

DER NARKISSOS DES POLYKLET

- Ein Spiel mit dem Wasser -

GERMAN HAFNER

Jene Statue eines nackten Knaben, der sich mit seiner Linken auf einen Pfeiler stützt und traumverloren vor sich hinblickt¹ (Abb. 1-4, 11-15), war ein im Altertum berühmtes und hochgeschätztes Werk, wie die zahlreichen Kopien² beweisen, und ist, wie der Stil zeigt, mit Polyklet in Verbindung zu bringen. Die antike Kunstliteratur erwähnt keine Statue des Polyklet oder eines seiner Schüler, die mit diesem Werk identifiziert werden könnte; so sind alle Fragen offen, und nur der Stil und eine genaue Analyse des Kunstwerkes können Licht in das Dunkel bringen, das die Statue immer noch umgibt. Man weiß nicht einmal, wen die Statue darstellt, und wenn man von dem "Narkissos" spricht, so nur um sich zu verständigen, nicht aber weil man die alte Deutung akzeptiert. Diese schien nahezuliegen, da dieser schöne Knabe nach unten blickt, wo er – so meinte man – sein Spiegelbild im Wasser erkennt; doch konnte diese Interpretation nicht allgemein überzeugen. Kann doch der Knabe, so wie er dasteht und herabblickt sein Spiegelbild in der Quelle, die zu seinen Füßen zu denken wäre, nicht sehen.

Das Motiv der Statue ergibt keinen eindeutigen Bezug auf Narkissos, und schon 1880 widersprach A. Furtwängler³ dieser Deutung ganz entschieden, wenn auch nicht aus diesem Grunde, sondern weil die Sage von Narkissos in klassischer Zeit nur in Phokis und Boiotien bekannt war. Sein eigener Vorschlag war aber nicht sehr glücklich; er glaubte, es sei Hyakinthos dargestellt, und der Apfel, der bei einigen Kopien in der rechten Hand des Knaben erscheint, sei ein "Liebesgeschenk von Apollon", und meinte "Das schwermütig matte Versunkensein würde dem Bild des durch frühen Tod Hingerafften wohl anstehen". Doch ist ein Apfel in der Rechten eines Knaben, der sich im Diskoswurf mit Apollon misst, ebenso unangebracht wie die trübe Stimmung bei Hyakinthos, der aus heiterem Himmel vom Diskos des Apollon versehentlich tödlich getroffen wird. So mußte Furtwängler

selbst 1893⁴ bekennen, daß sich für Hyakinthos "gar nichts Bestimmtes anführen" läßt. Dies gilt freilich in gleicher Weise auch für seinen neuen Vorschlag; denn daß der Apfel ein Liebesgeschenk der Aphrodite und der Knabe daher Adonis sei bleibt ohne jede Begründung.

In diesem wollte man aber auch jenen Apfel erkennen, der beim Parisurteil eine Rolle spielt⁵, und in dem Knaben folglich den trojanischen Prinzen, den Schiedsrichter, der ihn der "Schönsten" überreichen wird. Aber abgesehen von der Frage, ob in klassischer Zeit der Apfel als Siegespreis bei dem Wettstreit der Göttinnen erscheint⁶, ist es ganz undenkbar, daß Paris ihn zunächst kokett hinter seinem Rücken versteckt. Auch ist Paris in der Bildkunst als Königssohn orientalisch gekleidet, oder als Jäger oder Hirt charakterisiert, und das Motiv des Aufstützens auf einen Pfeiler passt kaum zu ihm. Auf das Erscheinen der Göttinnen reagiert Paris ganz anders; geblendet von ihrer Schönheit versucht er zu fliehen, um sich seiner ihm zugeordneten Aufgabe zu entziehen. Und wenn er diese erfüllt, so tut er dies in der Pose eines Schiedsrichters.

Da demnach in der griechischen Mythologie der Schlüssel zum Verständnis der Knabenstatue nicht zu finden war, versuchte man eine Deutung im irdischen Bereich. Zwar hatte Furtwängler bereits⁷ den Gedanken zurückgewiesen, es handle sich um die Statue eines Knabensiegers, doch wurde dieser wieder aufgegriffen⁸. Der Apfel sei ein Siegespreis, der Pfeiler deute auf die Palästra. Nun wurden zwar bei den Pythien Äpfel als Preis vergeben, aber eben mehrere und nicht nur einer⁹. Der Sieger sei ermüdet und stütze sich deshalb auf den Pfeiler, ein "ermüdetter Knabensieger" bescheiden auf den Boden blickend, wohlherzogen auch im Augenblick des Sieges. Doch überzeugend ist das nicht, zumal die in Palästre stehende Pfeiler einfacher und ohne Profile sind, und absolut nichts auf einen sportlichen Sieg hinweist.

Alle diese Versuche basieren im übrigen auf dem Apfel in der rechten Hand des Knaben. Wenn dieser bei einigen Kopien erscheint, so darf man ihn aber nicht für das Original in Anspruch nehmen. Denn Kopisten fügen eher etwas hinzu als daß sie etwas wegließen. Und gerade Polyklet wird man am wenigsten unterstellen wollen, daß er Attribute verwendete¹⁰, die so überflüssig waren, daß sie von so vielen Kopisten einfach weggelassen werden konnten. In der originalen Fassung hielt der Knabe nichts in seiner auf den Rücken gelegten Hand.

Wenn die Kopisten jedoch einen Apfel hinzufügten, so sollte dieser wohl nur ein Hinweis darauf sein, daß die Liebe mit im Spiel ist. Mehr und Konkreteres ergibt sich daraus nicht. Und ebenso wenig aussagekräftig ist die Kanne, auf die sich der Knabe bei der Kopie im Palazzo dei Conservatori¹¹ (Abb. 4.11) stützt; die Kopie diene als Brunnenfigur, doch muß das Original deswegen nicht mehr mit Wasser zu tun gehabt haben als etwa die polykletische Statue des Pan, die ein Kopist für den gleichen Zweck herrichtete¹².

Als Kopistenzutaten können Apfel und Kanne keine Auskunft über die ursprüngliche Bedeutung der Statue geben. Als zum Original gehörig verdient jedoch der Pfeiler Interesse, auf den der Knabe sich stützt.

Als man ihn für einem Markierungsstein in der Palästra hielt und daraus die entsprechenden Schlüsse zog, übersah man, daß diese niedriger und schmucklos zu sein pflegen. Dieser oben und unten mit Profilen versehene Pfeiler ist eher eine Inschrift-Stele oder der Sockel eines Weihgeschenkes; der Ort würde damit als ein heiliger bezeichnet.

Der Versuch, aus der allgemeinen Erscheinung des Knaben und aus der Stimmung, die von der Statue ausgeht, Schlüsse zu ziehen, erweist sich als schwierig. So hat man Trauer sehen wollen und daraus geschlossen, das Original sei eine Grabstatue gewesen¹³.

Als solche mag die eine oder andere römische Kopie gedient haben, und das Original kann auch auf die Gestaltung attischer Grabreliefs des V. Jh. v. Chr. Einfluss gehabt haben¹⁴, doch beweist dies nichts für das Original. Die Grabstatue eines unbekannten Knaben hätte als Arbeit minderen Ranges bei den römischen Kunstlieb-

habern kaum jenes Interesse gefunden, von dem die Vielzahl der Repliken Zeugnis ablegt. Das Original war das Werk eines großen Meisters¹⁵.

Von einem klassischen Meisterwerk ist aber anzunehmen, daß sich sein Inhalt in den Formen ausdrückt. Was das Hauptmotiv der Statue betrifft, die Art also, wie der Knabe dasteht und sich aufstützt, so sah Furtwängler¹⁶ hier eine "schwerfällig matte Versunkenheit" und erfasste damit gewiss das Wesentliche. Wenn man demgegenüber meinte, der Knabe sei vom Wettkampf erschöpft und stütze sich auf den Pfeiler um sich auszuruhen¹⁷, so übersah man, daß die Haltung des linken Armes jeden Gedanken an Ausruhen verbietet. Auch ist die Neigung des Kopfes nicht die Folge übermäßiger körperlicher Anstrengung und Zeichen der Erschöpfung. Der nach unten gerichtete Blick des Knaben muß auch weit mehr andeuten als nur Bescheidenheit und "Wohlerzogenheit"¹⁸, die schließlich damals allgemein vorausgesetzt wurde.

Die auf den Rücken gelegte Hand ist offenbar ein von Polyklet erstmalig verwendetes Motiv, das Untätigkeit signalisiert. Der Knabe ergibt sich der Tatenlosigkeit. Damit grenzt er sich von seiner Umwelt ab, sein Lebenswillen ist erloschen, seine Kräfte schwinden dahin und nur der Pfeiler gibt ihm noch Halt; sinnend blickt er vor sich hin und Schweigen umgibt ihn. So wird man zu der alten Deutung auf Narkissos zurückgeführt. Furtwänglers Einwand¹⁹, die Narkissos-sage sei in klassischer Zeit nur in Phokis und Boiotien bekannt gewesen, steht dem, selbst wenn dies zutrifft, nicht entgegen, denn die Statue kann ja sehr wohl eben dort gestanden haben.

Es bleibt der Einwand, daß der Knabe in dieser Haltung sein Spiegelbild nicht sehen kann. Bei einer Narkissosdarstellung wird man aber gerade dieses Motiv des "sich selbst erkennen" suchen, da dieser Augenblick die entscheidende Wende bringt²⁰. Die damit ausgelöste Katastrophe hatte der Seher Teiresias vorausgesagt, als Leiriope ihn nach dem Schicksal ihres Sohnes befragt hatte²¹ (Abb. 5).

So leicht nun aber ein Dichter das Schlüsselerebnis des Narkissos schildern können, so schwierig war diese Aufgabe für bildende Künstler, wenn sie sich nicht über die einfachsten

Gesetze der Optik hinwegsetzen wollten. Allzu naiv löste der Cassone-Maler des 15. Jahrhunderts²² die ihm gestellte Aufgabe, indem er Narkissos im Laufen plötzlich mit seinem Spiegelbild in der Quelle konfrontiert (Abb. 6). So wie er dies malte, müßte der Wasserspiegel eine Neigung von etwa 45° haben. Ein antiker Künstler wird da kaum so unbekümmert gewesen sein. Er hätte aber gewiss auch nicht zu der Lösung des Problems gefunden, mit der Caravaggio²³ seinen Realitätssinn bewies (Abb. 7); wohl nach eingehenden Studien der optischen Gesetze spiegelt sich hier Narkissos, der knieend und sich weit herabbeugend sein Bild im Wasser sieht, so wie es auch Ovid schildert.

Dieses Gemälde, das berücksichtigt, daß man sein Spiegelbild im Wasser nur sehen kann, wenn man senkrecht herabblickt, macht deutlich, daß dieser entscheidende Moment im Leben des Narkissos in der Antike für die bildliche Wiedergabe ungeeignet erscheinen mußte; allzu groß war da auch die Gefahr, daß man in einem solchen "Knaben an der Quelle" nicht gerade den Narkissos hätte erkennen können. Seine besondere Schönheit, die in dieser Stellung kaum zur Geltung kommen konnte, war aber eine hervorragende Eigenschaft des Narkissos, und auf deren Wiedergabe wollten die Künstler nicht verzichten. So blieb ihnen nur die Möglichkeit, Narkissos so darzustellen, daß man seine Schönheit ebenso bewundern konnte wie ahnen, welche Folgen sein Blick in den Wasserspiegel hatte. Die Kenntnis des Sage konnten sie voraussetzen und daher auf jedes "erzählende" Motiv verzichten.

In einer Zeit, "da man hauptsächlich auf sinnliche Reize bedacht, dem Auge durch gefällige Formen zu schmeicheln sich bestrebte und zu Gegenständen der Darstellung gerne solche wählte, in deren Behandlung sich weiche Empfindungen, ein Sehnen, eine melancholische Trauer aussprechen ließ"²⁴, konnte Narkissos zu einem Symbol der Schönheit schlechthin werden. So erscheint sein Bild auf römischen Sarkophagen als Gegenstück zu den "Drei Grazien". Er hat die Arme über den Kopf erhoben, um seine Schönheit effektiv zur Schau zu stellen; er hat sie selbst gesehen, wie sein Spiegelbild zu seinen Füßen andeutet, das wie der kleine Amor oder eine Nymphe nicht eigentlich in einem bildli-

chen Zusammenhang mit der Gestalt des Narkissos steht, sondern so gut wie eine Namensbeischrift ist. Auch die Freiplastik kennt diesen Typus²⁵ (Abb. 8).

Verwandt sind Gemälde, die durch Kopien aus Pompei bekannt sind²⁶ (Abb. 9. 10). Auf ihnen erscheint Narkissos teils stehend, teils gelagert am Wasser, wo man sein Spiegelbild sieht. Er selbst blickt verloren vor sich hin²⁷.

Auf diesen Bildern erscheint ein Putto mit einer Fackel, die auf das Trugbild im Wasser deutet²⁸. Offenbar liegt den Bildern eine Fassung der Narkissos-Sage zugrunde, die der Ovids ähnlich ist. Der Putto mit der Fackel symbolisiert die Irreführung; Narkissos ist also der Meinung, das Spiegelbild sei ein wirklicher Mensch²⁹. Diese Version versucht die alte Sage interessanter zu machen und macht aus Narkissos ein einfältiges Naturkind in einer unwirklichen Frühzeit, die noch keine Spiegel kannte und sich täuschen ließ³⁰.

Gegen diese romantische Version zog bereits Pausanias³¹ zu Felde, mit dem Argument, daß jemand, der alt genug ist sich zu verlieben, doch wohl unterscheiden könne, ob er einen Menschen oder ein Spiegelbild vor sich habe. Damit hat er gewiss recht, und die Zoologen wissen, daß selbst Schimpansen und Orang-Utans sich nach nur kurzen Zögern im Spiegel selbst erkennen.

Die pompeianischen Bilder sind frei von dieser Problematik und der kleine Hinweis auf die "Täuschung" soll nicht ablenken von dem schönen Narkissos, der in sich verliebt seine ausweglose Situation empfindet; die arkadische Landschaft unterstreicht die sentimentale Stimmung. Sein Spiegelbild im Wasser sieht nur der Betrachter³².

Diese späten Narkissosbilder sind, auch wenn sie sich sehr viel deutlicher aussprechen, der polykletischen Statue im Inhalt der Aussage durchaus verwandt. Auch hat man gesehen, daß etwa das Motiv der auf den Rücken gelegten Hand und des Aufstützens dort, sowie bei ähnlichen späten Gemmenbildern vorkommt³³ (Abb. 10.). Und wenn dort die Örtlichkeit durch Pfeiler oder Säulen als heilig angegeben wird³⁴, so bestätigt sich die Vermutung, daß der Pfeiler der Statue in ein Quellheiligtum gehört.

Wenn demnach diese späten Narkissosbilder die Deutung der polykletischen Statue bestätigen,

so wäre es falsch, an dieser die erotische Ausstrahlung und die fast weibliche Schönheit zu vermissen, mit der die Maler die Wirkung ihrer Bilder zu steigern suchten. Gegen Ende des V. Jhs.v.Chr. war ein Knabe schön auch ohne weibliche Formen und lange Haare, und es bedurfte keines zusätzlichen Reizes durch ein raffiniert angelegtes Gewand als Folie.

Das Werke entstand in einer Zeit, in der die männliche Schönheit neben der weiblichen ein unbestrittenes Gut war, und ein Narkissos nur vorstellbar war als ein Knabe von edlen Formen in freier, lockerer Haltung.

Letztlich aber erweist sich die alte Deutung der Statue dadurch als richtig, daß diese – auf Narkissos bezogen – in allen Einzelheiten sich als ein Meisterwerk zu erkennen gibt, an dem nichts belanglos oder zufällig ist.

Das Motiv des Aufstützens ist hier offensichtlich eigens für das Thema erfunden worden³⁵. Mit ihm machte der Meister deutlich, daß sich der Knabe nur noch mühsam aufrecht halten kann, und auch dies nur für kurze Zeit.

Diese Schwäche bestimmt auch das Standmotiv, das dem des polykletischen Theseus³⁶ am meisten entspricht; das Gewicht des Knaben ruht auf dem Standbein, und das stark angewinkelte Spielbein ist so kraftlos, daß seine Funktion, das Gleichgewicht zu sichern, von dem Pfeiler übernommen werden muß. Wenn dadurch der linke Arm stark belastet wird, so hat dies zur Folge, daß die Schulterlinie sehr schräg verläuft, und dies wiederum macht die Wendung und Neigung des Kopfes besonders wirkungsvoll. Der Blick geht schräg nach unten, ohne festes Ziel, als Ausdruck eines "schwerfällig matten Versunkenseins"³⁷. Die auf den Rücken gelegte rechte Hand passt zu diesem Bild der Resignation³⁸.

Das Standbein auf der einen, der Pfeiler und der linke Arm auf der anderen Seite bewirken eine Abgrenzung der Gestalt, in der sich die ausweglose Lage des sich in Kenntnis seiner Schönheit in Sehnsucht verzehrenden Narkissos widerspiegelt. Nur sein Blick überschneidet diese Grenzen, als suche er einen Ausweg oder ahne sein Ende. Das Aufstützen auf den Pfeiler nützt nur vorübergehend; der Arm wird erlahmen, der Knabe zusammensinken³⁹.

Wenn der Meister damit alle künstlerischen

Mittel nutzte, um das Wesen und die besondere Situation des Knaben sichtbar zu machen, so fehlt doch noch etwas, damit der Betrachter in diesem speziell den Narkissos erkennt⁴⁰. Die Statue bedarf der Ergänzung durch einen Wasserspiegel.

Es war nicht die ausgefallene Laune römischer Kunstliebhaber, Kopien dieses Werkes an Brunnen aufzustellen. Dies ist für jene Replik im Konservatorenpalast mit der Kanne (Abb. 4.11) gesichert, und auch die späten Narkissosfiguren⁴¹ spiegelten sich einst in Wasserbecken. Selbst einige der Gemälde⁴² waren so angebracht, daß man sie in einem Wasserspiegel noch einmal sehen konnte. Die Wirkung solcher am Wasser stehender Narkissosstatue beschreibt Kallistratos⁴³; das Spiegelbild sei "so lebendig und beseelt, daß man glaubte, es handle sich um Narkissos selbst". Für ihn bewirkte also der Wasserspiegel, daß das starre Kunstwerk sich mit Leben erfüllte.

Wenn also die Römer die Statue des Narkissos am Wasser aufstellten, so versetzten sie das Werk lediglich aus der natürlichen Umgebung einer wirklichen Quelle in die eines Kunstgartens.

Denn an einer Quelle stand wohl sicher auch das Original der polykletischen Statue. "Anders ist eine Narkissosstatue gar nicht zu denken", meinte E. Curtius⁴⁴ und hat damit zweifellos recht. Man wird in erster Linie an jenen Quell in Thespieae denken, der mit der Narkissosage verbunden war⁴⁵.

Was Kallistratos an der Narkissosstatue an der Quelle bewunderte, galt schon für das Original; das leicht bewegte Wasser konnte wohl wirklich den Anschein erwecken, als sei das Spiegelbild von Leben erfüllt, und der Betrachter würde dann einer ähnlichen Täuschung unterliegen wie Narkissos.

Polyklet zeigte sich mit seinem Narkissos als der große Neuerer⁴⁶ und Erfinder unkonventioneller Kunstmittel. Die Einbeziehung des Marmorpfeilers als Angabe des Ortes kehrt wieder bei seiner Amazonenstatue⁴⁷, und so wie er den Narkissos mit einer Quelle verband, so stand die Statue des Pan in Lykosura neben einem dort brennenden ewigen Feuer, auch sie ein Werk des Polyklet⁴⁸. Wie hier die Reflexe des Feuers auf der glänzenden Bronzeoberfläche belebend

wirkten, so bei dem Narkissos diejenigen des Sonnenlichtes auf der Wasseroberfläche.

Solche Werke erregten damals gewiss Aufsehen und Bewunderung, sodass auch andere Künstler dergleichen versuchten. So verband Lykios, der Sohn des Myron, seinen Bronzeknaben mit einem jener Marmorbecken, die am Eingang der Heiligtümer aufgestellt waren⁴⁹; und es spricht einiges dafür, daß er auch der Schöpfer jener tanzenden Nymphen war, die in Apollonia an dem dortigen ewigen Feuer standen⁵⁰.

Es besteht kein Grund zu bezweifeln, daß "das Gegenüber eines Spiegelbildes in einer Wasserfläche zu Füßen der Figur in der Skulptur des 5. Jhs. vorstellbar"⁵¹ wäre. Wie wichtig der Zusammenhang von Statue und Quelle war, zeigt sich im übrigen darin, daß ohne den Wasserspiegel die Statue so lange rätselhaft blieb. Den Kopien fehlt Entscheidendes.

Die Statue, die im Freien aufgestellt und mit einer natürlichen Quelle verbunden war, muß lebensgroß gewesen sein.

Nun haben aber die meisten Kopien nur eine Höhe von wenig mehr als einem Meter. Das ist die Größe eines Kleinkindes von höchstens fünf Jahren. Dem entspricht aber der körperliche Habitus nicht, der vielmehr einem höheren Alter angemessen ist. Daraus schloss Landwehr⁵² richtig, daß es sich um die Darstellung "eines älteren Knaben in verkleinertem Format" handelt. Diese Feststellung bezieht sich jedoch nur auf die Kopien und nicht etwa auf das Original. Dies beweist die von Cavaceppi zu einem Meleager ergänzte Replik in Holkham Hall⁵³ (Abb. 12); sie misst 1,72m. Daß der Kopist das Original vergrößert habe⁵⁴ ist kaum glaubhaft zu machen, denn so häufig Kopisten verkleinerten, so fehlt es doch an Belegen dafür, daß sie ein Original vergrößert hätten⁵⁵.

Es ist also wahrscheinlich, daß die Replik in Holkham Hall in den Maßen dem Original entspricht. Sie war für einen Kenner bestimmt, der sich weniger an dem Motiv als an der künstlerischen Leistung erfreute. Sie ist, wie es scheint, die einzige erhaltene originalgetreue Kopie und sollte daher die Grundlage für die Beurteilung der Statue sein (Abb. 13).

Das gängige Format der anderen Repliken kam offenbar dem Wunsch vieler Römer entgegen, solche Verkleinerungen zum Schmuck ihres

Hauses und ihres kleinen Gartens zu verwenden, der seinerseits ein Stück Natur "en miniature" war.⁵⁶ Wie groß die Nachfrage nach Kleinkopien der Narkissosstatue war, ergibt sich aus dem Fund von Gipsfragmenten auch des Narkissos in Baiae⁵⁷. Offenbar konnten Kopistenwerkstätten Abgüsse einer recht getreuen Bronzekopie in reduziertem Maßstab erwerben, die ihnen die Arbeit wesentlich erleichterten⁵⁸.

Die Beliebtheit dieser Verkleinerungen ist verständlich angesichts des späten, sentimentalen Narkissosbildes, das die alexandrinische Dichtung schuf und das sich in Ovids Erzählung spiegelt⁵⁹. Dieses etwas süßliche Bild von dem das Mitleid herausfordernden Narkissos, aus dessen vergossenen Blut die Narzisse entwächst, verniedlicht offenbar eine ältere Sage, die freilich nicht konkret greifbar ist, aber gewiss weniger wehleidig war.

Ähnlich wie Hyakinthos, der in Sparta als bärtiger Heros verehrt, der griechischen Sage nach aber als knabenhafter Jüngling von Apollon versehentlich getötet wurde⁶⁰, war wohl auch Narkissos, dessen Namen ebenfalls auf die vorgriechische Zeit weist, ein göttliches Wesen, das wie Hyakinthos von Apollon, wohl von Eros verdrängt wurde. Dessen Kult in Thespieae war mit einem alten Steinmal verbunden⁶¹, und die Bestrafung des Narkissos durch Eros deutet offenbar auf den Sieg des griechischen Gottes über einen uralten bodenständigen. Die Legende, die die Narkissosgeschichte in historische Zeit verlegt, sah in ihr nur den Anlass für eine Stärkung des Eroskultes, da ihr das Bewusstsein historischer Tiefe fehlte⁶². In der versunkenen Welt der kretisch-mykenischen Kultur war Narkissos, wie Hyakinthos, ein göttliches Wesen, und beiden war eine Blume heilig, die ihren Namen trug⁶³. Alte Kultradition rettete das Wissen davon über den Untergang der mykenischen Welt hinaus und bot späterer Dichtung Gelegenheit zu ihren aitiologischen Legenden. Und so wie Hyakinthos in Amyklai weiterhin Verehrung genoss, so war das Grabmal des Narkissos, das man in Oropos zeigte, vielleicht ein mykenischer Grabhügel, ein Ort scheuen Schweigens⁶⁴. Narkissos galt dort als Eretrier und hatte den Beinamen "Der Schweigsame". Diesen möchte man darauf zurückführen, daß Narkissos in sich selbst verliebt den Kontakt mit der Umwelt

abbrach und sich in Schweigen hüllte⁶⁵.

Die Geschichte von dem schönen Narkissos, dessen steinernes Herz sich nicht erweichen ließ und der nur sich selbst liebte, wurde wohl mit unterschiedlichem Ausgang erzählt; doch sind alle Versionen einig darin, daß es aus seiner Situation keinen anderen Ausweg gab als den Tod⁶⁶.

Die Bronzestatue des Polyklet verkörpert in Narkissos das attische Schönheitsideal in reiner Form. In Boiotien, wo sie stand⁶⁷, huldigte man diesem nicht in gleicher Weise und man nahm etwa auch hin, daß das so beliebte Flötenspiel das Gesicht verzerrte. Die Athener wollten aber deswegen von diesem nichts wissen, und stolz setzten sie der Athena ein Denkmal⁶⁸, das zeigte, wie sie die Flöten wegwirft und dem Marsyas überlässt, entsetzt von der Entstellung des Gesichtes, die sie in einer Quelle beobachtet hatte. Narkissos sah im Wasserspiegel mit Entzücken seine vollkommene Schönheit, die ihn zu einem glücklichen Menschen hätte machen sollen. Sie wurde ihm aber zum Verhängnis. An der Gültigkeit des attischen Schönheitsideals hatten Persönlichkeiten wie Alkibiades und Sokrates Zweifel aufkommen lassen, da sie zeigten, daß die Tugend nicht immer und ausschließlich mit Schönheit verbunden war. Als ein Hinweis auf die verderbliche Kraft der Schönheit konnte die Statue des Narkissos als Antwort auf die von den

Boioter als anmaßend empfundene Gruppe des Myron auf der athenischen Akropolis verstanden werden⁶⁹.

Im Gesicht des Narkissos (Abb. 14) ist noch ein Lächeln der Freude über die erkannte Schönheit, doch wird es überschattet von der düsteren Ahnung der Folgen, die diese Entdeckung haben muß. Die verkleinerten Kopien sehen dies in romantisch-verklärten Licht und wecken Mitleid mit dem Knaben, dessen Schicksal es ist, in einer Blume weiterzuleben. Die Kopie in Holkham Hall (Abb. 15) zeigt einen weniger stark geneigten Kopf und steht damit wohl dem Original näher. Dieser Narkissos ist kein Blumenkind, sondern eine ernst zu nehmende Gestalt, deren von Teiresias vorausgesagte Schicksal sich tragisch erfüllt. So wie die Natur ihn geschaffen hatte, mußte er mit Eros in Konflikt geraten; er wollte nur lieben, wenn ihm die ganze Schönheit begegnete und ging damit über das hinaus, was die Götter den Menschen zugestehen. So zeigte ihm Eros die vollendete Schönheit, nach der er sich sehnte, im Spiegel und nahm damit Rache; denn das Glücksgefühl, das Narkissos erfaßte, war gleichzeitig der Anfang von seinem Ende.

*Institut für Klassische Archäologie
Universität Mainz*

¹ D. ARNOLD, *Die Polykletnachsfolge* (JdI Eh 25, 1969) 54 ff., 252 ff (Replikenliste). B. VIERNEISEL-SCHLÖRB, *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen II - Klassische Skulpturen* (1978) 198 ff (S. 203 Literatur). C. MADERNA-LAUTER, in *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik* (1990) 357. A. LINFERT, ebd., 247 f., 599 ff.

² Danach die Rekonstruktion, ehemals in Stettin, s. W.-H. SCHUCHHARDT, *Epochen der griechischen Plastik* (1959) 75 Abb. 63.

³ A. FURTWÄGLER, *Der Satyr aus Pergamon* (1880) 29; in Bdl 1877, 159 hatte er noch die Narkissosdeutung vertreten.

⁴ A. FURTWÄGLER, *Meisterwerke griechischer Plastik* (1893) 485 ff. Dennoch hielt sich die Hyacinthosdeutung, s. ARNOLD (s.Anm.1.) 92. C. MADERNA-LAUTER (s.Anm.1) 599 ("zwingend beweisbar jedoch bislang nicht").

⁵ Der Apfel in der Hand genügte D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini* (1939) 178 Nr. 68 Taf. 113, 433, die Replik Rom, Palazzo dei Conservatori als Paris zu deuten. So auch P. ZANKER, *Klassizistische Statuen* (1974) 27 und C. MADERNA-LAUTER (s.Anm.1) 357; diese Deutung bezieht sich jedoch nur auf die "Umbildung". Aber auch bei ihr genügt der Apfel gewiss nicht, um den Knaben "damit als Paris zu deuten", der den Apfel "spielerisch vor den Blicken des Betrachters zu verbergen scheint" (so C. MADERNA-LAUTER a.O.) S. auch unten Anm. 10.

⁶ s. CHR. CLAIRMONT, *Das Parisurteil in der antiken Kunst* (1951) 102 ff. I. RAAB, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst* (1972) 49 ff.

⁷ (s. Anm. 4) 487.

⁸ B. VIERNEISEL-SCHLÖRB (s.Anm.1) 198 ff. So auch P. ZANKER, *Junger Sieger, neue Ideale* (Frankfurter Rund-

schau 31.12.1991. Die seitenverkehrte Replik in New York Metropolitan Museum (G. RICHTER, *Cat. of Greek Sculptures* (1954) 53 Nr. 52 Taf. 45) hält in der Rechten einen "Stoffrest", den VIERNEISEL-SCHLÖRB 199 für eine Siegerbinde bzw. eine Totenbinde hält. C. MADERNALAUTER (s.Anm.1) 639 sieht in der "Tänie" einen Hinweis auf eine Grabstatue. Diese seitenverkehrte Variante besagt aber nichts über das Original. Dies gilt auch für die Wiederholung mit Kopfflügeln in Karlsruhe, H. WINNEFELD, *Hypnos* (1886) 28 ff. ARNOLD (s.Anm.1) 257 Nr. 26.

⁹ s. CLAIRMONT (s.Anm.5) 103.

¹⁰ s. G. HAFNER, *Der Doryphoros des Polyklet* (im Druck).

¹¹ s.o.Anm. 5.

¹² Vatikan, Gall. dei cand. V, G. LIPPOLD, *VatKat III*, 2 400 f. Nr. 42 Taf. 168-169.

¹³ s. VIERNEISEL-SCHLÖRB (s.Anm.1), die in dem Stoffrest der New Yorker Kopie (s.Anm.8) eine "Totenbinde" vermutet. Dagegen bereits FURTWÄNGLER (s.Anm.4) 487. P. ZANKER (s.Anm.8) stellt mit Recht fest, daß der Ausdruck des Knaben keine Trauer bedeutet und daß infolgedessen alle darauf basierenden Deutungen falsch sein müssen.

¹⁴ s. VIERNEISEL-SCHLÖRB (s.Anm.1) 198.

¹⁵ C. ANTI, *Mon.Ant.* 26, 1920, 59 (Polykletschule). E. PFUHL, *JdI* 41, 1926, 37 Anm. 2 (Polykletschule). K. NEUGEBAUER, *Antiken in deutschen Privatbesitz* (1938) 11 Nr. 8 (Polykletschule). G. LIPPOLD, *Griechische Plastik* (1940) 319 (rein polykletisch). E. LANGLITZ, *Fruehgriechische Bildhauerschulen* (1927) 79 (Polyklet). H. SICHTERMANN, *MM* 1, 1960, 160 (eklektisch) s.u. Anm. 58. D. ARNOLD (s.Anm.1) 41 (Schüler Polyklets). Heute allgemein der Schule Polyklets zugeschrieben. LINFERT (s.Anm.1) 247 f. ("das bedeutendste Werk der unmittelbaren Polykletschule").

¹⁶ s.Anm. 4.

¹⁷ so VIERNEISEL-SCHLÖRB (s.Anm.1).

¹⁸ ZANKER (s.Anm.8).

¹⁹ s.Anm. 3.

²⁰ OVID, *Met.* III 341 ff.

²¹ Diese Szene stellt ein kleines Gemälde (40×32 cm.) aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts dar, das J.-L. DAVID nahesteht. Deutscher Privatbesitz.

²² P. SCHUBRING, *Cassoni, Truben und Trubenbilder der italienischen Frührenaissance* (1923) 17 Taf. 36.

Den Augenblick, in dem die Bewegung "durch das Ziel seiner Blicke dicht vor, genauer schräg vor seinen Füßen zum Stillstand gebracht wird" sah K.A. NEUGEBAUER in der Bronzestatue von Mecktersheim dargestellt (87. *BWPr.* 1927). Das Ziel seiner Blicke kann aber nicht sein Spiegelbild im Wasser sein; und auch sonst spricht nichts für eine Deutung der Statuette auf Narkissos. Im übrigen ist deren antiker Ursprung nicht zuletzt durch die Existenz eines zweiten Exemplares in Frage gestellt. (a.O. 19 ff. Abb. 16. 17).

²³ Rom, Museo Nazionale Palazzo Barberini. ZANKER *BJbb.* 166, 1966, 165 Abb. 13.

²⁴ ZANKER (s.Anm.23) 164 f. L. BALENSIEFEN, *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst* (1990) 145. 238 ff. Taf. 36.37.

²⁵ ZANKER (s.Anm.23) 159 f. BALENSIEFEN (s.Anm.24) 140 Taf. 39. Die Arme der Statuette im Vatikan, AMELUNG, *VatKat I* 756 f. Nr. 655 Taf. 81. BALENSIEFEN (s.Anm.24) 140 Taf. 39 sind falsch ergänzt; die Hände waren über dem Kopf auf einander gelegt.

²⁶ HBr 230-233. ZANKER (s.Anm.23) 154 ff. Abb. 2-5; 167; Abb. 14. BALENSIEFEN (s.Anm.24) 230 ff. Taf. 26-34.

²⁷ F. WIESELER, *Narkissos* (1856) 7.

²⁸ z.B. BALENSIEFEN (s.Anm.24) 146 Taf. 26.

²⁹ G. HAFNER, *Der Dresdner Knabe* (im Druck).

³⁰ Zur Sage s. ZANKER (s.Anm.23) 152 ff. BALENSIEFEN (s.Anm.24) 130 ff. Es fehlen Quellen, die über die voralexandrinische Sagenform Auskunft geben könnten. Die gewiss ältere Kultlegende von Thespieae ist nicht überliefert. Bei ZANKER und BALENSIEFEN ist die Frage nach dem "naiven" und dem "bewussten" Narkissos zu sehr in den Vordergrund gerückt; sie ist für die Deutung der Narkissosbilder unergiebig.

³¹ PAUSANIAS IX 31, 7 ff. Die von ihm referierte, nicht weniger phantastische Version zeigt, daß es offenbar die verschiedensten Varianten gab.

³² Das pompejanische Gemälde ZANKER (s.Anm.23) 156 f. Abb. 4.5. BALENSIEFEN (s.Anm.24) 231 Nr. 32,1 Taf. 26, zeigt Narkissos in einer Situation, die an ein Herabstürzen in die Quelle denken läßt. Eine einleuchtendere Deutung des Bildes fehlt bisher und mit einer einfachen Ablehnung der alten (s. ZANKER - Anm. 23 - 157) ist es nicht getan. Immerhin erwähnen zahlreiche Schriftsteller (s. ROSCHER *ML* 3, 13 s.v. Narkissos) den Sturz ins Wasser.

³³ D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (1947) 60 ff. ZANKER (s.Anm.21) 158.

³⁴ Ein Pfeiler als Ortsangabe z.B. auch auf dem Stuckrelief aus Stabiae, BALENSIEFEN (s.Anm.24) 237 f. Nr. K 38 Taf. 35, 1.

³⁵ Er hat nicht etwa "das damals besonders beliebte... Stützmotiv aufgegriffen" (s. ZANKER s.Anm. 8).

³⁶ G. HAFNER, *ÖJh.* 61, 1991, 57 ff.

³⁷ FURTWÄNGLER (s.Anm.3).

³⁸ Anders ZANKER (s.Anm.8), der hier trotz des "doppelten Motivs des Ausruhens in dem Körper des Knaben straffe Spannung" sieht; er erkennt darin freilich einen Widerspruch. Zu diesem Motiv s. auch HAFNER, *Zwei Heroenstatuen Polyklets* (im Druck).

³⁹ LINFERT (s.Anm.1) 247 f. 599 f., der die Haltung des Knaben richtig beschreibt, sieht darin eine "übertriebene Überwindung polykletischer Regeln", also lediglich eine formalistische Auseinandersetzung mit dem Kanon Polyklets. Zum Sturz ins Wasser s. Anm. 32.

⁴⁰ s. Anm. 5. Deutet man die Statue auf Paris, wird man die Kanne und das Stehen am Wasser schwerlich erklären können.

⁴¹ BALENSIEFFEN (s.Anm. 24) 140: "die statuarischen Narkissosfiguren waren in der Regel für die wirkliche Spiegelung in einem tatsächlichen Gewässer gedacht". Zur statuarischen Ausstattung römischer Brunnen s. B. KAPOSSY, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit* (1969); W. LETZNER, *Römische Brunnen und Nymphäen in der westlichen Reichshälfte* (1990) 258 ff.

⁴² BALENSIEFFEN (s.Anm. 24) 146 Taf. 31, 2.

⁴³ Statuae V.

⁴⁴ E. CURTIUS, *Die Plastik der Hellenen an Quellen und Brunnen* (Gesammelte Abhandlungen, II 1894) 142.

⁴⁵ E. CURTIUS (s.Anm. 44) 143: "wenn wir uns die nach ihm benannte Quelle bei Thespieae nicht ohne eine entsprechende plastische Ausstattung denken können".

⁴⁶ G. HAFNER (s.Anm. 10).

⁴⁷ G. HAFNER (s.Anm. 10). Der Pfeiler war hier wie bei dem Narkissos durch das Material von der Bronze der Statue unterschieden; er bestand aus Marmor. Nur ein klassizistischer Geschmack kann daran Anstoss nehmen und Materialeinheitlichkeit verlangen. Zur Behauptung ARNOLDS (s. Anm. 1) 252, der Pfeiler wäre "im Original sicher aus Bronze" gewesen, s. auch VIENEISEL-SCHLÖRB (s.Anm.1) 202 Anm. 1.

⁴⁸ G. HAFNER (s.Anm. 29).

⁴⁹ PAUSANIAS I, 12, 7.

⁵⁰ s. Anm. 48.

⁵¹ So LINFERT (s.Anm.1) 599. Nur in einer Zeit, in der Kunstwerke direkt vom Atelier des Künstlers in ein Museum gelangen, scheint eine so realitätsbezogene Verwendung unwürdig zu sein.

⁵² C. LANDWEHR, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae* (1985) 102.

⁵³ EA 4872. ARNOLD (s.Anm.1) 258 Nr. 35. C.A. PICON, *Bartolomeo Cavaceppi* (1983) 26.

⁵⁴ MADERNA-LAUTER (s.Anm.1) 642 sieht hier eine gezielte Umbildung, die die Vorlage erheblich vergrößert. Dafür als Grund einen "mythologischen Kontext" anzunehmen, geht kaum an, zumal die Isolierung der Gestalt ein wesentlicher Aspekt der Statue ist. Bei OVID, *Met.* 3, 356 ist Narkissos 16 Jahre alt. Für einen 16-jährigen, einen Knaben noch und doch schon einen Jüngling mögen die 1,72 m der Holkham Hall -Kopie wohl etwas zuviel sein; im V. Jh.v.Chr. stellte man sich den Narkissos vielleicht ein wenig erwachsener vor. Die Maße der Holkham Hall-Kopie ergeben sich im übrigen aus den Ergänzungen.

⁵⁵ G. LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (1923) 147 ff.

⁵⁶ Es können auch technische Gründe bestimmend gewesen sein, etwa wenn eine originalgroße Kopie des Bronzeoriginals in Marmor zuviel Anstückungen erforderlich gemacht hätte s. G. HAFNER (s.Anm. 38).

⁵⁷ C. LANDWEHR (s.Anm. 52) 100 ff. Nr. 59-62 Taf. 58.59.

⁵⁸ Die Umsetzung in eine zierliche Größe konnte wohl eine Annäherung der Formen an das Kindliche begünstigen und zur Verstärkung des Sentimentalen verführen. Dies mag der - freilich ungenannte - Grund dafür gewesen sein, daß H. SICHTERMANN, MM 1, 1960, 160 den Narkissos für ein "doch wohl eklektisches Werk" halten konnte.

Die durch die Verkleinerung des Originals geschaffene Distanz erleichterte wohl auch die zahlreichen Umdeutungen. s. P. ZANKER, *Klassizistische Statuen* (1974) 26 f. Bei den aus einer anderen Tradition kommenden Narkissos-Gemälden stellt sich das Größenproblem nicht, da der Betrachter anders als bei freiplastischen Werken die Größe der Gestalt im Bilde nicht als Realität ansieht.

⁵⁹ OVID, *Met.* III 339 ff. Zur Sagenentwicklung s. Anm. 30.

⁶⁰ Zur Hyakinthos-Sage s. H. SICHTERMANN, JdI 71, 1956 156, 97 ff.

⁶¹ PAUS. 9, 27, 1. Dieser "rohe Stein" war vielleicht in vorgriechischer Zeit mit dem Narkissos-Kult verbunden.

⁶² KONON Fgm. 24. Auch PAUSANIAS 9, 31, 7 verlegt die Narkissosgeschichte in die historische Vergangenheit; von dem Dichter Pamphos, der älter sei als HOMER (8, 37, 9) sagt er, er habe viele Jahre vor dem Thespier Narkissos gelebt.

⁶³ Die Notiz bei ATHENAEUS XV 681 e, Eumachos habe berichtet, daß die Narkisse auch Akakallis (also wie die Tochter des Minos) oder Krotalon genannt wurde, ändert nichts an der Tatsache, daß eben doch der Name Narzisse der übliche war.

⁶⁴ STRABO 9, 404.

⁶⁵ Nach S. EITREM, RE 16, 1723 s.v. Narkissos sei dieses Schweigen ein Zeichen für den "sepulchral-chthonischen" Charakter des Narkissos.

⁶⁶ s. Anm. 30.

⁶⁷ Wenn PAUSANIAS IX 31, 7 wohl die Quelle, nicht aber eine dort stehende Statue des Narkissos erwähnt, so ist zuberücksichtigen, dass er sofort nach der Nennung der Namens Narkissos sein Interesse nur noch der Sage und seiner Kritik daran zuwendet. Es besteht aber auch die Möglichkeit, daß die Statue zu seiner Zeit bereits nach Rom gebracht worden war.

⁶⁸ Zur Athena-Marsyas-Gruppe des Myron s. PAUSANIAS I 24, 1. A. ANDRÉN, *Opusc. Arch.* 3, 1944, 1 ff.

⁶⁹ Zur antioiotischen Tendenz der Gruppe s. LIPPOLD, *Plastik* 139 und ANDRÉN (s.Anm. 68).

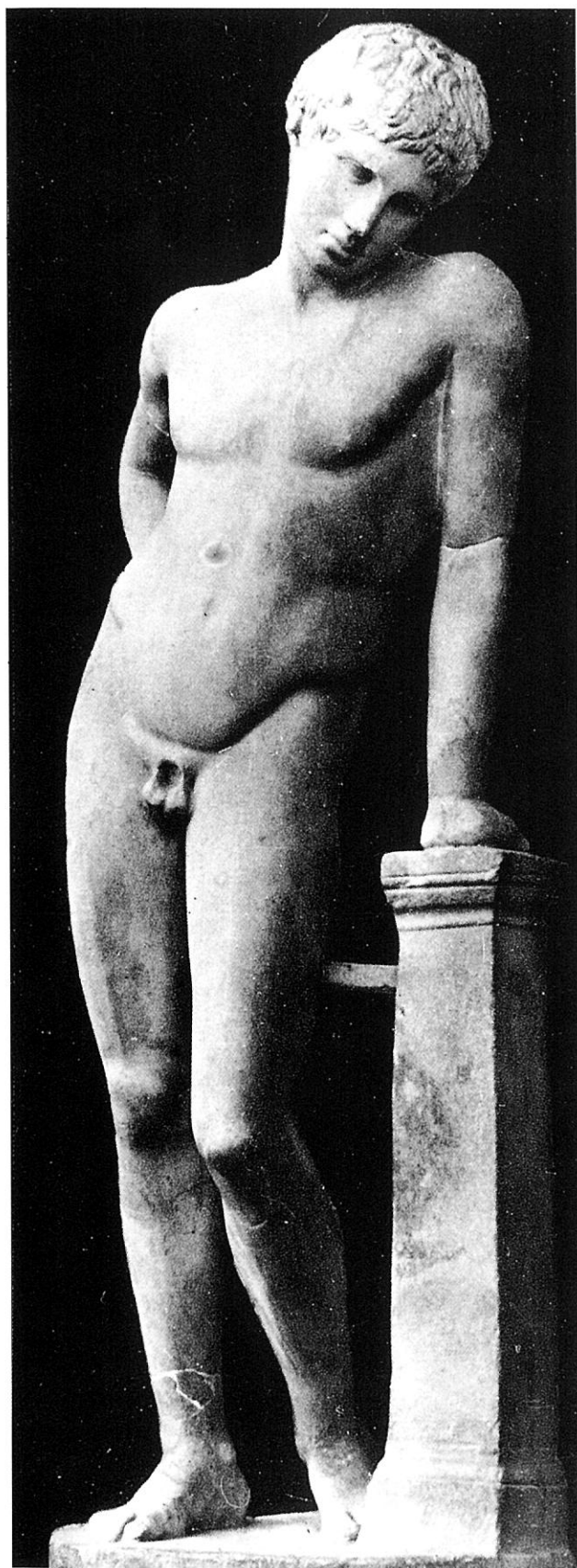


Abb. 1 - Narkissos. Paris, Louvre (TEL, III, 177c).

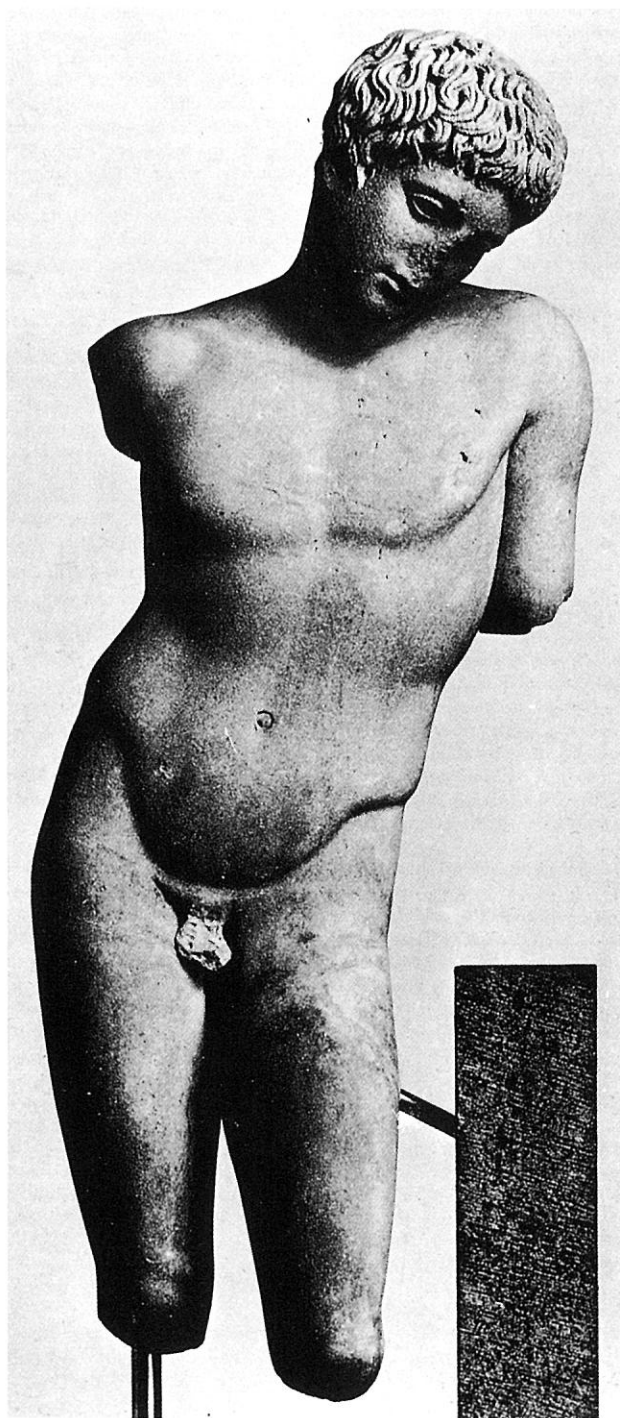


Abb. 2 - Narkissos. München, Glyptothek (Vierneisel-Schlörb).

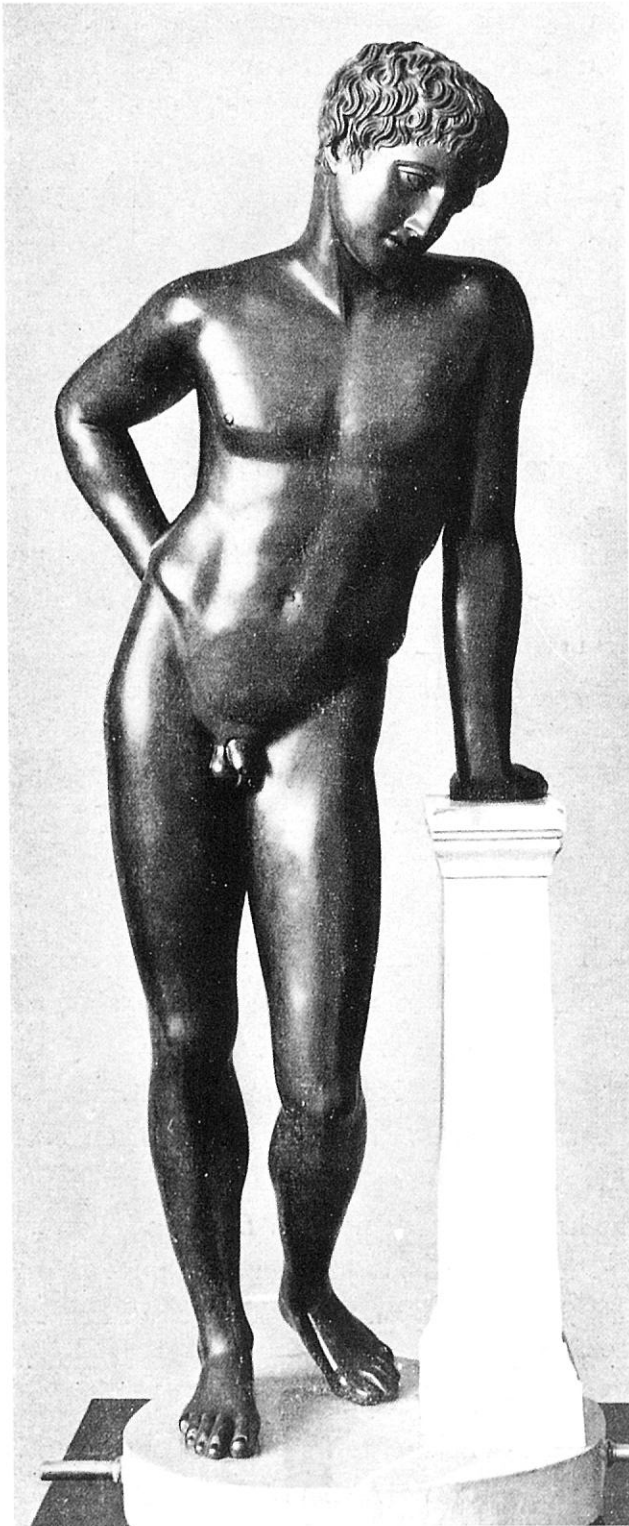


Abb. 3 - Narkissos. Rekonstruktion. Ehemals Stettin, Städtisches Museum (Schuchhardt, Epochen, Abb. 63).

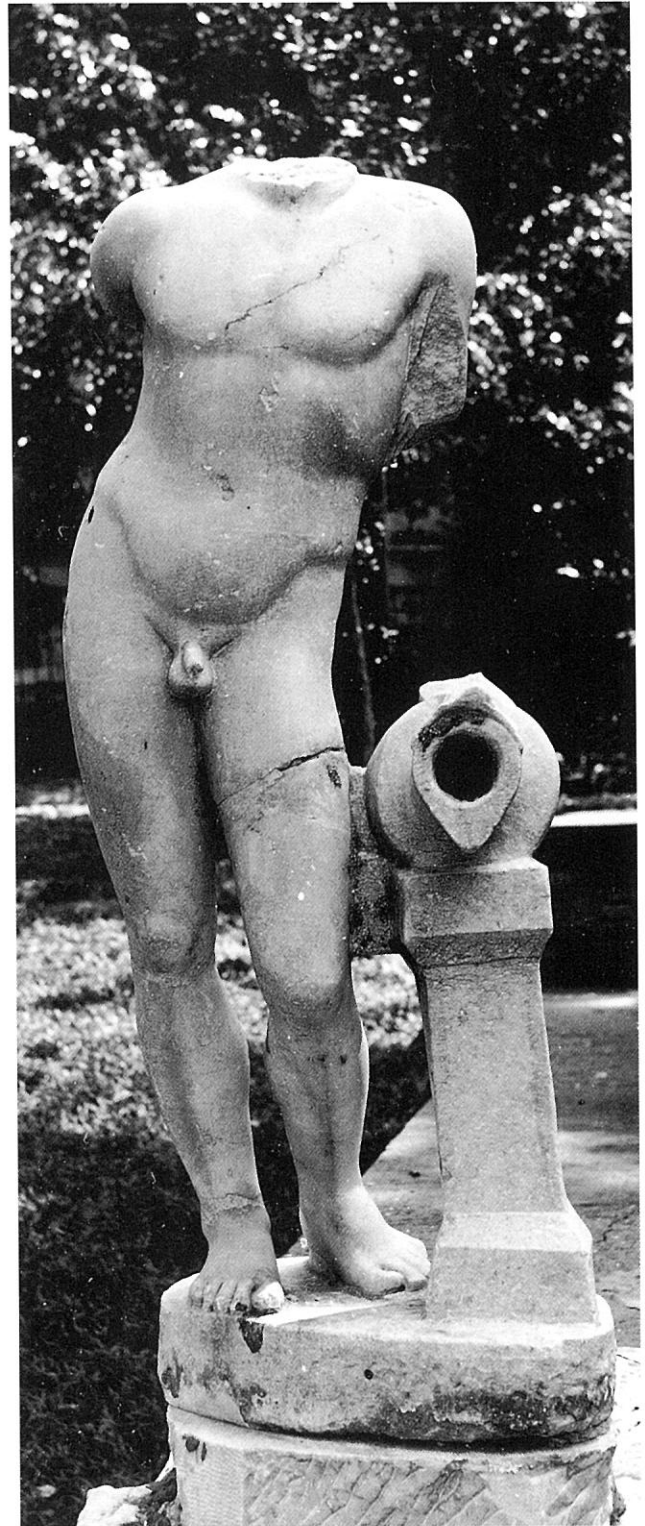


Abb. 4 - Narkissos. Rom, Pal. dei Conservatori (Verfasser).



Abb. 5 - Leiriope und Teiresias. Privatbesitz (Verfasser).



Abb. 6 - Narkissos. Truhengemälde. Wien, Sammlung Graf Lanckoronski (Schubring, Cassoni, Taf. 36).



Abb. 7 - Narkissos. Caravaggio. Rom, Pal. Barberini (Postkarte).

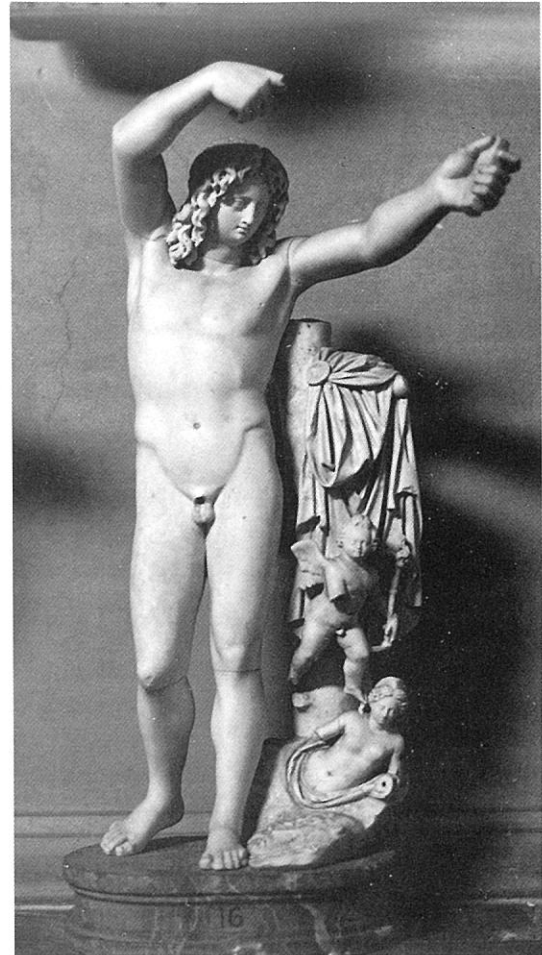


Abb. 8 - Narkissos. Vatikan, Gall. Chiaramonti. (Verfasser)



Abb. 9 - Narkissos. Gemälde aus Pompei (Photo Anderson).



Abb. 10 - Narkissos. Gemälde aus Pompei (DAI, 89, 297).

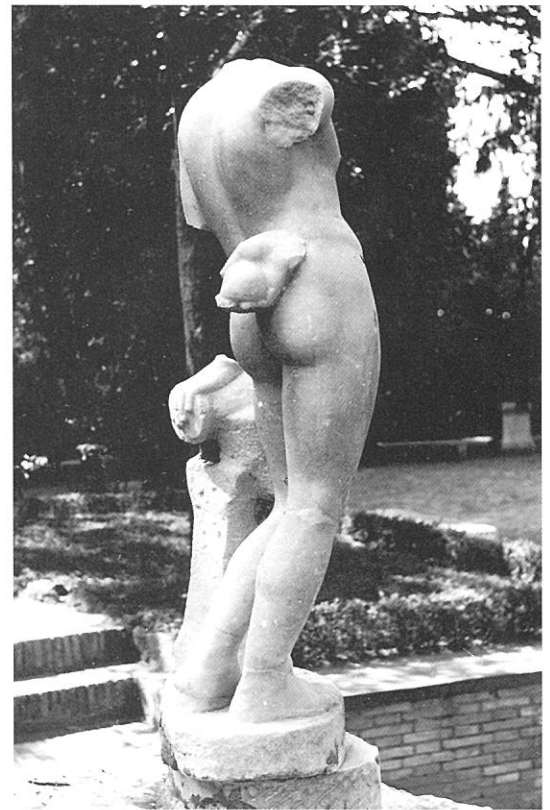


Abb. 11 - Narkissos. Rom, Pal. dei Conservatori (Verfasser).



Abb. 12 - Narkissos. Holkham Hall.

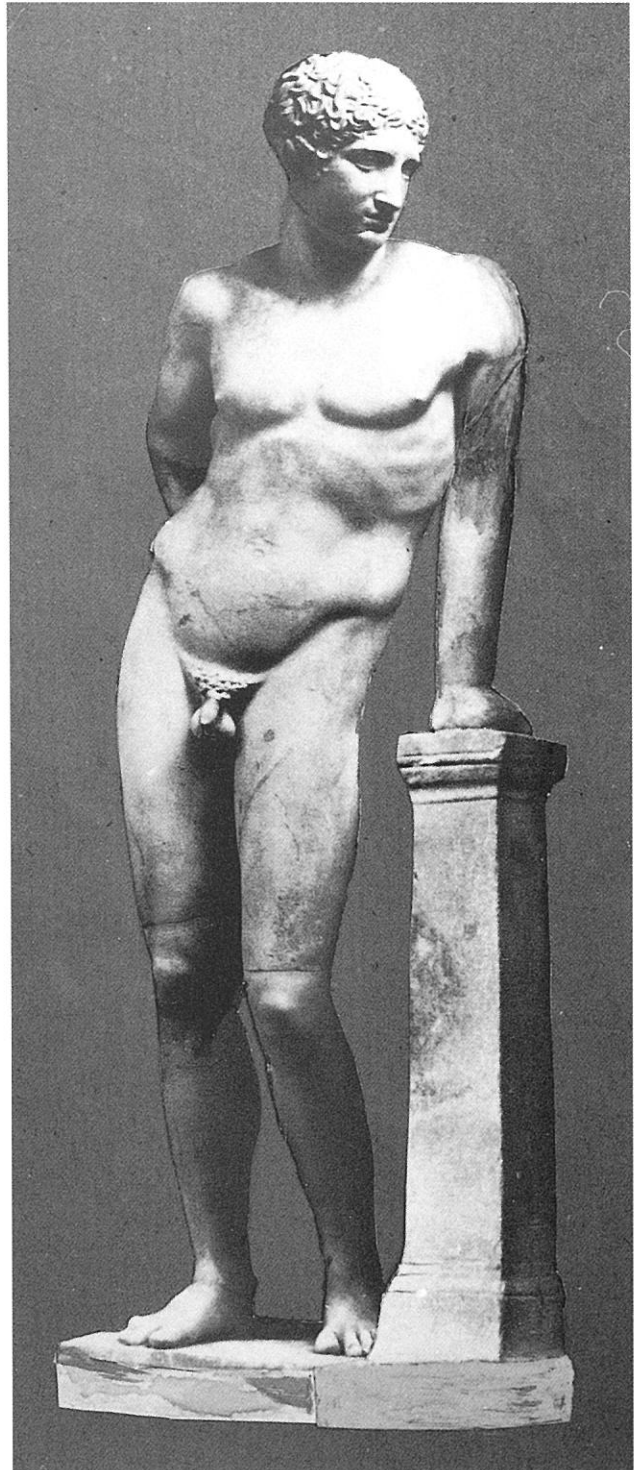


Abb. 13 - Narkissos. Rekonstruktion.

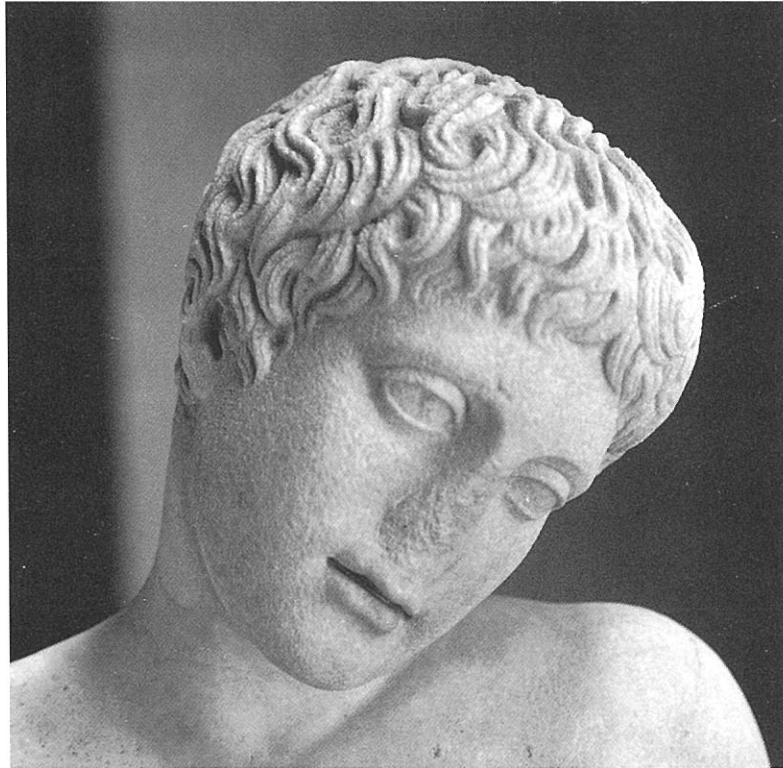


Abb. 14 - Narkissos. München, Glyptothek (Vierneisel-Schlörb).



Abb. 15 - Narkissos. Holkham Hall.