

Demgegenüber begründet die Kunsthistorikerin Rossella Vodret die Autorenschaft über die täuschende Gleichheit von Bild und Spiegelbild. Die gekonnte illusionistische Darstellung der Spiegelung liege eindeutig in der Meisterschaft eines Caravaggio:

»Es ist erstaunlich zu beobachten, wie weit die Täuschung visuell gelingt und wie sehr von der Seite des Betrachters keine auffällige Anomalie in der Darstellung der Spiegelung wahrzunehmen ist.«⁴⁷

Während Vodret komplett am Spiegelbild vorbeigesehen hat, ist aber auch die scheren-schnitt-hafte Einteilung in schön und hässlich durch Neuffer bei genauem Hinschauen nicht haltbar. Denn folgen wir z.B. der Bildbeschreibung Nordhoffs, so wirkt Narziss, also die obere Gestalt, zumindest nicht uneingeschränkt schön. Sie trägt Züge einer gestauchten, tierhaften und in Teilen amorphen Gestalt.⁴⁸

2. »Inbegriffe« des Narziss: Bild (Caravaggio) und Text (Ovid)

Untrennbar mit der oben skizzierten Kontroverse um das Narziss-Bild verbunden ist der Narziss-Mythos als solcher. Er bildet das offenkundige Sujet des Bildes. So wurde das Bild sogleich nach seiner Entdeckung durch Longhi als »Narziss« identifiziert.

Der Abgleich des Bildes mit einschlägigen Quellentexten des Narziss-Mythos, die der (unbekannte) Maler kannte, sowie die Frage nach der zeitgeschichtlichen Rezeption des Mythos in der Entstehungszeit des Bildes, stellt ein gängiges Verfahren der Kunstinterpretation, die ikonologische Analyse, dar. (Sie wird im dritten Kapitel nochmals aufgegriffen). Wie vielfältig und kontrovers aber die Argumentationsrichtungen sind – vergleichbar mit denen der umstrittenen Urheberschaft – wird im Folgenden erläutert. An ihnen wird deutlich, dass es mit der Identifikation des Bildes als »Narziss« nicht getan ist. Denn in der zeitgeschichtlichen Rezeption wird eine enorme Deutungsbreite des Mythos offenbar, die stark an die Dialektik der Bildrezeption des Gemäldes erinnert. Ein auffälliges Vermögen des Bildes liegt darin, die Arten, in denen der Mythos kulturgeschichtlich in Beschlag genommen wird, jeweils emblematisch verkörpern zu können. Narziss wird hier jeweils zum »Inbegriff« des Narziss. Dies verbindet das Gemälde mit einer literarischen Quelle, die in gleichem Maße wie das Bild eine paradigmatische Stellung innehat: die Metamorphosen-Schrift von Ovid (Narziss und Echo, Metamorphosen, Drittes Buch, 8. Jhd. n. Chr.). Auf eine Formel gebracht: Ovid gilt als *der* Dichter, der den Mythos in seinen Tiefendimensionen am anschaulichsten beschreibt und Caravaggio als *der* Maler bzw. das umstrittene Gemälde als *das* Bild, das den Narziss am stärksten verkörpert. Die paradigmatische Stellung des Bildes wird mal in einer Verkörperung des ovidischen Narziss, mal in seiner Bildautonomie, seiner Unabhängigkeit des Bildes von jedweder literarischen Vorlage gesehen.

47 Vodret zit.n. Marini MARINI, MAURIZIO: *Il Cinquecento lombardo. Da Leandro a Caravaggio; Katalog zur Ausstellung*, S. 488. Aus dem Italienischen übersetzt von Ettore Prandi.

48 Auf diese Differenzen der Bildrezeption wird an späterer Stelle der Arbeit noch eingegangen. Sie liegen nicht oder zumindest nicht nur in individuellen Unterschieden der Rezipienten des Bildes begründet, sondern sind Anzeichen einer starken Ambiguität des Bildes.

2.1 Die paradigmatische Stellung des Textes (Ovid)

2.1.1 Der Narziss-Mythos in der Auslegung nach Ovid

Ovid ist der Dichter, der den Narziss-Mythos in den Metamorphosen am ausführlichsten von der Geburt bis zur Wandlung in eine Narzisse beschrieben hat. Er soll auch der erste gewesen sein, der die Mythen von Echo und Narziss miteinander verknüpft.⁴⁹ Seine Metamorphosen-Schrift gilt als Meisterwerk der Dichtkunst. Eine kurze Zusammenfassung des Mythos:

Narziss, der Sohn einer wunderschönen Nymphe, wird aufgrund seiner Schönheit von vielen begehrt. Er lässt sich jedoch hiervon nicht rühren und genügt sich selbst. Auch mit voranschreitendem Alter bleiben ihm kindliche Unschuld und Unbedarftheit erhalten. Wie andere Nymphen verliebt sich auch Echo in Narziss. Die Annäherung ist jedoch erschwert, da auf ihr der Fluch lastet, lediglich die Worte anderer wiederholen zu dürfen. Über die echohafte Wiedergabe der Worte des Narziss in einer besonderen Intonation gelingt es ihr den Geliebten anzulocken. Er weist sie jedoch bei der Begegnung zurück, sodass sie sich gekränkt in die Wälder zurückzieht und zu Stein wird. Daraufhin wird auch Narziss mit einem Fluch belegt. Ihm soll die gleiche Liebesqual und Zurückweisung zuteilwerden, die er selbst verursacht. Bei einem Spaziergang trifft er auf eine wunderschöne und noch unberührte Quelle und sieht im Wasser sein Spiegelbild. Vom schönen Anblick wie gebannt wird er selbst »wie zu einer Statue aus parischem Marmor«. Er erkennt jedoch nicht, dass es sich um eine Wasserreflektion handelt und verliebt sich in sein Bild. Mit Worten und Gesten versucht er sein Gegenüber zu rühren und hält die Veränderung des Spiegelbildes für eine Entgegnung. In einem plötzlichen Umschwung bemerkt er, dass er es selbst ist. Dennoch hält das Liebesbegehren an und er kann sich nicht vom Bild lösen. Schließlich stirbt er an der Quelle, indem er zu Wachs schmilzt. An seiner Stelle wächst eine Narzisse. Das Liebesbegehren setzt sich in der Unterwelt weiter fort: Echo ruft und Narziss betrachtet sich weiterhin im Wasser der Styx.

Worin liegt die paradigmatische Stellung des Textes begründet?

Auf ein besonderes stilistisches Merkmal weist Winfried Schindler hin. Er betont in seiner inhaltsanalytischen Interpretation der Verse des Narziss-Mythos die Bedeutung des auktorialen Erzählers, der den Protagonisten mitfühlend begleitet und dadurch den Leser berührt und involviert. Schindler beschreibt, wie das erkenntnistheoretische Problem von Wahrheit und Täuschung durch Ovid hautnah erzählt werde. Immer wieder will der Erzähler in das Geschehen eingreifen und Aufklärung über die Beschaffenheit des Bildes, das Narziss täuscht, leisten. Er kann jedoch Narziss, der in sein Bild vernarrt ist, mit seiner Ansprache nicht erreichen. Schindler verdeutlicht diese Dialogform an folgendem Vers:

49 Vgl. WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 28.

Leichtgläubiger! Was greifst du vergeblich nach dem flüchtigen Bild! Was du erstrebst, ist nirgends; was du liebst, wirst du verlieren, sobald du dich abwendest. Was du siehst ist nur Schatten, nur Spiegelbild. [435] Es hat kein eigenes Wesen: Mir dir kam es, mit dir bleibt es, mit dir wird es fortgehen – wenn du nur fortgehen könntest!⁵⁰

In dieser kunstvollen Dopplung der Problematik der Bildszene, seiner Übertragung in einen literarischen Dialog, wird, so Schindler, gleichzeitig Nähe, wie Distanz zum Geschehen unterstrichen. Dabei macht Ovid auf das eigene Medium, die Sprache, die Fiktionalität der Erzählung und damit ganz allgemein auf den medialen Anteil am Erkennen und Verkennen von Welt, aufmerksam:

»Das ist ein raffiniertes poetologisches Spiel mit der Illusion, und zwar gerade in dem Moment, da Narziss sich besonders intensiv an sein Abbild verliert; indem der Erzähler, scheinbar aufgewühlt von dessen Fehleinschätzung, selbst in das Geschehen einzutreten versucht, macht er um so stärker auf sich selbst und damit auf den fiktiven Charakter des erzählten Mythos aufmerksam.«⁵¹

Mit seinen einführenden und gleichermaßen die Szenerie reflektierenden Versen, sowie der medialen Doppelbödigkeit der Lyrik erweist sich der Ovid-Text als weitgehend frei von normativer Bewertung. Weder in Richtung einer moralischen Verurteilung, wie ihn beispielsweise der mittelalterliche »Ovide Moralisé« zeichnet, noch in Richtung einer Idealisierung des Topos in der Autonomieästhetik des 18./19. Jahrhunderts lenkt der antike Text den Blick auf ein Zeiten und Kulturen übergreifendes Grunddilemma menschlichen Daseins: Selbsterkenntnis vollzieht sich an einem Medium (oder als Medienerkenntnis) und scheitert an ihm. Denn auch nachdem Narziss erkennt, dass es sich bei dem Gegenüber nicht um einen Anderen handelt (»Ich bin es selbst!« Ich habe es begriffen!«)⁵², vermag er sich nicht von seinem Bild zu lösen. Damit behandelt der Ovid-Text als Metamorphosen-Schrift die Frage des Festhaltens von Wirklichkeit. In ihr wiederum wird die philosophische Streitfrage bewegt, ob sich ein Erkenntnisinhalt vom Prozess des Erfahrens ablösen lässt. Auf die Bildszene zurückkommend besteht ja die Tragik des Narziss gerade darin: Das Erkennen hilft nicht, sondern lässt den, der sich im Bild sieht, nicht mehr los.⁵³ Indem Ovid diesen Umschlag »vor und nach der Erkenntnis« in den Mittelpunkt der Dramaturgie des Textes rückt, macht er auf diesen Gehalt des Mythos, der Medialität von (Selbst-)Erkenntnis und seinen Grenzen aufmerksam. Dabei trägt der Prozess, der sich zwischen Erkennen und Verkennen be-

50 PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, übers. von. VON ALBRECHT, MICHAEL, 3. Aufl., Stuttgart: Reclam 2003, S. 155. Vers [435]: *Credule, quid frustra simulacra fugacia captas? Quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes. Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est: nil habet ist sui: tecum venitque manetque, tecum discedet, sit u discedere possis.*

51 SCHINDLER, WINFRIED: *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*, S. 43.

52 PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, S. 157. Vers [463]: *Iste ego sum: sensi, nec mea fallit imago!*

53 Dies greift nicht nur einem modernen Diskurs der Medienabhängigkeit unserer Subjektkonstitution, sondern auch konstruktivistischer Epistemologie voraus, wonach die Medien uns konstituieren und eine klare Trennung in Erkenntnis-Subjekt und Erkenntnis-Objekt unhaltbar werden lassen.

wegt, sowohl den Charakter des Erhaben-Schönen, also ästhetische Züge, als auch die Qualität des Archaisch-Begehrlichen.

Die paradigmatische Stellung der ovidischen Narziss-Erzählung gründet noch auf einer weiteren Qualität des Textes: auf der Metamorphose. Der Autor erzählt die Geschichte aus einer Verwandlungslogik heraus, die dem Thema eingeschrieben ist. Diese bewegt sich zwischen den Gestaltqualitäten des Erstarrens und Verschmelzens. Nach unerwiderter Liebe wird Echo zu Stein. Gleichmaßen erstarrt die Sehnsuchtsgestalt Narziss zwischenzeitlich vor dem wunderschönen Bild wie zu einer Statue aus Marmor. Sie ist schließlich (in ihren Grenzen) nicht haltbar und schmilzt »zu Wachs«. Insbesondere die hier dargestellten Extrempunkte einer Verwandlungswirklichkeit, der erstarrten Gestalt und der sich auflösenden Gestalt, machen die Auslegung des Narziss-Mythos zu einem zeitüberdauernden und kulturunabhängigen Stoff. Schindler weist darauf hin, dass gerade der Metamorphosen-Charakter des Ovid-Textes die vielfältigen Deutungsrichtungen des Mythos bedinge, es hierüber aber auch zu einer »Verschattung« des literarischen Stoffs durch literarische, wie wissenschaftliche Deutungen gekommen sei.⁵⁴

Die Wandlungsrichtungen der verschiedenen Interpretationen und wissenschaftlicher Erklärungen sind jedoch nicht beliebig und wiederholen die kontrapunktischen Bewegungen im Mythos selbst: Einerseits ist da der idealisierende Zug, ein wunderschöner Knabe und eine gleichmaßen unberührte Quelle, sowie die Anziehung und Gebanntheit durch ein zunächst unerkanntes Bild. Direkt daneben erzählen die Metamorphosen von Abwehr, Nicht-Erwidern, fehlender Anerkennung und vom Zurückgestoßen-Werden. Auch dies erleiden alle Protagonisten im Narziss-Mythos: die verschmähten Liebhaber, Echo und Narziss selbst. Es handelt sich dabei um eine Erzählung, die in besonderer Weise die Verbundenheit von Leiden und Leidenschaft zusammenführt. Als ein Mythos, der von (Selbst-)Erkenntnis handelt, verbindet er – bei Ovid bildreich beschrieben – den ästhetischen, wie den begehrlichen Zug von (Selbst-)Erkenntnis.⁵⁵ Das Schöne, noch ganz gebliebene führt im Mythos zur Erstarrung; das Archaisch-Begehrlich lässt den Protagonisten »schmelzen«.

In der Metamorphosen-Schrift über Narziss und Echo wird die Zeitunabhängigkeit dieser übergreifenden Fragen von Erkenntnis und des Menschseins deutlich; die kulturgeschichtlichen Perspektiven auf den Mythos wiederum lassen spezifische Aspekte an ihm in Abhängigkeit zu den drängenden Fragen einer Epoche oder Kultur mehr oder weniger virulent und explizit werden. Sie werden im Folgenden in Form einer Rezeptionsgeschichte kurz skizziert.

54 Vgl. SCHINDLER, WINFRIED: *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*, S. 35.

55 Kruse macht auf die Verbindung eines »ästhetischen Blicks« mit dem »erotischen Blick« im Narziss-Mythos nach Ovid aufmerksam vgl. KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«.

2.1.2 Eine kleine Rezeptionsgeschichte des Narziss-Mythos

Ein Blick in die kulturgeschichtliche Rezeption des Narziss-Mythos macht auf seinen Deutungsspielraum aufmerksam.⁵⁶ Die Umbrüche und Kehrtwendungen in den Auffassungen des Topos seien hier kurz skizziert. In einer mittelalterlichen Buchmalerei, dem »Ovide moralisé«, zwischen 1316 und 1328 entstanden, wird dem antiken Text eine christlich-moralisierende Konnotation verliehen.⁵⁷ Narziss wird hier zum Mahnbild eines gottlosen Menschen, der aufgrund seines Egoismus seine gerechte Strafe erhält.

Zu einer Umbewertung des mythologischen Stoffs kommt es um 1800 im Zuge des Deutschen Idealismus. Narziss wird hier zu einer Figur der kontemplativen Innenschau, an der sich das idealistische Menschenbild eines autonomen und schöpferischen Einzelindividuums versinnbildlicht. Müßiggang (Schlegel) und Spiel (Schiller) werden zu ästhetischen und positiv konnotierten Daseinsformen und Entwicklungsvoraussetzungen des Menschen; der kontemplative Zug der Bildbeschauung im Narziss-Mythos zu seinem Emblem. In dieser Weise deutet Schlegel in seinem Roman »Lucinde« den Mythos gegenüber dem moralisierenden Duktus der mittelalterlichen Rezeption neu.⁵⁸ Narzissens Einsamkeit ist nicht Strafe, sondern eine selbstgewählte kontemplative Innenschau, aus der heraus Narziss sein künstlerisches Potential schöpft.

Einen dritten Umschwung markiert das 20. Jahrhundert, wonach Narziss zum Inbegriff der Selbstentfremdung des Menschen wird.⁵⁹ Diese (vermeintlich neue) Sicht auf Narziss vollzieht sich nicht unabhängig von den kulturellen Umschwüngen dieser Zeit: so geht die industrielle Revolution mit einschneidenden Entfremdungserfahrungen in der Massen- und Maschinenproduktion einher; mit der Erfindung der Fotografie ist zudem die Flut schnell reproduzierbarer Bilder entfacht. Mit ihr rückt die Frage der Medienkonstitution des Menschen ins Zentrum philosophischer Diskurse.

Einen großen Anteil an dieser Deutungsrichtung des Mythos hat die psychoanalytische Theoriebildung im Rückgriff auf den Mythos.⁶⁰ Das im Narzissmus an einem Bild entdeckte »Ich« stellt nach Freud eine wackelige Instanz unter diversen seelischen Strebungen dar. Der Mensch sei zwar im Ich-Bewusstsein seiner fest umrissen geglaubten Grenzen, aber er überblicke einen Großteil seiner Strebungen nicht.⁶¹ Freud bringt

56 Die Darstellung hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da eine ausführliche Erörterung der verschiedenen Auslegungen des Mythos sicherlich Buchformat annehmen würde. Die Auswahl bezieht sich hier lediglich auf die Rezeption des Ovids-Textes und markiert grobe Umbrüche in der Bewertung der Schrift.

57 Dies bedeutet nicht zwingend, dass auch die Darstellungen den moralischen Impetus wie die Erzählung haben, wie Panofsky an den Illustrationen des »Ovide moralisé« zeigt. vgl. Erwin Panofsky, Ikonographie und Ikonologie. In Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem Band I, Köln 1997, S. 224

58 Vgl. SCHLEGEL, FRIEDRICH: *Lucinde* (1799), 7. Aufl., Berlin: Insel 2020, S. 103ff.

59 Vgl. BREHM, MARGIT: »*Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw*«, S. 339.

60 Der Begriff ist von Paul Näcke (1899) geprägt worden und seit Freuds Narzissmus-Studien (Fall Schreber 1911) ein eigenes Forschungsfeld der Psychoanalyse. Freud führt ihn »offiziell« in seiner Studie »Zur Einführung des Narzissmus« [1914] in die Psychoanalyse ein.

61 Vgl. FREUD, SIGMUND: »*Das Unbehagen in der Kultur* (1930)«, *Fragen der Gesellschaft Ursprünge der Religion*, Bd. IX, Lizenzausgabe Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 2000 (Studienausgabe).

dies auf die bekannte Formel, »Das Ich ist nicht Herr im eigenen Haus«. ⁶² Diese neue Sicht auf den Menschen ergänzt zwei menschheitsgeschichtlich bahnbrechende Theorien: die Evolutionstheorie nach Darwin, wonach der Mensch seine Vorrangstellung gegenüber den Tieren verliert, und die astronomischen Erkenntnisse des Galilei, mit denen die Erde aus dem Zentrum des Universums rückt. Alle drei Verrückungen handeln von der Dezentrierung des Menschen und wirken insofern auf ihn (narzisstisch) kränkend. Narziss, der den Moment einer solchen Ich-Entdeckung versinnbildlicht, ist also in einer modernen Perspektive auf den Mythos zugleich derjenige, der sich niemals vollumfänglich zu erblicken vermag. Dass diese Perspektive – ich möchte sie als eine nicht normative Auslegung des Mythos bezeichnen – eng an den antiken Text anknüpft, also keine im engeren Sinne »moderne« Sicht darstellt, wird später im Text ausgeführt. Nur vordergründig erfährt der Narziss-Mythos eine Umdeutung gegenüber dem antiken Text, da im (primären) Narzissmus der Wunsch, sich selbst sehen zu wollen, ins Zentrum rückt, während Narziss in der Blickszene des Mythos darüber verzweifelt, dass das Bild ihn und keinen anderen zeigt. Diese Auslegung entspricht dennoch den psychologischen Dimensionen des Mythos, da das Sich-selbst-Genügen, das Aufrechterhalten einer unberührbaren Ganzheit – analog zum Ich-Bewusstsein des Narzissmus – den Frevel darstellt, für den Narziss mit der Bild- und Blickbannung bestraft wird. Diesen Ausschluss vom Leben, der Wahn sich überall selbst zu sehen und in sich selbst eingeschlossen zu sein, beschreibt als Krankheitsform der sekundäre Narzissmus im Rückgriff auf Mythos. ⁶³

Nach diesem Exkurs in die zeitgeschichtliche Rezeption des Mythos wird nun die paradigmatische Stellung des umstrittenen Bildes diskutiert. Worin wird sie gesehen und in welchem Zusammenhang steht sie zum Ovid-Text?

2.2 Die paradigmatische Stellung des Bildes als »Inbegriff« des Narziss

Unabhängig von der Frage, wer der Maler ist, herrscht in der Kunstwelt weitgehend Einigkeit in der Auffassung, es handle sich bei dieser Narziss-Darstellung um den »Inbegriff« des Narziss (vgl. Einführungstext). In der Durchsicht der Literatur, die Text (Ovid) und Bild (Caravaggio) zu einem gegenseitigen Bezugspunkt macht, trifft der Leser auf ein auffälliges Phänomen: Trotz der attestierten Nähe zum Quellentext wird dem caravaggesken Narziss eine mediale Autonomie gegenüber der literarischen Quelle zugesprochen. Die Nähe manifestiert sich unter anderem in der Varianz der Bildrezeption, die der Deutungsbreite der mythologischen Erzählung entspricht. Sie gründet jedoch nicht auf einer Bebilderung des Mythos durch eine Visualisierung der narrativen Stränge der ovidischen Erzählung. Vielmehr legen die kommenden Beschreibungen nahe, dass sich Bild und Text in übergreifenden Wirkqualitäten gleichen. Dabei lenkt das Narziss-Thema den Blick auf die mediale Vermittlung des Mythos. Wie im Folgenden dargelegt wird, verweisen die Differenzen zwischen Bild und Text vorrangig auf diese medialen Unterschiede.

62 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Die drei Kränkungen der Menschheitsgeschichte (1917)« Band V, S. S. 1-7.

63 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Zur Einführung des Narzissmus (1914)«, *Psychologie des Unbewussten*, Bd. III, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 1994 (Studienausgabe), S. 37-68, hier S. 42.

2.2.1 Varianz der Bildrezeption im Spiegel der Deutungsbreite des Mythos

Bezogen auf die kulturabhängige Rezeption des mythologischen Stoffs, wie er im vorherigen Kapitel dargelegt wurde, wird das Narziss-Bild des Caravaggio zu einem Analogon der kulturhistorischen Rezeption des mythologischen Stoffs: Mal fungiert es als Sinnbild für den eitlen Menschen und die Abgründe menschlichen Daseins, mal werden in ihm der kontemplative Schöpfergeist und Entdecker gesehen, dann wieder steht der Narziss des Caravaggio für Täuschung/Selbstillusion und die Entfremdung des Menschen schlechthin.

Ein Beispiel, bereits im Einführungstext erwähnt, macht deutlich, wie der caravageske Narziss zu einem Sinnbild einer idealistischen Auffassung des Mythos avanciert: In der Aufsatzsammlung mit dem Titel »Die Kunst Denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte« – einem Sammelband, herausgegeben vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris, geht es nicht nur um die ästhetischen Parameter einer Kunstgeschichte, sondern darum, die Kunst als eine Herausforderung des Denkens zu begreifen.⁶⁴ In ihr werden neben der Eigenlogik des Bildlichen, das epistemische Vermögen des Bildes diskutiert. Der Herausgeber der Reihe begründet die Wahl des Narziss-Bildes als Titelbild wie folgt:

»Raphaël Bouvier hat uns, mit untrüglichen Bildsinn, dazu animiert, das Thema anschaulich unter dieses Bild zu stellen. Nicht, weil es als moralisierende Warnung vor verwerflicher Selbstbespiegelung und Selbstliebe diene, sondern vielmehr, weil das »Sich-selber-sehen« verstanden werden darf als philosophisch-erzieherische Selbstbetrachtung, als philosophisch-ästhetisches Exempel.«⁶⁵

Das Narziss-Bild als Titelbild der Aufsatzsammlung, im Schwellenbereich von Kunstgeschichte und Ästhetik anzusiedeln, wird hier also explizit in den Kontext einer idealistischen Konzeption des Narziss-Mythos gesetzt, wie er im 18. Jahrhundert aufkommt (s.o.) und gegenüber einer moralisierenden Wertung des mythologischen Stoffs abgehoben. Beyer bezieht sich zudem auf die Narziss-Rezeption von Herbert Marcuse und André Gides sowie Paul Valéry, wenn er zu folgendem Schluss kommt:

»Es handelt sich um ein ästhetisch-symbolisches Freiheitsversprechen, einen konkreten Sehnsuchtsentwurf, der die epistemische Kraft der Anschauung und der Betrachtung beschwört und damit die Kunst als kraftvolle Denkfigur begreifen lässt.«⁶⁶

Zurückkommend auf die kontroversen Bildbeschreibungen des Gemäldes, stellt sich die Frage, inwieweit das Narziss-Bild (als Titelbild) zu einer solchen »kraftvollen Denkfigur« passt – denken wir an die vielen Lücken, das Absacken ins Dunkle und Schattenhafte zurück, Bildwirkungen, wie sie im vorherigen Kapitel beschreiben wurden. Und ein weiterer auffälliger Aspekt: Die im Einleitungstext des Sammelbandes betonte epistemische Kraft des Anschaulichen, das Herausheben der ästhetischen Seite von Erkenntnis, stützt sich in der Argumentation auf zahlreiche literarische Texte, die das

64 Vgl. Beyer BEYER, ANDREAS/COHN, DANIELÉ (Hg.): *Die Kunst Denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte*, S. IX.

65 Ebd.

66 Ebd., S. XI.

Schlaglicht auf eine Seite des Mythos richten und, wie oben ausgeführt, anderes (das Schattenhafte) im Titelbild, also im Anschauungsbeispiel für die Anschauung, übergehen. Entsprechend ist das Narziss-Bild nicht ganz abgedruckt: Die Spiegelung fehlt komplett und auch ein Teil des Kopfes. Einer solchen Vereindeutigung des Narziss als Idealbild der schöpferisch-kontemplativen Innenschau, ganz im Sinne einer spezifischen Rezeption des Narziss-Topos, steht eine hierzu konträre Bildbeschreibung des Psychoanalytikers Christian Gaillard gegenüber. Er bespricht das Narziss-Bild im Rahmen eines Internationalen Psychoanalytischen Kongresses zum Thema »The archetype of shadow in a Split world«, 1986 in Berlin abgehalten. Gaillard betont ausschließlich das Schattenhafte des Bildes. In Narziss' Blick will er Angst erkennen.

»Here, shadow reigns manifestly over the bottom of the painting, where it takes the shape of a body: the fearsome body and visage of that other Narcissus, in whom he will soon recognize himself. From there, the shadow tends to overcome the whole picture. It rises and threatens the figure of the young man in the light; this figure, in turn, is altered by it.«⁶⁷

Gemäß der psychoanalytischen Auslegung des Mythos bringt Gaillard das Bild mit dem frühen narzisstischen Stadium in Verbindung, das seit Lacan auch als Spiegelstadium bezeichnet wird und bekanntlich für die freudige Ich-Entdeckung des Säuglings an einem Spiegelbild steht. Allerdings verweigere das Bild dieses Spiegel-Ideal. Es handle vielmehr von einem Betrachter, der auf bedrohliche Weise mit seiner konstitutiven Teilung und Dezentrierung konfrontiert werde. »The painting is a close-up of this separation with occurs in all of us.«⁶⁸ Damit rekurriert er als Psychoanalytiker auf die im Narzissmus vollzogene Trennung des Ichs, das sich selbst zum Objekt nimmt sowie auf die Lücken dieses Bewusstseins. Hierzu vergleichbar sieht Margrit Brehm im Narziss eine moderne und postmoderne Lesart des Narziss-Mythos vorweggenommen.⁶⁹ Die Darstellung greife nicht nur der psychoanalytischen Rezeption des Narziss-Mythos voraus, sondern auch der »Bedrohung des Ichs«, der »empfundenen Selbstfremdheit« und »existentiellen Verunsicherung«, die das 20. Jahrhundert prägt.⁷⁰

Wie gezeigt schlagen sich in den Deutungsrichtungen des Bildes als spezifische Auslegungen des Mythos die gleichen Dichotomien nieder, auf die wir bereits in der Sammlung der Phänomene der Bildrezeption getroffen sind. Insbesondere die Verknüpfung der Sorten von Bild-Rezeption mit der kulturgeschichtlichen Rezeption des Mythos weist eine vergleichbare Variation auf. Dies legt die Nähe zwischen literarischer Quelle und bildlicher Darstellung nahe. Bild und Text, so die These, vereinen eine inhaltliche Bandbreite: Narziss zum einen als Verkörperung einer sehnstchtig-kontemplativen Innenschau und zum anderen als haltlose Figur, die sich selbst entgeht.

Neben dieser Variationsbreite bildet die Überzeugung, das Narziss-Bild verkörpere die Thematiken jeweils in besonderer Weise, das auffällige Invariante. Zudem stellt sich

67 GAILLARD, CHRISTIAN: »Ovid's Narcissus and Caravaggio's Narcissus«, S. 352.

68 Ebd., S. 355.

69 Vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, S. 338.

70 Ebd., S. 339.

bei den Autoren immer wieder Bewunderung ein – auch gegenüber dem Abgründigen, des Bildes, wenn es in Augenschau genommen wird. Bezogen auf das Bildanschauliche hat es den Anschein, als wäre das Bild in der Lage vieles in seine geschlossene Kreisform aufzunehmen. Es verspricht nicht nur einen Blick aufs Ganze, sondern bietet sich als übergreifendes Bild für Themen an, für die es zum Inbegriff im wahrsten Sinne des Wortes wird. In dieser Art vermag das Gemälde ganze Epochen und Zeitströmungen zu verkörpern – mal verkörpert es die epistemische Kraft der Anschauung (Beyer), mal wird in ihm eine prophetische Vorausschau einer modernen Sicht auf den Menschen gesehen (Brehm, Welsch), mal wird *Narziss* auf seine barocke Gestalt hin anprobiert. An einem solchen Bild, so der Psychoanalytiker und Bildtheoretiker Hubert Damisch, lasse sich erst erkennen, was Barock sei – nicht aber, ohne dem Titel »Barocker Narziß?« ein Fragezeichen hinzuzusetzen.⁷¹

2.2.2 Fragen der Medialität in der Auslegung des Mythos (Bild und Text)

Die paradigmatische Stellung des caravaggesken *Narziss* ist mit der oft vertretenen Meinung verknüpft, dass die *Narziss*-Darstellung besonders stark an die literarische Quelle, die Metamorphosen des Ovid, angelehnt ist. Daneben finden sich Bildbeschreibungen, die die Differenz zum antiken Text betonen. Ein Gemeinsames liegt darin, dass die Ovid-Quelle in der einen wie in der anderen Richtung zu einem festen Bezugspunkt zahlreicher Bilddeutungen wird. Eine Bildinterpretation erfolgt entsprechend selten ohne Rückgriff auf die literarische Quelle (oder die *Narzissmus*-Theorie). Steht umgekehrt der lyrische Text von Ovid im Mittelpunkt des Interesses, wird oftmals als weiterer Bezugspunkt oder als Anschauungsbeispiel Caravaggios *Narziss* gewählt.⁷²

Magrit Brehm macht auf die eigentümliche Bewandnis aufmerksam, dass diese Nähe der Darstellung zur literarischen Quelle unmittelbar spürbar wird, obwohl in der reduzierten Darstellung viele narrative Stränge der Erzählung fehlen, die in anderen Bilddarstellungen hineingenommen sind – unter anderem die Figur Echo. Auch die dem Bild attestierte Alltagsnähe scheint einer einfachen Bebilderung des mythologischen Textes zu widersprechen. Christian Gaillard betont das Fehlen alles Erzählerischen im Bild, sowie jeglicher Hinweise, die auf die mythologische Szene schließen lassen (bis auf die Wasserlinie). Das Bild sei zudem auch durch andere Qualitäten als die Erzählung bestimmt: Während Ovid das Ideale der Figur *Narziss* in schillernder Bildsprache entstehen lasse, finde sich bei Caravaggio ein Schatten, der das gesamte Bild durchziehe (s.o.).

Wie bereits im Einführungstext erwähnt, ist diesem Bild, trotz der Abweichungen vom mythologischen Text, bei seiner Entdeckung spontan der Titel »Il Narciso« gegeben worden. Der Bildtheoretiker Hubert Damisch sieht das unmittelbare Erkennen der mythologischen Szene in einem »anthropologischen Wissen« des Betrachters begründet, der sogleich in der reduzierten Spiegelszene *Narziss* identifiziere. Es funktioniere in einem »emblematischen Modus und als ein Bild, das sich dem Geist direkt

71 Vgl. DAMISCH HUBERT: »Barocker Narziß?«

72 Vgl. SCHINDLER, WINFRIED: *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*, S. 67-77; vgl. DE RIEDMATTEN, HENRI: »Zur Quelle des *Narziss*. Ovid, *Metamorphosen*, III, 339-510«, S. 53ff.

erschließt.«⁷³ In einem Vergleich mit einer zeitnahen Narziss-Darstellung von Poussin (Echo und Narziss, um 1627, Paris/Louvre) betont Damisch die Bildautonomie des caravaggesken Narziss. Während die Narziss-Darstellung des Poussin der literarischen Quelle als Bezugssystem bedürfe, mit ihm im »Dialog« stehe⁷⁴, erhalte der caravaggeske Narziss seinen Status als »Ikone« aufgrund seiner Bildlichkeit:

»Das caravaggeske Gemälde nutzt nur visuelle Ressourcen der Oberfläche der Malerei, während das von Poussin eine andere Ökonomie der Repräsentation verrät, da es sich nur durch die Instanz und unter dem Urteil eines Textes beschreiben läßt.«⁷⁵

Worin aber liegt die spürbare Verbindung zwischen Bild und Text? Bild und Text entsprechen sich in übergreifenden Wirkqualitäten, wie es die folgenden Beschreibungen nahelegen. Christiane Kruse erkennt eine Analogie in der Metaperspektive des Bildrezipienten. Dieser überblicke die Szenerie gleichermaßen wie der auktoriale Erzähler des Mythos und zeige sich gleichermaßen involviert bzw. emotional berührt:

»Narziß ist unwissend, doch der Betrachter weiß, daß Narziß seiner Illusion erliegt. Der Bildbetrachter entspricht folglich dem auktorialen Erzähler in Ovids Vorlage.«⁷⁶

Dass sich diese Metaebene nicht halten lässt, verdeutlichen Bildbeschreibungen, bei denen vom unsicheren Standpunkt des Betrachters und seinem Involviert-Werden in die Szenerie die Sprache ist (vgl. Kapitel 1.2.). Darin kündigen sich spezifische mediale Unterschiede zwischen Bild und Text an.

Eine weitere Nähe zum antiken Text liegt in der wertfreien Umsetzung des mythologischen Stoffs. Im Vergleich zu Narziss-Darstellungen, die etwa in die gleiche Entstehungszeit fallen, verzichte das Bild, so Margrit Brehm, auf eine moralische Botschaft – entweder in der Richtung einer moralischen Verurteilung der Selbstverliebtheit und Verweigerung der Fortpflanzung oder in Richtung eines Idealbildes einer kontemplativen und schöpferischen Innenschau fernab von der Welt.⁷⁷

»Weder verklärt noch verurteilt Caravaggio durch seine Darstellung den Protagonisten. Allein die verführerische ›Wirklichkeit‹ des Gegenübers, das scheinbar zum Greifen nah und doch nur eine Täuschung ist, setzt er ins Bild.«⁷⁸

Die paradigmatische Stellung lässt sich auf diese wertfreie Umsetzung zurückführen, die Bild und Text verbindet. Der Mythos, der eine »Urszene der Menschheit« zum Thema hat (s.o.) wird in der Narziss-Darstellung über seine emblematische Puristik und Intensität der Bildqualität bildlich in Szene gesetzt. In diesem Sinne wirkt das caravaggeske Bild, gleichermaßen wie der Ovid-Text, zeitlos und involvierend. Bildanschau-

73 DAMISCH HUBERT: »Barocker Narziß?«, S. 203.

74 Vgl. ebd., S. 200.

75 Ebd., S. 201.

76 KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, S. 112.

77 Vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, S. 339.

78 Vgl. ebd.

liche Beschreibungen unterstreichen die Reduziertheit der Szene und die ambigen Qualitäten des Spiegels:

»Von keinem anderen Maler ist das Wasser, das Narziss zum Spiegel wird, so glatt und unbewegt dargestellt worden wie von ihm. Und zu keiner Zeit wurde es zudem als so abgründig und verhängnisvoll gezeigt.«⁷⁹

Aus der Beschreibung spricht die sinnliche (Erlebens-)Qualität und Puristik, die das Narziss-Bild kennzeichnet. Dabei lenkt die bildkompositorische Reduzierung des Bildes in zwei fast identische Bildhälften den Blick auf ein zentrales Moment im Mythos: die Blickbannung des Narziss, die alles andere aus dem Blick treten lässt und den (Selbst-)Betrachter und sein Bild in eine Kreisform einschließt. Folgende Beschreibung Karl Neuffers, liest man sie vor dem Hintergrund des Ovid-Textes, gibt Hinweise darauf, dass der Betrachter des Bildes in die Situation des Narziss versetzt wird und der Erkenntnisproblematik des Un-Begreiflichen (im wahrsten Sinne des Wortes) ausgesetzt ist: »Im Bild wird das Unbegreifliche anschaulich, nicht unmittelbar aussprechbar, aber doch bewußt.«⁸⁰

Die mediale Selbstthematisierung kann als eine weitere Verbindung zwischen Bild und Text genannt werden.⁸¹ Der Aspekt der Medien-Selbstreflexion verbindet beide Medien in einer übergreifenden Qualität – denken wir an die kunstvolle Wiederholung der Ovid-Verse und an den subtilen Selbstverweis auf die Fiktionalität der Erzählung. Hierzu analog wirft die Narziss-Darstellung die Frage auf, was ein Bild ist, indem es ein Bild im Bild zeigt und die Situation einer Bildbetrachtung auf eigentümliche Weise doppelt. Beide Medien führen nah heran, halten aber doch Erzähler und Betrachter in einem Abstand zum Geschehen.

Die Narziss-Darstellung des Caravaggio wirkt wie eine eigenständige Auslegung des Narziss-Mythos – als *das* Bild, das ihn bildlich in Szene setzt. Die Sammlung legt dies nahe. Als These sei festgehalten, dass die Nähe zwischen Bild und Text nicht in

79 WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 30.

80 NEUFFER, CARL: *Caravaggio – Spiegelungen des Selbst. Versuch einer kunstphilosophischen Werkanalyse*, S. 16.

81 Die ambigen Qualitäten dieser Selbstinszenierung des Bildes unterstreicht Christiane Kruse: KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, »Ich kenne kein zweites Gemälde, das die Unmittelbarkeit der Illusion beim Rezeptionsprozeß und die Mittelbarkeit des Mediums, welche die Illusion durchbricht, derart kontrapunktisch inszeniert. Die kühle Transparenz des Spiegelbildes und die Opazität der in undurchdringbares Schwarz getränkten Leinwand fungieren dabei als polare Leitmetaphern des sich selbst thematisierenden Mediums.« KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, S. 112. Die mediale Selbstthematisierung des Narziss-Bildes betont auch Magrit Brehm, wenn sie im Narziss-Bild einen »Modellfall des Bildermachens« erkennt. Sie betont darin die strukturelle Seite des Bildes und mit ihr seine Zeit- und Kulturunabhängigkeit: »Durch die Konzentration auf das Hauptmotiv, die Spiegelszene, rückt Caravaggio den Dialog zwischen Narziß und seinem Abbild in den Mittelpunkt und eröffnet so eine Perspektive auf das Kunstwerk als Entwurf zwischen Selbstbild und Abbild.« BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, S. 338.

einer einfachen Bebilderung des Mythos liegt, sondern in der Übertragung seiner Tiefendimensionen ins Bildmedium. Damit wären Differenzen zwischen Bild und Text im Sinne einer abweichenden Deutung des Mythos weniger inhaltliche, als auf die medialen Unterschiede selbst bezogen. Die Studie wird dieser Frage weiter nachgehen.

Rückblickend auf die ersten beiden Kapitel offenbart die Sammlung nicht nur viele Ungereimtheiten und starke Ambivalenzen, die das Narziss-Bild hervorruft, sie weckt auch das Interesse an einer die Einzelphänomene verbindenden Erklärung. Die paradigmatische Stellung des Bildes als ›Inbegriff‹ des Narziss erlaubte Querverweise zum Text und der übergreifenden Frage nach der Medialität des Bildes. Im Folgenden werden tradierte Herangehensweisen in der Erklärung eines Kunstwerks vorgestellt, miteinander verglichen und ihre Anwendung und Tauglichkeit bezogen auf das Narziss-Bild erörtert. Hieraus leitet sich schließlich die Fragestellung und die hier gewählte Untersuchungsmethode ab.

3. Untersuchungsperspektiven auf den Gegenstand

In diesem Kapitel werden die unterschiedlichen Untersuchungsperspektiven auf das Narziss-Bild in ihrem Erklärungsgehalt geprüft und das Untersuchungsdesign dieser Studie scharf gezogen. Die Erklärungskonstrukte, die nun vorgestellt werden, sind gängig in der Analyse des Narziss-Bildes und haben gemeinsam, dass sie sich auf außerbildliche Kontexte beziehen: auf den Künstler (3.1.), den Zeitkontext (3.2.) und die literarische Quelle (3.3.). Sie gehen quer durch die Wissenschaftslandschaft – und verweisen damit wiederum auf die Interdisziplinarität des Diskurses rund um das umstrittene Bild.⁸² Medientheoretische Analysen, gleichermaßen wie psychoanalytische Deutungen und kunsthistorische Einschätzungen bringen das Narziss-Bild mit dem Ovid-Text in Verbindung. Der Zeitkontext als Bezugssystem der Analysen ist nicht nur Gegenstand einer kunsthistorischen Betrachtung, sondern auch einer kunstphilosophischen. Schließlich stellt auch der Bezug zum Künstler ein die genannten Disziplinen übergreifendes Erklärungskonstrukt dar.

Eine psychologisch-empirisch Untersuchung des Bildes fehlt bisher in der ansonsten umfassenden Bildforschung. Welchen Beitrag leistet sie? Sie fasst das Bild als einen Erfahrungsgegenstand auf, der sich erst in einer ausgedehnten Betrachtung erschließt. Ihren Gegenstand verortet sie zwischen Bild und Betrachter. In Abgrenzung zu den Erklärungskonstrukten, die sich auf außerbildliche Kontexte beziehen, liegt ihre Qualität darin, dass sie die unmittelbare Wirkung des Bildes in den Blick nimmt.

Warum ist es nötig, die gängigen Erklärungskonstrukte vorzustellen? Zum einen setzt der Exkurs die Sammlung der Phänomene der Bildrezeption fort und fokussiert hier wiederum auf implizite und explizite Wirkungen. Zum anderen wird der Blick auf

82 Die Bezüge (Künstler, Zeitkontext, Quellentexte) lassen sich nicht spezifischen Wissenschaftsdisziplinen trennscharf zuordnen, in denen das Narziss-Bild besprochen wird. Die Trennlinien finden sich vielmehr an anderen Stellen: in einer naturwissenschaftlichen oder geisteswissenschaftlichen Auffassung in einer genetisch-geschichtlichen oder einer philosophisch-ästhetischen Auffassung, in einer deterministisch-kausalen oder phänomenologischen/wirkanalytischen Sicht.