

Oskar Bätschmann

Poussins Narziss und Echo im Louvre: Die Konstruktion von Thematik und Darstellung aus den Quellen

I

Giovan Pietro Bellori stellt in einer Anekdote die Zuwendung des jungen Poussin zu Domenichino und die gleichzeitige Abwendung von Guido Reni als Akt einer bewußten Wahl dar. Die Wahl beruht auf einer Analyse und Kritik der beiden Fresken von Reni und Domenichino, die einander in der Cappella di S. Andrea neben S. Gregorio Magno in Rom gegenüberstehen. Nach Belloris Erzählung vermag Poussins Begründung seines Urteils auch die jungen Künstler, die sich an Renis Werk üben, zu einer Umkehr zu bewegen: *Volgevasi allora ciascuno alla fama di Guido Reni, concorrendo li giovini a copiare e disegnare l'istoria di Santo Andrea condotto al martirio, dipinta di sua mano in San Gregorio; fra quelli che vi erano italiani e forastieri si trovò solo Pussino a disegnare l'altra di rincontro del Domenichino; e seppe così bene esaminare le parti e le bellezze di quest'opera mirabile che gli altri, persuasi ed indotti da suo essemplio, si rivolsero anch' essi allo studio del Domenichino*¹. Damit ist nicht nur Poussin von jenen jungen Künstlern, die einer Strömung folgen, unterschieden. Poussins Fähigkeit zur *electio* ist für Bellori eine der drei wünschbarsten Gaben der *ratio* des künstlerischen *ingegno*, und allgemein ist der rationale Akt der *electio* für den Künstler die eine der Bedingungen, die Kunst zu ihrem höchsten Ziel zu erheben, der Überholung ihres Ursprungs in der Natur². Was sich in der *electio* zeigt, ist das Urteilsvermögen des Künstlers. Gegenüber der bestehenden Kunst äußert es sich sowohl in der Wahl des Vorbildes zum Studium als auch in der kritischen Unterscheidung und Abwägung von bemerkenswerten Einzelheiten und ihrer Überführung in das Vokabular. In der neuen Produktion äußert sich das Urteilsvermögen in der Art und Weise der Verwendung dieses Vokabulars³. Poussins Urteilsvermögen ist in seinen beiden Äußerungen nach der Meinung seiner ersten Kritiker besonders zu rühmen⁴. Bellori wie Félibien finden hier eine der kanonischen Forderungen der Theorie seit Alberti erfüllt, die Gründung der Malerei auf *giudizio* oder *discrezione*⁵.

Dieses historische Bewußtsein von der doppelten Funktion des *giudizio* kann von einer Untersuchung, die in den Quellen eines Werkes ansetzen will, nicht ignoriert werden. Denn sie trifft auf eben

die Bereiche von Fragen wie die nach dem Verhältnis eines Werkes zur Tradition und wie die nach seiner Produktion, die in der Lehre vom künstlerischen

¹ G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* (1672), ed. E. Borea, Turin 1976, S. 427.

² Bellori, a.a.O. (Anm. 1), S. 451, schreibt von Poussin: *Era perspicace nell'intendere, scelto nell'eleggere, ritenitivo nel conservare a mente, che sono li più desiderabili doni dell'ingegno*. Zur Bedeutung der Wahl für die Bildung der *Idea* vgl. Belloris „L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto“ von 1664, a.a.O. (Anm. 1), S. 13–25, die schon im Untertitel die Verankerung der *Idea* in der Wahl anzeigt: „Scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura“. – Zur Problematik der *electio* bei Bellori vgl. noch immer E. Panofsky, *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, (1924), Berlin (2) 1960, S. 57–63; weitere Literaturangaben enthält die zitierte Ausgabe von Bellori. Vgl. auch Poussins eigene Äußerungen zum Problem in den von Bellori überlieferten „Osservazioni“, a.a.O. (Anm. 1), S. 478–81.

³ A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (1666–1688), London 1705, Bd. IV. S. 12–19. – Zur Electionstheorie und ihrer Kritik vgl. Rensselear W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting* (zuerst in: *Art Bull.*, XXII, 1940, S. 197–269), New York 1967, S. 9–23; Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947 (Studies of the Warburg Institute, Vol. 16), 111–154; Philippe Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements de l'Art Moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, s. l. 1976, S. 71–77, mit weiteren Literaturangaben.

⁴ Vgl. neben Bellori und Félibien auch das Urteil von Charles Le Brun, „Conférence sur les Israélites recueillant la manne dans le désert (5. Nov. 1667)“, in: H. Jouin, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture*, Paris 1883, S. 48–63.

⁵ Robert Klein, „*Giudizio* et *Gusto* dans la théorie de l'art au cinquecento“, in: ders., *La forme et l'intelligible. Ecrits sur la renaissance et l'art moderne*, ed. A. Chastel, Paris 1970, S. 341–52. – Bellori erwähnt Alberti in der „*Idea*“ nur einmal mit Namen. Er steht an erster Stelle unter den Autoritäten, die für die Bedeutung der Wahl zeugen, a.a.O. (Anm. 1), S. 17. *Giudizio* hat von Anfang an jene Polarität, zugleich spontane Reaktion auf das Wahrgenommene zu sein wie auf der *ratio* zu gründen, die in Belloris Anekdote über Poussins Wahl zum Ausdruck kommt und später wieder in der Antinomie des Geschmacks in Kants „Kritik der Urteilskraft“ erscheint. – Poussin ist für die Anhänger der Election die ideale Verkörperung des wählenden Künstlers, seine Antipoden sind Caravaggio und seine Nachfolger.



1. Nicolas Poussin, Narziss und Echo. Paris, Louvre

schen Urteil reflektiert sind. Sowohl die Diskussion neuer Quellen von Poussins *Narziss und Echo* (Abb. 1) wie auch ihre Auswertung für Thematik und Darstellung müssen sich mit der bewußten Wahl und einem ebenso bewußten Gebrauch auseinandersetzen.

In einer beiläufigen Bemerkung hat Erwin Panofsky 1927 auf Paris Bordones *Cristo morto sorretto da due Angeli* (Abb. 2) als mögliche Quelle von Poussins *Narziss und Echo* hingewiesen und zugleich der Interpretation des Bildes die Richtung gegeben⁶. In der Ähnlichkeit der beiden Bilder sah Mahon 1946 den einzigen Beweis vonseiten Poussins für einen Aufenthalt in Venedig noch vor seiner Ankunft in Rom⁷, aber in den *Poussiniana* von 1962 erscheint ihm der Gedanke an eine Verbindung von Poussin und Bordone als zu spekulativ⁸. Meir Stein hat 1952 als weitere Quelle für die Gestalt des Narziss einen toten Helden aus Perino del Vagas heute zerstörtem Fresko im Palazzo Doria in Genua in Vorschlag gebracht⁹; dieser wie auch Bordones Bild sind von Blunt und Friedländer als Quellen akzeptiert worden¹⁰. Die Ähnlichkeit von Poussins Bild mit dem *Cristo morto* von Bordone und die Interpretation einer *imago pietatis*, die von Dora Panofsky 1949 weitergezogen wurde, hat Kurt Badt 1969

bestritten¹¹; im Katalog der Römer Poussin-Aus-

⁶ Erwin Panofsky, „Imago Pietatis“: Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‚Schmerzensmannes‘ und der ‚Maria Mediatrix‘, in: Festschrift für M. J. Friedländer, Berlin 1927, S. 296.

⁷ D. Mahon, „Nicolas Poussin and Venetian Painting: A New Connexion“, *The Burlington Magazine*, 87, 1946, S. 15–20 und 37–42. Bordones Bild befand sich bis zu seinem Verschwinden im Jahr 1900 in der Cappella del Palazzo Ducale in Venedig; vgl. Giordana Canova, Paris Bordone. Con Prefazione di R. Pallucchini, Venedig 1964, S. 114. Da m. W. keine Stiche nach Bordones Bild bekannt sind, mußte die Erkenntnis eines Zusammenhangs über die Ähnlichkeit einer Reise Poussins nach Venedig vermuten lassen, um so mehr als sich alle andern Zusammenhänge von Poussins frühem Werk in Rom mit dem Venezianischen über die damals in Rom sich befindenden Werke von Venezianern herstellen.

⁸ D. Mahon, *Poussiniana*. Afterthoughts arising from the exhibition, Paris u. a. 1962, S. 27, Anm. 81.

⁹ Meir Stein, „Notes on the Italian Sources of Nicolas Poussin“, *Konsthistorisk Tidskrift*, 1952, S. 6–8.

¹⁰ W. Friedländer, *Poussin*. A new Approach, London 1966, S. 110; A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin*. A Critical Catalogue, London 1966, Nr. 151, S. 109f (mit weiterer Literatur).

¹¹ Dora Panofsky, „Narcissus and Echo; Notes on Poussin's *Birth of Bacchus* in the Fogg Museum of Art“, *Art. Bull.* XXXI, 1949, S. 112–20; Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969, S. 601.



2. Paris Bordone, Cristo morto sorretto da due Angeli. Standort unbekannt (bis 1900: Venedig, Palazzo Ducale)

stellung von 1977/78 erinnert Pierre Rosenberg an die Möglichkeit einer zufälligen Annäherung von Poussins Bild an dasjenige von Bordone¹².

Ähnlich sind sich die beiden Bilder nicht in bezug auf die Komposition – wenn darunter nicht bloß die Anordnung einer Einzelheit, sondern die Zusammenstellung des Ganzen im Bildraum zu verstehen ist. Ihre Ähnlichkeit erstreckt sich nur auf die Präsentierung eines liegenden Körpers in der vordersten Bildebene vor einer nach rechts abfallenden Landschaftsilhouette. Sowohl für die ungewöhnliche seitliche Lage des Narziss wie für seine spezifische Erscheinungsweise lassen sich über die Ähnlichkeit noch andere Verbindungen ziehen. Das Felsstück, auf dem Narziss ausgestreckt daliegt, ist übernommen aus Michelangelos berühmter Zeichnung *Die Bestrafung des Tityos* (Abb. 3). Poussin hat diese Zeichnung von 1532, die mehrmals kopiert und gestochen wurde¹³, schon in einer der Zeichnungen für Giovanni Battista Marino von 1620–23 verwendet, dem *Orpheus in der Unterwelt* (Abb. 4)¹⁴. Hier entnimmt er wesentlich die Gestalt des Tityos aus Michelangelos Zeichnung, für *Narziss und Echo* sind neben der direkten Entlehnung in bezug auf den Felsen die Kombination einer hingestreckten Gestalt mit dem Felsen von Wichtigkeit, nicht aber die Gestalt des Riesen selbst. Im Narziss erscheint vielmehr transformiert der liegende tote Sohn aus der Niobidengruppe der Villa Medici (Abb. 5). Die Gruppe war 1582 entdeckt

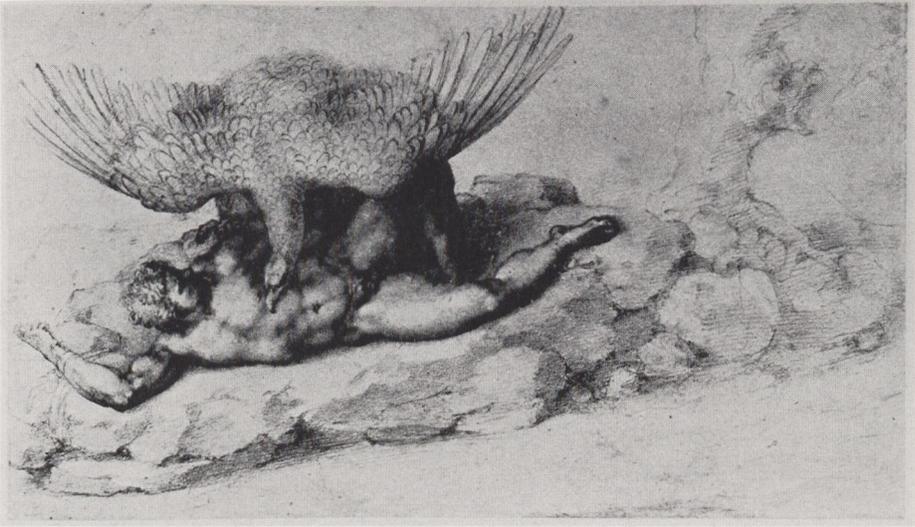
worden, im folgenden Jahr wurde sie von Kardinal Ferdinand de' Medici angekauft und im Garten der Villa auf dem Pincio zu einem Statuentheater zusammengestellt. Sie blieb dort bis zu ihrer Überführung nach Florenz im Jahr 1775¹⁵. Francisco Perrier gibt in seinen *Segmenta* von 1638 die Aufstellung der Gruppe wieder – ergänzt durch die rächenden Götter zur *Istoria* (Abb. 6) – und auch die Zuschreibung der Gruppe an Skopas oder Praxi-

¹² Katalog der Ausstellung Nicolas Poussin 1594–1665 in Rom, Villa Medici, 1977/78, S. 152.

¹³ Zu Michelangelos Zeichnung, die 1532 am Tommaso Cavalieri ging, den Kopien und Stichen vgl. L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*. Kritischer Katalog, Berlin 1959, Nr. 241, S. 146f; Charles de Tolnay, *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, Bd. II, Novara 1976, Nr. 345 recto, S. 110. Die verbreitete Kenntnis dieser Zeichnung belegt sich eindrücklich dadurch, daß sie bereits 1553 die Vorlage bildet für das Emblem Nr. 46 in Guillaume de la Perrière, *La Morosophie . . .*, Lyon 1553.

¹⁴ W. Friedländer und A. Blunt, *The Drawings of Nicolas Poussin*. Catalogue raisonné, Bd. 3, London 1953, (Studies of the Warburg Institute, Vol. 5), Nr. 161, S. 12f. Vgl. die Studie der Zeichnungen für Marino von Jane Costello, „Poussin's Drawings for Marino and the new Classicism: I – Ovid's *Metamorphoses*“, *JWCI*, XVIII, 1955, S. 296–317.

¹⁵ Zur Auffindung der Niobidengruppe, ihrer Aufstellung im Garten der Villa Medici bis zu ihrer Überführung nach Florenz 1775 vgl. Erna Mandowsky, „Some Notes on the early History of the Medicean Niobides“, *Gazette des Beaux-Arts*, 41, 1953, S. 251–64.



3. Michelangelo, Die Bestrafung des Tityos. Zeichnung, Windsor, Royal Library

teles, an der noch Angelo Fabroni in seiner *Dissertazione* von 1779 festgehalten hat¹⁶. Im Bezug auf die Zeichnung des Michelangelo und auf den Niobiden zeigt sich deutlich das Prinzip der Wahl als Herausgreifen einer bemerkenswerten Einzelheit aus einem Zusammenhang. Der Gebrauch dieser Einzelheiten im neuen Bild läßt vorläufig nichts von einer thematischen Verbindung mit ihrem ursprünglichen Zusammenhang erkennen, so daß jede Einzelheit im Bild nach einem Wort Winckelmanns erscheint *wie eine versetzte Pflanze, die sich verschieden vom ersten Grunde zeigt*¹⁷. In der Versetzung bleiben nicht nur Einzelheiten wie die Stellung der Arme, die Darstellung der Schulterpartie und der linken Hand erhalten (Abb. 7), sondern vor allem die Erscheinungsweise des Narziss als Statue¹⁸. Diese Annäherung an den Niobiden entfernt zugleich Poussins Narziss von Bordones Christus.

¹⁶ Giovanni Battista de Cavalieri, *Antiquarum statuarum urbis Romae tertius et quartus liber*, Rom 1594, reproduziert 13 der 16 Statuen, die zur Niobidengruppe gerechnet werden, in noch unrestauriertem Zustand (vgl. Abb. 5). Die Aufstellung der Gruppe, wie sie Francisco Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum . . .*, Rom 1638, Tf. 87 (Abb. 6), wiedergibt, stimmt im wesentlichen mit der Zeichnung der Gruppe von Stefano della Bella überein (Florenz, Uffizien). Außer Perrier und Montfaucon, der in seiner *Antiquité expliquée* den Stich Perriers reproduziert, beschäftigt sich kein Stichwerk – soweit ich gesehen habe – bis und mit Fabroni mit der Gruppe als Ganzem. – Die Attribution an Skopas oder Praxiteles geschieht über Plinius, *Naturalis historia*, lib. XXXVI, 28. Vgl.

Die Entfernung wird dadurch vergrößert, daß sich für die Drehung des auf dem Rücken liegenden Niobiden in die seitliche Lage des Narziss die Stellung des Tityos auf dem Felsen von Michelangelo als die nähere und nachweislich bekannte Quelle anbietet. Was aber Stellung und Form des Kopfes und die Gestaltung des Haupthaars betrifft, so erscheint der Narziss des Poussin auch als ein Verwandter des Bacchus aus Tizians Bild *Bacchus und Ariadne* (Abb. 8), das mit andern aus dem Studio Alfonso d'Estes 1598 in den Besitz des Kardinals Pietro Aldobrandini nach Rom gekommen war¹⁹. Poussin hat wie andere Künstler diese Bilder in der

nach Angelo Fabroni, *Dissertazione sulle statue appartenenti alla favola die Niobe . . .*, Florenz 1779, und die erste Kritik dieser Attribution von Anton Raphael Mengs in zwei Briefen an Fabroni, in: Mengs, *Opere*, publ. dal Cavaliere D. Niccola d'Azara e Carlo Fea, Rom 1787, Bd. 2, S. 262–81. Für die darauffolgende Beschäftigung mit der Rekonstruktion der Gruppe vgl. R. M. Cook, *Niobe and her Children*, Cambridge 1964.

¹⁷ J. J. Winckelmann, „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst“, in: *Kleine Schriften*, ed. W. Rehm, Berlin 1968, S. 151.

¹⁸ Die Statuenhaftigkeit des Narziss ist offenbar allein von Wilhelm Stein in einer Vorlesung von 1951 über „Heroische Landschaft seit Poussin“ bemerkt worden, vgl. Stein, *Künstler und Werke*, ed. H. Wagner, mit Einleitung von M. Stettler, Bern 1974, S. 377f.

¹⁹ Tizians *Bacchus und Ariadne* kam 1598 zusammen mit dem *Venusfest*, dem Madrider *Bacchanale* und Bellinis *Götterfest* aus dem Studio Alfonso D'Estes in den Be-



4. Nicolas Poussin, Orpheus in der Unterwelt. Zeichnung, Windsor, Royal Library

Villa Aldobrandini studiert²⁰, und er hat die Gestalt des Bacchus mit charakteristischer Transformation in sein *Cephalus und Aurora* in London übernommen²¹.

Für die Gestalt der Echo hat Dora Panofsky auf das Relief *Amphion und Zethos* als mögliche Quelle hingewiesen (Abb. 9)²². Die Gruppe der acht Spada-Reliefs, die 1620 in S. Agnese fuori le mura aufgefunden wurde und sofort in den Besitz des Kardinals Bernardino Spada ging, war der jüngste größere Antikenfund²³. Cassiano dal Pozzo hat Zeichnungen dieser Reliefs in sein *Museum Chartaceum* aufgenommen²⁴; Poussin hat sie zweifellos auch gekannt. Die Verbindung von *Amphion und Zethos* mit *Narziss und Echo* darf allerdings nicht allzu eng geknüpft werden, obwohl Echo manches mit dem sitzenden Zethos, Amor manches mit dem stehenden Amphion gemein hat. Aber die Stellungen beider sind keineswegs so ungewöhnlich, daß sie sich dafür als Quellen aufdrängen würden. Die axiale Drehung einer sitzenden Gestalt in Frontalansicht kommt beispielsweise auch in der 1604–05 entdeckten *Aldobrandinischen Hochzeit* vor oder etwa in Caravaggios *S. Giovanni Battista* in der Galleria Borghese. In der Verbindung einer axialen Drehung mit einer fließenden Stellung kommt Poussins Echo einer Gestalt wie der *Philosophia* aus Pollaiuolos Grabmal von Sixtus IV. näher als dem steif aufrecht sitzenden Zethos und der Liebesgöttin der *Aldobrandinischen Hochzeit*, ebenso kann aber

Echo als eine Variation des am Wasser liegenden Narziss aus dem Dresdner Bild *Narziss und Echo*, das heute nicht mehr Poussin zugeschrieben wird, erscheinen²⁵.

sitz des Kardinals Pietro Aldobrandini; vgl. H. E. Wethey, *The Paintings of Titian. III. The Mythological and Historical Paintings*, London 1975, S. 148 ff.

²⁰ Vgl. neben Félibien, a.a.O. (Anm. 3), S. 12 und Bellori, a.a.O. (Anm. 1), S. 426 auch J. v. Sandrart, *Academie der Bau-Bild- und Malerey-Künste* von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, ed. A. R. Peltzer, München 1925, S. 270.

²¹ Vgl. Blunt, a.a.O. (Anm. 10), Nr. 144, S. 104 f, mit weiteren Literaturangaben.

²² D. Panofsky, a.a.O. (Anm. 11), S. 114, Anm. 10.

²³ Zu den Spada-Reliefs vgl. P. Zanker in: W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Bd. 2, Tübingen 1966, S. 755–68, zu Amphion und Zethos S. 759 ff. Der Katalog der antiken Skulpturen des Palazzo Spada von D. Facenna steht noch aus.

²⁴ Cornelius C. Vermeule, *The dal-Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle*, (Transactions of the American Philosophical Society, NS. Vol. 56, Part 2), Philadelphia 1966.

²⁵ Zur *Aldobrandinischen Hochzeit* vgl. Helbig, a.a.O. (Anm. 23), Bd. I, Tübingen 1963, Nr. 466, S. 360 ff. Weder deren Kopie von mäßiger Qualität in der Galleria Doria in Rom, noch das Bild *Narziss und Echo* in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, gelten heute mehr als Werke von Poussin, vgl. Blunt, a.a.O. (Anm. 10), Nr. R 117 bzw. 77, und J. Thuillier, *L'opera completa di Poussin*, Mailand 1974, Nr. R 104 bzw. R 66.



5. Niobide. Stich aus G. B. de Cavalieri, *Antiquarum statuarum Romae liber III*, Rom 1594, Tf. 12 (seitenverkehrt, d. h. in richtiger Ansicht)

II

Offensichtlich reichen die bis jetzt angewandten Kriterien der Ähnlichkeit und der möglichen Kenntnis zwar aus, um die vielfältigen und partikulären Bezüge von Narziss und Echo zur vorangehenden künstlerischen Produktion freizulegen, nicht aber, um aus diesen Bezügen die Quellen von zufälligen Ähnlichkeiten unterscheiden zu können. Diese Unterscheidung fällt um so schwerer, als die Beziehungen Poussins zur Tradition immer Transformationen unterliegen, und mithin eine quantitative Schätzung der Ähnlichkeit nicht unbedingt ein Kriterium der Unterscheidung sein kann. Andererseits ist zu fragen, wodurch eine solche Unterscheidung nahegelegt wird. Denn diese Vielfalt der Bezüge weist zunächst auf die methodische Grundlage der Bildproduktion, Figuren und Motive aus einem Kontext herauszuziehen, in ein Magazin, d. h. das Gedächtnis bzw. das Skizzenbuch als bildliches Gedächtnis zu überführen, und ein neues Bild aus diesem Vorrat zusammenzustellen. So erscheint Poussins Studium fremder Werke und die Konstruktion seiner eigenen in der Darstellung Félibiens; und dieses Verfahren ist das des *Peintre parfait* von Roger de Piles: *Le Génie se sert donc de la mémoire, comme d'un vase, où il met en réserve les Idées qui se présentent; il les choisit avec l'aide du jugement, & en fait un magasin dont il se sert dans*

*l'occasion; il en tire ce qu'il a mis & ne peut tirer autre chose*²⁶. Dieses Verfahren der Aufnahme und Notiz des Einzelnen entspricht der Praxis der Lektüre, die der Cavaliere Marino, einer der ersten Förderer Poussins, als die des Lesens *col zampino* beschreibt²⁷. Diese Praxis wurde 1668 vom Rhetoriker Oudart de Richesource als die Kunst des Lesens erklärt. Systematisch sollen die Texte nach angegebenen Kategorien zur Aufstellung und Bereicherung einer Zitatkollektion ausgebeutet werden, und ein neuer Text soll sich aus diesem Fundus nähren²⁸. Nimmt Richesource mit seinen Kategorien dem Leser und künftigen Schriftsteller die Bildung des Urteils ab, so ist für de Piles gerade die Bildung des Urteils, bzw. des *Goût épuré*, im Studium der

²⁶ Félibien, a.a.O. (Anm. 3), S. 13–19; Roger de Piles, „L’Idée du Peintre parfait“ (1699), in: Félibien, *Entretiens . . .*, Trévoux 1725, Bd. VI, S. 15.

²⁷ Zu Marinos Lektüre vgl. Gino Saviotti, *Il cavaliere Marino*, Florenz 1929, S. 27f. Es ist hier darauf hinzuweisen, daß nach Poussins Vorstellung die Bildwahrnehmung ebenso als Lektüre, d. h. als Zusammensuchen und Bemerkens der Einzelheiten, vor sich gehen soll; vgl. seinen Brief an J. Stella (um 1637) in: A. Blunt, *Nicolas Poussin. Lettres et propos sur l’art*, Paris 1964, S. 27.

²⁸ Oudart de Richesource, *La Méthode des Orateurs ou l’Art de lire les auteurs, de les examiner . . .*, Paris 1668.



6. Niobidengruppe. Stich aus F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, Rom 1638, Tf. 87

früheren Meister das Entscheidende²⁹. Wie sehr die Vorstellung von der Bildung eines neuen Werkes durch die Wahl von Einzelem aus dem *magasin* für Poussin zutrifft, geht daraus hervor, daß er denselben Vorrat, der sich in *Narziss und Echo* zeigt, in andern Werken der gleichen Periode auch verwendet³⁰. Aus den an *Narziss und Echo* detailliert angeführten Bezügen bestimmt sich damit ein Teil jenes Vokabulars, das Poussin zu einer bestimmten Zeit zur Verfügung stand.

Für den einzelnen Fall stellt sich damit die Frage nach dem Vorhandensein übergeordneter Kriterien, welche die Wahl des Künstlers leiten. Die Frage hat ihre Bedeutung nicht nur für die Bestimmung der Quellen und für die Einsicht in die Produktion des Bildes, sondern auch für die Interpretation, insofern sich diese mit dem Problem zu beschäftigen hat, in welchem Verhältnis das Vokabular, das immer Form-Inhalt-Komplexen entstammt und seine Signifikationen zumindest als virtuelle beibehält, zur Thematik steht.

Die Bezüge von *Narziss und Echo* auf Michelangelo, auf die Antike und auf Tizian und das Verfahren der Zusammenstellung weisen nun selbst auf eines der Prinzipien, die Urteil und Wahl geleitet haben. Das neue Produkt soll sich als Resultat eines methodischen Prozesses darstellen, der unternommen wird mit dem Ziel, den Maler über seine Begrenztheit und Zufälligkeit hinauszuführen und zu-

gleich das Werk dem idealen Werk anzunähern. Die Theorie kennt den Endpunkt dieses Prozesses, in dem nicht die Inspiration, sondern die Analyse, das Urteil, die Berechnung und Zusammenstellung die Hauptrolle spielen, im *exemplum fictum* des vollkommenen Bildes. Nach der allgemeinsten und verbreitetsten Bestimmung geht dieses aus einer Vermittlung von *disegno* und *colore* hervor indem es die vollkommenste Verwirklichung dieser beiden Elemente, Michelangelos Zeichnung und Tizians

²⁹ In „L’Idée du Peintre parfait“, a.a.O. (Anm. 26), S. 15, führt de Piles als Beispiel Raffael an, der die Lehren von Perugino, Michelangelo und der Antike miteinander verglichen habe und darauf das Beste aus ihnen ausgewählt habe, und er habe sich damit *un Goût épuré, tel que nous le voyons dans ses Ouvrages* gebildet.

³⁰ Neben den schon aufgeführten partiellen Gemeinsamkeiten von *Narziss und Echo* mit der Zeichnung *Orpheus in der Unterwelt* und dem Bild *Cephalus und Aurora* sind zu erwähnen: *Pest zu Asdod*, Paris, Louvre, mit Variationen der Stellungen des Zethos bzw. der Echo und des toten Niobiden, von diesem eine Variation im Pariser *Bacchanale mit der Gitarrenspielerin*. – Zu den einzelnen Bildern und zur Erweiterung des Vokabulars vgl. Blunt, a.a.O. (Anm. 10); R. Wittkower, „The Role of Classical Models in Bernini’s and Poussin’s Preparatory Work“, *Studies in Western Art (Acts of the 20th International Congress of the History of Art, 1961)*, Princeton N. J. 1963, Bd. III, S. 41–50; P. Rosenberg und N. Butor, *La „Mort de Germanicus“ de Poussin du Musée de Minneapolis*, Katalog der Ausstellung im Louvre 1973, Paris 1973.

Farbe, zur Basis nimmt und in eins bringt³¹. Wie sehr diese Vorstellung vom vollkommenen Bild Poussins künstlerische Intention im Fall von *Narziss und Echo* leitet, geht nicht nur aus dem höchst sprechenden Bezug auf eine Zeichnung von Michelangelo hervor, sondern auch daraus, daß weniger die angeführte Einzelheit den Bezug auf Tizian darstellt als der venezianische Charakter der Farbe in Poussins Bild³². In der Verschränkung mit Michelangelos Zeichnung hat „venezianisch“ den Wert eines spezifischen Modus als Ausdrucksweise der Malerei. Malerei ist hier in ihrer venezianischen Erscheinung die integrierende Kraft. Das zeigt sich auch im Verhältnis zum Niobiden. Zwei Bestimmungen kommen durch ihn ins Bild. Zum einen ist er, als Werk von Skopas oder Praxiteles, eine kanonische Schönheit³³. Damit wird erst die logische Folge in der Produktion vollständig: an deren Anfang steht die schon durch Wahl geläuterte Schönheit, sie wird mit der besten Zeichnung zusammengebracht, und die integrierende Kraft des Kolorits zeigt sie als Werk der Malerei. Die andere Bestimmung ergibt sich daraus, daß im fertigen Werk die Erscheinungsweise des Narziss als Skulptur gewahrt bleibt. Damit bleibt nicht nur der Gegensatz von Skulptur und Malerei erhalten und von einem Werk der Malerei selbst vorgewiesen, vielmehr kann sich die Malerei aus diesem Gegensatz noch weiter bestimmen. In die skulpturale Vorlage fließt zwar Farbe ein, nicht aber in der Weise, daß sie den steinernen Körper zum Leben erweckt, sondern so, daß sie im Inkarnat den Schein des Lebens als etwas Entfliehendes zu zeigen vermag. Damit erweist sich die Malerei in der Darstellung ihres Gegensatzes zur Skulptur als die Kunst, die einen Vorgang, den der Verwandlung, zu zeigen fähig ist.

³¹ Die differenzierteste und bekannteste Bestimmung des vollkommenen Bildes findet sich bei G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura* (1590), in: *Scritti sulle Arti*, ed. P. Ciardi, Bd. I, Florenz 1973, S. 294. Bezeichnenderweise ist Lomazzos „Idea“ auf dem Begriff des Urteils, der *discrezione*, aufgebaut, das nach Klein zu definieren ist als *troisième terme entre théorie et pratique, ou comme la conscience critique qui adapte les moyens aux buts* (R. Klein, a.a.O. [Anm. 5], S. 344). Für die Idee des Fortschritts in der Kunst besteht die Notwendigkeit einer Vermittlung des Gegensatzes von *disegno* und *colore*, den das 16. Jahrhundert im Gegensatz Michelangelo–Tizian personifiziert, weiter im 17. Jahrhundert. Vgl. zu *disegno*: W. Kemp, „Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607“, *Mährburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 219–40; zur Vermittlung im 17. Jahrhundert: D. Mahon, „Poussin au carrefour des années trente“, *Actes du Colloque International Nicolas Poussin*, ed. A. Chastel, Paris 1960, Bd. I, S. 237–64; D. Rosand, „The Crisis of the

Nun ist aber auch Echo im Bild im Übergang, im Prozeß der Verwandlung in Stein gezeigt. Damit wird aber nicht wie beim Narziss ein Gegensatz zur Skulptur gezeigt, sondern der Paragone von Malerei und Poesie aufgenommen. Indem Poussin die beiden Metamorphosen von Narziss und Echo in ein Bild bringt, vereinigt er in einen Schauplatz, was im Text Ovids, der bedeutendsten literarischen Referenz, zeitlich und örtlich getrennt ist³⁴. Im Bild erscheint Echo als Wiederholung der Verwandlung von Narziss. Nun gilt nach einem Epigramm von Ausonius, das im 16. Jahrhundert unter anderen von Cartari und Marino aufgenommen und abgewandelt wurde, daß Echo, die Wiederholung, die Spiegelung der Stimme, ein Phänomen ist, dessen Darstellung ausschließlich der Dichtung vorbehalten sei³⁵. Die akustische Reflexion gehört zu den Erscheinungen, die als unmalbar behauptet werden.

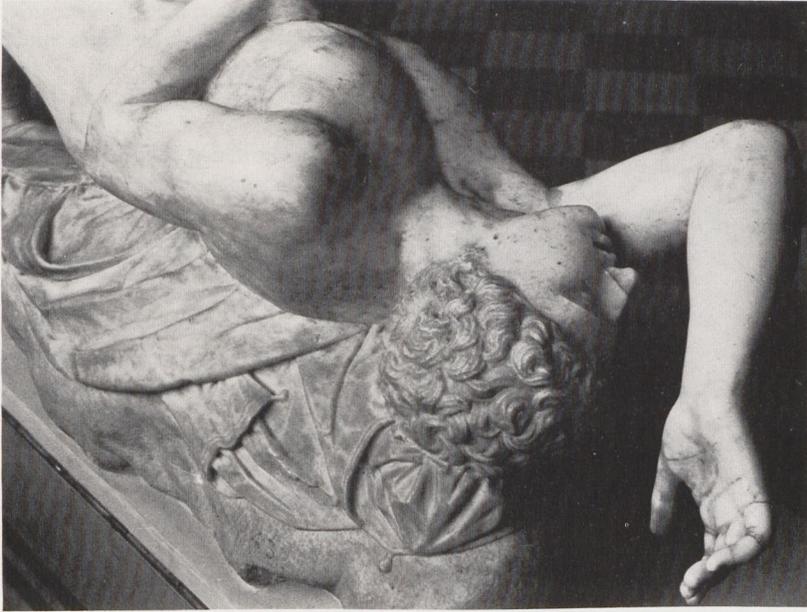
Venetian Renaissance Tradition“, *L'Arte*, 11–12, 1970, S. 5–53. Auf die allgemeinen Probleme einer Unterscheidung von Eklektizismus und dialektischer Vermittlung des Gegensatzes *disegno-colore* kann ich hier nicht eingehen; vgl. dazu D. Mahon, „Eclecticism and the Carracci: Further Reflections on the Validity of a Label“, *JWCI*, 16, 1953, S. 303–41. Vgl. aber den unterschiedenen Widerspruch gegen Lomazzos Vorstellung vom vollkommenen Bild von Domenichino in Bellori, a.a.O. (Anm. 1), S. 372.

³² Friedländer, a.a.O. (Anm. 10), S. 110, bestimmt Landschaft und Licht als tizianisch. Obwohl sich Poussin in seiner ersten Zeit in Rom wesentlich an Tizian bildet, hat sein Werk weniger am spezifisch tizianischen als am allgemeineren venezianischen teil. – Im schon erwähnten *Cephalus und Aurora* liegt neben dem venezianischen Kolorit auch ein gleichartiger Bezug auf Michelangelo und Tizian in der Gestalt des Cephalus vor, indem diese Gestalt aus einer Transformation von Tizians Bacchus durch Michelangelos Adam aus der *Vertreibung aus dem Paradies* der Sixtinischen Decke hervorgeht.

³³ Vgl. Belloris Urteil über die Niobiden im Zusammenhang mit Guido Renis Studium dieser Statuen, a.a.O. (Anm. 1), S. 529, und die Anführung antiker Statuen im Zusammenhang der Ausführungen über die *bellezza* in der „Idea“, a.a.O. (Anm. 1), S. 17f. Vgl. auch oben Anm. 16.

³⁴ Ovid, *Metamorphosen*, Lib. III, V. 339–510.

³⁵ Das Epigramm *In Echo Pictam* des Ausonius – in der Ausgabe seiner Werke von H. G. E. White, Cambridge, Mass. 1961, Bd. II, S. 174 – hat Vincenzo Cartari in die Form eines Sonettes gebracht, vgl.: *Le vere e nove Imagini de gli dei degli antichi, . . . novissima impressione*, Padua 1615, S. 125ff. Es fängt an mit: *A che cerchi pur tu sciocco Pittore! Di far di me Pittura? che son tale/ Che non mi vide mai occhio mortale./ E non hò forma, corpo, nè colore*, und schließt mit dem Hohn: *Dipinga il suon chi me dipinger vuole*. Zu weiteren Aufnahmen des Epigramms von Ausonius im 16. und 17. Jahrhundert vgl. L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the early 19th Century*, Lund 1967, S. 27, 146f, 369



7. Niobide (Detail). Florenz, Uffizien

Poussins Bild ersetzt die akustische Reflexion durch die Wiederholung des Schicksals, die Echo als Echo der Verwandlung des Narziss, und gibt mit dieser visuellen Metapher eine Antwort auf den ausschließlichen Anspruch der Poesie auf Echo.

Diese vielfältigen Bestimmungen auf der Ebene der Darstellung umschreiben die künstlerische Intention. Von der thematischen, der Absicht auf eine Mitteilung, ist diese zu unterscheiden. Künstlerische Intention folgt nicht einer Absicht, sondern sie ist die Anspannung der Erkenntnis auf das authentische Bild. Intention als eine solche Anspannung des Erkennens liegt hier bei *Narziss und Echo* vor. Die Wahl der Quellen und ihre Vereinigung, die zugleich die Darstellung des Gegensatzes von Malerei und Skulptur und Poesie aktiviert, ergeben zusammen eine Bestimmung des Bildes als Bild, wie sie umfassender in diesem geschichtlichen Moment wohl nicht erbracht werden kann. Von größter Bedeutung ist hier, daß das Bild nicht nur die getrennten Spitzen der künstlerischen Entwicklung in eins zusammenbringt wie es dem *exemplum fictum* des vollkommenen Bildes entspräche, sondern darüber hinaus in dieser Vereinigung die Abgrenzung zu Skulptur und Poesie darzustellen vermag. Das hat Konsequenzen für die Beurteilung des Verhältnisses des Werkes zur Tradition. Ist nämlich die künstlerische Intention eine Anspannung der Erkenntnis

auf das authentische Bild, so kann die Bezugnahme auf die künstlerische Tradition nicht mehr ohne weiteres als Einfluß gedeutet werden. Eine Deutung auf Einfluß impliziert die Vorstellungen, daß ein Künstler der Macht vorangehender Werke unterliege und daß künstlerisches Bewußtsein nicht anders als die neuen Werke aus einem Zusammenfluß von Strömungen hervorgehe. Gewöhnlich ist man sich nicht bewußt, daß man mit „Einfluß“ ein ursprünglich astrologisches Bild – die Vorstellung eines astralen Influx und seiner Wirkung – auf das Verhältnis von Geschichte und Subjekt überträgt und dieses Verhältnis entwirft als Ausüben und Erleiden von Macht. Wie wenig der Befund auf Einfluß zur Beschreibung des Zusammenhangs von Werken oder von historischen Situationen und Werken auf einer kritischen Grundlage steht, zeigt sich darin, daß kaum je das betroffene historische Bewußtsein und seine Vorstellung über sein Ver-

(Anm. 93). Die Unmöglichkeit, Echo zu malen, thematisiert G. B. Marino in seinem Gedicht *Eco* auf das Gemälde von Ventura Salimbeni, also in einem der Gedichte seiner *Galeria*; vgl. G. G. Ferrero (ed.), Marino e i Marinisti, Milano-Napoli 1954, S. 574. Allerdings bringt die dichterische Behandlung der Echo kaum überzeugende Produkte hervor, im Gegensatz zur musikalischen. Im fünften Akt von Claudio Monteverdis *Orfeo*, der 1607 uraufgeführt wurde, antwortet Echo auf die Klagen des Orpheus.



8. Tizian, Bacchus und Ariadne (Detail).
London, National Gallery

hältnis zur Tradition angehört wird³⁶. Eine andere Vorstellung über das Verhältnis von Geschichte und Subjekt, die eine unkritische Verwendung des Begriffs „Einfluß“ verbietet, ist überall dort anzutreffen, wo gefordert wird, daß eine neue künstlerische Produktion aus dem Urteil, d. h. einem kritischen Bewußtsein hervorgehen müsse. Damit wird nicht behauptet, dieses kritische Bewußtsein stelle schon die geschichtliche Wirklichkeit dar oder es entwinde sich der Geschichte. Die lineare Vorstellung von Geschichte und Bewußtsein, auf die der Begriff des Einflusses eingeschränkt ist, kann aber zur Erkenntnis des geschichtlichen Verhältnisses von Tradition und kritischem Bewußtsein nichts beitragen. Zum einen kann diese lineare Vorstellung weder ein differenzierteres historisches Bewußtsein noch eine historische Wirklichkeit erreichen; zum andern hält sie davon ab, eine im Werk selbst dar-

gestellte Reflexion über sein spezifisches Verhältnis zur künstlerischen Tradition und zur Idee von Kunst zu erkennen.

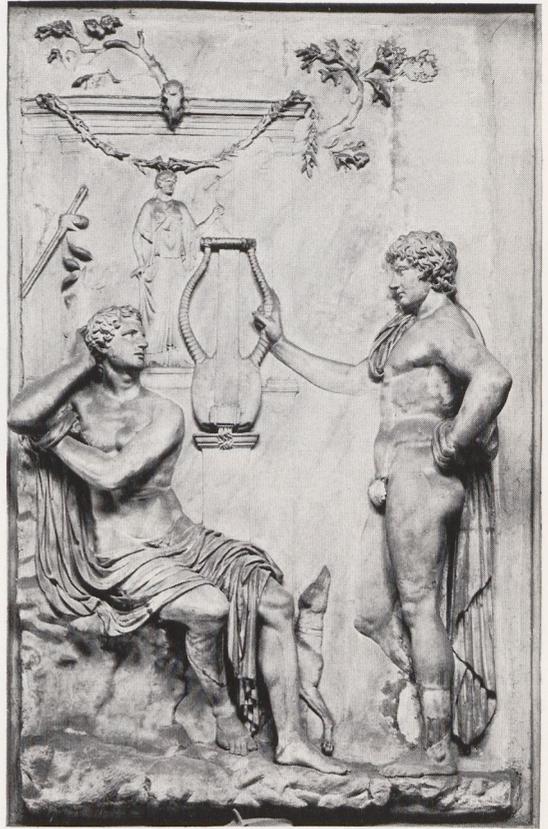
III

Die Einsicht in die vom Bild geleistete Bestimmung seiner selbst als Bild scheint mir entscheidend zu sein. Dies nicht nur deshalb, weil mit dieser Bestimmung das Verhältnis von Ursache und Wirkung zwischen Tradition und Werk und das Verhältnis von Wirklichkeit und Abbild zwischen historischer Situation und Werk als zu simple Konzeptionen außer Kraft gesetzt werden, sondern auch weil damit in Frage gestellt wird, daß die Darstellung gegenüber der Thematik nur die Funktion einer Übersetzung, eines Sichtbarmachens eines schon vorher konzipierten Inhalts habe. Allerdings richtet sich die Wahl der Quellen nach einem zweiten Kriterium, das man als Konzeption des Inhalts bezeichnen könnte³⁷. Das entspricht der Auffassung, daß wir es bei den visuellen Quellen mit Form-Inhalt-Komplexen zu tun haben. Allerdings heißt dies nicht, daß die Quellen nach ihrer inhaltlichen Seite als Schlüssel der Entzifferung der Thematik des Bildes anzusprechen wären. Wie für die Konstruktion der Darstellung sind sie zunächst Material für die Konstruktion der Thematik. Im Verlauf der Produktion treffen sie zuerst auf die Konzeption des Inhalts. Diese ist für den Prozeß der Produktion von höchster Bedeutung, aber im fertigen Werk verschwindet sie. Eine annähernde Rekonstruktion scheint versucht werden zu können über den ikonographischen Typus und über das Geflecht von Beziehungen zu literarischen Referenzen, die noch das fertige Bild enthält. Nicht zu vergessen ist bei diesem Versuch, daß es sich um eine Konjektur handelt, die auszuführen nur methodisch gerechtfertigt ist als ein Schritt auf dem Weg zur Erkenntnis des Bildes.

fluence in Art and Litterature, Princeton 1975, haben ein Sensorium dafür daß sie mit der Verwendung dieses Begriffs eine folgenreiche Theorie der Geschichte und der Bildung des geschichtlichen Bewußtseins implizieren, und daß diese Theorie möglicherweise vom betroffenen historischen Bewußtsein widerlegt werden könnte. Als Beispiele aus der Poussin-Literatur seien angeführt: E. Panofsky, A mythological painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm, Stockholm 1960; A. Blunt, Nicolas Poussin (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts), London-New York 1967. Vgl. dagegen die Differenzierung und gegen Panofsky gerichtete kritische Einschränkung des Befundes auf Einfluß bei Mahon, a.a.O. (Anm. 8), S. 43. – Der übliche Gegensatz von Einfluß und Originalität dürfte kaum geeignet sein, näher an die Geschichte und an ein historisches Bewußtsein heranzuführen. Im Fall von Poussin würde das Festhalten an

³⁶ Weder die kunstgeschichtlichen Arbeiten, die den Begriff „Einfluß“ für die Beschreibung oder Erklärung der Relation zweier oder mehrerer Erscheinungen benützen, noch die Untersuchung von G. Hermerén, In-

In *Narziss und Echo* negiert Poussin entschieden jeden Zusammenhang mit den bildlichen Narziss-Darstellungen. Für diese, sei es in selbständigen Bildern, sei es in Illustrationen zu Ovid oder Philostrat oder in Emblembüchern, war stets der sich spiegelnde Narziss wichtig³⁸. Poussin läßt dieses zentrale Motiv fallen, er nimmt es dagegen im Dresdner Bild „*Das Reich der Flora*“ bzw. *Primavera* auf³⁹. Der Entfernung von *Narziss und Echo* von den traditionellen Darstellungen des Narziss steht eine Annäherung an Ovids Erzählung von Narziss und Echo in den *Metamorphosen* gegenüber, die sich zunächst vor allem in der Übereinstimmung in deskriptiven Einzelheiten belegt. Teilweise treffen diese mit den visuellen Quellen zusammen. Bei Ovid liegt Narziss hingestreckt am Boden, als er im Wasser sein Spiegelbild erblickt; Poussin folgt dieser Angabe durch die Transformation der Stellung des Niobiden, jedoch ohne zugleich das Motiv der Spiegelung zu zeigen⁴⁰. Der Statuencharakter des Narziss im Bild geht zusammen mit zwei Stellen in Ovids Erzählung, die Narziss mit einer Statue aus parischem Marmor vergleichen⁴¹. Beide Stellen meinen Leblosigkeit, die eine zeigt die statuenhafte Starre, in die Narziss verfällt, wenn er sein Bild erblickt, die andere nennt die Farbe des Marmors als Zeichen des schwindenden Lebens. Der erste Vergleich meint aber auch Schönheit, ihm folgt der Hinweis, das Haar des Narziss sei *würdig des Bacchus, würdig Apollons*, und dem ersten Teil dieses Vergleichs scheint Poussin mit dem Bezug auf Tizians Bacchus zu folgen. Im weiteren bestimmt Poussin die Farbigkeit des Narziss und seine Charakterisierung als Jäger nach Ovid⁴². Und wie bei Ovid hat auch in Poussins Bild der Übergang des Narziss vom Lebenden zum Toten im Schwinden der Farbe, des Weiß-Rot-Paares, seine deutlichsten Anzeichen⁴³. Schließlich erhält auch der Bezug auf den Styx, der über Michelangelos Zeichnung des Tityos, der am Styx an einen Felsen gekettet ist, in *Narziss und Echo* hineingebracht wird, in Ovids Text eine Parallele: Narziss wird vom Zwang des Sich-spiegelns nicht erlöst und wird sich im Wasser der Unterwelt weiter betrachten⁴⁴.



9. Amphion und Zethos, Hellenistisches Relief. Rom, Palazzo Spada

Diese Übereinstimmungen belegen, daß Ovids Text Anteil hat an der Wahl der Quellen und daß die virtuelle Bedeutung der Quellen im Bild aktiviert wird, aber sie lassen nicht schon auf eine über die Einzelheiten hinausgehende Geltung des Textes – etwa in bezug auf das narrative Moment des Bil-

Kauffmann, „Poussins ‚Primavera‘“, Walter Friedländer zum 90. Geburtstag, Berlin 1965, S. 92–100; R. E. Spear, „The Literary Source of Poussin’s ‚Realm of Flora‘“, Burlington Magazine, CVII, 1965, S. 563–69. In der *Geburt des Bacchus* von 1657 (Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.) zeigt Poussin wieder den sterbenden Narziss, vgl. D. Panofsky, a.a.O. (Anm. 11) und Blunt, a.a.O. (Anm. 36), S. 316–18.

⁴⁰ Ovid, Met., lib. III, V. 408–20.

⁴¹ Ovid, Met., lib. III, V. 419 und 481.

⁴² Ovid, Met., lib. III, V. 421, 423, 413; Zitate in deutscher Sprache nach der zweisprachigen Ausgabe von E. Rösch, München 1952.

⁴³ Ovid, Met., lib. III, V. 487–94. Vgl. zur Metamorphose bei Ovid: Hansjörg Haege, Terminologie und Typologie des Verwandlungsvorgangs in den Metamorphosen Ovids (Göppinger Akademische Beiträge, Nr. 99), Göppingen 1976.

⁴⁴ Ovid, Met., lib. III, V. 504f.

diesem Schema die Erkenntnis der eigentümlichen Verfahrensweise verhindern. Zur weiteren Bestimmung von Poussins Verfahrensweise vgl. G. Kauffmann, Poussin-Studien, Berlin 1960.

³⁷ Vgl. Lee, a.a.O. (Anm. 3), S. 16–23.

³⁸ Zur Ikonographie der Narziss-Darstellungen vgl. D. Panofsky, a.a.O. (Anm. 11), S. 112–20; L. Vinge, „Reflections on Narcissus“, Konsthistorisk Tidskrift, 35, 1966, S. 42–44.

³⁹ Vgl. D. Panofsky, a.a.O. (Anm. 11), S. 114f; Georg

des – schließen. Davor warnt schon die auffälligste Abweichung von der narrativen Ordnung des Textes, die Zusammenfügung der Metamorphosen von Narziss und Echo im Bild. Nicht zufällig behauptet das Bild, indem es Getrenntes in Eines bringt, sich zugleich gegen die Poesie und den Text Ovids⁴⁵. Ein ähnliches Problem stellt das Wasser. Vom Text aus müßte die Bezugnahme auf den Styx als narratives Moment des Bildes erscheinen, als Andeutung des weiteren Schicksals des Narziss in der Unterwelt. Nun wird zwar die Bedeutung des Wassers als Styx vom Text und der visuellen Quelle gestützt, dennoch ordnet sie sich im Bild nicht einer vom Text gegebenen Struktur ein, sondern sie hat im Bild eine eigene. Im Wasser des Bildes entschwindet ein letzter Rest des Spiegelbildes, es ist also gerade in jenem Übergang, der es zugleich als Wasser des Spiegels und als Wasser der Unterwelt zeigt. Der Doppelcharakter des Wassers ist bekannt. Domenichino hat ihn in seinem *Narziss* im Palazzo Farnese, allerdings in anderer Bestimmung als Poussin, dargestellt (Abb. 10). Hier ist die Doppeltheit des Wassers gezeigt durch eine Gegenüberstellung seiner Nützlichkeit und seiner Gefährlichkeit, illustriert durch den Schiffer und durch Narziss. In G. B. Marinus *Adone* wie in seinem Gedicht *La Rosa* wandelt sich das Wasser einerseits mit dem Untergang und der Metamorphose des Narziss – den Lebenden tötet es, den zur Blume Verwandelten nährt es –, andererseits wird aber auch die Ambiguität des Wassers dadurch bezeichnet, daß es schon als Spiegel, als Entwerfer des Bildes, *sponda letal* genannt wird⁴⁶. Poussins Bild zeigt nicht das Paradox, wohl aber die Ambiguität im Übergang.

Die beiden Momente der Instabilität, der Übergang, an dem nun schon Narziss, Echo und das Wasser teilhaben, und die Ambiguität, sind weiter zu verfolgen. Mehrdeutig sind, nach verbreitetem mythologischem Wissen, auch die Blumen, die das Haupt des Narziss wie einen Kranz umgeben. Natale Conti schreibt in seiner *Mythologia* – ich zitiere aus der von I. Baudoin revidierten französischen Ausgabe von 1627 – über die Narzisse: *Cette fleur fut depuis consacree aux Eumenides, & ceux qui leur vouloient offrir quelque Sacrifice, en portioient des chapeaux sur leurs testes; elle fut toutefois aussi fort agreable à Bacchus. Phanomede au 5. liure de l'histoire Attique escrit que les guirlandes de Narcisse estoient dedies à Proserpine, d'autant qu'elle cueilloit de ces fleurs là quand Pluton la rauit*⁴⁷. Über das fragile Beziehungsgeflecht, das wir schon festgestellt haben, kann dieses Wissen um die Mehrdeutigkeit der Blume in Poussins *Narziss und Echo* gebracht werden. Die Zugehörigkeit zu Proserpina

verstärkt die Beziehung zur Unterwelt, im weiteren kräftigt die Narzisse als Blume des Bacchus den doppelten Hinweis auf diesen. Nicht bestätigt hat sich vorläufig eine Beziehung zu den Eumeniden, und überhaupt nicht bestimmt ist die Relation von Narzissen und Narziss.

Der Hinweis auf die Rachegöttinnen und das damit verbundene Motiv der Bestrafung läßt sich aber anders sichern. In Ovids Text leitet die Anrufung der Nemesis durch die von Narziss verschmähten Nymphen dazu, das Schicksal des Jünglings als ein Werk der Rachegöttin zu verstehen⁴⁸. In *La Tragedia*, dem fünften Gesang von Marinus *Adone*, tritt Amor selbst als Rächer der beleidigten Nymphen auf⁴⁹. Die Präsenz Amors in Poussins

⁴⁵ Zwar ist Echo nach Ovid, *Met.*, lib. III, V. 494–501, beim Tod des Narziss wieder zugegen, aber als schon Verwandelte.

⁴⁶ Die erste Ausgabe des *Adone* von G. B. Marino erschien 1623 in Paris. Die Stenzen 17–27 der *Tragedia*, dem fünften Gesang des *Adone*, enthalten die Darstellung des Narziss-Stoffes als Erzählung des Merkur. Sie sind ohne Rahmen und Allegorie, die jedem Canto vorangeht, abgedruckt bei Ferrero, a.a.O. (Anm. 35), S. 74–77. Die 27. Stanze enthält die Verse: *depose a piè de l'onda ingannatrice/ la vita, e, morto in carne, in fior rinacque;/ l'onda, che già l'ucise, or gli è nutrice,/ perch'ogni suo vigor prende da l'acqua*. Vgl. auch *La Rosa*, ein Gedicht in Marinus Werk *La Lira*, abgedruckt bei Ferrero, S. 363.

⁴⁷ Natale Conti, *Mythologie, ou explication des fables. Oeuvre d'éminente doctrine & d'agréable lecture . . . Exactly revue en cette dernière Edition . . .* par I. Baudoin, Paris 1627, S. 1026; vgl. auch S. 205f. Zur heutigen Beurteilung dieser Ausführungen vgl. Vinge, a.a.O. (Anm. 35), S. 368, Anm. 89 (mit Verweis auf Fr. Wieseler, *Narkissos*, Göttingen 1856); und die entsprechenden Artikel in W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig 1884–86, und in Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1893 ff. – Zu Conti und den weiter zu zitierenden mythologischen Handbüchern vgl. J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art* (zuerst als Bd. XI der *Studies of the Warburg Institute*, London 1940), Princeton N. J. 1972, S. 229–56.

⁴⁸ Ovid, *Met.*, lib. III, V. 402–06. Die Ironie in *ad-sensit precibus Rhamnusia iustis* ist allerdings nicht zu überhören, nachdem im gleichen Buch schon das Schicksal des Aktäon die Gerechtigkeit einer rächenden Gottheit in Frage gestellt hat.

⁴⁹ Vgl. Ferrero, a.a.O. (Anm. 35), S. 75, Stanze 20. Für die weitere Verbreitung des Motivs der Bestrafung in der Literatur vgl. Vinge, a.a.O. (Anm. 35), passim; speziell zu Marinus Darstellung S. 206 ff, mit einem Verweis auf die frühere Anrufung Amors als Rächer bei dell'Anguillara. Instrument der Rache Amors ist bei Marino das spiegelnde Wasser, das durch Amors Willen zur *sponda letal*, dem tödlichen Wasser wird: *E quivi Amor, mentr'egli a ber s'inchina,/ vuol ch'im-pari a schernir virtù divina* (Stanze 23).



10. Domenichino, Landschaft mit Narziss. Rom, Palazzo Farnese

Bild legt nahe, Marinos Darstellung neben Ovid als zweite literarische Referenz anzunehmen. Auf die Verwendung des Motivs der Bestrafung des Narziss im Bild deutet die Stellung des Amor, der sich lässig anlehnt und gleichgültig in die Ferne blickt, der auf dem Mantel des Narziss wie auf einem Beutestück steht und den Narziss selbst wie ein erlegtes Wild zu Füßen hat. Das Motiv der Bestrafung, ein Gemeinplatz in der literarischen und mythologischen Deutung des Narziss-Mythos, findet in den Beziehungen des Bildes zu Tityos und dem Niobiden seine Resonanz, aber auch seine Widerlegung. Denn Tityos erleidet als Schuldiger in der Unterwelt die Strafe für die von ihm verübte Vergewaltigung, aber der Niobide ist das subjektiv schuldlose Opfer des Frevels seiner Mutter und der Maßlosigkeit der göttlichen Rache. Die eine dieser zwei Bestimmungen des Narziss findet nun in Bordones Präsentation des Christus als Opfer ihre anschauliche Parallele, aber auch im Nachfahren des Tityos, dem Paulus in Michelangelos Fresko in der Cappella Paolina⁵⁰. Die Ambiguität des Narziss als bestrafte Schuldiger und als schuldloses Opfer bestätigt sich in den gegensätzlichen Beziehungen von Echo und Amor zu Narziss. Ist dieser vom Rächer Amor aus der zur Strecke gebrachte Frevler, so widerstreitet Echo – wenn ihre Haltung und ihr Ausdruck mit Ovid als Klage um Narziss verstanden werden – sowohl der Schuld des Jünglings wie der Gerechtigkeit der göttlichen Rache⁵¹. Der Narzissenkranz in seiner Beziehung auf die Rachegöttinnen fügt dieser Verdoppelung ein weiteres Moment hinzu. Bekränzt sind nicht die Frevler, sondern die Opfernden. Besteht die Beziehung auf die

Rache zu Recht neben den andern, so ist Narziss im Bild Opfer und Opfernder zugleich.

Nun lassen sich aber weder Amor noch Echo in dieser Eindeutigkeit festhalten. Im angeführten Text von Marino, dem *Adone*, geht die Rache von *amor impuro* aus; das Bild läßt es offen, ob dieser oder der *amor divino* präsent sei oder ob der fackeltragende Putto ein Sterbe- und Auferstehungsmotiv sei wie in Tizians *Pietà* in Venedig und so dem Tod des Narziss und dem Aufblühen der Narzissen zuzuordnen sei⁵². Das gleichzeitige Auftreten von Echo und dem Wind, der von links nach rechts durch das Bild fährt, die Flamme von Amors Fackel bewegt, die silberne Unterseite der Blätter aufdeckt

⁵⁰ Vgl. L. Steinberg, Michelangelo's last paintings, London 1975.

⁵¹ Ovid, *Met.*, lib. III, V. 494–501. Die Interpretation von Badt, a.a.O. (Anm. 11), S. 601 – Narziss und Echo als schuldig gewordene Naturgötter mit dem beleidigten *Amor caelestis* – ist wohl zu einfach.

⁵² Vgl. hier Belloris Lektüre des einen Eckbildes in der Galleria Farnese als Kampf von *amor divino* und *amor impuro* um die Fackel, a.a.O. (Anm. 1), S. 60; und die Diskussion dieser Passage von Charles Dempsey, „Et nos cedamus amor!": Observations on the Farnese Gallery“, *Art Bull.* L, 1968, S. 363–74. Zur Fackel vgl. Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450–1600*. Dictionnaire d'un langage perdu, Genf 1958, Sp. 381f, aber auch den Hinweis von Conti, a.a.O. (Anm. 47), S. 210, auf die Fackel als Attribut der Eumeniden. – Zu Tizians *Pietà* vgl. Wethey, a.a.O. (Anm. 19), Bd. I: *The Religious Paintings*, London 1969, Nr. 86, S. 122f. Zu Eros in der Sepulkralikonographie vgl. J. B. Hartmann, „Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulkralikonographie des Klassizismus“, *Römisches Jahrbuch f. Kunstgeschichte*, XII, 1969, S. 9–38.

und die dunklen Wolken treibt, verweist auf weitere literarische Referenzen. Der Wind tritt im Zusammenhang mit Echo in einem pythagoräischen Diktum auf, das seit Marsilius Ficinus' Übersetzung als *Flantibus venti echon adora* in neuplatonischen Kreisen bekannt ist und sowohl in Lilio Gregorio Giraldi *De deis gentium varia et multiplex historia* von 1548 als auch in Alessandro Farras *Settenario dell'humana riduzione* von 1571 zur Deutung des Mythos von Echo bzw. von Echo und Narziss benützt worden ist⁵³. In Farras ausführlicher Explikation des Diktums, das er wiedergibt mit *spirando i venti adora Echo*, ist der Wind Zeichen des göttlichen Geistes, der den menschlichen Geist bewegt und ihn zu seinem Echo, der Reflexion des göttlichen Bildes macht. Auf den Mythos übertragen, bedeutet die Verliebtheit Echos in Narziss den Herabstieg des göttlichen Geistes. Die Zurückstoßung der Echo durch Narziss wird damit zu einer Weigerung des lasterhaften und unreinen Menschen, und das fernere Schicksal des Narziss ist das jenes Menschen, der seine Seele in die Sinne

gießt und als geistloser Körper umkommt⁵⁴. In den Grundzügen der Deutung des Narziss als jenen, der seine höhere geistige Bestimmung verweigert und dem bloß Körperlichen und Transitorischen verfällt, trifft sich diese allegorisierende Interpretation mit derjenigen, die Marino im *Adone* der Geschichte des Narziss voranstellt – Echo als Figur der *immortalità de'nomi*, die Narziss, Figur der *vanità*, zurückweist –, und die auf Boccaccios *Genealogia deorum* zurückgeht⁵⁵. Durchaus im Gegensatz zu der neuplatonischen Verbindung von Echo und Wind und zu dieser allegorisierenden Interpretation stehen die Ausführungen, die Nicolas Renouard seinen Ovid-Übersetzungen, die seit 1606 in vielen Ausgaben gedruckt werden, beigegeben hat. Im Geplauder der Echo hört Renouard *la vanité des discours de ceux qui ne parlent que pour se vanter*, und die zuletzt mit leeren Händen dastehen wie eben Echo, weil sie nichts hervorgebracht haben *qui soustienne le vent de leur parole*, und Narziss ist selbst, als Beispiel der *philantia*, die Spiegelung der *vanterie* der Echo⁵⁶.

IV

Damit ist ein knöchernes Gerüst von Beziehungen aus den Signifikationen der visuellen Quellen und den literarischen Referenzen präpariert. Das Bild selbst gibt keine hinreichende Grundlage für die Übertragung der einen oder der andern moralisierend-allegorisierenden Interpretation oder für den Ausschluß der einen oder der anderen. Vielmehr weisen die Ambiguitäten der Gestalten, der Dinge und ihrer Relationen und ihr anschauliches Äquivalent, die Erscheinung der Gestalten und Dinge im Übergang, in der Inkonstanz, in der Verwandlung darauf hin, daß die weitere Beschäftigung nicht zum Ziel haben kann, die Mehrdeutigkeiten zu beseitigen. Die Elimination der Mehrdeutigkeit, die in der

kunstgeschichtlichen Interpretation gewöhnlich als notwendig erachtet wird, setzt voraus, daß der Sinn des Bildes eine Botschaft sei und das Bild der Ausdruck dieser Botschaft, sei diese nun eine wie im-

Dei dei Gentili. Con la spositione de Sensi allegorici delle fauole, & con la dichiarazione dell'histoire appartenenti a detta materia, tradotto, Venedig 1574, S. 131. Der gleichen Interpretation folgen die Ovid-Kommentare von Giuseppe Horolloggi, *Le metamorfosi di Ovidio*, ridotto da Gio. Andrea dell'Anguillara in ottava rima. Con l'Annotationi di M. Gioseppe Horolloggi, Venedig 1598, fol. 49a, und das Lexikon von Carolus Stephanus, *Dictionarium historicum geographicum poeticum*, Genf 1618, Sp. 1363.

⁵³ Lilio Gregorio Giraldi, *De deis gentium varia et multiplex historia* . . . (1548), in: ders., *Operum quae extant omnium tomi duo*, Basel 1580, Bd. I, S. 435. Die Explikation von Giraldi ist nach Vinge, a.a.O. (Anm. 35), S. 148, wahrscheinlich die erste Verbindung des pythagoräischen Diktums in der Interpretation von Iamblichus mit dem Narziss-Mythos (die Angabe „Cartari“ statt „Gyraldus“ bei Vinge ist ein Druckfehler). – Alessandro Farra, *Settenario dell'humana riduzione*, Venedig 1571, S. 224f. Zur neuplatonischen Interpretation von Echo und Narziss und ihrer Wiederaufnahme bis zu Athanasius Kircher vgl. Vinge, a.a.O. (Anm. 35), S. 123ff, 146ff.

⁵⁴ Farra, a.a.O. (Anm. 53), S. 224f, seine Ausführungen stehen unter dem Titel *Simboli Pitagorici* im Kapitel *Filosofia Simbolica, ouero delle Imprese*.

⁵⁵ Marino, *L'Adone*. Con gli Argomenti del Conte Fortuniano Sanvitale et l'Allegorie di Don Lorenzo Scoto, Turin s. d., S. 209; G. Boccaccio, *La Genealogia de gli*

⁵⁶ N. Renouard, *Les Metamorphoses d'Ovide*, traduites en prose françoise . . . avec XV discours . . ., Paris 1633, Discours III, Chapitre IV, S. 65f. – Cartari, a.a.O., (Anm. 35), S. 126, führt in seine Wiedergabe des Epigramms von Ausonius die diesem fehlende Verbindung von Echo und Wind ein. Echo sagt hier: *Quando son per perir, gli ultimi accenti/ Rinouo, e con le mie l'altrui parole/ Seguo, che van per l'aria poi con i venti*. – Im Kommentar seiner Philostrate-Ausgabe nennt Blaise de Vigenère die Eitelkeit des Sprechens von Echo als einen der Gründe, die ihre Zurückweisung durch Narziss erklären könnten. Die Übersetzung und Kommentierung der *Eikones* des Philostrate von Blaise de Vigenère erscheint seit 1578 in vielen Ausgaben, vollständig illustriert erscheint sie seit 1614. Zu Poussins Bezug auf Vigenères Philostrate-Ausgabe vgl. D. Panofsky, a.a.O. (Anm. 11), und E. Panofsky, „Poussin's *Apollo and Daphne* in the Louvre“, *Bulletin de la Société Poussin*, III, 1950, S. 27–41. In der Ausgabe: *Les Images, ou Tableaux de platte Peinture de Philostrate*, Paris 1629, die ich hier zitiere, stehen

mer angesetzte Überzeugung des künstlerischen Subjekts oder eine Absicht des Auftraggebers⁵⁷. Diese Auffassung muß nicht die Möglichkeit eines Doppelsinns leugnen, wohl aber muß sie die Relevanz einer Ambiguität der Darstellung bestreiten. Am einfachsten geschieht dies dadurch, daß die Botschaft als die historische Wirklichkeit behauptet wird, auf die das Bild sich beziehe. Das ist vor allem aus zwei Gründen fragwürdig. Zum einen liegt es nahe, das als historische Wirklichkeit zu betrachten, was die Auffassung von der Mitteilung einer Botschaft oder Überzeugung durch das Bild stützt, und zum andern beraubt man sich, indem man einer historischen Wirklichkeit, die auf die Absicht auf Mitteilung eingeschränkt ist, den Primat über eine anschauliche Erfahrung gibt, der Einsicht und der Erforschung einer möglichen Differenz zwischen dem, was mit dem Bild gemeint ist, und dem, was es darstellt⁵⁸.



11. Caravaggio oder Gentileschi, *Narziss*. Rom, Galleria Nazionale di Arte antica

mologie, zum Doppelgänger des Narziss, zur Wachsmalerei und bemerkenswerterweise auch zu verschiedenen Arten des Sehens all das heran, was

die Ausführungen Vigenères zu Narziss auf S. 192–96. – Zum Wind als *inconstance* vgl. das Kapitel *L'Inconstance et la fuite* bei Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris (6) 1968, S. 32–50.

⁵⁷ Ich nenne hier nur zwei Beispiele: Panofskys Bestimmung des Ziels der Interpretation als Ermittlung des einheitlichen Weltanschauungssinns, unter ausdrücklichem Ausschluß der Mehrdeutigkeit, vgl. „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ (1932), in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 85–95; und Shearmans Erwägungen zu *Meaning in: John Shearman, Raffael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972, S. 45–50. Für eine weitere Auseinandersetzung mit diesen Problemen vgl. mein Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des Parler Peinture, Bern 1977.

⁵⁸ Eine kritische Überprüfung und Überwindung dieser Position – in einzelnen Arbeiten schon vorgewiesen – ist weiterhin so dringend wie eine Kritik der implizierten Geschichtstheorie in kunstgeschichtlichen Arbeiten; und nicht der letzte Punkt einer solchen Untersuchung wäre die Interdependenz von Kunsttheorie und Geschichtstheorie.

⁵⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966, dt., *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt / M 1971, S. 46–77.

Das Beziehungsgeflecht, in dessen Mitte sich *Narziss und Echo* befindet, ist nun aber auch eine historische Wirklichkeit. Sie ist nicht die einer geschlossenen Interpretation, nicht die einer fixierten Überzeugung, sondern die eines offenen Diskurses. In den Beziehungen auf verschiedene visuelle Quellen und literarische Darstellungen, im Hereinziehen verschiedener Signifikationen und Deutungsansätze hat das Bild strukturelle Ähnlichkeit mit einer gelehrten Exposition in einem mythologischen Buch, die über den Gegenstand des Mythos von Echo und Narziss spricht durch die Anführung der unendlichen und einander widersprechenden Kommentare. Das Zusammensuchen und Nebeneinanderstellen der über einem Gegenstand abgelagerten Kommentare als Zeugnisse des Gesehenen, Gehörten und Erzählten, heißt diesen Gegenstand, heißt irgend ein Ding dieser Welt erkennen⁵⁹. Im weiträumigen Diskurs über den Gegenstand verliert sich dessen Einheitlichkeit, seine Identität wird phantastisch in der Vielgesichtigkeit und in dem Netz von Beziehungen, die ihn mit andern Zeichen und Wörtern verbinden. Dies war zu sehen im zitierten Text von Natale Conti über die Narzisse, es ist auch zu erkennen in der Darstellung des Narziss in Blaise de Vigenères Ausgabe von Philostrats *Images*. Hier wird der Gegenstand des Bildes zunächst in einem Argument gegeben, das in die Geschichte des Narziss einführt aus dem Blickpunkt der Bestrafung des *orgueil de ce desdaigneux iuenceau*. Dem folgt Philostrats Bildbeschreibung. Der folgende Kommentar hat keineswegs nur die Aufgabe, den Text zu erläutern, vielmehr zieht er über die Ähnlichkeit von Motiven, Ausführungen über antike Botanik, Wirkungen der Narzisse, Ausführungen zur Ety-

das Netz von Beziehungen bildet, in dem der Mythos von Narziss und Echo steht⁶⁰.

Wenn nun eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen diesen Verfahren der Erkenntnis und der Bildung des Beziehungsgeflechts in Poussins *Narziss und Echo* aufgezeigt ist, so wird nicht zugleich behauptet, Poussin habe eine bildliche Übersetzung der Verfahren der Mythologien versucht, die er gekannt hat⁶¹. Vielmehr wird damit gesagt, daß diese wissenschaftlichen Werke wie auch *Narziss und Echo* Teil haben an einer bestimmten historischen Relation von *mots* und *choses* als einer der Erkenntnis vorausliegenden und sie bestimmenden Struktur⁶². Es ist diese Struktur, in der die Konstruktion der Thematik mit derjenigen der Darstellung übereinstimmt. Die Zusammenstellung des vollkommenen Bildes aus verschiedenen Quellen, die je verschiedene Vollkommenheiten darstellen, hat ihre Entsprechung im Hervorgehen der Thematik aus dem Geflecht von Beziehungen. Und schließlich ergibt sich eine Übereinstimmung im intendierten Ziel dieser Verfahren: wie das Bild durch die Vereinigung einzelner Vollkommenheiten zum idealen Werk werden soll, soll es die in den einzelnen Beziehungen geleisteten Erkenntnisse in sich zusammenfassen. Für beide Verfahren ist die Anspannung der Erkenntnis erforderlich. Es sind die Verfahren des gelehrten, wenn nicht des intellektuellen Malers. Die Anweisung zu beiden Verfahren geht von Albertis *De pictura* aus. Félibien bezeugt Poussins Neigung zu dieser Schrift; für deren weitere Geltung spricht, daß der Erstausgabe von Leonardos *Trattato della Pittura*, für die Poussin Zeichnungen liefern wird, Albertis Traktate über die Malerei und die Skulptur beigegeben werden⁶³.

Wie für die Darstellung bleibt auch für die Thematik der Sprung von der Einsicht in die Logik der Produktion in die Leistung des Bildes noch zu tun. In der Darstellung ist offensichtlich die Vermittlung der je idealen Gestaltungsweisen nur die eine Bedingung für das vollkommene Werk. Die andere Bedingung ist gegeben in der während langer Zeit gültigen Forderung, daß die Darstellung Abbild sei⁶⁴. Weniger als die Forderung selbst, ist der Inhalt der *imitatio* und ihr Verhältnis zur *electio*, das nur ein dialektisches sein kann, dem geschichtlichen Wandel unterworfen. Abbildhaftigkeit der Darstellung bedeutet, daß das Bild kraft seiner mimetischen Seite mit dem Gegenstand durch Ähnlichkeit verbunden ist. Eben dadurch unterscheidet es sich vom Kommentar, dem als Phänomen der Schrift diese Ähnlichkeit mit den Dingen verlorengegangen ist; die einzige Schrift, die diese Ähnlichkeit besitzt, ist nach zeitgenössischer Ansicht die

hieroglyphische, weil sie Bilderschrift sei⁶⁵. Aus der gleichen historischen Struktur der Erkenntnis hervorgehend wie der Kommentar, übertrifft ihn *Narziss und Echo*, indem das Bild die Ähnlichkeit mit dem Gegenstand, dem Mythos von Narziss und Echo wiederherstellt, die der Kommentar als sein unendliches Ziel verfolgt. Die Bedeutung dieses Abbildcharakters für die Thematik von Poussins Bild belegt sich weiter in der Negation des traditionellen Hauptmotivs der Narziss-Ikonographie, der Verdoppelung und Entzweigung des Narziss durch sein Spiegelbild. In einem Bild wie dem *Narziss* (Abb. 11), das man Caravaggio oder Gentileschi zuschreibt, wird die Identität des Narziss phantastisch durch seine Verdoppelung im reflektierenden Wasser, durch seine Entzweigung in den einen und den andern, der sein Abbild und der gleiche ist. Die Aufhebung der Identität durch die Verdoppelung im Bild haben Philostrat und Marino

⁶⁰ Vigenère, a.a.O. (Anm. 56), S. 192–96.

⁶¹ Vgl. hierzu verschiedene Beiträge in: Actes, (Anm. 35), Bd. I u. II; ferner Charles Dempsey, Nicolas Poussin and the Natural Order, Princeton Univ. Phil. Diss. 1963 (Univ. Microfilms Inc., Ann Arbor, Mich.), und ders., „The Classical Perception of Nature in Poussin's Earlier Works“, JWCI, XXIX, 1966, S. 219–49.

⁶² Foucault, a.a.O. (Anm. 59), interpretiert den Wandel der Relation von *mots* und *choses* als Wandel der Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis. Von diesen dürften nicht nur die historischen Formen der *sciences* abhängen, sondern auch die anderer menschlicher Tätigkeiten; vgl. die Ausführungen zur Art des Meinens der Dichtung von Peter Szondi, Celan-Studien, Frankfurt/M 1972, S. 18ff.

⁶³ Félibien, a.a.O. (Anm. 3), S. 15. Raffaella du Fresne (ed.), Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci, nuovamente dato in Luce colla Vita dell'istesso autore . . . Si sono giunti i tre Libri della Pittura, ed il trattato della Statua di Leon Battista Alberti, colla Vita del medesimo, Paris 1651 (gleichzeitig die französische Ausgabe). Der Nachdruck der italienischen Ausgabe von Neapel 1733 fügt der Sammlung der kanonischen Schriften eine weitere bei, Poussins „Osservazioni sopra la Pittura“. – Du Fresnes Ausgabe von Alberti ist die vierte in italienischer Sprache, dem stehen zwei lateinische Ausgaben von De pictura gegenüber, die letzte von 1649, in einem Band mit Vitruv.

⁶⁴ Vgl. Panofsky, a.a.O. (Anm. 2), passim; Lee, a.a.O. (Anm. 2), S. 9–16; auch Poussins Definition der Malerei in den „Osservazioni“ bei Bellori, a.a.O. (Anm. 1), S. 478 und in seinem Brief an de Chambray von 1665 in: Blunt, a.a.O. (Anm. 27), S. 163ff.

⁶⁵ Zur Reflexion über die Schrift am Gegenstand der Hieroglyphen vgl. L. Dieckmann, Hieroglyphics. The History of a Literary Symbol, St. Louis (Miss.) 1970; ferner die Literatur zur Emblemik und zum Imprese, bes. A. Schöne, Emblemik und Drama im Zeitalter des Barock, München 1964, und R. Klein, „La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les 'imprese'“, a.a.O. (Anm. 5), S. 125–50; zur Relation von Schrift und Gegenstand Foucault, a.a.O. (Anm. 59), passim.

sehr wohl bemerkt⁶⁶. In *Narziss und Echo* erscheinen zwar Narziss und Echo in einem unbestimmten und gefährdeten Zustand des Übergangs, aber das Zeichen der Entzweiung, das Spiegelbild ist selbst am Verlöschen. Gezeigt ist so das Verschwinden der Verdoppelung und die Wiederherstellung der Identität des Narziss, aber gezeigt ist auch, daß dieses Erreichen der Einheit zusammenfällt mit dem Übergang in den Tod. Beseitigung der Entzweiung und Tod, bzw. Übergang in ein Phänomen der Natur, das bezeichnet Anfang und Abschluß der Metamorphose des Narziss im Bild. Der Anfang der Verwandlung, das Verschwinden des Abbilds, hat seine Ursache in der ent-täuschenden Erkenntnis des Narziss, daß der andere, der im Spiegelbild erscheint, und er selbst eines sind. Narziss ist Opfer nicht nur des täuschenden Abbilds, sondern auch der enttäuschenden Erkenntnis⁶⁷. Was Narziss praktiziert, ist eine Form von Selbsterkenntnis. Von dieser Form weiß das 17. Jahrhundert, daß sie fruchtlos ist, weil sie unmittelbar statt *quodam reflexu*, d. h. über die Vermittlung durch die Sozietät, das Selbst erkennen will⁶⁸. An diesem Wissen um eines der wichtigsten Probleme des 17. Jahrhunderts hat Poussins Bild teil. Die verfehlte Vermittlung seiner selbst durch andere erscheint in der unüberbrückbaren Entfernung von Narziss, Echo und Amor, die verfehlte Möglichkeit zeigt die Wiederholung der Verwandlung des Narziss durch die Metamorphose der Echo an.

Das Bild selbst zeigt sich nun aber auch im Gegensatz dazu als ein Abbild an, das sowohl auf der Ebene der Darstellung wie auf der Ebene der Thematik durch Erkenntnis vermittelt ist. Das Abbild, das es gibt, ist nicht das täuschende, unmittelbare, dem Narziss zum Opfer fällt, vielmehr konstruiert es sich über die Idealität der Quellen und über den Diskurs der Erkenntnis als Abbild des erkannten Mythos. Es ist nicht Wiedergabe der Erzählung von Narziss und Echo und nicht Illustration eines ihrer Momente, sondern Re-Präsentierung des Mythos. Die Rekonstruktion des Mythos in seinem Abbild ist zugleich die Befreiung von seiner blinden Herrschaft. Dieses Erkennen des Mythos durch seine Darstellung bei Poussin bedürfte nun ebenso einer weiter ausgreifenden Analyse wie die Untersuchung der Interdependenz von Thematik und Darstellung, die über die hier vorgelegten Andeutungen hinausgehen müßte. Wie sehr das Bild als ihre gegenseitige Durchdringung begriffen werden muß, zeigt sich in der Antwort der Darstellung auf die Negation der Herrschaft des Mythos. Denn auch nach der Seite

der Darstellung könnte das Bild Herrschaft auszuüben trachten, indem es sich in das täuschende Spiegelbild des Narziss verwandelt. Als Entdecker der Suggestivkraft des Bildes gilt Narziss als einer der Erfinder der Malerei⁶⁹. Mit dem verlöschenden Spiegelbild in Poussins *Narziss und Echo* geht auch diese Entdeckung unter und mit ihr der Zweig der Malerei, der in ihr seinen Ursprung und im täuschenden Bild sein Ziel hat. Insofern wird durch das Bild das Produkt der Malerei als Abbild ohne Täuschung bestimmt.

⁶⁶ Vigenère, a.a.O. (Anm. 56), S. 193; Marino, La Galleria, s.l.s.d. (Paris, BN, Sig. Yd. 6009), S. 9, das zweite Gedicht über den *Narciso von Bernardo Castello*.

⁶⁷ Entfernung der Täuschung, Demystifikation, ist ein durchgehendes Motiv im dritten Buch von Ovids Metamorphosen. Die entscheidende Wendung bei Narziss nimmt schon das Schicksal des Aktäon voraus. Aktäon täuscht sich, schon in einen Hirsch verwandelt, bis zu dem Moment über sich selbst, da er im Wasser sein Spiegelbild erblickt und sein Ich dem Andern abtreten muß. Auch hier bewirkt das Zusammenfallen der unerkannten Entzweiung erst die Lähmung, die Aktäon zur Beute der Hunde werden läßt; vgl. Ovid, Met., lib. III, V. 138–252.

⁶⁸ In Ovid, Met., lib. III, V, 348f, gibt der Spruch des Tiresias das Motiv der Selbsterkenntnis. Es wird aufgenommen nicht nur in der Betrachtung seiner selbst, sondern auch in der Zurückstoßung der Echo durch Narziss, in der er die fleischgewordene Reflexion seiner Rede zurückstößt und somit sich der Erkenntnis des Doppelsinns seiner Rede, der ihm nicht bekannt ist, durch einen andern beraubt. Vgl. hierzu die Ausführungen in Renouards Kommentar, a.a.O. (Anm. 56), S. 128f. – Zur Selbsterkenntnis als einem der dringlichsten Probleme an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert und weiter vgl. G. Lewis, *Le problème de l'inconscient et le cartésianisme*, Paris 1950. Zu den Konstanten gehören die Überzeugung von der Verborgenheit seiner selbst und die alleinige Möglichkeit einer Selbsterkenntnis *quodam reflexu*, durch die Vermittlung mit Äußerem. – Es gibt in dieser Zeit nur eine Deutung von Narziss neben Poussin, die das Verfehlen der sozialen Bestimmung hervorhebt, nämlich von Francis Bacon, *De Sapientia Veterum* (1609), in: *The Works of Francis Bacon*, ed. J. Spedding u. a., London 1858, Bd. 6, S. 633.

⁶⁹ Alberti, *De pictura*, ed. C. Grayson, Bari 1975, S. 46: *Però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de'poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; che già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?* Vgl. auch Paolo Pino, *Dialogo di Pittura* (1557), in: P. Barocchi, *Trattati d'arte del cinquecento*, Bd. I, Bari 1960, S. 131. – Zu Albertis Bezug auf den Narziss-Mythos über Plotin vgl. Panofsky, a.a.O. (Anm. 2), S. 93f; A. Chastel, *Marsile Ficini et l'art* (1954), Genf 1975, S. 88; Vinge, a.a.O. (Anm. 35), S. 361f.