

ULRICH PFISTERER

Künstlerliebe.

Der *Narcissus*-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance

Die den gesamten Kosmos lenkende Kraft der Liebe – »l'Amor che move il sole e l'altre stelle«¹ – steht auch am Anfang aller künstlerischen Betätigungen der Menschheit, so jedenfalls will es der Mythos: Den Schmerz über die unvermeidliche Abberufung ihres Geliebten in die todbringende Schlacht linderte die Tochter des Töpfers Butades durch den Einfall, dessen Schattenriß an der Wand zu umzeichnen, woraufhin der Vater dann den Umriß mit Ton zu einem Halbreief ausarbeitete – aus diesem gemeinsamen Ursprung begründeten sich angeblich alle späteren Formen der Malerei und Plastik.² Entsprechend ersetzte in mythischer Vorzeit Kunst auch für andere Personen den abwesenden Liebsten, so im Falle von Laodamia und Protesilaos oder Admetus und Alcestis.³ Im Alten Testament beginnt die Produktion von Götzenbildern mit der Liebe

eines Vaters zum früh verstorbenen Sohn, hochmittelalterliche Enzyklopädien berichten von einem ersten Standbild, das der babylonische König Ninus seinem verehrten Vater habe errichten lassen: In der Folge werden diese Bildnisse göttergleich verehrt.⁴ Und wenn Pygmalion auch nicht als der erste Bildhauer behandelt wird, prädestiniert ihn seine das eigene Werk animierende Liebe doch offenbar zu einem Archetyp des Künstlers.⁵ Das vom Kunstwerk entfachte Liebesverlangen wird zum Qualitätsbeweis höchster mimetischer Treue und »täuschender Lebendigkeit« – man denke neben Pygmalion etwa auch an die Legenden um die Knidische Venus des Praxiteles oder die von Daidalos erschaffene Kuh-Attrappe der Pasiphae.⁶ Leonardo wird daraus einen Vorzug der Malerei vor der Dichtung ableiten, ein Argument, das die Paragone-Dis-

Michael Cole, Frank Fehrenbach, Wolf-Dietrich Lühr, Alexander Marksches und Gabriele Wimböck danke ich herzlich für Diskussion und Hinweise.

1 Dante, Par. XXXIII, 145; dazu Peter Dronke, *L'amor che move il sole e l'altre stelle*, in: *Studi medievali*, 6, 1965, 389–422. – Zur weiteren Geschichte des Gedankens etwa William R. Bowen, *Love, the Master of All the Arts: Marsilio Ficino on Love and Music*, in: *Love and Death in the Renaissance*, hg. von Kenneth R. Bartlett u. a., Ottawa 1991, 51–60; Thomas Lein-kauf, *Amor in supremi officii mente residens: Athanasius Kirchers Auseinandersetzung mit der Schrift »De Amore« des Marsilius Ficinus*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 43, 1989, 266–300.

2 Plinius, nat. 35, 151; etwa auch Athenagoras, *Legatio pro Christianis*, 17, 2. – Zu den Anfängen der Kunst Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst*, in: *kritische berichte*, 24, 1996, Hft. 4, 7–21; Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London 1997, 11–41; Édouard Pommier, *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris 1998, 18–30; Nicola Suthor, in: *Porträt*, hg. von Rudolf Preimesberger u. a., Berlin 1999, 117–126. – Zum folgenden insgesamt Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Turin 1992.

3 Am bekanntesten die Überlieferung bei Hygin, fab. 104 und Eurypides, *Alk.* 348–354.

4 Sap. 14, 15; zu Ninus s. Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge u. a. 1989, 50–52. – Die Liebe als Antriebskraft der Künste wird komplementiert durch den »Schmerz« (*dolum*), angeblich der etymologische Ursprung des Wortes »idolum« (s. Camille, a. a. O.), und den »Mangel« bzw. die »Armut«, die durch die Trennung von der geliebten Person entsteht, wie es bereits das antike Sprichwort allgemein formuliert: »Paupertas omnes artes perdocet« (August Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890, 668–669; aufgegriffen im spä-ten 16. Jh. etwa bei Alessandro Lamo, *Discorso intorno alle Scoltura, e Pittura*, Cremona 1774, 9).

5 Andreas Blühm, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt a. M. u. a. 1988; *Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hg. von Mathias Mayer/Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1997.

6 Berthold Hinz, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München/Wien 1998; vgl. zur Knidischen Venus speziell im 14. und 15. Jh. auch die Quellen bei Ulrich Pfisterer, *Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstle-*

kussionen des 16. Jhs. dann ausführlich erörtern.⁷ Schließlich kann die Liebe des Künstlers zu seinem Modell selbst die herausragende soziale Stellung des Künstlers signalisieren: So läßt sich Apelles zumindest über dieselbe Geliebte Campaspe Alexander d. Gr. an die Seite stellen.⁸

Aber auch jeden einzelnen Menschen verwandelt die Macht der Liebe immer aufs Neue in einen Künstler: Die Idee, der Liebende male das Bild der Angebeteten im Geiste oder Herzen, entsteht – wie Vincenzo Moleta gezeigt hat – bei den Dichtern am sizilianischen Hof Friedrichs II. in Auseinandersetzung mit byzantinischen Bildkonzepten.⁹ Die Stilnovisten greifen die Idee auf: So versucht etwa Dante am ersten Todestag der geliebten Beatrice von der Erinnerung überwältigt, sie als Engel unter den Engeln des Paradieses zu zeichnen: »ricordandomi di lei, disegnavo uno angelo sopra certe tavolette«.¹⁰ Bei Petrarca ruft die Sehnsucht nach der Geliebten eine ähnliche Wirkung hervor: »Ove porge ombra un pino alto, od un colle / Talor m'arresto; e pur nel

primo sasso / Disegno con la mente il suo bel viso.«¹¹ Mit Petrarca betritt auch die Vorstellung vom »Amor pictor«, der mit seinem Pfeil das Bild der Geliebten dem Herzen des Liebenden einzeichnet, endgültig die Bühne der europäischen Dichtung.¹² Um 1500 erhebt dann Antonio Tebaldeo den Liebesgott nicht allein zum *pictor perfecto*, sondern in ingenioser Variation des Themas schenkt der Liebende der Angebeteten sein eigenes Bild, welches daraufhin – das Pygmalion-Motiv variierend – zu seiner »Verlebendigung« alle Lebenskräfte des Dargestellten auf sich zieht und diesen »tot« zurückläßt.¹³ Für den tatsächlichen Austausch von Porträts unter Liebenden wird im übrigen bereits im frühen 15. Jh. Pisanello empfohlen, da von ihm gefertigte Bildnisse den Liebes- und Trennungsschmerz durch ihre »schweigende Ansprache« am besten zu lindern vermögen.¹⁴ Womit implizit auch dem Künstler selbst besonderes Liebesvermögen konzediert wird, denn nach zeitgenössischer Theorie muß der Geist des guten Malers wie ein Spiegel

rischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance, in: *Marburger Jb. für Kunstwissenschaft*, 26, 1999, 61–97.

7 Claire Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone*, Leiden 1992, 230f. (Kap. 25).

8 Plinius, nat. 35, 1; dazu Sylvia Ferino-Pagden, Alexander, Apelles and Campaspe, in: *Kat. Ausst. Alexander the Great in European Art*, hg. von Nikos Hadjinicolaou, Thessaloniki 1997, 136–149.

9 Vincenzo Moleta, »Voi le vedete Amor pinto nel viso« (V.N. XIX, 12). Prehistory of a Metaphor, in: *La gloriosa donna della mente. A Commentary on the Vita Nuova*, hg. von Vincenzo Moleta (*Italian Medieval and Renaissance Studies*, 5, 1994), Florenz/Perth 1994, 77–95 (zuerst in: *Dante Studies*, 90, 1992); Gerhard Wolf, Giacomo da Lentini: Der malende Notar oder das Bildnis im Herzen (um 1230/40), in: *Porträt 1999* (wie Anm. 2), 156–161.

10 Dante, *Vita Nuova*, XXXIV, 1.

11 Petrarca, Canzone XIII: »Di pensier in pensier, di monte in monte«.

12 Margot Kruse, Das Porträt der Geliebten und »Amor pictor«, Tradition und Abwandlung einer petrarkistischen Motivkombination in Ronsards *Amours de Cassandre*, in: *Literaturhistorische Begegnungen, FS Bernhard König*, hg. von Andreas Kablitz/Ulrich Schulz-Buschhausen, Tübingen 1993, 197–212.

13 Antonio Thibaldo da Ferrara, *Soneti. Dialoghi. Disperata. Epistole. Egloghe. Capitoli. etc.*, Venedig

1508, s. p. [Nr. 205]; abgedruckt auch bei Kruse 1993 (wie Anm. 12).

14 So ein 1442 datiertes, Angelo Galli bzw. Ottaviano degli Ubaldini zugeschriebenes Gedicht auf den Künstler: »(...) / Tu a' depinti fai parlar tacendo: / Ben poristi agli amanti tôr gli omei / Far a ciascun de la sua amata un dono / Et starien sempre seco non dormendo.« (*Documenti e fonti su Pisanello*, hg. von Dominique Cordellier, in: *Verona Illustrata*, 8, 1995, 100–102, doc. 39). – Für spätere Bsp. s. Mary Rogers, Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy, in: *Word & Image*, 4, 1986, 291–305; Chrysa Damianaki Romano, »Come se fussi viva e pura«. Ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 60, 1998, 349–394; Elena Rama, Un tentativo di rilettura della ritrattistica di Boltraffio fra Quattrocento e Cinquecento, in: *Arte Lombarda*, 64, 1983, 79–92, hier 82, Anm. 15.

15 Vgl. für die lange Tradition dieses Gedankens etwa Bonaventura, I S. d. 3, p. 2, a. 1, q. 2 (*Opera Omnia*, Bd. 1, Quaracchi 1882, 83): »Tria oportet in imaginis ratione praesupponere. Primo enim imago attenditur secundum expressam conformitatem ad imaginatum; secundo, quod illud quod conformatur imagini per consequens conformetur imaginato: unde videt imaginem Petri, per consequens videt et Petrum; tertio, quod anima secundum suas potentias conformis reddatur his ad quae convertitur sive secundum

funktionieren, der sich dem darzustellenden Gegenstand angleicht mittels der Erkenntnis (*cognitio*) oder aber der Liebe (*amor*).¹⁵ Ja, zum großen Künstler eignet sich überhaupt nur, wer die Malerei von Geburt an liebt und von ihr geliebt wird.¹⁶ Ob für den Petrarkismus, die venezianische Malerei des *giorgionismo* oder aber für die sich unter dem Einfluß des Florentiner Neoplatonismus bewegenden Maler und Bildhauer, die Liebe des Künstlers (und entsprechend des Betrachters) zum Werk erscheint in der Renaissance als ein zentrales Motiv der Kunsttheorie und Bilderwelt.¹⁷ Vielleicht am anschaulichsten verdichtet Pontormos Porträt des Alessandro de' Medici diese Ideen durch die Darstellung des Herzogs beim Zeichnen eines Bildnisses seiner Geliebten, ihrerseits die Empfängerin des Gemäldes.¹⁸ Nur am Rande erwähnt sei, daß auch in der niederländischen Kunsttheorie und Malerei des späteren 16. und 17. Jhs. im Anschluß an eine Passage aus Senecas *De Beneficiis* die Trias von Liebe, Ruhm und Gewinnstreben als

Grundmotivation aller menschlichen Künste galt.¹⁹ Schließlich wäre noch auf die bereits in der Antike topische Vorstellung zu verweisen, wonach der künstlerische Schaffensprozeß dem Liebesakt gleicht, die künstlerische Potenz der Liebeskraft: Wie diese die Kinder schenkt, so jene die Werke. Was Plato ursprünglich als Metapher für Philosophen und Dichter formuliert hatte, wurde bei Aristoteles eine physikalisch-medizinisch begründete Theorie für jede Art menschlicher Produktion, die dann Galen – freilich kritisch zu Aristoteles – ganz selbstverständlich am Beispiel der bildenden Künstler erläuterte: In Phidias sind alle Möglichkeiten seiner Kunst angelegt wie im Samen das spätere Lebewesen.²⁰ Selbst die Begriffe für ›Pinsel‹ (*penicillus*) und ›Penis‹ (*penis*) entstammen laut Cicero derselben etymologischen Wurzel.²¹ Im Quattrocento waren diese Gedanken jedenfalls völlig geläufig.²² Und nur vor diesem Hintergrund läßt sich auch die 1376 bezeugte und ursprünglich auf den antiken Maler Mallius gemünzte Anekdote ganz ver-

- cognitionem, sive secundum amorem.« (dazu Edgar de Bryne, *Études sur l'esthétique médiévale*, Brügge 1946, Bd. 3, 210); zu Dante und Leonardo s. André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 3. Aufl. 1982, 102–105.
- 16 Vgl. etwa Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, hg. von Fernando Tempesti, Mailand 1975, 31 (cap. 2); schon in Homers *Odysee*, 8, 479–481 wird der Sänger von den Musen geliebt. – Dazu auch Stephen Campbell, *Sic in Amore furens – Painting as Poetic Theory in the Early Renaissance*, in: *I Tatti Studies*, 6, 1995, 146–168.
- 17 Vgl. etwa Leo Steinberg, *Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietà*, in: *Studies in Erotic Art*, hg. Theodor Bowie, New York/London 1970, 231–285; Wolfgang Liebenwein, *Der verliebte Künstler. Über Tizians »Venus mit dem Musiker« und verwandten Bildthemen*, in: *Sitzungsberichte, Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin*, N. F. Hft. 32, 1983–1984, 13f.; Victoria von Flemming, *Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe*, Mainz 1996; Leatrice Mendelsohn, *Der Florentiner Kreis: Michelangelos Sonett an Vittoria Colonna, Varchis Lezioni und Bilder der Reformation*, in: *Kat. Ausst. Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*, hg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wien 1997, 266–273.
- 18 Leo Steinberg, *Pontormo's Alessandro de' Medici, or 'I Have Only Eyes for You'*, in: *Art in America*, 63, 1975, 62–65.

- 19 Seneca, *De Beneficiis*, cap. 33; dazu jüngst Walter S. Melion, *Love and artisanship in Hendrick Goltzius's Venus, Bacchus and Ceres of 1606*, in: *Art History*, 16, 1993, 60–94; Joanna Woodall, *Love is in the Air – Amor as motivation and message in seventeenth-century Netherlandish painting*, in: *Art History*, 19, 1996, 208–246.
- 20 Plato, *symp.* 208E–209A; Aristoteles, *phys.* 194 b 24 u. ö.; Galen, *On the natural faculties*, hg. von Arthur J. Brock, Cambridge/London 1979, 129–133 (2, 3); Plinius bezeichnet im Vorwort der *Naturalis Historia* sein Werk als ›Wurf‹ (*fetura*); zur Geschichte des Topos Ernst R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, zit. Ausg. Basel 1967, 141–144; Robert J. Bauer, *A Phenomenon of Epistemology in the Renaissance*, in: *Journal of the History of Ideas*, 31, 1970, 281–288; Frederika H. Jacobs, *Defining the Renaissance Virtuosa. Women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge 1997, 27–63.
- 21 Cicero, *Ad fam.*, 9, 12, 2. – Vgl. dazu Elizabeth Cropper/Charles Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1996, 241–249.
- 22 Vgl. etwa einen Brief des Guarino da Verona von 1430 (Luciano Capra/Cesare Colombo, *Giunte all'Epistolario di Guarino Veronese*, in: *Italia medioevale e umanistica*, 10, 1967, 166–257, hier 244); Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Archi-*

stehen, laut der Giotto auf die Frage, warum er so schöne Werke herstelle, aber derart häßliche Kinder habe, antwortete: »Da ich bei Tageslicht male, aber im Dunkel der Nacht zeuge.« – »Quia pingo de die, sed fingo de nocte.«²³

Angesichts dieses omnipräsenten Liebesgedankens mag es zunächst naheliegend scheinen, daß Leon Battista Alberti 1435 in *De Pictura*, dem ersten Malerei-Traktat der Neuzeit, den von der Jagd erschöpften und durstigen Knaben Narcissus, der sich an einer Quelle in sein Spiegelbild verliebte, zum »Erfinder der Malerei« kürte – obwohl diese Aitiologie offenbar *ex novo* erfunden war und zumindest bislang keine früheren Quellen dafür bekannt sind. So evident schien jedenfalls im Laufe der Zeit die Albertische Verbindung von Liebesmotiv, Spiegelbild und Malerei, daß der Ruhm des Narziß als *primus pictor*

heute alle konkurrierenden Mythen überflügelt. Würde man die historische Bedeutung dieser Figur an der neueren kunstgeschichtlichen und kunstphilosophischen Forschungsliteratur messen, so müßte man den italienischen Renaissance-Künstlern und Kunsttheoretikern nach 1435 eine geradezu obsessive Auseinandersetzung mit dem Narziß-Thema bescheinigen.²⁴ Ein nüchterner Blick auf die Fakten legt freilich das Gegenteil nahe: Die Metamorphose des selbstverliebten Jünglings entpuppt sich als insbesondere für den Menschen und Künstler des späteren 19. und 20. Jhs. charakteristischer Mythos, der im Gefolge von Symbolismus und Sigmund Freuds berühmter Umdeutung seinen schwindelerregenden Aufstieg genommen hat.²⁵ Zwar spielt Narziß auch zuvor eine nicht unwichtige Rolle: Die Literaturwissenschaft entdeckt immer neue »nar-

tectura, hg. von Anna M. Finoli/Liliana Grassi, Mailand 1972, Bd. 1, 39; Pamphilus Saxus [Modenensis], *Epigrammatum Libri quattuor*, Venedig 1499, fol. [26r]; zu Leonardo s. Martin Kemp, From »Mimesis« to »Fantasia«: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts, in: *Viator*, 8, 1977, 347–398, hier 380f.

23 Zu Mallius s. Macrobius, *Sat.*, 2, 2, 10; aufgegriffen bei Petrarca, *Le Familiari*, hg. von Vittorio Rossi, Bd. 2, Florenz 1934, 39 (lib. V, 17); auf Giotto übertragen von Benvenuto de Rambaldi de Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, hg. von Guilielmus Warren Vernon/Jacobus Ph. Lacaia, Florenz 1887, Bd. 3, 313; dann Johannes de Serravalle, *Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii*, Prati 1891, Bd. 2, 550; der Gedanke erscheint später abgewandelt in zwei Epigrammen des Pomponius Gauricus (Heinrich Brockhaus, *Über die Schrift des Pomponius Gauricus »De Sculptura«*, Leipzig 1885, 88) und mehrfach in Vasaris *Viten*. – Den oben skizzierten Kontext erkennen weder Enid T. Falaschi, Giotto: The Literary Legend, in: *Italian Studies*, 27, 1972, 1–27, hier 9f., noch Norman E. Land, Giotto as an ugly genius: a study in self-portrayal, in: *Explorations in Renaissance Culture*, 23, 1997, 23–36. – Zu mittelalterlichen Legenden von häßlichen Künstlern s. Johann K. Eberlein, *Miniatur und Arbeit*, Frankfurt a. M. 1995, 154f.; zum Gegenbild des »schönen Künstlers« Mary Rogers, The artist as beauty, in: *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, hg. von Francis Ames-Lewis/Mary Rogers, London 1998, 93–106.

24 Joachim Schickel, Narziß oder die Erfindung der Malerei. Das Bild des Malers und das Bild des Spiegels, in: *Kat. Ausst. Spiegelbilder*, Hannover 1982,

14–26; Daniel Arasse, Les miroirs de la peinture, in: *L'Imitation – aliénation ou source de liberté?*, Paris 1985, 62–88; Stephen Bann, *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge 1989, 106–156; Claudia Nordhoff, *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster 1992; Cristelle L. Baskins, Echoing Narcissus in Alberti's *Della Pittura*, in: *Oxford Art Journal*, 16, 1993, 26–33; Jürgen Müller, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boek*, München 1993, 83–99; Carolyn Wilde, Painting, Alberti and the Wisdom of Minerva, in: *British Journal of Aesthetics*, 34, 1994, 48–59; Paul Barolsky, A Very Brief History of Art from Narcissus to Picasso, in: *Classical Journal*, 90, 1995, 256–259; Norman E. Land, *Narcissus Pictor*, in: *Source*, 16, 1997, 10–15; Stoichita 1997 (wie Anm. 2), v. a. 31–41; Paul Barolsky, The Florentine Renaissance of Ovid, in: *Fifteenth-Century Studies*, 23, 1997, 194–203; Anthony Grafton, *Commerce with the Classics*, Ann Arbor 1997, 77–83; Gerhard Wolf, »Arte superficiem illam fontis amplecti«. Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei, in: *Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, hg. von Christine Göttler u.a., Emsdetten 1998, 11–39; Stefan Greif, *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*, München 1998, hier 96–112 u. 172–180; Paula Carabell, Painting, paradox, and the dialectics of narcissism in Alberti's *De pictura* and in the Renaissance theory of art, in: *Medievalia et Humanistica*, N.S. 25, 1998, 53–73; Christiane Kruse, Selbsterkenntnis als Medikerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio, in:

zistische Strukturen« auktorialer Selbstreflexion in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Literatur, wie sie entsprechend etwa auch die Gemälde eines Parmigianino, Caravaggio oder Poussin spiegeln sollen.²⁶ Und wenn in John Miltons *Urania* sogar die »Erkenntnis« der Stammeltern Adam und Eva in Abwandlung von Augustinus und dem Rosenroman an die Quelle des Narziß verlegt wird, kann man deren fundamentale Bedeutung kaum bestreiten.²⁷ Aber ausgerechnet in dem unmittelbar auf die Veröffentlichung von *De Pictura* folgenden Jahrhundert läßt sich Albertis Neuinterpretation des Gründungsmythos der Malerei, d. h. der kunsttheoretische Aspekt des Narziß, nur als Mißerfolg bezeichnen, der weder großen literarischen noch künstlerischen Nachhall fand (s. u.). Wenn aber Albertis Neudeutung für seine Zeitgenossen

nicht die durchschlagende Evidenz besaß, wie sie heutige Interpretationen mehr oder weniger implizit voraussetzen, wenn zudem diese modernen Interpretationen gerade der (Selbst-)Liebe des Narziß anscheinend keinerlei Relevanz zumessen, dann müssen die Gründe für Albertis Wahl nochmals grundlegend hinterfragt werden.

Die Rezeption des Mythos bis zur Frührenaissance

Als Alberti im Jahr 1435 *De Pictura* verfaßte, war der antike Mythos von Narziß bestens bekannt. Die breite Überlieferung von Ovids *Metamorphosen* – der antiken Hauptquelle für die tragische Liebe des Jünglings zu seinem eigenen Spiegelbild – sicherte eine Unzahl von Abschriften durch alle Jahrhunderte hinweg.²⁸ So

Marburger Jb. für Kunstwissenschaft, 26, 1999, 99–116; Giuseppe Barbieri, *L'inventore della pittura: Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Vicenza 2000.

- 25 Steven Z. Levine, *Monet, Narcissus, and Self-Reflection. The Modernist Myth of the Self*, Chicago 1994; Alberto Boatto, *Narciso infranto: L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Rom 1997; für die Bedeutung der neuen Medien s. Helmut Friedel, *Video-Narziß – Das neue Selbstbildnis*, in: *Videokunst in Deutschland 1963–1982*, hg. von Wulf Herzogenrath, Köln 1982, 71–79. – Um nur einige neuere Bsp. psychoanalytischer Forschung zu nennen: Gerda Pangel, *Narziß und Prometheus. Die Theorie der Phantasie bei Freud und Gehlen*, Würzburg 1984; Katharina Kaminski-Knorr, *Zur Problematik der psychoanalytischen Symbol- und Mythentheorie. Eine Auseinandersetzung mit dem Narziss-Mythos*, Berlin 1990; Gray Kochhar-Lindgren, *Narcissus transformed. The textual subject in psychoanalysis and literature*, Univ. Park Pennsylvania 1993.
- 26 Einen Überblick über das Narziß-Thema geben: Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the early 19th Century*, Lund 1967; Ursula und Rebekka Orłowsky, *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse*, München 1992; *Narciso allo specchio: Dal mito al complesso*, hg. von Elio Mosele, Fasano 1995, Almut-Barbara Renger, *Mythos Narziß*, Reclam Leipzig 1999. – Einige neuere Spezialstudien zur Frühen Neuzeit: Edward P. Nolan, *Dante's Comedic Displacement of Ovid's Narcissus*, in: *The Influence of the Classical World on Medieval Literature, Architecture, Music, and Culture*, hg. von Fidel Fajardo-Acosta/E. P. Nolan, Lewiston (NY) 1992,

- 106–121; Elizabeth Bellamy, *Translations of Power: Narcissism and the Epic in Renaissance Literature*, Ithaca (NY) 1992; Lynn Enterline, *The Tears of Narcissus: Melancholia and Masculinity in Early Modern Writing*, Stanford 1995; Franco Masciandaro, *Ariosto and the Myth of Narcissus: Notes on Orlando Folly*, in: *Studi filologici e letterari in memoria di Danielo Aguzzi-Barbagli*, hg. von Daniela Boccassini, Stony Brook (NY) 1997, 147–158. – Zu den Künstlern etwa Oskar Bätschmann, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, Zürich/München 1982, 53–70; Norman E. Land, *Parmigianino as Narcissus*, in: *Source*, 16, 1997, 26–30; Kruse 1999 (wie Anm. 24). – Als Wesensmerkmal des Manierismus insgesamt bestimmte Arnold Hauser, *Der Manierismus*, München 1964 (1973), 93–129 den Narzißmus.
- 27 John Milton, *Paradise Lost*, IV, 440–491; dazu Edward Sichi, Jr., *Milton and the Roman de la Rose: Adam and Eve at the Fountain of Narcissus*, in: *Milton and the Middle Ages*, hg. von John Mulryan, Lewisburg/London 1982, 153–182; Robert McMahon, *Autobiography as Text-Work: Augustine's Refiguring of Genesis and Ovid's »Narcissus« in His Conversion Account*, in: *Exemplaria*, 1, 1989, 337–366. – S. auch Philipp McCaffrey, *Painting the Shadow: (Self-)Portraits in Seventeenth-Century English Poetry*, in: *The Eye of the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, hg. von Amy Golahny, Lewisburg 1996, 179–195.
- 28 Ovid, *met.*, 3, 341–510. – Es sei neben dem Stichwort »Ovid« von Paul Klopsch in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, München/Zürich 1993, Sp. 1592–1599 nur ein neuer Titel zum Nachleben im Mittelalter zitiert: Susanne Friede, *Narcissus und Alexander*.

genügte es etwa dem im 13. Jh. verfaßten, auch in Italien weit verbreiteten *Roman de la Rose*, seine Leser kurz auf die »wohlbekannte Geschichte« hinzuweisen, auch wenn der Jüngling in der mittelalterlich-französischen Mythenrezeption nicht ganz getreu Ovids Vorlage zum Liebhaber der Echo bzw. Daphne mutiert war.²⁹ Entsprechend setzte zu Beginn des 15. Jh. Giovanni Gherardi da Prato für die Liebesklage des Narziß die Kenntnis Ovids voraus: »Ora il lamento raccontare lascio al Metamorfoseos (...).«³⁰ Die Humanisten des Quattrocento verglichen und ergänzten in ihrem philologisch-antiquarischen Eifer die Schilderung Ovids mit einigen zumeist unbedeutenderen Details der Erzählung etwa bei Statius, Iuvenal oder Seneca.³¹ Ausnahmsweise stand ihnen aber nicht nur die Text-, sondern auch eine antike Bildüberlieferung des Mythos zur Verfügung – eine Bildüberlieferung, deren Ikonographie im Gegensatz zu anderen Darstellungen auf antiken Gemmen auch als solche erkannt wurde: So übersandte Leonardo Bruni

im März 1407 einen angeblich bei Ostia gefundenen, geschnittenen Stein diesen Themas nach Florenz an den berühmtesten Antikensammler der Zeit, an Niccolò Niccoli.³² Wenig später – zwischen 1433 und 1445 – entstand dann die erste aus dem italienischen 15. Jh. erhaltene Darstellung der Episode für Filaretos Bronzetür.³³ Schließlich glaubte man sogar den Ort des mythischen Geschehens präzise lokalisieren zu können, jedenfalls besichtigte Cyriacus d'Ancona bei seinen Griechenlandreisen einen »fontem (...) Narcissi apud Acheloum amnem in Azilea Epiri constitutum.«³⁴

Auch über die moralische Lehre, die aus dem Schicksal des Jünglings zu ziehen war, der alle Liebhaber und insbesondere die Nymphe Echo verschmäht hatte und daher zur Strafe von den Göttern selbst mit einem unerreichbaren Objekt der Liebe, seinem eigenen Spiegelbild in der Quelle, bestraft wurde, herrschte weitgehende Einigkeit. Die mit der Ovid-Renaissance des späten 12. Jhs. einsetzenden *Metamorphosen*-Kom-

Das Lied von Narcissus in der Amazonenepisode des *Roman d'Alexandre*, die Narcissus-Episode bei Ovid und der französische *Narcisse*, in: *Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike*, hg. von Manuel Baumbach/Martin Holtermann, Heidelberg 1999, 19–36. – Zur allgemeinen Bedeutung Ovids für die Bilderwelt der Renaissance s. neben Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh. Metamorphoses and the Pursuit of Paganism*, New Haven 1986 zuletzt Paul Barolsky, *As in Ovid, So in Renaissance Art*, in: *Renaissance Quarterly*, 51, 1998, 451–474.

29 Guillaume de Lorris/Jean de Meun, *Der Rosenroman*, hg. von Karl A. Ott, München 1979, Vers 1436–1594, v. a. 1439–1445.

30 Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, hg. von Alessandro Wesselofsky, Bd. I/2, Bologna 1867, 371; vgl. auch die anderen Erwähnungen des Narziß: 100, 110, 198, 347.

31 Z. B. verweist Giovanni Tortelli, *De orthographia*, Rom 1501, s. v. »Narcissus« neben Ovid auf Statius, Thebais VII, 340–342; Seneca, Hercules furens und Iuvenal, XV, 329; vgl. für das frühere 16. Jh. die Kommentare des Raffaele Reggio, Caelio Riccheri u. a. in der *Metamorphosen*-Ausg. Venedig 1586, 61–64.

32 In einem Brief Brunis an Niccoli heißt es: »Pollicitus fuerat mihi Romanus quidam civis iaspidium cum Narciso in aqua se de vidente, quem aiebat Ostiae, dum foderetur, inventum. Hunc ego laeto animo

expectabam, ut tibi, qui horum studiosissimus es, gratificarer.« (nach Ambrogio Traversari, *Latinae Epistolae*, hg. von Laurentius Mehus, Florenz 1769, Bd. 1, LIII). Auf diesen Jaspis scheint sich ein weiterer Brief zu beziehen: »Narcissinum in dies expecto, fuitque ipsa causa tardius ad te scribendi, quod in spem veneram una cum hisce litteris transmitti posse.« (nach Leonardo Bruni, *Epistolarum libri VIII*, hg. von Laurentius Mehus, Florenz 1781, Bd. 2, 189); die Datierung nach Hans Baron, *Leonardo Bruni Aretinus*, Leipzig 1928, 106–107. – Zur antiken Narziß-Ikonographie Paul Zanker, »Iste Ego Sum«. Der Naive und der Bewußte Narziß, in: *Bonner Jahrbücher*, 166, 1966, 152–170; Helmut Sichtermann, Narkissos auf römischen Sarkophagen, in: *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. FS Konrad Schauenburg*, hg. von Elke Böhr/Wolfram Martini, Mainz 1986, 239–242.

33 Zuletzt Jürgen Blänsdorf, Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzetüren von St. Peter in Rom, in: *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, hg. von Hermann Walter/Hans-Jürgen Horn, Berlin 1995, 12–35.

34 So ein vor 1443 entstandenes Lobgedicht auf Cyriacus, s. Ludwig Bertalot/Augusto Campana, *Gli scritti di Iacopo Zeno e il suo elogio di Ciriaco d'Ancona*, in: *La Bibilofilia*, XLI, 1939, 356–376, hier 373; Cyriacus dürfte lokales Wissen referieren, weder bei

mentare – beginnend mit Arnulf von Orléans – gaben den Verständnishorizont vor: Das als ›Schatten‹ bezeichnete Spiegelbild in der Quelle stehe für unfruchtbare Eigenliebe, für den leeren Schein weltlicher Verlockungen und das törichte, menschliche Ruhmes- und Machtstreben, die abschließende Verwandlung des völlig von der Liebe aufgezehrten Jünglings in eine Blume verdeutliche die Hinfälligkeit alles Irdischen.³⁵ Mythographen und Lexikographen verbreiteten ebenfalls diese Sicht.³⁶ Und die Humanisten sahen keinen Grund, diese naheliegende Deutung, die sich dann auch mit den sukzessive neu entdeckten antiken Texten – insbesondere den Schriften Plotins und dem Corpus Hermeticum – so gut in Übereinstimmung bringen ließ, wesentlich zu korrigieren: So konnte Narziß ab dem späteren 15. Jh. in leichter Abwandlung nun auch die menschliche Seele bedeuten, die sich an den schönen körperlichen Schein verliert, für dessen tatsächliche, trügerische Gebrechlichkeit das flüchtige Bild auf der Wasseroberfläche

steht.³⁷ Daß diese neoplatonische Lesart aber der – schon aufgrund der Überlieferungsgeschichte Plotins praktisch unmögliche – Ausgangspunkt für Albertis Deutung des Mythos gewesen sei, wie noch Flemming 1916 vermutete, hat bereits wenige Jahre später Panofsky widerlegt.³⁸

Aus dem skizzierten moralallegorischen Rahmen fällt allein Giovanni dei Bonsignori's im späteren 14. Jh. entstandene Volgare-Übersetzung der *Metamorphosen* des Ovid heraus. Bonsignori interpretierte den Mythos des Narziß positiv in dem Sinne, daß sich der ›uomo famoso‹ gerne in seinen tugendhaften Taten ›spiegele‹. Ungeachtet der zahlreichen gedruckten Auflagen des *Ovidio Volgare* ab 1497 scheint diese Deutung aber für das frühere 15. Jh. ohne größere Folgen geblieben zu sein.³⁹

Da man schließlich die homoerotische Komponente des Mythos – Narziß verliebte sich ja offensichtlich in einen Jüngling – entweder nicht problematisierte oder aber damit wegrationalisieren konnte, daß man erklärte, er habe in seinem

Pausanias, 9, 31, 7 noch Strabo, Geogr. 9, 2, 10 noch Philostrat, imag. I, 23 waren diese Ortsangaben so zu finden.

35 Arnulf von Orléans, *Allegorie super Ovidii Metamorphosin*, hg. von Fausto Ghisalberti, in: *Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, 24 (3. ser., XV), 1932, hier 209; Giovanni di Garlandia, *Integumenta Ovidii: Poemetto inedito del secolo XIII*, hg. von Fausto Ghisalberti, Bologna 1933, 49; *Ovide Moralisé*, hg. von C. De Boer, Amsterdam 1915, Bd. 1, 339; Petrus Berchorius, *Ovidius Moralizatus* (zit. nach der *Metamorphosen*-Ausg. Lyon 1518, fol. Lv–Llv). – Dazu Kenneth J. Knoespel, *Narcissus and the Invention of Personal History*, New York/London 1985; Elisabeth Schmid, *Augenlust und Spiegelliebe. Der mittelalterliche Narziß*, in: *Deutsche Vierteljahrszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 59, 1985, 551–571.

36 Z. B. Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, hg. von Vincenzo Romano, Bari 1951, Bd. 1, 380f. (lib. VII, cap. lix ›De Narcisso filio Cephysi‹); Domenico di Bandino, *Fons mirabilium universi, pars V: Viri illustres* (zit. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz [im folgenden: BMLF], Cod. Edili 172, fol. [275v]), s. v. ›Narcissus‹.

37 Vgl. Marsilio Ficino, *El Libro dell'Amore*, hg. von Sandra Niccoli, Florenz 1987, 168 wörtlich nach Plotin, *Enneaden*, 1, 6, 8; Poimandres, I, § 14 (*Das Corpus Hermeticum Deutsch*, Bd. 1, hg. von Jens Holz-

hausen, Stuttgart-Bad Cannstatt 1997, 14f.); in veränderter Form aufgegriffen etwa bei Celio Calcagnini, *Apologi* (in: ders., *Opera aliquot*, Basel 1544, 629): »Pictor in perpetuo flumine spectans suam forte in aquis vidit imaginem: eamque coloribus exprimere vehementer optabat: arreoque protinus penicillo lineas ducere & collinere cooperat. Sed quom saepius repetiti conatus perfluerent, & cursu aquarum auferrentur: secum ipse admirari coepit, quomodo hoc fieri posset: ut imago staret, colores natarent. Huius admirationi arundo proxima forte, in quam Di Syringa verterant, ita adsurrabat. Te stante, imago stat, quae in te nititur. Non stant colores, aqua subnixi fluida.« – Dazu auch Pierre Hadot, *Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin*, in: *Nouvelle revue de psychanalyse*, 13, 1976, 81–108; Heidi Marek, *Narciß und Pygmalion. Pontus de Tyard und das Dilemma des Neuplatonismus*, in: *Die Allegorese des antiken Mythos*, hg. von Hans-Jürgen Horn/Herrmann Walter (*Wolfenbütteler Forschungen 75*), Wiesbaden 1997, 111–124.

38 Wilhelm Flemming, *Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch L. B. Alberti*, Berlin/Leipzig 1916, 103f.; dagegen Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Geschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig/Berlin 1924, 93f.

39 *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Venedig 1497, fol. XXIII–XXV: »Per Narciso sintende ciascun homo famoso: loquale huomo sinuagiza di lui mede-

(jugendlich-androgynen) Spiegelbild eine Frau vermutet⁴⁰, konnte Narziß auch aller negativen Deutung entkleidet als ein Repräsentant aus der mythischen Schar unglücklicher Liebhaber fungieren, so bereits bei den frühesten italienischsprachigen Dichtern des Duecento – wohl erstmals bei Rinaldo d'Aquino, *Poi li piace c'avanzi suo valore*. Bei Petrarca sollte er im *Trionfo dell'Amore* mitmarschieren, bei Boccaccio diente er als Vorbild des vom Liebesschmerz zu einer Nymphe gequälten Africo.⁴¹ Selbst für eine verliebte Frau eignete sich der Jüngling damit als Identifikationsfigur, wie es etwa Simone Serdini in seiner Gedichtsammlung *Specchio di Narcisso* vom Beginn des 15. Jh. vorführt.⁴² Allerdings scheint sich dieser Narziß im Laufe des Quattrocento nicht allein zum Exemplum unglücklicher Liebe, sondern auch zu dem des schönen Jünglings schlechthin entwickelt zu haben. Als eine Art männliches Gegenstück zu Petrarcas Laura oder Dantes Beatrice konnte auch er die Rolle eines imaginären Idealbildes übernehmen und geriet damit ähnlich den beiden Frauen zum Sinnbild künstlerischer Schönheit insgesamt, an

dem sich der Paragone von Dichtung, Malerei und Skulptur entzünden mußte. Hier eröffnet sich ein wichtiger Bezug des Mythos zu den Bildkünsten, für den sich konkrete Belege jedoch erst lange nach Albertis Veröffentlichung von *De Pictura* finden.⁴³

Albertis Narcissus im Spiegel der Deutungen

Vor dem Hintergrund dieser breiten moralallegorischen Deutungstradition dürfte der Leser des Quattrocento fast ebenso überrascht auf Albertis Neuinterpretation des Mythos gestoßen sein wie der heutige Kunsthistoriker. Zu Beginn des 2. Buches von *De Pictura*, als die Rede entgegen Albertis Ankündigung, keine Geschichte der Malerei schreiben zu wollen, dennoch zur Untermauerung des ›beinahe göttlichen Vermögens der Malerei‹ kurz auf historische Kunstwerke und Künstler kommt, erscheint Narziß an der Quelle erstmals und offenbar voraussetzungslos als der eigentliche ›Erfinder der Malerei‹:

»So schließt die Malerei jene hohe Auszeichnung in sich, daß die, welche sie mit Meister-

simo: cioè si specchiano in quelle cose che pare a loro sian virtuose: e tanto pensano cinamorase in questo: che dala sua ombra medesima sono presi, costoro sono como fiori che presto si consuma: e mancha: si come fa el fiore. Eptanto dice che Narciso divento fiore. Dentro era bianco cioè como carta bianca: dove o scritto. Pieno di fore di foice giale. Questo significa la norma che rimane a coloro che stano a imparare ale altrui spese.« – Insgesamt Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein 1981.

⁴⁰ So bereits Philostrat, *imag.* I, 23.

⁴¹ Bruno Panvini, *Le rime della Scuola siciliana*, Bd. 1, Florenz 1962, 100; Petrarca, *Trionfo dell'Amore*, II, 146–148; dazu Roberto Crespo, Narciso nella lirica italiana del Duecento, in: *Studi di filologia italiana*, 47, 1989, 6–10. Illustrationen zu Boccaccios *Ninfale Fiesolano*, Ottave 169–177 lassen sich leicht mit Narziß an der Quelle verwechseln (vgl. *Boccaccio visualizzato*, hg. von Vittore Branca, Turin 1999, Bd. 2, 98).

⁴² Der Titel entspricht zugleich dem Anfang eines der Gedichte: »O specchio di Narcisso o Ganimede / o Ippolito mio o Polidoro, / scorrete ch'io moro, / presa d'amor nella mia pura fede. // Io son fanciulla

come ogni uom si vede, / giovane vaga benchè innamorata, / e son abbandonata, / dal più bel viso che mai fosse in terra. / (...).« *Die editio princeps* des 1419/20 verstorbenen Autors: Simone Serdini, *Specchio di Narcisso ovvero Canzone d'Amore*, Firenze 1477; zu den Hss. vgl. Guglielmo Volpi, *La vita e le rime di Simone Serdini*, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, 8, 1890, 1–78. – Als Negativexempel für Frauen, die ihre eigene Schönheit in einem Spiegel bewundern, fungiert Narziß bereits bei Clemens von Alexandrien, *Paidagogos*, III, 2.

⁴³ Als Porträtideal dient Narziß besonders explizit bei Andrea Baiardi, *Trattato amoroso de Hadriano e de Narcisa ... intitolato Philogyne*, Parma 1508; weiterführende Überlegungen bei Elizabeth Cropper, *The beauty of women: Problems in the rhetoric of Renaissance portraiture*, in: *Rewriting the Renaissance*, hg. Margaret W. Ferguson u.a., Chicago/London 1986, 176–190; Mary Vaccaro, *Beauty and identity in Parmigianino's portraits*, in: *Fashioning identities in Renaissance art*, hg. Mary Rogers, Aldershot 2000, 107–117.

⁴⁴ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, § 26 (nach Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, hg. von Cecil Grayson, Bd. 3, Bari 1973, 46–51): »Has ergo laudes habet pictura, ut ea instructi cum opera sua admirari vident, tum deo se paene simillimos esse intelligent.

schaft ausüben, ihre Werke verehrt sehen und sich selbst gleichsam wie einen Gott geschätzt hören werden. Und wer zweifelt daran, daß die Malerei die Lehrerin für alle Künste oder aber der wichtigste Schmuck derselben sei? (...) Und kaum wirst du irgend eine Kunstfertigkeit, auch von noch so geringer Wertstufe, finden, die nicht auf die Malerei Rücksicht nähme, so daß du sagen kannst, wo immer einige Schönheit an den Dingen sichtbar werde, nehme diese ihren Ursprung aus der Malerei. So pflegte ich, anlehnend an einen Ausspruch der Dichter, zu meinen Freunden zu sagen, jener Narcissus, der in eine Blume verwandelt wurde, sei der eigentliche Erfinder der Malerei gewesen. Denn wie einerseits die Malerei die Blüte jeder Kunst ist, so stimmt die Geschichte von Narziß auch noch nach anderer Seite hin. Denn was ist die Malerei anderes, als mithilfe der Kunst jene Oberfläche der Quelle ›umarmend‹ festzuhalten?«⁴⁴

Im 15. Jh. scheint diese Ableitung – abgesehen von zwei kurzen Erwähnungen in Filaretos Architektur-Traktat – praktisch keinen Wiederhall gefunden zu haben.⁴⁵ Auch die wenigen bekann-

ten Darstellungen des Themas aus dem 15. und frühen 16. Jh. verraten bei kritischer Betrachtung kein über die bloße Illustration des Narziß-Mythos hinausgehendes, das Medium Malerei reflektierendes kunsttheoretisches Interesse – Ausnahmen mögen allein ein Gemälde des Pseudo-Boltraffio in der Londoner National Gallery und ein ähnliches im Frankfurter Städel darstellen.⁴⁶ Erst die zwei 1540 (lateinisch) und 1547 (Vulgare) gedruckten Ausgaben des Maleritratates sorgten für die Verbreitung von Albertis neuer Version von der ›Erfindung der Malerei‹. Dabei reichte das Spektrum der dann einsetzenden Rezeption von der banalen Affirmation, die Malerei sei tatsächlich die ›Blume aller Künste‹ und deshalb mit Narziß zu verbinden⁴⁷, bis zur Umdeutung des Mythos zum *Paragone*-Argument: Malerei vermöge die Natur so getreu wiederzugeben und sie entspreche als weitgehend materieloses, geistiges Medium so ausgezeichnet dem menschlichen Intellekt, daß die Künstler angesichts ihrer Schönheit ›dahinschmelzen‹ wie Narziß bei Ovid.⁴⁸ Welche Überlegungen führten Alberti aber zu dieser zunächst wenig

Quid, quod omnium artium vel magistra vel sane praecipuum pictura ornamentum est? (...) Denique nulla paene ars non penitus abiectissima reperietur quae picturam non spectet, ut in rebus quicquid adsit decoris, id a pictura sumpturn audeam dicere. Sed et hoc in primis honore a maioribus honestata pictura est ut, cum caeteri ferme omnes artifices fabri nuncuparentur, solus pictor in fabrorum numero non esset habitus. Quae cum ita sint, consuevi inter familiares dicere picturae inventorem fuisse, poetarum sententia, Narcissum illum qui sit in florem versus, nam cum sit omnium artium flos pictura, tum de Narcisso omnis fabula pulchre ad rem ipsam perapta erit. Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?« – Übersetzung in Anlehnung an *Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. von Hubert Janitschek, Wien 1877. – Vgl. die während der Drucklegung erschienene Ausgabe: Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. von Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000, 236f.

45 Filarete 1972 (wie Anm. 22), Bd. 2, 566 und 581; vgl. auch die Beschreibung eines Bildes, das den Mythos darstellt ebd., 260. – Daß sich Nikolaus Cusanus in *De icona sive de visione Dei* wie auch immer auf Albertis Narziß-Mythos bezogen haben soll, ist mir nicht einsichtig, dagegen Gerhard Wolf, Nikolaus

Cusanus »liest« Leon Battista Alberti: *Alter Deus und Narziß* (1453), in: *Porträt* 1999 (wie Anm. 2), 201–209.

46 Die bekanntesten Beispiele zusammengestellt bei Nordhoff 1992 (wie Anm. 24); Orłowsky 1992 (wie Anm. 26) und Baskins 1993 (wie Anm. 24); zum Pseudo-Boltraffio zuletzt Kruse 1999 (wie Anm. 24).

47 Michelangelo Biondo, *Della Nobilissima Pittura*, Venedig 1549, 8: »impero sappiate che tutti gli altri artefici da prudenti son apprezzati assai meno del buon pittore, e cio per la sua eccellenza della pittura, il che se gli è vero, chiaramente ciascuno vede, per tanto il suo inventore merita gran lode, e dicesi essere stato Narciso, ilquale dicono i poeti essere converso nel fiore, perciò che la pittura gli è à sembianza di uno fiore, e in questo modo la pittura gli è il fiore di tutte le arti, (...)« – Vgl. Gualtherus H. Rivius, *Baukunst ...*, Basel 1582, lib. III, CXX; Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck ...*, Haarlem 1604, 61v und Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste. Der Teutschen Academie zweyten Haupttheils dritter Theil ...*, Nürnberg 1679, 6.

48 Paolo Pino, *Dialogo di Pittura* (nach Paola Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento*, Bd. 1, Bari 1960, 131): »Ma che gli uomini appetiscano et applicansi alla pittura più ch'alla scultura, questo avviene perché

populären Deutung des Mythos, für die er sich ausdrücklich auf einen – bislang unbekannt – ›Ausspruch der Dichter‹ (*poetarum sententia*) als Quelle beruft?

Von vorne herein ausschließen läßt sich ein Rekurs auf das heute nur mehr in einer einzigen Handschrift überlieferte Briefcorpus des (Pseudo)Aristainetos: Dort wird einem Maler, der sich unsterblich in das Bildnis eines Mädchens verliebt hatte, die noch aussichtslosere Liebe des Narziß zum Trost vor Augen gestellt. Während der anonyme Künstler nämlich immerhin sein Bild berühren könne, sei dasjenige des Narziß sofort verschwunden, sobald dieser die Hand ins Wasser gestreckt habe.⁴⁹ Ebenso scheidet der früher unter dem Namen des im 1. Jh. n. Chr. lebenden Grammatikers Valerius Probus firmierende Kommentar zu Vergils *Bucolica*, in dem die ›Blume des Narziß‹ in enge Verbindung mit einem Maler gebracht wird, als Quelle aus. Das in fünf Manuskripten überlieferte Werk wurde aller Wahrscheinlichkeit nach erst gegen Ende des 15. Jhs. entdeckt. Im übrigen wäre in beiden Fällen auch aus der schlichten Engführung von *Narcissus* bzw. *Narcissi flores* und *pictor* nicht zu verstehen, warum sich Alberti ausgerechnet auf diese abgelegenen Textquellen für die ›Erfindung der Malerei‹ berufen haben sollte.⁵⁰

la conoscono più perfetta e più unita con il natural, ch'è il suo fine più dilettevole, perché dà più integra similitudine alle cose, et anco con più brevità s'isprime il suo concetto. E più, che la partecipa meno del mecanico e laborioso, la qual parte è fuggita dall'intelletto, come suo contrario; ma la pittura è accettata da lui con tal dolcezza, ch'i pittori si liquefanno e si risolvono, come Narciso, nell'immagine della sua beltade.« – Zur Bedeutung von Narziß in den Paragone-Diskussionen des Cinquecento und speziell bei Cellini (hier Anm. 58) s. Michael Cole, *Benvenuto Cellini and the Act of Sculpture*, Ph.D.diss. Princeton 1999, Kap. 3.

49 Aristaenetos, *Epistularum libri II*, hg. von Otto Mazal, Stuttgart 1971, 81–83 (II, 10); zum Autor Michael Weissenberger in: *Der Neue Pauly*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 1087. – Auf diese Stelle weist Bettini 1992 (wie Anm. 2), 75 hin.

50 Zu eclog. 2, 48: »Narcissus flos, † Euzimades refert, a Narcisso Amarynthi, qui fuit Eretreius ex insula Euboea. Interemptus enim ab † Euppo; ex cruore flores, qui nomen eius acceperunt, procreati. A pictore

Die neuere Forschung verfolgt vor allem drei Argumente für Albertis Aitiologie der Malerkunst⁵¹: Zunächst sei im Mythos über die Verbindung der Schicksale von Echo und Narziß nicht nur Hören und Sehen thematisiert, sondern bereits die antiken Autoren würden Narziß zumindest in einen assoziativen Zusammenhang mit Kunstwerken stellen, so etwa, wenn Ovid schildert, wie der Jüngling angesichts seines Spiegelbildes zur ›Statue‹ erstarre – wobei natürlich der Bezug zur Malerei sehr allgemein bleibt: »Reglos staunt er sich an, mit unbeweglichem Antlitz, / Starr, einer Statue gleich, die aus parischem Marmor geformt ist« (418f.). Zudem müsse man an die *ekphraseis* des Kallistratos denken, der eine Statue dieses Themias schildert, und insbesondere auch an Philostrat, der ein Gemälde beschreibt: »Die Quelle malt Narkissos, das Gemälde die Quelle und das ganze Schicksal des Narkissos.«⁵² Allerdings scheint zweifelhaft, ob Alberti diese beiden zuletzt genannten Autoren schon zugänglich waren: Seine übrigen Werke der 1420er und 30er Jahre geben keinerlei Hinweis darauf. Der früheste gesicherte Beleg dafür, daß ein Exemplar der *Imagines* der beiden Philostrat unter den italienischen Humanisten kursierte, datiert erst vom April 1432.⁵³ Aber ganz abgesehen davon hätte –

Narcissi floribus Erinyas, idest Furias, primas esse coronatas aiunt.« (nach *Servii Grammatici in Vergilii Commentarii, Appendix Serviana*, hg. von Hermann Hagen, Leipzig 1902, 330). – Zu diesem heute dem Probus zumeist zugeschriebenen Werk s. Rudolf Hanslik in: *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften*, II/15, Stuttgart 1955, Sp. 202f., s. v. ›Valerius Probus‹.

51 Vgl. Anm. 24).

52 Philostrat, *imag. 23*; Philostratus, *Imagines – Callistratus, Descriptions*, hg. von Arthur Fairbanks, London/New York 1931, 390–395. – Zur Deutung des antiken Mythos Gianpiero Rosati, *Narciso e Pigmaliione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Florenz 1983; Michel Conan, *The Imagines of Philostratus*, in: *Word & Image*, 2, 1987, 162–171, v. a. 167f.; Bettini 1992 (wie Anm. 2), 113–130; Nicola Suthor in: *Porträt* 1999 (wie Anm. 2), 96–111.

53 Traversari (wie Anm. 32), Bd. 2, 626 (lib. XIII, epist. xviii): »Cincius Romanus a nobis petit imagines Philostrati.« Dazu – und mit überzeugender Argu-

laut Christiane Kruse – allein schon die Ovid-Lektüre Albertis Verständnis des Mythos dergestalt in positivem Sinne umgedeutet, daß für ihn die Selbsterkenntnis des Jünglings zur ›Medienerkenntnis‹ werden mußte, d.h. zu dessen erster bewußter Wahrnehmung des eigenen Abbildes – oder nochmals anders formuliert: zur Entdeckung der ›Möglichkeit von Bildern‹ –, weshalb Narziß auch nicht wirklich sterbe, sondern in der Metamorphose ästhetisch bzw. bildhaft ›überlebe‹. Im Überwinden der Vergänglichkeit durch das Abbild sieht Alberti aber eine der Hauptaufgaben von Malerei.⁵⁴

Die zweite Überlegung geht von Ovids Beschreibung des Spiegelbildes in der Quelle als ›Schatten‹ (*umbra*) aus – bei diesem Begriff wäre Alberti beinahe zwingend an die Anfänge der Malerei erinnert worden. Bereits Platon hatte in der *Politeia* das Verhältnis von Idee und Erscheinung mit einem Objekt und seinem Schatten, bzw. dann seinem Spiegelbild im Wasser und schließlich seinem gezeichneten Abbild verglichen: »Ich nenne aber Bilder zuerst die Schatten, dann die Erscheinungen im Wasser und die sich auf allen dichten, glatten und glänzenden Flächen finden, und alles dergleichen«, und wenig später: »dasjenige selbst, was sie [die Geometer und Künstler] nachbilden und abzeichnen, wovon es

auch Schatten und Bilder im Wasser gibt.«⁵⁵ Aber erst die antiken lateinisch schreibenden Autoren führten die ›Erfindung‹ der Malkunst explizit auf das Umzeichnen des Schattenrisses einer Person zurück, zu dem dann in späteren Entwicklungsschritten Binnenzeichnung und Farbgebung hinzu gekommen wären – eine Genese, wie sie im Mittelalter etwa Isidor von Sevilla tradiert und wie sie schließlich Alberti selbst in unmittelbarem Anschluß an seine Narziß-Deutung und unter Berufung auf Quintilian referiert.⁵⁶ In *De Statua* sollte er die Schattentheorie nochmals aufgreifen.⁵⁷ Neu ist an Albertis Wortgebrauch von ›umbra‹, daß sie den zuvor mehr oder weniger starken negativen Konnotationen von Malerei als einem ›unwahren‹, täuschenden Schattenbild nun eine zumindest neutrale Bewertung entgegengesetzt, wie sie sich bereits bei Cennino Cennini andeutete, der als Aufgabe der Malerei gefordert hatte: »trovare cose nuove (cacciandosi sotto ombra di naturali).«⁵⁸ Spekulieren ließe sich sogar über eine neue, quasi-religiöse Aufladung des Begriffs: Gottvater hatte im Moment der Inkarnation des Gottessohnes die Jungfrau ›überschattet‹ (*adumbravit*). Offenbar in Anlehnung an diesen Vorgang bezeichnete erstmals Cennini das Malen von Inkarnat als ›incarnare‹.⁵⁹ Ähnlich würde Albertis Herleitung der Malerei

mentation, warum es sich bei den früher von Traversari erwähnten Werken des Philostrat mit größter Wahrscheinlichkeit immer um die *Vita Apollonii Tyani* handelt – Richard Foerster, Philostrats Gemälde in der Renaissance, in: *Jb. der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 25, 1904, 16–48, hier 16–17. – Den Rekurs von Bartolomeo Fazio (1456) auf das Vorwort der *Imagines* Philostrats d. J. analysiert Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350–1450*, Oxford 1971, 100–103.

54 So v.a. Wolf 1998 (wie Anm. 24) und Kruse 1999 (wie Anm. 24).

55 Platon, *Phaidon – Politeia*, übers. von Friedrich Schleiermacher, hg. von Walter F. Otto, Hamburg 1958, VI, 20 (510a–c); zur Rezeption der *Politeia* s. James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, 2 Bde., Leiden u.a. 1990.

56 Alberti, *De Pictura* (wie Anm. 44): »Censebat Quintilianus [Inst. 10, 2, 7] priscos pictores solitos umbras ad solem circumscribere, demum additamentis artem

excrevisse.« – Isidor, *Etymologiae*, 19, 16: »Picturam autem Aegyptii excogitaverunt primum umbra hominis lineis circumducta. Itaque initio talis, secunda singulis coloribus, postea diversis; sicque paulatim sese ars ipsa distinxit, et invenit lumen atque umbras differentiasque colorum. Unde et nunc pictores prius umbras quasdam et lineas futurae imaginis ducent, deinde coloribus complent, tenentes ordinem inventae artis.«

57 Leon Battista Alberti, *De Statua*, hg. von Marco Collareta, Livorno 1998, 22–25 (§ 13).

58 Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte*, hg. Fernando Tempesti, Mailand 1975, 29f. (cap. 1) im Gegensatz etwa zu Alanus ab Insulis, *De planctu naturae*, in: *Patrologia Latina*, Bd. 210, Sp. 479D: »imagines rerum ab umbra picturae ad veritatem essentiae transmigrantes«.

59 Christiane Kruse, Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als »incarnazione«. Mediale Verfahren des Bildwerdens im *Libro dell'Arte* von Cennino Cennini, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, 306–325.

aus dem Spiegelbild der Quelle nun nicht mehr nur das schattenhafte Abbild eines Objektes, sondern den Prozeß der fiktiven ›Fleischwerdung‹ im Bild assoziieren, womit zugleich eine weitere Bedeutungsvalenz für die Vorstellung vom gottähnlichen Künstler gewonnen wäre.

Alberti hätte jedenfalls die tradierte Idee von der Entstehung der Malerei aus dem Festhalten des Schattenumrisses mit der Vorstellung von der Wasseroberfläche als ›Spiegel aller Dinge‹ kombiniert – einer Metapher für die mimetische Universalität der Malerei, wie er selbst erläutert. Allerdings bleibt auch dies kein in der Folge ganz unproblematisch rezipierter Vergleich: Zwar empfiehlt Alberti an anderer Stelle dem Maler, sein Werk (genauer: den Auftrag von schwarzen und weißen Farbpigmenten) mit Hilfe eines Spiegels zu kontrollieren, Brunelleschi integriert in seine beiden berühmten Perspektivtafeln Spiegelflächen, um die natürliche Bewegung der Wolken für seine Architekturmalerei einzufangen, Leonardo wird davon sprechen, daß »auf der Spiegeloberfläche wahre Malerei sei«, und Cellini bekennt: »la pittura non è altro che o albero o uomo o altra cosa che si specchi in un fonte.«⁶⁰ Aber bei demselben Leonardo heißt es an anderer Stelle kurz: Ein Maler, der »ohne Verstand

malt, ist wie ein Spiegel, der alle Dinge gegenüber wiedergibt, ohne sie zu erkennen« – worin man wohl auch eine Polemik gegen Platon vermuten darf, der wiederum in der *Politeia* erläutert hatte: »Am schnellsten aber wirst du wohl, wenn du nur einen Spiegel nehmen und überall herumtragen willst, bald die Sonne machen und was am Himmel ist, bald die Erde, bald auch dich selbst und die übrigen Wesen und Geräte und Gewächse und alles, wovon nur so eben die Rede war.«⁶¹

Die Bedeutung der Vorstellung von der Quelle als ›Spiegel der Welt‹ läßt sich für Alberti jedoch noch präzisieren. Denn die Wasseroberfläche war im frühen 15. Jh. nicht allein mit einer Bildfläche vergleichbar, sondern ließ sich auch auf die fiktiven Welten der Dichtung beziehen. Nicht nur liegt der mythische Ursprung der Poesie in der Musenquelle am Parnaß, die Pegasus mit einem Huftritt losgeschlagen hatte.⁶² Sondern – wie etwa Coluccio Salutati anmerkte – »überaus zutreffend wird durch diese Quelle die Poesie bezeichnet. (...) Denn Quelle und Dichtung haben eine gewisse Ähnlichkeit – oder vielmehr: fast eine gemeinsame Eigenschaft. Eine Quelle repräsentiert ja in der Tat [nicht die Gegenstände selbst, sondern nur] die Abbilder der Gegenstän-

60 Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, hg. von Heinrich Ludwig, Wien 1882, Bd. 1, 402f. (§ 40); *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, hg. von Jean P. Richter, London u.a. 1939, Bd. 1, 320 (§ 529); Cellinis Bemerkung im Paragone-Brief an Varchi nach Paola Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Bd. 1, Mailand/Neapel 1971, 81.

61 Lionardo da Vinci (wie Anm. 60), Bd. 1, 119 (§ 20). – Platon (wie Anm. 55), X, 1 (596d-e). Vgl. zur Spiegelmetapher auch Ralf Konersmann, *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt a.M. 1991; Victoria von Flemming, *Spiegelungen. Gemälde zu einer Metaphorik des Selbst?*, in: *Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst*, hg. von Enno Rudolph, Tübingen 1998, 15–43.

62 So interpretiert z. B. Boccaccio, *Genealogie* (wie Anm. 36), Bd. 2, 508f. den *fons Castilium* als Bild der *materia dicendi*. An anderer Stelle vermerkt er, daß für einen Literaten der Blick ins Wasser eines Flusses oder einer Quelle die Erfindungskraft anrege (»muovere e incitar l'ingegni«), s. Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, hg. von Giorgio Padoan, Verona 1965, 101.

63 Coluccio Salutati, *De laboribus Herculis*, hg. von Bernard L. Ullmann, Zürich 1951, Bd. 2, 424f. (lib. III, cap. xlii): »Et optime quidem et apposite per fontem [Pegaseum] poetica designatur. (...) Habet et fons cum poetica similitudinem. Imo quasi quendam similem proprietatem. Fons equidem species et simulacra representat obiectorum. Et in poetica locutione res sive rerum vocabula que videntur, non res vel significatarum rerum voces sunt sed cum rebus ipsis prorsus ad aliud significandum intrinseci sensus intentione adhibentur ut signa.« – Zu Salutatis Konzeption der Dichtkunst zuletzt W. G. Craven, Coluccio Salutati's defense of poetry, in: *Renaissance Studies*, 10, 1996, 1–30; allgemein Reinhart Herzog, *Veritas Fucata. Hermeneutik und Poetik in der Frührenaissance*, in: *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, hg. von Wolf-Dieter Stempel/Karlheinz Stierle, München 1987, 107–136. – Zu Quellenmetaphorik und Dichtkunst s. weiterhin David Quint, *Origin and originality in Renaissance literature*, New Haven/London 1983, 21–42.

64 Pausanias, 9, 31.

65 Vgl. den Artikel ›Selbsterkenntnis‹ in: *Historisches*

de. Entsprechend meinen in der Dichtersprache die Gegenstände bzw. die Worte entgegen dem Anschein nicht [unmittelbar] die Gegenstände oder die Bezeichnungen für die intendierten Gegenstände, sondern mit den Gegenständen selbst wird absichtlich und ganz direkt auf andere Sinnschichten verwiesen im Sinne eines Zeichens.«⁶³ Keine Bedeutung mag dagegen zu diesem frühen Zeitpunkt noch gehabt haben, daß Pausanias die Quelle des Narziß unmittelbar nach der Musenquelle auf dem Helikon beschreibt – d. h. beide in engstem topographischen Bezug lokalisiert.⁶⁴ Indem jedenfalls für Alberti nun die Malerei ihren Ursprung von einer Quelle nimmt, wird sie der Dichtung auch in dieser Hinsicht vergleichbar. Der Narziß-Mythos reiht sich so einer der zentralen Argumentationslinien von *De pictura* ein.

Möglicherweise helfen zudem die moralallegorischen Implikationen der Vorstellung von der spiegelnden Quelle für Albertis Verständnis von Malerei weiter. Bei Ovid war der Mutter des kleinen Narziß von dem Seher Tiresias geweissagt worden, daß der Knabe ein hohes Alter erreichen würde, »wenn er sich nicht erkennt« (*si se non noverit*; Met. III, 348). Selbsterkenntnis aber galt – spätestens seit dem delphischen Sinn-

spruch des ›Erkenne dich selbst‹ – als ein zentrales Ziel antiker, mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Lebensführung.⁶⁵ Auf die umfangreiche Literatur, die diesen Gedanken mit dem Blick auf das eigene Spiegelbild verbindet, kann hier nicht eingegangen werden.⁶⁶ Unter anderem betrachtet sich deshalb auch die Personifikation der *Prudentia* selbst in einem Spiegel. Und im Mittelalter ließ sich nicht nur das unfassbare Wesen Gottes im ›Spiegel‹ der Natur und des Menschen metaphorisch errahnen, sondern auch der geläufige Buchtitel ›Speculum‹ konnte so gedeutet werden, daß man bei der Lektüre – »wie in einem Spiegel sein Gesicht – hier sein inneres Wesen betrachten könne.«⁶⁷ Von diesem Gedankenkreis ausgehend beschreibt nun in einem Sonnett (ca. 1380–1390) des Florentiners Ser Giovanni eine Frau ihren Geliebten als ›neuen‹ – d. h. nicht mehr negativ, sondern nun positiv konnotierten – Narziß, dessen ›Tugendspiegel‹ sie nicht nur bei jedem Hineinsehen mehr entflamme, sondern auch derart vollkommen sei, daß kein Maler daran etwas verbessern könne.⁶⁸ Zwar erscheint auch hier Narziß nicht als Maler, und man wird kaum vermuten, daß gerade unter Rückgriff auf diesen Volgare-Schriftsteller Alberti seine Neudeutung entwickelt hätte. Aber immerhin kann

Wörterbuch der Philosophie, Bd. 9, Basel 1995, Sp. 406–440.

- 66 Vgl. etwa Platon, Alcibiades I 132d–133a; Seneca, Nat. Quaest. I, 17; Plautus, Epididicus 3, 3, 2; Diogenes Laertios, Vitae philosophorum II, 33; Apuleius, Apologia XIV, 15. – Shadi Bartsch, The Philosopher as Narcissus. Vision, Sexuality, and Self-Knowledge in Classical Antiquity, in: *Visuality before and beyond the Renaissance*, hg. von Robert S. Nelson, Cambridge 2000, 70–97.
- 67 »Si quis emendationis vitae desiderio tactus (...) tamquam in speculo, interioris hominis sui faciem contempletur«, nach Giovanni Montanari, ›Speculum‹ medievale: nota di filologia speculativa, in: *Fallit imago. Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, hg. von Bruno Bandini/Dedi Baroncelli, Ravenna 1984, 81–103; zur Herkunft dieses Gedankens von Augustinus s. Ritamary Bradley, Backgrounds of the title *speculum* in mediaeval literature, in: *Speculum*, 29, 1954, 100–115; Hans Leisegang, Die Erkenntnis Gottes im Spiegel der Seele und der Natur, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 4, 1949, 161–183. – Einen ganz anderen Vergleich, die

versteinerte Wirkung des Medusen-Hauptes, bemüht um 1485 Teseo Pini für den Titel seines *Speculum cerretanorum*: »Nos ergo opusculum hoc speculum appellemus, ut Medusa suam formam aspiciens vertatur in saxum, hoc est, ut homines ipsis improbis artibus dediti recognoscentes fallacias suas in hoc respiciant et convertantur, vel cogniti minus laedant.« (*Il Libro dei Vagabondi: lo ›Speculum cerretanorum‹ di Teseo Pini, ›Il Vagabondo‹ di Rafaele Frianoro e altri testi di furfanteria*, hg. von Piero Camporesi, Turin 1973, 69 und CLXIIff.).

- 68 Ser Giovanni, *Il Pecorone*, hg. von Enzo Esposito, Ravenna 1974, 590: »O Anfione, o Narciso novello, / o specchio di virtù ch'al ciel risplende, / che chiunque più ti guarda più n'accende, / tanto ti cred' Iddio famoso e bello, // e' non è dipintor che col pennello / un pel levasse a cosa che t'offende, / e l'immagine tua fede ne rende / (...).« – Allgemein Frederick Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca (N.Y.) 1967. – Zur Bedeutung der Vorstellung von Gott als Maler und dem Sich-Spiegelnden des Menschen in Gott bei Alberti s. Ulrich Pfisterer, »Soweit die Flügel meines Auges tragen« – Leon Battista Al-

die Verbindung von Selbstbetrachtung bzw. -erkenntnis, Spiegel und Maler als weiteres Indiz dafür dienen, daß Alberti mit Narziß gegen die Tradition vom trügerischen und ›schattenhaften‹ Wesen der Malerei und für die positive Funktion von Bildern als Tugendspiegel und Bild-Exempel argumentieren wollte. Allerdings wäre auch dieser Versuch nicht unwidersprochen geblieben: Denn noch um 1450 erläutert der einflußreiche Florentiner Erzbischof Antoninus die verderbliche Kraft des Sehens und der Bilder ausgerechnet auch am Beispiel des selbstverliebten Jünglings und seines tragischen Endes.⁶⁹

Daniel Arasse hat schließlich – drittes Argument – offenbar zuerst auf eine Beschreibung von Narziß an der Quelle im älteren Teil des *Rosenromans* von Guillaume de Lorris als möglichem Vorbild Albertis aufmerksam gemacht: Auf dem Grund der glasklaren Quelle erblickt dort der Jüngling zwei Kristalle, in denen sich die Umgebung wie ›gemalt‹ (*portraite*) spiegelt.⁷⁰ Es dürfte sich um eines, wenn nicht das früheste Beispiel dafür handeln, daß Narziß, Spiegelbild und Malerei in nachantiker Zeit wieder in einem losen Zusammenhang erscheinen. Von Narziß als dem Erfinder der Malerei ist diese Konstellation aber noch weit entfernt.

Daß eine wie auch immer gewichtete Kombination dieser Überlegungen für Alberti eine entscheidende Rolle spielte, steht außer Frage. Aber mußten diese tatsächlich alleine und zwangsläufig zur Wahl der Narziß-Episode als dem neuen Gründungsmythos der Malerei führen? Rechtfertigte die doppelte Metapher vom Wasser als Spie-

gel und dem Spiegel als Malerei die bestens etablierten antiken Ursprungslegenden der Schattenrisse, die so treffend den Entstehungsprozeß eines Gemäldes aus der Zeichnung beschreiben, auf den zweiten Platz zu verbannen? Und konnte der Vergleich von Wasseroberfläche und Malerei darüber hinwegtäuschen, daß gerade Narziß – anders als ein Maler und anders als alle übrigen ›Erfinder‹ der Künste – sein Spiegelbild nur auf übertragener Ebene durch sein Liebesbegehren ›festzuhalten‹ versuchte, und das letztlich erfolglos? Im übrigen müssen jedem an optischen Phänomenen Interessierten die Unterschiede zwischen einem Gemälde, einem von der Sonne geworfenen Schattenriß und der *umbra* des Jünglings auf der Wasseroberfläche bewußt geblieben sein, handelt es sich bei diesem ›Schatten‹ doch um eine mehr oder weniger verzerrte, unscharfe Reflektion in gedämpfter Farbigkeit, wie sie mittelalterliche Erläuterungen zu Spiegeleffekten genau beschreiben – namentlich sei an Vincent von Beauvais und Dante erinnert.⁷¹ Wie hätte man sich vor diesem Hintergrund die postulierte ›Medienerkenntnis‹ genau vorzustellen, wenn die Quelle weder der von Alberti als ›Fensterdurchblick‹ definierten Bildtafel noch den Darstellungsmöglichkeiten der Gattung ›Relief‹ entsprach, für die seine Anweisungen in *De Pictura* ja in mancher Hinsicht auch zu gelten scheinen? Vielleicht am meisten erstaunt jedoch, daß den bisherigen Erklärungsansätzen zufolge die drei zentralen Motive des Mythos – die unerwiderte, übermächtige Liebe (I.) des Jünglings zu seinem eigenen Spiegelbild (II.) und die abschließende Metamorphose in eine Blume

bertis Imprese und Selbstporträt, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 42, 1998, 206–251.

69 Antoninus Pierozzi, *Summa*, Venedig 1571, Bd. 4, 177v (pars 4, tit.11, cap. 4, sect. 3); erwähnt bei Creighton Gilbert, *Saint Antonin de Florence e l'art*, in: *Revue de l'art*, 90, 1990, 9–20, hier 12. – Bereits zuvor findet sich eine ähnliche Argumentation bei Petrus Berchorius, *Reductorium, vulgo Dictionarium morale*, s.v. ›videre‹ (zit. nach ders., *Opera Omnia*, Köln 1631–1641, 1248).

70 Arasse 1985 (wie Anm. 24), 67, Anm. 24; vgl. Wolf 1998 (wie Anm. 24) und Kruse 1999 (wie Anm. 24).

71 Vincent de Beauvais, *Speculum naturale*, Douai 1624, lib. II, cap. lxxiii ›Quibus modis predicta forma generatur in speculo: ›In aqua vero secus est, quoniam illa magis servat, unde in aqua mota facies maioris quantitatis apparet, quia pars aquae, quae movetur extra rectam oppositionem formam in materia tenet, cum parte formae, quae est in recta oppositione, ideo facit formam maioris quantitatis apparere, vel etiam duas vel tres formas quandoque.‹ – Zu Dante, Par. III, 10; XIX, 60 und XXX, 109 s. Bernhard Degenhart, Dante, Leonardo und Sangallo, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 7, 1955, 101–292, hier 151–153.

(III.) – für Alberti anscheinend überhaupt keine Rolle spielten. Tatsächlich erwähnt die kurze Passage zu Narziß in *De Pictura* diese mit keinem Wort, »das Liebesmotiv im Enkomion des zweiten Buches« – so jüngst Gerhard Wolf – »[wird] nachgerade ausgeblendet.«⁷² Alberti hätte also einen der bekanntesten Mythen nicht nur seines gesamten erzählerischen Kontextes, sondern auch aller Deutungstraditionen entkleidet und mehr oder weniger auf das Spiegelmotiv reduziert. Und wäre dann diese gewaltsame Transformation zugunsten eines vordergründig schlichten Sinngelhalts – »Denn was ist die Malerei anderes, als mithilfe der Kunst jene Oberfläche der Quelle ›umarmend‹ festzuhalten?« – dafür verantwortlich, daß Albertis Aitiologie für ein Jahrhundert von den Humanisten weitgehend ignoriert wurde?

Im folgenden soll dagegen gezeigt werden, daß Albertis Wahl des Narziß-Mythos und die bisherigen Überlegungen dazu erst in Verbindung mit den genannten drei Elementen der Erzählung – der unerwiderten Liebe zum eigenen Spiegelbild und anschließenden Metamorphose zur Blume – ihr eigentliches Bedeutungspotential entfalten. Denn vor dem oben skizzierten Hintergrund ist kaum zu bezweifeln, daß jeder Verweis auf den unglücklichen Jüngling im 15. Jh. so selbstverständlich dessen Liebesgeschichte evozierte, daß Alberti sie in seinen drei Sätzen zum Ursprung der Malerei nicht eigens erwähnen mußte. Ja, gerade in der kryptischen Andeutung einer *poetarum sententia* hätte für den an einer mehrschichtigen Dichterlektüre geschulten und mit der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles ver-

trauten Humanisten der Reiz gelegen, unter der Fiktion des Narziß-Mythos eine kunsttheoretisch hoch differenzierte Aussage über den Ursprung der Kunst und die menschlichen Antriebskräfte jeder künstlerischen Betätigung zu entdecken.

Psychologie des Künstlertums und zweckfreie Schönheit der Kunst

Ein argumentativer Umweg, der Blick auf die wohl erst im Laufe der 1440er Jahre entstandene Einleitung zu *De Statua*, kann einen ersten Hinweis auf Albertis prinzipielle Intentionen seiner Neudeutung geben.⁷³ Auch in *De Statua* werden alle gängigen Berichte zu den vermeintlich historischen ›Erfindern der Bildhauerkunst‹ und ihren Beweggründen übergangen. Dagegen konstatiert Alberti als Ausgangspunkt von Plastik und Skulptur eine allgemein-menschliche intellektuelle Fähigkeit, in zufällig in der Natur angelegte Formen – z.B. in einen Baumstumpf oder Erdklumpen – konkrete Gestalten hineinzusehen und deren ›irgendwie geartete Ähnlichkeit‹ (*persimile quidpiam*) mit etwas Bekanntem herauszuarbeiten. Daraus schöpften die Menschen eine offenbar zweckfreie Freude – der ursprüngliche künstlerische Impuls wird mit der *voluptas* begründet.⁷⁴ Zwar hat das Thema der ›Zufalls-Bilder der Natur‹ eine lange Tradition und nimmt eine wichtige Stelle in der frühen Geschichte der Vorstellung von künstlerischer Phantasie ein. Aber bislang ist kein nachantiker Autor vor Alberti bekannt, der daraus so konsequent eine Art

72 Wolf 1998 (wie Anm. 24), 26f.; dagegen andeutungsweise Grafton (wie Anm. 24), 77–79; Carabell (wie Anm. 24), 66.

73 Dies konstatiert auch Marco Collareta im Kommentar zu Alberti, *De Statua* (wie Anm. 57), 33f.; zur kontroversen, bislang nicht eindeutig festzulegenden Datierung des Traktats ebd., 48f. und Frank Balters, »Der grammatische Bildhauer«. ›Kunsttheorie und Bildhauerkunst der Frührenaissance, Diss. Aachen 1990, 1991.

74 Alberti, *De Statua* (wie Anm. 57), 4: »Artes eorum, qui ex corporibus a natura procreatis effigies et simulacra suum in opus promere aggrediuntur, ortas hinc

fuisse arbitror. Nam ex trunco glebave et huiusmodi mutis corporibus fortassis aliquando intuebantur lineamenta nonnulla, quibus paululum immutatis persimile quidpiam veris naturae vultibus redderetur. Coepere id agitur animo advertentes atque adnotantes adhibita diligentia tentare conarique possentne illic adiungere adimereve atque perfinire quod ad veram simulacri speciem comprehendendam absolvendamque deesse videretur. Ergo quantum res ipsa admonebat lineas superficiesque istic emendando expoliendoque institutum adsecuti sunt, non id quidem sine voluptate.«

keimender Psychologie menschlichen Künstler-tums zu entwickeln versucht.⁷⁵ Und erst Leonardos berühmte Anweisungen, in die Schmutz- bzw. Farb-Flecken einer Wand Gestalten ›hineinzusehen‹, sollten bekanntlich zu Ende des Jahrhunderts Albertis Gedanke wieder aufgreifen.⁷⁶ Zumindest Ansätze in diese Richtung wird man aber – mit Horst W. Janson und Marco Collareta – bei Aristoteles und Philostrat sehen, die den natürlichen Nachahmungstrieb von Kindern als Urgrund der Dichtung bzw. des Theaters vermuteten.⁷⁷ Auch die Redekunst entsprang laut Cicero einer ›natürlichen Entdeckung‹ und dem ›natürlichen Lustempfinden‹ (*voluptas aurium*) an ›wohlgefügteter‹ Prosa.⁷⁸ Unmittelbar vor Alberti faßte Coluccio Salutati diese Theorien im Hinblick auf die Dichtkunst, deren Lektüre und Stellung als freie Kunst er gegen theologische Angriffe verteidigte, zusammen: »Ich glaube daher, daß die Ausgangsgrundlagen aller Künste durch die angeborenen Geistesveranlagungen [*ingeniis*] und durch die Natur selbst derart miteinander verbunden sind, und daß jede Kunst die Natur dergestalt nachahmt, daß ihre Erfindung nicht viel anderes ist als die geistreiche und

scharfsinnige Wahrnehmung und Unterscheidung der natureigenen Vorgehensweisen; und niemand kann Vollendung in irgendeiner Kunst erlangen, wenn seine angeborene Geistesveranlagung [*ingenium*] für diese Kunst nicht geeignet, rege und zugeneigt ist. [...] Daß sich unser Geist jedoch an dieser Ähnlichkeit [dichterischer Vergleiche mit dem Naturgegenstand] natürlicherweise erfreut und eine angeborene Vertrautheit mit Melodien hat, belegt das Beispiel der Kinder, die nach ihrer Geburt durch einfaches Klappenspielzeug, aber auch durch die Wiegenlieder und den Singsang der Ammen sowohl mit Weinen aufhören als auch in süße Schlafesruhe gelullt werden [...]. Wir sehen auch, daß sich Kinder schon in frühestem Alter an verkleideten Personen erfreuen, selbst wenn sie sich vor häßlichen Gesichtern [eigentlich] fürchten.«⁷⁹

Das ›Hineinschauen‹ von Gestalten in zufällig angelegte Formen der Natur findet sich allerdings noch in anderem Kontext: Es ist nämlich darüber hinaus der Sehmodus der Liebenden, die in einem Baumstamm, in den Wolken, oder aber auf einer spiegelnden Wasseroberfläche das tief in ihrem Inneren eingeprägte Bild der Geliebten

75 Zur Deutung dieser Stelle insbesondere Alessandro Parronchi, Sul ›Della Statua‹ Albertiano, in: *Paragone*, IX/117, 1959, 3–29; Horst W. Janson, The ›Image Made by Chance‹ in Renaissance Thought, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. von Millard Meiss, New York 1961, 254–266; Avigdor W. G. Poséq, Alberti's theory of primitive sculpture, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 33, 1989, 380–384; Oskar Bätschmann, Leon Battista Alberti: *De statua*, in: *Theorie als Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, hg. von Kurt W. Forster/Hubert Locher, Berlin 1998, 109–128, hier 114–117; John Onians, The biological basis of Renaissance aesthetics, in: *Concepts of Beauty* 1998 (wie Anm. 23), 12–27, hier 16f.

76 *The Literary Works of Leonardo* (wie Anm. 60), Bd. 1, 311f. (Nr. 508), geschrieben ca. 1490–1492. – Dann auch Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, hg. von André Chastel/Robert Klein, Genf 1969, 50f., der seine Überlegungen über die ›zufälligen‹ Ursprünge der Künste mit einer Bemerkung bei Aristoteles, Nikom. Eth., VI, 4 zu verbinden scheint.

77 Aristoteles, poet. 1448b; Philostrat, Vita Apollonii Tyani, II, 22.

78 Cicero, orat., 161f., 177 u. 183.

79 Salutati (wie Anm. 63), Bd. 1, 18 u. 20: »Ego quidem arbitror omnium artium principia sic ingenius ipsique nature coniuncta esse, et omnem artem naturam taliter imitari quod ipsarum inventio ferme nichil aliud sit quam naturalium operationum quedam subtilis et acuta perceptio atque distinctio, et nullum alicuius artis posse perfectionem assequi nisi fuerit eius ingenium ad illam artem aptum, vegetum, et declive. (...) Quam a natura profectam esse non est quod quis debeat dubitare propter carminum melodiam, qua cuncti rationales mirabiliter delectantur. Delectantur etiam per similitudinem unius rei in alterius tum noticiam, tum memoriam devenire. Nam ut hoc unius rei consideratione patescat, quam delectabilis est quamque iocundum audire comparationes poeticas ad rei quam intendit propositum adaptatas! Hac autem similitudine mentes nostras naturaliter delectari et habere cum melodiis ingenitam familiaritatem patet ex pueris, qui a natiuitatis sue crepundiis inconditis etiam nutricum neniis et cantilenis et flere desinunt et in somnifere quietis dulcedinem soporantur; que si aliquando priusquam somnus irreperit taceant, amisse delectationis suavitatem repetitis fletibus deprecantur. Videmus et pueros etiam ante discretionis annos larvatorum personationibus, etsi turpes pertimescant facies, delectari.«

wiederzuerkennen vermeinen.⁸⁰ Auch dies eine Theorie, die letztlich auf Aristoteles, *De insomnis*, rekurriert: »ex tenui similitudine (...) videre putant (...) quem amant«.⁸¹

Vorläufig festhalten läßt sich, daß Albertis Herleitung der Skulptur nicht auf eine vermeintlich »erste Tat« einer mythischen oder historischen Person zielt, sondern die Urgründe des allgemein-menschlichen Antriebs zu künstlerischer Betätigung überhaupt thematisiert. Zumindest ansatzweise in dieselbe Richtung gehende Gedanken finden sich vor Alberti offenbar nur im Kontext der Dichtungstheorie und insbesondere bei Coluccio Salutati. Als Vermutung ergibt sich, daß auch der Narziß-Mythos eine allgemeine Aussage über die Psychologie menschlichen Künstlertums (und nicht etwa nur über das Wesen der Malerei als »Spiegelbild«) zu vermitteln versucht. Darauf dürfte Alberti im übrigen selbst hinweisen, wenn er in *De Statua* eine Übertragung seiner Theorien auf die Malerei andeutet, für eine ausführliche Darlegung den Leser aber auf eine andere seiner Schriften verweist, und wenn er andererseits in *De Pictura* seine neuartigen Überlegungen zu den Anfängen der Malerei mit der ansonsten kaum erklärlichen Bemerkung schließt, es sei eigentlich von geringer Bedeutung, diese historischen Anfänge und Erfinder zu kennen.⁸²

Zurück zu *De Pictura*: Tatsächlich thematisiert die Narziß-Episode durch die Verwandlung des Jünglings in die gleichnamige Blume ebenfalls die in *De Statua* angedeutete zweckfreie Schönheit von Kunst. Denn laut Plinius können einzig die Blumen als zweckfreie Schöpfung der spielerischen Natur gelten.⁸³ Alberti wird in seinem Architekturtraktat einen ähnlichen Gedanken formulieren: »soll ich mich darüber verbreiten, daß die Natur selbst, wie man allenthalben sehen kann, sich infolge der Freude an der Schönheit tagtäglich zu überbieten nicht aufhört. Z.B. um alles andere außer acht zu lassen, in der Färbung der Blumen.«⁸⁴ In seinen anderen Schriften können darüber hinaus Blumen auf die Tugend verweisen oder aber das Verhältnis von Natur und Kunst thematisieren – beides dürfte auch für Narziß und die »Erfindung der Malerei« eine Rolle spielen.⁸⁵ Alberti deutet aber noch eine weitere Sinnschicht der Blumen-Metamorphose durch die Formulierung von der Malerei als »Blüte jeder Kunst« an: Die Überlegung hat nichts mit der mittelalterlichen Metapher von Kunstwerken als einer »Blumenwiese« zu tun, nichts mit der Vorstellung von Florilegien als einer »Blütenlese« des Besten oder Bekanntesten.⁸⁶ Vielmehr scheint Alberti erneut einen Gedankengang aus Salutatis Verteidigung der (anti-

80 Vgl. etwa Dante Alighieri, *Opere Minori I/1*, hg. von Domenico de Robertis/Gianfranco Contini, Mailand/Neapel 1984, 441–444 (Rime 45 [CII]: »Amor tu vedi ben che questa donna«), oder Petrarca, Canzone XIII: »Di pensier in pensier, di monte in monte: »P' l'ho più volte (or chi fia che mel creda?)/Nell'acqua chiara, e sopra l'erba verde/Veduta viva, e nel troncon d'un faggio;/E 'n bianca nube (...).« – Auf diese Beispiele weist Parronchi 1959 (wie Anm. 75), 10f. hin.

81 Aristoteles, *insomn.*, 2.

82 Vgl. dagegen die erstaunte gegenteilige Schlussfolgerung bei Janson 1961 (wie Anm. 75), 254: »Alberti's insight into this particular mechanism of the imagination seems the more extraordinary in view of the absence of any similar notions in his treatise *Della pittura*. There he shows little concern with the problem of origins. Instead, his interest centers on a precise definition of the nature of pictorial activity, so that he refers, somewhat jocosely, to Narcissus as the inventor of painting, since the painter's aim, too, is to

seize – by means of his art – the mirror image reflected on the water.«

83 Plinius, *nat.*, 20, 1. Der Polyhistor schließt unmittelbar an diese Aussage die Erzählung von dem Maler Pausias und dem Blumenmädchen Glycera an, die über den Vergleich von Blumenbildern und echten Blumenkränzen einen »certamen artis ac naturae« ausgetragen hätten, den die Malerei verlor. – Insgesamt Paula Findlen, »Quanto scherzevole la natura. La scienza che gioca dal Rinascimento all'Illuminismo, in: *Intersezioni. Rivista di storia delle idee*, 3, 1990, 413–436.

84 Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De re aedificatoria]*, hg. von Giovanni Orlandi/Paolo Portoghesi, Mailand 1966, 445 (VI, 2); Übersetzung nach Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, hg. von Max Theuer, Wien/Leipzig 1912, 292.

85 Zu diesen Bedeutungen von Blumen für Alberti s. Rinaldo Rinaldi: »Momus christianus«: altre fonti albertiane, in: *Lettere Italiane*, 51, 1999, 197–252, hier 203–207.

ken) Dichtung aufzugreifen, nachdem bereits dessen Vergleich der Poesie mit einer spiegelnden Quelle und die Erläuterung zum angeborenen und zweckfreien Kunsttrieb der Menschen als unmittelbare Vorstufen für *De Pictura* und *De Statua* interpretiert wurden. Und wie in diesen beiden anderen Fällen scheint Alberti auch jetzt Salutatis Argumentation, warum der Poesie vor allen anderen *scientiae* und *artes liberales* die höchste Würde zukomme, für die Malerei zu adaptieren: Die Dichtung – so Salutati – bediene sich aller anderen Disziplinen und binde sozusagen aus diesen einzelnen Blumen einen Strauß zusammen (*omnigenum florum manipulus*). Da sie folglich alle anderen Wissenschaften und Künste, ja selbst Philosophie und Theologie, voraussetze und umfasse, sei sie *nach* all' diesen entstanden.⁸⁶ Für Alberti dagegen ist die Malerei *vor* den anderen *artes* entstanden, denn »wer zweifelt daran, daß die Malerei die Lehrerin für alle Künste [...] sei? [...] Und kaum wirst du irgend eine Kunstfertigkeit, auch von noch so geringer Wertstufe finden, die nicht auf die Malerei Rücksicht nähme, so daß du sagen kannst, wo immer einige Schönheit an den Dingen sichtbar werde, nehme diese ihren Ursprung aus der Malerei.« Zwar könnte Albertis erster Gedanke – die Malerei als Grundlage der übrigen *artes* – von dem vielgelesenen antiken Autor Nicomachus

von Gerasa angeregt sein.⁸⁸ In Verbindung mit dem Bild der Blume aber – die Malerei läßt sich zwar nicht als ›Strauß‹ aus allen anderen Künsten, wohl aber, die Schönheit und Verwandlung des Narziß ausdeutend, als ›Blüte aller Künste‹ überhaupt (*omnium artium flos*) verstehen – erscheint Salutatis Denkfigur hier gerade ins Gegenteil verkehrt. Mit Narziß bot sich Alberti also nicht allein die Möglichkeit, der Malerei einen der Dichtung entsprechenden Quell-Mythos zu verschaffen. Die Blumen-Metapher stellt – mit einiger Wahrscheinlichkeit ebenfalls in findiger Abwandlung einer Passage Salutatis über den Stellenwert der Poesie – nun die Malerei an die Spitze der Künste. Überhaupt liefern die wenig früheren Verteidigungen der paganen Dichtkunst und Mythen-Fiktionen durch Boccaccio und Salutati für Alberti erst die gedankliche Basis, nun seinerseits unter dem Schleier der Narziß-Erzählung die ganz neue Bedeutung einer ›Erfindung der Malerei‹ zu entdecken.

*Die Nikomachische Ethik oder:
Warum jeder Künstler sein Werk liebt*

Das entscheidende *Movens* für Albertis Wahl der Narziß-Metamorphose dürfte jedoch die übermächtige und unerwiderte Liebe des Jünglings zu seinem eigenen Spiegelbild – d. h. die zentra-

86 Zum mittelalterlichen Topos des Kunstwerks als eines Blumenstraußes s. Eberlein 1995 (wie Anm. 23), 155 mit weiterer Lit.; ›Blütenlese‹ im Hinblick auf die Malerei thematisiert Cennino Cennini im 27. Kapitel seines *Libro dell'Arte*.

87 Salutati (wie Anm. 63), Bd. 1, 19f. (lib. I, cap. iii): »Quod quidem adeo peculiare est huius facultatis quam poesim dicimus quod merito super alias singulari promineat dignitate. Nam si recte voluerimus intueri, ex omnibus scientiis et liberalibus artibus facultas ista collecta est ac sicut omnigenum florum manipulus et redolet et effulget. Et cum sit ab omnibus, sicut ostendimus, generata, post omnes artes et ipsam artem artium, philosophiam et theologiam, hec ars incipit, et cunctas utpote preambulas sibi que necessarias presupponit, quicquid dici potest tum suaviter, tum ornate, tum subtiliter narratura.«

88 Die mögliche Übernahme scheint noch nicht erkannt: *Nicomachi Gerasensi Pythagorei Introductionis arithmetica libri II*, hg. von R. Hoche, Leipzig

1866, 6 (I, iii, § 3) bzw. Nicomaque de Gêrâse, *Introduction Arithmétique*, hg. von Janine Bertier, Paris 1978, hier 56 u. Kommentar 146. – In Politians *Panepistemon* wird unter expliziter Berufung auf Nicomachus nicht die Malerei, sondern die Zeichnung (*graphice*) als ›Grundlage‹ der Künste präsentiert (Angelus Politianus, *Opera Omnia*, Basel 1553, 470); dazu Vladimir Juren, *Politien et la théorie des arts figuratifs*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 37, 1975, 131–140.

89 Die beiden Übersetzungen in *Aristoteles Latinus*, Bd. 26, hg. von René-Antoine Gauthier, Leiden 1974; zur Person des Überarbeiters auch Jozef Brams, The revised version of Grosseteste's translation of the Nicomachean Ethics, in: *Bulletin de philosophie médiévale*, 36, 1994, 46–55; vgl. auch René-Antoine Gauthier, *Trois commentaires ›averroïstes‹ sur l'Éthique à Nicomaque*, in: *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, 16, 1947–48, 187–336; insgesamt Georg Wieland, *The Reception and Inter-*

len Motive des Mythos – gewesen sein. Albertis Überlegungen scheinen dabei von einer Passage der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles auszugehen.

Dieses Werk war seit der lateinischen Übersetzung des Robert Grosseteste aus den Jahren 1246/7 (*recensio pura*) und einer anonymen Revision um 1260 (*recensio recognita*), die beide später ohne Unterschied als *translatio vetus* bezeichnet wurden, dem Westen zugänglich. Grosseteste hatte auch die zugehörigen griechischen Kommentare ins Lateinische übertragen. Albertus Magnus und Thomas von Aquin verfaßten wenig später als erste Autoren des lateinischen Mittelalters ausführliche Erläuterungen.⁸⁹ Seit der zweiten Hälfte des 14. Jh. wuchs die Popularität der *Ethik* noch an, am Florentiner *studio* sind seit 1357 Vorlesungen dazu belegt, so etwa 1431 von Francesco Filelfo. Eine Vielzahl von Kommentaren und Glossen ist erhalten.⁹⁰ Die Humanisten interessierte aber nicht allein die Diskussion über praktische ›Lebensweisheit‹⁹¹, sondern die neue Übersetzung des Leonardo Bruni (1416/17) provozierte einen grundsätzlichen Positionstreit zwischen humanistischen und traditionell scholastischen Denkansätzen und Methoden. Eine weitere lateinische Neuübersetzung fertigte Giannozzo Manetti in den 1450er Jahren, eine dritte wurde 1464 von Cosimo de' Medici bei

Johannes Argyropulos in Auftrag gegeben, zehn Jahre später für Sixtus IV. überarbeitet und in dieser Version um 1480 erstmals gedruckt, wie im übrigen auch die konkurrierende Fassung Brunis.⁹² Die verschiedenen Volgare-Übersetzungen sind noch nicht zusammenhängend untersucht worden, eine weitverbreitete kursierte unter dem Namen des Taddeo Alderotti (Ende 13. Jh.), wohl 1464 fertigte Bernardo di Ser Francesco Nuti eine weitere italienische Fassung auf der Grundlage von Brunis Text.

Für Alberti läßt sich die Wichtigkeit gerade der *Nikomachischen Ethik* neben dem pauschalen Hinweis auf sein Studium in Padua, der Hochburg des Aristotelismus, noch an anderer Stelle belegen: So übernimmt er etwa in seiner während eines kurzen Aufenthaltes in Bologna 1437 entstandenen Schrift *De Iure* die aristotelische Definition von *sapientia*, für die er bezeichnenderweise nicht wie im Original das Beispiel des vollkommenen Bildhauers oder Architekten, sondern das des Malers anführt.⁹³ Albertis Ausführungen stehen dabei im Kontext einer größeren und während des gesamten 15. Jh. zu verfolgenden Diskussion, ob Aristoteles den besten Vertretern der jeweiligen Künste und Disziplinen – u. a. eben auch den Künstlern – allgemeine oder doch nur fachspezifische ›Weisheit‹ zusprechen wollte.⁹⁴

pretation of Aristotle's *Ethics*, in: *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, hg. von Norman Kretzmann u. a., Cambridge u. a. 1982, 657–672.

90 Jill Krave, *Renaissance Commentaries on the Nicomachean Ethics*, in: *Vocabulary of Teaching and Research between Middle Ages and Renaissance*, hg. von Olga Weijers, Turnhout 1995, 96–117; dies., The printing history of Aristotle in the fifteenth century: a bibliographical approach to Renaissance philosophy, in: *Renaissance Studies*, 9, 1995, 189–211; David A. Lines, *Teaching Virtue in Renaissance Italy: Latin Commentaries on Aristotle's »Nicomachean Ethics«*, Ph.D. diss. Harvard Univ. 1997; ders., The Commentary Literature on Aristotle's *Nicomachean Ethics* in Early Renaissance Italy: Preliminary Considerations, in: *Traditio*, 54, 1999, 245–282.

91 Zuletzt Nancy Struever, *Practice into Theory*, Princeton 1992; David A. Lines, The Importance of Being Good: Moral Philosophy in the Italian Universities, 1300–1600, in: *Rinascimento*, 2. Ser., 35, 1996, 139–

193; Antonio Poppi, *L'etica del Rinascimento tra Platone e Aristotele*, Neapel 1997.

92 Ludwig Bertalot, Zur Bibliographie der Übersetzungen des Leonardus Brunus, in: ders., *Studien zum italienischen und deutschen Humanismus*, hg. von Paul O. Kristeller, Rom 1975, Bd. 2, 266–303, hier 2271ff. (Erstveröffentlichung 1936–37); Eugenio Garin, Le traduzioni umanistiche di Aristotele nel secolo XV, in: *Atti e memorie dell'Accademia Fiorentina »La Colombaria«*, n. s. 16, 1947–1950, 56–104; Hanna-Barbara Gerl, *Philosophie und Philologie. Leonardo Brunis Übertragung der Nikomachischen Ethik in ihren philosophischen Prämissen*, München 1981.

93 Zur prinzipiellen Wichtigkeit des Aristoteles für Alberti und seine Kunsttheorie s. Paul-Henri Michel, *La pensée de L. B. Alberti*, Paris 1930, Index s.v. ›Aristôte«; Samuel Y. Edgerton, Jr., Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1969, 109–134.

Aristoteles bemüht nun im 9. Buch der *Nikomachischen Ethik* im argumentativen Zusammenhang einer Abgrenzung der Begriffe Freundschaft (*amicitia*) und Wohltätigkeit (*benevolentia*) einen überraschenden Vergleich zu den *artes*. So wie ein Wohltäter demjenigen, der diese Wohltat empfangt, mehr Liebe entgegenbringt, als er im Gegenzug von diesem erfährt, so investiert auch ein *artifex* in sein Werk weit mehr Liebe als er von diesem bekommt: »So ist es auch bei den Handwerkern und Künstlern: jeder liebt das Werk seiner Hände mehr, als dieses ihn lieben würde, wenn es Leben gewinnen könnte. Doch das beste Beispiel hierfür sind die Dichter: Sie hängen mit Inbrunst an ihren Schöpfungen und lieben sie wie ihre Kinder. So etwa haben wir uns die Empfindungen der Wohltäter vorzustellen. Was er wohltätig gefördert hat, das ist sein Werk und dieses also liebt er mehr als das Werk den Schöpfer. Der Grund dafür ist, daß das Dasein für alle ein wählenswertes Gut und ein liebenswürdiges ist. Das Dasein aber erfüllen wir, indem wir uns unserer Wirkungsweise

bewußt werden, indem wir also leben und handeln. Das Werk nun ist gewissermaßen der Schöpfer, sofern er wirkend ist, und deshalb liebt er sein Werk, weil er das [wirkende] Leben liebt. Und dies ist tief in der Natur begründet. Denn die im Schöpfer gegebene Möglichkeit wird durch das Werk als Wirklichkeit erwiesen.«⁹⁵ Der »Daseinsgrund« für den Menschen besteht also in seinem Tun und seinen Produkten, daher geht Lieben (*amare*) nach Aristoteles mit dem Herstellen (*facere*) einher. Diese Beobachtung gelte schließlich in besonderem Maße für die Dichter, die ihre Werke wie Eltern ihre Kinder liebten – auf die Ursprünge und Rezeption dieses Topos habe ich bereits allgemein in der Einleitung verwiesen.

Die Kommentierungen dieser nicht leicht verständlichen Passage lieferten nun eine Reihe von Elementen, die Alberti fast zwangsläufig zur mythischen Figur des Narziß als des personifizierten Erfinders der Malerei leiten mußten. Alle Autoren resümieren zunächst die Theorie des Stagiriten von der einseitigen Liebe des Herstellers

94 Leon Battista Alberti, *De Iure*, hg. von Cecil Grayson in: *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, hg. von Roberto Cardini u. a., Florenz 1985, Bd. 1, 197–194, hier 184: »Virtutem hoc loco ex hominum more appellamus, ut eum in quo aut manus aut lingua aut vox aut pes aut quidvis istiusmodi doctrina aliqua excultum sit, et qui fidi-bus, qui pictura, qui istiusmodi aliqua arte sit edoc-tus, virtute illum ornatum dicimus.« Zu dieser Schrift insgesamt Giovanni Rossi, *Un umanista di fronte al diritto: a proposito del De iure di Leon Battista Alberti*, in: *Rivista di storia del diritto italiano*, 72, 1999, 77–154. – Ermolao Barbaro, *Compendium Ethicorum librorum*, Venedig 1544, fol. [37r]; Bruni (wie Anm. 32), Bd. 2, 144; Francesco Filelfo, *De morali disciplina*, Venedig 1552, 27; Ioannes Iovianus Pontanus, *De prudentia*, lib. III, cap. »Quae sit differ-entia inter sapientiam, & prudentiam«, in: ders., *Opera Omnia*, Florenz 1520, Bd. 2, fol. 66r u. 69r. – Zu dieser Diskussion s. Eugène F. Rice, *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge (Mass.) 1958 (zit. Reprint Westport 1973, v. a. 53–55).

95 Aristoteles, *Nikom. Eth.*, 9, 7 (1168a). – Deutsche Übersetzung nach Aristoteles, *Nikomachische Ethik* (*Werke* 6), übersetzt von Franz Dirlmeier, Berlin 1956, 205.

96 Thomas von Aquin, *In libr. Eth. lb9 lc7 n.6*: »Secundo ibi: quod et in artificibus etc., ponit primam ratio-

nem. Et dicit quod idem accidit de benefactoribus ad beneficiatos, quod accidit in artificibus respectu suorum operum. Omnis enim artifex diligit proprium opus magis quam diligitur ab eo, etiam si esset possibile quod opus illud fieret animatum. Et hoc maxime videtur accidere circa poetas qui superabun-ter diligunt propria poemata, sicut parentes amant filios. Poemata enim magis ad rationem pertinent secundum quam homo est homo, quam alia mecha-nica opera. Et huic assimilatur hoc quod accidit benefactores diligentes eos quibus benefaciunt. Quia ille qui bene patitur ab aliquo est quasi opus eius. (...)«. – n.13. »Tertio rationem ponit ibi, et amatio quidem etc. et dicit, quod amare assimilatur ei quod est facere. pertinet enim ad amantem, quod velit et operetur bonum ei quem amat, sed amari assimilatur ei quod est pati. faciens autem superexcellit patienti. et ideo rationabiliter his qui superexcellunt in agen-do, scilicet benefactoribus, et artificibus et poetis consequitur, quod ament et habeant ea quae ad amorem consequuntur.« – Entsprechend Gerardus Odonis, *Expositio super libros ethicorum Aristotelis*, Brescia 1482, fol. Lr–L3r (lib. VIII, lectio octava); Gualterus Burlaeus, *Super libros Ethicorum Aristoteli Expositiones*, Venedig 1481, fol. [Y7v]–Zr; Ioannes Buridanus, *Quaestiones super decem libros Aristotelis ad Nicomachum*, [Paris] 1489, fol. CCXLV–CCXLVIv.

zu seinem Werk und der engen Verbindung von Lieben und Produzieren – beides seien in gewisser Weise austauschbare Begriffe.⁹⁶ Dabei handele es sich um eine ›natürliche Erscheinung‹, da jede Potenz auf ihre aktuelle Verwirklichung dränge, so auch die im Menschen als Möglichkeit angelegten *artes*. Oder wie es Gerardus Odensis in seinem vor 1329 entstandenen Kommentar formuliert: Das Werk als ›aktuelles Sein‹ manifestiere und verkünde das ›potentielle Vermögen‹ des *opifex*, weshalb es dieser naturgemäß liebt.⁹⁷ Zudem läßt sich eine von Aristoteles bereits im vorangehenden Abschnitt formulierte Überlegung anführen: Die Gefühle von *benevolentia* und *amicitia* entstünden nämlich dann, wenn wir etwas Schönes sehen – so wie die Liebe beim Anblick einer schönen Frau erwacht. Das beschreibt einen Grundgedanken antiker, mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Liebestheorien: Das Sehen generiert Liebe, oder präziser: die Liebeskräfte ergreifen von einer Person Besitz durch die Augen.⁹⁸ Ein *artifex* liebt sein Produkt also nicht allein deshalb, weil es die Verwirklichung seines potentiell-

len Menschseins darstellt, sondern auch, weil ihm das Produkt als besonders schön erscheint.⁹⁹ Mit der Narziß-Erzählung als Ursprungsmythos der Malerei vergleichbar sind bisher die folgenden Elemente unserer Aristoteles-Lektüre: die einseitige Liebe, die Analogie von Lieben und Produzieren, die Schönheit des Gegenübers in den Augen des Liebenden bzw. *artifex*.

Im 15. Jh. werden die Erläuterungen zu den hier relevanten Stellen der aristotelischen *Ethik* in mehreren Aspekten ausführlicher, insbesondere illustrieren sie nun auch den allgemeinen Begriff des *artifex* bzw. *opifex* am Beispiel des bildenden Künstlers. Diese Präzisierung scheint dabei nicht von den mittelalterlich-westlichen¹⁰⁰, sondern von den griechischen Kommentaren (in der lateinischen Übersetzung Grossetestes) und deren kurzen Bemerkungen zu Statuen, Bildern und Bauwerke auszugehen.¹⁰¹ Ist es dabei nur Zufall, daß auch der für die bisherige Argumentation so wichtige Coluccio Salutati eine *Ethik*-Handschrift ausgerechnet mit dem übersetzten griechischen Kommentartext besaß und diese mit allerdings

97 Gerardus (wie Anm. 96): »Naturale est ut unusquisque diligit illud quod eius potentiam manifestat. Sed opus actu ens manifestat & nuntiat potentiam opificis quare naturale est ut unusquisque opifex opus suum diligit.«

98 Etwa John Ch. Nelson, *The Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's Eroici Furori*, New York 1958; Ruth H. Kline, Heart and Eyes, in: *Romance Philology*, 25, 1972, 263–297; Ioan Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago 1987 (frz. Orig. ausg. 1984); Anthony C. Spearing, *The Medieval Poet as Voyeur: Looking and Listening in Medieval Love-Narrative*, Cambridge 1993; für bildliche Darstellungen Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, London 1998. – Für den Narziß-Mythos interessant scheint auch die verwandte Vorstellung, wonach zugleich mit der Liebe der zukünftige Tod durch die Augen aufgenommen wird, dazu Mario Martelli: »Ascendit mors per fenestras nostras« (Nota a RVF, LXXXVI 1–2), in: *Quaderni Petrarqueschi*, 7, 1990, 53–64.

99 Nicolaus Tignosus Fulginatis, *In Aristotelis Ethicorum libros Comenta*, BMLF, Plut. 76, 49, fol. [167v–168r]: »Artifex suum opus amat quia est vel sibi videtur pulcrum id est fedum pellens.«

100 Neben den in Anm. 96 genannten Kommentaren des späten 13. und 14. Jhs. wurden zu dieser Stelle eingesehen: Antonius de Parma, *Quaestiones super libros*

ethicorum, Bibliotheca Apostolica Vaticana [BAV], Vat. lat. 2173, fol. [59r–60r]; Guido Vernani de Arimino, *Summa de virtutibus secundam aristotelis sententiam*, BAV, Vat. lat. 1172, fol. [75r]; im frühen 15. Jh. entstand Paulus Nicolettus Venetus, *Conclusiones Ethicorum*, BAV 2125, fol. [58v–59r]; der 1416 datierte Kommentar des Agostino Favaroni, BMLF, Plut. XIII, Sin. 1 und Sin. 2 umfaßt nur die ersten zwei Bücher der *Ethik*. – Andererseits äußern sich nicht alle im späteren 15. Jh. entstandenen Kommentare zu Künstlern, so nicht 1455 Marsilio Ficino in seinen Randnotizen zum *Liber ethicorum aristotelis a Leonardo traductum*, Florenz, Bibl. Riccardiana, ms. 135, fol. [114r–116r] und 1456 der Augustinereimit und Medici-Vertraute Guilielmus Becchius, *Commentum super decem Libris Ethicorum Aristotelis*, BMLF, Cod. Edili 153, fol. [115r–v].

101 *The Greek Commentaries on the Nicomachean Ethics of Aristotle, in the Latin Translation of Robert Grosseteste Bishop of Lincoln, Vol. III: The Anonymous Commentator on Book VII, Aspasius on Book VIII, and Michael of Ephesus on Book IX and X*, hg. von H. Paul F. Mercken, Löwen 1991, S. 256f.: »(...) Et est syllogismus talis: cum dicimus hominem viventem et operantem vel operari potentem dicimus: vivens et operans actu (seu operatione) est; ens ergo actu (seu operatione) est; si utique omnibus eligibile et amabile esse actu, est autem age dicere Socratis

sparsamen Randbemerkungen versah¹⁰² Kein Zufall ist, daß Alberti 1433/34 im ersten Buch der *Libri della famiglia*, als der Dialog zwischen Lionardo und Adovardo auf die Vaterliebe zu sprechen kommt, nicht nur explizit den aristotelischen Gedanken der Liebe zum eigenen Produkt aufgreift, sondern daß er diesen zuerst mit dem Beispiel des Malers und erst danach mit dem des Schriftstellers und Dichters belegt: »[LION.]: (...) Veggo da natura quasi ciascuno ama l'opere sue, el pittore e il scrittore, e il poeta; el padre molto più, stimo, perché più vi dura richiesta e più lunga fatica. Tutti cercano l'opere sue piaccino a molti, sieno lodate, stiano quanto sia possibile eterne. [ADOV.]: Sì bene, quello in che tu se' affaticatori più t'è caro. Ma pure egli è da natura ne' padri non so come una maggior necessità, uno tale appetito d'avere e allevare figliuoli, e apresso prenderne diletto di vedere in quelli espressa la imagine e similitudine sua, dov'elli aduni tutte le sue speranze (...).«¹⁰³ Mit größter Wahrscheinlichkeit hatte Leon Battista Alberti also die *Nikomachische Ethik* mit dem griechischen Kommentar gelesen und von dort die Vorstellung der Liebe des Künstlers zum eigenen Werk übernommen. Unmittelbar vor Niederschrift von *De Pittura* wird hier bereits die enge Verbindung von Malerei und Dichtung im Kontext dieser Theorien deutlich.

opus nihil aliud quam actu ipse Socratis ipsum est poema ipsius. Quoniam autem opus ipse est qui operatione (seu actu) fecit, non omnino immanifestum est. Imago enim ipsa actu est pictor. Ars enim potentia est artificata; aedificativa enim nihil aliud est quam domus cum lapidibus; et haec ergo domus aedificativa est cum lapidibus; et est in ipsa domo aedificativa, id est aedificator, eundem quod aedificator sed non secundum quod homo. (...)«

¹⁰² *Eustratius metropolitanus super libros ethycorum aristotelis*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Conv. Soppr. I.V.21 (XIII), der Vergleich mit Statue, Bild und Bauwerk fol. [189r].

¹⁰³ Leon Battista Alberti, *I Libri della Famiglia*, in: Alberti, *Opere volgari* (wie Anm. 44), Bd. 1, 1960, 30.

¹⁰⁴ Tignoso (wie Anm. 99), fol. [167v]: »Artificiatum quidem artificem ostendit / nam iotum pictoris ostendunt figurae qualis in eo fuerit pingendi potentia / et propter suas picturas adhuc vivit Gentilis de

Ausgehend von den kurzen Hinweisen auf die bildenden Künste in der griechischen Auslegungstradition folgert dann jedenfalls der Pietro de'Medici gewidmete *Ethik*-Kommentar des Niccolò Tignoso (1461), daß ein Werk nicht nur die *potentia* seines Herstellers bezeuge, sondern diesen darüber hinaus auch überdauere, also Garant für dessen Nachruhm sei. Für diese aus der Paragone-Diskussion von Künstlern und Dichtern bekannte Überlegung führt Tignosi dann ausführlich Beispiele beider Künste an: Giotto's malerisches Können demonstrieren seine Bilder, Gentile de Fabriano lebe in seinen Werken und die Bronzestatuen machten Donatello unsterblich. Für die Motivation der Literaten Flavio Biondo, Antonio Lusco, Matteo Palmieri und anderer gelte dasselbe. Sich nicht um seinen Nachruhm zu kümmern, zeuge dagegen von »geistiger Verwirrung«. ¹⁰⁴ Nur am Rande sei nochmals daran erinnert, daß ja auch die Metamorphose des Narziß häufig als Metapher für – allerdings zumeist negativ verstandenes – menschliches Ruhmesstreben gelesen wurde.

Die letzte Konsequenz der bisherigen Überlegungen findet sich aber in Donato Acciaiuoli 1464 vollendeter *Expositio* – auf weiten Strecken eine zusammenfassende Wiedergabe der Vorlesungen, die Johannes Argyropulos bereits in den 1450er Jahre am Florentiner *studio* gehalten

fabriano nostri temporis pictor singularissimus: & Donatellum statuae aeneae faciunt quodammodo immortalem: (...). Per opus quidem ostenditur vita et operatio quibus omnino esse completur. Negligentes famam post mortem ut parricidae damnentur cum non videantur bona mente constitui.« – Zu Tignosi zuletzt David A. Lines: »Faciliter Edoceri«: Niccolò Tignosi and the Audience of Aristotele's »Ethics« in fifteenth-century Florence, in: *Studi medievali*, 3. ser., 40, 1999, 139–168.

¹⁰⁵ Donatus Acciaiuoli, *Expositio Libri Ethicorum Aristotelis*, Florenz 1478, fol. Gi v: »Verum ut ad propositum redeamus opus videtur indicare esse illius: qui producit tale opus & quia non potest aliquis semper operari id circo opus representat actu id quod est in potentia. Nam cum statuarius non operatur est in potentia (...) ad operationem [esse]. Quod si produxerit statuam illa semper representat illum artificem & indicat in potentia statuarium esse quodammodo actu. Unde illa consequentia valere videtur. Omnis

hatte: Eine Statue repräsentiere *in actu* die Potenz des Künstlers. Sie lasse sich daher als ›Veräußerlichung‹ seiner künstlerischen Fähigkeit, ja geradezu als dessen der Vergänglichkeit trotzendes (Selbst)Bildnis bezeichnen und werde deshalb von ihrem Schöpfer natürlicherweise geliebt: »merito opus amatur a nobis naturaliter quasi quedam imago nostri esse«. ¹⁰⁵ Ohne hier auf die anderen Traditionslinien einzugehen, die ebenfalls zu dem Gedanken hinführen, daß jedes Werk in gewisser Weise seinen Schöpfer spiegelt und daher als dessen Bildnis zu verstehen ist, sei für weitere Beispiele dieser im 15. Jh. weit verbreiteten Vorstellung nur auf Guarino da Verona, Nikolaus Cusanus und Marsilio Ficino verwiesen. ¹⁰⁶ Auch das ab der zweiten Hälfte des Quattrocento überlieferte Sprichwort ›Ogni dipintore dipinge se‹ gehört in diesen Kontext: Es scheint fast (worauf die zahlreichen Forschungsbeiträge dazu noch nicht hingewiesen haben) eine auf den konkreten Fall des Malers bezogene Übersetzung und Vereinfachung des vor allem durch Thomas von Aquin berühmt gewordenen und teilweise bereits am Beispiel von Künstlern erläuterten scholastischen Prinzips des ›omne agens agit sibi simile‹ – ›Jedes Wirkende bewirkt etwas ihm Ähnliches.‹ ¹⁰⁷ Damit ließe sich auch das letzte Element der Narziß-Erzählung, das Selbstbildnis, zwanglos aus der Lektüre der

Nikomachischen Ethik und ihrer Kommentierungstradition erklären. Im übrigen findet sich zumindest der verwandte Gedanke, daß ein Wohltäter sich in seinem Gegenüber spiegele, in den 1430er Jahren noch an anderer Stelle bei Alberti. In der Erzählung *Picturae* der *Intercoenales* werden Personifikationen der Tugenden und Laster beschrieben, u. a. die *beneficentia*: »An dritter Stelle ist eine nackte Frau gemalt. Anstelle eines Herzens befindet sich ein Spiegel vor ihrer Brust, und anstelle eines Spiegels hält sie ein Herz vor sich. In diesem Herzen erscheint das Bild eines Spiegels, und in dem Spiegel vor ihrer Brust erscheint das Bild der ganzen Frau. Über ihr steht geschrieben: Wohltat, (...).« ¹⁰⁸ Der Empfänger der Wohltat wird so zum Bildnis des Spenders wie das Werk zu demjenigen des Künstlers.

Aristoteles hatte schließlich ohne weitere Begründung angefügt, die Dichter würden ihre Werke wohl am meisten lieben, und dieses Verhältnis mit der Liebe von Eltern zu ihren Kindern verglichen. Die Kommentatoren ergänzten, diese Sonderstellung resultiere aus der ›geistigen Natur‹ der Poesie im Vergleich zu allen übrigen menschlichen Produkten. Denn während alle anderen *artifices* eine bereits existierende Materie in Form zu bringen hätten, sei es allein den Dichtern vergönnt, auch den ›Stoff‹ ihrer Werke selbst

homines appetunt suum esse ergo amant suum opus. (...) Quare anima dicitur actus primus corporis phisici potentia vitam habentis idest habentis potentiam vivendi secundo actu et operandi et tale operari dicitur secundum esse quod cum expetitur ab omnibus & representetur per opus merito opus amatur a nobis naturaliter quasi quedam imago nostri esse. Fit etiam plerunque ut opus veluti statua magis duret quam artifex in vita ex quo videtur quoque amare tale opus.« – Zu Autor und Werk Luca Bianchi, Un commento »umanistico« ad Aristotele: L'«Expositio super libros Ethicorum» di Donato Acciaiuoli, in: *Rinascimento*, 2. Ser., 30, 1990, 29–55; Daniela Gionta, Dallo scrittoio di Argiropulo: un nuovo paragrafo della fortuna dell'«Ethica Nicomachea» tra Quattro e Cinquecento, in: *Studi umanistici*, 3, 1992, 7–49.

¹⁰⁶ Guarino (wie Anm. 22); Nicolaus Cusanus, *De Icona sive de visione Dei*, in: ders., *Opera Omnia*, Paris 1514, Bd. 1, fol. CXIIIv; Marsilio Ficino, *Theologia*

Platonica, lib. X, cap. 4, in: ders., *Opera Omnia*, Basel 1576, Bd. 1, fol. 228f.: »In picturis autem aedificiisque consilium & prudentia fulget artificis. Dispositio praeterea & quasi figura quaedam animi ipsius inspicitur. Ita enim seipsum animus in operibus istis exprimit & figurat, ut vultus hominis intuentis in speculum, seipsum figurat in speculo.«

¹⁰⁷ B. Mondin, Il principio »omne agens agit sibi simile« e l'analogia dei nomi divini, in: *Divus Thomas*, 63, 1960, 336–348. – Die ersten Nachweise für das Sprichwort ›Ogni dipintore ...‹ und die Lit. zusammengestellt bei Ulrich Pfisterer, Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento – Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, 107–148, hier 137f.

¹⁰⁸ Leon Battista Alberti, *Alcune intercenali inedite*, hg. von E. Garin, in: *Rinascimento*, n. s., 4, 1964, 131.

zu erschaffen (*ingere*).¹⁰⁹ Selbst diese ›Materiello-
sigkeit‹ und ›Autopoiesis‹ scheint nun Alberti
weitgehend für die Malerei zu reklamieren. Auch
das Spiegelbild des Narziß – nun übertragen zu
verstehen als sein ›Werk‹ – ist nur ein ›Schatten‹
(*umbra*). Entsprechend vermag der Maler aus
dem ›Nichts‹ der Farben praktisch alles in täu-
schender Materialität zu erschaffen – wie bereits
Boccaccio und Cennini bewundernd ver-
merkten.¹¹⁰ Vermuten läßt sich jedenfalls, daß der
Humanist die Metamorphose des Jünglings Nar-
ziß in eine Blume nicht nur als Metapher für die
zweckfreie Schönheit und angeborene Freude an
der Kunst, sondern auch als adäquates Bild für
die Transformationsleistung der Malerei von
materieller Wirklichkeit in die (nun positiv defi-
nierte) *factio* der Malerei verstand.

Die Parallelen zwischen der von Aristoteles
ausgehenden Diskussion über die Liebe des
Künstlers zu seinem Werk und Albertis Narziß-
Mythos erscheinen jetzt in aller Deutlichkeit:
Lieben und handwerklich-künstlerisches Produ-
zieren sind entsprechende Tätigkeiten, sie ent-
springen der menschlichen Natur, die in den
selbstgeschaffenen Produkten die Verwirkli-
chung ihres eigenen Wesens erkennt, diese daher
als überaus schön empfindet und einseitig liebt.
Die ›Selbsterkenntnis‹ im Spiegel der eigenen
Produkte vergleicht zumindest Donato Acciaiuoli
expressis verbis mit dem Selbstbildnis des
Künstlers. Ganz entsprechend liebt Narziß ein-
seitig sein eigenes, schönes Spiegelbild – d.h. die
durch den Blick in die Quelle produzierte ›Ver-
äußerlichung seiner selbst‹. Für einen Leser der
Nikomachischen Ethik wurde die assoziative
Verbindung der Liebe des Künstlers zum Werk
mit der narzistischen Eigenliebe noch ganz be-
sonders dadurch begünstigt, daß Aristoteles bei-
de Gedanken im gleichen Buch unmittelbar auf-

einander folgend diskutiert. Dabei entwirft er –
auch dies nicht unwichtig für Albertis Umdeu-
tung des Mythos und sein Ideal vom tugendhaf-
ten Maler¹¹¹ – im Gegensatz zu Platon eine posi-
tive Sicht auf richtig verstandene Eigenliebe:
»Der ethisch hochstehende Mensch soll sich also
selbst lieben – denn von seinem edlen Handeln
wird er selbst Gewinn haben und auch die ande-
ren fördern –, der minderwertige dagegen darf
keine Selbstliebe haben, denn er wird sich selbst
und auch den anderen schaden, da er seinen
schlechten Trieben folgt.«¹¹²

Schluß

Die verschiedenen Überlegungen, warum Alberti
entgegen allen etablierten Deutungstraditionen
den Ovidischen *Narcissus*-Mythos im Sinne einer
›Erfindung der Malerei‹ umdeutete, lassen sich
nun zusammenfassen: Die spiegelnde Wasser-
oberfläche der Quelle repräsentierte für ihn
metaphorisch die mimetische Universalität der
Malerei, die auf einer Fläche die dreidimensionale
Wirklichkeit wiedererschaffen kann. Zugleich
ergab sich damit eine Parallele zur Entstehung
der Dichtkunst aus der hippokrenischen Quelle
und der unter diesem poetischen Schleier ver-
hüllt angedeuteten Möglichkeiten universaler *fic-
tio* des Dichters: Die in der gesamten Argumen-
tation von *De Pictura* nachzuweisende An-
lehnung an rhetorisch-poetische Theorien und
Strukturen – das mit dem Ziel einer Aufwertung
der Malerei instrumentalisierte *ut pictura poesis* –
gilt also auch für die Narziß-Episode. Aber
wichtiger noch dürfte für Alberti gewesen sein,
daß sich vermittels der Eigenliebe des Jünglings
eine von Aristoteles ausgehende, allgemeine Aus-
sage über das Wesen und die Antriebskräfte
menschlichen Künstlertums treffen ließ – wir

109 Acciaiuoli (wie Anm. 105), fol. Gi: »Notandum
quod poete videntur magis amare poemata sua quam
alii artifices suum opus: quia alii videntur habere sub-
jectam materiam & circa illam operari inprimendo
formam tantum: ex quo opus tale non videtur totum
esse illorum. Sed poete videntur ex se se invenire
materiam & omnia demo fingere unde poete dicun-

tur.« – Vgl. bereits die mittelalterlichen Überlegun-
gen dazu: Bonaventura, In Sap. III, v. 25 (*Opera
Omnia*, Bd. 6, Quaracchi 1893, 183): »Artifex statuam
quam fecit diligit et tamen aliquem nodum ex
parte materiae in ea existentem odit.«

110 Dazu neuerdings Kruse (wie Anm. 59).

111 Zusammengefaßt etwa bei Christian Radke, *Pictor*

können damit Albertis erste Annäherung an eine rudimentäre ›Psychologie des Künstlertums‹ fassen, die ihn in *De Statua* dann ganz auf eine mythische oder historische Erfinderpersönlichkeit verzichten ließ. Der Mensch liebt seine Produkte, da sich in ihnen sein Menschsein beweist: Die Akte des Produzierens und Liebens erscheinen fast deckungsgleich. Besonders die literarischen und künstlerischen Produkte können als ›Kinder‹ des Dichters bzw. Künstlers oder aber als eine Art ›Selbstbildnis‹ verstanden werden, wobei die Liebe zu diesem Selbstbildnis naturgemäß eine einseitige, unerwiderte bleibt. In die Sprache des Mythos übersetzt sind damit die wichtigsten Motive der Narziß-Geschichte benannt: Der Jüngling liebt einseitig sein eigenes Spiegelbild. Die Geschichte der Malerei beginnt also deshalb mit einem Selbstbildnis, da jedes Kunstprodukt des Menschen eine ›Veräußerlichung seiner selbst‹ ist. Daß Alberti in der Selbsterkenntnis des Narziß auch ein Moment der ›Medienerkenntnis‹ und Reflektion über den Status von Bildlichkeit erahnt haben mag, würde sich diesen Überlegungen zwanglos anfügen. Die erlösende Metamorphose des unglücklichen Liebhabers in eine Blume verweist abschließend auf die zweckfreie Freude, die diese Kunst den Menschen bereitet, mag aber in Verbindung mit einer Reihe weiterer Elemente auch ins Gedächtnis rufen, daß der tugendhafte Maler mit seiner Kunst ein Exempel vorbildlicher Lebensführung produziert. Im Gegensatz zu anderen antiken, auf den ersten Blick für die Künste zum Teil viel geeigneter scheinenden Mythen vereinte nur die Narzißerzählung alle diese Elemente – und *vice versa* läßt sich erst mit der intensiven Lektüre der *Nikomachischen Ethik* im späten 14. und 15. Jh. und mit dem aristotelischen Postulat einer ›Liebe des Künstlers zum Werk‹ Albertis Wahl

gerade dieses Mythos für die Aitiologie der Malerei wirklich begreifen. Schließlich klärt sich Albertis Hinweis auf eine *poetarum sententia*, die ihn zu seiner Neudeutung inspiriert habe, jetzt in dem Sinne, daß er die Vorstellungen von den inneren Antriebskräften des Dichters und vom Wesen der Dichtkunst, wie sie Aristoteles und dann etwa Coluccio Salutati beschreiben, auf die Malerei übertrug.

Dem Leser von *De Pictura* wird so zu Beginn des 2. Buches keine abstrakte Diskussion menschlichen Künstlertums und seiner Triebkräfte geboten, sondern eine ›Konkretisierung‹ und ›Veranschaulichung‹ von Albertis Theorien in Form des neu konnotierten Narziß-Mythos. Alberti dürfte damit auf die wohl von Anfang an intendierte doppelte Leserschaft seines Maleiretraktates Rücksicht genommen haben: Die Praktiker hätten in Narziß einen Ursprungsmythos der Malerei nach bewährtem aitiologischem Modell erkannt, der die Ausführungen nicht mit komplizierter Theorie belastet – eine Darlegung »crassiore Minerva«, wie sie Alberti selbst angekündigt hatte. Dem humanistischen Gelehrten dagegen sollte sich unter dem poetischen Schleier des transformierten Mythos eine gewagte Neuschöpfung aus vermeintlich bekanntem Gedankengut erschließen – ein Meisterstück kreativer *imitatio*: Aus der Zusammenschau von aristotelischer *benevolentia*-Lehre und dem Bild der Wasseroberfläche als malendem Spiegel der Welt entsprang die Vorstellung von Narziß als dem Archetyp des Künstlers.

Es bleibt die Frage, warum Narziß in den folgenden gut einhundert Jahren keinen durchschlagenden Erfolg als Erfinder der Malerei feierte. Nur vermuten läßt sich, daß in einem revolutionär neuartigen Buch wie *De Pictura* das Interesse zunächst von wichtigerem als der relativ kurzen

civilis. Eine Untersuchung den Ursprünge des Malerideals in Leone Battista Albertis Trattato della pittura, Diss. Bonn 1976.

¹¹² Aristoteles, *Nikom. Eth.*, IX, 8; die deutsche Übersetzung (wie Anm. 95), 208; vgl. insgesamt den Artikel ›Selbstliebe‹ in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (wie Anm. 65), Sp. 466–487. Bei Hans-Jür-

gen Fuchs, *Entfremdung und Narzißmus. Semantische Untersuchungen zur Geschichte der ›Selbstbezogenheit‹ als Vorgeschichte von französisch »amour-propre«*, Stuttgart 1977 wird die Bedeutung dieser Aristoteles-Stelle verkannt, wenn im 15. Jh. erst Marsilio Ficino und dem Neoplatonismus die Umwertung der Selbstliebe ins Positive zugesprochen wird.

und vordergründig nur ein Randproblem berührenden Episode angezogen wurde. Dazu kam wohl die durch Jahrhunderte fest etablierte Tradition von Narziß als negativem *exemplum*. Mit dem neuerlichen Erfolg der neoplatonisch-hermetischen Mythendeutung ab der zweiten Hälfte des 15. Jh. wurde Narziß als Stammvater der Maler noch weniger attraktiv: Im Gefolge des Plotin und Hermes Trismegistos wurde das Spiegelbild im Wasser als Zeichen der vergänglichen körperlichen Hülle im Gegensatz zur eigentlich dauerhaften und identitätskonstituierenden Seele verstanden. Jeder Maler, der sich auf Narziß berief, hätte automatisch dem vernichtenden Argument zugearbeitet, Kunst orientiere sich im Unterschied

etwa zur Literatur ausschließlich am äußeren Schein, jede tiefergehende Darstellung des Wesens einer Sache bliebe ihr verwehrt. Die dann doch noch einsetzende Rezeption nach der Drucklegung von *De Pictura* fiel mit dem Erfolg und Aufstieg der aristotelischen Poetik zu dem kunsttheoretischen Text schlechthin ab den späteren 1540er Jahren zusammen. Das Schicksal des Narziß-Mythos ließe sich daher – *cum grano salis* – auch als Indiz für die Gesamtentwicklung der Kunsttheorie des 15. und 16. Jhs. verstehen, die ausgehend vom Paradigma des Aristoteles (und natürlich immer auch der antiken Rhetorik und Poetik) nach einem platonischen Zwischenspiel nun wieder auf höherer Stufe zu diesem zurückkehrte.¹¹³

¹¹³ Vgl. Horst Bredekamp, Götterdämmerung des Neuplatonismus, in: *Die Lesbarkeit der Kunst*, hg. von Andreas Beyer, Berlin 1992, 76–83; Robert Williams, *Art, theory, and culture in sixteenth-century Italy*,

Cambridge 1997; speziell zu Benedetto Varchis und Cellinis Interpretationen der *Nikomachischen Ethik* s. Cole (Anm. 48), Kap. 4.