

HENDRICK GOLTZIUS (1558–1617)

MYTHOS, MACHT UND MENSCHLICHKEIT

AUS DEN DESSAUER BESTÄNDEN

Herausgegeben von Norbert Michels

Mit Beiträgen von Stephan Brakensiek, Hans-Martin Kaulbach,
Martin Kirves, Doris Krystof, Marjolein Leesberg,
Ricardo de Mambro Santos, Norbert Michels, Nicolette Mout,
Birgit Münch, Anna Pawlak, Mischa Steidl, Petra Wandrey,
Ilja M. Veldman, Hans van de Venne, Andrea Wandschneider,
Anja Wolkenhauer sowie der Arbeitsgruppe Estius

MICHAEL IMHOF VERLAG

DIE ÜBERSEHENE HÄLFTE. EIN WERKSTATTBERICHT ZUR ERSCHLIESSUNG DER BILDEPIGRAMME IN DER FRÜHNEUZEITLICHEN DRUCKGRAPHIK

Arbeitsgruppe Estius (Tübingen) unter der Leitung von Anja Wolkenhauer

Das Lehrforschungsprojekt Estius

Die lateinischen Epigramme der Bildunterschriften auf den Graphiken von Hendrick Goltzius sind 2016–2017 im Rahmen eines Lehrforschungsprojektes an der Universität Tübingen für die Ausstellung transkribiert, emendiert und übersetzt worden. Fortgeschrittene Studierende, Doktoranden und Mitarbeiter aus der lateinischen Philologie haben in der „Arbeitsgruppe Estius“ gemeinsam an den Texten gearbeitet. Der Gruppe gehörten an: Alexandra Mehl (AM), Christian Ost (CO), Franka Paulen (FP), Felix Seibert (FS), Lara Elisabeth Vogel (LEV) und Wolfgang Polleichtner (WP); die Leitung hatte Anja Wolkenhauer (AW). Die Biographien der Epigrammdichter und die Übersetzungen der Epigramme von Cornelius Schonaeus hat Hans van de Venne in diesem Katalog auf der Basis seiner langjährigen Grundlagenarbeit unabhängig von der Arbeitsgruppe Estius vorgelegt.

Einige Überlegungen, die sich aus der gemeinsamen Arbeit an den Epigrammen ergeben haben, haben wir kurz festgehalten. Sie betrachten das in den Kupfersuchen gegebene Text-Bild-Verhältnis konsequent vom Text aus und wählen damit eine in der Forschung bislang kaum vertretene Perspektive. Die folgenden Skizzen sollen daher vor allem eine Idee davon vermitteln, welche Denkanstöße sich aus dieser Perspektive ergeben können. Sie beziehen sich u. a. auf die Titel der ausgestellten Blätter und auf den Bildungshorizont, der in den Epigrammen aufscheint, auf das Verhältnis von Text und Bild und auf das selbstständige Weiterleben der Epigramme ‚nach der Graphik‘ sowie auf winzige, aber aussagestarke Besonderheiten wie die Verwendung des sog. Trema. Im Detail mögen sie philologischer klingen, als es in einem kunsthistorischen Ausstellungskatalog üblich ist; in der Summe aber können die skizzierten Beobachtungen und ‚roten Fäden‘, so hoffen wir, zeigen, wie viele neue Frage- und Argumentationshorizonte die transdisziplinäre Kooperation zwischen Kunstgeschichte und Latinistik eröffnen kann.

Transkription, Emendation und Übersetzung der lateinischen Epigramme

Die Texte sind für den Katalog teils erstmalig transkribiert, ggf. verbessert und übersetzt worden. Häufig war eine intensive Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition und den konkreten Prätexten, auf die die Epigrammdichter sich bezogen, nötig, um zu einer überzeugenden Übersetzung zu gelangen; in manchen Fällen sind Unsicherheiten geblieben. Nur wenige Arbeiten zu Goltzius berücksichtigen die Epigramme überhaupt; Text- oder Übersetzungscorpora, auf die wir hätten zurückgreifen können, finden sich kaum. Wir haben sie nach Möglichkeit ausgewertet; sie sind im Literaturverzeichnis des vorliegenden Katalogs aufgeführt.

Ziel der Arbeitsgruppe war es, einen lesbaren und gut verständlichen Text zu erzeugen. Daher wurde die Orthographie behutsam an die modernen Lesegewohnheiten angepasst: u/v wurden in der Transkription unterschieden; y dort, wo es ii vertritt, aufgelöst; ebenso einfache Abkürzungen, Nasalierungslinien und das Cedille. Fehlende bzw. nachträglich hinzugefügte Buchstaben wurden in eckigen Klammern ergänzt; in gleicher Weise wurden Lesevorschläge formuliert, wenn offensichtliche Schreibfehler vorlagen. Vereinzelt haben wir tiefergreifende Konjekturen vorgeschlagen. Satzzeichen und die Großschreibung, die sich oft als bedeutungskonstituierend erwies, wurden bewahrt. Nach Möglichkeit wurden Worterklärungen in die Übersetzungen integriert, so dass erfahrene Leser möglicherweise den Eindruck haben, Begriffe seien doppelt übersetzt worden. In der Arbeit ist zudem deutlich geworden, dass es zahlreiche nirgends erfasste Textvarianten gibt; diese zu erschließen und kritisch zu bewerten wird die Aufgabe künftiger Forschung sein.

Ein Detail im Schriftbild der Epigramme: Ein Trema setzt man nicht aus Versehen

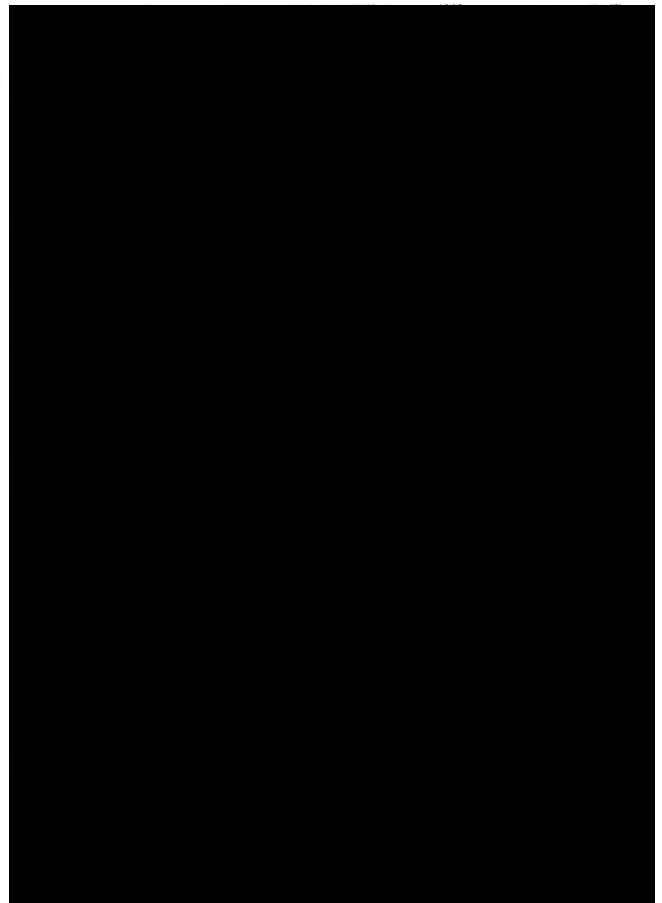
Das Trema gehört zu den unbekannteren diakritischen Zeichen. Wie Akzent und Cedille markiert es die besondere Aussprache eines Buchstabens. Es wird dann gesetzt, wenn zwei Vokale aufeinander folgen, die getrennt gesprochen werden sollen, wobei es stets auf dem zweiten Vokal zu stehen kommt. Im Deutschen, wo es mit den Umlauten

ä, ö, ü zu verwechseln wäre, fand es nur für Fremdwörter Verwendung; im Englischen und Französischen (z. B. bei engl. Laocoön, frz. naïf, Citroën) ist es in der gedruckten Sprache des 20. Jahrhunderts relativ häufig. Heute aber ist es auf dem Rückzug und fast nur noch in wissenschaftlichen Ausgaben klassischer Texte zu entdecken.

Anders als Akzent und Cedille, die eine lange Handschriftentradition vorweisen können, betrat das Trema erst in der Zeit des frühen Buchdrucks die philologische Bühne.¹ In zeitgenössischen Vergilausgaben, die wir zum Vergleich herangezogen haben, findet es sich erst im frühen 17. Jahrhundert.² Daher musste es den zeitgenössischen Betrachtern ins Auge fallen, wenn die Epigramme bei Goltzius' Stichen bereits am Ende des 16. Jahrhunderts Tremata aufwiesen: Die kleinen Punkte haben einen starken Demonstrationscharakter. Sie zeigen an, dass man sich philologisch auf der Höhe der Zeit befindet; aber nicht nur das: Jedes Trema kennzeichnet eine besondere lautliche und metrische Qualität. Seine Setzung betont die philologische Kompetenz dessen, der es setzt, und unterstellt Interesse und mangelndes Fachwissen zugleich bei dem, der den Text lesen wird. Vor allem aber impliziert es, dass der Text in seiner metrischen Gestalt erkannt und laut vorgelesen wird.

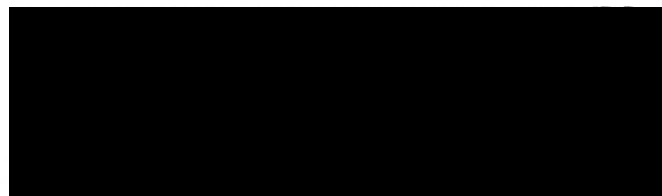
Eine kursorische Durchsicht des Ausstellungsbestandes hat acht Epigramme mit Trema zutage gefördert; vermutlich fände man bei genauer Durchsicht noch mehr Beispiele, da die beiden kleinen Punkte gerade bei schwachen Drucken nur am Original zu erkennen sind. Mit aller Vorsicht lässt sich festhalten, dass es offenbar eine gewisse Unsicherheit hinsichtlich des Ortes gibt, an den es zu setzen ist; zwar findet es sich meistens auf dem zweiten, gelegentlich aber auch schon auf dem ersten Vokal (Abb. 52, Abb. 53). In einem Fall ist eine ungewöhnliche doppelte Markierung zu beobachten: der intendierte Begriff *aena* (aus Erz, aus Metall) wurde offenbar mit Trema, also zweisilbig vorgesprochen, was der Stecher als *a-hena* verschriftlichte (Kat. Nr. V.7). Auf lautlicher Ebene markiert das H ebenfalls eine getrennte Aussprache der Vokale; es bietet also eine akustisch sinnvolle, die Bedeutung des Wortes im Schriftbild allerdings verunklärnde Lösung: *ahena* ist in keinem Lexikon zu finden. Im zweiten Schritt hat der Stecher dann zusätzlich das ‚gelehrte‘ Trema hinzugefügt, wobei er allerdings eine unkonventionelle Lösung wählte und die beiden Punkte in der Mitte zwischen den beiden Vokalen um das H herumsetzte.

Relativ viele Epigramme, in denen sich ein Trema nachweisen lässt, sind dem Humanisten Franco Estius zuzuschreiben, der unter den Bildepigrammatikern auch sonst eine Sonderrolle einnimmt:³ Er wurde von Goltzius hinzugezogen, nachdem dieser mit den Epigrammen eines anderen Autors nicht mehr zufrieden war; er war der erste, der als selbstständiger Ko-Autor auf den Blättern hervortrat und mit hoch ambitionierten, intertextuell weit ausgreifenden, sprachlich souveränen Dichtungen sich deutlich von anderen Auto-



52. Ausschnitt aus Werkstatt von Hendrick Goltzius, nach Hendrick Goltzius, Das Bronzene Zeitalter, 1589, Kupferstich, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv. Nr. Jst G II 308

ren abhob. Man könnte vermuten, dass er auf die Verwendung der modernen ‚Aussprachehilfe‘ besonderen Wert legte. Denn sie signalisiert ja nicht nur Aktualität und Kunstgemäßheit der Dichtung, sondern impliziert vor allem, dass der Betrachter des Werkes den Text bei der Betrachtung nicht nur wahrnehmen, sondern auch laut und metrisch korrekt lesen sollte. Sie fordert also Zeit und Aufmerksamkeit ein und hebt die Epigramme nachhaltig ins Bewusstsein der Betrachter.



53. Detail aus Werkstatt von Hendrick Goltzius, nach Hendrick Goltzius, Das Bronzene Zeitalter, 1589, Kupferstich, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv. Nr. Jst G II 308

Die unterschiedlichen Funktionen bildbegleitender Epigramme

Die bearbeitete Auswahl an Druckgraphiken weist eine hohe thematische Bandbreite auf. Bei der Betrachtung der dazugehörigen bildbegleitenden Epigramme fällt auf, dass die Epigramme selbst ebenfalls über eine Art „Typenreichtum“ verfügen – wenn vielleicht auch weniger offensichtlich. Die Epigramme scheinen verschiedene Funktionen übernehmen zu können.

Der Typen- und Funktionsreichtum bildbegleitender Epigramme ist in der Forschung bereits umfänglich diskutiert worden, ohne dass aber einheitliche Definitionen für Bildgedicht und Epigramm oder eine gebräuchliche Differenzierung vorlägen. Marion Lausberg beispielweise unterscheidet in einer sehr breit angelegten Systematisierung zwischen Künstlersignatur, Bilderläuterung, Beschreibung und Kommentierung, Material und Aufstellungsort, Zyklen, christlichen Bildepigrammen und der täuschenden Naturähnlichkeit.⁴

Da uns die Systematisierungen der Forschung für das konkrete Projekt noch zu weit angelegt schienen, haben wir sie durch eine Gliederung ergänzt, die sich aus der praktischen Arbeit mit dem Epigrammkorpus ergeben haben. Sie ist als Ergänzung der systematischen Forschungsentwürfe und zur Orientierung im vorliegenden Material gedacht und beansprucht keine weiterreichende Gültigkeit.

Die Epigramme erfüllen von Kupferstich zu Kupferstich jeweils verschiedene Funktionen; teils auch mehrere gleichzeitig. Ausgehend von der Grundidee eines Wettstreits der Künste – der hier oft genug als ein friedliches Zusammenwirken erscheint – kommentieren, ergänzen oder konterkarieren sie die bildliche Darstellung. So finden sich beispielsweise deskriptive Epigramme wie *Der Drache verschlingt die Gefährten des Kadmos* (Kat. Nr. V.3), wo das Epigramm vor allem auf die Beschreibung bzw. die Identifizierung dessen zielt, was auf dem Kupferstich zu sehen ist. Durch die Identifikation der Hauptperson erleichtert es zudem das Verständnis der Simultandarstellung im Hintergrund. Manche Epigramme bieten eine ausführlichere Kontextualisierung, so dass man sie als erläuternde Epigramme zusammenfassen könnte, z. B. *Apollo vertraut Chiron die Erziehung des Asklepios an* (Kat. Nr. V.12). Hier wird nicht nur die im Kupferstich abgebildete Handlung beschrieben, sondern die gesamte Vorgeschichte aufgegriffen und erläutert, wobei der exponierte antike Prätext weitere Verständnisräume öffnet: Der Betrachter erhält durch das Epigramm Informationen, die über das Bild hinausgehen. Manche Epigrammtypen gehen noch einen Schritt weiter: Sie setzen den Kupferstich nicht nur in einen narrativen Kontext und schlagen die Brücke zum antiken Prätext, sondern fügen noch eine allgemeine Moral, eine Verhaltensempfehlung hinzu, so z. B. bei den römischen Helden *Mucius Scaevola* (Kat. Nr. VI.4) und *Marcus Curtius zu Pferde* (Kat. Nr. VI.5). Diese Gruppe könnte man als moralisierende Epi-

gramme zusammenfassen. Zudem gibt es zyklenbildende Epigramme, die eine Gruppe von Blättern durch ähnlichen Versaufbau (z. B. *Musen*, Kat. Nr. IV.6–10), Wortwiederholungen (z. B. *Kadmos-Abfolge*, Kat. Nr. V.13), oder sprachliche Folgesignale (z. B. *Weltalterzyklus*, Kat. Nr. V.5–8) als Serie markieren (dazu s. ausführlich unten). Andere Epigramme, die man als performative Epigramme charakterisieren könnte, unterstützen einen bestimmten Umgang mit dem jeweiligen Blatt. Dies wird am deutlichsten bei den sogenannten „Himmelsstürmern“ (Kat. Nr. VI.7–10): Die Epigramme sind rings um die runden Kupferstiche platziert. Der Betrachter muss den Kupferstich zum Lesen der Epigramme drehen und bringt somit die Himmelsstürmer erst effektiv zum „Fallen“. Ein letzter Typus der Epigramme wären die farbgebenden Epigramme. Vor allem beim Weltalterzyklus (Kat. Nr. V.5–8), aber auch bei der *Galatea* (Kat. Nr. IV.11) wird deutlich, dass die Epigramme sprachlich dem schwarz-weiß erstellten Kupferstich Farbe geben (*aurea* – golden, *sauvia* – blutig, *aena* – bronzefarben etc.). Auf diese Weise leistet das Epigramm durch den Text das, was normalerweise ein Bild selbst auszeichnet, ein un-kolorierter Kupferstich aber nicht leisten kann.

Textliche Serialität

Innerhalb der ausgestellten Kupferstiche existiert eine Reihe von Bild-Zyklen, etwa „Die Musen“ (Kat. Nr. IV.6–10), „Die Weltalter“ (Kat. Nr. V.5–8), „Die Sinne“ (Kat. Nr. X.4–8) oder auch die Stichpaare „Die Versuchungen“ (Kat. Nr. XIII.8–9) und „Die Tageszeiten“ (Kat. Nr. XIV.9–10). In vielen Fällen sind die Epigramme ebenfalls zyklisch angelegt, was seinen Niederschlag in der jeweiligen sprachlich-stilistischen Ausgestaltung findet. Verfahren und Differenzen kann man anhand der zwei Jahreszeiten-Zyklen von Cornelius Schonaeus (Kat. Nr. XIV.5–8) und Franco Estius (Kat. Nr. XIV.1–4) exemplarisch zeigen. Ein zweiter ausgestellter Jahreszeiten-Zyklus mit Epigrammen von Schonaeus (Kat. Nr. XIV.11–14) weicht lediglich im Text des Winters von dem hier diskutierten ab; er scheint an die übrigen Epigramme angepasst worden zu sein.

Die Epigramme eines Zyklus sind insbesondere auf formaler Ebene jeweils parallel konstruiert. Schonaeus' Gedichte bestehen jeweils aus zwei Hexametern und sind aus der Sicht der personifizierten Jahreszeiten verfasst, die ihre Tätigkeiten bzw. ihre Zuständigkeitsbereiche erläutern. Auch ein gemeinsames Thema, die Ernährung, durchzieht alle Epigramme: der Frühling kräftigt die Menschen (*humanas recreo mentes*), der Sommer bringt Getreide (*agricolas beo frugibus*), der Herbst die reifen Früchte (*maturos profero fructos*) und der Winter schließlich verzehrt in Umkehrung der bisherigen Gabe Richtung alles, was die Menschen das Jahr über angehäuft haben (*haec ego consumo*). Auf der konkreten Wortebene finden sich vereinzelte Überschneidungen, die je zwei Epigramme enger miteinander verbinden: Frühling und Herbst nennen sich selbst beim Namen, Frühling und Win-

ter sprechen allgemein von Menschen (*humanas mentes, homines*), auf die sich ihr Tun richtet, wohingegen Sommer und Herbst konkret die Bauern (*agricolas, coloni*) als Ziel ihres Handelns hervorheben. Auch Estius schafft zunächst eine formale Verbindung durch Parallelkonstruktion, die sich im konkreten Fall aus je zwei elegischen Distichen pro Epigramm ergibt. Er nennt den Namen der Jahreszeit jeweils im ersten Vers (*Bruma, Autumnus, Aestas, Ver*), in der Regel sogar an der besonders exponierten Anfangsposition; nur dem Winter kommt – ähnlich kontrastierend wie bei Schonaeus – eine andere Position, das Ende des ersten Verses zu.

Zwei Epigramme werden, wiederum analog zu Schonaeus, durch vergleichbare Epitheta, d. h. charakteristische schmückende Beiworte der Jahreszeiten ergänzt (*nivalis, pomifer*). Inhaltlich sind die Epigramme zweigeteilt. Das erste Distichon beschreibt die Zuständigkeit der jeweiligen Jahreszeit, während das zweite Distichon dasjenige Sternzeichen benennt, mit dem die entsprechende Jahreszeit beginnt: den Widder (*aries*) im Frühjahr, den Krebs (*cancer*) im Sommer, die Waage (*libra*) im Herbst und schließlich den Steinbock (*capricornus*) im Winter. Auch stilistisch bemüht sich Estius um eine lautmalende Charakterisierung und Rhythmisierung der einzelnen Epigramme, was sich in wiederkehrenden Assonanzen besonders deutlich zeigt: So beginnen die ersten beiden Verse des Frühlings mit *Vere* und *vestitur*; die Sommer-Verse heben mit *illius, illius* und *illustrat* an, im Herbst finden sich die Versanfänge *et* und *aequat*, und im Winter stehen die alliterierenden Anfänge *alget et ante, anni*.

Bei allen Unterschieden im sprachlichen Können und im literarischen Horizont lassen sich gemeinsame Verfahren der Zyklenbildung bei Schonaeus und Estius benennen: Die wichtigsten und auffälligsten Kennzeichen der Serialität liegen auf der Makroebene, d. h. in der Wahl des gleichen Umfangs, Metrums und der gleichen inhaltlichen Disposition für alle Epigramme. Hinzu treten stilistische Markierungen (Assonanzen, Namensnennung, Epitheta, Versposition), die entweder bei allen gleichmäßig eingesetzt werden oder aber zur Markierung einer signifikanten Teilgruppe dienen. Das Vokabular innerhalb des Zyklus erweist sich als homogen und ist durch zahlreiche Wiederholungen geprägt. Über die vielfältigen Funktionen hinaus, die jedes Epigramm einnehmen kann (s. o.) tragen die zyklischen Epigramme dazu bei, die Kupferstichzyklen als solche zusammenzubinden; stärker als die Einzelepigramme sind sie darüber hinaus dazu in der Lage, interpretatorische Leitgedanken zu erarbeiten.

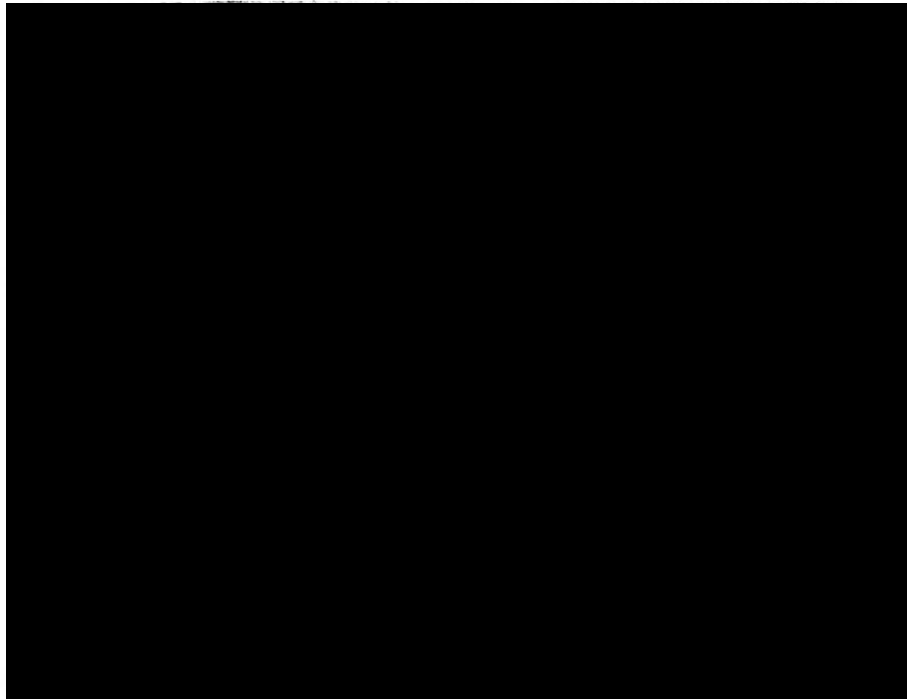
Die Titel der Blätter

Die Werke werden in der Regel mit Titeln zitiert, die sich auf den Blättern selbst nicht finden, sondern ihnen im Laufe der Zeit zugewachsen sind. Die Lektüre der Epigramme stellt einige der traditionellen Titel und damit auch die mit ihnen verbundenen Inter-

pretationen in Frage, wie die folgenden beiden Beispiele exemplarisch zeigen mögen:

Das Blatt *Fama und Historia* (Kat. Nr. XVI.1) seltener auch „Allegorie auf die ewige Wiedergeburt der Tugend“ genannt, zeigt zwei allegorische Frauenfiguren in einer weiten Landschaft, die von Dauer- und Vergänglichkeitssymbolen geprägt ist. Während die eine von ihnen ikonographisch eindeutig als *Fama*, Ruhm, zu identifizieren ist, ist die Bestimmung der anderen umstritten; meist wird sie als *Historia*, die Personifikation der Geschichte, bestimmt, aber auch als *Virtus*, Verkörperung der Tugenden. Der Grund für die Unsicherheit scheint in der ungewöhnlichen Ikonographie zu liegen, die eine Identifikation allein vom Bildlichen her verhindert. Estius' vergleichsweise ausführliches Epigramm, das unter dem Bild steht, hebt nun zwei Abstrakta eindeutig hervor, die durch Majuskelschreibung als Personifikationen kenntlich gemacht werden: *Fama*, der Ruhm, und *Posteritas*, die Nachwelt. Damit legt er die Identifikation der beiden Figuren sowohl auf semantischer als auch auf graphisch-visueller Ebene derart nahe, dass kaum ein lesender Betrachter umhin kam, sie als *Fama* und *Posteritas* zu deuten. Die Attribute im Bild stützen diese Deutung ebenso wie die Texterzählung des Epigramms. Darüber hinaus ist die im gebräuchlichsten Titel erwähnte *Historia* im Kupferstich ebenfalls vorhanden, jedoch nicht als Personifikation: „Historia“ lautet der Titel, der auf dem vorderen Schnitt des Buches in der Bildmitte zu lesen ist; es ist das Buch der Geschichte. Ausgehend vom Epigramm, dessen Autor ja nicht nur zu den ersten Betrachtern des Bildes gehörte, sondern auch in engem Kontakt mit Goltzius stand, so dass seinem Zeugnis hohes Gewicht beizumessen ist, schlagen wir daher vor, das Werk unter dem Titel „Fama und Posteritas – Ruhm und Nachwelt“ neu zu betrachten.⁵

Das Blatt, das als *Diana begleitet einen singenden jungen Mann* bekannt ist (Kat. Nr. II.8), zeigt einen Lautenspieler und eine ihn begleitende Frauenfigur, die durch das Mondattribut als Diana gekennzeichnet ist, in einer Gartenlandschaft voller lustwandelnder Paare. Der Epigrammdichter hat die Figuren recht eindeutig bestimmt: Er sieht in dem musizierenden Mann den Gott Amor, *ille deus praepes*, wie er ihn in Anlehnung an Ovid nennt. Dieser ist es, der in mond hellen Nächten die Menschen zur Liebe verführt. Die keusche Diana allein täte dies nie; es ist *seine* wirkende Kraft, die sie dazu bringt, mit ihrem Licht den nächtlichen Liebespaaren reiche Gelegenheiten zu schaffen: Auch sie ist eine Verführte, auch sie steht unter der Macht Amors. Dass der junge, ohne weitere Attribute einerschreitende Mann als Amor bestimmt werden soll, wird auf Textebene nicht nur durch das hinweisende *sic* (d. h. so wie man hier sieht ...) betont, sondern auch dadurch, dass die handelnden Kräfte bzw. Personen im Epigramm wiederum in Majuskeln hervorgehoben werden. Die Verfahren ähneln sich; Groß- und Kleinschreibung sind in diesen Epigrammen offensichtlich bedeutungstragend. Wollte man die Leseanweisung des Epigramms in den Titel einbeziehen, so müsste man in



54. Werkstatt von Hendrick Goltzius, nach Hendrick Goltzius, Kadmos vor dem Orakel in Delphi, um 1590, verlegt 1615, Kupferstich, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv. Nr. Jost G II 344

Umkehrung des bisherigen Titels davon sprechen, dass Amor von Diana begleitet wird bzw. man würde, noch genauer, eine Spezifizierung des *Amor vincit omnia*-Motivs darin erblicken.

Der wichtigste Prätext: Ovids Metamorphosen

Ovids *Metamorphosen* stellen einen bedeutenden Prätext für viele bildbegleitende Epigramme dar. Wo sie aus der von Goltzius geplanten

Ovidausgabe bzw. -serie stammen, kann dies nicht überraschen, doch es gilt auch für andere Blätter, z. B. für den kunsttheoretisch reflektierten *Pygmalion* (Kat. Nr. IV.11): Man könnte durchaus mit Ovid als Führer durch diese Ausstellung gehen. Wie aber gingen die Epigrammdichter mit diesem dominanten Prätext, der für Bild- und Textverständnis gleichermaßen von Bedeutung war, um? Häufig ist der ovidische Prätext in den Epigrammen explizit markiert. Die exemplarische Analyse dreier Epigramme verschiedener Autoren zeigt, welche Verfahren angewendet und welche Schwerpunkte gesetzt wurden.⁶

Bsp. 1: Kadmos vor dem Orakel in Delphi (Abb. 54)

Ryckius' Epigramm	Ovid, Metamorphosen 3,6-9
<p>Europam toto frustra dum quaesit orbe Impia Iussa Patris fugiens. Patriamque Patremque Vitat Agenorides, Phoebique oracula supplex Consultit. et quae sit tellus habitanda requirit.</p> <p>Während Kadmus Europa vergeblich in der ganzen Welt sucht, wobei er vor dem gottlosen Befehl seines Vaters flieht, meidet er, der Sohn Agenors, Vater und Vaterland. Er fragt demütig das Orakel Apolls um Rat und sucht zu erfahren, wo er sich niederlassen könne.</p>	<p>orbe pererrato (quis enim deprendere possit furta Iovis?) profugus patriamque iramque parentis vitat Agenorides Phoebique oracula supplex consultit et quae sit tellus habitanda requirit.</p> <p>Nachdem Kadmus auf der Welt umherirrte (wer könnte nämlich Jupiters Schliche durchschauen?), meidet er, der Sohn Agenors, als Verbannter sein Heimatland und den Zorn seines Vaters. Er fragt demütig das Orakel Apolls um Rat und sucht zu erfahren, wo er sich niederlassen könne.</p>

Ryckius Epigramm reagiert auf die im Bild dargestellte Szene, die Kadmos zeigt, der auf der Suche nach einer neuen Heimat das Delphische Orakel befragt. Literarisch orientiert er sich an der Kadmos-Episode der ovidischen *Metamorphosen* (Ov. met. 3,1-137). Das Epigramm greift insbesondere die Anfangsverse auf und schildert den Ausgangspunkt der Problematik: Kadmos suchte im Auftrag seines Vaters auf der ganzen Welt vergeblich nach seiner von Jupiter entführten Schwester Europa. Da seine Suche erfolglos blieb, musste er gemäß dem väterlichen Fluch Vater und Vaterland meiden und wandte sich auf der Suche nach einer neuen Heimat an

das Delphische Orakel. Bereits die Junktur des Epigramms in Vers 2 (*patriamque patremque*) klingt deutlich an Ov. met. 3,7 an (*patriamque iramque parentis*). Die folgenden beiden Verse zitieren Ovid dann sogar wörtlich, was in dieser Ausführlichkeit nur selten vorkommt und ein starkes intertextuelles Signal setzt. Sie fordern damit den Leser auf, den gesamten oben skizzierten Erzählzusammenhang von den Liebesabenteuern des Zeus' bis zur Gründung Thebens aus der Kenntnis des antiken Dichters heraus zu rekonstruieren.

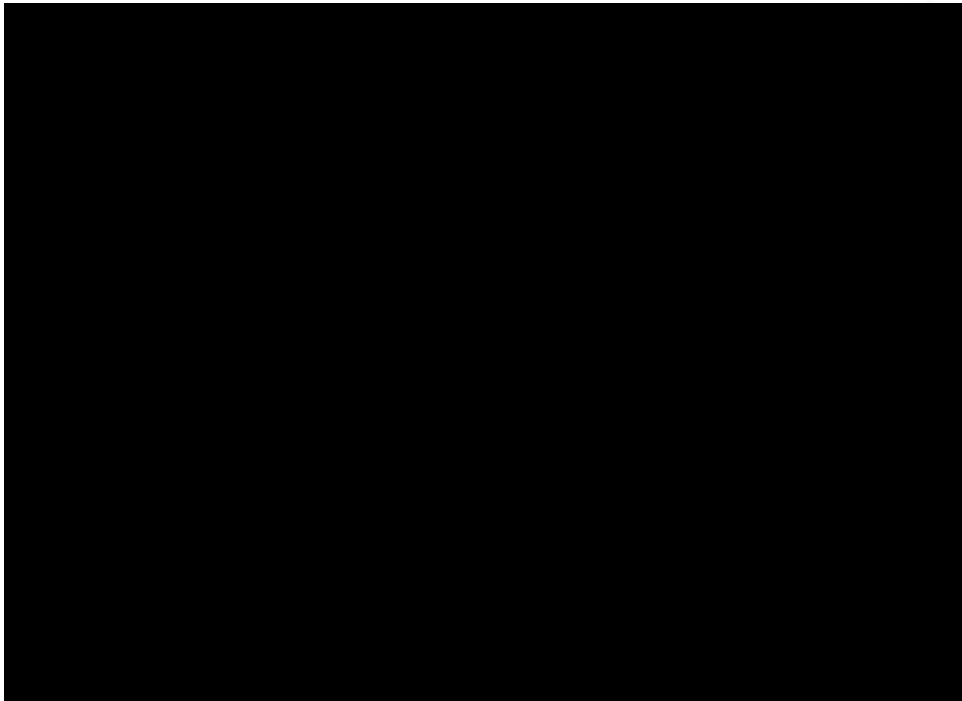
Bsp. 2: Pygmalion und Galatea (Kat. Nr. IV.11)

Estius' Epigramm	Ovid, <i>Metamorphosen</i> 10,247-250
<p>S[c]ulpsit ebur niveum quod virginis ora gerebat Pygmalion, vivae dixisses virginis ora. Ipse opus author amans in imagine flagrat eburna, Munere Acidaliae cupido dein iuncta marita est.</p> <p>Pygmalion hat das schneeweiße Elfenbein geschnitzt, das die Gesichtszüge einer Jungfrau trug; das Antlitz einer lebendigen Jungfrau, hättest du gesagt. Der Künstler selbst liebt sein Werk und entbrennt leidenschaftlich für das elfenbeinerne Bildnis. Durch ein Geschenk der Venus wurde es dem Verliebten als Ehefrau verbunden.</p>	<p>interea niveum mira feliciter arte sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci nulla potest, operisque sui concepit amorem. virginis est verae facies, quam vivere credas</p> <p>Inzwischen schnitzte er erfolgreich mit wundersamer Kunstfertigkeit weißes Elfenbein und verlieh ihm eine Gestalt, über welche keine Frau von Natur aus verfügen kann, und es ergriff ihn Liebe zu seinem Werk. Das Aussehen ist das einer wirklichen Frau, man möchte meinen, sie lebe.</p>

Das Epigramm kommentiert den Stich, der den Bildhauer Pygmalion neben der von ihm geschaffenen Frauenstatue zeigt. Sein Prätext findet sich in Ovids *Metamorphosen* (Ov. met. 10,243-297). Estius rekurriert ebenfalls vor allem auf den Beginn der ovidischen Episode und setzt die Ovidverse 247-250 um. Beide heben mit der programmatischen Junktur *sculpsit ebur (niveum)* an, wodurch Estius seinen Prätext deutlich signalisiert. Er fährt mit einer Bemerkung über die Lebensechtheit der Statue und ihrer Ähnlichkeit mit einer lebendigen Frau fort. Die Junktur *virginis ora gerebat* greift den ovidischen Gedanken *virginis est verae facies* auf. Die Lebensechtheit der Frauenstatue akzentuiert Estius ebenso wie Ovid konjunktivisch in einer Apostrophe an seinen Leser. Als nächstes Motiv folgt

die Liebe, die in Pygmalion zu seiner Statue entflammt. (Estius: *Ipse opus author amans in imagine flagrat eburna*; Ovid: *operisque sui concepit amorem*). Am Schluss rekurriert Estius auf das Ende der ovidischen Pygmalion-Episode: die Frauenstatue erwacht unter dem Einwirken der Liebesgöttin Venus zum Leben. Pygmalion vollzieht mit der von ihm geschaffenen und zum Leben erwachten Statue die Ehe (Ov. met. 10,295-297). Estius folgt mit jedem Schritt den ovidischen Motiven, wobei auffällt, dass er der Materialqualität und dem Aussehen der Figur besondere Bedeutung beimisst, die durch Wiederholungen und intensivierende Attribute herausgestellt werden.

Bsp. 3: Teiresias verwandelt sich in eine Frau (Kat. Nr. V.14) (Abb. 55)



55. Werkstat von Hendrick Goltzius, nach Hendrick Goltzius, Teiresias verwandelt sich in eine Frau, um 1590, verlegt 1615, Kupferstich, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv. Nr. Jst. G II 351

Ryckius' Epigramm	Ovid, <i>Metamorphosen</i> 3,324-331
<p>Hic duo serpentum coeuntia corpora, virga Vir violans. vixit septem post foemina soles: Octavo hos rursus dum foemina percutit anno, Reddita forma prior. sexusque et imago virilis.</p> <p>Der Mann hier, der zwei sich paarende Schlangenkörper mit einem Stab verletzte, lebte die darauffolgenden sieben Jahre als Frau. Als er diese im achten Jahr als Frau erneut mit seinem Stab schlug, erhielt er seine ursprüngliche Gestalt, sein Geschlecht und die Gestalt eines Mannes zurück.</p>	<p>nam duo magnorum viridi coeuntia silva corpora serpentum baculi violaverat ictu deque viro factus (mirabile !) femina septem egerat autumnos; octavo rursus eosdem vidit et est vestrae si tanta potentia plagae dixit ut auctoris sortem in contraria mutet, nunc quoque vos feriam. percussis anguibus isdem forma prior rediit genetivaque venit imago.</p> <p>Denn er hatte die Körper zweier großer Schlangen, die sich in einem grünen Wald paarten, durch den Schlag seines Stabs verletzt. Vom Mann zur Frau geworden (welch wundersames Ereignis!), hatte er sieben Jahre verbracht. Im achten Jahr erblickte er dieselben Schlangen erneut und sagte: „Wenn es eine solch große Wirkung zeigt, euch mit dem Stab zu schlagen, dass das Geschlecht des Schlagenden sich in sein Gegenteil verkehrt, will ich euch jetzt erneut schlagen.“ Nachdem er dieselben Schlangen geschlagen hatte, erhielt er seine frühere Gestalt und sein ursprüngliches Äußeres zurück.</p>

Das Epigramm erläutert den narrativen Kontext der Abbildung, die den Seher Teiresias zeigt, wie er zwei ineinander verschlungene Schlangen mit seinem Stab verletzt. Es erklärt, dass Teiresias, nachdem er die Schlangen mit seinem Stab schlug, sieben Jahre als Frau lebte, bis er dieselben Schlangen im achten Jahr erneut mit seinem Stab verletzte und in einen Mann zurückverwandelt wurde.

Als Prätext des Epigramms kann die Teiresias-Episode der ovidischen *Metamorphosen* (Ov. met. 3,316-338) gelten. Ryckius folgt der Abfolge der Ereignisse der ovidischen Erzählung, wobei jedoch Teiresias Apostrophe an die Schlangen ausgespart bleibt. Er bleibt also deskriptiv und verzichtet auf Aktualisierung und Veranschaulichung. Sein Vokabular ist durchweg ovidisch (vgl. etwa *duo serpentum coeuntia corpora, virgal vir violans*). Er greift den ovidischen Gedankengang und das ovidische Vokabular auf, ohne jedoch ganze Verse oder Versteile des ovidischen Prätextes wörtlich zu zitieren, so dass eine ‚ovidische Atmosphäre‘ entsteht.

Die exemplarische Analyse zeigt, auf wie unterschiedliche Weise der jeweilige ovidische Prätext in den Leseprozess hineingehoben wird. Die Epigramme rekurrieren jeweils auf ausgewählte Verse einer einzigen Episode. Der intertextuelle Bezug erfolgt durch direkte Zitate (Bsp. 1), die Übernahme charakteristischer Junktoren (Bsp. 2), Motivübernahmen (Bsp. 2) sowie die Anlehnung an die Erzählfolge und das Vokabular überhaupt, was eine unspezifische ‚ovidische Atmosphäre‘ erzeugt (Bsp.3). Die starke Markierung des Prätextes evoziert beim Leser den zugrundeliegenden Ovidpassus und macht damit ein weit größeres Textreservoir für das Bildverständnis verfügbar, als es das knappe Epigramm von sich aus bieten kann. Die Markierung hat aber durchaus auch differenzierende Funktionen und kann zu einer Distanzierung des Epigramms vom Stich führen, wie man an Beispiel 2 sieht: Denn während der Stich offenkundig eine Marmorstatue zeigt, sprechen sowohl der Ovidtext als auch das darauf bezogene Epigramm in einer prägnanten Junktur von einer Statue aus Elfenbein.

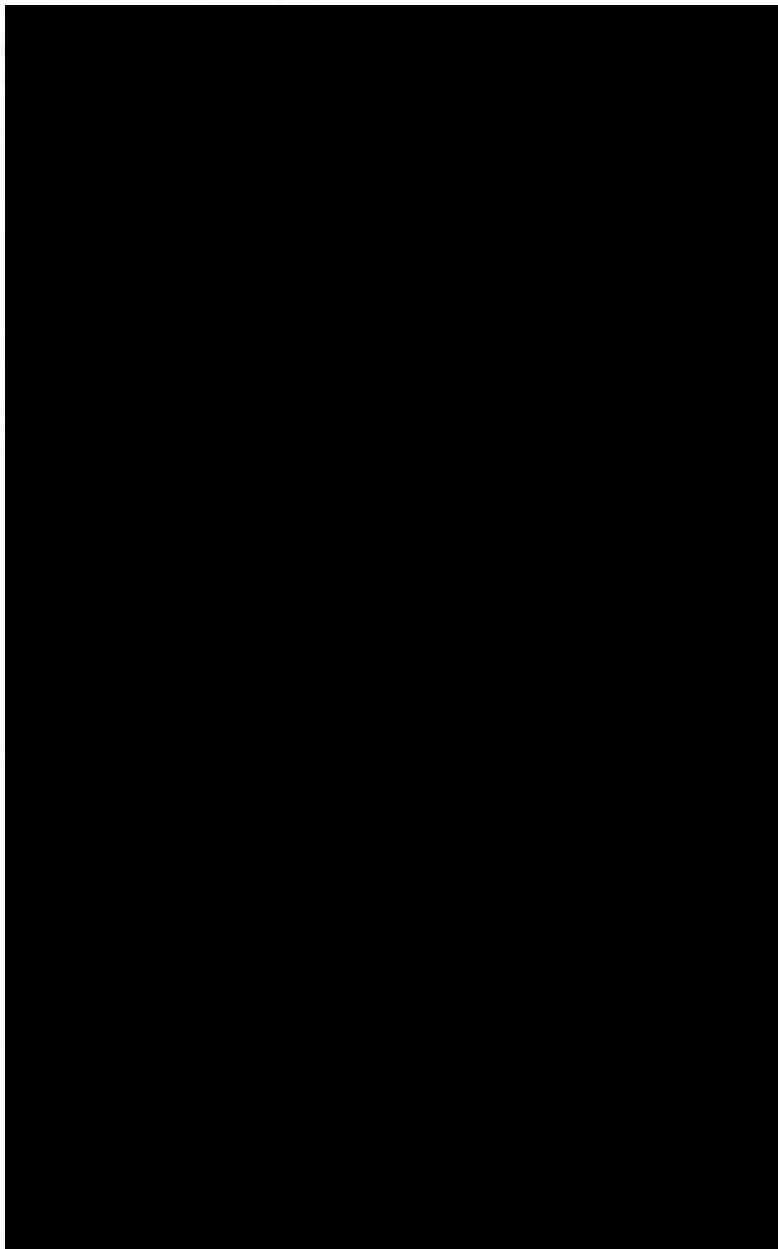
Das Epigramm zieht weiter: *Schonaeus‘ Terentius Christianus*

Cornelius Schonaeus publizierte 1603 den dritten Teil seines *Terentius Christianus*, in dem er zahlreiche der Epigramme, die bereits auf Hendrick Goltzius und Jakob Mathams Kupferstichen der 1590er Jahren veröffentlicht worden waren, seinen Lesern nun als Teil einer Epigrammsammlung (*Liber Epigrammatum*) präsentierte. Der Übergang von dem einer präsenten bildlichen Darstellung direkt zugeordneten Epigramm zum „bloßen“ Epigramm, das nun als Bestandteil eines umfassenderen literarischen Projektes in Erscheinung tritt, kann einen attraktiven Anlass zu Reflexionen über Fragen der Intermedialität bieten, im hier gegebenen Rahmen ist allerdings nur an eine knappe Bestandsaufnahme erster Eindrücke

zu denken: Leser des *Liber Epigrammatum* werden zunächst mit einer Würdigung der literarischen Qualität der folgenden Dichtung konfrontiert: In einem Geleitgedicht zum dritten Teil des *Terentius Christianus* hebt Petrus Scriverius die geistreiche Verknüpfung sowie den Witz der Epigramme seines alten Lehrers hervor (*Quid referam arguto connexa Epigrammata nodo, Quae superent naso rhinocerotae suo?*). Schonaeus selbst kontextualisiert durch seinen Brief an Eugenius Perebomius seine Epigramme als Jugendwerk (*quorum maiorem partem scripseram admodum adolescens*) und betont mit gängigem Bescheidenheitsgestus deren Übungs- und Spielcharakter (*exercendi ingenii, atque animi recreandi gratia*) sowie die Bearbeitungsstadien, die diese durchlaufen haben (*ut tua lima et dolabra levigatus politusque, emendatior ad me rediret libellus*). Der Hinweis auf die Bestätigung ihrer Qualität durch das Urteil des strengen Kritikers (*memini tibi non displicuisse haec mea Epigrammata*) darf dabei nicht fehlen, und das Lob des Lesers nimmt Schonaeus in seinem den Brief schließenden Epigramm selbst bereits vorweg (*Pieriae posthac laudis succensus amore*): die Epigramme erscheinen nun sogar als Schritt zur literarisch ambitionierteren Form der Tragödie (*si [...] non spernas [...] sublimi forsant cantabo digna cothurno*)! Ein wie auch immer gearteter Bezug zu bildlichen Darstellungen kommt in den Paratexten jedenfalls nicht zur Sprache.

Bei einem ersten Blick auf die Epigramme fällt auf, dass diese durchgängig mit Titeln versehen sind, die nicht nur einen ersten Eindruck von der Vielzahl der vertretenen Epigrammformen (satirische Epigramme, Epitaphien, Becherepigramme, Bildepigramme, Epigramme zu Abstrakta, biblische Themen, ...) vermitteln, sondern auch einen fließenden Übergang zur Emblemik, insbesondere in Form der bildlosen *Emblemata nuda* herstellen. Mit Bässlers These zur Entwicklung der Emblemik aus dem ekphrastischen Epigramm heraus, das eine physisch-bildliche Darstellung erst inspiriert, stellt sich auch für die Kupferstichepigramme die Frage nach der zeitlichen Priorität von Epigrammtext und bildlicher Darstellung (so gibt es etwa bei der Folge „Christlicher Glaube, Leben und Tod“ gute Argumente für die zeitliche Vorgängigkeit des Textes).⁷ Einige Epigramme sind in ihren Titeln als Bildepigramme kenntlich gemacht (*in iconem/ imaginem/ tabulam*), andere hingegen sind rein thematisch betitelt, gerne wird im Epigrammtext auf Bildlichkeit und Betrachtungsvorgang hingewiesen (z. B. *Hic tibi depictos Anglorum conspice reges*) – ob es sich dabei jedoch um einen Bezug zu tatsächlichen oder lediglich imaginierten Darstellungen handelt (die von Künstlern ggf. noch geschaffen werden können), ist für die Lesenden in aller Regel jedoch nicht erkennbar.

Die Sammlung in einem Epigrammbuch erfordert eine Anordnung der erhaltenen Gedichte, auch über die in Kupferstichen repräsentierbaren thematischen Zyklen (z. B. die Jahreszeiten, die Wissenschaften, die Sinne) hinaus. Im *Liber Epigrammatum* bleiben diese Zyklen für Schonaeus zwar ein wichtiger Ordnungsbaustein, das



56. Jacob Matham zug., nach Hendrick Goltzius, Judith, um 1588,
Blatt 4 der Serie Heldinnen und Helden des Alten Testaments,
Kupferstich, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv. Nr. Jost G II 25

Medium führt jedoch zu einer strengeren internen Linearisierung der Zyklen und ermöglicht es dem Autor zugleich, diese in unmissverständlicher Weise zu durchbrechen – z. B. wenn Schönaeus auf ein Pallas- (*Artibus ingenuis Martisque*) und ein Venusepigramm (*Sum Venus, orsa*) nicht das nun zu erwartende Gedicht auf Juno, sondern ein zweites Venusepigramm (*Non Dii non*) folgen lässt – bei Saenredam/Goltzius gehört das erste Venus-Epigramm hingegen zu just solch einer konventionellen Serie: Pallas (*Arte valens belli*), Venus (*Sum Venus, orsa*) und Juno (*Et soror et coniunx*). Andererseits lassen sich in den Stichen völlig getrennt erscheinende Epigramme in

der Buchform in neue Beziehungen setzen. Wenn auf *In mortem primi* nun beispielsweise *Aligero magnas armata* folgt und die beiden Epigramme darüber hinaus völlig analog betitelt sind (*In Iconem Adami, et Evae* sowie *In Iconem Veneris*), treten nicht nur deren formale Parallelen durch die hexametrischen Disticha deutlicher hervor, sondern werden auch auf inhaltlicher Ebene reizvolle Querverbindungen geschaffen: das *dulces* der süßen Früchte, die Adam und Eva pflücken, lässt nun an Venus denken, wohingegen der Hinweis, selbige fürchte nicht einmal die mächtigsten Götter (*summos nec timet illa Deos*), wiederum an die Hinwegsetzung des Menschenpaa-

res über das Verbot des einen höchsten Gottes denken lässt. Immer wieder nutzt Schonaeus assoziative Bezüge, um Einzelepigramme oder Epigrammgruppen untereinander zu verknüpfen, so leiten etwa die Schlussworte „... schmücken den Tisch“ („*exornant ... mensam*“) einer Epigrammserie zu den Jahreszeiten geschickt zum darauffolgenden Becherepigramm über.

Einige der aus Kupferstichen bekannten Epigramme finden sich im *Liber Epigrammatum* in leicht unterschiedlicher Fassung. Die Art der Differenzen legt nahe, in den im Epigrammbuch erhaltenen Versionen die überarbeiteten, jüngeren Varianten zu sehen: so wird zum Beispiel im Übergang von *Confirmando dubios, tristi solatia menti Praestans, ne quis rebus desperet in arctis*. zu *Succuro, tristisque fero solatia menti Efficiens ne quis rebus desperet in arctis*. durch die Ersetzung von *Praestans* durch *Efficiens* der metrisch fehlerhafte Hexameter des zweiten Verses korrigiert. Eine besonders weitreichende Überarbeitung findet sich darin, dass Schonaeus zwei auf Goltzius' Kupferstichen (Kat. Nr. VIII.1) den biblischen Figuren der Jael und Judith (Abb. 56) separat zugeordnete Epigramme

Jael: *Non semper validis sternuntur viribus hostes, Feminea pereunt etiam virtute potentes.*

Judith: *Divina mulier tollit virtute tyrannum, Summi illusorem, contemptoremque Tonantis.*

in der Sammlung nun zu einem, allein auf Judith bezogenem, Epigramm synthetisiert: *Non semper validis sternuntur viribus hostes: Sustulit haec magna mulier virtute tyrannum. Summi illusorem, contemptoremque Tonantis: Sacrorum ut nobis testantur scripta librorum.*

In dieser Zusammenführung wird auch deutlich, wie eng schon die beiden Kupferstichepigramme miteinander verknüpft waren: da sich die Verse *Feminea...* und *Divina...* bis in die Wortwahl hinein doppelten, muss in der Synthese nun noch ein vierter Vers neu ergänzt werden (der dann auch völlig inhaltsleer ausfällt).

- 1 Zur Geschichte dieser und ähnlicher Zeichen vgl. Bredel, Ursula: Interpunktionszeichen. Form, Geschichte, Funktion. In: Kosmos der Zeichen. Schriftbild und Bildformel in Antike und Mittelalter. hrsg. von Dietrich Boschung und Hansgerd Hellenkemper. Wiesbaden 2007, 67–86.
- 2 Um eine ansatzweise Datierung zu ermöglichen, haben wir eine Reihe früher Drucke von Vergils Aeneis, einem in der Epoche vielgedruckten Werk, stichprobenartig untersucht. Ziel war es, herauszufinden, ob das Trema sich in zwei Versen, in denen es aus heutiger Sicht sinnvollerweise stehen sollte, zu finden ist (Vergil, Aeneis 1,300 und 1,411). Es ergab sich, dass keine der geprüften Ausgaben des 16. Jahrhunderts dort ein Trema verwendete; selbst die humanistischen Drucke von Aldus Manutius (1449–1515) kennen bzw. nutzen es nicht. Die älteste von uns in der Stichprobe nachzuweisende Ausgabe mit Trema war Vergil: Aeneis. Basel 1613; dort Sp. 439/440 und 465/466; digital unter www.e-rara.ch, vgl. VD17 1:043217D.
- 3 Dazu Wolkenhauer 2006.
- 4 Vgl. Lausberg, Marion: Das Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm. München 1982, S. 191–245. Andere ebenfalls eher weite Systematisierungen bieten Gisbert Kranz oder jüngst auch Uta Schmidt-Clausen. Vgl. hierzu Kranz, Gisbert: Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Paderborn 1973 und zu Schmidt-Clausen Anmerkung 5.
- 5 Erst nach Abschluss des Manuskripts ist die sehr anregende Studie von Uta Schmidt-Clausen erschienen, die unabhängig zu einem ganz ähnlichen Ergebnis gelangt: Schmidt-Clausen 2016.
- 6 Ovid wird im Folgenden nach der Ausgabe P. Ovidi Nasonis Metamorphoses, recogn. brevis adnotatione critica instruit Richard J. Tarrant. Oxford 2004 wiedergegeben.
- 7 Vgl. hierzu Bässler, Andreas: Die Umkehrung der Ekphrasis. Zur Entstehung von Alciato's „Emblematum liber“ (1531). Würzburg 2012.