

Vom Narziss zum Narzissmus

Mythos und Betrachter

Von Caravaggio zu Olaf Nicolai

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt

von

Maren Welsch

Kiel 2002

Erstgutachter : Prof. Dr. Larsson

Zweitgutachter: Prof. Dr. Kuder

Tag d. mdl. Prüfung: 29.01.2003

Durch die zweite Prodekanin Prof. Dr. Fleischmann

zum Druck genehmigt am: 20.03.2003

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Kapitel I	24
Bedeutung der literarischen Quellen	25
Tradition und Illustration der Ovid-Ausgaben	27
Decorum und Spiegelbild	43
Der Narziss des Caravaggio	52
Kapitel II	60
Zwei fast gleiche Gemälde	61
Der ‚Roman de la Rose‘	64
Androgynität und Individuum	74
Der unverstandene Narziss	81
Kapitel III	90
Narziss in der zeitgenössischen Kunst	94
Vom Narziss zum Narzissmus	102
Die Möglichkeiten der Fotografie	114
Das erweiterte Ich: Vielfalt und Kontaktlosigkeit	123
Literaturverzeichnis	142
Abbildungsverzeichnis	151

Denn einen Körper besitzen sie nur des Nachts und fast nur in den Armen einer Frau.

Aber stets mit ihnen geht, immer gegenwärtig, ihr Gesicht.

Rose Sélavy

Pseudonym für Marcel Duchamp¹

Als Sigmund Freud (1856-1939) seine Studien zur Theorie des Narzissmus vorlegte, konnte er nicht ahnen, dass er damit bereits – 1914 – den Grundstein für eines der weitreichendsten Forschungsfelder des 20. Jahrhunderts legen würde. Der Blick auf das Jahrhundert zeigt, dass sich bei den Älteren, verunsichert durch die Erfahrung zweier Weltkriege, und bei den Jüngeren in gesellschaftlicher und kultureller Aufbruchsstimmung – dokumentiert in der 68er Bewegung – ein ethischer und moralischer Wertewandel in der westlichen Welt konstituierte, der sich selbstverständlich auch in der Kunst niederschlug. Die Suche nach dem Ich und die Frage nach der Rolle des Einzelnen in der Gesellschaft scheint sich neu und gänzlich anders als in den Jahrhunderten davor zu gestalten.

Ist dem jedoch wirklich so? Gerade aus dem Bewusstsein heraus, dass jede Zeit ihre spezifische Sichtweise hat, lohnt sich auch der Blick zurück. Dass eine neu formulierte Frage nicht auch eine neue Antwort braucht, ist ein alter Hut, der aber vielleicht häufiger wieder ans Tageslicht geholt werden sollte. Gerade in der Kunst

¹ Auszug aus: *Mann vor dem Spiegel*. Erstdruck auf deutsch, zusammen mit einer englischen Fassung, in: Man Ray, *Photographies 1920-1934*. Hartford und Paris 1934, S. 67-8. Vgl. dazu: Marcel Duchamp, *Die Schriften. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer*. Zürich 1994, S. 208.

lassen sich zahlreiche Belege dafür finden, dass die Künstler aus dem engen Korsett ausbrachen, das die Auftraggeber und die gesellschaftliche Konvention noch bis ins 19. Jahrhundert vorgaben, und ihren eigenen künstlerischen Vorstellungen folgten.

Dies soll am Beispiel des Narziss gezeigt werden. Aus der Fülle der bildnerischen Darstellungen dieses Themas wurden diejenigen ausgewählt, bei denen die Künstler ungewöhnliche Lösungen fanden und damit in gewisser Weise außerhalb ihrer Zeit standen: Die Narziss-Darstellungen von Caravaggio, Boltraffio, Rubens und anderen zeigen allgemeingültige, wiedererkennbare menschliche Grundmuster des Verhaltens, die sich weder dem Zeitgeschmack noch den herrschenden Konventionen fügten. Die Mythologie dient dabei jedoch nicht als Vorwand, sondern wird von den Künstlern auf eigenständige – und für die Mittel der Malerei passende Weise – umgesetzt. Narziss wird mehr oder weniger in die Lebenswelt hereingeholt.

Das Schicksal und der Tod des Narziss haben die Menschen seit der Antike immer wieder fasziniert. So ist es nicht verwunderlich, dass der Mythos vom schönen Narziss mit seinen vielfältigen Facetten und Ausdeutungen in zahlreichen literarischen Quellen² überliefert worden ist. Zwar sind mit Konon (geb. um Chr.), Lukian (um 120-180 n.Chr.) und Pausanias (lebte um 120 n.Chr.) oder mit den aus der Antike überlieferten Bildbeschreibungen des Callistratus (300 n. Chr.) und insbesondere den *Eikones* des Philostrat (um 300 n. Chr.) verschiedene Quellen anhand ikonographischer Eigenheiten als Vorlagen zu bestimmten bildnerischen Darstellungen des Narziss in der neueren Kunst angesehen worden³, doch für die

² Der literarischen Entwicklung des Themas ist Louise Vinge bereits in den sechziger Jahren nachgegangen. Neben einer umfangreichen Materialsammlung zur Stoffgeschichte zeichnet ihre auch heute noch grundlegende Arbeit die verschiedenen Bedeutungsstränge nach, die das Schicksal des Narziss seit der Antike in der Dichtung erfahren hat. Vgl. Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*. Lund 1967.

³ So Valentiner zu der Rembrandtzeichnung *Narziss verliebt sich in sein Spiegelbild*, Feder, 18 x 21 cm, früher Rotterdam, Slg. F. Koenigs: "Narziß war Jäger und hat sich nach Pausanias in einem Brunnen bei einem Meierhofe mit Namen Danaces gespiegelt." in: Christian Tümpel, *Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts*. Nederlands kunsthistorisch Jaarboek 20 (1969), S. 107-198, hier S. 129. Zu den Bildbeschreibungen des Philostrat vgl. Karl Lehmann-Hartleben, *The Imagines of the Elder Philostratus*. Art Bulletin XXIII (1941), S. 16-44 und den Kupferstich *Narziss* (23,6 x 19,1 cm) eines unbekanntes Stechers nach Antoine Caron in: Blaise de Vigenère, *Les Images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates*. Paris

Bildende Kunst war zweifellos die Fassung des Mythos, die Ovid in den *Metamorphosen* (III 341-510) überliefert hat, die wichtigste literarische Quelle, auf die jedoch im nächsten Kapitel ausführlicher eingegangen werden soll.

Narcissus war der Sohn des Flussgottes Cephisus und der Wassernymphe Liriope. Wegen seiner Kaltherzigkeit, mit der er das Liebeswerben aller Jünglinge und Mädchen und insbesondere der Echo abwies, wurde er von den Göttern grausam bestraft: Er verliebte sich in sein eigenes Spiegelbild und ging an der Unmöglichkeit dieser Liebe elend zu Grunde, doch als die Nymphen kamen, um seinen Tod zu beklagen, fanden sie statt des Körpers Narzissen an seiner Stelle vor. Ovid ist der einzige antike Autor, der das Schicksal von Narziss und Echo miteinander verknüpft und inhaltliche Parallelen aufzeigt. Gleichzeitig ließ sich Narziss doppelt täuschen: zuerst über die Stimme (Echo, deren Stimme er zunächst für die eines Jagdgefährten hielt) und dann über das (Spiegel)Bild.

Darstellungen des Narziss, oftmals in Verbindung mit der Nymphe Echo – die sich über die unerwiderte Liebe zu Narziss so grämte, dass sie sich schließlich in Stein verwandelte und nur noch der Widerhall ihrer Stimme übrig blieb – finden sich nicht nur in der Bildenden Kunst und der Literatur, sondern auch in der Musik und im Tanz – wenn auch die zahlreichen Opern und Ballette, die von Narziss erzählen, heute nahezu in Vergessenheit geraten sind⁴.

Bereits 1856 nahm sich Friedrich Wieseler des Themas an, seine Untersuchungen beziehen sich jedoch ausschließlich auf die antiken Kunstwerke und ihre literarischen Quellen. Wieseler erwähnt die auffällige Anzahl der Narziss-Darstellungen in pompejanischen Fresken und zieht eine Verbindung zu den Spartanern, die “die Gewohnheit gehabt haben sollen, ihren schwangeren Frauen gemalte Bilder des Narkissos ... vor Augen zu bringen, um dadurch schöne Söhne zu

1629 Abdruck in *Nederl. Kunsth. Jaarboek* 20 (1969), S. 131. Vgl. auch Anm. 8.

⁴ Vgl. u.a.: Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts. 1300-1990s*. New York / Oxford 1993, S. 692-702. Im Gegensatz zu den Darstellungen in der Bildenden Kunst scheinen für die musikalische Verbreitung klare zeitliche Schwerpunkte zu existieren: Jeweils in der zweiten Hälfte des 17. und des 18. Jahrhunderts sowie zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

erzielen”⁵. Wieseler geht – neben dem Aspekt der Schönheit, um derentwillen Narziss dargestellt wird – vor allem der Bedeutung des Narziss als Symbol des Todes nach, Artemidoros zitierend, “das im Wasser sich im Spiegel Sehen kündigt Tod vorher dem, der sich gesehen hat”⁶. Wieseler betont bei den Darstellungen, dass sie stets Narziss am Wasser zeigen “auch da wo dieses hinzugedacht werden muss”⁷ und dass das nie fehlende Gewand immer rot dargestellt sei, eine Darstellung ausgenommen, auf der Narziss nicht, wie üblich, als Jäger, sondern als Hirte und im blauen Gewand gegeben sei⁸. Diese beiden Punkte bleiben auch in der neueren Kunst noch von Bedeutung, wenn auch nicht in dieser Ausschließlichkeit. Friedrich Wieseler ist im übrigen auch der einzige Autor geblieben, der der Nymphe Echo eine eigene Abhandlung gewidmet hat⁹.

Fast einhundert Jahre sollte es noch dauern, bis von Dora Panofsky die erste Untersuchung zum Narziss in der neueren Kunst erschien¹⁰. Ausgehend von Poussins Gemälden *Echo und Narziß*¹¹ und *Das Reich der Flora*, die sich beide in der Dresdener Gemäldegalerie befinden, *Narziss und Echo* im Louvre und der *Geburt des Bacchus* im Fogg Art Museum in Cambridge, Mass., gibt sie einen ersten Einblick in ikonographische Zusammenhänge und literarische Quellen. Bemerkenswerter Weise finden die gängigen Verbindungen Narziss – Schönheit – Selbstliebe hier gar keine Erwähnung. Dora Panofsky geht es um die Einbettung des Narziss-Themas in allgemein kosmische Zusammenhänge wie Mensch und Natur,

⁵ Friedrich Wieseler, *Narkissos. Eine kunstmythologische Abhandlung nebst einem Anhang über die Narcissen und ihre Beziehung im Leben, Mythos und Cultus der Griechen*. Göttingen 1856. S. 9.

Zum Mythos in seinen verschiedensten – märchenhaften - Ausformungen: Albert Wesselski, *Narkissos oder das Spiegelbild*. Archiv orientální, 1935 Bd. VII (Journal of the Czechoslovak Oriental Institute, Prague).

⁶ F. Wieseler, *Narkissos...* S. 9.

⁷ F. Wieseler, *Narkissos...* S. 13.

⁸ F. Wieseler, *Narkissos...* S. 15. Nach Roscher, Bd. III,1 (Hildesheim 1965) wird bei Callistratos (Callistr. Stat. 5) Narziss als Hirte dargestellt, statt eines Speeres eine Syrinx haltend.

⁹ Friedrich Wieseler, *Die Nymphe Echo*. Göttingen 1844.

¹⁰ Dora Panofsky, *Narcissus and Echo; Notes on Poussin's 'Birth of Bacchus' in the Fogg Museum of Art*. In: *Art Bulletin* 31 (1949), S. 112-120.

¹¹ Von Blunt 1961 dem ‚Hovingham Master‘ zugeschrieben. In: Anthony Blunt, *Poussin Studies XII: The Hovingham Master*. Burlington Magazine CIII (1961), S. 454-461.

die heidnische Version einer christlichen Beweinung oder die Opposition von Leben und Tod.

Somit setzt die Erforschung der Narziss-Darstellung im Grunde mit der Ausnahme ein, die die Regel bestätigt, denn die Gemälde des hochgebildeten Antikenkenners Nicolas Poussin nehmen inhaltlich wie auch durch den komplexen Zusammenhang, in dem sie stehen, eine Sonderstellung ein.

G. F. Hartlaub hat sich als erster mit den Phänomenen des Spiegels, der Spiegelung und des Sich-Spiegelns in der Kunst auseinander gesetzt¹² und ist in dem Kapitel *Der Mensch vor dem Spiegel im Abbild der Malerei* selbstverständlich auch auf Narziss eingegangen. Hartlaub verstand “dieses romantische Märchen” als “eine außerordentliche Anregung für die Einbildungskraft, obschon die Sage ihr letztes Geheimnis den ‚modernen‘ christlichen Malern und Dichtern kaum erschloß”¹³. Bemerkenswert ist die vorsichtige Hinwendung zur Psychoanalyse: In der schönen und ganz auf den Kopf des Narziss konzentrierten Darstellung des Boltraffio¹⁴ glaubt Hartlaub etwas “Narzisstisches” zu erkennen, und er schreibt auch vom “Nachdruck auf den selbstverlorenen Ausdruck”¹⁵ – damit stellt er eine Verbindung her, die in der kunsthistorischen Literatur erst sehr viel später wieder aufgenommen werden sollte.

Ganz anders ist wiederum der Ansatz von Paul Zanker¹⁶. Ausgehend von Ovid und in seiner Untersuchung hauptsächlich auf die antike Kunst bezogen, versucht er die zwei wesentlichen Momente auszumachen, die von den Künstlern zur Darstellung gebracht werden: Sie zeigen entweder den ursprünglichen, d. h. den naiven Narziss, der noch nicht weiß, dass er der Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild verfallen ist und deshalb auch noch nichts von seiner ausweglosen Situation ahnt, oder den

¹² G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München 1951.

¹³ G. F. Hartlaub, *Zauber ...* S. 69.

¹⁴ Wie bereits von Hartlaub erwähnt, gibt es von dem kleinen Gemälde mehrere Versionen: in Florenz, Galleria degli Uffizi und London, National Gallery. Dieses Gemälde wird heute einem “Follower of Leonardo” zugeschrieben. Zu ausführlicheren Angaben vgl. Kapitel II.

¹⁵ G. F. Hartlaub, *Zauber ...* S. 70.

¹⁶ Paul Zanker, *ISTE EGO S M. Der naive und der bewußte Narziß*. Bonner Jahrbücher des Rhein. Landesmuseums in Bonn 166 (1966), S. 152-170.

bewussten Narziss, der den entscheidenden Ausspruch *iste ego sum* bereits getan hat – nachdem er sein Gegenüber im Wasser als das eigene Spiegelbild erkannt hat – und sich in sein Schicksal fügt. “Die Kenntnis dieses Wandels hilft die allegorische Verwendung des Mythos in der Spätantike, vor allem bei den Neuplatonikern, zu verstehen.” Das andächtige Betrachten der eigenen Schönheit wird zum “Sinnbild für die Gefährdung der Seele, sich an die äußere Sinnenwelt zu verlieren”¹⁷. Dieser Umbruch, so glaubt Zanker, fand im späten Hellenismus statt.

Besondere Beachtung für unseren Zusammenhang verdient die folgende Bemerkung: “Wie sehr das Weibliche und die Selbstbefangenheit der frühen Kaiserzeit als Eigenschaften des Narziß vertraut waren, verdeutlicht die Annäherung seiner Gestalt an die des Hermaphroditen”¹⁸. Auch die Gebärde des Gemmentypus¹⁹ (die sonst nicht in der antiken Kunst vorkommt) und das Entblößungsmotiv in pompejanischen Wandbildern werden laut Zanker eigentlich dem “Weiblichen” zugeordnet. Damit deutet sich tatsächlich schon hier die Verschiebung von männlichen und weiblichen Anteilen an, die in der neueren Kunst bei der Darstellung des Narziss so auffällig werden sollte.

Claudia Nordhoff nimmt in ihrer 1992 erschienenen Dissertation²⁰ die Unterscheidung zwischen dem naiven und dem bewussten Narziss wieder auf und geht dem zentralen Moment der Spiegelung in seiner Bedeutung für die Darstellung des Narziss in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts nach. Neben dem Zusammenhang mit neuplatonischem Gedankengut sieht sie Narziss in ein “Wertesystem” eingegliedert, bei dem Täuschung (Ignoranz) und Prudentia einander gegenübergestellt werden. Sie sollen “Auswege” für den Betrachter bieten, damit er an ihnen lernen kann. Neben dem Interesse an moralischer Belehrung gibt es einige wenige Darstellungen, die von einer “persönlichen” Auseinandersetzung der Maler

¹⁷ P. Zanker, *ISTE ...* S. 154.

¹⁸ P. Zanker, *ISTE ...* S. 166.

¹⁹ An dieser Stelle sei kurz auf Hans von Marées verwiesen, der diese Körperhaltung wieder aufgreift: *Narziss*, um 1885, Öl auf Holz, 182 x 60 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie. Durch die stehende Haltung wird dabei größtmögliche Distanz zwischen Narziss und seinem Spiegelbild hergestellt, seelische Nähe und Intimität werden durch die raumgreifende Armbewegung ersetzt, ein häufiger zu findendes Phänomen für die Art und Weise, wie ein sich spiegelnder Mann dargestellt wird. Doch darauf wird im Folgenden näher einzugehen sein.

²⁰ Claudia Nordhoff, *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*. Münster / Hamburg 1992.

mit dem Mythos zeugen und insbesondere noch eine Gruppe von Darstellungen, die das Narziss-Thema mit kunsttheoretischen Überlegungen verknüpft und damit eine Auseinandersetzung über das Wesen des gemalten Bildes und das Betrachten von Bildern verbunden haben.

Ein – zweifellos narzisstisches – Kompendium erarbeiteten Ursula und Rebekka Orlowsky, die alles Mögliche zusammensuchten, was sie so zu dem Thema *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse*²¹ fanden: Sie lieferten damit eine Materialsammlung, die ihrem Anspruch auf “Richtigkeit” und Vollständigkeit nur bedingt gerecht wird – was bei der Komplexität des Themas jedoch von vornherein ein nahezu aussichtsloses Unterfangen war. Jedoch verdanken wir ihrer Überarbeitung der von A. Pigler bereits in den *Barockthemen*²² aufgeführten Werke etliches an gutem Abbildungsmaterial.

Während der Titel dieses Buches bereits die Themen *Narziss* und *Narzissmus* zusammenbringt, wird eine solche Verbindung für die Kunst nicht ersichtlich. Die Abbildungen zeigen sämtlich klassische Darstellungen eines Narziss oder zumindest eine Karikatur desselben. Narzissmus als Thema in der Bildenden Kunst kommt gar nicht vor.

Zwar schließt – aus der Sicht der Psychoanalytikerin Sylvia Zwettler-Otte, die den ovidischen Mythos aus der heutigen Perspektive untersucht hat – der Begriff des *Narzissmus* eng an die mythologische Figur des Narziss an, die, wie erwähnt, bereits in der Antike in verschiedenen Ausformungen existierte und wie sie in ihrem Vortrag zum *Narzißmus im Spiegel antiker Mythologie*²³ dargelegt hat, doch ist der Narzissmus in seiner Bedeutungsvielfalt, die er seit den siebziger Jahren des 20.

²¹ Ursula Orlowsky / Rebekka Orlowsky, *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung*. München 1992.

²² A. Pigler, *Barockthemen Bd. II*. Budapest ²1974, S.185-188. Obwohl Pigler in seinen *Barockthemen* eine so beträchtliche Zahl an Darstellungen zusammengetragen hatte, schien Narziss als Thema der Bildenden Kunst bis in die achtziger Jahre wenig von Belang zu sein.

²³ Sylvia Zwettler-Otte, *Narzissmus im Spiegel antiker Mythologie*. Als Vortrag gehalten am 5.12.1989 in Wien. Veröffentlicht in: Sigmund Freud House Bulletin Vol. 14/1 Wien 1990, S. 47-63.

Jahrhunderts erhielt, geradezu explodiert und über die Psychologie und die Soziologie zu einem Sammelbecken tatsächlich gegenläufiger Definitionen geworden, bis er schließlich ein ganzes Zeitalter zu umfassen schien.

Nicht anders ist die Lage in der Kunst; auch hier wurden zahlreiche künstlerische Positionen mit dem Label *narzisstisch* versehen, unabhängig davon, ob das Werk oder der Künstler oder die Künstlerin damit gemeint waren und welche Ziele die Künstler überhaupt in ihren Arbeiten verfolgten.

“Wir leben im Zeitalter des Narzissmus”²⁴, behauptete Christopher Lasch bereits Ende der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts und führte für diese These Beispiele aus allen Lebensbereichen an. Auch Kunst, Musik und Literatur wurden als Belege mit herangezogen. Neu war diese These jedoch nicht, denn schon 1964 hatte sich Arnold Hauser mit den narzisstischen Zügen unserer Gesellschaft auseinandergesetzt und den Manierismus als die erste narzisstische Epoche angesehen²⁵. Einigkeit herrscht indes in der Zuordnung der soziologischen Aspekte der Vereinzelung und der Entfremdung, sowohl des Menschen von der Gesellschaft als auch des einzelnen Individuums von sich selbst. Dies lässt vermuten, dass es wohl in der Kunst ebenfalls wiederkehrende Aspekte gibt, die die Künstler schon in früheren Jahrhunderten an diesem Thema interessiert haben.

Auch im kunsthistorischen Kontext lohnt ein Blick auf die Entwicklungsgeschichte. Bevor der Begriff Narzissmus Eingang in die Psychoanalyse fand, diente er in der Psychiatrie zur Beschreibung eines klinischen Phänomens, bei dem der eigene Körper wie ein Sexualobjekt behandelt wird (Paul Naecke 1888, Henry Havelock Ellis 1889)²⁶. “In dieser Ausbildung hat der Narzißmus die Bedeutung einer

²⁴ Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism*. New York, 1978 (dtsh. 1980). Lasch zufolge ist die minimalste Art eine typisch narzisstische Kunstrichtung.

²⁵ Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*. Ungekürzte Sonderausgabe München 1973, S. 116. Die Originalausgabe erschien 1964 unter dem Titel: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. Ein Titel, der aus heutiger Sicht in der Tat missverständlich wäre.

²⁶ Judith Valk, *Der Narzißmus in der psychoanalytischen Theorie: historische Betrachtung und Kritik*. In: *Die neuen Narzißmustheorien: zurück ins Paradies?* Hrsg. vom Psychoanalytischen Seminar Zürich. Zürich 1981, S. 13-29.

Perversion, welche das gesamte Sexualleben der Person aufgesogen hat”²⁷ nimmt Freud diese Überlegung 1914 wieder auf.

In den Jahren 1909-1911 taucht das Konzept zum ersten Mal in der Psychoanalyse selber auf. In den Arbeiten von Isidor Sadger wird die Sicht des Narzissmus als einer Perversion zu einem normalen Stadium der psychischen Entwicklung ausgeweitet. Otto Rank spricht vom Narzissmus als sinnlicher Liebe des Selbst, und 1911 stellt er in seinem Aufsatz *Ein Beitrag zum Narzißmus* erstmals einen Zusammenhang her zwischen Narzissmus, Eitelkeit und Selbstbewunderung und spricht von Verliebtheit in die eigene Person und den eigenen Körper. Eitelkeit und Selbstbewunderung werden jedoch nur den Frauen zugeschrieben²⁸. Dagegen war der Künstler Marcel Duchamp (1887-1968) alias Rose Sélavy wohl ungleich ehrlicher, wie seine Beschreibung *Mann vor dem Spiegel* zeigt²⁹.

Von Sigmund Freud wird der Ausdruck “Narzissmus” zum ersten Mal öffentlich bei einem Vortrag am 10. November 1909 vor der Psychoanalytischen Gesellschaft in Wien verwendet. In den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1910) leitet er die Homosexualität aus dem Narzissmus im Sinne der Selbstliebe ab, wie auch in der berühmten Leonardo-Studie aus dem gleichen Jahr. Nach mehreren anderen Erwähnungen der Narzissmus-Problematik setzt Freud sich 1914 in seinem wichtigen Aufsatz *Zur Einführung des Narzißmus* am ausführlichsten und vielschichtigsten mit dieser Thematik auseinander. Die im folgenden wiedergegebenen Aussagen bilden die Grundlage aller zukünftigen Narzissmus-Theorien. Dabei kommt Freud nie zu einem einheitlichen Narzissmuskonzept, denn verschiedene Widersprüchlichkeiten bleiben bis zum Schluss bestehen³⁰.

²⁷ Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzißmus*. Gesammelte Werke S. 137-170, S. 138.

²⁸ Valk, *Narzißmus* ... S. 14.

²⁹ Rose Sélavy: “Manchmal fängt sie der Spiegel ein und hält sie fest. Fasziniert stehen sie davor. Sie sind versunken, abgetrennt von der Wirklichkeit und allein mit ihrem liebsten Laster, der Eitelkeit. Denn wie sie alle andern Laster bereitwillig ausbreiten vor allen, so halten sie dieses eine geheim und verleugnen es selbst vor ihren besten Freunden ... ” In: Marcel Duchamp, *Die Schriften* ... S. 208.

³⁰ Sigmund Freud / Karl Abraham, *Briefe 1907-1926*. Hg. von H. L. Abraham u. E. L. Frankel. Frankfurt / M. 1965, S. 163: “Der Narzißmus ist eine schwere Geburt und zeigt alle Deformationen einer solchen. Er gefällt mir natürlich nicht besonders, ... bedarf sicher noch einer Retouche”.

Wahrscheinlich liegt darin die Ursache der zahlreichen neuen Definitionen des Narzissmus begründet, die zum Teil völlig gegenläufige Phänomene als narzisstisch bezeichnen.

Freud beginnt seinen Aufsatz mit den folgenden zwei Definitionen des Narzissmus: als die "libidinöse Ergänzung zum Egoismus des Selbsterhaltungstriebes"³¹ – damit ist er nicht mehr mit Perversion gleichzusetzen – und "die der Außenwelt entzogene Libido ist dem Ich zugeführt worden, so daß ein Verhalten entstand, welches wir Narzißmus heißen können"³². Hiermit sind Größenwahn und Abwendung des Interesses von der Außenwelt (sowohl Personen als auch Dinge) gemeint. Dieser Narzissmus spaltet sich wiederum in einen primären (beim Kleinkind) und einen sekundären Narzissmus (den Größenwahn des Geisteskranken). Nach Schlegel gibt es des Weiteren noch die folgenden Bedeutungen: Besorgnis um die eigene körperliche Vitalität und Integrität, Selbstgenügsamkeit und Unabhängigkeit, das Befinden des Kindes im Mutterleib, Beziehung zu einem Idealbild seiner selbst, Eigenart bestimmter Objektbeziehungen und schließlich: Bedürfnis, geliebt zu werden, besonders wenn es dasjenige zu lieben an Intensität übertrifft.³³

Auch wenn Freuds Konzept des Narzissmus letztlich unvollendet geblieben ist und heute in der Psychoanalyse in weiten Teilen als überholt gilt³⁴, so liegen hierin die Grundlagen oder zumindest doch so mancher Denkanstoß für bildnerische Umsetzungen begründet, die Narziss aus der Tradition der mythologischen Darstellung herausholen, um ihn in ganz neuem Kontext einzubinden oder sich nun der Darstellung des Narzissmus zuzuwenden.

³¹ S. Freud, *Einführung...* S. 138 f.

³² Freud, s.o. S. 140.

³³ L. Schlegel, *Grundriß der Tiefenpsychologie*. Bd. 3, München 1979, S. 112-166.

³⁴ Sicherlich zu den wichtigsten Konzepten sind heute die folgenden zu nennen: Heinz Kohut, *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*. Frankfurt / M. 1979; Christopher Lasch, *Das Zeitalter des Narzißmus*. München 1980 und *The minimal self. Psychic survival in troubled times*. New York / London 1984 (aus der kulturkritischen Perspektive) sowie Thomas Ziehe, *Pubertät und Narzißmus. Sind Jugendliche entpolitisiert?* Frankfurt / M. / Köln 1978.

Ein Überblick über die verschiedenen Definitionen ist zu finden in: Hans-Joachim Roth, *Narzißmus. Selbstwerdung zwischen Destruktion und Produktivität*. Weinheim / München 1990.

Am Beginn dieser Entwicklung steht das Gemälde *Metamorphose des Narziss*³⁵ von Salvador Dali (1904-1989), das um 1936/7 entstanden ist. Dali hat dieses Bild übrigens Freud zur Begutachtung vorgelegt, um sich die “korrekte” Umsetzung des Themas von ihm bestätigen zu lassen. Damit der Betrachter auch wirklich den ganzen Bildzusammenhang verstehen könnte, wollte Dali daneben ein Tonband mit einem von ihm dazu verfassten, gleichnamigen Gedicht laufen lassen. Insbesondere der Surrealismus hat durch Salvador Dali und André Masson bzw. deren Kenntnisse von Freuds Narzissmustheorien und der Psychoanalyse neue inhaltliche Impulse erhalten, wie Christa Lichtenstern³⁶ in ihrer gründlichen Analyse der Narziss-Darstellungen von Salvador Dali und André Masson dargelegt hat. Im Zusammenhang ihrer Studien zur Ovid-Rezeption und zur surrealistischen Ästhetik gibt sie zudem einen Überblick über die Narziss-Darstellungen von der Antike bis zum Surrealismus.

Bereits 1950 stellt H. Hartmann fest, dass Freud in seiner ursprünglichen Definition des Narzissmus den Begriff “Ich” im Sinne von “Selbst”, genauer gesagt “Selbstrepräsentanz”, verwendete³⁷, und führte den Begriff des “Selbst” in der Psychoanalyse bzw. der Ich-Psychologie ein³⁸, obwohl “das Selbst” schon 1701 bei Kramer erstmals in der deutschen Sprache nachgewiesen wird³⁹.

Während sich das Ich vom Du und dem Anderen abgrenzt, bezeichnet das Selbst die Ganzheit derjenigen Merkmale, die ein Individuum als zu sich gehörig auffasst – es ist der energetische und kognitive Kernpunkt eines Individuums⁴⁰, so lautet die heutige, populärwissenschaftliche Definition. Wie weit der Weg des Einzelnen

³⁵ Salvador Dali, *Metamorphose des Narziss*, 1936/7, Öl auf Lwd., 51 x 78 cm, London, Tate Gallery, Inv. Nr. T.2343.

³⁶ Christa Lichtenstern, *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption. Surrealistische Ästhetik. Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*. Weinheim 1992, S. 24-70, insbes. S. 60.

³⁷ Vgl. Valk, *Narzissmus...* S. 23. An dieser Stelle bezieht sich J. Valk auf die Schrift von H. Hartmann, *Bemerkungen zur psychoanalytischen Theorie des Ichs*. Nicht zu unterschätzen ist jedoch die Bedeutung, die die Überlegungen Jacques Lacans hierzu in *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, die Lacan bereits ein Jahr vorher auf dem 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich vortrug, erlangen sollten. In: Jacques Lacan, *Schriften I*. Hrsg. von Norbert Haas, Olten / Freiburg i. Br. 1973, S. 61-70.

³⁸ Jürg Wunderli, *Sag ja zu dir. Vom tragischen zum positiven Narzißmus*. Olten / Freiburg i. Br. 1983, S. 79.

³⁹ Wunderli, *Sag...* S. 125.

⁴⁰ Vgl. W. D. Fröhlich, *Wörterbuch zur Psychologie*. München ¹⁸1991.

hierher war, wird – auch für unseren Zusammenhang – eindrücklich durch die Studien von Norbert Elias und Wolfgang Kemp vermittelt⁴¹.

“Die geordnete Selbstliebe ist notwendig und natürlich” schreibt bereits Thomas von Aquin⁴², doch interessanterweise wird diese Bedeutung durchaus tabuisiert; zur Darstellung gelangte nur der negative Aspekt der Selbstliebe – in der Gestalt des Narziss.

Dies änderte sich jedoch im letzten Jahrhundert durch die Bedeutung, die dem Narzissmus mehr und mehr zukommen sollte. Insbesondere Heinz Kohut ist es dabei zu verdanken, dass sich die negative Einschätzung wandelte, und, da begonnen wurde, den Narzissmus auch als eine normale Entwicklungslinie⁴³ aufzufassen, fanden nun die positiven Aspekte, die für eine gesunde Entwicklung des Selbst notwendig sind, ebenfalls Beachtung. Nicht nur, dass der Narzissmus “in den 70iger Jahren zum beliebtesten Gegenstand der psychoanalytischen Theorie und Behandlung”⁴⁴ wurde, auch in der Kunst fand das Thema allgemein Eingang in die Kunstbetrachtung. Und so werden nun die Werke von Gustav Klimt, Ferdinand Hodler und Claude Monet auf ihre narzisstischen Züge hin untersucht⁴⁵, bis man sich der “narzisstischen” Kunst der Gegenwart zuwendet⁴⁶.

In der zeitgenössischen Kunst werden jedoch nicht nur ganz unterschiedliche Aspekte des Narzissmus dargestellt – das gab es ja auch schon bei den

⁴¹ Norbert Elias, *Die Höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Darmstadt / Neuwied 1969 und vor allem Wolfgang Kemp, *Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation*. In: Städel – Jahrbuch NF5 (1975), S. 111-134.

⁴² Thomas von Aquin, *Summa Theologica* I / II qu. 77, a2.

⁴³ Kohut, *Narzißmus* ... S. 140.

⁴⁴ H. Leupold-Löwenthal in der Vorlesung vom 14.11.1987. Zit. Nach: Sylvia Zwettler-Otte, *Narzißmus im Spiegel antiker Mythologie*. In: G. Bartl u. F. Pesendorfer (Hrsg.), *Strukturbildung im therapeutischen Prozess*. (Sonderdruck o.J.), S. 277.

⁴⁵ Hanspeter Zürcher, *Stilles Wasser. Narziß und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900*. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 184, Bonn 1975. Sowie: Steven Z. Levine, *Monet, Narcissus, and Self-Reflection: The Modernist Myth of the Self*. 1994.

⁴⁶ Hierzu gibt es jedoch keine Untersuchungen, die vom Narzissmus ausgehen, sondern der Begriff fällt im Zusammenhang mit der Werkbetrachtung einzelner Künstler oder allgemein im Ausstellungskontext.

Darstellungen des Narziss, – sondern zum ersten Mal erfährt nun insbesondere der positive Aspekt des Narzissmus Beachtung.

Dies wurde möglich durch die völlig neue Einbindung des Betrachters mit seinen eigenen narzisstischen Anteilen. Dessen Rolle in der zeitgenössischen Kunst ist nicht zu unterschätzen, da das Kunstwerk oftmals erst durch den Betrachter zu dem wird, “was es ist”: Wenn auch inzwischen zumeist akzeptiert wird, dass ein Kunstobjekt nur durch das Urteilsvermögen und die Kenntnis des Betrachters, durch sein Verständnis und seine Bereitschaft hinzusehen, aber auch durch seine Toleranz oder gar Ablehnung seine Wirkung entfalten kann. Obwohl seit der Renaissance nicht nur die Forderungen des Betrachters an die Kunst, sondern auch die Forderungen der Kunst an den Betrachter vorhanden waren, können diese Anforderungen gleichwohl und abhängig vom Zeitgeschmack ganz unterschiedliche Formen annehmen. Als Wilhelm Pinder 1948 vom Betrachter forderte: “In uns selbst müssen wir das Betrachten als Tun anerkennen”⁴⁷, hatte er allerdings wohl nicht ahnen können, was die Kunst dem Betrachter in dieser Hinsicht tatsächlich noch abverlangen würde.

In den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts wurde der aktive Betrachter durch die sich verändernden Medien der Kunst zum direkt an der Kunst Teilhabenden, und sein Handeln war zum Teil bereits Grundlage der künstlerischen Konzeption: Dies wird besonders deutlich an der frühen Performance von Marina Abramovic (geb. 1946 in Belgrad), die 1966 in einer römischen Galerie stattfand. Den anwesenden Vernissage-Besuchern legte Abramovic ein Sortiment an verschiedenen Gerätschaften vor, unter anderem auch ein Messer und einen geladenen Revolver, und erlaubte dem Publikum, diese Dinge an ihr zu benutzen. Die Situation eskalierte, die Aggressionen der Besucher wurden so stark, dass der Einsatz des Revolvers gerade noch in letzter Minute verhindert werden konnte. Hier ging es jedoch nicht nur darum, die aus psychologischen Experimenten bereits bekannten Erfahrungen einem kunstinteressierten Publikum nachvollziehbar zu machen, sondern die Besucher sollten auf Grund des soeben Erlebten – dessen, was sie selbst getan hatten – sich selbst und ihr Handeln neu überdenken.

⁴⁷ Wilhelm Pinder, *Die Anerkennung des Betrachters*. In: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin / Hamburg 1992, S. 59.

Den geradezu gegenläufigen Aspekt bilden hierzu die zynisch anmutenden Arbeiten des durchaus umstrittenen Künstlers Santiago Sierra (geb. 1966 in Madrid). Sierra, der heute in Mexiko lebt, unterstützt das System der kapitalistischen Ausbeutung und legt es zugleich offen, indem er Menschen, die in großer finanzieller Armut leben, für schwere körperliche - dabei aber vollkommen sinnlose - Arbeit, die zugleich körperliche Risiken birgt oder dafür, dass an ihnen demütigende, gegen die Menschenwürde gehende Handlungen vollzogen werden, mit einem lächerlich geringen Betrag - durch den Galeristen - bezahlt. Diese Werkgruppe heißt denn auch bezeichnenderweise *Remuneraciones* ("Entlohnungen"). Indem die dabei entstandenen Fotos und Videos auf Ausstellungen⁴⁸ gezeigt werden, wird der Besucher unfreiwillig zum Komplizen des Künstlers.

Anhand dieser beiden zugegebenermaßen besonders krassen Beispiele wird deutlich, wie weit die Einbindung des Betrachters in die Kunst gehen kann und wie unterschiedlich die narzisstischen Aspekte - hier Selbstaufgabe und Größenwahn - zu sein vermögen. Entscheidend ist jedoch, welcher Anteil dem Betrachter zukommt: Er ist nicht mehr stiller Komplize oder verschwiegener Genießer, und das Kunstwerk "weiß" nicht nur um den Betrachter und spricht ihn "direkt" an, sondern seine (erwartete) Reaktion ist häufig zum integralen Bestandteil der zeitgenössischen Kunst geworden.

Je nach Kunstwerk - von denen, die im Zusammenhang mit dieser Untersuchung stehen - werden die narzisstischen Anteile entweder des Künstlers, des Werkes oder des Betrachters angesprochen.

Wie bereits dargelegt, hängen die Theorien des Narzissmus eng mit der veränderten Bedeutung des Ich bzw. des Selbst zusammen. Den Ausgangspunkt dieser Untersuchung bildet der um 1600 entstandene *Narziss* des Caravaggio (1573-1610).

⁴⁸ *Remuneraciones* ("Entlohnungen") lautet der Titel der Performances von Santiago Sierra: 1999 ließ Sierra sechs arbeitslosen Kubanern eine insgesamt 250 cm lange, durchgehende Linie auf die Rücken tätowieren: *250 Zentimeter lange Linie, tätowiert auf sechs entlohnte Menschen*. Jeder erhielt dafür 30 US-Dollar. Abb. in *art* Nr. 10 (Oktober 2002), S. 48. 2001 folgte *200 Personas remuneradas para se Tenidas de Rubio*. Videoinstallation. Dargestellt wurde, wie 200 dunkelhaarigen Einwanderern die Haare blondiert wurden. Zwar erhielten sie dafür 60 US-Dollar, doch waren sie noch wochenlang im Stadtbild auszumachen. Gezeigt auf der 49. Biennale von Venedig 2001. Abb. in: *Kunstforum International* Bd. 156 (August - Oktober 2001), S. 91. Oder auch: *Wand einer Galerie entfernt und im Winkel von 60 Grad zum Boden von fünf Arbeitern gestützt*. Galeria Acceso A. Mexiko D.F. April 2000. Abb. in Ausst.-Kat. *Art & Economy*. Zdenek Felix, Beate Hentschel, Dirk Luckow (Hrsg.). Hamburg, Deichtorhallen 2002, S.187 f.

Im Folgenden geht es um diejenigen Aspekte der Darstellung, in denen das Gemälde von den üblichen Darstellungsmustern abweicht und die es heute so aktuell erscheinen lassen, dass es geradezu als die Darstellung eines Narziss schlechthin gilt. Damit verbunden ist auch die Frage nach der "Identität" des Narziss: Weder gehört dieser Narziss ganz der Ebene der Götter an, dafür ist er in Aussehen und Kleidung viel zu zeitgenössisch-irdisch dargestellt, noch zeigt er andererseits ein für die damalige Zeit gesellschaftlich akzeptables Verhalten. (Wobei zumindest der gebildete Betrachter ja um den bestrafenden Ausgang der Geschichte wusste.) Damit stellt sich die Frage, ob der von Wolfgang Kemp geprägte Begriff des "monoszenischen Erzählens"⁴⁹ – dessen große Zeit um Poussin, Rubens und Rembrandt anzusetzen ist – nicht auch hier zutreffend ist. Aus heutiger Sicht erinnert die Darstellung dagegen an ein Film Still (Standfoto), das das Vorher und das Nachher mit einschließt. Dazu kommt, dass schon hier der Betrachter auf damals noch unübliche Art in das Geschehen im Bild eingebunden wird.

Eine zentrale Grundfrage gilt dabei dem Voyeurismus des Betrachters. Noch 1765 schreibt Denis Diderot über die Darstellung einer Caritas Romana: "Ich möchte auf keinen Fall, ... daß dieser erbarmungswürdige Greis und diese mildtätige Frau den Verdacht schöpfen, man könnte sie beobachten. [...] Dieser Verdacht würde die Handlung aufhalten und das Sujet zerstören"⁵⁰.

Dagegen kann Narziss durch die Beobachtung gar nicht von einem hohen moralischen Sockel geholt werden, wie dies bei der Caritas Romana der Fall sein könnte, da, im Gegenteil, Narziss bei dem Frevel der Selbstliebe, der Eitelkeit oder des Hochmuts beobachtet wird, auf "seinem Weg ins Verderben". Dieser wird jedoch bei Caravaggio ohne jegliche moralische Implikation gezeigt. Bei keiner anderen mir soweit bekannten Darstellung eines Narziss nimmt der Betrachter sonst, wie im nächsten Kapitel ausführlicher gezeigt werden wird, so direkt an dem Frevel teil und wird zugleich – aus heutiger Sicht – in seinem eigenen Narzissmus berührt.

⁴⁹ Wolfgang Kemp, *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*. S. 62-88. In: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München 1989, S. 65.

⁵⁰ D. Diderot, *Salons*. Hrsg. v. J. Seznec u. J. Adhémar. Oxford 1957, Bd. 1, S. 95 (*Salon de 1765*). Zit. nach: Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1983, S. 11.

Nach einer Untersuchung weiterer Gemälde, die durch die Art ihrer Darstellung aus dem üblichen Muster herausfallen und in denen ähnliche Aspekte auftauchen wie in dem Gemälde des Caravaggio, soll schließlich im dritten Kapitel der große Sprung in die zeitgenössische Kunst unternommen werden, um nun aus der Perspektive der Gegenwart zu untersuchen, welche Aspekte der soweit besprochenen Gemälde und insbesondere desjenigen Caravaggios, trotz oder gerade wegen der häufig zu findenden Verlagerung des Interesses vom Thema des *Narziss* zum Thema des *Narzissmus*, zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler in ihren Arbeiten wieder aufgegriffen haben. Für die Auswahl der vorgestellten Arbeiten sind aus der Fülle derjenigen Werke, die zum Thema Narzissmus heranzuziehen wären, somit diejenigen, die Fragen nach dem Selbst, dem Tabu des männlichen Blicks in den Spiegel und die Sicht des Betrachters stellen, ausschlaggebend gewesen.

Damit angesprochen ist noch ein letzter, bisher nicht erwähnter Themenbereich: Der Spiegel, das Spiegelbild und der Vorgang des Sich-Spiegelns. Bei dem großen Interesse, das sowohl Narziss als auch dem Narzissmus entgegengebracht wurde, scheinen die Künstler jedoch eine allzu genaue Darstellung der Spiegelepisode geradezu bewusst vermieden zu haben. Durch die allgemeine gesellschaftliche Akzeptanz, die diesem Komplex im letzten Jahrhundert entgegen gebracht wurde, wie auch durch die positive Kraft des gesunden Narzissmus, der sowohl das Sich-Spiegeln zum Erlangen von Selbsterkenntnis als auch das Sich-Spiegeln im Anderen sowie im gesellschaftlichen Kontext als selbstverständliches Verhalten anerkennt, hat sich auch der Einsatz des Spiegels in der Kunst verändert. Was für ein weiter Weg von den Spiegelkabinetten der barocken Schlösser zu den heutigen, überall zur Verfügung stehenden Spiegeln unserer Konsum- und Warenwelt. Auch hier zeigt sich eine andere, neue Ausrichtung auf den Betrachter.

An Literatur sei in diesem Zusammenhang auf den Katalog der Ausstellung *Spiegelbilder*⁵¹ verwiesen, der die vielfältigen Aspekte dieses Themas, die im letzten Jahrhundert zur Darstellung gelangten, aufzeigt. Spiegelungen im übertragenen Sinn macht dagegen Giorgio di Genova in seiner Ausstellung

⁵¹ Ausst.-Kat. *Spiegelbilder*. Kunstverein Hannover / Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg / Haus am Waldsee Berlin 1982.

*Narcissus*⁵² zum Thema. Zwar bezieht er sich dabei ausdrücklich auf den *Narziss* des Caravaggio, doch geht es ihm um einen anderen Zusammenhang: “A work of art is always a pond of Narcissus in which the artist’s ego reflects itself and rediscovers the existential centrality of its own being.” Diesem Thema geht jedoch genauer – und überzeugender – Christiaan L. Hart Nibbrig in seiner *Spiegelschrift*⁵³ nach.

In unserem Zusammenhang bildet das Selbstbildnis eine spezielle Problematik. Die Künstlerin oder der Künstler haben dabei sowohl die künstlerische Formulierung (Realisation) als auch die Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich zu leisten – und gleichzeitig noch die Rolle des Betrachters zu übernehmen. Auch wenn gerade Selbstbildnisse schnell mit dem Attribut “narzisstisch” versehen werden, so weist diese Einschätzung auf einen weiteren Aspekt des Narzissmus, in dem das Verhältnis Künstler – Bild – Betrachter ein anderes ist und auf den in dieser Untersuchung nicht näher eingegangen werden kann, da er vom *Narziss* des Caravaggio, der den Ausgangspunkt dieser Untersuchung bildet, zu weit wegführt.

I



Im Jahre 1913 entdeckte Roberto Longhi ein ungewöhnliches, fast quadratisches Gemälde in einer Mailänder Privatsammlung. Dargestellt ist auf dem

⁵² Ausst.-Kat.: *Narcissus. A cura di Giorgio di Genova*. Roma 1982.

⁵³ Christiaan L. Hart Nibbrig, *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*. Frankfurt 1987.

ungefähr einen Meter großen Bild *Narziss*⁵⁴, der sein Spiegelbild im Wasser betrachtet. Dieses Bild wurde im darauf folgenden Jahr von seinem Eigentümer B. Kwhoshinsky an die Galleria Nazionale d'Arte Antica in Rom gegeben und befindet sich noch heute dort, im Palazzo Barberini. 1916 veröffentlichte Longhi⁵⁵ das Gemälde als ein Werk des jungen Caravaggio – trotz des Mangels an historischen oder dokumentarischen Beweisen⁵⁶ und trotz des sehr schlechten Erhaltungszustandes, der die Zuschreibung zusätzlich erschwerte.

Während dieses Gemälde nach seiner Entdeckung lange Jahre so gut wie unbeachtet blieb, gehört es inzwischen zu den umstrittensten Werken der Caravaggio – Forschung und bildet – wahrscheinlich zusammen mit dem fast 350 Jahre später entstandenen *Narziss* von Salvador Dalí⁵⁷ – die für unsere heutige Vorstellung von Narziss entscheidende und zugleich die sicherlich bekannteste bildnerische Darstellung dieses Mythos. Dabei fand es zur Zeit seiner Entstehung keine unmittelbaren Nachahmer, und es blieb auch mit seiner Interpretation des Mythos folgenlos, obwohl dieses Bild auf den Grundlagen der Erzählung vom Schicksal des Narziss basiert, wie sie uns von Ovid im dritten Buch der *Metamorphosen* überliefert wird, und, wie zu zeigen sein wird, Caravaggio sich viel genauer an diese Quelle hält als seine Künstlerkollegen.

⁵⁴ *Narziss*, Öl auf Lwd., 113 x 95 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica im Palazzo Barberini in Rom. Das Gemälde ist vermutlich um 1595-1597 entstanden.

⁵⁵ Roberto Longhi, *Itimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*. in: *Proporzioni*, I, 5-63 1961 ed. S. 229 f.

⁵⁶ Vgl. dazu Ute Diehl, *Das Trugbild des Narziß*. In FAZ vom 20.1.1996, Nr. 17: "Longhi hatte den Narziss 1913 im Besitz eines Mailänders entdeckt, der nachweisen konnte, dass er das Bild aus der Sammlung eines Florentiner Bankiers erhalten hatte, dessen Kunstschatze von der Familie Giordani in Pesaro stammten, die eine lange Freundschaft mit dem Kardinal Del Monte verband." Und Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus"*. Roma ²1989, schreibt, dass am 8. Mai 1645 "G. B. Valtabelze invia a Savona ... un Narciso in tela d'imperatore di mano di Michelangelo da Caravaggio...". Zweihundert Jahre später berichten sowohl Gandolfi als auch Alizeri von einem "Narcisco al fonte, di Michelangelo da Caravaggio" im Palazzo Serra in Genua. Da die Hafenstadt Savona nahe Genua liegt, ist es sehr gut möglich dass es sich in beiden Fällen um das gleiche Gemälde handelt. In: R. Ward Bissel, *Orazio Gentileschi and the poetic Tradition in Caravaggesque Painting*. London 1981, S. S. 206.

⁵⁷ S. Dalí, *Métamorphose de Narcisse*, 1937, Öl auf Lwd., Tate Gallery, London. Dalí verknüpft auf diesem Gemälde den Mythos des Ovid mit surrealistischem Gedankengut. Vgl. dazu: Christa Lichtenstern, *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken*. Weinheim 1992. S. 62-70. Lichtenstern ist der Überzeugung, dass Dalí Caravaggios *Narziss* gekannt hat.

Bedeutung der literarischen Quellen

In der Literatur ist eine Vielzahl von Quellen zu finden, die sich mit dem Mythos des Narziss beschäftigen. Diese wurden von Louise Vinge in dem grundlegenden Werk *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*⁵⁸ zusammengetragen. Dabei hat Louise Vinge aufgezeigt, wie vielfältig und differenziert sowohl die Beschreibung des Narziss oder seines Charakters als auch die Bewertung der Begebenheit – die Art und Weise, wie sich sein Schicksal erfüllt und weshalb – in diesen Texten sein können. So finden sich von der Antike bis ins 19. Jahrhundert sehr große Unterschiede in der Bedeutung, die Narziss in dem jeweiligen Text hat, und die Ausführlichkeit, mit der über sein Schicksal berichtet wird, schwankt zwischen wenigen Zeilen und gut fünfhundert Versen⁵⁹.

In der Renaissance gehörten die mythologischen Handbücher, wie auch Boccaccios *Genealogie deorum*, von der allein zwischen 1472 und 1532 zehn Ausgaben erschienen⁶⁰, ob als Neudrucke antiker Werke oder als mittelalterliche Kompilationen, zu den am häufigsten verlegten Werken. „Allein daran lässt sich ermessen, wie groß das Bedürfnis war, die griechisch-römische Mythologie kennenzulernen und welche herausragende Rolle diese Mythologie im kulturellen Leben jener Zeit spielte“⁶¹. Es ist daher wenig überraschend, dass in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für die nicht des Lateinischen kundigen Leser auch etliche Übersetzungen angeboten wurden, die zudem häufig mit christlich-moralischen Erläuterungen versehen sind. So betont Giovanni Andrea dell’Anguillara, dass Narziss sich so sehr der Liebe verweigerte, dass nicht einmal die himmlische Liebe einer Göttin ihn zu rühren vermag und er damit gegen die gesamte Weltordnung verstößt.

⁵⁸ Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*. Lund 1967.

⁵⁹ Vgl. Giovanni Andrea dell’Anguillara’s Ovid Adaption, die die 170 Verse des Ovid, die das Schicksal von Narziss und Echo betreffen, auf 504 Verse anschwellen lässt und dabei verschiedene Quellen untermischt. Dieses Buch erfreute sich jedoch über 200 Jahre großer Beliebtheit. Vgl. L. Vinge, *Narcissus...* S. 133.

⁶⁰ A. Buck, *Die Rezeption der Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance*. Berlin 1976, S. 194.

⁶¹ Maria Moog-Grünwald, *Metamorphosen der Metamorphosen*. Heidelberg, 1979, S. 20.

Aus diesen Kompendien entsteht eine neue Gattung von Handbüchern, die sich speziell an die Künstler und Dichter wendet: Lilio Gregorio Giraldis *De Deis gentium varia et multiplex historia* von 1548, Natali Contis (Natalis Comes) *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem* von 1551 und Vincenzo Cartaris 1556 erschienene *Le imagini con la sposizione de i Dei degli Antichi*. Francesco Marcolini, der Verleger der *Imagini* des Cartari, schreibt im Vorwort, dass Cartari als erster Mythograph die bildnerischen und plastischen Darstellungen der antiken Götterwelt erwähne und damit sein Werk vor allem für Maler und Bildhauer von Interesse sei *dando loro argomento di mille inventioni da potere ornare le loro statue e le depinte tavole*⁶².

Interessanterweise geben weder Cartari noch Giraldi eine Erklärung der Narcissusgeschichte, sondern erweitern nur das Assoziationsmaterial. Nicht Narziss steht bei ihnen im Vordergrund, sondern Echo und ihre Sicht des Geschehens⁶³. Jedoch macht Cartari es den Malern mit seiner Abhandlung sicherlich nicht leichter, wenn er schreibt, dass Echo mit Hilfe der Sprache beschrieben werden solle und nicht mit den Mitteln der Malerei. Dabei wird Echo im Wesentlichen durch ihr Unvermögen, sich eigenständig zu artikulieren, charakterisiert. Obwohl eine Bestrafung durch die Göttin Juno ihr lediglich erlaubt, die letzten Worte von anderen zu wiederholen⁶⁴, so trägt sie gerade dadurch entscheidend zum Verlauf des Schicksals von Narziss bei, denn das von Echo so sehnlich gewünschte Zusammentreffen mit Narziss kommt schließlich über ein sprachliches Missverständnis zu Stande. Die in der Tat auffälligen Parallelen zwischen Echo (Hören) und Narziss (Sehen) in ihrer jeweiligen Limitierung wurden schon sehr früh bemerkt. Vielleicht erklärt sich aus dieser Grundeinstellung, dass nämlich eine exakte Umsetzung in der Bildenden Kunst schwierig sei, warum in dieser Zeit viele bildliche Darstellungen von Narziss stereotyp und wenig plausibel erscheinen,

⁶² Sez nec (1940), S. 216: "Ils (sc. Les trois manuels italiens) s'adressent en effect (...) aux poètes et aux artistes; et non contents de leur fournir, comme jadis, un simple lexique, un auxiliaire pour la compréhension des œuvres antiques, ils prétendent leur proposer des modèles et des thèmes d'inspiration." Zit. nach Grünwald, S. 21.

⁶³ Vinge, *Narcissus...* S. 146 f. Sonst wird Echo nur bei Ovid so große Bedeutung beigemessen und ihr Schicksal parallel zu dem von Narziss gesehen. Wenn auch auf Bildern häufig mit dargestellt, so nimmt sie nur auf wenigen eine herausragende Stellung ein: So auf den Bildern von Nicolas Poussin (1593-1665) *Das Reich der Flora* Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, und *Narziss und Echo* um 1630, Paris, Louvre sowie von John William Waterhouse (1849-1917) *Echo and Narcissus*, Liverpool, Walker Art Gallery.

⁶⁴ Vgl. Ovid, III 358-399, sowie 501, 507.

während gleichzeitig sein trauriges Schicksal in der Literatur so ausführlich wie vielfältig geschildert und ihm große Anteilnahme entgegengebracht wird.

Tradition und Illustration der Ovid-Ausgaben

So bleibt, trotz der speziellen Handbücher, für die Bildende Kunst sicherlich die Darstellung des Publius Ovidius Naso in den Metamorphosen (III 341-510) *die* maßgebliche literarische Quelle, auch wenn die Metamorphosen als eine Dichterbibel⁶⁵ bezeichnet wurden. Ovid ist wahrscheinlich der früheste, auf jeden Fall aber derjenige klassische Autor, der am ausführlichsten über Narziss berichtet, und er ist der einzige antike Autor, der das Schicksal des Narziss von der Empfängnis über die Geburt bis zur über den Tod hinausgehenden Verwandlung in eine Blume beschreibt. Es wird allgemein angenommen, dass Ovid auch der erste ist, der die Mythen von Narziss und Echo miteinander verknüpft⁶⁶. Ovid schrieb die Metamorphosen, kurz bevor er im Jahre 8 n.Chr. ins Exil gehen musste. Seine Erzählungen von den Verwandlungen erfuhren eine enorme Verbreitung. Dazu trug im 16. Jahrhundert nicht nur das neu erwachte Interesse an der Antike und ihrer Mythologie bei, sondern entscheidend war sicherlich auch die Erfindung des Buchdrucks, die eine ganz andere Überlieferung und Vermittlung nicht nur der Texte, sondern auch der – in unserem Zusammenhang ebenso bedeutsamen – beigefügten illustrierenden Holzschnitte ermöglichte. Es hat den Anschein, als ob diese für die Geschichte von Narziss den Künstlern fast noch wichtiger waren als der Text, zu dem sie gehörten. Mit wenig Variantenreichtum werden im Grunde immer die gleichen Holzschnitte weitergegeben, die aber wiederum prägend für die gesamte Tradition der Narziss-Darstellungen werden sollten.

Aus der mittelalterlichen Buchmalerei stammt der *Ovide moralisé*, eine französische Übersetzung mit moralisierenden Erläuterungen, die vermutlich

⁶⁵ Zwischen 1483 und 1531 erschienen in Paris mehrere Zusammenfassungen der *Metamorphosen* in Prosa unter dem Titel *La Bible des Poètes* von Antoine Vérard. Der Begriff der "Malerbibel" ist sicherlich in Anlehnung daran entstanden.

⁶⁶ Vgl. Vinge, *Narcissus...* S. 3.

zwischen 1316 und 1328 entstand⁶⁷ und die die Grundlage für die vielen künftigen Metamorphosen-Ausgaben bildete, in denen die Fabeln um christlich-moralisierende Auslegungen erweitert wurden, was sich jedoch nicht unbedingt auf die Art der Darstellungen auswirkt. Schon Erwin Panofsky bemerkte, dass die Illustrationen zum *Ovide moralisé* visuell nicht von den nicht-allegorischen Miniaturen nach denselben ovidischen Sujets unterscheidbar sind⁶⁸. Daneben gab es zudem noch zwei weitere Quellen, die an dieser Stelle jedoch nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden sollen, obwohl ihre Miniaturen bestimmt nicht ohne Einfluss auf die höfische Darstellungstradition des Narziss-Themas gewesen sind: Die kostbaren illuminierten Handschriften des *Roman de la Rose* von Guillaume de Lorris und Jean de Meun(g), die als die überragende allegorische Dichtung des französischen 13. Jahrhunderts gelten, und Christine de Pisans um 1400 entstandene *Épître d'Othéa*⁶⁹. In beiden Werken, die einen starken moralisierenden Charakter haben, entwickelten sich in der Gestalt des Narziss (und der Echo) eigenständige Bedeutungstraditionen, in denen die Illustrationen, bei aller Stilisierung, eine klar vom Text vorgegebene Rolle spielen – wobei jedoch anzumerken ist, dass hier die literarischen Vorlagen nicht so detailliert und umfassend von Narziss berichten, wie eben Ovid dies tut.

Doch zurück zum Schicksal des Narziss in den Metamorphosen, das, wie bereits erwähnt, sehr ausführlich dargelegt wird. Diese Episode fällt durch die Ruhe, die epische Breite und die vielen Schilderungen von Details insgesamt aus den Erzählungen des dritten Buches heraus. So legt Ovid sehr viel Gewicht auf die Beschreibung der Quelle, an der sich dieses Schicksal erfüllt, und berichtet über sie folgendermaßen:

⁶⁷ Vinge, Narcissus... S. 91.

⁶⁸ E. Panofsky, *Ikongraphie und Ikonologie*. In: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), *Ikongraphie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. 1*. Köln 1979, S. 224, Anm. 1.

⁶⁹ In einigen kostbaren Ausgaben vom *Épître d'Othea* gibt es wunderbare Darstellungen, die Narziss am Brunnen zeigen, so z.B. die burgundische Miniatur aus dem 15. Jahrhundert: *Narcisse à la fontaine* fol. 19^v in Brüssel, Bibliothèque Royale, Manuscript Nr. 9392. Abb. in: J. van den Gheyn, (Hrsg.): *Christine de Pisan, Épître d'Othea, Déesse de la Prudence à Hector, Chef des Troyens*. Brüssel 1913, S. 16. Weitere Narziss-Illustrationen hierzu sind abgebildet in: Lucie Schaefer, *Die Illustrationen zu den Handschriften der Christine de Pizan*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft X (1937), S. 119-208, Abb. 63, S. 170. S. auch S. 140, S. 204.

“Rein von Schlamm ein Quell, mit silber glänzenden Wellen,
dem kein Hirte genaht, keine Ziege, wie sie am Berghang
weiden, auch sonst kein anderes Vieh, den weder ein Vogel,
noch ein Wild getrübt, noch ein Zweig, gefallen vom Baume.
Rasen wuchs ringsum, von der nahen Feuchte ernährt, und
Wald, der von keiner Sonne den Ort will lassen erwärmen.”⁷⁰

Es fällt auf, dass Ovid hier – wie sonst bei keiner anderen seiner Erzählungen im dritten Buch – eine sehr ausführliche und sorgfältige Ortsbeschreibung gegeben hat. Doch genau genommen handelt es sich bei diesem locus amoenus⁷¹ eher um einen “Unort”, der sich durch seine Unberührtheit, sein Nicht-in-Kontakt-Sein mit anderen Lebewesen auszeichnet. Es ist ein dunkler, unheimlicher Ort, der niemandem nützt, ein mythischer Ort, der aus Raum und Zeit herausgefallen und mit dem Kreislauf des Lebens nicht in Verbindung zu stehen scheint. Und gerade diese Stimmung verstand Caravaggio auf einzigartige Weise umzusetzen, indem er – bis auf ein wenig angedeutete Uferböschung und das sanfte Gekräusel der ans Ufer schlagenden Wellen – sämtliche Anklänge an eine natürliche Umgebung wegließ. Von keinem anderen Maler ist das Wasser, das Narziss zum Spiegel wird, so glatt und unbewegt dargestellt worden wie von ihm. Und zu keiner Zeit wurde es zudem als so abgründig und verhängnisvoll gezeigt. Es bedarf erst eines gänzlich anderen Mediums und der Vorstellungen der Moderne, um den Tiefensog und die magische Wirkung einer solchen spiegelnden Oberfläche dem Betrachter selbst erfahrbar zu machen, wie Noriyuki Haraguchis flüssiger Spiegel⁷² auf der documenta 6 (1977) gezeigt hat.

Einzigartig in der langen Tradition der Narziss-Darstellungen ist der von Caravaggio gewählte Bildausschnitt: Der sich spiegelnde Narziss nimmt die obere Bildhälfte

⁷⁰ Ovid, Met. III, 407–412. Wenn nicht anders vermerkt, beziehe ich mich im Folgenden auf die lateinisch-deutsche Ausgabe von Erich Rösch (Hrsg. und Übersetzung): Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*.

¹²München / Zürich 1990.

⁷¹ Vgl. Marion Giebel, *Ovid*. Hamburg ²1994, S. 77.

⁷² Vgl. Noriyuki Haraguchi, *Matter and Mind*, Environment mit Altöl, gezeigt auf der documenta 6, 1977. Vgl. Kap. III.

ein, der gespiegelte die untere. Der Bildraum ist knapp bemessen; während die rechte Hand bis zum Bildrand geht, wird die Linke bis zum Daumen von diesem beschnitten. Der gespiegelte Kopf ist nicht vollständig wiedergegeben, und nur der obere Rand entspricht der bei Caravaggios Bildnissen häufiger zu findenden Breite⁷³.

So, wie dieses Bild angelegt ist, hätte der Betrachter ebenfalls die Möglichkeit, sich im Wasser zu spiegeln, es Narziss gleichzutun, denn dieser ungefähr lebensgroße Narziss befindet sich ihm frontal gegenüber, und beide blicken aus äußerst geringer Distanz auf die gleiche Wasserfläche, die nach vorn offen bleibt, also nur durch den Bilderrahmen begrenzt wird. Durch diese Kunstgriffe entstehen überraschend Nähe und Intimität zwischen Dargestelltem und Betrachter, wie sie zu dieser Zeit in keiner weiteren Narziss-Darstellung zu finden sind und die eigentlich ein typisch modernes Phänomen bilden⁷⁴.

Auffällig ist die Haltung, in der Caravaggio seinen *Narziss* zeigt, jedoch nicht nur durch die Nähe, sondern auch durch die direkte Konfrontation mit dem Betrachter, die durch die lebensgroße Darstellung noch unterstrichen wird. Um dies zu verdeutlichen, lohnt als Exkurs ein kurzer Blick auf die Darstellungsgeschichte in den illustrierten Ovid-Ausgaben und ihren unmittelbaren Nachfolgern:

⁷³ Vgl. z.B. die ungefähr zur gleichen Zeit entstandenen Gemälde *La Maddalena*, Rom, Galleria Doria oder *Junge mit Obstkorb*, Rom, Galleria Borghese, sowie den *Lautenspieler*, München.

⁷⁴ Gut hundert Jahre später entwirft jedoch François Lemoyne (1688-1737), dem im übrigen eine ebenso schwierige Persönlichkeit nachgesagt wird wie Caravaggio, die Skizze zu einer Darstellung des Narziss, die in vielen Zügen das Bild des Caravaggio wieder aufnimmt, ohne dass mit dem derzeit vorhandenen Quellenmaterial bewiesen werden kann, dass Lemoyne den *Narziss* des Caravaggio auch tatsächlich bei seinem Besuch in Rom gesehen hat. Auf dieser Skizze gibt es ebenfalls den intensiven Austausch zwischen Narziss und seinem Spiegelbild, das wiederum sehr nah an den vorderen Bildrand herangerückt ist. Das Licht betont auch hier stark das nackte Knie, doch ist die enge Verbindung der Arme nicht mehr gegeben, da Narziss sich mit der rechten Hand auf seinem Speer abstützt und die linke gestikulierend über die Quelle hält. Das antikisierende Gewand und der Speer, die barocke Linienführung und der viel weiter gefasste Bildausschnitt lenken jedoch ab von der Illusion des unmittelbaren Gegenübers. Dieser Narziss entspricht im übrigen in keiner Weise dem *Narziss*, den Lemoyne 1728 gemalt hat und der sich heute in der Hamburger Kunsthalle befindet. Abb. in: Y.L. Bordeaux, *François Lemoyne et la décoration de l'Hôtel Peyrenc de Moras*. G.d.B.A. 113,77 (1971) S. 65-76, hierzu S. 72.

Sehr häufig zu finden ist der “Brunnentypus”, dessen Ursprünge wohl in Frankreich liegen und der dort seit dem Mittelalter in der Buchmalerei oder auf Tapisserien⁷⁵ Verwendung fand und sich sicherlich auch aus den Miniaturen u.a. des *Roman de la Rose* herleiten lässt⁷⁶. Seine große Popularität und Verbreitung vorzugsweise in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden verdankt er im Grunde einem Holzschnitt, den Bernard Salomon für die 1557 in Lyon erschienenen *Metamorphosen* gearbeitet hat. Dieser Holzschnitt, durch Virgil Solis (1514-1562) vergrößert und leicht verändert, taucht erneut in der lateinischen Ausgabe der *Metamorphosen* auf, die bereits 1563 von Siegmund Feyerabend in Frankfurt herausgebracht wurde⁷⁷, und er ist ebenfalls für die unmittelbar daran anschließende Darstellung von Antonio Tempesta in der 1606 in Antwerpen bei Peter Jode gedruckten Ausgabe der *Metamorphosen* Vorbild, wie auch für die 1602 in Köln erschienene lateinische Ausgabe mit den Kupferstichen des Crispijn De Passe (1565-1637)⁷⁸.



Das Besondere der Lyoner Ausgabe⁷⁹ ist, dass die Illustrationen nicht zwischen eine fortlaufende Übersetzung gestellt sind, die auch ohne sie bestehen könnte, sondern dass diese Abbildungen zu einer Folge von 178 Stenzen gehören, in denen die wichtigsten Erzählungen zusammengefasst sind. Auf jeder Seite steht immer nur ein Holzschnitt neben den entsprechenden Versen. Diese Art der Ovid-Ausgabe bildet einen ganz neuen Typus, der Schule gemacht hat und auf den

⁷⁵ Millefleurs-Teppich *Narziß am Brunnen*, 284 x 308 cm, New York, Wildenstein u. Co. Collection. Zur Bedeutung der Ovid-Illustrationen vgl. auch: Louise Roblot-Delondre *Les sujets antiques dans la tapisserie* in: *Revue archéologique* 5e s. V (1917) S. 297-309 insbes. S. 300.

⁷⁶ So z.B. die Miniatur *Narcissus at the well*, 15. Jahrhundert, MS Egerton 2022, fol. 22v, London, British Museum. Abb. in: John V. Fleming, *The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography*. Princeton, New Jersey 1969, S. 24.

⁷⁷ Vgl. M. D. Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*. In: *Bibliothek Warburg Vorträge 1926-27*. Leipzig / Berlin 1930, S. 88 f.

⁷⁸ *Metamorphoseon Ovidianarum...* Cologne 1602. Kupferstich c. 7,2 x 12,4 cm.

⁷⁹ *La Métamorphose d'Ovide figurée*. Lyon 1557. Mit 178 Holzschnitten von Bernhard Salomon, erschienen bei Jan de Tournes

viele künftige Bilderfolgen zurückgehen werden⁸⁰. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit Ovids Dichtung durch Verknappung und auf Grund entstellender Übersetzung zunehmend an Bedeutung für die Maler verlor und diesen die beigefügten Illustrationen viel wichtiger wurden. Denn wie bereits erwähnt, schlugen die zum Teil durchaus langatmigen Erklärungen, die so manche Ausgabe ergänzten, nicht auf die bildnerische Darstellung durch.



In all den hier aufgeführten Beispielen beugt sich ein stehender Narziss mit aufgestützten Armen über ein rechteckiges, steinernes Brunnenbecken, in das sich ein üppiger Wasserstrahl ergießt. Er scheint gerade erst an die Quelle herantreten zu sein und hat den letzten Schritt noch nicht getan. Bernard Salomons Holzschnitte sind fast alle gekennzeichnet von Bewegung oder vermitteln, wie sein Narziss, den Eindruck von Geschwindigkeit. Dabei ist es interessant zu sehen, wie diese Elemente von seinen Nachfolgern langsam “eingefroren” werden. Narziss ist parallel zum Bildrand dargestellt, der Betrachter sieht ihn von der Seite. Er ist ganz in der Tradition des Jägers gekleidet, mit kurzem Rock und wehendem Umhang (s.o.), den Köcher mit den Pfeilen umgehängt. Den dazu gehörigen Bogen hat er bereits auf dem Boden abgelegt. Die Szene spielt nicht, wie von Ovid beschrieben, an einem von Menschen unberührten Ort, sondern ganz im Gegenteil: Vor Narziss waren schon die Brunnenbauer da und haben – so erstmalig bei Antonio Tempesta – sogar einen schön gearbeiteten Löwenkopf angebracht, aus dem nun die Quelle sprudelt und für starke Wellenbewegung im Brunnenbecken sorgt. Es erscheint undenkbar, dass Narziss sich hierin überhaupt zu spiegeln vermag. Doch auch die Bildanlage und der hohe Brunnenrand belegen, dass ein Spiegelbild, dieses ansonsten so wichtige Attribut des Narziss, auch gar nicht vorgesehen war. Und die umgebende Landschaft? Sie ist nicht dunkel und still, sondern wirkt freundlich und hell. Die Quelle ist ein angenehmer Ort, an dem die vereinzelt Bäume kühlen Schatten spenden. Der Blick wandert zwischen den Bäumen über eine hügelige Landschaft sogar zu einem in der Ferne liegenden Schloss. Wir hören förmlich das Rauschen der Quelle und das Zwitschern der Vögel in der Luft, die, zumindest bei Salomon, deutlich zu erkennen sind. So nimmt es

⁸⁰ Vgl. M. D. Henkel, *Illustrierte...* S. 76 f.

nicht Wunder, dass spätere Maler die Szene weiter ausmalen, mit immer prunkvolleren Brunnenbauten und mit weiteren Tieren – insbesondere natürlich mit den für einen Jäger oftmals typischen Hunden, Putten und dazu zahlreichen Nymphen, unter denen der Nymphe Echo naturgemäß eine Sonderstellung zukommt.

Welch immensen Einfluß diese illustrierten Ausgaben und ihre Nachfolger hatten – die Holzschnitte wurden solange verwendet, bis sie bis zur Unkenntlichkeit abgenutzt waren – wird auch deutlich durch die unmittelbare Umsetzung dieser Narziss-Darstellungen, so z.B. um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Malerei auf Majolika-Tellern in Urbino⁸¹, als Silberrelief von Christoph Jamnitzer (1563-1618)⁸², am Ende des Jahrhunderts als Deckengemälde eines Bibliothekssaales im Kamptal⁸³ und sogar noch im 18. Jahrhundert, als deutsche Glasgravur auf einem hölzernen Kästchen⁸⁴, als Tapisserie⁸⁵ und dergleichen mehr.

In der Malerei wird genau dieser Narziss mit wehendem Umhang, umgehängtem Köcher und großem Ausfallschritt z.B. auch noch von dem um 1630 tätigen Francesco Liberti übernommen, wie sein heute in Kopenhagen befindlicher *Narcissus*⁸⁶ zeigt. Da Liberti allerdings aus Urbino stammt, waren ihm sicherlich auch die nach diesen Vorbildern bemalten Majolika-Teller vertraut.

⁸¹ So z.B. auf einem Teller aus der Werkstatt der Fontana, 1560-1570, bzw. um 1570 entstanden, und wo die Vorlage auch kleinster Details übernommen wurde. Abb. in: Johanna Lessmann, *Italienische Majolika. Katalog der Sammlung Herzog Anton Ulrich – Museum Braunschweig*. Braunschweig 1979. Hier 4 Abb. mit Narziss: Nr. 218 (Urbino), 366 (Urbino), 626 (Venedig) und 896 (Italien).

⁸² Abb. in: E. Kris / O. v. Falke, *Beiträge zu den Werken Christoph und Hans Jamnitzers*. Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen 47 (1926), S. 193.

⁸³ So das Deckengemälde der Rosenburger Bibliothek, das diese Vorbilder nicht verleugnen kann. Vgl. Berta Sarne, *Die Deckengemälde in der Bibliothek der Rosenburg im Kamptal* in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXIV (1970), S.145-159.

⁸⁴ Vgl. Ada Polak, *A Régence Casket with Engravings after Ovid*. *Journal of Glass Studies*, 7 (1965), S. 55-60, Abb. S. 60.

⁸⁵ So auf einer Mortlake Tapisserie, die um 1700 entstanden ist. Abb. in: Jack Franses, *Tapestries and their Mythologie*. London 1973, S. 70-71, Nr. 38.

⁸⁶ Francesco Liberti, *Narcissus*, Öl auf Lwd., 49 x 59 cm, sign. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. (Stroe No 369). Abb. in: Harald Olsen, *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*. Kopenhagen 1961, T. LXIVc.



In diesem Zusammenhang ist auch ein Blick auf eine lavierte Federzeichnung interessant. Sie stammt von dem Deutschen Adam Elsheimer (1578-1610), der im Alter von zwanzig Jahren über Venedig nach Rom zog und dort die letzten zehn Jahre bis zu seinem Tode blieb. Elsheimer kannte die *Metamorphosen* sehr genau und hat insbesondere häufig danach gezeichnet. Er stand im Austausch mit vielen bedeutenden Künstlern seiner Zeit, so u.a. auch mit Rubens. In Rom lernte er auch Caravaggio kennen. Die Zeichnung *Narziss am Brunnen* befindet sich heute im Berliner Kupferstichkabinett⁸⁷. Narziss steht hier ebenfalls seitlich an einem mächtigen aus Stein gehauenen Brunnenbecken, in das sich der üppige Wasserstrahl aus einem steinernen Überbau ergießt. Er ist nun nicht mehr als der junge Mann, der fast noch ein Kind ist, dargestellt, sondern Elsheimer zeigt einen jungen Herren, der sehr selbstbewußt auftritt. Er wirkt äußerst elegant gekleidet, fast ein wenig geckenhaft und trägt einen üppig ausgestaffierten Federhut. Statt Pfeil und Bogen ist nur ein Jagdhorn an seinem Gürtel zu sehen. Nicht der ganze Umhang bauscht sich, sondern nur mehr ein kleines Stück Stoff. Narziss schaut nicht in das Wasser vor ihm, sondern eher in den Wasserstrahl, denn er hält den Kopf gerade, und nur sein Rücken ist leicht vornüber gebeugt. Interessant ist jedoch die veränderte Armstellung, durch die Narziss nicht mehr vom Betrachter abgewandt oder gar leicht von hinten gezeigt wird. Elsheimers Narziss hat seine Hände über Eck auf den hinteren Brunnenrand gestützt, wobei die Stellung der linken Hand nicht eindeutig zwischen Sinkenlassen und Hochheben festzulegen ist. Sein Oberkörper macht eine leichte Wendung in Richtung des Betrachters. Adam Elsheimer scheint sich der Probleme der von ihm übernommenen Darstellungstradition wohl bewußt zu sein, und so hat er nicht nur den Brunnen und die Kleidung zeitgenössisch aktualisiert, sondern auch die Anordnung der Figur in sich überzeugender und "betrachterfreundlicher" arrangiert. Die Stellung der aufgestützten Arme ist nun die gleiche, die von Caravaggio in ihrer Steigerung zu letzter Konsequenz geführt werden wird.

⁸⁷ Adam Elsheimer, *Narziss am Brunnen*, 18,5 / 28,8 cm. Berlin, Staatliche Museen. Preussischer Kulturbesitz. Inv.-Nr.: 3349. Abb in: Willi Drost, *Adam Elsheimer als Zeichner*. Stuttgart 1957, S. 181, Nr. 201.



Eine Zeichnung des Niederländers Abraham Bloemaert (1564-1651), dem Begründer der Utrechter Malerschule, der zahlreiche mythologische Bilder gemalt hat, soll in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben. Bloemarts *Narcisse*⁸⁸ tritt ebenfalls wie Salomons Narziss von links an das rechteckige

Brunnenbecken heran, das hier eine schöne Steinmetzarbeit mit vorgesetzter, gedrehter Säule ist. Auch bei ihm gibt es das weit schwingende Gewand, den großen Köcher mit den Pfeilen und den Ausblick auf eine – angedeutete – weite hügelige Landschaft. Neu sind in diesem Zusammenhang der an der kurzen Leine gehaltene Jagdhund, der anscheinend mit ungläubigem Staunen das Gebaren seines Herrchens verfolgt, das antikisierende Gewand, das den größten Teil des Körpers entblößt, und vor allem die Körperhaltung: Hier geht es nicht mehr um ein erstes Herantreten und Bemerkens des Spiegelbildes, das auch hier, wie bei den anderen Beispielen dieses Typus, dem Betrachter nicht gezeigt wird, sondern dieser Narziss hat das linke Knie auf dem Brunnenrand aufgestützt, wie auch die rechte Hand, die zudem die Hundeleine umfasst, und hält mit weit vorgebeugtem Oberkörper Zwiesprache mit seinem Spiegelbild. Entscheidend für unsere Überlegungen ist an diesem Blatt die große körperliche Intensität, die dieser Narziss ausstrahlt bei seinem imaginären Austausch mit dem unsichtbaren Spiegelbild – die nun zugleich aber dadurch gebrochen wird, dass Narziss buchstäblich (dank der Hundeleine) noch ans irdische, eben diesseitige Leben gebunden ist und die Kommunikation leicht ins Lächerliche driftet.

Es ist bemerkenswert, dass gerade diese Darstellungstradition, bei der Narziss, als Jäger meist in zeitgenössische Tracht gekleidet, seitlich vor einem steinernen Brunnenbecken zu sehen ist, in das sich die Quelle als ein breiter Wasserstrahl ergießt, am häufigsten Verwendung fand. Denn, obwohl sie zunächst in direktem Zusammenhang mit der Erzählung des Ovid auftritt, treibt diese Art der bildlichen Darstellung die Geschichte eigentlich ad absurdum, oder aber sie hat nur mehr wenig mit der literarischen Vorlage zu tun, wie auch das nach 1639 entstandene

⁸⁸ Abraham Bloemaert, *Narcisse*, schwarze Kreide und Tusche, 38,5 x 23,8 cm. Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Collection de Grez. Inv.-Nr.: 4060/372. Abb. in Ursula Orłowsky / Rebekka Orłowsky, *Narziß...* S. 262.

Gemälde von Johann Heinrich Schönfeld (1609-1682) und sogar noch der gut hundert Jahre später und ganz im Geiste des Rokoko entstandene *Narziss* des Johann Conrad Seekatz (1719-1768) beweisen⁸⁹. Die Entwicklung, die diese Darstellungstradition genommen hat, spricht aber für die enorme internationale Beachtung der Illustrationen und für ihre großen Akzeptanz und Verbreitung in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden.



Gleichzeitig hat sich in Italien dagegen eine andere Tradition der Narziss-Darstellung herausgebildet, die als der sogenannte “Waldtypus” bezeichnet werden kann und die in engem Zusammenhang mit Caravaggios Narziss steht. Dieser Typus lässt sich bis in die mittelalterlichen Manuskripte des Ovid zurückverfolgen, wie die um 1370-80 in Florenz entstandene Federzeichnung⁹⁰ in einer Papierhandschrift des *Ovidio maggiore* mit der Übersetzung ins Italienische von Arrigo Simintandis beweist. Die Zeichnungen in diesem Codex sind sehr breit angelegt, haben aber nur eine geringe Höhe, sodass sie ein wenig wie ein Fries wirken. Überhaupt wird der “Waldtypus” für sehr lange Zeit immer in einem ausgeprägten Querformat dargestellt, im Gegensatz zum “Brunnentypus”, der zunächst ein entschiedenes Hochformat aufweist. Auf der Darstellung von *Narziss an der Quelle* sitzt Narziss, den Kopf auf die rechte Hand gestützt, ruhig und in sich gekehrt vor der Quelle, die aus einer dunklen Berggrotte austritt. Voller Konzentration scheint er sein Spiegelbild zu betrachten und sich mit ihm zu unterhalten. Dabei hält er den angewinkelten linken Arm, wie zur Unterstützung seiner Argumentation, leicht erhoben. Das Spiegelgesicht tritt ihm klar und deutlich entgegen, sogar der aufgestützte Ellenbogen wird gespiegelt. Die Narziss umgebende Landschaft strahlt

⁸⁹ Johann Heinrich Schönfeld, *Narziß am Brunnen*, Öl auf Lwd., 80 x 92,5 cm. Karlsruhe, Privatbesitz Friedrich Klose. Abb in: Herbert Pée, *Johann Heinrich Schönfeld*. Berlin 1971, S. 87, Nr. 6. Und: Johann Conrad Seekatz, *Narziß am Brunnen*, um 1765, Öl auf Lwd., 80 x 103 cm. Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethemuseum, Frankfurt / M. Inv.-Nr. IV-1970-6. Abb. in: Ausst.-Kat., *Frankfurter Malerei zur Zeit des jungen Goethe*. Frankfurt, *Städel* 1982, S.81.

⁹⁰ So die Federzeichnung laviert auf Metallstiftvorzeichnung, mit Narziss an der Quelle (f. 28^v) in: *Ovidio maggiore*, Arrigo Simintandis Übertragung der Metamorphosen ins Italienische. Papierhandschrift, 137 Blatt (ca. 28,5 x 21 cm), 70 illustr. Zeichnungen, um 1370-1380, die sich in der Biblioteca Nazionale (Ms. Panciatichi 63) in Florenz befindet. Abb. in: Degenhard / Schmidt, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Teil II. Berlin 1980, S. 360 Bd. II-2, T. 178b Bd. II-3.

Weite, Ruhe und Einsamkeit aus, die auch von den zwei Vögeln am Bildrand nicht gestört wird. Die hier dargestellte Szene findet, trotz der Stilisierungen, in einer Naturlandschaft und nicht in einer Kulturlandschaft mit höfischen Anklängen statt, wie wir sie vom “Brunnentypus” gewohnt sind.

Genauer am Text bleiben auch die dreiundfünfzig Holzschnitte der Venezianer Inkunabel von 1497, die von Zoane Rosso mit italienischer Übersetzung gedruckt wurde. Die einzelnen Holzschnitte sind ca. 9,3 x 14,5 cm groß und zeigen mehrere Episoden einer Fabel. Die Blöcke wurden für viele weitere Ausgaben verwendet, so auch 1505 in Parma für eine lateinische Ausgabe der Metamorphosen. Hier nun hat wohl derselbe Künstler auch die Geschichte von Narziss hinzugefügt. Auch diese Blöcke wandern 1509 wieder zurück nach Venedig, und dort erscheinen sie in einer lateinischen Ausgabe des Giorgio Rusconi, versehen mit den Kommentaren von Raphael Regius⁹¹.



Links sehen wir Narziss, der versucht, die ihn von hinten umschlingende Echo abzuschütteln; im Hintergrund ist eine typisch italienische Stadt angedeutet. In der Mitte kniet Narziss auf einem Bein hinter der Quelle am Boden; seinen Bogen hat er bereits vor der Quelle, im Vordergrund, abgelegt. Daneben scheint eine Tafel angebracht, in die vielleicht noch etwas eingeschrieben werden sollte. Er hat die Arme links und rechts vom Körper aufgestützt und betrachtet sein Spiegelbild. Gespiegelt wird nur der Kopf, der aber klar und deutlich erkennbar ist – jedoch etwas sehr Weiches, Feminines hat und auch kein Stirnband trägt. Vielleicht steht hier auch die Erzählung des Pausanias im Hintergrund, nach der Narziss seine verstorbene Zwillingschwester zu sehen glaubte. Narziss wird frontal zum Betrachter gezeigt. Hinter ihm wird dichter Wald angedeutet. Das rechte Drittel der Darstellung zeigt den toten Narziss auf dem Boden ausgestreckt, aus seinem Kopf wächst eine riesige stilisierte Blume, die Narzisse, in die sich bei Ovid der Körper

⁹¹ Vgl. Henkel, *Illustrierte ...* S. 69. Henkel merkt an, dass er in der Bibliotheca Thysiana in Leiden ein vollständiges Exemplar dieser Ausgabe gesehen hätte und u.a. die Illustration zu Narziss fehlte. Dagegen hat Carla Lord in einem Exemplar dieser Ausgabe in London *Narziss* gesehen. Der Holzschnitt mit *Narziss* ist ebenfalls vorhanden in dem Exemplar, das die Münchner Staatsbibliothek besitzt – fehlt dafür aber in dem Münchner Exemplar der Ausgabe, die 1505 in Parma erschienen ist.

des Narziss nach seinem Tod verwandelt. Links dahinter stehen drei Nymphen, die seinen Tod betrauern.



Dieses Darstellungsschema wird in der Folgezeit vergrößert und verliert seine Lebendigkeit und Leichtigkeit. Zunehmend stilisiert und mit Namensschildern versehen, mit denen präzisiert wird, welche Gestalt Echo und welche Narziss vorstellt, wird es noch mehrfach wiederholt. So auch in der italienischen Übersetzung von Nicolo di Agostini, die 1538 in Mailand erschien⁹². Die Holzschnitte sind nur mehr 6 x 8,8 cm groß, und die Figuren rücken enger zusammen, der Wald im Hintergrund wird dichter und nimmt mehr Raum ein. Narziss kniet nun auf beiden Beinen, um sich zu betrachten, seine Arme hält er angewinkelt, als stützten sie den Körper ab, doch hängen sie bei genauerem Hinsehen in der Luft. Verschwunden ist nun auch hier das Spiegelbild, aber Narziss schaut gar nicht ins Wasser. Das Sich-Spiegeln des Narziss verkommt zur reinen Chiffre.



Neue Belebung erfährt diese Art der Darstellung erst etliche Jahre später durch die schöne italienische Metamorphosen-Ausgabe des Lodovico Dolce; sie erschien 1553 bei Gabriel Giolito in Venedig. Ovids Verse wurden von Dolce, der auch ein Traktat über die Malerei verfasst hat, sehr frei ins Italienische übersetzt. Diese Ausgabe wurde mit vierundneunzig Holzschnitten (6,3 x 9,1cm) versehen, und durch deren "künstlerische Reife und technische Meisterschaft" gehört sie "mit zu den anziehendsten Ausgaben, die wir überhaupt besitzen"⁹³.

Auf dem Holzschnitt mit Narziss wird vom Künstler der Eindruck vermittelt, dass Narziss von einer wilden, dunklen Naturlandschaft umgeben ist. Auch hier gilt, was Götz Pochat im Zusammenhang mit dem Spätwerk Tizians festgestellt hat: "Parallel mit der thematischen Vereinigung von Mensch und Landschaft in den Mythologien der 50er Jahre geht der immer einheitlichere Zusammenschluß der Bildfläche im

⁹² In dem Münchner Expl. taucht dieser Holzschnitt sogar zweimal auf: S. 29 mit eingeschriebenen Namen, S. 47 sind die Felder leer gelassen.

⁹³ Vgl. Henkel, *Illustrierte...* S. 82.

malerischen Prozeß.“⁹⁴ Die Raumerfahrung ist jetzt eine gänzlich andere, da Narziss mitten im Wald zwischen großen alten Bäumen dargestellt ist, die realistisch wiedergegeben und nicht mehr nur stilisiert angedeutet werden. Auch werden sie in der Entfernung kleiner und geben so dem Wald Tiefe. Der Illusionsraum wird unterstützt, indem der Künstler nicht mehr die Szenen von der Begegnung zwischen Narziss und Echo, der Spiegelerfahrung und den Tod des Narziss gleichwertig nebeneinander zeigt, sondern sich auf die Spiegelepisode konzentriert. Im Hintergrund deutet er, wesentlich kleiner, eine Jagdszene mit zahlreichen Tieren an. Diese kleine Szene ist recht schwierig zu erkennen, doch scheint es sich nicht um das Zusammentreffen von Narziss und Echo zu handeln, wie manche Forscher glauben⁹⁵.

Umgeben von vielen alten Baumstämmen, nimmt hier die Quelle, ein kleiner Teich mit spiegelglatter Oberfläche, den Großteil der unteren Bildhälfte ein. Hinter dem tief unten aus der Erde tretenden Wasser kniet wiederum Narziss – auch hier frontal zum Betrachter – mit beiden Beinen am Boden und streckt den Oberkörper weit nach vorne, um sein Spiegelbild zu betrachten. Dabei stützt er sich mit den Armen vom Ufer ab, um nicht das Gleichgewicht zu verlieren. Durch seine merkwürdig kauernde, ungelenk wirkende Haltung stechen die Arme und insbesondere die Knie hervor, die Gliedmaßen, die auch bei Caravaggios Narziss sofort ins Auge fallen.

Es ist anzunehmen, dass Caravaggio diesen Holzschnitt gekannt hat, doch geht sein Narziss in Haltung und Ausdruck gleichzeitig weit darüber hinaus: Auf dem Holzschnitt befindet sich Narziss im Zentrum des Bildes, jedoch hinter der Quelle und von dichtem Wald umgeben. Und obwohl dieser Wald, der Narziss umschließt, damit die Intimität und Versunkenheit unterstreicht, ist er dadurch dem Betrachter ein gutes Stück entrückt. Es gibt nicht das beide verbindende Element, dass Betrachter und Narziss an die gleiche Stelle im Wasser schauen könnten. Aber das Spiegelbild ist ohnehin nur als Verschattung der Wasseroberfläche zu erahnen. Da er es nur spärlich angedeutet hat, ist es wohl für den Künstler, wie auch seinen Vorgänger, nicht maßgeblich gewesen. Auch das Gesicht ist nur undeutlich zu

⁹⁴ S. Götz Pochat, *Figur und Landschaft*, Berlin / New York 1973, S. 465.

⁹⁵ Vgl. Louise Vinge, *Reflections of Narcissus*. *Konsthistorisk Tidskrift* 35 (1966), S. 42-44, hier S. 43.

erkennen. Dadurch fehlt auch diesem Holzschnitt der seelische und psychologische Gehalt, der Caravaggios *Narziss* kennzeichnet⁹⁶.

Während der *Narziss* des Holzschnitts einerseits in einem möglichst naturalistischen Verhältnis in Proportion und Größe zu der ihn umgebenden Natur gezeigt wird, endet der Realismus andererseits genau an dieser, für die Bedeutung der Geschichte so entscheidenden Stelle. Im Unterschied dazu haben die hochgradig stilisierten Darstellungen von *Narziss*, z.B. in den Miniaturen des *Roman de la Rose* oder im *Épître d'Othéa*, niemals auf das Spiegelbild verzichtet. Doch bei dem Holzschnitt mit *Narziss* in den *Trasformazioni* des Lodovico Dolce treffen Realraum und Illusionsraum aufeinander und werden zu einem gestalterischen Problem.

Um 1560 fehlt nunmehr bei beiden Illustrationssträngen, dem des "Brunnentypus" und dem des "Waldtypus", das Spiegelbild, weshalb der Wiedererkennungswert der Figur für den Betrachter anders gegeben sein muss. Es stellt sich jedoch auch die Frage, warum mit zunehmend realistisch wirkender Darstellung die entsprechende, realistisch erscheinende Spiegelung zurückgenommen und allenfalls auf wenige Körperteile beschränkt wird.

Decorum und Spiegelbild

In Italien war um 1500 die aristotelische Forderung, das Leben in seiner höchsten Form dem Betrachter vor Augen zu führen, wieder aufgenommen worden. Es war "der glückliche Augenblick in der kulturellen Entwicklung des Menschen um 1500, als die Lebensformen selbst zu Kunstformen erhoben, das Dasein gemäß einer ‚poetischen Weltanschauung‘ durch höfische Umgangsformen, Gelehrsamkeit, Kunstwerke und Spiele verschönert werden sollte..."⁹⁷. Entsprechend wird auch die Geschichte des *Narziss* von den Künstlern des Cinquecento dargestellt: erbauend oder belehrend im christlich-moralischen Kontext oder gar als Argument im

⁹⁶ Ebenfalls als Vorbild für Caravaggios *Narziss* wird der Kupferstich eines *Narziss* des Tommaso Barlacchi (nachweisbar um 1540-50) angesehen. Doch ist dieser in der Grundstimmung noch weiter von Caravaggios *Narziss* entfernt. Vgl. Catherine Puglisi, *Caravaggio*. London 1998, S. 106, Abb. 52.

kunsttheoretischen Diskurs⁹⁸, niemals aber Narziss als Person hinterfragend. In der malerischen Umsetzung bedeutet dies, Narziss in der Tragik seiner Situation zu zeigen, aber auch, ihn nicht bloßzustellen oder der Lächerlichkeit anheim fallen zu lassen, so wie Daumier das später tun wird⁹⁹ oder wie wir das bereits in Anklängen in dem Bild von Johann Conrad Seekatz haben sehen können. Eine Wertung wird nicht gegeben. Das Ziel ist ein doppeltes: sowohl glaubwürdig die so gerühmte Schönheit des Narziss darzustellen, als auch – im Rückgriff auf die Antike und im Einklang mit der zeitgenössischen Kunsttheorie¹⁰⁰ – ideelle Schönheit zu vermitteln. Somit dient die dargestellte Schönheit dem ästhetischen Prinzip und will gar nicht in die Realität umgesetzt werden. Dementsprechend geht es bei dem Spiegelbild nicht um Identität, es wird also von den Künstlern gar nicht angestrebt zu zeigen, dass Narziss seinem eigenen Spiegelbild verfallen ist, sondern, falls dieses denn überhaupt zu sehen ist, wird es eher wie ein Attribut gezeigt, das die dargestellte Person erläutert. Oder aber, innerhalb des kunsttheoretischen Diskurses¹⁰¹, als Reflexion der Reflexion: So wie die Natur im Bild gespiegelt wird, spiegelt die Quelle die Schönheit des Narziss, und die gelungene Umsetzung kennzeichnet den guten Maler.

Für die malerische Umsetzung des Narziss-Mythos ist das Moment, in dem Narziss sein Spiegelbild im Wasser betrachtet, von den Malern am häufigsten gewählt worden. Doch ist die Art und Weise, in der dieses Sich-Spiegeln gezeigt wird, gänzlich anders, als es uns aus den so zahlreichen Darstellungen einer in ihr Spiegelbild versunkenen Frau geläufig ist¹⁰². Wir werden nicht zum Zeugen eines intimen Vorgangs und auch nicht aufgefordert, an Stelle des Spiegels dem prüfenden Blick der Frau die Frage nach ihrer Schönheit zu beantworten¹⁰³. Denn bei genauem Hinsehen werden gerade nicht der Austausch, die Kommunikation

⁹⁸ Vgl. Nordhoff, *Narziß*... Kap. IV *Die Kunsttheorie*. In diesem Kapitel geht es um das Betrachten von Bildern.

⁹⁹ Honoré Daumier (1808-1879), *Le beau Narcisse*. 1923, Lithographie in "Le Charivari" vom 11. September 1842. Diese Karikatur gehört zu der Serie *Histoire Ancienne* (1841-43), die Daumier dort veröffentlichte. Dabei ist anzumerken, dass gerade dieser Narziss sich wirklich über das Wasser beugt und tatsächlich sein Spiegelbild betrachtet!

¹⁰⁰ U.a. Leon Battista Alberti, *Della pittura*, 1436, dessen Forderungen jedoch erst hundert Jahre später voll in die Kunstkritik übernommen wurden. Vgl. Rensselaer W. Lee, *t pictura poesis: The humanistic theory of painting*. Art Bulletin 22 (1940), S. 197-269. Hier S. 201.

¹⁰¹ Vgl. auch Ausst.-Kat: *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*. Torino 1987, S. 115 f.

¹⁰² So Jacopo Robusti, gen. Tintoretto, *La Vanità*, Malibu (USA, Kalifornien), J. Paul Getty Museum.

zwischen Narziss und seinem Spiegelbild von den Künstlern zum Thema gemacht, und deshalb bedarf es auch nicht zwingend eines Spiegelbildes¹⁰⁴. Zweifellos ist dies eine Frage des *decorums*. Dieser Begriff entstammt ursprünglich der Aristotelischen Rhetorik und fordert die Einheitlichkeit des Stils, der gleichermaßen zur Gelegenheit als auch dem Publikum und dem Sprecher passen muß. Auf die bildende Kunst übertragen bedeutet dies die Angemessenheit des Ausdrucks: So müssen die Gesten zum Geschlecht passen, und um die Emotionen angemessen zu vermitteln, ist in erster Linie die Wahl der richtigen Gestik, nicht der Mimik entscheidend.

Sharon Fermor hat nachgewiesen, ausgehend von einer Bildbeschreibung von Tizians *Venus und Adonis*¹⁰⁵ des Lodovico Dolce, welche entscheidende Bedeutung die Begriffe *leggiadro* und *gagliardo* für die Kunstbetrachtung der Renaissance hatten. *Leggiadro* steht für wohlproportionierte weibliche Anmut, Weichheit und Sanftheit, während *gagliardo* für männliche Entschiedenheit und Kraft steht. Nicht nur der Verhaltens-, sondern auch der Bewegungskodex war für Männer und Frauen im 16. Jahrhundert in Italien genau festgelegt¹⁰⁶.

So sind Versunkenheit, Ruhe und Insichgekehrtsein für die dargestellten weiblichen Figuren angemessen, nicht jedoch für die männlichen. Diese Verhaltensregeln finden sich sehr deutlich in den Gestaltungsprinzipien des Tintoretto wieder, der als einziger zwei zusammengehörige Bilder zu dem Thema des Sich-Spiegelns geschaffen hat: Das heute dem Kunsthistorischen Museum in Wien gehörende Bild

¹⁰³ Vgl. Tizian Vecellio, *Toilette der Venus mit Cupido-Knäblein*, Washington, National Gallery of Art. Hartlaub weist auf den Wandel von Bellinis profanem *Mädchen bei der Toilette* zu der Erhebung dieser Darstellung durch die Toilette einer Göttin. Hartlaub, *Zauber...* S. 79.

¹⁰⁴ C. Nordhoff erwähnt auch den *Narziß* des Caravaggio-Nachfolgers Gerard van Kuyll (1604-1673), bei dem "Narziß die sich ihm entgegenstreckende Hand des Abbilds ergreifen und dieses daran aus dem Wasser ziehen [können]." Nordhoff zufolge geht es bei diesem Bild um die "geistige Aufwertung der Künstlerhand" – das Spiegelbild ist demnach, trotz seiner bestechenden Deutlichkeit, nicht für Narziss, sondern für die kunsttheoretische Darstellung von Bedeutung. In: *Narziß ...* S. 174 ff.

¹⁰⁵ *Venus und Adonis*, 1553, Öl auf Lwd., 186 x 207 cm, Madrid, Prado.

¹⁰⁶ Sharon Fermor, *Movement and gender in sixteenth-century Italian painting*, S. 129-145, in: Kathleen Adler and Marcia Pointon (Hrsg.) *The Body Imaged the Human Form and visual Culture since the Renaissance*. Cambridge 1993.

mit der Darstellung *Susanna und die beiden Alten* (1557) zeigt Susanna in der oben beschriebenen Weise in den Spiegel blickend, während der sich in der Galleria Colonna in Rom befindende *Narziss* (1557) mit weit ausholender Geste und mit dem linken Arm das Gleichgewicht haltend nach seinem – nicht sichtbaren – Spiegelbild greift. Dass die ausladenden Armbewegungen auch ohne ein Spiegelbild auskommen und Narziss trotzdem als eben dieser zu erkennen ist, beweisen ferner auch die Zeichnungen Nicolò dell' Abates in Darmstadt¹⁰⁷ und Francesco Salviatis in Oxford¹⁰⁸. Insbesondere auch das Annibale Carracci (1560-1609) zugeschriebene und nur aus dem Kunsthandel bekannte Bild mit *Narziss*¹⁰⁹ ist hier zugehörig, denn gerade Annibale galt seinen Zeitgenossen in seiner Figurenerfindung als absolut vorbildlich. In all diesen Beispielen sehen und verstehen wir zwar die Handlung, nämlich dass Narziss sich spiegelt, doch das Ausmaß der dabei aufkommenden Gefühle, wie Narziss in Liebe und voller Leidenschaft zu der Gestalt, die er in der Quelle erblickt, entbrennt und die in der Literatur sehr genau beschrieben werden, werden kaum über den Gesichtsausdruck, sondern hauptsächlich über die Intensität der dargestellten Bewegung vermittelt.

Nun hat aber Lodovico Dolce die Begriffe *leggiadro* und *gagliardo* nicht nur im Zusammenhang eines Bildganzen gebraucht, sondern er hat sie zudem beide auch auf den *Adonis* angewendet. Seiner Meinung nach ist Adonis ein 16–18 jähriger Junge, dessen Schönheit darin begründet liegt, dass er sowohl weibliche als auch männliche Züge, sowie weiche Gesichtszüge und einen anmutigen Körperbau (*leggiadro*) hat, jedoch männliche Entschlossenheit und entschiedene Bewegungen (*gagliardo*) zeigt.

Caravaggios Narziss bricht genau diese Regeln. Sein jugendlicher Narziss, dessen hellbraunes Haar ganz dem Schönheitsideal seiner Zeitgenossen entsprach, hat eine sehr kraftvolle Halspartie sowie durchaus stämmige, ja geradezu grobe Unterarme,

¹⁰⁷ Nicolò dell' Abate (1512-1571), *Il mito di Narciso*, schwarze Tinte, 192 x 280 mm, Darmstadt, Hess. Landesmuseum Inv.-Nr. AE 458. Abb. in: *Nicolò dell'Abate*. Ausst.-Kat. Bologna, Palazzo dell' Archiginnasio 1969.

¹⁰⁸ Francesco Salviati (1510-1563), *Narcissus*, Christ Church, Oxford. Byam Shaw Kat. Nr. 149 als *A Youth running away*. Doch im Vordergrund links ist eine Wasserfläche angedeutet.

¹⁰⁹ Früher Bologna, Kunsthändler Vittorio Datti.

die sich durchaus nicht mit der körperlichen Schönheit des *Adonis* messen können, also nicht wie gewünscht, *leggiadro* sind, obwohl sein Kopf und die Art, wie er diesen beugt, auch etwas sehr Junges, fast Kindliches an sich hat.

Doch dabei nimmt er eine durch und durch als weiblich definierte Pose ein, indem dieser Narziss in so tiefer Versunkenheit und völliger Bewegungslosigkeit, doch dabei voller Hingabe sein Spiegelbild betrachtet. Gleichzeitig wird dem Betrachter eine ähnlich voyeuristische Haltung eingeräumt wie bei Tizians *Venus* oder Tintoretts *Vanitas*, denn die Gefühle dieser sich spiegelnden Figuren werden gemalt – und damit bloßgestellt – und nicht durch Gesten ersetzt.



Die Francesco Salviati (1510-1563) zugeschriebene Kreidezeichnung *Narcissus und die Nymphen*¹¹⁰ läßt dank der ornamentalen Körperhaltung¹¹¹ jeglichen Realitätsbezug gar nicht erst aufkommen. Für unseren Zusammenhang geht es bei diesem völlig aus dem Rahmen fallenden Blatt, dessen Perforierung der

Umrißlinie auf Weiterverwendung der Figur schließen läßt, jedoch nicht nur um die manieristische Einlösung der *figura serpentinata* und die Staffelung der Figuren von Narziss und Echo (die auf ihn mit der Hand verweist) im Raum, sondern um die Bedeutung des Spiegelbildes für die Darstellung. Salviati zeigt nicht das gespiegelte Gesicht seines Narziss, sondern dessen Blick geht ins Leere. Dafür richtet sich die ganze Aufmerksamkeit auf den entblößten Körper. Die Nacktheit erklärt sich jedoch aus dem Studiencharakter der Zeichnung und nicht aus der Darstellung idealer Nacktheit oder der Absicht, dass Narziss so seinen Körper bewundern könnte. Narziss ist zur – nur sparsam angedeuteten – Quelle in einer Weise angeordnet, dass er tatsächlich bloß sein Gesicht und die linke Schulter betrachten kann. Bei dieser Darstellung sind Ruhe, Versunkenheit und Stille auch kein Thema, um das sich anbahnende tragische Geschehen malerisch zu unterstützen. Die exaltierte Pose des

¹¹⁰ F. Salviati, Handzeichnung, Schwarze Kreide, Quadratur in roter Kreide, 245 x 174 mm. Windsor Castle, Royal Library. Abb. in: A. E. Popham / J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries... at Windsor Castle*. London 1949, S. 327: "Incongruously enough the composition recalls that of [Vasaris] *Allegory of the Conception*. Venturi, IX6, Fig. 179..."

¹¹¹ Vgl. Nordhoff, *Narziß*... S. 200: Echo und Narziß bilden eine spiralig gewundene Figur, die an die Form einer züngelnden Flamme erinnert – ein im 16. Jahrhundert bekanntes Bewegungsmotiv.

Narziss, die räumliche Nähe von Echo und einer weiteren Nymphe vermitteln den Eindruck von Tempo und Bewegung und, damit verbunden, auch Unruhe. Dieser Narziss hat sich noch nicht aus Faszination an seinem Spiegelbild von der Welt abgewandt und ist sich auch seines Schicksals nicht bewußt¹¹². Die Tragweite der Situation lässt sich hier noch nicht einmal erahnen.



Zum Vergleich ein zweites Beispiel: die Federzeichnung *Narziss*¹¹³ des aus Rom stammenden Lodovico Cardi, gen. Le Cigoli (1559-1613). Auf diesem Blatt liegt Narziss in antikisierender Nacktheit am äußersten Rand einer spiegelglatten Quelle. Er stützt sich dabei mit dem ausgestreckten rechten Arm vom Boden ab, um sich genauer betrachten zu können. Die Linke hält er erhoben über das Wasser, wie um eine erste freundliche Kontaktaufnahme mit dem Spiegelbild zu evozieren.

Hier findet sich wiederum im Ansatz der geschlossene Kreis, der so auffällig für die Figurenerfindung des Caravaggio ist, doch ist die Beziehung zwischen Cigolis Narziss und seinem Spiegelbild viel lockerer. Sicher ist es aus perspektivischer Sicht vom Betrachter aus richtig, die Verbindung zwischen dem rechten Arm und dessen Spiegelung durch die Uferböschung zu unterbrechen, doch wird damit zugleich die klare Trennung von Figur und Spiegelbild betont. Und vor allem der wichtige Austausch über die Augen kann hier nicht stattfinden, da der gespiegelte Kopf fehlt. Statt durch Reflexion über das Gesehene verliebt sich dieser Narziss durch das Eingreifen Amors, der im Hintergrund links zu sehen ist und schon seinen Bogen spannt. Nach rechts hinten öffnet sich der angedeutete Wald und gibt den Blick auf eine weite Landschaft frei, vor der Echo, auf einem Felsen sitzend, das Geschehen beobachtet. Lodovico Cardi hat seinen Narziss ungewöhnlich nahe an den Betrachter herangerückt, so nahe, dass der Betrachter ihm näher ist als sein eigenes komplettes Spiegelbild, doch hat er ihn nicht in das Geschehen eingebunden.

¹¹² Vgl. zu dem Thema des bewußten und des unbewußten Narziß die Arbeit von C. Nordhoff, *Narziß...* Für die Antike: P. Zanker, *ISTE* ...

¹¹³ L. Cardi, *Narziss*, Feder, laviert, mit weiß gehöht, 286 x 397 mm. Paris, Louvre Inv. Nr. 905.

Auch wenn es zunächst nicht den Anschein hat, entspricht dies durchaus Lodovico Dolce's Verständnis von Naturnachahmung: "Ich behaupte daher in Kürze, dass Malerei nichts Anderes, als Nachahmung der Natur ist, und dass Jener, welcher sich ihr in seinen Werken am meisten nähert, auch der vorzüglichste Meister sei."¹¹⁴ Denn in Italien hatte sich zu diesem Zeitpunkt die Vorstellung von dem, was Naturnachahmung in den Bildenden Künsten überhaupt bedeutet, bereits gewandelt. Am Ende des Trecento und zu Beginn des Quattrocento besaß das Gebot der Naturnachahmung noch eine solche Wirkung, dass die Menschen äußerst realistisch und mit körperlichem Makel dargestellt werden konnten, wie das um 1480 entstandene Bildnis Domenico Ghirlandaios *Alter Mann mit seinem Enkel*, Paris, Louvre zeigt, während knapp fünfzig Jahre später Michelangelo das Äußere der Lorenzo und Giuliano Medici (entstanden 1524 bzw. 1526–1534, Florenz, San Lorenzo, Medici-Kapelle) gemäß ihres gesellschaftlichen Ansehens überhöhte, "da von jetzt bis in tausend Jahren niemand wissen würde, dass sie anders ausgesehen haben"¹¹⁵.

Entsprechend lässt sich diese Überhöhung auch bei Cardis Narziss finden: Der Körper strahlt lebendige Kraft und Schönheit aus, und Narziß schaut versunken ins Wasser, ohne übertriebene Gestik oder hohles Pathos, jedoch auch ohne allzu große Emotionen. Und dem Betrachter wird vermittelt, dass für das, was geschieht, ohnehin nicht Narziss, sondern Amor zuständig ist.

Da sich die Darstellungen des Narziss in dieser Zeit auf die Spiegelszene konzentrieren, wird auch der tote Narziss nicht mehr im Bild gezeigt. Dieses Thema wird erst durch Nicolas Poussin inhaltlich seine tiefere Bedeutung erhalten, da dieser mehrfach den toten Narziss dargestellt hat. So auch in dem um 1630 entstandenen Bild *Narziss und Echo* im Louvre, auf dem der Tod noch nichts verändert hat und der wie ein friedlicher Schlaf wirkt, wären da nicht, wie von Ovid

¹¹⁴ L. Dolce, *Dialogo della pittura...intitolato l'Aretino*. Venedig 1557, S. 152: "Dico adunque la pittura, brevemente parlando, non essere altro che imitazione della natura; e colui che più nelle sue opere le si avvicina, è più perfetto maestro." in: P. Barocchi (Hrsg.) *Trattati d'arte...*, I, Bari 1960, S. 141-206. Dt. Übersetzung: L. Dolce, *Aretino oder Dialog über Malerei*. Ins Dt. übers. von C. Cerri (*Quellenschr. f. Kunstgesch. u. Kunsttechnik d. Mittelalters u. d. Renaissance II*). Wien 1871, S. 20.

¹¹⁵ Niccolò Martelli (1498-1555), Brief an Rugasso, 1544, zit. bei Charles de Tolnay, *Werk und Weltbild des Michelangelo*. Zürich 1949 ital. u. dt., S. 97. In: Michael Jäger, *Die Theorie des Schönen in der Italienischen Renaissance*. Köln 1990. S. 242.

beschrieben, die Narzissen, die um sein Haupt wachsen. Trauer und Schmerz sind zurückgenommen und werden nur von der in Felsen verwandelten Echo und dem Fackel tragenden Amor geäußert.

Der Narziss des Caravaggio spiegelt sich nicht nur “anders”, als männlichen Figuren in der Zeit – und bis in die Moderne – zugestanden wurde; er äußert dabei auch noch direkt seine Empfindungen in einer für den Betrachter unmittelbar nachvollzieh- und erlebbaren Art und Weise¹¹⁶ und zeigt damit ein Verhalten, das aus der Sicht seiner Zeitgenossen einer Bloßstellung gleichkommen musste.

Dazu kommt, dass er in seiner äußeren Erscheinung weder antikisierend überhöht noch anders distanziert dargestellt wird. Wie bereits erwähnt, wird Narziss, den Quellen folgend, zumeist als Jäger im roten Gewand dargestellt. Nicht so Caravaggios Narziss, der sich in blaugrünen Beinkleidern, weißem Leinenhemd und Brokat- oder Damastwams¹¹⁷ in typischer, zeitgenössischer – aber durchaus aufwändiger – Kleidung zeigt. Und überhaupt, Longhi zufolge, könnte das Gemälde “unbesorgt *Knabe, sich in einem Tümpel betrachtend* genannt werden”, denn der “melancholische Vagabund [...] hat nichts weiter zu tun, als sich in dem trüben Wasser anzuschauen”¹¹⁸, und G. F. Hartlaub glaubt, dass ein Neapler Fischerjunge gemeint sein könnte¹¹⁹.

Das entrückte mythologische Geschehen ist in der Realität des Alltags angekommen, und das scheinen auch die – leicht abwertenden – Bemerkungen von Longhi und Hartlaub auszudrücken, doch ist es das wirklich?

Nun stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang von Text und Bild noch einmal anders. Wie bereits angedeutet, und wie von Louise Vinge herausgearbeitet, gibt es im 16. Jahrhundert eine Vielzahl unterschiedlicher Interpretationen der *Metamorphosen*. Sie wurden geradezu als Lehrbuch gesehen, das Geschichte,

¹¹⁶ Dagegen Rainald Raabe: “Dieses Bild ist ein Paradox, macht es doch dem Betrachter deutlich, daß er fehl am Platze ist.” In: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischen Werk*. Hildesheim 1996, S. 56.

¹¹⁷ Roberto Longhi, *Caravaggio*. Deutsche Ausgabe, übersetzt von B. D. Phillips, Dresden 1968, S. 32.

¹¹⁸ Longhi, *Caravaggio...* S. 32

¹¹⁹ Hartlaub, *Zauber...* S. 71.

Naturwissenschaft und Ethik verbindet¹²⁰. Hinzu kommen die Theorien der Neuplatoniker, die in den Mythen der Antike göttliche Weisheit und Wahrheiten sehen, derer der Mensch durch das Studium dieser Mythen teilhaftig werden kann. Der Mythos des Narziss wurde von Caravaggio jedoch auf eine ganz andere Ebene gehoben: der Mythenwelt entzogen durch die Konzentration auf Narziss und sein Spiegelbild, den einzelnen Moment einfrierend, so dass sich die Frage nach dem, was sich vorher ereignet hat, und dem, was sich danach ereignen wird, nicht stellt. Dieser Narziss repräsentiert weder die antike Vergangenheit noch die zeitgenössische Realität des Caravaggio.

In den Traktaten über Kunst und Literatur, die in dem Zeitraum von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts herausgebracht wurden, wird nahezu immer auf das enge Verhältnis zwischen Kunst und Literatur eingegangen. Die "Schwester-Künste" – als welche sie von Lomazzo bezeichnet werden, sind zwar bei einer Geburt entstanden, unterscheiden sich jedoch in Absicht und der Art des Ausdrucks. Zugleich sind sie fast identisch in der zugrunde liegenden Natur, ihrem Inhalt und Zweck. So schreibt Plutarch dem Simonides die folgende Äußerung zu: Malerei ist stille Dichtung, und Dichtung ist sprechende Malerei¹²¹. Auch die Feststellung des Horaz "simile ut pictura poesis" (ähnlich wie die Malerei ist die Dichtung), die man fast als humanistisches Glaubensbekenntnis für die Renaissance bezeichnen kann, erweist sich im Zusammenhang mit der Geschichte des Narziss als nicht zutreffend. Denn hier herrscht ja gerade, wie oben schon angedeutet, eine große Diskrepanz zwischen den Darstellungen in der Literatur und denen in der Malerei. Diese Differenzen lassen sich nicht durch die unterschiedlichen Medien als solche erklären, sondern allenfalls durch die verschiedenen Diskurse in ihrer Zeit und nicht zuletzt, wie zu zeigen versucht wurde, durch bestimmte Tabus, die die Möglichkeiten der malerischen Darstellung beschränken oder wenigstens verändern.

Der Narziss des Caravaggio

¹²⁰ Vgl. Vinge, *Narcissus...* S. 130, nach Zitat Sabinus.

¹²¹ Vgl. Rensselaer W. Lee, *t pictura poesis: The humanistic theory of painting*, Art Bulletin 22 (1940), S. 197-269. Hier S. 197.

Louise Vinge sieht bereits bei dem Holzschnitt mit Narziss, der den *Trasformationi* des Lodovico Dolce in der Venezianer Ausgabe von 1555 beigegeben ist, die kreisförmige Anlage von Sich Spiegelndem und Gespiegeltem¹²², die bei Caravaggio so wesentlich, auf diesem Holzschnitt aber nur vage zu erkennen ist. Auch die Hände könnten sich bei dieser Bildanlage gar nicht berühren. Es stellt sich jedoch die Frage, ob die kreisförmige Anlage nicht vom heutigen Betrachter im Nachhinein wahrgenommen wird, weil sie ihm von Caravaggios Bild her vertraut ist. Demgegenüber bildet Caravaggios Narziss in der Tat und, wie auch schon häufiger in der Literatur bemerkt, eine kreisförmige, geschlossene Einheit mit seinem Spiegelbild. Auf der linken Bildhälfte berühren die Hände von Narziss und seinem gespiegelten Gegenüber einander fast, und auf der rechten verschmelzen sie geradezu miteinander. Ob die Ursache dafür aber auch im schlechten Erhaltungszustand oder dem noch von Caravaggio um zwei Zentimeter abgesenkten Wasserspiegel zu suchen ist, ist nicht ganz klar.

Bei Ovid wird die Situation in den Versen 424-428 folgendermaßen geschildert:

“Und er bewundert alles, worum er selbst zu bewundern.
Arglos begehrt er sich selbst, erregt und findet Gefallen,
wird verlangend verlangt, entbrennt zugleich und entzündet.
Küsse gab er, wie oft! vergebens der trügenden Quelle,
tauchte die Arme, wie oft! den erschauten Hals zu umschlingen...”¹²³

Für die Zeitgenossen Caravaggios muss die enge Verbindung zwischen den zwei “Männern”, dem realen und dem gespiegelten, hingegen durchaus eine Provokation gewesen sein. Die *letterati* beriefen sich zwar auf die antiken Denker und dabei insbesondere auf Platon und Aristoteles, doch teilten sie nicht die antike Begeisterung für die homoerotische Liebe. Es geht bei diesem Bild jedoch gar nicht um offensichtliche Sexualität oder die fast dreiste Körperlichkeit des Bildes *Amor als Sieger* (Berlin)¹²⁴, sondern um den sanften, suchenden, fast femininen Kontakt zwischen Bild und Spiegelbild. Der zärtliche Versuch, das Spiegelbild zu berühren,

¹²² Vinge, *Reflections...* S. 44.

¹²³ Ovid, Met. III, (Hrsg.) Erich Rösch, ¹²München / Zürich 1990.

¹²⁴ Vgl. zu dieser Thematik den Roman *Das geheime Fieber* von Christoph Geiser. Frankfurt / M. 1990.

wird nicht dargestellt. Die Einheit von Narziss und seinem Spiegelbild wird bewusst unterbrochen, obwohl sie von Ovid direkt beschrieben wird: “streck ich die Arme nach dir, so streckst du entgegen die deinen” (V 458).

Auf der anderen Seite wird immer wieder auf das auffällige nackte Knie hingewiesen, das sich, auch weil es unter dem stärksten Lichteinfall steht, geradezu in den Mittelpunkt drängt¹²⁵. Auch sein phallischer Charakter ist schon mehrfach betont worden und bedarf deshalb hier nur mehr einer Erwähnung. Gleichzeitig wirkt dieses Knie wie abgetrennt; überhaupt ist die Körperlichkeit im Grunde auf den Kopf, die Schultern, die Arme und die Hände beschränkt, der Rest verschwindet im Dunkeln oder erscheint völlig anorganisch.

Ganz anders erscheint allerdings das Spiegelbild. Ute Diehl weist zu Recht darauf hin, dass bei einem echten Spiegelbild der Betrachter die Kehle des Narziss sehen können müsste, es sich also gar nicht um ein Spiegelbild, sondern um die Drehung der Darstellung um 180 Grad handelt¹²⁶. Dieses Spiel, das sich ja am Schreibtisch leicht durchführen lässt, zeigt aber noch anderes, Entscheidendes: Wenn natürlich auch viel dunkler, so wirkt der Spiegel-Narziss dennoch ungleich organischer. Das Knie ist in der Länge zurückgenommen, seine natürliche Anbindung an den Körper, dessen bloße Partien gleichmäßig beleuchtet sind, scheint möglich. Der Ärmelstoff schlägt gänzlich andere Falten. Und vor allem: Das Gesicht des “Spiegelbildes” trägt durchaus andere Gesichtszüge¹²⁷ als der ins Wasser schauende Narziss. Da nach Michael Jäger¹²⁸ Schönheit hauptsächlich durch den Kopf und insbesondere die Augen dargestellt wird, sind diese Unterschiede ganz besonders interessant. Auch Giorgio Vasari äußerte sich an anderer Stelle sehr deutlich über die Bedeutung, die ein gut gemalter Kopf für die Gesamtwirkung eines Bildes hat. In der Vita des Domenico Beccafumi schreibt er: “Die Art, wie man Köpfe macht, bedeutet wirklich in diesen unseren Künsten sehr viel; und die Fähigkeit, sie mit schönem

¹²⁵ Interessanterweise wird auf den Gemälden mit Narziss häufiger ein Knie auffällig ins Bild gerückt, so auch bei dem *Narzissus*, Öl auf Lwd., 157 x 125 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, der dem Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) zugeschrieben wird.

¹²⁶ Vgl. Ute Diehl, *Das Trugbild des Narziß*. FAZ vom 20.1.1996, Nummer 17.

Ausdruck und anmutig zu bilden, hat viele Meister vor dem Tadel bewahrt, den sie für den Rest ihres Werkes erhalten hätten”¹²⁹.

Schöner Ausdruck und Anmut drücken sich durch Ebenmaß und harmonische Ausstrahlung aus, und das sind ganz sicher nicht die Attribute, die diesem Narziss zugeordnet werden können. Interessanterweise spricht Roberto Longhi, wie bereits erwähnt, 1968 auch nicht mehr von der Darstellung eines Narziss, sondern nur noch von einem Knaben, der sich in einem Tümpel betrachtet.

Auch wenn wir den “schmerzhaften Gesichtsausdruck des Spiegelgesichts”¹³⁰ nicht ganz nachvollziehen können, so fehlt ihm doch der jugendliche Liebreiz des ins Wasser schauenden Narziss. Das Gesicht wirkt durchaus älter, anders. Es scheint, als handele es sich um zwei verschiedene Wesen, die uns – aus heutiger Sicht – an Dr. Jeckyll und Mr. Hyde denken lassen.

Dieses Bild ist sicherlich während seiner Entstehung beim Malen gedreht worden und wurde somit im wahrsten Sinne eine Zusammenfügung von zwei Bildern: nicht Bild und Spiegelbild, sondern vielmehr Bild und Gegenbild! Gerade darin liegt all das, was Caravaggios Bild so modern macht: Durch die extrem gebeugte Körperhaltung verdichtet sich noch die Intensität, mit der dieser Narziss sein Spiegelbild – oder in der Terminologie von C. G. Jung, seinen Schatten erforscht. Der niedergeschlagene, suchende Blick und der geöffnete Mund sprechen nicht nur für die tiefe Versunkenheit, in der er sich befindet, sondern auch für die ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Erblickten. Eine solche Konzentration auf das eigene Ich als einem Gegenüber, das zugleich als solches gar nicht erkannt wird, losgelöst von Zeit und Raum und ohne “entschuldigendes” mythologisches Beiwerk, konnte erst im 20. Jahrhundert und nach den Entdeckungen Freuds auf allgemeines Interesse stoßen.

Ein letzter Punkt: Mit dem Betrachter wird ein doppeltes Spiel getrieben, denn einerseits wird er in das Bild eingebunden, indem er nicht nur in das gleiche Wasser

¹²⁹ Vasari, *Le Vite...*, IV, dt. Übers. 1910, S. 130.

¹³⁰ Françoise Bardon: “visage reflété est douloureux” in: *Caravage ou l'expérience de la métaphore*. Paris 1978, S. 94.

zu blicken vermag, in das auch Narziss hineinschaut, sondern sein Blick von oben herab unmittelbar auf dessen Spiegelbild fällt – also nach den Gesetzen der Optik nächste Nähe suggeriert – und er ihn andererseits nirgendwo “erreichen” kann, weder im Wasser, wo es ja nur das Spiegelbild des Narziss gibt, noch außerhalb, da der Raum zur Gänze von Narziss besetzt wird und es keinen Blick und keine Geste gibt, die aus dem Bild hinausführen.

Obwohl dieser *Narziss* so wenig Bildraum um sich hat und hierdurch die bedrängende Intensität des Bildes nur gesteigert wird, gibt es keine Gelegenheit für den Betrachter, das Bild zu durchlaufen: Von links nach rechts, von vorne nach hinten mit den Augen das Bild abzufahren und Teile zu entdecken, um sie dann zu einem Ganzen zusammensetzen, statt dessen wandert der Blick im Kreis, vertikal, wie der Blick eines Menschen, der sich selbst im Spiegel studiert oder aber nach den Kenntnissen der modernen Psychologie ganz in seiner eigenen Welt gefangen ist; so wandert der Blick eines Menschen, der unfähig ist, einen anderen Menschen und dessen Ansichten neben den eigenen gelten zu lassen.

Der schlechte Erhaltungszustand und Ähnlichkeiten in der Figurenbildung wurden als Gründe derjenigen aufgeführt, die dieses Werk lieber seinem Freund und Nachfolger Orazio Gentileschi (1563 – nach 1640)¹³¹ zuschreiben wollten. Inzwischen ist das Bild jedoch restauriert¹³², und der *Narziss* hat auch wieder seinen rechten Daumen, der wohl bei einer früheren Nachspannung des Keilrahmens über diesen herübergezogen worden war und durch den Rahmen verdeckt wurde. Doch Mina Gregori, die in ihrem umfassenden Katalog bei vielen anderen Bildern des Caravaggio alle Zweifel an der Echtheit ausgeräumt hat, bleibt auch nach den jüngsten technologischen Befunden, die vor einigen Jahren auf einem Symposium in Rom vorgestellt wurden¹³³ und die ganz für eine Autorenschaft des Caravaggio sprechen, dabei, dass es sich bei dem *Narziss* um ein Werk des Spadarino handelt – und mochte sich den restaurierten Narziss (der im Originalzustand an den

¹³¹ R. Ward Bissell, *Orazio Gentileschi... S. 206.*

¹³² Vgl. Rosella Vodret, “Caravaggio. Nuove riflessioni”, 1989, S. 222-226, und “Caravaggio: La vita e le opere”, 1996, S. 167-183.

¹³³ Diehl, *Das Trugbild... Im Bericht über ein Symposium zum Thema “Caravaggio: Leben und Werk anhand der Dokumente”*, das den Autoren Flüchtigkeitsfehler bei der Auswertung der etwa 700 Dokumente nachweist.

Längsseiten jeweils 2 cm breiter war und nun auch wieder über die ganze linke Hand verfügt) nicht einmal anschauen¹³⁴.

Abgesehen von den technologischen Befunden fällt es schwer, ein Bild von so außergewöhnlicher Konzeption und Ausdrucksstärke einem anderen als Caravaggio zuzuschreiben, denn auch ein Vergleich der Figurenbildung ist indes nicht schlüssig, da Orazio Gentileschi vielleicht so beeindruckt von der Intensität dieses Narziss war, dass er ihn deshalb in seinem Gemälde *David und Goliath*¹³⁵ wiederholt hat. Die Einzige, die wiederum einen ebenso scharfen Blick mit tiefem psychologischen Gespür zu verbinden wusste, war seine Tochter Artemisia, wie z.B. ihre Darstellungen von *Susanna und die beiden Alten* belegen. Sie kommt jedoch schon aus zeitlichen Gründen nicht als Malerin in Betracht – ob sie überhaupt Interesse an diesem Thema gehabt hätte, bleibt ohnehin pure Spekulation.

Bei diesem *Narziss* handelt es sich offensichtlich um ein Gemälde, das die heutigen Betrachter emotionalisiert und polarisiert – denn wie sonst ließen sich die zum Teil sehr heftig geführten Debatten darum erklären?

In der langen Reihe der Narziss-Darstellungen nimmt dieses Bild zweifellos eine Sonderstellung ein: Die Behandlung des Themas und die Art der Figurenfindung weisen weit über ihre Zeit hinaus und sind aus heutiger Sicht geradezu als Inkunabel des Narziss schlechthin zu verstehen, wie in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein wird.

So nimmt es nicht Wunder, dass bei diesem *Narziss* – je nach Zeitströmung – die unterschiedlichsten Deutungsversuche unternommen wurden: Louise Vinge verweist auf die Literatur des 17. Jahrhunderts, insbesondere Marino, der Narziss nicht als jemanden auf der Suche nach sich selbst sieht, sondern als jemanden, der von einem Bild verführt wird. Drei Jahre später sieht Roger Hinks die eingeschränkte Wahrnehmung der Eigenliebe verdeutlicht. Kurt Bauch hingegen reiht (1956) diese Darstellung in eine – imaginäre – Folge von Fünf-Sinne-Darstellungen ein, wobei dieser Narziss natürlich für das Sehen steht.

¹³⁴ Vgl. Diehl, *Das Trugbild...* s.o.

¹³⁵ *David und Goliath*, Madrid, Museo del Prado. Nach Bissel, *Orazio... sind der Narziss und David und Goliath* auf Grund der Größe, Komposition und Farbe unzweifelhaft einem Maler zuzuordnen. In: R. Ward Bissel, *Orazio...* Nr. X-18, Abb. 149.

Neuplatonische Texte über das Verhältnis von Mensch und Natur (Pimander – Corpus Hermeticum) werden 1974 von Maurizio Marini in die Diskussion eingebracht und gute zehn Jahre später von Mina Gregori (1985) wieder aufgegriffen. Dagegen denkt sie, beim *Narziss* wie beim *Bacchino Malato*¹³⁶, an ein Selbstbildnis, das, wie so häufig, “die Projektion des Malers und seiner eigenen Probleme in sein Werk darstellt”.

Alles in allem also eine enorme Interpretationsvielfalt für ein kleines Bild, das einen sein Spiegelbild betrachtenden jungen Mann zeigt.

II

Nun gibt es aber noch einige wenige Darstellungen des Narziss, die nicht in das bisher angedeutete Schema passen, das in dem Gemälde des Caravaggio kulminiert, und die dennoch entscheidende Gemeinsamkeiten mit Caravaggios Darstellung aufweisen. Auf diese Gemälde, die ebenso als Solitäre aus den Darstellungen in ihrer Zeit herausragen, soll im Folgenden genauer eingegangen werden. Dabei bleibt zu beachten, dass die Bilder in einem zeitlichen Rahmen von fast einhundertvierzig Jahren um Caravaggios Narziss herum entstanden sind.

Allen voran steht hier der Narziss, der dem Leonardo-Schüler Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516) zugeschrieben wird und der sich heute in den Uffizien in Florenz befindet. Boltraffio entstammte höchstwahrscheinlich einem Mailänder

¹³⁶ Das Gemälde *Bacchino Malato*, 66 x 52 cm, Rom, Galleria Borghese wird allgemein als ein Selbstbildnis des Caravaggio anerkannt, das wohl in der allerersten Zeit in Rom, als es ihm nicht nur gesundheitlich schlecht ging, entstanden ist. Vgl. auch: Mina Gregori, *Caravaggio Today*.

Adelsgeschlecht und wurde aus Leidenschaft Maler. Er gilt als der begabteste Schüler Leonardos, dessen beste Werke oftmals ganz im Stil des Meisters gehalten sind. Zu dem wenigen, das man über den Maler weiß, gehört auch die Tatsache, dass seine Freunde ihm nach seinem Tod eine Grabplatte stifteten. Darauf wird berichtet, dass sich Boltraffio "zwar in früher Jugend der Malerei zugewendet habe, dieselbe indessen im späteren Leben nicht als einzigen Beruf sondern ‚studia inter seria‘, neben einer anderen vielleicht amtlichen Tätigkeit [...] ausgeübt habe"¹³⁷. Besondere Bewunderung riefen seine Porträts¹³⁸ bei den Zeitgenossen hervor, die von sehr viel Zartgefühl und Anteilnahme sprechen.

Zwei fast gleiche Gemälde



Bei dem von ihm gemalten *Narciso al fonte*¹³⁹ handelt es sich um ein ausgesprochen kleines Gemälde, und dieses scheint auf den ersten Blick eine idealisierte Porträt-Darstellung eines recht jungen Mannes zu sein. Gleichzeitig fällt jedoch das dafür außergewöhnliche Format auf, in dem die Gestalt vom Maler ins Bild gerückt wird: Ein Querformat, das der Dargestellte in der Höhe fast ganz ausfüllt und das an den beiden Seiten links und rechts von ihm den Blick des Betrachters auf einen breiten Streifen ganz im leonardesken Stil gehaltener Landschaft lenkt. Der Aufbau dieses Gemäldes, der hinter der Hauptfigur einen breiten, fast schwarzen Felsbrocken zeigt, sowie die hohe Felsformation rechts im Bild erinnern an die Felsenlandschaft im Hintergrund der um 1483 entstandenen Pariser *Felsgrottenmadonna*¹⁴⁰ seines Lehrers Leonardo.

¹³⁷ Vgl. Thieme/Becker Bd.4, Leipzig 1910, S. 256.

¹³⁸ So z.B. das *Bildnis eines Knaben*, Öl auf Holz, 45 x 33 cm, Washington, National Gallery of Art.

¹³⁹ Eitempera auf Holz, 19 x 31 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi Inv.-Nr. 1897:8539 (Laut M. T. Fiorio Öl auf Lwd.). Das Gemälde wurde 1882 von Bode zunächst dem jungen Leonardo, drei Jahre später von Frizzoni dann dem Boltraffio zugeschrieben und 1920 von Suida dem Pseudo Boltraffio. Auch heute noch bleibt umstritten, ob es vielleicht ein Werk der Boltraffio-Werkstatt oder des Pseudo Boltraffio (Gregori 1994) ist. Das Gemälde fristete lange Jahre im Depot. Der ausführliche Zuschreibungsbericht findet sich bei: Maria Teresa Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio. un pittore milanese nel lume di Leonardo*. Milano / Roma 2000, S. 164. Fiori führt das Bild als Nr. C 2 unter *ungesicherte Zuschreibung* auf.

¹⁴⁰ Öl auf Lwd., 199 x 122 cm, Paris, Musée National du Louvre.

Von Narziss sehen wir nur den mit einer Ranke umkränzten Kopf, der im scharfen Profil gehalten ist, die lockigen hellen Haare, die ihm weich auf die Schultern fallen, sowie das kostbar gewirkte Wams und den hellen, seine Schultern umspielenden Mantel. Nichts an dieser Kleidung deutet darauf hin, dass der junge Mann sich auf der Jagd befindet.

Narziss hält den gesenkten Kopf leicht schräg und schaut nach unten, doch was er dort erblickt, bleibt uns verborgen. Wir gehen davon aus, dass er sein Spiegelbild im Brunnenbecken betrachtet, jedoch ist von diesem nicht einmal der Rand angedeutet. Sein Blick ist ruhig und konzentriert. Überhaupt ist der ganze Gesichtsausdruck ernst und nachdenklich und wirkt sehr distanziert. Keine Spur von Freude oder Glück über das Gesehene, eitler Bewunderung für sein Spiegelbild oder gar Selbstverliebtheit sind in diesem Gesicht zu finden. Merkwürdig muten die herabgezogenen Mundwinkel an. Die Landschaft im Hintergrund ist zweigeteilt: Auf der linken Seite wandert der Blick über eine weite fruchtbare Ebene, die sich schließlich in den blauen Bergen am Horizont verliert. Viel Raum nimmt dabei ein langgezogenes Gewässer ein, an dessen Ufer ein großes Ruderboot angelegt hat. Auf der rechten Seite hingegen wird der Blick in die Tiefe durch den hohen dunklen Felsen versperrt. Verstärkt wird der düstere Eindruck noch durch einen großen Baum, dessen kahle Äste die Felsen optisch verklammern. Es sieht so aus, als repräsentiere die linke Seite das Lebendige, das aktive Leben, für das auch das Boot steht, und die rechte Seite das Passive, das Vergehende, den nahenden Tod. Oder aber, nach heutigem Verständnis und aus der Kenntnis der modernen Psychologie heraus, erscheint die rechte Landschaft als der Schatten¹⁴¹, also als der unbewußte Gegenpol der eigenen Persönlichkeit bzw. derjenigen des Narziss.

Während bei Caravaggio diese beiden Anteile, der gelebte Teil des Ichs und sein Schattenanteil, in der engen Zusammenführung von Figur und "dunklem" Spiegelbild gezeigt werden, so lassen sie sich in diesem fast hundert Jahre früher entstandenen, kleinen Gemälde auf die Landschaft beziehen, die nicht realistisch wiedergegeben, sondern eine konstruierte Ideal-Landschaft ist.

¹⁴¹ So in der tiefenpsychologischen Theorie des C.G. Jung, der vom Schatten als einer Zusammenfassung der dem bewußten Erleben verborgenen, verdrängten Seiten der eigenen Person spricht.

Dieser Narziss ist ohne jeglichen Abstand so nahe an den Bildrand – und damit an den Betrachter – herangerückt und diesem zudem mittig gegenüber gestellt, dass eigentlich auch gar kein Platz für das – imaginäre – Brunnenbecken bliebe. Dadurch, wie auch durch die Kleidung, wird zunächst der Eindruck vermittelt, dass es sich hier um ein idealisiertes Bildnis handelt, zumal man damals begann, der Gattung des Porträts besonderes Interesse entgegenzubringen. Doch dem stehen der Kranz, den er auf seinem Haupte trägt, sowie seine Körperhaltung und nicht zuletzt die ihn umgebende, Leben und Tod umfassende Landschaft entgegen, durch die dieser Narziss als eine dem Alltag enthobene, mythologische Gestalt dargestellt ist, und die ist für ihr Handeln nicht verantwortlich: Die Götter entscheiden über das Schicksal der Menschen. Da also nicht ein real existierender Zeitgenosse gemeint ist, gelten für diesen auch nicht die gleichen Gesetze und Regeln in der Darstellung wie für jene. Trotzdem bleiben der Kranz in seinem Haar und die leicht verrutschte, kostbare Kleidung – denn um ein rein malerisches Problem scheint es sich dabei nicht zu handeln – ungewöhnlich.

Ist überhaupt ein Narziss dargestellt? Auch wenn Narziss hier nicht als Jäger gezeigt und auch die Quelle nicht einmal angedeutet wird, so lässt doch die Haltung und die Versunkenheit der Figur wenig andere Interpretationsmöglichkeiten zu: Am ehesten entspräche die Körperhaltung noch einem christlichen Andachtsbild, doch stünde dieser Interpretation der antikisierende Lorbeerkranz im Weg.



Die Londoner National Gallery ist Besitzerin einer interessanten Kopie oder einer zweiten Version dieses Gemäldes¹⁴², die lange Zeit ebenfalls als ein eigenhändiges Werk¹⁴³ des Boltraffio angesehen wurde

¹⁴² Pseudo-Boltraffio, *Narcissus*, Öl auf Holz, 23,2 x 26,4 cm, Inv.-Nr. 2673, Salting Bequest, 1910. Heute jedoch wird das Gemälde von der Londoner National-Gallery nur noch allgemein einem "follower of Leonardo" zugeschrieben und seine Entstehungszeit auf 1490–1499 eingegrenzt. Der ausführliche Zuschreibungsbericht findet sich bei: M. T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio. un pittore milanese nel lume di Leonardo*. Milano / Roma 2000, S. 166. Fiorio hält an einer ungesicherten Zuschreibung an Boltraffio fest (C 4).

¹⁴³ Bereits im Thieme-Becker wird berichtet, dass Boltraffio diesen jungen Mann drei Mal als Modell benutzt hat. Das dritte Mal taucht sein Gesicht als heiliger Sebastian auf. Dieses Gemälde befand sich zuletzt in der Sammlung Frizzoni, Bergamo. Vgl. M. T. Fiorio, Abb. E 3.

und heute jedoch einem engen Nachfolger zugeschrieben wird. Obwohl im Format nur wenige Zentimeter verändert, ergibt sich ein ganz anderer Gesamteindruck. Die Landschaft auf der linken Bildhälfte ist derjenigen auf dem Florentiner Gemälde sehr ähnlich, obgleich sie nicht so reich mit Details ausgestattet ist, doch auf der rechten Seite fehlt sie ganz, und so befindet sich dieser Narziss vor einer geschlossenen und dunklen Felswand. Dagegen wirken hier die hellen Locken und die weichen Gesichtszüge leonardesker. Nun besteht kein Zweifel, dass es sich um die Darstellung eines Narziss handelt, denn das Brunnenbecken mit seiner glatten, schimmernden Wasseroberfläche ist im Vordergrund deutlich zu erkennen, während jedoch die Position dieses Beckens, das mit einem steinernen Rand eingefasst ist, nicht ganz klar wird. Da dieser Rand sich auf Achselhöhe des Narziss befindet, muss das Brunnenbecken sehr hoch gelegen sein, doch es wachsen Blumen¹⁴⁴ an ihm entlang, die sich im Wasser spiegeln.

Der für unseren Zusammenhang wichtigste Unterschied liegt im Gesichtsausdruck: Hier erscheint Narziss erfreut über das, was er sieht, denn er blickt nunmehr mit dem Anflug eines Lächelns ins Wasser. Doch woran er Gefallen findet, bleibt auch auf diesem Bild dem Betrachter verborgen, der nur die Spiegelungen von Pflanze und Gewand auf der Wasseroberfläche zu erkennen vermag. Allein schon das Lächeln, das wir hier sehen, verweist auf einen anderen inhaltlichen Zusammenhang, denn es erscheint wenig plausibel, dass hier ein Nachahmer korrigierend eingegriffen hat. Aus diesem Grunde liegt die Frage nahe, ob, wie wir sehen werden, nicht ein ganz anderer innerer Bezug zwischen den beiden Bildern besteht.

Es lohnt sich, einen Blick auf die gesellschaftliche Situation der Zeit zu werfen, die von der bürgerlichen Gesellschaft stark unterschieden ist. Das maßgebliche Zentrum der damals geltenden, so genannten "höfischen Gesellschaft" lag in Frankreich, denn von Paris aus breiteten sich die "gleichen Umgangsformen, die gleichen Manieren, der gleiche Geschmack und die gleiche Sprache für kürzere oder längere

¹⁴⁴ Auf früheren Aufnahmen sind weitere Pflanzen zu sehen, die offenbar einer Reinigung zum Opfer fielen.

Zeit über alle anderen Höfe Europas hin aus”¹⁴⁵. Aber auch politisch versuchte Frankreich zu dieser Zeit in Italien Fuß zu fassen, was ihm unter Ludwig XII. (1498-1515) ansatzweise in Mailand gelingt, während Franz I. (1515-1547) nach seinem Sieg über die Schweizer bei Marignano tatsächlich die Stadt vorerst in seinen Besitz bringt.

Der ‚Roman de la Rose‘

Wenn es für den Florentiner Narziss des Boltraffio ein Vorbild gibt, so scheint es am ehesten in der französischen Buchmalerei zu liegen, die auf Grund der engen Verbindungen zwischen den italienischen und den französischen Fürstenhöfen, deren Höhepunkt allerdings erst in die Zeit der Hochrenaissance fällt, sicherlich auch in Mailand bekannt war. Der Maler Boltraffio – über dessen Biografie ja nur wenig bekannt ist – entstammte wohl einer begüterten Adelsfamilie, wenn er, wie erwähnt, die Malerei nicht zum Zwecke des Broterwerbs erlernt hatte, und so besaß er vielleicht Einsicht in illuminierte Handschriften des französischen *Roman de la Rose*, dem großen Werk des ausgehenden Mittelalters, von dem vom 13. bis 16. Jahrhundert an die dreihundert Handschriften überliefert sind¹⁴⁶. Nach der ersten Drucklegung 1480 in Lyon erschienen allein bis zum Jahre 1538 achtunddreißig verschiedene Editionen und Nachdrucke¹⁴⁷.

Dieses überaus umfangreiche Werk, das zudem als Kompendium des gesamten Wissens der damaligen Zeit angesehen werden kann, besteht aus zwei völlig unterschiedlichen Teilen. Begonnen wurde der Roman um 1230 von Guillaume de

¹⁴⁵ Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 2, Bern ²1969, S. 4.

¹⁴⁶ Guillaume de Lorris und Jean de Meun(g), *Der Rosenroman*, Hrsg. Karl August Ott, München 1976.

¹⁴⁷ *Rosenroman...* Einleitung. Diese Handschriften sind größtenteils reich illuminiert. Häufig wird Narziss zweimal dargestellt, einmal auf der Schauseite (vgl. A. Kuhn, s.u.), dem besonders kostbar ausgestatteten Blatt, auf dem der träumende Erzähler im Bett liegend und über ihm – zum Teil unverbunden – der Hortus Delicarum zu sehen ist, an dessen Tor l’Amant von Oyseuse empfangen wird. Der Garten zeigt dann nicht nur die vielfältigen und reiche Frucht tragenden Bäume, sondern oft auch die Karole tanzende Gesellschaft. Unübersehbar, entweder in der Mitte oder vorne am Bildrand wird Narziss gezeigt, wie er sich über den Brunnen beugt.

Lorris. Von ihm stammen die ersten 4270 Verse¹⁴⁸, in denen ganz im Stil der Zeit ein durchwegs positiver Blick auf die Liebe geworfen wird. Das aus unbekanntem Gründen liegengebliebene Fragment wird wohl gut vierzig Jahre später von dem Pariser Gelehrten Jean de Meun(g) fortgesetzt, wobei aber die Grundstimmung des Romans sich verändert und eine gewisse Frauenfeindlichkeit zu Tage tritt. Diese zeigt sich u.a. in der Uminterpretation einiger schon von Guillaume de Lorris behandelte Themen, wie u.a. auch in der Erzählung vom Narziss.

Der *Rosenroman* handelt von dem zwanzigjährigen Dichter, der sich im Traum in den Mai versetzt sieht. Er wandert in den Liebesgarten und findet sich dort plötzlich an der Quelle des Narziss wieder. Während er noch über das Schicksal, das Narziss widerfahren ist, nachdenkt, erblickt er in der Quelle das Bild der Rose. Daraufhin schießt der Liebesgott sechs Pfeile auf ihn ab. Im weiteren Verlauf des Romans muß der Liebende etliche Abenteuer und Kämpfe bestehen, u.a. gegen Jalousie, Honte und Peur, die Personifikationen von Eifersucht, Schande und Furcht, bevor er die geliebte Rose pflücken darf und aus seinem Traum erwacht.

Im *Rosenroman* wird die Geschichte des Narziss anders erzählt als bei Ovid. Dreh- und Angelpunkt ist hier nicht die Figur des Narziss, sondern die Quelle, die sich an einem schattigen Platz unter einer großen Pinie, dem größten und schönsten Baum im ganzen Garten, befindet und an der sich Amor an Narziss rächt:

“Narziß war ein Jüngling,
den AMOR in seinen Netzen hielt.
Und so sehr verstand AMOR ihn zu quälen,
so sehr ließ er ihn weinen und klagen,
daß er darob seinen Geist aufgeben mußte...”

(Verse 1438 – 1443)

Es folgt die Erzählung der Echo – Episode, die mit der Bitte der sterbenden Echo an Gott endet:

¹⁴⁸ Vgl. Alfred Kuhn, *Die Illustration des Rosenromans*. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXXI (1913), S. 1-66.

“... der hartherzige Narziß,
den sie so unwillig zu lieben gefunden hatte,
möge seinerseits eines Tages gequält
und von einer solchen Liebe entflammt werden,
von der er keine Freude zu erwarten hätte...”

(Verse 1459 – 1463)

Darauf heißt es wenig später:

“Diese Bitte war vernünftig,
und deshalb ließ Gott sie wirksam sein...”

(Verse 1467 – 1468)

Und so geschieht es. Als Narziss sich eines Tages, wie bei Ovid, erhitzt von der Jagd über die Quelle beugt, um aus ihr zu trinken,

“da sah er in dem klaren und reinen Wasser
sein Gesicht, seine Nase und seinen Mund;
plötzlich war er sehr erstaunt,
denn sein Spiegelbild täuschte ihn so sehr,
daß er glaubte, die Gestalt
eines überaus schönen Knaben zu sehen.
Da wußte AMOR sich wohl zu rächen
für den großen Stolz und den Widerstand,
den Narziß ihm entgegengesetzt hatte.
Da wurde ihm richtig heimgezahlt,
denn er blickte so lange in die Quelle,
daß er sich in sein eigenes Spiegelbild verliebte
und schließlich daran starb...”¹⁴⁹

(Verse 1483 – 1495)

¹⁴⁹ Verse 1492-1495; die komplette Episode, wie sie von Guillaume de Lorris im ersten Teil erzählt wird, umfasst die Verse 1439-1503.

Interessanterweise werden im Text die heterogene Liebe und die Knabenliebe gleichgestellt, obwohl dies nicht den gesellschaftlichen Vorstellungen der Zeit entsprach. Dazu wird das gerade in der modernen Kunst so wichtige und vielfach diskutierte Thema der Identität (“Ich ist ein Anderer”¹⁵⁰) hier bereits angerissen, wenn auch nicht als ein dem Menschen innewohnendes Problem, sondern als ein von außen (durch den rächenden Amor) an ihn herangetragenenes Schicksal. Der Frevel liegt einzig in der Weigerung, überhaupt zu lieben, bzw. in der Unfähigkeit zu lieben, wie die moderne Lesart deutlich macht. Im *Rosenroman* wird von Narziss auch nicht, wie bei Ovid, berichtet, dass er auf der Jagd seine Freunde verloren hat. Hier ist er allein unterwegs gewesen, als er auf die Quelle stößt. Auch dieses Verhalten entspricht durchaus der heute oftmals diagnostizierten “narzisstischen Störung.” Demgemäß wird auch nicht das sehnsüchtige, aber aktive Verhalten des Narziss beschrieben, wie er immer wieder vergebens nach seinem ihm entgleitenden Spiegelbild greift, sondern nur das lange, unbewegliche Schauen, das in der – von Amor bestimmten – Liebe mündet.

Entsprechend anders liegt auch der Akzent in den Illustrationen, auf denen Narziss oder der Liebende ruhig vor dem steinernen Brunnenbecken stehen und allenfalls die Hände zur besseren Betrachtung des Spiegelbildes auf dem Beckenrand abstützen. Häufig wird die Episode mit mehreren Miniaturen illustriert; ansonsten ist durch die Art der Darstellung nicht unbedingt auszumachen, ob Narziss oder der Liebende gezeigt werden¹⁵¹. Dabei ist bei Guillaume de Lorris durchaus auch eine inhaltliche Verschmelzung von Narziss und Dichter / Liebendem zu finden, die sich nicht nur in der Angst des Dichters zeigt, das gleiche Schicksal zu erleiden wie

¹⁵⁰ So der Titel eines Ausst.-Kat., der auf diese Problematik schon im Titel verweist: Ausst.-Kat.: *Ich ist ein Anderer. Körper. Identität. Gesellschaft*. Kulturhaus der Stadt Graz 1997. Drei Jahre später gibt es wiederum eine Ausstellung mit ähnlich lautendem Titel: *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000.

¹⁵¹ Kuhn, *Illustration...* sieht in Narziss immer nur l’Amant. Dieser spiegelt sich aber nicht im Quell, denn er erblickt nicht sein Spiegelbild – und dieses wird zumeist deutlich gezeigt – sondern die Rose (Vgl. Cambridge, U.Lib.MS Gg.iv6, fol. 14^r), oder er wird, wie im Wiener Codex 2592 sinnend und mit verschränkten Armen vor der Quelle stehend, gemalt. Fleming sieht darin, dass Narziss und nicht l’Amant an der Quelle dargestellt sind, auch inhaltlich eine große Bedeutung: “Guillaume de Lorris suggests the extreme danger of his garden with a variety of decorous yet obvious details: the sirens’ songs, the trees from the land of Mahoum, the well of Narcissus”.

Narziss – und in der Tat liegt ja auch vor ihm eine lange Zeit des Leidens und des Liebesschmerzes, bis es schließlich zum glücklichen Ausgang der Erzählung kommt – , sondern auch in Parallelen, wie der Einsamkeit, die sowohl Narziss als auch den Dichter in diesem Schlüsselerlebnis an der Quelle umgibt.

Bemerkenswert ist ferner, dass das Sich-Spiegeln in einer Quelle von Guillaume de Lorris als ein durchaus alltäglicher Vorgang dargestellt wird, der erst durch das Eingreifen Amors die Verfremdung erfährt und aus dem vertrauten Spiegelbild ein unbekanntes und begehrenswertes Gegenüber macht, denn anders als bei Ovid erkennt hier Narziss zunächst noch sein Spiegelbild als solches.

In dem von Guillaume de Lorris geschriebenen ersten Teil des Romans hat der schöne Narziss eindeutig gegen das Liebesgebot gefrevelt, als er Echo so hartherzig abwies. Vom Liebesgott erhält er deshalb seine wohlverdiente Strafe. Bei Jean de Meun(g) ist es hingegen die bösertige Quelle, die Narziss ins Verderben zieht, auf dass er in seinem Liebesverhalten sich ähnlich lächerlich verhält wie Pygmalion¹⁵². Hier, wie auch an anderen Stellen, greift Jean de Meun(g) korrigierend den Text seines Vorgängers Guillaume de Lorris auf und versucht ihn "richtigzustellen." Dabei geht er auch noch einmal auf die Beschreibung des Gartens ein, die uns durch den Dichter resp. den Liebenden gegeben wurde, und verändert auch das Bild der Quelle:

“Man müßte ihm [dem Dichter] ein schiefes Gesicht ziehen,
wenn er jene Quelle lobt.

Es ist jene gefährliche Quelle

so bitter und so giftig,
daß sie den schönen *Narziß* tötete,
als er in ihr sein Spiegelbild betrachtete.
Er selbst schämt sich nicht,
das einzugestehen, sondern bezeugt es noch;
und auch ihre Grausamkeit verbirgt er nicht,
wenn er sie einen gefährlichen Spiegel nennt...”

¹⁵² *Roman...* Verse 20870-20882.

(Verse 20407 – 20416)

Kein Wort mehr von einem Vergehen, das Narziss zuvor begangen hat: Hier erscheint er einzig als das unschuldige Opfer, das sich ahnungslos der bösartigen Quelle genähert hatte. Aus dem Gesamtzusammenhang ergibt sich, dass die Quelle hier sehr wohl als Symbol des Weiblichen zu lesen ist und dem Manne Verderben bringt:

“Alsdann sagt er [der Dichter] auch, unaufhörlich
sei sie [die Quelle] heller als reines Silber.
So seht, mit welchen Betrügereien er Euch dient:
Sie ist wahrhaftig im Gegenteil so trüb und so häßlich,
daß jeder, der seinen Kopf über sie beugt,
um sich zu spiegeln, überhaupt nichts sieht.
Alle werden dort verrückt und leiden sehr,
weil sie sich in ihr überhaupt nicht wiedererkennen...”

(Verse 20431 – 20438)

Eine drastische Übertreibung, die überdies das Schicksal des Narziss ad absurdum führt. Sie zeigt aber, wie sehr sich im Laufe der Zeit das Verständnis des Mythos gewandelt hat.

In den illuminierten Handschriften des *Roman de la Rose* gibt es verschiedene Darstellungen, die sich auf Narziss beziehen. Sie treten jedoch alle im Zusammenhang mit dem Text des Guillaume de Lorris auf: Da sein Schicksal dort sehr ausführlich beschrieben wird, wird häufig auch Narziss dargestellt, wie er sein Spiegelbild in der – zumeist quadratisch und in Stein eingefassten – Quelle betrachtet. Das Spiegelbild ist hierbei immer deutlich zu erkennen. Andere Darstellungen zeigen hingegen den Dichter, wie er an die Quelle des Narziss herantritt, über dessen Schicksal nachsinnt und sein eigenes, persönliches Risiko, in die Quelle hinein zu schauen und dadurch ähnliches zu riskieren, überdenkt. Natürlich ist hier kein Spiegelbild zu sehen¹⁵³.

¹⁵³ Vgl. z.B. die Handschriften des Rosenromans in: Paris, Bibl. Nationale MS fr. 12595, fol. 12^v mit *Narciso* und *L'amante alla fontana di Narciso*. Narziss und l'amante sind zudem auch noch in Kleidung und Haartracht deutlich voneinander unterschieden. Sowie auch die Handschrift in Wien, Codex 2592 der Hofbibliothek, fol.

Wenn wir jetzt zu den beiden Bildern von Giovanni Antonio Boltraffio und seinem Nachfolger zurückkehren, so stellt sich nunmehr die Frage, ob der wesentliche Unterschied zwischen den Gemälden nicht in erster Linie inhaltlicher Art ist: Der Florentiner Narziss wirkt, wie gesagt, nicht unbedingt so, als wäre er voller Liebe in die Betrachtung seines Spiegelbildes versunken, eher scheint er traumverloren und ganz eigenen Gedanken nachzuhängen. Sein Blick hat dabei etwas Suchendes oder Forschendes, die herab gezogenen Mundwinkel wirken so, als würde er das Erblickte unwillkürlich kritisch überprüfen. Die nachdenkliche Stimmung, die von ihm ausgeht, überträgt sich auf den Betrachter, der ihm in dieser Bildanordnung auffällig nahe ist und sich zudem mit Narziss auf gleicher Höhe befindet. Nicht zuletzt dadurch wird der Betrachter aufgefordert, sich ebenfalls mit dem Schicksal des Narziss auseinanderzusetzen. Wie der Liebende im *Rosenroman* steht dadurch der Betrachter neben der – nicht sichtbaren – Quelle und vermag so die ganze Geschichte, die, wie erwähnt, durch die Landschaft noch unterstrichen wird, an seinem inneren Auge vorbeiziehen zu lassen. Gleichzeitig wird der Mythos vom Narziss zu einem Appell, sein eigenes Tun und Handeln zu überdenken und die Konsequenzen mit einzukalkulieren. Für diese Deutung sprechen auch die kostbare zeitgenössische Kleidung sowie der Lorbeerkranz, der bei der Darstellung eines würdigen Dichters sehr passend ist. Mythologie und Alltag werden hierbei auf ungewöhnliche Weise miteinander vermischt, wobei das kleine Format den privaten Charakter des Gemäldes unterstreicht und es andererseits dem Maler erleichtert, von der gängigen Darstellungsnorm abzuweichen.

Durch seine für einen Maler ungewöhnliche Herkunft verfügte Boltraffio sicher über eine ganz andere Bildung als seine malenden Zeitgenossen, die sich ihr Wissen, wie auch später Caravaggio, mühsam über Gönner oder Förderer erarbeiten mussten. Denn, wie Norbert Elias bemerkt, “die gesellschaftliche Kommunikation zwischen Hof und Hof, d.h. also innerhalb der höfisch-aristokratischen Gesellschaft, bleibt lange Zeit hindurch immer noch enger als die Kommunikation und die Kontakte zwischen der höfischen Gesellschaft und den anderen Schichten des gleichen

11^v *Der Liebende kommt zur Quelle des Narziß*, fol. 12, *Der Liebende blickt in die Quelle*, fol. 13, *Der Liebende vor der Quelle in Nachdenken versunken*.

Landes”¹⁵⁴. Das spiegelt sicherlich auch die Verbreitung der Literatur wider, und gerade der so viel gerühmte und häufig gelesene *Roman de la Rose* ist ja durch und durch höfische Literatur.

Sowohl der Florentiner *Narziss* des Boltraffio, der hier, da er so stark an die Gestalt des Dichters im *Roman de la Rose* erinnert, als der *Liebende an der Quelle des Narziss* bezeichnet werden soll, als auch der *Narziss* des Caravaggio zeigen das Sehen als einen Prozess, während dessen Verlauf sich eine Veränderung in der Wahrnehmung nicht nur bei den Figuren im Bild ergeben wird, wie der Betrachter weiß, sondern der Betrachter selbst wird beide Male sehr subtil in diesen Entwicklungsvorgang eingebunden. Durch die Umschreibung vom *Narziss* zum *Liebenden* wird in dieser Hinsicht das Spezifische in Boltraffios Gemälde nicht berührt, da es ja hierbei in erster Linie um die Vermittlung einer besonderen menschlichen Grundstimmung geht, die jeder Theatralik und Äußerlichkeit entbehrt und die den Betrachter gleichzeitig zum Voyeur und Komplizen macht. Beeindruckend ist auch die hermetische Geschlossenheit der so auffällig nahe an den Bildrand gerückten Figuren, die diese Grundstimmung und Distanz zum Betrachter noch unterstreicht.

Andererseits vermitteln beide Gemälde ein Verhalten, das den damaligen Menschen in gewisser Weise im Alltag sehr vertraut war, denn “diese höfische Kunst der Menschenbeobachtung ist um so wirklichkeitsnäher, als sie niemals darauf abgestellt ist, den einzelnen Menschen für sich allein zu betrachten, wie ein Wesen, das primär aus seinem Inneren die wesentlichen Gesetze und Züge empfängt. Man betrachtet vielmehr innerhalb der höfischen Welt das Individuum immer in seiner gesellschaftlichen Verflochtenheit, als *Menschen in seiner Beziehung zu anderen...* Die Kunst der Menschenbeobachtung aber bezieht sich nicht nur auf den anderen, sondern sie erstreckt sich auch auf den Beobachter selbst. Es entwickelt sich hier eine spezifische Form der *Selbstbeobachtung...* Die Selbstbeobachtung und die Beobachtung der anderen Menschen korrespondieren miteinander. Eine wäre zwecklos ohne die andere...”¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Elias, *Prozeß... II*, S. 6.

¹⁵⁵ Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*. Frankfurt / M. STB ©1992, S. 159.

Wenn auch bislang noch nicht näher erwähnt, so steht gleichwohl hier die Frage nach dem Ich bzw. dem Selbst im Raum, um das all diese Strategien kreisen: Denn sowohl der *Narziss* des Caravaggio als auch der *Liebende* des Boltraffio werden durchaus als eigenständige Individuen gezeigt, die sich mittels Verhalten und Kleidung von anderen Menschen unterscheiden. Sie suchen eine Antwort auf ihre Fragen jedoch nicht, indem sie sich und ihr Benehmen in anderen Personen spiegeln, sondern in sich selbst, mithilfe ihres (bei Boltraffio imaginierten) Spiegelbildes. Das Bewußtsein vom Ich war jedoch in der antiken und mittelalterlichen Philosophie kaum vorhanden oder wurde als "Seele" oder "intellectus" abgehandelt. Seine Differenzierung erreicht der Begriff erst in der Reflexionsphilosophie der Neuzeit: Bei Descartes ist die unbezweifelbare Existenz des Ich Ausgang der Weltvergewisserung. Und eben diese Weltvergewisserung wird fast hundertfünfzig Jahre früher in den hier besprochenen Bildern bereits vorweggenommen, da es in ihnen um weit mehr als die Illustration eines Mythos geht.

Noch ein Blick auf die Landschaft: Für Narziss, um dessen Schicksal es bei dieser Reflexion geht, mag bei der malerischen Umsetzung noch eine spezielle Deutung dazukommen, auch wenn der literarische Ursprung hierzu nur bei Ovid zu finden ist: Er ist der Sohn einer Wassernymphe, die von dem Fluß Cephissus in seinen Wellen vergewaltigt wurde¹⁵⁶. Seine Empfängnis steht also in enger Verbindung mit dem Wasser, das ja auch auf dem Gemälde viel Raum einnimmt. Sein Tod hingegen wird von der zurückgewiesenen Echo begleitet, die sich daraufhin aus Kummer in einen Felsen verwandelt¹⁵⁷.

Dadurch, dass der Maler die Spiegelepisode nicht auf die Darstellung von träumerischer Ich-Versunkenheit reduziert hat, wie es hingegen in dem Londoner

¹⁵⁶ Die Geschichte seiner Herkunft findet sich nur bei Ovid: Buch III, Verse 341-344.

¹⁵⁷ Vgl. Ovid, Buch III 399. Als einer der wenigen Künstler wird Nicolas Poussin später die sich in Stein verwandelnde Echo malen (*Narziss und Echo*, um 1629/30, Öl auf Lwd., 74 x 100 cm, Paris, Musée National du Louvre).

Bild andeutungsweise der Fall ist¹⁵⁸, wird die Dimension dieses Gemäldes ungleich größer. Das Lächeln, als vermeintliches Mehr, erweist sich in dem Londoner Gemälde als ein klares Weniger, da die Komplexität der Geschichte dadurch eingeschränkt wird. Hier ist die Darstellung auf das Moment der Spiegelung festgelegt, und dabei bleibt der Betrachter ausgeschlossen, da er nicht zu erkennen vermag, welches Bild im Wasser diesen Narziss so erfreut. Gleichzeitig wird der Betrachter auch zum Voyeur, da das Geschehen so sehr nahe an ihn herangerückt wird, Narziss sich aber dieser Beobachtung nicht gewahr ist. Der Maler geht hier ähnlich über die Vorstellung eines Realraumes hinweg, wie dies später Caravaggio tun wird. Auffällig und ungewöhnlich bleibt diese Art, den Betrachter in das Geschehen einzubinden, allemal.

Vielleicht stehen die beiden Bilder in Florenz und London jedoch in einem inneren Zusammenhang und beziehen sich tatsächlich auf ein und dieselbe Person, trotz der bereits aufgezeigten Unterschiede. Somit ließe sich auch die Londoner Darstellung gut mit dem *Roman de la Rose* in Einklang bringen. Dann wäre entweder Narziss gezeigt, der nun, nach langem Blick in die Quelle, die Liebe zu seinem Spiegelbild empfindet, oder aber der Dichter, der auf dem Grund des Wassers die Rose erblickt. Dazu passt auch, dass bei der Landschaft jetzt nur die Seite des Lebens dargestellt ist.

Androgynität und Individuum

Was ist jedoch mit dem Londoner Gemälde? Durch den Anflug eines Lächelns und die insgesamt auffällige Zartheit der Gestalt erscheint dieser Narziss viel sanfter und auch jünger. Das Gemälde wirkt klarer in seiner Botschaft – und gefälliger auf den Betrachter. Dabei stellt sich nicht erst bei dem Narziss des Caravaggio, sondern bereits hier die Frage nach dem adäquaten männlichen Verhalten. Trotz der

¹⁵⁸ Ganz anders sieht das hingegen Claudia Nordhoff, *Narziß...* S. 52: "Es bildet sich ein autonomer Kreislauf von Bild und Blick, Narziß und dem Bild. Dies läßt sich nur in der Raumlosigkeit einer Spiegelwelt verwirklichen, in der nichts außer dem Sehen eine Rolle spielt. Raumlosigkeit garantiert gleichzeitig die Zeitlosigkeit, und so bleibt Narziß für immer der flüchtige Moment seines Eintritts in die Welt der Spiegelbilder erhalten – eine Welt ohne Leidenschaft und ohne anderes Begehren als das des Anschauens."

markanten Nase sind die Gesichtszüge auffallend weich, ganz in der Art des Leonardo. Insbesondere der leicht geöffnete Mund und auch die einzelnen blonden Haarsträhnen, die sein Gesicht umspielen, sowie das Fehlen der dunklen Augenbrauen lassen diesen Narziss geradezu weiblich erscheinen (die hier erwähnten Punkte sind bei dem Londoner Narziss viel deutlicher als bei dem Florentiner ausgeprägt). Dadurch wird der harte Kontrast zwischen männlicher Gestalt und weiblichem Spiegel-Verhalten deutlich gemildert und bildet inhaltlich eine größere Nähe zu dem gut zwanzig Jahre später entstandenen Gemälde *Junge Frau bei der Toilette* von 1515¹⁵⁹ des Giovanni Bellini. Auch wenn deren nackter Körper dem Blick des Betrachters preisgegeben wird, so bleibt sie ohne Koketterie ganz bei sich und der Auseinandersetzung mit ihrem Bild im Spiegel, den sie in ihrer Rechten hält. Dabei bleibt das Spiegelbild dem Betrachter genauso entzogen wie bei dem Londoner Narziss. Beiden gemeinsam ist der Ernst und die leichte Melancholie, die sich auch in der Landschaft widerspiegelt.

Dadurch entsteht der Eindruck von Androgynität, die in den Darstellungen der Moderne so bedeutsam werden wird. Doch lohnt in unserem Zusammenhang auch ein Blick auf den Mythos in der Vergangenheit. In seinem "Gastmahl"¹⁶⁰ lässt Platon den Aristophanes darüber berichten: Einst waren wir von ganz anderer Natur als heute. Jedes Menschenwesen war rund wie eine in sich geschlossene Kugel. Es besaß vier Hände, vier Beine, zwei Gesichter, zwei Fortpflanzungsorgane usw. Es gab drei Arten von Menschen und nicht zwei wie heute: die männliche, die weibliche und eine aus den beiden anderen zusammengesetzte dritte Art. Dies war die inzwischen untergegangene androgyne Art, von der nur der Name als Schimpfname geblieben ist.

Die Androgynen besaßen sehr viel Kraft und Mut und griffen die Götter an, die sie zur Strafe in zwei Teile zerschnitten. Seitdem suchte jeder verzweifelt nach seiner anderen Hälfte. Wenn sie einander trafen, wurden sie von ungeheuren Aufwallungen der Zärtlichkeit, des Zutrauens und der Liebe erfasst. Ziel ihrer Wünsche war es,

¹⁵⁹ Giovanni Bellini (Venedig um 1432 – ebd. 29.11.1516), *Junge Frau bei der Toilette*, 1515, Pappelholz, 62 x 79 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

¹⁶⁰ Platon, *Das Gastmahl oder Von der Liebe* Stuttgart 2001, S. 55 f.

einander nie mehr zu verlassen, “vereinigt und verschmolzen mit dem Geliebten aus zweien eins zu werden”.

Die Unerreichbarkeit des oder der Geliebten bildet eine deutliche Parallele zur Geschichte des Narziss. In beiden Fällen werden Menschen für ihr aus der gesellschaftlichen Norm herausfallendes Verhalten bestraft, indem sie zu einer Liebe verleitet werden, die unerreichbar ist, und dadurch in eine ausweglose Situation gebracht werden.

Dabei muss noch einmal betont werden, dass der Begriff des Individuums, so wie wir ihn heute verstehen, damals gänzlich unbekannt war. Gleichwohl bot das Spiegelbild die Möglichkeit der Selbstbeobachtung und ggf. des Korrektivs. Es geht nicht um ein Ich, ein Individuum nach heutigem Verständnis. Das hat es in der damaligen Zeit ganz sicher nicht gegeben. Nach Norbert Elias bildete die höfische Gesellschaft ganz andere Seiten am Menschen stark aus als die bürgerlich-industrielle Gesellschaft. In der höfischen Gesellschaft gab es keine Sicherheit. “Jeder hing vom anderen ab, alle vom König. Jeder konnte jedem schaden. Wer heute hoch rangierte, sank morgen ab”¹⁶¹. Aus diesem Grunde war es überlebenswichtig, die Kunst der Menschenbeobachtung zu schulen, also sich über “... Aufbau, Motive, Fähigkeit und Grenzen anderer Menschen Rechenschaft zu geben”. Und: “Un homme qui sait la cour est maître de son geste, de ses yeux, et de son visage; il est profond, impénétrable; il dissimule mauvais offices, sourit à ses ennemis, contraint son humeur, déguise ses passions, dément son coeur, parle, agit contre ses sentiments”¹⁶² (*Ein Mann, der weiß, dass der Hof Herr ist seiner Gesten, seiner Augen und seines Gesichtes, der ist abgründig, undurchdringlich, der verschleiert schlechte Dienste, lacht über seine Feinde, beherrscht sein Temperament, versteckt seine Leidenschaften, verleugnet sein Herz, spricht und handelt gegen seine Gefühle*).

All dies belegt, dass es sich bei diesen, ehemals dem Leonardo-Schüler Boltraffio zugeschriebenen Gemälden nicht um – idealisierte – Porträts handeln kann.

¹⁶¹ Norbert Elias, *Die höfische...* S. 158.



Wie schnell diese knappe Art der Darstellung, die von Boltraffio und seinem Nachfolger benutzt wurde, thematisch zum Kippen gebracht werden kann, beweist die Geschichte eines kleinen Ölbildes, das ehemals Bartolomeo da Venezia (um 1502–1546) zugeschrieben wurde¹⁶³ und heute als ein Werk des Altobello Melone¹⁶⁴ gilt, der um 1497-1517 in Cremona tätig war¹⁶⁵. Als das Gemälde 1840 vom Städel angekauft wurde, glaubte man, ein Bild der *Heiligen Katharina von Alexandria* zu erwerben. Es sollte noch etwa 150 Jahre dauern, bis Besuchern der äußerst ungewöhnliche Lorbeerkranz in ihren Haaren auffiel wie auch der knabenhafte Schnitt des Gesichts und man sich der Londoner Narziss-Darstellung des Boltraffio erinnerte. Inzwischen wurde das Bild restauriert, und die *Katharina* verwandelte sich in der Tat in einen *Narziss*, der sich mit beiden Händen an einem steinernen Brunnenrand abstützt. Ein Retuscheur hatte ihn durch aufgemalte Holzpatina und eiserne Zacken in das Rad, das Marterwerkzeug der Heiligen Katharina, verwandelt. Durch üppigere Gewandfalten und eine Schmuckborte am Halsausschnitt war versucht worden, Narziss weiblicher erscheinen zu lassen.

Wie die Untersuchungen weiterhin ergaben, ist das Gemälde an allen vier Seiten¹⁶⁶ beschnitten – vielleicht auf Grund einer Beschädigung – und erst kurz vor dem Verkauf übermalt worden. Es stellt sich die Frage, weshalb der *Narziss* übermalt wurde. Jedoch bleibt die Annahme, dass die damaligen potentiellen Käufer mit einer so gearteten Narziss-Darstellung wenig anzufangen gewußt hätten und deshalb eine *Katharina* viel bessere Verkaufschancen bot, eine reine Vermutung. Allerdings sind

¹⁶³ Bartolomeo da Venezia, *Narziß*, 40 x 35 cm, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, Frankfurt, Städel. Abb. in: Susanne Wagner, *Selbstverliebter Knabe als Märtyrerin getarnt*, art 6 (1992), S. 17. Das Gemälde wird heute Altobello Melone zugeschrieben.

¹⁶⁴ Altobello Melone *Narziß am Brunnen*, 39,7 x 35,2 cm, Öl auf Holz, Frankfurt Städel, Inv.-Nr. 879. Dieser *Narziß* trägt ein grünes Gewand mit blauen Schleifen und fällt damit schon wegen der ungewöhnlichen Farbstellung auf.

¹⁶⁵ Vgl. Jochen Sander / Bodo Brinkmann, *Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 im Städel...* Frankfurt / M. 1997, S. 36, farbige Abb. Tafel 49.

¹⁶⁶ Vgl. dagegen Sander / Brinkmann, *Gemälde...* S. 36: "unten und beidseits modern beschnitten".

nur wenige Darstellungen des Narziss aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekannt. Diese zeigen entweder den nackten, liegenden Narziss, der mit seinem Spiegelbild kokettiert¹⁶⁷ oder den sehr knabenhaften Narziss als antikisierende Plastik¹⁶⁸, jedoch – gegen Ende des Jahrhunderts – mit zunehmend stärker werdenden erotischen Implikationen¹⁶⁹. Dem Vergleich mit jenen Darstellungen und den an sie gestellten Erwartungen hätte dieser *Narziss* wohl nicht standhalten können, denn er unterstreicht nur die Sprödigkeit und gänzlich andere Gesinnung des *Narziss* von Altobello Melone. Hier wie auch auf dem Florentiner Bild des Boltraffio geht es um eine existentielle Grundstimmung, die sich in den Gesichtern ausdrückt. Diese Seinserfahrung ist geschlechtsunabhängig und wird von allen Menschen in ähnlicher Weise geäußert. Daraus erklärt sich auch das Androgyne dieses Narzisstyps.

Nachdenklichkeit ist jedoch eine Wesenshaltung, die der männlich-aktiven, Welt erobernden Haltung, wie sie immer wieder vom Manne eingefordert wird, zuwider läuft. Schon aus diesem Grund muss ein solcher Narziss als noch sehr jung, eben noch nicht ganz Mann seiend dargestellt werden. Denn Nachdenklichkeit ist nur dann eine Tugend, wenn sie, über die eigene Person hinausgehend, das Weltgeschehen zu verstehen sucht, so wie sie später in der Historienmalerei zu finden sein wird, oder wenn dadurch die Umsichtigkeit eines Porträtierten deutlich wird¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Vgl. Karl Pawlowitsch Brüllow, *Narziss*, 1819, Öl auf Lwd., 162 x 209,5 cm, St. Petersburg, Russisches Museum. Farbige Abb. in: Galina Konstantinovna Leont'eva, *Karl Brjullov 1799-1852*. Leningrad 1980, S. 9.

¹⁶⁸ P. Galli nach B. Thorvaldsen, *Narziss*, 1837, Gipsabguß, 32,5 x 24,2 cm. Kopenhagen, Thorvaldsen Museum.

¹⁶⁹ Vgl. John Gibson, *Narcissus*, 1838, Marmor, 106,7 cm, London, Royal Academy of Arts. Abb. in: Hans Fletcher, *John Gibson's Narcissus*. *Connoisseur* 196 (1977), S. 60-62. Diese Skulptur wurde von Lord Barrington gekauft, der sie unzweifelhaft für "one of the most beautiful modern figures in sculpture I ever saw" hielt. Vgl. Ausst.-Kat. *From Reynolds to Lawrence. The first sixty years of the Royal Academy of Arts and its Collections*. London, Royal Academy of Arts 1991, S.73. Diese Begeisterung wurde allgemein geteilt. Wenn diese Darstellung John Gibson auch zum Durchbruch verholfen hat, so ist sie nicht frei von Zweideutigkeit. Zu dieser Problematik vgl. Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble. A Crisis in Representation*. London, 1997.

¹⁷⁰ Vgl. z.B. das späte Bildnis Tizians, *Papst Paul III. mit Kardinal Alessandro Farnese und Herzog Ottavio Farnese* (Unvollendet), 1545, Öl auf Lwd., 201 x 174 cm. Neapel, Galleria Nazionale. Nachdenklichkeit wird hier zugleich als vorausschauende Haltung interpretiert. So zeigt sich der Ältere, der an körperlicher Kraft naturgemäß den Jüngeren unterlegen ist, sich ihnen durchaus als ebenbürtig. Dagegen ist diese Haltung häufiger zu finden bei (Selbst-)Porträts von Malern oder Musikern. Hier zieht sich diese Haltung bis in die Moderne durch. So auch: Otto Scholderer *Violinenspieler am Fenster*, 1861, Öl auf Lwd., 150 x 103 cm, Frankfurt / M.,

Anders als bei dem Londoner Gemälde des Leonardo-Nachfolgers ist bei Altobello Melone die Intensität zwischen Narziss und seinem – auch hier wiederum imaginären – Spiegelbild dadurch abgeschwächt, dass Narziss nicht seitlich zum Betrachter, sondern diesem fast frontal gegenübersteht, der Brunnenrand liegt eher wie ein Schutzwall dazwischen. Narziss beugt sich nicht zu seinem Spiegelbild herunter, wird von ihm nicht angezogen, sondern er steht aufrecht und ein wenig distanziert da und schaut buchstäblich von oben herab auf das Wasser. Bezeichnend ist, dass bei dieser unterkühlt wirkenden Darstellung sich der Hintergrund oben rechts in eine Landschaft öffnet und damit der Blick des Betrachters über Narziss hinweg gleich in die Ferne wandert und nicht, wie auf dem Londoner Bild, auf Narziss zurückgeworfen wird. Auch spielt das Element Wasser hier keine große Rolle.

Wohl nur auf Grund der oben aufgeführten Unterschiede war es möglich, dieses Gemälde – obwohl es doch andererseits dem Werk des Boltraffio-Nachfolgers durchaus ähnlich ist – thematisch so zu verwandeln.



Martin Krumm (1540–1578) ist ein Schweizer Künstler, über den kaum etwas bekannt ist, außer dass er in noch jungen Jahren in Bern verstarb. Auch von ihm gibt es einen *Narcissus*¹⁷¹, der einige

Besonderheiten aufweist, die über das vertraute Darstellungsschema hinausführen. Obwohl der Maler nicht italienischer, sondern nordischer Tradition entstammt, wird bei genauerem Hinsehen die Nähe dieses Bildes zu den oben besprochenen Gemälden von Boltraffio und Altobello Melone deutlich erkennbar, wie sich insbesondere an der Behandlung der Figur zeigt. *Narcissus* ist genau in der Bildmitte angeordnet, hinter dem steinernen Brunnenbecken, das zur Hälfte vom Bildrand abgeschnitten wird. Doch nicht nur von der Quelle, sondern auch von der Landschaft, die Narziss umgibt, ist hier ungleich mehr zu sehen. Sie ist nicht dunkel und düster, sondern gerade hinter Narziss öffnet sie sich und gibt den Blick auf ein in der Ferne liegendes, schlossähnliches Anwesen frei. Die Landschaft wie auch die Art der von Narziss getragenen Kleidung verweisen auf einen höfischen Kontext.

Im Gegensatz zur Landschaft eignet insbesondere den Händen wenig Körperhaftigkeit. Narziss ist zwar zartgliedrig und mit weichen Gesichtszügen ausgestattet – eben so, wie es sich auch für die Darstellung eines jungen Mädchens ziemen würde, aber dank der kurz geschnittenen hellen Locken und der zeitgenössischen Tracht, die ihn – ganz in der Tradition – als Jäger kennzeichnet, ist er dennoch deutlich als junger Mann zu sehen.

Interessant ist seine Körperhaltung, die so anscheinend nirgendwo sonst zu finden ist. Narziss hat die linke Hand am Brunnenrand aufgestützt, während die Rechte auf seinem schräg in die Erde gestoßenen Jagdspeer liegt, wohl damit er sich weiter vorbeugen kann. Narziss hat sich am Brunnen “eingerichtet”, seine Kopfbedeckung abgenommen und neben sich gelegt. Hier nun verbinden sich die männliche, raumgreifende Haltung, die männlichen Jagdattribute und aktives Handeln, das sich auch in der artifiziellen, angespannten Körperhaltung ausdrückt, mit einem konzentrierten, ruhigen Blick auf das deutlich zu erkennende Spiegelbild. Wie auch auf Caravaggios Gemälde wirken dessen Gesichtszüge durchaus verfremdet. Es

¹⁷¹ *Narcissus*, Öl auf Lwd., 93 x 80 cm. Verbleib unbekannt, nachdem das Bild auf der Auktion Jürg Stuker, Bern, 28.5. – 3.6.1954 angeboten wurde. Abb. in: Die Weltkunst 24 (1954), S. 10, Nr. 10.

sieht so aus, als wollten diese Spiegelbilder den Eindruck erwecken, den Irrtum des Narziss, das eigene Spiegelbild zunächst nicht als solches zu erkennen, dem Betrachter visuell verständlich zu machen. Obwohl das Spiegelbild so sorgfältig Kopf und Oberkörper des Narziss wiedergibt, wird kein direkter Kontakt zwischen dem realen und dem Spiegelkörper aufgebaut. Beide werden deutlich durch den Brunnenrand voneinander getrennt, wie dies auf den meisten Darstellungen dieses Themas üblich ist.

Narziss blickt ernst und forschend ins Wasser, als könne er diesem das Geheimnis entlocken. In seinem Gesicht ist keine Spur von Freude oder wenigstens der Anflug eines Lächelns zu finden, aber auch kein Hinweis auf die tragische Entwicklung, die das Geschehen nimmt. Doch der bereits erwähnte Jagdspeer ist optisch so kurz gehalten, dass er gleichzeitig an einen Pfeil erinnert, an Amors Pfeil, der sein eigentliches Ziel – Narziss – verfehlt hat. So handelt dieses Gemälde im Grunde von zweifachem “Fehlgeleitet-Sein”. Das Unvermögen des Narziss, sein Gegenüber im Wasser wie einen Menschen zu lieben, wird im Zusammenhang mit dem verschossenen Pfeil zu einem Missverständnis verharmlost, und Narziss bleibt ein kräftiger junger Mann, der sein Spiegelbild im Wasser betrachtet. Wenngleich: Die Narzissen, die bei Ovid erst nach dem Tod des Narziss erblühen, sprießen hier schon um den Beckenrand.

Der unverstandene Narziss

Neben den beiden Bildern des Boltraffio bzw. seines Nachfolgers gibt es noch ein weiteres, weitaus berühmteres Bildpaar, bei dem die auf den ersten Blick geringfügig erscheinenden Veränderungen zu folgenschweren Unterschieden in der Aussage der Bilder führen. Gedacht ist an die Ölskizze mit einem *Narziss*¹⁷² von Peter Paul Rubens (1577-1640) und das nach dieser kleinen Skizze entstandene großformatige Leinwandbild des Jan Cossiers¹⁷³ (1600-1671).

¹⁷² Peter Paul Rubens, *Narziss*, 1636, Ölskizze auf Holz, 14,4 x 14 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Abb. bei J. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, Vol. I., Princeton, New Jersey, 1980, Nr. 213, Kat.-Nr. 204.

¹⁷³ Jan Cossiers, *Narziss*, Öl auf Lwd., 97 x 93 cm, sign., Madrid, Museo del Prado.

Um 1636 erhielt Rubens von Philipp IV., dem König von Spanien, der ihn sehr bewunderte, den Auftrag, für das neue königliche Jagdschloss, das Torre della Parada, die Ausstattung zu übernehmen. Das Schloss, das neun Meilen von Madrid entfernt auf einem Berg in El Parda lag, sollte "ein bescheidener, aber komfortabler Platz zum Ausruhen"¹⁷⁴ nach der Hitze der Jagd sein. Philipp IV., der Rubens in dieser Zeit auch zu seinem Hofmaler ernannte, verhalf dem Maler damit zu seinem letzten großen Auftrag, der etwa 115 Arbeiten umfasst haben wird¹⁷⁵. Nach Held¹⁷⁶ war neben Rubens auch Diego Vélazques in die Planungen involviert und möglicherweise sogar für die Dekorationspläne verantwortlich. Von den Bildern, die Rubens entworfen hat, sind etwa vierzig erhalten geblieben sowie ungefähr fünfzig der kleinen Ölskizzen, die wohl alle noch zwischen November und Dezember desselben Jahres entstanden sind. Dazu gehört auch die Skizze eines Narziss und ihre Ausführung als Leinwandbild durch Jan Cossiers, denn die Ausarbeitung der Bilder erfolgte in Antwerpen, wo Rubens die Aufträge an andere Kollegen übergab. So überließ er die Ausarbeitung der Tierbilder größtenteils Paul de Vos, während die Jagdszenen von Pieter Snayers übernommen wurden. Diese Arbeitsteilung wurde sicherlich schon deshalb notwendig, weil Philipp IV. sehr darauf drängte, dass die Bilder so schnell wie nur irgend möglich fertiggestellt und nach Spanien geschickt würden. Doch in diesem Punkt ließ sich Rubens bei dem Großauftrag nicht erweichen: Er erlaubte den Transport der fertigen Gemälde erst, nachdem die Farben gründlich getrocknet waren, und so sollten die Bilder – zum allergrößten Ärger des Königs – erst kurz vor dem ersten Mai des übernächsten Jahres (1638) in Madrid ankommen.



Wie von Philipp gewünscht, handelt es sich um einen Zyklus mythologischer Bilder, deren Themen durchweg den Metamorphosen des Ovid entnommen sind. Und Rubens, der als ein äußerst gebildeter Mann

¹⁷⁴ Vgl. Julius S. Held, *The Oil Sketches...* S. 251.

¹⁷⁵ Vgl. Ausst-Kat. *P. P. Rubens Gemälde – Ölskizzen – Zeichnungen*. Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste, 1977, S. 14 f.

¹⁷⁶ Julius S. Held, *The Oil...* S. 251 f.

galt und auch Latein konnte, war selbstverständlich auch mit Ovids Metamorphosen vertraut¹⁷⁷. Gleichwohl überrascht es nicht, dass er zu einer ganz eigenen bildnerischen Umsetzung der literarischen Vorgaben kommt.

Narziss, dessen Mutter die Nymphe Liriope und dessen Vater der Flussgott Cephisus war, ist auf dieser kleinen Skizze des Rubens nicht wie auf den anderen hier erwähnten Darstellungen zeitgenössisch gekleidet, sondern er trägt lediglich einen roten antikisierenden Umhang, der sich im Rücken bauscht. Wenn Narziss nicht in zeitgenössischer Kleidung oder unbekleidet gezeigt wird, wird er bis ins 19. Jahrhundert hinein zumeist in eine solche rote Draperie gehüllt¹⁷⁸. – Eine große und bekannte Ausnahme bildet hierbei jedoch der *Narziss* des François Lemoyne in der Hamburger Kunsthalle¹⁷⁹ in seinem blauen Gewand. Er hat seinen roten Mantel bereits abgestreift. – Auf der Skizze des Rubens bildet sicherlich der wellenförmige Überschlag der Draperie eine Reminiszenz an den schon damals weit verbreiteten Holzschnitt des Bernard Salomon in der Lyoner Ausgabe der *Metamorphosen* von 1557, der jedoch auf die Gestaltung der Figur sowie auf den von Rubens dargestellten Moment der Geschichte keinen weiteren Einfluss hat.

Für ein Jagdschloss wie das Torre della Parada bietet sich die Darstellung des Narziss schon deshalb an, weil bei Ovid sich Narziss auf der Jagd befand, als ihm sein Spiegelbild zum Verhängnis wurde. Auf den Gemälden und in den

¹⁷⁷ Nach Svetlana Alpers hat Rubens die Ölskizzen nach illustrierten Ovid-Ausgaben gemacht. Als Vorbilder kommen die Lyoner Ausgabe von 1557 (mit den Holzschnitten von Bernard Salomon), die Antwerpener von 1608 (mit den Radierungen von Antonio Tempesta) sowie eine Leipziger Edition von 1582 (Holzschnitte eines Anonymus) in Betracht. Vgl. *The Decoration of the Torre de la Parada. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, IX*. Brüssel 1971, S. 241 Nr. 43a (Abb. 152). Für Julius S. Held kommt insbesondere eine Ausgabe mit holländischem Text und Illustrationen, die nach der Lyoner Ausgabe entstanden sind und die 1608 bei der Plantin Press in Antwerpen gedruckt wurden, in Frage. Held hebt ausdrücklich die Darstellung des Narziss hervor, weil der in dieser Ausgabe ebenfalls nach links schaut. Alpers wie Held beziehen sich hier jedoch auf die gleiche Ausgabe. Die wesentlichen Unterschiede zwischen Salomon und Tempesta insbesondere in Bezugnahme auf die Darstellung vom *Narziss* wurden bereits von M.D. Henkel in *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen...* S. 101, herausgearbeitet. Die Seitenverkehrung – Tempesta's Narziß blickt nach links und nicht nach rechts – hat wohl in erster Linie mit der Drucktechnik zu tun.

¹⁷⁸ Vgl. John William Waterhouse (1849-1917) *Echo and Narcissus, 1903, Öl auf Lwd.*, Liverpool, Walker Art Gallery. Als Besonderheit nimmt dieser Narziss wieder das Motiv des Lorbeerkranzes auf, das seit Boltraffio nicht mehr vorgekommen war.

¹⁷⁹ François Lemoyne (1688-1737 Paris) *Narziß, 1728, Öl auf Lwd. 90 x 72 cm*, Hamburger Kunsthalle.

Illustrationen wird er fast immer auch als Jäger dargestellt, wobei der *Narziss* des Caravaggio die, wie bereits erwähnt, bekannteste Ausnahme darstellt. Doch in der Skizze des Rubens sind ebenfalls keine Jagdattribute zu sehen. Dadurch, dass Narziss nicht in zeitgenössischer Kleidung gezeigt wird, sondern mit einer Draperie, wirkt er Zeit und Raum enthoben und dem Reich der Götter zugeordnet. Die Verwendung einer Draperie sollte für die Darstellung des Narziss nun "Standard" werden. Dadurch werden auch die Fragen des *decorums* nicht gestellt oder, wenn nötig, milder behandelt, denn die Götter durften sich schon immer viel mehr herausnehmen als die Menschen. So kommt es sicher nicht von ungefähr, dass sich in dieser Zeit der allgemeine Tenor der Narziss-Darstellungen wandelt. Die oberflächliche Kontaktaufnahme zum Spiegelbild oder eitle Selbstgefälligkeit stehen nun häufiger im Mittelpunkt der Darstellungen.

Vielleicht führt das Format dieser nur 14 cm großen und fast quadratischen Ölskizze zu der äußerst schwierigen Körperhaltung, die wohl sonst auch kein anderer Künstler Narziss einnehmen läßt und die für die leicht verzerrt anmutenden Körperproportionen, insbesondere der Beine, verantwortlich ist. Die auf den ersten Blick aus dieser Haltung resultierenden Schwierigkeiten werden nur dadurch gemildert und die Proportionen anschaulich überzeugend, dass der Körper den Eindruck macht, er befände sich in Bewegung: als hätte Narziss bereits aus der Quelle getrunken und sich erfrischt. Erst jetzt, da er bereits wieder im Aufstehen begriffen ist, wird er seines Spiegelbildes im Wasser gewahr und von ihm zugleich so gefangengenommen, dass er mitten in der Bewegung innehält, um sein Gegenüber in der Quelle staunend zu betrachten. Die starken Emotionen, die Narziss plötzlich überwältigen, werden von Rubens weder durch große Gesten noch durch eine Konzentration auf das Gesicht dargestellt, sondern dadurch, dass Narziss ganz erfüllt von ihnen ist und jede Faser seines Körpers davon betroffen zu sein scheint.

Die Überraschung über das Erblickte drückt sich in der eingefrorenen Bewegung aus und in der dadurch bedingten Stellung der angewinkelten Beine. Die Selbstvergessenheit, mit der Narziss sich mit der Hand unter das Kinn fasst, spricht zugleich für ein Gefühl der Überrumpelung, das ihn ergriffen hat. Das aktive

Element, das, wie wir gesehen haben, so wesentlich für die Darstellung von Männlichkeit ist, wird hier auf den Umhang verlagert. Seine rote Farbe ist der einzige leuchtende Farbklang im Bild und ist von Rubens sehr bewußt wegen ihrer Dominanz und aktiven Ausstrahlung gewählt worden. Die angespannte Erregung des Narziss scheint sich auch in der gebauschten Draperie fortzusetzen, die stark an die Bewegung einer Welle erinnert, die auch einen Moment verharrt, bevor sie umschlägt. Dieses Motiv ist nun nicht mehr für sich stehend, um wie bei Bernhard Salomon oder Antonio Tempesta Bewegung und Dynamik ins Bild zu bringen, sondern mit dem Körper verbunden und die gleiche Sprache sprechend. Doch es ist nicht nur diese Einheit, die Körper und Draperie bilden, in der sich der *Narziss* des Rubens so wesentlich von dem Holzschnitt des Salomon und der Radierung des Tempesta unterscheidet, sondern der Austausch zwischen Narziss und seinem Spiegelbild findet hier mit viel stärkerer Intensität und – allein durch die Haltung – in ungleich größerer Intimität statt.

Bereits Held hat darauf hingewiesen, dass sich die rote Draperie in “a deeper shade of red”¹⁸⁰ im Wasser spiegelt und verweist in diesem Kontext auf eine Bemerkung, die Rubens im Zusammenhang mit einer heute in London befindlichen Landschaftszeichnung über das Reflektieren von Farbe im Wasser¹⁸¹ gemacht hat, dass nämlich die vom Wasser gespiegelten Bäume brauner (oder dunkler) und besser (oder klarer) zu erkennen seien als die Bäume selbst. Diese Bemerkung zeigt, wie genau sich Rubens mit dem Phänomen der Spiegelung im Wasser auseinandergesetzt hat. Auf die Darstellung des Narziss bezogen bietet diese Beobachtung nicht nur einen interessanten Hinweis auf das Spiegelbild, zu dem Narziss so heftig in Liebe entbrannte, sondern sie verweist gleichzeitig auch auf das Verständnis, das Rubens für Narziss aufzubringen vermochte und das er in seiner flüchtigen Skizze deutlich zum Ausdruck bringt. Dieses Gefühl der Verzauberung und des Fremden, das der Blick in den Spiegel auszulösen vermag, wird in der Moderne wieder thematisiert und für den Betrachter erfahrbar gemacht werden, so

¹⁸⁰ Vgl. J. Held, *The Oil Sketches...* S. 287.

¹⁸¹ Vgl. J. Held, 1959, I, S. 146, Nr. 135: “for this phenomenon see Rubens’ own note on color reflections in the water on a landscape drawing in London...The text actually reads: ‘The reflection of the trees in the water is browner (darker?) and more perfect (clear?) in the water than the trees themselves’.”

z.B. in den Arbeiten von Noriyuki Haraguchi, auf die im nächsten Kapitel näher eingegangen wird.



Später hat es Jan Cossiers übernommen, diese Skizze in ein großes Gemälde¹⁸² umzusetzen, das zusammen mit den anderen Bildern zwei Jahre später nach Madrid geschickt wurde und 1638 dort eintraf.

Cossiers hat sich durchaus um exakte Umsetzung des Vorbildes bemüht, doch hat er den geistigen Gehalt von Rubens' Narziss nicht verstanden, und aus diesem Grunde sind die andere Größe – sein Gemälde misst fast einen Meter – und die “exakte” Ausarbeitung für die eigentlichen Unterschiede nicht verantwortlich.

Der forschende Blick, den Rubens seinem Narziss gab, wird von Cossiers in zufriedene Selbstbespiegelung transformiert. Dass Narziss sein Spiegelbild erblickt, wird durch die gespiegelten Gliedmaßen deutlich, wenn auch der Kopf nicht zu sehen ist. Cossiers hat nicht den flüchtigen ersten Moment in eingefrorener Bewegung festgehalten, sondern sein Narziss hat bewußt diese Position am Boden eingenommen, um sich ausgiebig betrachten zu können: Seine rechte Hand stützt sich nicht nur locker auf dem Boden ab, sondern ist flach ausgestreckt, so wie es nötig ist, um für längere Zeit das Gleichgewicht zu halten. Um sich im Wasser besser betrachten zu können, hält Narziss seinen Kopf leicht schräg. Seine linke Hand ist dabei zur Seite gewandert und drückt nun selbstgefällige Zustimmung anstelle von Überraschung aus. Durch diese Verschiebungen wird der eitle Eindruck, den dieser Narziss macht, noch verstärkt.

Cossiers scheint keine positiven Vorstellungen mit Narziss zu verbinden, denn er zeigt ihn nicht nur eitel und selbstverliebt, sondern stellt ihn zudem als “weibisch” dar. Rubens' Narziss ist zweifelsohne männlich, wie der muskulöse Oberkörper und die deutlich sichtbaren Muskeln an den Armen belegen. Bei Cossiers werden diese Muskeln zurückgenommen, so dass der ganze Körper einen schwammigen, verweichteten Eindruck macht. Da das linke Bein nicht mehr in Bewegung ist,

¹⁸² Alpers, *The Decoration...* S. 241, Nr. 43, Abb. 151.

sondern fest auf dem anderen aufliegt, erscheint der Körper in merkwürdiger Unproportioniertheit. In diesem Gemälde findet sich die Frage nach der Geschlechterdifferenz durch Umkehrung noch einmal bestätigt: Ein Mann, der so dasitzt und sein Spiegelbild betrachtet, kann kein Mann sein. Deshalb bekommt er, im Gegensatz zu seinem Vorbild, hier weibliche Züge.

Auch Rubens hat in seiner flüchtigen Skizze das Hauptaugenmerk auf die psychische Veränderung gerichtet, die der Blick in den "Spiegel" resp. die Quelle bei Narziss auslöst. Ganz im Gegensatz steht dazu das nun so häufig behandelte Thema der Frau, die in den Spiegel blickt, um sich – und vor allem den Betrachter – ihrer Schönheit zu vergewissern. Dargestellt wird zumeist Venus, die Göttin der Schönheit, bei der das Ergebnis der Betrachtung im Spiegel bereits im vornherein außer Zweifel steht. Diese Art der oberflächlichen Selbstvergewisserung wird dem Manne nicht zugebilligt: Der für seine Schönheit gerühmte Narziss wird in der Malerei als Opfer seiner Eitelkeit der Lächerlichkeit und dem Spott – sogar innerhalb des Bildes – preisgegeben und das, wie bei Cossiers, durchaus auf Kosten seiner Schönheit. Der tragische Aspekt, der in der Mythologie fest verankert ist, gerät in den bildlichen Darstellungen zunehmend in Vergessenheit. Neben dem Ernst und der Selbstversunkenheit, mit der Narziss hier sein Spiegelbild betrachtet, ist eine weitere Besonderheit dieser Bilder von Boltraffio, Caravaggio und Rubens, dass sie tiefe innere Erregung vermitteln und gleichwohl sehr "ruhig" bleiben.

Fragen nach dem Ich werden von beiden Geschlechtern gestellt, doch durch die Konzentration auf das Wesentliche verzichten die Maler auf geschlechtsspezifische Unterschiede in der Körperhaltung wie die weit ausholenden Armbewegungen und gewinnen dadurch an Allgemeingültigkeit. Narziss ist nicht mehr ein zu belächelnder Außenseiter, sondern spiegelt eine unserer Gesellschaft auch heute noch vertraute Frage nach dem Ich.

Im Grunde wird tatsächlich die Geschichte von zwei Personen, eben Narziss und seinem Spiegelbild, dargestellt, jedoch als ein geistiger Prozess, den nur Caravaggio durch die Darstellung des Spiegelbildes malerisch genau umzusetzen vermag. Während Ovid diesen Austausch durch das Wechselspiel zwischen Narziss und

seinem Spiegelbild mit Worten beschreibt, konzentrieren sich die Maler zumeist ganz auf die Figur des Narziss.

Und im Gegensatz zu den Gemälden vom Pseudo-Boltraffio, Jan Cossiers oder zu vielen anderen Bildern dieses Themas bleiben diese Darstellungen neutral und wertungsfrei. Narziss fällt nicht der Lächerlichkeit anheim, aber er wird auch nicht zum warnenden Exempel. Dargestellt wird das allgemein menschliche Problem der Suche nach Selbsterkenntnis als der Schnittstelle von Seins- und Welterfahrung wie auch das Streben nach Ganzheit. Narziss wird hier auch nicht als Opfer einer Täuschung gezeigt, sondern als eigenständig – und eigenverantwortlich – Handelnder, der sich gewissermaßen außerhalb der gesellschaftlichen Konventionen bewegt oder erst “gesellschaftsfähig” werden muss, wie die von Cossiers vorgenommenen Veränderungen zeigen. Genau das, was aber aus heutiger Sicht das Besondere dieser Bilder ausmacht, ist jedoch damals, zur Zeit ihrer Entstehung, vermutlich nicht verstanden worden.

Die Narziss-Darstellungen von Caravaggio, Boltraffio, Martin Krumm und Peter Paul Rubens ragen aus der Vielzahl der bildnerischen Gestaltungen dieses Themas heraus, weil sie bereits damals auf ganz neue und eigene Art die Frage nach dem Individuum stellten – wenn auch zu bedenken gilt, dass Individuum und Ich im heutigen Sinne zwei völlig unbekannte Begriffe waren. Dazu gehört auch – aus heutiger Sicht – die Frage nach der Ganzheit, die sich aus der Summe der männlichen und weiblichen Anteile zusammensetzt. Die Künstler drücken das aus, indem sie mit dem *decorum* brechen und den Mann – Narziss – in den Konventionen entsprechenden weiblichen Posen darstellen.

Im folgenden Kapitel wird zu zeigen sein, wie sich die Gewichtungen in der Moderne umschichten und durch die explizite Einbindung des Betrachters sowie die Verlagerung des Interesses vom Narziss zum Narzissmus auch die Frage nach den männlichen und den weiblichen Anteilen auf neue Weise gestellt wird.

III

Zwei Jahre bevor Roberto Longhi den *Narziss* des Caravaggio entdeckt, entsteht der Bozetto eines *Narziss (La Fontaine de Narcisse)*¹⁸³, den der rumänische Bildhauer Constantin Brancusi (1876 Pestisani bei Târgu-Jiu – 1957 Paris) wohl um 1910-1911 für eine Brunnenfigur entworfen hat, dessen Ausführung aber aus ungeklärten Gründen nie in Angriff genommen worden ist. In dieser Plastik verbinden sich auf einzigartige Weise Tradition und Innovation. Brancusi hat sich mehrfach mit dem Thema des Narziss auseinandergesetzt, und so gibt es, neben einer weiteren Version dieser Brunnenfigur, die beide aus Gips geschaffen wurden, noch die Büste eines Narziss (1910) aus weißem Marmor. Diese Skulptur, deren Verbleib leider unbekannt ist, besitzt bereits einen hohen Grad an Abstraktion. Durch seinen langgestreckten Hals und den Blick über die rechte Schulter erinnert der *Narziss*

¹⁸³ Entwurf für einen *Narziss-Brunnen*, um 1910, dreiteilig: Narziss 53 x 67 x 45,5 cm; oberer Teil des Sockels 20 x 60 x 38 cm; unterer Teil 77 x 60 x 36 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris, Inv.Nr. S 57. Die zweite Version mit den Maßen 53,5 x 65 x 43 cm ist ohne Sockel und befindet sich ebd., Inv.Nr. S 58. Des Weiteren gibt es noch den farbig gefassten Kopf der Figur, ebenfalls Gips, 28 x 17 x 17 cm, ebd., Inv.Nr. S 56.

jedoch noch deutlich an die Marmorskulptur *Frau, ihr Spiegelbild betrachtend, oder Madame P.D.K.*, die Brancusi im Jahr zuvor geschaffen hatte.



Das Gipsmodell des *Narziss* als Brunnenfigur nimmt diesen Schwung wieder auf und führt ihn geradezu ins Extrem, da der kniende *Narziss* sich weit über seinen Körperschwerpunkt nach vorne beugt. Von vorn betrachtet, ist an eine Wiederaufnahme des traditionellen Waldtypus zu denken, so wie *Narziss* auf dem Holzschnitt in der schön gestalteten Venezianer Ausgabe der *Trasformationi* (1557) des Lodovico Dolce dargestellt worden ist: kniend, mit ausgebreiteten Armen und den Oberkörper weit nach vorne gestreckt haltend, auch wenn dieser *Narziss* nur (noch?) einen Arm hat. Da Brancusi, der seit 1904 in Paris lebte, Kontakt zu vielen dortigen Künstlern hatte und in regem Austausch mit ihnen stand, hatte er ja vielleicht auch die Möglichkeit, eine Ausgabe der *Metamorphosen* mit dem entsprechenden Holzschnitt zu sehen.

Daneben finden sich ebenfalls Anklänge an Caravaggios *Narziss*. Wenn auch bei Brancusi die Einheit von Figur und Spiegelbild durch den weit nach vorne gezogenen Körper nur angestrebt wird und sich Figur und Spiegelbild nicht berühren (könnten), so ist doch die ganze Gestalt auf ihr spiegelbildliches Gegenüber ausgerichtet. Gleichzeitig wird an die kreisförmige Geschlossenheit von Caravaggios Figurenfindung bei Brancusis *Narziss* interessanterweise über den Sockel erinnert: Der untere, gezackte Teil mündet oben in ein bogenförmiges Element, auf das wiederum eine Platte und die Plastik gesetzt sind. Platte und oberer Sockel sind in der Mitte kreisförmig durchbrochen, wodurch der Zusammenhalt der beiden Teile stärker betont wird. Dabei ist anzumerken, dass Constantin Brancusi bis zu diesem Zeitpunkt fast nur herkömmliche Sockel für seine Arbeiten verwendet hatte.

Vollkommen neu ist die extreme Reduktion der Formen, die gleichwohl die immense innerliche Anspannung und die Sehnsucht dieses *Narziss* so deutlich zum

Ausdruck bringt. Wie bei seiner berühmten Skulptur *Vogel im Raum*¹⁸⁴, von der das von Edward Steichen erworbene Exemplar 1928 zu dem paradigmatischen Rechtsstreit zwischen Brancusi und den Vereinigten Staaten von Amerika über die Frage "Was ist moderne Plastik?" führen sollte¹⁸⁵, versucht Brancusi, der sich selbst nie als abstrakten Künstler bezeichnete, das Wesen des Dargestellten durch genauestes Erfassen der Körperhaltung darzustellen.

Figur und Spiegelbild werden, wie bemerkt, bei diesem *Narziss* nicht zu einer Einheit zusammengeführt, da der – hier erhobene – Arm weit oberhalb des Wasserspiegels endet. Die ganze Gestalt ist so reduziert dargestellt, dass die Details, wie z.B. die Hände und Füße, fehlen. *Narziss* ist – buchstäblich – nicht in der Lage, einen Anderen zu "begreifen". Zugleich kann man in dieser Darstellung auch ein Sinnbild für die Kontaktunfähigkeit des *Narziss* sehen.

Damit eilt Brancusi seiner Zeit weit voraus, denn die Verbindung der Themen "Narziss" und "Kontaktunfähigkeit" – das auch das Unvermögen, mit sich selbst in Kontakt zu treten, einschließt – sollte erst in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts wieder aufgenommen und insbesondere in den Arbeiten der Wiener Aktionisten auf sehr direkte Weise umgesetzt werden.

Im Jahre 1913 erhielt Brancusi von dem damaligen rumänischen Erziehungsminister Vasile G. Mortun den Auftrag, ein Denkmal für den ehemaligen Ministerpräsidenten Spiru Haret in Bukarest zu errichten, worauf Brancusi nach einigem Zögern einwilligte. Der Physiker und Mathematiker Haret war 1912 verstorben, und Brancusi wollte ihn mit einem Denkmal in der traditionellen Form eines Brunnens, wie er überall in den Dörfern Rumäniens zu finden war, und einer Inschrift ehren. Da Haret sich Brancusis Äußerung zufolge besonders der Erziehung auf den Dörfern annahm, war Brancusi sehr daran gelegen, dass dieser Brunnen "lebenspendendes

¹⁸⁴ Vom *Vogel im Raum* gibt es allein drei verschiedene Versionen im Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou: in grau gefärbtem Gips, 1936, 194,5 x 14 x 20 cm; in Gips, 187 x 12 x 22 cm, aus dem gleichen Jahr; und in Bronze, ca. 1940-41, 191,5 x 13,3 x 16 cm, sie haben jeweils ganz unterschiedliche Sockel. Alle drei Figuren stammen aus dem Vermächtnis des Künstlers und befinden sich heute im Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

¹⁸⁵ Thierry de Duve, *Vogel oder Plastik? Ein Gerichtsverfahren und die ungelöste Frage »Was ist moderne Plastik«*. In: Margit Rowell (Hrsg.) *Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozeß*. München 1986, S. 233-234.

Wasser für die Bauern und ihre Erzieher“¹⁸⁶ liefern würde. Es wird allgemein vermutet, dass der *Narziss* zu dieser Anlage gehört.¹⁸⁷ Der Entwurf für die gesamte Brunnenanlage wurde jedoch später abgelehnt, weil er wohl den offiziellen Ansprüchen an ein solches Denkmal nicht genüge.

Narziss als Brunnenfigur ist durchaus häufiger zu finden, zumeist in Parkanlagen, so in den berühmten Gärten von Aranjuez¹⁸⁸ (Spanien), im Park der Villa Borghese¹⁸⁹ oder als Entwurf für einen Grottenbrunnen im Heidelberger Schlossgarten¹⁹⁰. Da Narziss ein Jäger war, liegt auch die Anbindung an ein Jagdschloss nahe. Dagegen ist ein Denkmal in Form eines Brunnens an sich schon ungewöhnlich und erklärt sich hier aus Brancusis dörflicher Herkunft, wo es diese Tradition gab. Jedoch ist die Verbindung des *Narziss* mit einem konkreten, von Brancusi sehr positiv eingeschätzten Menschen durchaus verwirrend. Sicherlich ging es ihm bei seinem *Narziss* weder um die Darstellung von Eitelkeit noch um lustvolle Selbstbespiegelung, wie in so manch anderer Darstellung aus dem 19. Jahrhundert. Vielleicht wollte er lediglich auf die Bedeutung des Wassers – sowohl für uns, als auch für Narziss, der darin seine große Liebe fand – verweisen? Denn Sigmund Freud veröffentlichte seine Theorien über Narziss und den Narzissmus erst zwei Jahre später und legte damit den Grundstein für eine völlig veränderte moderne Sichtweise des Narziss und den allen Menschen innewohnenden Narzissmus.

Narziss in der zeitgenössischen Kunst

¹⁸⁶ Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form.* ²1988 Köln, S.68.

¹⁸⁷ Anderer Meinung ist Sanda Miller, *Constantin Brancusi. A survey of his work.* Oxford 1995, S. 214. Miller hält die Verbindung der Brunnenfigur *Narziss* und dem Denkmal für Spiru Haret für absurd, da der Narziss inhaltlich doch viel eher in das schicke Pariser Ambiente passe, in dem er auch entstand.

¹⁸⁸ im *Jardin de la Isla*, der 1669 von Sebastián Herrera entworfen wurde.

¹⁸⁹ nach einem Stich von G. B. Falda. Abb. in: Arduino Colasanti, *Le fontane d'Italia*, Milano 1926, S. 194.

¹⁹⁰ Abb. in: *Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergiae* Faksimile der Frankfurter Ausgabe.

Helmut Schober wurde am 1. Januar 1947 in Innsbruck als “erstes Kind Österreichs des Jahres” geboren, wie er ausdrücklich in seiner “essentiellen Biografie”¹⁹¹ über sich mitteilt. Nach Beendigung seines Studiums an der Wiener Hochschule für Angewandte Kunst ging Schober 1972 nach Mailand, wo er, abgesehen von einem zweijährigen Aufenthalt in New York, seitdem lebt. Schobers frühe Arbeiten sind sämtlich schwarz-weiß, in Bleistift oder Graphit auf Acryl gehalten, denn seiner Meinung nach verhilft “Schwarzweißmalerei zum Überleben, zeigt unbewußte Wurzeln auf und verdeutlicht die Doppelnatur eines Kunstwerkes”. Seine Performances und Installationen wurden wegweisend für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Ich und die Einbindung des Betrachters und waren auch auf der documenta 6 (1977) und der documenta 8 (1987) sowie der Biennale in Venedig (1978 und 1986) vertreten. Seit den neunziger Jahren hat sich Schober ganz auf die Malerei konzentriert, wobei die Farbe für ihn bis heute nur von untergeordneter Bedeutung ist. Nach wie vor verwendet Schober häufig Graphit in seinen Arbeiten.

Zwischen 1974-1977 hat sich Helmut Schober in drei ganz unterschiedlichen Arbeiten bzw. Performances mit der Figur des Narziss und ihrer psychologischen Bedeutung auseinander gesetzt. Gerade seine Werke stehen sowohl für die Auseinandersetzung mit dem Mythos und der Narziss-Darstellung des Caravaggio, als auch insbesondere – durch die Einbindung des Betrachters – für den heute so vielfältig belegten Begriff des Narzissmus, der erst durch Freud¹⁹² am Beginn der Moderne aufgekommen ist.



Das *Narzißtisches Stück II* entstand 1977. Ein ungefähr 40 x 30 cm großer Spiegel ist mit einem schmalen Messingrahmen eingefasst, der in der Ausführung an die schlichten Holzrahmen erinnert, wie sie gerne in Museen und Galerien verwendet

¹⁹¹ Dieter Ronte / Karl Ruhrberg (Hrsg.): *Helmut Schober. Zwischenbereiche – Interspaces – Interspazi*. Ausst.-Kat. Wien, Museum des 20. Jahrhunderts 1984, S. 147.

¹⁹² Vgl. Freuds Theorien zum primären und sekundären Narzissmus, die von Jacques Lacan wieder aufgegriffen und weitergeführt wurden in: *Das Seminar von Jacques Lacan*. Hrsg. Norbert Haas, Buch I (1953/54): *Freuds technische Schriften*, Olten / Freiburg i.Br. 1978.

werden. Genau aus dem Zentrum der Spiegelfläche ragt ein sehr spitz zulaufender Messingdorn heraus, der wie eine Spindel in dem ihn umgebenden, durchsichtig wirkenden Raum zu rotieren scheint und damit die Grenze zwischen Realraum und Spiegelraum verwischt. Auf den Betrachter wirkt dieses Werk wie eine Bedrohung, bei der man unwillkürlich einen Schritt zurücktritt, um nicht von diesem überscharfen Objekt wie von einer Pfeilspitze durchbohrt zu werden. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass der vor dem Werk stehende Betrachter in seiner optischen Wahrnehmung verunsichert ist: Die reale Entfernung zu diesem Dorn oder genauer, wie nahe ihm dieser kommt, ist durch die Platzierung auf einer Spiegelfläche zunächst schwer einzuschätzen. Wie ein Wurfgeschoss, von einem Unbekannten dem Betrachter entgegengeschleudert, scheint er sich zwischen den Betrachter und sein Spiegelbild zu drängen. Durch die Spiegelfläche sind die Raumgrenzen aufgehoben, der Messingrahmen wird zu einem Fenster, das den Blick auf den Betrachter selbst frei gibt.

Natürlich weiß der Betrachter, dass die Gestalt, die er hinter dem Dorn sieht, er selbst ist, oder genauer gesagt, eben nicht er, sondern nur ein Spiegelbild von ihm ist. Doch Schobers Arbeit bewirkt eine Veränderung beim Betrachter, denn die Messingspitze wirkt wie ein zwischen Betrachter und Spiegelbild getriebener Keil, der die Trennung bzw. die Distanz zwischen beiden "schmerzlich" bewusst macht. Diese Arbeit ist sicherlich in Opposition zu der berühmten Spiegeltheorie des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan (1901-1981) zu sehen. Lacan behauptete, dass das Kleinkind durch den Blick in den Spiegel zum ersten Mal in seinem Leben die Erfahrung der Ganzheit macht¹⁹³. Bei Schober wird aus der ganzheitlichen, eigentlich positiven Erfahrung eine Bedrohung: Das Ich, das nicht Greifbare, das Unbewusste, erscheint als der große Feind des Menschen.

Diese Arbeit schließt durchaus an den *Narziss* des Caravaggio an. Sich Spiegelnder und Spiegelbild begegnen sich auf engem Raum, doch nicht mehr vertikal wie bei Caravaggio, sondern nun horizontal und befinden sich dadurch "gleichberechtigt" gegenüber. Der Betrachter ist aber nicht mehr Zuschauer oder gar Voyeur, sondern Schober überträgt ihm die Rolle des Narziss, denn bei eingehender Betrachtung der

¹⁹³ Jacques Lacan *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*. In: *Jacques Lacan. Schriften I* Hrsg. Norbert Haas, Olten / Freiburg i.Br. 1973, S. 67.

Arbeit ist das Aufscheinen des Spiegelbildes nicht zu verhindern, was unwillkürlich auch zu einer Auseinandersetzung mit demselben führt. Zugleich macht Schober damit aber – und das ist das Besondere dieses Werkes – die schmerzhaft Erfahrung der Distanz zwischen Narziss und seinem Spiegelbild für den Betrachter erleb- und nachvollziehbar und bringt damit diese zwei, im Mythos nacheinander folgenden Aspekte in einer Arbeit zusammen.

Wer “dem Geistigen den Vorrang gibt, ist frei”¹⁹⁴. Mit dieser Äußerung umschreibt Helmut Schober ein zentrales Anliegen seiner Kunst. Obwohl er in den Performances der siebziger Jahre fortwährend seinen Körper benutzt, ihn darstellt oder abbildet, dient dieser ihm nur als fügsames Material. Sein Ziel ist es, die Grenze zwischen Innenraum und Außenraum des Menschen zu sprengen. Das Ich ist dabei als der Ort zu verstehen, an dem das Unbewusste, das noch nicht gesellschaftlich Determinierte und das “zivilisierte” Bewusstsein aufeinander treffen.

“Die Person des Künstlers ist das Werkzeug für die Kunst. Sie ist die Kunst. Sie ist es so sehr, daß in Wirklichkeit gar keine Kunst mehr existiert. Die Gesten sind pure Metapher, pure Konzepte, pure Performance”¹⁹⁵. Diese Äußerung von Gregory Battcock aus dem Jahr 1978 ist sicherlich sehr zeitgebunden zu sehen, doch sie macht deutlich, wie die Suche nach neuen Ausdrucksformen in der Kunst naturgemäß auch ein anderes Bild des Künstlers verlangt.

Dabei wird Helmut Schober in seiner Rolle als Künstler gerade in den Arbeiten, in denen er sich explizit mit Narziss und Narzissmus auseinandersetzt, zum Bindeglied zwischen der Tradition und der Moderne.

¹⁹⁴ “1961 besuchten wir als Schulklasse eine Ausstellung über die Konzentrationslager der Nazizeit in den Innsbrucker Stadtsälen. Ein Objekt dieser Ausstellung werde ich nie vergessen. Durch seine Verwendbarkeit hatte es die Eigenschaften eines Gerätes. Auf ein Stück Stoff war ein Schachbrettmuster gemalt und winzig kleine Figuren aus Brot darauf gestellt; durch die Zeit und den Gebrauch elfenbeinfarben geworden. Wer Hunger leidet und Schachfiguren aus Brot formt, dem Geistigen den Vorrang gibt, ist frei. 1969 erkannte ich, dass das Gesehene Kunst war, Kunst als Zeichen, verwendbar im humanen Sinn, Reliquie höchsten Menschseins.” In: Dieter Ronte / Karl Ruhrberg, s.o. S. 47.

¹⁹⁵ Gregory Battcock in: *Schober 1977/78 performances, installations, films, instruments*. Ausst.-Kat. Galerie Wintersberger, Köln 1978.

Die von Schober in seinen Performances angestrebte Selbsterfahrung gilt der zentralen Seinserfahrung: Die Kunst hat die Aufgabe, geistige Gehalte zu vermitteln. Es geht nicht um Individualität, sondern um Allgemeingültigkeit. Auch Mann- oder Frausein spielt keine Rolle, das von Schober gezeigte Ich ist geschlechtslos. Damit grenzt er sich vollkommen gegen die Body-Art der ausgehenden sechziger und siebziger Jahre ab, insbesondere auch gegen die zu den Wiener Aktionisten gehörenden Günter Brus (geb. 1938 in Ardning, Österreich, lebt in Wien) und Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), bei denen die Selbstübermalungen und Selbstverstümmelungen zu einer völlig anderen Körperwahrnehmung führten und das subjektive Erleben vermittelt werden sollte¹⁹⁶. Die Emotionen, die diese Arbeiten beim Betrachter auslösen, werden dagegen von Schober eingefroren, da Schober den Versuch unternimmt, wie die hier besprochenen Arbeiten zeigen, seine subjektiven Erfahrungen zu reflektieren und zu objektivieren.



Für die Performance Narzißisches Stück¹⁹⁷ aus den Jahren 1974-77 hat Helmut Schober auf einer Gleitrinne aus Eisen, die er mittels eines Lederriemens an seinem linken Arm befestigt hatte, einen 70 x 40 cm großen Spiegel mit Eisenrahmen montiert. Mit Hilfe eines Seilzugsystems ließ sich die Position des Spiegels nun je nach Wunsch verändern. Dadurch hatte Schober die Möglichkeit, jedesmal ein anderes Spiegelbild zu wählen und damit auch ein anderes Bild von sich selbst zu erhalten. Die positive Möglichkeit der Selbsterkenntnis wird, so sie überhaupt unter diesen Bedingungen möglich ist, dabei teuer erkauft: Denn die

¹⁹⁶ Gerade die Arbeiten von Brus und Schwarzkogler, die in diesen Jahren entstanden sind, lassen sehr wohl einen Zusammenhang mit dem Thema Narzissmus erkennen. Sie stehen jedoch diametral unserem Ausgangspunkt entgegen, denn nicht Liebe oder Zuneigung zum "Spiegelbild" resp. dem eigenen Ich, die keine andere Möglichkeit haben, als in Schmerz und Verlust zu enden; nicht die Erkenntnis bedingt den Schmerz, sondern nur über den Schmerz ist überhaupt Erkenntnis möglich. Im Mythos braucht Narziss lange, sich selbst zu erkennen, hier braucht er lange, sich überhaupt selbst zu erfahren. Wie bedingungslos und existentiell diese Art der Selbsterfahrung sein kann, belegt der frühe Tod Rudolf Schwarzkoglers. Doch in den letzten Jahren nimmt Selbsterfahrung durch bewusstes Zufügen von Schmerz generell in der Gesellschaft einen breiteren Raum ein, wobei Tattoo, Piercing und Ritzen noch die harmlosesten Varianten sind und gerne unter "Jugendkultur" abgetan werden.

¹⁹⁷ Die Performance wurde in Chicago, Rom und Lyon aufgeführt.

durch die Verlängerung erzielte, vermeintlich größere Reichweite des Armes ist eine Illusion. Nicht nur, dass Helmut Schober bei der Verwendung der Schiene auf dem Boden liegen muss, seine gesamte Bewegungsfreiheit wird dabei auf das Äußerste reduziert. Das Gewicht von Schiene und Spiegel wie auch ihre Anordnung im Raum und im Verhältnis zum Künstler bilden entscheidende Determinanten bei der durch sie ermöglichten Selbstwahrnehmung. Auch diese Performance ist ein Bild der Schmerzhaftigkeit, die durch Selbsterkenntnis oder den Wunsch danach verursacht wird. Zugleich verdeutlicht sie die notgedrungene, wenn auch selbst gewählte Einsamkeit bzw. Isolation durch die bewusste Einschränkung der Bewegungsfreiheit und die Begrenzung der Wahrnehmung durch die Reduzierung auf einen Ausschnitt. Je näher der Spiegel dem Gesicht kommt, je besser also die Möglichkeit ist, sich zu sehen, desto stärker wird der Druck auf den Arm und damit der Körper in der jeweiligen Position gefangen. Damit ist diese Arbeit zugleich eine Reflexion über den äußeren, den Menschen umgebenden Raum wie auch über den inneren Raum, das Ich, das für Schober die Existenz des Menschen ausmacht.

Bereits in der Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts wird Narziss nicht nur als Sinnbild der Eigenliebe dargestellt, sondern auch der Selbsterkenntnis¹⁹⁸. Bei Schober wird die Kunst selbst zum Medium der alten Forderung der Philosophie *Erkenne dich selbst*.

Helmut Schober überträgt die Situation des Narziss, der sich im Mythos nicht mehr von seinem Spiegelbild lösen konnte, auf die Reflexion über den Mythos und seine Analyse in der Sprache der Gegenwart. Während der Künstler nun selbst die Rolle des Narziss einnimmt, hat der Betrachter, genau wie bei den besprochenen Gemälden der alten Meister, die Möglichkeit, mittels einer Synthese aus Wissen und genauer Beobachtung den Sinn der Performance zu verstehen. Die Mittel des Künstlers sich auszudrücken wie auch seine Vorgehensweise haben sich verändert, doch die Erwartungen an den Betrachter bleiben hierbei unverwandt bestehen.

¹⁹⁸ Vgl. Henkel / Schöne, Sp. 1628: Narcissus... NOSCE TE IPSUM als Nr. 31 in: Crispyn de Passe P.T.L. | THRONVS | CVPIDINIS. | Editio tertia; | Prioribus emendator, & multo auctior. | AMSTERODAMI, | - | Apud Wilhelmum Iansonium. | 1620. Dieses Emblem steht u.a. nach dem Zwischentitel DE CEVX QUI ONT FALLIS en AMOVR.

In dieser Arbeit dokumentiert der Künstler eine andere Haltung als in der davor beschriebenen. Er ist nicht nur Ausführer, dessen Erfahrungen dem Betrachter über den Weg der Reflexion zugänglich gemacht werden, sondern zugleich auch noch Vermittler, der dem Betrachter Einblick in seine Arbeit gewährt, ihn aber nicht daran teilhaben lässt.



Den Übergang aus dem äußeren in den inneren Raum des Menschen stellt Schober in der folgenden Arbeit dar. Sie heißt ebenfalls *Narzißtisches Stück* und besteht aus einer Großfotografie¹⁹⁹ und der dazu gehörigen großformatigen (160 x 120 cm²⁰⁰) ersten Zeichnung. Das Foto zeigt einen auf dem Boden liegenden, durch einen schweren Schlag zertrümmerten Spiegel. Auf ihm liegt eine gekrümmte menschliche Gestalt, deren Kopf bereits zwischen den Spiegeltrümmern verschwunden zu sein scheint. Das leicht verschwommen und wie verwischt wirkende der in der Bewegung aufgenommenen Figur unterstreicht den hier suggerierten Auflösungsprozess. Während sie den rechten Arm noch wie bei Caravaggio aufgestützt hat, ist der Rest des Körpers schon weggeknickt und scheint zum rechten Bildrand hin zu zerfließen. Entsprechend zeigt auch das Spiegelbild zwar noch den Arm, ansonsten aber nur noch eine aufgelöste Masse. Der enge Bildausschnitt deutet den Raum nur an, in dem dieser Prozess stattfindet.

Über diesem Foto hat Schober die Zeichnung mit der Regieanweisung für den Fotografen platziert. Auf ihr wirken die heftigen Strichlagen, die den Bereich des Oberkörpers bedecken, wie ein Sturzbach, der mit ungeheurer Energie den Körper mit sich reißt. Durch die Angabe "fotografic position with mirror moving" bekommt die Zeichnung einen anderen Gehalt. Die technische Anweisung läßt eine sympathetische Haltung des Betrachters nicht mehr zu und wird dadurch auf Distanz gebracht.

¹⁹⁹ Die Performance, bei der das Foto entstanden ist, wurde nur einmal in Mailand aufgeführt: Ein großer Spiegel liegt auf dem Boden und wurde vom Performer mit der Stirn zerschlagen.

²⁰⁰ Nach anderen Angaben misst die 1976 entstandene Bleistiftzeichnung lediglich 140 x 100 cm. Vgl. Ausst.-Kat. *Helmut Schober, Vom Verlust der Gestik zur materialen Verdichtung. Werke 1974-1980*. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, 1981.

Auch in diesem *Narzißtischen Stück* arbeitet Schober mit verschiedenen Bedeutungsebenen. Auf der mythologischen Ebene wird der Tod des Narziss gezeigt: Die Verschmelzung mit dem Spiegelbild erweist sich als unmöglich, die menschliche Form löst sich auf, der Spiegel ist zerbrochen. Die metaphysische Ebene zeigt, dass Ichverlust zu Existenzverlust führt und nicht zu einem neuen Sein – eine Auffassung, die diametral zum Gedanken der Metamorphose in der Mythologie steht, da an der Stelle, an der Narziss starb, Narzissen wuchsen.

In den drei hier vorgestellten Arbeiten setzt sich Helmut Schober mit dem klassischen Narziss auseinander und lässt sich z.T. direkt auf Caravaggio als Vorbild beziehen. Dabei findet er auf ganz genuine und neue Art eine Antwort auf das Problem der Selbsterkenntnis. Denn hier geht es nicht nur um die von Freud aufgebrachte Thematisierung des Ich, also nicht um ein bestimmtes Individuum, das sich durch seine Besonderheit von den anderen Individuen unterscheidet, sondern stattdessen um den normativen Kern, der aller menschlichen Erfahrung zugrunde liegt. Menschsein ist zugleich eine Raumerfahrung, denn Leben ist nur im Raum, dem Weltenraum möglich und umfasst sowohl den realen Außenraum als auch den psychischen Innenraum. Und Raum als Existenzraum ist ein zentrales Anliegen in den Arbeiten von Helmut Schober.

Michelangelo Pistoletto gehört zu den bedeutendsten und vielseitigsten italienischen Künstlern der Moderne. Er ließ sich nie in eine Ecke drängen oder mit einem der heute üblich gewordenen “Markenzeichen” wie Nouveau Réalisme, Konzeptkunst, Performance oder arte povera hinreichend charakterisieren, denn er entwarf ebenso Bühnenbilder und inszenierte Theaterstücke oder baute Möbelskulpturen. Bekannt sind auch die zahlreichen theoretischen Äußerungen und Stellungnahmen, die er zu seinem Werk abgab. Geboren 1933 in Biella, arbeitete er über zehn Jahre in der Werkstatt seines Vaters als Gemälderestaurator, bevor er sich der Kunst zuwandte. Er hatte nahezu umgehend Erfolg und das, ohne jemals eine Akademie besucht zu haben. Heute lebt und arbeitet er in Turin.

Eines der wichtigsten Themen in Pistolettos Werk ist der Spiegel. Die Auseinandersetzung mit dessen Möglichkeiten kommt in den unterschiedlichsten Varianten und in verschiedenen Schaffensphasen Pistolettos vor. Einige Arbeiten aus der bekannten Gruppe der *Spiegel-Bilder*, die auch für unseren Zusammenhang von Bedeutung sind, entstehen bereits in den Anfangsjahren seiner künstlerischen Laufbahn. Bei diesen Bildern werden im Siebdruck-Verfahren²⁰¹ Fotografien von Personen oder Raumsituationen auf hoch poliertem – und dadurch vortrefflich spiegelndem – Stahl aufgebracht. Da die Personen zumeist lebensgroß sind und häufig in Rückenansicht gezeigt werden, wirkt es umso irritierender, wenn hinter ihnen plötzlich der doch eigentlich vor ihnen und der Spiegelfläche stehende Betrachter im Bild erscheint. Obwohl seit dem Zeitpunkt ihrer Entstehung gut dreißig Jahre vergangen sind und Mode und Zeitgeist sich inzwischen verändert haben, hat die zeitliche Distanz keinen Einfluss auf die noch immer frappierende Wirkung der *Spiegel-Bilder*. So hieß es im vergangenen Jahr anlässlich ihrer Präsentation im neuen Kunstmuseum Luzern: “Gealtert sind sie allenfalls wie Filmstars, die sich gut gehalten haben und deren Zeit einfach nicht vorübergehen will”²⁰².

Die Spiegel-Bilder sind naturgemäß situationsbezogen und verändern sich, je nachdem, an welchem Ort sie aufgestellt werden. Sie aktualisieren sich von allein durch die jeweils in ihnen widergespiegelten Räume und die in ihnen aufscheinenden, realen Betrachter.

Vom Narziss zum Narzissmus

Die anhaltende Wirkung dieser Arbeiten liegt im Bewusstsein und in der Erfahrung, die sie im Betrachter auslösen. Die *Spiegel-Bilder* funktionieren auch gleichermaßen gut, unabhängig davon, ob ein Mann oder eine Frau sie betrachtet, obwohl beide die Empfindungen, die ihr Anblick “im Bild” auslöst, vielleicht unterschiedlich

²⁰¹ Die Angaben sind unterschiedlich. Alle Autoren erwähnen jedoch, dass die Fotos von Pistoletto selbst gemacht worden sind und dann auf hauchdünnes Reispapier übertragen wurden. Da der Abstand zur spiegelnden Fläche so gering als nur irgend möglich gehalten werden sollte, bot sich der polierte Stahl an; jedes noch so dünne Spiegelglas hätte die angestrebte Einheit von Foto und Spiegel unterbrochen. Vgl. dazu u.a. : Wieland Schmied in Ausst.-Kat. *Michelangelo Pistoletto* Kestner-Gesellschaft Hannover, 1974, S. 5.

²⁰² So Rudolf Schmitz über die Spiegel-Bilder in: *Minus-Mann hinter den Spiegeln*. FAZ vom 26.1.2001, S. 44.

beschreiben würden. Irritationen jedoch, die beim Betrachter durch die Konfrontation mit *“Nackter Mann mit Hammer”*²⁰³ (1974) aufkommen, sind sicherlich für beide Geschlechter gleichermaßen stark.



Ein lebensgroßer nackter Mann, von dem wenig mehr als die linke Körperhälfte zu sehen ist, kehrt dem realen Betrachter den Rücken zu, während er, vermutlich mit verschränkten Armen, dem gespiegelten Betrachter gegenübersteht. Auf Hüfthöhe ist ein Hammer im Bild zu sehen. Die ungewöhnliche Position vermittelt den Eindruck von nachlässiger und abschätziger Beobachtung, die der namenlose Nackte dem Spiegel-Betrachter und dem Spiegel-Raum entgegenbringt. Doch dem realen, vor dem Spiegel stehenden Betrachter bleibt verborgen, wie genau der Mann den Hammer hält, und damit wird eine sichere Einschätzung seiner Absichten unmöglich. Durch die Imagination des Betrachters entsteht eine imaginäre Beziehung zwischen gespiegeltem Betrachter und realem Bild, wie auch die Grenzen zwischen realem und gespiegeltem Raum verschwimmen.

Wie auf den meisten seiner seit 1961 entstandenen *Spiegel-Bilder* hat Pistoletto in dieser Arbeit die fotografierten Teile ganz an den Rand der Stahlplatte gesetzt und dadurch sehr viel Platz für die Spiegelbilder der Betrachter gelassen. Pistoletto versucht die *Spiegel-Bilder* vom Mythos des Narziss abzugrenzen, indem er von der Erzählung behauptet, dass sie für ihn einzig eine prähistorische Begebenheit darstellt, die gleichwohl ihre ganze Faszination behalten hat – auch wenn dieser Mythos einen *“ausschließlich vom Instinkt geleiteten Menschen darstellt”*²⁰⁴.

Doch genau über diese Instinkt-Ebene faszinieren Pistolettos Spiegel-Bilder auch heute noch den Betrachter. Den ganzen Mythos vor Augen habend, wird man nicht erst in der Moderne sagen, *“undenkbar, dass mir so etwas passiert,”* doch bei der

²⁰³ Michelangelo Pistoletto *Nackter Mann mit Hammer* (1974), Farbe auf hochpoliertem Edelstahl, 230 x 125 cm. Galerie Denise René Hans Mayer, Düsseldorf.

²⁰⁴ So Michelangelo Pistoletto in seinem Text *Der Spiegel*, Ausst.-Kat *Michelangelo Pistoletto* Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1988, S. 97.

Auseinandersetzung mit diesen Bildern wird der Betrachter sehr wohl in die Rolle des Narziss versetzt, der überrascht seines Gegenübers im Wasser gewahr wird. Da den *Spiegel-Bildern* in den Fotos ganz unterschiedliche Kontexte aufgedruckt werden, die sowohl politische als auch ganz private Situationen zeigen können, hängt es wiederum vom Betrachter ab, wie weit er sich mit der jeweiligen Begebenheit identifizieren kann, sich darauf einlässt und sich dadurch im doppelten Sinn darin spiegelt.

Narziss schwindet das Gefühl für Raum und Zeit, etwas, was dem Betrachter glücklicherweise nicht so schnell abhanden kommt, denn dieser beginnt, das Bild rational zu betrachten und die Fragen nach Raum und Zeit, die Pistoletto hier aufwirft, zu überdenken. So gesehen hat Pistoletto recht, wenn er 1982 schreibt: “Die Rationalität, die sich zwischen den Menschen und sein Bild stellt, gibt dem Menschen die eigene Autonomie und die Fähigkeit, dieses Bild zu gebrauchen. Die Rationalität tritt auch – und dies ist entscheidend – zwischen den Menschen und die primitive Heftigkeit seines Instinktes, noch unfähig (wie Narziß), sein Begehren in eine expressive Form umzuwandeln, ohne darin zu ertrinken.”²⁰⁵

Dabei ist jedoch anzumerken, dass Narziss seine Situation schließlich tatsächlich rational erfasst und gerade diese Erkenntnis seine tödliche Frustration auslöst, weil er nicht in der Lage ist, sein Begehren zu sublimieren.

Pistoletto schreibt weiterhin: “Ich glaube statt dessen, dass man den Anfang der Geschichte suchen sollte, zurückgehend zu dem Zeitpunkt, an dem der Mensch sein eigenes Bild im Spiegel erkannte, ein von sich losgelöstes Bild, als Doppel, als Wiedergabe seines Ichs, sozusagen als Zeichen seiner eigenen Verkörperung. Dies ist der Zeitpunkt, an dem sich das Phänomen der Rationalität offenbart.”²⁰⁶

Hier finden sich ebenfalls eindeutige, wenn auch unausgesprochene Bezüge zu Jacques Lacans bekanntem Aufsatz über das “Spiegelstadium”, in dem er Wesentliches seiner neuen Theorie von der Konstitution des Ich formuliert. Für Lacan liegt die Tragik des Menschen nicht in einer ihm feindlich gesonnen Umwelt, sondern in der in ihm selbst begründeten Zerrissenheit. Das Ich konstruiert sich im

²⁰⁵ Michelangelo Pistoletto, *Der Spiegel* in: Ausst.-Kat. *Spiegelbilder*, S. 158 f.

²⁰⁶ Michelangelo Pistoletto, *Der Spiegel...* s.o.

Spiegelstadium der frühen Kindheit ein Bild von sich, das eine für es fremde, aber immer ersehnte Instanz wird und mit der es sich zeit seines Lebens auseinandersetzen muss. Lacan nennt dieses Ich das imaginäre oder spekuläre Ich. Imaginär ist es, sofern der Mensch dabei seine Identität über ein Bild (Imago) gewinnt. Spekulär kann es genannt werden, weil das Bild ein Spiegelbild ist.

Eine solche Identität geht nicht aus dem Inneren des Lebewesens selbst hervor, sondern ist an ein Gegenüber gebunden. Diese spekuläre Identitätsform bedarf stets eines Gegenübers, eines Anderen – und zielt doch auf die Verleugnung von dessen Andersheit. Genau darin liegt aber auch ein Teil der Faszination der *Spiegel-Bilder* begründet: In der Positionierung des eigenen Spiegelbildes wird der Bildinhalt durch den Betrachter neu formuliert.

Lacan behauptet, dass der Mensch seinen Körper zuerst einmal als einen zerstückelten erfährt. Doch wenn er sich als Kind in seinem Spiegelbild als Ganzes sieht, lange bevor er sich als solches begreifen kann, dann identifiziert er sich mit einer fiktiven Idealfigur. Lacan zufolge ist die Psychoanalyse die einzige Wissenschaft, die sich mit dem Realen befasst. Dieses Reale ist jedoch nicht die Wirklichkeit, es ist unvorstellbar und nicht greifbar. Es entsteht nur da, wo das Bild sich auflöst, wo es sich aufgibt und formlos wird. Diese Koordinaten sind sicherlich zu beachten, um folgende Frage obsolet erscheinen zu lassen: Verläuft die menschliche Entwicklung in manchen Kulturen schon allein deshalb anders, weil deren Kinder in Ermangelung eines Spiegels kein solches Spiegel-Ich entwickelt haben? Und auch die folgende Frage sei erlaubt: Wie vermag der Betrachter das Spiegelbild als Bild von sich zu erkennen, wenn er gar keine genaue Vorstellung von sich hat?

Aus diesem Grunde sind Bilder eine trügerische Erfindung des narzisstischen Ich, das eine Befriedigung im schon Bekannten, im Sinnvollen, im Definierbaren, scheinbar Gesicherten sucht. Mit Lacans Axiomen sind alle unsere Sicherheiten eingestürzt: Das Ich ist gespalten, das Reale hat sein Sein in dem, was uns entgleitet, die Sprache hat aufgehört, ein Mittel der Kommunikation zu sein²⁰⁷.

²⁰⁷ Marie Luise Syring, *Bilder des Formlosen und der Nicht-Identität*. In: Ausst.-Kat. *Spiegelbilder...* S. 38-44.

Davon unabhängig beruht die enge Verbindung zum Mythos des Narziss in dem kurzen zeitlichen Moment, in dem der Betrachter sein Spiegelbild erblickt und sich entscheiden muss, welche Bedeutung er dieser vermeintlichen Realität zubilligt und wie er sich selbst in diesem Zusammenhang einordnet. Es ist dieses erste Aufflackern einer überraschenden Wahrnehmung der eigenen Person, wie sie Rubens in seiner kleinen Skizze mit der Darstellung des Narziss bereits festgehalten hat. Die Tragik des Narziss beginnt erst später²⁰⁸.

Doch hier geschieht zugleich noch etwas anderes: Indem Pistoletto den Betrachter die Erfahrung des Narziss nachvollziehen lässt, appelliert er an den Narzissismus des Betrachters. Es geht nicht mehr um die singuläre Erfahrung eines Einzelnen, sondern um eine Erfahrung, die – bis zu einem gewissen Grad – auf alle Individuen zutrifft, da der Narzissismus, wie Freud betonte, zwar in jedem Menschen angelegt ist, aber ganz individuelle Ausformungen annehmen kann. Der Aspekt des Androgynen, der bisher im Zusammenhang mit einzelnen Darstellungen des Narziss erörtert wurde, findet sich nun ebenfalls wieder. Überraschend mit dem eigenen Spiegelbild in einem fremden Kontext konfrontiert zu werden, lässt wohl kaum einen Betrachter unberührt, da die allgemein angenommene Einheit von Individuum und Spiegelbild damit jäh unterbrochen wird. Zugleich wird dadurch unterstrichen, dass sich das Spiegelbild in einem anderen Medium (resp. der Quelle) befindet.

Auf ganz andere Art wird der Mythos bzw. seine Vergegenwärtigung in *L'etrusco*²⁰⁹ (1976) von Pistoletto thematisiert. Der lebensgroße, bronzefarbene Gipsabguß einer antiken Skulptur²¹⁰ wird so vor einem großen, rahmenlosen Spiegel aufgestellt, dass der wohl zum Gruß ausgestreckte Arm des *Etruskers* das Glas berührt. Die

²⁰⁸ Dazu schreibt Thomas Deecke, um den Unterschied zu Pistolettos künstlerischer Absicht zu betonen, dass Narziss bei dem Versuch starb, sich mit seinem Spiegelbild zu vereinen: "...ihm stand nur der emotionale Weg offen, das Problem der Einheit von Realität und Abbild zu lösen: er stürzte in die Oberfläche des Spiegels und zerstörte beides, denn er fand dort nichts anderes als seinen Tod." in: *Michelangelo Pistoletto. Skulpturen*. Ausst.-Kat. Münster, Westfälischer Kunstverein 1983. Doch die Tragik des Narziss liegt ja gerade in dem Wissen um die Ausweglosigkeit und die Unerreichbarkeit seiner Liebe. Er stirbt deshalb auch nicht durch eine aktive Handlung, sondern durch die passive Verweigerung zu leben: "...schwindet er hin... und verzehrt sich allmählich in unerschaubaren Flammen." (Met. III 489-90).

²⁰⁹ Michelangelo Pistoletto, *L'etrusco*, 1976, Spiegel und Gipsabguß, 230 x 280 cm, Slg. Giorgio Persano, Turin.



Beziehung zwischen Bild und Spiegelbild wirkt wie eine Persiflage des Narziss-Mythos und seiner Darstellung durch Caravaggio. Indem es sich bei dem *Etrusker* um eine “antikisierende” Figur handelt, wird der zeitliche Abstand bewusst unterstrichen. Während Caravaggio den Mythos aus der Vergangenheit in die Gegenwart übertrug, schiebt Pistoletto ihn absichtlich in die Vergangenheit, in vorrömische Zeit zurück²¹¹.



Die Vielschichtigkeit dieser Arbeit Pistolettos wird deutlich im Vergleich zu der 1990 entstandenen Installation *Echo and Narcissus*²¹² von John Miller. Die Nymphe Echo und Narziss werden mittels moderner Schaufensterpuppen dargestellt. Schönheitskult via Normdiktum (Größe, Figur etc.) auf der einen, Konsumrausch auf der anderen Seite werden nun – ähnlich inszeniert wie *l'etrusco* – mit Narziss in Verbindung gebracht. Nur dass diese beiden nun braun gefärbte Kleidung tragen, die an Exkremente denken lässt²¹³ und damit in herbem Kontrast zu der sterilen Schönheit der beiden Puppen steht.

Hingegen gehört Pistolettos Arbeit *Cinque pozzi*²¹⁴, “Fünf Brunnen”, aus dem Jahr 1966 zu der Gruppe der *Oggetti in meno*, den “Minus-Objekten”, die zwischen 1965 und 1966 nach der ersten Werkgruppe der *Spiegel-Bilder* entwickelt wurden. Die *Oggetti* sind zwar für Pistoletto aus ganz persönlichem Anlass – zumeist einer

²¹⁰ Lt. Rosemarie E. Pahlke ein “Ein Rhetor aus der römischen Antike”. In: *Pistolettos Spiegel*. Ausst.-Kat. Baden-Baden 1988, S. 23.

²¹¹ Wie sehr Pistoletto durchaus Elemente der klassischen Kunst rekurriert, zeigt der interessante Vergleich zwischen seiner *Venus in Lumpen* (1967) und C. D. Friedrichs *Frau am Fenster* (1822), Berlin, National Galerie. Vgl. dazu: Jochen Poetter “Incidente” in Ausst.Kat. *Michelangelo Pistoletto*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1988, S. 19.

²¹² John Miller, *Echo and Narcissus*, 1990, Acryl auf gefärbter Kleidung, Modepuppen, Spiegel, Mann: 182,9 x 86,4 x 73,7 cm, Frau: 152,4 x 17,8 x 76,6 cm, Spiegel: 182,9 x 50,8 cm. Vgl. Justin Hoffmann, *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit*, Salzburger Kunstverein, 20.4. – 29.5.1994 in: *Kunstforum* Bd. 127 (Juli – September 94), S. 315-18.

²¹³ Justin Hoffmann, *Suture...* S. 318.

²¹⁴ Michelangelo Pistoletto, *Cinque pozzi*, Fiberglas und Spiegel, 103 cm hoch, 167 cm Durchmesser. Im Besitz des Künstlers.

plötzlichen Eingebung folgend²¹⁵ – entstanden. Durch ihre Realisation hatte der Künstler jeweils einen Traum weniger; *in memo*, in ihrer formalen Ausarbeitung dagegen, wird ihnen ein Großteil an Individualität abgesprochen, da sie aus simplen Industriematerialien gefertigt sind. Während die *Spiegel-Bilder* für das Aufbrechen des Raumes und für die immerwährende Dynamik des Bildes stehen²¹⁶, geht es Pistoletto in den *Oggetti in memo* in erster Linie um die Transformation der Dinge in der Zeit. Im Gegensatz zu den *Spiegel-Bildern*, die immer ihre senkrechte Position an der Wand behalten, kann sich hier das bildhafte Element direkt in die horizontale Ebene, “in der sich das Leben abspielt”²¹⁷, ausweiten.



Die Installation besteht aus fünf Fiberglaszylindern von jeweils ungefähr 170 cm Durchmesser und einem Meter Höhe. Der Rand dieser *Brunnen* ist oben so breit umgeschlagen, dass er direkt dazu auffordert, im Vorbeigehen innezuhalten, die Arme aufzustützen und hineinzuschauen. Erst dann nimmt der Betrachter die Spiegelfläche wahr, die den Grund der Zylinder bedeckt. Alle Brunnen haben die gleiche Gestalt und unterscheiden sich allein durch die Farbtöne im Inneren: weiß, beige und zarte gelb-orange Nuancen, die das Licht unterschiedlich reflektieren.

In dieser Arbeit appelliert Pistoletto ebenfalls an den kollektiven Narzissmus der Betrachter. Auch hier wird dieser unvermutet mit seinem Spiegelbild konfrontiert. Da jedoch der Betrachter sich in unterschiedlichem Licht wahrnehmen kann, erfährt er verschiedene Facetten seiner selbst und kann sich in dem Licht betrachten, das ihn am vorteilhaftesten reflektiert resp. ihm am vorteilhaftesten erscheint. Er muss nun nicht mehr seinen Narzissmus in einem vorgegebenen Kontext behaupten, sondern kann ihm durch aktives Handeln schmeicheln.

²¹⁵ Zu diesen *Oggetti* gehört auch eine große Rose aus Wellpappe, von der Pistoletto sagt: “Als ich eines Morgens aufwachte, habe ich mir – warum, weiß ich nicht – eine Rose aus Wellkarton vorgestellt, die in der Mitte angebrannt war.” In: Ausst.-Kat. Hamburg, *Gli oggetti*.. S. 13. Diese Erklärung erinnert an den *Roman de la Rose*, in dem der Dichter im Traum die wunderschöne Rose erblickte - und unterstreicht zugleich Pistolettos Umgang mit den klassischen Themen aus bildender Kunst und Literatur.

²¹⁶ *Michelangelo Pistoletto Gli oggetti in memo. Lo specchio. La gabbia – Die Minusobjekte. Spiegel. Gitter.* Ausst.-Kat. Hamburg, Deichtorhallen 1992, S.26.

²¹⁷ M. Pistoletto, *Gli oggetti*... S. 27.

Da Pistoletto seinen Objekten bewusst den Titel *pozzi* gegeben hat, beinhalten diese *Brunnen* auch die Allusion auf die Quelle des Narziss, die in der Malerei so oft als Brunnen dargestellt wird. Für den Betrachter wird diese Verbindung unmittelbar anschaulich durch das unerwartete Aufscheinen seines Spiegelbildes und sein Wissen um das Besondere des Brunnens, in dem der schöne Narziss sich spiegelte. Der Betrachter ist jedoch nicht mehr wie Narziss, dem etwas widerfährt, sondern er bleibt ein freies Individuum, das aus eigenem Antrieb seinem Narzissmus nachgibt – dies allerdings unter der Voraussetzung, dass der Betrachter sich auf genaues Hinsehen einlässt, denn nur dann ist die Konfrontation mit dem Spiegelbild unausweichlich.

Auch wenn Michelangelo Pistolettos Auseinandersetzung mit dem Mythos vom Narziss eher verdeckt geschieht, so rückt sie dennoch in die Nähe von Helmut Schobers Überlegungen, da dieser einen ähnlichen analytischen Ansatz und eine reflexive Vorgehensweise bei der bildnerischen Umsetzung dieses Themas zeigt. Obgleich beide eine ganz unterschiedliche künstlerische Sprache sprechen, steht bei ihnen das rationale Element im Vordergrund.



Zu den führenden Bildhauern der Nachkriegsgeneration in Japan gehört Noriyuki Haraguchi²¹⁸, der 1946 in Yokosuka geboren wurde und auch heute noch dort lebt. Nach einem Studium der Malerei an der Nihon University wandte er sich der Bildhauerei zu, durch die er internationale Anerkennung fand. Von ihm stammt die Arbeit *Matter and Mind*²¹⁹, die noch unter ihrem früheren Titel *Busshitsu (Matter) / Relationship* auf der documenta 6 (1977) gezeigt wurde. Das Werk erregte auf Grund seiner Schlichtheit große Aufmerksamkeit. Dabei war Haraguchis Plan zunächst viel komplizierter gewesen:

²¹⁸ Helmut Friedel, *Noriyuki Haraguchi Elemente der Wahrnehmung. Arbeiten 1963-2001*. In Ausst.-Kat.: *Noriyuki Haraguchi. Catalogue raisonné 1963-2001*. (Hrsg.) Helmut Friedel, Lenbach Haus München 2001. Nach der Arbeit für die documenta 6 war es lange Zeit in Europa still um ihn geworden, bis er jetzt in München mit einer umfassenden Schau seiner Arbeiten zu sehen war.

²¹⁹ Noriyuki Haraguchi *Busshitsu (Matter) / Relationship* ehemals so genannt im Katalog der documenta 6 (1977) Bd.1, 186. 1984 wiederhergestellt. Stahl, Öl und Stahlplatten, Ölwanne: 18 x 550 x 750 cm. Im Besitz der Akira Ikeda Gallery, Japan.

Statt einer Installation aus Eisenplatten und zwei zugeordneten, mit Altöl gefüllten Behältern stellte er dann jedoch nur eine einzige, 18 cm hohe, mit Altöl gefüllte Wanne in den 6 x 8 m großen Raum, der damit fast zur Gänze gefüllt war und nur einen halben Meter Platz für den Betrachter rundherum freiließ. Bei jedem Blick in das Becken wurde dem Betrachter nicht nur der gespiegelte Raum, sondern auch sein eigenes Spiegelbild entgegeng gehalten – klarer und schöner als jeder Industriespiegel es vermocht hätte – und das, obwohl doch mit Altöl gemeinhin Assoziationen wie schmutzig, stinkend, auch zäh oder klebrig und verbraucht verbunden werden. Einmal losgelöst aus seinem bekannten technischen Kontext, ist es jedoch von gänzlich anderer Wirkung. Wie von Haraguchi in der Fläche ausgebreitet, wirkt das Öl schwer und fest, denn seine Oberfläche bleibt vollkommen glatt und unbewegt. Es fällt nicht leicht, sich vorzustellen, dass diese Ebene durch eine Flüssigkeit gebildet wird, da ihr jegliche Leichtigkeit und Beweglichkeit fehlen.

Altöl ist ein Material von außerordentlicher Spiegelfähigkeit, aber es spiegelt nicht nur, sondern es verändert auch das Gespiegelte. Beim Blick in die Ölwanne des Haraguchi – der Künstler hat mehrere Arbeiten in dieser Art gemacht, die alle in der Größe an eine spezifische, vorgegebene Raumsituation angepasst wurden – kann der Betrachter auch das Rätselhafte des Materials empfinden, das den Blick wie durch einen magischen Sog in die Tiefe zieht. Auf diese Weise erreicht Haraguchi die Verfremdung des Ortes, der, konzentriert und gespiegelt, eine andere Qualität erreicht und sich in der Vorstellung leicht mit dem von Ovid beschriebenen mythischen Ort, an dem sich die Quelle des Narziss befindet, verbinden lässt.

Doch Haraguchis Anliegen war es sicher nicht, nur eine poetische oder verwunschene Stimmung zu erzeugen, sondern eine Arbeit, die im Hier und Jetzt eine Synthese schafft. Ort und Quelle des Narziss stecken bereits voller Ambivalenzen, Gut und Böse, Rache und Sühne, göttliche Fügung und Rationalität treffen dort zusammen mit Ewigwährendem und Spontanem. Auch in diesem Werk des Haraguchi stehen sich die Gegensätze unmittelbar gegenüber: Der stechende Geruch des Öls und das ruhige, meditative Schwarz, die giftige Materie und die Schönheit der Spiegelfläche, der schwere Stahltank, der auf einen kleinen,

unsichtbaren Sockel gesetzt wurde und so bei aller Massivität zu schweben scheint. *Matter and Mind* beinhaltet die Bipolarität von Ost und West, Geist und Materie, Innen und Außen. Die Art, wie etwas wahrgenommen wird, hängt vom Betrachter ab: So wie der flüssige Spiegel durch das Stahlbecken seine Form erhält, prägen Geist und Körper ein Individuum. Die Art, wie ein Mensch etwas wahrnimmt, ist zugleich ein Spiegel seiner Persönlichkeit. Diese Fragen der Wahrnehmung wurden vielleicht auch durch den früheren Titel der Arbeit (*Matter / Relationship*) deutlicher als durch den jetzigen (*Matter / Mind*).

In der Arbeit *Matter and Mind* werden nicht nur Außenraum und Betrachter in einem neuen Kontext gezeigt, sondern das Ganze zu einer positiven Gesamterscheinung verwoben: gleichzeitig einer trügerischen, denn der schöne Schein geht von einem gefährlichen, da giftigen Material aus.

Das narzisstische Element dieser Arbeit ist an die Wahrnehmung gekoppelt. Raum und Zeiterfahrung sind ebenso wie ihre Negation eng mit dem Thema des Narziss, aber auch mit der narzisstischen Grunderfahrung aller Menschen verknüpft, wie auch die Wahrnehmung, die je nach Blickwinkel des Betrachters eine Veränderung erfährt. Durch diese Dimension geht Noriyuki Haraguchis Arbeit über die narzisstische Raum- und Zeiterfahrung bei Michelangelo Pistoletto und die Studien zur narzisstischen Wahrnehmungsstrategie bei Helmut Schober hinaus und macht die philosophische Dimension des Grundkonfliktes des Narzissmus deutlich.

In seinem Buch *The Minimal Self*²²⁰ beschreibt Christopher Lasch die narzisstischen Strukturen, die unserem gesamten Leben heute zu Grunde liegen und nicht nur das Selbstverständnis des Individuums, sondern auch sein Verhältnis zu den Mitmenschen in der Gestaltung von Wirtschaft und Politik, aber auch Kunst und Kultur entscheidend prägen. Da wir seiner Meinung nach in einer Zeit der permanenten Überforderung durch Reizüberflutung und Bedrohung durch medial vermittelte, nicht selbst erlebte Katastrophen leben, sind die Menschen in erster Linie damit beschäftigt zu überleben, wodurch das Selbst mehr und mehr zurückgedrängt wird. Das einzelne Individuum misst sein Handeln nicht mehr an

²²⁰ Christopher Lasch, *The Minimal Self*, New York 1984. Besonders Kap. IV *The Minimalist Aesthetic: Art and Literature in an Age of Extremity*, S. 130-162.

inneren Maßstäben, und auch sein Charakter ist nicht mehr für die Beurteilung als Person entscheidend wie noch im 19. Jahrhundert, sondern äußerliche Dinge wie Aussehen und Besitz sind in den Vordergrund getreten. Die Medien zeigen, was man zu denken und zu tun, wie man sich zu kleiden und zu benehmen hat, um gesellschaftlich akzeptiert zu sein und spiegeln uns mittels Meinungsumfragen vor, was der Durchschnittsmensch denkt und wünscht – Abweichungen werden mit Missbilligung vermerkt. Das Individuum verliert zunehmend seine Individualität.

Es verwundert nicht, dass auch die Künste auf diese Trends reagieren: “When social reality becomes imaginatively unmanageable, the imagination takes refuge ... in self-defensive survival strategies ... Overwhelmed by the cruelty, disorder, and sheer complexity of modern history, the artist retreats into a solipsistic mode of discourse that represents not so much an attempt to understand the self, as an attempt to assert it.”²²¹ Für Lasch ist moderne Kunst eine Kunst der Extreme, nicht weil sie Extremsituationen thematisiert – obwohl sie auch das tut –, sondern weil die Erfahrung des Extremen droht, die Möglichkeit einer schöpferischen Interpretation der Realität zu überrollen.

Deswegen scheint für ihn die einzige Kunst, die dieser Zeit angemessen ist, die minimal art zu sein, mit ihrer Verweigerung von persönlicher Handschrift und Individualität. Gleichzeitig entrückt diese Kunst der Zeitlichkeit, Vergangenheit und Zukunft verlieren ihre Bedeutung. Es zählt nur, was man sieht, die Gegenwart ist wichtig: “Reality itself is no longer real in the sense of arising from people’s shared understanding, from a shared past, and from shared values”²²².

Dass Haraguchis Ölwanne in der Nähe zur minimal art anzusetzen ist, ist wohl schon häufiger gesagt worden, wird aber von Haraguchi selbst eher bestritten, da er lieber die Affinität zur japanischen Tradition betont wissen möchte. Es sind jedoch nicht nur formale Kriterien wie die geometrischen Strukturen, die Wiederholungen und vor allem das Verwischen der persönlichen Spuren, die eine gewisse Zuordnung gleichwohl rechtfertigen, sondern in unserem Zusammenhang verdienen gerade seine eigenen Äußerungen Beachtung:

²²¹ Lasch, *The Minimal...* S. 131.

²²² Lasch, *The Minimal...* S. 133.

“Ich und die Welt

Raum und Zeit – grenzenlos und unbestimmt ... Tastend von Augenblick zu Augenblick, von Ort zu Ort. Ich möchte die Dinge, die Welt einfach nur anschauen, nichts darin fokussieren, keine Zusammenhänge stiften. Nur betrachten, beobachten, berühren, spüren und auflesen: Dies allein schon beschreibt auch mich, vermittelt etwas von mir an die Welt.”²²³

In diesem Zitat wird nicht nur östliche Demut gegenüber der Natur deutlich, sondern auch der narzisstische Rückzug, den Lasch den Künstlern der minimal art vorwarf, ein “minimum degree of self-expression”²²⁴.

Obwohl Haraguchi nicht zuletzt aus formalen Gründen und der besonderen Bedeutung, die die Farbe Schwarz für sein Werk hat, in die Nähe von Carl Andre (geb. 1935 in Quincy, Massachusetts) und Ad Reinhardt (1913 in Buffalo, N.Y. – 1967 New York) rückt, die als zwei der bedeutendsten Vertreter der minimal art angesehen werden, behält er durch die Einbindung des Betrachters und die genaue Beobachtung und Einbeziehung des Raumes, in dem seine Skulpturen aufgestellt werden, doch noch seine persönliche künstlerische Wahrnehmung und Gestaltungsfreiheit. Auch wenn seine Ölwannen auf den ersten Blick den gleichen seriellen Charakter zu haben scheinen wie die Aluminiumarbeiten von Donald Judd (geb. 1928 in Excelsior Springs, Missouri), zeigen sie durch ihre individuellen Ausformungen Haraguchis eigene künstlerische Handschrift und grenzen sich dadurch deutlich von einer Zuordnung zur “narzisstischen” minimal art im Sinne Christopher Laschs ab.

Die Möglichkeiten der Fotografie

Das Verschwinden der künstlerischen Handschrift als ein Zeichen des vermeintlichen Mangels an künstlerischem Selbst kann auch die andere, gegenteilige Richtung einschlagen oder sogar bewusst vorgetäuscht werden, um angebliche Wahrheit oder Objektivität zu zeigen. Auch kann das Selbst des

²²³ Noriyuki Haraguchi, Ausst.-Kat. München, S. 31.

²²⁴ Lasch, *The Minimal...* S. 144.

Künstlers in immer neuen Posen inszeniert werden. Eine Vielfalt von Identitäten wird vorgegaukelt, da der Künstler sich immer wieder neu erschafft oder sein künstlerischer Ausdruck von großer Wandlungsfähigkeit ist. Gerade die Medien Fotografie und Film erlangten immense Bedeutung in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Ich: Die Fotografie wird nun zum Spiegel des Narziss, denn die Fotografie geht immer von einem subjektiven Blick aus (des Fotografen oder des Betrachters) und bedarf eines Gegenübers (das fotografiert wird oder das betrachtet wird). Hier sind u.a. die fotografischen Arbeiten von Jürgen Klauke und insbesondere Urs Lüthi zu nennen.

Da das Ich über den Körper manifest wird, ist es durchaus bedeutsam, auf welche Art und Weise der Körper dabei in der Kunst dargestellt wird: Sexualität, Körperschönheit im Zeitalter der Gentechnik, aber auch die Frage nach körperlicher Identität, die Gefährdung und insbesondere die Fragmentierung des Körpers sind Aspekte, die von den Künstlern heute – und in einer ganz anderen Sprache als noch im 19. Jahrhundert – untersucht werden. Dabei bietet sich die Fotografie in geradezu idealer Weise an²²⁵.

Urs Lüthi, der von seiner Biografie nur ungern mehr preisgibt, als dass er 1947 in Luzern geboren wurde, seit 1994 Professor an der Kunsthochschule in Kassel ist und heute sowohl dort, als auch in München lebt, gehört zu den schillerndsten Gestalten in der Kunstszene und ist seit den sechziger Jahren auf zahlreichen Ausstellungen international vertreten. Zuletzt erregte er mit seinem Beitrag im Schweizer Pavillon auf der 49. Biennale von Venedig (2001) Aufsehen.

Schon sehr früh, in den siebziger Jahren, hat Lüthi sich wiederholt und vielleicht am kompromisslosesten mit Geschlechtsidentität und der Rolle der Geschlechter in seiner Arbeit auseinander gesetzt. In seinen mit *Selbstportrait* betitelten fotografischen Arbeiten dieser Jahre stellt er sich nicht nur in verschiedenen Altersstufen dar, sondern auch in durchaus lächerlich erscheinenden Posen und abstrusen Situationen, die dem klassischen Verständnis von Selbstbildnis

²²⁵ Peter Weiermair in: *Das Bild des Körpers*. Ausst.-Kat. Frankfurt / M. 1993, S. 5-9. Vgl. auch: *The Body / Le Corps. Zeitgenössische Kunst aus Kanada*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld / Haus am Waldsee / Frankfurter Kunstverein 1994.

vollständig zuwiderlaufen. Seine Verkörperungen sowohl einer *Femme fatale*, eines nachdenklichen *glamour girls* oder schlicht einer ganz "normalen" Frau versuchen Wesenhaftes und nicht bloß Gespieltes zu zeigen. In diesen Werken wird die Vertuschung der eigenen Geschlechtsidentität weitest möglich vorangetrieben, ohne dabei das eigene oder das angenommene Geschlecht zu verraten, wie das *Selfportrait in six pieces*²²⁶ oder das zwei Jahre früher entstandene *Selfportrait in two pieces*²²⁷ belegen. Das Gesicht bleibt in seinen Charakteristika erhalten – im Gegensatz zu den *Film stills* von Cindy Sherman –, aber der Ausdruck verharrt gewissermaßen in der Schwebel. Lüthi versucht sich als Mann in eine Frau hineinzusetzen, ohne diese in stereotypen Posen oder Rollenklischees zu zeigen oder auf der geschlechtlich-sexuellen Ebene zu verharren. In gewisser Weise hat Lüthi dadurch den vollkommen androgynen Menschen geschaffen.



Das *Selfportrait in two pieces* besteht aus zwei gleich großen, nebeneinander angeordneten Teilen. Der Linke zeigt den Ausschnitt einer Hausfassade: Vor einem großen dreiteiligen Fenster, das mit einer Gardine in ordentlichem Faltenwurf versehen ist, ist zum Schutz ein niedriges Geländer im Stil der fünfziger Jahre montiert und gegen Sonneneinstrahlung eine Markise mit zinnenförmigen Zacken angebracht. Das ebenfalls sichtbare Kellerfenster ist mit schmalen Eisenstäben vergittert. Im Vordergrund, in der Bildmitte, wächst eine junge Lärche. Der rechte Teil der Arbeit zeigt Urs Lüthi, geschminkt und mit langen Haaren. Der dunkel gekleidete Körper erscheint so verschattet, dass seine Konturen verwischen und nur noch Akzente wie die lange Kette oder der Schmuck am Handgelenk zu erkennen sind. Seine Haltung und Proportionen erinnern an die Porträts der Renaissancefürsten.

Während die Fenster, die ja eigentlich einen Austausch von Innen und Außen ermöglichen sollen, hier den Eindruck machen, als sollten die Bewohner vor dem Außen geschützt werden und auch der Baum nicht von kraftvoller Präsenz, sondern

²²⁶ Urs Lüthi, *Selfportrait in six pieces*, 1975, 6 Fotos auf Lwd., 153 x 280 cm. Abb. in: Ausst.-Kat. *rs Lüthi*. Museum Folkwang Essen / Galerie Stähli, Zürich / u.a. 1978, Abb. Nr. 46.

²²⁷ Urs Lüthi, *Selfportrait in two pieces*, 1973, 2 Fotos auf Lwd., 100 x 140 cm. Abb. in: Ausst.-Kat. *rs Lüthi*. Museum Folkwang Essen / Galerie Stähli, Zürich / u.a. 1978, Nr. 21.

allenfalls von zögerlichem Lebensbeginn zeugt, wird die Diskrepanz zu dem sehnsüchtigen Blick des Porträtierten nur umso größer. Es scheint schwer vorstellbar, dass dieser Mensch sich in der links gezeigten Welt verstanden – eben gespiegelt – fühlt. Innere und äußere Realität wirken unvereinbar.



Das zwei Jahre später entstandene *Selfportrait in six pieces* setzt sich aus fünf quadratischen, kleineren Porträts zusammen, die ein wenig die Anmutung von Automatenfotos haben, auf denen jemand verschiedene Posen eingenommen hat, um sich möglichst vielseitig darzustellen und neue Seiten an sich zu entdecken. Aktiv und herausfordernd wirkten diese Bilder – wenn nicht über die Augen jeweils ein schwarzer Balken, so wie auf Fotos von Verdächtigen oder Angeklagten in Illustrierten, gesetzt worden wäre. Auf dem darunter angeordneten, wesentlich größeren Foto in ungewöhnlichem Breitformat ist in der Mitte, vor dem weiten Horizont des Meeres, eine Frau mit Sonnenbrille und Kopftuch zu sehen, die die Hand wie zum Abschiedsgruß erhoben hat. Nur genaues Hinsehen lässt erkennen, dass es sich tatsächlich um ein sechsteiliges Selbstbildnis handelt. Jedoch in welchem Verhältnis stehen diese “Personen” zueinander? Verabschiedet sich die “Frau”, um ins Meer zu gehen, weil sich das Leben mit den “fünf” Männern und nicht eingelösten Versprechungen als unmöglich erwiesen hat? Doch so dramatischen Überlegungen wird schnell die Spitze genommen, sobald man ganz rechts am Bildrand eine weitere, winzig kleine Gestalt erblickt - also stattdessen ein Aufbruch zu neuen Ufern, zu neuer Identität?



Im Schweizer Pavillon²²⁸ auf der letzten Biennale von Venedig (2001) hat Lüthi sich selbst ein Denkmal gesetzt und damit Jugendkult und Fitnesswahn “auf die Schippe” genommen: Aus der Entfernung erinnert seine Haltung an eine liegende antike Skulptur – aus der Nähe ist es ein kahlköpfiger, älterer Mann in Sportler-Outfit und mit Sonnenbrille, der mit einem pinkfarbenen Tischtennisball spielt. Hier werden die narzisstischen Sehnsüchte unserer Gesellschaft aufs Korn genommen; gespiegelt wird nicht das gesellschaftliche Wunschdenken, sondern die Realität. Bemerkenswert bleibt, wie frei und distanziert Lüthi dabei auch heute noch mit seinem eigenen Körper umgeht.

Ganz anders akzentuiert sind dagegen die *untitled Film Stills* der New Yorker Künstlerin Cindy Sherman (geb. 19.1.1954 in Glen Ridge, New Jersey), die gegen Ende der siebziger Jahre (1977-1980) entstanden sind²²⁹. Die kleinen Schwarzweißfotos der *Film Stills*, die zumeist im Stil der fünfziger und sechziger Jahre gehalten sind, erinnern an Standfotos (Stills), aus Filmen herausgelöste Einzelbilder, die bei potentiellen Zuschauern das Interesse an dem jeweiligen Film wecken sollen. Dabei steht nicht das Einzelbild als solches im Vordergrund, sondern das “Standphoto muß eine Geschichte versprechen, auf die der Betrachter brennt”²³⁰. So wie das Standfoto auf einen komplexen Zusammenhang verweist, der zugleich aber allgemein verständlich, mithin gesellschaftsimmanent bleiben muss, sind die *Film Stills* Bilder von Cindy Sherman: Auch wenn sie in fast jedem Still vermeintlich als Person und Teil einer Gesellschaft zu erkennen ist, bleibt dem Betrachter das Individuum Sherman verborgen. Dies hat häufig dazu verleitet, ihre Fotos als narzisstisch zu bezeichnen. Sie wurden lediglich als Selbstinszenierungen gesehen, ohne dass dabei ihr Kontext als Still berücksichtigt wurde.

Obwohl bei den *untitled Film Stills* mit dem Rollenwechsel häufig auch ein Identitätswechsel verbunden wird, geht es weder um die “wahre” Identität der Cindy

²²⁸ Urs Lüthi, *Low Action Games II*, 2001, ca. 180 x 180 x 95 cm, Mixed Media. Abb. in: Michael Hübel, *Schweiz*, Kunstforum International Bd. 156 (Aug.-Okt. 2001), S. 265.

²²⁹ Cindy Sherman, *untitled Film Stills*. Mit einem Text von Arthur C. Danto, München 1990. Danto glaubt, dass ungefähr achtzig Bilder existieren, alle haben die Größe von 20 x 25 cm.

²³⁰ Danto, in Kat. *Cindy Sherman...* S. 9.

Sherman, noch in erster Linie um die Frage nach dem Ich. Auch wenn die Künstlerin immer nur allein auf den Fotos zu sehen ist, gehört der implizite Betrachter, der fast automatisch die Rolle des nicht gezeigten Gegenübers – das in jedem Still mit eingeschlossen ist – übernimmt, unbedingt dazu. Die fotografische Qualität einzelner Stills spricht in diesem Zusammenhang eine deutliche Sprache: Unschärfen oder mangelnde Ausleuchtung vermitteln den Eindruck von Flüchtigkeit oder der Schnelligkeit eines beiläufigen Schnappschusses, doch sie suggerieren damit nur Authentizität. Allerdings ist es im Rückblick amüsant, sich zu vergegenwärtigen, welches Verwirrspiel in den achtziger Jahren um die Stills entstand – einschließlich der damals weit verbreiteten Behauptung, es gäbe kein einziges Foto der “wirklichen” Cindy Sherman. Sherman arbeitet mit Stereotypen von Weiblichkeit, wie sie sehr tief im kollektiven Gedächtnis der westlichen Welt verankert sind, und stellt sie als Fragen nach dem allgemeinen menschlichen Handeln neu zur Diskussion. Sie hörte mit der Arbeit an den *Film Stills* auf, als ihr “die Klischees ausgingen”²³¹.

Anfang der achtziger Jahre wurden die Formate ihrer Fotos größer, Shermans Selbstinszenierung deutlicher. Während die Betrachter gerne nach dem gemeinsamen Nenner in diesen Arbeiten suchten in der Hoffnung, die “vertraute” Person wiederzufinden, ging Shermans Anliegen in die entgegengesetzte Richtung. Sie wollte auf die Erinnerung und Fantasie des Betrachters verweisen, aus der heraus die individuellen Geschichten entstehen und die notwendig sind, um die Bilder überhaupt zu verstehen – denn, egal welchem Themenkreis diese angehören, sie werden nur mehr mit *untitled* bezeichnet und sind lediglich durchgängig nummeriert. Allein schon auf Grund ihrer Farbigkeit setzten sich diese Fotos vielfach mit den allgemeinen, fortwährend durch die Medien vermittelten Klischees auseinander²³², reflektieren damit die Gesellschaft im einzelnen Individuum, das damit jedoch seine Individualität und vor allem seine Autonomie verliert. Die Fotos von Cindy Sherman, in denen sie selbst zu sehen ist, sind in sofern narzisstisch, als sie die Kluft zwischen Individuum und vermeintlicher Individualität

²³¹ Danto, in Kat. *Cindy Sherman...* S. 15.

²³² Vgl. dazu: Zdenek Felix und Martin Schwander (Hrsg.) *Cindy Sherman, Photoarbeiten 1975-1995*. München / Paris / London 1995. Mit Texten von Elisabeth Bronfen und Ulf Erdmann Ziegler. Für den obigen Zusammenhang ist besonders der Aufsatz von E. Bronfen erwähnenswert.

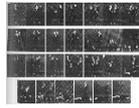
im Sinne Lacans aufzeigen: Das Spiegel-Ich, dem der Einzelne nachstrebt, ist das medial vermittelte, synthetische "Individuum". Je näher der Einzelne diesem kommt, um so mehr verliert er seine eigenen, individuellen Züge.

Jürgen Klauke (geb. 1943) schlägt mit seiner Arbeit einen anderen Weg ein. Auch er stellt in seinen Fotoserien – bei denen er nie selbst auf den Auslöser drückt – und seinen Performances immer sich selbst dar, doch geht es ihm dabei nicht um Selbstdarstellung im eigentlichen Sinn, wie von ihm wiederholt betont wurde. Weder wird ein bestimmtes Individuum durch ihn verkörpert, noch strebt er die Hervorkehrung einer bestimmten Individualität an. Stattdessen benutzt Klauke den eigenen Körper als künstlerisches Material, mit dem er allgemeingültige Züge und gesellschaftliche Tendenzen herausarbeitet. Klauke, in den siebziger Jahren lediglich als Provokateur und Bürgerschreck verschrien, wird heute große Bedeutung bei der Entwicklung der Fotografie als künstlerischem Medium zugesprochen. Seine Arbeiten waren auch auf der documenta 6 (1977) und documenta 8 (1987) zu sehen.



Die zweiteilige Fotoarbeit *marmung* (1973/74)²³³ zeigt auf abstruse Art Androgynität und sexuelle Selbstgenügsamkeit. Das Androgyne äußert sich unmittelbar durch das Umbinden primärer Geschlechtsteile aus Stoff, die aber gleichzeitig alle phallisch verformt und auch ins Lächerliche gezogen werden. In diesen Arbeiten wird, anders als in den bisher erörterten künstlerischen Positionen, von Jürgen Klauke der direkte Blickkontakt zum Betrachter gesucht. Auf diese Weise wird die Autonomie des Bildes durchbrochen und der Betrachter in die Rolle des Spiegelbildes versetzt. Der Lustgewinn durch die Spiegelung der eigenen Schönheit und Selbstgenügsamkeit wird nun durch die Möglichkeit, mit dem eigenen Körper zu provozieren, ersetzt.

²³³ Jürgen Klauke *marmung* 1973/74, 40 x 60 cm, Sammlung Dietmar, Wiesbaden.



Eine andere Arbeit der siebziger Jahre ist die nur wenig später entstandene siebenundzwanzigteilige Fotosequenz *Begegnung* (1975)²³⁴, in der es zu einer Auseinandersetzung zwischen Klauke und Klauke

kommt und der Künstler ohne Verkleidung oder Make-up zu sehen ist. Dem Anschein nach kämpft in dieser *Begegnung* das Ich so hart mit dem Selbst, bis eines schließlich zu Fall gebracht wird und besiegt am Boden liegen bleibt. Hier wird durchaus die von Christopher Lasch beschriebene Situation der modernen westlichen Gesellschaft vorweggenommen, wenngleich die Umsetzung mit völlig anderen Mitteln erfolgt und diese durch ihre Direktheit und Unmittelbarkeit des Ausdrucks geradezu im Gegensatz zu der von Lasch versuchten Begründung der minimal art steht. Nahezu wörtlich genommen, dokumentieren diese Fotos das Ich, das sich vorsichtig an das Selbst herantastet und mögliche Gemeinsamkeiten auslotet. Doch bald zeigen sich Differenzen, und das Ich, das dank seiner gesellschaftlichen Verankerung auf einigen Fotos zeitweilige Verstärkung durch einen Dritten erhält (einen "Repräsentanten" der Gesellschaft, der für mehrheitliches Wollen steht?), versucht sich dem Selbst zu entziehen, was ihm jedoch nur durch Kampf gelingt.

Wie sehr diese Diskussionen um das Ich den damaligen Zeitgeist beherrschen, beweist das Bilderbuch *Richard. Wer dich besiegt, der ist dein Freund* von Helme Heine aus dem Jahr 1978, in dem diese Thematik bereits Einzug gehalten hat: Der Rabe Richard hatte alle anderen besiegt. Jetzt war er zwar der stärkste Rabe auf der ganzen Welt, doch er hatte auch sämtliche Freunde verloren. Erst nach einem grausamen Kampf gegen sich selbst fand er wieder Freunde²³⁵.



Jedoch noch einmal zurück zu Jürgen Klauke. Aus dem gleichen Jahr wie *Begegnung* stammt auch die elfteilige Fotosequenz mit dem etwas holprigen Titel *Alleinsein ist eine Erfahrung von immer weniger*²³⁶ (1975). In dieser wiederum

²³⁵ Helme Heine, *Richard. Wer dich besiegt, der ist dein Freund*. Köln 1978.

²³⁶ Jürgen Klauke *Alleinsein ist eine Erfahrung von immer weniger*, 1975, 11 Teile, 40 x 330 cm, Auflage zehn Expl., Edition E. Ganzert, Wiesbaden.

schwarzweißen Serie wird der größte Teil des Raumes jeweils von einem mächtigen Tisch eingenommen. Auf ihm steht lediglich – am äußersten Ende der mehrfach ausgezogenen Tischplatte – ein Telefon. Der Künstler sitzt allein, auf verschiedenen Stühlen, die um diesen Tisch gruppiert sind, und probiert “wechselnde Identitäten” an, die durch verschiedene Kleidungsstücke symbolisiert werden. Bis zur jeweiligen Anprobe hängen die Hemden und Jacken ordentlich über der Stuhllehne, danach herrscht Chaos: Stühle und Kleidung werden umgestoßen, weggeworfen. Zwischen dem zehnten und dem elften Foto kommt es zur tabula rasa, zum Bruch, der bereits auf den ersten Blick an dem erfolgten Perspektivwechsel erkennbar ist. Die Welt ist aus den Fugen geraten, denn das Ich hat sich nicht mit ihr arrangieren können, “hat seinen Platz nicht gefunden” und bleibt notgedrungen allein – wie Narziss, dessen hohe Maßstäbe nur von dem eigenen Spiegelbild erfüllt werden können und die damit zwangsläufig unerreichbar sind. So interpretiert, steht diese Fotosequenz inhaltlich in enger Beziehung zu der bereits erwähnten *Begegnung*, doch ist hier keine Teillösung wie der Sieg des Einen möglich, sondern der Untergang ist logisch, konsequent und unabdingbar.

Es ist sicherlich nicht von ungefähr, dass bei der künstlerischen Auseinandersetzung mit Fragen der Identität, der Fotografie – einschließlich der digitalen – eine ganz besondere Rolle zukommt. Ein Künstler, der in den siebziger Jahren die künstlerische Fotografie mit seinen androgyn erscheinenden Selbstbildnissen weiter entwickelt hat, ist, wie gezeigt, Urs Lüthi. Die Arbeiten von Klauke und Lüthi machen deutlich, wie groß der Bogen ist, der die Frage nach dem Individuum umspannt.

Zwanzig Jahre später scheint der Kampf zwischen den narzisstischen Interessen des Individuums und denen der Gesellschaft obsolet zu sein. Nun stellt sich nicht mehr die Frage nach dem Ich und nach dem Selbst, sondern das Ich hat die Möglichkeit, sein Selbst aus vielen Komponenten zusammenzustellen und dadurch nicht Konkurrenz und Spannungen zu erzeugen, sondern Lustgewinn zu erzielen: Durch diese Pluralität eröffnen sich ganz neue Perspektiven, die nicht nur in den Medien und durch die Werbung vermarktet werden, indem man den eigenen “Charakter”

und Individualität mittels der entsprechenden Kleidermarken erwirbt, sondern die auch in der Kunst ihren Niederschlag finden.

Das erweiterte Ich: Vielfalt und Kontaktlosigkeit



Die norwegische Künstlerin Vibeke Tandberg (geb. 1967) zeigt in ihrer mehrteiligen Fotoserie *Zusammen leben*²³⁷ jeweils zwei junge Frauen in ganz alltäglichen Situationen. Ob in angeregter Unterhaltung, beim gemeinsamen Frühstück am Küchentisch oder dem morgendlichen Blick in den Spiegel, die Harmonie zwischen den beiden ist offenkundig. Selbst wenn die Eine im Begriff ist auszugehen, lässt sie ihr Aussehen noch einmal durch die Andere überprüfen. Doch die Andere ist ebenso Vibeke Tandberg wie die Eine, und das wird für den Betrachter – wenn überhaupt – nur in ganz wenigen Momenten deutlich. Die Künstlerin hat sich hier in äußerst sorgfältig arrangierter Art und Weise jeweils zweimal ins Bild gebracht und dabei jegliche Andeutung von Inszenierung minutiös vermieden, so dass die Fotos wie “nette”, aber beiläufige alltägliche Schnappschüsse wirken. Die technischen Möglichkeiten der Fotografie können längst jede Fiktion als Wirklichkeit erscheinen lassen, der alte “Wahrheitsanspruch” der Fotografie ist überholt, doch wird er heute auf einer ganz anderen Ebene neuerlich zur Diskussion gestellt.

Das Credo der Postmoderne, nach dem sich jeder Mensch aus einer Vielzahl unterschiedlichster Facetten zusammensetzt, die, so unvereinbar sie eigentlich erscheinen mögen, trotzdem die gleiche Daseinsberechtigung haben (*Cross the Border, Close the Gap*, so der Schlachtruf von Leslie A. Fiedler) schafft ganz neue Möglichkeiten der Selbstdarstellung.

²³⁷ Vibeke Tandberg wurde 1967 in Stavanger / Norwegen geboren. Nach einem Studium der Fotografie in Göteborg / Schweden lebt und arbeitet sie heute in Oslo. Die 22-teilige Serie *Zusammen leben* Farbfotografie, C-print, Computermontage, jeweils 120 x 180 cm, Atle Gerhardsen, Oslo, entstand 1996.



Martin Liebscher (geboren 1964 in Naumburg / Saale) erzielte 1998 gar einen Weltrekord²³⁸ mit seiner fotografischen Selbstinszenierung: *Das längste Gruppenfoto der Welt*. Die Arbeit entstand zwei Jahre zuvor; auf einer Länge von siebenunddreißig Metern

ist der Künstler genau zweihundert und fünfmal zu sehen. Wie in einem Film laufen die einzelnen Szenen vor dem Betrachter ab. Die Demokratisierung des Ich erweist sich als Problem, denn durch die Vervielfältigung gewinnt das Ich nicht an Individualität, sondern verliert sie zunehmend: Es wird zu einer Masse zahlreicher Individuen ohne erkennbare Persönlichkeit, ohne Selbst. Auffällig ist zudem die Isolation, in der sich die einzelnen "Martins" auch in der Gruppe befinden. Gemeinsamkeit erscheint nur als äußeres Beisammensein und durch die Ausübung gleicher Interessen²³⁹. Sie nehmen jedoch keinen Kontakt untereinander auf, und man spürt keine innere Verbundenheit der Protagonisten²⁴⁰, wie dies bei den Fotos von Vibeke Tandberg der Fall ist.

"... ich wollte ein Bild von mir als gutem Menschen machen" sagt Tandberg von sich selbst an anderer Stelle²⁴¹. Um von anderen als "gut" erkannt werden zu können, braucht es offensichtlich ein Gegenüber resp. ein Miteinander. Sowohl Tandberg als auch Liebscher haben bewusst mit ihrer erkennbaren Individualität gearbeitet und sich selbst inszeniert – also in Szene gesetzt. Das Leben als Fiktion bietet sich an als zeitgemäßer Spiegel des Narziss, es ist unverbindlich und ohne dessen Risiko²⁴².

²³⁸ Vgl. *Guinness Buch der Rekorde 1998*, S. 54/55.

²³⁹ Interessanterweise nähert sich diese Arbeit dadurch einer ganz anderen Installation an, die zweifellos mit zu den bedeutendsten Werken unserer Zeit gehört: der *Tischgesellschaft*, die Katharina Fritsch fast zehn Jahre früher (1988) hergestellt hat und die sich heute als Dauerleihgabe der Dresdner Bank im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt befindet. Diese *Tischgesellschaft* besteht aus 32 stereotypen, schwarzgekleideten Männern, die auf Grund ihrer Uniformität und Ununterscheidbarkeit wie auch vor allem wegen ihrer vollkommenen Kommunikationslosigkeit und der Leere, die zwischen ihnen herrscht, geradezu bedrohlich wirken.

²⁴⁰ Abb in Ausst.-Kat. *MARTIN LIEBSCHERS Familienbilder. Raumstation Bd. 1*. Hamburg 1999.

²⁴¹ In Ausst.-Kat.: *NOR.A.Way. Junge Kunst aus Norwegen*. Stadtgalerie im Kulturviertel / Sophienhof, Kiel, 16.7.-28.9.1997, S. 30.

²⁴² Im Gegensatz hierzu nimmt die französische Künstlerin Orlan (geb. 1947) bewusst jedes Risiko auf sich: Die zum Teil gravierenden Veränderungen ihres Äußeren, die keinesfalls mit den üblichen Schönheitsoperationen



Der vierteilige Narziss findet seine dreidimensionale Umsetzung durch die lebensgroße Plastik *Oh!*

*Charley, Charley, Charley*²⁴³ von Charles Ray

(geboren 1953 in Chicago), die zum ersten Mal 1992 auf der documenta 9 gezeigt wurde. Acht nackte männliche Figuren, die allesamt naturalistisch wirkende Selbstbildnisse des amerikanischen Plastikers und Fotokünstlers Charles Ray vorstellen, sind in der Ausübung sexueller Handlungen miteinander verflochten. "Der Künstler, der mit seiner Kunst Liebe treibt. Er macht Abgüsse von sich und dann kopuliert er mit seiner Skulptur. Dabei gießt er sich wieder ab und kopuliert mit den beiden Skulpturen. Es ist ein Prozess des Kopulierens mit der eigenen Kunst. Ein unglaublich konsequentes, sehr direktes Durchsetzen des Narzissmus des Künstlers"²⁴⁴. Doch gleichzeitig wird Ray mit seinen Figuren auch zum freudlosen Pygmalion: Trotz aller Direktheit in der Darstellung wirken die Figuren merkwürdig steril und angestrengt, was sicher nicht nur auf das mühsame Abgussverfahren zurückzuführen ist und das, durch zahlreiche Fotos dokumentiert, in seiner Entstehung vorliegt. Wie bei Martin Liebscher ist hier sofort erkennbar, dass es sich um ein und dieselbe Person handelt, und auch hier ist keine seelische Verbindung unter den Partizipierenden auszumachen, denn Gefühl und Leidenschaft werden nicht gezeigt. Es gibt auch keine innere Logik, die eine Begründung der Teilnehmerzahl mit sich brächte, es könnten ebenso gut weniger als auch mehr sein. So prallen in dieser Arbeit äußerliche Nähe und innere Distanz hart aufeinander.

gleichzusetzen sind, werden essentieller Bestandteil ihrer künstlerischen Arbeit und nicht nur am Computer simuliert. Vgl. dazu: Beate Ermacora, *Positionen zum Ich. Kamerabilder*. Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel, 1994 und die Dokumentation "I Do Not Want To Look Like ..." *Orlan on becoming-Orlan*. In: *Women's Art Magazine* Nr. 64 (May / June 1995), S. 5-10. Hier behauptet sie jedoch: "My work can be considered as the classical work of a classical self-portrait ..." (S. 8). Orlans Arbeiten sind zweifellos dem narzisstischen Themenkreis zuzuordnen, gehören aber von diesem Aspekt her in die Nähe von Brus und Schwarzkogler.

²⁴³ Charles Ray, *Oh! Charley, Charley, Charley*, 1992, Installation aus Fiberglas und anderen Materialien, 183 x 457 x 457 cm, Donald Young Gallery, Chicago.

²⁴⁴ So Jan Hoet, der Leiter der documenta 9 in: *Ein Foto-Rundgang durch die Documenta IX von Dieter Schwertle – Documenta als Motor – Kommentare von Jan Hoet aufgezeichnet von Ralf Dank*. *Kunstforum International* Bd. 119 (1992), S. 292-295.

Selbst in diesen intimsten Momenten erscheint der Mensch gesellschaftlich uniform und konditioniert und nicht seine eigenen Bedürfnisse erspürend.

Auch dies ist eine Facette des Narziss, wie er in der Moderne gesehen wird: Er hat keinen Kontakt zu seinem Selbst, er spürt sich nicht und (er)kennt sich deshalb nicht. So braucht es große Anstrengung seinerseits, um sich lebendig zu fühlen. Zudem ist Charles Rays Installation auch die wortwörtliche bildnerische Umsetzung des groben Schimpfwortes *Fuck yourself*. Gefühllosigkeit durch Fühllosigkeit – das ist auch eines der Themen, mit denen sich die Body Art, die Ende der sechziger Jahre entstand, auseinandersetzte. Die Wiener Aktionisten sind sicher zu den bekanntesten Vertretern dieser Richtung zu zählen.

Möglichkeiten der hyperrealistischen Gestaltung wurden bereits von Duane Hanson oder John de Andrea in den Arbeiten, die am Ende der sechziger Jahre und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts entstanden, ausgelotet. Während Duane Hansons (geb. 1925) Figuren sich durchaus kritisch mit der zeitgenössischen Realität und den modernen gesellschaftlichen Bedingungen auseinandersetzen²⁴⁵, wollte John de Andrea (geb. 1941), ähnlich wie Charles Ray, mit seinen lebensecht gestalteten nackten Frauen, die nur wenig Individualität zeigen, das als prüde geltende Amerika provozieren, doch wäre er wohl nicht auf die Idee gekommen, sich selbst nackt darzustellen. Seine Plastiken spielen noch mit der Gegenüberstellung von Fiktion und Wirklichkeit und dem Reiz, Fiktion als Realität erscheinen zu lassen, Ray hingegen benutzt die Realität, um die Fiktion darzustellen.

Daneben gibt es noch einen weiteren Aspekt: Durch die Jahrhunderte wurde gerade mit den Mitteln der Kunst an die Sterblichkeit des Menschen erinnert, wie u.a. die vielen Vanitas-Stilleben und die z.T. durchaus drastischen Lebensalter-Darstellungen belegen. Der Traum der ewigen Jugend und Schönheit scheint nun dank der hyperrealistischen dreidimensionalen Darstellung Wirklichkeit zu werden

²⁴⁵ Für Hanson ist es wichtig, dass seine Figuren in einem ‚existentiellen‘ Moment festgehalten werden, da sie nur so zu „Stellvertretern“ werden und über die eigene Zeit umfassend Auskunft geben können. Es wird kolportiert, dass Hanson die *Frau mit Tasche* (Köln, Museum Ludwig), die eine Verwandte des Künstlers darstellt, im Gesicht restaurieren musste und es dabei mit folgender Bemerkung veränderte: „Sie ist älter geworden, und ich bin es auch“.

– zumindest als Spiegelbild. Während es bei der verfremdeten Darstellung des Medici-Fürsten²⁴⁶ darum ging, seine Macht und Bedeutung für alle Zeit festzuschreiben, so kreist die Installation von Charles Ray um ein fortwährendes Jetzt, ohne einen Bezug nach Innen oder eine Anbindung an die äußere Welt zu verraten.

Auch in der Malerei wird das Verhältnis von Ich und Selbst und die Wahrnehmung der Welt über den Körper thematisiert. Dazu gehören die Gemälde von Maria Lassnig, in denen das Thema des Narzissmus aufgegriffen wird.

1919 in Kappel am Krappfeld in Kärnten geboren, geht Lassnig nach dem Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien für sieben Jahre nach Paris und anschließend, mit einer mehrmonatigen Unterbrechung in Berlin, für zwölf Jahre nach New York, bis sie 1980 als Professorin für Malerei an die Hochschule für angewandte Kunst in Wien berufen wird. Damit ist sie die erste Professorin für Malerei an einer Akademie im deutschsprachigen Raum. Ihr Werk war bereits auf weit über sechzig Einzelausstellungen zu sehen und 1982 auch auf der documenta 7 vertreten.

Nach eigenem Bekunden geht es Maria Lassnig in ihren Gemälden immer wieder um Selbstdarstellung, doch nicht die äußere Erscheinung interessiert sie oder das Bestreben, ein Bild von sich zu erschaffen, sondern die Darstellung ihres gefühlsmäßigen Seins, das für sie weniger “am eigenen Leib” als über die Umsetzung auf der Leinwand erfahrbar ist. Die Leinwand nimmt dadurch fast die Rolle eines weiteren Körperteils ein und vermischt und vermittelt damit die inneren und äußeren Erfahrungen der Malerin, die sich selbst wiederholt auch theoretisch zu ihren Bildern geäußert hat: “Als mir, ungefähr zwanzigjährig, der Geist erwachte, sah ich alsbald, wie sehr er durch den Körper gehindert, gestört, aus der Kontinuität gerissen war – ich bin mit der Dualität von Körper und Geist aufgewachsen, und es war durchaus nicht die Renaissance-Verliebtheit in meinen Körper.”²⁴⁷

²⁴⁶ Vgl. Kap. I, zu Michelangelos Darstellung der Lorenzo und Giuliano Medici.

²⁴⁷ Maria Lassnig, *Über das Malen von Körpergefühlen*. Ausschnitt des 1982 verfassten Textes. Zitiert aus: Maria Lassnig, *Mit dem Kopf durch die Wand*. Klagenfurt 1989, S. 35.



Die erste Körperbewusstseinszeichnung stammt bereits aus dem Jahr 1948. Ein Jahr später entsteht das *Selbstportrait als Ohr*²⁴⁸ (1949), weil sie die übergroße Sensibilität ihrer Ohren als Störung empfand. Auf der Zeichnung kreisen die Gegenstände um das Ohr, das damit zum Zentrum wird, dem sowohl der Körper als auch die Außenwelt mit ihren Geräuschen untergeordnet werden, in dem sie nur bruchstückhaft auszumachen sind. Seither thematisiert sie in ihren Arbeiten immer wieder das Malen von Körpergefühlen. Die Leinwand wird zur Vertrauten, ja geradezu zum festen Bestandteil in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich.



Der Bilderzyklus *Innerhalb und außerhalb der Leinwand* entstand in den Jahren 1984/5 – 1987. Hierzu gehört auch das große Gemälde *Mit dem Kopf durch die Wand*²⁴⁹ (1986). Das auf Leinwand gemalte Bild zeigt wiederum eine leuchtend gelbe Leinwand, die von links in den Bildraum hineinragt. Zwei Gestalten haben sie mit ihren Gliedmaßen durchbohrt, als versuchten sie, die obere von vorn und die untere von hinten, sich durch die Leinwand hindurchzuzwängen. Ein Unternehmen, das unwiderruflich zum Scheitern verurteilt ist und die beiden allenfalls in der “Wand” bewegungsunfähig werden und in einer gewissen Pattsituation verharren lässt. Durch die Farbgebung, den Kontrast zwischen dem satten Gelb der Leinwand und den dumpfen, unentschieden wirkenden Farbtönen des Un-Ortes im Bildhintergrund wird das verzweifelte Hin und Her der Figuren nicht verständlicher, zumal die gelbe Leinwand anscheinend leicht zu umrunden gewesen wäre. Doch wenn die Leinwand als Symbol für das Selbst der Künstlerin gelesen wird, sind die Figuren die Gedanken oder die Gefühle, die die Malerin bewegen, oder verschiedene Aspekte des Selbst, deren “Tauglichkeit” auf der Leinwand veranschaulicht und überprüft wird. Der Titel mit seiner Allusion auf die Redewendung unterstreicht dies noch durch die vorgenommene Kontext-Verschiebung.

²⁴⁹ *Mit dem Kopf durch die Wand*, 1986, 200 x 145 cm. Im Besitz der Künstlerin.



Auch auf dem deutlich kleineren Gemälde *Innerhalb und außerhalb der Leinwand II* (120 x 100 cm), das ungefähr zwei Jahre früher entstand (1984/85), wird eine ähnliche Situation dargestellt: Eine Gestalt, deren Beine oberhalb der Knie in nackten Stümpfen enden und die deshalb nicht in der Lage ist zu stehen, hängt buchstäblich in der Luft und versucht durch die Leinwand hindurchzugreifen, um sich an der dahinter stehenden festzuhalten und damit den Absturz zu verhindern. Dadurch wird die Leinwand zu einer existentiellen Notwendigkeit. Gleichzeitig scheint die Gestalt (die Malerin) nur auf der Leinwand lebendig zu werden und "Farbe zu bekennen", wie der nackte, weiße Arm zeigt, der nach der zweiten Leinwand greift.

Das Verhältnis der Malerin zur Leinwand ist hier gleichzeitig auch eine Aussage über Malerei und metasprachlich, mit der Sprache der Malerei über das Malen, und scheint das Malen von sich selbst zu reflektieren: Die Figur auf der Leinwand ist immer auch außerhalb der Leinwand, so wie die Malerin selbst immer auch auf der Leinwand ist. Und wieder ist die Leinwand, die gemalte wie auch die reale, der Mittelpunkt dieses Kosmos. Dies ist auch an der sorgfältigen, fast naturalistischen Malweise, in der die Leinwand jedesmal dargestellt wird, zu erkennen. Sogar die Klammern, mit denen die Leinwand auf dem Keilrahmen befestigt ist, werden wiedergegeben. Die Leinwand entspricht in ihren verschiedenen Bedeutungsebenen, die sie in den Gemälden von Maria Lassnig einnimmt, dem Wasserspiegel in der Darstellung des *Narziss* von Caravaggio, auch wenn sie das Bild nicht in zwei gleich große Hälften unterteilt.

Karin Thomas bemerkt über Maria Lassnig: "Sie verstand es als erste, eine den Wiener Aktionismus kennzeichnende obsessive Selbsterfahrung in subjektive Malerei umzusetzen"²⁵⁰. Doch ist ihre Arbeit geradezu gegenläufig zu Günter Brus, der seinen Körper leibhaftig zur Leinwand machte, denn bei Lassnig wird die Leinwand zum Körper, zur Projektionsebene des Selbst. Sowohl bei den Wiener Aktionisten als auch bei Maria Lassnig ist die Wirklichkeit immer nur bruchstückhaft erkenn- und vor allem erfahrbar.

²⁵⁰ Karin Thomas, *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln 1988, S. 362.

Über Lassnigs Arbeiten wurden vielleicht die Erfahrungen, die die Wiener Aktionisten, u.a. Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler, vermitteln wollten, auch für den Betrachter zugänglicher, wenngleich Maria Lassnig einräumt, dass das Publikum über das Sehen allein ohne die Erklärungen der Malerin nicht verstehen kann, dass es sich um Körperbilder handelt²⁵¹.

Gleichzeitig wird die gemalte Subjektivität reflexiv überhöht: Die Leinwand sieht Lassnig als Modell der Welt und des Selbst, Malen wird zum Akt der Aneignung der Welt einerseits und zum Synonym für Leben andererseits²⁵².

Auffällig an diesen Bildern ist, dass sie eine gewisse Aggressivität ausstrahlen, nicht nur auf Grund der Darstellung als solcher, der gezeigten Kampfsituationen, sondern gerade auch durch die eigenwillige Farbigkeit, in der diese Gemälde gehalten sind. Der auf der Leinwand dargestellte Kampf spielt in der Malerin selbst, und wie gnadenlos er geführt wird, zeigt die folgende Beschreibung der *Körpergefühls-Farben*, die sie 1982 gab:

“Die Stirne bekommt eine Gedankenfarbe, die Nase eine Geruchsfarbe, Rücken, Arme und Beine Fleischdeckenfarbe; es gibt Schmerzfarben und Qualfarben, Nervenstrangfarben, Druck- und Völlefarben, Streck- und Preßfarben, Höhlungs- und Wölbungsfarben, Quetsch- und Brandfarben, Todes- und Verwesungsfarben, Kriebstangsfarben – das sind Wirklichkeitsfarben.”²⁵³ Doch wie lassen sich diese für den Betrachter in ihrer leuchtend bunten Farbigkeit erkennen? “Was als Deformierung der Realität erscheint, ist keine, weil die Realität auf einer anderen Ebene, der Gefühlsebene, stattfindet.”

Damit wird die Realität zu etwas vollkommen Subjektivem, denn wenn die Unterschiede in der Wahrnehmung bzw. der Auffassung von Realität bereits so unterschiedlich sind, sind es die Wahrnehmungsunterschiede auf der Gefühlsebene umso mehr. Was bei den hier beschriebenen Werken von Maria Lassnig das Narzisstische ausmacht, ist die Suche nach Selbst-Vergewisserung – nicht Selbstbestätigung – , die nur über den Kampf gegen das eigene Ich mit Hilfe der

²⁵¹ Hanne Weskott, u.a. (Hrsg.), *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1946-1995*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1995, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1995 / 1996, Städt. Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich 1996, Kunstmuseum Ulm 1996, Kulturhaus der Stadt Graz 1996, S. 70.

²⁵² Hildegund Ammanshauser, *Innerhalb und außerhalb der Leinwand*. In: Maria Lassnig, *Mit dem Kopf durch die Wand*. Klagenfurt 1989, S. 31.
²⁵³ So Maria Lassnig 1982. In: *Mit dem Kopf...* S. 35.

Leinwand ausgetragen werden kann. Die Wirklichkeit wird über die Leinwand sowohl wahrgenommen als auch rezipiert. Während Narziss sich nicht mit dem Schein, seinem Abbild, abfinden kann, setzt Lassnig ihre Selbstwahrnehmungen immer wieder auf der Leinwand um, um sich selbst das Gefühl der Ganzheit zu vermitteln.

Dementgegen stellt die abstrakte Malerei Mark Rothkos (1903 Dwinsk - 1970 New York) nicht die Frage nach dem Individuum, sondern versucht, zwischen dem einzelnen Ich und dem Raum beziehungsweise dem Kosmos zu vermitteln. Auf den ersten Blick scheinen diese Gemälde gänzlich anderer Natur zu sein als diejenigen von Maria Lassnig, doch auch Rothko verknüpft seine Bilder eng mit sich selbst und empfindet sie als sein Ich. Ende der dreißiger Jahre begann er, sich mit Surrealismus zu beschäftigen und sich mit griechischer Mythologie, Metaphysik, den Archetypen C.G. Jungs und der Kunst der Primitiven auseinander zu setzen. In seinen Bildern, die im Verlauf der sechziger Jahre in ihrer Farbigkeit immer dunkler wurden, untersucht Rothko den Raum und die Unendlichkeit – und die damit verbundene Auflösung des Ich. Dem liegt eine real gemachte Kindheitserfahrung zu Grunde: Die grenzenlose, unbebaute Landschaft Oregons lässt durch ihre Ferne und Weite das Individuum auf ein Nichts zusammenschrumpfen, musste er feststellen, als er, selber noch ein Kind, von einem erhöhten Standpunkt aus, aus den weißen Nebelschleiern, die über der Landschaft lagen, den winzigen Punkt eines Autos hervorkommen sah.

Wiederum ist es die Leinwand, die eine Grunderfahrung des Menschseins spiegelt und Fragen nach der menschlichen Existenz stellt. Wie durch einen starken Sog scheint sie zunächst alle Empfindungen an sich zu reißen und mit sich fortzuspülen, um den Betrachter allein zurückzulassen, der versucht, "durch den Nebel hindurch" bestimmte Vorstellungen klarer zu erkennen. Es ist nicht das großartige Ich, das Spiegelung erfährt, sondern die Rückführung des Ich auf sein ureigenes Selbst, das jedoch im kosmischen Zusammenhang kaum von Belang ist. Der narzisstische Aspekt liegt hier auf dem Ich-Verlust, den die Offenlegung der Bedeutungslosigkeit des Individuums verursacht. An diesem Punkt treffen sich die Arbeiten von Mark Rothko und Martin Liebscher trotz ihrer völlig unterschiedlichen Gestaltung.

Ein ganz anderes Konzept des Narzissmus entwickelte die amerikanische Künstlerin Barbara Bloom, die 1951 in Los Angeles geboren wurde und heute in New York lebt. In ihrem Werk verwendet sie mehrfach Möbel als Metaphern, so z.B. in ihrer Arbeit *The Seven Deadly Sins*²⁵⁴ (1985), in der die sieben Todsünden jeweils durch Sessel und ihnen zugeordnete Bilder repräsentiert werden, oder in *The Passions of Natasha, Nokiko, Nanette and Noma* (1993). Diese in München gezeigte Musik-Performance-Installation, die in Zusammenarbeit mit Shelly Hirsch entstanden ist, handelt von Frauen aus unterschiedlichen Epochen, Kulturkreisen und Lebenswelten (Marie Bonaparte, Katharina die Große, Heilige Theresa, Geisha, Mutter) und untersucht deren Verhältnis zu Sexualität und Leidenschaft. Die verschiedenen Charaktere werden durch diverse Liegemöbel, Bücher, Briefe und vielfältige Accessoires verkörpert²⁵⁵.



*The Reign of Narcissism*²⁵⁶ heißt ihre Raum umfassende Installation, die sie als Ausstellung 1990 im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart, der Kunsthalle Zürich und der Serpentine Gallery in London gezeigt hat und die sich heute in Los Angeles befindet. Bloom hat einen oktogonalen Raum entworfen, der sich in Ausstattung und Farbigkeit ganz in einem klassizistischen, musealen Kontext denken lässt: An den pastellfarbenen Wänden stehen dunkle, geschwungene Vitrinen mit – auf den ersten Blick – typischen Sammlungsgegenständen wie Büchern, Kameen, Teetassen oder Schokoladen – aber auch Grabsteinen. An den beiden Eingängen stehen sich auf halbhohen Sockeln in Säulenform jeweils zwei antikisierende Gipsbüsten gegenüber, die mehr oder minder geringfügige Beschädigungen aufweisen. Erst bei genauerem Hinsehen wird klar, dass es sich jedes Mal um die gleiche Person handelt; es sind Selbstporträts der Künstlerin wie auch die Darstellungen auf den Gipsreliefs an den Wänden, deren antike Themen von der Künstlerin leicht, aber inhaltlich entscheidend verändert

²⁵⁴ Abb. in: *The Readymade Boomerang. The Eighth Biennale of Sydney*, Ausst.-Kat. Berlin 1992, S. 22.

²⁵⁵ Abb. in: Barbara Bloom, *Aufgespießte Schmetterlinge*. Ein Gespräch von Heinz Schütz. Kunstforum International Bd.127 (Juli – September 1994), 291-301. Abb. *The Passions...* S. 296 f.

²⁵⁶ Barbara Bloom, *The Reign of Narcissism* 1988-89, verschiedene Materialien, ungefähre Größe: 365 x 609 x 609 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

wurden. Und so beziehen sich alle hier gezeigten Gegenstände auf Barbara Bloom. Die Teetassen aus dünnem Porzellan tragen ihr Bildnis als Wasserzeichen, und ihre goldfarbene Unterschrift findet sich auf den zugehörigen Untertassen. Die Bücher umfassen *Die gesammelten Werke von Barbara Bloom*²⁵⁷, die selbstredend fiktiv sind und dabei an eine frühe Enzyklopädie verschlüsselten Wissens gemahnen. Selbstverständlich tragen auch die Schokoladentaler ihr Konterfei wie auch die sechs Kameen, die sie in Neapel hat schneiden lassen, die Silhouetten, die die biedermeierliche Tradition des Scherenschnitts evozieren, oder die drei ausgestellten Grabplatten. Besonderes Augenmerk verdienen auch die Bezugstoffe der vier goldenen Stühle, denn sie zeigen als Rapport eine Röntgenaufnahme von den Zähnen der Künstlerin, ihre Unterschrift, die grafische Darstellung ihres Horoskops vom 11. Juli 1951, dem Tag, an dem sie geboren wurde, und ihre Silhouette im Profil. Genau im Zentrum der Installation steht auf einem weiteren Sockel eine Glasvase mit einem großen Strauß Narzissen.

Es wird jedoch schnell klar, dass es sich hier nicht um die Feier des Selbst oder die bisher gewohnte Selbstbespiegelung handeln kann; eher stehen die auf die Künstlerin verweisenden Embleme für ein Sich-Einverleiben der Kunst und der Kultur vergangener Epochen. Identität und Selbstwert werden durch den Besitz möglichst zahlreicher Gegenstände erzeugt. Diese Sichtweise wird durch die Inschrift auf der rechten der drei Grabplatten unterstrichen, denn dort steht zu lesen:

ASHES TO ASHES
DIAMONDS TO DIAMONDS
DUST TO DUST

Die ironische Brechung dieser bei Beerdigungen üblichen Verabschiedung des Verstorbenen betont paradoxerweise einen ganz anderen Aspekt, nämlich den des Sammelns. So entsteht das Bild der fleißigen Künstlerin, die seit dem 11. Juli 1951 sammelt und sortiert: nicht nur Asche zu Asche, Diamanten zu Diamanten und Staub zu Staub, sondern auch ihre Porträts und ihre Schriften usw...

²⁵⁷ Barbara Bloom, *Die gesammelten Werke von Barbara Bloom*, Edition René Block, Berlin 1989.

Zu dieser Ausstellung hat Barbara Bloom einen bemerkenswerten Führer herausgebracht²⁵⁸, der nicht nur über die gezeigten Gegenstände und ihre Anordnung im Raum informiert, sondern als ein durchaus früh erschienenenes Kompendium mit den verschiedenen antiken Quellen des Narziss-Mythos (Ovid, Philostrat und Pausanias) sowie einem Querschnitt der bildlichen Darstellungen – darunter befindet sich selbstverständlich auch der *Narziss* des Caravaggio – anzusehen ist. Daneben stehen Auszüge aus literarischen Texten, die eine andere Verbindung des Mythos herstellen, als wir es seit Freud gewohnt sind, denn hier erscheint Narziss nicht als derjenige, dessen Leben nur um sich selbst resp. sein Spiegelbild kreist, sondern als jemand, der sein Selbst auf materielle Dinge verlagert. So wird von Bruce Chatwin^{tz}, der Sammler Meissner Porzellans, beschrieben, so stilisiert sich der italienische Dichter Gabriele D’Annunzio in seiner Stiftung und so bewahrt – das wohl bekannteste Beispiel – Dorian Gray seine jugendliche Schönheit in dem Roman von Oscar Wilde.

Ein “leidenschaftlicher” Sammler – schon dieser Begriff drückt aus, dass es sich nicht um rationales Vorgehen beim Sammeln handelt – ordnet sein Leben seiner Sammlung unter und erschafft sie gleichzeitig, seinem Weltbild entsprechend. So nimmt Barbara Bloom in ihrer Installation den ganzen gutbürgerlichen Bildungskanon und seine Hinwendung zur griechischen Antike ironisierend wieder auf und schafft die Stimmung einer musealen Sammlung oder des Studierzimmer eines wohlhabenden Gelehrten aus den Tagen Winckelmanns oder Goethes (auf dessen Haus am Frauenplan in Weimar – das nicht nur all diese Elemente enthält – die Art und Weise, wie und mit welchen Dingen Goethe sich dort sichtbar umgab, Barbara Blooms Analyse des Sammelns sehr wohl ebenfalls zutrifft).

Walter Benjamin meinte, dass “im Wohnen in seiner extremsten Form” ein Daseinszustand des neunzehnten Jahrhunderts begriffen werden muss²⁵⁹, und einer

²⁵⁸ Barbara Bloom *The Reign of Narcissism. Guide Book. Führer*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart / Kunsthalle Zürich / Serpentine Gallery, London, Stuttgart 1990.

²⁵⁹ Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*. Hrsg. Rolf Tiedemann. Frankfurt 1982, Bd. I, S. 291. Interessant für unseren Zusammenhang zur “Manie der Tassen” das dort zu findende Zitat von Max von Boehn: “Eltern, Kinder, Freunde, Verwandte, Vorgesetzte und Untergebene geben sich in Tassen ihre Gefühle kund, die Tasse ist das bevorzugte Geschenk, der beliebteste Zimmerschmuck; wie Friedrich Wilhelm III. sein Arbeitszimmer mit Pyramiden voller Porzellantassen füllte, so sammelte auch der Bürgersmann in seiner Servante in Tassen die

Legende zufolge soll Eduard Wimmer, der Mitarbeiter der Wiener Werkstätten war, auf einer Reise nach Brüssel bemerkt haben, dass die modische Erscheinung der Madame Stoclet nicht mit der Umgebung ihres Palais harmonierte. Nach Wien zurückgekehrt, regte er deshalb die Gründung der Wiener Modewerkstätten an – die übrigens bald zu einer der erfolgreichsten Abteilungen der Wiener Werkstätten gehörten – , “auf daß die Bewohner von Wiener Werkstätten-Häusern in diesen keine Fremdkörper wären.”²⁶⁰ Der einzig noch zu gestaltende Faktor (und damit störend) in diesem Gesamtkunstwerk war – der Mensch.

Die Legende über die Gründung der Wiener Mode-Werkstätten wird interessanterweise in den Katalog eines anderen zeitgenössischen Künstlers mit aufgenommen: Olaf Nicolai beschäftigt sich ebenfalls mit dem Thema des Sammelns und seiner geschichtlichen Bedeutung und benutzt z.T. auch ähnliche Requisiten wie Barbara Bloom, so z.B. in seiner 1996 gezeigten Ausstellung *Pflanze / Interieur*²⁶¹. Für Nicolai liegt jedoch der Schwerpunkt seiner Untersuchungen auf der Ordnung, die jeder Sammlung zugrunde liegt. Wegen der so vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten wird für ihn deshalb die Unterscheidung zwischen Natürlichem und Künstlichem, zwischen Fakt und Artefakt hinfällig. Doch darauf wird im Zusammenhang mit der Darstellung eines *Portrait of the Artist as a weeping Narcissus* noch

Erinnerung an die wichtigsten Ereignisse, die wertvollsten Stunden seines Lebens.” s.o., S. 273.

²⁶⁰ Karl Ernst Osthaus, *Ausstellung Wiener Künstler im Folkwang*. In: Hagener Zeitung, 1.12.1906.

²⁶¹ Vgl. Ausst.-Kat. *Pflanze / Interieur*, Hohenthal und Bergen, Köln, München, Leipzig 1996.

näher einzugehen sein. Es ist interessant, dass sein Kommentar “Die Welt wird zum Interieur, das Interieur zur Welt”²⁶² genau Barbara Blooms langjähriger Arbeitsweise entspricht.

Das Motiv des Sammelns als narzisstischer Erfahrung²⁶³ bezieht sich in der Arbeit von Barbara Bloom aber durchaus nicht nur auf das Besitzen von historischen oder “kunstvollen” Dingen, eben den typischen Sammlungsgegenständen, mit denen sich der Sammler schmückt oder seine Bildung demonstriert, sondern sie zeigt zugleich deren ironische Brechung. Indem sie sich durch das Aufscheinen in den “antiken” Büsten und Reliefs gleichsam selbst erhöht, verweist sie mit feinem Spott auch auf den narzisstischen Stolz eines Sammlers, der sich mit seiner Sammlung profilieren will oder auch auf die vielen Bedingungen, die gerade Kunstsammler mit der Hergabe ihrer Sammlungen an Museen verknüpfen, um sie buchstäblich “im rechten Licht” (in neuen Museumsbauten) erscheinen zu lassen.



Auf den ersten Blick scheint das *Portrait of the Artist as a Weeping Narcissus*²⁶⁴ im Werk von Olaf Nicolai völlig für sich zu stehen. 1962 in Halle / Saale geboren, wandte sich Nicolai erst nach einem Studium

der Literatur, Philologie und Semiotik in Leipzig, das er 1992 mit der Promotion abschloss, ganz der Kunst zu. Er lebt heute, nach mehreren Studienaufenthalten im Ausland, in Berlin und Leipzig. Nicolai beschäftigt sich in seinem Werk, wie oben bereits erwähnt, mit dem Konzept der “Sammlung”. Dabei untersucht er das Verhältnis von Natur und Abbild und vor allem “die Arrangements unserer heutigen Lebenswelten als mediale Präsentationen”²⁶⁵. Für Nicolai handelt es sich dabei um Konstruktionen, wie auch urbane Räume, Landschaften, Privatheit oder der eigene Körper welche sind.

²⁶² Ausst.-Kat. *Planze...*, S.21. Diesem Thema ging Nicolai noch ausführlicher nach in dem Ausst.-Kat. *Sammlers Blick*, Altenburg, Lindenau-Museum, 18.9.-20.11.1994, Leipzig 1994.

²⁶³ Vgl. dazu das Interview zwischen Barbara Bloom und Heinz Schütz, *Aufgespießte Schmetterlinge*, Kunstforum International Bd. 127 (Juli – September 1994), S. 291-301.

²⁶⁴ Olaf Nicolai, *Portrait of the Artist as a Weeping Narcissus*, 2000, Polyester, 90 x 156 x 268 cm. Galerie EIGEN+ART, Berlin / Leipzig.

²⁶⁵ Paul Sztulman, *Olaf Nicolai* in: short guide / Kurzführer documenta X, Ostfildern 1997, S. 170.

Die auf der documenta X (1997) gezeigte Installation *Interieur/Landschaft. Ein Kabinett* (1996-97) spürt dem für die abendländische Kultur grundlegenden Unterschied zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen nach. So zeigt Olaf Nicolai in Dia-Leuchtkästen Aufnahmen von winzigen Pflanzen, die über die fotografische Umsetzung zu Bildern von Landschaften mit einer urwaldähnlichen Vegetation werden, und präsentiert dazu Steine, auf denen unter spezieller Beleuchtung kleine Biotope wachsen²⁶⁶, die das Erscheinungsbild der Arbeit immer wieder verändern und damit das Problem von Authentizität und Simulation wie auch Natur und Künstlichkeit hinterfragen. An der Wand eine gemusterte Tapete mit stilisiertem Pflanzenmuster (solche Muster tauchen häufiger in seinem Werk auf) und ein Computer mit Bildschirmschoner, der das gleiche Tapetenmuster zeigt, sowie ein Tonband mit Vogelstimmen verweisen auf die heute mögliche und längst allgemein praktizierte Vermischung der Kategorien.

Das lebensgroße *Portrait of the Artist as a Weeping Narcissus* nimmt verschiedene Aspekte dieser Fragestellung wieder auf. Einer kargen gelbbraunen Polyester-Landschaft entspringt in der Mitte eine Polyester-Quelle. An ihrem "Ufer" hat sich der Künstler-Narziss auf allen Vieren niedergelassen, um darin sein Gesicht zu betrachten. Diese Figur wirkt äußerst realistisch in ihrer Größe und Aufmachung sowie der modischen Alltagskleidung – wobei das gestreifte Hemd farblich perfekt mit dem "Sandboden" harmoniert – und steht somit in Kontrast zur "Landschaft" und der Quelle, die eher an einen überdimensionalen "Designer"-Spiegel denken lassen. Damit birgt diese Installation bereits einen Widerspruch in sich. Die ganze Arbeit erinnert deutlich an die Narziss-Darstellungen, die in der Tradition des sog. Waldtypus stehen, aber insbesondere auch an den Realismus der Darstellung des Caravaggio, der sich ja, wie erwähnt, vornehmlich auf die Gestalt des Narziss bezog und die umgebende Landschaft eher als einen Unort erscheinen ließ.

Doch Olaf Nicolais Narziss weint und steht damit gänzlich außerhalb der Tradition, denn dargestellt werden entweder der Sich-Spiegelnde oder der Tote. Dass er weinend dargestellt wird, ist vielleicht auch nur in der zeitgenössischen Kunst möglich, birgt in sich aber bereits neue Aspekte unabhängig von dem gängigen

²⁶⁶ Hans-Werner Schmidt, Ute Riese (Hrsg.), *Landschaft. Die Spur des Sublimen*. Ausst.-Kat Kunsthalle zu Kiel / Kunstraum Innsbruck / Esbjerg Kunstmuseum / Bielefeld 1998. S. 50.

Tabu, dass Männer nicht weinen: Wer weint, kann nicht mehr klar sehen (und meistens auch nicht mehr klar denken), und so entschwindet das Spiegelgegenüber diesem Narziss, auch ohne dass er danach greift.

Bei Ovid wird die Sterbeszene durch die Tränen des Narziss eingeleitet:

... und kehrte mit krankem Sinn zurück zu dem gleichen
Anblick und störte mit Tränen die Flut. Da ward von des Wassers
Regung getrübt die Gestalt. Er sieht es ...²⁶⁷

zerreißt sein Gewand und schlägt so lange auf sich ein, bis er schwer verletzt zu Boden sinkt und stirbt.

Olaf Nicolai wird jedoch diesen Moment nicht allein deshalb gewählt haben, weil er sonst nicht gezeigt wird – zumal er sich selbst in der Rolle des Narziss dargestellt hat. Sicherlich kommt für ihn noch eine weitere Ebene hinzu. Narziss liebte sein Spiegelbild, weil er glaubte, es sei ein Mensch aus Fleisch und Blut. Leon Battista Alberti hielt Narziss für den Erfinder der Malerei. Unter den Künsten nahm die Malerei für Alberti den höchsten Rang ein, da sie es am besten verstand, die Natur nachzuahmen. Für den heutigen Blick ist das etwas holperige Bonmot auf doppelte Weise interessant, denn nicht nur die Möglichkeiten der Kunst haben sich verändert, und im Wettstreit um die realistischste Naturwiedergabe im Sinne Albertis würde die Malerei nur mehr einen der hintersten Plätze belegen, sondern es zeigt deutlich, wie sehr sich die Thematik der Kunst in der Moderne verschoben hat und dieses, wie sich gerade am Beispiel des Narziss zeigen lässt, nicht zuletzt deshalb, weil sich das Verhältnis des Menschen zu sich selbst gewandelt hat. Das Bild des Menschen ist brüchig geworden, und sein Spiegelbild hat dadurch die Strahlkraft verloren.

ie Schriften ... S. 208 Kunst kommt gar nicht vor.e Darstellungen eines Narziss zeigen, so verbindet diese Arbeit die Themen Na

²⁶⁷ Met. III, 474-476.

Literaturverzeichnis

Alpers, Svetlana: *The Decoration of the Torre de la Parada. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, IX. Brüssel 1971

Bach, Friedrich Teja: *Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form.* ²1988 Köln

Bardon, Françoise: *Caravage ou l'expérience de la matière.* Paris 1978

Barucco, Pierre: *Les Miroirs Brisés. Paradoxes sur le mythe de Narcisse.* Annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Nice 23 (1975), S. 7-116

- Benjamin, Walter: *Das Passagenwerk Bd. I*, Hrsg. Rolf Tiedemann. Frankfurt 1982
- Bissell, Ward R.: *Orazio Gentileschi and the poetic Tradition in Caravaggesque Painting*. London 1981
- Bloom, Barbara: *Aufgespießte Schmetterlinge*. Ein Gespräch von Heinz Schütz. Kunstforum International Bd.127 (Juli – September 1994), S. 291-301
- Bloom, Barbara: *Die gesammelten Werke von Barbara Bloom*, Edition René Block, Berlin 1989
- Bloom, Barbara: *The Reign of Narcissism. Guide Book. Führer*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart / Kunsthalle Zürich / Serpentine Gallery, London, Stuttgart 1990
- Blunt, Anthony: *Poussin Studies XII: The Hovingham Master*. Burlington Magazine CIII (1961), S. 454-461
- Bordeaux, Y.L.: *François Lemoyne et la décoration de l'Hôtel Peyrenc de Moras*. G.d.B.A. 113,77 (1971) S. 65-76
- Breslin, James E.B.: *Mark Rothko. Eine Biographie*. Klagenfurt 1995
- Buck, A.: *Die Rezeption der Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance*. Berlin 1976
- Colasanti, Arduino: *Le fontane d'Italia*, Milano 1926
- Davidson Reid, Jane: *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts. 1300-1990s*. New York / Oxford 1993
- Degenhard / Schmidt: *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*. Bd. II-3. Berlin 1980
- Diderot, Denis: *Salons. Bd. 1 (Salon de 1765)*. Hrsg. v. J. Seznec u. J. Adhémar. Oxford 1957
- Diehl, Ute: Das Trugbild des Narziß. In FAZ vom 20.1.1996, Nummer 17
- Dokumentation "I Do Not Want To Look Like ..." *Orlan on becoming-Orlan*. In: Women's Art Magazine Nr. 64 (May / June 1995), S. 5-10
- Drost, Willi: *Adam Elsheimer als Zeichner*. Stuttgart 1957
- Duchamp, Marcel: *Die Schriften. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer*. Zürich 1994
- Duve, Thierry de: *Vogel oder Plastik? Ein Gerichtsverfahren und die ungelöste Frage »Was ist moderne Plastik«*. In: Rowell, Margit (Hrsg.) *Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozeß*. München 1986, S. 233-234

*Ein Foto-Rundgang durch die Documenta IX von Dieter Schwertle – Documenta als Motor –
Kommentare von Jan Hoet aufgezeichnet von Ralf Dank.*
Kunstforum International Bd. 119 (1992) S. 292-295

Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*. Frankfurt / M. STB ⁶1992

Elias, Norbert: *Die Höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der
höfischen Aristokratie*. Darmstadt / Neuwied 1969

Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 2, Bern ²1969

Felix, Zdenek / Schwander, Martin (Hrsg.) *Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995*. München /
Paris / London 1995. Mit Texten von Elisabeth Bronfen und Ulf Erdmann Ziegler

Fermor, Sharon: *Movement and gender in sixteenth-century Italian painting*, S. 129-145, in:
Kathleen Adler and Marcia Pointon (Hrsg.) *The Body Imaged the Human Form and visual Culture
since the Renaissance*. Cambridge 1993

Fiorio, Maria Teresa: *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*.
Milano / Roma 2000

Fleming, John V.: *The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography*.
Princeton, New Jersey 1969

Fletcher, Hans: *John Gibson's Narcissus*. Connoisseur 196 (1977), S. 60-62

Franses, Jack: *Tapestries and their Mythologie*. London 1973

Giebel, Marion: *Ovid*. Hamburg ²1994

Gregori, Mina: *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i Capolavori*.
Mailand 1992

Guillaume de Lorris und Jean de Meun(g), *Der Rosenroman*, Hrsg. Karl August Ott, München 1976

Hartlaub, G. F.: *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München
1951

Hauser, Arnold: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*. Die Entwicklung des
Manierismus seit der Krise der Renaissance. Ungekürzte Sonderausgabe.
München 1973

Heine, Helme: *Richard. Wer dich besiegt, der ist dein Freund*. Köln 1978

Held, Julius S.: *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, Vol. I., Princeton, New
Jersey, 1980

Henkel / Schöne, Sp. 1628

Henkel, M. D.: *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII.
Jahrhundert*. In: Bibliothek Warburg Vorträge 1926-27. Leipzig / Berlin 1930

- Hinks, Roger: *Michelangelo Merisi da Caravaggio*. London 1953
- Hoffmann, Justin: *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit*, Salzburger Kunstverein, 20.4. – 29.5.1994 in: *Kunstforum* Bd. 127 (Juli – September 94) S. 315-18
- Hortus Palatinus a Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelbergiae* Faksimile der Frankfurter Ausgabe
- Hübel, Michael: *Schweiz*, Kunstforum International Bd. 156 (Aug.-Okt. 2001) S. 265
- Hulten, Pontus / Dumitresco, Natalia / Istrati, Alexandre: *Brancusi*. New York 1987
- Jäger, Michael: *Die Theorie des Schönen in der Italienischen Renaissance*. Köln 1990
- Katalog: *From Reynolds to Lawrence. The first sixty years of the Royal Academy of Arts and its Collections*. London, Royal Academy of Arts 1991
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. München 1989
- Kemp, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1983
- Kemp, Wolfgang: *Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation*. In: Städel – Jahrbuch NF5 (1975), S. 111-134
- Kris, E. / Falke, O. v.: *Beiträge zu den Werken Christoph und Hans Jamnitzers*. Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen 47 (1926)
- Kuhn, Alfred: *Die Illustration des Rosenromans*. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXXI (1913), S. 1-66
- L. Dolce, *Aretino oder Dialog über Malerei*. Ins Dt. übers. von C. Cerri (*Quellenschr. f. Kunstgesch. u. Kunsttechnik d. Mittelalters u. d. Renaissance II*). Wien 1871
- L. Dolce, *Dialogo della pittura..., intitolato l'Aretino*. Venedig 1557, in: P. Barocchi (Hrsg.) *Trattati d'arte...*, I, Bari 1960, S. 141-206
- La Métamorphose d'Ovide figurée*. Lyon 1557. Erschienen bei Jan de Tournes
- Lee, Rensselaer W. : *t pictura poesis: The humanistic theory of painting*. Art Bulletin 22 (1940), S. 197-269
- Lehmann-Hartleben, Karl: *The Imagines of the Elder Philostratus*. Art Bulletin XXIII1 (1941), S. 16-44
- Leont'eva, Galina Konstantinovna: *Karl Brjullof 1799-1852*. Leningrad 1980
- Lessmann, Johanna: *Italienische Majolika. Katalog der Sammlung Herzog Anton Ulrich – Museum Braunschweig*. Braunschweig 1979

- Levine, Steven Z.: *Monet, Narcissus, and Self-Reflection: The Modernist Myth of the Self*. New York 1994
- Lichtenstern, Christa : *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption. Surrealistische Ästhetik. Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*. Weinheim 1992
- Longhi, Roberto: *Itimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*. in: *Proporzioni*, I, 1961 ed. S. 5-63
- Longhi, Roberto: *Gentileschi padre e figlia* in: *l'Arte*, XIX S. 45-314, ried. in: *Scritti giovanili*, 1912-22, *Opere complete I*, Firenze 1961, S. 219-283
- Longhi, Roberto: *Caravaggio*. Deutsche Ausgabe, übersetzt von B. D. Phillips, Dresden 1968
- Marini, Maurizio: *Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus"*. Rom ²1989
- Miller, Sanda: *Constantin Brancusi. A survey of his work*. Oxford 1995
- Moog-Grünwald, Maria: *Metamorphosen der Metamorphosen*. Heidelberg 1979
- Nibbrig, Christiaan L. Hart: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*. Frankfurt 1987
- Nordhoff, Claudia: *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*. Münster / Hamburg 1992
- Olsen, Harald: *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*. Kopenhagen 1961
- Orlowsky, Ursula / Orlowsky, Rebekka: *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung*. München 1992
- Osthaus, Karl Ernst: *Ausstellung Wiener Künstler im Folkwang*. In: *Hagener Zeitung*, 1.12.1906
- Ovid, Erich Rösch (Hrsg. und Übersetzung): *Publius Ovidius Naso, Metamorphosen*. lateinisch-deutsche Ausgabe. München / Zürich ¹²1990
- Panofsky, Dora: *Narcissus and Echo; Notes on Poussin's 'Birth of Bacchus' in the Fogg Museum of Art*. In: *Art Bulletin* 31 (1949), S. 112-120
- Panofsky, Erwin: *Ikonographie und Ikonologie*. In: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem* Bd. 1. Köln 1979
- Pée, Herbert: *Johann Heinrich Schönfeld*. Berlin 1971
- Pigler, A.: *Barockthemen Bd. II*. Budapest ²1974
- Pinder, Wilhelm: *Die Anerkennung des Betrachters*. In: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin / Hamburg 1992

- Pisan, Christine de: *Épître d'Othea, Déesse de la Prudence à Hector, Chef des Troyens*. (Hrsg.) J. van den Gheyn, Brüssel 1913
- Platon: *Das Gastmahl oder Von der Liebe*. Stuttgart 2001
- Pochat, Götz: *Figur und Landschaft*, Berlin / New York 1973
- Polak, Ada: *A Régence Casket with Engravings after Ovid*. *Journal of Glass Studies*, 7 (1965), S. 55-60
- Popham A. E. / Wilde, J.: *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries... at Windsor Castle*. London 1949
- Puglisi, Catherine: *Caravaggio*. London 1998
- Raabe, Rainald: *Der Imaginierte Betrachter. Studien zu Caravaggios römischen Werk*. Hildesheim 1996
- Ray Man: *Photographies 1920-1934*. Hartford / Paris 1934
- Renger, Almut-Barbara (Hrsg.): *Mythos Narziß*. Leipzig 1999
- Roblot-Delondre, Louise: *Les sujets antiques dans la tapisserie* in: *Revue archéologique* 5e s. V (1917) S. 297-309
- Roscher, Bd. III,1 Hildesheim 1965
- Sander, Jochen / Brinkmann, Bodo: *Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 im Stadel...* Frankfurt / M. 1997
- Sarne, Berta: *Die Deckengemälde in der Bibliothek der Rosenberg im Kamptal* in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXIV (1970), S.145-159
- Schaefer, Lucie: *Die Illustrationen zu den Handschriften der Christine de Pizan*. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* X (1937), S. 119-208
- Schmitz, Rudolf: *Minus-Mann hinter den Spiegeln*. FAZ vom 26.1.2001, S. 44
- Sherman, Cindy: *Untitled Film Stills*. Mit einem Text von Arthur C. Danto, München 1990
- Solomon-Godeau, Abigail: *Male Trouble. A Crisis in Representation*. London, 1997
- Sztulman, Paul: *Olaf Nicolai* in: *short guide / Kurzführer documenta X*, Ostfildern 1997
- Thomas, Karin: *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. ⁸Köln 1988
- Tolnay, Charles de: *Werk und Weltbild des Michelangelo*. Zürich 1949
- Tümpel, Christian: *Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts*. *Niederlands kunsthistorisch Jaarboek* 20 (1969), S. 107-198
- Vigenère, Blaise de: *Les Images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates*. Paris 1629
Abdruck in: *Nederl. Kunsth. Jaarboek* 20 (1969), S. 131 f.
- Vinge, Louise: *Reflections of Narcissus*. *Konsthistorisk Tidskrift* 35 (1966), S. 42-44

Vinge, Louise: *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*. Lund 1967

Vodret, Rossella: "Caravaggio. Nuove riflessioni", 1989, S. 222-226

Wagner, Susanne: *Selbstverliebter Knabe als Märtyrerin getarnt*, art 6 (1992), S. 17

Wesselski, Albert: *Narkissos oder das Spiegelbild*. Archiv orientální, 1935 Bd. VII (Journal of the Czechoslovak Oriental Institute, Prague)

Wieseler, Friedrich: *Die Nymphe Echo*. Göttingen 1844

Wieseler, Friedrich: *Narkissos. Eine kunstmythologische Abhandlung nebst einem Anhang über die Narcissen und ihre Beziehung im Leben, Mythos und Cultus der Griechen*. Göttingen 1856

Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray*. Wiesbaden o. J.

Zanker, Paul: *ISTE EGO S M. Der naive und der bewußte Narziß*. Bonner Jahrbücher des Rhein. Landesmuseums in Bonn 166 (1966), S. 152-170

Zürcher, Hanspeter: *Stilles Wasser. Narziß und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900*. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 184, Bonn 1975

Ausstellungskataloge

Nicolò dell' Abate: Bologna. Palazzo dell' Archiginnasio 1969

The Age of Caravaggio. New York, Metropolitan Museum of Art 1985

Art & Economy. Hamburg, Deichtorhallen 2002

Das Bild des Körpers. Frankfurt / M. 1993

The Body / Le Corps. Zeitgenössische Kunst aus Kanada. Kunsthalle Bielefeld / Haus am Waldsee / Frankfurter Kunstverein 1994

documenta 6. Kassel 1977

documenta 9. Kassel 1992

documenta X. Kassel 1997

Frankfurter Malerei zur Zeit des jungen Goethe. Frankfurt, Städel 1982

Noriyuki Haraguchi. Catalogue raisonné 1963-2001. Lenbach Haus München 2001

Ich ist ein Anderer. Körper. Identität. Gesellschaft. Kulturhaus der Stadt Graz 1997

Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000.

Landschaft. Die Spur des Sublimen. Kunsthalle zu Kiel / Kunstraum Innsbruck / Esbjerg
Kunstmuseum 1998.

Maria Lassnig, Mit dem Kopf durch die Wand. Klagenfurt 1989

Maria Lassnig, Zeichnungen und Aquarelle 1946-1995. Kunstmuseum Bern 1995, Musée National
d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1995 / 1996, Städt. Museum Leverkusen, Schloß
Morsbroich 1996, Kunstmuseum Ulm 1996, Kulturhaus der Stadt Graz 1996

MARTIN LIEBSCHERS Familienbilder. Raumstation Bd. 1. Hamburg 1999

Olaf Nicolai. Pflanze / Interieur. Hohenthal und Bergen, Köln und München 1996

Olaf Nicolai. Sammlers Blick. Altenburg, Lindenau-Museum, Leipzig 1994.

NOR.A.Way. Junge Kunst aus Norwegen. Stadtgalerie im Kulturviertel / Sophienhof,
Kiel 1997

*Michelangelo Pistoletto Gli oggetti in meno. Lo specchio. La gabbia – Die Minusobjekte. Spiegel.
Gitter.* Hamburg, Deichtorhallen 1992

Michelangelo Pistoletto. Kestner-Gesellschaft Hannover, 1974

Michelangelo Pistoletto. Skulpturen. Münster, Westfälischer Kunstverein 1983

Michelangelo Pistoletto. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1988

Positionen zum Ich. Kamerabilder. Kunsthalle zu Kiel, 1994.

The Readymade Boomerang. The Eighth Biennale of Sydney, Berlin 1992

P. P. Rubens Gemälde – Ölskizzen – Zeichnungen. Antwerpen, Königliches Museum der Schönen
Künste 1977

Helmut Schober, Vom Verlust der Gestik zur materialen Verdichtung. Werke 1974-1980
Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, 1981

Helmut Schober. Zwischenbereiche – Interspaces – Interspazi. Wien, Museum des
20. Jahrhunderts, 1984

Schober 1977/78 performances, installations, films, instruments. Galerie Wintersberger, Köln 1978

Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo. Torino 1987

Spiegelbilder. Kunstverein Hannover / Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg / Haus am
Waldsee Berlin 1982

Suture – Phantasmen der Vollkommenheit: Salzburger Kunstverein 1994

Psychologie / Soziologie

- Freud, Sigmund: *Zur Einführung des Narzißmus*. Gesammelte Werke. Frankfurt 1968, S. 137-170
- Kohut, Heinz: *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*. Frankfurt / M. ²1979
- Lacan, Jacques: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*. In: *Jacques Lacan. Schriften* (Hrsg.) Norbert Haas, Olten / Freiburg i.B. 1973
- Jacques Lacan in: *Das Seminar von Jacques Lacan*. Hrsg. Norbert Haas, Buch I
- Das Seminar von Jacques Lacan*. Hrsg. Norbert Haas, Buch I (1953/54): *Freuds technische Schriften*, Olten / Freiburg i.Br. 1978
- Lasch, Christopher: *Das Zeitalter des Narzißmus*. München 1980
- Lasch, Christopher: *The minimal self. Psychic survival in troubled times*. New York / London 1984
- Psychoanalytisches Seminar Zürich (Hrsg.): *Die neuen Narzißmustheorien: zurück ins Paradies?* Zürich 1981
- Roth, Hans-Joachim: *Narzißmus. Selbstwertung zwischen Destruktion und Produktivität*. Weinheim / München 1990
- Schlegel, L. : *Grundriß der Tiefenpsychologie*. Bd. 3, München 1979, S. 112-166
- Sigmund Freud / Karl Abraham, *Briefe 1907-1926*. Hrsg. von H. L. Abraham u. E. L. Frankel. Frankfurt / M. 1965
- Wunderli, Jürg: *Sag ja zu dir. Vom tragischen zum positiven Narzißmus*. Olten / Freiburg i. Br. 1983
- Ziehe, Thomas: *Pubertät und Narzißmus. Sind Jugendliche entpolitisiert?* Frankfurt / M. / Köln 1978
- Zwettler-Otte, Sylvia: *Narzißmus im Spiegel antiker Mythologie*. In: G. Bartl u. F. Pesendorfer (Hrsg.), *Strukturbildung im therapeutischen Prozess*. (Sonderdruck o.J.)
- Zwettler-Otte, Sylvia: *Narzissmus im Spiegel antiker Mythologie*. Als Vortrag gehalten am 5.12.1989 in Wien. Veröffentlicht in: Sigmund Freud House Bulletin Vol. 14/1 Wien 1990, S. 47-63

Abbildungsverzeichnis

Abraham Bloemaert (1565-1651), *Narziss*

Tusche und Schwarze Kreide 38,5 x 23,8 cm

Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts Inv.-Nr. 4060/372

Barbara Bloom (geb. 1951), *The Reign of Narcissism*, 1988-89

verschiedene Materialien, ungefähre Größe: 365 x 609 x 609 cm

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Boltraffio (1467-1516), *Narcissus*

Eitempera auf Holz, 19 x 31 cm

Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1897:8539

- Constantin Brancusi (1876-1957) *Narziss-Brunnen* (Entwurf), um 1910
dreiteilig: Narziss 53 x 67 x 45,5 cm; oberer Teil des Sockels 20 x 60 x 38 cm;
unterer Teil 77 x 60 x 36 cm
Musée National d'Art Moderne, Paris, Inv.-Nr. S 57
- Michelangelo Merisi da Caravaggio, (1573-1610) *Narziss*, um 1595-97
Öl auf Lwd., 113 x 95 cm
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom
- Lodovico Cardi, gen. Le Cigoli (1559-1613), *Narziss*
Feder, laviert, mit weiß gehöht, 28,6 x 39,7 cm
Paris, Louvre, Inv.-Nr. 905
- Jan Cossiers (1600-1671), *Narziss*
Öl auf Lwd., 97 x 93 cm, sign.
Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. 1465
- Lodovico Dolce, *Le Trasformationi*
Narcissus (35^v)
Erschienen bei G. Giolito Venedig 1558
- Adam Elsheimer (1578-1610), *Narciss*
lavierte Federzeichnung, 18,5 x 28,8 cm
Berlin, Staatliche Museen. Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. 3349
- Noriyuki Haraguchi (geb.1946), *Matter and Mind*, 1984 (wiederhergestellt)
Stahl, Öl und Stahlplatten, Ölwanne: 18 x 550 x 750 cm
Akira Ikeda Gallery, Japan
- Jürgen Klauke, *marmung*, 1973/74
2-teilige Fotoarbeit, 40 x 60 cm
Wiesbaden, Sammlung Dietmar
- Jürgen Klauke, *Begegnung*, 1975
Fotoarbeit, 27 Teile, jeweils 40 x 30 cm
Sammlung I. Oppenheim
- Jürgen Klauke, *Alleinsein ist die Erfahrung von immer weniger*, 1975
Fotosequenz, 11 Teile, 40 x 330 cm, Auflage 10 Expl.

Edition E. Ganzert, Wiesbaden

Martin Krumm (1540-1578), *Narcissus*

Öl auf Lwd., 93 x 80 cm

Verbleib unbekannt

Maria Lassnig (geb. 1919), *Selbstportrait als Ohr*, 1949

Bleistift, Farbstift, 45 x 31,5 cm

Galerie Klewan, München

Maria Lassnig, *Innerhalb und außerhalb der Leinwand*, 1984/85

Öl auf Lwd., 120 x 100 cm

Im Besitz der Künstlerin

Maria Lassnig, *Mit dem Kopf durch die Wand*, 1986

Öl auf Lwd., 200 x 145 cm

Im Besitz der Künstlerin

Martin Liebscher (geb. 1964), *Das längste Gruppenfoto der Welt*, 1996

Foto, 37 m x 30 cm (Ausschnitt)

Urs Lüthi (geb. 1947), *Selfportrait in two pieces*, 1973

2 Fotos auf Lwd., 100 x 140 cm

Urs Lüthi, *Selfportrait in six pieces*, 1975

6 Fotos auf Lwd., 153 x 280 cm

Urs Lüthi, *Low Action Games II*, 2001

ca. 180 x 180 x 95 cm, Mixed Media

Altobello Melone (tätig um 1497-1517), *Narziß am Brunnen*

Öl auf Holz, 39,7 x 35,2 cm (beschnitten)

Städel, Frankfurt, Inv.-Nr. 879

John Miller, *Echo and Narcissus*, 1990

Acryl auf gefärbter Kleidung, Modepuppen, Spiegel, Mann: 182,9 x 86,4 x 73,7 cm, Frau: 152,4 x 17,8 x 76,6 cm, Spiegel: 182,9 x 50,8 cm

Olaf Nicolai, *Portrait of the Artist as a Weeping Narcissus*, 2000

Polyester, 90 x 156 x 268 cm

Galerie EIGEN+ART, Berlin / Leipzig

Ovidio maggiore um 1370-1380

Papierhandschrift, Arrigo Simintandis Übertragung ins Italienische
Narciss, Federzeichnung, laviert auf Metallstiftvorzeichnung
Florenz, Bibl. Nazionale

Di Ovidio Le Metamorphosi...

Übersetzt von Nicola di Agostini
Narziss, Holzschnitt, 6 x 8,8 cm
[Mailand] 1538

Ovidius, P.N., *Metamorphosis* cum Regii enarrationibus

Narciss, Holzschnitt, ca. 9,3 x 14,8 cm
Venetiis 1509. Erschienen bei Giorgio Rusconi

Michelangelo Pistoletto (geb. 1933), *Cinque pozzi*, 1965/66

Fiberglas und Spiegel, 103 cm hoch, 167 cm Durchmesser
Im Besitz des Künstlers

Michelangelo Pistoletto, *Nackter Mann mit Hammer*, 1974

Farbe auf hochpoliertem Edelstahl, 230 x 125 cm
Galerie Denise René

Michelangelo Pistoletto, *L'etrusco*, 1976

Spiegel und Gipsabguß, 230 x 280 cm
Turin, Slg. Giorgio Persano

Pseudo-Boltraffio, *Narcissus*

Öl auf Holz, 23,2 x 26,4 cm
Inv.-Nr. 2673, Salting Bequest, National Gallery, London

Charles Ray (geb. 1953), *Oh! Charley, Charley, Charley*, 1992

Installation aus Fiberglas u. a., 183 x 457 x 457 cm
Donald Young Gallery, Chicago

Peter Paul Rubens (1577-1640), *Narziss*, 1636

Ölskizze auf Holz, 14,4 x 14 cm
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Bernhard Salomon (ca. 1508-1561), *Narziss*

In: *La Métamorphose d'Ovide figurée*

Holzschnitt, ca. 9,7 x 5,2 cm

Lyon 1557. Erschienen bei Jan de Tournes

Francesco Salviati 1510-1563), *Narcissus und die Nymphen*

Handzeichnung, Schwarze Kreide, Quadratur in roter Kreide,

24,5 x 17,4 cm

Windsor Castle, Royal Library

Helmut Schober (geb. 1947), *Narzißtisches Stück*

Großfotografie und die erste Zeichnung dazu, 160 x 120 cm

Helmut Schober, *Narzißtisches Stück*, 1974-77

Eisen mit Spiegel, Gleitrinne aus Eisen, mit Lederriemen, ca. 70 x 40 x 600 cm

Helmut Schober, *Narzißtisches Stück II*, 1977

Messing, Spiegel, Messingdorn, ca. 40 x 30 cm

Vibeke Tandberg (geb. 1967), *Zusammen leben*, 1996

Farbfotografie, Teil einer Serie, 120 x 180 cm

Oslo, Atle Gerhardsen

Antonio Tempesta, *Narziss*

In: *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum*

Antwerpen 1606 bei Peter Iode

Kupferstich, 95 x 117 cm

British Museum Libr. (No. 1135. A. 12)



Abraham Bloemart, Narciss



Barbara Bloom, *The Reign of Narcissism*, 1988-89



Boltraffio, *Narcissus*



Constantin Brancusi, *Narziss-Brunnen (Entwurf)*, um 1910



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Narziss*, um 1595-97



Lodovico Cardi, gen. Le Cigoli, *Narziss*



Jan Cossiers, *Narziss*



Lodovico Dolce, *Le Trasformationi Narcissus*, 1558



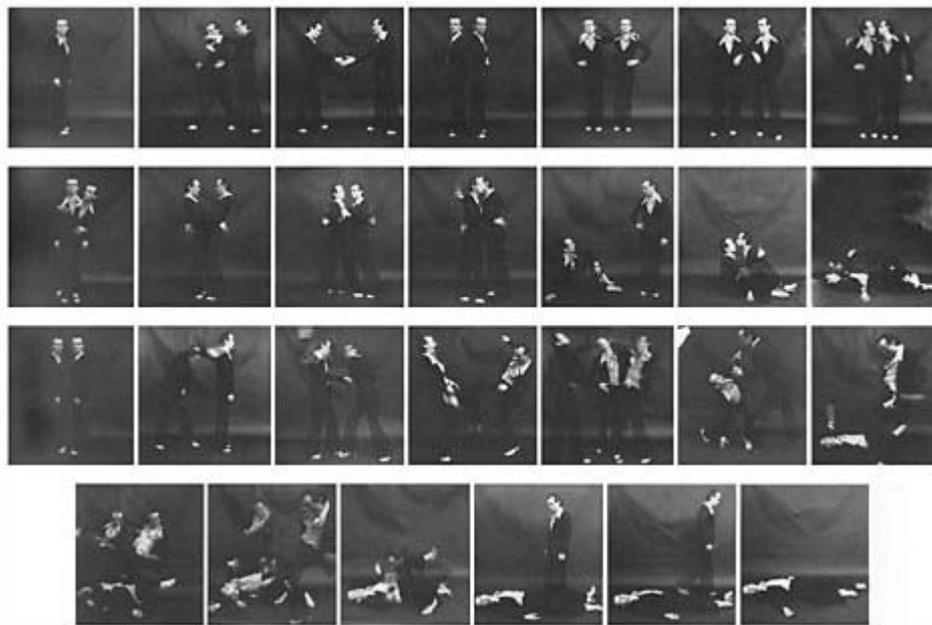
Adam Elsheimer, *Narciss*



Noriyuki Haraguchi, *Matter and Mind*, 1984



Jürgen Klauke, *marmung*, 1973/74



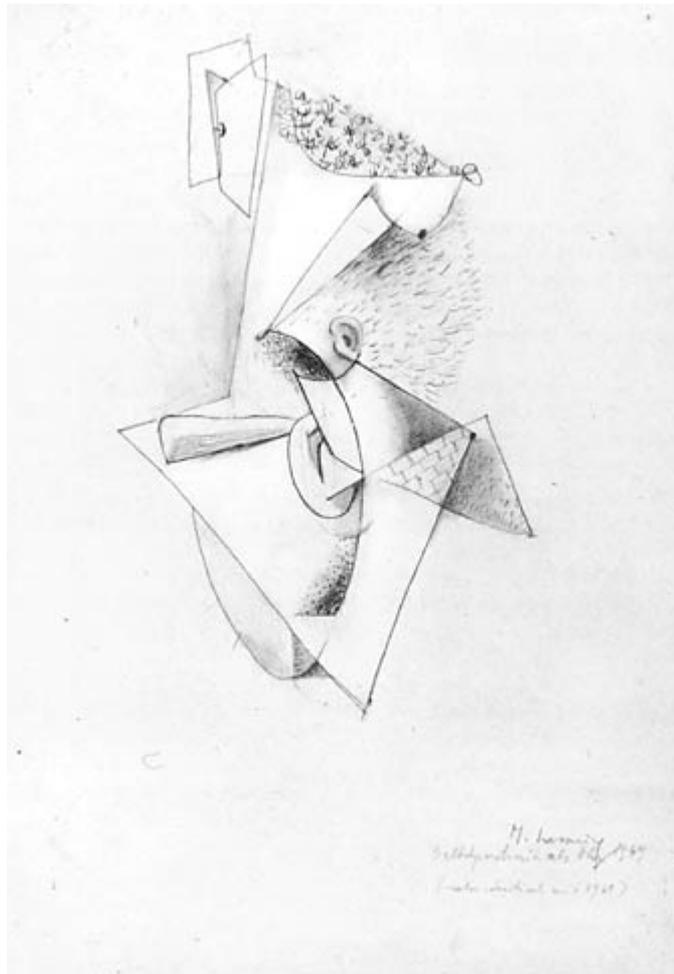
Jürgen Klauke, *Begegnung*, 1975



Jürgen Klauke, *Alleinsein ist die Erfahrung von immer weniger*, 1975



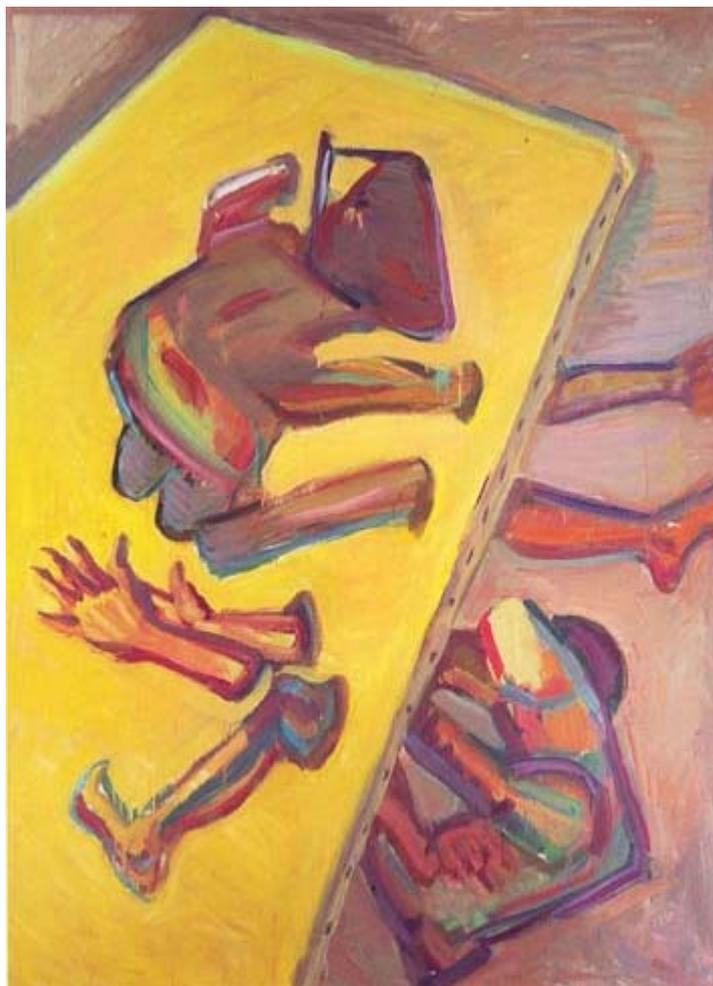
Martin Krumm, *Narcissus*



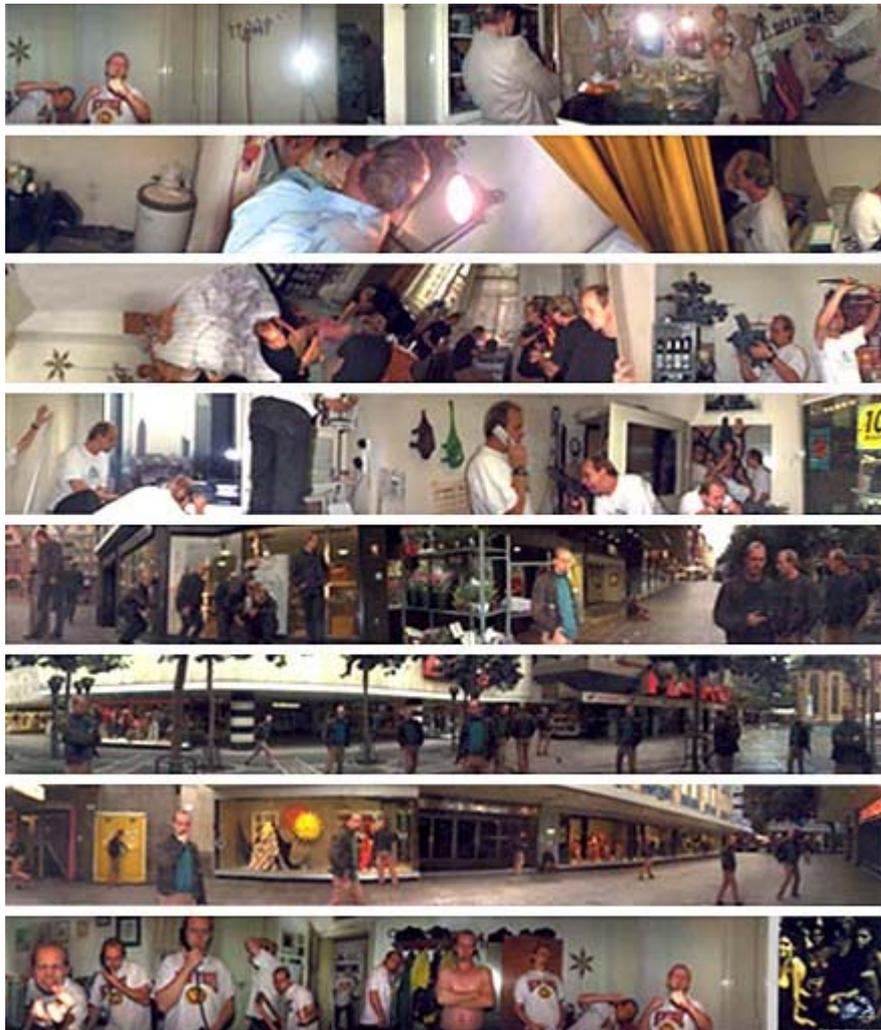
Maria Lassnig, *Selbstportrait als Ohr*, 1949



Maria Lassnig, *Innerhalb und außerhalb der Leinwand*, 1984/85



Maria Lassnig, *Mit dem Kopf durch die Wand*, 1986



Martin Liebscher, *Das längste Gruppenfoto der Welt*, 1996



Urs Lüthi , *Selfportrait in two pieces*, 1973



Urs Lüthi, Selfportrait in six pieces, 1975



Urs Lüthi, Low Action Games II, 2001



Altobello Melone, *Narziß am Brunnen*



John Miller, *Echo and Narcissus*, 1990



Olaf Nicolai, *Portrait of the Artist as a Weeping Narcissus*, 2000



Ovidio maggiore, um 1370-1380



Di Ovidio Le Metamorphosi... Nicola di Agostini



Ovidius, P.N., *Metamorphosis* cum Regii enarrationibus



Michelangelo Pistoletto, *Cinque pozzi*, 1965/66



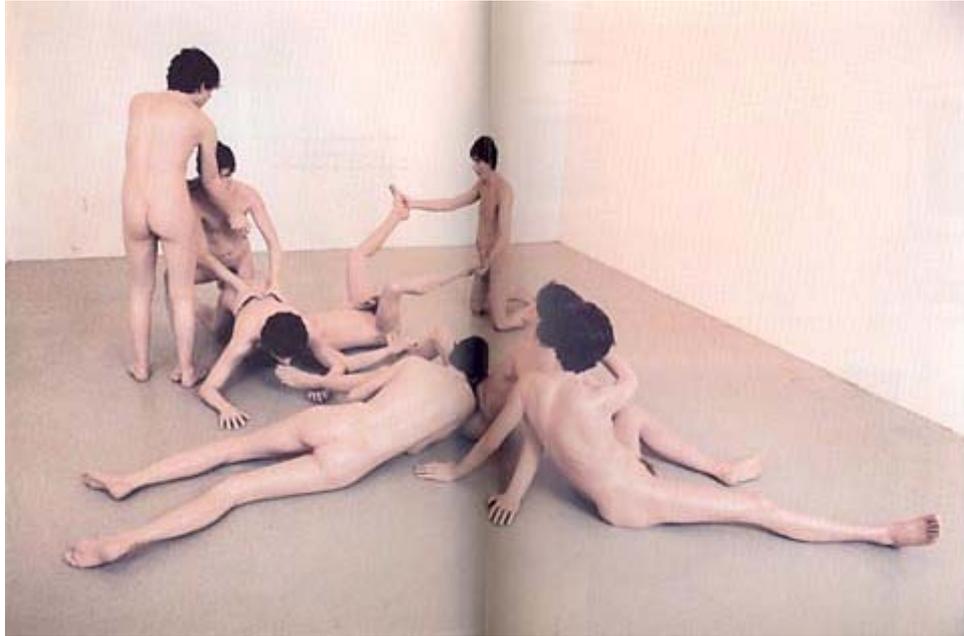
Michelangelo Pistoletto, *Nackter Mann mit Hammer*, 1974



Michelangelo Pistoletto, *L'etrusco*, 1976



Pseudo-Boltraffio, *Narcissus*



Charles Ray, *Oh! Charley, Charley, Charley*, 1992



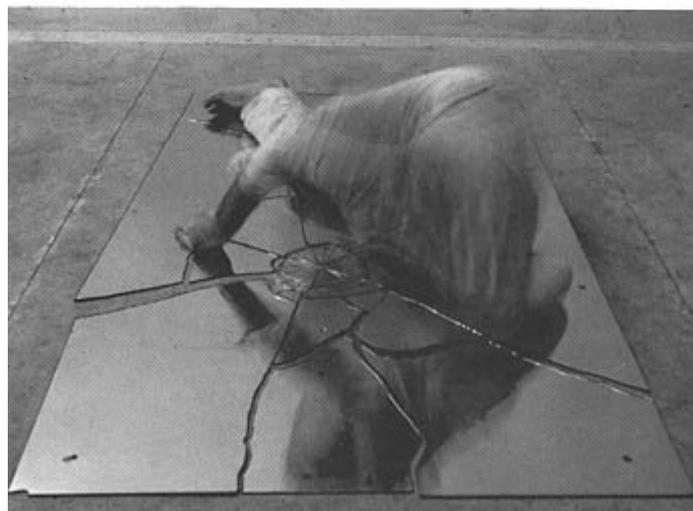
Peter Paul Rubens , *Narziss*, 1636



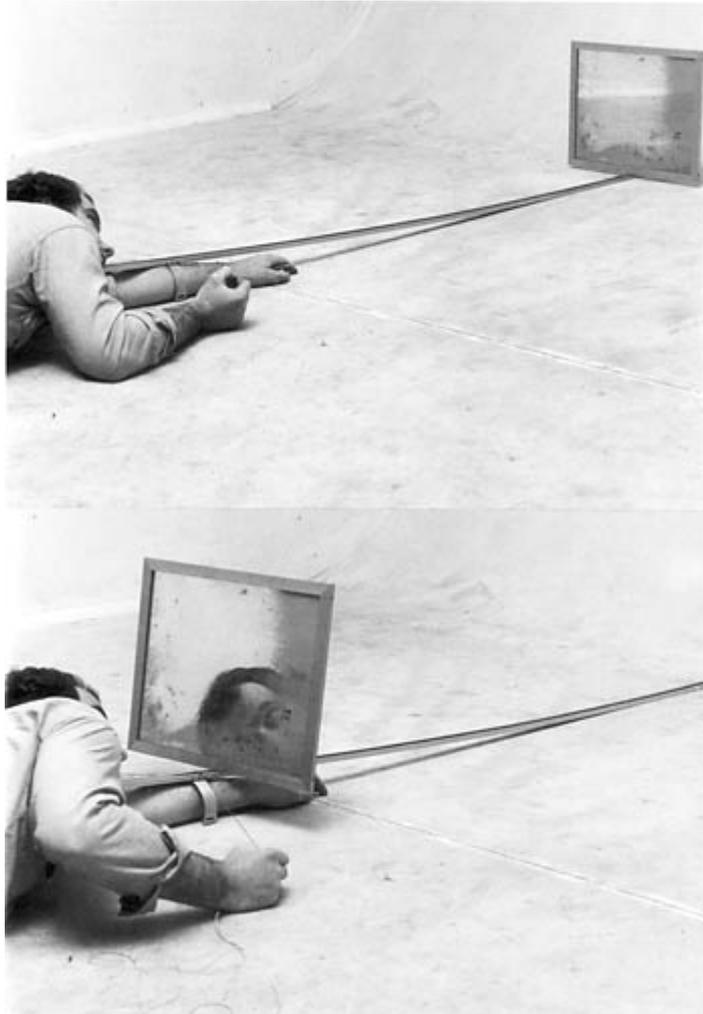
Bernhard Salomon, *La Métamorphose d'Ovide figurée*



Francesco Salviati, *Narcissus und die Nymphen*



Helmut Schober , *Narzißisches Stück*



Helmut Schober, *Narzißisches Stück*, 1974-77



Helmut Schober, Narzißtisches Stück II, 1977



Vibeke Tandberg , *Zusammen leben*, 1996



Antonio Tempesta, *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum*