Joanna Drynda

Spiegel-Frauen

Zum Spiegelmotiv in Prosatexten zeitgenössischer österreichischer Autorinnen

Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur

Herausgegeben von Stefan H. Kaszyński, Andrzej Kątny und Maria Krysztofiak

PETER LANG
Internationaler Verlag der Wissenschaften

Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur

Herausgegeben von Stefan H. Kaszyński, Andrzej Kątny
und Maria Krysztofiak

Band 3

PETER LANG
Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien

Joanna Drynda

Spiegel-Frauen

Zum Spiegelmotiv in Prosatexten zeitgenössischer österreichischer Autorinnen

PETER LANG
Internationaler Verlag der Wissenschaften

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Umschlaggestaltung:
© Olaf Gloeckler, Atelier Platen, Friedberg

Gutachter:
Prof. Dr. Günther A. Höfler,
Prof. Dr. Anna Rutka

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung
der Adam-Mickiewicz-Universität Poznań

ISSN 2192-3310

ISBN 978-3-653-02500-2 (E-Book)
DOI 10.3726/978-3-653-02500-2
ISBN 978-3-631-63302-1 (Print)
© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2012
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

Durchschlag
Kopie
Duplikat
Abschrift
Zweitschrift
Abzug
Durchschrift
Abbild
Ebenbild
Gegenstück
Seitenstück
Pendant
Spiegelbild
Double
Doppelgänger
Imitation
Zwilling
Zweiheit
Duett
Zwiegesang
Paar
Parallele
Doppel
Gespann
Gleichzeitigkeit
Wiederholung[1]

1 Margret Kreidl: Lauter Paare. Szenen. Bilder. Listen. Wien: Edition Korrespondenz 2002, S. 5.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 9
1. Der theoretische Rahmen des Spiegels 17
1. 1. Spiegelmotiv und Spiegelmetapher in der Kultur und Literatur 17
1. 1. 1. Spiegel-Bilder. Zur topischen Tradition 20
1. 1. 2. Spuren der Spiegelmetapher in der Ästhetik 32
1. 2. Evastöchter vor dem Spiegel 47
1. 2. 1. Im Spiegel gefangen 47
1. 2. 2. Ausbruchsversuche 60
1. 2. 2. 1. Weiblichkeit 60
1. 2. 2. 2. Körper 68
1. 2. 2. 3. Schönheit 71
1. 2. 2. 4. Fragen nach der weiblichen/feministischen Ästhetik 76
1. 3. Österreichische Literatur von Frauen und feministische Konzepte 81
2. Frau – Spiegel – Körper 99
2. 1. Aufgelöst im Spiegel: der sexuelle Körper 99
2. 2. Terror des Spiegels: der schöne Körper 118
2. 3. Verweigerung des Spiegelbildes: der weggehungerte Körper 131
2. 4. Angst vor dem Spiegel: der alte Körper 141
2. 5. Fragen an den Spiegel: wo endet ein Körper? 151
3. Frau – Spiegel – Rollen 159
3. 1. Marionettentanz vor dem Spiegel: Ehefrauen 159
3. 2. Der tödliche Spiegel: Geliebte 175
3. 3. Ringkämpfe mit Spiegelbildern: Mütter und Töchter 194
3. 4. Mimetische Wettkämpfe mit dem Spiegel: Künstlerinnen 207
4. Frau – Spiegel – Gesellschaft 235
4. 1. Gespenster im Spiegel: kollektive, kommunikative und kulturelle Amnesie 235
4. 2. Lauter Spiegelsplitter: „dieses Wir gibt es nicht“ 261

5. Weibliche Blicke auf Männer vor dem Spiegel 281
6. … im (resümierenden) Rückspiegel 295
7. Siglenliste 315
8. Bibliographie 317
8. 1. Primärliteratur 317
8. 2. Sekundärliteratur 319
Personenregister 353

Einleitung

Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Leerste im ganzen Land?[2]

„Nein, ihr hatte er eine andere Aufgabe zugedacht, sie sollte sein zweites Ich spielen, sein verzeihendes Gewissen, sein Selbstbewußtsein und seinen Narziß“[3], stellt die Hauptfigur in Elisabeth Freundlingers Roman *Die Spiegelfrau* (1999) fest und meint damit unannehmbare Forderungen eines Verflossenen. Indem derart sie auf den soeben gestohlenen Hund einredet, versucht sie das persönliche Scheitern in Worte zu kleiden, da ihre Bemühungen, freundschaftliche Beziehungen zu Männern aufzubauen, permanent fehlschlagen. Nach und nach fügen sich die Elemente scheinbarer Erfolgsstrategien zu einem Bild der fortschreitenden Selbstzerstörung und kennzeichnen die Figur als eine aus bloßen Reflexen bestehende Spiegelfrau, als eine projektive Fläche mit fehlendem Selbstbezug. Während die Autorin die Abhängigkeit des weiblichen Selbstbildes von männlichen Augen schildert, reiht sie geradezu manisch Spiegelszenen und -Anspielungen aneinander, die mitunter zu klischeehaften Kulissen der Story verkürzt, mit traditionsreichen Interpretationsrastern spielen. Der unfreiwillig zuhörende Vierbeiner muss währenddessen dem neuen Frauchen einfach aufs Wort glauben, wenn es behauptet, im Spiegelkabinett stets die Botschaft übermittelt zu bekommen, sie sei „[k]ein Mensch, nicht einmal eine Frau“.[4]

Sicher ließe sich hier einwenden, die Autorin tue es sich leicht, wenn sie die ausstehende weibliche Selbstidentifikation des Unterhaltungsanspruchs halber dickschichtig wie oberflächlich in bekannte Topoi einkleidet, ohne wenigstens einen Versuch zu wagen, das Bekenntnis auf Distanz zu halten. Es scheint, der Spiegel und das Phänomen der Spiegelung hätten den kulturellen Code dermaßen geprägt, dass in einem poetischen Entwurf spontan und intuitiv auf ihre Abhilfe vertraut wird, sobald Verhandlung der Identität ansteht, als müssten die Spiegelbilder allein schon kraft der Verdoppelung alles verraten. Was bei aller Schematisierung in den erzählten Episoden dennoch ins Auge fällt, ist einerseits eine regelrecht auf die Spitze getriebene Versessenheit der Protagonistin darauf, sich mit der sie verfolgenden Spiegelfrau zu verständigen, andererseits die zu

2 Elisabeth Reichart: Das Haus der sterbenden Männer. Roman. Salzburg, Wien: Otto Müller 2005, S. 369. In der Folge als SM mit einfacher Seitenzahl zitiert.

3 Elisabeth Freundlinger: Die Spiegelfrau. Roman. Wien: Edition Garamond 1999, S. 24.

4 Ebd., S. 90.

einer dichten Bildfolge montierte Unmöglichkeit, sich mit dem Spiegelbild zu identifizieren. Da ein solches Dilemma mit beharrlicher Konstanz als Sujet in literarischen Texten aus weiblicher Feder wiederkehrt, stellt Freundlingers Titelgestalt ihren Namen denjenigen Figuren zur Verfügung, die im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen.

Die konfrontative Begegnung eines (weiblichen) Ich mit seinem Abbild im Spiegel, dem die Grenzen gegenüber einem Anderen fehlen und das sich deshalb unentwegt im Spiegel der Anderen sucht, hat nicht nur in der österreichischen Literatur ihren Stammplatz. Es ist Wendelin Schmidt-Dengler zuzustimmen, wenn er eine erstaunliche Fülle von „Spiegeltexten" in der Literatur des 20. Jahrhunderts konstatiert und zu bedenken gibt, dass man gerade aus diesem Grunde bei der Motivuntersuchung Gefahr läuft, in eine Sackgasse zu geraten.[5] Dennoch soll hier ein solcher Versuch unternommen werden. Obwohl in der Forschung auf das Spiegelmotiv bei ausgewählten Autorinnen hingewiesen[6] und mitunter auch konfrontativ eingegangen[7] wird, fehlt bislang eine Studie, welche die gegenwärtige Prosa von österreichischen Autorinnen gezielt unter diesem Aspekt betrachtet. Mit der Arbeit, die sich als ein Beitrag versteht, eine motivgeschichtlich orientierte Lektürevariante für kanonisierte und weniger bekannte Texte darzubieten, sollte diese Lücke geschlossen werden.

Der analytische Textspiegel wird vorab theoretisch eingerahmt. Den Ausgangspunkt bildet die Spurensicherung der Spiegelmotivik und -Metaphorik in der Kultur- und Literaturgeschichte. Geschärft und ausdifferenziert wird das

---

5 Wendelin Schmidt-Dengler: Vorwort. In: Alexandra Millner: Spiegelwelten. Weltenspiegel. Zum Spiegelmotiv bei Elfriede Jelinek, Adolf Muschg, Thomas Bernhard, Albert Drach. Wien: Braumüller 2004, S. 9.

6 In Spiegelmotiv-Monografien wird wiederkehrend Die Spiegelgeschichte von Ilse Aichinger gedeutet – vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig: Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987, S. 10, 216ff; Johannes Krogoll: Der Spiegel in der neueren deutschen Literatur und Poetik. Beobachtungen und Bemerkungen zur Semantik des Irrationalen. In: Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für Adolf Beck zum siebzigsten Geburtstag. Hg. v. Ulrich Fülleborn u. Johannes Krogoll. Heidelberg: Winter 1979, S. 41-85, S. 63f. Auf kürzere Aufsätze oder Monografien, die den einzelnen Autorinnen gewidmet sind, wird im analytischen Teil verwiesen.

7 Vgl. Alexandra Millner: Spiegelgeschichten. Zur Identitätsproblematik in der österreichischen Prosa nach 1945 Unveröffentlichte Diplomarbeit. Wien 1993. Die Autorin konzentriert sich auf die Problematik der Ich-Suche in den Texten von Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Marlen Haushofer, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, Elisabeth Reichard, Robert Schindel. Dem Spiegelmotiv ist ebenfalls die Dissertation gewidmet – Millner: Spiegelwelten, Weltenspiegel. Den Untersuchungsgegenstand bilden hier bis auf eine Ausnahme Texte aus den 1980er Jahren.

Analyseinstrumentarium sowohl in Bezug auf den identitätsstiftenden Auftrag des Spiegels als auch auf das symbolische Kapital im Rahmen der ästhetischen Reflexion. In einem synthetischen Überblick werden einzelne Entwicklungslinien herausgefiltert, und zwar unter Berücksichtigung all jener Einflüsse, die das feministische Gedankengut beisteuerte. Die vorgenommenen Begriffsscheidungen folgen der Beobachtung, dass je nach thematischer Hauptsymmetrieachse andere Facetten der überlieferten Motivik aufgegriffen, unterwandert oder neu kontextualisiert werden, wodurch jeweils andere Spiegelreflexe auf der Textoberfläche aufscheinen und zu einem Ganzen arrangiert werden. Die einzelnen Puzzelsteine im Aufriss nachzuzeichnen, hat die Aufgabe, den Leser bei der weiteren Lektüre nicht in dunklen Spiegellabyrinthen umherirren zu lassen.

Zum zweiten wird die Frage nach kulturellen Implikationen des Bindungsgeflechts Frau/Spiegel aufgeworfen, von der eine Antwort erwartet wird, ob es nun frauenspezifische Elemente in der Verwendung des Motivs geben könnte, die auf eine frauenspezifische Situation zurückzuführen wären. „Frauen haben in allen Kulturen und zu allen Zeiten im Bannkreis des Spiegels gelebt, und sie leben in einem ambivalenten Spannungsverhältnis zu diesem Gegenstand“[8], heißt es lapidar bei Farideh Akashe-Böhme und es zeigt sich, dass unabhängig von einem positiv- oder negativbetonten intentionalen Hintergedanken, der weibliche Blick in den Spiegel, im Unterschied zum männlichen[9], meist von einem moralisch strengen Imperativ begleitet wird, was den Spiegel zum mehrdimensionalen Gefängnis für das weibliche Subjekt macht. Da es dabei um etwas mehr nur als nur um die ambivalente Symbolik geht, ist die Abwehr umso heftiger; der Ausbruch aus dem Spiegel erscheint seit Anbeginn der feministischen Reflexion als Grundlage der Emanzipation – der Kampf gegen die Spiegelübermacht betrifft Versuche einer Selbstbestimmung dessen, was Weiblichkeit, Körper, Schönheit und weibliche/feministische Ästhetik seien.

Vor diesem Hintergrund lässt sich das Arbeitsthema begründen. Die Fokussierung auf Texte von Frauen ist nämlich nicht ganz unproblematisch, die lebhafte Diskussion über die Geschlechtlichkeit des schaffenden Subjekts führt die Hauptschwierigkeit deutlich vor Augen. Die inhärente Aporie resümiert treffend Bettina Fraisl folgendermaßen: Bestehe man auf der ‚prinzipiellen’ Androgynität des Kunstwerks, so setze man sich der Gefahr aus, gegebenenfalls nicht alle bedeutsamen Aspekte berücksichtigt zu haben; halte man dagegen eisern an der

8 Farideh Akashe-Böhme: Frau/Spiegel – Frau und Spiegel. In: Farideh Akashe-Böhme (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 9-11, S. 9.

9 Vgl. Karlheinz W. Kopanski: Der männliche Blick in den Spiegel: Eine motivgeschichtliche Untersuchung. Berlin, Hamburg, Münster: Lit 1998.

‚weiblichen Ästhetik' fest, komme man nicht umhin, gettoisierend vorzugehen.[10] Nicht aber die weibliche Ästhetik sollte in der Arbeit richtungweisend sein, sondern die genderspezifische Thematisierung der empfundenen Leere in Anbetracht zurückreflektierter Bilder. „Besonders den Frauengestalten fällt es schwer, sich selbst zu entdecken und zu definieren, da sie weit stärker als die männlichen Figuren durch ein gesellschaftliches Ideal geprägt werden, das ihnen ein Selbstbild vorgibt, welches ihrer Lebenswirklichkeit nicht entspricht" – so das Urteil Heide Witthöfts in ihrer Studie zu literarischen Spiegelszenen.[11] Was wie Vereinfachung oder bloße Provokation anmuten mag, trifft als Diagnose nicht nur auf den Roman von Elisabeth Reichart zu, aus dem das Motto der vorliegenden Studie stammt.

Im Spiegel der feministisch fundierten Theorien wird schließlich die österreichische Literatur von Frauen betrachtet. Das Interesse gilt speziell der Einstellung einzelner Schriftstellerinnen zu der sog. ‚Frauenliteratur' sowie zu Feminismusfragen. Als eine notwendige Voraussetzung erscheint zudem die Einbettung ihres Schreibens in den signifikanten gesellschaftlich-sozialen Kontext, der ein bestimmender Faktor bei der Betrachtungsweise der Wirklichkeit ist und die Wahl einer konkreten Motivvariante beeinflusst. Hingewiesen wird auf diejenigen Momente, die die österreichische Literatur von der übrigen deutschsprachigen unterscheiden. Das Augenmerk richtet sich nur auf Epikphänomene, was durch die Textwahl begründet wird.

Das untersuchte Textkorpus beschränkt sich auf Prosatexte, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind. Diese Eingrenzung ist zweierlei bedingt: zum einen durch die dringende Einschränkung des gesichteten Materials, zum anderen durch die kontextuelle Gestaltung der Spiegelbilder in literarischen Kreationen. Mit seinen reichhaltigen wie widersprüchlichen Konnotationen ist der Spiegel für ganze Autorinnengeneration(en) von Bedeutung, die in eine Wirklichkeit hineingewachsen oder -geboren werden, die als unübersichtlich und bedrohend empfunden, zugleich aber als eine Chance auf die Neuregelung der eigenen gesellschaftlichen Position wahrgenommen wird. Mit dem Spiegel haben sie ein Instrument in der Hand, das ihnen laut Anna Mitgutsch erlaubt, „dem flüchtigen Begriff der Identität auf der Spur"[12] zu bleiben, ohne sich dabei der Eindeutigkeit verschreiben zu müssen. Außer dass der Spiegel als Vorwand

10 Bettina Fraisl: Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig. Wien: Passagen 2002, S. 15.

11 Heide Witthöft: Von Angesicht zu Angesicht. Literarische Spiegelszenen. New York u.a.: Lang 1998, S. 3.

12 Anna Mitgutsch: Die Faszination des Unsagbaren, In: dies.: Erinnern und Erfinden. Grazer Poetik-Vorlesungen. Graz, Wien: Droschl 1999, S. 55-79, S. 55.

für die vernehmbare Kritik an festen weiblichen Rollenzuweisungen herhalten muss, verspricht er Befreiung, sobald zwischen dem Gefühl der eigenen Nichtexistenz und der Aussicht auf die autonome Ich-Konstituierung sich immer deutlicher ein Erklärungsbedürfnis abzeichnet. Dieses betrifft die bisweilen verinnerlichte fremdbestimmte Selbstauffassung ebenso wie die eigene Verstrickung in den Machtapparat weiblicher Unterdrückung. Was aber von der einen Generation erst erkämpft werden muss, ist für die nächste/n eine Selbstverständlichkeit und dennoch kein unproblematisches Selbst-Verständnis, das umso zwiespältiger wird, als es irgendwann gilt, das einst mühsam Erreichte fallweise auf seine Tauglichkeit hin zu überprüfen.

Eine vollständige Inspektion aller Formen der unternommenen Literarisierungsversuche ist weder möglich noch angebracht. Als die weitere Differenzierung der Forschungsfragen wird daher erwogen, ob die Spiegelszenen textkonstituierend fungieren und inwiefern neue Modelle des Umgangs mit dem bereits Vorhandenen entworfen werden. Wird der Spiegel als eines der beliebtesten Motive von einer Autorin bevorzugt, orientiert sich die Textauswahl an der Explizitheit und Prägnanz der konstruierten Spiegelszenen und Spiegelbilder. Auf die Debatte über das „Banal[e] und Erhaben[e]“ in der Literatur wird zum einen deshalb nicht eingegangen, weil die Grenzziehungen besonders in der neuesten literarischen Produktion fließend und funktional variabel seien[13], zum anderen weil die Wertung literarischer Qualitäten für die vorgeschlagene Lektürevariante nicht allein maßgebend ist. Es sei betont, dass diese keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt oder die Problematisierung der Spiegelbildnuancen in Prosatexten der letzten Jahre erschöpft; denkbar ist durchaus eine andere Akzentsetzung oder Strukturierung. Den literarisch entworfenen Spiegelbildern wohnt immerhin eine Ambivalenz inne – sie lassen mehrere, oft einander ausschließende Lesarten zu. Es hängt daher vom bevorzugten Standpunkt ab, welche Schattierung man heraussondert und zum einschlägigen Textschlüssel bestimmt.

Das breite Spektrum der komplexen Spiegelsymbolik läuft in den ausgewählten Texten vorwiegend auf die Ich-Bestimmung hinaus, sei es Kontemplation, Retro- oder Introspektion, sei es die Notwendigkeit, die Eigenvorstellung erst zu entwickeln. Die Aufteilung der Arbeit folgt den zwei von den Schriftstellerinnen konzipierten Betrachtungsweisen der für das Abendland charakteristisch organisierten Triade Mann/Spiegel/Frau, welche den Mann zum Betrachter, die Frau zum betrachteten Objekt macht. Während zunächst das weibliche

13 Vgl. Friedbert Aspetsberger/Günther A. Höfler: Querelle des Modernes. Die Erhebung des Banalen. Vorwort. In: Friedbert Aspetsberger/Günther A. Höfler (Hg.): Banal und Erhaben. Es ist (nicht) alles eins. Innsbruck, Wien: Studienverlag 1997, S. 7-9, S. 9.

Subjekt vor dem Spiegel steht und den Blick auf sich selbst richtet, zielt dieser darauf ab, die traditionelle Perspektive zu dekonstruieren und die Identität fernab der Erklärungsmodelle patriarchaler Provenienz zu erschaffen: In diesem Moment büßt der Spiegel seine Position ein, Vertreter der Optik eines Anderen und seines (Scharf)Blicks zu sein, und billigt verstärkt individuelle Projektionen. Der nächste Schritt ist die Umkehrung der herkömmlichen Rollenverteilung in dem spiegelbedingten Machtgefüge. Damit avanciert der Mann zu einem mal lustvoll, man lustlos, immerhin aber detailliert betrachteten Objekt. Die weibliche Selbstbetrachtung ist fernerhin um drei Aspekte der Spiegelung zentriert. Das Kriterium für ihre Aussonderung sind die symbolische Entfernung vom Spiegel sowie das dadurch bedingte Ausmaß des mitreflektierten Hintergrunds – von der Fixierung auf den eigenen Körper, über die ausgeübten Rollen bis hin zu gesellschaftlichen Prozessen der Selbstkonstitution.

Indem die Frau in den Spiegel hineinsieht, um ihren Körper zu betrachten, streift sie ihre Kleider ab und tastet sich langsam bis zur heiklen Frage nach der eigenen Sexualität vor. Die Bemühungen, der eigenen Körperlichkeit eine adäquate Sprache zu verleihen, diese zu enttabuisieren oder aber zum brauchbaren Werkzeug umzufunktionieren, verlaufen über weite Strecken ergebnislos – der sexuelle Körper löst sich im Spiegel zusehends auf. Zudem gibt es kein gutes Versteck, das die Frau vor dem Spiegelterror erfolgreich schützen könnte. Gegen das harte Spiegelurteil, sie entspreche kaum (mehr) dem Schönheitsideal, Einspruch zu erheben, hieße ja, sich auf einen ungleichen Kampf einzulassen, mit der Materialität des Körpers ebenso wie mit dem eigenen Ego. Als ein möglicher Ausweg aus der inneren Bedrängnis schwebt mitunter die Verweigerung des Spiegelbildes vor – der heruntergehungerte Körper protestiert gegen Schönheitsnormen, die real kaum erfüllbar sind. Doch weder der abgemagerte Körper noch sein durchtrainiertes, zum Kultobjekt perfekt gestyltes Pendant wollen gut mit dem Abbild im Spiegel harmonieren. Ganz im Gegenteil: statt der Versöhnung kommen lauter klaffende Wunden zum Vorschein. Die Angst, den Anforderungen nicht gewachsen zu sein, schlägt umso heftiger in Panik um, je deutlicher sich die Alterungszeichen in den Körper einschreiben. An den Spiegel werden darüber hinaus auch Fragen nach den Grenzen des eigenen Körpers gerichtet, besonders dringend, wenn es gilt, nach einer Organtransplantation das Eigenwesen neu zu definieren.

Dabei bleibt der Körper stets eine Projektionsfläche für den gesellschaftlichen Auftritt. Wenn sich die Figuren vor dem Spiegel zurechtschminken, hinterfragen sie jene Rollen, die Frauen üblicherweise zu spielen haben, als Ehefrauen und Geliebte, als Mütter und Töchter, als Hausfrauen und als Schaffende. Der verstohlene Blick streift im normierend-entgegenstarrenden Spiegel das Äußere und dringt in das Innere ein, um deren Stimmigkeit mit dem geltenden ‚Kanon'

zu überprüfen, weil diese über die Inklusion oder Exklusion entscheidet. Die fokussierten Regeln der Ein-/Ausgrenzung beziehen sich auf Identitätskonstituenten, die allesamt kulturell kodiert sind und deshalb bestimmten Wandlungen unterliegen, was die Frage nach der Selbstbestimmung in einen labil geschichteten Kontext schiebt. Dabei wird das weibliche Subjekt zuweilen vor die Alternative gestellt, sich anzupassen oder ausgegrenzt zu werden, sich einzuordnen oder unterzugehen. Was aufgegeben oder aufgebracht werden muss, veranschaulicht der mimetische Wettkampf mit dem Spiegel, dem sich Künstlerinnen stellen müssen. Doch unabhängig davon, ob die Rolleneinteilungen der Frau auf den Leib geschrieben oder ob sie von ihr selbst falsch besetzt werden, will sie selbst entscheiden, ohne dabei fremden Regieanweisungen zu folgen, dies auch um den Preis, aus der Rolle fallen zu müssen.

Je nach dem Abstand verwebt die Lichtreflexion an der Spiegeloberfläche das Antlitz des Menschen mit größeren oder kleineren Fragmenten dessen, was sich hinter ihm befindet, zu einem mehr oder weniger kohärenten Bild. An den Darstellungen der Selbstannäherung via Spiegel fällt auf, dass außer der räumlichen auch die zeitliche Dimension des Hintergrunds ins Spiel gebracht wird – wiederkehrend wird im literarischen Text die Spiegelung als eine Art Initialzündung zum Erinnern dargestellt. Im Spiegel tauchen dann zum einen Dämonen kollektiver Amnesie auf, die im Österreich der Zweiten Republik den Status einer ansteckenden Krankheit hat, doch exorziert wird zum anderen auch der Teufel persönlicher Entwurzelung. In der individualisierten Welt der Flüchtigkeit, Bindungslosigkeit und des Vergessens raubt gerade dieser dem weiblichen Subjekt allzu oft den Schlaf.

Das Versteckspiel mit den kontrollierenden, realen oder imaginierten, männlichen (Spiegel)Augen, verliert über Jahre hinaus kaum seinen Impetus. Von diesem Machtkampf sind außer Vater-Tochter-Relationen vor allem partnerschaftliche Beziehungen betroffen. Grundsätzlich weniger Platz wird von den Autorinnen dem Mann vor dem Spiegel eingeräumt, dessen Augen primär auf sich selbst gerichtet sind. Sei es der Fall, so gelingt es dem Mann entweder die Fallen geschickt zu umgehen, in welche die Frauen blindlings laufen, oder er wird erbarmungslos entblößt, der Lächerlichkeit preisgegeben und dadurch schonungslos entmachtet, wenn nicht gar entmannt. Es scheint, dass die gewählte Optik weniger mit der Selbstpositionierung der jeweiligen Autorin *in puncto* feministischer Grundwerte einhergeht, als mit ihrem Kunstverständnis.

Der abschließende Rückblick zielt darauf ab, die Vernetzung der einzelnen thematischen Felder transparent zu machen sowie ästhetische Schwerpunktsetzungen zu systematisieren. Den folgenden Erwägungen soll allerdings ganz im Sinne von Christiaan L. Hart Nibbrig ein Memento vorausgeschickt werden:

„SPIEGEL: Weigerung, zu umfassen, was sie zeigen, Weigerung auch, die Leere zu füllen mit Schein.“[14]

14 Hart Nibbrig: Spiegelschrift, S. 6 [Hervorhebung im Original].

1. Der theoretische Rahmen des Spiegels

1. 1. Spiegelmotiv und Spiegelmetapher in der Kultur und Literatur

> Man kann doch einen Spiegel besitzen; besitzt
> man dann auch das Spiegelbild,
> das sich in ihm zeigt?[15]

Dem heutigen Menschen, der unter Spiegeln lebt, wird nichts mehr von jenem Raritätsgefühl gegönnt, das diesen Gegenstand einst so begehrenswert machte. In der Geschichte eines Objekts, an dem Realität und Illusion aufeinander treffen, spiegeln sich gleichermaßen die Geschichte der Zivilisation wie die Kulturgeschichte wider. Am Zauber, den der Spiegel auf die menschliche Vorstellungskraft ausübt, hat er kaum seinesgleichen. Es sei wohl der Beschaffenheit zuzuschreiben, dass seine Präsenz so stark auffällt – der materiellen Ausprägung haftet der Glanz einer höheren Wirklichkeit an. In dieses Territorium kann die menschliche Erfahrung nicht immediat eintreten, es lässt sich allenfalls erahnen. Die Aura und der Glanz haften daher den Imaginationsbauten an, mögen die Spiegelfundamente die Fantasie zu Höhenflügen anregen oder aber erschrecken. Ein wahres Wunderwerk war der Spiegel daher immer schon, und zwar unabhängig von seiner jeweiligen, wandelbaren Form und von der gerade erfüllten Funktion,[16] die allezeit auf das Reflektieren hinausläuft. Folgt man semantischen Bedeutungsnuancen, so stößt man auf eine Konstruktion, die von zwei gleichwertigen Zuweisungen geprägt ist: Einerseits bedeutet die Reflexion ‚Abbilden', andererseits ‚Nachdenken' und ‚Erwägen'. Wenngleich sie in keinem direkten Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen, verbindet sie ein tieferer Zusammenhang, dem man bei jedem Annäherungsversuch an das Untersuchungsobjekt Spiegel begegnet. Dies trifft auf das Utensil des täglichen Bedarfs ebenso zu, wie auf seine symbolische oder metaphorische Verwendung.

---

15 Ludwig Wittgenstein: Zettel. Hg. v. Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe u. Georg Henrik Wright. Übers. v. G.E.M. Anscombe. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1967, Nr. 670, S. 117.

16 Vgl. Jurgis Baltrušaitis: Der Spiegel: Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien. Aus dem Französischen v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Gießen: Anabas 1996: „Spiegel gibt es praktisch überall" (S. 13), dazu die Auflistung, S. 336-341; auch: Władysław Kopaliński: Słownik symboli. [Symbollexikon – J.D.] Warszawa: Wiedza Powszechna 1990, Stichwort: Lustro [Spiegel – J.D.] S. 206-209.

Das Bild, von den reflektierten Lichtstrahlen auf der glatten Oberfläche geformt, enthüllt dem Menschen unmittelbar seine physische Erscheinung. Ob man nun die Makellosigkeit eines Abbilds genießt oder über entblößte Mängel verzweifelt, bleibt sekundär angesichts des elementaren Befunds einer Nicht-Identität mit dem sonst Wahrgenommenen. Sichtbar wird nämlich das Unsichtbare: Im Spiegelbild erblickt der Mensch sein Alter Ego, ein mit dem eigenen Körper magisch verbundenes Phantom. Die absolute Komplementarität der Zweiheit, des Subjekts wie seines Reflexes, wirkt so überzeugend, dass sie als Faktum angenommen wird. Gerade aus der archaischen Gleichsetzung des Urbilds mit dem Abbild ergibt sich die Überzeugung, die beiden seien als feste Bestandteile einer Einheit untrennbar[17], woraufhin die Begebenheiten des einen nicht ohne Einfluss darauf bleiben, was dem siamesischen Zwilling zustößt. Wenn die Realität nun mit der Fiktion in Dialog tritt, wird der Spiegel mehr und mehr zu einem Wahrnehmungsort, an dem die Anziehungskräfte des Bewussten und Unbewussten wirken, welche die bekannten Partikeln zu ganz neuen Mustern zusammenfügen. An dieser Stelle offenbart sich eine Spannung. Wenn bei der Imagination einer Ordnung auf kognitive Fähigkeiten kein Verlass mehr ist, leistet das Magische gute Dienste, als eine andere, alternative Form der Begegnung mit der Welt. Und aus dem Magischen speist sich die spektakuläre Beliebtheit des Spiegels im Volks- und Aberglauben. In der Reziprozität vom Ich und dem Spiegel-Ich finden etwa diejenigen Vorstellungen ihre Begründung, dass beim Hineinschauen in den Spiegel begangene Untaten als Trübungen dessen Oberschicht exhibieren. Das fehlende Spiegelbild, mit der Seelenlosigkeit assoziiert, weist dagegen auf das ‚Fehlerhafte' des Lebens hin (die Quelle der Vampirsagen), oder aber sagt den baldigen Tod voraus.

Bemerkenswert ist, dass gerade das Todesreich in vielen Kulturen im Mittelpunkt volkstümlicher Vorstellungen steht. Dem Spiegel wird eine besondere Machtposition zugeschrieben – er wirft nicht nur Bilder der äußeren und inneren Welt zurück, sondern ist auch imstande, diese einzufangen. Und da das einmal Festgehaltene unter entsprechenden Bedingungen zeitverzögert herbeigerufen werden kann, steht man in banger Erwartung vor der Eventualität, der Schattenwelt einen Besuch abstatten zu müssen. Willkommen scheint zwar die Gelegenheit, besondere Geister im Zauberspiegel zu beschwören, um sie auf das Dunkle hin zu befragen, die Gefahr aber, diese brächen unvermutet aus, um einen ins Jenseits zu befördern, mag diverse Unheil abwehrende Rituale begreiflich machen, wie etwa das Verhängen der Spiegel im Haus des Verstorbenen. Die Kehrseite dieses Glaubens beruht auf der bewussten Verwendung des Spiegels in der

17 Vgl. Helena Frenschkowski: Phantasmagorien des Ich: die Motive Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M. u.a.: Lang 1995, S. 41.

apotropäischen Funktion, als Schutzschild, das alles Verwünschte in sich aufnimmt. In dem Maße, wie man sich mittels Spiegel vom Erschreckenden befreien will, glaubt man an seine wahrsagerische Kraft. Als ausgeprägtes Wesensmerkmal aller Visionäre zeigt er entfernte Orte und Wirklichkeiten, verlorene Schätze und vergangene Geschehnisse oder aber deutet in Umrissen das Künftige an.[18] Die im Spiegel räumlich aufgehobenen Gesetzmäßigkeiten der Welt[19] markieren auf der anderen Ebene einen Aufhebungsversuch der zeitlichen Gesetze – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fließen glatt ineinander über. Das lässt im Ansatz an Konstruktionen utopischer Räume denken, wo außer den Kausalitäts- auch die Zeitgesetzte zurückgenommen werden könnten.

Bedenkt man die Fähigkeit des an sich leeren Spiegels zur exakten Wiedergabe der Eigenschaften von Objekten, die sich vor ihm befinden, mag nicht wundern, dass diese nicht nur nicht angezweifelt, sondern gar mit der Wahrheit gleichgesetzt wird. Doch als Sinnbild des Wahren wird der Spiegel gleichzeitig zum Sinnbild des Falschen. Nach denselben Reflexionsgesetzen, die auf einer ebenen Fläche die Ähnlichkeit überzeugend suggerieren, erliegt man einer Sinnestäuschung – die aus vielen Teilen gebauten, mannigfach gebogenen konvexen oder konkaven Spiegel bilden die Realität keineswegs detailgetreu nach. Vielmehr führen sie dem naiven Betrachter märchenhaft-trügerische Visionen vor, indem sie die gewohnten Vorstellungen in ihren Verhältnisgrößen zerlegen und spielerisch zu neuen Gebilden zusammensetzen. Derart inszenierte Scheinwelten sowie kalkulierte Irrtümer der katoptrischen Theater[20] haben den Menschen immer schon in ihren Bann gezogen – immerhin wurden sie mit dem Ziel aufgestellt, den Zuschauer zu ergötzen. Wiewohl sich das beiläufige Versprechen, undurchschaubare Phänomene aufzuklären, mit stiller Belustigung betrachten lässt, erschüttert das Spiel mit karikierter Welt die festgefahrenen Betrachtungsstrukturen.

Mit dem großen Formenreichtum gehen die widersprüchlichen Verwendungsweisen des Gegenstandes Spiegel Hand in Hand, und es scheint, dass gerade in jenen doppeldeutigen Bedeutungseigenarten auch das Gepräge der Metaphorizität begründet ist. Mit seinem janusköpfigen Antlitz steht der Spiegel

---

18 Vgl. Kopaliński: Słownik symboli, S. 207.

19 Umberto Eco macht auf die festgefahrene Meinung aufmerksam, die darauf zurückgeht, dass man an vertikale Spiegel gewöhnt sei: „Würden wir […] öfter Spiegel horizontal an der Decke anbringen, wie es die Libertins gerne tun, so könnten wir uns davon überzeugen, daß Spiegel sehr wohl auch oben und unten vertauschen, um uns eine »kopfstehende« Welt zu zeigen.“ – vgl. Umberto Eco: Über Spiegel. In: ders.: Über Spiegel und andere Phänomene. Aus dem Italienischen v. Burkhart Kroeber. München, Wien: Hanser 1988, S. 26-61, S. 30.

20 Vgl. Baltrušaitis: Der Spiegel, S. 13; Eco: Über Spiegel, S. 47-55.

zum einen für Eitelkeit und Wollust, zum anderen wird er als Kennzeichen der Glaubwürdigkeit und der Selbsterkenntnis angesehen. Original und Kopie, Wahrheit und Lüge, Maskerade und Demaskierung – das symbolische Kapital des Spiegels läuft stets auf die Dualität hinaus, um Zersplitterung, Ambivalenz oder ein dialektisches Spiel von These und Antithese zutage zu fördern. Dies deutet die Offenheit einer Metapher an, deren sich die dichterischen Texte mit gleicher Intensität bedien(t)en wie theologische, philosophische sowie ästhetische Konzepte.

1. 1. 1. Spiegel-Bilder. Zur topischen Tradition

Für Umberto Eco erklärt die Tatsache, dass der Spiegel unter den Duplikaten das singulärste sei, warum er so stark die Literatur inspiriert habe.[21] Damit ist das unumstrittene Faktum zwar genannt, aber weder in seinen Nuancen noch in historischen Dimensionen nachvollzogen. Wird zu Recht hervorgehoben, die Konfrontation mit dem Spiegelbild werfe von Anbeginn die große Frage der Identität auf, so wird diese jederzeit auf mehreren kontextrelevanten Ebenen de- und redefiniert. Den ebenso verwobenen wie weit zurückreichenden Quellen der literarischen Spiegelmotivtradition nachzuspüren ist insofern berechtigt, als sie durch das *anything-go*-Postulat in dem Weiterwirken nicht beeinträchtigt werden und nach wie vor Verwendung finden, sei es als Zitat, Umformung, Persiflage. Freilich ist hier kein vollkommenes Entwicklungsbild angestrebt. Gefragt wird danach, welche Bildbereiche in der topischen Geschichte entfaltet wurden und in welchem Verhältnis sie zueinander sowie zum Ausgangsbild ‚Spiegel' stehen. Im Versuch, mehrfach verzahnte Spuren auszudifferenzieren, lehne ich mich an die von Johannes Krogoll vorgeschlagene Matrix an. Im medialen Gebrach des irrationalen Spiegels[22] weist er auf drei Überlieferungsstränge mit je eigener Wirkungsgeschichte unterschiedlicher Virulenz hin: die Vorstellung des Verhältnisses von Gott, Welt und Mensch als Spiegelung, den Narzissmythos sowie das Bild des zerbrochenen Spiegels.[23] Dieser Rahmen unterscheidet meines Erachtens jene drei Momente, die auf die Relation Individuum/Spiegel kon-

21 Vgl. Eco: Über Spiegel, S. 38.

22 Im Sinne „als rational nicht mehr zutreffend beschreibbar". Die Konzentration auf den irrationalen Verweischarakters des Spiegels, mit besonderem Augenmerk auf Barock, lässt bewusst zwei Pole außer Acht: Zum einen ist es der rationale Spiegel als speculum vitae, mit seiner konstanten Belehrungsfunktion, aber je nach epochenspezifischen Werten variablen Moral und Motivation, zum anderen das Phänomen des magischen Spiegels – vgl. Krogoll: Der Spiegel, S. 42.

23 Ebd., S. 41f.

stitutiv bzw. verstörend wirken: die Bindung des Einzelnen an eine andere Instanz, deren akuter Ausschluss und die Konzentration auf sich selbst, schließlich die Implikationen, die aus der (bisweilen vermeintlichen) Beschaffenheit des Mediums selbst hervorgehen. Dementsprechend werden in das Paradigma Phänomene integriert, die Krogoll entweder bewusst außer Acht lässt oder gar nicht herausarbeitet.

Der wirkungsträchtigste Traditionsstrang geht auf Platons Höhlengleichnis zurück, das zum Fundament späterer Umdeutungen in Richtung auf eine **Gott-Welt-Seele-Spiegelung** wird und im abendländischen Gedankengut den Ansatzpunkt für eine Doppelrelation bietet, die Paulus folgendermaßen formuliert: „Denn wir sehen jetzt nur wie mittels eines Spiegels in rätselhafter Gestalt, dann aber von Angesicht zu Angesicht“ (Korinther 13, 12). Als feststehendes Bild zieht sich die Vorstellung der sich in Gott spiegelnder Seele und der sich in der Seele spiegelndes Gottes durch die mittelalterliche Mystik[24] und bestimmt die Erfahrung der *unio mystika*. Sei das Tertium Comapartionis der Analogie zwischen dem Spiegelbild und dem Seelenspiegel die Ebenbildlichkeit, so sei es zwischen Spiegel und Gott die Korrektur, und zwar die Korrektur zweierlei Schönheiten: der äußeren vor dem Spiegel und der inneren vor Gott, woraus das Spiegelmotiv außer seiner suggestiven Wirkung der Ähnlichkeit auch die argumentative Kraft der Vorbildlichkeit beziehe.[25] Mit der Auflösung des christlichen Weltbildes vollzieht sich im 18. Jahrhundert die endgültige Säkularisierung des Spiegel-Bildes.[26] Im Mittelpunkt der Spiegelreflexion steht nicht mehr die Anwesenheit Gottes, sondern der Ausdruck menschlicher Subjektivität. Der **korrigierende Spiegel** büßt seine Geltung nicht ein, fordert jedoch seitdem statt ethischer meist ästhetische Konsequenzen. Dies hängt, so Erik Peez, mit der markanten Verschiebung des Bedeutungsgehalts vom Spiegelmotiv zusammen, welche Leibniz mit seiner Theorie der individuellen Substanz als eines lebendigen, schaffenden Spiegels einschnitt.[27] Vermag zunächst noch der **Spiegel der Natur** anstelle des göttlichen zu treten und in der theologischen Diktion den

24 Zur Symbolik des Spiegels in der islamischen Mystik vgl. Titus Burckhardt: Spiegel der Weisheit. Texte zu Wissenschaft, Mythos, Religion und Kunst. Hg. v. Irene Hoenig. München: Diedericks 1992, S. 161-167.

25 Vgl. Erik Peez: Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik. Frankfurt/M. u.a.: Lang 1990, S. 15.

26 Vgl. M. H. Abrams: The Mirror and the Lamp. Oxford 1953. Im Folgenden wird die polnische Ausgabe zitiert: Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka. Übers. v. Maria Bożenna Fedewicz. Gdańsk: Słowo Obraz Terytoria 2003, S. 8.

27 Peez: Die Macht der Spiegel, v.a. S. 26-39; die Leibnizschen „miroirs actifs“ übersetzte Goethe ins Deutsche als „schaffende Spiegel“.

menschlichen Geist zu konkretisieren, so bleibt auch hier gewahrt, was bereits bei Leibniz feststeht – derart funktionalisiert verweist der Spiegel nicht mehr auf ein Ur-Bild, sondern auf die produktiven Fähigkeiten des Menschen. Folglich deutet das Spiegel-Bild auf (zwischen)menschliche Bezüge hin und wird in dieser psychologisierten Funktion rasch zum Topos erklärt. Damit sei laut Krogoll ein konstanter sekundärer Traditionsstrang markiert, ohne dass Elemente des primären zur Gänze abgeschafft werden. Die gelegentlich durchscheinende, religiös untermauerte Brechung sei allerdings stark individuell bedingt.[28]

Einen ähnlichen Wandlungsprozess läuft die Vorstellung vom **Spiegel der Augen** durch, die ebenfalls auf Platon zurückgeht.[29] Wirken sich anfangs platonisch fundierte Sehenstheorien stimulierend darauf aus, dass das Auge zum Spiegel der Seele und dadurch zum wichtigen Mittler wird, so mündet das sich schnell verfestigende Bild der Spiegelung in den Augen des Geliebten für freundschaftliche oder liebende Beziehung zweier Menschen zueinander.[30] Sinnstiftend hierfür erweist sich die bereits im Altertum verbreitete Bezeichnung für die geliebte Person – *ocule mi*.[31] In der gegenseitigen Transparenz, die das Bild unterstellt, wird synchron Zweifaches zusammengeführt – verschmelzende Vereinigung ist nicht minder privilegiert als das Beharren auf einer grenzenwahrenden Eigenart. Daraus ergibt sich die Überzeugungskraft hinsichtlich der Liebe und ein treues Requisit der Liebesdichtung wird geradezu vorexerziert. Freilich treffen auch hier die habitualiserenden auf die modifizierenden Tendenzen aufeinander. Einerseits versucht man mithilfe dieser Spiegelart die kaum rational erklärbare Eigenlogik der anziehenden Faszination samt ihren genauso schwer wiegenden wie schwer fassbaren Grenzen auszukundschaften. Dabei kippt das Muster mitunter ins Gegenteil. Da die absolute Gegenseitigkeit eine flüchtige Gelegenheit ist, spiegelt der/die Geliebte nicht mehr verschönt die Welt zurück, sondern stößt einen in den Abgrund – Liebe mutiert zum Gefängnis, zieht Verlust der Individualität, gar den Wahn nach sich. Andererseits sucht man, so Krogoll, die (Liebes)Beziehungen zu transzendieren, was mit Ausnahme der Romantik, in der das Mystisieren geradezu ‚grassiere', als Phänomen einzelner Autoren bleibe.[32]

---

28 Vgl. Krogoll: Der Spiegel, S. 51.

29 Vgl. Platon: Phaidros, 255d. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd.2: Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros. Übers. v. Friedrich Schleiermacher, hg. v. Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994.

30 Krogoll: Der Spiegel, S. 51f.

31 Sabine Melchior-Bonnet: Histoire du Miroir. Paris: Imago 1994. Im Folgenden wird die polnische Ausgabe zitiert: Narzędzie magii. Historia luster i zwierciadeł. Übers. v. Barbara Walicka. Warszawa: Bellona 2007, S. 211.

32 Krogoll: Der Spiegel, S. 55.

Mit der betonten Subjektivität verliert die reproduktive Spiegelkraft an Bedeutung zugunsten der produktiven; der Spiegel wird zunehmend zum Ort einer individuellen (Selbst)Projektion. Ihr Objektivitätsstatus ist jedoch auf eine regelmäßige Bestätigung angewiesen, sei es durch den entfremdeten Eigenblick, sei es durch den Blick eines Anderen. Durch Einschätzung seiner selbst, von sich selbst oder von anderen, wird das Ich gespalten – in ein Ich, das in den Spiegel hineinschaut sowie ein Ich, das sich in Spiegeln fremder Urteile sieht, um erst daraus reflektorisch sein Selbstbild aufzubauen. Das permanente Ausgeliefertsein macht das Ich krisenhaft, zumal die zerstörerische Gefahr immerzu von zwei Seiten droht – die Selbstsuche artet in den Balanceakt zwischen Szylla der äußeren Kriterien der Anerkennung und Charybdis des nicht minder bedrohlichen Potentials eigener Einbildungskraft aus.

Nach antizipierten Urteilen, oder aber zu deren Vortäuschung, werden sorgfältig **Masken**[33] der entsprechenden Rollen geformt, die man sich und der Welt vorzeigt. Die Wahrnehmung der Welt als Theater und Inszenierung, so der häufige Tenor[34], impliziert nicht nur, dass die Indentitätssuche einer szenischen Aufführung gleicht, in der sich das Subjekt simultan in zwei Rollen (Akteur und Zuschauer) behaupten muss, sondern willigt auch in Nebeneffekte ein – (Selbst)Täuschung und (Selbst)Illusion. Das seiner selbst unsichere Ich bleibt vom Publikumsapplaus abhängig, kommt sich wie eine tanzende **Marionette**[35] vor, deren Fäden in fremder Hand zusammenlaufen, erstarrt gleichsam rollenfixiert zum **Automaten**[36], oder verliert sich, nach Beifall heischend, in überdimensionalen **Spiegelkabinetten**.[37] Diese Figur aus dem barocken Weltverständnis verbindet die Bühne, den Protagonisten und sein Verlorensein zu einer festen Einheit, doch die aufscheinende Diskrepanz zwischen fremden Erwartungen und eigenen Träumen von Entfaltung führt dazu, dass Wirklichkeit und Schein nur schwer vom Ich zu trennen sind. Falls dann kein verbindliches Bild zurückge-

---

33 Zur Unentbehrlichkeit der Metapher in Verbindung mit der Identitätsproblematik vgl. Anselm Strauss: Spiegel und Masken. Die Suche nach Identität. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974; auch: Spiegel und Maske. Konstruktionen biographischer Wahrheit. Hg. v. Bernhard Fetz u. Hannes Schweiger. Wien: Zsolnay 2006.

34 Vgl. Thomas Kleinspehn: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, bes. S. 150-190;

35 Peez: Die Macht der Spiegel, S. 49f.; den Verlust eines heilen Körpergefühls sowie die Hoffnung, es durch Steigerung des sonst den Körper nur lähmenden Bewusstseins einzuholen führt exemplarisch Kleist vor – vgl. Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. In: ders.: Über das Marionettentheater. Aufsätze und Anekdoten. Frankfurt/M.: Insel 1980, S. 7-16.

36 Ebd., S. 52f.

37 Vgl. Kleinspehn: Der flüchtige Blick, S. 197.

spiegelt wird, gewinnt die innere Projektskizze am Volumen. Mit dem Bedeutungszuwachs des Imaginären verwischt sich die Demarkationslinie zwischen Innen und Außen, zwischen Realität und Phantasie. Zwar bedeutet die Flucht ins Imaginäre den Versuch, das Bedrohliche zu kontrollieren, die Einbildungskraft selbst ist jedoch ambigue. Sie lässt den Menschen die Welt begreifen, weckt aber auch ein unstillbares Begehren, das ihn von sich selbst entfremdet und den Verführungen der Welt preisgibt.

Der Dissonanz zwischen dem Menschen und seinem Spiegelbild folgt bisweilen Unruhe, nach der die bisher Verbündeten damit aufhören, übereinstimmend zu sein. Ihre Spaltung manifestiert sich im Spiegel genau in dem Punkt, in dem sich das optische Ebenbild verselbständigt und zum gefährlichen Konkurrenten emanzipiert. Wenn die gespiegelte Person auseinander tritt, geht das Spiegelmotiv in das Motiv des **Doppelgängers** oder des **verlorenen Schattens** über.[38] Bei der Analyse archaischer Fundamente des Glaubens an Doppelgänger bemerkt Otto Rank[39], dass die ersten Zeichen, die dem Menschen seinen Körper sichtbar machten (das Abbild im Wasser, der Schatten) zu den ersten Seelensvorstellungen ausgebaut wurden. Auf die phantastische Konstruktion des Doppelgängers, die in der erfahrenen Doppelteilung des Ich wurzelt, wird der Konflikt zwischen Zwängen und Sehnsüchten übertragen, sodass die zwiespältige Beziehung zu anderen und zu sich selbst eine reale Gestalt annimmt. Die zwei personifizierten Seiten führen die Spaltung in der Relation Ich/Bild vor, in der das Versprechen des Lebens und des Todes eng benachbart zueinander liegen. Als eine genaue, dazu noch unsterbliche Replik, soll der Doppelgänger den Menschen vor dem Tod bewahren, wenngleich dieser als Garant der Ewigkeit nie aufhört, ihm seine Sterblichkeit vor Augen zu führen. Aus dieser Sequenz ergibt sich ein dynamischer Diskurs. Ob eindeutig abgegrenzt oder in Form diverser Ich-Projektionen erkennbar, vergegenwärtigt die oft mit recht unheimlichen Zügen versehrte Doppelgestalt eine Vielzahl innerseelischer Vorgänge. Sie führt in die Triebsphäre der Figur ein, übernimmt und visualisiert verdrängte Zweifel und Begierden. Solange das Verbotene nicht die Oberhand gewinnt, wirkt das Double stabilisierend auf das Ich, andernfalls ist das Unglück geradezu vorprogrammiert. Immerhin wird das enthemmte Doppel-Ich herbeigerufen, um dem Frust zu entgehen, es verfügt daher über eine zügellose Energiekraft, die sein Modell bei weitem übertrifft und zu verschlingen droht. Bei genauerem Hinsehen erweist sich, dass entweder das Abbild auf Kosten des Ich immer exakter wird oder das Ich solange verfolgt, bis mit dem Tod die Einheit wieder

38 Krogoll: Der Spiegel, S. 65.

39 Vgl. ausf. Otto Rank: Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie (1914). Wien: Turia & Kant 1993.

hergestellt ist. Dass das Spiegelbild keinesfalls sicher ist, sondern dauernd Gefahr läuft, sich zu verflüchtigen, manifestiert sich in unzähligen Varianten des Themas.[40]

Der Lizenz gelungener Vermittlung zwischen der Erfahrungswelt des Alltags und den rational kaum greifbaren Bereichen tritt ein weiterer Aspekt zur Seite – die „Spiegelung als Einblick in den **Machtbereich des Todes**“.[41] Die Fiktion archaischer Aberglaubensrudimente wird in dieser Motivvariante von der gängigen Überzeugung untermauert, im Bewusstsein des Sterbenden scheine sein Leben noch einmal auf. Demzufolge lässt sich mit dem Spiegel sowohl die individuelle als auch kollektive Vergangenheit erschließen. Die Wahrnehmung eigener Vergänglichkeit im Spiegel, sei es durch Vorspiegelung, sei es durch Reflexion, wertet Krogoll nicht als bloße Reduktion des Motivs, sondern als die Erweiterung des bekannten Repertoires, nämlich der verfremdenden Selbstbegegnung im Spiegel.[42] In diese Richtung argumentieren ebenfalls Theoretiker der modernen Gedächtnisforschung, die der Rolle von Erinnerungen bei der Herausbildung kultureller Identitäten nachgehen:

> Ebensowenig wie unser Antlitz können wir unser inneres Selbst anders als im Spiegel betrachten. Solche Spiegelung, re-flexio, hat die Struktur der Bewußtmachung und Reflexivität. Es handelt sich daher um mehr als ein bloßes Wortspiel.[43]

Mit der Ovidschen Überlieferung des **Narziss-Mythos**[44] ist die Grundstruktur der zweiten Spiegelmotivvariante festgelegt. Es ist die Geschichte eines idealschönen Jünglings, der mit großer Entschiedenheit alle Bewerber(innen) ab-

---

40 Vgl. Stichwort: Dopplergänger (Ich-Spaltungen). In: Horst S. Daemmrich/Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch. Tübingen, Basel: Francke 1995, S. 108-110; zum humoristischen Aspekt der Doppelgängerfigur vgl. Frenschkowski: Phantasmagorien des Ich, S. 228f.; dazu auch: Gerald Bär: Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur im deutschen Stummfilm. Amsterdam, New York: Rodopi 2005; Michaela Schäuble: Wiedergänger, Grenzgänger, Dopplergänger. Rites des Passage in Bram Stokers Dracula. Berlin: Lit 2006, bes. Kapitel: Der Doppelgänger als unsterblicher Anteil des Selbst, S. 70-73.

41 Krogoll: Der Spiegel, S. 62.

42 Ebd., S. 64.

43 Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck 1999, S. 135.

44 Zur Geschichte von Narziss in/als Mythos vgl. Ursula Orlowsky: Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse: Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung. München: Fink 1992, bes. S. 67-107; Almut-Barbara Renger (Hg.): Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan. Leipzig: Reclam 1999; Rolf Haubl: Spiegelmetaphorik. Reflexionen zwischen Narzissmus und Perspektivität. In: Ohne Spiegel leben: Sichtbarkeit und posthumane Menschenbilder. Hg. v. Manfred Faßler. München: Fink 2000, S. 159-180.

schlägt, bis ihn deswegen eine von ihnen, die enttäuschte Nymphe Echo, mit der verhängnisvollen Liebe zum eigenen Bild bestraft. Sterbend verwandelt er sich in eine Narzisse, die dem Namensgeber insofern entspreche, als „sie als ebenso schön wie steril, ebenso attraktiv wie giftig und isoliert gilt; sie blüht nur kurz im Frühling, trägt keine Früchte und vertrocknet schnell."[45] Außer Selbstliebe gehören zum Kernbestand des Topos auch „Ich-Sucht, Stolz, Schein und Sein in der Begegnung mit Echo und dem Betrachten des eigenen Spiegelbildes, unerfüllbare Sehsucht, tiefe Enttäuschung und Weltflucht in der verheißungsvollen Verwandlung".[46] Diese Motivtradition ist definierbar durch den lust- oder schmervollen Rückzug auf sich selbst und behandelt den drohenden Selbstverlustes eines Menschen, der seine Ich-Bezogenheit nicht abzustreifen vermag, was seit Barock moralisch negativ ausgelegt wird. Eine in der eigenen Immanenz erstarrte Welt, wie sie seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts verstärkt zum Ausdruck kommt, programmiere aber, so Krogoll, Gegenmotive vor: „die Selbstbewahrung im Tun, oder aber im Misstrauen gegen jegliches Handeln, das hartnäckige Bestehen auf blinder Transzendenz".[47]

Der antike Mythos bietet zudem genug Stützpunkte für andere Interpretationen. Eine Akzentverschiebung erfolgt durch die Konzentration auf die unerfüllte Liebe Echos oder die Berücksichtigung einer unheilvollen Mutterfixierung.[48] In der Renaissance konzentriert man sich auf die Vorstellung, dass Narziss nicht nur das Wesen des Schönen darstelle, sondern auch selbst der Dichter sei, der sich in seine Kunst verwandele[49], was im 19. Jahrhundert im Bild des Künstlers und seiner nach innen blickenden Imagination mündet, sei es als Warnung vor eitler Selbstbezauberung, sei es als Warnung vor Betörungen ausschweifender Phantasie. Bis in die Gegenwart geben zwei parallele Themenstränge den Ton an. Der erste, der den Narzissmus mit ausgesprochen positiven Attributen versieht, bezieht sich auf das Echo der Deutung, der zufolge sich das Selbstbewusstsein des Ich durch die vollkommene Vereinigung mit dem Spiegelbild bis hin zur Partizipation an himmlischer Universumeinheit erweitert. Demgegenüber markieren die Anzeichen von Narzissmus in Verbindung mit inzestuösen Neigungen oder mit der thematisierten Ich-Suche die Unfähigkeit des Subjekts, befriedigende zwischenmenschliche Beziehungen aufzubauen.

---

45 Winfried Menninghaus: Das Versprechen der Schönheit. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 33.

46 Daemmrich,/Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur, S. 263.

47 Vgl. Krogoll: Der Spiegel, S. 73.

48 Zum Ursprung des Idealsschönen aus inzestuösen Beziehungen und dessen Implikationen vgl. „Adonis und Narzissus" sowie „Inzest und das Gesetz der Schönheit" – Menninghaus: Das Versprechen der Schönheit, S. 36-47.

49 Daemmrich/Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur, S. 264.

Die Neuentdeckung narzisstisch-erotischer Momente der Spiegelschau von der Literatur des Fin de Siècle fällt zeitlich mit der Entstehung der Psychoanalyse zusammen. Mit ihrem Begründer findet das ursprünglich rein literarische Motiv einen einprägsamen Eingang in das theoretische Basisinstrumentarium der Ich-Psychologie. Von daher wird es als das Darstellungsmuster psychischer und psychotischer Eigenschaften wiederum in die Literatur reintegriert. Aus der Fülle der Narzissmus-Theorien sollen in Bezug auf das Arbeitsthema die drei kanonischen aufgegriffen werden. Ebenfalls arbeitsmotiviert fokussiert der folgende Durchgang deren geschlechtsspezifische Basis.

Aus Sigmund Freuds Hinwendung zum Narzisstopos im Zusammenhang mit den Erwägungen männlicher Homosexualität wird schrittweise ein komplexes Konzept entwickelt, das den Narzissmus als eine anthropologische Konstante in der Ich-Bildung betrachtet.[50] Ohne die Begriffe eindeutig zu differenzieren, unterscheidet Freud zwischen zwei Stufen: Während im *primären Narzissmus* der Phase zwischen Autoerotismus und Objektliebe, in der die erste Ich-Konstituierung erfolgt, das Kleinkind die Libido auf sich selbst und symbiotisch auf die Mutter richtet, die als kein getrenntes Objekt erlebt wird, erscheint der *sekundäre Narzissmus* als Reaktion auf den in der ödipalen Rivalität mit dem Vater erworbenen Kastrationskomplex und das verlorene Paradies der Mutter-Kind-Einheit. Der Verlust vom ursprünglichen Einheitsgefühl von dem Ich und der Welt wird dadurch wettgemacht, dass sich die Triebbefriedigung den anderen Personen entzieht und somit die Libido von äußeren Objekten ab- und auf sich selbst bezogen wird.

Im Rahmen des Ödipuskomplexes, der den Gipfel frühkindlicher Psychosexualentwickung markiert, konstituieren sich das Über-Ich[51], das eine Verinnerlichung des väterlichen Gebots darstellt, sowie das Unbewusste – als eine Instanz, die das Verdrängte aufnimmt. Zentriert ist dessen Inhalt um den auf die Mutter gerichteten Inzestwunsch, den Vatermordwunsch, das väterliche Inzestverbot sowie auf die Kastrationsdrohung, was sich aus den Theoremen über das männliche Kind herleitet. Dennoch wird die Theorie vorbehaltlos auch auf die psychische Entwicklung des Mädchens appliziert. Freilich kann es nach der kränkenden Entdeckung, ‚kastriert' zu sein (daher Penisneid), in der Pubertät, wenn die sichtbare Schönheit diejenige des Mannes übertrifft, zur kompensatorischen

50 Sigmund Freud: Zur Einführung des Narzissmus (1914). In: ders.: Studienausgabe. Bd. 3: Psychologie des Unbewußten. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt/M.: Fischer 1975, S. 37-68.

51 Vgl. Sigmund Freud: Das Ich und das Es (1923). In: ders.: Studienausgabe. Bd. 3: Psychologie des Unbewußten. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt/M.: Fischer 1975, S. 273-330.

Übersteigerung des sekundären Narzissmus neigen, der zwar von niedrigerem Rang als der männlich-aktive, dafür aber umso diffiziler wirkt. Bei weiblichen Narzissen verbinde sich laut Freud deren Schönheit mit Selbstgenügsamkeit, daher ziele die psychosexuelle Sozialisation eines Mädchens ausdrücklich auf die Übernahme der Mutterrolle ab. Dies sei möglich, sofern der Penisneid überwunden und eine Interessenverlagerung von der narzisstisch entwerteten Klitoris zur Vagina vollzogen wird.

Im Unterschied zu Freud konzentriert sich Jacques Lacan[52] in seiner Theorie der Ich-Bildung vorwiegend auf den Vorgang der Spiegelung selbst und kehrt das Freudsche Verständnis vom Ich und Unbewussten ins Gegenteil – nicht im bewussten Ich ortet er die wahre Subjektivität, sondern im Unbewussten; die Instanzen heißen entsprechend imaginäres Ich (*moi*) und wahres Ich (*je*). Das *moi* ist ein Selbstbild, das zwischen dem sechsten und achtzehnten Lebensmonat entsteht, wenn das Kleinkind dem eigenen Spiegelbild begegnet und seinen bisher dem autoerotisch besetzten, zerstückelten Phantasma unterworfenen Körper als eine Ganzheit antizipiert. Der dreistufige Prozess, das sog. *Spiegelstadium*, vollzieht sich innerhalb der präödipalen Mutter-Kind-Beziehung, die Lacan als Spiegelbeziehung bezeichnet. In der ersten Phase unterscheidet das Kind nicht zwischen dem Bild und der Wirklichkeit. Während ihm in der zweiten Phase bewusst wird, dass es sich um ein Bild handelt und es aufgibt, hinter dem Spiegel danach zu suchen, erkennt es in der dritten, dass es sein eigenes Bild vor sich hat und setzt enthusiastisch die unvereinten Körperteile zusammen. Der eigene Körper wird jedoch als etwas Äußerliches wahrgenommen, das Kind wird sich selbst zum Objekt. Was erscheint, ist also ein gespaltenes Subjekt/Objekt, das lebenslang versucht, diese Spaltung abzustreifen, um sich als intakt zu restaurieren. Die Rivalität mit dem Spiegelbild führt zu Aggressionen ihm gegenüber, weil sie nicht beide als eine homogene Identität existieren können. Erst die Einsicht in die konstitutive Rolle der spiegelbedingten Subjektspaltung befreit das Subjekt aus der Notlage, wenn die duale Beziehung zu einer triadischen erweitert wird und sich zu dem ‚anderen' – dem als Spiegel fungierenden Liebesobjekt – eine dritte Instanz gesellt. Dieser ‚Andere' ist eine symbolische Ordnung, der ‚symbolische Vater', dessen Gesetz es dem Kind erlaubt, die Selbstidentifikation unbewusst zu meistern. Freilich hebt der Eintritt in das intersubjektive Symbolische das präödipale Imaginäre nicht auf, deshalb formt die aggressive Spiegelstruktur nachhaltig sämtliche dualen Beziehungen des Subjekts, diejeni-

52 Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion – wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: ders.: Schriften I. Ausgew. u. hg. v. Norbert Haas. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter 1973, S. 61-70.

gen zwischen Mann und Frau eingeschlossen. Lena Lindhoff beschreibt es folgendermaßen: „Die Geschlechterordnung ist vom Imaginären völlig beherrscht. In der Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau gibt es nach Lacan nur *ein* Subjekt: das männliche. Die Frau fungiert als selbst-loser Spiegel des Mannes“ [Hervorhebung im Original].[53]

Genau dies ist der Ausgangs- und Angriffspunkt von Luce Irigaray[54], wenn sie nach dem weiblichen Narzissmus fragt – der von Freud gelegte und später reproduzierte männliche Maßstab, der Frauen *a priori* den Wert ihres Geschlechts und ihrer psychischen Entwicklung abspricht. In der Auseinandersetzung mit der Freudschen Theorie kritisiert Irigaray die normierende Fixierung auf das männliche Genital, die eine narzisstische Selbstbestätigung der phallischen Überlegenheit des Mannes ebenso sanktioniert wie sie dem Mädchen, jenem verhinderten kleinen Mann, einen verkümmerten Penis beschert, der weder narzisstisch besetzt werden kann noch darf. Wegen der Enttäuschung an der Klitoris wendet sich das Mädchen von der Mutter ab, da diese für den existentiellen Defekt verantwortlich gemacht wird und entscheidet sich für das andersgeschlechtliche Liebesobjekt, um sich durch die Projektion der eigenen narzisstischen Wünsche auf einen Mann die geschlechtsspezifische Rolle anzueignen. Laut Irigaray bedeutet es ein doppeltes Handicap für das Mädchen: einerseits hasst es die Mutter, andererseits soll es sich mit dieser Repräsentantin einer minderwertigen Rolle identifizieren, weil das künftig seine eigene Rolle sein wird. Dazu die einzige, die die narzisstische Wunde des Kastriertseins zu schließen vermag, denn nur durch die Geburt eines männlichen Kindes wird das natürliche Defizit behoben. Die Übernahme der Mutterrolle bedeutet also eine stille Akzeptanz der eigenen Reduktion auf eine Spiegelfunktion des männlichen Geschlechts. In ihrer Geschichte, so Irigaray, habe die Frau „weder einen Blick noch einen Diskurs für ihre spezifische Spiegelung, die es ihr erlauben würde, sich sowohl mit sich selbst zu identifizieren […] wie auch sich fei zu machen von ihrer unmittelbaren Einbindung in einen natürlichen Spiegelungsprozeß, also aus sich herauszutreten.“[55] Des eigenen Narzissmus genauso beraubt wie der eigenen Spiegelung, wird sie qua Natur zu einem minderwertigen Doppel, zu einem passiven Objekt für die primärnarzisstischen Wünsche des Mannes. Auf diese Weise werden im Anschluss an Freuds Theorie Fragenstellungen auf-

53 Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 71.

54 Vgl. Luce Irigaray: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Aus dem Französischen v. Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter u. Regine Othmer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980.

55 Ebd., S. 446.

gegriffen, die sowohl Identitätsbildung als auch Strukturen des weiblichen Begehrens betreffen.

Einen relativ schmaleren Strang macht Krogoll zufolge die Bildgeschichte des zerstückelten, **zerbrochenen Spiegels** aus, der seit der Antike das Verhältnis zwischen der Einheit und der Vielfalt thematisiert. Während das Bild in der mittelalterlichen Mystik habituell für die Fähigkeit Gottes wie auch der Jungfrau Maria trete, allanwesend zu sein, sei sein säkularer Gebrauch eher dürftig.[56] Dem widerspricht Peez, der in den Texten der Klassik und Romantik den zerbrechenden Spiegel wiederholt auffindet, und zwar in Verbindung mit der Gefährdung des Individuums, das zwischen eigenen Ansprüchen und dem Rollenverhalten auseinander driftet.[57] Entweder reflektiert dieser autodestruktive Tendenzen zurück oder er bleibt **leer**, grenzt aus der Gesellschaft aus und steht somit für die Gefahren des Imaginären, die das Subjekt an der erfolgreichen Konstitution verhindern.

Der ständigen Verfolgung von eigenen und fremden Augen versucht das ratlose Subjekt zu entkommen, indem es mit einem destruktiven Impuls kurzerhand den Spiegel entmachtet. Der zerstörten Illusion vom eigenen Platz im Leben folgt so der **zerstörte Spiegel**, wodurch er dem Wunsch, unsichtbar zu werden, nicht mehr im Wege steht. Aus dem erhofften Ausbruch aus dem Gefängnis wird jedoch eine Überweisung in den Hochsicherheitstrakt, da in dem in tausend Splitter zersprungenen Spiegel sich das Ich zu einem ganzen Ich-Schwarm vervielfacht. Anstatt durch die Überzahl zu überzeugen, perpetuiert das verstreute Abbild echoartig die anfängliche Unsicherheit. In dem iterativen Gestus des sich ins Unendliche multiplizierenden Abbilds tut sich der Ich-Verlust kund. Der leere oder zerbrochene Spiegel deutet die Unadäquatheit des Menschen und seines Universums an, wo nur noch die Scherben imstande sind, das im Widerspruch verfangene Ich zu wiedergeben.

Dies ist der Grund, warum der leere/zerbrochene Spiegel in der Kunst des 20. Jahrhunderts sein großes Comeback feiert. Ein Wertverlust der aufeinander verweisenden Abbilder stellt das Wesen des Subjekts infrage und bewirkt seine Fragmentierung. Jacques Derridas Bild vom „Spiegel ohne Stanniol“[58] (*miroir sans tain*) ist eine Metapher für Reflexion, die ihre Identität nicht mehr überprüfen kann. Ein solcher Spiegel unterbindet die Identitätsfindung, in seinem düste-

56 Krogoll: Der Spiegel, S. 74.

57 Peez: Die Macht der Spiegel, S. 43f; dazu auch: Marcel Lepper: Der zerbrochene Spiegel. Zur Vorgeschichte einer Metapher. In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 138 (2005), Thema: Emotionen. Hg. v. Wolfgang Haubrichs, S. 142-152.

58 Jacques Derrida: Dissemination. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen 1995, S. 354.

reren Schimmern aktualisiert sich der alte Topos des aus dem Spiegel blickenden Todes. Dokumentiert literarisch die **Autobiografie**[59], mit der sich das Individuum selbst einen Spiegel vorhält, den prozessualen Charakter der Ich-Konstitution, so erscheint nun weder sie noch das Selbstporträt als möglich[60], denn es gibt nur noch Zufall, Zersplitterung, ein anonymes und verstreutes Ich. Selbst eine eventuelle Reise auf die andere Spiegelseite verschafft ihm keine Erleichterung, da die dortige Welt allenfalls als eine billige Kopie des Bekannten erscheine. Indem sie die Wirklichkeitsunvollkommenheit dubliert, vervielfacht sie die Indifferenz und die Abstumpfung dem Schein gegenüber.

Die Kehrseite der Vorstellung bringt das Magische ins Spiel. In dem Maße, wie der Spiegel das Ich in die Isolation verbannt, beginnt er seine Verführungskünste mit dem Versprechen einer heilsamen Kraft auszubreiten. Der Schimmer himmlischer Symmetrie lässt Hoffnung aufblitzen, dass auf der anderen Spiegelseite eine wohltuend harmonische Entsprechung existiert. Der Wunsch, sich dorthin zu begeben, geht mit dem Bedürfnis einher, sich dort neu zu entwerfen, frei vom bedrückenden Ballast, der Sehnsüchte im Keim ersticken lässt. Ihrem Lebensraum entfremdet, setzten sich die Figuren dem Schwebezustand zwischen Illusion und Realität aus, in dem die Vorstellungskraft Einspruch gegen die Einsamkeit erhebt, die Außenwelt ausgeblendet und die Wahrnehmung ganz auf die Phantasiewelt konzentriert wird. Von dem Spiegelversprechen lässt sich das Ich täuschen, indem es utopische Räume konstruiert, um dort Zuflucht zu finden. Es gibt keinen Grund, die Hilfe des **magischen Spiegels** abzulehnen, denn dieser bündelt genau die sonst ausgeschlossen Kräfte, die mit wertvollen ‚Aussage'-Narrativa ein enormes Trostversprechen transportieren. Zudem konfrontiert der auf sich selbst gerichtete Blick das Individuum mit deliriösen Phantasmagorien seines Begehrens und hält es somit in der Schwebe zwischen Traum und Wirklichkeit. So wird der Zauberspiegel zur Terra incognita zwischen dem Alltag und dem Traumgebiet, wo Wunschträume, Phantasien oder Erscheinungen der geliebten Person kristallisiert werden. Dies erklärt Melchior-Bonnet wie folgt: Als Opfer seiner Obsession löst sich das liebende Subjekt aus den Bindungen des Hier und Jetzt, um sich von Gedankenspielen gefangen nehmen zu lassen. Analog dem Brennspiegel, der kraft reflektierter Sonnenstrahlen Feuer entfacht, kreiert das individuelle Bewusstsein virtuell eine Wunschrealität – der Zauber-

59 Zu dieser Art des Metaphorisierens vgl. z.B. Oliver Sill: Zerbrochene Spiegel. Studien zur Theorie und Praxis modernen autobiographischen Erzählens. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1991, bes. S. 1-149.

60 Bereits die Titel sprechen für sich – vgl. ebd; auch: Sigrid Schade: Vom Versagen der Spiegel. Das Selbst-Portrait im Zeitalter seiner Unmöglichkeit (Maria Lassnig, Cindy Sherman, Alice Mansell, Eva-Maria Schön). In: Farideh Akashe-Böhme (Hg.): Reflexionen vor dem Spiegel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 139-163.

spiegel sei immer der Spiegel erfüllten Begehrens.[61] Wenn in der Nachmoderne der Liebe der Status einer Religion[62] zugesprochen wird, bleibt das magische Requisit umso brauchbarer, je schwieriger die Liebeszauberformel im Realen auszusprechen ist – einfach, um den negativen Effekt auszugleichen.

Es ist offenkundig, dass die Auflösung der hieratischen Schönheit der Spiegel in ein ausdifferenziertes Spektrum große Freiheitsräume für die Kreation verschafft. Dennoch steht hinter aller Beliebigkeit der Entscheidung eine Dringlichkeit, dass jeder der Spiegel eine, wie immer plurale und rasch wechselnde Identität enthüllen muss, und sei es auch nur diejenige der Verweigerung. Ihre Legitimation mittels Spiegel bedeutet einen schwierigen Lebensauftrag – einerseits wird ihr Imperativ immer lauter und alternativloser, andererseits wirft sie das Ich auf eine unüberschaubare Fülle von Urteils- und Handlungsmöglichkeiten zurück. Dass die Identität deshalb nur um den Preis permanenter Neupositionierung zu haben ist, beweist auch die zeitgenössische Literatur.

1. 1. 2. Spuren der Spiegelmetapher in der Ästhetik

Die scherzhafte Bemerkung Peter von Matts bringt es auf den Punkt: „In der Diskussion über das Wesen der Literatur wohnt die Spiegelmetapher so hartnäckig wie die Rose in der Liebeslyrik“, und zwar mit einem guten Grund – in der Literatur, wie in der Kunst überhaupt, geht es um die Verdoppellung der Welt, und diese werde vor dem Spiegel zum ersten Mal und am mächtigsten erfahren.[63] Die Unentbehrlichkeit der Spiegelmetapher in der Ästhetik geht auf den magisch-religiösen Ursprung der Kunst zurück, wonach die Darstellung der Bestie deren Zähmung bedeutet – wer das Abbild habe, habe auch die Macht.[64] Dabei werden die Spiegelmetaphorik und -Symbolik in einem doppelten Kontext verwendet. Einerseits erscheinen sie in Reflexionen über das Kunstwesen, wenn auch mit einem spiegelverkehrten argumentativen Impetus. Seit Platon die Kunst aus dem idealen Staat verwies, mit der Begründung, dass sie, dem Spiegel

61 Melchior-Bonnet: Histoire du Miroir, S. 213.

62 Vgl. „Die irdische Religion der Liebe“ – Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim: Das ganz normale Chaos der Liebe. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 222-253.

63 Peter von Matt: Klar wie je oder längst erblindet? Zum Problem der Spiegelbildlichkeit von Literatur. In: Medium und Maschine. Über das Zeitgemäße in der Literatur. Hg. v. Herbert Heckmann u. Gerhard Dette. Göttingen: Wallenstein 1994, S. 37-50, S. 37; ausf.: Gustav Friedrich Hartlaub: Zauber des Spiegels: Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München: Piper 1951.

64 Vgl. Gerhard Schweppenhäuser: Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Frankfurt/M., New York: Campus 2007, S. 136f.

ähnlich, nur Sinnendinge nutzlos verdoppele[65], ein Abbild vom Urbild also nichts als eine Kopie der Kopie sei, wird sie mit der Spiegelmetapher genauso oft ent- wie aufgewertet. In einem Alternativkonzept geht Aristoteles nämlich nicht vom Kunstwerk als bloßem Abbild aus, sondern hebt die ihm durch den Künstler verliehene Form hervor: „Durch die Kunst aber entsteht dasjenige, dessen Form in der Seele vorhanden ist.“[66] Es ist keine äußerliche Nachahmung, die er als *Mimesis* voraussetzt, sondern das Universale, was hinter dem sinnlich Wahrnehmbaren greifbar ist. Die Aufgabe des Dichters sei im Sinne von Aristoteles nicht darzustellen, was sich zuträgt, sondern zu zeigen, was sich zutragen könnte. Diese Vorstellung erweise sich laut Gerhard Schweppenhäuser als grundlegend für Kunsttheorien des Idealismus, die neulich als Konstruktivismus bezeichnet werden[67]; dennoch wird auf die Theorie des mimetischen Verfahrens auch von der konträren, realistischen Position zurückgegriffen. Andererseits kommt die Spiegelmetapher in Verbindung mit dem Dichter und seiner Funktion zum Tragen, wenn die Ausdrucksfunktion der Kunst fokussiert wird, um die werkinterne Künstlerindividualität auszulegen.

Offenbar handelt es sich zunächst um das Geheimnis der Metapher selbst. Als Basis der metaphorischen Erkenntnis fasst Ursula Brandstätter das Denken in Analogien und Korrespondenzen auf.[68] Im Mittelalter und in der Renaissance stellt das Denken in Ähnlichkeiten ein zentrales Prinzip dar. Solange man davon ausgeht, es gebe eine Entsprechung zwischen dem Makro- und Mikrokosmos, ist der Spiegel nach Außen gekehrt, in Richtung äußerer, als Gott oder Natur verstandener Realität, die dem Künstler das ontologische Modell steht. Dadurch findet das Spiegelmodell der Kunst seine eigentliche Begründung. Das Mittelalter legt auf die Naturnachahmung einen geringeren Wert, was aus dem christlichen Weltbild resultiert, das die Differenz zwischen Natur und Geist akzentuiert und die menschliche Natur wegen der Erbsünde für höchst defizitär hält. Als Spiegel der Natur wird das Kunstwerk seit der Renaissance definiert, wobei keine Reproduktion der Oberfläche, sondern eine Nachschöpfung essentieller Na-

65 Vgl. Platon: Politeia 597d-e. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd.2: Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros. Übers. v. Friedrich Schleiermacher, hg. v. Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994.

66 Aristoteles: Metaphysik, VII, 7, 1032a-b. Übers., mit Einleitung u. Anmerkungen versehen v. Hans Günter Zekl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

67 Schweppenhäuser: Ästhetik, S. 155.

68 Ursula Brandstätter: Grundfragen der Ästhetik: Bild – Musik – Sprache – Körper. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008, S. 24; zur Wandlung des Mimesis-Begriffs vgl. Erich Auerbach: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern, München: Francke 1964; Gunter Gebauer, Christoph Wulf: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.

turzüge angestrebt wird. Wegweisend bleiben die aristotelischen Richtlinien, denen zufolge, so Niklas Luhmann, die Natur in ihrer bestmöglichen Form erscheine. Der Sinn der Kunst liege demnach in einer korrigierenden Imitation, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Wesentliche hinlenke und von Missständen und Defekten reinige.[69]

Wiewohl im argumentativen Gestus von einem Leone Battista Alberti oder Leonardo da Vinci der Spiegel als Lehrmeister der Malerei fungiert, wird das Paradigma auch auf die Literatur übertragen, indem die Tradition aufgegriffen wird, das **Buch als Spiegel** zu betrachten.[70] Ein solcher Schrift-Spiegel wird konventionell zweifach funktionalisiert. Während man auf der einen Seite die Abbildfunktion akzentuiert, wird auf der anderen der moralische Auftrag des Spiegels ins Spiel gebracht, denn der Spiegel „reflektiert nicht einfach die Welt, er wird immer wieder der Welt vorgehalten“[71] und zeigt somit (Vor)Bilder, die in der jeweiligen Realität ihre Geltung haben. Der eminent formende Aspekt soll auch viele der Umschwünge überleben, die die Abbildfunktion des literarischen Spiegels in Zweifel ziehen.

Ihre Hochkonjunktur erlebt die Spiegelmetapher in dem Maße, wie das Spiegelmodell der Kunst an seiner Überzeugungskraft verliert. Es wird zugunsten des poetischen Ausdrucks relativiert, sobald die expressive Dimension der kreativen Tätigkeit dem Schaffenden genauso wichtig erscheint wie die exakte Darstellung der unmittelbaren Umgebung – der beschworenen Einbildungskraft reihen sich komplexe Spiegelmetapherkonstruktionen in ästhetischen Erwägungen in der Klassik und Romantik an. Die Beliebtheit der Metaphorik lässt sich Brandstätter zufolge darauf zurückführen, dass das analoge Denken stärker als das kausale in der Sinnlichkeit verankert sei, besser unbewusste und emotionale Anteile in die Denkprozesse einbeziehe und daher mehr Raum für subjektive Bezugnahmen lasse.[72] Somit kommt auch die Spiegelmetapher dem forcierten Bemühen um den persönlichen Ausdruck entgegen.

Spätestens seit Immanuel Kant wird künstlerisches Schaffen nicht mehr auf eine modellhafte Welt bezogen, daher erfährt der Spiegel des Gegebenen eine radikale Umdeutung. Nach Innen gekehrt, wird er zum Bild der Subjektivität. Erik Peez zeigt auf, dass mit Friedrich Schlegels Modell der ‚unendlichen Reihe von Spiegeln’ die neuplatonische Spiegelhierarchie überwunden wird: An die

---

69 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 401.

70 Vgl. Herbert Grabes: Speculum, mirror und looking-glass: Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer 1973, bes. S. 102-107.

71 Von Matt: Klar wie je oder längst erblindet, S. 47.

72 Brandstätter: Grundfragen der Ästhetik, S. 24.

Stelle einer Emanation des Absoluten trete die Potenzierung von Anschauung und Reflexion. Ihre Legitimation und Sanktionierung erhält sie u.a. mit Goethes Bildern der ‚wiederholten Spiegelungen' und des ‚schaffenden Spiegels'.[73] Im Geiste der Epoche interpretiert die Romantik ferner die Narziss-Figur zum Begriff einer emphatischen Subjektdarstellung um. August Wilhelm Schlegels Diagnose, alle Dichter seien Narzisse, die sich in ihren Werken spiegeln, beeinflusst bis in die Gegenwart die Reflexion über die Anwesenheit des Künstlers in seinem Werk.[74]

Mit Hegel, der die Kunst als ein geschichtlich-kulturelles Phänomen ernst nimmt, dringt das Nachdenken über die Eigenart der Kunst in eine neue Dimension vor, weil zum ersten Mal systematisch das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft beleuchtet wird. Die Aufgabe der Kunst und der besonders exponierten Literatur (die „geistige Darstellung"[75], die mit dem Kunstschönen zusammenfalle) sieht Hegel darin, die Idee des Schönen in ihre geschichtliche Realität integriert zu zeigen. Damit sind Weichen für einen paradigmatischen Wechsel gestellt – der ästhetische Spiegel ändert seinen Brennpunkt wiederum in Richtung Außen, doch soll das abgestaubte Spiegelmodell nicht mehr die Natur-, sondern die Gesellschaftsordnung zurückwerfen. Mit anderen Worten: die von der Ästhetik des 18. Jahrhundert verschmähte Mimesis kehrt als soziale Mimesis triumphal zurück, um nachhaltig Realismusdebatten zu inspirieren. Unentschieden bleibt dabei, ob die Literatur als Spiegel des Tages die Realität mitformen, dies in einer idealistischen Geste unterlassen oder aber der Gesellschaft Selbsterkenntnis gewähren sollte. Das postulierte oder negierte Engagement taucht fortan konstant in sozialgeschichtlich fundierten Literaturtheorien im 20. Jahrhundert auf und geht mit der umorganisierten Verwendungsweise des Spiegels einher: anstatt für den ontologischen Kunststatus zu bürgen, wird er zum Kriterium der Darstellungsobjektivität.

Die legitime Gestalt des mimetischen Grundimpulses aller Kunst, wie sie vom Realismus des 19. Jahrhunderts vorausgesetzt wird, wertet Schweppenhäuser als die letzte Station, in der sich das mimetische Bedürfnis und die avancierte Kunst nicht prinzipiell ausschließen[76], denn die Forderung nach Objektivität und

---

73 Vgl. Peez: Die Macht der Spiegel, S. 124-129 u. S. 135-140.

74 Vgl. dazu z.B: Maria Cieśla-Korytowska/Iwona Puchalska/Magdalena Siwiec (Hg.): Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele [Gesichter von Narziss: die Anwesenheit des Künstlers in seinem Werk – J.D.]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008.

75 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1832). Nachgeschrieben v. Heinrich Gustav Hotho. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert. Stuttgart, Hamburg: Meiner 1998, S. 43.

76 Schweppenhäuser: Ästhetik, S. 178.

Unmittelbarkeit ortet eine solche ästhetische Matrix zu Anfang des 20. Jahrhunderts im Umfeld eines rohen Naturalismus. Das normierende Postulat konkreter Spiegelbildlichkeit, die eine simple Realitätsgläubigkeit übernimmt, wird im literarischen Diskurs nur noch in Verbindung mit ideologischer Vereinnahmung beibehalten – darin gründet die marxistische Widerspiegelungstheorie[77] mit ihrem Dogmatismus. An dieser Stelle enthüllt der Realismus sein doppeldeutiges Antlitz: In der ideologischen Maske kennzeichnet er einen Bewusstseinsstand, in der ästhetischen – eine Variante der Wirklichkeitsdarstellung, was das Problem einer angebrachten, ideologisch unverzerrten Wiedergabe der Realität umso dringlicher macht. Diese Bedrängnis regt diejenigen Positionen an, die gegen die Abbildfunktion der Kunst argumentieren und die Mimesis als eine krude Abschilderung oder aber als Imitation des Faktischen missverstehen, ohne dabei zu beachten, dass literarische Texte lediglich dazu imstande sind, eine Mimesis-Illusion im Sinne einer nachahmenden Inszenierung hervorzurufen.

Auf das terminologische Dilemma führt nicht zuletzt das suggerierte antimimetische Kunstverständnis der klassischen Moderne zurück. Die Ästhetik der Avantgarde zu Anfang des 20. Jahrhunderts folgt zwar einem provokatorischen Innovationsprinzip, erschöpft sich jedoch nicht in der Abgrenzung von überholten Mustern, sondern adaptiert literarische Codes, auch den der Mimesis. Ihren Wandel in diesem Zeitraum verfolgt Christian Dawidowski und zeichnet eine modellhafte Neuerung nach. Aus der aristotelischen Aufwertung des Möglichen werde die transgressive „Mimesis des Möglichen“[78] konstituiert. Die Mimesis des Möglichen, die dynamische Strukturen des Bewusstseins ebenso wiedergibt wie die empfundene Entfremdung, Fragmentierung oder Verlorenheit, erkenne das Prinzip der Abbildung an, variiere aber die Struktur des Urbildes, das sich nach der Apostasie vom Realen an die Visionen des Bewusstseins halte: „Das neue Paradigma initiiert nichts als eine Aufwertung der Spiegelung vor dem Gespiegelten – die Spiegel der Moderne sind konkav oder konvex gewölbt, entraten jedoch nicht ihrer klassischen Funktion. Das Material bleibt hart, und die gläserne Oberfläche reflektiert die Welt – wenn auch verzerrt.“[79]

---

77 Vgl. Vladimir Karbusicky: Wiederspiegelungstheorie und Strukturalismus. Zur Entstehungsgeschichte und Kritik der marxistisch-leninistischen Ästhetik. München: Fink 1973.

78 Christian Dawidowski: Die geschwächte Moderne: Robert Musils episches Frühwerk im Spiegel der Epochendebatte. Frankfurt/M. u.a.: Lang 2000, das Kapitel: Das Schwarz des Spiegels, S. 223-239, S. 225.

79 Dawidowski: Die geschwächte Moderne, S. 226; vgl. dazu ausf.: Hans-Peter Kunisch: Gefährdete Spiegel: Körper in Texten der frühen Moderne (1890-1930); Musil – Schnitzler – Kafka. Frankfurt/M. u.a.: Lang 1996.