahle Wand als seine „Rückseite“.²⁴ Insofern beide Rahmen sich im Rahmen des ganzen Gemäldes wiederholen, ist bedeutet: In einem gemalten Bild, das als Gemälde an einer Wand hängt, vermittelt sich die äußere Welt mit dem, was von ihr gespiegelt im Innenraum repräsentiert wird.

Und im Herzen des Scheins erst, in der Bildmitte: das wirkliche Leben.

Was bedeutet es, dass das Spiegel- und Scheinwesen hier als solches selber in einem Bilde zu sehen ist, d.h. abgebildet wird und allein so (gemalt) zu sehen ist? Bangerts titelloses Gemälde ist der Schein einer Realität (Zimmer mit Tisch und Spiegel), die selbst ein Bild, den Schein eines Spiegel-Bildes zeigt oder enthält. *Dieses* Bild scheint zunächst innerbildlich real zu sein (d.h. einen wirklichen Fensterausblick zu zeigen), ist aber in Wahrheit nur die Erscheinung eines wirklichen Fensterausschnitts, eben sein Spiegelbild, welcher selber gar nicht zu sehen, sondern außerhalb des Gemäldes in einer Wand ist, die man weiter links in dem Zimmer vermuten muss. Das Wirkliche ist nur „um die Ecke“ erreichbar. Diese faktischen Verhältnisse des Gemäldes machen seinen Sinn aus: im doppelten Schein eines gemalten Spiegelbildes erst zeigt sich die wahre Realität, das Leben draußen, wie es vor allem in der Elster verkörpert ist.

Der logische Sinn des geläufigen Ausdrucks *Spiegelbild* ist nicht einfach zu fassen, weil ein Spiegel – anders als in diesem Gemälde – weder selber ein Bild ist (wie z.B. ein Gemälde oder eine Photographie) noch auch das, was im Spiegel zu sehen ist, so etwas wie ein „Bild“ (der gespiegelten Sache) ist; wengleich der übliche Ausdruck sicher dadurch motiviert ist, dass jedes Spiegelbild mit einem Bild überhaupt die Wiederholung von etwas in einer anderen Seinsweise (nämlich der des Scheins) gemeinsam hat.

Aber im Spiegel ist eben kein „Bild“ des gespiegelten Dinges zu sehen, sondern gerade das Ding *selbst*.²⁵ Außerdem ist nur dadurch überhaupt etwas „im“ Spiegel

²⁴ „Ich weiß, daß hinter dem Spiegel nicht das ist, was ich dahinter sehe“ (Liebrucks, wie o. Anm. 16, S. 30). Man könnte auch sagen: „hinter“ dem Spiegel ist eigentlich Nichts, denn das erscheinende „Dahinter“ ist ja nur im Spiegel (vgl. u. Anm. 25). Real gilt indes, dass da, wo im Spiegelbild die Welt draußen erscheint, sich in Wirklichkeit nur eine graue, undurchdringliche Wand befindet.

²⁵ Dazu gehört, wie I. Kant zutreffend bemerkt, dass „die Objekte hinter der Spiegelfläche gesehen werden“ (KrV B 673).

zu erblicken, „daß und wenn wir etwas im Spiegel *sehen*“.²⁶ Der Göttinger Philosoph *Josef König*, der sich um diese Klärungen bemüht hat, verdeutlicht u.a. interessanter- aber auch bezeichnenderweise in einer Erläuterung, die für Bangerts Bild aufschlussreich ist, die Art und Weise, wie ein Spiegelbild das Bild des Spiegels (gen. possessivus) ist, an der Ähnlichkeit und Unähnlichkeit zu der Art und Weise, wie ein von einem Maler gemaltes Bild das Bild *des* Malers ist. Den wichtigsten Unterschied fasst er so: „... der Maler kann *ein Ding* nicht malen oder abmalen, es sei denn er male *ein Bild des Dinges*; während der Spiegel es fertig bringt, *ein Ding* zu spiegeln, ohne soz. gezwungen zu sein, *ein Bild des Dinges* zu spiegeln“ (sondern eben das Ding *selber*).²⁷

Erst wenn dies grundlegende Verhältnis einem klar vor Augen steht, lässt sich versuchen zu begreifen, was das Gemälde P. Bangerts einem vor Augen stellt, indem er ein Bild *des* Dinges malt, das selber ein Spiegel ist und so Dinge, nicht aber Bilder davon spiegelt. Dies Bild ist ein Bild des Dinges, das an ihm selber nicht ein Bild, sondern das Ding selber als Spiegelbild zeigt.

VII

Zum zweideutigen Schein des Spiegelbildes passt der im Volksmund für zweideutig angesehene Vogel: die Elster;²⁸ bekanntermaßen wird sie auch zum Glänzenden und Spiegelnden in Beziehung gebracht. *Hier* allerdings hat sie nichts Dergleichen vor sich, sondern ist, ziemlich im Mittelpunkt des Bildes bzw. leicht darüber, selber darin. Es gibt eine volkstümliche Meinung, nach der Elstern, wenn man ihnen einen Spiegel vorhält, schnell flüchten.

Das zarte Gewirr der dünnen Zweige zwischen den schlanken Baumstämmen wirkt eng wie ein Netz, und von diesem dichtmaschigen, durchsichtigen Hintergrund hebt sich die Elster so plastisch ab, dass sie dadurch noch körperlicher und näher wirkt. Man hat geradezu den Eindruck, sie könne direkt auf den Betrachter zu- und d.h. durch das Fenster, das wegen des stark betonten Spiegelrahmens wie ein offener Rahmen erscheint, aufliegen. Aber genau in diesem Eindruck besonderer Nähe des bunten Vogels zum Innenraum und zum Betrachter feiert das Schein- und Verstellungswesen der Bildanlage einen Triumph. Denn diese Elster ist eben nur im Spiegelbild direkt vor dem Betrachter; in Wahrheit sitzt sie links im Bild vor einem Fenster, das selber nicht zu sehen ist, sondern einem nur „vorgespiegelt“ wird. Verstärkt wird die scheinbare Präsenz der Elster dadurch, dass die beiden (oder drei) dünnen, zartgrünen Baumstämme, zwischen denen die Elster sitzt, in

²⁶ König, wie o. Anm. 15, S. 67f. A.1 sowie o. Anm. 21).

²⁷ A.a.O. Über weitere Unterschiede vgl. S. 67f. Liebrucks konkretisiert das: „während der Maler als menschliches Subjekt zwar ein Bild von einem Menschen herstellt, aber mit Augen, die nicht sehen, und mit Ohren, die nicht hören. Es ist ein objektives Bild“. In: *Sprache und Bewußtsein*. Band 6/3. Frankfurt a. M. / Bern 1974. S. 39.

²⁸ Die in Elstern verwandelten Töchter des Pierus gelten als besonders spöttisch; vgl. Ovid: *Metamorphosen* V, 294-317 u. 662-678.

gleichsam perspektivischer Verlängerung sich dem Rhythmus der Vertikalen von seitlichen Spiegelrahmenleisten, Vorhangfalten und Fensterrahmen so einfügen, dass sie diese Staffelung fortsetzen. Auch dadurch wird die Elster in den Bildraum hineingeholt.

Jedenfalls macht sie das auffällige, ja geheimnisvolle Zentrum des Bildes aus, und sie sitzt da wie ein rätselhafter farbiger Bote oder als selber eine Botschaft; die Faktizität ihres kontingenten Jetzt-da-Seins ist stark spürbar.²⁹ Dieser lebendige Mittelpunkt „inmitten“ der dinglichen Vorhandenheit und Sachlichkeit der Gegenstände sonst im Bilde erfährt nochmals eine Zentrierung bzw. Fokussierung im kleinen, schwarz blinkenden Auge der Elster. In ihm spiegelt sich, sieht man genau hin, als winziger heller Fleck eben das Fenster, durch das wir – im Spiegel – hinaussehen.

Dies Auge des Vogels ist das einzige Lebendige bzw. das Lebendigste im Bild; es blickt einen aus dem Zentrum an. Genauer: es blickt, ohne selbst auf den Angeblickten, d.h. den möglichen Betrachter dieses Spiegelbildes, der zugleich der des ganzen Bildes ist, zu sehen. Denn die Elster sieht ja *diesen* nicht im Spiegel; sie sieht allenfalls durch das wirkliche Fenster, das der Betrachter seinerseits gar nicht sieht, und sieht dort möglicherweise jemanden im Zimmer, der aber nicht der wirkliche Betrachter des Bildes sein kann.

Das heißt, sie sieht, ohne zu sehen bzw. ohne zu sehen, dass auch sie gesehen wird. Ihr Blick ist Blick *für* jemanden, nämlich den Betrachter des Gemäldes und darin der Elster im Spiegel, der aber selbst nicht in diesem ihren Blick anwesend ist. Durch den Spiegel begegnet der Bildbetrachter einem sehenden Blick, der gleichwohl nicht *ihn* sieht oder erblickt.³⁰ Der Blick dieser Elster ist sich selber durch den Spiegel weggenommen; er entgeht sich in einen ihn sehenden Blick,³¹ ohne diesen selbst zu gewahren.

Auch diese Asymmetrie eines Sehens, das jetzt schon gesehen wird, ohne noch selber den Sehenden sehen zu können – gleichsam ein gebrochener Blickkontakt –, hat *Paulus* an der zitierten Stelle eschatologisch gedeutet: „Jetzt erkenne ich stückweise, dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin“ (1Kor 13, 12b).

Überhaupt erinnert das Bild an ein „mystisches“ Sichbegegnen im Blick eines Tiers, wie es *Robert Musil* als intensiven Augenblick festgehalten hat:

²⁹ „Der Spiegel ... gibt das Bild nur, so lange wir in Augenblicken, d.h. mit den Blicken unserer Augen hinsehen. Der Spiegel gibt sozusagen nur den objektiven Augenblicksgott“ (a.a.O., wie o. Anm. 27, S. 39).

³⁰ So wie dem Betrachtenden der Blick der Elster überhaupt uneinfühlbar bleibt und ihm derart entgeht, so bleibt hier der ganze Innenraum für die Welt draußen gleichsam unzugänglich, verschlossen.

³¹ Das Umgekehrte, wie unser Blick sich in dem eines Tiers entgeht, hat Rilke eindrücklich festgehalten: „und da triffst du deinen Blick im geelen / Amber ihrer runden Augensterne / unerwartet wieder: eingeschlossen / wie ein ausgestorbenes Insekt“ (*Schwarze Katze*. Paris 1908).

„Ein Auge, so klein und schwarz wie ein Spinnadelknopf, richtete sich dahin. Und man hatte einen Augenblick lang ein so sonderbar verkehrtes Gefühl, daß man wirklich nicht mehr recht wußte, ob sich dieses kleine, lebendige schwarze Auge drehe oder ob sich die ungeheure Unbeweglichkeit der Berge rühre. Man wußte nicht mehr: vollzog sich an einem der Wille der Welt oder der dieser Maus, der aus einem winzigen, einsamen Auge leuchtete“.³²

Hier aber bricht das Bild Bangerts diese Begegnung im Blick durch die Spiegelung: es ist eine mögliche mystische Anmutung bloß „als ob“.

Der nicht selbst gesehene, aber doch angesehene Blick des Betrachters nimmt im Spiegel auf, hält darin fest, was außen ist als Zuwendung nach drinnen, die doch keine wirklich zu erreichende ist.³³ Nur im Spiegel bzw. für den Spiegel-Blick ist da, was selber davon nichts weiß. Der Spiegelblick ist beim Draußen gegenwärtig, ohne dass dieses ihn reziprok erfassen könnte. Der das Bild betrachtende Blick ist draußen (tendenziell) „überall“ und doch (für die draußen sitzende Elster) „nirgends“; er spiegelt also die Wirklichkeit wie nach religiöser Auffassung der Spiegel der Ewigkeit die endliche, raum-zeitliche Welt (*ubique et nusquam*).

Man könnte erwägen, ob eine gewisse entfernte Entsprechung dazu nicht im Gegenüber der leeren Fenster des draußen zu sehenden Hauses zum ebenfalls „leeren“ Fenster liegt, das zum Innenraum des Bildes gehört, und durch das nur der reflektierende Spiegel den Blick nach draußen trägt. Beide Fenster korrespondieren einander jedenfalls.

Immerhin ist *hier* bei Bangert der dünne Schleier einer Gardine vor dem direkten Blick nach draußen, in die wirkliche Welt, weggezogen - wenn auch nur im Spiegel.

VIII

Die Bewusstseinschelle im Bild dieses Zimmers appelliert an das Klärungsvermögen jedes Betrachters und verlangt, in ihrer Komplexität aufgeklärt zu werden. Weil hier das Phänomen des reflektierenden Spiegels dominant ins Bild gesetzt ist, muss ihm eine gründliche Reflexion zu entsprechen suchen. Der Zusammenhang zwischen Spiegeln und „spekulativer“ Reflexion ist seit je einer des philosophischen Denkens. Dies Gemälde konfrontiert mit einer intensiven Bedeutsamkeits-Anmutung, und weil der Unterschied von gemaltem Bild und Spiegel-Bild hier selber zu sehen ist, gibt das Bild zu *denken*.³⁴

³² *Die Maus*. In: Nachlaß zu Lebzeiten (1936). Gesammelte Werke II (Hg. A. Frisé). Reinbek b. Hamburg. 1978. S. 489; vgl. S. 565. Vgl. auch die Rede vom „Augenblicksgott“ bei Liebrucks (o. Anm. 29).

³³ Ein Blick von außen durch das wirkliche Fenster in das Zimmer hinein würde doch nur auf den Spiegel treffen und so nur sich selber sehen können.

³⁴ Der Maler Peter Bangert selber machte in Reaktion auf eine ihm vorgetragene Interpretation des Bildes die Bemerkung: „Mein Bild ist klüger als ich“ – eine Äußerung die, durchaus nicht unklug, von Interesse für jede Ästhetik ist. Vgl. dazu Th.W. Adorno: „Klug oder töricht sind die Kunstwerke ihrer Verfahrensweise nach, nicht die Gedanken, die ein Autor

1. Zur Komposition

Dazu ist noch einmal auf den Bildaufbau einzugehen. Der Spiegel ist schräg an die Wand gelehnt, wobei diese Schrägstellung nur an der Position seiner unteren Ecken auf verschiedenen Streifen des Tischtuchs abzulesen ist und die Ecken des Spiegelrahmens selber nicht zu sehen sind. Der große Spiegel steht einerseits *schräg* auf dem Tisch, nur mit einer Ecke oder Kante an die Wand angelehnt, was auch der Schatten an der rechten Wandhälfte verrät. Zu dem spitzen Winkel, den er, so auf dem Tisch stehend, nach innen mit der Wandfläche bildet, bietet der schräg abstehende obere Fensterrahmen einen Kontrapunkt, weil er sich sozusagen nach außen öffnet. Diese Schrägstellung ist nicht leicht ersichtlich, weil andererseits das Abgeschnittensein des Spiegels vom Bilderrahmen oben eher eine Parallelstellung zur Wand (in Fortführung der breiten Streifen des Tischtuchs) suggerieren kann. Dem haftet wiederum etwas leicht Irreales an, weil eben die Stellung des Spiegels eigentlich nur an den Streifen dieses Tuchs ablesbar ist.

Entsprechend seiner Schrägstellung steht also der Spiegel mit seiner linken Seite näher an der Wand als mit der rechten, die dem Betrachter näher ist. Die Schräge seiner unteren Rahmenkante auf dem Tischtuch setzt voraus bzw. schließt ein, dass der Tisch selber parallel zur Wand steht, was genau genommen nicht zu sehen ist. Vielmehr überträgt man unwillkürlich die Parallelität der vorderen Tischkante zur unteren Bildbegrenzung auch auf die Wand. Insgesamt aber trägt – außer dem oben in Abschnitt II Erwähnten – insbesondere diese Stellung auf dem Tisch dazu bei, den Spiegel als Spiegel erkennbar zu machen.

Der Spiegel hebt sich mit seinem massiven Rahmen deutlich von der Wand ab, und hinter ihm ist *nichts* als die undurchdringliche helle, graue Wand.³⁵ Die Rückseite des Spiegels ist wie Nichts; daher gewinnt das Bild, das *er* zeigt, alles Gewicht. Das ganze Gemälde bietet so dem Betrachter einen Ausschnitt alltäglich-banaler Realität (als unbestimmtes Interieur), der mit Hilfe des Spiegels, in ihm über sich hinausgehend, die wahre Wirklichkeit zum Aufscheinen bringt. Diese ist selber im „Bilde“ des Spiegels nur zu *sehen*, aber nicht zu erreichen oder anzufassen. Doch andererseits ist – das wird so indirekt auch relevant – ja auch alles Greifbare im Innenraum (einschließlich des Standspiegels) selber nur Schein, weil gemalt.

2. Bild und Spiegel

Um diese innerbildlichen (werkimmanenten) Reflexionsverhältnisse präziser herausstellen zu können, erscheint es nützlich, einige grundsätzliche Bemerkungen über den Unterschied von Bild (Gemälde) und Spiegel überhaupt vorzuschicken.

über sie sich macht“. Vgl. „immanente Sachvernunft“. In: *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften 7. Frankfurt a. M. 1972. S. 175f.

³⁵ Vgl. dazu schon o. bei Anm. 24.

Ein *Bild* verweist als Gemälde nicht über sich hinaus, sondern *wesentlich* nur auf sich, d.h. auf das, was „in“ ihm, genauer: *als es selber*, zu sehen ist, eben das Dargestellte (Gemalte).³⁶ Der sozusagen kontingente Umstand, dass das beispielsweise *hier* zu sehende Zimmer mit den Gegenständen darin auch außerhalb des Bildes „in der Realität“ noch einmal (irgendwo) vorkommen mag und vielleicht als „Modell“ dafür gedient hat, d.h. Anlass des Gemalten oder auch ein Anhalt zum Erkennen des Abgebildeten ist, ist dem Bild als (fertigem und nun selbständig als Werk existierendem) Bild selber nicht wesentlich und darf nicht dazu verleiten, dieses als bloßes Ab-bild eines bestimmten real Vorhandenen aufzufassen, um das es *eigentlich* gehe.³⁷ Der Ausdruck „Abgebildetes“ ist missverständlich, denn als Bild (als Gemälde bzw. Kunstwerk) ist das Abgebildete (Dargestellte) nur das, was es an ihm selber zu sehen gibt; mit allem, was (inhaltlich) in es eingegangen ist und was als solches rein für sich erkennbar ist, hat es sich abgelöst von dem, was sein empirischer Anlass gewesen sein mag³⁸ – es könnten auch erfundene Gegenstände sein! – und ist jetzt nur noch „Bild“, das in sich selber hat bzw. an sich selber *ist*, was es zeigt. Auch in diesem Sinne „gibt“ Kunst – mit *Paul Klees* berühmter Formulierung gesprochen – nicht (außerhalb des Bildes real vorhandenes) „Sichtbares wieder“, sondern „macht sichtbar“. Das Bild ist nicht Zeichen für ein von ihm zu Unterscheidendes und Abwesendes, sondern ist nur Zeigen auf das in ihm selber zu Sehende: es „setzt uns ins Bild“. ³⁹

Ganz anders ein *Spiegel*. Er ist einer, indem er ein anderes (als sich) in ihm selber zeigt; er ist nur er selbst (als Spiegelndes) im Unterschied zu dem, was er (in sich) spiegelt, und zugleich ist er *Spiegel* als dieser Unterschied. Das Sein des Spiegels (Spiegelns) ist ein „Selbstunterschied“. ⁴⁰ Der Spiegel und das gespiegelte Ding sind Verschiedene; aber zugleich „ist der Spiegel selber das *eine* Worin, in dem wir das Ding selber gleichfalls und noch einmal sehen können“. ⁴¹ Daher ist auch der Spiegel zwar ein Ding wie das Ding, das er spiegelt, aber doch nicht, wie oben (Abschnitt II) bereits angedeutet, einfach nur ein Ding unter Dingen, sondern er ist in anderer Weise Ding: „ein Spiegel als solcher (ist) ein *ausnehmend besonderes* sichtbares Ding“. ⁴² Er ist eben das Ding, das alle anderen (sichtbaren) Dinge spiegelt bzw. spiegeln

³⁶ Dass ein Gemälde oft auch außer ihm Vorzufindendes in sich (spezifisch) wiederholt, gehört nur zu den Bedingungen seines Zustandekommens, ist aber für es *als Bild* nicht konstitutiv.

³⁷ Das gilt strenggenommen selbst noch im Falle eines Porträts, so augenfällig dabei der Bezug auf die dargestellte Person zunächst sein mag.

³⁸ Logisch gesprochen: aus der Vermittlung durch einen externen Anhalt stößt das Werk sich zu sich selber in seiner eigenen (neuen) Unmittelbarkeit ab: es führt, sobald es fertig ist, ein „Eigenleben“, in dem seine Vermittlungen *aufgehoben* sind.

³⁹ Das macht die Kunst der Sprache verwandt, die in sich außer sich ist.

⁴⁰ König, wie o. Anm. 15, S. 67; vgl. S. 123 A. 1).

⁴¹ A.a.O. S. 68.

⁴² A.a.O. S. 118.

kann.⁴³ Ein Spiegel ist *mehr* als das Ding, das er spiegelt, weil er es eben *spiegelt*, während jenes nur das zu Spiegelnde ist.⁴⁴

Der Spiegel ist Etwas spiegelnd, d.h. er ist die Einheit seiner und seines Anderen.⁴⁵ Zugleich gehört zu dieser Sachlage, dass der Unterschied zwischen dem Spiegel und dem Gespiegelten, obgleich ein *Selbstunterschied*, immer *auch* ein äußerer Unterschied zweier ist, nämlich des Spiegels (als Ding) und des Dinges außer ihm, das er spiegelt. Daher sieht man im Spiegel das (gespiegelte) Ding als solches *selber*, d.h. als etwas, das unabhängig vom Spiegel eine Existenz hat. Das Ding ist nur so „im“ Spiegel, „daß wir *im* Spiegel des Dinges *selber* [sc. als etwas außer ihm] ansichtig werden können“.⁴⁶

Was bedeuten diese grundsätzlichen Klärungen des logischen Unterschiedes von Bild (Gemälde) und Spiegel (Spiegelbild) für dies Werk Bangerts, in dem ein gemalter Spiegel zu sehen ist, der etwas spiegelt? Auf jeden Fall ist für das Verständnis des Gemäldes davon auszugehen, dass es einen wesentlichen Unterschied ausmacht, ob im Bild ein anderes Gemälde zu sehen ist oder aber ein (äußere Realität spiegelnder) Spiegel. Das letztere bedeutet eine bildimmanente Bildtranszendenz. Dies nicht unkomplizierte Verhältnis ist kurz zu erläutern.

- a. Der Spiegel als gemalter (d.h. im Bilde zu ihm gehörig) weist nicht über das Bild hinaus.
- b. Als (im Bilde sichtbarer) Spiegel, der etwas spiegelt, weist er in der Tat über sich und d.h. *auch* aus dem Bild hinaus. Das wird hier noch dadurch verstärkt, dass der gemalte Spiegel in dem gemalten Zimmer gerade spiegelt, was außerhalb dieses Zimmers (und Hauses) ist: ein Baum, Vögel, andere Häuser etc.
- c. Mit beidem ist gesagt: dies Bild stellt *innerhalb* seiner (als Bild) einen Bezug auf eine Bild-externe Wirklichkeit dar, die doch zugleich gemalte bleibt.
- d. Dieses Bild (Gemälde) ist hier (u.a. auch) Bild eines Spiegels *und* des Spiegelbildes, d.h. alles Gespiegelten (Baum, Vogel, Haus etc.), das selber und als solches auch dinghafte Realität und nicht bloß Abbild ist.
- e. Anders gewendet: der Unterschied von Spiegel und gespiegelten Dingen ist umgriffen vom gemalten Bild also solchem. D.h. das Gemälde stellt an sich selber den Unterschied von bloßem Bild und (Realität zeigendem) Spiegelbild dar bzw. wiederholt ihn (*aufgehoben*) in sich selbst.

Aufgrund dieser Feststellungen sind noch zwei vertiefende Ausführungen möglich.

⁴³ A.a.O. S. 70.

⁴⁴ Dies gilt selbst da, wo – wie im Bilde Bangerts mit seinem alles beherrschenden Spiegel – nicht nur ein Ding, sondern ein ganzes umweltliches Ensemble zu sehen ist.

⁴⁵ A.a.O. S. 123.

⁴⁶ A.a.O. S. 67.

3. Sehen des Spiegels und Spiegeln des Sehens

Bereits weiter oben (Abschnitt II u. VIII.2.) wurde angedeutet, dass der Spiegel, obzwar ein besonderes, so doch immer auch ein andern Dingen vergleichbares *Ding* (und als solches sogar zu spiegeln) ist. Das schließt ein, dass es möglich ist, auch einen Spiegel selber als solchen zu sehen und besonders, wenn er einen Rahmen hat; diese Möglichkeit ist hier der Fall eines Bildinhaltes: „und zwar sehen wir ihn dann, wenn wir *Anderes* in ihm sehen“,⁴⁷ wobei in diesem Gemälde das Andere das wirkliche Draußen einer Straße etc. ist. Das besagt für Bangerts Bild: Hier ist das Spiegelsein des Spiegels *sichtlich* herausgestellt und sogar *als* etwas Sichtbares, zu Sehendes betont; doch zugleich ist es kunstvoll ins Bild zurückgenommen, insofern der Spiegel *prima vista* leicht wie ein Fensterrahmen des Zimmers aufgefasst werden könnte und bei flüchtigem Hinsehen von manchen, die auf das Bild treffen, tatsächlich auch so aufgefasst wird.⁴⁸

Was spiegelt dieser Spiegel im Bild? So sehr für die Betrachtung und Interpretation die gespiegelten Inhalte, z.B. die Elster oder der Baum, auf dem sie sitzt, im Vordergrund stehen müssen, so wenig darf man für ein angemessenes Verstehen des Bildes übersehen, dass der Spiegel hier nicht einfach nur Gegenständlichkeiten wiedergibt, sondern er spiegelt – im Zugleich mit ihnen – eine *Aussicht*, eben das Fenster, durch das man auf jene Dinge hinsieht. Das aber besagt: er spiegelt nicht nur gesehene Dinge, sondern umfassend das Sehen dieser Dinge mit bzw. diese Dinge als in ihrem Gesehenwerden (im Spiegel). Der Spiegel in diesem Bild hebt so die Perspektivität der Wirklichkeit, die er in sich zeigt, hervor, so wie jeder reale Spiegel Wirklichkeit immer nur im Ausschnitt, gleichsam als Bild und bestimmten Blick darauf *zugleich* zu sehen gibt.

4. Bild im Bilde

Dass der Spiegel hier mit seinem Bild zugleich selber (nur) ein Bild ist (Teil eines Gemäldes), stellt sich an ihm selber so dar, dass er selbst wie ein gerahmtes Bild im Bild erscheint. Damit aber deutet der Spiegel das Gemälde, das ihn zeigt, als ein solches. Er wiederholt betont *im* Bild, was das Bild selber ist, eben ein „perspektivisches“ Sehfeld. Dieser Spiegel lässt nicht nur Realität „außerhalb“ des Bildes aufscheinen, sondern bestimmt das Gemälde als selber so etwas wie einen Spiegel. Denn das Bild zeigt in sich selber, dass ein gemaltes Bild zugleich „Spiegel“ der Welt ist oder sein kann. Steht gar der Spiegel im Bild für den Maler des Bildes ein,⁴⁹ so besagt das, dass dieser gerade und nur als Malender aus seinem Gehäuse heraus und in die wirkliche Welt gelangt.

⁴⁷ A.a.O. S. 119.

⁴⁸ Vgl. o. Anm. 2.

⁴⁹ Z.B. als einen, der durch den Spiegel (in seinem Zimmer) nach draußen schaut.

Hat der Spiegel eine derart aufschließende Funktion für das ganze Bild als ein (gemaltes) Bild und hat er dies hier gerade *als* Spiegel, der das Fenster eines Binnenraums erscheinen lässt, welches Fenster im Bild von diesem Binnenraum (Zimmer) gar nicht da ist, so lässt sich schließlich das Gemälde damit zum Leibnizschen Denken in eine Beziehung bringen. Denn für *Leibniz* ist jede „Monade“ als das substantielle Grundelement aller Wirklichkeit ein Spiegel der ganzen Welt („un miroir vivant perpétuel de l'univers“), dies aber nur so, dass die Monade zugleich „fensterlos“ ist.⁵⁰ Dem entspricht dieses Bild, indem es den monadischen Raum eines Zimmers ohne Fenster zeigt, der nur durch Spiegelung die äußere Welt in sich hineinholte: der Spiegel in der Monade des Bildes steht für ein Fenster zur wirklichen Welt, die sich durch ihn in jener reflektiert.

Anders gesagt: Dieser gemalte Binnenraum (als „fensterlose Monade“) reflektiert durch den Spiegel die Welt draußen und ist so in sich *auch* außer sich, aber auch *nur* so, d.h. nur virtuell. „Zwischen“ dem Fenster nach draußen und dem ins Interieur gehörenden Spiegel ist *hier* kein wirklicher Unterschied mehr, sondern nur noch ein scheinbarer – im Spiegel, d.h. zwischen dem, was dieser *in sich* zeigt, und ihm, der es spiegelnd zeigt.

Der Spiegel im Gemälde, so als „Bild im Bilde“ aufgefasst, ist die sichtbare, optisch abzulesende Selbstdeutung und Selbstspiegelung dieses Gemäldes. So ist dies selbst eine Art „Spiegel“ und ist „im Spiegel“, was es ist. Nur im Spiegel des Gemäldes – in der intrikaten Komplexität der Bezüge – ist für den Maler die Wirklichkeit da; das heißt aber eben: als „Bild“. Dies Gemälde ist ein Bild vom Spiegel-Charakter der Wirklichkeit.

Das impliziert zwar eine Entfremdung von der äußeren Wirklichkeit (als nur einer solchen) zugunsten des Scheins des Kunstwerks. Aber damit ist zugleich eine höhere Wirklichkeit, eben die als Bild, d.h. als verdichtetes und zeitenthobenes Inbild der „flüchtigen“ äußeren Wirklichkeit manifest geworden. So *ummwegig* erreicht das Bild als komplexe Wiederholung und Spiegel eine höhere Wahrheit über die Wirklichkeit, dies aber eben mit Hilfe des Scheins.⁵¹

Die Entfremdung von der unmittelbaren Realität (bzw. einem unmittelbaren Zugang zu ihr) ist also nur so wirksam, dass sie zugleich ins Bild, d.h. in ihre Darstellung, aufgehoben ist. Indem sie gemalt wird, wird jene Entfremdung als solche anschaulich gemacht und identifiziert. Der Prozess des Malens eines solchen Bildes ist die Umsetzung von Entfremdung in ein Werk, und der Maler hebt sie eben dadurch auf, dass er sie gestaltet (verobjektiviert). Die ins Werk gesetzte bzw. entäußerte Entfremdung und so im Gegenüber zu ihr sichtbar gemachte ist keine mehr, oder zumindest ist sie nicht mehr nur eine.

⁵⁰ *Monadologie*. 1714. § 56 u. 7.).

⁵¹ Bekanntlich bestimmte Hegel die Kunst als „das sinnliche Scheinen der Idee“. Zu dieser Formel vgl. meinen Aufsatz: *Das sinnliche Scheinen der Idee*. Vorbereitende Überlegungen zum Verhältnis von Ästhetik und Theologie. In: J.R.: Arbeit am Gottesbegriff. Band III. Göttingen 2021, S. 237-253

5. Verismus höherer Potenz

Von dem arabischen Philosophen *Avicenna* wird der Satz überliefert:

„Bis man zu der Erkenntnis gelangt, wo das Geheimnis einem polierten Spiegel gleicht, der Seite der Wahrheit gegenübergestellt“.⁵²

Das Geheimnis der Wirklichkeit – so möchte man im Blick auf dies Bangertsche Bild sagen – spiegelt die Wahrheit, aber tut dies eben als Geheimnis; es bleibt ein Geheimnis, an dem doch die Wahrheit gegenwärtig wird und aufscheint – wie im Paulinischen Spiegel.

Das führt zu einer abschließenden Reflexion über das Verhältnis von Schein und Wirklichkeit, zu der das Gemälde mit einem gemalten Spiegel insistierend Anlass gibt.

Ein Spiegel kann nur Gegenwärtiges und derart Wirkliches wiedergeben, ein Gemälde hingegen auch Nichtgegenwärtiges und sogar Unwirkliches sichtbar machen. Bisweilen lassen gemalte Bilder auch den Wirklichkeitsstatus des in ihnen zu Sehenden in der Schweben. Insofern kann man Folgendes sagen. Ein Gemälde wie dieses, das Gespiegeltes zeigt, durchkreuzt eine Epoché gegenüber der Realität des Dargestellten und drückt faktisch aus: dies Bild ist kein Bild von Nichtwirklichem (d.h. nicht bloß sichtbarer Schein), sondern zeigt im Spiegel als solchem etwas, das notwendigerweise wirklich da ist. Das Gemälde hebt also seinen Bildcharakter mit Hilfe des in ihm zu sehenden Spiegels tendenziell wieder auf.

Sagt man, im Spiegel sehen wir nicht Bilder von gegenwärtigen Dingen, sondern diese selber als Spiegel-Bilder, so bedeutet das für dies Gemälde: Es zeigt (als selber ein Bild, nämlich von einem Spiegel) ein Bild, das, weil als gespiegelt Gegenwärtiges, Bild von etwas Wirklichem sein *muss*. So weist dies gemalte Bild durch das abgebildete Spiegelbild zwingend aus sich heraus auf (wenn auch entzogene) Wirklichkeit. Schein dient hier der Wahrheit.

⁵² Ibn Tufail; zitiert bei E. Bloch: *Avicenna und die Aristotelische Linke*. In: Gesamtausgabe. Band 7. Frankfurt a. M. 1972. S. 410.