

I. Gegenstandsbestimmung und Fragestellung

In diesem ersten Teil der Studie wird der Stand der Forschung zum Narziss-Bild umrissen und hieraus das Untersuchungsvorhaben abgeleitet.

Das *erste Kapitel* versteht sich als eine Sammlung auffälliger Phänomene der Bildrezeption; es fokussiert die sich wiederholenden und durchgängigen Züge der Rezeption, welche den kunstgeschichtlichen Diskurs seit der Entdeckung des Bildes prägen. Die sich zeigenden Phänomene werden vorsichtig als Wirkungsqualitäten des Bildes gedeutet und die hier verfolgte Spur der Untersuchung aufgenommen. Das *zweite Kapitel* sucht, ebenfalls vor dem Hintergrund der Wirkqualitäten, die durch die kunstwissenschaftlichen Beschreibungen hindurchscheinen, die paradigmatische Stellung des Bildes zu ergründen. Die Narziss-Darstellung als bildliches Paradigma tritt dabei dem Ovid-Text als literarisches Paradigma gegenüber. Aus diesem Bezug zweier Medien, die jeweils emblematisch für den Narziss-Mythos stehen, gelangt die Studie zu vorläufigen Einschätzungen und Thesen hinsichtlich der übergreifenden Frage nach der Medialität des Narziss-Bildes. Das *dritte Kapitel* fokussiert unterschiedliche Untersuchungsperspektiven auf das Gemälde. Sie macht drei vornehmliche Kategorien ausfindig: die Erklärung des Werkes über den Künstler, seine Einordnung in den Zeitkontext/ Entstehungszeit und seine Interpretation mithilfe der literarischen Quelle.¹ An den Ergebnissen wird der jeweilige Erklärungsgehalt der Perspektiven diskutiert. Dabei setzt sich die Sammlung derjenigen Aspekte, die – implizit – der Bildwirkung zuzurechnen sind, weiter fort und schärft das ›Bild‹ auf die Narziss-Darstellung. Die Diskussion mündet schließlich im *vierten Kapitel* in eine Argumentation des Untersuchungsvorhabens, das Narziss-Bild ohne außerbildliche Bezüge möglichst erkenntnisoffen in einer ausgedehnten Bildbetrachtung zu explorieren. Wurden bislang Wirkungen unterstellt und zur Deutung sowohl der Rezeptionsphänomene, wie der Erklärungsstrukturen herangezogen, soll hier der Vorzug einer methodisch kontrollierten Wirkungsexplo-

1 Diese Erklärungsstrukturen sind nicht einzelnen Wissenschaften (Kunstgeschichte, Philosophie, Psychologie/Psychoanalyse) eindeutig zuzuordnen; vielmehr übergreifen sie die unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen, in denen das Narziss-Bild besprochen wird, und treten oftmals in einer Verbindung miteinander auf.

ration im Rahmen des methodischen Programms morphologischer Kunstanalysen argumentiert werden.

1. Phänomene der Bildrezeption

1.1 (K)ein Caravaggio? Eine kurze Geschichte der Werkzuschreibung

Eine ausführliche Beschreibung der Wegstrecken, die das Narziss-Bild zurücklegt, stellt der Kunsthistoriker Maurizio Marini vor. Das Bild wird, so Marini, in einem römischen Zolldokument aus dem 17. Jahrhundert erstmals erwähnt. Danach sei es von einer genueser Familie Valdibella im Jahr 1645 bestellt worden.² Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts verliert sich die Spur des Gemäldes. Ein Bankier erwirbt es in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts für eine florentinische Sammlung. Danach geht es nach Mailand an Paulo D'Anconna. Um 1916 entdeckt es in dessen Sammlung der Kunsthistoriker Roberto Longhi und schreibt es Caravaggio zu. Er datiert das Bild auf 1590-1595 in die frühe römische Schaffensphase des Caravaggio. 1913 erwirbt das Gemälde der Kunstsammler Khvoshinsky. Er schenkt es ein Jahr darauf der Galeria Nazionale d'Arte Antica in Rom, in deren Besitz es bis heute ist. Das Bild ist dauerhaft ausgestellt im Palazzo Barberini.³

Die Frage, ob es sich tatsächlich um einen Caravaggio handelt, beschäftigt die Kunstwelt seit seiner Zuschreibung durch Longhi. Sie spaltet die Lager in Für- und Gegensprecher.⁴ Auf der einen Seite wird die Autorenschaft Caravaggios in zahlreichen Studien zwischen 1943-1968 vorwiegend bestätigt. Zweifel an der Urheberschaft Caravaggios äußern Stefano Bottari und der prominente Caravaggio-Forscher Lionello Venturi, ohne sich jedoch auf eine Seite zu schlagen. Daneben verschaffen sich Gegenstimmen Gehör. Erwin Panofsky schreibt es 1949 Orazio Gentileschi zu. Alfred Moir hält das Bild für ein Werk des Bartolomeo Manfredi. Cesare Brandi bringt 1972 den Zweifel auf, dass das Bild möglicherweise aus dem Werk von Giovanni Antonio Galli genannt Lo Spadarino stammt. Dieser Eindruck verfestigt sich bei Gianni Papi (1986) und Mina Gregori (1991). Gregori hält es aufgrund technischer Details für das Machwerk des Lo Spadarino, während Papi die Zuschreibung über Ähnlichkeiten mit einem Bild aus seinem Werk, »Die Taufe des Konstantin«, begründet.⁵⁶ Nach der Restaurierung des Bildes im Jahr 1995 mehren sich die Stimmen, die im *Narziss* nicht nur die Handschrift Caravaggios erkennen, sondern es für sein Machwerk halten. Ein Blick in aktuelle Monographien offenbart jedoch den anhaltenden Zweifel bezüglich der Urheberschaft. Während es in der umfangreichen Monographie von Sebastian

2 Marini sieht darin ein Indiz für die Autorenschaft, da zahlreiche Bilder von Caravaggio durch genueser Familien in Auftrag gegeben wurden.

3 Es handelt sich um eine Schenkung von Basile Khvoshinsky.

4 Die folgende Skizze der Kontroverse ist der ausführlichen Recherche von Maurizio Marini entnommen. vgl. MARINI, MAURIZIO: *Il Cinquecento lombardo. Da Leandro a Caravaggio; Katalog zur Ausstellung*, hg. v. CAROLI, FLAVIO, Mailand: Skira Artificio 2000.

5 Vgl. GREGORI, MINA: *Come nascono i Capolavori. Katalog zur Ausstellung*, Mailand 1991, S. 359-386.

6 Vgl. MARINI, MAURIZIO: *Il Cinquecento lombardo. Da Leandro a Caravaggio; Katalog zur Ausstellung*.

Schütze (2015) Caravaggio zugesprochen wird, bleibt es in der Werkübersicht von Sybille Ebert-Schifferer (2009) unerwähnt; so auch in der kürzlich neu erschienen Caravaggio-Werkanalyse von Valeska von Rosen (2021). Gilles Lambert (2000) führt den Narziss auf, liefert jedoch im Gegensatz zu allen anderen Bildern keine Werkanalyse.⁷ Die Datierungen schwanken, je nach Zuschreibung, zwischen 1593-1615. Die meisten Autoren datieren den *Narziss* kurz vor 1600 in seine frühe Schaffensphase.⁸

Neben der Idee, es handle sich womöglich um das Bild eines anderen Malers, kursiert die Überlegung, es könne sich um eine Kopie handeln. Die Begründungen, mit denen das Bild zur Kopie wird, fallen jedoch ebenfalls konträr aus. Mal fungieren sie als Pro-, mal als Contra-Argumente Caravaggios Urheberschaft.

Ein Gegenargument, das Bild Caravaggio abzusprechen, stellt die ausgesprochen ›caravaggeske‹ Formensprache dar. So geht die Kunsthistorikerin Claudia Nordhoff davon aus, dass es sich, wenn schon nicht um einen Caravaggio, so doch um ein Bild handeln muss, das nach dem Vorbild eines verloren gegangenen Originals Caravaggios gemalt wurde.⁹ In ähnlicher Weise argumentiert Marini, der jedoch daran festhält, dass es sich um einen ›echten‹ Caravaggio handelt. Im Vergleich des Bildes mit dem Werk von Lo Spadarino vermag er keine Ähnlichkeit festzustellen. Er räumt ein – sollte es abschließend Lo Spadarino zugesprochen werden – so könne es sich nur um eine Kopie eines Gemäldes von Caravaggio handeln – verstanden als »ikonographisches Zitat« [*citazione iconographica*].¹⁰

Neben der vehementen Verteidigung des Bildes als Caravaggio, ob von ihm oder nach ihm gemalt, werden oftmals Beschädigungen oder Altersspuren des Bildes (teils auch nach seiner Restaurierung) als Argumente angeführt, die Urheberschaft Caravaggios in Zweifel zu ziehen. Arslan hält es für eine *beschädigte* Kopie unbestimmter Herkunft – womöglich mit einigen Strichen von Caravaggio. Noch vager fällt die Einschätzung nach Schudt aus, wonach es sich um eine *alte* Kopie von einem Bild handle, das man nicht kennt.¹¹ In ähnlicher Weise bestreitet Moir die Autorenschaft Caravaggios: er hält das *Narziss*-Bild nicht nur für ein Machwerk eines anderen Malers, nämlich des Bartholomeo Manfredi, sondern zusätzlich für eine Kopie.

Die Frage nach dem Original ist, wenn auch nicht gleichzusetzen, so doch mit der Echtheit des Bildes assoziiert. Sie lässt an ein zentrales Thema denken, das der *Narziss*-Mythos als Szene einer Bildtäuschung und Medienerkenntnis vorführt. Zudem hat das Oszillieren der Meinungen, die mühevollen Verortung des Bildes zwischen Kopie und Original, in der die Frage des Urhebers letztlich ungeklärt bleibt, auf eigentümliche

7 LAMBERT, GILLES (2000): *Caravaggio*, hg. v. NÉRET, GILLES, Köln: Taschen 2019; vgl. SCHÜTZE, SEBASTIAN: *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln: Taschen 2015, S. 253-254; EBERT-SCHIFFERER, SYBILLE: *Caravaggio. Sehen-Staunen-Glauben. Der Maler und sein Werk* (2009), München: Beck 2019. vgl. VON ROSEN, VALESKA: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*.

8 Vgl. NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Hamburg: Lit-Verlag 1992, S. 94.

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. MARINI, MAURIZIO: *Il Cinquecento lombardo. Da Leandro a Caravaggio; Katalog zur Ausstellung*, S. 486.

11 Vgl. ebd.

Weise mit dem zu tun, was das Bild darstellt: Es zeigt ein Bild im Bild und wirft die Frage nach dem Verhältnis dieser beiden Bilder auf. Der Betrachter im Bild scheint sich zu fragen, was er dort erblickt, ob das Bild ihn zeigt, kopiert bzw. einen anderen zeigt.

Begreift man in dieser Weise die Frage um Kopie und Original vor dem Hintergrund der Wirkung des Bildes, so wird noch ein weiterer Aspekt der Diskussion deutlich. Das Narziss-Bild zur Kopie zu erklären, geht auf der einen Seite in die Richtung einer Rehabilitierung des Bildes als »echter« Caravaggio. Dadurch wird es gleichsam der Zeitlichkeit enthoben und der Bildentwurf – jenseits der aktuellen physischen Erscheinung des Bildes – betont: als Idee und zeit-überdauernder Stil eines Malers. In diesem Sinne verweist die Kopie sogar auf den ikonenhaften Status des Bildentwurfs von Caravaggio, welcher das konkrete Bild (in seiner Vergänglichkeit als Ding) beinahe erübrigt. In der anderen Richtung scheint das Kopiehafte des Bildes zu einem Sammelbegriff für all das, was am Bild »alt«, »beschädigt« und »dunkel« wirkt. Als Kopie wird es in dieser Wendung zu einem Abklatsch von einem anderen, einem besseren Bild. So wird oftmals der schlechte Zustand des Bildes angeführt, um die Mängel des Bildes quasi im Namen von Caravaggio zu entschuldigen. So liege nach Jullian all das, was als stilistisch-technische Schwäche erscheint, in der Nachdunklung des Bildes begründet. Die »Affinitäten« des Narziss-Bildes zu den ersten Bildern von Caravaggio sei aber nach Jullian zu groß, um es ihm absprechen zu können. Er datiert es entsprechend ungewöhnlich früh auf 1593. In vergleichbarer Weise argumentiert Hibbard: Da der Zustand des Bildes keine exakte Zuschreibung erlaube, ist er dagegen, es Caravaggio abzusprechen.¹² Wie ein Kompromiss erscheint die Festlegung, dass es sich zwar um einen Bildentwurf Caravaggios handelt, jedoch um eine Kopie dieses verloren gegangenen Originals.¹³ Bilderscheinung und Bildidee geraten in dieser Argumentationsrichtung in einen Kontrast zueinander. Oder anders gesagt: die Frage nach der Urheberschaft führt zu einem Ausloten dieses Verhältnisses. Auch hier lässt sich die Vermutung anstellen, dass es sich dabei um ein Thema handelt, dass das das Gemälde auf Darstellungsebene thematisiert und das sich als Wirkung in der Bildrezeption fortsetzt.

Allerdings lassen sich nicht alle Ungereimtheiten über die Zeitlichkeit des Bildes, das physische, alternde Bild-Objekt, hinreichend begründen¹⁴ – ganz abgesehen davon, dass die Dunkelheit ein Stilelement der caravagessken »Hell-Dunkel-Malerei« (Chiaroscuro) bildet. Sie verschwindet also auch nach der Restaurierung in 1995 nicht ganz.¹⁵ Im übertragenen Sinne »im Dunkeln« liegen die Fragen um den ungewöhnlichen Bildaufbau, Ungereimtheiten auf Darstellungsebene, sowie – hierauf bezogen der Zusammenhang zur literarischen Quelle, dem Narziss-Mythos.

12 Vgl. ebd., S. 486.

13 Vgl. NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 94.

14 Auf eigentümliche Weise lässt die Sterblichkeit des Bildes an das Narziss-Thema denken – an den Erhalt der Jugend, der Unberührtheit des Narziss und dem Fluch der Bildbegegnung. Teilung als ein Gegenübertreten des Ichs, so Otto Rank, sei phylogenetisch der »Vorbote des Todes«. Dabei soll das Bild selbst unsterblich machen, wie es Oskar Wilde in seinem Roman »Das Bildnis des Dorian Grey« erzählt.

15 So als werde nach Marini mit der Restaurierung 1995 die Dunkelheit und mit ihr der Zweifel an der Autorenschaft des Caravaggio gänzlich beseitigt.

Das folgende Kapitel liefert eine Sammlung von Bildbeschreibungen, die das ›Ungewöhnliche‹ des Bildes betonen. Bei der Sammlung handelt es sich um Ausschnitte aus kunstgeschichtlichen und kunstphilosophischen Erörterungen/Untersuchungen des Narziss-Bildes. Die Auswahl fällt gezielt auf diejenigen Textstellen der Studien, die Bildbeschreibungen im engeren Sinne darstellen.¹⁶

1.2 Ein Bild und tausend Fragen

Vielfach wird zunächst das Rätselhafte des Bildes hervorgehoben. Mal staunend, mal befremdet, mal resigniert davorstehend lässt sich vieles zunächst nicht einordnen und Widersprüche tun sich auf.

Karl Neuffer versteht seine Caravaggio-Forschung als den »Versuch einer kunstphilosophischen Werkanalyse«. Die Bildbesprechung des Narziss im Rahmen dieser Werkanalyse beginnt mit dem einleitenden Satz, das Narziss-Bild werfe viele Fragen auf. Am Anfang der Überlegungen stehen auch hier die umstrittene Autorenschaft des Bildes.¹⁷ Für die Urheberschaft Caravaggios spreche, so Neuffer »die Verwandtschaft von Themen und Malweisen mit der Konzeption des Frühwerks«. Damit sei allerdings nicht vereinbar, dass Caravaggio, wie seine zeitgenössischen Biographen annahmen, nach dem lebenden Modell gemalt habe. »Er müsste, nehmen wir das Bild ernst, in seinem Atelier einen Teich installiert haben.«¹⁸ Diese Beschreibung zielt indirekt auf den Bildaufbau, der einer ›realen‹ Szene widerspricht – wozu auch die künstliche Lichtinszenierung beiträgt. Die Analyse dieses besonderen Lichts gibt der Kunstgeschichtsforschung weitere Rätsel auf. So trifft die Kunsthistorikerin Margit Brehm in der Rekonstruktion des Lichts auf einen Widerspruch: Das angestrahlte Knie im Bildmittelpunkt lässt die Lichtquelle knapp oberhalb des Wasserspiegels vermuten. Ganz abgesehen von der offenen Frage, woher ein solches Licht in einer natürlichen Situation stammt, würde die Position der Lichtquelle aber bedeuten, dass der Betrachter das Abbild gar nicht sehen könnte: der Lichtstrahl würde sich im Wasser brechen und das Abbild überstrahlen.¹⁹ Und auch der Bildaufbau als solcher wirft viele Fragen auf. Die Kunsthistorikerin Christiane Kruse bezeichnet ihn als »ungewöhnlich«, die im Gemälde angelegte horizontale Spiegelsymmetrie als »irritierend«²⁰. Margit Brehm erscheint es »gewagt«²¹, die Wasserfläche um 90 Grad aus der Horizontalen nach unten zu kippen. Der Spiegel

16 Bei diesem Vorgehen konnte die Kontextualität der einzelnen, vornehmlich kunstgeschichtlichen Studien nicht vollständig erhalten bleiben.

17 Vgl. NEUFFER, CARL: *Caravaggio – Spiegelungen des Selbst. Versuch einer kunstphilosophischen Werkanalyse*, hg. v. KNECHT, JOHANNES VINCENT, Berlin: Dahlemer Verlagsanstalt 2016, S. 72.

18 Ebd.

19 Vgl. BREHM, MARGIT: »Sich sehend sehen – Narziß als reflektiertes Selbst. Einige Überlegungen zur Sichtweise eines Topos bei Caravaggio, Cindy Sherman und Mat Collishaw«, in: DOMBROWSKI, DAMIAN (Hg.): *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2001.

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

21 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.

wirke, so Maurizio Marini, seltsam aperspektivisch »wie eine Spielkarte« [»una carta da gioco«].²² Bildkompositorisch fragwürdig erscheinen auch die beiden kräftigen Unterarme des Protagonisten. Dies stellt die Kunsthistorikerin Claudia Nordhoff in ihrer Bildbeschreibung heraus. Die Unterarme bilden, so Nordhoff, einen Rahmen, die aber nur zwei Knie zeigen, das eine nackt, das andere mit einem Stoff bedeckt²³ – ohne dass sich hierzu ein Bild-Sinn erschließe. Der von Claudia Nordhoff beschriebene »Rahmen« setzt sich in eine vollständig durchgezogene Umrisslinie fort und erscheint als Kreisform, die Narziss und sein Spiegelbild einschließt. Diese kompositorische Entscheidung wird in der kunstwissenschaftlichen Bildforschung oftmals hervorgehoben und als außergewöhnlich bezeichnet. Margrit Brehm spricht von einer »innovativen Idee«, die in der »Verschmelzung von zwei Figuren zu einer Doppelfigur« liege.²⁴ Mit dem Knie in der Bildmitte erinnere es, so die Anmutung des Kunsthistorikers und Kunstkritikers Matteo Marangoni, an ein Kutschenrad. Dabei stelle das Knie in der Mitte die Achse dieses Rades dar.²⁵ Dieses Knie gibt weitere Rätsel auf. Claudia Nordhoff bezeichnet es als »seltsam«. Unverständlich bleibe, weshalb hier Schatten auf dem Knie erscheinen, »die wohl Knochen modellieren sollen [und] doch eher willkürlich verteilt wirken«. Seltsam sei auch die leichte Aufwärtsbewegung, mit der das Knie auf dem Boden aufliege und an einen Phallus erinnere.²⁶

Weitere Fragen ergeben sich in den Rekonstruktionen der Betrachter-Positionen: Die Haltbarkeit der Pose des Betrachters *im* Bild erscheint fragwürdig. Sein Gewicht lasse zu stark nur auf einem Arm und würde die Figur vornüberfallen lassen.²⁷ In der Rekonstruktion der Perspektive des außenstehenden Betrachters befinde sich nach Margrit Brehm der Betrachter in einer sonderbaren Froschperspektive – er stehe im Wasser, unterhalb des Narziss.²⁸ Diese Rekonstruktion deckt sich auch mit der des Kunsthistorikers Rainald Raabe: »Die Differenz der Entfernungen entspricht der Differenz der Armverkürzungen. Auf dem Bild sind es etwa 2,5 cm, was für den Betrachter, der auf ein Objekt und gleichzeitig auf dessen Spiegelung schaut, bedeutet, daß er von einem Punkt aus beobachtet, der wenige Zentimeter über der Spiegelfläche liegt. Das ist aber

22 MARINI, MAURIZIO: *Il Cinquecento lombardo. Da Leandro a Caravaggio; Katalog zur Ausstellung*, S. 486.

23 NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 92–93.

24 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.

25 Zit.n. DAMISCH HUBERT: »Barocker Narziß?«, in: BEYER, VERA, HAVERKAMP, ANSELM, und JUTTA VOORHOEVE (Hg.): *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München: Fink 2006, S. 191–204, hier S. 193.

26 Vgl. NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 97.

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

28 Ebd., S. 339. »Als Betrachter stehen wir außerhalb dieses Zwiegesprächs und sind doch Teil der intimen Szene, weil die kompositorisch vorgegebene Perspektive auch uns in die Knie zwingt, und sogar mehr als das: Da wir nicht auf Narziß schauen, sondern ihn von schräg unten betrachten, liegt unser Augpunkt nur wenig oberhalb des Wasserspiegels. Es gibt keinen sicheren Ort für den Betrachter...«

nur möglich, wenn man sich den Betrachter bis zum Kinn im Wasser denkt.²⁹ Das Bild im Ganzen erscheint fragmentiert. In der Beschreibung von Christiane Kruse sind es zahlreiche Fragen, die verdeutlichen, wie schwer sich insbesondere der Körper der Figur rekonstruieren lässt:

»Der Jüngling hat sich auf seine Hände gestützt, neigt sich nach unten und schaut. Kniert er oder liegt er? Wo ist sein Unterkörper? Was bedeutet der große helle Fleck zwischen seinen Armen?«³⁰ Nach Margrit Brehm handelt es sich um eine »durch Licht und Schatten fragmentierte Figur«.³¹

Claudia Nordhoffs Verwunderung ist unüberhörbar, wenn sie beschreibt, dass die Brust des Protagonisten im Schatten liege und kaum auszumachen sei – so als wäre sie gegenüber dem »aufgeblasenen, flatternden Ärmel und der Rundung des Nackens dem Maler unwichtig gewesen.«³² Andere, nicht unbedeutende Bilddetails fehlen – so sind Teile des Kopfes des Spiegelbilds »jäh vom unteren Bildrand abgeschnitten«³³; ebenso der Daumen der linken Hand.³⁴ Auffällig wird auch eine Überschattung der Augen, die ein wesentliches Bilddetail, den Blick des Narziss, verdeckt hält.³⁵ Die folgende Beschreibung von Claudia Nordhoff unterstreicht nicht nur die Fragmentierung der Figur, sondern auch ihre Unförmigkeit:

»An den muskulösen Nacken schließen breite Schultern an, dahinter wölbt sich die Muskulatur des Rückens, Brust und Bauch verschwinden im Dunkeln. Der Körper wirkt angespannt und anatomisch verzerrt: Die rechte Schulter, betont noch durch den pluderigen Ärmel, scheint zu ausladend; fast übertrieben gewölbt wirkt der Rücken, der von einem enganliegenden, mit goldenen Arabesken verzierten Wams bedeckt wird.«³⁶

Der Bezug zum Narziss-Mythos ist ebenfalls nicht ganz eindeutig. Karl Neuffer weist auf folgende Unstimmigkeit hin: »Das Bild auf der Wasseroberfläche zeigt ein anderes Gesicht als das des darin sich vermeintlich spiegelnden Narziss«.³⁷ Ganz abgesehen davon, dass es laut Mythos das gleiche Gesicht in der Spiegelung sein müsste, findet

29 RAABE, RAINALD: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischem Werk*, S. 57.

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

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

32 NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 92.

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

34 Vgl. WELSCH, MAREN: »Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai«, S. 31.

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

36 NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 92.

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

sich noch ein weiterer Widerspruch zur mythologischen Erzählung: »Nach gängiger Auffassung können wir den Gespiegelten als schön, sein Abbild im Wasser hingegen als häßlich, als Wasserleiche bezeichnen.«³⁸ Sollte es nicht aber das eigene, schöne Antlitz sein, das Narziss in der Spiegelung entgegenblickt? Auf diese Abweichung von Bild und Text weist auch der Psychoanalytiker Christian Gaillard in seiner Bildbeschreibung hin:

»Shall we say that in this painting, as in Ovid's text, Narcissus dives into the bewildering embrace of the perfect image that fascinates him? On the contrary, this young man is leaning on both arms, peering over the vision that is rising up an frightening him.«³⁹

Während Gaillard Angst im Blick des Narziss erkennen will, unterstreicht folgende anschauliche Beschreibung von Nordhoff diese mit dem literarischen Text unvereinbare Qualität des Spiegelbildes:

»Was auffällt, ist zunächst die Gesichtsfarbe, die zu einem erdigen, wenig an junge Haut erinnernden Braun geworden ist [...] Die blonden Haare des Hauptes sind nur noch als ungeteilte, dunkle Masse zu erkennen, in der sich keine Locken mehr ausmachen lassen. Solcherart rahmen sie ein Profil, dessen Auge im Gegensatz zum suchenden Blick darüber nun eher geschlossen scheint. Verleihen ein Lichtfleck auf dem Oberlid, der geöffnete Mund und die Schatten auf der Stirn dem Gesicht Narzissens einen Ausdruck von angespannter Konzentration, so wirkt das Spiegelbild im Kontrast dazu stumm und erloschen: Die schweren, nachgedunkelten Haare, das geschlossene Auge und zusätzlich die (nach wie vor) betonte Falte am Nasenflügel lassen es alt und erschöpft erscheinen; ein dunkler Schatten über dem Kinn und die betonte Sehnigkeit des ausgestreckten Halses sprechen von durchlebter Anstrengung, von Alter und Auszehrung.«⁴⁰

Dass sich gegenüber dem Spiegelbild Narziss nicht nur strahlend abhebt, wie von einigen Autoren beschrieben, wird in dieser Passage der Bildbeschreibung von Nordhoff deutlich:

»Narzissens Gesicht ist weder ausgesprochen schön, wie es Ovid entsprechen müsste, noch zeigt es unbekümmerte Eitelkeit: Die Falte auf der Stirn spricht gegen jugendliche Gedankenlosigkeit, desgleichen eine am Nasenflügel ansetzende Furche, die scharf die Wange konturiert und in ihrem abwärtsweisenden Verlauf den gesenkten Winkel des verschobenen Mundes verstärkt.«⁴¹

38 EBD.

39 GAILLARD, CHRISTIAN: »Ovid's Narcissus and Caravaggio's Narcissus«, in: MATTOON, MARY ANN (Hg.): *The Archetype of Shadow in a split world*, Zürich: Daimon 1987 (Proceedings of The Tenth International Congress For Analytic Psychology, Berlin, 1986), S. 349-360, hier S. 351. Diese Richtung der Bilddeutung bei Gaillard beleuchtet das Bild aus der Perspektive einer bedrohlichen Dezentrierung des Menschen, die ihm begegnet, ohne dass er sie als zu sich gehörend erkennt; die ideale Qualität des Bildes, die aus anderen Bildbeschreibungen spricht, wird zugunsten dieser Deutungsrichtung ausgeblendet.

40 NORDHOFF, CLAUDIA: *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, S. 93-94.

41 Ebd., S. 93.

Trotz dieser Unschönheiten des Bildes, die eine Abwendung vom Bild seitens *beider* Betrachter (!) rechtfertigen würde, wird eine Anziehung und Sogwirkung beschrieben. Auch hier entsprechen sich auf eigentümliche Weise die beiden Betrachterpositionen – so wie sich die Bildrezeption im Ganzen auf die Situation des Bildanschaulichen als seine Wirkung beschreiben ließ.

Margrit Brehm versetzt sich in den Betrachter des Bildes hinein und beschreibt zwei gegenteilige Bewegungen: einen »Sog«, der durch die »geschlossene Kreisform« die »magische Anziehungskraft« unterstreiche, während das »kraftvolle Sich-Stützen« die Gegenbewegung bilde.⁴² Die Kunsthistorikerin Marin Welsch spricht von einem »Tiefensog«, den das Bild auf den außenstehenden Betrachter ausübe. Dieser befinde sich auf der anderen Seite des Ufers, blicke ebenfalls aus nächster Nähe auf die Wasserfläche und könne sich darin wie Narziss spiegeln. Die Herstellung einer solchen »Nähe und Intimität zwischen Dargestelltem und Betrachter« überrascht die Autorin. Sie sieht darin ein »typisch modernes Phänomen« und geht davon aus, dass das Bild von den Zeitgenossen Caravaggios wohl nicht verstanden worden sei.⁴³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Bildforschung, beinahe wie Narziss vor seinem Bild vor der Aufgabe steht, dieses Bild in seinen kontrapunktischen Eigenschaften zu begreifen. Wie vor einem Flickenteppich versucht sie sich über jeweils unterschiedliche Sinngebungen an einer Rekonstruktion der exzentrischen und fragmentierten Bilddarstellung, an einer Aufklärung der Widersprüche im Bild, einer zeitgeschichtlich-kontextualen Verortung. Sie ringt um die Vereinbarung der dichotomen Qualitäten eines Bildes, das sowohl anzieht, als auch abstößt. Das folgende Kapitel skizziert nun Umgangsformen mit diesen Ambiguitäten an ausgewählten Beispielen.

1.3 Hinschauen und Wegblenden: Ein Bild zwischen Ideal und Wirklichkeit

Wie bereits in der Diskussion um die Urheberschaft anklang, gehen die Meinungen in der Einschätzung des Narziss-Bildes weit auseinander. Viele Autoren überschlagen sich in Superlativen; dicht daneben finden sich abschätzige Bemerkungen, sowie eine vehemente Abwendung vom Bild. Auf eigentümliche Weise erinnert diese Polarität an die Bewegung des Betrachters *im* Bild, die – wie von Brehm beschrieben – zwischen Anziehung und Abstoßung hin und her geht. Die gegensätzliche Einschätzung in der Bildrezeption des *Narziss'* geht, so die These, aus der Wirkung des Bildes hervor und findet ein Spielfeld in der Diskussion um die umstrittene Urheberschaft (s.o.). Diese beiden gegensätzlichen Positionen werden symptomatisch an zwei Beispielen vorgeführt.

Eine Anekdote erzählt, dass eine Kunsthistorikerin wutentbrannt eine Ausstellung verlassen habe, nachdem sie dort den Narziss als ein Werk des Caravaggio ausgestellt sah. Dass es in der Bildrezeption zu einer solch vehementen Gegenreaktion kommt, verwundert nicht angesichts der vielen Unstimmigkeiten und schwer verträglichen Bild-

42 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.

43 WELSCH, MAREN: »*Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai*«, S. 31.

qualitäten sowie einer kompromittierenden Nähe, in der sich das Bild sowohl aufdrängt, als auch seinen Betrachter in Distanz hält. Demgegenüber erscheint das Bild anderen Autoren in einem strahlenden Licht. Und oftmals verbindet sich ein idealisierender Duktus der Bildbeschreibung mit der Überzeugung, es müsse sich um einen Caravaggio handeln. In dieser Weise schwärmt Maurizio Marini von der Farbintensität. Das Blau der Hose, das Weiß der Ärmel, die goldenen Striche in den Haaren, die Bräunung der rechten Hand, ebenso der ungewöhnliche Faltenwurf ließen eindeutig die Handschrift des Caravaggio erkennen. Darüber hinaus betont er den »außergewöhnlichen ikonographischen Einfallsreichtum« [»straordinaria inventione icongraphica«]. Auch die »lyrische Melancholie« [»malinchonia lyrica«] spreche dafür, dass es sich um einen Caravaggio handeln müsse. Denn dieser habe (im Gegensatz zu Lo Spadarino) eine künstlerische Höhe erreicht, die es ihm ermöglichen, solche leonardesken Gemütsbewegungen [»moti dell'annimo«] darstellen zu können.⁴⁴

Neben diesen auffälligen Richtungen der Bildrezeption lassen sich grob zwei grundsätzliche Behandlungsformen mit einer Bilddynamik, die sich zwischen Anziehung und Abstoßung bewegen, unterscheiden. Die verschiedenen Bildqualitäten, die oben beschriebene Fragmentierung und auch die vereinheitlichende Kreisform, rufen nach lösenden, wie verbindenden Behandlungsformen. So wird das Bild zum einen nach einer Bestätigungslogik rekonstruiert. Dieses Vorgehen erfordert jeweils ein Wegblenden der störenden Bilddetails und mündet oftmals in einer Idealisierung des *Narziss*. Dabei wird entweder an den unschönen Realitäten des Bildes vorbeigesehen oder diese rücken ins Zentrum und machen es zu einem exzeptionellen Bild. An den folgenden Beschreibungsbeispielen wird diese Bestätigungslogik besonders deutlich. Der Wunsch nach Übereinkunft – entweder der Bilder im Bild (Rossella Vodret) oder des Bildentwurfs im Ganzen mit der Person des Malers (Karl Neuffer) – verbindet sich mit der Tendenz, die Autorenschaft des Caravaggio zu bejahen.⁴⁵ Beide Autoren begründen in einer jeweils konträreren Argumentation die Urheberschaft Caravaggios über das Verhältnis von *Narziss* mit seinem Spiegelbild. Neuffer setzt in seiner Beschreibung des *Narziss*-Bildes die Ungleichheit von Bild und Abbild ins Zentrum und sieht darin das Gegensatzpaar von schön und hässlich einander gegenübergestellt. Hieraus leitet er die Autorenschaft ab:

»Allein dieser rätselhafte Umstand der Unzusammengehörigkeit spricht sicher dafür, daß es sich wirklich um ein Bild Caravaggios handelt, denn die Selbsterfahrung im Spiegelbild ist auf diese Weise eben keine lustvolle, sondern eine schreckliche Erfahrung.«⁴⁶

44 Vgl. MARINI, MAURIZIO: *Il Cinquecento lombardo. Da Leandro a Caravaggio; Katalog zur Ausstellung.*

45 Dieses Phänomen wiederum zeigt eine eigentümliche Analogie zu der Gleichsetzung des Betrachters des Bildes (*Narziss*) als dem Maler eines ersten Bildes; siehe Teil IV, Kapitel 1.2.

46 Aus einer strukturellen Perspektive stellt sich die Frage, ob die Selbstbetrachtung, wenn sie hier eine leidvolle Erfahrung des Künstlers darstellt, nicht grundsätzlich eine Unangenehme ist und Hässliches in den Blick rückt.

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

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

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

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

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

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

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

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