

Aurenhammer, Hans H.

Narziss als Erfinder der Malerei : Spiegelungen im Werk Leon Battista Albertis

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 17-[31]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123939>

Access Date: 03. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

I
TEORIE, METODOLOGIE,
HISTORIOGRAFIE

NARZISS ALS ERFINDER DER MALEREI: SPIEGELUNGEN IM WERK LEON BATTISTA ALBERTIS

HANS H. AURENHAMMER

„Was ist Malen denn anderes, als jene Oberfläche der Quelle mit Kunst zu umfassen?“¹ Mit dieser rhetorischen Frage begründet Alberti im Rahmen der das zweite Buch von *De pictura* einleitenden Lobrede auf die Malerei die bekannte Sentenz, daß „nach Meinung der Dichter der Erfinder der Malerei jener Narziss gewesen sei, der sich in eine Blume verwandelte, denn wenn die Malerei die Blüte aller Künste ist, dann wird die ganze Fabel von Narziss schön zu der Sache selbst passen“.² Mehr sagt Alberti dazu nicht, er lässt uns mit seiner lakonischen Aussage allein. Natürlich war die Narziss-Sage aus Ovids *Metamorphosen* (III, vv. 339–510) und deren Rezeption in der spätmittelalterlichen Literatur bekannt, für die nur der *Roman de la Rose* genannt sei, in dessen Handschriften der selbstverliebte Jüngling auch wiederholt illustriert wurde [Abb. 1].³ Vor *De pictura* war die Sage aber nie auf die Malerei appliziert worden. Als Ahnherr einer Kunst, die als vornehm legitimiert werden soll, scheint der Sohn des Cephisus auch denkbar ungeeignet, da sein Schicksal immer negativ bewertet wurde: als irgeleitetes Begehren, als Verblendung durch körperliche Schönheit, als Verwechslung der Wahrheit mit einem täuschenden Trugbild. Der Mythos von Narziss als „*inventor*“ der Malerei ist offensichtlich Albertis ganz persönliche Erfindung.

„Wenn es sich so verhält [dass die Malerei allen handwerklichen Künsten übergeordnet ist], pflegte ich unter den Freunden zu sagen, dass nach Meinung der Dichter der Erfinder der Malerei jener Narziss gewesen sei [...]“ Alberti betont selbst, dass es sich hier um eine private, im Gespräch mit den „*familiares*“ entwickelte Meinung handelt. Die hermetische Lakonik, mit der diese präsentiert wird, ist Absicht. Kürze, „*brevitas*“ als Stilideal bedeutet hier nicht wie sonst in *De pictura* nur den Verzicht auf rhetorischen Schmuck und lehrbuchartige Ausführlichkeit.⁴ Sie schlägt um in „*obscuritas*“, jene gesuchte Dunkelheit der verdichtet-anspielungsreichen Aussage, wie sie Alberti auch sonst liebt. In seinem ebenfalls in den 1430er Jahren verfassten Text *Convelata* begründet ein Philosoph die Rätselhaftigkeit seiner Sprüche damit, dass die Menschen „aus Verwunderung über das Gesagte aufmerksamer zuhören“ würden.⁵ Und in der Widmung der *Apologi* von 1437 entschuldigt Alberti die allzu große Dunkelheit seiner oft nur mit wenigen Sätzen erzählten Fabeln und bittet, „*sie wieder und wieder zu lesen*“, um ihren verhüllten Sinn zu erkennen.⁶

Um den Sinn dieser merkwürdigen Aitiologie geht es im folgenden Beitrag. Gerade in den letzten Jahren wurde die Narziss-Stelle, dem neuen bildgeschichtlichen Interesse entsprechend, „*wieder und wieder*“ gele-

sen. Meine Deutung baut natürlich auf dieser intensiven Forschungsdiskussion auf, wobei v. a. die Ansätze von Christiane Kruse, Ulrich Pfisterer und Gerhard Wolf wichtig waren.⁷ Der erste Abschnitt skizziert – thesenhaft verknappt – jene Aspekte der Narziss-Fabel, die, wie ich meine, an zentrale Themen von Albertis Malereitheorie in *De pictu-*

ra angeschlossen werden können. Der zweite, ausführlicher argumentierte Teil des Referats versucht dann, mit Alberti selbst in ein Gespräch über Narziss „*picturae inventor*“ einzutreten. Ich beziehe mich dabei auf drei andere Texte des Humanisten, die für seine Interpretation der Narziss-Mythe bisher kaum berücksichtigt wurden.

I. ASPEKTE

Vier Momente sind auszulegen: Narziss spiegelt sich in der Oberfläche des Wassers. In dieser erblickt er sein eigenes Porträt. Er entbrennt in Liebe zu seinem Bild. Dieses erscheint auf der Oberfläche einer Quelle. Zur Auslegung dieser Aspekte der Mythe im Licht von Albertis Theorie der Malerei seien im Folgenden vier Thesen formuliert.

I. SPIEGELBILD UND PROJEKTIONSFLÄCHE

Der sich in der Wasserfläche spiegelnde Narziss repräsentiert Albertis radikal mimetisches Bildkonzept. Der Begriff „*superficies*“ verweist unmissverständlich auf das im ersten Buch von *De pictura* dargelegte Modell der Perspektivkonstruktion, bei dem die Einzelflächen der sichtbaren Dinge auf die einheitliche „*superficies*“ der Bildfläche projiziert werden, indem man auf diese die Schnitt-Fläche der Sehpyramide überträgt.⁸

Eine „*Oberfläche klarsten Wassers*“, heißt es ebenfalls im I. Buch, sei der idealen Fläche der Geometrie am ähnlichsten.⁹ Im Gegensatz zur gängigen Narziss-Allegorese hebt Alberti also nicht auf den defizitären Charakter der verzerrten, unscharfen, irreführenden Reflexion im Wasser ab. In der spiegelglatten Fläche erblickt Narziss ein perfektes, von der Natur selbst gemaltes Bild, eine tautologische Verdop-

pelung der Wirklichkeit – genauso wie in dem in *De pictura* beschriebenen Hilfsmittel des „*velum*“, des „*aus feinstem Faden locker gewebte[n] Tuch[es]*“,¹⁰ sich ein „*Abbild*“ zeigt, das „*von der Natur selbst gemalt*“ ist.¹¹ Albertis Utopie ist eine Malerei, in der die Natur an die Stelle des malerischen Mediums tritt. Malen ist daher tatsächlich nichts anderes als ein, wie es in der Narziss-Stelle heißt, „*simile abbracciare con arte*“, ein Umfängen der Selbstrepräsentation der Natur mit jener Kunst der Perspektive, deren wissenschaftliche Verifizierbarkeit das alte Vorurteil gegenüber der Malerei als einer sophistischen Kunst des täuschenden Scheins widerlegt.

Daß die Erfindung der Perspektive generell auf die Erfahrung des Spiegelbildes zurückzuführen sei, wie im 15. Jahrhundert Filarete behauptete,¹² ist sicher übertrieben. Aber schon vor Alberti war der Blick in den Spiegel eine Leitmetapher der perspektivischen Kunst, wie die umständliche Apparatur zeigt, mit der Filippo Brunelleschi diese zum ersten Mal demonstrierte. Der Betrachter sah bekanntlich die Darstellung des Florentiner Baptisteriums nur indirekt, indem er durch das Loch in der Rückseite des Bildtäfelchens auf einen Spiegel gegenüber blickte, der die gemalte Vedute wiedergab (vgl. die Rekonstruktion in [Abb. 2]).¹³ Zusätzlich waren die freien Partien über dem Gebäude nicht gemalt, sondern mit einer



Abb.1: Narziss an der Quelle (*Roman de la Rose*, London, British Library, ms. Royal 20 A, XVII, fol. 14v). Archiv des Autors.

Silberfolie bedeckt, in der sich die am realen Himmel ziehenden Wolken spiegeln sollten. Hier verband sich also Nachahmung durch Malerei mit einer geradezu filmischen Auto-Mimesis der sich ständig wandelnden Natur in einem Spiegel, der an die Wasserfläche des Narziss gemahnt.

2. SELBSTPORTRÄT DER NATUR, SELBSTPORTRÄT DES AUTORS

Am Anfang der Malerei stand laut Alberti ein von der Natur gemaltes Selbstporträt. Konstitutive Selbstbezüglichkeit erstaunt kaum bei Alberti, dessen Werk von einer unerschöpflichen „autobiographischen Imagination“ (Mark Jarzombek) genährt erscheint.¹⁴ Seine eigenen Versuche als Künstler wiederholen bezeichnenderweise die Urszene der Malerei. „Mit einem gemalten oder geformten Bild“ („*picta fictaque effigies*“), berichtet er in der Selbstbiographie, ahmte er „*seine eigenen Gesichtszüge und sein eigenes Abbild*“

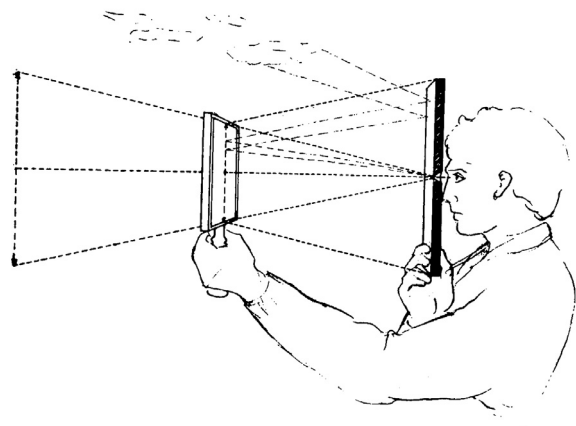


Abb. 2: Filippo Brunelleschi, Perspektivisches Demonstrationsbild des Baptisteriums von Florenz (Rekonstruktion der Versuchsanordnung nach Edgerton). Archiv des Autors.

nach.¹⁵ Ob die in den Uffizien aufbewahrte, von Cristoforo Altissimo gemalte Kopie des späten 16. Jahrhunderts [Abb. 3] wirklich auf jenes „mit einem Spiegel gemachte“, verlorene gemalte Selbstporträt Albertis zurückgeht, das Vasari noch im Rucellai-Besitz gesehen hatte, muss natürlich offen bleiben.¹⁶ Ohne Zweifel von Alberti stammt die berühmte Porträtplakette in der National Gallery of Art in Washington [Abb. 4].¹⁷ Die objektivierende Profilform all'antica führt hier zum Paradox eines Selbstbildnisses, in dem sich das Subjekt fremd, quasi in der dritten Person gegenübertritt.¹⁸ Der Narziss-Mythos wird hier mit einer anderen Ursprungsliegende verbunden, der Geschichte des Töpfers Butades, der einen Schattenkontur – allerdings nicht den seines eigenen Antlitzes! – mit einem plastischen Relief füllte.¹⁹

3. DIE FREIGEBIGE LIEBE DES KÜNSTLERS

Nicht weiter ausgeführt werden kann hier der dritte Aspekt, die Selbstliebe des Jünglings, die ich wie Wolf und Pfisterer als Metapher für die Liebe des Künstlers zu seinem Werk lese und darüber hinaus auch auf die

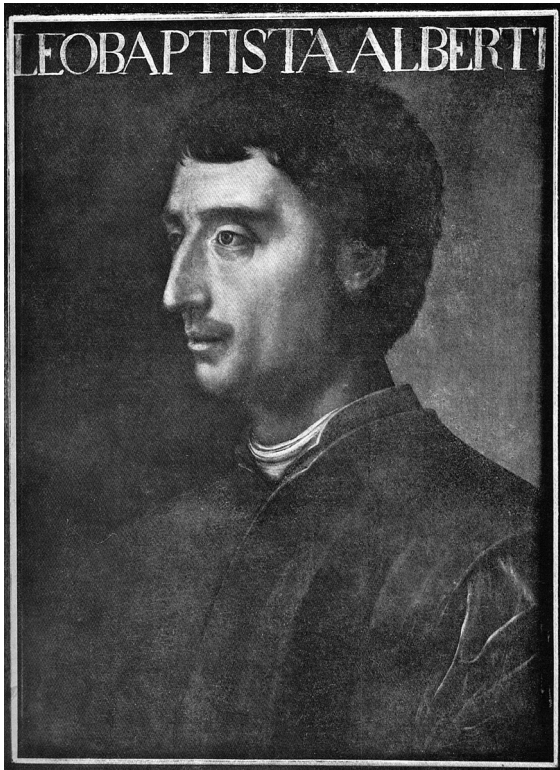


Abb. 3: Cristoforo Altissimo (nach einem verlorenen Original?), Porträt des Leon Battista Alberti, Florenz, Uffizien, spätes 16. Jahrhundert. Archiv des Autors.



Abb. 4: Leon Battista Alberti, Selbstporträtplakette, Washington, National Gallery of Art. Archiv des Autors.

für Alberti zentrale, in *De pictura* durch das Bild der Drei Grazien allegorisierte Tugend der „liberalitas“, der Freigebigkeit, beziehe.²⁰ Die Auto-Erotik des Narziss erscheint so umfunktioniert zum Bild des sich in seinem Werk frei, ohne äußeren Zweck, realisierenden Künstlers, ein Bild der Liebe des Künstlers, damit aber auch Albertis selbst zur Kunst der Malerei.

4. DICHTUNG UND MALEREI

Die Quelle des Narziss erinnert an den Ursprung einer anderen edlen Kunst, die von einem Huftritt des Pegasus geöffnete Musenquelle am Parnass. Sie entspricht damit dem in *De pictura* generell verfolgten Pro-

gramm einer „Poetisierung“ der Malerei, das ich für deren theoretische Neubegründung für ebenso wichtig halte wie die seit Michael Baxandall in der Forschung einseitig bevorzugte Anlehnung an die Rhetorik.²¹ Mit der „fabula“ des Narziss – die laut Alberti ja von den Dichtern übernommen wurde – wird die enge Verwandtschaft von Malerei und Poesie gleichsam bis zu ihren ersten Anfängen zurückverfolgt.

Die skizzierten Momente der Narziss-Aitiologie beleuchten sehr gegensätzliche malereitheoretische Phänomene. Das verwundert nicht angesichts der die gesamte Struktur von *De pictura* grundsätzlich bestimmenden inneren Spannung. Einmal ist die Objektivität der Natur Referenz, dann wieder-

um das selbstbezügliche Subjekt. Das Bild der inspirierenden Quelle verweist auf das poetische Reich der freien (wenn auch rhetorisch kontrollierten) Erfindung des Malers, von der das zweite Buch von *De pictura* unter der Kategorie der „*historia*“ handelt. Das in der Quelle erscheinende Spiegelbild bindet Malerei aber gleichzeitig an die tautologische, durch die Perspektive garantierte Wiederholung des Gesehenen zurück, die das erste Buch dekretiert.

Albertis Strategie der „*obscuritas*“ scheint aufgegangen: Die Verbindung der Narziss-Stelle mit der Gesamtargumentation von *De pictura* ist oft nur lose zu knüpfen. Nicht einmal eine so sinnfällige Analogie wie die zur Dichterquelle lässt sich textintern weiter absichern. Können wir Albertis Ur-

sprungsmythos also weiterhin nur mit Vermutungen umkreisen? Um dieser hermeneutischen „*impasse*“ zu umgehen, werden im folgenden drei andere Texte Albertis herangezogen, die ebenfalls die spiegelnde Quelle thematisieren. Sie machen anschaulich, wie in seiner „*privaten Mythologie*“ die Quellen der Literaten und der Maler geradezu ineinander „*fließen*“. Deutlich wird, dass der Humanist im Spiegel des Narziss Malerei als das Instrument einer Selbsterkenntnis begreift, die gleichzeitig Erkenntnis der Natur (und Gottes) ist. Wenigstens gilt das für die ersten beiden der drei Texte. Denn dass am Ende keine einfache „*Erklärung*“ stehen wird, versteht sich bei einem dialektischen Denker wie Alberti von selbst.

II. SPIEGELUNGEN

I. SELBSTERKENNTNIS IM SPIEGEL DER NATUR (*THEOGENIUS*)

In Albertis um 1440 in italienischer Sprache verfasstem moralphilosophischem Dialog *Theogenius* zieht sich der weise Titelheld – „*der, dessen Ursprung bei den Göttern ist*“ – aus der verbrecherischen Gegenwart in einen einsamen Wald zurück, den Alberti als idyllische Allegorie einer wiedergefundenen Eintracht von Natur und Mensch schildert. Der Mittelpunkt dieses „*locus amoenus*“ ist eine Quelle:

„*Und diese silbrig glänzende und völlig reine Quelle hier in der Nähe, Zeugin und Schiedsrichterin meiner Studien, sie lächelt mir gegenüber immer zu. Und wieviel in ihr auch sei, sie umfängt mich ringsum liebkosend, verbirgt sich einmal zwischen dem Laub dieser frischen und anmutigen Büsche, kommt dann mit ihren Wellen hervor und mit süßem Gemurmel verneigt sie sich schön vor mir und begrüßt mich wieder. Dann wiederum öffnet sie sich mir sehr heiter und völlig*

ruhig und duldet es, dass ich in ihr mich selbst betrachte und spiegle.“²²

Die Analogien zur Narziss-Stelle in *De pictura* frappieren. Allerdings geht es in *Theogenius* nicht um die neutrale Reflexionsebene der Optik. In der Quelle im Wald erweist Natur sich als aktives Gegenüber, sie wird nicht von Narziß umarmt, sondern umfängt selbst liebevoll den auf sie Blickenden („*attorno mi si avvolge vezzeggiando*“). Das Spiegelbild ist nicht einfach gegeben, die Quelle kann sich auch verbergen. „*Lieta molto e quietissimo mi s'apre*“: Die Selbstreflexion des Weisen ist abhängig vom freiwilligen Entgegenkommen der Natur, welche die Wasserfläche glättet und damit erst die betrachtende Kontemplation ermöglicht.

Nun ist der „*argenteo e purissimo fonte*“ des *Teogenio* gewiss nicht die Quelle des Narziss,²³ sondern, wie Alberti einmal explizit schreibt, „*fonte d'Elicona*“,²⁴ also die Musenquelle. Und aus dieser trinken bekanntlich die Dichter, sie betrachten jedoch nicht ihre

Oberfläche. Die neue Betonung der Visualität der Quelle ist ein von Alberti erfundenes Motiv. Gewisse Voraussetzungen finden sich zwar in Boccaccios Poetologie, derzufolge der Blick in das klare Wasser der Castalia durch eine – von ihm nicht weiter erläuterte – „gewisse verborgene Kraft“ („*quadam virtus abscondita*“) zum Dichten anrege.²⁵ Erst Alberti jedoch gründet den inspirierenden Blick in die Quelle im optischen Phänomen der Autoreflexion. Die Quelle in *Theogenius* duldet es, „*dass ich in ihr mich selbst betrachte und spiegle*“ („*E soffre ch'io in lui me stesso contempli e specchi*“). Sich-Sehen heißt hier Sich-Erkennen: Alberti überblendet also den Topos der Dichterquelle mit dem von ihm wenige Jahre zuvor auf die Malerei bezogenen Mythos von Narziss – jenes Jünglings also, der nur leben konnte, „*solange er sich selbst nicht kennen lernt*“ („*si se non noverit*“), wie es bei Ovid (*Metamorphosen*, III, v. 348) heißt. Die Quelle des Teogenio beweist damit, dass die bisher nur vermutete Nähe der Ursprungsquellen von Dichtung und Malerei in *De pictura* ohne Zweifel intendiert war. Mehr noch: Auch der Maler Narziss, so kann man folgern, verweist auf die Komplementarität von Natur- und Selbsterkenntnis, die der lächelnd sich darbietende Wasserspiegel dem Philosophen Teogenio eröffnet.

Hier kann nur angedeutet werden, dass schon in Dantes *La Divina Commedia* das Motiv der Selbstreflexion eindeutig, wenn auch in christlicher Kritik und Überbietung, auf Narziss bezogen wird. Zu dem vom Engel bewachten Purgatoriumstor steigt der Sünder Dante drei Stufen empor, deren Farben genau differenziert sind und von den Kommentatoren des Trecento auf die Phasen des Bußsakraments wurden [Abb. 5]: „*Der erste Treppenstein, zu dem wir kamen, / ein weißer Marmor, war so glatt und rein, / dass er mich spiegelte, so wie ich aussah*“ („*Ch'io mi specchiai in esso qual io paio*“).²⁶ Dieses von der frühen Exegese immer übergangene „Selbstporträt“ Dan-



Abb. 5: Dante vor den Stufen des Purgatoriumstores (*La Divina Commedia*, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. palat. 313, Emilia, 1330er Jahre). Archiv des Autors.

tes im Spiegelstein, das auch nie illustriert wurde, steht für reumütiges Erkennen der Schuld. Später von Beatrice an seine Sünden erinnert, wendet der Dichter voll Scham den Blick von seinem eigenen Spiegelbild im „*chiaro fonte*“ des Lethe-Flusses.²⁷

Albertis ingeniose Neudeutung verschränkt die epistemologische Bedeutung des Spiegels jedoch mit einem nun gänzlich positiven Verständnis der Narziss-Fabel, die nicht wie in der *Commedia* nur als Negativfolie dient. Die Beziehung auf die poetische Inspiration nobilitiert die Reflexion in der Wasserfläche zum Bild der Erkenntnis eines Selbst, das – anders als bei Dante – nicht auf Sündhaftigkeit reduziert wird.

2. VON DER SELBSTREFLEXION ZUR GOTTESSCHAU (*ANULI*)

In dem wahrscheinlich um 1431/1432 geschriebenen, in die Sammlung der *Intercoenales* („Tischgespräche“) aufgenommenen Text *Anuli* („Die Ringe“) erzählt Alberti den allegorischen Lebensweg des jungen Gelehrten

Philoponius („*der die Mühen liebt*“). Gleich zu Beginn verehrt dieser Minerva an der Musesquelle, die als „*fons sapientiae*“ ja nicht nur Dichtern, sondern allen Weisheit Suchenden geweiht ist.

„*Als [Philoponius] zur heiligen Quelle Helikons ging, was er [...] oft und mit Freude tat, so schickte er sich dort zuerst zu einer heiligen Handlung an, wie jene es zu tun pflegen, die sich dir ganz geweiht haben. Er betrachtete sich in der Quelle, erhob die Augen gleich darauf zum Himmel und kostete die Blätter aus der Quelle [...].*“²⁸

„*Sese in fontem spectarit*“: Wie für Teogenio dient also auch hier die Quelle der Inspiration als Spiegel der Selbsterkenntnis. „*Der sein zu wollen, der man ist,*“ so formuliert derselbe Philoponius in einem anderen Intercoenale das Ziel des richtigen Lebens.²⁹ Anders als in der zitierten Stelle in *Theogenius* tritt aber jetzt zu dem autoreflexiven Blick hinab in das Wasser ein zweiter Blick, „*zum Himmel*“, also zu Gott.

Philoponius wird beim Opfer von Neid und Verleumdung gewaltsam gestört (sie sind auch die Protagonistinnen in dem *De pictura* beschriebenen allegorischen Bild der *Verleumdung* des Apelles³⁰). Die Personifikation der Armut lässt das Wasser des Helikon gänzlich austrocknen und verwandelt es in Steine. Alles aber wendet sich zum Guten: Aus dem goldenen Sand „*der heiligen Quelle*“ schmiedet Philoponius jene zwölf Ringe, die der Schrift *Anuli* den Titel geben und deren sinnbildhafte Darstellungen Alberti ausführlich expliziert.

Der erste Ring stellt bekanntlich das von Adlerschwingen bewegte Auge dar, Albertis berühmte Imprese, die er auch selbst gezeichnet [z. B. Abb. 6] bzw. in seiner Porträtplakette – als dem eigenen Bildnis und den eigenen Initialen beigegebenes Sinnzeichen – modelliert hat [Abb. 4]. Alberti betont in seiner eigenen Auslegung in *Anuli* den Doppelcharakter dieses Bilds, das sowohl das allsehende Auge Gottes als auch unser eigenes

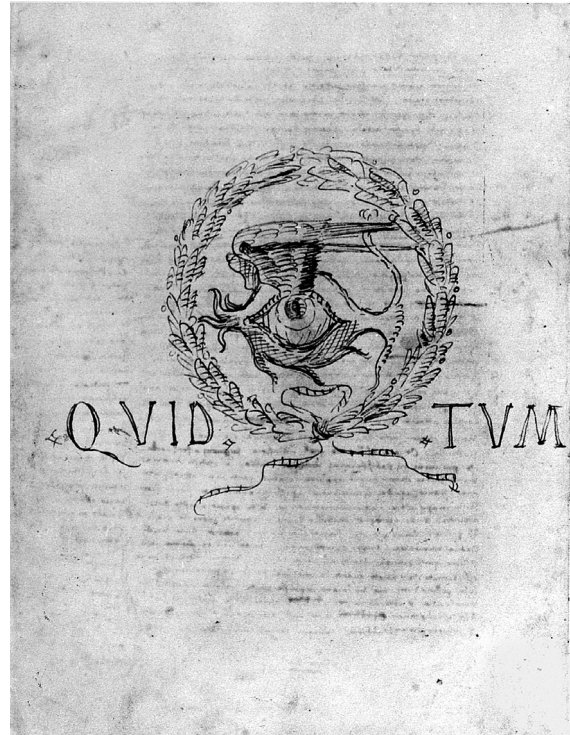


Abb. 6: Leon Battista Alberti, *Impresse des geflügelten Auges* (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II. IV. 38, fol. 119v).
Archiv des Autors.

wachsames Auge meint, das im Verfolgen der „*guten und göttlichen Dinge*“ die Tugend anstrebt.³¹ Einen vergleichbaren doppelten Blick vollzieht auch Philoponius beim Opfer. Zuerst erkennt er, ein „*philosophischer*“ Narziss, sich selbst im Quell-Spiegel, dann wendet er sich „*ad coelum*“.

Die Augen-Hieroglyphe darf jedoch nicht isoliert betrachtet werden, wie das erstaunlicherweise in den meisten Interpretationen der Fall ist.³² Diese negieren, dass Alberti das Flügelauge nicht allein, sondern im Kontext eines Zyklus von zwölf Ringen beschreibt, dessen Ganzheit schon durch diese Zahl als bedeutungsvoll markiert wird. Nur im Gesamtprogramm aller Ringe aber wird die solipsistische Vereinzelnung und Übersteigerung des Augen-Symbols relativiert und in einem

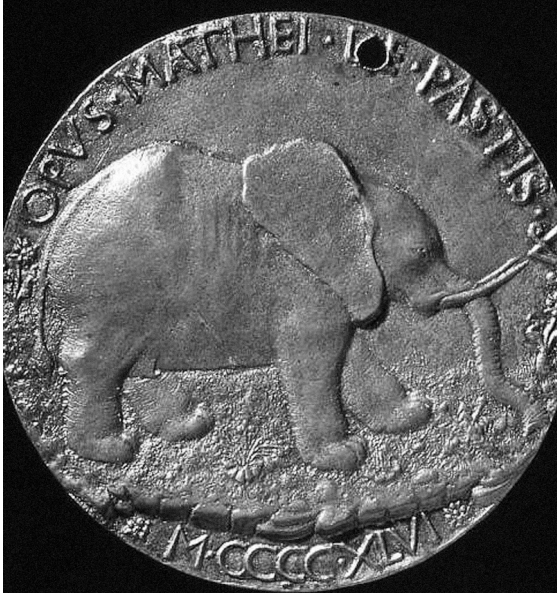


Abb. 7: Matteo de Pasti, Medaille der Isotta degli Atti. Archiv des Autors.

umfassenderen Bildungskonzept aufgehoben. Vor diesem Horizont erscheint auch die Selbstbezüglichkeit der Reflexion von Teogenio und Philoponius, und nicht zuletzt auch des Malers Narziss, in neuem Licht.

Anders als das „Flugauge“ ist Albertis Ohr-Hieroglyphe völlig unbekannt geblieben. Den zweiten Ring des Philoponius zierte jedoch tatsächlich ein (mit einem feinen Netz verhülltes) Elefantenohr. Alberti hat es nie dargestellt (als Illustration sei daher in [Abb. 7] eine Medaille Matteo de Pastis gezeigt, die natürlich eine konventionelle Malatesta-Imprese wiedergibt). Laut Alberti bedeutet das die Sprache hörende Riesenohr, dass man die Wissenschaften begeistert aufnehmen, allerdings auch durch das Netz der Vernunft filtern soll. Zum aktiv forschenden Auge muss also ergänzend die Rezeptivität des Ohres treten.

Dass aber die geistige Erfahrung des Einzelnen überhaupt in ihrer Kontingenz überschritten werden muss, zeigt der dritte Ring, der einen vielfach facettierten Diamanten

darstellt und den Alberti als Sinnbild der für ihn so zentralen Kategorie der Freundschaft deutet. „Der Ring bekräftigt, dass der Mensch viele in unterschiedliche Richtungen gewendete Augen und Ohren treuer Freunde braucht, durch die er das erkennt, was für ihn wichtig ist. Auf diese Weise wird er [...] sich selbst in den Wörtern und Taten seiner engsten Freunde gleichsam wie in einem Spiegel betrachten.“ Die eine spiegelnde Fläche, auf die Albertis „Alter egos“ den Narziss-Blick der Selbsterkenntnis richten, hat sich also in die in unterschiedlichen Blickwinkeln gebrochenen Ansichten der Freunde vervielfältigt. In ihren Gesichtern – Alberti bezeichnet die Diamantflächen doppeldeutig als „*facies*“ – spiegelt sich das Selbst. „Wer nämlich einen wahren Freund ansieht, der sieht gewissermaßen ein Bild seiner selbst,“ heißt es in Ciceros Dialog *De amicitia*, den Alberti bestens kannte. Dieser Bereicherung der Selbsterkenntnis im Anderen entspricht, dass der Humanist in den 1430er Jahren nicht nur Autoporträts, sondern auch Bildnisse von Freunden angefertigt haben soll.

Den siebenten Ring, den „schönsten“ von allen, schmückt ein einfaches Bild der „*humanitas*“, also der Bildung zum Menschen: nur ein Kreis als ein Zeichen für die „*ratio*“ und darin eine knappe Inschrift: „*TE TIBI ET DEO*“ – „Dich Dir und Gott“. ³³ Besser als mit dieser lakonischen Maxime kann die enge Verbindung von Selbstbezug (im Spiegel der Freunde) und Gottesbezug nicht ausgedrückt werden, die sowohl Albertis okulare Imprese bestimmt als auch den zweifachen Blick des Philoponius.

„*Te tibi et Deo*“: Im reinen Spiegel der Quelle der Musen wie des Narziss findet Alberti also das Wunschbild einer von der Natur gewährten, zu Selbst- und Gotteserkenntnis führenden Reflexion. Schon in *Anuli* ist die Quelle Ursprung einer Kunst. Die aus ihrem Sand geformten emblematischen Sinn-Bilder gelten als ebenso inspiriert wie die Werke der Dichter. In *De pictura*



Abb. 8: Filippo Lippi, Verkündigung, Florenz, San Lorenzo. Archiv des Autors.

erhält dann die von Narziss im Spiegel der Quelle gefundene Malerei den Rang einer Wahrheit erkennenden Kunst. Damit möchte ich Differenzen nicht überspielen. Wie in anderen Frühschriften Albertis wird auch in *Anuli* Sehen nicht als ästhetische Erfahrung, sondern in übertragener Bedeutung, als epistemologische Metapher, verstanden. Dies steht in Widerspruch zu dem in *De pictura* vertretenen Primat der „*res visae*“, der „*gesehenen Dinge*“, einer dezidiert „*oberflächlichen*“ Auffassung von Malerei als Reduplikation der optischen Erscheinungswelt. Die spätere Deutung der Quelle als Naturspiegel in *Theogenius* bedeutet wohl eine entsprechende Adaptierung von Albertis „*privater Mythologie*“.

3. DER VERBLENDETE FISCH UND DIE APORIEN DER MALEREI (*APOLOGI*)

Aber ist das alles nicht zu affirmativ? Albertis positive Umformulierung scheint alle verstörenden Elemente der Narziss-Mythe zu verdrängen. Philoponius und Teogenio erken-

nen sich selbst, ohne daran zugrunde zu gehen. „*Amour fou*“, Schicksalsverfallenheit, Tod sind einer milde versöhnlichen Haltung gewichen.

Daß Alberti sich der Widersprüche unter dieser vermeintlich glatten Oberfläche sehr wohl bewusst war, zeigt der dritte Text, mit dem ich zum Schluss komme, die wunderbare Fabel Nr. 83 in den 1437 verfassten *Apologi*. Sie bricht die Narziss-Mythe ironisch und macht deutlich, dass Alberti in ihrem Spiegel nicht nur über Erkenntnis, sondern auch über die paradoxe Struktur von Malerei reflektiert.

„*Ein Fisch wünschte heftig, auf einen Baum zu steigen. Aus dieser Sehnsucht sprang er hervor auf die auf die Oberfläche der Quelle gemalten Bäume. Auf der Stelle wurden die gemalten Bäume zerstreut. ‚Bist du denn so wahnsinnig,‘ sagten die Bäume, ‚dass dich sogar die vorgetäuschten Bäume fliehen?‘*“³⁴

Eine verkehrte Welt also, mit umgekehrter Perspektive: An dieser Quelle steht kein Narziss. Das in ihrem Wasser schwimmende Tier verliebt sich zwar nicht in sein eigenes Spiegelbild.³⁵ Aber auch Albertis Fisch will seine eigenen Grenzen „*vehementer*“ überschreiten und verkennt den wahren Charakter des Spiegelbilds. Das Begehren wird enttäuscht. Malerei ist Täuschung, wie Alberti mit dem bekannten Wortreim „*pingere/fingere*“ ausdrückt. Die auf die Wasserfläche, „*in fontis superficiem*“, „*gemalten*“ Bäume, die „*arbores pictae*“, sind nur „*arbores fictae*“. Der vom Wahn geblendete Fisch, der die Fiktion begehrt und damit zerstört, erinnert an jene Version der Mythe, in welcher der selbstverliebte Narziss ins Wasser, also in sein eigenes Bild, fällt und ertrinkt.

Die Kritik an der Täuschung durch Bilder entspricht ganz der herkömmlichen negativen Deutung des Narziss-Mythos. Traditionell ist auch die konservative Sozialethik: Fisch, bleib in deinem Wasser! Aber das ist nicht alles: Alberti denkt hier das Un-



Abb. 9: Filippo Lippi, Verkündigung, Florenz, San Lorenzo (Detail). Archiv des Autors.

denkbare: das Jenseits seines eigenen Bildkonzepts. Er versetzt sich auf die andere Seite der „*superficies*“ der Quelle, d. h. aber auf die andere Seite der Projektionsfläche, welche die Wirklichkeit des Betrachters von der Illusion des Bildes scheidet. Flächigkeit, Transparenz, aber auch ein prekärer Status bestimmen den Wasserspiegel der Quelle ebenso wie die Fläche des Gemäldes. Über die Fragilität dieser virtuellen Grenze reflektierten im 15. Jahrhundert auch zeitgenössische Künstler. Das zeigt Fra Filippo Lippi nur wenige Jahre nach *De pictura* geschaffene *Verkündigung Mariens* in San Lorenzo in Florenz (um 1437–1440; [Abb. 8]).³⁶ Die vordere Ebene wird hier mehrfach als Schwellenbereich markiert, durch die gemalte Rahmenarkatur und durch die Stufe am unteren Rand, deren haptische Qualität durch Rücksprünge und Kerbungen nuanciert wird. In einer solchen Einbuchtung steht rechts vor Maria und dem Engel eine mit Wasser gefüllte gläserne Vase, deren Hals einen Schatten in Richtung der *Annunziata* wirft [Abb. 9]. Der durch die

Passage des Lichtes unversehrte Glaskörper verweist offensichtlich auf die jungfräuliche Empfängnis.³⁷ Man kann Lippis so auffällig an der ästhetischen Grenze plaziertes transparentes Gefäß aber auch, wie ich meine, als ein Stück Metamalerei interpretieren. Es macht den zerbrechlichen Status der vorderen Bildebene bewusst, die in Albertis *De pictura* bezeichnenderweise mit einer Fläche „aus durchsichtigem Glas“ („*di vetro tralucente*“)³⁸ verglichen wird, durch welche die Sehstrahlen dringen.

Die Thematisierung der Bildschwelle in Lippis Verkündigung erinnert daran, dass Albertis berühmte (und allzu oft unreflektiert zur neuzeitlichen Bildkategorie schlechthin erhobene) Metapher des Rahmens als „*finestra aperta*“³⁹ den für sein Bildverständnis spezifischen Übergang zwischen Realraum und Fiktion eigentlich gar nicht trifft. Ein Fenster ermöglicht den Blick nach außen, schafft aber gleichzeitig durch die Brüstung Distanz: Dem entsprechen viel eher halbfigurige Darstellungen wie Lippis *Madonna Kress* in der National Gallery in Washington [Abb. 10],⁴⁰ die – zu uns wie durch ein Fenster gewendet, aber durch dieses gleichzeitig abgeschirmt – auf der Brüstung das Kind präsentiert, ganz im Sinne des marianischen Beinamens als „*finestra coeli*“.⁴¹ Albertis Bildkonzept betont hingegen das bruchlose Kontinuum zwischen dem Betrachter und den von ihm gesehenen – im Idealfall lebensgroßen – Körpern im Bild, mit denen er sich, wie es in *De pictura* explizit heißt, auf demselben Boden („*medesimo in suo uno piano*“) zu befinden scheint.⁴² Albertis Bild ist also mehr als nur „*finestra aperta*“, in seine Illusion scheint man völlig ungehindert wie durch ein Portal eintreten zu können. Ein anderes Werk Lippis radikalisiert ein solches Bildverständnis auf singuläre Weise für die Visualisierung religiöser Jenseitshoffnung. In der *Sacra Conversazione* der Collezione Cini in



Abb. 10: Filippo Lippi, *Madonna mit Kind*, Washington, National Gallery of Art, Kress Collection. Archiv des Autors.



Abb. 11: Filippo Lippi, *Sacra Conversazione mit Stifter*, Venedig, Collezione Cini. Archiv des Autors.

Venedig [Abb. 11]⁴³ befindet sich der Stifter, also der implizite Betrachter, bereits im imaginären Raum des von ihm beauftragten Andachtsbildchens. Von einem Engel zum Aufstehen geheißen, wird er bald, ein, zwei Stufen höher, in die „*communio*“ der Heiligen um Maria und das Kind im Hintergrund aufgenommen sein.

Trotz der Betonung des Kontinuums ist allerdings für Albertis Bildkonzept „*certum intervallum*“, der fixierte Abstand des Betrachters von der Bildebene, konstitutiv. Davon weiß der verblendete Fisch nichts.

Indem er wie Narziss die ästhetische Distanz nicht einhält und so das Bild zerstört, mahnt er an das mögliche Scheitern der malerischen Illusion. Alberti wollte in *De pictura* die verdächtige Mimesis durch die Perspektive rationalisieren. Die dabei bewusst ausgeblendeten Paradoxien und Gefährdungen läßt die tragikomische Geschichte vom Fisch und den „*in fontis superficie*“ gemalten Bäumen blitzartig aufleuchten. Sie ist das dialektische Spiegelbild von Albertis Erzählung von Narziss als dem Erfinder der Malerei.

NARCIS JAKO VYNÁLEZCE MALÍŘSTVÍ. ZRCADLENÍ V DÍLE LEONA BATTISTY ALBERTIHO (HANS H. AURENHAMMER) – RESUMÉ

Leon Battista Alberti ve svém traktátu *De pictura* (1435/1436) charakterizuje mytického mladíka Narcise, který se zamiluje do svého vlastního zrcadlového obrazu, a proto umírá, jako vynálezce malířství. Tento autorem již zmiňovaný temný smysl staré legendy, v posledních letech často diskutovaný, by měl být objasněn v předkládané studii. V prvním oddílu jsou načrtnuty ty aspekty Narcisova příběhu, které se mohou vztahovat k ústředním tématům Albertiho teorie malířství. Narcis odrážející se ve vodní hladině tedy představuje Albertiho radikální mimetický obrazový koncept.

Malířství se přitom objevuje jednak jako sebeznázornění přírody, jednak jako sebereflexe autora. Mladíkova sebeláska odkazuje ke štědré lásce umělce, který se realizuje ve svém díle. Narcisův pramen pak konečně upomíná na pramen múz na Parnasu, a tedy na příbuznost mezi malířstvím a básnictvím, pro Albertiho tak důležitou. Ve druhé, podrobnější části se autor pokouší vést se samotným Albertim rozmluvu o mýtu o Narcisovi jako vynálezci malířství tím, že předkládá tři další, v této souvislosti doposud nezohledněné humanistovy texty, které metaforiku Narcisova pramene obměňují. V dílech *Theogenius* (asi 1440) a *Anuli* (1431/1432) je zřejmé, že Alberti chápe zrcadlení jako metaforu epistemologického procesu, který je řízen přírodou a v němž člověk poznává jak sám sebe, tak také boha (z toho vyplývá také nový pohled na Albertiho slavné znázornění okřídleného oka). Malířství tedy získává postavení umění, které může rozpoznat pravdu. Jinak je tomu v bajce č. 83 v *Apologi* (1437): ryba, která není schopna rozlišit mezi zrcadlovým obrazem a realitou, Narcisův mýtus ironizuje, a ukazuje tak na paradox iluze v malířství, na nebezpečí jeho ztroskotání.

- 1 Leon Battista Alberti, *De pictura*, II, § 26, in: idem, *Opere volgari* III, ed. Cecil Grayson, Bari 1973, S. 47: „*Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?*“ Um die Stellen schnell auffindbar zu machen, wird *De pictura* im folgenden nach dieser Ausgabe zitiert, deren Paragraphen-Numerierung in allen modernen Ausgaben übernommen ist. – Der vorliegende Beitrag geht auf einen Vortragstext zurück. Um seinen spezifischen Charakter zu erhalten, ist auch der Anmerkungsapparat auf das Notwendigste beschränkt. Für eine ausführlichere Argumentation und Dokumentation sei verwiesen auf Hans H. Aurenhammer, *Leon Battista Alberti „historia“*. *Studien zur Theorie der Malerei in „De pictura“*, Kapitel VI, 3c (Drucklegung in Vorbereitung) – Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen vom Autor.
- 2 Alberti, *De pictura* (Anm. 1), II, § 26, S. 47: „*Quae cum ita sint, consuevi inter familiares dicere picturae inventorem fuisse, poetarum sententia, Narcissum illum qui sit in florem versus, nam cum sit omnium artium flos pic-*

tura, tum de Narcisso omnis fabula pulchre ad rem ipsam perapta erit.“

- 3 Siehe dazu Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003, S. 321–328. – Johann Reidemeister, *Superbia und Narziß. Personifikation und Allegorie in Miniaturen mittelalterlicher Handschriften*, Turnhout 2006.
- 4 Vgl. v. a. Alberti, *De pictura* (Anm. 1), I, § 22, S. 41, 43.
- 5 Leon Battista Alberti, *Convelata*, in: idem, *Interceuales*, ed. Franco Bacchelli – Luca D’Ascia, Bologna 2003, S. 552: „[...] *dictorum admiratione intentius auscultarent* [...].“
- 6 Leon Battista Alberti, *Apologi centum*, in: idem, *Apologhi*, ed. Marcello Ciccuto, Milano 1989, S. 68: „[...] *si eos iterum atque iterum relegas* [...] *qui quidem cogniti, ut arbitror, delectabunt* [...].“
- 7 Christiane Kruse, Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio, *Marburger Jahrbuch* 26, 1999, S. 99–116. – Eadem, *Wozu Menschen malen* (Anm. 3), S. 314–318.

- Ulrich Pfisterer, Künstlerliebe. Der „Narcissus“-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, 2001, S. 305–330. – Gerhard Wolf, „Arte superficium illam fontis amplecti“. Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei, in: Christine Göttler et al. (eds.), *Diletto e meraviglia. Festschrift für Rudolf Preimesberger*, Zürich 1998, S. 11–33. – Idem, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, v. a. S. 213–243. – Zuletzt figuriert Albertis Narziß in transkultureller Perspektive in: Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008, S. 246–253.
- 8 Vgl. etwa Alberti, *De pictura* (Anm. 1), I, § 12, S. 29; sehr ähnlich ibidem, III, § 52, S. 91.
- 9 Ibidem, I, § 4, S. 15.
- 10 Ibidem, II, § 31, S. 55, 57. – Vgl. Oskar Bätschmann, Einleitung, Leon Battista Alberti über das Standbild, die Malkunst und die Grundlagen der Malerei, in: Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, ed. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000, S. 13–140, hier 63–72.
- 11 Ibidem, II, § 58, S. 99–101.
- 12 Antonio Averlino (Filarete), *Trattato di architettura*, eds. Anna Maria Finoli – Liliana Grassi, Mailand 1972, S. 653.
- 13 Diese Versuchsanordnung ist überliefert durch: Antonio di Tuccio Manetti, *The Life of Brunelleschi*, ed. Howard Saalman, London 1970, S. 42–47. – Zur Rekonstruktion und Analyse: Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1987, S. 65–154. – Martin Kemp, Science, Non-Science and Nonsense. The Interpretation of Brunelleschi's Perspective, in: *Art History* 1, 1978, S. 134–161. – Idem, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art*, New Haven 1990, S. 11–15. – Frank Büttner, Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti, in: Andreas Kablitz – Georg Neumann (eds.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg 1998, S. 55–87. – Francesco Camerota, L'esperienza di Brunelleschi, in: *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, Ausstellungskatalog, Florenz 2001, S. 27–31. – Samuel Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, München 2002, S. 113–137. – Leonard Schmeiser, *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft*, München 2002. – Belting, *Florenz und Bagdad* (Anm. 7), S. 182–189.
- 14 Man denke nur an die unterschiedlichen Alter egos, deren Masken Alberti in seinen Texten annimmt, oder an die erstaunliche Tatsache, dass der Humanist schon mit 33 Jahren seine eigene *Vita* verfasste. Auch *De pictura* besitzt Züge eines literarischen Selbstporträts. So bekennt der Autor nur wenige Paragraphen nach der Narziß-Aitiologie seine eigene, persönliche Lust am Malen. Als Intellektueller, der in einer als Handwerk geringgeschätzten Kunst dilettiert, vertritt Alberti damit selbst modellhaft den impliziten Adressaten seiner Schrift: den „pictor doctus“, der die Kluft zwischen den bisher getrennten Kulturen der humanistischen Bildung einerseits und der modernen Techniken andererseits überwindet.
- 15 Leon Battista Alberti, *Vita*, ed. Christine Tauber, Frankfurt 2004, S. 50: „suos vultus propriumque simulacrum emulatus, ut ex picta fictaque effigie ignotis ad se appellentibus fieret notior [...]“. Meine Übersetzung weicht in den bildtheoretisch relevanten Passagen leicht von jener Taubers (ibidem, S. 51) ab, da Alberti offenbar zwischen „vultus“, den im Selbstporträt nachgeahmten Gesichtszügen, einerseits und „proprium simulacrum“, also nicht dem tatsächlichen Gesicht, sondern dessen Spiegelbild, unterscheidet, wahrscheinlich um zwischen dem plastischen und dem pikturalen Medium zu differenzieren.
- 16 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* (Florenz 1550), eds. Luciano Bellosi – Aldo Rossi, Torino 1991, S. 356f. – Zur Kopie: Wolfgang Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, Florenz 1966, S. 24f, 82. – Dieses hypothetische gemalte Selbstporträt Albertis wäre neben Jan van Eycks *Mann mit dem roten Turban* – wenn dessen Identifizierung mit dem niederländischen Maler selbst zutrifft – die früheste autonome Künstlerselfdarstellung der europäischen Malerei gewesen, ein weiterer von mehreren faszinierenden Berührungspunkten zwischen Alberti und der „ars nova“ der Niederlande. Vgl. zuletzt (mit früherer Lit.): Karin Gludovatz, Jan van Eyck. Der Mann mit dem roten Turban, in: Ulrich Pfisterer – Valeska von Rosen (eds.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, S. 34f.
- 17 Vgl. Kurt Badt, Drei plastische Arbeiten von Leone Battista Alberti, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 8, 1958, S. 78–87. – Ulrich Pfisterer, „Soweit die Flügel meines Auges tragen“. Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42, 1998, S. 205–251, hier 210, 212, 220f. – Idem, Leon Battista Alberti. Plakette mit Selbstbildnis, in: Ulrich Pfisterer – Valeska von Rosen (eds.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, S. 32f. – Joana Woods Marsden, *Renaissance Self Portraiture*, New Haven – London 1988, S. 71–77. – Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti. Master builder of the Italian Renaissance*, London 2001, S. 101f, 106–108. – Wolf, *Schleier und Spiegel* (Anm. 7), S. 267f.

- 18 Auf analoge Weise ist ja auch Albertis *Vita* in der dritten Person verfasst, die deshalb früher einem anonymen Autor zugeschrieben wurde.
- 19 Gaius Plinius Secundus, *Naturalis historia*, XXXV, V, 15.
- 20 Dazu ausführlich: Hans H. Aurenhammer, Poetische Invention und Allegorie in Leon Battista Albertis „De pictura“, in: Klaus Krüger – Ulrike Tarnow (eds.), *Die Oberfläche der Zeichen. Bildallegorien der frühen Neuzeit in Italien und die Hermeneutik visueller Strukturen*, München (im Erscheinen).
- 21 Hans H. Aurenhammer, Malerei im Horizont von Rhetorik und Poesie. Zur Theorie von Leon Battista Albertis „historia“, *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch* 24, 2005, S. 27–42.
- 22 Leon Battista Alberti, Theogenius, in: idem, *Opere volgari* II, ed. Cecil Grayson, Bari 1966, S. 53–104, hier 58: „E questo qui presso argenteo e purissimo fonte, testimone e arbitro in parte delli studi mei, sempre m'arride in fronte, e quanto in lui sia, attorno mi si avvolge vezzeggiando, ora nascondendosi fra le chiome di queste freschissime e vezzosissime erbette, ora con sue onde sollevandosi e dolce immurmurando bello m'inchina e risaluta, ora lieto molto e quietissimo mi s'apre, e soffre ch'io in lui me stesso contempli e specchi.“
- 23 An diese erinnern gleichwohl unmissverständlich die beiden Epitheta, die wörtlich Ovids Beschreibung der Narziss-Quelle („nitidis argenteus undis“, *Metamorphosen*, III, v. 407) zitieren.
- 24 Alberti, Theogenius (Anm. 22), S. 80.
- 25 Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, ed. Vittorio Zaccaria, Mailand 1998 (Tutte le opere VII–VIII), S. 1082 (XI, 2). Vgl. auch idem, *Esposizioni sopra la Comedia*, ed. Giorgio Padoan, Mailand 1994, S. 101f (ad Inf., c. II, v. 7).
- 26 Dante Alighieri, Purgatorio, in: idem, *La Divina Commedia*, c. IX, vv. 94–96: „Là ne venimmo: e lo scaglion primaio / bianco marmo era sì pulito e terso, / ch'io mi specchiai in esso qual io paio“. Übersetzung: Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, ed. Karl Vossler, Zürich 1945, S. 275.
- 27 Dante Alighieri, Purgatorio, in: idem, *La Divina Commedia*, c. XXX, vv. 76–78. – Dazu ausführlicher: Aurenhammer, *Leon Battista Albertis „historia“* (Anm. 1). Meine Lektüre folgt v. a.: Roger Dragonetti, Dante et Narcisse ou les faux-monnayeurs de l'image, *Revue des études italiennes* 11, 1965 (Dante et les mythes. Tradition et rénovation), S. 85–146; Michelangelo Picone, Dante e il mito di Narciso. Dal „Roman de la Rose“ alla „Commedia“, *Romanische Forschungen* 89, 1977, S. 382–397; Giuseppe Mazzotta, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton 1993, 145–153. – Generell zur „Koexistenz“ von Narziß und Christus in der *Commedia* vgl. Wolf, *Schleier und Spiegel* (Anm. 7), S. 234–36, der allerdings direkte oder indirekte Paraphrasen des Narziss-Mythos bei Dante nicht berücksichtigt, die seine Deutung an sich stützen würden.
- 28 Leon Battista Alberti, Anuli, in: idem, *Intercoenales*, eds. Franco Bacchelli – Luca D'Ascia, Bologna 2003, S. 764–788, hier 764: „Si quando ille quidem ad fontem sacrum Eliconam appulit, quod etsi male plerumque vertit, facit tamen et lubens et frequens, illic primum, uti solent qui se tibi totos dicarint, rem divinam facturum, cum sese in fontem spectarit oculosque subinde ad celum sustulerit frondesque ex fonte infusas degustarit [...]“
- 29 Leon Battista Alberti, Erumna, in: idem, *Intercoenales*, eds. Franco Bacchelli – Luca D'Ascia, Bologna 2003, S. 298–322, hier 320: „[...] se velle eum esse qui sit [...]“
- 30 Alberti, De pictura (Anm. 1), III, § 53, S. 93. – Dazu zuletzt (mit weiterer Literatur): Aurenhammer, *Poetische Invention* (Anm. 20).
- 31 Alberti, Anuli (Anm. 28), S. 774–776. – Zur Deutung von Albertis Emblem seien nur genannt: Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford 1980², S. 231–235. – Mark Jarzombek, *On Leon Battista Alberti. His Literary and Aesthetic Theories*, Cambridge 1989, S. 63–65. – Horst Bredekamp, Albertis Flug- und Flammenauge, in: *Die Beschwörung des Kosmos. Europäische Bronzen der Renaissance*, Ausstellungskatalog, Duisburg 1994, S. 297–302. – Alberto Giorgio Cassani, „Explicanda sunt mysteria“. L'enigma albertiano dell'occhio alato, in: Francesco Furlan – Pierre Laurens – Sylvain Matton (eds.), *Leon Battista Alberti. Congrès international*, Paris 2000, S. 245–304. – Pfisterer, „Soweit die Flügel meines Auges tragen“ (Anm. 17). – Wolf, *Schleier und Spiegel* (Anm. 7), S. 268–272. – Belting, *Florenz und Bagdad* (Anm. 7), S. 229–232.
- 32 Eine Ausnahme: Pierre Laurens, „Fiunt singula connexa quodam choro“ (Quintilien, XI 2 20). La fabrique de la morale dans les „Anuli“ de L. B. Alberti, in: Francesco Furlan – Pierre Laurens – Sylvain Matton (eds.), *Leon Battista Alberti. Congrès international*, Paris 2000, S. 527–542.
- 33 Alberti, Anuli (Anm. 28), S. 772. Laut Albertis Beschreibung umgeben Flammen der Begierden, die Flämmchen des Zorns und die Angelhaken der Leidenschaften den vollkommenen Kreis der Ratio, der diese Leidenschaften ausgegrenzt.
- 34 Alberti, Apologi centum (Anm. 6), S. 98: „Piscis vehementer optabat arborem conscendere eoque desiderio in arbores pictas in fontis superficie prosiliebat, ilico pictae arbores dissipabantur. An vero tu – inquit arbores – istoc pacto insanis, quem etiam fictae arbores fugiant?“ Auf den Bezug der Fabel zur Narziss-Stelle habe ich bereits aufmerksam gemacht in: Hans H. Auren-

- hammer, Phidias als Maler. Überlegungen zum Verhältnis von Malerei und Skulptur in Leon Battista Albertis „De pictura“, *Römische historische Mitteilungen* 43, 2001, S. 355–410, hier 37f.
- 35 Diesem Irrsinn verfallen nur Stuten, wenn man dem spätantiken Autor Columella (*De re rustica*, VI, 35) glauben darf.
- 36 Jeffrey Ruda, *Fra Filippo Lippi*, New York – London 1993, S. 115–126 sowie 399–403 (Nr. 22a + b). – Zur Analyse der ästhetischen Struktur siehe v. a.: Sven Sandström, *Levels of Unreality. Studies in Structura and Construction in Italian Mural Painting During the Renaissance*, Uppsala 1963 (Figura, N. S. 4), S. 64f. – Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London 1997, S. 81f. – Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999, S. 142f. – Louis Marin, *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*, Berlin 2004, S. 206–208.
- 37 Zur marianischen Symbolik von Licht und Glas: Millard Meiss, Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings, *Art Bulletin* 27, 1945, S. 175–181. – Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its origin and character*, I, Cambridge 1953, S. 144. – Resumierend: Jochen Sander, *Niederländische Gemälde im Städel. 1400–1550*, Mainz 1993, S. 248, Anm. 19.
- 38 Alberti, *De pictura* (Anm. 1), I, § 12, S. 29.
- 39 *Ibidem*, I, § 19, S. 37.
- 40 Ruda, *Fra Filippo* (Anm. 36), S. 183, 186 und 408f (Nr. 26).
- 41 Vgl. dazu Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 46–59.
- 42 Vgl. Alberti, *De pictura* (Anm. 1), I, § 19, S. 37: „[...] nam hoc pacto aequali in solo et spectantes et pictae res adesse videntur.“
- 43 Ruda, *Fra Filippo* (Anm. 36), S. 61f, 371f (Nr. 6).

