

Die Blindheit des Narziss

Zum Ursprung der Zeichnung bei Alberti, Cigoli und Derrida

VON

CLAUDIA BLÜMLE

Zu den prominenten Beispielen, die Jacques Derrida für seine Ausstellung *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen* im Louvre ausgewählt hat, gehört die Zeichnung *Narziss*¹ von Lodovico Cardi (*1559 in Cigoli; †1613 in Rom), genannt Le Cigoli (Abb. 1).² Die Figur des Narziss beansprucht in seiner Größe fast das ganze Format der Zeichnung und schmiegt sich an das horizontale Ufer an, damit er die eigene Schönheit in der spiegelnden Wasseroberfläche betrachten kann. Aus dem Vergleich mit einem Detail aus dem Gemälde *Narziss mit zwei Nymphen und Echo* von Nicolas Poussin aus dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts, das heute in der Dresdner Gemäldegalerie ausgestellt ist (Abb. 2), wird ersichtlich, dass Cigolis Narziss sich nicht mit dem

1 In *Mythology of Art* ist eine Großzahl an bildender Kunst aufgelistet, die sich dem Narzissmythos nähert. Jane Davidson Reid, unter Mitarbeit von Chris Rohmann: *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, vol. 2, New York/Oxford 1993, S. 692-702.

2 Vgl. zu Cigoli Miles Chappel, »On some drawings by Cigoli«, in: *Master drawings* 27 (1989,3), S. 195-214; Marco Chiarini (Hg.), *Lodovico Cigoli. 1559 - 1613*, Fiesole 1992; Miles Chappell (Hg.), *Disegni di Lodovico Cigoli. (1559 - 1613)*, Firenze 1992; ders., »Proposals for drawings associated with Cigoli«, in: *Paragone/Arte*, 58 (2007), S. 93-96.

ganzen Körper über das Ufer hinauslehnt und über das Gewässer gebeugt dem Spiegelbild nähert (Abb. 1). Stattdessen stützt er sich mit dem gestreckten rechten Arm auf und befindet sich auf diese Weise mit seinem zur Schau gestellten Körper in einer distanzierten Lage. Lediglich den Kopf neigt er zur Seite, um die Spiegelungen sehen zu können. Dem Mythos gemäß³ ist links im Hintergrund Amor zu erkennen, der im Begriff ist, seinen Bogen mit dem Liebespfeil für den Abschuss zu spannen, und rechts im Hintergrund eilt Echo dem Narziss nach oder sitzt auf einem Stein.⁴ Auf der Rückseite des Blattes wurde Echo ebenfalls in ihrer Verfolgung dargestellt, wobei sie mit der linken Hand verstärkt haptisch nach dem von ihr begehrten Narziss greifen will (Abb. 3). Während Amor und Echo als schwacher Abglanz in wenigen Strichen angedeutet wurden, taucht der mit Kreide und Feder modellierte Narziss in einem Spiel von Licht und Schatten auf, wobei der Kontrast auf der Rückseite des Blattes dramatischer inszeniert ist, wie die Schlag Schatten zeigen (Abb. 1 und 3). Dadurch, dass Narziss die Protagonisten der Geschichte – Amor und Echo – nicht wahrnehmen kann, da diese sich im Hintergrund des Bildes und somit hinter seinem Rücken befinden, wird seine narzisstische Versunkenheit vor seinem Spiegelbild betont.

Cigoli war ein Zeitgenosse von Michelangelo Caravaggio, dessen Narziss aus der Zeit von 1598-99 aufgrund seiner kreisförmigen Komposition von Maren Welsch verglichen wurde:

Hier findet sich wiederum im Ansatz der geschlossene Kreis, der so auffällig für die Figurenerfindung des Caravaggio ist, doch ist die Beziehung zwischen Cigolis Narziss und seinem Spiegelbild viel lockerer. Sicher ist es aus perspektivischer Sicht vom Betrachter aus richtig, die Verbindung zwischen dem rechten Arm und dessen Spiegelung durch die Uferböschung zu unterbrechen, doch wird damit zugleich die klare Trennung von Figur und Spiegelbild betont. Und vor allem der wichtige Austausch über

3 Vgl. zum Mythos und zur kunsthistorischen Ikonographie Henri de Riedmatten in diesem Band.

4 Maren Welsch, *Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai*, Dissertation, Kiel, 2002, S. 48.

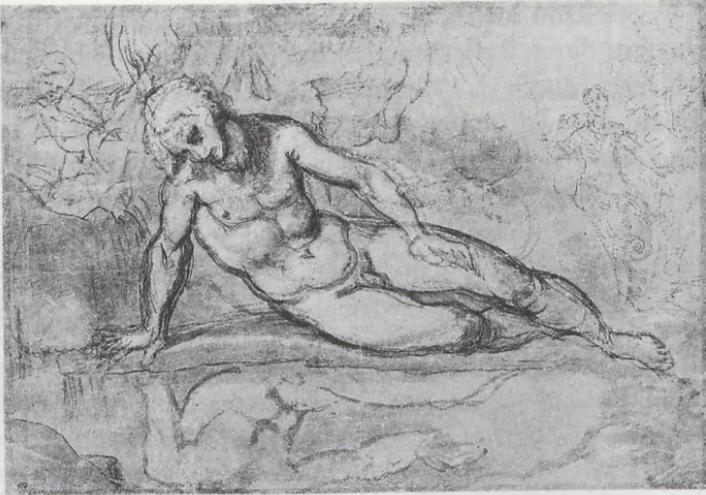


Abb. 1: Lodovico Cardi, genannt Cigoli, *Narziss*



Abb. 2: Nicolas Poussin: *Narziss und Echo*
Detail, 2. Drittel des 17. Jahrhunderts

die Augen kann hier nicht stattfinden, da der gespiegelte Kopf fehlt. Statt durch Reflexion über das Gesehene verliebt sich dieser Narziss durch das Eingreifen Amors, der im Hintergrund links zu sehen ist und schon seinen Bogen spannt. Nach rechts hinten öffnet sich der angedeutete Wald und gibt den Blick auf eine weite Landschaft frei, vor der Echo, auf einem Felsen sitzend, das Geschehen beobachtet. Lodovico Cardi hat seinen Narziss ungewöhnlich nahe an den Betrachter gerückt, so nahe, dass der Betrachter ihm näher ist als sein eigenes komplettes Spiegelbild, doch hat er ihn nicht in das Geschehen eingebunden.⁵

Aufgrund der angedeuteten Steine im unteren linken Bildfeld wird die Betrachterposition auf der gegenüberliegenden Seite des Gewässers verortet, sodass der Betrachter seinen Platz ebenfalls direkt am Ufer einnehmen und in derselben Haltung des Narziss die Spiegelungen betrachten kann. Kompositorisch wurde in der Zeichnung des Weiteren eine in sich geschlossene Bewegung zwischen den drei Figuren entwickelt. Amor und Echo orientieren sich in ihrer Körperhaltung nach dem Zentrum des Bildes und offenbaren mit ihrem Blick, der auf Narziss ruht, ihre Zuwendung. Diese wird zusätzlich zur Blickrichtung von Amors Pfeil unterstützt, der parallel zu der in der Körperhaltung des Narziss angelegten diagonalen Linie verläuft. Die räumliche Dreiecksanordnung von Amor, Narziss und Echo wird auf der Rückseite mit der nach rechts orientierten Körperhaltung von Echo prägnanter herausgearbeitet. Schweift der Blick somit zu Amor und Echo im Hintergrund ab, wird dieser schnell mittels Komposition und Blickführung sowie über Amors Pfeil und Echos Körperhaltung auf die zentrale Figur des Narziss zurückgeführt.

Die Rück- und Vorderseite der Federzeichnung von Cigoli fällt zunächst aus der von Derrida ausgewählten und zusammengestellten Bilderreihe heraus. Die Thematik der Ausstellung und des Katalogs widmet sich in erster Linie Selbstbildnissen, Darstellungen von Blinden, und insbesondere dem Ursprung der Zeichnung, der seit der Antike mit der Erzählung der Dibutades verknüpft wird.⁶

⁵ Ebd.

⁶ Victor I. Stoichita, *Kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.



Abb. 3: Lodovico Cardi, genannt Cigoli, *Narziss*
Detail, Rückseite

Plinius erzählt den Mythos der jungen Korintherin Dibutades, die die Silhouette ihres Geliebten, der sie bald verlassen muss, auf der Wand festhält, um den Ursprung der (zeichnerischen) Malerei als memorativen Akt im Schattenriss des abwesenden Geliebten zu beschreiben. Die Zeichnungen, Wandmalereien und Gemälde, die das Motiv darstellen, sind nach Derrida also so etwas wie »eine Liebeserklärung an die Unsichtbarkeit des anderen, wenn sie sich nicht überhaupt der Tatsache verdankt, den anderen dem Sehen entzogen zu sehen«.7 Leon Battista Alberti appelliert in seinem Traktat über die Malkunst sowohl an Quintilian als auch an Plinius, die den Ursprung des Bildes mit dem Dibutadesmythos verbinden, doch setzt sich Alberti klar von diesem Mythos ab, um seine eigene rhetorische und poetische Ätiologie anhand der Figur des Narziss zu entwickeln:

Während wohl alle übrigen Künstler als ›Handwerker‹ angesprochen wurden, rechnete man allein den Maler nicht den Handwerkern zu.

Angesichts dessen pflege ich gerne im Kreise meiner Freunde zu sagen, der Erfinder der Malkunst sei – nach Meinung der Dichter – Narziß gewesen, jener Jüngling, der sich in eine Blume verwandelt habe; denn faßt man die Malkunst als Blüte aller Künste auf[,] so wirkt die ganze Sage von Narziß genau wie auf eben diesen Gegenstand zugeschnitten: Geht es schließlich beim Malen um etwas anderes als darum, mit Kunst jene Oberfläche des Quellteichs zu umarmen?8

Alberti insistiert, dass Plinius und andere schriftliche Zeugnisse der Alten lediglich »die *Geschichte* der Malkunst«9 erzählen, während er »die *Kunst selbst* in einem völlig neuen Ansatz«10 überdenken möchte. Die Forschung ist sich darin einig, dass Alberti die Verbindung zwischen Narziss und dem Ursprung der Malerei erfunden

7 Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997, S. 54.

8 Leon Battista Alberti, *Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann, Christoph Schäublin und unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, S. 236-237.

9 Ebd., S. 238f.

10 Ebd.

hat und auf diese Weise das Bild nicht in den harten Konturlinien eines Schattenrisses, sondern als Spiegelbild definiert.¹¹ Er läutet damit nach Victor Stoichita die Spiegelphase der Moderne ein, die in

- 11 Vgl. zum Narzissmythos als Ursprung der Malerei bei Alberti Hubert Damisch, »D'un Narcisse l'autre«, in: *Nouvelle revue de psychanalyse* XIII (1976), S. 109-146; Daniel Arasse, »Les Miroirs de la peinture«, in: *L'Imitation. Aliénation ou source de liberté?*, Paris, Ecole du Louvre, Rencontres de l'Ecole du Louvre 1985, S. 63-88; Stephen Bann, *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge 1989; Claudia Nordhoff, *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster 1992; Cristelle Baskins, »Echoing Narcissus in Alberti's Delle Pittura«, in: *Oxford Art Journal* XVI/1 (1993), S. 25-33; Anthony Grafton, *Commerce with the classics. Ancient Books and Renaissance readers*, Ann Arbor 1997; Norman Land, »Narcissus pictor«, in: *Source* XVI/2, S. 10-15; Paula Carabell, »Painting, Paradox, and the Dialectics of Narcissism in Alberti's De pictura and in the Renaissance Theory of Art«, in: *Medievalia et humanistica* XXV (1998), S. 53-73; Gerhard Wolf, »Arte superficiem illam fontis amplecti«. Alberti, Narziss und die Erfindung der Malerei«, in: Christine Göttler (Hg.): *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, S. 10-39; Christiane Kruse, »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziss an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26 (1999), S. 99-116; Guiseppe Barbieri, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Vicenza 2000; Ulrich Pfisterer, »Künstlerliebe. Der »Narcissus«-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LXIV (2001), S. 305-33; Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, »Einleitung«, in: Leon Battista Alberti, *Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hg. v. dens. und unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, S. 13-140; Danièle Cohn, »Narziss und die Ehrlichkeit«, in: Vera Beyer/Jutta Voorhoeve/Anselm Haverkamp (Hg.): *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München 2006, S. 171-188; Hubert Damisch, »Barocker Narziss?«, in: ebd., S. 191-204; Oskar Bätschmann, »Albertis Narziss. Entdecker des Bildes«, in: Joachim Poeschke (Hg.), *Leon Battista Alberti. Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, Münster 2008, S. 39-52. Zum Gegensatz der beiden Ursprungsmythen – »Schattenstadium« und »Spiegelstadium« – sei besonders auf Victor I. Stoichita: *Kurze Geschichte des Schattens*, München 1999, S. 11-41 verwiesen.

der Zeit um 1500 beginnt.¹² »Wir sind«, wie Gerhard Wolf ausführlich weiterentwickelt, »von der Welt des Schleiers in jene des Spiegels gewechselt, weil sich in der Vollendung das Bild völlig zu einem Spiegel schließt oder als virtuelles Fenster öffnet.«¹³ Das Konzept des Bildes als Spiegel ist dabei eng mit der zentralperspektivischen Konstruktion verbunden.¹⁴ Cigoli, der ein Zeitgenosse und enger Freund von Galileo Galilei war,¹⁵ sezierte, war astronomisch tätig und verfasste einen komplexen Traktat über die Perspektive.¹⁶ Dieser Traktat blieb unveröffentlicht, wurde jedoch bis ins Barock in starkem Maße rezipiert. Schließlich spielt Cigoli auch innerhalb der Geschichte der Optik und der Bildtechniken eine Rolle, da er die *Camera obscura* mit dem anatomischen Modell eines Auges verglich und zusätzlich die Verbindung von Organ und Gerät in Zusammenhang mit dem Ursprung der Malerei stellte.¹⁷ Wie Horst

- 12 Victor I. Stoichita, »Introduction to the Section. Pictorial Mimesis before and after 1500«, in: *Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Berlin 15.-20. Juli 1992*, Bd. II, Berlin 1993, S. 409-411.
- 13 Gerhard Wolf, »Arte superficiem illam fontis amplecti«. Alberti, Narziss und die Erfindung der Malerei«, in: Christine Göttler (Hg.): *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, S. 24.
- 14 Ders., ebd., S. 27. Vgl. zu diesem Wandel auch ders.: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.
- 15 Horst Bredekamp, »Galilei und Cigoli: Elemente einer Freundschaft«, in: Katja Bernhardt/Adam S. Labuda (Hg.): *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S. 98-111.
- 16 Der Traktat wurde als Faksimile ediert: Rodolfo Profumo (Hg.), *Trattato pratico di prospettiva di Ludovico Cardi detto il Cigoli: manoscritto Ms 2660 A del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*, Roma, Bonsignori Editore 1992. Vgl. dazu weiter Maurizio Lorber, »L'inedito trattato di prospettiva del Cigoli e le sue fonti«, in: *Arte in Friuli, arte a Trieste* 11 (1989), S. 83-100; Laura P. Bonelli, »Galileo, Cigoli e la formazione prospettica di Agostino Tassi«, in: *Paragone/Arte* 57 (2006), S. 51-66.
- 17 Zum Ursprung der Malerei vgl. Martin Kemp, »Lodovico Cigoli on the origins and ›ragione‹ of painting«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 35 (1991,1), S. 133-152.

Bredenkamp gezeigt hat, schätzte Cigoli den Mythos der Dibutades nicht, da der Schatten nur Konturen zeigt. Gegenüber »dem farblosen Umriss hat Cigoli nicht die Außenfixierung des Körpers, sondern die Variabilität des Kolorits als Grundbedingung der Malerei definiert, wie sie die *camera obscura* ermöglicht.«¹⁸ Der Unterschied zwischen dem projizierten Lichtbild und dem Bild in den bildenden Künsten besteht nach Cigoli darin, dass die Zeichnung und die Malerei die flüchtigen und fliehenden Bilder der *Camera obscura*, die in diesem Aspekt wie auch im Bezug zur Farbe den Spiegelbildern entsprechen, festgehalten werden können. Vor diesem Hintergrund soll nun in Zusammenhang mit der von Cigoli prägnant inszenierten Darstellung des Narzissmythos danach gefragt werden, weshalb Derrida diese Studie im Louvre unter dem Titel *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen* ausgestellt sowie die Vorder- und Rückseite der Zeichnung im Katalog reproduziert hat, und welcher Zusammenhang zwischen der Narzissdarstellung und den dekonstruktiven Lektüren Derridas besteht, die sich auf den Ursprung der Zeichnung bei Plinius und nicht bei Alberti beziehen.

In der Zeichnung von Cigoli führt die dramatische Lichtführung von oben links zunächst dazu, dass der Schattenwurf die Augenhöhlen in ein dunkelbraunes Schwarz versinken lässt. Dieser Schatten wirkt wie eine dunkle Augenmaske – eine Assoziation, die mit der Nebeneinanderstellung der Zeichnung von Cigoli mit einer Darstellung von Gavarni mit zwei Pierrots,¹⁹ die schwarze venezianische Halbmasken tragen, von Derrida selbst hervorgerufen wird.²⁰ Unabhängig von diesem Bildvergleich ist festzuhalten, dass in der Verdunkelung der Augenpartie nicht gesehen werden kann, ob Narziss die Augen geschlossen hält, die Lider halb gesenkt hat oder mit geöffneten Augen sein Spiegelbild anschaut. Wie beim *Narziss* von Caravaggio (S. 55, Abb. 1) lässt die Lichtführung die

18 Horst Bredenkamp, *Galilei der Künstler. Der Mond, die Sonne, die Hand*, Berlin 2007, S. 293.

19 Vgl. zum Verhältnis von Narziss und Pierrot den Aufsatz von Hans-Christian von Herrmann in diesem Band.

20 Vgl. Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997, Abb. 31, 32 mit Abb. 33.

nur leicht geöffneten Augen in einem dunklen Schattenfleck verschwinden. Der Betrachter kann bei Cigoli folglich nicht sehen, was und ob Narziss überhaupt sieht, stattdessen kann im Sinne von Derrida von einer Blindheit die Rede sein, die in einer Verbindung von Auge, Zeichnung und Hand liegt. Mit der Zentralperspektive ist das Auge in der frühen Neuzeit zum Bezugspunkt von Bildtechniken geworden, in denen graphische Operationen und Konzeptionen des Sehens eng miteinander verbunden sind. Die Zeichnung geht aber nicht aus einer vermeintlichen Herrschaft des Auges über die Welt hervor, sondern aus einer unvermeidlichen Blindheit. Wegen des Absehens vom Gegenstand im Moment der Zuwendung zum Papier hin kann jede Darstellung von Blindheit im Bild als Darstellung des (Auf-)Zeichnungsaktes selbst begriffen werden:

Jedesmal, wenn ein Zeichner sich vom Blinden faszinieren lässt, jedesmal, wenn er den Blinden zum Thema macht, projiziert, träumt oder halluziniert er die Figur eines Zeichners (...) Er beginnt, ein Zeichenvermögen darzustellen, das soeben ausgeübt wird, d. h. er repräsentiert den Akt des Zeichnens selbst, er erfindet die Zeichnung.²¹

Das Repräsentationsverhältnis zwischen der (perspektivischen) Zeichnung und ihren Gegenständen dekonstruiert Derrida im Verweis auf die graphische Materialität des Zeichenvorgangs. So stehen Auge und Hand beim Zeichnen in einem technischen Zusammenhang, der sich aus der Position des Zeichners als unentrinnbare Blindheit manifestiert. Seit der Frühen Neuzeit verknüpfen zahlreiche Instrumente Auge und Hand über eine Apparatur, um auf diese Weise einen perspektivischen und topographischen Zugriff auf die Welt zu gewährleisten. Bei der perspektivischen Zeichnung erlaubt die Verbindung von Raster und fixiertem Augpunkt die maßstabgetreue Projektion einer räumlichen Figur auf die Fläche. Einschlägig in diesem Zusammenhang sind die Experimente von Brunelleschi sowie die Traktate von Alberti und Albrecht Dürer. Dem ersten Anschein nach könnten die technischen Instrumente in den hier beschriebenen Verfahren als Versuch verstanden werden, der von Derrida diagnostizierten Blindheit durch eine Prothese zu entkom-

21 Ebd., S. 10.

men. Aber gerade anhand von unterschiedlichen Konstruktionen, die das Hin und Her des Auges zwischen Gegenstand und Papier vollkommen aufheben, erweist sich die Blindheit als Schatten der technischen Ausrüstung des Blicks. Wie ein Blinder nämlich ertastet der Zeichner mit dem Stock die Konturen der Dinge, während der Apparat gleichzeitig ›blind‹ diese Bewegungen auf das Papier überträgt. Die graphische Sichtbarkeit, die auf diese Weise erzeugt wird, ist insofern untrennbar mit Blindheit verbunden, als die Technik der Sichtbarmachung im Feld des Sichtbaren nicht gleichzeitig erscheinen kann – außer im metaphorischen Sinne bei der Darstellung von Blindheit. Der Zeichner bewegt sich auf dem Papier als ›Blinder‹, da er sich, wenn er zeichnet, allein durch seine Hand²² führen lässt. Dieser permanente Wechsel zwischen Sehen und Blindheit konstituiert Derrida zufolge jede (perspektivische) Zeichnung. Auf die Zeichnung von Cigoli bezogen ist dabei relevant, dass derjenige Moment des Mythos festgehalten wird, in der er in Betrachtung seiner selbst die Hand bewegt, um nach seinem Spiegelbild zu greifen. Interessanterweise hat Cigoli länger an der Komposition des linken Armes und somit an der haptischen Bewegung gearbeitet, wie Spuren von den mit Kreide übermalten Stellen der dunklen Federlinien zeigen. Anscheinend war die Armhaltung höher angelegt, genau gleich wie bei der Studie auf der Rückseite unten rechts (Abb. 3). Während bei dieser erhobenen Armhaltung eine räumliche Distanz zwischen Arm und Körper entsteht, bringt die kompositorische Veränderung eine räumliche und zeitliche Verschiebung hervor. Überlagert sich die linke Hand mit dem Oberschenkel, wie die Fassung auf der Vorderseite und die obere Fassung der Rückseite zeigen, kann zunächst nicht eruiert werden, ob die Hand den Körper berührt oder wie weit diese davon entfernt ist: erst das Spiegelbild gibt eine Antwort auf diese Frage (Abb. 1 und 3). In beiden Fassungen wird somit in der räumlich unterschiedlich angelegten Komposition eine klare Differenz zwischen Narziss als Modell und dem gespiegelten Abbild und damit auch eine Verschiebung des Blickwinkels vor Augen geführt. Im Begehren nach dem

22 Vgl. Gottfried Boehm, »Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis«, in: Jörg Huber/Martin Heller (Hg.): *Konstruktionen Sichtbarkeit*, Wien/New York/Zürich 1999, S. 215–228.

Spiegelbild und in der daraus resultierenden Melancholie, dieses niemals in einer Umarmung erreichen zu können, handelt es sich bei Cigoli insofern im Sinne Derridas um die Zeichnung eines Blinden, als die Dimension des Haptischen nach dem spiegelnden Abbild dargestellt ist. Mit der von Cigoli vorgenommenen Änderung findet ebenfalls eine zeitliche Verschiebung statt, die im Bezug zur ovidischen Narzisserzählung steht. Henri de Riedmatten bezeichnet die unterschiedlichen und entscheidenden Zustände in der Ovidischen Erzählung als Phase des Anderen (A) und als Spiegelphase (B).²³ Bei Cigoli handelt es sich weder um die erste noch um die zweite Phase, sondern er hält genau den Moment der Schweben, des Zwischenzustandes und damit des Wechsels von der ersten in die zweite Phase fest. Genau diese Bewegung im Dazwischen ist es, die Derrida interessiert: der Wechsel vom Sehen zur Zeichnung, von der Hand zum Auge und ihre daraus resultierende, unvermeidliche Blindheit:

Die Ruine lässt Sie etwas sehen, *weil* sie Ihnen *nichts vom Ganzen* zeigt und *um* Ihnen *nichts vom Ganzen* zu zeigen. Die Ganzheit oder Totalität wird sofort geöffnet, durchbohrt, durchlöchert: Maske jenes unmöglichen Selbstporträts, dessen Signierender versucht, sich darin wiederzuerlangen. Nachdenkliches Gedächtnis und Ruine dessen, was im voraus vergangen ist, Trauer und Melancholie, Gespenst des Augenblicks (*stigmê*) und des Stilus, dessen Spitze den blinden Punkt eines Blicks berühren möchte, der sich in die Augen blickt und nicht weit davon entfernt ist, so tief in sie zu blicken, dass er am Ende vor lauter Hellsichtigkeit die Sehkraft einbüsst. Ein Augen-Blick ohne Dauer, ›in dessen Verlauf‹ der Zeichner gleichwohl so tut, als starre er in das Zentrum des blinden Flecks. Selbst wenn nichts passiert, wenn kein Ereignis stattfindet, macht sich der Signierende blind für den Rest der Welt. Doch unfähig, sich selbst direkt zu sehen – blinder Fleck oder transzendentaler *trait* – betrachtet er sich selbst blind(lings), strapaziert seine Sehkraft bis zur Erschöpfung des Narzissmus.²⁴

23 Vgl. den Aufsatz von Henri de Riedmatten in diesem Band.

24 Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden* (Anm. 20), S. 73.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Lodovico Cardi, genannt Cigoli: *Narziss*, Vorderseite, o. J., Pinsel, braun laviert, Feder in brauner Tinte, weiß gehöht auf Kreidelinien auf grün getöntem Papier, 28,4 × 39,3 cm, Paris: Musée du Louvre (Graphische Sammlung).
- Abb. 2: Nicolas Poussin: *Narziss und Echo*, Detail, 2. Drittel des 17. Jahrhundert, 72 × 96,5 cm, Dresden: Gemäldegalerie.
- Abb. 3: Lodovico Cardi, genannt Cigoli: *Narziss*, Detail, Rückseite, o. J., Pinsel, braun laviert, Feder in brauner Tinte, weiß gehöht auf Kreidelinien auf grün getöntem Papier, 28,4 × 39,3 cm, Paris: Musée du Louvre (Graphische Sammlung).