

OSKAR BÄTSCHMANN

ALBERTIS NARZISS: ENTDECKER DES BILDES

Ein »Motto di spirito«

Das zweite Buch von Leon Battista Albertis Traktat über die Malkunst (Abb. 1), das mit dem Ruhm der Malkunst anfängt, legt zunächst einige höchst erstaunliche Wirkungen und Leistungen der Bildwerke dar und weist die hohe Wertschätzung der Malkunst in der Antike aus. Danach werden die praktischen Teile der Malerei – Umschreibung, Komposition und Lichteinfall – erörtert.¹ Die dem Zeuxis zugeschriebene Auffassung vom Maler als »alter deus« dreht Alberti im Kapitel 26 in die Vermutung um, die öffentliche Bewunderung verleite die Maler dazu, sich »Gott in höchstem Maße ähnlich« zu wähnen. Um jeden Zweifel an der überragenden Stellung der Malerei auszuschließen, folgt die rhetorische Frage, ob diese nicht als Lehrerin aller Künste »omnium artium magistra« oder zumindest als ihr herausragender Schmuck »praecipuum ornamentum« zu gelten habe.² Frage und Begründung sind gegen Vitruv gerichtet, der die Werke aller übrigen Künste dem Urteil des Architekten unterstellte und damit auch die entsprechende Hierarchie der Künste einrichten wollte.³ In direktem Widerspruch zu Vitruv behauptet Alberti in »De Pictura«, 26, der Architekt habe alle schmückenden Gebäude-teile dem Maler abgeschaut und die Malerei könne als Richtmaß für die plastischen und alle würdigen handwerklichen Künste gelten. Im Architekturtraktat »De re aedificatoria«, der 1452 in einer ersten Fassung vorlag und 1485 erstmals publiziert wurde, relativierte Alberti diese Beurteilung durch die Bemerkung, alle Künste würden dazu tendieren, die andern hintanzusetzen.⁴

In Kapitel 26 des Malereitraktats wird behauptet, jede Art von Schönheit in den Artefakten sei aus der Malkunst geboren. Die Passage lautet in der italienischen Fassung:

Für Anregungen danke ich Marco Collareta, Christoph L. Frommel und Gerhard Wolf, für die Mithilfe bei den Recherchen und bei der Redaktion danke ich Marianne Flubacher.

¹ LEON BATTISTA ALBERTI, *De Pictura*, § 25–50, in: DERS., *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae – Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hg. von OSKAR BÄTSCHMANN und CHRISTOPH SCHÄUBLIN, Darmstadt 2000, S. 234–291; LEON BATTISTA ALBERTI, *Della pittura*, § 25–50, in: DERS., *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. von OSKAR BÄTSCHMANN und SANDRA GIANFREDA, Darmstadt 2002, S. 100–149. – Die bibliographisch gründlichste der neueren Arbeiten zum Thema stammt von ULRICH PEISTERER, *Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, 2001, S. 305–330.

² ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN (wie Anm. 1), § 26, S. 236–237; ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/GIANFREDA (wie Anm. 1), § 26, S. 102–103.

³ VITRUV, *De architectura*, I, 1, in: DERS., *De Architectura libri decem – Zehn Bücher über Architektur*, hg. von Curt Fensterbusch, Darmstadt ²1984 (¹1964), S. 32–33.

⁴ LEON BATTISTA ALBERTI, *L'architettura [De re aedificatoria]*, hg. von GIOVANNI ORLANDI und PAOLO PORTOGHESI, Bd. 1, Mailand 1966, S. 2.



Abb. 1: Leon Battista Alberti, De Pictura libri tres absolutissimi, hg. von Thomas Venatorius, Basel: Bartholomaeus Westheimer, 1540, S. 44-45

»Però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; ché 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?»

(»Deswegen pflegte ich im Kreis meiner Freunde gerne nach dem Lehrspruch der Dichter zu sagen, dass der zu einer Blume verwandelte Narziss der Erfinder der Malkunst [oder: der Entdecker des Bildes] gewesen sei. Fasst man nämlich die Malerei als Blüte aller Künste auf, so kommt die ganze Sage von Narziss hier sehr gelegen. Würdest du vom Malen sagen, es sei etwas anderes als ein ähnliches Umarmen jener Wasseroberfläche durch Kunst?«)⁵

In der lateinischen Fassung lautet der Passus:

»Quae cum ita sint, consuevi inter familiares dicere picturae inventorum 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?»

(»Angesichts dessen pflege ich gerne im Kreise meiner Freunde zu sagen, der Erfinder der Malkunst [oder: der Entdecker des Bildes] sei – nach Meinung der Dichter – Narziss gewesen,

⁵ ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/GIANFREDA (wie Anm. 1), § 26, S. 102-103.

jener Jüngling, der sich in eine Blume verwandelt habe; denn fasst man die Malkunst als Blüte aller Künste auf, so wirkt die ganze Sage von Narziß genau wie auf eben diesen Gegenstand zugeschnitten: Geht es schließlich beim Malen um etwas anderes als darum, mit Kunst jene Oberfläche des Quellteichs zu umarmen?»⁶

Da für die prätendierte »Meinung der Dichter« bisher kein Nachweis zu erbringen war, nimmt man allgemein an, Alberti habe seinen eigenen Einfall unter der Fiktion eines Zitats verborgen. In der ersten italienischen Übersetzung 1547 des lateinischen Erstdrucks von »De Pictura« 1540 verschob der gelehrte Übersetzer Lodovico Domenichi die Parenthese dorthin, wo sich eine Übereinstimmung mit Ovids »Metamorphosen« ergab: »Narcisso, ilquale secondo l'opinion de i Poeti fu mutato in un fiore« – »Narziß, der nach der Meinung der Dichter in eine Blume verwandelt wurde.«⁷ Diese Korrektur wurde von Cosimo Bartoli 1568 in seiner italienischen Übersetzung von Albertis Maleireitratat, die vielfach nachgedruckt und in andere Sprachen übersetzt wurde, wieder rückgängig gemacht.⁸

Albertis leichthändige Begründung für die Argumentation mit Narziß stützt sich auf den Widerspruch gegen Vitruv und erhebt die Malerei rhetorisch zur Blüte aller Künste – »omnium artium flos pictura« – »la pittura fiore d'ogni arte«. Nur deshalb scheint der Autor die Verwandlung von Narziß in eine Blume, die Narzisse, als eine passende Sage zu deklarieren. Dabei scheint Alberti die Figur des Narziß von beinahe allen Verbindungen zu lösen, obwohl er von »tutta la storia« und »omnis fabula« spricht: Bacchus wird ebenso ignoriert wie die vergebliche Liebe der Echo, die Parallele zwischen der akustischen und der optischen Spiegelung fällt weg, und das Motiv der Täuschung und Enttäuschung durch das Spiegelbild im Wasser spielt ebensowenig eine Rolle wie die Eigenliebe.⁹ Die von Ovid ausführlich beschriebene Unmöglichkeit, das Spiegelbild zu ergreifen, was die tödliche Demystifikation des Narziß herbeiführt, wird von Alberti umgedreht und benutzt für die rhetorische Frage nach der Definition der Malerei: »Würdest du vom Malen sagen, es sei etwas anderes als ein ähnliches Umarmen jener Wasseroberfläche durch Kunst?»¹⁰ Diese Lektüre von Ovid liegt völlig quer zu jedem vorgängigen oder zeitgenössischen Verständnis der Narziß-Erzählung.¹¹ Deren völlige Umdeutung und Umdrehung nutzt Alberti für seine neue Umschreibung vom Malen, die ein Paradox vorbringt: Was Narziß wollte, ihm aber verwehrt war, soll die

⁶ ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN (wie Anm. 1), § 26, S. 236–237.

⁷ LEON BATTISTA ALBERTI, *La Pittura di Leonbattista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi*, Venedig 1547, fol. 19 r.

⁸ LEON BATTISTA ALBERTI, *Opuscoli morali*, tradotti da Cosimo Bartoli, Venedig 1568, S. 328, Z. 13–21; LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*. Novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura & il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo, Paris 1651, S. 21.

⁹ OVID, *Metamorphosen*, III, 339–350.

¹⁰ ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN (wie Anm. 1), § 26, S. 236–239: »Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?«

¹¹ LOUISE VINCE, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967; MAURIZIO BETTINI und EZIO PELLIZER (Hgg.), *Il mito di Narciso: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Turin 2003.

Malerei erbringen, indem sie ihn nachahmt. Nach Ovid zerstörte Narziß mit jedem Versuch, das Spiegelbild im Wasser zu umarmen, sein Bild:

»Küsse gab er, wie oft! vergebens der trügenden Quelle // tauchte die Arme, wie oft! den erschauten Hals zu umschlingen, mitten hinein in die Flut und kann sich in dieser nicht greifen // weiß nicht, was er da schaut, doch was er schaut, daran brennt er. // Und der Wahn, der sie täuscht, er reizt seine Augen. – Was haschst ver- // blendet du nur umsonst nach dem Schatten, dem flüchtigen? – Nirgends // ist, was du suchst. Kehr dich ab! und du wirst, was du liebst hier, verderben.«¹²

Ist also daraus zu schließen, die Äußerung des knapp dreißigjährigen Literatur-Virtuosen Alberti über Narziß sei ein Bonmot, ein »motto di spirito«, das weniger zur Erhellung der Sache als zur Demonstration des Witzes durch ein Paradox dient? Zu den Indizien für ein »motto di spirito« zählt Albertis flüchtige Behandlung der Frage von Ursprung und Erfindung der Malerei, die nach der Erwähnung von Quintilians Schattenbild – »Quintilian erzählte, dass die antiken Maler an der Sonne die Schattenbilder zu umreißen pflegten und sich die Malerei auf diese Weise entwickelt hätte« – und Plinius ungeduldig abgebrochen wird.¹³ Das Desinteresse an der Erörterung von Erfindung und Entwicklung soll den Anspruch demonstrieren, daß etwas völlig Neues, nämlich die erste systematische Begründung der Malkunst in der Neuzeit bevorsteht. Hierin beansprucht Alberti den neuen Primat mit der Begründung, von den antiken Schriften des Euphranor, Antigonos, Xenokrates und Apelles seien lediglich die Autorennamen von Plinius überliefert.¹⁴ Ein weiteres Indiz ist, daß die im dritten Buch folgende – wissenschaftliche, nicht poetische – Umschreibung der Malerei (als Aufgabe des Malers) keinerlei Bezug mehr auf Narziß oder auf das Umarmen der Wasseroberfläche nimmt:

»Ich behaupte, die Aufgabe des Malers bestehe darin, auf irgendeiner ihm gegebenen Tafel oder entsprechenden Wand die sichtbaren Flächen jedes beliebigen Körpers in der Weise mit Linien zu umreißen und mit Farben zu versehen, dass sie [d.h. die Flächen] aus einem bestimmten Abstand und mit einer bestimmten Stellung des Zentralstrahls als plastische Formen erscheinen und die Körper große Ähnlichkeit [mit der Wirklichkeit] haben.«¹⁵

¹² OVID, *Metamorphosen*, III, 428–434.

¹³ ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/GIANFREDA (wie Anm. 1), § 26, S. 102–105; vgl. ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN (wie Anm. 1), § 26, S. 236–237; QUINTILIAN, *Institutio oratoria*, X, 2, 7; PLINIUS, *Naturalis historia*, XXXV, 16.

¹⁴ ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN (wie Anm. 1), § 26, S. 238–239; ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/GIANFREDA (wie Anm. 1), § 26, S. 104–105.

¹⁵ ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/GIANFREDA (wie Anm. 1), § 52, S. 149; vgl. ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN (wie Anm. 1), § 52, S. 292–293.

Schleppende Rezeption

Albertis »motto di spirito« zu Narziß hat in den letzten drei Jahrzehnten eine außerordentliche Zahl von kunsthistorischen Arbeiten angeregt.¹⁶ Allen Arbeiten ist gemeinsam, daß sie das Bonmot zu Narziß und die witzige Definition der Malerei als wichtige und tiefsinnige Äußerungen betrachten, und nur Gerhard Wolf wies darauf hin, daß sie als »beiläufig inszenierte Bemerkung« – als *Aperçu*, d. h. mehr oder weniger geistreichen Einfall – vorgebracht seien.¹⁷ Das seit dreißig Jahren auffällige kunsthistorische Interesse ist sicher stimuliert durch den Begriff »Narzißmus«, den Sigmund Freud von Paul Näcke und Havelock Ellis übernommen und 1914 in seiner Abhandlung »Zur Einführung des Narzißmus« ausführlich analysiert hatte, wobei er dem Befund »sexuelle Perversion« das Problem des Narzißmus als »libidinöse Ergänzung zum Egoismus des Selbsterhaltungstriebes, von dem jedem Lebewesen mit Recht ein Stück zugeschrieben wird« entgegenstellte und auch einen »primären Narzißmus des Kindes« als Phase einer Entwicklung supponierte.¹⁸ Mit Narzißmus, Selbstverliebtheit, ist seit Ovid bis zu Freud und seinen Anhängern die Figur des Narziß und das Problem der todbringenden Selbstenttäuschung im unterweltlichen Spiegel kontaminiert.

Vor 1679 hat kaum jemand Albertis Narziß-Einfall einer Erwähnung oder einer Diskussion für Wert befunden. Ulrich Pfisterer hat zu Recht darauf aufmerksam gemacht, daß Albertis neue Idee von Narziß als Erfinder oder Entdecker der Malerei weitgehend ignoriert wurde, obwohl Narziß als Figur in der Literatur und in der Malerei wie durch die verbreitete moralallegorische Auslegung in den Ovid-Kommentaren – ein Beispiel der verderblichen Eigenliebe – durchaus bekannt war.¹⁹ Antonio Averlino, gen. Filarete, zählte in seinem Architekturtraktat den Narziß, den er als Maler anführt, mit Phidias, Zeuxis und anderen unter die »*nobili maestri e inventori*«, deren Porträts das Haus des Malers schmücken, ferner beschreibt er ein Bild, das den Jüngling darstellt und bringt an seinen Bronzetüren für St. Peter unter den Gestalten aus Ovids »Metamorphosen« auch Narziß und Echo an.²⁰ Ein im Umkreis Leonardos entstandenes kleines Gemälde

¹⁶ Vgl. PFISTERER (wie Anm. 1), S. 308f. Anm. 24–26; ferner: GIUSEPPE BARBIERI, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti il mito di Narciso*, Vicenza 2000; NORMAN E. LAND, Veronica Franco, Tintoretto and Narcissus, in: *Source* 22, 2003, Nr. 2, S. 25–28; MIRKO GEMMEL, Überlegungen zum Spiegel-Motiv im Narziß-Mythos, in: *Kritische Berichte* 32, 2004, Nr. 2, S. 67–75.

¹⁷ GERHARD WOLF, »*Arte superficium illam fontis amplecti*«. Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei, in: CHRISTINE GÖTTLER, ULRIKE MÜLLER HOFSTEDER, KRISTINE PATZ und KASPAR ZOLLIKOEFER (Hgg.), *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, S. 27.

¹⁸ SIGMUND FREUD, Zur Einführung des Narzißmus [1914], in: SIGMUND FREUD, Studienausgabe, Bd. 3, Frankfurt am Main 1975, S. 37–68. – HUBERT DAMISCH, *Ruptures, cultures*, Paris 1976.

¹⁹ PFISTERER (wie Anm. 1), S. 312ff.

²⁰ ANTONIO AVERLINO detto IL FILARETE, *Trattato di architettura*, hg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Bd. 2, Mailand 1972, S. 566, 581, 260 (Beschreibung); zu Filaretos Darstellung von Narziß und Echo: JÜRGEN BLÄNSDORF, Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzetüren von St. Peter in Rom, in: HERMANN WALTER und HANS-JÜRGEN HORN (Hgg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild (Internationales Symposium in Bad Homburg 1991)*, Berlin 1995, S. 12–35.



Abb. 2: Pseudo-Boltraffio, Narziß, London, National Gallery

»Narziß betrachtet sich im Wasser eines Brunnens« (Abb. 2) des Pseudo-Boltraffio steht in genauem Gegensatz zu Albertis erster Definition der Malerei. Das Gemälde zeigt den bekränzten Narziß vor einer dunklen Felswand, der in das Wasser einer Brunnenschale schaut.²¹ Was man für wichtig halten würde, das Spiegelbild des Narziß, bleibt hier vom Bildrand abgeschnitten; die Wasseroberfläche spiegelt lediglich ein Stück der Felswand oder Felsgrotte hinter Narziß, die eine Andeutung seiner Vereinzelung vorbringt, und einen kleinen Teil seiner Bekleidung. Christiane Kruse hält diese Darstellung für ein Spiegelbild des Bildbetrachters, für ein Bild über Bildbetrachtung, das als »Metabild des Schauens [...] die Verfahrensweisen der ästhetischen Rezeption bewußt« mache.²² Ich glaube, das Gemälde sei weit weniger verwinkelt und zeige mit dem fehlenden oder entzogenen Spiegelbild die Vergeblichkeit des Verlangens von Narziß und seine nicht endende Fixierung auf das, was sich ihm entzieht. Ovid umschreibt in den »Metamorphosen« das Spiegelbild als »imagine umbra« – trüglisches Schatten- oder Scheinbild –: »Was du da siehst, ist der Schein des zurückgeworfenen Bildes, // aus sich selbst ist es nichts: mit dir erscheint es und bleibt es, // scheiden wird es mit dir, wenn du zu scheiden vermöchtest.«²³ Das Anrufen des Narziß ist nutzlos: Er kann – selbst nachdem er das Bild eines andern als sein eigenes Spiegelbild erkannt hat – nicht mit dessen Betrachtung aufhören. Das Gemälde des Pseudo-Boltraffio dürfte sich nicht nur auf Ovid, sondern auch auf Philostrats Beschreibung »Narkissos« in den »Eikones« beziehen, wenn es sich

²¹ CHRISTIANE KRUSE, Selbsterkenntnis als Medienkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26, 1999, S. 109 ff.

²² KRUSE (wie Anm. 21), S. III.

²³ OVID, Metamorphosen, III, 434–436.



Abb. 3: Narziß, in: »Les Images ou Tableaux de platte Peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les Statues de Callistrate«, hg. von Blaise Vigenère, Paris: Mathieu Guillemot, 1629, S. 119

auch nicht um eine wortgenaue Umsetzung wie in den Illustrationen (Abb. 3) für die Philostrat-Ausgaben von Blaise de Vigenère handelt.²⁴ Philostrat hebt die dionysischen Gewächse – Rebe, Efeu, Ranken und Trauben für den Schmuck der Thyrsusstäbe – in der Grotte und die ungewöhnlich schöne Darstellung des Haares heraus. Beides ist im Gemälde des Pseudo-Boltraffio nachvollzogen, wie es die Bekränzung durch Efeu und das üppige Haar im Nacken, über den Ohren und der Stirn bezeugen.

Paolo Pino erwähnt im »Dialogo di Pittura« von 1547 ohne Bezug auf Albertis Auslegung den Jüngling Narziß als Beispiel für die Maler, die sich in der Malerei auflösen,

²⁴ PHILOSTRATOS, Die Bilder, hg. von Otto Schönberger, München 1968, I, 23, S. 144–149.

»wie Narziß im Bild seiner Schönheit.«²⁵ Die Zusammenfassung von Albertis »Della Pittura«, die der venezianische Arzt Michelangelo Biondo 1549 in Venedig publizierte, wiederholt nur die Verwandlung des Narziß in eine Blume und die Metapher von der Malerei als Blüte aller Künste.²⁶ Im »Discorso intorno alle imagini sacre e profane« von 1582 führt Gabriele Paleotti im Kapitel über die Porträts Narziß als Beispiel der eitlen und todbringenden Eigenliebe an. Paleotti verstand die Erzählung von Narziß selbstverständlich nicht im Sinn von Alberti, sondern gemäß den unendlich wiederholten moralischen Warnungen.²⁷

Wichtiger als die Narziß-Vorstellung über die Malerei ist der Vergleich der Malerei mit dem Spiegel- oder Schattenbild. Benvenuto Cellini hat in seiner Antwort von 1546 auf die Paragone-Umfrage von Benedetto Varchi zur Herabsetzung der Malerei unter die Skulptur den folgenden Unterschied ausgeführt:

»Die Malerei ist nichts anderes als die Spiegelung in einer Quelle von Bäumen oder von Menschen oder von anderen Dingen. Der Unterschied zwischen Malerei und Skulptur entspricht genau dem Unterschied zwischen dem Schatten und dem Ding, das den Schatten wirft.«²⁸

Das körperlose Schattenbild, das Cellini zur Abwertung der Malerei herbeizieht, ist zugleich die Figur des Ursprungs der Malerei wie eine Figur des Töten, die unter anderem durch Ovids Erzählung von Narziß und Dantes Begegnung mit Vergil bekannt war. Im ersten Gesang des »Inferno« trifft der verängstigte Dante in einem finstern Wald nach Pardel, Löwe und Wölfin auf einen Unerkennbaren aus dem Totenreich. Ihn, wer er auch sei, »Schatten oder echter Mensch«, schreit Dante um Erbarmen an und erhält von Vergil zur Antwort »Nicht Mensch, Mensch war ich.«²⁹ Narziß erblickt seine »imagine umbra« in einem lichtlosen Wasser, einem unterweltlichen Spiegel, einer trügenden Quelle. Die venezianische Ovid-Ausgabe von 1497, deren Illustrationen mehrfach nachgedruckt wurden, zeigt in einem Holzschnitt (Abb. 4) die Verfolgung des Narziß durch Echo, dessen Entdeckung seines Spiegelbildes im verborgenen Teich und ferner seinen Tod und seine Verwandlung unter Wehklagen der Nymphen und Dryaden.³⁰ Für den Narziß am Wasser nutzt der Illustrator – wie übrigens um 30–40 n. Chr. der römische Maler in der Villa des Marcus Lucretius Fronto in Pompeji –

²⁵ PAOLO PINO, Dialogo di Pittura [1547], in: PAOLA BAROCCHI (Hg.), Trattati d'arte del Cinquecento, Bd. 1, Bari 1960, S. 131.

²⁶ MICHELANGELO BIONDO, Della nobilissima pittura, et della sua arte, del modo, et della dottrina di conseguirla, ageuolmente et presto, opera di Michel Angelo Biondo, s.l. [Venedig] 1549, S. 8.

²⁷ GABRIELE PALEOTTI, Discorso intorno alle imagini sacre e profane [1582], in: BAROCCHI (wie Anm. 25), Bd. 2, S. 335.

²⁸ BENVENUTO CELLINI, Antwort vom 28. Januar 1546 (= 1547), in: BAROCCHI (wie Anm. 25), Bd. 1, S. 80f.: »La pittura non è altro che o arbero o uomo o altra cosa che si specchi in un fonte. La differenza che è dalla scultura alla pittura è tanto quanto è dalla ombra e la cosa che fa l'ombra.« Gemeint ist natürlich die Entsprechung von Malerei-Schatten und Skulptur-Ding. Ich verdanke Marco Collareta die Information und den Hinweis auf die Stelle bei PFISTERER (wie Anm. 1), S. 316.

²⁹ DANTE ALIGHIERI, La Divina Commedia, Inferno, canto I, 64–69; vgl. dazu HANS BELTING, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, Kap. 7: »Bild und Schatten. Dantes Bildtheorie im Wandel zur Kunsttheorie«, S. 189–211.

³⁰ OVID, Metamorphosen, III, 503–510.



Vocisq; data, concessa artis uaticinandi. Tēptamina experimēta. Ceu la lirope. Narcissi in flore eiu
 m nominis mutationem referre incipit poeta. Nā lirope nympha Oceani ac Teiyois filia a Cepheo. Au
 o cōpresa Narcissum pepent quem Tiresias cōsultus a matre ad matutam senectutem pensurum: A

Abb. 4: Narziß und Echo, Holzschnitt in: Ovidius, »Ouidii Metamorphoseon libri quindecim: Ad Marinum Sannutum epistola, qui apud graecos scripserint metamorphoseis; Aldo privilegium concessum; Orthographia dictionum Graecarum; Vita Ouidii ex ipsius operibus; Index fabularum«, Venetii: Aldus, 1502

die Verkehrung, die der Spiegel leistet: Das Bild des Narziß im Unterweltsspiegel steht auf dem Kopf. Zu Häupten des toten Narziß schlängelt sich eine übergroße Narzisse in die Höhe, von welcher Blume die Homerischen Hymnen den Standort bezeugen: Sie blüht am Hadeseingang von Kolonos.

Joachim von Sandrart diskutierte im ersten Band seiner »Academia Todesca« von 1675 die überlieferten Vorstellungen über die Entstehung der Malerei. Die Fragestellung leitete er ein mit der fromm-ernsten Erinnerung, daß Gott als Architekt, Plastiker und Maler der erste Erfinder aller Künste sei. Danach werden die bekannten Ursprungs- oder Entdeckungslegenden der Zeichnung bzw. der Malerei von Plinius und Quintilian zitiert und illustriert (Abb. 5). Die Tochter des Töpfers Butade in Korinth soll den von einer Lampe geworfenen Schatten ihres scheidenden Geliebten im Umriß festgehalten haben, oder Hirten hätten im Sonnenlicht ihr Schattenbild im Sand durch Umreißen mit dem Stock nachgezeichnet. Albertis Idee von Narziß als Entdecker der Malkunst wird von Sandrart nicht hier, sondern erst in der Vorrede zum 3. Teil des 2. Bandes von 1679 aufgegriffen, wo erneut der Ursprung der Malerei erörtert wird. Sandrart wiederholt die Metapher von der Malerei als »Blume der Künste«, übergeht aber das Umarmen des Bildes, das Gleichnis für die Malerei. Merkwürdig verwundert zeigt sich Sandrart, daß mit Narziß »damals schon« die Malerei mit »einem Schatten des wahren Wesens / und dem Scheine des Seyns« verglichen worden sei, womit er Ovid und Alberti durcheinanderwirft, denn Ovid spricht von »imagine umbra«, aber nicht direkt



Abb. 5: Joachim von Sandrart, Die Erfindung der Zeichnung, in: »L'Accademia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste«, Bd. 1, Buch 1, Teil 2, 1675, Tf. B

von der Malerei, und Alberti erwähnt das Schattenbild nicht im Zusammenhang mit Narziß.³¹ Bei Sandrart folgt die Erwähnung der Ursprungslegenden nach Quintilian und Plinius, wozu eine Bemerkung zu den Überlieferungen über den Ursprung der Malerei hinzugefügt wird: »Und zwar solte / nach vorerzehlem / die Mahlerey vom Phoebus und Vulcanus, das ist / vom Schatten der Sonne oder des Feuers / erzeugt und entsprossen seyn.«³² Sandrart beläßt es mit diesen Andeutungen für eine Auslegung

³¹ OVID, Metamorphosen, III, 434.

³² JOACHIM VON SANDRART, L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura oder Teutsche Academie der Edlen Bau- und Mahlerey-Künste, 2 Bde., Nürnberg: Jacob von Sandrart, und Frankfurt: Mattheus Merian, 1675-79, Bd. 1, Teil 2, Buch 1, S. 1-10; Bd. 2, Teil 3, Vorrede, S. 6f.: »Also wird von Einigen auch sehr artlich gedichtet / dass sie ihren Ursprung und Ankunft vom Narcisso habe: welcher in

von Narziß, Plinius und Quintilian. Die Unterscheidung der Schattenprojektion nach der natürlichen oder künstlichen Lichtquelle nach gängigem Wissen war von Alberti in die Diskussion eingebracht worden.³³ Sandrart scheint damit die Spekulation über die zweifache Herkunft der Malerei aus dem oberen apollinischen und dem unteren vulkanischen Bereich zu verbinden, führt aber auch dies nicht weiter aus.

Narziß: Entdecker des Bildes

Alberti nannte Narziß nicht »Maler« – »pictor« –, sondern »inventor picturae« oder »inventore della pittura«. Filarete hat gegen Alberti (und gegen die Kenntnis der antiken Maler) die Mißdeutung von Narziß als Maler vorgebracht, die unter anderen von Norman E. Land 1997 wiederholt wurde.³⁴ Doch was heißt »inventor picturae« bei Alberti? Die wörtlichen Übersetzungen lauten »Erfinder der Malerei« und »Entdecker des Bildes«, und es ist wahrscheinlich, daß Alberti den Narziß »inventor picturae« nennt, weil er in ihm den »Entdecker des Bildes« erkannt hat.³⁵ Im Prolog zu »Della Pittura«, der an Filippo Brunelleschi gerichtet ist, schreibt Alberti die Fähigkeit des Entdeckens – »trovare« – den Künstlern in Florenz zu und wertet sie umso höher, als sie ohne Lehrmeister und ohne Vorbild »nie gehörte oder gesehene Künste und Wissenschaften entdecken« – »troviamo arti e scienze non udite e mai vedute.«³⁶

In »De Statua«, der kurzen Schrift über Meßmethoden und Proportionen, legt Alberti zu Beginn kurz den Ursprung des plastischen Bildens dar: »Die Künste derer, die sich anheischig machen, von Körpern, welche die Natur hervorgebracht hat, Formen und Bilder für ihr eigenes Schaffen herzuleiten, gehen – wie ich glaube – auf folgenden Ursprung zurück. Man nahm wohl zufällig einst an einem Baumstrunk oder an einem Erdklumpen sonst an irgendwelchen derartigen leblosen Körpern gewisse Umrissformen wahr, die – schon bei ganz geringer Veränderung – etwas andeuteten, was einer tatsächlichen Erscheinung in der Natur überaus ähnlich sah.«³⁷ An den Anfang setzt Alberti demnach eine Entdeckung, nämlich die, daß die Natur sich selbst in ähnlichen Bildungen wiederholt. Darauf folgt die gemeinschaftliche Verstärkung der Ähnlichkeit

eine Blume verwandelt worden: aus Ursach / weil sie die Blume aller Künste ist. Darum auch die gantz Fabel vom Narcissus nicht unfüglig auf dieselbe aplicirt und gedeutet werden kann: denn was solte der schönen Gestalt dieses Jünglings / so sich in dem Krystall=klaren Brunnen / gleich als in einem Spiegel / zeigte / wol besser und fügliger gleichen / dann ein vortrefflich / künstlich und nach dem Leben gemahletes Bild / von der erfahrenen Hand eines kunstreichen Mahlers? und muss ich mich / indem ich dieses schreibe / selbstn darüber verwundern / wiewol diese Gleichnis allhier zu statten komme / darinn ich unsere Kunst damals schon einem Schatten des wahren Wesens / und dem Scheine des Seyns verglichen finde.«

³³ ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN (wie Anm. 1), § II, S. 212–213; ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/GIANFREDA (wie Anm. 1), § II, S. 80–83.

³⁴ NORMAN E. LAND, »Narcissus pictor«, in: Source 16, 1997, Nr. 2, S. 10–15.

³⁵ Zum Problem von Erfindung und Entdeckung bei Alberti vgl. vorläufig OSKAR BÄTSCHMANN, Leon Battista Alberti über *inventum* und *inventio*, in: GERHART SCHRÖDER (Hg.), *Metamorphosen der Rhetorik*, München 1997, S. 231–248.

³⁶ ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/GIANFREDA (wie Anm. 1), § II, S. 62–65.

³⁷ ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN (wie Anm. 1), § II, S. 142–143.

durch experimentelles Hinzufügen, Wegnehmen und Ausformen. Der letzte Schritt ist die Ausbildung der Fähigkeit, aus formloser Materie jedes beliebige Bildwerk in Ähnlichkeit zu einem natürlichen Geschöpf hervorzubringen.

Zweierlei ist hier wichtig: Erstens wird der Ursprung des plastischen Schaffens in einer Entdeckung gesetzt und zweitens handelt es sich um die Entdeckung eines Naturbildes, nicht etwa eines Zufallsbildes, wie Horst W. Janson 1961 meinte.³⁸ Die Natur bringt selbst Bildartiges hervor und ahmt sich selbst zu ihrem Vergnügen nach, behauptet Alberti in »De Pictura«, § 28, mit dem Hinweis auf bildähnliche Marmorflächen oder auf die Gemme des Pyrrhus. Diese Ansicht von der Fähigkeit der Natur zur Nachahmung war allerdings von Flavius Philostratus im Leben des Apollonius von Tyana kritisiert worden, indem er ihr die Auffassung von der Zufälligkeit der Formen und von der Projektion der Ähnlichkeit entgegenstellte.³⁹ Alberti hängt aber nicht nur der Ansicht nach, die Natur vermöge selbst Bildartiges hervorzubringen, sondern er vermutet auch noch, es mache ihr Vergnügen. Die Menschen brauchen die Bildwerke der Natur nur zu entdecken und eine Technik auszubilden, um selbst plastische Bildwerke hervorzubringen. Und sie brauchen das Naturbild nur zu entdecken wie Narziß, damit die Malkunst ihren Anfang nehmen kann. Eben deshalb heißt Narziß bei Alberti »inventor picturae« weil er das Naturbild, das Spiegelbild, entdeckt hat und sich darauf die Malkunst entwickelte.

Man muß die Parallele sehen: Die Plastik nimmt ihren Anfang in der Entdeckung, daß die Natur selbst sich in plastischen Gebilden nachahmt, die Malerei hat ihren Ursprung darin, daß einer – Narziß – entdeckt, daß Bilder von der Natur hervorgebracht werden. Die Leistung der Menschen ist in beiden Fällen die Entdeckung eines von der Natur erfundenen plastischen oder optischen Gebildes. Diese Entdeckungen legen den Grund für die Entwicklung von Kunst. Diese wird, wie Alberti in »De Statua« darlegt, erst hervorgebracht durch die gemeinschaftliche Tätigkeit, die Anregungen und Verbesserungen von allen Seiten aufnimmt. Die Kunst kann sich entwickeln, wie bei Quintilian beschrieben, als Hinzufügen von Erfindungen (oder Entdeckungen), und es ist bezeichnend, daß in Albertis Text unmittelbar nach Narziß die Berufung auf Quintilian und seine Erzählung vom Umreißen der Schattenbilder im Sand folgt.⁴⁰ In »De re aedificatoria« formuliert Alberti im 6. Buch eine präzise These zur Erzeugung und Entwicklung der Künste:

»Die Behauptung ist nicht abwegig, daß Gelegenheit [casus] und Aufmerksamkeit die Erzeuger der Künste waren, Übung und Experiment deren Ernährer; allerdings wuchsen sie empor durch Erkenntnis und vernünftige Überlegung.«⁴¹

³⁸ HORST W. JANSON, The »Image made by Chance« in Renaissance Thought, in: De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, Bd. I, New York 1962, S. 254–266. – OSKAR BÄTTSCHMANN, Leon Battista Alberti: De Statua, in: KURT W. FORSTER und HUBERT LOCHER (Hgg.), Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste, Berlin 1999, S. 109–128.

³⁹ PHILOSTRATOS, Das Leben des Apollonius von Tyana, hg. von Vroni Mumprecht, München/Zürich 1983, 2. Buch, 22.

⁴⁰ QUINTILIAN, Institutio oratoria, X, 2, 7.

⁴¹ ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI (wie Anm. 4), VI, 2–3, S. 450–457.

Das Umreißen von Ausdehnungen durch Linien – »circumscriptio« – wird bei Alberti zum ersten Teil der Malkunst und zum ersten Akt des Malers, dem Komposition und Licht- und Farbgebung folgen. Das Ziel der Kunst ist nach Alberti, das Naturbild von der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit in Dauer zu überführen: durch Kunst das Naturbild zu umarmen.

Poussins »inventor picturae«

Von Nicolas Poussin berichtet sein französischer Biograph André Félibien 1685: »Il avoit aussi beaucoup d'estime pour les livres d'Albert Dure, & pour le Traité de la Peinture de Léon Baptiste Albert.«⁴² Die nicht überaus zahlreichen Bezugnahmen von Poussin auf Alberti sind soweit bekannt.⁴³ Sie finden sich vor allem im »Selbstbildnis II« von 1650, das Albertis rhetorischen Vorschlag für die Umarmung der Malerei aufnimmt, indem zwei männliche Arme die allegorische Figur der *Pittura* freundschaftlich umarmen. An diesem Konzept von Malerei und Freundschaft haben Albertis Ausführungen über die Ähnlichkeit der Leistungen von Malerei und Freundschaft zu Beginn des 2. Buches gleichen Anteil wie Michel de Montaignes Essai »De l'amitié.«⁴⁴ Albertis Ausführung über Narziß scheint aber keine Rolle gespielt zu haben, es sei denn wir beziehen das Umarmen der Malerei auf die poetische Definition der Malerei. Bedeutsam, aber nicht notwendig auf Alberti zurückzuführen, ist Poussins Konfrontation von Selbstporträt und Schattenbild, wobei dieses auf die hinter dem Porträtierten stehende Leinwand mit den Angaben zu seiner Person und seiner Stellung fällt.⁴⁵

Mit Narziß und Echo hat sich Poussin dreimal beschäftigt. Um 1630 legte er mit dem Gemälde »Narziß und Echo« eine große Neuerfindung in einem ikonographisch erstarrten Feld vor, gestützt auf eine neue Lektüre von Ovids »Metamorphosen« und Philostrats »Images ou Tableaux de platte Peinture« mit dem gelehrten Kommentar von Blaise de Vigenère.⁴⁶ In das Gemälde »Das Reich der Flora« (Abb. 6), das Giovan Pietro Bellori »La trasformazione de' fiori« nannte, brachte Poussin das Motiv der Selbstbespiegelung des Narziß ein.⁴⁷ Im späten Gemälde »Geburt des Bacchus« erkundete

⁴² ANDRÉ FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 4. Teil, Paris 1685, S. 253; vgl. allgemein OSKAR BÄTSCHMANN, Die Rezeption von Leon Battista Alberti in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts, in: SEBASTIAN SCHÜTZE (Hg.), *Estetica Barocca. Atti del convegno internazionale*, Rom 2002, Rom 2004, S. 115–140.

⁴³ BÄTSCHMANN (wie Anm. 42), S. 115–140.

⁴⁴ OSKAR BÄTSCHMANN, Nicolas Poussin. *Dialectics of Painting*, London 1990, S. 49, 51–52; ELIZABETH CROPPER und CHARLES DEMPSEY, Nicolas Poussin. *Friendship and the Love of Painting*, Princeton, N.J. 1996, S. 177–215.

⁴⁵ BÄTSCHMANN (wie Anm. 44), S. 53.

⁴⁶ OSKAR BÄTSCHMANN, Poussins *Narziss und Echo* im Louvre: Die Konstruktion von Thematik und Darstellung aus den Quellen, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42, 1979, S. 31–47; Nicolas Poussin 1594–1665, Ausstellungskatalog, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1994, Kat.-Nr. 38, S. 193 f.

⁴⁷ MATTHIAS WINNER, L'Empire de Flore et le problème de la couleur, in: Nicolas Poussin (1594–1665). *Actes du colloque international au Musée du Louvre* (1994), Bd. 1, Paris 1996, S. 469–486; Ausstellungskatalog Poussin (wie Anm. 46), Kat.-Nr. 44, S. 203 f.



Abb. 6: Nicolas Poussin, Das Reich der Flora, 1631, Öl/Lw., 131 × 181 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie

Poussin den rätselhaften Zusammenhang zwischen Bacchus und Narziß und Echo, der von Ovid im 3. Buch der »Metamorphosen« suggeriert wie von Philostrat in seiner Beschreibung des Narziß-Gemäldes bestätigt wird.⁴⁸

Von diesen interessanten Erfindungen – »inventiones« – über Narziß dürfte die Darstellung des Narziß im »Reich der Flora« am ehesten mit Albertis Auffassung über die Entdeckung des Bildes zu tun haben. Narziß schaut hier nicht in einen Brunnen, sondern in eine mit Wasser gefüllte große Vase. Auf der Wasseroberfläche begrüßt er, wie es seine geöffneten Arme anzeigen, das von ihm entdeckte Bild. Entdecker des Bildes, aber *inventor picturae*? Liegt eine Anspielung auf Alberti vor, dessen Text über die Malerei wieder abgedruckt wurde in der Erstausgabe von Leonardos »Trattato della Pittura« von 1651, für deren Illustrierung Nicolas Poussin zu Beginn der 1630er Jahre die Zeichnungen anfertigte? Die tanzende Flora streut ihre Blumen zwar nicht direkt auf das Haupt des Narziß, sondern läßt sie zwischen ihn und die Nymphe fallen, aber vielleicht ist das Zusammentreffen von Narziß, dem Bild in der Vase (oder Urne) und der »pittura fiore d'ogni arte« nicht ganz unabhängig von Alberti: Vielleicht spiegelt Poussin hier die Auffassung Albertis von Narziß als dem Entdecker des Bildes.⁴⁹

⁴⁸ OSKAR BÄTTSCHMANN, Nicolas Poussin, Landschaft mit Pyramus und Thisbe, Frankfurt am Main 1998 (1987); Ausstellungskatalog Poussin (wie Anm. 46), Kat.-Nr. 203, S. 453f.

⁴⁹ WINNER (wie Anm. 47), S. 476.