

MICHAEL HAGNER
BERND STIEGLER
FELIX THÜRLEMANN (Hg.)

Charles Nègre

Selbstporträt
im Hexenspiegel

Gefördert mit Mitteln des im Rahmen der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder eingerichteten Exzellenzclusters der Universität Konstanz Kulturelle Grundlagen der Integration, der Freunde der Fondation Herzog, Basel, sowie der ETH Zürich.

Umschlagabbildung: Charles Nègre, Selbstporträt im Hexenspiegel



Freunde der
FONDATION HERZOG
Ein Laboratorium für Photographie

ETH

Eidgenössische Technische Hochschule Zürich
Swiss Federal Institute of Technology Zurich

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Innengestaltung und Satz: Martin Mellen, Bielefeld
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5716-5

Inhalt

- 12 **Einleitung**
- 17 **Charles Nègre. Der Zauberer von Grasse**
PETER HERZOG
- 21 **Ich – Spiegel – Kamera. Eine Dreiecksgeschichte**
FELIX THÜRLEMANN
- 31 **Auf beiden Seiten. Zur Problematik
des fotografischen Selbstporträts**
INGE-CATHRIN HAUSWALD UND MAREN NEUMANN
- 45 **Spieglein, Spieglein in der Hand.
Zur Spiegelmetapher in der frühen Fotografie**
BERND STIEGLER
- 53 **Selbsexperiment als Selbstporträt. Charles Nègre und
die fotografischen Wirkungen, die uns zum Träumen bringen**
MICHAEL HAGNER
- 67 **Das Problem der Ähnlichkeit. Francis Wey,
Charles Nègre und die Theorie des Porträts**
JAN VAN BREVERN
- 77 **Nègre im Negativ. Identifikation, Variation, Verkleidung**
VALENTIN GROEBNER
- 89 **Der multiplizierte Fotograf.
Figuren der jüngeren Bildgeschichte**
STEFFEN SIEGEL
- 103 **Mirror Men. Fotografische
Selbstdarstellungen mit Spiegel**
SUSANNE REGENER
- 115 **Die *mise en abyme* des Charles Nègre**
HUBERTUS VON AMELUNXEN
- 119 **Digitale Simulation des Hexenspiegels**
RUDOLF GSCHWIND
- 124 **Technische Daten**
- 126 **Abbildungsnachweise**

SUSANNE REGENER

Nègres Daguerreotypie mit dem Hexenspiegel ist ein frühes Beispiel einer *modernen*, medial gestützten Selbstbeobachtung, die mit der Fotografie im 19. Jahrhundert einsetzt und dann im Verlauf des 20. Jahrhunderts verschiedene formale und inhaltliche Modifikationen durchläuft. Heute ist ihr Ort vor allem das Internet: Es sind auffällig viele Selbstporträts in Weblogs zu finden, die Männer zeigen, wie sie sich selbst mit einem Mobiltelefon vor einem Spiegel fotografieren (Abb. 9.1). Dabei verbindet das Motiv ›Ein Mann fotografiert sein Spiegelbild‹ die historischen und die aktuellen Quellen. Und betrachtet man auch die Fotografie bei beiden als Medium der Selbstrepräsentation, so ist die Frage zu stellen, ob mit der frühen Fotografie Nègres ein neuer medialer Repräsentationsmodus eingeführt wird, der Veränderungen zu älteren gemalten oder gezeichneten Selbstporträts aufweist.

Während der Amateur Nègre am Anfang eines noch näher zu bestimmenden narzisstischen Experiments steht, stammen die Amateure der *Spiegelbilder mit iPhone* aus einer sozialen Praxis, in der bei verschiedenen Internetanwendungen das Erkennen, Identifizieren und Unterscheiden anderen standardisierten bildnis-mäßigen Formen folgt. (Abb. 9.1) So auch hier: Man(n) fotografiert sich zumeist vor einem Badezimmer-Spiegel, oftmals mit nacktem Oberkörper oder auch entblößtem Geschlechtsteil. Eine Bildersammlung findet sich zum Beispiel auf der Plattform *mirrormen.org*, die sich, zumeist ohne weitere Texte oder Legenden, als »Liebhabersammlung« für Männer versteht, die sich gern im/mit

Spiegel fotografieren.¹ Obwohl man spontan ein homosexuelles Begehren vermuten könnte, das hier visuell befriedigt werden soll, ist diese Sammlung (sowie auch weitere ähnliche Gruppenanordnungen auf den Weblogs *Flickr* und *photocommunity*) weder entsprechend ausgewiesen noch beworben. Die Vermutung liegt daher nahe, dass diese Formen der Bilderproduktion und -rezeption vielmehr eine queere Praxis zeigen und damit auf eine in der *Queer Theory* diskutierte »Dekonstruktion heterosexueller Identität«² zielen.

Gibt es überhaupt irgendeine über die Verwendung des Spiegels hinausgehende Gemeinsamkeit zwischen der Aufnahme im Hexenspiegel von Charles Nègre und denen im Badezimmerspiegel etwa einhundert-siebzig Jahre später? Die Antwort ist relativ banal: Es sind Männer, die sich inszenieren und es sind Amateure, die eine narzisstische Selbstbetrachtung mit Fotografie betreiben. Sie machen sich zum Objekt eines – ihres eigenen Blicks. Das Resultat ist jeweils ein Selbstbildnis unter Verwendung eines Spiegels.

In der Kunstwissenschaft wurde dem männlichen Blick in den Spiegel bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die Haltung des deutschen Kunsthistorikers Gustav Friedrich Hartlaub (»Zauber des Spiegels«, 1951), für den die Darstellung von Männern im Spiegel peinlich anmutete, hat offenbar in der Forschung nachgehallt, wie Karlheinz W. Kopanski ermittelt hat.³ Eine Kunst- und Kulturgeschichte des Spiegels als Metamedium von Visualität unternimmt jedoch der Kunsthistoriker Slavko Kacunko. In seiner Studie untersucht er zahlrei-

¹ *Mirror Men*, online: www.mirrormen.org/archive/, zugegriffen am 28.08.2012.

² Andreas Kraß, »Queer Studies – eine Einführung«, in: ders. (Hrsg.), *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies)*, Frankfurt/Main 2003, S. 7–39, hier: S. 27.

³ Siehe Karlheinz W. Kopanski, *Der männliche Blick in den Spiegel: Eine motivgeschichtliche Untersuchung*, Münster, Hamburg und London 1998, S. 16. Auf diese empirische Studie rekurrieren meine kurzen Ausführungen.

4 Siehe Slavko Kacunko, *Bild – Medium – Kunst: Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, München 2010, S. 240.

5 Kopanski 1998 (Anm. 3), S. 26.

6 Ebd., S. 24–51.

7 Diese könnte jedoch in der Tat gekoppelt werden mit Fragen medialer Verwandlungszusammenhänge, z. B. wenn wir an die Vorbilder aus der Malerei denken, bei denen Spiegel für Selbstporträts eine Rolle für das repräsentative Bild gespielt haben. In Kopanski 1998 (Anm. 3), wird umfangreich empirisches Material vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart aufbereitet und strukturelle Beschreibungen zu »Bild im Spiegel«, »Blick in den Spiegel« und »dargestelltes Spiegelbild« geliefert.

8 Pierre Legendre, *Gott im Spiegel. Untersuchung zur Institution der Bilder*, Wien und Berlin 2011, S. 16.

9 Umberto Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 1988, S. 58.

che Selbstbildnisse des 16. und 17. Jahrhunderts, die mithilfe von Spiegeln entstehen und die zugleich als Metapher des Bildes als solchem verstanden werden.⁴ Tatsächlich gab es vor dem 19. Jahrhundert bei den zahlreichen Selbstbildnissen nur wenige, die dieses als Selbstbildnis im Spiegel inszenierten. Ausnahmen bestätigen die Regel: Der Spiegel als Symbol für Selbsterkenntnis, wie er auf die Philosophie von Sokrates zurückgeht, wird z. B. in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von José de Ribera in einem Bild eingesetzt, das einen Denkenden zeigt, der den Spiegel wie ein Buch vor sich hält.⁵ Das bekannteste Motiv einer Spiegelung im Bild ist jedoch traditionell Narziss, wie er etwa exemplarisch im 16. Jahrhundert durch Parmigianino und Caravaggio dargestellt wird. Bis zum Beginn der klassischen Moderne jedoch ist der Spiegel in der Kunst eher ein nebensächliches Motiv und erscheint als spiegelnde Oberfläche, Anlass für mythologische Überlieferung, Spottbild für die Eitelkeit des Mannes oder auch als Allegorie für das männliche Gesicht, jedoch nicht als individuelles Zeichen.⁶ Ein qualitativer Schritt, der das Porträt des Mannes im Spiegel als bedeutungsvolle Spiegelung in die visuelle Kultur einführt, setzt erst mit der Fotografie ein.

Im Folgenden werde ich keine motivgeschichtliche Untersuchung unternehmen;⁷ vielmehr geht es mir um die Frage, ob mit der Spiegel-Fotografie grundsätzlich eine neue Selbst-Beobachtung eingeführt und mit ihr zugleich der Wunsch zum Ausdruck gebracht wird, eine »Vertiefung« oder eine »Ausdehnung« des Subjekts zu erzielen. In Anlehnung an Überlegungen des französischen Psychoanalytikers Pierre Legendre interessiert mich die spezifische Konstruktion des Selbstporträts mit Spiegel, das ja anders als das übliche, vielfach metaphorisch als Spiegel bezeichnete, fotografische Porträt entsteht. Legendre beschäftigt sich mit der Figur des Dritten im Bild: »Die dritte Dimension sorgt für das Relief, die Tiefe der strukturellen Konstruktionen. Allein schon das Grundkonzept von Konstruktion impliziert immer

dann, wenn es um Bilder geht, einen Schaffensprozess, Täuschung und Montage, kurz gesagt: Fiktion.«⁸ Das dritte Element garantiert in diesem Fall ein Nachdenken über die Teilung in Körper und Spiegel, ein Prozess der Bildwerdung, die ohne die Beschäftigung mit dem Ovid'schen Mythos von Narziss nicht auskommt.

Wird mit der Repräsentation des Spiegels auf dem ohnehin schon metaphorisch spiegelbildlichen Autoporträt die Suche des gesellschaftlich vereinzelt Individuums nach sich selbst symbolisiert? Welche metaphorischen Überlegungen können hier eine Rolle spielen und möglicherweise eine Blickkultur des Mannes begründen? Das sind die leitenden Fragen, die auf Kontinuitäten und Brüche in dieser Analyse des Zusammenhanges vom historischen Bildobjekt Nègres und den Spiegelporträts der Gegenwart aufmerksam machen wollen.

Umberto Eco bezeichnet Spiegel und Fotografie als »semiosische« Phänomene, d. h. als solche, bei denen das Zeichen, sein Inhalt und seine Interpretation in Wechselwirkung zueinander stehen. »Das Foto ist bereits ein semiosisches Phänomen«, schreibt Eco, »der Eindruck von Referenz zerfällt sofort in ein Spiel mit Inhalten.«⁹ Fotografien mit Spiegelszenen sind mithin darauf angelegt, zu veruneindeutigen bzw. das Sichtbarmachen einzuschränken: Das Foto mit Spiegel zeigt nur einen Ausschnitt vom Körper, alles andere ist Projektion des Betrachters. Selbst der Hexenspiegel der Nègre-Fotografie ist, obwohl der Protagonist durch die besondere Bauart des Spiegels mehrere Ansichten seines Gesichtes zeigt, durch eine Ausschnittbegrenzung gekennzeichnet. Das wird in der ausgerahmten Daguerreotypie besonders deutlich.

Ausgehend von Nègres »Urszene« sollen im folgenden

1. die Kontinuität fotografischer Suchbewegungen der Subjektrepräsentation auf der Grundlage narzisstischen Begehrens,
2. das fotografische Experiment als Teil einer männlichen Blickkultur und
3. die Rolle des Apparates und des medialen Settings für das Männerporträt in den Blick genommen werden.



9.1 Screenshot von *mirrormen.org*, online

1. Die Fotografie vom narzisstischen Mann

Ausgehend von der allgemein gehaltenen These von Ralf Konersmann, dass »die Metapher des Spiegels die neuzeitliche Subjektivität zum Sprechen bringt«¹⁰, kann die Daguerreotypie von Charles Nègre als ein herausragendes Beispiel für die Beschäftigung mit den Facetten des Selbst mit Hilfe alter Medien (Hexenspiegel) und neuer Medien (Fotografie) beschrieben werden. Ein solches Zusammenspiel illustriert auch der Kunstkritiker Jules Janin (1839):

»In der Camera obscura bilden sich Gegenstände der

Außenwelt mit einer Wahrheit ohne Vergleiche ab. Aber die Camera obscura tut nichts selbst, sie ist kein Bild, sie ist ein Spiegel, in dem nichts stehen bleibt. Stellen Sie sich jetzt vor, dass der Spiegel die Eindrücke der Objekte bewahrt hat, die sich in ihm spiegeln, und sie haben eine beinahe komplette Vorstellung des Daguerreotyp.«¹¹

Janin nutzt für die Aufklärung des Publikums über den »Daguerreotyp«, wie er es nennt, zwei Medien, die ihm seinerzeit vertraut waren: *camera obscura* und Spiegel. Aus der Kulturgeschichte des Spiegels wissen wir, dass erst im 19. Jahrhundert, mit Erfindung des

¹⁰ Ralf Konersmann, *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität*, Würzburg 1988, S. 28.

¹¹ Jules Janin, »Der Daguerreotyp (1839)«, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie I*, München 1980, S. 49.

12 Deutsche Stiftung Denkmalschutz, Monumente, online: http://www.monumente-online.de/09/02/sonderthema/spiegel_barock_schloss.php, zugegriffen am 20.09.2012.

13 Online: http://wernernekes.de/00_cms/cms/front_content.php?idart=104, zugegriffen am 28.08.2012.

14 Siehe Claudia Schmölders (Hrsg.), *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, Berlin 1996; Susanne Regener, »Frauen, Phantome und Hellseher«, in: ebd., S. 188–206.

15 Das vollständige Zitat lautet: »Es ist falsch zu sagen: ich denke. Man müsste sagen: es denkt mich. Ich ist ein anderer.« Arthur Rimbaud, »Seherbriefe«, in: ders., *Sämtliche Dichtungen*, München 1997, S. 367f.

16 Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray*, der in einer ersten Fassung 1890 im populären *Lippincott's Monthly Magazine* erschien, nimmt so etwa die alltägliche Erfahrung mit Spiegeln auf. Ohne die Blickpraxis mit Spiegeln im Alltag wären die verschiedenen metaphorischen Anknüpfungen zu Identität, Narzissmus, Vergänglichkeit, Doppelgängermotiv des Romans nicht verständlich gewesen.

17 Eco 1988 (Anm. 9), S. 57.

18 Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/Main 1996, S. 143 ff. und 196ff.

19 Siehe Walter Hollstein, *Nicht Herrscher, aber kräftig. Die Zukunft der Männer*, Hamburg 1988, S. 16–25.

20 Siehe Michael Meuser, »Männerwelten: Zur kollektiven Konstruktion hegemonialer Männlichkeit«, in: Doris Janshen

Silberspiegels (um 1835), gerahmte Spiegel in bürgerlichen Haushalten populär wurden.¹² Gleichzeitig wird die Fotografie/Daguerreotypie erfunden, d. h. es entstehen ab Mitte des 19. Jahrhunderts neue Erfahrungsräume für den Blick auf sich selbst und die bildnismäßige Repräsentation auch für Schichten, die bisher von einer materialen Produktion von Selbstbildnissen weitgehend ausgeschlossen waren. Charles Nègre ist in dieser Phase ein Pionier: Der Maler experimentierte mit der Fotografie zunächst, um sie als Hilfsmittel für seine künstlerische Arbeit einzusetzen. Die Daguerreotypie von Nègre operiert dabei nicht mit einem zeitgenössischen modernen Silberspiegel, sondern mit dem so genannten Hexenspiegel. Der Sammler Werner Nekes macht darauf aufmerksam, dass Hexenspiegel (*sorcières*), die im 17. Jahrhundert in Frankreich hergestellt wurden, eine Art Spielzeug für Erwachsene zur Erzeugung von optischen Deformationen waren.¹³ Nègre benutzte dieses ungewöhnliche Medium allerdings nicht um seine Ansicht zu verfremden, sondern um damit eine physiognomische Vielfalt auszudrücken. Kontextuell ist damit das Experiment an der zeitgenössischen Vorliebe für Physiognomik orientiert: der Wunsch, mit Gesichterbeschau und Gesichterermessung dem individuellen Charakter auf die Spur zu kommen.¹⁴ Zugleich nimmt Nègres Hexenspiegelung bereits vorweg, was mit Arthur Rimbauds berühmten Satz »Ich ist ein anderer« (*«Je est un autre»*)¹⁵ für künstlerische Selbstdarstellungen ab 1870 zum Topos wurde: Ich kann ein anderer sein oder werden oder der auf dem Spiegelbild ist jemand, der sich zum Objekt eines Blickes gemacht hat. D. h. im Umgang mit Spiegeln konkretisiert sich eine Erfahrung mit dem Blick von anderen auf sich.¹⁶ Nègres Spiegelfoto kann als Urszene dieser fortan zunehmenden männlichen Spiegelaufnahmen gedeutet werden, die von Wilde bis hin zu den zeitgenössischen *Mirror Men* reichen. Umberto Eco beschreibt diese Konstellation so: »Der objektive Referent wird vermutet, aber er läuft ständig Gefahr, sich in reinen Inhalt aufzulösen. Ist ein Foto das Foto eines oder dieses bestimmten Menschen?

Die Antwort hängt davon ab, welchen Gebrauch wir von dem Foto machen.«¹⁷ Entscheidend sind mithin die Gebrauchsweisen dieser Selbstinszenierungen, die gleichzeitig den Blick eines anderen widerspiegeln.

Soziologisch gesehen, ist es kein Zufall, dass die ersten fotografischen Selbstdarstellungen solche von Männern sind. Fast ausnahmslos haben sich Männer mit der neuen Medientechnik beschäftigt, und sie waren es auch, die, der patriarchalen Struktur der bürgerlichen Lebensweise folgend, auf Selbstbeobachtung, insbesondere auf ihre Wirkung im öffentlichen Raum, angewiesen waren. Es ist die Figur des *public man*, wie sie von Richard Sennett beschrieben wurde, die die Vorstellung in sich trägt, der Mensch sei Schauspieler, sowie die im 19. Jahrhundert sich entwickelnde Persönlichkeitsauffassung, die allein das Äußere eines Menschen als Ausdruck seines Inneren determinierte.¹⁸ Der Mann erfährt im Zuge der Modernisierung und technisierten Welt eine »Entmännlichung«, wie der Soziologe Walter Hollstein die gesellschaftliche Figur beschreibt, die traditionelle Attribute wie Kraft, Stärke, Pioniergeist an technische Geräte abgegeben hat.¹⁹ Auf der anderen Seite wird das bürgerliche Männerbild im 19. und 20. Jahrhundert in einer männerbündischen Welt gestärkt, in der nicht nur Frauen ausgeschlossen sind, sondern zugleich um subtile Hierarchien gefochten wird.²⁰ Und auch die selbstbeobachtende Fotografie baut den symbolischen Mehrerwerb für den Mann aus und nimmt dabei das Motiv des Narziss auf. Zwar wird der Blick des Mannes in den (Hand-) Spiegel noch bei Honoré Daumiers Lithographie »Zufrieden mit sich selbst« von 1837 karikiert, dann aber kurz darauf erscheint der Spiegel als Metapher für das neue Bildmedium als Garant für Vollkommenheit. Jules Janin spricht daher von der »Wahrheit« der Fotografie. Das Sprechen über Daguerreotypien ist nicht nur bei ihm, sondern in der Frühzeit der Fotografie generell mit Vorstellungen von Wahrheit, wissenschaftlichem Wert und Genauigkeit verbunden. Der Schweizer Zeichner und Professor für Ästhetik Rodolphe Töpffer bemerkte

so 1841, »dass die Daguerreotypie einer Örtlichkeit eine Genauigkeit der Reproduktion hat, die sich als physische und materielle auf eine einfache Identität reduziert, die den Sinnen zugänglich ist und nicht eine Ähnlichkeit besitzt, die der Geist erspürt.«²¹ Zur Auffassung von der Fotografie als fixiertes Spiegelbild der Natur tritt die Spiegelmetapher hinzu, die seit dem deutschen Idealismus »die Metapher des Subjekts« ist.²² Die sich schnell ausbreitende Fotografie rückt den Alltagsgegenstand Spiegel als Motiv und als Metapher für die Suche nach Selbsterkenntnis (wieder) in den Vordergrund.²³ Damit ist in der Kulturgeschichte der Zeitpunkt markiert, wo das damals neue Medium Fotografie für eine nun sozial aufstrebende bürgerliche Klientel auch Fragen der Repräsentation und des narzisstischen Anteils des Spiegels der Fotografie mobilisiert. Pierre Legendre, der die Ovid'sche Narziss-Szene in Bezug auf seine Repräsentationsinstanz untersucht, schreibt über die Funktion des Bildes: »Als Ursprung seines eigenen Daseins in der Welt entdeckt sich das *Ich* nur über dieses *andere Objekt*, sein Bild.« Narziss schwankt zwischen Erkennen und Nicht-Erkennen seines eigenen Bildes: »[Das] wirft vor allem die Frage der reinen Identität auf: Wie kann ich mit dem Bild des Spiegels übereinstimmen und wer garantiert mir, dass es diese Koinzidenz gibt?«²⁴ Der Vorgang der Spiegelung, der auch bei Nègres Urszene eine »Selbstfotografie« ist, enthält einen Akt der Sinngebung: »Als Narziss im Augenblick seines Schwankens sagt: »*Ich liebe mich*«, verortet er sein Bild als den anderen seiner selbst, er macht es zum Objekt seines Blicks.«²⁵ Das Verorten des anderen des Selbst führt zu einer Verschiebung des Subjekts zum Bild, d. h. der Argumentation Legendres folgend, müssen wir von einem Prozess ausgehen, in dem die Erkenntnis »Ich ist ein anderer« zu einer Metaphorisierung führt. Was bedeutet es, sich mit dem, der im Spiegel zu sehen ist, zu identifizieren? Legendre führt aus: »Das bedeutet zu wissen, dass man von diesem anderen getrennt und zugleich mit ihm verbunden ist. Der Spiegel nimmt dabei den Status des teilenden Drit-

ten an.«²⁶ Die Alterität des Bildes ist aber auch schon als Erfahrung biografisch früher angelegt, nämlich in dem frühkindlichen so genannten Spiegelstadium, das von Jacques Lacan als Phase der Konstituierung des menschlichen Subjekts beschrieben wurde.²⁷ Die Wurzeln des Ich/Selbst gehen auf die Identifizierung mit dem im Spiegel wahrgenommenen Bild zurück.

In einer Studie zum Bild des nackten Körpers in Zeichnungen von Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer bezieht sich der Historiker und Psychoanalytiker Volkhard Knigge auf das Spiegelstadium, um zu zeigen, dass das Imaginäre (das Wunschbild des Anderen) dauerhaft im Subjekt lebendig bleibt: »Es äußert sich fortlaufend in der Tendenz des Subjekts, sich im Abbild zu verlieren, Unterschiede zu verkennen, zu verleugnen oder auszumerzen, falsche Ganzheiten zu schaffen, den Mangel nur im Anderen zu situieren und sich in Allmachts- und Größenphantasien zu entäußern.«²⁸ Dieser narzisstische Prozess mag Motor für die exzessiven und sich wiederholenden iPhone-Spiegel-Fotografien sein. Kulturgeschichtlich lässt sich das Identifikationsspiel in verschiedenen medialen Inszenierungen nachvollziehen, die Anfang des 20. Jahrhunderts mit Spiegelanordnungen umgehen. Der Futurist Umberto Boccioni zum Beispiel bezeichnet die so genannte Multifotografie,²⁹ die er von sich mit Hilfe von mehreren Spiegeln hergestellt hat, als »Io-Noi-Boccioni« (»Ich-Wir-Boccioni«). Die Multiperspektivität wird zur Metapher einer Teilung des Selbst (»das Bild des Selbst [trägt] stets die Prägung des anderen«³⁰) und der Differenz zwischen Bild und Realität. In vergleichbarer Weise wurden bei Selbstporträts von Stanisław Witkiewicz (Witkacy) 1915 (Abb. 9.2) und von Marcel Duchamp 1917 Spiegel eingesetzt.

Eine doppelte Spiegelkonstruktion reflektiert dabei den Porträtierten in vielfacher Ansicht (bis zu acht Ansichten). Hier gibt es kein Außen mehr und auch keine Versatzstücke – die Brustporträts scheinen zu schweben, sie sind in einem Kreis, um einen Mittelpunkt zentriert angeordnet. Ähnlich wie beim Hexenspiegel entstehen

und Michael Meuser (Hrsg.), *Schriften des Essener Kollegs für Geschlechterforschung*, Jg. 1 (2001), Heft 2 (digitale Publikation).

²¹ Rodolphe Töpffer, »Über die Daguerreotypie (1841)«, in: Kemp 1980 (Anm. 11), S. 74.

²² Siehe Konersmann 1988 (Anm. 10), S. 28. Ein Spiegel als wahrheitsgetreue Konstruktion für eine identifizierbare Fotografie diente der polizeilichen erkennungsdienstlichen Personenfeststellung; siehe Susanne Regener, *Fotografische Erfassung: Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999, S. 111–118. Ebenso nutzte der Arzt in der Psychiatrie die Fotografie als Spiegel einer angenommenen individuellen Verfassung des/der Patienten/in; siehe Susanne Regener, *Visuelle Gewalt: Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2010, S. 51ff.

²³ Vgl. Kopanski 1998 (Anm. 3), S. 55.

²⁴ Legendre 2011 (Anm. 8), S. 68.

²⁵ Ebd., S. 70.

²⁶ Ebd., S. 74.

²⁷ Siehe J. Laplanche und J.-B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1973, S. 474ff.

²⁸ Volkhard Knigge, »Die Nackten: das Nackte: der Akt. Psychoanalytische Bemerkungen über Imaginäres und Symbolisches am Nackten«, in: *Kritische Berichte*, Bd. 3 (1989), S. 100–114, hier: S. 109.

²⁹ Siehe Lars Blunck, »Chimären im Spiegel: Anmerkungen zur so genannten Multifotografie«, in: *Fotogeschichte*, Bd. 94 (2004), S. 3–14.

³⁰ Legendre, 2011 (Anm. 8), S. 74.

31 Siehe T. O. Immisch, Klaus E. Göltz und Ulrich Pohlmann (Hrsg.), *Witkacy. Metaphysische/ Metaphysical Portraits*, Leipzig 1997, S. 39–43.

32 Ebd., S. 45.

33 In Mode und Werbung wird das Spiel mit der Selbstbeobachtung durch mehrere Spiegel fortgeführt; siehe Gunnar Schmidt, »Die Simultaneität der Blicke. Über ein medientechnisches Dispositiv«, in: ders., *Visualisierungen des Ereignisses. Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand*, Bielefeld 2009, S. 115–134.

34 Siehe Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, online: <http://www.kritik-der-fotografie.at/08-Doppelgaenger-1.htm>, zugegriffen am 03.09.2012.

35 Siehe Susanne Regener, »Blickmaschine Fotoautomat – staatliche, künstlerische und Laien-Strategien«, in: Thomas Abel und Martin Deppner (Hrsg.), *Undisziplinierte Bilder. Fotografie als dialogische Struktur*, Bielefeld 2012, S. 197–218; dies., »Upload – über private Webcams«, in: Immanuel Chi, Susanne Düchting und Jens Schröter (Hrsg.), *Ephemer. Temporär. Provisorisch: Aspekte von Zeit und Zeitlichkeit in Medien, Kunst und Design*, Essen 2003, S. 140–155.

36 Legendre 2011 (Anm. 8), S. 71.



9.2 Stanisław Ignacy Witkiewicz, Multiples Selbstporträt, 1915

dadurch verschiedene Ansichten eines Porträtierten. Es wird angenommen, dass Witkiewicz das Selbstporträt in einem Atelier mit dieser damals beliebten Spiegelausstattung bestellt hat. Er war fasziniert von der Metapher des Doppelgängers, die in Erzählungen des 19. Jahrhunderts von E.T.A. Hoffmann bis Robert Louis Stevenson vielfach ausbuchstabiert wurde. Noch 1933 beschreibt Hermann Hesse in seinem Roman *Steppenwolf* eine solche Spiegelfotografie und deutet diese symbolisch als eine »Menge von Seelen«, als viele Ichs, aus der ein Mensch besteht.³¹ Stanislaw Witkiewicz hat dieses Spiel fortgesetzt und sich nicht zuletzt in über fünfzig Pseudonymen immer wieder selbst erfunden, wobei er symbolische Wortschöpfungen wählte, wie z. B. »Witkacy I Megaloman« oder »der Weise aus Rowien Krupowa«.³² Im Werk von Witkiewicz wird weiterhin eine Krise offenbar, die in der Zwischenkriegszeit den Künstler kennzeichnete: Mit Verkleidungen, Performances, Verzerrungen stellte er Selbstporträts her, mit denen er auf seine ständig schwankenden Seelenzustände reagierte.³³

Zurück zur »Urszene«: Betrachtet man eine Daguerreotypie, taucht in der spiegelnden Oberfläche dort

immer auch ein Doppelgänger auf.³⁴ Das ist die Matrix dieser Spiegelkonstellationen: In ähnlicher Weise verdoppelt sich – wenn auch nur für einen Moment – spiegelbildlich das eigene Gesicht in weiteren Medien des 20. Jahrhunderts, so zum Beispiel in der Glasscheibe des Fotoautomaten, im *Photo Booth* des *Mac* oder jüngst auf dem Display des *iPhones*. Mediengeschichtlich geht den spiegelbildlichen Fotografien die Erfahrung mit Webcams voraus, die seit den späten 1990er Jahren die privaten Homepages in Spiegelkabinette verwandelt haben.³⁵

In der – zugegeben unsicheren – Statistik von *Google* erscheinen nun beim Stichwort *men in mirrors* etwa 5-mal so viele Hits wie bei der weiblichen Variante. Selbstdarstellungen von Männern, die mittels Spiegel entstehen, sind nach vorläufigen empirischen Erkenntnissen auf den Blogs, die Amateurfotografen zur Selbstdarstellung und Publikation ihrer ambitionierten Fotografien nutzen (z. B. auf *fotocommunity* und *Flickr*) sehr viel häufiger anzutreffen als bei Frauen.

2. Männliche Blickkultur

»Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?« Die Verbindung von Frau und Spiegel scheint nahe liegend zu sein: Wie bereits im Grimm'schen Märchen »Schneewittchen« gereimt wird, ist es die Frau, die einen prüfenden Blick in den Spiegel wirft. Die Frau beobachtet sich im Spiegel, sie ist selbstkritisch, sie antizipiert die Blicke der anderen. Die Trennung von sich selbst ist in diesem Blick vollzogen – aber: Wird die Frau in diesem Prozess auch »von der Liebe fortgerissen«³⁶, wie Legendre sagt, indem er sich etymologisch auf den Begriff *Narziss* bezieht?

Das Verhältnis der Frau zum Spiegel ist jedoch zu meist kein narzisstisches, das von Eitelkeit geprägt wäre. Die Soziologin Farideh Akashe-Böhme sah darin ein männliches Missverständnis: »Sie [die Frau] schaut nicht hinein, um sich in das eigene Bild zu verlieben – Narzissos ist ein schöner Jüngling, wäre er eine Frau, er würde

bei der ersten Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild nach Mängeln suchen und nicht vor Sehnsucht dahinschwimmen.«³⁷

Der Spiegel ist für die Frau kulturgeschichtlich eher ein Signum der Selbstunsicherheit. Das Bild von der selbstgefälligen Frau ist eine Männerphantasie.³⁸ Die Begriffe Subjekt und Individuum sind patriarchal geprägt, führt Akashe-Böhme aus. Die Vergesellschaftung von Frauen im 18. und 19. Jahrhundert zielte auf eine anmutige Blicksenkung, anstatt in die Ferne zu blicken. Hingegen ist der Mann, wie es in Goethes »Türmerlied« heißt: »Zum Sehen geboren, Zum Schauen bestellt«. Die historischen Geschlechtscharaktere wirken in die Gegenwart nach, wenn gesellschaftliche Normen und familiäre Sozialisation die Entwicklung eines autonomen Selbst verhindern. Im Spiegel sieht die Frau metaphorisch die Blicke der anderen, für die sie sich zurechtmacht.³⁹ Auf den Fotografien von Frauen mit Spiegel, die im Internet kursieren, sind entsprechend auch ausnahmslos für die mediale Situation gestylte Gesichter und Körper anzutreffen und das Foto mit/in den Spiegel wird zur Überprüfung des Äußeren benutzt.

Wie aber hat sich die (männliche) Sozialfigur des Narziss im Laufe des 19./20. Jahrhunderts verändert? Exemplarisch – etwa eine Generation nach Charles Nègre – steht Oscar Wilde für diese Figur. Das »Spiegelstadium« des Dandys (sein Schmuck, seine Toilette) ist dabei eine Art der Selbstthematization, mit der er sich als Vereinzelter sein soziales Überleben sichert.⁴⁰ Nicht mit dem Spiegel selbst, aber als eine spiegelbildhafte Vervielfältigung lässt Wilde von sich in mehreren Fotoserien verschiedene Ansichten anfertigen: Momentaufnahmen von Performances, in verschiedenen Kostümen, Gesten und Ausstaffierungen.⁴¹ Der Künstler Wilde präsentiert sich als Individuum, das die konventionellen Normen herausfordert und sich in exzentrischer Selbststilisierung in die Vereinzelung hineinsteigert.⁴²

Die Seite *Guys with iPhones* (Abb. 9.3) startete 2009. In einem Queer-Online-Magazin wurde vermutet, dass

hinter dem Blog eine PR-Agentur steckte, die das iPhone mit Hilfe der Amateure lanciert hatte. Die Annahme, dass die Fotos hier »geklaut« und in neue Profile auf dem schwulen Blog *Gayromeo* wandern, charakterisiert dabei nicht nur den Umgang mit Selbstporträts im Netz, sondern erklärt auch die rasante Ausbreitung von Männerporträts im Spiegel mit sichtbarer Kamera (Handy). Mittlerweile wird offenbar, dass die Einsendungen der Amateurfotos dazu benutzt werden, eine visuelle Oberfläche für eine kommerzielle Pornografie-Seite für Homosexuelle abzugeben. *Mirror-men, Guyswithiphones, Menwithiphones, Menwithcams, Militarymen via Guyswithiphones* u. a. haben sich in kürzester Zeit zu so genannten Adult-Sites entwickelt, d. h. es wird vor nicht-jugendfreien Inhalten gewarnt. Mittlerweile überwiegen die Porträts, die einen nackten Oberkörper und das entblößte Geschlechtsteil zeigen. An vorderer Stelle werden nun Werbungen für Pornoseiten gepostet; bei *Guyswithiphones* (Abb. 9.3) kann man jedes Foto bewerten und direkt einen Kommentar dazu schreiben. Bei *Mirror-men* (Abb. 9.1) ist die Mikroblog-Funktion *Tumblr* eingefügt, mit der man die fremden Bilder und Einträge in ein eigenes Log übernehmen, also *rebloggen* kann. Damit werden fremde Porträts zu einem Wunschbild kuratiert, das schließlich den Blick auf sich selbst begründet.

Die Abgebildeten blicken oftmals gar nicht in den Spiegel, sondern auf das Display ihres iPhones. Sie sind bereits während des Fotografiervorgangs verliebt in sich selbst bzw. vermeiden den Blick in den Spiegel. Visuell wird hier neben der Ich-Entfremdung (*Ich ist ein Anderer*) das Symbolische dargestellt, das »repräsentierbar sein [muss] und weil es dieser Notwendigkeit unterworfen ist, muss es die Ursprungsszene der Kommunikation reproduzieren – also die Kommunikation des geteilten Subjekts mit dem anderen seiner Selbst –, um sie auf einer Ebene zu verändern und zu gestalten, die das Subjekt transzendiert, also über seinen Horizont hinausgeht.«⁴³ Mit den Praktiken des Bildermachens und des Bildertransports, dem Rebloggen, Kommentieren

37 Farideh Akashe-Böhme, »Frau/Spiegel – Frau und Spiegel«, in: dies. (Hrsg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, Frankfurt/Main 1992, S. 9 ff., hier: S. 11.

38 Dies., »Fremdheit vor dem Spiegel«, in: ebd., S. 38–49.

39 Ebd., S. 44 ff.; siehe auch Elisabeth Lenk, *Die unbewußte Gesellschaft*, München 1983.

40 Siehe Michael R. Müller und Hans-Georg Soeffner, »Der Narziss«, in: Stephan Moebius und Markus Schroer (Hrsg.), *Diven, Hacker, Spekulant. Sozialfiguren der Gegenwart*, Frankfurt/Main 2010, S. 303–315, hier: S. 308.

41 Siehe Michael R. Müller, *Stil und Individualität. Die Ästhetik gesellschaftlicher Selbstbehauptung*, München 2009, S. 124–178.

42 Ebd., S. 178.

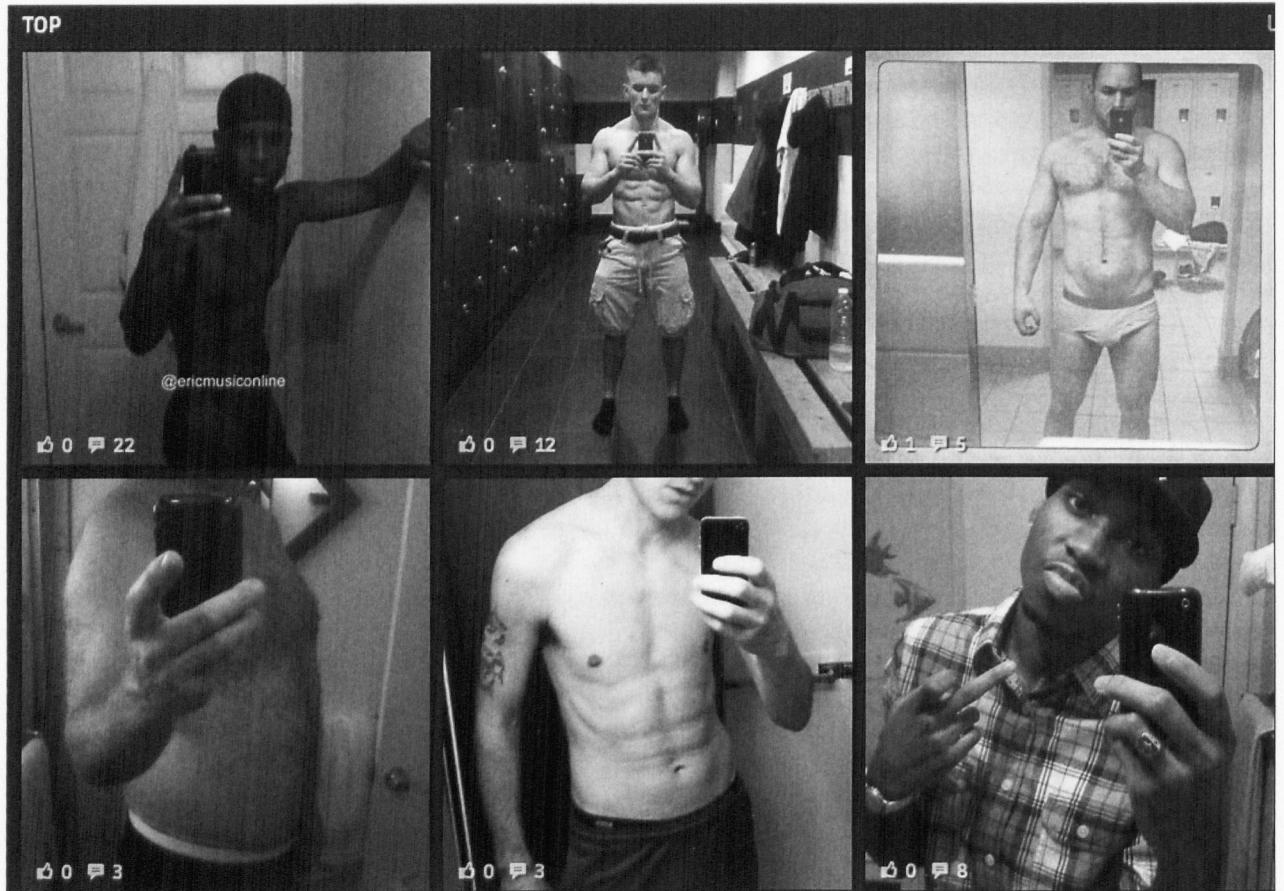
43 Legendre 2011 (Anm. 8), S. 72.

44 Konersmann 1988 (Anm. 10), S. 31.

45 Ebd.; der Spiegel bietet mithin ein Modell an, Evidenzen an- oder abzulehnen.

46 Knigge 1989 (Anm. 28), S. 111.

47 Siehe Steffen Siegel, »Die Ironie der Reihenfolge: Enthüllung als Einhüllung bei Duane Michals«, in: Susanne Regener und Katrin Köppert (Hrsg.), *privat / öffentlich: Mediale Selbstwürfe von Homosexualität*, Wien und Berlin 2012, S. 131–154.



9.3 Screenshot von *GuyswithiPhones*, online

und Kuratieren gerät das Begehren in Bewegung, im Spiegelbild mit *iPhone* konkretisiert sich die Metaphorisierung und schließlich das Wunschbild.

Ralf Konersmann spricht in *Spiegel und Bild* vom Spiegel als einem »Modell, das dem Bedürfnis nach Weltorientierung hilfreich entgegen kommt, indem es die Möglichkeit der *adaequatio* glaubhaft macht. Und zugleich entspricht es dem Bedürfnis nach Selbstthematization, indem es dem Bewusstsein gestattet, ein

konformes Bild seiner Selbst, d. h. Selbsterkenntnis zu gewinnen.«⁴⁴ Der Spiegel entlastet den Gespiegelten mehr als dass er verspricht, das fremde Gegenüber hätte etwas mit ihm zu tun. Der Spiegel reduziert Komplexität und verspricht Überschaubarkeit.⁴⁵ In den Kontext einer (homosexuellen wie heterosexuellen) Männergemeinschaft gebracht, könnte das heißen, dass mit der Herstellung und Veröffentlichung eines Spiegelfotos die Orientierung unter den Geschlechtsgenossen ausgelotet wird.

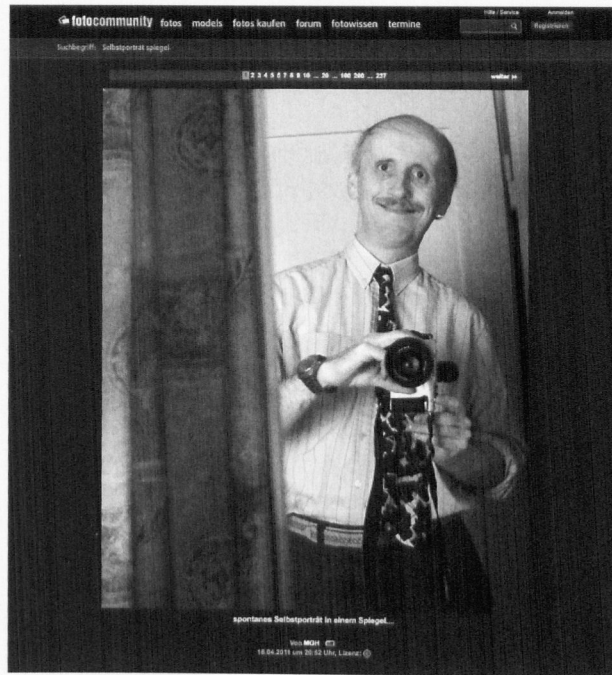
Selbsterkenntnis, geschlechtliche Selbstvergewisserung und wechselseitige Bestätigung erfolgen über das Spiegelfoto und bilden sich im Austausch, mit der Bilderwanderung, in der Verlinkung der Fotos. Der Spiegel steht für die Vergewisserung, anwesend zu sein und zugleich die narzisstische Utopie zu befördern; in der bunten Sammlung vieler ähnlicher Porträts kann sich der Einzelne immer wieder verlieren.

Wen begehrt der Urheber des Fotos? Hatte man für die vorfotografische Zeit noch sagen können: das Begehren richtete sich auf die Frau (das andere Geschlecht) und auf den Mann selbst (der Andere als das Unbewusste im Subjekt),⁴⁶ so wird für das Medium Fotografie in zeitgenössischen Praxen die Kontur des Begehrens mehr und mehr undeutlich, man könnte sagen: queer im Sinne von ambivalent und sonderbar.⁴⁷

Die Mobilisierung der Selbstdarstellung und insbesondere die des nackten Körpers in den Blogs des Internets und die dortigen Verbindungen zur Pornografie sind keine Spezifika homosexueller Subkultur. Die sexuellen und geschlechtlichen Freiräume mit den Selbstbebilderungen der Amateure im Internet ließen sich ferner unter dem Aspekt des Perversionsbegriffs in unserer Gesellschaft, d. h. der Ausdifferenzierung von Normalität und Verdrängtem analysieren.⁴⁸

3. Der Apparat im Bild

Die ambitionierten Amateurfotografen, die auf *photocommunity* und *Flickr* Selbstporträts in einer ihrerseits an künstlerischer Fotografie interessierten Community veröffentlichen, scheinen die Selbstporträts von berühmten Fotografen zu imitieren (Abb. 9.4).⁴⁹ Sie stellen sich damit in eine motivische Tradition, die das Handwerkzeug stolz ins Bild bringt, um damit eine gewisse fachliche Seriosität zu symbolisieren. »Ich und mein neues Baby« oder »Ich und mein neuer Schatz« sind stereotype Beschreibungen zu diesen Fotos. Der Fotoapparat ist hier Accessoire für die Selbstdarstellung als



9.4 Amateurfotografie, Screenshot von *photocommunity.de*, online

Hobbyfotograf und das heißt als handwerksmäßig und künstlerisch ambitionierter Fotograf. Es sind überwiegend Männer, die sich auf diese Weise symbiotisch mit ihrem Werkzeug präsentieren.

Die Kamera erscheint auf Nègres Daguerreotypie offenbar aus Mangel an einer anderen möglichen Perspektive. Sie wird daher im Rahmen einer künstlerischen Position zum Motiv einer individuellen Charakterisierung und Selbststilisierung. Wenn nun allerdings *iPhone*-Apparate im Selbstporträt gezeigt werden, geht es hingegen nicht um Exklusivität, sondern eher um Konformität. Das *iPhone* als auslösender Apparat ist verbindendes Bildelement der Bildersammlung, an der eben jeder teilhaben kann, der ein *iPhone*-Foto im Spiegel herstellt. Es ist Instrument der Anpassung an

48 Siehe Volkmar Sigusch, *Neosexualitäten. Über den kulturellen Wandel von Liebe und Perversion*, Frankfurt/Main und New York 2005, S. 82ff. Ein jüngeres Beispiel ist der Film *SHAME* von Steve McQueen (GB 2011), der Hyper-Virilität und Hypersexualität zum Thema hat und die These von Sigusch zu bestätigen scheint, dass Normalität das Negativ der Perversion ist.

49 Z. B. das »Selbstportrait im Spiegel« von Herbert List, in: Max Scheler und Matthias Harder (Hrsg.), *Herbert List. Die Monographie*, München 2000, S. 22.

50 Z. B., online: <http://www.gutefrage.net/frage/wieso-muessen-sich-manche-leute-im-spiegel-fotografieren>, zugegriffen am 02.09.2012.

51 Knigge 1989 (Anm. 28), S. 111.

52 Legendre 2011 (Anm. 8), S. 69.

53 Eco 1988 (Anm. 9), S. 60.

eine Technologie und Zeichen dafür, dass man das Wunschbild teilt.

In verschiedenen Foren gibt es eine Diskussion darüber, warum man sich überhaupt vor dem Spiegel mit einem *iPhone* fotografiert,⁵⁰ ob diese Fotos generell cool seien oder wie es umgekehrt eine Facebook-Gruppe formuliert: »Wer sich selbst im Spiegel fotografiert, ist zu blöd für den Selbstauslöser«. Hier wird nun zwischen professioneller und dilettantischer Vorgehensweise unterschieden: Es fehle die Raffinesse, die unaufgeräumten Badezimmer im Hintergrund seien uncool und das *iPhone* überhaupt zu zeigen, sei Angeberei. Andere bekritteln kommunikative Aspekte: Die Abgebildeten hätten keine Freunde, die sie fotografieren könnten, die Posen seien dumm, die Dargestellten quasi unberaten. Indirekt werden damit Vereinzeln, Selbstbezug und Negierung von fotografischen Normen sowie ästhetischen Kategorien angesprochen. Das sind Verweise auf Traditionalismen, die die *community* nicht scheren. Den Kommentaren ist zu entnehmen, dass es sich bei den *GuyswithiPhones*-Fotografien um einen Darstellungstrend handelt, der das Ungekünstelte des Alltags und seine Authentizität garantieren soll. Dabei symbolisiert der Apparat im Bild eine Selbstbemächtigung: »Ich mache das Selbst«, »Ich bin absolut authentisch, indem ich den Prozess der Performance offen lege«. Im Grunde geht es aber – psychoanalytisch gesehen – bei diesen Bildern um Vermeidung: Mehr Entblößung deutet auf ein Begehren, das »das Begehren ist, das Begehren zu vermeiden und mit den Anderen, den differentiellen, mit dem Mangel behafteten Anderen.«⁵¹ Das könnte der Grund für die redundante Ähnlichkeit der massenhaft

geposteten Selbstfotos von Männern mit *iPhone* sein. Sie werden, was die Gestaltung und das an die Veröffentlichung geknüpfte Begehren angeht zu *Followern*. Dieser Begriff aus der digitalen Netzwerksprache kann dahingehend interpretiert werden, dass die beteiligten Männer einer (Bild-)Idee folgen, die aus dem kollektiven Akt des Folgens und Verfolgens entsteht. Wie Narziss zwischen dem Erkennen und Nicht-Erkennen seines Bildes schwankt, so stehen die Bildeinspeisungen auf kommunikativen Plattformen und deren beständige Kommentierung für die Erkenntnis, »dass das Subjekt eine Montage ist und zwar eine Montage der Repräsentation.«⁵² Der Spiegel wäre folgerichtig das Symbol für den Wunsch nach Einheit.

Schließlich zeigt sich ein bemerkenswertes Bild: Die Suche nach dem Ich, nach Authentizität, nach der Auseinandersetzung mit dem Dritten, für die die Daguerreotypie von Charles Nègre am Anfang der Fotografiegeschichte steht und die durch das Medium Hexenspiegel mit den verschiedenen Facetten der Physiognomie symbolisiert wird, scheint einhundertsechzig Jahre später in eine populäre Form zu münden, die – wie Umberto Eco sagt – als »toposensitives Ganzes«⁵³ funktioniert. Dieses ist, das ist zu ergänzen, lokalisiert in Foren des Internets. Auch das Nègre-Porträt war als Abdruck eine Projektion, doch die massenhaften Spiegel-fotografien der *Guyswithiphones* und *Mirrormen* werden am Ende medial unterwandert: Die Eingriffe der Porno-Industrie überführen (mit Hilfe der Amateure) das Experimentierfeld einer queeren Identität in eine totale Verspiegelung der Welt ohne Sinn.

