

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 71 (1984)
Heft: 6: Spiegel und Licht im Raum = Miroir et lumière dans l'espace =
Mirrors and lights within space

Artikel: Reflektierte Spiegelungen
Autor: Eco, Umberto
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-54260>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Reflektierte Spiegelungen

Zur Semiotik der Spiegel- und Lichtbilder

Nicht der Spiegel, sondern seine Fähigkeiten, Wahrheiten zu erzählen, zu täuschen, zu lügen, zu zaubern, haben ihn seit Jahrhunderten zum Synonym für semiotische und literarische Bilddeutungen gemacht. Das vergebliche Streben nach «flüchtigen Scheinbildern», das Ovid an Narcissus' Leichtgläubigkeit entdeckt, das «Blickwispern» der Spiegel, dem der Passageraum sein Echo leiht (Walter Benjamin), und Umberto Ecos «Katoptrik versus Semiotik» thematisierten die (oft widersprüchlichen) Zusammenhänge von Sprache, Bewusstsein und (Spiegel-)Bild: Hinweise und Anregungen, die die Architektur des Spiegels als semiotisches System ergänzen.

Sur la sémantique des reflets et des images lumineuses

Non pas le miroir mais sa propriété de raconter des vérités, de tromper, de mentir, de métamorphoser en a fait depuis des siècles le synonyme de la sémantique et de la métaphore. La vaine recherche de «mirages éphémères» qu'Ovide découvre dans la naïveté de Narcisse, la «clin d'œil» du miroir, celui qui confère son écho au passage (Walter Benjamin) et la «Katoptrik versus Semiotik» d'Umberto Eco thématissent les rapports (souvent contradictoires) qui relie la langue, la conscience et les reflets: indications et impulsions qui analysent l'architecture du miroir comme système sémantique.

On the Semiotics of Mirror and Light Images

Not the mirror itself but his ability to tell the truth, to deceive and to lie as well as to cast spells have made it for centuries already into a synonym of semiotic and literary interpretations of images. The vain attempt of reaching out for "fleeting illusions" that Ovid saw in Narcissus' gullibility, the "whispering images" of mirrors lent an echo by a passage-way (Walter Benjamin) and Umberto Eco's "Catoptrics versus Semiotics", all have at their topic the (more often than not self-contradictory) relationship between language, awareness and (mirror) image: cues and stimuli analysing the architecture of mirrors as a semiotic system.

Katoptrik versus Semiotik

Wir wissen uns normalerweise eines Spiegels zu bedienen. Dies bedeutet aber auch, dass wir die Regeln der katoptrischen Interaktion verinnerlicht haben. Das Problem besteht eigentlich darin, dass wir – um einen Spiegel richtig verwenden zu können – erst einmal *wissen sollten, dass wir überhaupt einem Spiegel gegenüberstehen* (was auch in Lacans Untersuchung die ausschlaggebende Bedingung darstellt, dass nämlich der Spiegel keineswegs eine reine Illusion noch eine halluzinatorische Erfahrung vermittelt).

Haben wir einmal erkannt, dass das, was wir erblicken, ein Spiegelbild ist, gehen wir immer von dem Prinzip aus, dass uns der Spiegel die «Wahrheit sagt». Tatsächlich ist dieses Spiegelbild derart echt und wahr, dass es sich nicht einmal bemüht, sein Bild umzudrehen, ähnlich wie das auf einer entwickelten Fotografie geschieht, um uns die Illusion der Realität zu vermitteln. Der Spiegel erlaubt uns nicht einmal, ihm diese kleine Schwäche vorzuwerfen. Ein Spiegel «übersetzt» nicht, er gibt wieder, was auf ihn auftrifft, genau so, wie er es «sieht». Er erzählt uns mit einer nachgerade un-

menschlichen Präzision die Wahrheit, wie das alle bestätigen können, die – einem Spiegel gegenüberstehend – sich nicht mehr länger über ihre eigenen Jugendfrische zu täuschen vermögen. Unser Gehirn interpretiert die auf der Retina auftreffenden Daten, ein Spiegel hingegen interpretiert ein Objekt niemals.

Gerade diese olympische, tierische und un menschliche Natur des Spiegels erlaubt uns aber, ihm zu vertrauen. Wir vertrauen im Endeffekt einem Spiegel im gleichen Masse, wie – unter normalen Bedingungen – unseren eigenen Sinnesorganen.

Freaks: Zerrspiegel

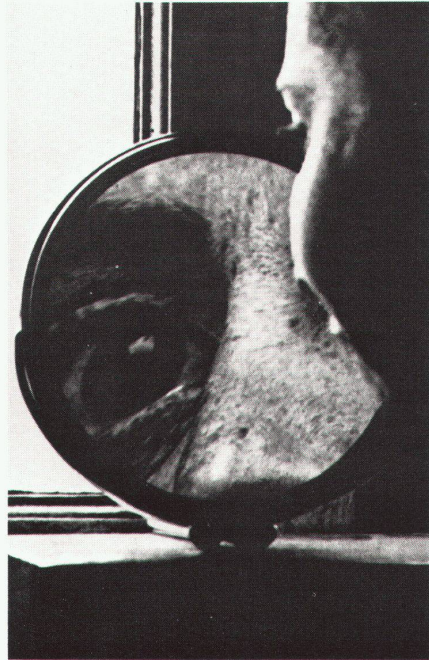
Spiegelbilder sind keine Zeichen, und Zeichen sind keine Spiegelbilder. Und doch können Spiegel zur Produktion von Vorgängen benutzt werden, die man als semiotische zu definieren vermag. Der erste dieser Ausnahmefälle ist das Zerrspiegelbild, dessen erstaunliche Wirkung bereits von arabischen Physikern beobachtet wurde und auch im *Roman de la Rose* Erwähnung fand. Einer Art seltsamer Prothese gleichend, vergrößert der Zerrspiegel und verzerrt die Funktion eines Organs, ähnlich einem Hörgerät, das die empfangenen Laute in Popsongs verwandeln würde. Wenn wir Halluzinogene einnehmen, nehmen wir auch

weiterhin Formen, Farben, Töne und Gerüche wahr, wenn auch in veränderter Art und Weise. Unsere Sinnesorgane funktionieren unter ihrem Einfluss normabweichend. Und doch wissen wir, dass es sich dabei immer noch um unsere eigenen Sinnesorgane handelt, denen wir gewohnt sind zu vertrauen. Falls uns dabei nicht bekannt sein sollte, dass wir in Wirklichkeit unter Drogeneinfluss stehen, vertrauen wir ihnen auch weiterhin, wenn auch mit völlig unvorhersehbarer Wirkung; falls wir uns dessen aber bewusst sein sollten, also immer noch fähig sind, unsere Reaktionen zu kontrollieren, zwingen wir uns automatisch, die erhaltenen Sinnesdaten zu interpretieren und zu übersetzen, um so die «richtigen» Wahrnehmungen rekonstruieren zu können (oder vielleicht genauer: solche, die denen der meisten menschlichen Wesen möglichst analog sind). Das gleiche geschieht im Falle des Zerrspiegels. Wenn wir weder wissen, dass es sich um einen Spiegel handelt, noch, dass er eine Zerrwirkung beinhaltet, werden wir uns in einer typischen Situation von Wahrnehmungstäuschung befinden.

Wenn wir allerdings darüber orientiert sind, dass wir einen Zerrspiegel vor uns haben, zum Beispiel auf einem Jahrmarkt, so wird der Fall für uns erst recht interessant. Unsere Reaktion ist eine

zweifache: auf der einen Seite finden wir es unterhaltend, das heisst, wir geniessen die halluzinatorischen Charakteristika dieses Mediums. Wir entschliessen uns deshalb (das heisst um des Spielens willen), die Tatsache, dass wir plötzlich drei Augen, einen enormen Bauch oder sehr kurze Beine zu haben scheinen, zu akzeptieren; etwa so, wie wir das bei einem Märchen tun. In Wirklichkeit verschaffen wir uns aber auf diese Weise eine Art Urlaub von der pragmatischen Seite des Lebens: wir akzeptieren, dass der Spiegel, der uns normalerweise die Wahrheit erzählt, für einmal lügt. Doch die Tatsache, dass unser Unglaube kurzzeitig ignoriert wird, betrifft mehr die verzerrende Prothese als das Bild selbst. Es handelt sich hier um ein äusserst komplexes Spiel: auf der einen Seite benehme ich mich, als ob ich mich vor einem planen Normalspiegel befände, der unzweifelhaft die Wahrheit wiedergibt, und nun plötzlich herausfände, dass er mir ein «unwirkliches» Bild vorgaukelt (eines, das mich nicht wirklich darstellt). Falls ich nun dieses Bild akzeptiere, helfe ich sozusagen dem Spiegel bei seiner Lüge. Das Vergnügen, das mir dieses Spiel bereitet, ist zwar nicht völlig semiotischer Natur, jedoch von ästhetischer Bedeutung. Ich verhalte mich auch anderen «Prothesen» gegenüber in ähnlicher Weise, zum Beispiel wenn ich die Welt durch farbige Linsen hindurch betrachte. Doch ist dieses Spiel nicht allzu verschieden von jenem, das ich spiele, wenn ich mitten in einem unglaublichen Stimmengewirr meine Handflächen auf die Ohren drücke, sie aber in rhythmischen Zeitabständen immer wieder davon wegziehe, um auf diese Art ein «unwirkliches», also verfremdetes Geräusch zu erzeugen.

Gleichzeitig, oder jedenfalls unmittelbar danach, kommt jedoch auch noch eine andere Haltung ins Spiel: da ich weiss, dass ich mich vor einem Spiegel befinde, bilde ich mir ein, dass dieser auf die eine oder andere Weise immer die Wahrheit erzählt, weil er, wenn auch schlecht und recht, die von meinem Körper ausgehenden einfallenden Strahlen reflektiert. (Natürlich gilt das gleiche auch, falls ich jemanden anderen im Zerrspiegel betrachte; es gibt jedoch kei-



2

nen Zweifel daran, dass die ganze Geschichte, psychologisch und von einem narzisstischen Standpunkt aus betrachtet, weitaus interessanter wird, wenn es sich dabei um meinen eigenen Körper handelt.)

Unter diesen Umständen interpretiere ich die vom Spiegel her kommenden Daten gleich, wie ich – in bezug auf die Refraktionsphänomene – einen scheinbar durch Wasser in zwei Teile zerbrochenen Stab trotzdem als ungebrochen interpretiere. Interpretationsregeln, die der Enträtselung optischer Illusionen dienen, existieren durchaus (wenn nicht auf der Ebene der Wahrnehmung selbst, so doch auf jener intellektueller Urteile). Vor einem Zerrspiegel stehend, prüfe ich einige der existierenden Projektionsregeln, die besagen, dass eine gegebene Länge oder Breite eines virtuellen Bildes notwendigerweise in einer bestimmten Beziehung zu den verschiedenen Längen und Breiten des reflektierten Bildes stehen müssen. Ich gehe nun so vor, als ob ich einen Typus kartographischer Projektion in die Charakteristika eines jeweils

2

Ein Blick in den Spiegel, 1930/31, Raoul Hausmann / Un regard dans le miroir / Looking into the mirror

anderen umsetzen müsste. Diese Projektionsregeln unterscheiden sich nicht von denen, die ich dazu verwende, um in einer stilisierten oder karikierenden Zeichnung die Charakteristika eines Objekts oder einer Objektklasse, die darauf dargestellt wurde, zu erkennen. In diesem Sinne stellt die Erfahrung des verzerrten Bildes ein weiteres Schwellenphänomen dar, das die Grenzen zwischen Katoptrik und Semiosis verschiebt. Wäre das Zerrbild in bezug auf seinen Referenten nicht auch noch parasitär, würden wir zugeben müssen, dass es viele semiotische Charakteristika aufweist, wenn diese auch ziemlich vage, unpräzise und unstabil sein mögen. Ich bin in dieser Beziehung (die immer eine von einem Wert zu einem anderen Wert ist) zum Beispiel gezwungen, mich als etwas anderes zu sehen, als ich in Wirklichkeit bin (als einen Zwerg, einen Riesen oder ein Monster nämlich); dies gleicht dem Beginn eines Generalisierungsprozesses, einer Vernachlässigung des Referenten also, um so um so besser den Wahrnehmungsgehalt der Phantasie überlassen zu können – selbst wenn dazu eine konstante Unterdrückung nötig wird, die durch die Einzigartigkeit des Phänomens kontrolliert wird, das heisst einer kaltblütigen Evaluierung der halluzinatorischen Situation. Da gibt es dieses Zusatzwissen in bezug auf das, was ich bin oder sein könnte, das Heraufdämmern einer den Tatsachen entgegenlaufenden «Wirklichkeit» – den Beginn der Semiosis also.

Vielleicht, theoretisch durch diese Möglichkeit stimuliert, verbannen wir aber den Zerrspiegel auch in den Bereich verzauberter Schlösser, um so die Grenzen zwischen Katoptrik und Semiosis, die wir instinktiv so gut abgegrenzt haben, nicht in Frage zu stellen.

Prokatoptrische Inszenierung

Betrachten wir nun einen beunruhigenderen Vorgang. Ich befinde mich in einem Raum, vor mir steht ein vertikaler Spiegel, der aber in bezug auf die von meinem Körper ausgehenden Strahlen schräg steht. In Wirklichkeit kann ich selbst mich nicht sehen, jedoch jemanden im angrenzenden Raum, der wiederum nicht weiss, dass ihn jemand beobachtet.

Dies gleicht dem Fall eines Sheriffs, der einen Banditen, der einen Raum betritt, nur deshalb erblickt, weil er in den Spiegel oberhalb der Theke schaut. Solche Fälle sind weiter ja nicht verwirrend. Wir betonten ja bereits, dass der Spiegel eine Art Prothese sei und manchmal auch die gleichen Funktionen wie, sagen wir, ein Periskop besitze. Aber stellen wir uns nun vor, im angrenzenden Raum befindet sich ein Subjekt S_1 , das sich der Tatsache, dass ein Subjekt S_2 es beobachtet, zwar bewusst ist, gleichzeitig aber auch richtigerweise annimmt, dass S_2 dies nicht realisiert. Nun will S_1 , im Wissen um die Unwissenheit von S_2 , dieses glauben machen, es (S_1) tue etwas Lobenswertes. S_1 benimmt sich deshalb in einer Weise, die S_2 als spontan interpretieren muss, obwohl sein Verhalten sich in Wahrheit bloss in bezug auf oder gegen S_2 ausrichtet. S_1 inszeniert also eine Theaterszene, deren Differenz zum echten Theater allerdings darin besteht, dass die Zuschauer das Theater für Realität halten sollen. So benutzt S_1 also das Spiegelbild, um zu lügen. Beinhaltet nun eine solche Situation etwas Semiotisches? Alles darin ist semiotisch und doch nichts, was das Spiegelbild als solches direkt betrifft. Selbst in der Verbalsprache kann ich ja eine durchaus wahre Erklärung abgeben und dennoch meinen Zuhörer (in bezug auf meine Ideen, Gefühle etc.) etwas anderes glauben machen. Das gleiche geschieht im vorliegenden Falle. Das Spiegelbild enthält nach wie vor jedes Charakteristikum langweiliger Bildtreue, die es, falls S_1 ehrlich handeln würde, auch aufwiese; es gibt exakt das wieder, was S_1 tut. Nur dass das, was S_1 tut, bereits eine Inszenierung, eine Aufführung, ist. Eine solche *Mise en scène* ist also ein semiotisches Täuschungsmanöver.

Es gibt auch prokatoptrische Inszenierungen für Filmzwecke. Unser Vertrauen in die Bildtreue einer Kamera hat normalerweise nichts mit unserem Glauben an die «Wahrheit» der von der Kamera erfassten Szene zu tun. Wenn ein Film die Geschichte einer Fee und ihrer sieben Zwerge mitsamt einer fliegenden Kutsche erzählt, wissen wir sehr wohl, dass es sich hierbei um eine fiktive Szene handelt, obwohl wir der Aufnahmetreue



③

der Kamera, die die Szene auf Film bannt, weiterhin vertrauen. Nur Kinder betrachten eine solche *Mise en scène* als Realität. Aber ihr Manko an Wahrnehmungsfähigkeit fusst einerseits auf ihrer fehlerhaften Kompetenz im Bereich der Semiotik dieser Inszenierung und andererseits möglicherweise auch auf der fehlenden Kompetenz, die semiotischen Aspekte des Filmens überhaupt zu verstehen. Gleichzeitig gibt es aber auch ein prokatoptrisches «Staging», das zu überaus täuschenden Situationen führen kann. Aber in diesem Falle sollte die semiotische Analyse sich vom Spiegelbild weg auf das «Staging», die Inszenierung, hin verschieben, da die Spiegelbilder ja bloss Übermittlungskanäle prokatoptrischer Mitteilungen sind. Diese Überlegungen legen uns auch nahe, dass es neben dem prokatoptrischen Inszenieren auch noch eine Grammatik der einzelnen Aufnahmen sowie eine spezifische Syntax katoptrischen Redigierens gibt. S_1 kann beispielsweise den Spiegel derart in seinem Neigungsgrad verändern, dass S_2 bloss einige der möglichen Szenen, die im

③

Mein Raum, 1966, Vasco Bendini / Mon espace / My room

angrenzenden Raum vor sich gehen, sehen kann (unabhängig davon, ob die Szene real oder bloss gespielt ist). Spiegel sind immer Rahmen, Bestimmtes umfassende, anderes ausklammernde Dinge. Sie in einem bestimmten Neigungswinkel zu plazieren heisst bloss, dieses ihr Charakteristikum auszunützen. Einmal mehr betrifft dieser semiotische Vorgang nicht das Spiegelbild als solches, das ja bloss wiedergibt, was der Spiegel «sieht», sondern eine Manipulation des Übermittlungskanals.

Stellen wir uns nun vor, S_1 verfüge über eine Fernsteuerung, die ihm erlaube, den Spiegel nach Gutdünken in seinem Neigungswinkel zu verändern. Wenn der Spiegel nun in einer bestimmten Winkeleinstellung ein bestimmtes Objekt zeigt und in einer anderen Einstellung jemanden, der mit leerem Gesichtsausdruck vor sich hin starrt, so vermag S_2 seinerseits katoptrische Bilder zu schaffen, die jenen, die man in der Filmredaktion mit dem Begriff des Kuleshov-Effekts bezeichnet, gleich sind. Je nach der von S_1 nun durchgeführten Bearbeitung der Bilder vermag es S_2 glauben zu machen, der Mann im angrenzenden Raum betrachte die verschiedenen gezeigten Objekte mit Gefühlen der Wut, der Lust oder der Überraschung. Ein rasches Spiel mit dem Neigungswinkel, und der Spiegel kann S_2 dazu verführen, die wirklich bestehenden Raumverhältnisse zwischen den einzelnen Objekten falsch zu interpretieren. In diesem Falle vermögen die sich bewegenden Spiegel eine echt semiotische Situation, eine Geschichte, eine Fiktion, ein doxastisches Gemisch zu erzeugen.

Katoptrisches Theater

Gerade durch Phänomene wie etwa eine *Fata Morgana* werden wir dazu angeregt, uns mit anderen Spiegelspielen abzugeben, die im Verlauf der Jahrhunderte unter dem Namen des *Theatrum catoptricum*, *Theatron polydictium*, *Theatrum Protei*, *Speculum heterodictum*, *Multividium*, *Speculum multiplex*, *Tabula scalata* etc. bekannt wurden (siehe Baltrusaitis, 1978). All diese Dinge können in drei Hauptklassen unterteilt werden:

A. Spiegel multiplizieren und ver-

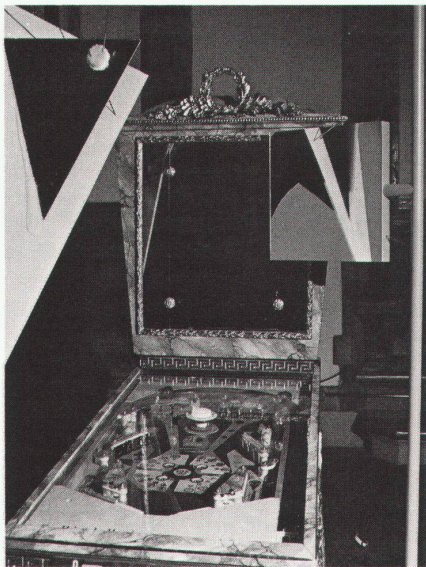
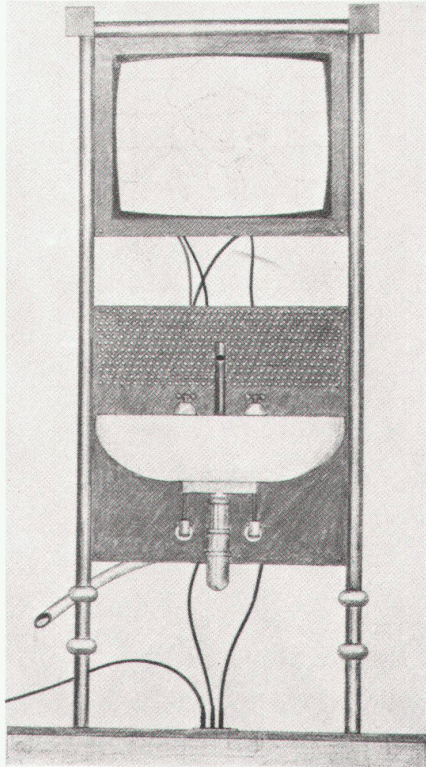
ändern das virtuelle Bild eines Objektes, das, irgendwie theatralisch präsentiert, vom Beobachter als vom Spiegel reflektiertes Bild erkannt wird.

B. Ausgehend von einem theatralisch präsentierten Objekt, schafft ein geeignetes Zusammenspiel verschiedener gewölbter Spiegelflächen echte Bilder, die dem Zuschauer als Wunder erscheinen.

C. In geeigneter Weise angeordnete plane Spiegel schaffen auf einer Spiegeloberfläche das Bild mehrerer übereinander platzierter, einander entgegengesetzter oder miteinander verschmolzener Objekte, so dass der Betrachter, im Unwissen über das katoptrische Spiel, den Eindruck gewaltiger und beeindruckender Erscheinungen erhält.

Im ersten Fall ist der Betrachter sich des katoptrischen Spieles bewusst, so dass er sich in der gleichen Position befindet wie der, der persönlich ein Set von Spiegeln kontrolliert, die sich in verschiedenen Winkelgraden gegenüberstehen. Er mag dabei die Manipulation der Übermittlungskanäle von einem ästhetischen Gesichtspunkt aus genießen. Wenn er das Entstehen eines Schauspiels mit Hilfe eines Binokels (Mikroskop für beide Augen) beobachtet, kann er seine Wahrnehmung, sein optisches Erkennungsvermögen dieser Manipulation verbessern. Im Gegensatz dazu soll die Inszenierung selbst die ästhetische Wahrnehmung der von der Prothese (dem Kanal) offerierten Möglichkeiten verbessern. Jeder ästhetisch genossene Vorfall beinhaltet eine Selbstreflexion; unsere Aufmerksamkeit konzentriert sich nicht bloss auf die Form der Nachricht, sondern auch auf die Art und Weise, wie die verschiedenen Kanäle benutzt werden. So wird auch die Leistung eines Orchesters nicht allein in bezug auf die Melodie (die als solche vom Kanal unabhängig ist) geschätzt, sondern auch wegen der Art und Weise, in der die Möglichkeiten eines jeweiligen Instruments ausgenutzt werden.

In den Fällen B und C finden wir uns wieder in der Situation der Fata Morgana und anderer optischer Illusionen. Spiegel dienen einmal mehr als Kanäle, auf die der Beobachter seine Aufmerksamkeit nicht richten kann, da ihre Prä-



4 Mondavisione, 1982, Air Studio

5 Flipperkasten mit Spiegel, 1983, Ficalbi, Banomi, Bozetti, Carama, Gemmani / Jeu électrique avec miroir / Pin-ball machine with mirror

senz ihm unbekannt bleibt. Im äussersten Fall genießt er die Ästhetik einer Mise en scène, von deren Natur er nichts weiss. Und falls er der Meinung sein sollte, er stünde einem Wunder gegenüber, nimmt er dieselbe Position ein, die ein Beobachter innehat, der, sich selber im Spiegel erblickend, einen Eindringling wahrzunehmen meint: eine reine Wahrnehmungstäuschung also statt einem Spiegelbild, das auch als solches erkannt wird.

Aus: Catottria versus semiotica (Auszüge), «Rassegna» 13/1983
Übersetzung: Susanne Leu

Narcissus und Echo

Publius Ovidius Naso

Alles bewundert er selbst, was wert ihn macht der Bewundrung;
Sich ersehnt er betört; der preist, wird selber gepriesen,
Der da strebt, erstrebt, und zugleich entzündet und brennt er.
Wie oft naht er umsonst mit Küssen dem trügenden Borne!
Wie oft mitten hinein, den gesehenen Hals zu ergreifen,
Taucht er die Arm' in die Flut und fasst sich nicht in den Wellen!
Unwissend, was er erblickt, glüht für das Erblickte der Jüngling:
Der sein Auge betrügt, der Wahn auch hält es gefesselt.

Der Mythos vom Narcissus oder die andere Version vom Sündenfall

Georg Brunold

Das 3. Buch von Ovids Metamorphosen und Moses 1, 3 (Die Vertreibung aus dem Paradies), zwei prononcierte Texte, handeln von ein und demselben eminenten Stoff: der Geburt der Art im ersten Akt der Selbsterkenntnis. Was im einen Falle ein Apfel über uns brachte, brachte im andern Falle der Spiegel. Die Geschichte vom Schicksal des Narcissus verteidigt bedingungslos die Souveränität des Ästhetischen im Widerstand gegen das biblische Auslieferungsbegehren unter die Exklusivhoheit der Moral, die mit der Verdammung zur Arbeit in die Geschichte trat.

*Si se non noverit**

Echo, die Nymphe, war vormalig so schwatzhaft und gibt, seit dafür drakonisch bestraft, lakonisch die letzten Worte zurück. Sie traf auf Narcissus; der wollte sie nicht. Ihr Kummer nahm ihr den Leib. Das war vor dem Sündenfall des Narcissus. Ein Spiegel tat not. Ob seiner Schmähungen – nicht nur Echos – führte Nemesis den Narcissus zum Teich. Dort spiegelte er sich zum erstenmal, und es zog ihn, der sich nicht kannte, zu sich. Was lag da vor? Geöffnete Augen! – wie drüben in Eden. Doch der Schönheit war Narcissus innegeworden, der Schönheit und darum Begehrlichkeit, nicht einer Nacktheit, wie die biblischen Zeuger des Menschengeschlechts. Liebe war das am Teich, und weil Liebe Verlangen, nicht Laster und Scham wie drüben in Eden.

Über die Liebe aber gebietet *nicht* das erste Gebot des Geschöpfes, seine Erhaltung. In den Apfel ein Biss, in der Schöpfung ein Riss. Und fortan ins Angesicht Schweiß! – donnerte es drüben in Eden. Das drang nicht herüber bis zu Narcissus. Narcissus verbarg sich nicht. In den Spiegel ein Blick, für ihn kein Zurück. Und dem Erwerb, dem Bann über den Endlichen, entfloher im Hungertod. «Leb wohl!» rief er jenem im Teiche zu, «leb wohl!» vernahm er zurück – denn Echo war treu geblieben. Seitdem spiegelt Narcissus sich als eine Blume im Teich. Während wir ackern.

Spiegel

Walter Benjamin

(...) Blickwispern füllt die Passagen. Da ist kein Ding, das nicht ein kurzes Auge, wo man es am wenigsten vermutet, aufschlägt, blinzeln schliesst, siehst du aber näher hin, ist es verschwunden. Dem Wispeln dieser Blicke leiht der Raum sein Echo. «Was mag in mir, so blinzelt er, sich wohl ereignet haben?» Wir stutzen. «Ja, was mag in dir sich wohl ereignet haben?» So fragen wir ihn leise zurück.

(...) Die Frauen sehen sich hier

* Der greise Seher Teiresias gab auf die Frage, ob Narcissus das Alter der Reife erreichen werde, zur Antwort: «Wenn er sich nicht kennen wird.»

** Wahrheit und Trug sind nämlich Adam und Eva, Vater und Mutter von Gut und Böses, von Abel und ...



6



7

mehr als anderswo, daraus ist die bestimmte Schönheit der Pariserinnen entsprungen. Ehe ein Mann sie anblickt, sehen sie sich schon zehnmals gespiegelt. Aber auch der Mann sieht sich physiognomisch aufblitzen. Er gewinnt schneller sein Bild als anderswo und sieht sich auch mit diesem seinem Bilde sch(n)eller einig werden. Sogar die Augen der Passanten sind verhängte Spiegel.

Blicken zwei Spiegel einander an, so spielt der Satan seinen liebsten Trick und öffnet hier auf seine Weise (wie sein

6 Narciso, 1600, Caravaggio

7 Narciso 1976, 1982, Roberto Barni

Partner in den Blicken der Liebenden tut) die Perspektive ins Unendliche. Sei es nun göttlich, sei es satanisch: Paris hat die Passion der spiegelgleichen Perspektiven. Der Arc de Triomphe, Sacré Cœur, selbst das Panthéon erscheinen von weitem wie Bilder, die niedrig schweben, öffnen die Fata Morgana architektonisch.

Aus: Das Passagen-Werk, 1927–1940, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1982, zweiter Band

Ein Blick in den Spiegel

Georg Brunold

Einst fiel Licht auf die Welt, und es fiel uns ins Auge. Er, der Spiegel, rückte die Welt und ihr Licht ins Licht unserer selbst, das wir, unser Auge erblickend, in ihm erblickten. Seit dem Sündenfall und seit Narcissus bevölkert der Spiegel mit uns das Reich von Wahrheit und Trug.** Dort ist er, der Spiegel, der Ort unserer Begegnung mit uns selbst. Doch wir begegnen im Spiegel auch *ihm*, *seinem* Eigensinn, den Geheimnissen seines Geschäfts: des Spiegeln. Schenkt der Spiegel ein Bild? Oder gar ein Zeichen? Kollaboriert er mit der Semiose, der opportunistischen? Irrtum, der Spiegel spiegelt wohl Signifikanz, ihr Schöpfer war er indessen nie. Sein Gesetz nämlich ist nicht Konvention, seine Verfassung ist die Optik. Könnte er auch, wie die Zeichen, lügen? Nur ihr, der Optik gehorcht er, und sie lässt ihn teilhaben an ihrer Unbestechlichkeit. Sie entscheidet, ob er zerre oder ob nicht. Und von ihr können auch wir es erfahren, wenn er uns manchmal im Zweifel lässt, wenn wir sie kennen und wenn wir sie fragen. Gebaut aber hat den Spiegel nicht sie, die Unbestechliche. Das war unsere Mutter, Natur, oder oft auch, seit längerem, waren es wir. Natur half sich öfters beim Zufall aus, und wir verdingten den Vorbedacht. Er selbst, der Spiegel, bleibt ein unschuldiges Früchtchen, wie auch Natur. Aber wir? Wenn wir in ihm uns wiederfinden, finden wir in ihm oft keine Spur von Optik. Sie schläft dann hinter ihm tief. Oft ist es nicht Rücksicht auf sie, wenn wir nicht fragen, ob er ein bisschen auch zerre oder gar nicht. Wenn wir uns darüber im Unklaren lassen. Wer ausserdem, der sich

im Spiegel beguckt, konnte die Optik auch gut genug, ihr die treffende Frage zu stellen? Wir sprachen vom Spiegel schon hin und wieder als «wahrem Bild». Doch wenn wir ihn irgendwo finden oder ihn bauen – wollen wir von ihm das wahre Bild? Oder gilt unser Vorzug hin und wieder dem Trug? Mögen wir beides sauber getrennt? Oder setzen wir auf Verschnitte?

In aller Frühe war auch das Licht schon hinzugetreten. Trunken war es dabei auf den Spiegel gefallen, das Licht, und dabei auch auf das Bild. Oft schon ist unter dem Aufprall des Lichts, des herrlich trügerischen, die Wahrheit des Bildes k.o. gegangen und nicht wieder aufrecht ins Licht getreten.

Hätte also uns Baumeister des Spiegels nicht immer und überall das Projekt des wahren Bildes gereizt? Hätten wir gerne geschminkt, dem Spiegel insgeheim Töne verpasst? Wir fragen für einmal nicht nach dem Motiv. Vielleicht war, was wir wollten, Spass, nicht bloss Ernst? Und wollten dabei überhaupt nicht das Bild, denn vielleicht macht das Bild nicht den *grossen* Spass? Lang vordem wuchs aus dem Spiegel schon unsere Ahnung: Der Spiegel, der spiegelt, begnügt sich nicht mit dem Bild. Das Bild, bei weitem ist es nicht vom Format der Taten des Spiegels. Die nämlich spielen mit anderen Dimensionen. Wir sahen im Spiegel: Der Spiegel kann zaubern! Wir hiessen ihn also zaubern! Das machte Spass! Aus dem Spiegel bauten wir ganze Gärten, zuerst, um uns darin ganz gut zu sehen, später dann aber auch, um uns darin ganz zu verlieren. Und auch, um uns ganz woanders wiederzufinden, als wo wir sind. Da gab nun wirklich das eine das andere. Der Spiegel machte kleine Räume zu grossen und zauberte sie an die Stelle, wo er die Mauer weggezaubert hatte. Aus dem Boden zauberte er Höhen und in ihnen die Gesetze der Schwere hinweg. Er zauberte Tiefe in die Fläche und in sie auch Kontur um Kontur. Das löste ihn auf, den Block. Wo nichts war, schaffte er etwas herbei, und gefiel ihm ein Etwas, machte er es zu vielen und streute sie aus, liess sie schwärmen. Er tat das sogar mit den Sonnen. Und manchesmal brachte er Stücke vom Blau

des Himmels mit sich herunter. Manches, nicht nur Links und Rechts, brachte er durcheinander, wie er es wollte. Wo Licht nicht eintrat, zauberte es der Spiegel ins Dunkel. Zuletzt aber zauberte er Bewegung ins Starre und in die Bewegung grosse Offenheit.

Ein grosser Zauberer wahrlich – nur am Bild war ihm länger schon nicht mehr so sehr gelegen –, ein grosser Zauberer war er, der Spiegel. Spielerisch ging er zu Werk. Und spielerisch wiederholte er alles, wenn es gefiel, wiederholte es, jedesmal anders, wieder und wieder. Überall, wo und wann er Einlass fand in die Variétés aller Städte und Dörfer, tat er's. Und er wird es weiter tun, wo und wann immer man ihn liebt. Er aber liebt am meisten das Licht, das stürmische Licht.

Exkurs: Nachtleben

Wolfgang Schivelbusch

Im 17. Jahrhundert wurde die Nacht, die bis dahin Terra incognita gewesen war, gleich von zwei Seiten her entdeckt und erschlossen. Wir sahen, wie die Polizei sie in der Strassenbeleuchtung überschaubar und kontrollierbar machte. Gleichzeitig mit dieser Ordnungsbeleuchtung entwickelte sich als deren Gegenstück die Festbeleuchtung der barocken Illuminationen und Feuerwerke. «Es gibt kein glanzvolleres Schauspiel und keines, das bei öffentlichen Festen allgemeiner beliebt ist», heisst in Michel de Pures «Idée des Spectacles Anciens et Nouveaux» (1688) über diese Lichtdarbietungen: «Bei fast allen Nationen dient es dazu, der Freude über einen grossen Erfolg Ausdruck zu verleihen.»

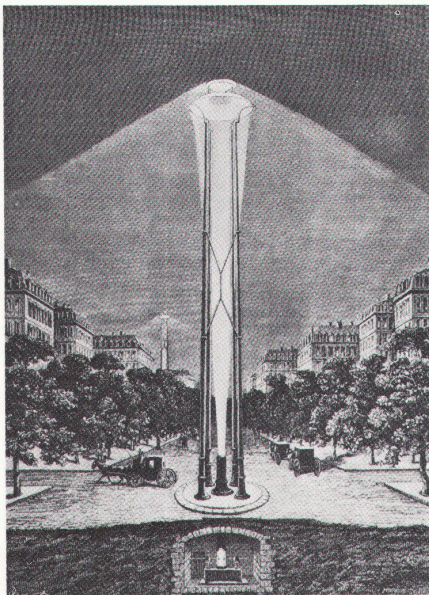
Die Verwendung des Feuers als Ausdruck der Freude ist uralte. Seine älteste Form ist das Freudenfeuer. Es bestand gewöhnlich aus einem Scheiterhaufen, der in wilder Lohe niederbrannte. Dabei war es nicht nur die hell leuchtende Flamme, von der die Wirkung ausging, sondern das komplexe Gesamterlebnis von Brand, Zerstörung und Beleuchtung. Man möchte das archaische Freudenfeuer als das Saturnalienfest des Herdfeuers bezeichnen, die Aufhebung der Schranken des Alltags, die Ekstase, die aus solcher plötzlichen Befreiung ent-

steht. Illumination und Feuerwerk traten die Nachfolge des Freudenfeuers an. Noch im 17. Jahrhundert wurden sie in Frankreich als «Feux de Joye» zusammengefasst. Sie kultivierten, ordneten und disziplinierten dessen ungezügelter Gewalt. Sie übertrugen gleichsam das Hofzeremoniell in Feuerschrift. Stellten die Tausenden von Kerzenlichtern einer Illumination und die Figurationen eines Feuerwerks im nächtlichen Himmel auf, so erhielt sich in ihnen doch gleichzeitig etwas von der Pyromanie des ursprünglichen Freudenfeuers. War das barocke Feuerwerk einerseits blosser Ausführung der Partitur des Feuerwerksmeisters im Dienste des Herrschers, so war es doch zugleich auch Funkenregen, Aufsteigen und wunderbares Zerplatzen von Raketen, Leuchtkugeln und Schwärmen, also ein dauernd sich veränderndes Spiel feurigen Lichts, ganz wie im Freudenfeuer. Ja sogar noch zu einer Zeit, da Illumination und Feuerwerk bereits ästhetisiert waren, gab es gelegentliches Aufleuchten der alten Urgewalt des Feuers in einem Feuerwerk, das eigentlich noch keines war. «Als im Jahre 1515 die Nachricht von dem Siege Franz I. über die Schweizer bei Marignano nach Rom kommt, erwirbt ein Orsini einen ganzen Block von Häusern, die er mit brennbaren Stoffen und Pulver vollstopft und als Freudenfeuer beinahe neronischen Ausmasses anzündet.»

Die Lichtdarbietungen des Barock waren Teil seiner Festkultur. Sie erleuchteten das nächtliche Fest, die wohl bedeutsamste Innovation der höfischen Kultur des Barock. Im Mittelalter und noch in der Renaissance waren die Feste im hellen Tageslicht gefeiert worden. Nun begannen sie nach Sonnenuntergang. «Um acht oder neun Uhr ist Theater, um Mitternacht ein Souper . . . und danach ist Tanz bis zum Morgengrauen. Und wenn in der Dämmerung die Karossen vom Hofe heimkehren, begegnen sie in den Gassen den Bürgern, die sich an ihre Arbeit begeben.» Diese Beschreibung von Richard Alewyn deutet bereits die Motive an, die hinter der Verlagerung des Festes in die Nacht lagen. Zu feiern, während die arbeitende Bevölke-

rung ruhte – und sich zur Ruhe begeben, wenn die Handwerker und Bürger ihren Arbeitstag begannen –, das war eine Umkehrung der gewöhnlichen Ordnung und ein soziales Privileg, durch die das Fest einen erhöhten Reiz erhielt. Dazu kamen die Eigenschaften und Zustände, die seit alters her mit der Nacht als der Gegenwelt zum Tage verbunden wurden: Die Nacht öffnete dem Menschen Bereiche, die ihm tagsüber verschlossen blieben; sie brachte ihn in eine direktere Beziehung zum Kosmos; sie löste die festen Formen auf und verwischte die Übergänge zwischen Wirklichkeit und Einbildung. Erstrahlte diese Nacht in einer zauberhaften Festbeleuchtung, so war – wie durch eine Droge – die Entrückung von der Tagesrealität vollendet, der «Schauplatz eines zweiten, symbolischen Lebens» (Alewyn) geschaffen.

Das Nachtleben, das sich seit dem 18. Jahrhundert in den europäischen Metropolen herausbildete und zu einer der charakteristischen Erscheinungen der modernen städtischen Zivilisation wurde, hat seinen Ursprung in dieser Nachtkultur des Barock. Es begann um 1700 in England mit den Vergnügungsparks (Pleasure Gardens) vom Typ Vauxhall und Ranelagh. Diese lassen sich am besten als kommerzielle Nachahmungen der höfischen Festkultur definieren. Die Darbietungen, die man gegen Eintrittsgeld besichtigen konnte, bestanden aus Konzerten, Illuminationen und Feuerwerken, dazu wurden Speisen und Getränke serviert und gelegentlich getanzt. Obwohl diese Parks auch tagsüber geöffnet waren, begann das eigentliche Leben doch erst abends, in Vauxhall zwischen sechs und acht Uhr, und verlagerte sich im Laufe der Jahre immer weiter in die Nacht hinein. «Die neueste Mode ist das Zu-spät-Kommen», bemerkt Horace Walpole 1777: «Jedermann sucht sich durch Zu-spät-Kommen hervorzutun, und das führt natürlich dazu, dass niemand wirklich zu spät kommt. Zur Zeit ist es üblich, Ranelagh zwei Stunden nach der «regulären» Zeit aufzusuchen.» Diese Art der Verspätung war im 18. Jahrhundert nicht eine vorübergehende Mode, sondern Teil einer allgemeineren Entwicklung.



Wie sich der Hof durch die Einhaltung demonstrativ später Tages- und Nachtzeiten vom Bürgertum distanziert hatte, so suchte dieses sich nun von den Kleinbürgern und Handwerkern abzusetzen. Je später der Tag begonnen wurde, um so höher der soziale Rang. Die Folge war eine Verschiebung sämtlicher Tageszeiten immer näher zum Abend hin. Früh aufstehen, frühzeitig die jeweilige Mahlzeit einnehmen, früh zu Bett gehen, das wird seitdem das Erkennungszeichen der einfachen Leute. Spät aufstehen, spät ins Kontor sich begeben (unter Umständen auch bis spät in den Abend dort bleiben), spät die Mahlzeiten einnehmen und nach einer ausgedehnten Soirée (anstelle des Feierabends der unteren Bevölkerungsschichten) zu Bett zu gehen, daran erkennt man seitdem die besseren

Projekt einer Stadtbeleuchtung (1882). Nach dem «System Partz» sollte Paris mit Hilfe von Lichttürmen beleuchtet werden, die gleichmässig über das Stadtgebiet verteilt waren. Die Lichtquelle – eine starke Bogenlampe – lag unter dem Strassenpflaster. Mittels eines grossen, an der Spitze des Turms angebrachten Reflektors wurde Helligkeit verteilt / *Projet d'éclairage urbain (1882). Selon le «système Partz», Paris devait être éclairé à l'aide de tours lumineuses régulièrement réparties dans toute la ville. La source lumineuse – une lampe à arc de forte puissance – était noyée dans le pavage de la chaussée. Un grand réflecteur monté au sommet de la tour répartissait la lumière / A Town Illumination Project (1882). According to the «Partz System», Paris was to be illumined by towers of light, spread evenly all over the urban area. The source of light – a strong arc lamp – was placed below the pavement. Light was spread by a big reflector, fixed to the tip of each tower*

Kreise...

Diese neue Tages- oder vielmehr Nachtordnung kennzeichnete nicht nur den sozialen Abstand zwischen der Leisure Class und der arbeitenden Bevölkerung, sondern ebenso die Differenz zwischen Metropole und Provinz. Deutsche Reisende, und zwar Fürsten und Handwerker gleichermaßen, zeigten sich im frühen 19. Jahrhundert immer wieder davon überrascht, wie spät in die Nacht hinein Paris und London lebendig blieben. «Die Oper dauert bis nach ein Uhr...», berichtet Fürst Pückler aus London in die sächsische Heimat, «man kommt selten vor drei oder vier nach Hause... Vor zwei Uhr nachmittags wird dafür auch die grosse Welt nicht lebendig...»

Es ist dieses nächtliche Geschäfts-, Vergnügungs- und Beleuchtungsleben der Grossstadt, das wir im folgenden als Nachtleben bezeichnen wollen. Seine eigentümliche Stimmung erhält es durch das Licht, das aus den Geschäfts- und Vergnügungslokalen – Cafés, Restaurants und vor allem: Luxusgeschäften – aufs Trottoir und die Strasse fällt. Dies Licht soll Passanten und potentielle Käufer anziehen, es ist Reklamelicht oder kommerzialisierte Festbeleuchtung, im Unterschied zur polizeilichen Ordnungsbeleuchtung der Strassenlaternen. Die Sphäre des kommerziellen Lichts verhält sich zu der des polizeilichen wie die bürgerliche Gesellschaft zum Staat. Wie der Staat – dessen Bezeichnung als Nachtwächter in diesem Kontext ganz besonders trefflich klingt – die Sicherheit garantiert, in der die bürgerliche Gesellschaft ihren Geschäften nachgehen kann, so stellt die öffentliche Beleuchtung den Sicherheitsrahmen her, in dem sich die kommerzielle Beleuchtung entfalten kann. Wenn nach Geschäftsschluss die kommerzielle Beleuchtung verlöscht, dann werden die Strassenlaternen – deren schwacher Lichtschein im «Lichtermeer» der Reklamebeleuchtung untergegangen war – wieder sichtbar und treten in Aktion als die Hüter der Ordnung, die sie immer waren.

Aus: Lichtblicke, Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, Carl Hauser Verlag, München, Wien 1983