

PAUL ZANKER

'ISTE EGO SUM'

Der naive und der bewußte Narziß.

Der Mythos von Narziß ist am schönsten und ausführlichsten im dritten Buch der Metamorphosen des Ovid (III 339–510) überliefert<sup>1</sup>. Die reizvoll raffinierte Erzählung zeigt bei näherem Zusehen einen merkwürdigen Kontrast in der Auffassung des Jünglings. Der spröde Schöne verschmäht alle ihm entgegengebrachte Liebe, auch die der Nymphe Echo. Nemesis setzt die Rache dadurch ins Werk, daß sie Narziß im Spiegel eines Quellwassers sich selbst erblicken läßt. Er gibt sich dem Bild in ahnungsloser Naivität hin, glaubt ein wirkliches Gegenüber vor sich zu haben, das ihn lockt und sich zugleich seinen Umarmungen entzieht. Die Verwirrung des Knaben wird durch den trügerischen Echohall gesteigert, der dem Liebeskranken die Stimme des Geliebten vorgaukelt. 'Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?' (432) bemitleidet ihn der Dichter, denn 'corpus putat esse, quod unda est' (417) und 'quid videat nescit' (430). Auf dem Höhepunkt seiner Qualen jedoch – und das ist zugleich der der Erzählung – ruft Narziß unvermittelt jenes 'Iste ego sum!' (463). Er ahnt seine Verwirrung, er beginnt den Göttertrug zu durchschauen. 'Sensi, nec me mea fallit imago' (463). Aber das Wissen hält das sich vollziehende Geschick nicht auf. Ovid spielt mit dem Gegensatz von Naivität und Bewußtheit, er erhöht damit die Wirkung seiner Erzählung. Der Leser bemerkt kaum, daß zwei völlig divergierende Auffassungen der Narzißgestalt miteinander verbunden werden. Solche Kontaminationen gehören zu Ovids effektvoller Erzähltechnik. Ein Beispiel dafür ist die Verflechtung der Nymphe Echo mit der Narzißgeschichte<sup>2</sup>.

Zweifellos ist der naive Narziß der ursprüngliche. Aus der späten Überlieferung läßt sich denn auch eine Kultsage rekonstruieren, derzufolge Narziß im Eroskult von Thespias eine Rolle spielte<sup>3</sup>. Er galt dort als spröder Knabe, der alle Liebhaber abwies, sich dadurch gegen Eros versündigte und von diesem – ähnlich dem Schicksal des Pentheus, der sich der Einführung des orgiastischen Dionysoskultes entgegenstellte – ver-

<sup>1</sup> Die gründlichste Behandlung der antiken Narzißgestalt ist bis heute: Fr. Wieseler (Narkissos (1854). – Vgl. ferner: S. Eitrem, RE XVI 1721 ff. – Roscher, ML III 1,10 (Greve). – A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums II 1005 ff. – L. Guerrini, Enc. Art. Ant. V 350.

<sup>2</sup> Eitrem a. a. O. 1725.

<sup>3</sup> Zu erschließen hauptsächlich aus Konon frg. 24 (F Gr H 1,197 oder Westermann 134). Vgl. Eitrem a. a. O. 1723.



1 Gipsabguß. Thorwaldson Museum, Kopenhagen.

(Nach G. E. Rizzo, *La Pittura ellenisticoromana* [1929] Taf. 130).

nichtet wurde. Der Spiegeltrug ist dem Gott dabei nur ein Mittel, seine Rache auszuführen. Er zeigt die Überlegenheit des Gottes und die Naivität des Knaben. Narziß erfährt die Qual, die er mit seiner Sprödigkeit anderen bereitet hat, an sich selbst. Auf die Verfehlung gegen Eros kommt es bei dieser Kultsage an, der Gott statuiert mit seiner Bestrafung ein Exempel. Als Folge wird denn auch von einer intensiveren Verehrung des alten Stadtgottes berichtet. In aufgeklärter späterer Zeit ist die naive Hingabe an das Bild als einer Wirklichkeit nicht mehr verstanden worden. Einen Beleg dafür gibt die einfältige Bemerkung des Pausanias, es sei unmöglich, daß jemand, der alt genug war sich zu verlieben, nicht hätte unterscheiden können, was ein Mensch und was der Schatten eines Menschen sei<sup>4</sup>. So wird der Irreführte zum bewußt von seiner eigenen Schönheit Faszinierten. Das hat die Wandlung des ganzen Mythos zur Folge. Die ursprüngliche Schuld der Sprödigkeit tritt dabei immer mehr in den Hintergrund. An ihrer Stelle wird im Betrachten des Spiegelbildes selbst der Grund zum Untergang, eine Art Verfehlung, gesehen. Dunkel deutet darauf schon zu Beginn der ovidischen Erzählung der Seher Teiresias mit seinem Spruch: Er verheißt dem Knaben hohes Alter, 'si se non noverit' (348). Deutlicher spricht eine spätere Paraphrase dieser Stelle: 'si pulchritudinis suae nullam habuisset notitiam' und schon als Vorwurf 'si pulchritudini non adeo confiderit'<sup>5</sup>. Es lag nahe, das Narzißschicksal auf dieser Stufe der Entwick-

<sup>4</sup> Paus. IX 31, 7.

<sup>5</sup> *Scriptores Rer. Myth.* ed. G. H. Bode (1834) I 185 und II 180.



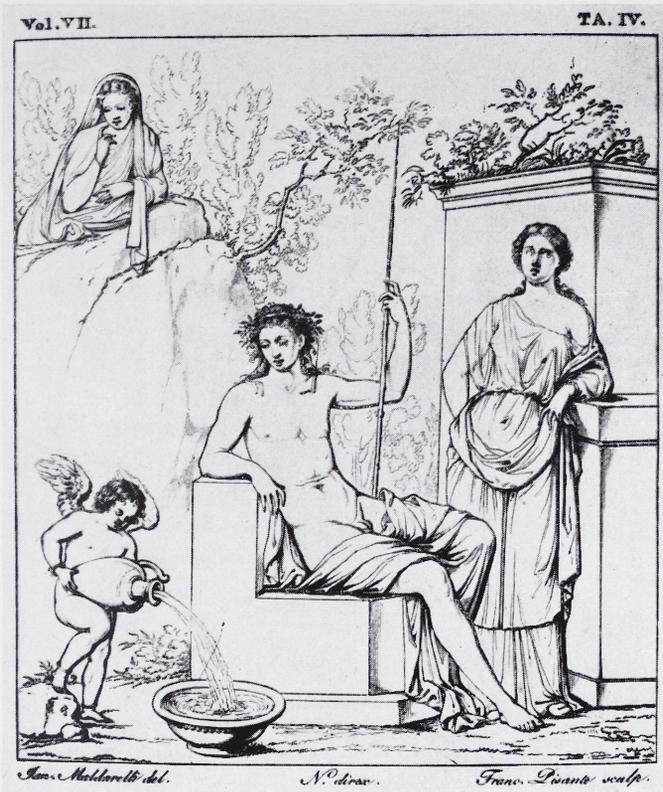
2 Zerstörtes pompeian. Gemälde (Pompei VI 9, 6–7 [38]).

(Nach Real Museo Borbonico [Napoli 1824–57] Vol. I Taf. IV).

lung als mythisches Beispiel für den nicht nur in der antiken Welt verbreiteten Aberglauben zu verwenden, demzufolge sterben muß, wer sein Bild im Spiegel sieht<sup>6</sup>. Die Kenntnis dieses Wandels hilft die allegorische Verwendung des Mythos in der Spätantike, vor allem bei den Neuplatonikern, zu verstehen: Der in die Anschauung seiner eigenen Schönheit Versunkene wird hier zum Sinnbild für die Gefährdung der Seele, sich an die äußere Sinnenwelt zu verlieren, die in Wahrheit nur ein Schein ist und die Seele in geistige Finsternis führt. Narziß steht für die Eitelkeit des Sinnengenusses<sup>7</sup>. Diese Deutung setzt das 'iste ego sum' des ovidischen Knaben voraus. Sie schließt unausgesprochen auch den Vorwurf des späteren Kommentators ein, denn der Mensch hat ja die Kraft, sich von der äußeren Sinnenwelt abzuwenden. Während doch der Mythos

<sup>6</sup> Dazu A. Wesselsky, Narziß oder das Spiegelbild. Archiv Orientalní 7, 1933, 330 ff. – Eitrem a. a. O. 1727 f. – Hier ist die Parallelgestalt des Narziß, der bei Plutarch (qu. conv. V 7,4) erwähnte Eutylidas anzuführen, der 'sich selbst schön vorkommt' und dadurch sein Ende findet. Vgl. die pseudomedizinische Erklärung an derselben Stelle V 7,7 f. – Artemidor, Oneirocrit. II 7. Eustath. zu II. p. 266,7 ff. ed. Rom.

<sup>7</sup> Plotin, enn. I 6,8. – Poimandres I 14 (A. D. Nock – A. J. Festugière, Corpus Hermeticum I p. 11). – Mythogr. gr. III 2, 91 Nr. IX Festa. Die neuplatonische Allegorie wird in der Renaissance von Marsilius Ficinus, comm. in Plat. conv. or. VI 17 (O. Kern, Orphicorum Fragmenta Nr. 363), in der Romantik von Fr. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker III<sup>2</sup> (1821) 553 f. wieder aufgenommen. Auf den Widerspruch dieser Deutung zum ursprünglichen Mythos hat Eitrem a. a. O. 1729 aufmerksam gemacht.



3 Zerstörtes pompeian. Gemälde (Pompei VI 9, 6-7 [49]).

(Nach Real Museo Borbonico Vol. VII Taf. IV).

gerade das unentrinnbare Verlorensein an das Gegenüber im Bild verlangt. Das Motiv der Selbstbespiegelung hat sich hier ganz aus dem ursprünglichen mythischen Zusammenhang gelöst<sup>8</sup>.

Der bildende Künstler sieht sich vor die Notwendigkeit gestellt, den Mythos in einem charakteristischen Höhepunkt des Handlungsablaufs zusammenzufassen. Die Spiegelzene bot sich im Falle des Narziß von selbst an. In der Art, wie der Künstler Narziß auf die Erscheinung des Spiegelbildes reagieren läßt, liegt für ihn die Möglichkeit zur Deutung des Mythos. Wie bei den literarischen Zeugnissen findet man Andeutungen der ursprünglichen naiven und die spätere bewußte Auffassung des Knaben nebeneinander in den Denkmälern vertreten<sup>9</sup>, wobei die bewußte Auffassung natürlich überwiegt.

Auf einem in Ostia gefundenen, seit langem verschollenen Puteal<sup>10</sup> (Bild 1), von dem

<sup>8</sup> Die Isolierung der Spiegelszene ist zweifellos durch den sprichwörtlichen Gebrauch der Schönheit des Narziß begünstigt worden. Sehr wahrscheinlich haben auch die bildlichen Darstellungen dazu beigetragen. Vgl. Roscher ML III 1,15. – Eitrem a. a. O. 1723.

<sup>9</sup> Die wichtigste neuere Untersuchung zur Narzißikonographie ist: D. Levi, Antioch Mosaic Pavements (1947) 60 ff. – Vgl. die unter Anm. 1 aufgeführten Arbeiten.

<sup>10</sup> G. E. Rizzo, Pittura ellenistico-romana (1929) Taf. 130,2 (antoninisch). Dieselbe Gebärde auf einem Mosaik in Antiochien (Levi a. a. O. Taf. 10). – Zur Geste: G. Neumann, Gesten und Gebärden (1965) 97 ff. – Vgl. Plutadius, Epigr. in Narcissum I 139 (Anth. Lat. ed. Riese 265): 'Stat, stupet, haeret, amat, rogat, innuit, aspicit, ardet, blanditur...'. – Nach dem Puteal wird auch die Statue im Vatikan, Gall. d. Stat. 396 (Amelung II [1908] 594 ff. Taf. 56) zu deuten sein.



4 Neapel, Museo Nazionale (Photo Anderson 25727).

jedoch ein Gipsabguß erhalten geblieben ist, hebt Narziß staunend seine Rechte beim Anblick der ihm fremden Gestalt im Wasser. Hinter ihm weidet seine Herde. In einer für die trocken beherrschende Art kaiserzeitlicher Mythenerzählung charakteristischen Weise sitzt die Quellnymphe daneben und gießt das Gewässer aus einem Krug. Auf der Rückseite des Puteals ziehen die Nymphen den Hylas in ihr Element. Das Schicksal der beiden schönen Jünglinge ist in Beziehung zueinander gesetzt, beide werden als Opfer der Quellnympfen vorgestellt. Der äußerliche Gesichtspunkt, daß es um die Dekoration eines Brunnens ging, könnte die Wahl des naiven Narziß veranlaßt haben. Der in der pompeianischen Wandmalerei verbreitetste Bildertypus (Bild 2) will Narziß ganz allgemein als schönen Jüngling vorführen, ohne näheres Interesse für sein Schicksal oder gar dessen Ausdeutung. Das zeigt sich daran, daß dasselbe Bildschema auch für andere Heroen verwandt wird, für Adonis, Endymion und Kyparissos<sup>11</sup>. Narziß – hier durch Speere und Hund als Jäger charakterisiert – sitzt ausruhend auf seinen Arm gestützt auf einer Felsenbank und spielt mit einem kleinen Amor. Das Spiegelbild im Wasser besteht häufig nur aus dem Kopf, es dient lediglich zur Bezeichnung des Helden, der oft genug wie auf unserem Beispiel gar nicht ins Wasser schaut. Meist deutet ein Eros mit gesenkter Fackel auf das tragische Ende.

<sup>11</sup> Levi a. a. O.



5 Zerstörtes Pompeian. Gemälde. Nach einer Zeichnung  
im Dt. Arch. Inst. Rom (Pompeii VIII 4, 4 [28]. – Neg. Dt. Arch. Inst. Rom 53.599).

Die Pendantbilder der pompeianischen Wände bestätigen, daß hier einfach ein schöner Jüngling dargestellt werden soll<sup>12</sup>. In der kaiserzeitlichen Literatur gibt es vergleichbare Stellen, die jugendliche Helden unter dem Gesichtspunkt der Schönheit aneinanderreihen<sup>13</sup>. Auch die Zusammenstellung der Narzißbilder mit anderen 'Liebesschicksalen' oder mit an Gewässern spielenden Mythen nehmen auf das Besondere des Narzißschicksals keinen Bezug.

Wie sehr sich das Spiegelmotiv zu dieser Zeit schon aus dem mythischen Zusammenhang gelöst hat, zeigen einige Bilder vierten Stils<sup>14</sup> (Bild 3). Diese Szene wird von der Quelle in ein halbes Interieur verpflanzt; und als Spiegel dient jetzt das Wasser, das Eros dienstfertig in eine vor Narziß auf den Boden gestellte Schale gießt. Der Fels ist durch eine Steinbank ersetzt, der ausruhende Jüngling trägt einen Kranz im reichen Haar. Die weibliche Gestalt neben Narziß ist schwer zu benennen, die über dem Felsen erscheinende Nymphe könnte nach der ovidischen Version des Mythos Echo sein.

Schon diese Darstellung wäre ohne den Wandel in der Auffassung des Spiegelmotivs kaum denkbar. Völlig ausgeprägt tritt uns der bewußte Narziß auf einem kleinen, fast

<sup>12</sup> K. Schefold, Die Wände Pompejis (1957): Schöne Jünglinge: 102, 117, 224, 258. – Liebesschicksale: 53, 70, 81, 83, 86, 120, 174, 216. – 'Wassermeythen': 55, 188, 198, 283.

<sup>13</sup> Hygin, Fab. CCLXXI. – Lukian, dial. mort. 18,1.

<sup>14</sup> Levi a. a. O. 62.



6 Karneol. Paris,  
Gab. Med. 1615 bis 0000  
(Photo P. Zazoff).



7 Zeichnung nach einer  
verschollenen Gemme.  
(Nach Fr. Wieseler,  
Narkissos [1854] Taf. Nr. 5).

quadratischen Bild im Neapler Nationalmuseum entgegen<sup>15</sup> (Bild 4). Der Jüngling hat sich auf seinem Felsen halb aufgerichtet. Auf die Linke gestützt zieht er mit der Rechten in einer weiten Geste das Gewand von seinem Körper. Auf einer stark fragmentierten, nur in einer Zeichnung überlieferten Replik dieses Bildes<sup>16</sup> (Bild 5) erscheint der ganze nackte Körper des Jünglings im Wasserspiegel. Das Entblößungsmotiv verrät den bewußt seiner Schönheit Hingebenen; man beachte nur die raffinierte Steigerung der Nacktheit durch das quer über den Oberschenkel gebreitete Gewand auf dem Spiegelbild. Auf beiden Bildern senkt Eros die Fackel. Die alte Deutung, die hier unter Berufung auf spätantike Autoren den Todessturz des Narziß dargestellt sehen wollte, braucht nicht widerlegt zu werden<sup>17</sup>.

Ebenso wurde ein nur auf Gemmen überlieferter Bildtypus noch von Furtwängler falsch gedeutet<sup>18</sup>. Am besten überliefert ihn ein verbrannter Karneol in Paris<sup>19</sup> (Bild 6). Man sieht Narziß an einer künstlich gefaßten Quelle stehen. Daß es sich tatsächlich um einen Narziß handelt, zeigt ein verschollener Stein, von dem wir eine alte Zeichnung abbilden<sup>20</sup> (Bild 7). Hier ist deutlich ein Brunnenbecken vor dem Stehenden zu sehen, man erkennt sogar einen Löwenspeier als Ausfluß. Haltung und Kopf des Knaben erinnern von fern an den 'polykletischen' Narcisso<sup>21</sup>. Mit dem linken Unterarm stützt er sich auf einen Pfeiler und hält dabei den Zipfel seines Mantels fest, die ausgestreckte Rechte faßt

<sup>15</sup> Neapel NM 9701. – K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (1963) 123 Taf. 109 (vespasianisch). – Einen vergleichbaren Entblößungsgestus findet man auf dem kleinen Bild aus Pompeji in Neapel NM 9380: Narziß sitzt, stützt sich mit der Linken und zieht mit der Rechten das Gewand hoch. – Vgl. Helbig, *Wandgemälde Campaniens* (1868) Nr. 1348. – Das Liegemotiv ist weiblich, man findet es bei der 'Venus marine' Reinach, *Rep. Peint.* 60,2 und auch bei Nereiden ebenda 43.

<sup>16</sup> *Neg. Dt. Arch. Inst. Rom* Nr. 53599. – Helbig a. a. O. Nr. 1356.

<sup>17</sup> H. Brunn, *Bull. dell' Inst.* 1863, 104.

<sup>18</sup> A. Furtwängler, *Antike Gemmen*, zu Taf. 42,14.

<sup>19</sup> Paris, Cab. Med. 1615 bis (1,67 x 2,14 cm). Lit: Furtwängler a. a. O. – Eitrem a. a. O. 1732 f. – G. Lippold, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit* Taf. 49,1. – P. Zazoff, dem ich für seine freundliche Hilfe und die Überlassung der Photographie danke, datiert den Pariser Karneol ins 1. Jahrhundert n. Chr. Die Erlaubnis zur Abbildung des Steins verdanke ich der Museumsleitung.

<sup>20</sup> Wieseler, *Narkissos* Taf. Nr. 5 = Winkelmann, *Monum. ined.* Nr. 24.

<sup>21</sup> Die Bezeichnung ist modern. Lippold, *Handbuch* 165,8. – Von H. Sichtermann, *Madrid. Mitt.* 1, 1960, 160, ohne Begründung als eklektisches Werk bezeichnet.



8 Ehem. London, Slg. Ch. Robinson (nach EA 4926).

den anderen Zipfel, so daß das Tuch wie eine Folie hinter dem Körper erscheint, dessen Nacktheit betont und 'die Absicht der Selbstbespiegelung anzudeuten scheint'<sup>22</sup>. Die auf beiden Gemmen im Hintergrund erscheinende weibliche Gestalt mit den zwei Fackeln könnte Nemesis sein, deren Beziehung zum Narzißmythos bezeugt ist. Merkwürdig bleibt der Zweig in der linken Hand des Narziß. Die Gebärde des Gemmentypus ist wie das Entblößungsmotiv der beiden pompeianischen Bilder 'weiblich', man würde sie eher bei einer eben dem Bade entstiegene Schönen erwarten.

Beide Bildtypen zeigen einen Narziß, der bewußt sein eigenes Bild im Spiegel genießt. Sie eröffnen das Verständnis für einen Statuentypus, der den eigentlichen Anstoß zu unserer Untersuchung gab. Der Typus ist in mehreren Fassungen überliefert. Er sei hier

<sup>22</sup> A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums II (1889) 1007.

zunächst in einer kaiserzeitlichen Marmorstatuette in englischem Privatbesitz vorgestellt<sup>23</sup> (Bild 8). Die Hauptlast des kräftigen Körpers ruht auf dem linken Bein. Beide Arme sind erhoben und liegen – gekreuzt miteinander verbunden – auf dem dichten Haar. Andere Versionen des Typus zeigen neben dem Stehenden als Ziel seines Blickes das Spiegelbild im Wasser und den Eros mit der Fackel, einmal sogar die Quellnymphe. Dargestellt ist also Narziß. Eine Replik dieses Typus muß schon die Renaissance gekannt haben. Im Bargello steht eine Bronzestatuette der Zeit um 1500<sup>24</sup> (Bild 9), die den Typus wörtlich wiederholt. Dabei ist nicht nur die Umrißlinie mit Geschick ins Elegante übersetzt, sondern, was in diesem Zusammenhang besonders interessiert, das Motiv der Arme durch die entschiedene Kopfwendung und den federnden Stand bewußter vorge-tragen.

Die eigenartige Gebärde der Arme kommt, soweit ich sehe, in der antiken Kunst sonst nicht vor. Sie muß etwas über Narziß aussagen. Die früheren Interpreten haben einmütig das von der Gebärde ausgehende Moment der Ruhe betont und dabei an das so beliebte Motiv des einen auf dem Kopf aufliegenden Armes erinnert, das im Apollon Lykeios<sup>25</sup> seine berühmteste Ausprägung gefunden hat, und in dem schon Lukian<sup>26</sup> ermattetes Ausruhen ausgedrückt sah. Die beiden auf dem Kopf verschränkten Arme seien nichts weiter als eine Verstärkung der Lykeiosgebärde, sie drückten eine 'äußerste Anspannung'<sup>27</sup> aus. Beim Apollon und noch eindeutiger bei der Amazone des Typus Sciarra<sup>28</sup> ist die Gebärde des rechten Armes jedoch untrennbar mit dem Stützmotiv des linken verbunden. Das Fehlen des Stützmotivs beim Narziß bedingt eine völlig andere Körperhaltung, sie schließt einen Vergleich der beiden Gebärden aus.

Wie glücklich sich die Narzißgebärde gleichwohl mit einer entspannten Körperhaltung verträgt, ja durch diese in ihrer Wirkung noch gesteigert wird, zeigt eine Variante unseres Typus im Louvre, die als 'Génie du Repos éternel' die Bewunderung des 19. Jahrhunderts erweckt hat<sup>29</sup> (Bild 10). Der gegenüber der Bronzestatuette verstärkte Ausdruck der Ruhe wird durch die gekreuzten Beine und durch den Baumstamm

<sup>23</sup> Ehem. London, Slg. Ch. Robinson EA 4926 (zahlreiche Ergänzungen, besonders an den Beinen). – Repliken und Varianten: Venedig, Dogenpalast EA 2552/3. – Vatikan, Museo Chiaramonti. Amelung I 756 Nr. 655 Taf. 81. Zeichnung: Syria 1954, 55. – Palermo EA 559 d. – Vgl. die beiden folgenden Anm. – Zum Typus zuletzt E. Strong, Cat. of the Greek and Roman Antiquities Lord Melchett (1928) 16 Taf. 17.

<sup>24</sup> Höhe 34 cm. Bei Clarac Taf. 680 Nr. 1590 (seitenverkehrt) und Fr. Studniczka, Jahrb. d. Inst. 34, 1919, 127 für Antik angesehen. M. Horster hat meine Aufmerksamkeit auf die Bronze gelenkt. – W. v. Bode, Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance (o. J.) 63 verweist auf einen zweiten ebenfalls nachlässig gefertigten Guss in Berlin hin und hält die Statuette für eine Antikenwiederholung eines Paduaner Meisters. H. Keutner, dessen Urteil mir W. Sauerländer freundlicherweise vermittelt hat, spricht ebenfalls von einer 'Antikenwiederholung der Zeit um 1500'. Es verdient darauf hingewiesen zu werden, daß W. v. Bode und H. Keutner offensichtlich ohne die Kenntnis der Vorlage den antiken Ursprung des Typus erkannt haben. H. Keutner, W. Sauerländer und W.-H. Schuchhardt danke ich für ihre Hilfe in dieser Frage. – Wahrscheinlich ist das antike Vorbild des Renaissance-meisters verloren oder verschollen, wie im Falle der sog. Angerona (E. Langlotz, Jahrb. d. Inst. 61/2, 1946/7, 98 Anm. 2. – ders., Deltion 20, 1965, 5). Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß die hier abgebildete Statuette der Slg. Robinson schon damals bekannt war und das Vorbild abgegeben hat.

<sup>25</sup> Lippold, Handbuch 138,7 Taf. 84,1. – O. Deubner, Hellenistische Apollongestalten (1934) 26 ff.

<sup>26</sup> Lukian, Anachars. 7. – Zur Gebärde: Stephani, Der ausruhende Herakles (1854) 132 ff.; Fr. Studniczka, Jahrb. d. Inst. 34, 1919, 126 f.

<sup>27</sup> Wieseler, Narkissos 29.

<sup>28</sup> Zuletzt: V. Poulsen: Die Amazone des Kresilas (1957). – Helbig, Führer durch die Sammlungen in Rom I 4 (1963) 433 (von Steuben).

<sup>29</sup> Paris, Louvre. – Fröhner, Notice de la Sculpture Antique I 1878 Nr. 493. – Grünwald, Jahrb. des allerhöchsten Kaiserhauses 27, 1907/09, 141 ff. hat gezeigt, daß diese aus der Slg. Mazarin stammende Statue über eine Reihe von Metamorphosen hin die Gestaltung eines der Sklaven Michelangelos beeinflusst hat. – Vgl. Ch. de Tolnay, Michelangelo IV Abb. 251/2. Für den Hinweis danke ich M. Horster.



9 Florenz, Bargello (Photo Alinari 17174).

im Rücken der Gestalt bewirkt. Die überlebensgroße Statue weicht in der Körperauffassung ganz von der Statuette und den dieser nahestehenden Wiederholungen ab. Die knabenhaft festen Formen sind in weiche weibliche umgesetzt, die Proportionen der Brustpartie und vor allem die Hüften sind völlig verändert. Der Blick ist nicht mehr auf das Spiegelbild im Wasser gerichtet, sondern geht träumerisch ins Unbestimmte. Der Zeitstil des Kopisten – er hat nach den Stegen in den Bohrkanälen im Haar zu urteilen in spätantoinischer Zeit gearbeitet – belädt die Figur mit einer ausgeprägt schweren Stimmung, zu der die Betrachter des 19. Jahrhunderts eine besondere Affinität besaßen. Das kommt in einer Deutung der Gebärde zum Ausdruck: 'La position des deux bras



10 Paris, Louvre (Photo Girandon 1203).

sur la tête exprime dans notre figure un repos plus profond, la cessation absolue de toute fatigue, le repos éternel, enfin la mort<sup>30</sup>.

Allein J. Overbeck scheint diese Deutung nicht befriedigt zu haben. Er sieht den Wider-

<sup>30</sup> Visconti, Museo Pio Clementino VII (1822) 74. Besonders widerspruchsvoll sind die Deutungen des Gesichtsausdrucks der Figur. Sie zeigen das typische, zeitbedingte Sicheinfühlen der Interpreten des 19. Jahrhunderts: Was dem einen 'äußerste Abspannung bei tiefster Bekümmernis' ist (Wieseler a. a. O. 29), zeugt dem anderen von 'tiefer leidenschaftloser Ruhe'. Er glaubt 'eher einen leisen Zug von Wehmut' zu bemerken (Overbeck, Kunstarchäologische Vorlesungen [1853] 171). In wieder anderer Richtung geht 'un air de repos vraiment divin' (Visconti a. a. O. 74. – Vgl. Strong a. a. O. 'divin repose') – oder gar 'il est sur le point de s'endormir' (Fröhner, Notice 493).



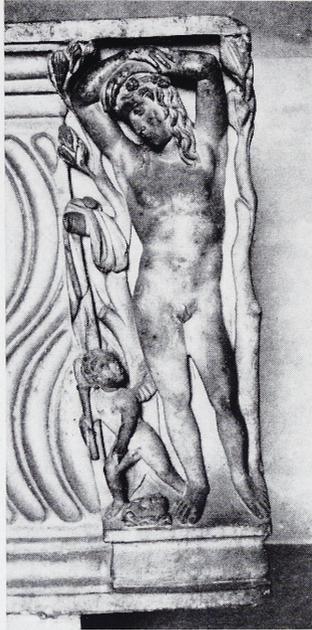
11 Pablo Picasso. Zeichnung. (Nach Zervos, Picasso VII, 140, 336).

spruch zwischen dem Standmotiv und der so gedeuteten Gebärde und versucht ihn zu erklären, indem er bemerkt, daß hier 'nicht nach natürlicher, sondern nach konventioneller Mimik tiefste Ruhe ausgedrückt wird, denn faktisch ist diese Stellung weder bequem noch zum Ruhen geeignet, aber sie ist auf die stehenden Figuren aus der Lage im Schafe übertragen und in diesem Sinne bezeichnend'<sup>31</sup>. Diese Beobachtung mag für das Motiv des einen auf dem Haupt aufliegenden Armes, für die Lykeiosgebärde gelten, für die Gebärde des Narziß trifft sie nicht zu. Ein Vergleich mit der schlafenden Ariadne im Vatikan<sup>32</sup> zeigt, daß die linke Hand den Kopf stützt, nicht ihm aufliegt. In diesem Punkt stimmen die meisten vergleichbaren Darstellungen Schlafender überein. Einen Ansatz zu der m. E. richtigen Deutung der Gebärde findet man bei Fr. Wieseler<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> J. Overbeck, *Kunstarchäologische Vorlesungen* 171.

<sup>32</sup> Lippold, *Handbuch* 347 Taf. 122,4. – Helbig a. a. O. I<sup>4</sup> 144. (W. Fuchs). – M. Bieber, *Hellenistic Sculpture* 2(1961) Abb. 624 (Replik Florenz).

<sup>33</sup> Wieseler, *Narkissos* 45.



12 Rom, Vatikan, Gall. Lap. 169 (Museumsphoto).

Zwar will auch er 'den Gedanken an ein unwillkürliches Ausspannen des von gemüthlichen Leiden hingefälligen Körpers nicht ausgeschlossen wissen'. Aber er hat 'nichts dagegen, wenn man die Gebärde mit dem Ausdruck von Liebeswonne und behaglicher Träumerei in Wechselwirkung bringt'. Es ist wohl kein Zufall, daß nur bei einer Gruppe antiker Bildwerke die Arme in ähnlicher Weise erhoben und zum Kopfe geführt sind, bei den seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. so zahlreichen Aphroditestatuen und Statuetten, die die Göttin meist nackt vorstellen<sup>34</sup>. Freilich ist die Gebärde hier äußerlich durch das Herrichten der Haare motiviert, was dem weiblich sinnlichen Charakter der Haltung jedoch keinen Eintrag tut.

Bei der Einmaligkeit der Gebärde im Altertum mag ein Blick in die neuere Kunst erlaubt sein, zumal ja der Gebärdensprache dank ihrer Ursprünglichkeit eine gewisse Zeitlosigkeit eigen ist<sup>35</sup>. Vor allem in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts hat sich die Narzißgebärde großer Beliebtheit erfreut<sup>36</sup>. Fast immer werden weibliche Aktfiguren so dargestellt. Vor allem aber ist es die typische Haltung des Malermodells<sup>37</sup>. Besonders häufig findet man die Gebärde bei Picasso<sup>38</sup>. Als Beispiel wird hier eine Zeichnung aus dem Jahre 1931 reproduziert (Bild 11).

Die Verwendung der Gebärde bei den Neueren stützt die von uns intendierte Deutung

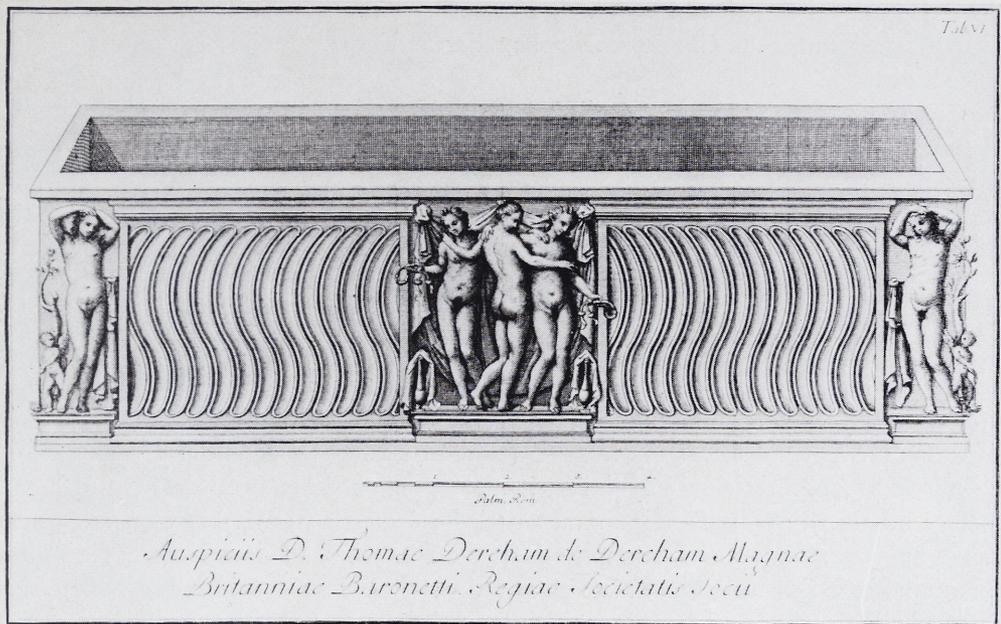
<sup>34</sup> N. Himmelmann - Wildschütz, *Marb. Winkelmanns Programm* 1958, 2 ff. Taf. 1 ff.

<sup>35</sup> Als Beleg kann ein Werk wie Andrea de Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (Napoli 1832) dienen.

<sup>36</sup> Beispiele: Manet: P. Jamot-G. Wildenstein, *Manet II* (1921) Taf. 29,63. – Corot: Fr. Fosca, *Corot* 123. – 'Diana': W. Gensel, C. Corot (1906) 51. – Puvis de Chavannes: 'Concordia'. – Matisse: E. Faure - J. Romains u. a., *Matisse* Taf. 41. – J. Lassaigne, *Matisse* (1952) 99.

<sup>37</sup> Ein besonders hübsches Beispiel ist das Photo, das Matisse mit Modell beim Zeichnen zeigt: R. Escholier, *H. Matisse* (1958) 206.

<sup>38</sup> Zervos, *Picasso II* 307; VI 115, 959; 105, 896; 102, 845; 97, 799; 90, 736-9; 80, 660; 14, 73; 15, 147; 15, 156. Die abgebildete Zeichnung: VII 140, 336. – Vgl. P. Picasso, *Maler und Modell* (Reclam Werkmonographien Nr. 8).



13 Verschollener Sarkophag.

(Nach A. Fr. Gorio, Monumentum sive Columbarium Liviae Augustae [Florenz 1727] Taf. VI).

der Narzißstatue: Beim Modell wie bei Narziß und den späten Aphroditestatuen soll die ganze Schönheit des Körpers gezeigt werden. Durch das Heben der Arme wird sie gleichsam enthüllt. Wir haben also nach den pompeianischen Bildern und dem Gemmentypus eine dritte Version des sich selbst genießenden Narziß gefunden.

Der Statuentypus hat auch Eingang in die Sarkophagkunst gefunden. Auf zwei Riefelsarkophagen erscheint er je zweimal als Eckfigur, wobei er je einmal als Pendant spiegelverkehrt gebildet ist. Die Mittelgruppe der Vorderseite des Sarkophags in der Galleria Lapidaria des Vatikan (Bild 12)<sup>39</sup> zeigt eine dextrarum iunctio, die des Sarkophags aus dem Columbarium der Livia Augusta (Bild 13)<sup>40</sup>, die bekannte Gruppe der drei Chariten. Was bedeutet die Narzißfigur auf den Sarkophagen? Den sich selbst Bespiegelnden auf die Eheschließung bezogen zu denken, ist grotesk. Es muß sich um eine allgemeine, unverbindliche Allegorie handeln. Die beiden Sarkophage gehören nicht nur zeitlich, typologisch und durch die Narzißfiguren zusammen, auch ihre Mittelbilder verbinden sie: Die drei Grazien sind ein Sinnbild ehelichen Glücks, sie stehen auf dem Sarkophag aus dem Columbarium für die dextrarum iunctio<sup>41</sup>. Auf anderen Sarkophagen dieser Art figurieren zum Beispiel Eros, Jahreszeiten, Eros und Psyche, Mars und Venus, Viktorien als Eckfiguren. Vielleicht ist Narziß ihnen gleichzusetzen und einfach als eine

<sup>39</sup> Amelung, Katalog I 288 Nr. 169. Für die Aufnahme danke ich H. Speier. – E. Strong, Cat. of the greek and roman antiquities Lord Melchett (1928) 16 Taf. 17.

<sup>40</sup> A. Fr. Gorio, Monumentum sive Columbarium Liviae Augustae (Florenz 1727) Taf. VI. – Piranesi, Le antichità Romane III Taf. 28. – W. Deonna, Rev. Arch. Ser. V 31/2, 1930, 283 Nr. 23 (danach befand sich der Sarkophag in Potsdam; sein heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt, wie mir H. Wiegartz mitteilt).

<sup>41</sup> G. Rodenwaldt, Journal Rom. Stud. 28, 1938, 60 ff. – M. Lawrence, Amer. Journ. Arch. 62, 1958, 284. – E. Schwarzenberg, Chariten (1966).

Liebesallegorie zu verstehen. In der weiblichen Körperbildung mit den ausschwingenden Hüften ist er auf dem Charitensarkophag der Dreiergruppe ja auch formal völlig angeglichen.

Oder sollte Narziß als Sinnbild für die Vergänglichkeit des Schönen verstanden werden? Die uns schon vertrauten Eroten mit den kleinen Fackeln neben ihm könnten das angedeutet haben<sup>42</sup>.

Doch wenden wir uns wieder den Bildern des seiner Schönheit bewußt gewordenen Jünglings zu. Wie sehr das Weibliche und die Selbstbefangenheit der frühen Kaiserzeit als Eigenschaften des Narziß vertraut waren, verdeutlicht die Annäherung seiner Gestalt an die des Hermaphroditen. In den pompeianischen Bildprogrammen findet man die beiden 'iuvenes formosissimi' als Pendantfiguren<sup>43</sup>. Das allein würde nicht viel besagen, wenn nicht die Bildtypen, die mythologischen Requisiten und selbst die Körperformen der beiden Gestalten miteinander vermischt und vertauscht würden. So hat der stehende Narziß eines Bildes in Neapel<sup>44</sup> (Bild 14) eindeutig weibliche Brüste und der sitzende Hermaphrodit eines nur durch eine Zeichnung bekannten Bildes<sup>45</sup> spiegelt sich in einer Schale wie Narziß. Die charakteristische Gebärde des Gemmentypus<sup>46</sup> findet man – auf Gemmen – bei Hermaphroditen wieder. Ob man damals auch die innere Verwandtschaft des bewußten Narziß mit dem ebenfalls in sich selbst befangenen Hermaphroditen gesehen hat, ist natürlich fraglich. Für den heutigen Betrachter rücken die beiden Gestalten nahe zusammen: Beide sind der Möglichkeit eines Gegenüber beraubt.

Wann mag sich der Wandel vom naiven zum bewußten Narziß vollzogen haben? Dem Nebeneinander von frühen und späten Zügen in den literarischen Zeugnissen der Kaiserzeit ist eine Antwort kaum abzugewinnen. Den einzigen Anhaltspunkt bietet Ovid, der die spätere Version des Mythos schon kennt. Auch die Kunstdenkmäler geben keine befriedigende Antwort auf diese Frage. Besonders widerspruchsvoll ist die Aussage der verschiedenen Kopistenvarianten des Statuentypus über die Entstehungszeit des ihnen zugrunde liegenden Urbildes. Allein aus der Gebärde läßt sich eine zeitliche Festsetzung gewinnen.

Im 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. sind vergleichbare plastische Werke entstanden. Aus der Gebärdung von Statuen wie der des Hermaphroditen aus Mirecourt<sup>47</sup>, des sitzenden Mädchens vom Konservatorenpalast<sup>48</sup> und der Aphrodite Kallipygos<sup>49</sup> spricht ein bewußtes Wohlgefallen am eigenen Körper, das der Narzißgebärde durchaus vergleich-

<sup>42</sup> Vgl. Roscher, ML III 1,74 (Greve).

<sup>43</sup> K. Schefold, Die Wände Pompejis (1957) 224.

<sup>44</sup> Neapel NM. – G. E. Rizzo, Pittura ellenistico-romana Taf. 128b. – Vgl. Helbig, Wandgemälde Campaniens (1868) Nr. 1354.

<sup>45</sup> AZ 1843 Taf. 5.

<sup>46</sup> Roscher, ML I 2326 (Abb.). Bei Venus auf einer Katakombenmalerei: G. Säflund, Aphrodite Kallipygos (1963) Abb. 52. – Vgl. Reinach, Rep. Peint. 49,7.

<sup>47</sup> Lippold, Handbuch 331. – W. H. Schuchhardt, Die Antike 12, 1936, 99 (W. H. Schuchhardt datiert den Hermaphroditen jetzt späthellenistisch). – W. Fuchs, Vorbilder der Neuattischen Reliefs (1959) 157. – Zuletzt: F. Braemer, L'Art dans l'Occident romain (1963) Taf. 32. Der ursprüngliche Tanzgestus wird bezeichnenderweise zum Spiegelmotiv umgebildet.

<sup>48</sup> M. Bieber, Hellenistic Sculpture<sup>2</sup> Abb. 101. Man vergleiche das Mädchen mit der daneben abgebildeten Replik der Tyche von Antiochien, um zu sehen wie sehr es seiner 'Schönheit bewußt' ist. Vgl. G. Kraemer, Arch. Ertesitö 41, 1927, 268.

<sup>49</sup> Zuletzt G. Säflund, Aphrodite Kallipygos (1963). – Lippold, Handb. 347. – Säflund versucht das Vorbild der farnesischen Statue im Anschluß an eine Spatula aus Lokri ins 4. Jahrhundert zu datieren. Die Gebärde von Spatula und Statue stimmen jedoch nicht überein, die charakteristische Torsion fehlt bei



14 Neapel, Museo Nazionale (Photo Anderson 26736).

bar ist. Besonders deutlich ist diese Bewußtheit an den Aphroditestatuen der Zeit zu beobachten, wenn man sie mit den Werken des 4. Jahrhunderts vergleicht, auf die sie sich zum Teil beziehen. Das betonte Sichbedecken und Entblößen äußert sich in einer menschlichen Gebärdensprache, die in geschärfter Beobachtung dem Alltag abgewonnen

der Spatula. So bleibt der Krahmersche Ansatz in den Späthellenismus bestehen. – Das Spiegelmotiv erfreut sich auch in der hellenistischen Literatur großer Beliebtheit: Theokrit VI 34 ff. – Vergil, Ecl. 2, 25. – Ovid, Met. 13, 840.



15 Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica.  
(Photo Alinari 45340).

ist<sup>50</sup>. Die für das 4. Jahrhundert in Haltung und Gebärde so charakteristische Eigenwelt der Göttin zerfällt<sup>51</sup>.

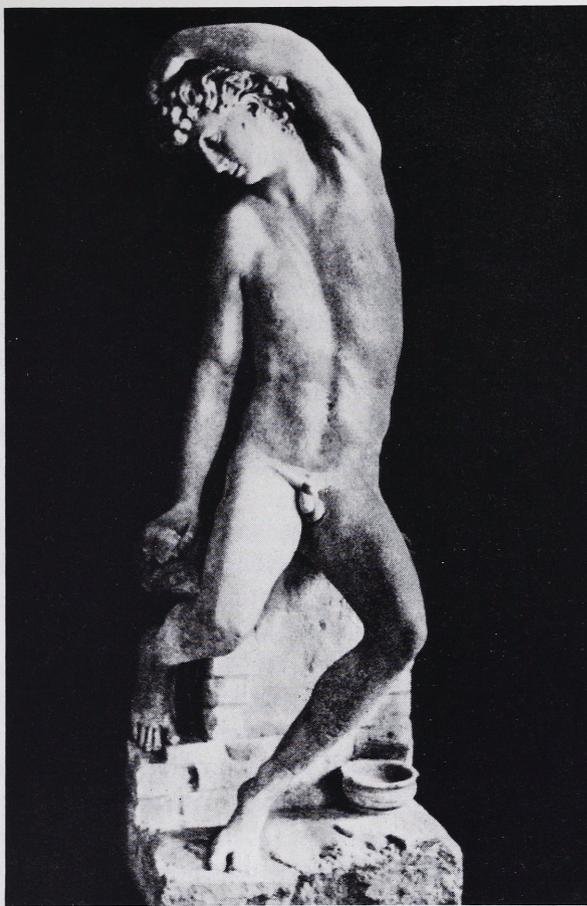
Die Bewußtheit oder – wie J. Burckhardt es nennt – die Absichtlichkeit<sup>52</sup> der Gebärdensprache verbindet die genannten Werke mit dem Narziß. Wir nehmen demnach an, daß das Urbild der Narzißstatuen im Späthellenismus entstanden ist, und auch daß sich der Wandel vom naiven zum bewußten Narziß in dieser Zeit vollzogen hat.

Denn es handelt sich bei diesem Wandel ja nicht um eine Einzelercheinung. Die zum Vergleich herangezogenen Aphroditestatuen sind nur ein Beispiel für den sich in zahlreichen Heroen- und Götterdarstellungen der Zeit spiegelnden allgemeinen Wandel der mythischen Welt. Das zeigt sich auch in der Vorliebe der Künstler dieser Zeit für neue

<sup>50</sup> Als Weiterbildungen der Knidierin sind bezeichnend die Kapitolinische Venus und die Medicivenus in den Uffizien (Bieber a. a. O. Abb. 34/5 und 30/3i). Als Neuschöpfung die Daidalosaphrodite (Bieber Abb. 290 ff.) und deren bezeichnende Umgestaltung in Rhodos (Bieber Abb. 294 f.). – Man vergleiche ferner die Anm. 34 zitierten Statuen und die Aphrodite - Pan Gruppe aus Delos (Bieber a. a. O. Abb. 629).

<sup>51</sup> G. Krahe a. a. O. 268.

<sup>52</sup> J. Burckhardt, Cicerone (1869) 450c (zur Kallipygos).



16 Florenz, Bargello (Photo Alinari 48725).

mythische Gestalten, die bis dahin kaum Gegenstand der bildenden Kunst gewesen waren. Ein Beispiel dafür ist der mit Narziß verwandte Hermaphrodit.

Aufschlußreiche Parallelen zum Wandel der Narzißgestalt bieten die Darstellungen des Gorgoneion<sup>53</sup>. Die archaische Fratze ist eindeutig auf ein Gegenüber bezogen, sie will Schrecken und Grauen erregen. In der klassischen Kunst des 5. Jahrhunderts wird die Fratze zum Bild der schönen Medusa sublimiert, ein verschiedenartig gedeuteter Prozeß. Man muß ihn im Zusammenhang mit der Vermenschlichung alles dämonisch Wilden in dieser Zeit sehen. Seine Wirkkraft verliert das Gorgoneion durch diesen Wandel nicht. Man konnte auch im verschönten Gesicht noch 'die kalte steinerne Schönheit des Todes ahnen, deren Anblick das Leben erstarren ließ'<sup>54</sup>. Erst im Hellenismus wird die Objektbezogenheit der Maske erschüttert. In die pathetischen Gesichter schleicht sich ein neuer Zug ein, der sich zum Späthellenismus hin immer mehr aus-

<sup>53</sup> Bis heute ist A. Furtwänglers Artikel in Roscher ML I 1701 ff. die wichtigste Studie über Gorgonen und Gorgoneion. – E. Buschor, *Medusa Rondanini* (1958). – *Enc. Art. Ant.* III 982 ff. (A. Giuliano). – *Lex. Ant. Welt* (1965) 1111 (K. Schauenburg).

<sup>54</sup> E. Buschor, *Phidias der Mensch* 44. Buschor schließt sich in dieser Deutung Furtwängler a. a. O. an. – Brunn, *Griechische Götterideale*, spricht von 'dämonisch fascinierender Macht' (S. 65).

prägt. Die noch immer durch die Schrecken erregenden Attribute bezeichneten Gesichter beginnen sich nun selbst schmerzvoll zu verziehen. Aus den weit geöffneten Augen spricht die Angst. Der ursprünglich vom Gesicht ausgehende Schrecken spiegelt sich jetzt in ihm selbst. Es ist, als ob Medusa ihr Gegenüber verloren hätte<sup>55</sup>. Goethe hat diesen neuen Zug noch der späten Medusa Rondanini abgelesen, wo er 'in einer hohen und schönen Gesichtsform über Lebensgröße das ängstliche Starren des Todes unsäglich trefflich ausgedrückt' sah<sup>56</sup>.

Dem Wandel von Narziß und Medusa ist der Verlust des Bezugs auf ein Gegenüber gemeinsam. Beide erliegen der ursprünglich von ihnen selbst ausgehenden Wirkung, dem Liebreiz und dem Schrecken. In beiden Fällen vollzieht sich diese Veränderung im späten Hellenismus. Dieser entscheidende Wandel ist eines der vielen Symptome für das Absterben des sich in Handlung darstellenden, des in der Spannung zwischen Subjekt und Objekt lebendigen griechischen Mythos in dieser Zeit. Wir stehen am Anfang einer Entwicklung, die zu der in Symbol und Allegorie erstarrten Mythenwelt der späteren Kaiserzeit führt.

Doch kehren wir zum Schluß noch einmal zu Narziß zurück. In der Kunst der Renaissance und des Barock hat sich der spröde Schöne wieder großer Beliebtheit erfreut<sup>57</sup>. Auch hier findet man die beiden Auffassungen seiner Gestalt nebeneinander. Wir greifen aus der Fülle der Darstellungen ein Gemälde Caravaggios<sup>58</sup> und die Marmorstatue des Benvenuto Cellini heraus<sup>59</sup>. Sehnsuchtsvoll beugt sich auf Caravaggios Bild (Bild 15) der in der Tracht der Zeit gekleidete Knabe über den Wasserspiegel und neigt sich dem Geliebten im Wasser zu: Der Reiz des Bildes besteht in der naiven Hingabe des Knaben an das Trugbild. Ganz anders ist die Konzeption Cellinis (Bild 16). Hier erscheint Narziß in antiker Nacktheit. Er sitzt auf einem Stein, stützt sich mit seinem rechten Arm und spiegelt sich mit zurückgebeugtem Oberkörper und auf das Haupt gelegtem linken Arm. Die Gebärde erinnert an die der antiken Statue. Das Gesuchte der Haltung betont die Spiegelsituation auf das Eindringlichste. Die beiden gegensätzlichen Aspekte der Narzißgestalt sind in diesen Darstellungen exemplarisch Gestalt geworden: die rührende Naivität auf der einen und die bewußte Selbstbespiegelung auf der anderen Seite<sup>60</sup>.

<sup>55</sup> Als Beispiele vergleiche man: E. Buschor a. a. O. Taf. 21,1; 22,3; 23,4; 24,5; 30,2.

<sup>56</sup> Italienische Reise (Hamburger Ausg. 1951 hrsg. H. v. Einem) 151.

<sup>57</sup> A. Pigler, Barockthemen (1956) 'Narziß'.

<sup>58</sup> C. Baroni, Tutta la Pittura di Caravaggio Taf. 19.

<sup>59</sup> Florenz, Mus. Naz. – B. Rowland, The classical Tradition in Western Art 1963, 223 ff. Taf. 159 a–b: 'a pose here used to intensify a suggestion of the subjects vain self-satisfaction'.

<sup>60</sup> Das Narzißsymbol der modernen Literatur ist zwiespältig, geht jedoch immer vom bewußten Narziß aus. Ein Satz wie H. v. Hofmannsthals 'Man darf nicht zuschauen, man wird krank an dem, was man nicht gelebt hat' (Prosa III 367), kann für die negative Verwendung des Symbols stehen, die ihre bekannteste Ausprägung in der Psychoanalyse durch S. Freud (Zur Einführung des Narzißmus [1924]) gefunden hat, wo es eine Perversion bezeichnet. Für R. Kassner ist die Selbsterkenntnis mit Schuld verbunden, ein Gedanke, der sich mit der spätantiken Allegorie berührt. – Neben dieser Richtung gab es vor allem in der französischen Literatur einen positiven Narzißbegriff. Narziß wird hier zum Symbol einer enthaltsamen, geistig meditativen Lebenshaltung, für die Liebe Verschwendung des Ich bedeutet. Auch diese Deutung hat einen – wenn auch etwas grotesken-antiken Vorläufer in Libanios, der in Narziß' Sprödigkeit ein Beispiel für lobenswerte Enthaltbarkeit sah (or. LXIV, 45 e. Foerster IV 448, 10): τὸν *Ναρζίσσου*. – Lit: H. Mitlacher, Die Entwicklung des Narzißbegriffs in Germ. röm. Monatsschrift 21, 1933, 373. – E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur (1957) 457.