Stefanie Kreuzer

Spiegelungen als illusionäre Aussichten des Unverhofften in bildender Kunst, Literatur und Film

Von Furtenagels Vanitas-Spiegelmotivik über Hofmannsthals „Reitergeschichte“ (1899) bis hin zu Finchers „Fight Club“ (USA/D 1999)

Einleitung
Spiegelung als unverhoffte Aussicht?

Spiegelungen, verstanden als flüchtige illusionäre Abbilder, die seitenverkehrt reproduziert werden und ihre Umgebung im Zweidimensionalen verdoppeln, sind optisch-physikalisch durch die Reflexion von Lichtstrahlen einfach zu erklären. Gleichzeitig stellen Spiegelungen jedoch auch immer wieder überraschende und irritierende Wahrnehmungsphänomene dar.

„[D]ie Wirkung“ des Unverhofften „zu erfahren, wenn uns einmal das Bild der eigenen Persönlichkeit ungerufen und unvermutet“ als Spiegelbild „entgegentritt“, daran war bereits Sigmund Freud interessiert. In seinem Beitrag „Das Unheimliche“ (1919) findet sich die viel zitierte Beschreibung seiner abenteuerlichen Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild: „Ich saß allein im Abteil des Schlafwagens, als bei einem heftigeren Ruck der Fahrtbewegung die zur anstoßenden Toilette führende Türe aufging und ein älterer Herr im Schlafrock, die Reisemütze auf dem Kopf, bei mir eintrat. Ich nahm an, daß er [...] fälschlich in mein Abteil gekommen war, sprang auf, um ihn aufzuklären, erkannte aber bald verdutzt, daß der Eindringling mein eigenes vom Spiegel in der Verbindungstür entworfenes Bild war. Ich weiß noch, daß mir die Erscheinung gründlich mißfallen hatte.“[1]

Wie im Falle von Freuds geschilderter Selbstbegegnung kann mit dem überraschenden und unverhofften Auftauchen eines Spiegelbildes ein irritierendes Befremden oder aber auch ein Erschrecken einhergehen. Dieses beruht auf dem Nichterkennen des reflektierten Bildes als Abbild der eigenen Erscheinung und der gleichzeitigen Fehlinterpretation des Gesehenen als autonome, ‚unheimliche‘ Doppelgänger-Gestalt.

Freuds Reaktion auf die überraschende Ansicht des Doppelgängers, der das ‚entfremdete Eigene‘[2] repräsentiert, vermag für das Potenzial von Spiegelungen als illusionären Aussichten des Unverhofften im Kontext von Selbst- und Welterkenntnis zu sensibilisieren.

Kunst- und kulturgeschichtlich haben Spiegelungen und speziell mehrfach gespiegelte Figuren-, Personen- und Selbstbildnisse eine mehr als zwei Jahrtausende lange Tradition. Im Folgenden sollen einzelne bildkünstlerische, literarische und filmische Beispiele von Spiegelungen exemplarisch vorgestellt und unter transmedialer Perspektive verglichen werden. Der Fokus liegt dabei auf gespiegelten Darstellungen von Menschen und der Doppelgänger-Motivik:

Erstens sollen Darstellungen von Spiegelungen in Malerei, Fotografie und Video angeführt werden, welche Reflexionen medienspezifisch effektvoll inszenieren. Zweitens wird eine literarisch gestaltete Selbstbespiegelung im Fokus stehen. Beispielhaft ausgewählt ist die bizarre Doppelgänger-Erscheinung in Hugo von Hofmannsthals „Reitergeschichte“ (1899). Drittens gilt es, exemplarisch an David Finchers Thriller Fight Club (USA/D 1999) genuin kinematografische Spiegelungsprinzipien in der Darstellung von Schizophrenie aufzuzeigen.

I. Bizarre Spiegelungen in Malerei, Fotografie und Künstlervideo

In der Kunstgeschichte haben die Motive des Spiegels und der Spiegelbilder eine jahrtausendlange Tradition. Slavko Kacunko hat diese in seiner umfangreichen Monografie „Spiegel – Medium – Kunst“ (2010) systematisch bis in die frühe Antike zurückverfolgt[3] und auf Gustav Hartlaubs 1951 vorgelegte Grundlagenarbeit zur „Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst“ aufgebaut.[4]



Abb. 1: Lucas Furtenagel: Bildnis des Ehepaars Burgkmair mit Vanitas-Totenschädel im Spiegel. Öl auf Lindenholz, 60 x 52 cm, 1529. Wien, Kunsthistorisches Museum © Kunsthistorisches Museum Wien

Im Kontext des Unverhofften, Überraschenden und Irritierenden sind Darstellungen von Spiegelungen insbesondere dann anzuführen, wenn die Spiegelungen nicht wie gewöhnlich funktionieren, sondern vielmehr verzerrt oder verselbstständigt sind. Um diese Bildtradition anzudeuten, sei exemplarisch auf Lucas Furtenagels Vanitas-Doppelbildnis des Ehepaars Burgkmair (1529) verwiesen (Abb. 1). In diesem Künstlerbildnis des Renaissance-Malers Hans Burgkmair dem Älteren blicken aus dem von seiner Frau gehaltenen Handspiegel – quasi als „weissagendes Memento mori“[5] – statt der zu erwartenden Spiegelbilder zwei Totenschädel hervor. Indem die Eheleute ihren Blick aufgrund dieser Mahnung offenkundig ebenso deprimiert wie irritiert und hilfesuchend dem Bildbetrachter zuwenden, ist die unverhoffte Spiegelbegegnung als zentrales Thema des Bildes gestaltet.

Auch spiegelbildähnliche Verdoppelungen und perspektivische Mehrfachansichten von Porträtierten innerhalb eines Bildes haben in der europäischen Kunstgeschichte eine Tradition. Beispielhaft seien so unterschiedliche Bilder angeführt wie Johannes Gumpps Malerselbstbildnis (1646) als 20-Jähriger und Philippe de Champaignes repräsentatives Dreifach-Porträt von „Kardinal Richelieu“ (1642).[6] Von beiden Bildtraditionen geht indes kein als solches akzentuiertes Irritationsmoment aus (Abb. 2 u. 3).

René Magritte knüpft mit „La reproduction interdite“ (1937) an diese Tradition etablierter ‚Spiegelbilder‘ an und variiert sie gleichzeitig (Abb. 4). Der in seinem Bild dargestellte Spiegel spiegelt seine Umgebung nur noch teilweise zuverlässig wider. Zwar werden das vor dem Spiegel liegende Buch mit leicht grünlichem Cover, die gelblich-orange Holzfassung des Spiegelrahmens, das beige-weiß marmorierte Steingesims, auf dem der Spiegel steht, sowie die gegenüberliegende Wandfläche originalgetreu und optisch korrekt auf gewohnte Weise reflektiert. Zudem stimmen die monochromen Brauntöne der Rückenansicht des Mannes und seiner Haare einschließlich der hellen Glanzlichter, ebenso wie die Hauttöne des linksseitig beleuchteten und rechtsseitig verschatteten Hals- und Ohrenansatzes farblich exakt mit der Spiegelansicht überein. Ein Irritationsmoment und Störfaktor stellt jedoch der vor dem Spiegel stehende Mann im dunkelbraunen Anzug dar. Seine für den Betrachter als Bruststück sichtbare Rückseite ist nämlich – anstelle einer Vorderansicht – ebenfalls im Spiegel zu sehen. Der Spiegel im Bild funktioniert demzufolge nicht mehr nach gängigen Gesetzen der Alltagslogik, sondern irritiert aufgrund seiner Abweichungen und erzeugt eine seltsam bizarre und ungewohnte Bildwelt.

Magrittes Bild setzt sich über mimetische Darstellungskonventionen hinweg. Im Spiegel wird eine für Spiegel physikalisch unmögliche Doppelung erzeugt: Das Ergebnis wirkt wie eine Doppelgängergestalt. Ist im Vanitas-Doppelbildnis der Burgkmairs der unverhoffte Ausblick des Spiegels auf den Tod auf der Darstellungsebene des Gemäldes inszeniert, so ist die Spiegelung als Ausblick auf das Unverhoffte in Magrittes Gemälde auf die Rezeptionsebene verlagert und wird primär dem Bildbetrachter vorgeführt. Indem dieser ebenso wie die abgebildete männliche Rückenansicht vor seiner verkehrten Spiegelung steht, wird das Bildmotiv quasi imaginär aus dem Bildraum heraus in den Realraum erweitert respektive gespiegelt. Den Maler sowie den Bildbetrachter mitgedacht, ergibt sich eine Art *mise en abyme* von Rückenansichten im und vor dem Bild.

Ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert wird schließlich auch in fotografischen Medien und Verfahrensweisen mit Spiegelungen experimentiert, und Figurendoppelungen werden medial perfektioniert inszeniert. Die funktionell selbst auf Spiegelungen beruhenden Verfahren von Fotografie und Film erweisen sich in der Perfektionierung der ununterscheidbaren Nebeneinanderstellung von Personen- respektive Figurenansichten, der Erzeugung imaginärer Räume sowie letztlich



Abb. 2 (links): Johannes Gumpp: Selbstportrait. Öl auf Leinwand, 88,5 x 89 cm, 1646. Florenz, Uffizien. © bpk / Scala – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali



Abb. 3 (rechts): Philippe de Champaigne: Kardinal Richelieu in dreifacher (verspiegelter) Sicht. Öl auf Leinwand, 58,7 x 72,8 cm, 1642. London, National Gallery

der Nivellierung des Unterschieds zwischen Original und Abbild als sehr effektvoll.

Wenngleich technisch nur bedingt als innovative künstlerische Leistung zu verstehen,[7] so ist die Fotografie des Broadway Fotostudios von Marcel Duchamp betitelt mit „Marcel Duchamp autour d'une table" (1917) ein prominentes Beispiel für die Möglichkeiten fotografischer Vervielfältigung von Figuren durch den Einsatz von Spiegeln als kompositionelles Mittel (Abb. 5). In diesem Fall bedurfte es weder einer Nachbearbeitung des Fotos durch Mehrfachbelichtung, collageartiger Zusammenfügung verschiedener Bilder oder ähnlichem. Aufgenommen ist lediglich eine durch spiegelbildliche Reflexion erreichte Vervielfältigung von Spiegelbildern. Auf der Ebene der Sichtbarkeit der analogen Fotografie kommt es zu einer annähernden Ununterscheidbarkeit von direktem fotografischen Ab- bzw. Vorbild und indirekten Spiegelbildern.

Lediglich aufgrund des Wissens über die eingesetzte Spiegelkonstruktion ist die mit dem Rücken zum Betrachter sitzende Statur Duchamps als direktes fotografisches Abbild und sind seine vier ‚Tischnachbarn' als Spiegelung desselben zu identifizieren.

In einem Künstlervideo wie „Ten" (2010) von Niklas Goldbach ist eine Unterscheidung zwischen Spiegelung und Original schließlich obsolet (Abb. 6).[8] In der gut 12-minütigen Videoarbeit „Ten" werden zehn Repräsentanten Goldbachs im stilvoll minimalistischen Ambiente eines Luxushotels gezeigt, wie sie fotografieren und fotografiert werden, arbeiten, Verhandlungen führen, Wein trinken, essen, tanzen, ausspannen und schlafen, ohne dass jedoch ein Wort gesprochen wird. Die Umgebung wirkt aufgrund der reduzierten Farbigkeit der Mise en Scène – also der farblich auf Weiß-, Schwarz-, Braun- und Beigetöne reduzierten Szenerie – artifiziell und scheint der Alltagswirklichkeit entrückt. Die in digitaler Filmbearbeitung vervielfältigten Alter Egos des Künstlers erwecken den Eindruck von Klonen und lassen Niklas Goldbach als „Multiplikation einer Person"[9] erscheinen. Allerdings stehen alle zehn titelgebenden Alter Egos Goldbachs gleichberechtigt und ununterscheidbar nebeneinander, ohne dass sich eine bildimmanente Hierarchie zwischen ‚Original' und Abbild ergäbe. „Ten" erscheint somit als ein künstlerisches Selbstbildnis im Videoformat, das in der Aufspaltung und Vervielfältigung der Künstlerpersönlichkeit eine irritierende Pluralität derselben schafft. Gleichzeitig stehen das Nebeneinander und Miteinander dieser Alter Egos in ihrer Harmonie und Perfektion aber auch einem möglichen Zweifel an den gezeigten Bildern entgegen.

In Goldbachs Videoarbeit „Ten" ist der Unterschied zwischen ‚Original' und ‚Reproduktion' – wie er bei Duchamp noch erkennbar ist – vollkommen nivelliert und hat keine Relevanz mehr. Die vervielfältigten Künstlerfiguren sind zudem durch digitale Bildbearbeitung erzeugt und damit keine direkten Resultate einer physikalisch-optischen Spiegelung mehr, wenngleich das technische Verfahren weiterhin auf derselben beruht. Das Prinzip der Spiegelung bleibt jedoch in den multiplen Erscheinungen der Künstlerpersönlichkeit erhalten.

Bei der exemplarischen Reihe der vorgestellten ‚Spiegelbilder' war der Fokus auf das Überraschungspotenzial und Irritationsmoment der spiegelbildlichen Doppelungen gerichtet. Im Falle des Burgkmaierschen Vanitas-Doppelbildnisses und Magrittes „La reproduction interdite" resultiert das Unverhoffte aus dem Verstoß gegen optisch-physikalische Gesetzmäßigkeiten und der damit einhergehenden ‚Autonomie' des Spiegelbildes. Im Falle der analogen fotografischen Abbildung Duchamps und der digitalen filmischen Arbeit Goldbachs ergibt sich das verblüffende Moment indes vielmehr gerade aus der Exaktheit und Perfektion der multiplen spiegelbildlichen Reproduktionen, wie sie in unterschiedlichen perspektivischen Ansichten zu sehen

sind. Die Fortführung der spiegelbildlichen Verdoppelung zu einer irritierenden Vervielfachung erscheint in diesem Kontext konsequent.

Sollen die bildkünstlerischen Spiegelungen nun mit literarischen und filmischen verglichen werden, sind medienspezifische Aspekte zu fokussieren. Insbesondere im traditionellen Bildraum von Gemälden und Zeichnungen, aber auch in der Visualität von Fotografie und Film tritt die Analogizität zwischen gespiegeltem Objekt und imaginärem Spiegelbild besonders deutlich hervor. Im Vergleich zur Erfahrungswirklichkeit sind Vor- und Abbild in der Tradition des sogenannten ‚Tafelbildes' bildimmanent auf zwei Dimensionen reduziert. Medienspezifisch ist somit eigentlich weniger die Differenz, sondern vielmehr die Ähnlichkeit zwischen den Subjekten oder Objekten und ihren Spiegelbildern in visuellen Darstellungen – ganz im Sinne Nelson Goodmans[10] – erklärungsbedürftig.

Vor diesem Hintergrund soll nun das Potenzial des Unverhofften von Spiegel-Begegnungen und Doppelgänger-Erscheinungen vergleichend im fiktionalen literarischen Kontext untersucht werden.

II. Hugo von Hofmannsthals „Reitergeschichte" (1899) – Doppelgänger oder Selbstbespiegelung?

Hugo von Hofmannsthals „Reitergeschichte" (1899) gilt „in der Hofmannsthal-Forschung bis heute als einer der am schwersten zugänglichen Texte" des Autors und ist Rüdiger Steinlein zufolge „geradezu als eine Art Fremdkörper innerhalb seines Werkes" einzuschätzen.[11] Diese Sonderstellung dürfte zu einem bedeutsamen Teil auf die im Zentrum der Erzählung stehende bizarre und ambivalent rezipierte Spiegel-Begegnung oder auch Doppelgänger-Erscheinung zurückzuführen sein. Es gibt Verweise auf die romantische Tradition der Doppelgänger-Motivik, Aspekte einer autoreflexiven Schreibthematik sowie psychoanalytisch motivierte Deutungsperspektiven.[12]

Hofmannsthals „Reitergeschichte" unter dem Fokus der Spiegelung zu betrachten, ist in doppelter Hinsicht sinnfällig. Spiegelungsprinzipien liegen nämlich auf zwei verschiedenen Ebenen vor. 1.) Die erste, bereits genannte Doppelgänger-Begegnung ist auf der Ebene der erzählten Geschichte, der *histoire*, angesiedelt. 2.) Das zweite Spiegelungsprinzip ist hingegen eher subtil narrativ angelegt und bezieht sich auf eine symmetrisch konzipierte Perspektivierung der Erzählung und ist damit auf der Darstellungsebene, der Ebene des *discours*, zu verorten.

Extrafiktional ist die Handlung der „Reitergeschichte" im Kontext der Deutschen Revolution von 188/49 historisch situierbar. Der im Laufe der Erzählung als Protagonist ins Zentrum tretende Wachtmeister Anton Lerch gerät auf dem Zug seiner Schwadron durch das eroberte Mailand anlässlich einer flüchtigen Begegnung mit einer mutmaßlichen früheren Geliebten ins Träumen. Seine sexuell konnotierten Wunschfantasien erzeugen „eine Säbel-im-Schlafrock-Atmosphäre",[13] die „von Behaglichkeit und angenehmer Gewalttätigkeit ohne Dienstverhältnis"[14] geprägt ist. Inspiriert von diesen Tagträumereien, begibt Lerch sich schließlich auf eine Erkundungstour durch ein Dorf, das ihm „auf verlockende Weise verdächtig (schien)".[15] Er stößt allerdings lediglich auf armselige Lebensverhältnisse, hat Begegnungen mit elenden Tieren und wird durch die bereits erwähnte Doppelgänger-Erscheinung irritiert. Im Anschluss folgt unvermittelt eine für die Eskadron erfolgreiche „Attacke".[16] Während dieser erbeutet Lerch einen edlen „Eisenschimmel".[17] Als er sich bei der folgenden Aufstellung dem Befehl „‚Handpferde auslassen!'" widersetzt, wird er vom befehlshabenden Rittmeister erschossen.[18] Die Erzählung endet nach dem Tod ihres Protagonisten mit der „unbehelligt[en]"[19] Rückkehr des Streifkommandos zur Armee.

Hofmannsthals Erzählung handelt von der Konfrontation innerer Einstellungen und Verfasstheiten mit äußeren Gegebenheiten und Ansprüchen. Die Differenzen zwischen Innen und Außen[20] werden dabei – und hierin zeigt sich die Spezifik des Textes – überwiegend aus Lerchs subjektiver Innenperspektive dargestellt.[21]

Lerchs Doppelgänger-Erlebnis stellt das zweifelsohne auffälligste bizarre Vorkommnis der Erzählung dar und dokumentiert gleichzeitig die Instabilität von Lerchs Identität.[22] Am Ende seines Erkundungsrittes heißt es:

> „Wie nun *zugleich* aus der Brust seines Pferdes ein schwerer röhrender Atem hervordrang, […] bemerkte er jenseits der Steinbrücke und beiläufig *in gleicher Entfernung* von dieser, als wie er sich selbst befand, einen Reiter des eigenen Regiments auf sich zukommen, *und zwar* einen Wachtmeister, *und zwar* auf einem Braunen *mit weißgestiefelten Vorderbeinen*. Da er nun wohl wußte, daß sich in der ganzen Schwadron kein solches Pferd befand, ausgenommen dasjenige, auf welchem er selbst in diesem Augenblicke saß, er das Gesicht des anderen Reiters aber immer noch nicht erkennen konnte, so trieb er ungeduldig sein Pferd sogar mit den Sporen zu einem sehr lebhaften Trab an, worauf auch der andere sein Tempo *ganz im gleichen Maße* verbesserte, so daß nun nur mehr ein Steinwurf sie trennte, und nun, indem die beiden Pferde, jedes von seiner Seite her, *im gleichen Augenblick*, jedes *mit dem gleichen, weißgestiefelten Vorderfuß* die Brücke betraten, der Wachtmeister mit stierem Blick in der Erscheinung sich selber erkennend, wie sinnlos sein Pferd zurückriß und die rechte Hand mit ausgespreizten Fingern gegen das Wesen vorstreckte, worauf die Gestalt, *gleichfalls* parierend und die Rechte erhebend, plötzlich nicht da war […]."[23]

So detailliert und eindringlich Lerch die seltsame Doppelgänger-Erscheinung wahrnimmt, so schnell verschwindet diese genau in dem Moment, da er die zu ihm stoßenden Kameraden registriert, welche die Normalität der Situation durch ihre Unbefangenheit beglaubigen.

Aufgrund von Lerchs Tagträumereien kann die Reitergestalt als imaginierte Projektion oder auch als ein externalisiertes Traumbild verstanden werden. So werden die ungehemmten „Träumereien des Wachtmeisters" etwa explizit als „der Splitter im Fleisch" bezeichnet, „um den herum alles von Wünschen und Begierden schwärte."[24] Ferner wird Lerchs Figurenperspektive in klassischer Weise destabilisiert, indem es heißt: „so aufgeregt war seine Einbildung".[25] Mary Gilbert nimmt gar einen „bildhaft gemachte[n] Seelenzustand oder [eine] symbolhaft gewordene Wirklichkeit" an.[26] Werner Zimmermann spricht zudem von einer „Traumwelt des Irrealen, die aber für den Wachtmeister […] geradezu empirische Realität besitzt."[27] Gotthard Wunberg hat die „Reitergeschichte" pathologisch gedeutet und im Kontext der Schizophrenie verortet.[28]

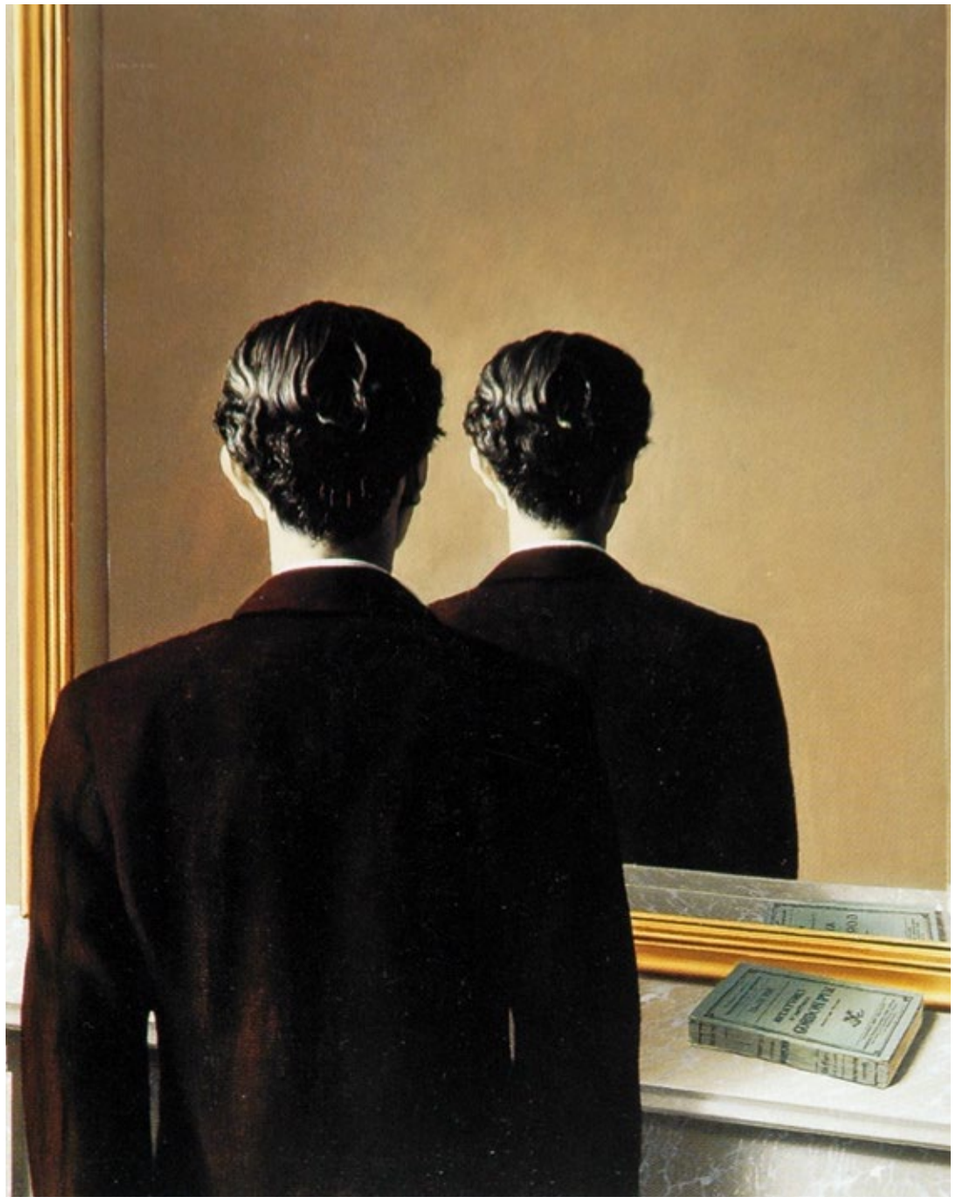


Abb. 4 (links): René Magritte: La reproduction interdite. Öl auf Leinwand, 79 x 65,5 cm, 1937. Rotterdam, Museum Boymans – van Beuningen

Abb. 5 (rechts): Marcel Duchamp: Marcel Duchamp autour d'une table. Silbergelatine-Print, 9 x 14 cm, 1917. Philadelphia, Museum of Art – Succession Marcel Duchamp. © bpk | CNAC-MNAM



Versteht man die Erscheinung indes nicht sogleich und ausschließlich als nur imaginiertes Trugbild von Lerchs überreizter Fantasie, sondern nimmt „die Gestalt" wörtlich, so handelt es sich um eine ebenso überraschende wie furchterregende und albtraumtypische Begebenheit. Die Konfrontation mit einem abgespaltenen Selbst stellt eine existenzielle Erfahrung dar. Genau genommen kann allerdings nur von einer synchron agierenden, ‚symmetrischen', nicht aber von einer ‚spiegelbildlichen Selbstbegegnung' gesprochen werden. Obschon nämlich die Reitererscheinung Lerch auf seinem Pferd äußerlich sowie in den Bewegungen gleicht, ist diese nicht konsequent gespiegelt. Deutlich wird dieser Umstand, wenn der Wachtmeister die „rechte Hand" abwehrend „vorstreckt[ ]", „worauf die Gestalt, gleichfalls [...] die Rechte erhebend" reagiert.[29]

Françoise Meltzer liest Hofmannsthals Erzählung vor der Folie von Sigmund Freuds Aufsatz „Das Unheimliche" als „a discussion of the Double".[30] Dem Titel ihres Beitrags „Reiter-(Writer-Reader)Geschichte" (1985) entsprechend nimmt sie – ausgehend von dem Moment der Spiegelung – eine enge Verbindung zwischen dem Schreibprozess des Autors und dem Leseprozess des Rezipienten an.[31] Diese Lesart leitet zum zweiten, subtilen Spiegelungsprinzip des Textes über.

Aufgrund einer erzählerischen Zoom-Bewegung – aus der distanzierten Sicht auf das Geschehen aus Lerchs Perspektive und wieder zurück – ist Hofmannsthals „Reitergeschichte" nämlich in auffälliger Weise symmetrisch konzipiert und erscheint dadurch formal und inhaltlich gerundet.[32] In Analogie zur filmischen Optik und Blickführung gesprochen, wird die „Reitergeschichte" quasi im Zoomverfahren präsentiert. Die Veränderungen der Brennweite beim Zoom im Kameraobjektiv mögen dabei mit den Verzerrungen vergleichbar sein, die sich durch die Subjektivität von Lerchs Perspektive ergeben. Das Kriegsgeschehen wird zuerst aus einer relativ weiten Entfernung gezeigt, ohne dass Lerchs Figurenperspektive relevant erscheint. Danach erfolgt bis zur Detailaufnahme ein Heranzoomen an den Protagonisten, dessen Erleben bis hin zu seinem mikroskopisch analysierenden Blick auf Ungeziefer am Straßenrand fokussiert wird.[33] Der *zoom-out* beginnt langsam nach dem Ende des Gefechts und mündet nach Lerchs Exekution in die Totale respektive in einen distanzierten Überblick auf das Geschehen.[34] Mit Lerchs Tod erlischt seine Figurenperspektive und wird erzähllogisch eine neue Wahrnehmungsinstanz notwendig.[35] Die durch die umfassende erzählerische Zoom-Bewegung erzeugte Symmetrie und Rundung der Geschichte kann schließlich in Analogie zur Spiegelbegegnung Lerchs gesetzt und als eine Form der narrativen Spiegelung im Hinblick auf die Erzählperspektive verstanden werden. Die Spiegelungsthematik ist somit zweifach im Text implementiert.



Abb. 6: Niklas Goldbach: Ten. Videostill – Video, 12:10 min, 2010 (vgl. http://www.niklasgoldbach.de/_VIDEO/ten_excerpts.mov). © Niklas Goldbach

III. Zerstörung des inneren Spiegelbildes
Zum Final Twist in David Finchers Thriller „Fight Club" (USA/D 1999)

David Finchers Thriller „Fight Club" (USA/D 1999) unter der Perspektive von Spiegelung und Doppelgängermotivik zu betrachten, ist durch die kinematografisch effektvoll inszenierte Schizophrenie des Protagonisten zu begründen.[36] Im Unterschied zu den bisher analysierten bildkünstlerischen Arbeiten sowie dem literarischen Beispiel tritt der Doppelgänger jedoch weder überraschend in Erscheinung, noch erschreckt er durch eine besondere Ähnlichkeit. Im Gegenteil: In „Fight Club" wird die Persönlichkeitsspaltung des Protagonisten, gespielt von Edward Norton, vielmehr perfekt verdeckt durch eine scheinbar einfache Abgrenzung und Unterscheidbarkeit von seinem, als solches vorerst nicht erkennbarem Alter Ego.

Der an Schlaflosigkeit leidende und bis zum Filmende namenlos bleibende Protagonist arbeitet für einen großen US-amerikanischen Autokonzern als Rückrufkoordinator. Allein lebend, führt er ein unauffälliges gutbürgerliches und konsumorientiertes, doch sinnentleertes Alltagsleben. Um die ihn quälende Schlaflosigkeit und emotionale Leere zu überwinden, besucht er als Simulant Selbsthilfegruppen chronisch Erkrankter oder auch Todkranker – etwa zu Hodenkrebs, Leukämie oder Parasitenbefall. Sein Leben verändert sich, als er Tyler Durden, gespielt von Brad Pit, auf einer Dienstreise begegnet und kurz darauf seine Eigentumswohnung durch eine Explosion komplett zerstört wird. Fortan lebt er bei Tyler in dem von ihm besetzten, verwahrlosten und abrissbereiten Haus. Selbsthilfegruppen besucht er keine mehr. Stattdessen schlägt er sich regelmäßig brutal mit Tyler. Gemeinsam gründen sie schließlich den ‚Fight Club', in dem Männer einander blutige Kämpfe liefern und damit glücklich sind. Aus dem smarten Büroangestellten wird ein unangepasster Outlaw. Nach einer Erpressung seines Chefs bezieht er sein Gehalt fortan für sein Schweigen über das korrupte, Menschenleben verachtende Vorgehen des Konzerns. Tyler gründet unterdessen eine paramilitärische Organisation, die terroristische Unternehmungen ausführt, welche anarchistisch gegen die Konsumgesellschaft gerichtet sind und mitunter auch Menschenleben kosten. Als der Protagonist davon erfährt, will er seinen Partner stoppen. Dieser ist jedoch mittlerweile verschwunden. Quer durch die USA jettend versucht er daraufhin fieberhaft, Tyler zu finden. Dieser ist aber stets schon vor ihm dort gewesen. Schließlich muss er entdecken, dass Tyler Durden „niemand anders als er selbst" ist: „die andere Seite des Spiegels, das Verdrängte, der imaginäre Spielkamerad",[37] wie Frank Schnelle konstatiert hat.

Das Moment des Unverhofften liegt dementsprechend gerade nicht im Auftauchen des Doppelgängers, sondern vielmehr im späten Erkennen dieser abgespaltenen anderen Hälfte eines unkontrolliert agierenden Alter Ego und der daraufhin folgenden Auslöschung desselben im Final Countdown. Schwer verletzt überlebt der verantwortungsvolle Teil Tylers, derweil der anarchistische, durch den Kopf geschossen, stirbt und – wie in der anschließenden Totale zu sehen ist – verschwindet.

Das in Finchers „Fight Club" inszenierte Spiegelungsprinzip ist ein primär innerpsychisches und steht in der Tradition von Robert Louis Stevensons Novelle „Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde" (1886, dt.: „Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde") sowie deren umfangreichen filmischen Adaptionen.[38] Ebenso liegen Analogien zu David Lynchs „Lost Highway" (USA/F 1997)[39] oder auch Ingmar Bergmans „Persona" (S 1966) vor. Finchers narrativer Clue besteht indes darin, dass die filmische Handlung der ersten ein drei viertel Stunden an die Wahrnehmungsperspektive Tyler Durdens gebunden ist und – annähernd ungebrochen – seine subjektiv verzerrte Figurensicht präsentiert. „Fight Club" spielt somit, wie dies für filmische Final-twist-Strukturen[40] typisch ist, mit Strategien unzuverlässigen Erzählens.[41]

Das unerwartete Zusammenfallen der beiden Figuren erzwingt eine grundlegende Umdeutung des zuvor präsentierten Geschehens. Die Auflösung – oder auch Dekonstruktion – dieser an sich erzähllogisch stringent entwickelten Figurenperspektive vermittelt allerdings keine überzeugendere Sicht auf die filmische Diegese.[42] In Flashbacks werden vielmehr skurrile neue Motivierungen erzeugt. Statt des Kampfes zwischen zwei Freunden liegt eine Selbstverletzung vor. Das freundschaftliche Gespräch und Biertrinken nach dem Kampf erweist sich als Selbstgespräch in der Tristesse einer nächtlich einsamen Stadtlandschaft (Abb. 7). Tylers brutale Verbrennung und Brandmarkung, die er dem Protagonisten zufügt, damit dieser bewusst Schmerz zu fühlen lerne, wird als planvolle Selbstverletzung verstehbar. Das Wiederfinden Tylers auf der Reise im eigenen Hotelzimmer markiert schließlich den Beginn seines innerpsychischen Erkenntnisprozesses. Fortan wechselt die Perspektivierung des Geschehens in mitunter kurzen zeitlichen Abständen. Das Geschehen wird mal aus der subjektiv verzerrten Figurensicht des Protagonisten und mal aus einer objektiven Perspektive gezeigt – mitunter gar beglaubigt durch Überwachungskameras.

Wenngleich der Final Twist von „Fight Club" perfekt erscheint und bei der ersten Sichtung des Films in der Regel stets funktionieren dürfte, so offenbart eine eingehende Analyse des filmischen Materials, in welch verblüffendem Ausmaß Hinweise auf die Enttarnung der Vorspiegelung falscher Tatsachen von Beginn in die Filmerzählung implementiert sind.

Bereits in den ersten Minuten der Filmhandlung hinterfragt der Protagonist den Realitätsstatus seiner durch Übermüdung strapazierten Wahrnehmung im Voice-over: *„With insomnia nothing is real. Everything is far away. Everything is a copy of a copy of a copy …"* (0:03,48–58) Wenn der Ich-Erzähler – bezeichnenderweise während des Kopierens – über sein Unwirklichkeitsgefühl aufgrund seiner Schlaflosigkeit reflektiert, so ist dies implizit als metareflexiver Hinweis auf seine Persönlichkeitsspaltung zu verstehen. Er erlebt sich träumend als entfremdet und erscheint sich selbst so fern, dass er unfähig ist, sich respektive seine verdrängten Charakterfacetten und Wünsche zu erkennen.

Eine besondere Relevanz erhält dieser Off-Kommentar ferner aufgrund des Umstandes, dass bezeichnenderweise genau in dieser Szene Tyler Durden das erste Mal in vermutlich nur einem einzelnen, nahezu unsichtbaren Frame als sogenanntes ‚Subliminalbild', das der bewussten Wahrnehmung entzogen ist, eingeblendet ist.[43] Entsprechend dem Voice-over wäre diese erste Erscheinung Tylers bereits als subliminales Alter Ego fiktionsimmanent als nicht ‚real' zu interpretieren. Der Outlaw Tyler Durden könnte somit bereits von seinem ersten Erscheinen an als eine Art ‚Kopie', als eine Doppelgänger-Figuration, als abgespaltener subliminaler Teil des angepassten Büroangestellten Tyler Durden verstanden werden.





Abb. 7 a) u. b): Screenshots aus "Fight Club" (USA/D 1999; R.: David Fincher) – Vom Protagonisten imaginiertes gemeinsames Biertrinken mit Tyler (0:34,34) versus einsames Biertrinken (1:29,28)





Abb. 8 a) u. b): Screenshots aus "Fight Club" (USA/D 1999; R.: David Fincher) – Unvermitteltes Subliminalbild Tyler Durdens während einer Sitzung der Hodenkrebs-Selbsthilfegruppe (0:07,14)

Diese Interpretation wird durch drei weitere Standbilder Tylers gestützt, die in ebenfalls signifikanten Kontexten für nur einen Sekundenbruchteil eingeblendet sind und als visuelle Störelemente fungieren, wenngleich sie allerdings lediglich in einer digitalen Filmsichtung analysierbar sind (Abb. 8). Die Subliminalbilder, die jeweils der subjektiven Sichtweise des Protagonisten zuzuordnen sind, bereiten diese interne Fokalisierung – also die verzerrte Wahrnehmungsperspektive, in der die Filmhandlung größtenteils präsentiert wird – somit in gewisser Weise vor und stellen gleichzeitig ein Pendant oder auch Korrektiv zu dieser dar.

Quasi als Gipfel der Ironie erläutert das Voice-over soufflierend gar den ‚wahren' Sachverhalt:

Voice-over: *Sometimes Tyler spoke for me.*
Tyler Durden: He fell down some stairs.
Protagonist: I fell down some stairs. (0:44,40–50)[44]

Sämtliche interpretatorischen Hinweise und Vorausdeutungen sind indes entweder gänzlich unauffällig in die Handlung eingebettet oder von dieser motiviert. Aus diesem Grund ist es schließlich doch nicht überraschend, dass die imaginäre Projektion von Tyler Durdens Alter Ego respektive die Abspaltung oder auch Doppelung seiner Persönlichkeit für den Kinozuschauer nicht früher erkennbar wird. Im Gegenzug wirkt der hinausgezögerte Final Twist der Entlarvung Tyler Durdens als Spiegelung oder auch als nur imaginiertes Alter Ego des Ich-Erzählers für den Kinozuschauer schließlich umso irritierender und unverhoffter.

Resümee: Spiegelformationen des Unverhofften

Die Spannbreite der betrachteten Spiegelungen in bildender Kunst, Literatur und Film reicht von getreuen und allegorisch gestalteten Abbildern über Vervielfältigungen und verselbstständigte Zerrbilder hin zu Doppelgänger-Erscheinungen und innerpsychisch krankhaft gespiegelten Bildern.

Überraschend in ihrer Perfektion sind die Spiegelungen in der Fotografie Duchamps und Goldbachs Videoarbeit „Ten" gestaltet. Die Vervielfältigung des scheinbar ‚Wirklichen' evoziert den Effekt einer bizarr anmutenden Irrealität. Spiegelbilder als Zerrbilder demonstrieren dem ‚Original' gegenüber hingegen eine gewisse Autonomie und stellen dadurch – wie im Falle von Magrittes „La reproduction interdite" und Furtenagels Vanitas-Bildnis des Ehepaars Burgkmair – etablierte Wahrnehmungserfahrungen infrage. In Hofmannsthals „Reitergeschichte" und Finchers „Fight Club" wirken die Spiegelungen zwar einerseits immer noch konkret: Sie repräsentieren Doppelgänger oder abgespaltene, autonom agierende Figuren(anteile). Andererseits sind diese Doppelungen von Figuren, Persönlichkeiten und Bewusstseinszuständen aber auch als wahnhafte externalisierte Spiegelungen zu interpretieren.

Die vorgestellten bildkünstlerischen Spiegelungen führen die Instabilität von Identität und ‚Wirklichkeit' visuell vor. Die literarischen und filmischen Spiegelungen hingegen gehen von subjektiven Innensichten aus, präsentieren individuelle Wahrnehmungsperspektiven – erzähltheoretisch ist von einer internen Fokalisierung zu sprechen – und sind damit eng an die Frage der Perspektivierung des dargestellten Geschehens gebunden. Strategien erzählerischer Unzuverlässigkeit werden in diesen Kontexten genutzt, um Unsichtbares sichtbar zu machen.

Insgesamt präsentieren alle Spiegelungen – seien es perfekte Reproduktionen und Vervielfältigungen oder zerrbildliche Gegenüberstellungen – Selbstbegegnungen und überraschende Konfrontationen mit dem entfremdeten Eigenen, und zwar mal als visualisierte Ansichten, mal als illusionäre Aussichten auf das Unverhoffte.

Reflections as Illusionary Prospects of the Unexpected in Visual Arts, Literature, and Film
From Furtenagel's vanitas symbolism to Hofmannsthal's "Reitergeschichte" (1899) and Fincher's "Fight Club" (USA/D 1999)

Reflections are easily explained optically and physically as the reverberation of light rays. But at the same time reflections frequently constitute surprising and irritating phenomena of perception. Mirrors and reflections are invested with a tradition of art and cultural history of more than two millennia. Representations of reflections in the arts are thematically motivated as well as structurally orchestrated. Reflections of an unusual manner in visual arts, literature, and film may also open surprising illusionary prospects onto the unexpected. This is demonstrated exemplarily for instance by Lucas Furtenagel's vanitas double portrait of the married couple Burgkmair (1529), by means of the apparently autonomous mirror image in René Magritte's "La reproduction interdite" (1937/39), the disconcerting multiplication of the artist's personality in Niklas Goldbach's video piece "Ten" (2010), the bizarre doppelganger acting as a mirror-image of the protagonist in Hugo von Hofmannsthal's "Reitergeschichte" (1899), and the enactment and discovery of schizophrenia by genuinely cinematic principles of reflection in David Fincher's thriller "Fight Club" (USA/D 1999).

Literatur

Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik. Hrsg. von Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier u. Timo Skrandies. Bielefeld: Transcript 2009.
Abels, Joscijka Gabriele: Wahr-nehmung und Sinn-gebung. Theoretischer Diskurs und Gang durch die Spiegel. In: Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Hrsg. von Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl 1990. S. 51–80.
Alt, Peter-André: Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit. München: Beck 2002.
David Fincher. Hrsg. von Frank Schnelle. Berlin: Bertz 2002.
Desalm, Brigitte: Extreme Mittel, elegante Beiläufigkeit: „Fight Club" (1999). In: David Fincher. S. 173–194.
Exner, Richard: Ordnung und Chaos in Hugo von Hofmannsthals *Reitergeschichte*. Strukturelle und semiotische Möglichkeiten der Interpretation. In: Im Dialog mit der Moderne. S. 46–59.
Freud, Sigmund: Das Unheimliche [1919]. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. IV: Psychologische Schriften. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer 2000. S. 241–274.
Gilbert, Mary E.: Hugo von Hofmannsthals ‚Reitergeschichte'. Versuch einer Interpretation. In: Der Deutschunterricht 8 (1956) H. 3: Die Deutsche Novelle des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Robert Ulshöfer. S. 101–112.
Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung [amerik.: Ways of Worldmaking (1978)]. Übers. von Max Looser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
Haele, Ulrike: Niklas Goldbach. Multiple Personen, multiple Architektur. In: Kunstforum International (2010) H. 204. S. 156–163.
Hartlaub, G[ustav] F[riedrich]: Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München: R. Piper & Co. 1951.
Heidemann, Gudrun: Narrative Duplikate – Dostoevskijsche Schein- und Seinskämpfe in Finchers *Fight Club*. In: Erzählen im Film. S. 85–103.
Hofmannsthal, Hugo von: Reitergeschichte [1899]. In: Ders.: Werke in zehn Bdn. Bd. 8: Erzählungen. Reisen. Hrsg. von Lorenz Jäger. Frankfurt a. M.: Fischer 1999. S. 42–52.
Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag. Hrsg. von Roland Jost u. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. M.: Athenäum 1986.
Kacunko, Slavko: Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes. München: Fink 2010.
Kreuzer, Stefanie: Traum und Erzählung in Literatur, Film und Kunst. München: Fink 2014.
Kreuzer, Stefanie: Traumhaftes Erzählen in Literatur, Film und bildender Kunst. Hannoveraner Habil. 2011.
Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin: De Gruyter 2011.
Meltzer, Françoise: Reiter-(Writer-Reader)Geschichte. In: Monatshefte 77 (1985) H. 1. S. 39–46.
Schmidt, Gunnar: Visualisierungen des Ereignisses. Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand. Bielefeld: Transcript 2008.
Schmidt, Gunnar: Zeit des Ereignisses – Zeit der Geschichte. In: ephemer – temporär – provisorisch. Aspekte von Zeit und Zeitlichkeit in Medien, Kunst und Design. Hrsg. von Immanuel Chi, Susanne Düchting u. Jens Schröter. Essen: Klartext 2002. S. 175–196.
Schnelle, Frank: Bewahrer und Zerstörer – David Fincher und sein Kino der Tricks, Täuschungen und Doppelstrategien. In: David Fincher. S. 17–60.
Steinlein, Rüdiger: Hugo von Hofmannsthals Reitergeschichte. Versuch einer struktural-psychoanalytischen Lektüre. In: Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung. Hrsg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Darmstadt: WBG 2007. S. 17–40.
Stern, Martin: Die verschwiegene Hälfte von Hofmannsthals *Reitergeschichte*. In: Im Dialog mit der Moderne. S. 41–45.
Tarot, Rolf: Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur. Tübingen: Niemeyer 1970.
Thiemann, Andreas: Vorspann – Into the Mind of the Psychopath. In: David Fincher. S. 7–16.
Wunberg, Gotthard: Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur. Mit einer umfassenden Bibliographie zur Sekundärliteratur. Stuttgart: Kohlhammer 1965.
Zimmermann, Werner: Hugo von Hofmannsthal: Reitergeschichte (1898). In: Ders.: Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts. Interpretationen für Lehrende und Lernende. Bd. 1. Neuf., 8. Aufl. Düsseldorf: Schwann 1989. S. 86–99.

Film- und Homepage-Angaben

Fight Club (USA/D 1999). Regie: David Fincher. Drehbuch: Chuck Palahniuk (Romanvorlage); Jim Uhls (filmische Adaption). Kamera: Jeff Cronenweth. Schnitt: Jim Haygood. Musik: The Dust Brothers. Darsteller: Edward Norton (Ich-Erzähler), Brad Pitt (Tyler Durden), Helena Bonham Carter (Marla Singer) u. Meat Loaf (Robert ‚Bob' Paulson). Laufzeit: (PAL/DVD: Special Edition, 2 DVDs – Kinowelt Home Entertainment, 2007) 134 Min.
Niklas Goldbachs Homepage: http://www.niklasgoldbach.de

[1] Freud 2000, S. 270.
[2] Freud führt das „Unheimliche" „auf das Altbekannte, Längstvertraute zurück[…]" und leitet „[d]as deutsche Wort ‚unheimlich'" etymologisch als „Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut" ab (Freud 2000. S. 244). Wenn Freud nachfolgend argumentiert: „Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn *verdrängte* infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden oder wenn *überwundene* primitive Überzeugungen wieder bestätigt erscheinen" (Freud 2000. S. 271), so leitet er das Unheimliche von dem fremd gewordenen Eigenen ab.
[3] Slavko Kacunko hat einen kunstgeschichtlichen Überblick der Spiegeldarstellungen von der Antike, über das Mittelalter, die frühe Neuzeit bis hin ins 19., 20. und 21. Jahrhundert entfaltet. Vgl. Kacunko 2010.
[4] Vgl. Hartlaub 1951.
[5] Hartlaub 1951. S. 156; vgl. auch Abb. 156.
[6] Zu ähnlichen Bildbeispielen vgl. Abels 1990. S. 72–74. Vgl. auch Kacunko 2010. S. 258–260.
[7] Gunnar Schmidt hat etwa die Tradition von Spiegeln im Kontext der Mediengeschichte aufgezeigt und in diesem Kontext darauf verwiesen, dass Multifotografien ursprünglich bei der Skulpturenherstellung Verwendung fanden. Vgl. Gunnar 2002. Vgl. auch Schmidts Ausführungen zur Multifotografie: Schmidt 2008. S. 123–125.
[8] Von Goldbach wären auch andere Videoarbeiten anzuführen, etwa „Plot" (2010), „Habitat C3B" (2008) oder die Video-Triptychen „HUB" (2009), „Empire" (2008) und „Intruders" (2007). Vgl. die Homepage http://www.niklasgoldbach.de/_WORKS/works.html.
[9] Haele 2010. S. 156.
[10] Goodman problematisiert das Kriterium der Ähnlichkeit, indem er Ähnlichkeit als relative Kategorie versteht. Vgl. Goodman 1990. S. 40, 95–97, 158 f.
[11] Steinlein 2007. S. 17.
[12] Zur differenzierteren Analyse von Hofmannsthals „Reitergeschichte", verstanden als mögliche unmarkierte Traumdarstellung vgl. Kreuzer: 2011. S. 434–458. Publiziert wird die Habilschrift unter leicht verändertem Titel: Vgl. Kreuzer 2014.
[13] Exner 1986. S. 54.
[14] Hofmannsthal 1999. S. 45.
[15] Hofmannsthal 1999. S. 46.
[16] Hofmannsthal 1999. S. 49.
[17] Hofmannsthal 1999. S. 50.
[18] Hofmannsthal 1999. S. 51.
[19] Hofmannsthal 1999. S. 52.
[20] Zu dem Verhältnis von „*äußere[r]* Handlung" und „*inneren* Ereignissen" vgl. auch Exner:1986. S. 48.
[21] Vgl. auch Stern 1986. S. 41–44.
[22] Gotthard Wunberg bezeichnet dieses „höchst eigenartige [ ] Erlebnis" als „im Grunde genommen einzige irreale Begebenheit der ganzen Geschichte" (Wunberg 1965. S. 62.).
[23] Hofmannsthal 1999. S. 48 f. (Hervorh. S. K.).
[24] Hofmannsthal 1999. S. 46.
[25] Hofmannsthal 1999. S. 46. Auch Peter-André Alt spricht von einem „somnambulen Vorstellungszauber[ ]" Lerchs, den er allerdings nicht als „gewohnheitsmäßige[n] Träumer" versteht. (Alt 2002. S. 342.)
[26] Gilbert 1956. S. 108.
[27] Zimmermann 1989. S. 93.
[28] Ergebnis von Wunbergs Analyse ist schließlich, dass Lerch sterben muss, „weil er seine Ich-Spaltung nicht akzeptiert." (Wunberg 1965. S. 67.)
[29] Hofmannsthal 1999. S. 49. Zur Differenzierung zwischen „Spiegelbild" und „Doppelgänger" vgl. Wunberg 1965. S. 62 f. Rolf Tarot legitimiert die „nicht ganz konsequent wie in einem Spiegel durchgeführte (S. 347) Annäherung zwischen Lerch und seinem Doppelgänger, indem er der Begegnung gerade aufgrund der Irregularität einen „Realitätscharakter" zuspricht. (Tarot 1970. S. 348.)
[30] Vgl. Meltzer 1985. S. 41.
[31] Vgl. Meltzer 1985. S. 45.
[32] Martin Stern hat die „Reitergeschichte" ebenfalls als „komponierter und konstruierter als die meisten anderen" Texte Hofmannsthals charakterisiert und allgemein auf die „rhythmisch[e]" Verschränkung und strenge Aufeinander-Bezogenheit von „[i]nnen und außen, Seelenzuständen und gezeigte[r] Umwelt" (S. 41) verwiesen. Allerdings spricht er der Novelle aufgrund des „Gegensätzlichen" „die ‚rundere' Form des Märchens" ab. (Stern 1986. S. 42.)
[33] „[Lerch] fühlte aber in der Gangart seines Pferdes eine so unbeschreibliche Schwere, ein solches Nichtvorwärtskommen, daß sich an seinem Blick jeder Fußbreit der Mauer rechts und links, ja jeder von den dort sitzenden Tausendfüßen und Asseln mühselig vorbeischob, und ihm war, als hätte er eine unmeßbare Zeit mit dem Durchreiten des widerwärtigen Dorfes verbracht." (Hofmannsthal 1999. S. 48.)
[34] Dass sich die Perspektivierung des Geschehens am Textende von Lerchs Wahrnehmungsperspektive entfernt, wird deutlich, wenn Gefühlsregungen beschrieben werden, die sich seinem Bewusstsein entziehen. So stellt etwa kurz vor seiner Exekution der in ihm aufsteigende „bestialische[ ] Zorn" „aus einer ihm selbst völlig unbekannten Tiefe seines Innern" eine Zusatzinformation dar, die eine nullfokalisierte Erzählinstanz voraussetzt. (Hofmannsthal 1999. S. 51.)
[35] Als einzige Ausnahme wäre eine ungebrochene und durchgängige Innensicht erzähllogisch nur im Rahmen einer umfassenden Traumlogik plausibel, wenn die Erzählung im Ganzen als eine unmarkierte, quasi „autonome" Traumdarstellung interpretiert würde. Vgl. Kreuzer 2011.
[36] Brigitte Desalm hat, bezogen auf die Trickanimation des Vorspanns, herausgestellt, dass die Filmerzählung dort beginne, „wo immer alles anfängt, im Kopf". (Desalm 2002. S. 173)
[37] Schnelle 2002. S. 29.
[38] Die filmischen Adaptionen beginnen im Jahr 1908 und reichen von Filmen Friedrich Murnaus („Der Januskopf", D 1920) und Rouben Mamoulians (1931) bis hin zu Anspielungen in Steven Sommers „Van Helsing" (USA/Tschechien 2004). Andreas Thiemann interpretiert bereits die Einblendung der Credits im Vorspann des Films, welche „in bester Tyler-Durden-Manier ein einzelnes Bild lang als ihr eigenes Negativ" erscheinen „als elegant eingefügten, unterschwelligen Hinweis auf das Jekyll-und-Hyde-Motiv des Films". (Thiemann 2002. S. 15 f.)
[39] Frank Schnelle hat etwa konstatiert: „[…] und mit „Fight Club" drehte er [David Fincher] schließlich einen Film, der ein wunderbares Doppelprogramm mit Lynchs „Lost Highway" (1996) ergäbe. Beide zeichnen Krankheitsbilder und unternehmen das Wagnis, die Grenze zwischen äußerer Realität und innerer Sicht auf die Dinge aufzuheben. […] In „Fight Club" spaltet sich der ‚Held' in Jekyll und Hyde und erschafft sich in seiner Vorstellung einen Mitstreiter […]." (Schnelle 2002. S. 46.)
[40] Markus Kuhn führt Finchers Film gar idealtypisch für die *Final-twist*-Struktur an: „Filme mit einer sogenannten *Final-twist*-Struktur, in denen eine *Offenbarungssequenz* gegen Ende die nachweisbare Täuschung des Zuschauers entschlüsselt und eine unerwartete neue Lesart der zuvor gezeigten Ereignisse liefert, spiegeln oft in den Bereich der vorgetäuschten Fokalisierung wie auch die erwähnten Beispiele, in denen schizophrene Wahrnehmungen als mentale Metalepsen inszeniert werden („A beautiful mind", „Fight Club", „Secret Window")." (Kuhn 2011. S. 167.)
[41] Vgl. Erzählen im Film 2009.
[42] Als ‚Diegese' wird erzähltheoretisch die ‚erzählte Welt' bezeichnet.
[43] Schnelle hat im Hinblick auf die „*Subliminal Images*" in „Fight Club" die Legendenbildung zur unterbewussten Rezeption dieser Bilder im Rahmen einer nie veröffentlichten wissenschaftlichen Studie herausgestellt. Vgl. Schnelle 2002. S. 54–56. Gudrun Heidemann geht von „subliminalen Einblendungswiederholungen des zweiten Ichs" aus: Heidemann 2009. S. 89, vgl. S. 88.
[44] Schnelle verweist auf ähnliche Sätze: „Und was erzählt uns Edward Norton im Off, ohne dass wir es zu hören verständen? […] ‚Tylers Worte kamen aus meinem Mund.' Später fragt er: ‚Ist Tyler mein Albtraum? Oder bin ich seiner?'" (Schnelle 2002. S. 31.)