

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.<sup>82</sup> 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.

Methode und Gegenstandsbildung der drei Erklärungskonstrukte gelenkt, um hierüber auf Forschungslücken aufmerksam zu machen und den Mehrwert einer empirisch-psychologischen Untersuchung des Gegenstands zu begründen. Dabei verläuft die Trennlinie nicht zwischen den Disziplinen Kunstgeschichte und Psychologie; es handelt sich vielmehr um divergierende Wirklichkeits- und somit Gegenstandsauffassungen, die innerhalb der Wissenschaften für Diskussionsstoff sorgen. Die Erklärung des Kunstwerks über die Biographie und Intention des Künstlers dient hier als ein gutes Beispiel. Denn das Erklärungskonstrukt wird sowohl in der Kunstgeschichte, wie in der Psychologie kontrovers diskutiert.

So interessiert sich die Psychologie von Hause aus für die seelischen Strebungen des Kunstschaffenden und einige ihrer Vertreter meinen, diese würden sich im Kunstwerk niederschlagen; die Kunstgeschichte (nicht alle ihrer Vertreter) folgt mit ihrem Interesse für die Biographien der Künstler letztlich ihrer Fachspezifik entwicklungsgeschichtlicher Erklärungen. Wie stark sich ihrerseits die Kunstgeschichte in ihren Anfängen auf die Psychologie beruft oder implizit psychologisch argumentiert, soll folgender Exkurs veranschaulichen. Er ist in diesem Kontext besonders wichtig, um die Verortung der Studie als eine psychologische Wirkungsanalyse zu verdeutlichen – bestehen doch große Unterschiede in den Auffassungen, was jeweils ›psychologisch‹ ist. Die Kunstgeschichte zeigt sich hier in einer Abhängigkeit zur Psychologie als Hilfswissenschaft, ohne jedoch ein methodisches Programm zu übernehmen oder gar empirisch Kunstwerke zu erforschen. Ihre psychologische Neigung ist bei den einzelnen Forschern mehr oder weniger explizit.

Der einflussreichste Kunsthistoriker des ausgehenden 20. Jahrhunderts, Alois Riegl (1858-1905) und viele andere kunsthistorische Forscher dieser Zeit, darunter Heinrich Wölfflin (1864-1945) und Wilhelm Worringer (1881-1965) vertraten eine »psychologische Auffassung« dessen, was Kunst auszeichnet und wie sich Kunst beschreiben lässt. Die Forschung des Kunsthistorikers Ernst Gombrich (1909-2001), ebenfalls psychologisch orientiert, fällt insofern aus der Reihe, da er seine Analysen an Erkenntnissen aus der Experimentalpsychologie anlehnt. Seine Kollegen dagegen liefern Wirkungsbeschreibungen der von ihnen besprochenen Kunstwerke – jedoch ohne diese als solche zu benennen, zu reflektieren und in eine methodische Systematik zu überführen. An einem Beispiel: das von Alois Riegl konzipierte Epochen-spezifische ›Kunstwollen‹ wird von ihm teils über sehr anschauliche Beschreibungen der Wirkungen der Kunstwerke auf ihn als Betrachter generiert. Auch bei Wölfflin erscheinen solche Beschreibungen als etwas Allgemeines, Epoche-übergreifendes – er nennt sie selbst eine »psychologische Auffassung«.<sup>83</sup>

Gegen diesen ›Psychologismus‹ in der Kunstgeschichte richtet sich Erwin Panofsky. Seine Kritik ist insofern für diesen Kontext relevant, da sich über die Abgrenzung und Nähe zu den Ansichten Panofskys die Leitlinie dieser Studie schärfen lässt. Sie sei in Kürze zusammengefasst. Die Argumentation zielt auf drei Formen psychologischer Herangehensweisen: Die künstlerpsychologische Deutung, die zeitpsychologische Deu-

83 Darauf, dass sich hierüber die rezeptionsgeschichtlichen Unterschiede nicht hinreichend begründen lassen, verweist Panofsky.

tung und die apperzeptionspsychologische Deutung.<sup>84</sup> An den ersten beiden bemängelt er, dass sich das von Riegl beschriebene ›Kunstwollen‹ jeweils nicht belegen lasse. Implizit unterstellt er dem Begriff einen metaphysischen Gehalt. So lasse sich nicht von den Absichtserklärungen eines Künstlers auf sein ›Kunstwollen‹ schließen. Gleiches gelte für ein Epoche-übergreifendes ›Kunstwollen‹. Die dritte Form definiert Panofsky als »die rein empirisch verfahrenende apperzeptionspsychologische Deutung, die – von der Analyse und Erklärung des ›ästhetischen Erlebnisses‹, d.h. der in der Psyche des kunstgenießenden Beschauers sich abspielenden Vorgänge ausgehend – die im Kunstwerk sich aussprechende Tendenz ohne weiteres aus der Wirkung erschließen zu können glaubt, die es in den Betrachtern hervorruft.«<sup>85</sup> An diesem Ansatz bemängelt Panofsky, dass er sein Objekt verfehle: Das »Eindruckserlebnis« eines Kunstwerks habe »weder das Kunstwerk noch den Künstler, sondern die Psyche eines heutigen Betrachters« zum Gegenstand.<sup>86</sup>

Der Hauptunterschied einer empirischen Wirkungsanalyse zum ›Psychologismus‹ einer kunstgeschichtlichen Perspektive liegt zum einen darin, dass sie keine Rückschlüsse auf den Künstler oder den Zeitkontext im Sinn hat, sondern das Kunstwerk als Erfahrungsgegenstand versteht und somit als weitgehend losgelöst von den genannten Determinanten. Sie konzipiert den Gegenstand also anders als andere psychologische Schulen nicht geschichtlich-genetisch. Und zweitens, in Abgrenzung zu Panofsky, fasst die hier vertretene Auffassung das »Eindruckserlebnis« von Kunst auf seinen Betrachter als ein Geschehen auf, das sich zwischen Kunstwerk und Betrachter vollzieht. Danach lässt sich ein »Eindruckserlebnis« eben nicht nur im Betrachter verorten, sondern beschreibt einen Zwischenraum. Zur Exploration dieses Zwischenraums dienen in einer empirisch psychologisch-morphologischen Wirkungsanalyse die Erlebensbeschreibungen der Betrachter. Sie unterscheiden sich von der Beschreibung ikonographischer Elemente des Bildanschaulichen darin, dass sie sich auf die meist impliziten Erlebensgehalte richten. Der Zwischenraum (der Wirkungen des Bildes auf den Betrachter) erfordert wiederum eine Gegenstandsbestimmung, eine Richtung der Untersuchung: So dient das Bilderleben im Falle einer Bildwirkungsanalyse nicht der Persönlichkeitsanalyse des Probanden, sondern ist auf das Bild und seine Wirkung gerichtet. Diese spezifische Gegenstandsbildung wird im vierten Kapitel näher erläutert; die theoretisch-methodischen Implikationen im Theorie- und Methodenteil der Studie.

Im Folgenden werden die drei Erklärungsansätze (Künstler, Zeitkontext, Quellen-texte) nacheinander vorgestellt. Wie schon im ersten und zweiten Kapitel nimmt die Studie auch hier die Spur der Bildwirkung auf. Das dritte Kapitel dient also nicht nur der Konzeption und Argumentation des Untersuchungsvorhabens – als Ergänzung zur bisherigen Bild/Caravaggio-Forschung verstanden – sondern durchleuchtet die Sammlung auf die Wirkstrukturen des Bildes hin. Es fragt danach, was jeweils offen und unbegründet bleibt und gelangt hierüber Thesen im Hinblick auf die Forschungsfrage.

84 Vgl. PANOFSKY, ERWIN: »Der Begriff des Kunstwollens«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14 (1920), S. 321–339, hier S. 323–324.

85 Ebd., S. 324.

86 Vgl. ebd., S. 328.

Ziel ist es auch hier, wie in den vorangegangenen Kapiteln, die impliziten Wirkungen herauszuarbeiten und zum anderen den Mehrwert einer empirisch psychologisch-morphologischen Bildwirkungsanalyse vor dem Hintergrund der bisherigen kunstwissenschaftlichen Forschung zum Narziss-Bild zu argumentieren.

Zunächst werden die Konstrukte allgemein samt der interdisziplinär geführten Kontroverse um diese Gegenstandsbildung erläutert und dann am *Narziss* auf ihren jeweiligen Erklärungsgehalt hin geprüft. Die drei Erklärungsansätze unterscheiden sich stark in ihrem Erklärungsgehalt und sind bezogen auf die Komplexität und den Erklärungsgehalt in aufsteigender Reihe beschrieben.

### 3.1 Der Künstler

#### 3.1.1 Erklärungsansätze des Kunstwerks über Biographie und Intention des Künstlers

Die Erklärung über den Künstler kann verschiedene Richtungen einschlagen: er selbst kann befragt werden oder Texte zum Werk herangezogen werden. Biographische Aspekte dienen oft als Erklärungsgrundlage. Hier wird in der Regel danach gefragt, wen der Künstler/die Künstlerin gekannt und von welchen Ideen er beeinflusst war. Der Erklärungsansatz lässt sich nochmals auftrennen in eine biographische Perspektive und eine solche, die die Idee bzw. Intention des Künstlers als maßgeblich zum Verständnis des Kunstwerks erachtet. Darin lassen sich wiederum bewusste Bestrebungen von unbewussten Tendenzen des Künstlers unterscheiden, die sich im Kunstwerk niederschlagen.

Die »Idee« oder »Intention« des Künstlers als maßgeblich und hinreichend erklärend für sein Werk anzusehen, steht in langer Tradition. Sie erhält mit der Renaissance, der Geburt der sogenannten Künstler-Fürsten, Einzug und löst die mittelalterlichen »Meister ohne Namen« ab. Standen diese unbekannten Künstler noch im bescheidenen Dienst der Kirche, behaupten sich Künstler fortan als Schöpfer ihrer Werke. Dürers berühmtes Selbstporträt, *Selbstbildnis mit Pelzkragen* (München, Alte Pinakothek, 1500), seine skandalöse Selbstinszenierung in der Ikonographie von Jesus Christus, steht als Sinnbild für diesen Wandlungsprozess. So wie die Kunst Autonomie beansprucht, indem sie den Künstler zum Schöpfer erhebt, so folgt die Kunsttheorie einer Denkrichtung, die Kunst vom Künstler her abzuleiten. Ihr prominentester Vertreter ist Giorgio Vasari, sein berühmtestes Werk die Künstlerbiographie 'Le Vite' von 1550. Dies setzt sich in einer Bewegung fort, in der Künstler ebenfalls Mitte des 16. Jahrhunderts beginnen Künstlertexte zu verfassen. Diese Entwicklung wird dadurch befördert, dass Künstler fortan in den Kunstmetropolen (Florenz, Rom) erstmals Kunstakademien besuchen. Riegl führt dieses von ihm als »modern« bezeichnete Phänomen auf den entdeckten und gesteigerten Subjektivismus in der Kunst des Barock zurück. Aus dem Vakuum eines entgleitenden objektiven Maßstabs heraus und dem Eklektizismus erwachse die Notwendigkeit einer Rechtfertigung, aber auch die zunehmende Intellektualisierung der Kunst vonseiten Kunschtchaffender:

»Heute ist dies so weit gediehen, daß der Künstler kategorisch verlangt, der Beschauer habe sich in seine – in die des Künstlers – Absicht zu fügen, nicht – wie es in der An-

tike, im Mittelalter bis zur Renaissance der Fall war – der Künstler in die Absicht des genießenden Beschauers, für die das Kunstwerk bestimmt ist.«<sup>87</sup>

Der biographische Ansatz stellt nach wie vor ein beliebtes Mittel dar, um den Zugang zu Kunstwerken zu bahnen, zu ergänzen, zu erweitern – in Museen/Ausstellungen gleichermaßen wie in der zeitgenössischen Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft. Ihm liegt die Vorstellung zugrunde, dass wenn wir etwas über den Künstler wissen, auch sein Werk besser verstehen können – so als würde sich das Leben des Künstlers im Werk niederschlagen.<sup>88</sup> Insbesondere die Kenntnis der »Idee« des Künstlers, wenn sie über Quellentexte überliefert wird, verspricht eine allumfassende Aufklärung. Die Beliebtheit dieses Erklärungskonstrukts steht der gleichzeitigen Kritik an diesem Ansatz in nichts nach. So wird oftmals gegenüber der Idee des Künstlers die Autonomie des Kunstwerks betont.

»Daß der Schaffende im Blick auf die Idee seines Werkes verschiedene Möglichkeiten der Ausgestaltung erwägen, kritisch vergleichen und beurteilen kann, ist unleugbar. Diese dem Schaffen selbst einwohnende nüchterne Helligkeit scheint mir jedoch etwas sehr anderes als die ästhetische Reflexion und die ästhetische Kritik, die sich an dem Werk selber zu entzünden vermag.«<sup>89</sup>

Die Behauptung der Autonomie des Kunstwerks gegenüber der Idee des Künstlers, wie von Gadamer formuliert, kommt letztlich auch in dem bekannten Ausspruch zum Ausdruck, der Künstler habe vor seinem Werk zurückzutreten.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass gerade im Bereich der Konzeption die Idee des Künstlers das Werk zumindest mitbedingt – für den Betrachter geht dies oft mit der Aufforderung einher, erklärende Künstlertexte zu lesen. In anderen Fällen überliefern eindeutig zum Bild gehörige Bildunterschriften »Ideen«, die nicht mehr vom Werk abzulösen sind – so etwa die Bildunterschriften der *Capriccios* von Goya oder der Schriftzug »Ceci n'est pas un pipe« in Magrittes Bild *Der Verrat der Bilder* (Los Angeles, County Museum of Art, 1929). Von diesen Fällen ganz abgesehen, ist zumindest nicht auszuschließen, dass sich Künstler treffend zu ihrem Werk zu äußern vermögen. Salber beschreibt das Hinzuziehen beschreibender Künstlertexte im Verständnis eines Werkes als einen »Zugang«, der helfen könne, »Produktionsprozesse« besser zu verstehen. Er stellt zudem heraus, dass »Absicht und Wirkung« in ihrer Gegenüberstellung eine Variation im Verständnis des Kunstwerks bewirken. Dabei können Absicht und Wirkung einander entsprechen oder eben auch auseinanderfallen.<sup>90</sup> Problematisch ist dieser Erklärungsansatz jedoch dann, wenn der Künstler und dessen Einschätzung des Kunstwerks als nicht hinterfragbar genommen wird – so als »gehöre« das Werk unablösbar zum Künstler.

87 RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), hg. v. BURDA, ARTHUR und DVORAK, Wien: Anton Schroll & Co 2010, S. 159.

88 Die Zunahme an Audioguides und Erklärungstafeln in Ausstellungen und Museen belegen sogar eine Tendenz zur Ersetzung des Kunstwerks durch diese Informationen.

89 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), Bd. Hermeneutik I, 7. Aufl., Tübingen: Mohr Siebeck 2010 (Gesammelte Werke), S. 123.

90 Vgl. SALBER, WILHELM: *Kunst-Psychologie-Behandlung*, S. 97.

Die Hauptkritik Gadammers an diesem Ansatz, das Kunstwerk über die Intention des Künstlers zu erklären, bezieht sich noch auf einen weiteren Aspekt. Die Erörterung von Ideen, ob vonseiten des Künstlers oder Kunstkritikers, befinde sich, so Gadamer, auf der Ebene der Reflexion, des »ästhetischen Bewusstseins« und sei der Kunsterfahrung nachgeordnet.

»Es scheint mir noch immer ein Rest des falschen Psychologismus, der aus der Geschmacks- und Genieästhetik stammt, wenn man den Produktionsvorgang und den Reproduktionsvorgang in der Idee zusammenfallen läßt. Man verkennt damit das über die Subjektivität des Schaffenden, wie des Genießenden hinausgehende Ereignis, das das Gelingen eines Werkes darstellt.«<sup>91</sup>

Andere kritische Stimmen warnen vor der Selbstauskunft der Künstler zu ihrem Werk, da diese ausgesprochen oder unausgesprochen Wahrheit für sich beanspruchten. Dem Künstler wird hier, offensichtlich in der Tradition des Künstlerideals der Renaissance stehend, eine Deutungshoheit zugesprochen, die – ob er will oder nicht – zu einer Festbeschreibung des Kunstwerks führt. Der Kunstpsychologe Herbert Fitzek zeigt an mehreren Beispielen, dass die Aussagen von Künstlern zu ihrem Werk oftmals wenig ergiebig sind – zumindest was ihre Wirkung betrifft. Dies, so eine Vermutung, kann an der allzu großen Nähe zum eigenen Werk liegen, die den Blick auf seine Wirkung erschweren kann – erfordert dies doch ein Nach-außen-wenden und eine innere Trennung von den bewussten Absichten, die sich aber möglicherweise *nicht* im Werk niedergeschlagen haben. Fitzek hält diesen (Selbst-)Einschätzungen treffendere – sprich erlebensnahe – Beschreibungen des Werkes vonseiten seiner (zeitgenössischen) Betrachter entgegen. Auch hier wird die Kunsterfahrung gegenüber einer (Künstler-)Reflexion als primär und auf das Werk bezogen als zutreffender erachtet.<sup>92</sup>

Eine biographische Erklärung des Kunstwerks bildet auch eine Tradition der psychoanalytischen Kunst- und Kulturforschung<sup>9394</sup>. In diesem Fall werden neben der Reflexion auch unbewusste Intentionen bzw. ein Leiden des Künstlers zum Maßstab einer Erklärung des Werks. Adorno kritisiert, wie vereinseitigend die Erklärung des Kunstwerks dieses Mal nicht vonseiten, sondern mithilfe des Künstlers ausfallen kann und macht plastisch, wie vernachlässigend gegenüber der ›Seinserscheinung‹ des Kunstwerks sich die Frage nach dem Künstler und seiner Beweggründe auswirkt.

»Ihr [der psychoanalytischen Kunsttheorie] gelten die Kunstwerke wesentlich als Projektionen des Unbewußten derer, die sie hervorgebracht haben, und sie vergißt die

91 Vgl. GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 123.

92 Vgl. FITZEK, HERBERT: »Von der Figur zur Figuration«, *Ästhetik der Behandlung. Beziehungs-Gestaltungs- und Lebenskunst im psychotherapeutischen Prozess*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2015.

93 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci (1910)«, *Bildende Kunst und Literatur*, Bd. X, Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 2000 (Studienausgabe), S. 87-152.

94 Vgl. FREUD, SIGMUND: »Der Moses des Michelangelo (1914)«, *Bildende Kunst und Literatur*, Bd. X, Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 2000 (Studienausgabe), S. 195-221.

Formkategorien über der Hermeneutik der Stoffe, überträgt gleichsam die Banausie feinsinniger Ärzte auf das untauglichste Objekt, auf Lionardo oder Baudelaire.«<sup>95</sup>

Im Gegensatz zu einer solchen psychoanalytischen Deutung von Kunstwerken, die – um die Kritik Adornos zu relativieren – von vornherein weniger eine Erklärung des Kunstwerks als des kunstschaaffenden Menschen im Sinn hat, lässt sich das abheben, was sich als Idee, Konzeption bzw. Intention des Künstlers beschreiben ließe und eben in den Bereich »bewusster« Absichten fällt. In dieser Weise versteht Jonas die Kunstwirkung von der Konzeption eines Übertragungsgeschehens her – da gehe etwas vom Künstler aufs Kunstwerk und vom Kunstwerk auf den Betrachter über:

»Die äußere Intention des Herstellers lebt im Hergestellten fort als innere Intentionalität – die Intentionalität der Darstellung, die sich dem Betrachter mitteilt.«<sup>96/97</sup>

Es ist stark anzunehmen, dass im Werk etwas davon fortlebt, was der Künstler intendierte – ob in bewusster Absicht oder aus den ihm nicht bewussten inneren Anteilen heraus. Allerdings können solche Bezüge nur in seltenen Fällen die Wirkung eines Werkes erklären. Oftmals fungiert die Kenntnis biographischer Daten und/oder der Absichten des Künstlers in der Art einer Horoskop-artigen Bestätigungslogik. Solche Erklärungen dienen, so die Vermutung, einer Milderung der Wucht vieler künstlerischer Werke. Wollte man umgekehrt ein Werk anhand der Vita oder der Absichtserklärungen eines Künstlers erst ausfindig machen, wäre die Evidenz dahin.

Die Liste der kritischen Stimmen und Argumente gegen den biographisch-intentionalen Ansatz wäre lange fortsetzen. Und zugleich erweist sich dieser Ansatz in der Erklärung eines Kunstwerks als äußerst hartnäckig. Wie mächtig diese Denkweise ist, soll eine kleine Anekdote um die Untersuchung des Narziss-Bildes schildern: Als mir im Rahmen der empirischen Phase der Untersuchung zu Ohren kam, dass die Urheberschaft des Bildes ungeklärt, das Bild Caravaggio gar abgesprochen worden sei, traf ich in Kunsthistoriker-Kreisen auf Mitleid und Bedauern – beinahe so, als wäre jetzt nichts mehr zu dem Bild zu sagen und so, als wäre meiner Arbeit ohne den Künstler der wissenschaftliche Boden entzogen.

### 3.1.2 Die »Caravaggiovita«

Das berühmt-berüchtigte Leben des Caravaggio wird oftmals in einen Zusammenhang mit seinen Werken gesetzt. Monografien folgen meist der Chronologie der Werke und liefern zahlreiche Anekdoten, die sich um die Bilder des Künstlers ranken – teils derart spannend und schauerlich, dass sie das Werk in den Schatten stellen. Bereits zu Lebzeiten des Caravaggio weckt sein Leben derart großes Interesse, dass sich im 17. Jahrhundert bereits auf fünf Biographien bzw. die sogenannten »Caravaggiovite« zurückblicken lässt. Diese Dokumente werden in verschiedenen Zusammenhängen, unter

95 ADORNO, THEODOR W.: *Ästhetische Theorie* (1970), 5. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 19.

96 JONAS, HANS: »Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens«, *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 105-124, hier S. 108.

97 Hier ist einschränkend zu bemerken, dass der der Phänomenologie E. Husserls entlehnte Begriff der Intentionalität nicht zwingend eine bewusste Zielgerichtetheit von unbewussten Bestrebungen trennt.



anderem zur Bestimmung der Werkgenese und Werkzuschreibung, häufig miteinander verglichen.<sup>98</sup>

Einflussreichster Biograph des 17. Jahrhunderts ist der Kunsthistoriker, Antiquar und Bibliothekar Giovan Pietro Bellori. Er gilt als einer der frühesten Kunsthistoriker, in seinem Geschmack für die Antike und die Renaissance und seiner kritischen Haltung der ›neuen‹ Kunst gegenüber als ein Vorläufer Winckelmanns.<sup>99</sup> In seinem Werk, *Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten*, 1672 publiziert, zeichnet Bellori insgesamt zwölf Künstlerporträts. An Caravaggio sucht Bellori an vielen Stellen zu belegen, wie sich der fragwürdige Lebenswandel des Malers in seiner Kunst niedergeschlagen habe. Caravaggio habe, so Bellori, eine Leinwand als Tischtuch verwendet. Bellori wertet dies als Zeichen einer Degradierung der Kunst seitens Caravaggio – einer Haltung, die als eine Erklärung für all das Abweichende und Hässliche, ebenso wie für die Alltäglichkeit der Bilddarstellungen herhält.<sup>100</sup> Tatsächlich missfiel Bellori der sogenannte »Naturalismus« im Stil des Caravaggio, der nach einer biographischen Erklärung verlangte – stand er doch in diametralem Gegensatz zu Belloris Anspruch an Kunst: In ihr solle sich die ›Lidea‹ verwirklichen, »die Vorstellung höchster, vollkommenster Schönheit der geschlossenen Einzelform.«<sup>101</sup>

Ein weiteres Beispiel einer Kunstkritik, die sich an der Person des Malers aufbaut, diesmal aus dem ausgehenden 20. Jahrhundert, erscheint weniger geschmäckerlich als die des Bellori und gibt sich in das wissenschaftliche Gewand naturwissenschaftlicher Prägung. Der Physiologe M.L. Patrizi veröffentlicht 1921 sein Buch »Un pittore criminale il Caravaggio. Ricostruzione psicologica e la nuova critica d'arte«. Darin will er das gesamte Werk Caravaggios als eine Widerspiegelung des psychischen und physischen Zustands des Malers verstanden wissen. So gehe beispielsweise die Dunkelheit in den Bildern Caravaggios, seiner neuro-physiologischen Studie zufolge, auf eine Lichtempfindlichkeit des Malers zurück.<sup>102</sup> Während diese These Patrizis in der Kunstwissenschaft äußerst umstritten ist, so wird in den zahlreichen Monografien des 21. Jahrhunderts immer wieder die Frage nach dem körperlich-seelischen Zustand des Malers gestellt. Dabei drängt sich oftmals ein Interesse an der Person des Caravaggio gegenüber dem Werk in den Vordergrund. Der *Bacchus* (Rom, Galleria Borghese, 1593/94) beispielsweise gilt als ein Selbstporträt. In der Monografie von Gilles Lambert (2000) wird dieses Bild erwähnt und als Hinweis auf eine Krankheit des Malers gedeutet. Der »aufgedunsene Körper, der fahle Teint, die glanzlosen, umschatteten Augen« des Bacchus seien Hinweise auf eine Krankheit, unter der Caravaggio zeitlebens gelitten habe.<sup>103</sup> Während es bei einem Selbstporträt noch legitim erscheint, das Bild mit dem Künstler zu

98 Vgl. RAABE, RAINALD: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, S. 7-32.

99 Winckelmann habe sich nach Riegl aber nicht zu Bellori bekannt, da Bellori durchaus »barocke« Ansichten vertrat und insbesondere die barocke Kunst des Poussin verehrte. vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 23.

100 Vgl. BELLORI, GIOVAN PIETRO: *Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio*, hg. & übers. v. VAN ROSEN, VALESKA, Göttingen: Wallstein 2018.

101 RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 24.

102 Vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 164f.

103 LAMBERT, GILLES (2000): *Caravaggio*, S. 39.



vergleichen<sup>104</sup> erscheint jedoch eine gesamte Werkgenealogie anhand des physiologischen Zustandes des Malers wie bei Patrizi, als verfehlt.

Der hergestellte Zusammenhang zwischen Werk und Leben des Künstlers erhält mit der Neubewertung des Oeuvres ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts<sup>105</sup> zwar einen anderen Tonus, nämlich nicht den der Kunstkritik, sondern den der Bewunderung und des Staunens, bleibt aber bis in die Jetztzeit ein gängiges Erklärungsmuster. So hebt beispielsweise der Kunsthistoriker Christoph L. Frommel in seiner Abhandlung des Frühwerks Caravaggios (1971) die »Düsterkeit« der Bilder Caravaggios von der »ungetrübte Diesseitsbejahung« der Frühwerke ab und erkennt in dieser Wende die existentielle Not, in die Caravaggio im Zuge seiner zahlreichen Delikte geriet.<sup>106</sup>

Das facettenreiche Bild des Caravaggio – zwischen seiner Genialität als Maler und seinem Leben als Raufbold und Mörder<sup>107</sup> – verführt, diese Spannung auch im *Narziss* zu erkennen. Wie in der kontroversen Bildrezeption deutlich wurde, lädt die Darstellung einerseits zur Idealisierung ein und widerspricht ihr durch die tiefen Abgründe, die sie gleichzeitig zur Anschauung bringt. Neben der Frage, welchen Erklärungsgehalt ein solches Zur-Deckung-Bringen von Leben und Werk hat, erschwert die ungeklärte Urheberschaft des Bildes eine Argumentation des Bildes aus der Biographie des Malers heraus. Im Falle des *Narziss*-Bildes tritt die Erklärungsform entsprechend modifiziert auf, in Form einer Genealogie der Werke Caravaggios, in die sich das *Narziss*-Bild grundsätzlich gut einfügt. Denn wenngleich umstritten ist, ob es sich um einen »echten« Caravaggio handelt, so sieht sich der Betrachter doch zweifelsfrei einem Bild im Stile Caravaggios gegenüber.

In dieser Weise verliert die Urheberschaft nicht an Bedeutung bei Autoren, die das Werk des Künstlers eng an seine Biographie knüpfen – wie im Falle des Kunstwissenschaftlers Karl Neuffer, der den Versuch einer kunstphilosophischen Werkanalyse der Männer- und Frauenporträts unternimmt – unter der leitenden These, Caravaggio habe sich in allen Porträts (dem Bacchus, der Medusa etc.) selbst gemalt. In seiner Abhandlung, Caravaggio. Spiegelungen des Selbst, publiziert in 2016, passt *Narziss* insofern in die Reihe der (Selbst-)Porträts, da sein Gesicht und die Spiegelung eine für Caravaggio bezeichnende »Unzusammengehörigkeit« spürbar machten, die vergleichbar mit anderen dargestellten Gesichtern Caravaggios Lust und Leiden und eine eigentümliche Form von Verzerrung offenbarten, die, so die These Neuffers, letztlich den Künstler selbst in seiner Zerrissenheit zeigten.<sup>108</sup> Zugleich räumt Neuffer in Bezug auf die *Narziss*-Darstellung ein, dass die Urheberschaft »für das Verständnis des formalen Aufbaus unerheblich«<sup>109</sup> sei. So als wäre Neuffer im Austausch mit der *Narziss*-Darstellung

104 Insbesondere dann, wenn wie in einer Monografie nicht ganz trennscharf ist, ob das Werk oder das Leben des Caravaggio im Fokus steht.

105 Vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 405.

106 Frommel zit.n. NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 99.

107 Brehm hat die Prozessakten in einer Rezeptionsgeschichte des Caravaggio ausführlich recherchiert vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 30-40.

108 Vgl. NEUFFER, CARL: *Caravaggio – Spiegelungen des Selbst. Versuch einer kunstphilosophischen Werkanalyse*, S. 73.

109 Ebd., S. 72.

den Grenzen des biographischen Ansatzes selbst begegnet, schwanken seine Beschreibungen zwischen einer Aufforderung, die Bilder selbst sprechen zu lassen und einem Verweis auf den Künstler und Auftraggeber – Kontexte, die der Betrachter, so Neuffer, kennen müsste, um das Bild zu verstehen. Offenbar ließ sich aus der Selbstporträt-Hypothese nicht der ungewöhnliche Bildaufbau der Narziss-Darstellung (Klappspiegel) hinreichend erläutern:

»Der Spiegel ist für den Maler ein grandioses Mittel. Wie er aber genau verstanden wurde und welche Rolle wiederum die Geisteshaltung des Auftragsgebers spielt, bleibt uns verborgen.«<sup>110</sup>

Wie interessant biographisch-lebensgeschichtliche Details in ihrer möglichen Verbindung zum Werk auch sein mögen, sie weisen umgekehrt auf eine ungeheure Erklärungsnot hin, die das Werk des Caravaggio herruft. So will insbesondere der biographische Ansatz das vom Zeitkontext abweichende, Ungewöhnliche und Eigenständige des Werkes hinreichend erklären. Dass sich aber gerade das Narziss-Bild durch die ungeklärte Urhebererschaft einer solchen »Identifizierung« von Künstler und Werk widersetzt, stellt – so die These – keinen Zufall dar, sondern führt auf die im Bild behandelte Frage nach Identität zurück. Entsprechend »verrückt« (im wahrsten Sinne des Wortes) wirkt diese Verbindung in zahlreichen Bildbeschreibungen, die im Narziss-Bild einen »Modellfall des Bildermachens« erkennen wollen. In diesen Beschreibungen schaut Narziss als Maler auf sein Werk und stellt fest, dass sein Bild vom Modell abweicht.<sup>111</sup> Das Werk, so lässt sich rückübersetzen, entzieht sich dem Künstler. Es lässt sich folglich nicht vollständig vom Künstler her rekonstruieren.<sup>112</sup>

### 3.1.3 Ein »caravaggesker« Narziss

Das Hineingehen ins Bildanschauliche – die hier verfolgte Spur der Wirkung des Bildes auf seinen Betrachter – führt näher heran. Es verlagert die Frage nach den Beweggründen des Künstlers (und des Auftraggebers) hin zu der Frage nach dem Stil des Bildes, das eine bestimmte künstlerische Handschrift trägt. In dieser Weise wird bei Damisch aus dem Caravaggio ein »caravaggesker Narziss«.<sup>113</sup>

110 Ebd., S. 82.

111 Vgl. LYPP, BERNHARD: »Spiegel-Bilder«; vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«.

112 Wie ungeeignet die Rückschlüsse der Wirkung des künstlerischen Werkes auf die Intention des Künstlers sind, veranschaulicht Brehm in der Rezeptionsgeschichte Caravaggios (vom 17. Jhd. bis in 1990er Jahre) anhand der kontrovers geführten Naturalismus-Debatte bzw. Neubewertung des Naturalismus-Begriffs. Die Identitätsfrage entzündet sich hier an der bis heute kontrovers geführten Debatte, ob Caravaggio nach dem (lebendigen) Modell gemalt hat. Diese Frage nach dem Modell, eine weitere Spielart der Identitätsfrage, dieses Mal jedoch als Verhältnis der Bilddarstellung zum Modell, durchzieht werk- und epochenübergreifend die gesamte Caravaggio-Rezeption. Vergleichbar mit der Suche nach Übereinstimmung zwischen Bild und Maler im Falle der Narziss-Darstellung, werden hier werkübergreifend jeweils Übereinstimmungen der Darstellung mit den Modellen der Darstellung eruiert. vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 417.

113 Vgl. DAMISCH HUBERT: »Barocker Narziß?«, S. 192.

Was aber macht diesen Stil aus? Eine eindrucksvolle Werkbeschreibung legt Wolfram Pichler vor. Er beschreibt die Unmittelbarkeit der Bilder Caravaggios, die Dinge so zeigten, als ob sie körperlich unmittelbar anwesend seien. Er bezeichnet dies als die »Evidenz« der Darstellung und eine Form des »Vor-Augen-Stellens«, dem sich der Betrachter nicht entziehen kann.<sup>114</sup> In den Bildern von Caravaggio sind dreckige Fingernägel zu sehen, Risse in Gewändern. Biblische, wie mythologische Stoffe wirken wie Alltagsszenen (und doch künstlich). In der Darstellung einer solchen Szene, *Die Bekehrung des Paulus* (Rom, Santa Maria del Popolo, 1602), nimmt ein Pferd beinahe die gesamte Bildfläche ein. Sein Hintern zieht den Blick auf sich. Der Protagonist, Paulus, liegt unter dem Pferd, mit weit ausgebreiteten Armen. Meint Bekehrung etwa, von einem Pferd getreten zu werden? Wenig andächtig wirkt auch das Bild *Der ungläubige Thomas* (Potsdam, Bildergalerie Sanssouci, 1601/02). Die Beglaubigung, das Zeigen, führt in eine klaffende Wunde in Form einer Vagina hinein, dem sich der Blick nicht entziehen kann. Die Drastik dieser »Evidenz« der Werke Caravaggios unterstreicht Bologna in seiner Aussage, es handle sich dabei um eine Form der Autopsie<sup>115</sup>. Mit anderen Worten: Die Werke Caravaggios führen nah heran, nehmen den Gegenstand auseinander und verschonen den Betrachter nicht vor unschönen und verborgenen Aspekten unserer Wirklichkeit. Salber beschreibt dies als eine Charakteristik der Werke Caravaggios, Unfassbares fassbar zu machen.<sup>116</sup> Diese Nähe und Direktheit spürt auch der Betrachter des Narziss-Bildes, wenn er mit der kompromittierenden Mitte, dem phallusartigen Knie, konfrontiert wird – ein Bildmittelpunkt, der ebenso isoliert, unangebunden wirkt wie das fragmentierte Bild im Ganzen (s.o.). Im wahrsten Sinne des Wortes machen diese Bilder ihren Betrachter »fassungslos«.

Die Alltäglichkeit bildet ein weiteres Charakteristikum der Werke Caravaggios; diese Qualität kontrastiert die bühnenartige Lichtinszenierung seiner Bilder. Während das sogenannte »Profane« nicht durch Caravaggio in die Kunst neu eingeführt wurde und seit der Renaissance einen klerikalen Diskurs über die Zulässigkeit solcher Kunst entfachte<sup>117</sup>, so liegt doch das Besondere und Unkonventionelle von Caravaggios Bildwerken darin, dass dem Betrachter Heilige wie Normalsterbliche erscheinen. Zu einer möglichen Verwechslung der Heiligenszenen mit Alltags- bzw. Genreszenen trägt nicht nur das Weglassen gängiger ikonographischer Hinweise bei.<sup>118</sup> So erinnert beispielsweise die *Kreuzigung des heiligen Petrus* (Rom, Santa Maria del Popolo, 1602) an Bauarbeiten, bei der jeder Beteiligte seine Aufgabe zu erfüllen hat. Ein moralischer Duktus, das Trennen von Täter und Opfer, die Darstellung des Leidens – Bildqualitäten, die bei einem solchen Bildsujet gängig sind – fehlen gänzlich. Auch mit dieser Bildqualität, dem Fehlen einer moralischen Bewertung, fügt sich *Narziss* in das Gesamtwerk Caravaggios. Es

114 Vgl. PICHLER, WOLFRAM: »Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio«, S. 127–128.

115 Bologna zit.n. ebd., S. 134.

116 Vgl. SALBER, WILHELM: »Caravaggio und Psychologie«, in: *Anders* (2011).

117 Vgl. BROWN, BEVERLY LOUISE: »Zwischen dem Heiligen und dem Profanen«, *Die Geburt des Barock*, Stuttgart: Belser 2001, S. 274–303.

118 Als Beispiele führt die Kunsthistorikerin Louise Brown folgende Bilder an: Die büßende Magdalena (Rom, Galleria Doria Pamphilj, 1593/94) und Johannes der Täufer (Rom, Pinacoteca Capitolina, um 1602) vgl. ebd., S. 292.

lässt seinen Betrachter, wie auch bei anderen Bildern, schmunzelnd an eine banale Alltagsszene denken. Wie bereits in der Einführung erwähnt, fühlt sich Hartlaub an einen an einen Neapolitaner Fischerjungen erinnert<sup>119</sup>, Longhi gibt dem Bild den ironischen Titel »Unbesorgter Knabe, sich in einem Tümpel betrachtend«<sup>120</sup>. Und gleichzeitig wird es sogleich (ebenfalls durch Longhi) als *Narziss* identifiziert.

Nach Salber gehe es in den Bildern Caravaggios jeweils um einen »bedeutsamen Handlungskörper, durch den sich Menschen, Dinge, Welten und Mythen verbinden.«<sup>121</sup> In seinen Bildern werde die Verbundenheit der Alltagsphänomene mit den Urphänomenen spürbar. Er sieht in ihnen das Verhältnis von »banal und entwickelt« in Szene gesetzt.<sup>122</sup> Zu einer vergleichbaren Gesamteinschätzung gelangt auch die Kunsthistorikerin Louise Brown. Beispielhaft an der zweiten Darstellung *Johannes des Täufers* (Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, 1604/05) macht sie auf die »Menschlichkeit« des Heiligen in der Darstellung Caravaggios aufmerksam:

»Die sinnliche Schönheit von Caravaggios jungem Johannes, die extrem realistische Flora und Fauna und die üppige Beschaffenheit seines Kamelfells sowie das rote Tuch erregen sofort Aufmerksamkeit, doch was mehr als alles andere überwältigt, ist das tief empfundene Gefühl und die menschliche Verletzlichkeit des verängstigten jungen Mannes. Sein Elend hat nichts Dogmatisches; man kann sich vielmehr auf fundamental menschliche Weise identifizieren. Genauso, wie die Theologen gewarnt hatten, erfasst der Betrachter den hl. Johannes nicht als eine von Gott erfüllte Persönlichkeit, sondern als eine ganz gewöhnliche leidende Seele. Insofern verkörpert diese Gestalt Caravaggios letzten Hochseilakt zwischen dem Heiligen und Profanen.«<sup>123</sup>

Mit Blick auf die Phänomene der Bildrezeption wird am Narziss-Bild eine solche Verbindung als eine Kluft zwischen dem Idealen, dem Banal-Archaischen sowie Abgründigen deutlich. Pichler weist auf eine weitere Charakteristik des Werkes hin. In Caravaggios Bildern werde die Grenze zwischen Realität und Fiktion ausgelotet und das Bildmedium selbst auf eine Art Probe gestellt. Er führt dies an Caravaggios *Früchtekorb* (Mailand, Pinacoteca Ambrosia, 1595/6) exemplarisch vor:

»Einzelne Weintrauben sind offenbar gepflückt worden. Beim Pflücken sind Teile der Früchte, ist eine Art feines Gelee an den Stengeln zurückgeblieben. Da es noch glänzt, also feucht geblieben ist, kann der Moment des Pflückens kaum lange vergangen sein, der kleine Raub ist, wie es scheint, eben erst geschehen.«<sup>124</sup>

Die unsichtbaren Vögel, die die Trauben geraubt haben, seien – so Pichler – erfolgreicher als die täuschenden Trauben des Zeuxis in der antiken Anekdote. Dieses Spiel mit der immerwährenden Gegenwärtigkeit des Bildes, das zugleich ein unmittelbar

119 Vgl. WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 48.

120 LONGHI, ROBERTO: *Caravaggio*, S. 32.

121 SALBER, WILHELM: »Caravaggio und Psychologie«, S. 7.

122 Vgl. ebd., S. 8; vgl. SALBER, Wilhelm: *Märchenanalyse* (1987), 2. Auflage Aufl., Bonn: Bouvier 1999, S. 87.

123 BROWN, BEVERLY LOUISE: »Zwischen dem Heiligen und dem Profanen«, S. 300.

124 PICHLER, WOLFRAM: »Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio«, S. 138.

Vorangegangenes oder Folgendes mit zur Anschauung bringt, wird in den räumlich-zeitlichen Diskontinuitäten folgender Bilder noch deutlicher. Ein Riss im Gewand eines Jüngers im *Emmausmahl* (London, National Gallery, 1600/01), bringe nach Pichler eine Dynamisierung mit sich – schwer vereinbar mit dem Augenblick, der malerisch festgehalten/stillgelegt sei.<sup>125</sup>

Diese grundsätzliche Auseinandersetzung Caravaggios mit dem eigenen Medium lässt sogleich an *Narziss* denken. Ein bisher in der Bildrezeption (weitgehend) unerwähnt gebliebenes oder häufig übersehenes Moment des Bildes, das Hineinfassen ins Bild durch den Protagonisten,<sup>126</sup> unterstreicht die von Pichler beschriebene und von Caravaggio offensichtlich intendierte Diskontinuität und steigert sie zu einer Unvereinbarkeit des Bildanschaulichen mit der Bilddarstellung. Denn das Hineinfassen würde das Bild verunmöglichen – das Wasser müsste durch die Berührung Wellen schlagen und das Spiegelbild dürfte nicht zu sehen sein. Die folgende generalisierende Beschreibung des Werkes von Caravaggio veranschaulicht das Auseinandergehen von Bild und Bilderwartung. Sie wirkt passgenau auf den *Narziss* zugeschnitten. Tatsächlich bleibt das umstrittene Werk aber im Aufsatz von Pichler gänzlich unerwähnt:

»Es gibt, anders gesagt, Gemälde, in denen die Geste des Vor-Augen-Stellens zwiespältig und der dargebotene Anblick stellenweise oder im Ganzen hinsichtlich seiner Identität [sic!] problematisch wird. Dies kann durch Vertauschung wie durch Verdopplung geschehen. Entweder wir bekommen an einer bestimmten Stelle eines Gemäldes nicht das zu sehen, was zu erwarten war, sondern etwas davon Verschiedenes, das von ersterem in phänomenaler Beziehung nur geringfügig differieren mag, durch diese Differenz jedoch die Einheit des im Bild dargebotenen Anblicks aufbricht und seine Stimmigkeit gefährdet. Die Oberfläche des gemalten Bildes verliert dann ihre spiegelnde Undurchdringlichkeit, und die vielfältigen Finten des Malens treten stellenweise zu Tage. Oder dem gegebenen Anblick ist ein starkes Moment von Verdopplung eingeschrieben, so daß er sich in zwei einander ähnliche Teile aufspaltet, die stark aufeinander verweisend, nicht nur die Präsenzwirkung des Bildes brechen, sondern auch seine referentielle Fundierung in produktionsästhetischer Beziehung (»kein Strich ohne die Sache vor Augen«) fragwürdig erscheinen lassen.«<sup>127</sup>

## 3.2 Der Zeitkontext

### 3.2.1 Der (stil- und kultur-)geschichtliche Ansatz zur Erklärung eines Kunstwerks

Der biographische Ansatz geht, am »caravaggiesen« *Narziss* beispielhaft vorgeführt, notgedrungen in eine Beschreibung des Stils über; ergänzt oder ersetzt die unzurei-

125 Vgl. ebd., S. 135.

126 Vgl. WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 50. »Der zärtliche Versuch, das Spiegelbild zu berühren, wird nicht dargestellt. Die Einheit von Narziss und seinem Spiegelbild wird bewusst unterbrochen, obwohl sie von Ovid direkt beschrieben wird.«

127 PICHLER, WOLFRAM: »Die Evidenz und ihr Doppel. Über Spielräume des Sehens bei Caravaggio«, S. 140–141.

chenden Erklärungen über die Vita und Intention des Künstlers. Es handelt sich hierbei jedoch noch nicht um eine zeitgeschichtliche Einordnung des Werkes.

Die kulturgeschichtliche Perspektive auf das Kunstwerk ist eng mit dem Namen Joachim Winckelmanns (1717-1768) verknüpft. Er gilt als Begründer der wissenschaftlichen Archäologie und Kunstgeschichte. Anfang des 19. Jahrhunderts etabliert sich die Kunstgeschichte als eigenständige Wissenschaft; Göttingen schreibt 1799 die erste Professur für Kunstgeschichte aus. Mit dem Blick auf zeitgeschichtliche Zuordnungen und Voraussetzungen von Kunst schwächt sich zwar das Interesse an den Künstlerbiographien nicht ab, sie schafft aber Ansätze eines übergreifenden Erklärungsansatzes. Eine historiologische Perspektive bleibt mit dem biographischen Ansatz in zweierlei Hinsicht in enger Verwandtschaft. Zum einen lassen sich Entsprechungen zwischen dem Künstler und der Kultur, die ihn prägt, finden. Dahinter lebt die Vorstellung, dass sich das Zeitgeschehen vom Künstler ins Werk fortsetzt. Zum anderen suchen beide Ansätze Erklärungen für das Werkanschauliche ›außerhalb‹ des Kunstwerks. Indem das Werk in seiner Entstehungszeit und in seinem kulturellen Kontext verortet wird, erscheint diese Perspektive jedoch übergreifender als der biographische Ansatz.

Die Anfänge der Kunstgeschichte sind durch eine Hierarchisierung der Künste und Kunstepochen geprägt. Das besondere Verdienst des Kunsthistorikers Alois Riegl liegt darin, die Stilgeschichte von ihrem normativen Einschlag befreien zu wollen. Er prägt den Begriff des »Kunstwollens«, mit dem er sich insbesondere gegen eine normative Kunstgeschichte wendet, die, so Riegl, aus ihrem jeweiligen Zeitgeschmack heraus, die Kunstepochen in Hoch- und Tiefphasen einteilt. Riegl beschreibt in seiner »Geschichte des Wollens« kulturpsychologische Voraussetzungen des Kunstschaffens, aus dem heraus sich erst als seine Folge ein spezifisches »Können« entwickelt. Auch diese Abfolge – erst »Wollen«, dann »Können« – richtet sich gegen die Hierarchisierung von Kunst, wonach bestimmte Kulturen, quasi unterentwickelt, noch nicht über die adäquaten Mittel (materialer und technischer Natur) verfügt hätten.<sup>128</sup> Es handelt sich um eine neue Sicht auf das Kunstwerk, die mit dem »Wollen« einen ersten Schritt unternimmt, das Kunstwerk als autonom zu setzen.<sup>129</sup>

Die Nähe zum biographischen Ansatz liegt darin, dass es sich bei dieser Perspektive ebenfalls um die Eruierung einer Intention des Kunstschaffens handelt – allerdings einer, die den Fokus auf das Gemeinsame der Kunstwerke einer Zeit legt und das einzelne Kunstwerk aus der Zeit/Stilgeschichte heraus und nicht von der Künstlerpersönlichkeit und ihrer Motivation her ergündet. In diesem Sinne beschreibt Riegl eine psychologische Stilgeschichte, die jedoch das Hineinversetzen des Kunsthistorikers in das Werk erfordert. Weite Teile seiner Schriften ließen sich genauer als eine Geschichte der (antizipierten) Wirkungen von Kunst bezeichnen, aus denen heraus sich erst ein ›Kunstwollen‹ ableitet.

128 Bei Riegl wird das psychologische Element seiner kunsthistorischen Forschung zu einem Gegenprogramm ›materialistisch‹ denkender Kollegen wie Gottfried Semper. Dieser leitet Kunst aus den material-technischen Möglichkeiten einer Epoche, aus ihrem ›Können‹ heraus ab. Ein Hinweis zur Interdisziplinarität des Diskurses: Ein solches Gefecht zwischen einer geisteswissenschaftlichen oder naturwissenschaftlichen Konzeption des Fachs wird auch in der Psychologie ausgetragen.

129 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Hanse 1893.

Die unterschiedlichen Beschreibungen des Barockstils, im folgenden Unterkapitel ausgeführt, werden jedoch die Schwierigkeiten einer rezeptionsunabhängigen stilgeschichtlichen Beschreibung verdeutlichen. Denn die rezeptionsgeschichtlichen Unterschiede stellen die geschichtliche Perspektive, will sie hierüber ein Allgemeines am Kunstwerk genießen, stark in Frage.<sup>130</sup> Wenn vom Werkanschaulichen die Rede ist, dies offenbart ja der Narziss des Caravaggio, so drängt sich der Eindruck der Perspektivität des Betrachters auf und es lässt sich fragen, inwiefern hier eine objektive, eine Außenperspektive möglich ist?

Die Verortung des Kunstwerks in seinen jeweiligen Zeitkontext wirft zudem die Frage nach seiner Wirkung auf einen Betrachter der Jetztzeit auf. Vermag dieser das Kunstwerk zu ›verstehen‹ – wenn er doch nicht zur Zeit der Entstehung des Kunstwerks gelebt hat? In besonderer Weise wird dies auch am Narziss-Bild, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen, diskutiert, wie später erläutert wird. Und auch für den Kunsthistoriker ist es unmöglich, jeweils in die Zeit der Entstehung ›vergänger‹ Kunst zurückzugehen. Ihm bleibt – will er Kunst über den (kultur-)geschichtlichen Kontext erklären – lediglich der Weg einer mühsamen Rekonstruktion. Dabei stellt die vollständige Wiederherstellung der ursprünglichen Bedingungen ein Ziel dar, das nie vollständig erreicht werden kann, von Gadamer als die »Ohnmacht aller Restauration« bezeichnet.<sup>131</sup> Die Werke der Kunstgeschichte würden aus einer solchen Perspektive allesamt zu »beschädigten« Gegenständen, wie folgendes Zitat von Schleiermacher, einem prominenten Vertreter des historiologischen Ansatzes, unterstreicht:

»So ist also eigentlich ein Kunstwerk auch eingewurzelt in seinen Grund und Boden, in seine Umgebung. Es verliert schon seine Bedeutung, wenn es aus dieser Umgebung herausgerissen wird und in den Verkehr übergeht, es ist wie etwas, das aus dem Feuer gerettet ist und nun Brandflecke trägt.«<sup>132</sup>

Zum einen bildet die Unmöglichkeit einer vollständigen Rekonstruktion ein wissenschaftspragmatisches Argument gegen eine Erklärung des Kunstwerks ausschließlich aus seinem geschichtlichen Entstehungskontext heraus. Zum anderen wäre wie schon beim biographisch-intentionalen Ansatz danach zu fragen, ob diese Verortung dem Kunstwerk angemessen ist. Ein das Zeitgeschehen rekonstruierender Ansatz würde sich geradezu verbieten, geht man davon aus, dass sich ein Kunstwerk ›erst‹ oder ›vornehmlich‹ in seiner Betrachtung erschließt. Die Abgrenzung wird noch deutlicher, wird von einer Zeitunabhängigkeit dieser Kunsterfahrung ausgegangen – spricht das Kunstwerk in seiner Wirkstruktur als zeitüberdauernd angesehen.<sup>133</sup> Ein Argument für die

130 Aus dieser Problematik heraus löst sich der Begriff »Kunstwissenschaft« aus der Disziplin Kunstgeschichte heraus und wird teils zu einem Kampfbegriff gegen die geschichtliche Perspektive.

131 Vgl. GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 172.

132 SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH D.E.: *Ästhetik* (1819/25), Hamburg: Meiner-Verlag 1984, S. 85.

133 Wenn Gadamer von der ›Seinseinheit des Kunstwerks‹ ausgeht, muss er sich eingestehen, dass diese Vorstellung des Werks neueren Datums ist. Ihm liegt ein Autonomiegedanke des Kunstwerks zugrunde, den es so zumindest in der Kunst des Mittelalters nicht gegeben hat, wie er selbst einräumt.



zeitunabhängige Ontologie des Kunstwerks als einer ›Seinseinheit‹ findet Gadamer darin, dass ein Kunstwerk erst in der Betrachtung gegenwärtig wird.

»Gleichzeitigkeit« dagegen will hier sagen, daß ein Einziges, das sich uns darstellt, so fernem Ursprungs es auch sei, in seiner Darstellung volle Gegenwart gewinnt. Gleichzeitigkeit ist also nicht eine Gegebenheitsweise im Bewußtsein, sondern eine Aufgabe für das Bewußtsein und eine Leistung, die von ihm verlangt wird. Sie besteht darin, sich so an die Sache zu halten, daß diese ›gleichzeitig‹ wird, d.h. aber, daß alle Vermittlung in totaler Gegenwärtigkeit aufgehoben ist.«<sup>134</sup>

Gadamer betont in dem, was er als eine »Leistung« bezeichnet, den Herstellungscharakter von Kunst durch den Betrachter. Und zugleich verortet er die Varianz der Kunsterfahrung nicht im jeweils Subjektiven des Betrachters, zu welchem auch der Zeitkontext gehört. Diese Varianz sei vielmehr im Werk selbst angelegt.<sup>135</sup>

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden – dem kulturgeschichtlichen Ansatz entsprechend – das Narziss-Bild dem Zeitalter seiner Entstehung zuzuordnen. Hierzu wird zunächst der Barock als Stilepoche und Umbruchszeit beschrieben und mit ihm Caravaggio als ein Künstler, der als sein Mitbegründer gilt. Nach der Beschreibung dieser Umbruchsphase in der Kunst, wird anschließend das Narziss-Bild auf seine barocken Züge hin befragt.

### 3.2.2 Caravaggio, ein Künstler des Barock

Das Werk des Caravaggio wird im kunstgeschichtlichen Diskurs seit seinen Anfängen einhellig dem Barock zugeschrieben. In Monografien wird Caravaggio als »Genie des Barocks« gefeiert.<sup>136</sup> Er gilt als ›Naturalist‹ und der Naturalismus, durch ihn begründet, als eine besondere Ausformung des Barock, die stark ›italienisch‹ geprägt ist und sich von der Kunst der sogenannten ›Nordländer‹ abhebt. Die ›Naturtreue‹ des Caravaggio, als Realismus der Darstellung verstanden, lässt sein Werk in einen Gegensatz zum Manierismus treten. Die zeit- und kulturspezifische Umbewertung des ›Naturalismus‹-Begriffs, von Margit Brehm ausführlich am Fall Caravaggio erforscht, verdeutlicht dass diese Zuschreibung nicht ganz eindeutig ist. So wird bereits im 17. Jahrhundert diskutiert, ob es sich in der Kunst des Caravaggio nur um Widerspiegelungen der Natur handelt oder ob diese ›Naturtreue‹ mit einer eigenen ›maniera‹ verbunden ist, die den Stil prägt.<sup>137</sup> So wird das Werk von Caravaggio (auch heute noch) nicht zwangsläufig in einen Gegensatz zum Manierismus gestellt. Versteht man den Manierismus als einen Stil der individuellen Entfaltung einer Künstlerpersönlichkeit, fernab von den

134 GADAMER, HANS-GEORG: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), S. 132.

135 Ebd., S. 128.

136 Vgl. LAMBERT, GILLES (2000): *Caravaggio*.

137 Vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 400.

gesellschaftlichen Zwängen und Regulierungen<sup>138</sup>, so steht Caravaggio und sein Werk unbestreitbar für einen solchen eigenen Stil (*maniera*).<sup>139</sup>

Die Vorstellung dessen, was ›Naturalismus‹ meint, verändert sich durch die kunstgeschichtliche Forschung seit dem 17. Jahrhundert hindurch bis in die Jetztzeit, und mit ihr die Einschätzung des Werkes Caravaggios. Im Kern wird die Frage bewegt, was Kunst ausmacht oder wie sie sein sollte: Ist sie Widerspiegelung der Natur (Abbild), Verschönerung (Idealbild) oder Aufklärung (Urbild)? Die Frage der Konzeption/Sicht des Künstlers soll hierüber Aufklärung geben, weshalb mühsam rekonstruiert wird – beispielsweise im Diskurs des 17. Jahrhunderts – ob Caravaggio nach dem Modell gemalt hat. Das Verhältnis vom Modell zur Darstellung und vom Künstler zum Werk kann hier also als analog aufgefasst werden. Analog ist auch die Frage nach dem Verhältnis des Barock zum Werk des Künstlers – eine komplizierte Frage, da Caravaggio, wie gesagt, als Stil-prägend gilt. Ohne ihn, darin ist sich die Kunstforschung weitestgehend einig, hätte es, bei allen Vergleichen und Vorformen, diese spezifische Ausprägung des Barock nicht gegeben. Anzunehmen ist, dass sich die rezeptionsgeschichtliche Einschätzung des Barock in den rezeptionsgeschichtlichen Einschätzungen des Werkes des Caravaggio, so auch im *Narziss*, spiegeln, zumal Caravaggio stilprägend ist.

Die Werke des Caravaggio hatten, den Quellenberichten zufolge, eine polarisierende Wirkung auf die zeitgenössische Rezeption: »Ganz Rom war für und wider.«<sup>140</sup> Zum einen wiesen Kirchen seine Bilder zurück, zum anderen fand Caravaggio mächtige Befürworter und Mäzene aus hochrangigen Kirchenkreisen, darunter den Kardinal Del Monte.<sup>141</sup> Diese polarisierende Wirkung stellt, bei allen rezeptionsgeschichtlichen Unterschieden seit Entstehung der Werke, einen durchgängigen, also zeitgeschichtlich unabhängigen Zug der Kunstwerke Caravaggios dar. Die Werkrezeption des *Narziss* kann hier als Beispiel dienen.

Es soll nun der Versuch unternommen werden – der Perspektive der stil- und kulturgeschichtlichen Einordnung des Kunstwerks folgend – die künstlerische Handschrift des Caravaggio und schließlich den *Narziss* aus dem Barockzeitalter heraus zu verstehen. Vergleichbar mit der Rezeptionsgeschichte des ›Falls Caravaggio‹ sind auch die kunstgeschichtlichen Beschreibungen des Barockstils nicht als wertneutral anzusehen. Sie sind ebenfalls perspektivisch und ihrer Zeit verhaftet. Dennoch können hier Unterschiede gemacht werden, zwischen solchen Positionen, die sich um eine nicht normative Beschreibung bemühen und solchen, die teils explizit, teils implizit in Kunstkritik umschlagen.

Zwiespältig wie das Werk des Caravaggio fällt die kunstgeschichtliche Einordnung der gesamten Epoche aus, die durchaus keine einheitliche ist. Sie beginnt bereits mit einer unterschiedlichen Datierung. Manche Autoren setzen einen Anfang bereits in der

138 Ganz im Gegensatz zu der Überzeugung Riegls, s.o.

139 Die Abwendung Caravaggios vom Stil des Manierismus, ungefähr in die Zeit von 1520 bis 1600 datiert, beschäftigt die Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und bleibt unentschieden. vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 400.

140 RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 205.

141 Vgl. BROWN, BEVERLY LOUISE: »Zwischen dem Heiligen und dem Profanen«, S. 276.

Hochrenaissance, so Alois Riegl. Auch Panofsky betont eine Genealogie; er sieht im Phänomen Barock eine »Reaktion gegen die Übertreibung und Überkompliziertheit« des Manierismus. Mit der Rückkehr »zu Klarheit, natürlicher Einfachheit und sogar Ausgewogenheit« in der frühen Barockphase erkennt Panofsky eine Nähe und nicht die Differenz zur Kunst der Renaissance.<sup>142</sup> Panofsky, und mit ihm zuvor Riegl, widersprechen damit einer (bis heute) weit verbreiteten Auffassung, die Renaissance stünde in einem diametralen Gegensatz zur Kunst des Barock. Wie in den weiteren Ausführungen deutlich werden wird, ist Caravaggio als einer seiner Begründer nicht nur ein Künstler des Barock; seine künstlerische Position hinterfragt zugleich die Bilder der voneinander abgehobenen Epochen; insbesondere die der Renaissance und Antike.<sup>143</sup>

Zurückgehend auf die Anfänge der Kunstgeschichte, teilen sich die Einschätzungen zur Barockepoche im Zeitalter der aufkeimenden akademischen Kunstwissenschaft – von Winckelmann bis Riegl – in zwei Lager: in solche, die im Barock lediglich einen Verfall der italienischen Renaissance und/oder den Verlust des antiken »Idealschönen« (Winckelmann) erkennen wollen und solche, die das »Neuartige« dieser Kunst würdigen (Schmarsow) und in ihr den Beginn der Moderne situieren (Riegl).<sup>144</sup> Caravaggio als ein Künstler und Mitbegründer des Barock steht im besonderen Maße für diese Polarisierung. Die Kunstkritik an dieser Epoche, von Bellori, über Winckelmann bis Burckhardt, lässt sich als das Verlusterleben des Universellen in der Kunst deuten. Selbst in Heinrich Wölfflins Schrift, *Renaissance und Barock* von 1888, die einen Versuch der nicht normativen Scheidung der beiden Epochen darstellt, scheint zwischenzeitlich diese Kritik und ein grundsätzliches Erstaunen und Befremden gegenüber der Kunst des Barock durch.<sup>145</sup> Wölfflin spricht von der »Steigerung der Größe« als Anzeichen einer »sinkenden Kunst« und von einer Effekthascherei durch den Barock, der lediglich zu beeindrucken versuche.<sup>146</sup>

»Die Renaissance ist die Kunst des schönen ruhigen Seins. Sie bietet uns jene befreiende Schönheit, die wir als ein allgemeines Wohlgefühl und gleichmässige Steigerung unserer Lebenskraft empfinden. An ihren vollkommenen Schöpfungen findet man nicht, was gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregte wäre; jede Form ist frei und ganz leicht zur Erscheinung gekommen; der Bogen wölbt sich im reinsten Rund,

142 Vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), übers. von. WÖLFLE, HOLGER (AUS DEM AMERIKANISCHEN), Berlin-Hamburg: Philo & Philo Fine Arts 2005, S. 20.

143 Vgl. VON ROSEN, VALESKA: »Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600«, in: PFISTERER, ULRICH und WIMBÖCK, GABRIELE (Hg.): *Novità: Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich: Diaphanes 2011, S. 471-488; vgl. VON ROSEN, VALESKA: »Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio«, in: KABLITZ, ANDREAS und REGN, GERHARD (Hg.): *Renaissance – Episteme und Agon: für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstags*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006, S. 423-449.

144 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 1.

145 Der Studie liegt die Vorstellung von kunstgeschichtlichen Zyklen zugrunde, wonach auf klassizistische Epochen jeweils solche folgten die ihre Identität nicht klar zu erkennen geben; die durch ein »Verbergen« und »Unklarheit« gekennzeichnet seien.

146 Vgl. WÖLFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München: Theodor Ackermann 1888, S. 26, 57.

die Verhältnisse weit und wohlig. Alles athmet Befriedigung und wir glauben nicht zu irren, wenn wir eben in dieser himmlischen Ruhe und Bedürfnislosigkeit den höchsten Ausdruck des Kunstgeistes jener Zeit erkennen.

Der Barock beabsichtigt eine andere Wirkung. Er will packen mit der Gewalt des Affects, unmittelbar, überwältigend. Was er giebt ist nicht gleichmässige Belebung, sondern Aufregung, Ekstase, Berausung. Er geht aus auf einen Eindruck des Augenblicks, während die Renaissance langsamer und leiser, aber desto nachhaltiger wirkt.«<sup>147</sup>

Der Betonung der Differenz der beiden Epochen, Renaissance und Barock, durch Wölfflin stehen Genealogien durch Riegl und Panofsky gegenüber, auf die später noch eingegangen wird.<sup>148</sup> Im Werk des Caravaggio ließ sich in der älteren und neueren kunsthistorischen Forschung eine besonders starke Nähe zu den Werken des Michelangelo Buonarroti herstellen.<sup>149</sup> 1475 geboren und gemeinhin als Renaissance-Künstler bezeichnet, gilt er gleichzeitig als »Vater des Barock«<sup>150</sup>. Zwischen 1521 und 1524 habe sich im Entwurf der Medici-Gräber bei ihm ein Stilwandel hin zum Barock vollzogen.<sup>151</sup> Nach Riegl trete im Werk von Michelangelo – die drei Künste (Skulptur, Malerei, Architektur) übergreifend – die innere Empfindung an die Stelle des Symbolischen<sup>152</sup> – eine Neuerung bei Michelangelo, die auch die Bildwerke des Caravaggio charakterisiert. Besonders eindrücklich wird diese Stilwandlung bei Michelangelo in der Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Kapelle:

»Christus in merkwürdiger Verkürzung; er saß eben die innere Erregung zwingt ihn, sich zu erheben und zugleich das Verdammungsurteil auszusprechen. Ist das ein gerechter Richter? Nein, ein leidenschaftlich befangener Sterblicher, die Leidenschaft – subjektive Aufwallung des Momentes – beherrscht ihn momentan vollständig.«<sup>153</sup>

Wie später in Caravaggios Genredarstellungen Heiliger und mythologischer Figuren finden sich bereits bei Michelangelo die Stilelemente der Verzerrung und der inneren Erregung selbst bei einer Figur wie Jesus Christus. Die Entwicklung des Barockstils im

147 Ebd., S. 24.

148 Panofsky wirft Wölfflin eine »Unterlassungssünde« vor, das Zeitalter des Manierismus in der Erklärung des Barockphänomens gänzlich ausgespart zu haben, wodurch erst die Renaissance als ein Gegensatz erscheine vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 16.

149 Wie sehr im Werk von Caravaggio neue Konzeptionen der Darstellung des Barockvaters Michelangelo anklingen, zeigt der Kunsthistoriker Rudolf Preimesberger beispielhaft am »Amor« des Caravaggio. vgl. PREIMESBERGER, RUDOLF: »Michelangelo da Caravaggio – Caravaggio da Michelangelo. Zum »Amor« der Berliner Gemäldegalerie«, in: VAN ROSEN, VALESKA, KRÜGER, KLAUS, und PREIMESBERGER, RUDOLF (Hg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 243–260.

150 Vgl. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 67.

151 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 32.

152 Vgl. ebd., S. 38.

153 Ebd., S. 41.

Werk des Michelangelo, die Riegl zeichnet, weist eine große Nähe zu dem auf, was unter dem sogenannten ›Naturalismus‹ des Caravaggio verstanden wird. Im Unterschied zu Michelangelo ist diese Abkehr vom Symbolisch-Repräsentativen mit der Nähe und Wucht der Darstellung, bei gleichzeitigem Fehlen ikonographisch gängiger Symbolik, unübersehbar und an ein Extrem gebracht. Dieser ›Naturalismus‹ wird mit Caravaggio zu einer eigenständigen Spielart des Barock.

Riegl hebt diese durch Caravaggio begründete Stilrichtung streng vom Manierismus ab, den er als ein Intermezzo innerhalb einer Gesamtentwicklung versteht, die ihren Ausgang bei Michelangelo nimmt. Etwa in der gleichen Zeit, in der der Renaissance-Meister seinen Stilwandel hin zum Barock vollzieht (von Panofsky auf die Jahre 1521-1524 datiert) beginnt der Manierismus und hält circa bis 1600 an. Panofsky schärft den Blick auf die Epoche: der Manierismus sei aus einem »Problem der Renaissance« erwachsen, die Entdeckung der Zentralperspektive und mit ihr eine sich etablierende naturwissenschaftliche Wirklichkeitsauffassung bei gleichzeitigem Fortbestehen eines ›gotischen Geistes‹.<sup>154</sup> Er fällt in die Zeit der Gegenreformation und begegnet dem Renaissance-Widerspruch durch eine Form von Eskapismus und Abwendung vom ›Naturvorbild‹. Damit habe er die kirchliche Forderung erfüllt, sich vom ›heidnisch‹ wirkenden ›Materialismus‹ der Renaissance-Zeit zu lösen. Die Bilder der Manieristen hätten dekorativ, teils wie Karikaturen gewirkt und seien damit unverdächtig geblieben.<sup>155</sup> Der italienische Barock, darunter die Kunst des Caravaggio und der Carracci-Brüder, emanzipiert sich von den Bestrebungen der Gegenreformation; diese nach Riegl eher kunstfeindliche Phase sei um 1600 bereits vorbei gewesen. Caravaggio, der Begründer dieses Stils, habe in seiner römischen Schaffensphase »als Einzelner« einen Kampf gegen Manieristen und Bolognesen geführt.<sup>156</sup> Wie Riegl, so beschreibt auch Panofsky das Einsetzen des italienischen Barocks als eine Gegenreaktion gegen den Manierismus und nicht gegen die Renaissance.<sup>157</sup> Von dort aus würden, auch in Caravaggios neuartigen Bildentwürfen, teils ›Anklänge‹ an Malereien der Hochrenaissance deutlich. Diese Beschreibung trifft insbesondere die Werke des Caravaggio, die – so die kunstwissenschaftlich geteilte Einschätzung – nicht nur ungewöhnlich individuell seien, sondern sich jeglicher Norm repräsentativer Darstellung verweigerten.

Die Nähe zu Werken der Antike, wie auch der Hochrenaissance, die an zahlreichen Bildern von Caravaggio nachgewiesen wurde<sup>158</sup>, steht in einem vermeintlichen Widerspruch zu den Normbrüchen des Caravaggio. Die Kunsthistorikerin Valeska von Rosen begründet ihn aus einer spezifischen Haltung Caravaggios zur antiken Tradition heraus. Caravaggio habe gezielt unkonventionelle antike Vorbilder gesucht – solche, die entweder in der Rezeption der Antike seitens seiner Zeitgenossen nicht beachtet

154 Er zeigt dies beispielhaft an einem Bild von Ghirlandaio »Die Anbetung der Hirten« vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 24.

155 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 154.

156 »Es ist im wesentlichen das Unternehmen nicht einer ganzen Schule, sondern nur eines einzelnen Mannes gewesen; Caravaggios Auftreten und Aufenthalt in Rom war von Anfang bis Ende ein Kampf gegen Manieristen und Bolognesen.« Ebd., S. 161.

157 Vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 36.

158 Vgl. VON ROSEN, VALESKA: »Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio«.

oder für schlecht und hässlich befunden wurden. Von Rosen sieht darin eine künstlerische Strategie Caravaggios wirksam, die – so ihre Folgerung – auf eine Ironisierung des Imitatio-Diskurses seiner Zeit ziele.<sup>159</sup> Die hierauf bezogene »Naturalismus-Debatte« markiert somit am Werk des Caravaggio einen Umbruch, der auch die Klarheit Epochen-spezifischer Differenzierungen ins Wanken bringt.<sup>160</sup> So handelt es sich bei Caravaggio um einen Maler, der durch seine unorthodoxen Bezüge zur Antike (etwa durch seine Modellwahl)<sup>161</sup> auf ungleiche Antiken hinweist; in jedem Fall aber implizit das »Bild« des Idealschönen der Antike relativiert/differenziert.

Caravaggio, so lässt sich hier festhalten, ist sowohl ein Künstler/Wegbereiter des Barock, als auch ein Künstler, der sich grundsätzlich derartigen Zuschreibungen widersetzt. Die Normverstöße, das Ausloten tradierter Bilder (vorangehender Epochen und Kunstideale) durch Caravaggio passt andererseits gut in die Epoche und zu den Beschreibungen barocker Kunst. So beklagt Wölfflin ein allgemein erstarkendes »Selbstbewusstsein« der Barock-Künstler, die sich keiner Maßgabe mehr verpflichtet sähen.<sup>162</sup> Auf unterschiedliche Weise wird ein Individualismus beschrieben, der ein Genrebewusstsein erst bedingt: Riegl macht auf sogenannte »Stilgrenzen« aufmerksam, die im Altertum und im Mittelalter noch nicht bekannt gewesen seien. Sie seien mit dem »Subjektivismus« aufgekommen, der wiederum das Fehlen einer Norm spürbar macht. Der Barock als eine solche Neuerung muss sich also mit den Fragen einer solchen Norm auseinandersetzen.<sup>163</sup> Hierzu tragen auch die Gründungen der ersten Kunstakademien in Rom und Florenz in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bei. Sie fördern eine Entwicklung, in der das künstlerische Tun zu einem Feld künstlerischer Wahl wird.<sup>164</sup> Die Beschreibungen barocker Kunstwerke, der Ein-

159 Vgl. ebd., S. 445-447; vgl. VON ROSEN, VALESKA: »Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600«, S. 472-476.

160 Dass das Zeitalter des Barock durchaus keine einheitliche Epoche darstellt und der Begriff darüber hinaus erst rückblickend zur Bezeichnung von Neuerungen in der Kunst um 1600 dient, vermag wichtige Differenzen der dieser Kunst zu verschleiern. An den Werken Caravaggios zeigt von Rosen, dass grobe epochale Zuschreibungen weniger zielführend sind, als die Diskussion darüber, was jeweils von den Künstlern selbst als »bildwürdig« erachtet wurde. vgl. VON ROSEN, VALESKA: »Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600«.

161 Hierzu zählt von Rosen die antike Statue »Thusnelda« als Vorbild für Caravaggios Gemälde »Madonna di Loreto«, die zu Caravaggios Zeiten als eine ausgesprochen »unantike« Statue galt; Vergleichbares führt von Rosen an einer antiken Statue »Sterbender Gallier« vor, eine unkonventionelle antike Darstellung, die als Vorlage für das Gemälde »Johannes der Täufer« diente. Die antiken Statuen »Der Messerschleifer« und die »Trunkene Alte«, deren Körperdarstellungen Caravaggio zum Vorbild wurden, sind antike Werke, die dem antiken Körperideal widersprechen und ihrerseits darauf angelegt gewesen seien, die klassischen Darstellungsprinzipien und Normen zu verletzen. vgl. VON ROSEN, VALESKA: »Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio«.

162 WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 66.

163 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 26.

164 Die ersten Kunstakademien sind nach Riegl als Stätten anzusehen, in denen tradiertes Kunstwissen weitergegeben wird, und deren Funktion erst aus dieser Erschütterung heraus zu verstehen sind: als reaktionäre Kraft angesichts der Emanzipation der Künste und gleichzeitig als Eklektizis-

druck der »gesteigerten Subjektivität« (Riegl) und das Eintreten in eine »neue Sphäre hochsubjektiver Empfindungen« (Panofsky) lässt sich somit vor dem Hintergrund kulturgeschichtlicher Veränderungen verstehen und Caravaggio als ein Künstler seiner Zeit.

Ausgehend von dieser Stilneuerung, dem Individualismus des Caravaggio, werden nun weitere Neuerungen in den Bildwerken von Caravaggio zusammengefasst und grob »dem Barock« zugeordnet. Befremden, Widersprüchlichkeit, der Eindruck innerseelischer Zerrissenheit/Spaltung, sowie die Steigerung der Gegensätze stellen Wirkungsbeschreibungen barocker Kunst dar, die sich in den Werken des Caravaggio zuspitzen. Auch das eigentümlich Verzerrende der barocken Kunst, das Unförmig-Hässliche, die Emanzipation des Einzelnen gegenüber dem Harmonisch-Ganzen und die hieraus erwachsenen Schattenwirkungen stellen treffende Charakterisierungen des caravaggesken Bildwerkes dar. Im Einzelnen: Wölfflin beschreibt, wie auch Riegl, das Ringen seelischer Kräfte, das sich zu keiner Seite hin auflöst, als einen durchgängigen barocken Grundzug. Während Riegl darauf hinweist, wie in den Kunstwerken des Barock der Wille in einen Gegensatz/Widerspruch zur Empfindung gerate, stellt Wölfflin dem Willen den »Körper« gegenüber. Er betont den Eindruck der psychophysischen Gespaltenheit und Undurchdringbarkeit, die barocken Kunstwerke kennzeichne.

»Die beiden Momente, Körper und Wille, sind gleichsam auseinandergetreten. Es ist als ob diese Menschen ihren Leib nicht in der Gewalt hätten, nicht mehr ganz mit ihrem Willen durchdringen könnten: es fehlt die gleichmäßige Durchformung und Belebung.«<sup>165</sup>

Hierzu analog beschreibt auch Riegl einen Kampf seelischer Regungen und Spaltung, wobei der Wille nicht mehr durchdringe und es zu einer Steigerung der Empfindung komme:

»Das Neue ist, daß nun die Empfindung sich emanzipiert, in Kampf tritt mit dem Willen. Das Psychische im Menschen spaltet sich; bisher haben beide Seiten – Wille und Empfindung – den materiellen Körper einträchtig beherrscht, unter Hegemonie des Willens; jetzt sucht jede die Herrschaft ausschließlich an sich zu reißen. Da aber der Wille früher der Herrschende war, so ist das eigentlich Neue die Steigerung der Empfindung.«<sup>166</sup>

Der für den Barockstil charakteristische Tiefenraum und die Empfindung seien, so Riegl, »Parallelerscheinungen – gewissermaßen zwei verschiedene Seiten eines und desselben Wesens, eine Psyche und Physis.«<sup>167</sup> Riegl führt dies an der Treppenvorhalle der Biblioteca Laurenziana in Florenz vor. Details müssten sich dem Gesamteindruck unterordnen, weshalb sie infolge – isoliert betrachtet – hässlich und proportionslos

---

mus, in denen verschiedenen Stile ›friedlich‹ nebeneinander existieren und gelehrt werden. vgl. ebd., S. 158.

165 Vgl. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 66.

166 RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 36–37.

167 Ebd., S. 43–44.



wirkten. Zudem seien sie mit enormen Schattenwirkungen (in der Architektur) verbunden (!). Dafür würde der Tiefenraum jeweils die Ebene überwinden – synonym dafür, dass sich die Empfindung dem Willen widersetze.<sup>168</sup> Folgen wir dieser Verbindung des Psychischen mit dem Physischen bei Riegl, so handelt es sich um eine Epoche, die sich dem Raum als einem komplexen inneren Seelenleben (mit widerstreitenden Kräften) zuwendet und zugleich um einen Raum, der die Perspektivität/Subjektivität der Wirklichkeit durchscheinen lässt. Panofsky fasst die Veränderung im Barock wie folgt zusammen:

»Der innere Dualismus nachmittelalterlicher Kunst [...] ist nicht mehr eine schwelende Spannung wie im Manierismus, sondern die Konflikte und Kontraste zwischen plastischen und räumlichen Tendenzen, idealer Schönheit und Wirklichkeit, neuheidnischem Humanismus und christlichem Spiritualismus beginnen, während sie weiterhin fortbestehen, in einer neuen Sphäre hochsubjektiver Empfindungen aufzugehen, die sich in solchen subjektiven Qualitäten, wie dem malerischen Spiel von Licht und Schatten, dem tiefen aber eindeutig irrationalen Raum und den sanften, schmelzenden Gesichtsausdrücken manifestieren.«<sup>169</sup>

Caravaggio, Erfinder der Chiaroscuro-Malerei, steht im besonderen Maße für diese Entwicklung in der Kunst. Der neuartige »Subjektivismus«, das aufkeimende Interesse am widerspruchsvollen menschlichen Seelenleben manifestiert sich in den Bildwerken des Caravaggio. Indem Caravaggio Heilige wie Normalsterbliche erscheinen lässt – er malt mythologische und christliche Motive als Alltagsszenen – führt er diese allgemeine Entwicklung in der Kunst an ein Extrem. Die Betrachter seiner Bilder werden dazu angeregt, sich in die Gemütsbewegungen des Protagonisten hineinzusetzen. Sie werden durch die ungewöhnliche Bildsprache und das Fehlen (eindeutiger) ikonographischer Hinweise vom repräsentativen Gehalt des Bildsujets weggeführt. Diese für Caravaggio charakteristische Verbindung des Sakralen mit dem Profanen lässt sich nach den bisherigen Ausführungen als barock bezeichnen.<sup>170</sup> Nach Riegl hätten die Zeitgenossen des Caravaggio, gespalten in Für- und Gegensprecher, grundsätzlich diese Kunst angenommen. Riegl begründet seine Einschätzung aus dem »Kunstwollen« der Zeitepoche heraus:

»Ohne erlernte Kenntnis von der großen Tradition malt er [Caravaggio], was er mit den Augen sieht, und die Leute nahmen es willig an, weil die realistische Strömung in der Zeit lag.«<sup>171</sup>

Zugleich – und dies belegt die Forschung von Valeska von Rosen – sei es im Bilddiskurs zu Korrekturen der Werke des Caravaggio durch seine Anhänger, die sogenannten Caravaggisten, gekommen. Sie hätten Bilder kopiert und dann jeweils die dreckigen Fußsohlen weggelassen, ikonographisch »Falsches« korrigiert, ikonographisch »Fehlendes« hineingebracht und schließlich die Gattungserweiterungen des Caravaggio wieder

168 Vgl. ebd., S. 46.

169 PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 42.

170 Vgl. BROWN, BEVERLY LOUISE: »Zwischen dem Heiligen und dem Profanen«.

171 RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 203.

zurückgenommen. Ein Heiliger oder eine mythologische Figur sollte als solche in den Bildwerken der Caravaggisten offenbar stärker sichtbar werden.<sup>172</sup> Die am Stil des Caravaggio entfachte »Naturalismus«-Debatte betrifft die eigentümliche Verbindung dieses spürbaren und für die Zeitgenossen ungewöhnlichen Realismus der Darstellung mit der künstlich-inszenierten Anmutung der Bilder.<sup>173</sup> Sie wirken durch die Lichtinszenierung der caravaggesken Chiaroscuro-Malerei nicht nur »naturalistisch/realistisch, sondern auch szenisch/theatralisch. Und auch diese Qualität fügt sich grundsätzlich gut in eine Zeit, in der in Italien die Oper erfunden wurde und die durch opulente Inszenierungen an den Höfen Frankreichs und Italiens geprägt ist.«<sup>174</sup>

Die für den Barock typische Steigerung des Affekts<sup>175</sup>, die in der theatralen Lichtinszenierung des Caravaggio ein malerisches Instrument findet, hebt sich aber von anderen barocken Erscheinungsformen der Kunst, wie etwa der Hofzeremonien, deutlich ab. Die Darstellung der intensiven Gemütsbewegungen – eine Neuerung in der Kunst noch vor Caravaggios Schaffen, aber durch ihn wiederum gesteigert – wirkt trotz der Inszeniertheit – ausgesprochen glaubhaft und ungekünstelt:

»Ferner folgt er den Anforderungen der Zeit durch Darstellung eines gesteigerten Pathos. Dieses Pathos ist niemals unecht, immer packend, häufig ergreifend, aber oft wirkt er in Verbindung mit der unheimlichen Beleuchtung und den wilden Gesichtstypen abstoßend.«<sup>176</sup>

Eine weitere barocke Charakteristik des caravaggesken Werkes liegt in seiner Körperlichkeit. Auch sie liegt nicht fernab von den Strömungen und künstlerischen Ausdrucksfindungen der damaligen Zeit. »Körperlich« sind die Größenwirkung, die Opulenz und Materialität eines üppigen Dekors. Wölfflin spricht von »Massigkeit und Bewegung« als den zentralen Merkmalen der Barockkunst.<sup>177</sup> Dies wird besonders anschaulich in der Innenarchitektur sakraler Bauten, aber auch im Schönheitsideal menschlicher Körper.<sup>178</sup> Die Körperlichkeit bei Caravaggio hebt sich jedoch von dieser Opulenz wiederum ab. Ihre Drastik und Abgründigkeit hat wenig mit dem dekorativ-verspielten barocken Stilelement oder einer Form von pompöser »Fülle« gemein.

172 Vgl. VON ROSEN, VALESKA: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, S. 22–29.

173 Vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 176, 400ff.

174 Die erste Oper »L'Euridice favola drammatica« von Jacopo Peri wurde am 6.10.1600 in Florenz aufgeführt. Für Riegl dagegen ist die Theatralik typisch für die gegenreformative Kunst. Er hebt sie streng von der Schaffensphase des Caravaggio ab – so wie er den Manierismus als Sonderform des Barocks behandelt: »Das naive Verhältnis zwischen Gottheit und Menschen wie in der Renaissance hat aufgehört; es beginnt ein zeremoniöser Ton zu herrschen (wie in der gleichzeitigen Gesellschaft, die auch wieder auf das Formalwesen eingegangen ist); die göttlichen Personen und Maria werden unnahbar, ein Byzantismus reißt ein, der seine Analogie auch anderen Gebieten hat. Dafür ist der Affekt der Heiligen ordentlich gesteigert [...]« RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 167.

175 Vgl. ebd., S. 39.

176 Ebd., S. 206.

177 Vgl. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 23.

178 Vgl. ebd., S. 65.

Wölfflin betont einen weiteren Aspekt der Körperlichkeit des Barockstils: Barocke Kunst wirke in besonderer Weise organisch und damit vergänglich.<sup>179</sup> Wölfflin, wie hin und her gerissen zwischen dem Verlust ›universeller‹ Kunstwerke (die Renaissance als Vorbild) trifft hier nicht nur auf das zwangsweise Vergehen kunstgeschichtlicher Hochphasen, sondern auf ein allgemeines Wirklichkeitsprinzip der Vergänglichkeit, das den Barock als körperliche und zugleich bewegte Kunst charakterisiert.<sup>180</sup> In der Erörterung des caravaggesken Stils wurde mit Pichler bereits auf die paradoxe Wirkung des Augenblicklichen und zugleich Vergänglichen hingewiesen, die das Werk des Caravaggio prägen (s.o.). Auch darin fällt Caravaggio nicht mit seinen Bildentwürfen aus der Zeit, sondern erweist sich als stilprägend. Und schließlich eine weitere Eigenart der (barocken) Körperlichkeit des Werkes: Caravaggios Bildkompositionen bilden nicht Räume, in denen sich die Protagonisten bewegen. Sie formieren sich durch ihre Körper.<sup>181</sup> Als Beispiel dienen folgende Werke: *Die Kreuzigung des heiligen Petrus* (Rom, St. Maria del Popolo, 1602), *Der ungläubige Thomas* (Potsdam, Schloss Sanssouci, 1601/02) und nicht zuletzt *Narziss* selbst, der im Folgenden auf seine barocken Qualitäten hin befragt wird.

### 3.2.3 Ein »barocker« Narziss

Inwiefern lässt sich die spezifische Spielart des Barock im Werk des Caravaggio auch im Narziss wiederfinden? In der Werk-übergreifenden Beschreibung des caravaggesken Stils wurde bereits herausgestellt, dass sich das Narziss-Bild gut in das Gesamtwerk, insbesondere in das Frühwerk Caravaggios, einfügt. Da das Bild ›caravaggeske‹ Züge trägt und Caravaggio den Barock als Stilepoche entscheidend mitprägt, lautet die Antwort von dieser Seite ›ja‹. Um die Frage nun allgemein vom Barock her zu stellen, der zwar keine einheitliche Stilepoche darstellt, aber doch bestimmte Charakteristiken vereint, lassen sich folgende Züge festhalten: Die Kunsttheoretiker Riegl, Wölfflin und Panofsky betonten die »Bewegtheit« des neuen Stils (entweder in Abgrenzung oder Fortsetzung zur Renaissance), sowie eine eigentümliche Form der »Dissonanz«. Der »Subjektivismus« dieser Epoche eröffne wie in der Tiefenwirkung des architektonischen Raumes einen unbegrenzten und ambivalenten seelischen Innenraum. Innerseelische Streben, »Wille und Empfindung« (Riegl) oder »Körper und Wille« (Wölfflin) würden in der Kunst des Barock in einem Widerspruch, einem Ringen, einem unauflösbaren Konflikt

179 »Das Bild vom Aufblühen und Welken einer Pflanze stellt sich dieser Theorie vorzugsweise als leitender Gesichtspunkt ein. So wenig die Blume ewig blühen kann, sondern das Welken unaufhaltsam herankommt, so wenig konnte die Renaissance immer sich selbst gleich bleiben: sie welkt, sie verliert ihre Form und diesen Zustand nennen wir Barock. Der Boden ist nicht schuld, dass die Pflanze abstirbt, sie trägt ihre Lebensgesetze in sich selbst. Und so der Stil: die Nothwendigkeit des Wandels kommt ihm nicht aussen, sondern von innen: das Formgefühl wickelt sich ab nach eigenen Gesetzen.« Ebd., S. 59.

180 Wölfflin denkt generell in Zyklen der Kunstgeschichte. Auf Hochphasen würde solche der Verworfenheit, unklarer Identität und des »Verbergens« folgen.

181 Dies lässt sich übrigens als eine Autonomisierung der Kunst (weg von den Normmaßstäben früherer Epochen) werten: Der Bildraum emanzipiert und befreit sich von den repräsentativen Ansprüchen der Darstellung. Bilder von Caravaggio lassen sich nicht uneingeschränkt als Abbilder in Gebrauch nehmen. Darin erweisen sich die Bilder des Caravaggio als ausgesprochen modern.

dargestellt (s.o.).<sup>182</sup> Panofsky bezeichnet das Barockphänomen als einen »objektiven Konflikt zwischen antagonistischen Kräften.«<sup>183</sup>

Lässt sich die Darstellung eines solchen Konflikts auch im Narziss-Bild erkennen? Der innere Konflikt erscheint zunächst deutlich mit dem Narziss-Mythos (in der Auslegung nach Ovid) verbunden. Denn von einem Dilemma, ganz im Sinne der Unvereinbarkeit von »Körper und Wille« handelt auch der Narziss-Mythos. Hier die Szene, in der der Narziss der mythologischen Erzählung bereits erkannt hat, dass es sich bei dem Gegenüber um sein Spiegelbild handelt:

Was tun? Bitten oder mich erbitten lassen? Worum soll ich denn bitten? Was ich begehre, ist bei mir. Der Reichtum hat mich arm gemacht. Könnte ich mich doch von meinem Körper lösen! Ein neuartiger Wunsch bei einem Liebenden: Ich wollte, der Gegenstand meiner Liebe wäre nicht bei mir!<sup>184</sup>

Inwieweit sich diese Zerrissenheit auch im Narziss-Bild niederschlägt, soll hier nicht vorschnell beantwortet werden. In jedem Fall bilden im Barock mythologische Themen nicht nur beliebte Sujets der Darstellung; es handelt sich um eine Kunstepoche, die die Abgründe des Menschlichen der mythologischen Erzählungen betont und den im Mythos erzählten Konflikt in ihren Darstellungen nicht auflöst, sondern in Spannung hält. Frühere Epochen hätten, so Riegl und Wölfflin, solche, einander sich widersprechende seelische Strebungen, die des Willens und der Empfindung entweder nicht gekannt oder zugunsten einer Strebung, nämlich zugunsten des Willens, vereindeutigt. Der Widerstreit als solcher stellt also keine Neuerung des Barock dar, da bereits die Mythen von derartigen Konflikten handeln. Neu ist dagegen die Darstellung der Unlösbarkeit oder »Unfassbarkeit« des Konflikts oder des Widerspruchs.

Die Frage ist also, ob das Narziss-Bild einen solchen Konflikt (auf barocke Manier) in Spannung hält. Dies sei als These formuliert. Mit Blick auf die Sammlung der Phänomene Bildrezeption kann aber bereits festgehalten werden, dass *Narziss* in seiner Bildwirkung eine Dissonanz erzeugt, wie sie grundsätzlich auch die Rezeption barocker Kunst prägt. Sie stellt nach Wölfflin eine absichtliche Wirkung barocker Kunst dar.<sup>185</sup> Erinnern wir uns an die Hässlichkeit und Unförmigkeit, sowie Fragmentierung der Narziss-Darstellung, die eine Seite der kontroversen Bildrezeption darstellt, so passt dies grundsätzlich gut zu einem Zug barocker Kunst – nämlich seiner spezifischen Aushandlung des Verhältnisses des Ganzen zu seinen Teilen. Insbesondere in barocken Architekturentwürfen (aber auch in der Bildenden Kunst) wird, um eine Tiefenwirkung zu erzeugen, in Kauf genommen, dass das Einzelelement aperspektivisch, verzerrt und hässlich wirkt (s.o.). Frühere Epochen (wie die Renaissance) seien dagegen um einen »Ausgleich« zwischen dem Ganzen und seiner Teile bemüht gewesen.

182 Vgl. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 66.

183 PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 42.

184 PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphosen*, S. 157. Vers [465]: Quid faciam? Roger, anne rogem? Quid deinde rogabo? Quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit. O utinam a nostro secedere corpore possem! Votum in amante novum: vellem, quod amamus, abessem!

185 Vgl. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 56.

Jedes Einzelne hätte sich in ein harmonisches Ganzes fügen müssen.<sup>186</sup> Die Etymologie des Begriffs ›barock‹ macht darauf aufmerksam, dass das Hässlich-Verzerrte und Unförmige nicht nur eine architektonische Randerscheinung darstellt, sondern eine übergreifende barocke Qualität bildet.<sup>187</sup>

Mit einem Sprung in die gegenwärtige Bildtheorie, so ist es ausgerechnet der französische Philosoph Hubert Damisch, der im Bild einen »barocken Narziss« erkennt. Dies ist insofern bemerkenswert, da Damisch in seinen Bildreflexionen grundsätzlich keinen historischen Einordnungen folgt. Seine Analysen, im Grenzbereich zwischen Philosophie, Psychoanalyse und Kunstwissenschaft anzusiedeln, sind semiologisch. Als Schüler von Merleau-Ponty ist er zudem ein Wegbereiter des ›iconic turn‹, Verfechter des Autonomiegedankens der Kunst (s.o.). In seinem Text mit dem Titel, »Barocker Narziss?«, betont er ausdrücklich, dass es ihm nicht darum gelegen ist, das Bild einer Epoche zuzuordnen. Er will dagegen mithilfe der Bezeichnung ›barock‹ auf eine spezifische Qualität des Kunstwerks hinweisen. Das Bild sei aufgrund seiner »Falten« bzw. seiner zweifachen Faltbarkeit »barock«.<sup>188</sup> Die Faltbarkeit des Bildes in zwei Teile, sowie die erneute Faltung aufgrund der versetzten Mittellinie, erzeuge durch diesen »Fehler« eine unendliche Wiederholung. Damit bilde es ein barockes Ornament aus und eröffne ein »operationales Feld«, in der es zu einer »Entfaltung« der Figur des Narziss komme.<sup>189</sup> Und zuletzt zur Körperlichkeit des Barock, die bereits in ihren verschiedenen Dimensionen benannt und in ihrer spezifischen Ausformung bei Caravaggio herausgearbeitet wurde. Nach Damisch handelt es sich nicht nur aufgrund der zweifachen Faltbarkeit, sondern auch aufgrund der »Figurabilität« des Bildes um einen »barocken Narziss«. Mit dem Knie als »Ball« trete der Körper an die Stelle geometrischer Formen oder repräsentativer Gesten:

»Diese Figur befindet sich an einem Ort oder an einem Schauplatz, der ihr nicht vorausgesetzt ist, sondern den sie bildet [...] Man kann dies für ein typisch caravaggeskes Merkmal halten (und vielleicht für ein typisch barockes Merkmal) [...]«<sup>190</sup>

Diese tendenzielle Austauschbarkeit – barock oder caravaggesk – verdeutlicht nicht nur die Nähe zwischen dem stilgeschichtlichen und individualgeschichtlichen Ansatz, der bei stilprägenden und Ausnahmekünstlern wie Caravaggio ohnehin nicht

186 Wölfflin beschreibt dies in der Art eines Aufforderungscharakters seitens barocker Werke an ihre Betrachter oder an spätere Stilepochen, die noch kommen werden: »Der Barock wirkt durch das Aufregende der Formlosigkeit, die erst überwunden werden muss.« Ebd., S. 57.

187 Die Anwendung des Begriffs ›barock‹ geht nach Panofsky aus einer Neutralisierung eines Schmähbegriffs hervor. Barock stamme aus dem Spanischen ›barueca‹ für Wucherung oder unregelmäßige Perle im französischen aus dem ›baroque‹, worunter das »Wild-Verworrene, Unklare, Wunderliche und Nutzlose« herrühre. Diese Neutralisierung habe eine dreifache »Erweiterung« mit sich gebracht, die der Gattungen der bildenden Kunst, aber auch eine Erweiterung auf anderen Bereiche wie Dichtung, Malerei und Mathematik und eine den Zeitraum übergreifende, so dass etwa von einem »spätgotischen Barock« gesprochen werde vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 15.

188 Dabei rekurriert auf einen Aufsatz von Gilles Deleuze, »Die Falte. Leibniz und der Barock« (1988).

189 Vgl. DAMISCH HUBERT: »Barocker Narziß?«, S. 195.

190 Ebd., S. 194.

verwundert. Er lässt, auf den Barock bezogen, paradoxerweise das Individualistische als eine stil-übergreifende Neuerung in der Kunst durchscheinen. Dies leitet über zu der folgenden Frage, die ebenfalls häufig am *Narziss* diskutiert wird. Was macht ihn so modern?

### 3.2.4 Ein »moderner« Narziss?

Inwiefern ist der »barocke« Narziss gleichzeitig auch ein »moderner« Narziss? Riegl hierzu befragt, gibt eine einfache Antwort. Der barocke Stil markiert den Beginn der »neueren« oder »modernen« Kunst. Um 1600 wurden die neuen Erscheinungsformen der Kunst als »stilo moderno« bezeichnet. Dieser Begriff habe nach Wölfflin gleichmäßig für alles gestanden, was nicht antik oder gotisch (stilo tedesco) gewesen sei.<sup>191</sup> Weiterhin fasst Riegl die Differenz zwischen der antiken und der modernen Kunstauffassung in drei Stichpunkten zusammen: Sie liege erstens »in der Auffassung des Psychischen im Kunstwerk«. In ihr komme es zu einer Emanzipation der Empfindung, die in früheren Epochen noch dem Willen als einer isolierenden Seelentätigkeit untergeordnet worden sei. Sie wird nach Riegl in der Kunst des Barock zum Selbstzweck, während beispielsweise die Renaissance, die diese Bewegung mit der Entdeckung des Individuums einleitet, noch durch ein starkes »Ausgleichsbemühen« zwischen antiker und dem »Neuen« in der Kunst geprägt sei.<sup>192</sup> Zweitens ließen sich Neuerungen in der Komposition erkennen, in der sich wiederum der »Subjektivismus« niederschläge. Riegl führt aus, wie in der Kunst der Antike die Dinge soweit isoliert, in der Ebene gebunden und vom Standpunkt des Betrachters unabhängig gemacht wurden, dass die in der Ebene gebundenen Erscheinungen universell/objektiv erscheinen. Da der Raum die »subjektivste« aller Dimensionen sei, hätten ihn frühere Epochen gemieden. Als dritten Punkt der Modernität des Barockzeitalters nennt er »die erwachende Neigung der Künstler zum geistreichen Theoretisieren.« Es entstehen Werke, wie die des Federigo Zuccaro, die die »Ideen« der Künstler kundtun [»Idea de'scultori, pittori ed'architetti«]. Auch dies ist nach Riegl dem Subjektivismus und Perspektivismus, aber auch einer sich verändernden Auftragslage geschuldet. Nicht jedes Werk sei auf Bestellung hin entstanden. Die Relativität dessen, was »schön« ist, wird aufseiten der Künstler spürbar und mit ihr (auch hier) das Schwinden eines objektiven Maßstabs. Während es in der antiken Idealvorstellung darum gegangen sei, etwas objektiv Wahres herauszuarbeiten bzw. der Natur zu entnehmen, stehe das barocke Zeitalter unter dem Druck, sich der Perspektivität zu stellen. In den Worten von Riegl: »Der moderne Subjektivist dagegen will um jeden Preis etwas Neues, Unerhörtes; auch Borromini, auch Caravaggio hat dies gewollt.«<sup>193</sup>

Der avantgardistische Gedanke der Kunst, der erst mit Aufbruch des 20. Jahrhunderts zu einem Kunst- und Künstlerideal avanciert, scheint in Künstler wie Caravaggio einen Wegbereiter zu haben. In diesem Sinne wird Caravaggio häufig als ein Künstler

191 Vgl. WÖLFFLIN, HEINRICH: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, S. 9.

192 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 50ff.

193 Ebd., S. 165.

beschrieben, der ohne zur gebildeten Schicht zu gehören ›alte‹ Auffassung und Traditionen hinter sich lässt – und doch auf sie zurückgreift.

»Er [Caravaggio] zertrümmerte die künstliche Welt des Manierismus, um aus genau deren Bestandteilen eine neue zu errichten: kräftige, dreidimensionale Körper und Licht. [...] Er begab sich sozusagen in den Steinbruch, um sich die Blöcke für eine neue, völlig eigene Struktur zu beschaffen.«<sup>194</sup>

Es ist schon bezeichnend, dass Riegl, der den biographischen Ansatz zugunsten eines allgemeinen, Epochen-übergreifenden »Kunstwollens« zu überwinden sucht, bei einem Künstler wie Caravaggio beinahe ganz aufs Biographische zurückgeht. Während Riegl zuvor minutiös, an zahlreichen Architektur- Skulptur- und Malereibeispielen das von der Tradition Abweichende und Verschobene des Barockstils beschreibt, ohne jeglichen Bezug zu den Biographien, etwa des Michelangelo herzustellen, steht er bei Caravaggio immer wieder wie erstaunt davor:

»Aber von Caravaggio gibt es Bilder, die ganz unsymmetrisch aufgebaut sind (Grablegung im Vatikan). Daß es überhaupt bei einem Italiener möglich war, ist schon zu verzeichnen!«<sup>195</sup>

Und weiter zu diesem Bild, von dessen Wahrhaftigkeit Riegl offensichtlich tief beeindruckt war:

»Die Färbung ist düster und bräunlich, mit einzelnen scharf beleuchteten Stellen; nichtsdestoweniger verfehlt das Bild nicht den Eindruck: der ausgedrückte Schmerz, das Pathos ist wahr und echt und wirkt erschütternd auf den entsprechend gestimmten Beschauer. Kein theatralisches Händeringen, Klagen, Ohnmächtigwerden (unkünstlerisch), sondern mehr verhaltener Schmerz, den muß der Künstler selbst gefühlt haben.«<sup>196</sup>

Riegl wird nicht müde zu betonen, dass es eben nicht mehrere gewesen sind, die diesen spezifischen barocken Stil, den ›Naturalismus‹ prägten, sondern Caravaggio als ein Einzelner.<sup>197</sup> Das Caravaggio-Bild, das Riegl zeichnet, ist das eines Menschen, der ganz mit seinem neuartigen Stil alleine steht. Obwohl er den Subjektivismus zuvor als eine Strömung des Kunstwollens der damaligen Zeit beschreibt, vermag er sich die besondere künstlerische Freiheit des Caravaggio nur dadurch zu erklären, dass Caravaggio ungebildet und folglich nicht der Tradition verpflichtet gewesen sei.<sup>198</sup> Die gesamte Abhandlung Riegls zum Barock endet mit dem Fiebertod des Caravaggio auf seiner Rückkehr nach Rom 1609.

194 PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 36–37.

195 RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 202.

196 Ebd., S. 206.

197 »Es ist im wesentlichen das Unternehmen nicht einer ganzen Schule, sondern nur eines einzelnen Mannes gewesen; Caravaggios Auftreten und Aufenthalt in Rom war von Anfang bis Ende eine Kampf gegen Manieristen und Bolognesen.« Ebd., S. 161.

198 Vgl. ebd., S. 203.



Der »Subjektivismus«, der mit dem Zeitalter des Barock die Moderne ankündigt, spitzt sich in der Künstlerpersönlichkeit eines Caravaggio zu. »Modern« daran ist die traditionsunabhängige Wahl der Bilddarstellung, aber auch eine neue Form von Realismus bzw. Naturalismus der Darstellung. Auch der avantgardistische Zug findet sich bei Caravaggio, wenn auch möglicherweise von ihm als solcher nicht konzipiert oder intendiert.

Und nun zum umstrittenen Bild, das bisher alle Züge des neuartigen caravaggescen Stils vereint. Neben den bisher genannten wird ein weiterer Aspekt der Modernität des Caravaggio am *Narziss* besonders deutlich: die Emanzipierung des Bildraums. Indem sich das Bild aus der Körperlichkeit der dargestellten Figur (*Narziss*) formiert, befreit sich der Bildraum von den repräsentativen Ansprüchen der Darstellung. Bilder von Caravaggio, darunter der *Narziss*, lassen sich somit nicht uneingeschränkt als Abbilder in Gebrauch nehmen.

Ein Sprung in die aktuelle Rezeption des umstrittenen Bildes offenbart, dass sich die kunstwissenschaftliche Einschätzung der Modernität der Bilder Caravaggios seit Riegl nicht wesentlich geändert hat. Insbesondere *Narziss* gilt als ausgesprochen »modern«.<sup>199</sup> Die Kunsthistorikerin Maren Welsch schildert in ihrer Dissertation, »Vom Narziss zum Narzissmus« aus dem Jahre 2002, detailliert anhand von Narziss-Darstellungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert die starke Abweichung der Caravaggio-Darstellung in Stil, Kodex und Bildauffassung gegenüber den Darstellungen seiner Zeitgenossen.<sup>200</sup> So sei die »Versunkenheit, Ruhe und Insichgekehrtsein«, die der *Narziss* von Caravaggio dem Betrachter vermittele, unüblich in der Darstellung von männlichen Figuren. Gleichzeitig entsprächen die sehr kraftvolle Halspartie sowie die stämmigen Unterarme nicht dem Schönheitsideal seiner Zeit. Auch widerspreche die realistische Darstellung der Szene, die an eine alltägliche Situation erinnere, dem Zeitgeist. Diese Einschätzung teilt auch die Kunsthistorikerin Margit Brehm. In ihrem Aufsatz, »Sich sehend sehen« vergleicht sie – ausgehend von Caravaggios *Narziss* unterschiedliche Bildauffassungen des *Narziss*-Topos und spannt hier den weiten Bogen von Caravaggio, über Cindy Sherman bis hin zu Mat Collishow. Deutlich wird, wie die unterschiedlichen Bewertungen des *Narziss*-Topos, die Darstellungen jeweils zu einem »Spiegel« ihrer Zeit werden ließen.<sup>201</sup> Hier fällt die *Narziss*-Darstellung von Caravaggio, so Brehm, aus seiner Zeit, da sie sich nicht der moralischen Verurteilung des *Narziss* als einem selbstverliebten Menschen in zeitnahen *Narziss*-Darstellungen anschließe. Brehm verweist auf Darstellungen, die relativ zeitnah zur *Narziss*-Darstellung von

199 Die Begründungen unterscheiden sich jedoch, wie nun weiter erläutert wird. Auch muss zwischen dem barocken »stilo moderno« und der »Moderne« als Kunstepoche unterschieden werden.

200 Das Einzigartige des caravaggescen Stils wurde ja bereits schon von Riegl betont; jedoch nicht als etwas, das grundsätzlich aus der Zeit fällt.

201 Brehm unterscheidet die zeitgenössische Interpretation des Mythos im 17. Jahrhundert (Frühbarock, Klassizismus), von der des 19. Jahrhunderts (Aufklärung und Romantik) und des 20. Jahrhunderts (Aufbruch der Moderne), vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishow«, S. 338.

Caravaggio unzweideutig als Mahnbilder gegenüber der Gefahr der Selbstverliebtheit aufzufassen sind.<sup>202</sup>

Welsch geht davon aus, dass die Art und Weise, wie Caravaggio den Betrachter involviert und ihn die Empfindungen des Protagonisten nachfühlen lasse, für seine Zeitgenossen wohl wie eine »Bloßstellung« gewirkt haben muss.<sup>203</sup> Sie kommt zu dem Schluss, dass Zeitgenossen von Caravaggio das Bild wohl nicht hätten verstehen können. Insbesondere das Individuelle – von der Norm abweichende – bilde einen modernen Begriff des »Ich und Individuums«, dem die Narziss-Darstellung prophetisch vorgegreife.<sup>204</sup> Im Rückblick auf die Stilanalysen von Wölfflin, Riegl und Panofsky ist aber gerade das Erwachen des Individualismus/Subjektivismus »barock«, also zeitgemäß und lässt sich genealogisch bis ins Spätwerk des Michelangelo zurückverfolgen. Bezogen auf den historiologischen Erklärungsansatz, wie er u.a. vehement von Schleiermacher vertreten wird (s.o.), verkehrt sich damit die Argumentationsrichtung. Ihr zufolge wären es die Zeitgenossen des Caravaggio, die einen besonders authentischen Zugang zum Werk haben müssten. Dieser Widerspruch klärt sich mit der unterschiedlichen Bezeichnung dessen, was »modern« heißt auf. Welsch bezieht sich hier auf die Moderne im engeren Sinne, die mit dem 20. Jahrhundert eine Kunstepoche bezeichnet. Die Kunsthistorikerin ist davon überzeugt, dass es »eines anderen Mediums und der Vorstellungen der Moderne« bedürfe, um den für sie spürbar werdenden »Tiefensog« des Bildes überhaupt wahrnehmen zu können. Die gewagte Unterstellung, die Zeitgenossen Caravaggios hätten dies nicht gespürt – und implizit nicht in seinen Tiefendimensionen verstanden – ließe sich aus der Bildwirkung heraus als Bremsmanöver gegenüber dem spürbar werdenden Sog des Bildes deuten.

Auch Brehm macht deutlich, wie sehr sich die Narziss-Darstellung retrospektiv als eine Visualisierung eines modernen Diskurses um Fragen des »Subjekts« lesen lasse. In ihm sei die Sicht auf den entfremdeten Menschen »vorweggenommen«<sup>205</sup>, die das 20. Jahrhundert unter dem Einfluss der Industrialisierung prägt. Vorsichtiger als Welsch beschreibt sie dies jedoch als eine spezifische Sicht auf das umstrittene Bild. Ihre Bildanalyse folgt einer modernen oder postmodernen Auslegung des Narziss-Mythos und verlässt damit ein gängiges Erklärungsmuster, nach dem oft danach gefragt wird, was der Künstler »gekannt« hat, so als könne dies hinreichend sein Werk erklären. Ihre Argumentation nimmt den Faden einer kulturgeschichtlichen Perspektive auf und betont die Zeit- und Kulturabhängigkeit des Kunstwerks – mit dem Unterschied, dass sie das Kunstwerk nicht mehr in den Zeitkontext »einpflanzt« und seinen Erfahrungs- und Deutungsspielraum auf die Zeit seiner Entstehung verengt.

202 Vgl. ebd., S. 339.

203 Vgl. WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 43.

204 Vgl. ebd., S. 83.

205 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.

Die Ausführungen von Brehm und Welsch weisen auf eine Kluft hin, die zwischen dem Bildentwurf Caravaggios und seiner zeitgenössischen Rezeption liegen mag.<sup>206</sup> Umgekehrt bildet die Tatsache, dass Caravaggio in seiner Zeit sowohl mächtige Auftraggeber fand, die offensichtlich seine Werke hochschätzten und gleichzeitig auf viel Gegenwehr traf,<sup>207</sup> einen Hinweis auf eine epochenübergreifende polarisierende Wirkung des Gesamtwerks und mit ihm die des umstrittenen Bildes. So fällt in der Bildrezeption des Narziss-Gemäldes seit seiner Entdeckung durch Longhi auf, wie stark die Beschreibungen und Bewertungen des Bildes auseinandergehen, wie unterschiedlich es verstanden wird und dass sich auch hier eine Kluft zeigt, die, so die These, in der Wirkstruktur des Werkes verankert ist. Teils »blind« gegenüber den Abweichungen und Unstimmigkeiten des Bildes, teils nur das Hässliche des Bildes betonend, lässt sich hier von keiner einheitlichen Bildrezeption sprechen – eine Kontroverse, die mitten in das 20. Jahrhundert fällt und nicht abgeschlossen ist.

### 3.2.5 Der »zeitlose« Narziss. Konstruktionszüge eines Bildes

Der »moderne Narziss« des Caravaggio ist auch insofern interessant, da sich das Bild, obwohl um 1600 gemalt – also rund 300 Jahre vor der Einführung des Narzissmus durch die Psychoanalyse – eine solche Auslegung quasi »aus der Retrospektive« gut gefallen lässt. Ein Blick auf die Eigenart der modernen Auslegung des Narziss-Mythos und (somit auf die Narzissmus-Theorie) liefert eine Erklärung. Meine Überlegung geht dahin, dass die Entdeckung der Mythen durch die Psychoanalyse an ihnen Konstruktionszüge freilegt und durch die Überführung in ein Theoriegebilde explizit macht. Die grundsätzlichen Fragen menschlichen Daseins, die uns die Mythen überliefern, erfindet sie aber nicht neu und sie werden auch nicht erst in der Moderne relevant. Wie bereits oben ausgeführt, kommt es im Barock zu einer »modernen« Auffassung der mythologischen Themen. Die innerseelischen Konflikte werden in ihrem Widerstreit zueinander dargestellt und ihre Spannung nicht zu einer Richtung hin vereindeutigt (s.o.). Wenngleich die Psychoanalyse und ihr Rückgriff auf mythologische Themen noch 300 Jahre auf sich warten lässt, so sind es doch gerade die Gegensätze seelischer Strebungen, die bereits in der Stilepoche des Barock in den Blick treten und als Widerspruch in den Erscheinungsformen der Kunst ausgehalten werden. Dass sich dies um 1600 ereignet, ist nicht ganz zufällig.

Wie sich bereits in der Erörterung der Deutungsbreite des Mythos und Varianz der Bildrezeption ankündigt, oszilliert die Wirkung des Narziss-Bild zwischen Idealbild und Schattengestalt (vgl. Kapitel 2.2.1.). Der in diesem Zusammenhang bereits zitierte Psychoanalytiker Christian Gaillard erhellt den zeitgeschichtlichen Zusammenhang. Er weist zur Einordnung des Bildes auf Umbrüche in dieser Zeit hin, die einen Vorgesmack auf die kommenden Jahrhunderte geben und die sich im Narziss als prophetische Vorausschau auf das 20. Jahrhundert versinnbildlicht finden. Er verdeutlicht, wie

206 Dies deckt sich im Übrigen mit der kontroversen Rezeption, in der – durch Quellen belegt – das Gesamtwerk Caravaggios von seinen Zeitgenossen aufgenommen wurde. Nachzulesen bei vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 30ff.

207 Dokumentiert insbesondere in der abschätzigen Künstlerbiographie des Baglioni, einem Zeitgenossen Caravaggios.

sehr sich in dieser Zeit bereits eine neue Sicht auf den Menschen, auf das Bilderschaffen und mit ihm eine neue Lesart des Mythos ankündigt – Umbrüche, die sich nicht nur im Werk des Caravaggio niederschlagen, sondern die ihn zu einem Pionier dieser Zeit werden lässt. Nach Gaillard handle der caravaggeske *Narziss* nicht nur von der Auflösung konventioneller Paradigmen der Repräsentation, sondern mit ihr von einer grundsätzlichen Dezentrierung, die der Mensch im Schauen auf sich selbst erfahre. In diesem Sinne sei der caravaggeske *Narziss* von einem Schatten durchzogen. Der Schatten stellt wiederum ein prägnantes Phänomen der Barockkunst, Architektur, Skulptur und Malerei übergreifend, dar (s.o.).<sup>208</sup>

»It is not a coincidence that this event took place in the same era in which Copernicus, and then Galileo, inflicted upon humanity a wound that Freud later called narcissistic, a wound that pushed humanity out of its supposedly central position in the universe, out of its cosmological comfort.«<sup>209</sup>

Der psychoanalytische Narzissmus-Begriff, der sowohl ein Stadium der menschlichen Entwicklung, wie auch eine Krankheitsform umschreibt, trifft zudem Kerne des zeitunabhängigen mythologischen Stoffs. Die Psychoanalyse überführt den »Widerstreit« seelischer Strebungen, wie ihn die Mythen erzählen und wie ihn der Barock figuriert, in eine wissenschaftliche Erklärung. Hierzu trägt auch das Weglassen moralischer Bewertung in der Einschätzung des Menschen bei, die der Psychoanalyse zum Programm wird. Dies wiederum verbindet die psychoanalytische Narzissmus-Theorie mit dem Ovid-Text, der wie die *Narziss*-Darstellung des Caravaggio als paradigmatisch unter den literarischen Überlieferungen des Mythos gilt (s.o.). Auch der Text verzichtet auf einen moralischen Unterton; das Mitleiden mit dem Protagonisten vonseiten des auktorialen Erzählers führt den Leser oder Zuhörer nah ans Erleben heran. Ein Pendant zum Text, so meine Einschätzung, stellt das umstrittene *Narziss*-Gemälde dar. Es behandelt das *Narziss*-Thema gleichermaßen wertfrei und reduziert es – auch durch das Weglassen der narrativen Stränge – auf ein, so die Vermutung, wesentliches und zeitüberdauerndes Kernelement des Mythos. Dies würde die »moderne« Anmutung des Bildes und den Widerspruch erklären, warum der *Narziss* gleichermaßen als »modern« und »zeitlos« gilt. Denn der Betrachter des *Narziss*-Bildes schaut damit auf einen zeitlosen Wesenskern des Mythos. Dieser – ich möchte ihn den Konstruktionszug des Bildes nennen – sticht in der Bildbeschreibung des Psychologen Wilhelm Salber hervor. Er erkennt im Handlungsraum des Bildes ein »Gehege«, das wie ein »Käfig« den Selbstbetrachter in sich einschließt.<sup>210</sup> Damit zielt das *Narziss*-Bild unmittelbar auf die Problematik, die im *Narziss*-Mythos beschrieben wird: Das Festhalten einer unberührbaren Einheit und Fehlen der Austauschbewegungen mit Anderem, das ein Leben verunmöglicht.<sup>211</sup>

208 Besonders eindrücklich schildert Riegl neben dem Subjektivismus und Perspektivismus, der Beschreibung des physischen und psychischen Tiefenraums, die Schattenwirkungen in allen drei Künsten.

209 GAILLARD, CHRISTIAN: »Ovid's *Narcissus* and Caravaggio's *Narcissus*«, S. 353.

210 Vgl. SALBER, WILHELM: »Caravaggio und Psychologie«, S. 56.

211 Vgl. ebd. Interessanterweise wird mit der Betonung des Konstruktionszug die Brechung im Bild, die Ungleichheit der beiden Bildhälften und der »Anderer« in der Spiegelung übersehen. »Caravaggio malt dazu nicht irgendeine Spiegelung in irgendeiner Quelle. Es ist ein geteilter Handlungs-

Dieser Konstruktionszug macht ihn zu einem »Inbegriff« und relativiert die Kulturabhängigkeit der Bildrezeption – mit anderen Worten die Unterschiede zwischen den Betrachtern. Während die Kulturabhängigkeit unumstritten eine Varianz im Erleben erzeugt (vgl. Kapitel 2.2.1.), bleibt auch hier ein Wesentliches gleich. Die moderne Anmutung des Bildes hat zum einen mit diesem zeitlosen Element zu tun, zum anderen mit der Übertragung des mythologischen Stoffs in eine Alltagsszene, die ihrerseits derart alltäglich ist, dass sie über alle Zeiten hinweg als eine solche verstanden wird.

»Dieser junge Mann, der sich über den flüssigen Spiegel beugt, in dem sich sein Bild spiegelt, ähnelt dem Narziss der Geschichte oder er evoziert ihn, ebenso wie Caravaggio, wenn man Bellori Glauben schenkt, wollte, daß ein junges Mädchen in andächtiger Haltung Magdalena ähnele.«<sup>212</sup>

Ein kurzer Rückblick auf das Kapitel: Die Berücksichtigung des Zeitkontextes und der Genealogien der Kunstwerke ist äußerst aufschlussreich im Verständnis eines Bildes. Sie liefert letztlich ein Bild der Rezeptionsgeschichte, die sich jedoch nicht von der Bildwirkung ablösen lässt. Insbesondere die beiden viel zitierten Kunsthistoriker, Riegl und Wölfflin,<sup>213</sup> weisen immer wieder darauf hin, dass es sich bei ihren Einschätzungen um »psychologische Auffassungen« handelt. Dass Riegl, wenn er sich in einen Zeitgenossen Caravaggios hineinversetzt, letztlich die Wirkung beschreibt, die das Werk auf ihn als einen Betrachter des 20. Jahrhunderts hat, dürfte schon bemerkt worden sein.

Die bereits mehrfach erwähnten rezeptionsgeschichtlichen Unterschiede in der Caravaggio-Bibliographie von Margit Brehm machen innerhalb der unterschiedenen Bewertungsepochen vom 17. Jahrhundert bis in die 1990er Jahre auf ein kontrastreiches, uneinheitliches ›Bild‹ aufmerksam (s.o.). So als stünde *Narziss* emblematisch für das Gesamtwerk des Caravaggio, bewegt sich die Werkbesprechung zwischen Idealisierung und Abwertung. Dies wiederum geht Hand in Hand mit einer jeweiligen Umbewertung der stilistischen Zuschreibung des Werks. Interessanterweise entzündet sich dies besonders an der Zuschreibung des Werkes zum ›Naturalismus‹ und den Gegenstimmen, die die Konstruktionszüge des Werks betonen.<sup>214</sup> In der häufig vertretenden Meinung, Caravaggio habe nach dem Modell gemalt, findet der ungewöhnliche ›Naturalismus‹ eine Begründung. Er ließe sich als ein Identifizierungsversuch deuten, der in seiner Unabgeschlossenheit im *Narziss* (dem Bild-Modell-Verhältnis) geradezu verkörpert scheint. Die »verstörende Unmittelbarkeit«<sup>215</sup> der Werke wirken auf den Betrachter so, als habe Caravaggio die Bildentwürfe, ohne Vorzeichnung direkt auf die Leinwand

---

rahmen, der das Ganze zusammenhält. Er könnte eine Brechung sein, aber er fasst eben nichts »Anderes.«

212 DAMISCH HUBERT: »*Barocker Narziß?*«, S. 199.

213 Und auch Panofsky spricht wiederholt von einer »Psychologie des Barock«, etwa wenn trauernde Frauen in ihrem eigenen Leid schwelgen vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Was ist Barock?* (1995), S. 42.

214 Vergleichbar mit der Erörterung von Damisch, der am *Narziss*-Bild zu belegen sucht, was Barock ist (und nicht umgekehrt), so kommt es bei Longhi zu einer Ausdifferenzierung des Naturalismus-Begriffs, den letztlich das Werk nahelegt. Denn der caravaggeske Stil weise eine »dialettica del dualismo tra natura e visione« auf. Longhi [1928/1968] zit.n. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*.

215 Vgl. BROWN, BEVERLY LOUISE: »*Zwischen dem Heiligen und dem Profanen*«, S. 293.

gebracht.<sup>216</sup> Es handelt sich um einen ungestümen »Naturalismus« (Realismus), der in einen Gegensatz zu der Künstlichkeit und Konstruiertheit der Bilder tritt. Die Debatte zieht sich epochen-übergreifend bis in die Jetztzeit.<sup>217</sup> Tatsächlich scheinen beide Charakteristiken im Werk Caravaggios wirksam. Das Narziss-Bild spitzt dies zu: es wird sogleich als Narziss-Darstellung erkannt, wie auch als banale Alltagsszene. Seine Lichtinszenierung wirkt künstlich, die dargestellte Empfindung dagegen äußerst wahrhaft. Bei allen rezeptionsgeschichtlichen Unterschieden, die mit Brehm am »Fall Caravaggio« die historische Perspektive selbst in Frage stellt<sup>218</sup>, wird sie auch noch von einer anderen Seite her in Frage gestellt. Denn was sowohl gleichbleibt, als auch nicht genügend historisch begründbar ist, ist die polarisierende Wirkung des Bildes über die Epochen hinweg. Die Kontroverse, die das Gesamtwerk des Caravaggio, darunter der Narziss, hervorruft, zieht sich durch alle Epochen und wissenschaftliche Disziplinen. Sie ist, so die hier entwickelte These, im Bild selbst, zeitüberdauernd, angelegt.

Abschließend zu diesem Kapitel eine kleine Anekdote: Auf einer Italienreise macht sich Nietzsche über die wiederholten Fehlzuschreibungen (meist) antiker Kunstwerke lustig. Die Kritik zielt unter anderem auf den Klassizist Winckelmann, der auf seiner Romreise griechische Kunstwerke hochlobte, während diese in Wirklichkeit aus der Hand römischer Kopierkunst stammten, von Winckelmann geringgeschätzt.

»Winckelmanns und Goethes Griechen, V. Hugo's Orientalien, Wagners Edda-Personnagen, W. Scotts Engländer des 13. Jahrhunderts – irgend wann wird man die ganze Komödie entdecken: es war Alles über alle Maaßen historisch falsch, aber – modern, wahr!«<sup>219</sup>

216 Vgl. RIEGL, ALOIS: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908), S. 18.

217 Der Kunsthistoriker Gustav Raabe argumentiert, dass die Ansicht, Caravaggio habe nach dem Modell gemalt, einen Versuch darstellte, den Naturalismus (Realismus) in seinem Werk zu erklären. Im Gegensatz zu dieser Ansicht fokussiert er auf die Aspekte in den Figurendarstellungen des Caravaggio, die auf der »reinen Imagination« des Künstlers beruhten. Sie seien demnach nicht nach dem Modell entstanden. vgl. KROSCHEWSKI, NEVENKA: *Über das Allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, München: Scaneg 2002, S. 184–223; vgl. RAABE, RAINALD: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, S. 22. Die Kunsthistorikerin Nevenka Kroschewski führt die häufig vertretene Meinung, Caravaggio habe »direkt auf die Leinwand« gemalt (vgl. u. a. Brown), ebenfalls auf eine unzulässige Übertragung der Wirkweise der Bilder auf ihre Entstehung zurück. Über eine geometrische Rekonstruktion der Bilder, das Vorfinden von Spiegelsymmetrien und weiteren Hinweisen auf einen geometrischen Vorentwurf belegt sie, dass die Werke nicht in einem ungestümen Malakt entstanden seien, sondern durch akribische und geometrisch exakte zeichnerische Vorentwürfe. vgl. KROSCHEWSKI, NEVENKA: *Über das allmähliche Verfertigen der Bilder. Neue Aspekte zu Caravaggio*, S. 184–223; vgl. RAABE, RAINALD: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, S. 22.

218 Vgl. BREHM, MARGIT: *Der Fall Caravaggio. Eine Rezeptionsgeschichte*, S. 417.

219 NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Nietzsche und Wagner: Stationen einer epochalen Begegnung*, Bd. 2, hg. v. BORCHMEYER, DIETER und SALAQUARDA, JÖRG, 1. Aufl., Frankfurt a.M.: Insel 1994, S. 1025.

### 3.3 Die literarische Quelle

#### 3.3.1 Der ikonographisch-ikonologische Erklärungsansatz

Die bisherigen Ausführungen sollten verdeutlichen, dass außerbildliche Kontexte sehr erhellend sind, aber letztlich ein Werk nicht hinreichend zu erklären vermögen. Sie nehmen stets für ihre Begründungszusammenhänge – wie hier vorgeführt – nicht nur den Kontext zur Grundlage, sondern implizit oder explizit die Wirkung des Bildanschaulichen. Das Bildanschauliche wiederum transformiert sich unter der Perspektive. Dies führt das Narziss-Bild besonders deutlich vor Augen. In diesem Sinne handelt es nicht (nur) vom Künstler, Zeitkontext, sondern auch vom Betrachter bzw. vom Betrachtenden. Gegenüber den impliziten Wirkungen, die sich den beiden dargestellten Zugängen zum Kunstwerk entnehmen lassen, liegt der Vorzug einer psychologischen Wirkungsanalyse darin, dass sie diese nicht nur expliziert (also in den Fokus rückt), sondern auch die gesamte Bandbreite der Wirkungsgehalte in einem ausgedehnten Erlebensgang vor dem Bild exploriert.

Vor einer Erläuterung dieses Untersuchungsvorhabens der Studie, sei noch eine dritte und in der Kunstgeschichte gängige Analyseform des Kunstwerks vorgestellt, die ikonographisch-ikonologische Analyse – zurückgehend auf Aby Warburg und Erwin Panofsky. Diese Untersuchungsform erwächst ebenfalls aus einer Kritik an den vorangegangenen Erklärungsansätzen und hebt sich – dies wird im vierten Kapitel erläutert – nochmals deutlich von einer psychologischen Wirkungsanalyse ab.

Die Kritik Panofskys lässt sich gut auf die bisherigen Ausführungen beziehen: Im Werk von Caravaggio und am Narziss-Bild im Besonderen vorgeführt wird die Wechselseitigkeit der Zuschreibungen – das Werk vom Künstler her und der Künstler vom Werk her – und die Grenzen dieser Identifizierungen deutlich. Panofsky hat diese gegenseitige Bedingung einer Beschreibung eines übergreifenden Stils mithilfe einzelner Künstler und des künstlerischen Werkes aus der Stilgeschichte heraus einen »circulus vitiosus« genannt.<sup>220</sup> Wenn also das Subjektive oder Individuelle eine Charakteristik des Barock darstellt, dann müsste die Eigenständigkeit eines Caravaggio nicht verwundern. Umgekehrt sind es Künstler wie Caravaggio, die dem »Barock« erst eine solche Färbung geben. Erwin Panofsky weist in diesem Zusammenhang auf die Notwendigkeit einer Differenzierung zwischen Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft hin. Er begründet dies mit der Eigenart von Kunst, sich nicht ausschließlich als »Produkt« handelnder Menschen, analog zu geschichtlichen Erzeugnissen, setzen zu lassen.

»Die Kunst ist nicht, wie eine den Widerspruch gegen die Imitationstheorie überspannende Ansicht heute vielfach glauben machen will, eine subjektive Gefühlsäußerung oder Daseinsbetätigung bestimmter Individuen, sondern die auf gültige Ergebnisse abzielende, verwirklichende und objektivierende Auseinandersetzung einer formenden Kraft mit einem zu bewältigenden Stoff.«<sup>221</sup>

220 Vgl. PANOFSKY, ERWIN: »Der Begriff des Kunstwollens«, S. 324.

221 Ebd., S. 339.



Diese Definition zielt, vorbereitet durch Riegl, auf die Autonomie des Kunstwerks ab.<sup>222</sup> Sie erfordert nach Panofsky indes ein anderes methodologisches Programm seiner Erforschung. Eine kunsthistorische, vom biographischen und historiologischen Ansatz abweichende Herangehensweise soll das Kunstwerk »als solches« ins Zentrum der Untersuchung stellen. Von Aby Warburg zu Beginn des letzten Jahrhunderts begründet, entwirft Erwin Panofsky in den 30er Jahren ein dreischrittiges Analyse- und Interpretationsmodell.<sup>223</sup> Zunächst erfolgt eine »vorikonische Beschreibung« der »praktischen Erfahrung« des Betrachters. Sie umfasst sowohl die Benennung von Tatsachen und ihren Bedeutungen, wie auch die abgebildeten Gesten, die der Betrachter über seine »Einfühlung« erschließt. Die darauffolgende »ikonographische Analyse« befasst sich mit einer symbolischen Deutung der Bildmotive, die nach Panofsky nicht nur der Erfahrung und des Wissens des zu Analysierenden bedarf, sondern ein Studium der Quellen erfordert. Die Analyse endet mit einer »ikonologischen Interpretation«, die eine Metaperspektive auf das Kunstwerk darstellt und über die Berücksichtigung des kulturellen Kontextes den Bedeutungsgehalt des Bildes zu erschließen sucht. Dem liegt die Vorstellung zugrunde, dass sich in einem Kunstwerk »eine Geschichte kultureller Symptome«<sup>224</sup> manifestiere. Die Ikonologie wird hier also bei Panofsky zu einem Bezugssystem, dem sich die ikonographische Analyse der Einzelmotive unterordnet. Wenngleich Panofsky äußert, wie sehr ein unvoreingenommener Betrachter im Vorteil gegenüber einem kunstgeschichtlich gebildeten Betrachter ist<sup>225</sup> – so betont er doch – hierzu im Widerspruch – die Notwendigkeit eines Außenkriteriums, wonach Wissen und Erfahrung des Analysierenden nicht ausreichen.

Panofskys Anliegen ist es, ein wissenschaftliches Fundament und eine Systematik zu entwickeln, die die Kunstgeschichte von ihrem oft nicht reflektierten »Psychologismus« befreit. Auf diesem Weg will Panofsky ein objektives Kriterium, nach dem sich Kunst beschreiben lässt – vergleichbar mit Erkenntnistheorie<sup>226</sup> – erlangen und letztlich der beschriebenen Perspektivität durch eine aufwendige Quellensammlung entgegen. Panofsky spricht von einer »sinnesgeschichtlichen Methode«, die er scharf von dem »Psychologismus« seiner Kollegen abgrenzt:

»Es soll lediglich gezeigt werden, daß die »sinnesgeschichtliche Methode« – weit entfernt, die rein historische Arbeit verdrängen zu wollen – die einzig berufene ist, sie zu ergänzen, berufener jedenfalls als die psychologisierenden Überlegungen, die, das ge-

222 Die Debatte um die Autonomie des Kunstwerks, aktuell von den Vertretern des Iconic Turn vorangetrieben (siehe Einführung) reicht in die Wirkzeit von Alois Riegl zurück. Sein Begriff des »Kunstwollens« wird bis heute vielfach als Autonomie-Anerkennung des Kunstwerks gefeiert. Dies ist insofern interessant, da er zugleich – und in Abgrenzung zu Panofsky – eine geschichtliche Perspektive vertritt.

223 Vgl. PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst* (1939), Neuauflage Aufl., Köln: Dumont 1978, S. 39ff.

224 Ebd., S. 48.

225 Vgl. ebd., S. 46, 48.

226 Vgl. PANOFSKY, ERWIN: »Der Begriff des Kunstwollens«, S. 332ff.

schichtliche Bild nur scheinbar vertiefend, in Wahrheit Künstler und Kunst, Subjekt und Objekt, Wirklichkeit und Idee miteinander vermengen.«<sup>227</sup>

Die ikonographisch-ikonologische Analyse eines Kunstwerks stellt den Versuch einer Verbindung von Erfahrung, symbolischer Deutung und Einbettung in Gesamtzusammenhänge zur Erschließung des Bildgehaltes dar. Sie umfasst in der ikonologischen Interpretation sowohl Quellentexte des Künstlers oder solche über den Künstler, wie auch historisch-kulturelle Dokumente (inkludiert also Erklärungsansatz 1 und 2) und lässt sich als eine Kulturbetrachtung des Kunstwerks verstehen. Diesem übergreifenden Bezugssystem ist die Erfahrung des Betrachters in der »vorikonischen Beschreibung« nachgeordnet. Diese Beschreibungsebene in der ikonographisch-ikonologischen Analyse bringe ein »natürliches und primäres Sujet« – unterteilt in »Tatsachenhaftes und Ausdruckshaftes«<sup>228</sup> – hervor, vermag jedoch, so Panofsky, auf dieser Ebene noch nicht den Bedeutungsgehalt des Bildes zu fassen. Dieser Ansicht liegt die Vorstellung zugrunde, dass sich ein Kulturgehalt nicht zwingend in der Erfahrung des Betrachters vermittelt – und schon gar nicht, wenn er nicht der gleichen Kultur/Zeit entstammt. Ein berühmtes fiktives Anschauungsbeispiel ist der sprichwörtliche »Buschmann« (Panofsky), der sich Leonardo da Vincis Letztes Abendmahl ansieht. Da dem »Buschmann« der religiöse Gehalt des Bildes nicht bekannt ist, kann er folglich das Bild des Leonardo da Vinci nicht in allen Dimensionen verstehen. Wenngleich dieses Beispiel unmittelbar einleuchtet, so ist dem Dreischritt die geringe Bezogenheit der einzelnen Beschreibungsebenen zueinander anzulasten. Denn die Kenntnis des ikonographischen Gehalts der Bildszene ist sicherlich nicht gänzlich vom »Tatsachenhaften und Ausdruckhaften« zu trennen. Zu fragen wäre auch, welchen Sinn eine solche Trennung der Beschreibungsebenen hat. Im Gegensatz zur geschichtlich-kulturellen Perspektive, die bei Panofsky als übergeordnet gilt, ergibt sich ein gänzlich anderes Bild, wenn – ausgehend von der unmittelbaren Bilderfahrung – Ikonographisches und Ikonologisches auf diese Erfahrung bezogen erachtet und mitbeschrieben würden.

Gegenüber dem Primat einer notwendigen Rekonstruktion der geschichtlich-kulturellen Zusammenhänge zur Erschließung des jeweiligen Bildgehaltes, lässt sich also die gleiche Kritik an der ikonographisch-ikonologischen Analyse wie gegenüber dem historiologischen Ansatz anbringen – nämlich, dass Bilder eine zeitunabhängige Wirkung auf ihre Betrachter zu entfalten vermögen, die keiner nachgeordneten Reflexion bedarf. Insbesondere die phänomenologische Bildtheorie betont die Eigengesetzlichkeit und Autonomie des Bildmediums, das sich in der Bilderfahrung eröffnet.<sup>229</sup> Das morphologische Konzept der Bildwirkungsanalyse teilt diese Ansicht. Im Gegensatz oder in Ergänzung zur phänomenologischen Bildtheorie setzt sie jedoch das phänomenologische Primat der Erfahrung in ein methodisches Programm um, das die in einer

227 Vgl. ebd., S. 336.

228 PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst* (1939), S. 38.

229 In dieser Konzeption lebt das Husserl'sche Primat fort, wonach die »Begriffe« erst aus der Erfahrung gebildet werden müssten und nicht umgekehrt oder ganz ohne die Erfahrungswerte. Weder die neuere phänomenologische Bildtheorie, noch die morphologische Kunstwissenschaft zielen auf allgemeine Erkenntnis auf der Höhe der Transzendentalphilosophie ab und grenzen sich somit von Husserl ab.

Bildbetrachtung schwer fassbaren Wirkgehalte erst beschreibbar und somit greifbar werden lässt.

In der Frage der Erkenntniswege eines Kunstwerks, Bilderfahrung und/oder Bildreflexion und ihrer Reihenfolge, nimmt die Ikonik eine besondere Stellung ein. Darunter fasst der Kunsthistoriker Max Imdahl ein Analyseverfahren, das der Eigengesetzlichkeit des Bildes (in Abgrenzung zur Sprache) gerecht werden will. Am ikonographisch-ikonologischen Ansatz bemängelt Imdahl die Vorstellung, man könne einen Bildsinn ausschließlich über die Wissensgehalte, ob vorikonographischer, ikonographischer oder ikonologischer Art, erschließen. Dagegen liege die Besonderheit des Bildmediums darin, komplexe Sachverhalte verdichtet und in einer Simultanität zu zeigen, die sich sprachlich nicht fassen und ebenfalls nicht ganz in eine Bildbeschreibung übersetzen lasse:

»Es gibt aber auch einen ikonischen Bildsinn. Dessen Inhalt ist die Anschauung als eine Reflexion über das Bildanschauliche wie ebenso über das nur Bildmögliche selbst. Man kann diese ikonische, auf das Bildanschauliche selbst bezogene Anschauungsweise Ikonik nennen (Ikonik zu Eikon wie Logik zu Logos oder wie Ethik zu Ethos).«<sup>230</sup>

Der Philosoph und Psychologe Bernhard Waldenfels würdigt die Ikonik als ein Verfahren, das gegenüber dem »wiedererkennenden Sehen« auf ein »sehendes Sehen« setze.<sup>231</sup> Indem sich die Ikonik auf die Bildqualitäten, das »Was« und »Wie« der Darstellung richtet, spüre sie die spezifische »Ordnung der Sichtbarkeit« auf, in denen Bilder grundsätzlich Wahrnehmungsprozesse spiegeln<sup>232</sup>. Im Unterschied zu einer psychologischen Exploration der Wirkung eines Bildes, versteht sich die Ikonik als Bildreflexion des Anschaulichen.

### 3.3.2 Das Narziss-Bild in der Auslegung des Narziss-Mythos nach Ovid

Das Narziss-Bild ist vielfach einer ikonographisch-ikonologischen Analyse unterzogen worden. Die Analyseform kann also wie bei den vorangegangenen beiden Ansätzen (Erklärung über den Künstler und den Zeitkontext) nach impliziten oder expliziten Wirkgehalten des Bildes befragt und auf seinen Erklärungsgehalt hin geprüft.

Im Zentrum einer ikonographisch-ikonologischen Analyse des caravaggesken Narziss steht der Bezug zum Narziss-Mythos. Die Ovid-Quelle stellt nicht nur aufgrund des offenkundigen Sujets, der paradigmatischen Stellung des Textes und der spürbaren Nähe und medialen Differenz zum Narziss-Bild einen festen Bezugspunkt dar; es wird davon ausgegangen, dass Caravaggio die Metamorphosen-Schrift kannte.<sup>233</sup> Welsch vermutet, dass Caravaggio die Metamorphosen-Ausgabe des Lodovico Dolce von 1553

230 IMDAHL, MAX: »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, in: BOEHM, GOTTFRIED (Hg.): *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 300-325, hier S. 308.

231 Vgl. WALDENFELS, BERNHARD: »Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl«, in: BOEHM, GOTTFRIED (Hg.): *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Wilhem Fink 2006, S. 233-252, hier S. 243.

232 Vgl. ebd., S. 236.

233 Mythologische Handbücher zählten in der Renaissance zu den am häufigsten verlegten Büchern und mythologische Themen gehörten zu den beliebtesten Sujets von Malern und Bildhauern. So waren die illustrierten Schriften wohl unverzichtbar für Bildende Künstler dieser Zeit. Ob die Maler dieser Zeit sich eher auf die Illustrationen und/oder Erzählungen stützen, kann nicht mit Sicher-

studiert hat. Sie rekonstruiert dies über einen ikonographischen Vergleich. Unter den Illustrationen der Ausgabe sei Narziss wie der des Caravaggio in der Spiegelszene ebenfalls kniend und frontal zum Betrachter dargestellt.<sup>234</sup> Trotz der Ähnlichkeiten im Bildaufbau gehe die Darstellung des Caravaggio, so Welsch, dennoch weit in ihrer Intensität über die Illustration hinaus.<sup>235</sup> Die akribische Rekonstruktion dessen, was der Künstler, dessen Urheberchaft am Bild zudem nicht geklärt ist, gekannt hat und was ihm wohlmöglich als Vorlage oder Inspiration gedient hat, trägt zum Verständnis des Bildes eher wenig bei. Der Vergleich mit einer möglichen Vorlage vermag die Frage nicht zu klären, in welcher Weise der caravaggeske Narziss den Mythos bildlich in Szene setzt. Dieser Frage gehen unter anderen die Kunsthistorikerin Claudia Nordhoff, Christiane Kruse und der Kunstwissenschaftler Henri De Riedmatten nach. Ihre Analysen offenbaren jedoch wichtige Differenzen.

Einen strittigen Punkt im Verstehen des Narziss-Bildes bildet die Frage, welches Stadium der Blickszone im Mythos es in Szene setzt. Hier werden grundsätzlich zwei Stadien, das der Täuschung durch das Spiegelbild und das Erkennen des Spiegelbildes, unterschieden.<sup>236</sup> In der Erzählung schlägt die Situation »vor der Erkenntnis«, in welcher Narziss im Spiegelbild einen anderen zu sehen glaubt, mit einem plötzlichen Erkennen der medialen Beschaffenheit des Gegenübers um: »Ich bin es selbst! Ich habe es begriffen, und mein Bild täuscht mich nicht mehr.«<sup>237</sup>

Diese Erkenntnis führt Narziss in der Erzählung in einen Zustand sich steigernder Verzweiflung und Obsession. Er kann sich nicht vom Bild lösen obwohl er es als Bild, als Illusion erkannt hat. Die Stadien, vor und nach der Erkenntnis, bilden für Nordhoff ein Ordnungssystem der gemalten Narziss-Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Neben den beiden Stadien »vor dem ›Iste ego sum‹« und nach »nach dem ›Iste ego sum‹« unterteilt sie das zweite Stadium nochmals in eine »Erkenntnis des Konflikts« und »Erkenntnis des Sehens«. Die Zuordnung der Caravaggio-Darstellung in das Stadium nach der Erkenntnis als ein Erkennen des Konflikts begründet sie über das leblos wirkende Spiegelbild, sowie über den angestrengten Blick des Narziss:

»Das Bild Caravaggios und die Zeichnung Pietro Testas stellen den inneren Konflikt des Narziß in den Vordergrund. Der Moment des ›Iste ego sum‹ ist in beiden Fällen vorbeigegangen, von Verliebtheit und Täuschung ist nichts mehr zu merken; Testas Narziß hat sich erschöpft, während der Narziß Caravaggios für immer seiner eigenen Ausleerung standhalten muß. Beide Maler immobilisieren ihre Protagonisten durch ein Ge-

---

heit gesagt werden; vgl. Welsch, Karin. Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai, S. 33)

234 Es handelt sich bei dieser Illustration um den ›Waldtypus‹ im Gegensatz zum ›Brunnentypus‹ und zeigt Narziss in der Natur von dichtem Wald umgeben.

235 Vgl. WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 40.

236 Vgl. SCHINDLER, WINFRIED: *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*, S. 38, 46.

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

wicht (in Testas Zeichnung der Felsen, in Caravaggios Gemälde die lastende Schwärze) und betonen so die Unabänderlichkeit des Zustandes zusätzlich.«<sup>238</sup>

Wie bereits in der Erörterung der paradigmatischen Stellung von Bild und Text (vgl. Kapitel 2) mehrfach zitiert, befasst sich Christiane Kruse medientheoretisch mit dem Narziss-Bild von Caravaggio. Sie versteht ihre Analyse zweier Narziss-Darstellungen und eines Spiegel-Selbstporträts als einen Baustein zu einer historisch-anthropologischen Medientheorie der Malerei. Die Interpretation des Narziss-Bildes von Caravaggio eröffnet sie mit der Frage, was wir als der Betrachter des Bildes sehen und was Narziss sieht. Während der Betrachter vor einem einzigen Fragment stehe, Narziss' Körper kaum rekonstruieren könne, da er vom Dunkeln verschluckt werde<sup>239</sup>, sehe der Betrachter im Bild (Narziss) etwas anderes. Kruse ist sich sicher, dass sich Narziss noch im ersten Stadium, vor der Erkenntnis, befindet und begründet dies mit folgender Bildbeschreibung:

»Was aber sieht Narziß? Sieht er den anderen, das heißt sieht er nicht, daß es nur sein Spiegelbild ist, das ihm entgegenblickt? Oder ist er schon im Stadium der Selbsterkenntnis, des ›iste ego sum‹ der Medienerkenntnis? Caravaggio läßt keinen Zweifel daran, daß ersteres (vor dem ›iste ego sum‹) der Fall ist. Es ist der andere, den Narziß in der Quelle betrachtet. Der Wasserspiegel, der glatt ist wie Glas, hat die optimalen Spiegelbedingungen. Narziß' Blick geht sehrend nach unten zur herrlichen Schönheit des anderen, die er sieht. Die eine Hand, welche die Hand des Spiegelbildes fast berührt, zeugt von dem Wunsch des Jünglings nach Vereinigung mit der Gestalt; die andere, mit der Hand des Abbilds verschmelzende veranschaulicht das Einssein mit der illusionären Welt. Die Kreisfigur, welche Narziß-Figur und Spiegelgestalt bilden, deutet auf das Gefangensein des unwissenden Knaben in seiner Illusion. Das nackte Knie, ein überdimensionaler Phallus, der die sexuelle Erregung des Getäuschten anzeigt, schiebt sich wie eine Barriere zwischen Narziß und sein Abbild. Narziß möchte sich tiefer neigen, es drängt ihn nach sexueller Vereinigung, die ihm nicht gelingt.«<sup>240</sup>

Betrachten wir diese anschauliche Beschreibung genauer, so wird deutlich, dass die Separierung der beiden Betrachter-Positionen überschritten wird. So kann Narziss sich selbst in der Kreisform, wie ›wir‹ sie sehen, nicht sehen. Auch schaut er ja weder in die Richtung der einen berührenden und der anderen verschmolzenen Hand. Die Differenz in der Beschreibung des Blicks durch die beiden Autorinnen – Nordhoff erkennt in ihm Anstrengung und Enttäuschung, Kruse Sehnsucht und Begehren – macht zum einen auf die Bedeutungsvielfalt dieses Blicks aufmerksam und zum anderen verdeutlicht sie ein Bildcharakteristikum: Der Betrachter bemüht sich um eine Sinngebung des Ganzen, die durch die Fragmentierung und die Überschattungen erschwert ist. Die Antwort darauf, was Narziss sieht, soll Aufklärung über seinen Seelenzustand bieten

238 NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 104.

239 Vgl. KRUSE, CHRISTIANE: »Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio«, S. 111.

240 Ebd., S. 111-112.

und das Bild in einem spezifischen Moment der Erzählung situieren. Die Unterscheidung des Betrachters im Bild von uns als den Betrachtern des Bildes hinkt an der Stelle, an der wir bemerken, dass wir, um den Blick des Betrachters im Bild zu erschließen, uns in ihn hineinversetzen müssen. Hier vollziehen sich – so die These – Tätigkeiten des Identifizierens, Ergänzens und Imaginierens, um den Blick des Narziss zu erschließen, Bewegungen zwischen Bild und Betrachter, die im Bild dargestellt sind und sich in der Betrachtung wiederholen. Auch Narziss sucht einen Blick. Diese Suche können wir – bei dem überschatteten Augenpaar – aber nur als etwas im Bild Dargestelltes erkennen, wenn wir sie uns als Suche und Sehnsucht vorstellen und sie aus dem Gesamtzusammenhang erschließen. Die Differenz der Blickdeutungen der beiden Autorinnen zeigt dies ja deutlich an. Um der Sinngebung von Kruse zu folgen, die das Bild vor dem ›iste ego sum‹ situiert, müssen wir den Blick in dieser Richtung deuten und – was sehr auffällig ist – darüber hinwegsehen, dass der »Andere« im Bild nicht schön ist.<sup>241</sup>

Henri De Riedmatten unterscheidet ebenfalls die beiden Blickstadien des Mythos. Das erste bezeichnet er als ›Das Stadium des Anderen (A)‹ – es beschreibt die Situation vor dem Erkennen, das zweite titulierte er als ›Das Spiegelstadium oder den Augenblick der Identifikation (B)‹.<sup>242</sup> Auch er schreibt das Narziss-Bild der ersten Phase zu. Um das Stadium A, also das Erblicken eines geliebten Anderen, handelt es sich nach De Riedmatten aufgrund der Unterschiede zwischen den beiden Figuren, die zusätzlich durch einen Hell-Dunkel-Kontrast untermalt sind. Darüber hinaus begründet er seine These wie Kruse über das im Bild dargestellte Begehren:

»Sein Gesicht, sein Körper ab halber Höhe und sein Knie – letzteres mit phallischem Beiklang – spiegeln sich ebenfalls darin. Narziss betrachtet den ›Anderen‹ und ergötzt sich an dem, was er sieht. Seine linke Hand ist dagegen schon Teil des Begehrens, den Anderen zu berühren. Sie möchte ihn lieblosen. Ohne ihn aus den Augen zu lassen, geht es nunmehr darum, von der Betrachtung zur Umarmung überzugehen. Narziss bleibt im Bann dieses Gesichts, während wir beobachten können, wie diese Hand schon ins Wasser taucht, was aber keinerlei Brechungseffekt hervorruft, und sich dort noch fast zur Gänze spiegelt.«<sup>243</sup>

In dieser Beschreibung wird das Bild wie selbstverständlich und unmerklich in einen zeitlichen Ablauf gebracht. Der Widerspruch, dass die Verbindung der Hände und die fehlende Brechung der Wasseroberfläche simultan erscheinen, wird durch diesen Verlauf in ein sinnvolles Nacheinander gebracht. Über die Erzählung als ein Nacheinander der Geschehnisse findet auch das Ungestaltliche der Figur im Spiegelbild eine Begründung:

241 Vgl. Kruse: »Narziß' Blick geht sehrend nach unten zur herrlichen Schönheit des anderen, die er sieht.«

242 Vgl. DE RIEDMATTEN, HENRI: »Narziss in trüben Wassern – Medienreflexion und Selbstrepräsentation im Werk des Fotografen Jeff Wall«, in: DÜNNE, Jörg und MOSER, CHRISTION (Hg.): *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 195–216, hier S. 195–196.

243 Ebd., S. 198.

»Die Figur des Doppels ist im Verschwinden begriffen. Sie scheint sich darauf vorzubereiten, jederzeit zu verschwinden, wieder in den Abgrund einzutauchen, aus dem sie kommt.«<sup>244</sup>

Das darauffolgende Stadium nach dem ›iste ego sum‹, von de Riedmatten als das »Drama der Identifikation« beschrieben, sei nicht im Bild dargestellt.<sup>245</sup> Hier wäre es interessant gewesen zu erfahren, was nach de Riedmatten bildlich fehlt, das ihn so entscheiden macht, lediglich das Stadium A als verbildlicht anzusehen – schließlich beschreibt er dieses Stadium am Bild in einem simultanen Ablauf oder überspitzt gesagt in einem paradoxen Zugleich. Inwiefern zeigt das Bild nicht diejenigen Aspekte des Stadiums B: das von ihm, mit Ovid beschriebene identifikatorische Erkennen, die Verzweiflung, der Wunsch, sich von seinem Körper zu lösen, das Festhalten am Bild trotz Erkenntnis? Es könnte ja theoretisch auch alle weiteren Momente der Blickszene simultan zeigen.

Eine interessante Bilddeutung legt der Kunsthistoriker Rainald Raabe vor. Unter der leitenden Hypothese, dass Caravaggio den Betrachter/Rezipienten in seine Bilder miteinbezieht, steht er beim Narziss zunächst vor einer Ungereimtheit. Der Rückgriff auf den Ovid-Text, hier nicht als Abgleich, sondern als Ergänzung zum Bild, hilft ihm ein Bildparadoxon aufzuklären. Der außenstehende Betrachter werde durch die geschlossene Kreisform einerseits und andererseits über die überschatteten Augen des Narziss, die seinen Blick verdecken, ausgeschlossen/außen vor gehalten: »Damit aber wäre dieses Bild ein Paradox, macht es doch dem Betrachter deutlich, daß er fehl am Platz ist.«<sup>246</sup> Mithilfe des Ovid-Text lasse sich nach Raabe diese Betrachterposition verstehen: Er trete an die Stelle von Echo. Diese Konstruktion erklärt wiederum, warum Echo im Bild von Caravaggio nicht mitdargestellt ist. Der Künstler habe hier also auf besondere Weise den Betrachter in seinen Bildentwurf miteinbezogen. Wie Echo sei auch der Betrachter des Narziss-Bildes ein »Voyeur«; die Rekonstruktion seiner Betrachterposition liege im Wasser – von diesem Standpunkt aus, habe ihn die Wassernymphe Echo heimlich beobachtet. Die sexuelle Konnotation des Knies bestätige umgekehrt, dass die Liebe Echos zu Narziss sexueller Natur sei. Das bekleidete Knie, das in einem Kontrast zum nackten Knie stehe, symbolisiere wiederum in seiner Farbigkeit (blaugrün), dass der Träger dieser Kleidung »so fern und so kühl wie nur irgend möglich« erscheine.<sup>247</sup>

Über eine Trennung der beiden Betrachtersituationen (Narziss im Bild und Echo/Rezipient) beschreibt Raabe ein wechselseitiges Sich-Entgehen, wie sie auch Ovid beschreibt. Die Schwäche der Spiegelung des Narziss-Bildes nimmt er als Anzeichen, dass sich Echo nicht für die Spiegelung, sondern für Narziss interessiert. So wie Narziss sein Spiegelbild nicht greifen kann, so muss sich der Rezipient (in der Rolle von Echo) eingestehen, dass Narziss nur gemalt – sprich unerreichbar – ist. Damit sei Caravaggio mit Narziss an die »Grenze des Darstellbaren« selbst gestoßen. Zu zwei Seiten hin sei die Rolle des Betrachters an ein Extrem geführt:

244 Ebd.

245 Vgl. DAMISCH HUBERT: »D'un Narcisse l'autre«.

246 RAABE, RAINALD: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, S. 56.

247 Ebd., S. 58.



»Mit diesem Bild, das dem Betrachter erst eine Rolle aufdrängt und das sich dann verweigert, ist ein Endpunkt erreicht.«<sup>248</sup>

Diese in sich stimmige Deutung zeigt zum einen wie sinnstiftend das Hinzuziehen der Erzählung ist. Anders als die vorangegangenen Deutungen wird das Narziss-Bild hier weniger in seiner Abbild-Funktion des Ovid-Text in Gebrauch genommen, sondern als eine Form der Inkarnation der Erzählung im Bilderleben des Betrachters, der zur Echo der Erzählung wird. Die Berücksichtigung der Betrachtersituation im Rückgriff auf die Erzählung ermöglicht es, viele der unstimmigen Bildaspekte zu erläutern; der Rückgriff auf den Ovid-Text wiederum bindet alles in eine in sich stimmige Sinnkonstruktion ein. Allerdings stellt sich die Frage, ob sich der Betrachter tatsächlich als Echo fühlt oder ob er sich nicht doch auch in Narziss hineinversetzt? Überschattete Augen schließen den Rezipienten ja nicht zwangsläufig aus; sie könnten umgekehrt auch seine Neugier wecken. Hier schließt das Analogon Rezipient=Echo andere Wirkungsgehalte im Bild-Betrachter-Duo vorschnell aus.

Es lässt sich sagen, dass die Bildinterpretationen im Rückgriff auf den Narziss-Mythos einen Gesamtzusammenhang der zunächst vereinzelt wirkenden, teils unverständlichen Bildmotive generieren. Das Narziss-Bild lässt sich offensichtlich gut mit dem Mythos ›lesen‹ und auslegen, wie schon in den vorherigen Kapiteln (2.2. und 3.2.) angedeutet. Dieses gängige Vorgehen erscheint sehr viel erkenntnisträchtiger als Überlegungen, die nach den bewussten oder unbewussten Beweggründen des Malers hinter dem Bildentwurf fragen. Bei einer ikonographisch-ikonologischen Analyse, die sich dicht an einem dem Maler wohl bekannten literarischen Text hält, besteht aber bei aller Sinnhaftigkeit der Deutung grundsätzlich die Gefahr einer Über- oder auch Fehlinterpretation. Der Vergleich der Blickszenen-Analysen verweist zudem auf ein wichtiges Merkmal des Untersuchungsgegenstands: Es lässt sich schwer auf symbolische Bedeutungsgehalte fixieren und vereindeutigen und macht auf einen Erlebensverlauf aufmerksam, der dem Simultanbild zu widersprechen scheint. Dieses Forschungsergebnis leitet über zu dem Untersuchungsrahmen dieser Studie.

#### 4. Fragestellung und Vorstellung des Untersuchungsrahmens

Nach dieser Umrundung des Gegenstands über eine Sammlung der Phänomene der Bildrezeption und Erörterung gängiger Untersuchungsperspektiven des Werkes haben sich folgende Fragen ergeben: Woher rührt die eigentümliche Kluft in den vorgefundenen Bildbeschreibungen? Was verbindet die Einzelphänomene der Bildrezeption? Wie kommt es in der oben aufgeführten ikonographisch-ikonologischen Analyse zu derartigen Widersprüchen, obwohl die Einzelbeschreibungen in sich äußerst anschaulich und evident sind?

Die These, dass die sich zeigenden Phänomene im und um das Bild herum in seiner Wirkung auf den Betrachter begründet liegen, begleitet die bisherigen Überlegungen. Hieraus ergeben sich erste Hinweise auf die Wirkstruktur des Bildes, die jedoch aus der

248 Ebd., S. 59.