

Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgesprächs
des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung
in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 1.3. bis 2.3.2005

Motiv auf dem Umschlag: Bildnisdiptychon von Quentin Massys mit Bildnissen des
Erasmus von Rotterdam und Pieter Gilles (1517): Erasmus (vgl. S. 224f.)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the
Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

www.harrassowitz-verlag.de

© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2006

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung der Bibliothek unzulässig und strafbar.

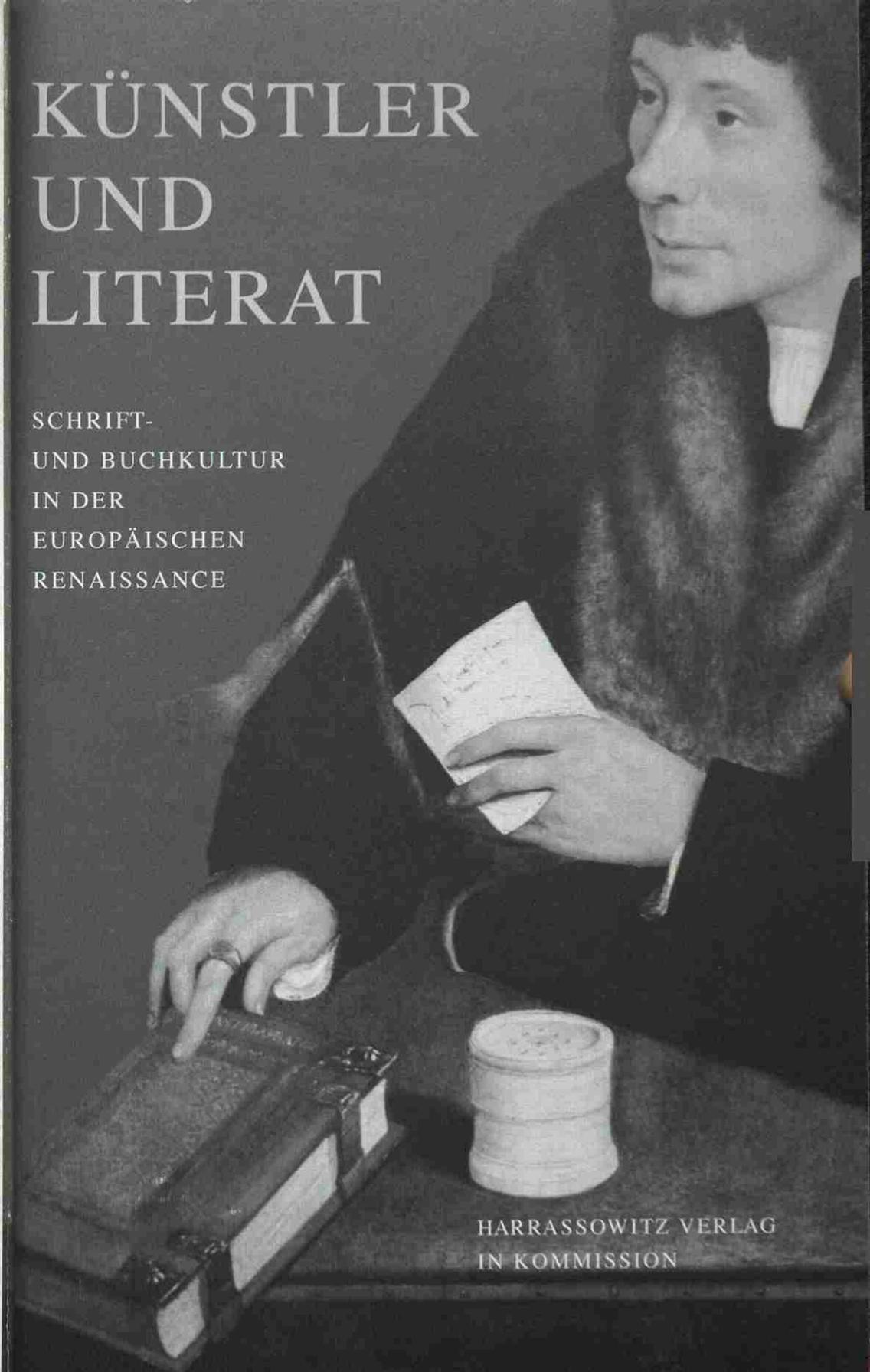
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.
Gedruckt auf holzfrei weiß mattgestrichen, 115 g/m² "EuroBulk",
1,1 f. Vol., alterungsbeständig, chlorfrei gebleicht.

Druck: Memminger MedienCentrum Druckerei und Verlags-AG, Memmingen
Printed in Germany

ISBN 3-447-05502-2 ab 1.1.2007 (13) 978-3-447-05502-4
ISSN 0724-956X

KÜNSTLER UND LITERAT

SCHRIFT-
UND BUCHKULTUR
IN DER
EUROPÄISCHEN
RENAISSANCE



HARRASSOWITZ VERLAG
IN KOMMISSION

ANJA WOLKENHAUER

Genese und Funktion von Epigrammen in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts am Beispiel einiger Stiche von Hendrick Goltzius¹

Die Graphik des 16. Jahrhunderts bedient sich häufig sowohl der Sprache als auch des Bildes; sie ist dann im eigentlichen Sinne des Wortes bimediale Kunst. Bei genauer Betrachtung sollten allerdings Produktions- und die Rezeptionsumstände voneinander getrennt werden, denn wenn auch für die Betrachter die Bimedialität als Faktum gegeben ist, so kann es doch im Produktionsvorgang ganz anders aussehen: Oft steht das Bild voran; ihm folgt der Text, der erst im Auftrag des Verlegers angefertigt wird. Kupferstecher und Dichter kooperieren in einem Prozeß, der zugleich schöpferischen und ökonomischen Kriterien unterworfenen ist; ihr Handeln wird durch den Verleger organisiert, der wiederum die Rezeptionshaltung des Publikums vorwegzunehmen sucht. *Er* ist es also, der in einem komplexen Produktionsablauf ein Kunstwerk entstehen läßt, das durch eine *sekundäre*, d. h. nicht notwendig vom Bildkünstler intendierte Bimedialität gekennzeichnet ist².

Dies ist der erste Punkt, auf den ich hinweisen möchte: Denn er kennzeichnet eine Haltung, die ganz selbstverständlich davon ausgeht, daß die Schrift- und Bildkünste einander ergänzen; daß ihr Verhältnis auf pragmatischer Ebene nicht im Wettstreit, sondern in der wechselseitigen Ergänzung zu lösen ist. Wie wenig selbstverständlich diese Haltung ist, verdeutlicht der Verweis auf den kompetitiven Ansatz, den Wettstreit der Künste als Sujet frühneuzeitlicher Kunsttheorie.

1 Für Ergänzungen und Korrekturen danke ich herzlich R. Dellermann, D. Gall, B. Gauly, W. Ludwig, O. Schönberg sowie den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Wolfenbütteler Arbeitsgesprächs.

2 Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Hans-Joachim Raupp, der bemerkt: "Man darf daher nicht a priori davon ausgehen, daß die Aussage der Beischrift die genaue Intention des entwerfenden Künstlers trifft. Vielmehr handelt es sich in der Regel um eine Interpretation, die der Verleger des Stiches zu verbreiten wünscht." Wort und Bild. Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert. Ausstellung im Belgischen Haus Köln, 1981. Konzept Hans-Joachim Raupp, Köln 1981, hier S. 81. Zum Problem s. a. K. Renger, Verhältnis von Text und Bild in der Graphik (Beobachtungen zu Mißverhältnissen), in: Herman Vekeman und Justus Müller Hofstede: Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erfstadt 1984, S. 151 – 161.

Die allmähliche Verdrängung der Schrift aus dem Bild hat gerade für bimediale Kunstwerke weitreichende Konsequenzen, die bis in die derzeitige Forschungssituation hineinreichen: Druckgraphiken des 16. und 17. Jahrhunderts haben im musealen Prozeß der letzten Jahrhunderte vielfach ihre Texte verloren; sie wurden schlicht abgeschnitten oder durch die Rahmung verdeckt. In Bestands- und besonders in Ausstellungskatalogen sind selbst sichtbare Texte oft weder ediert noch übersetzt, so daß sie für viele Katalognutzer gleichsam unsichtbar werden³. Diese Verfahrensweisen reflektieren eine Haltung, die das Primat des Bildes in ahistorischer Weise absolut setzt.

Sie haben einen blinden Fleck in der Forschung entstehen lassen, die die Fragen nach den Ursachen, Verfahren und Funktionen dieser *sekundären Bimedialität* der Druckgraphik vermutlich auch deshalb noch nicht intensiver in den Blick genommen hat, weil sie den Text einfach nicht sieht. Doch jeder dieser Texte bezeugt, daß vorangehend und parallel zur Abwertung ein aufwertendes Bemühen um den Text als einer zusätzlichen Aussageebene des Kunstwerks verläuft⁴. Welche Funktion sollten diese Texte aus Sicht der Verleger druckgraphischer Werke einnehmen? Welche Ansprüche wurden an sie gestellt? Welchen Quellenwert können sie darüber hinaus entwickeln; was können sie über das jeweilige graphische Blatt, seine Produktionsbedingungen, sein Publikum, das erwartete Rezeptionsverhalten aussagen?

Im Zentrum meiner Überlegungen stehen einige Kupferstiche des Niederländers Hendrick Goltzius (1558 – 1617). Bei ihm fallen die Rollen des

3 Klassische und äußerst wirkmächtige Beispiele sind der "Illustrated Bartsch" und das große Werkverzeichnis von Walter L. Strauss, die beide die dem Werk zugehörigen Texte zwar mit abbilden, doch (bis auf die ersten Worte) nie transkribieren und auch Textvarianten eher zufällig als systematisch erwähnen: ein eklatanter Mangel, den schon Krystof gerügt hat. Adam von Bartsch, *The illustrated Bartsch*, hrsg. von Walter L. Strauss, New York 1978 ff.; zu Goltzius Bd. 3. Walter L. Strauss: *Hendrick Goltzius 1558 – 1617. The complete engravings and woodcuts*, New York 1977. Doris Krystof: *Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in Kupferstichen von Hendrick Goltzius*, Hildesheim, Zürich und New York 1997 (Studien zur Kunstgeschichte, 107), hier S. 13.

4 Die Epigrammatik als maßgebliche bildlich-literäre Kunstform des 16. Jahrhunderts klärt in dieser Zeit für sich, welche Funktionen Bild und Text innerhalb des Kunstwerks übernehmen können. Vgl. neben dem grundlegenden Text von William S. Heckscher und Karl-August Wirth: "Emblem, Emblembuch", in: *RdK* 5 (1967), Sp. 85 – 228 v. a. Robert Klein: *La teoria dell'espressione figurata nei trattati italiani sulle "imprese"*, in: ders.: *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, tradotti di Renzo Federici, Turin 1975 (französische OA 1970) und Dieter Sulzer: *Traktate zur Emblematik. Studien zu einer Geschichte der Emblemtheorien*, St. Ingbert 1992 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 22).

Künstlers und Verlegers zusammen, so daß in seinem Œuvre in gewisser Hinsicht vereinfachte Untersuchungsbedingungen vorliegen. Seine Zusammenarbeit mit humanistischen Dichtern ist grundsätzlich als planvolles Handeln des Künstlerverlegers zu beschreiben, das darauf zielt, unter Berücksichtigung eigener Vorstellungen und postulierter Rezeptionserwartungen die Absatzchancen seines Werks zu erhöhen. Daher gehe ich davon aus, daß sich Beobachtungen hier in größerer Klarheit als andernorts machen lassen, ohne allerdings anzunehmen, sie träfen nur auf Goltzius zu (im Gegenteil nehme ich an, daß sie weitgehend zu verallgemeinern sind).

Die römischen Helden (*Memorabilia Romana*, 1586)⁵

Hendrick Goltzius hatte sich nach seinen Lehrjahren bei Dirck V. Coornhert (ab 1568) und Philips Galle (ab 1570) im Jahre 1582 in Haarlem als Kupferstecher selbständig gemacht. Zu seinen Arbeiten gehörten neben Porträts vor allem Reproduktionsgraphik, aber auch Stiche nach eigenen Entwürfen. Kurze Zeit nach ihm ließ sich auch der Maler und Kunsttheoretiker Karel van Mander (1548 – 1606) in Haarlem nieder, der von diesem Zeitpunkt an Goltzius' Tätigkeit freundschaftlich und literarisch begleitete – sein berühmtes "Schilder-Boeck", in dem er Goltzius ein Kapitel widmete, erschien 1604⁶. Van Mander war vielleicht der erste, blieb aber nicht der einzige Humanist in Goltzius' Haarlemer Bekanntenkreis, der zumindest partiell mit der in diesen Jahren aktiven "Haarlemer Akademie" zusammenfiel.

Um 1586 kam der Dichter und Philologe Franciscus Estius hinzu, der bis weit in die 90er Jahre hinein intensiv mit beiden, Goltzius und van Mander, kooperierte⁷. Nach ihm sind es vor allem die herausragenden Vertreter der

5 Strauss, Goltzius (s. Anm. 3), Nr. 230 – 239.

6 Dazu Walter S. Melion: Karel van Mander's "Life of Goltzius". Defining the paradigm of Protean Virtuosity in Haarlem around 1600, in: Susan J. Barnes und Walter S. Melion: *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts*, Hanover und London 1989 (Studies in the History of Art, 27), S. 113 – 133.

7 Biografisch Archief van de Benelux (BAB) 221, 246 – 250; Franciscus/Franco Est aus Gorckum (= Gorinchem); wohl Bruder des berühmteren Wilhelm van Est (1541 – 1613). Für Franciscus wird gewöhnlich 1545 als Geburtsjahr angenommen; genaue Angaben fehlen. Man kennt von ihm ein Lehrgedicht (*laus rei herbariae*, erschienen in Rembert Dodoneus, *Historia Stirpium*, Antwerpen: Plantin 1583) und ein *carmen satis longum* vor Godeschalk Stewechius' Kommentar zu Vegetius (1585; beide mir nicht zugänglich). Signierte Epigramme von Estius sind bei folgenden Stichen von Goltzius und von van Mander nachzuweisen: Für Goltzius: "Memorabilia

Haarlemer Lateinschule, die als Autoren an Goltzius' Stichen mitarbeiten, so ihr Rektor, Cornelius Schonaeus (1540/41 – 1611), der 1594 – 1596 als Autor von Bildepigrammen genannt wird, und sein Schüler und Nachfolger Theodorus Schrevelius (1572 – ca. 1653), der 1592 einige Epigramme beitrug⁸.

Estius war zu Beginn der Zusammenarbeit mit Goltzius ungefähr 40 Jahre alt, dieser gut zehn Jahre jünger. Für nahezu ein Jahrzehnt setzte er seine Epigramme unter Goltzius' Stiche, danach verliert sich seine Spur. Demnach ist er nicht nur der erste Humanist, dessen Name in der Zusammenarbeit mit Goltzius Spuren hinterlassen hat, sondern auch der nach Umfang und Dauer einflussreichste. Die Entstehungsumstände ihrer Zusammenarbeit lassen erahnen, daß es keine leichte Situation war, in der sie zusammenfanden. Der Ausgangspunkt scheint eine heftige Krise in der Produktion der *Memorabilia Romana*, einer Stichfolge von "denkwürdigen

Romana", 1586 (Strauss 230 – 239); "Leichnam Christi", 1587 (Strauss 254), "Ruhe auf der Flucht nach Ägypten", 1589 (Strauss 264), "Hl. Familie", 1589 (Strauss 281), "Midasartheit", 1590 (Strauss 285), "Triumph der Galatea", 1592 (Strauss 288), "9 Musen", 1592 (Strauss 299 – 307), "Herkules & Telephos", ca. 1592 (Strauss 313), "Apoll Belvedere", ca. 1592, (Strauss 314), "Pygmalion", 1593 (Strauss 315), "Bilder aus dem Marienleben", 1593 (Strauss 317 [?], 318 – 320; die folgenden Blätter der Serie tragen Verse von Schonaeus), "Allegorie der Vergänglichkeit", 1594 (Strauss 323); "Schöpfung nach Ovid", 1589 (Aus Goltzius' Ovid-Projekt; Strauss II, S. 775). Für van Mander: "Rebecca", ca. 1592 (New Hollstein 4); "Salomes Tanz", ca. 1592 (New Hollstein 49); "Rückkehr des verlorenen Sohnes", ca. 1592 (New Hollstein 55); "Paulus & Barnabas", ca. 1592 (New Hollstein 87); Bauernkirmes, 1593 (New Hollstein 118); "König Midas", (New Hollstein 144); s. auch New Hollstein 95, 106, 107. Marjolein Leesberg: Karel van Mander, Rotterdam 1999 (The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, 6).

⁸ Zu Schonaeus: BAB 611, 296 – 321; Henricus P. M. van de Venne: Cornelius Schonaeus Goudanus (1540 – 1611). Leven en werk van de Christelijke Terentius. Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van den Latijnse Schoolen van Gouda, 's-Gravenhage und Haarlem, Voorthuizen 2001, bes. S. 199 ff. Schonaeus stammte aus Gouda; er machte sich als *Terentius christianus* einen Namen. Neben den christlichen Komödien und zahlreichen Textausgaben lateinischer und griechischer Klassiker gibt es *Carmina* und einen *liber epigrammaton* von ihm, die zahlreiche Epigramme versammeln, die aus bimedialen Kontexten stammen könnten; eine Detailuntersuchung steht noch aus. Schonaeus war ab ca. 1575 Rektor der Lateinschule in Haarlem, zog sich wohl um 1600 von der Lehre zurück und starb daselbst 1611. Zu Schrevelius: BAB 615, 261 – 285. Schrevelius (Schreves) stammte aus Haarlem. Er war erst Konrektor, ab ca. 1600 (1607?) dann alleiniger Rektor der Lateinschule; er starb 1648. Von ihm ist ein Epos, das *Trophaeum Pelusiacum* bekannt, das 1598 in Haarlem gedruckt wurde und zu dem Schonaeus ein Widmungsgedicht beisteuerte. Zu den Autoren vgl. auch Jan Piet Filedt Kok: Hendrick Goltzius. Engraver, Designer and Publisher 1582 – 1600, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42 – 43 (1991 – 1992) S. 159 – 206, hier S. 160 f. (Dichterliste als Datierungshilfe).

Beispielen römischen Tuns" gewesen zu sein. Die Serie umfaßt die Darstellung acht römischer Helden, ergänzt durch zwei allegorische Stiche, deren einer das Verhältnis von *Fama et Historia*, der andere das Lob Roms und des Habsburgers Rudolf II. als größtem Romulussohn⁹ zum Thema hat. Sujet und Widmung lassen Goltzius' Interesse erkennen, sich mit diesem Werk am rudolfinischen Hof zu empfehlen¹⁰.

Goltzius hatte die Serie konzipiert und einen Dichter mit dem Verfassen lateinischer Epigramme beauftragt. Dieser blieb ebenso namenlos wie alle anderen, mit denen Goltzius vorher kooperiert hatte¹¹; die Stiche vor 1586 benennen höchstens *inventor*, *sculptor* und *divulgator*, nie aber den *auctor*. Sechs der acht Heldenstiche müssen bereits vollendet gewesen sein, als es zum Eklat kam und Goltzius die Zusammenarbeit abrupt beendete. Offensichtlich erwartete er einen spezifischen *Mehrwert*, den der Text in sein Projekt einbringen sollte, und war mit dem Vorgelegten derart unzufrieden, daß er schließlich auch vor einer Revision der bereits gedruckten Blätter, vor Zeitverzug und Mehraufwand nicht zurückschreckte.

Danach beauftragte Goltzius Franciscus Estius mit der Erstellung der lateinischen Epigramme. Daß nicht etwa Umzug oder Tod, sondern inhaltliche Kritik Ursache des Wechsels waren, läßt sich daran ablesen, daß Goltzius ihn nicht nur die noch ausstehenden zwei Heldenepigramme und die inhaltlich wie formal anspruchsvollere Allegorese und Widmung verfassen, sondern auch die bereits vorhandenen Epigramme durch neue ersetzen ließ. Im Gegenzug konnte Estius erstmalig erreichen, daß seine Epigramme namentlich gekennzeichnet wurden, so daß eine weitere, neue Urheberschaft im Bild sichtbar wurde – *F. Estius (composuit)* stand von nun an, deutlich von der klassischen Bildadresse getrennt, neben den Epigrammen. Was aber

⁹ In der Allegorie der Roma, die dem Zyklus voransteht, wird Rudolf II. als *maxime Romulidum* angesprochen. Strauss (s. Anm. 5), Nr. 230.

¹⁰ Ein künstlerisches wie pragmatisches Interesse, das sich auch in seinen Stichen nach Bartholomäus Spranger (1585 – 1590) niederschlug.

¹¹ Signierte Bildepigramme vor 1586 gibt es lediglich im Porträtbereich: Oelsius Leonardus Leon zu "Andromeda", 1583 (Strauss 170); N.F.A. zum Porträt von Petrus Forestus, 1586 (Strauss 225). Das Epigramm zu Christoph Plantijns Porträt, entstanden zwischen 1583 und 1589, wird in den Werkverzeichnissen (Bartsch 0301.181; Strauss 175) dem Theologen Ambroise de Bocq (ca. 1591 – 1635) zugeschrieben, was chronologisch nicht haltbar ist. Gemeint ist hier sicher der *Maro Belgicus* Johannes Bocchius (1555 – 1609), der auch an den *Epigrammata funebria ad Chr. Plantini manes* (1590) mitwirkte. Während der engen Kooperation von Goltzius und Estius ist nur ein anderer Autor belegt: Arnoud van Beresteyn, der 1588/1590 ein Epigramm zum Porträt von Jan van Suren beitrug (Hinweis bei Strauss 282). Gerade bei den Porträts erscheint es naheliegend, daß die Porträtierten Freunde in das Projekt mit einbanden, d. h. Auftraggeber des Epigramms nicht Goltzius, sondern der jeweils Porträtierte war.

war an den ersten Epigrammen so unzureichend, daß Goltzius sie nicht weiter mit seinen Stichen gemeinsam publizieren wollte? Was machte Estius anders? Wie sind diese Veränderungen zu deuten?

Die Epigramme zu zwei der acht Helden, die in beiden Fassungen vorliegen, mögen es exemplarisch verdeutlichen. Die formale Vorgabe – ein lateinischer Vierzeiler in Hexametern oder elegischen Distichen – war für beide Autoren gleich. Vergleichbar und genusimmanent sind auch die Prägung des Epigramms durch *brevitas* und *argutia* sowie der Zweischritt von Beschreibung und Pointe; in Lessingscher Diktion: von Erwartung und Aufschluß.

Marcus Curtius¹²

Der Legende nach opferte sich Marcus Curtius und stürzte sich freiwillig in eine Erdspalte, um einen Orakelspruch einzulösen und Rom von einem Fluch zu befreien¹³. Unter der Darstellung des Helden, dessen Pferd sich angstvoll vor dem klaffenden Spalt aufbäumt (Abb. 1), finden sich im Wechsel folgende Epigramme:

NN

*Curtius in vastam se praecipitabat abyssum,
expiet ut tristi Romula tecta lue.
Fecerit intrepidum dic hoc sine crimine pectus,
An patriae, ut facinus tale subiret, amor.*

(„Curtius stürzte sich in einen tiefen Abgrund, um das Haus des Romulus von übler Krankheit zu erlösen. Sag, ob sein unerschrockenes, schuldloses Herz oder aber die Liebe zum Vaterland ihn dazu brachten, eine derartige Tat auf sich zu nehmen.“)

Estius

*Curtius in vastum sese telluris hiatum
conijcit, ut patria cedat acerba lues.
I nunc et spernas patriae coelestis amore
Dura pati, et putris sydera vincat humus.*

(„Curtius stürzt sich in den tiefen Erdsplatt, damit die bittere Pest von Vaterland weiche. Geh nun – und verschmäht du es, aus Liebe zum himmlischen Vaterland Hartes zu erleiden, dann wird wohl die modrige Erde die Sterne besiegen.“)

Beide Autoren beginnen im ersten Distichon sehr ähnlich mit der Nennung von Curtius im ersten Fuß des Hexameters und der Schilderung seines Sturzes. Dabei tritt bei NN christliches Vokabular stärker hervor (*abyssus*, *expiare*), bei Estius hingegen wird die klassische lateinische Dichtersprache sichtbar (*telluris hiatum*). Im zweiten Distichon wenden sich beide Autoren an den Leser, der erste (NN) mit einer Frage, Estius mit einem Imperativ.

¹² Strauss, Goltzius (s. Anm. 3), Nr. 234.

¹³ Livius 7,6.

NN bleibt dabei deskriptiv und geht nicht über die Bildsituation hinaus; seine Frage gilt dem Movers der Handlung und nicht der (in der Legendenbildung seit Livius allein entscheidenden) Tat an sich.

Estius hingegen konzentriert sich auf die Tat und fordert vom Betrachter den Transfer und vergleichbares Handeln ein. Er leitet aus dem Akt einen moralischen Imperativ ab, den er in pointierter Negation einführt, so daß er den Anforderungen des Epigramms bis ins letzte gehorcht: Er vermag es, dem knapp skizzierten Thema auch noch eine rhetorische Pointe abzurufen. An die Stelle des irdischen Rom setzt er das himmlische Vaterland und fordert die Bereitschaft ein, auch hierfür Leiden auf sich zu nehmen. Andernfalls würde die modrige Erde – Sinnbild des *caro humanus*, der menschlichen Leiblichkeit und Schwäche – die Sterne in ihrer himmlischen Ordnung überwinden: ein unerwartetes, doch in der christlichen Perspektive des vorangegangenen Verses angelegtes Bild¹⁴.

Curtius ist spätestens seit Valerius Maximus sinnfälliges Vorbild der *pietas erga patriam*¹⁵; in Estius' Deutung gewinnt seine Handlung überzeitliche Relevanz und wird zur Aufforderung an alle, die als Untertanen des Kaisers und als Christen in doppelter Nachfolge Roms stehen, beiden Reichen die angemessene *pietas* zu erweisen. Estius schafft hier zudem Binnenreferenz innerhalb der Stichfolge, indem er auf seine zeitgenössische Deutung der gesamten Folge in den allegorischen Stichen hinweist, wo es in den Versen zu *Fama et Historia* heißt: *Et stirps Troiugenum Germanos nacta nepotes*; „Der aus Troja gebürtige Stamm hat deutsche Enkel bekommen“¹⁶. Zur *stirps Troiugenum* zählen die römischen Helden, die sich für Rudolf abgemüht haben, *se sudasse tibi tanta virtute fatentur*, wie es in der Widmung heißt – nun ist es am Kaiser, sich als ebenbürtig zu erweisen.

Horatier und Curiatier (Publius Horatius)¹⁷

Zu den legendären Helden der römischen Frühzeit gehört auch Publius Horatius, der einzige Überlebende des Kampfes zwischen Horatiern und Curiatiern. Der Stich zeigt ihn im Moment des Sieges, der die Vorherrschaft Roms über das etruskische Alba sichert (Abb. 2, 3). Die römische Literatur kennt dabei durchaus die Ambivalenz der Figur; sie sieht im letzten Horatier auch den tragischen Helden, der nach dem Kampf seine Schwester tötete,

¹⁴ Vgl. Ilona Opelt, Art. „Erde“, in: RAC 5 (1962), Sp. 1113 – 1179, besonders 1158 – 1161.

¹⁵ Valerius Maximus 5,6,2.

¹⁶ Unterschrift zu *Fama et Historia*, Strauss, Goltzius (s. Anm. 3), S. 239.

¹⁷ Strauss, Goltzius (s. Anm. 3), S. 231.

die um einen der Curiatier trauerte, und damit selbst dem Tode verfiel. Diese Schwierigkeit bleibt hier ausgeblendet, indem allein das Kampfesgeschehen fokussiert wird. Lediglich der am Boden liegende Schild scheint diesen Aspekt anzudeuten, indem er mit dem Raub der Sabinerinnen (?) an eine ebenfalls gewaltsam beginnende, doch glücklicher verlaufende Vereinigung zweier Volksstämme in der römischen Frühzeit erinnert.

NN

*Strenuus Albanos obtruncat Horatius hostes
Funeribus fratrum qui super unus erat.
Amborum exequitur quo Regum foedera: Teque
Vendicat aeterno Martia Roma iugo.*

(„Der kraftvolle Horatier, der als einziger der Brüder noch am Leben ist, metzelt die albanischen Feinde nieder. Dadurch erlangt er die Verträge beider Könige und befreit dich, kriegerisches Rom, vom ewigen Joch.“)

Estius

*Inter tergeminos hinc atque hinc proelia fratres
Monstrarunt animos maxima Roma tuos.
Edoceat seros ut Horatia fama nepotes
Virtutem nulli cedere posse malo.*

(„Die Kämpfe zwischen den beiden Drillingspaaren hier und dort zeigten, oh hohes Rom, deinen Mut. Der Ruhm der Horatier möge die späten Enkel lehren, daß die Tapferkeit keinem Übel weichen kann.“)

NN widmet der Erzählung des blutigen Dreikampfs und dem folgenden Vertragsschluß drei Zeilen, um sich in der vierten der personifizierten Stadt Rom zuzuwenden: Sie sei es, die von diesem Sieg profitiere. Estius hingegen strafft die Schilderung auf nur ein Distichon, in dem er die Vielzahl der Kämpfenden und Kämpfe andeutet, ohne jedoch ins Detail zu gehen. Damit gewinnt er Platz, um die in der Haltung des Horatiers angedeutete Aufforderung an die Nachwelt zu formulieren, die pointiert in einem humanistischen Topos, *virtus nulli cedit*, mündet. Estius zeigt sich auch hier in der Lage, das Leitthema der Serie, die römische *virtus*, in den Epigrammen aufzugreifen, auszudeuten und in konkrete Handlungsanweisungen umzumünzen.

Im Vergleich beider Epigramme zeigt sich NN als deskriptiv und an der Tradition orientiert; seine Verse wirken gelegentlich etwas schwerfällig. Estius formuliert gewandter, zeichnet sich aber vor allem dadurch aus, daß er das dargestellte Geschehen nur knapp skizziert und sich so vergleichsweise viel Platz für die Ansprache des Betrachters und den – meist imperativen – Transfer in seine Zeit schafft. Goltzius' Vorgehen, d. h. die vollständige Ersetzung der Verse von NN, zeigt, wie hoch die Bedeutung war, die er dem Text innerhalb seiner Kunst einräumte. Auch ökonomisch scheint sein Kalkül übrigens aufgegangen zu sein: Einige Jahre später gewährte der Kaiser Goltzius ein mehrjähriges Privileg für seine Drucke.

Der „Triumph der Galatea“ (1592)¹⁸

1590 und 1591, fünf Jahre nach der Entstehung der *Memorabilia*, befand sich Goltzius in Italien. Auf dieser Reise kopierte er eine Reihe berühmter Kunstwerke, darunter Raffaels sogenannten „Triumph der Galatea“ in der heutigen Villa Farnesina im römischen Stadtteil Trastevere¹⁹. Agostino Chigi (1460 – 1520)²⁰, der als Finanzier der Päpste und Mäzen der Dichter und Künstler gleichermaßen einflußreich war, hatte sich diese Villa zu Beginn des 16. Jahrhunderts errichten lassen. Römische Humanisten feierten sie in Preisgedichten als *locus amoenus* und Musenort²¹. Chigi beauftragte um 1511 Raphael mit der Ausgestaltung des Gartensaals seiner neu erbauten Villa. Innerhalb eines Freskenzyklus sah man dort die schöne Galatea, die den von Delphinen gezogenen Muschelwagen übers Meer lenkt. Pose und Muschel erinnern an die schaumgeborene Venus. Ein Thiasos von Meerwesen und Erosen umschwärmt sie; Meermänner und Meerpferde, ein hornblasender Triton, menschengestaltige Frauen und Delphine sind zu erkennen. Die drei geflügelten Bogenschützen deuten ebenso wie der ins Weite gehende Blick der Galatea einen entfernteren Kontext an.

Der Freskenzyklus zeigt auch den von Galatea abgewiesenen grobschlächtigen Zyklopen: Er ist es, der ihren Blick auffängt und sie sehnsuchtsvoll anschaut. Doch in Goltzius' Stich (wie auch in allen anderen zeitgenössischen Reproduktionen) verliert das Bild den zyklischen Kontext und seinen kon-

18 Strauss, Goltzius (s. Anm. 3), Nr. 288.

19 Die Besitzverhältnisse der Villa zur Zeit von Goltzius' Romaufenthalt sind nicht ganz eindeutig. Chigi starb 1520; die Villa wurde nach längeren Streitigkeiten um 1580 (DBI) oder gar erst 1590 (Belli Barsali, S. 125) an den Kardinal Alessandro Farnese verkauft. Goltzius wird sie also vielleicht noch unter dem alten Namen, aber mit neuem Besitzer kennengelernt haben. Zu dieser Zeit war das Fresko noch den Witterungseinflüssen ausgesetzt; der Saal war zum Garten hin offen und wurde erst im 17. Jahrhundert geschlossen; ungefähr zu dieser Zeit wurden auch die übrigen Bilder des Zyklus aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustands durch Landschaften übermalt. Isa Belli Barsali: *Ville di Roma (Lazio I)*, Mailand 1970, S. 121 – 133.

20 Zur Biographie F. Dante in DBI 24 (1980), S. 735 – 743 (mit umfangreicher Bibliographie).

21 Blossius Palladius: *Suburbanum Augustini Chisii*, Rom 1512; Aegidius Gallus: *De viridario*, Rom 1512; der letztgenannte Text ist vor kurzem modern ediert worden: Mary Quinlan-McGrath: *Aegidius Gallus, De viridario Augustini Chigi vera libellus*. Introduction, latin text and english translation, in: *Humanistica Lovaniensia* 38 (1989), S. 1 – 99; vgl. auch Ingrid D. Rowland, *Some panegyrics to Agostino Chigi*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 47 (1984), S. 194 – 199. – Chigi zeigte sich dem literarischen Humanismus gegenüber auch als früher Förderer des griechischen Buchdrucks im Westen aufgeschlossen.

kreten Bezugspunkt; es wird zum Einzelwerk. Zugleich wird es am unteren Blattrand durch zwei für die Druckgraphik typische Beischriften ergänzt, die in Raphaels Fresko keinerlei Vorbild haben: Eine erweiterte Bildadresse, die Hinweise auf Autor, Verleger und Entstehungsumstände des Werks enthält. In diesem Fall lautet sie:

Opus hoc depictum est suis coloribus Romae ad parietem per Raphaelem d'Urbino palatio Augustini Ghigi, et ibidem ab HGoltzio adnotatum et deinde aeri insculptum. Anno 1592
 ("Dieses Werk ist mit seinen eigenen Farben von Raphael von Urbino in Rom an einer Wand des Palastes von Agostino Chigi gemalt worden und ebendort von Hendrick Goltzius abgezeichnet und dann im Jahr 1592 in Kupfer gestochen worden").

Im verwandten Medium des Buchdrucks entsprechen dieser Bildadresse die Titelei und das auktoriale Vorwort, das den Leser die Entstehungsumstände des Werkes nachvollziehen läßt. Die Bildadresse katalogisiert das Bild und beurkundet es; d. h. sie dient gleichermaßen den Bedürfnissen nach Ordnung und Authentizität²². Die Beobachtung, daß sie gewöhnlich durch Schriftgröße, -art und Anbringungsart deutlich von anderen Beischriften abgehoben ist, ebenso häufig jedoch ins Bild selbst eingebunden wird, läßt ihre Ausrichtung erkennen. Sie ist Text, ohne sich auf andere Texte zu beziehen; sie verleiht allein dem Bild Authentizität und Geschichte, ohne die anderen Texte zu beachten.

Die zweite Beischrift liefert Beschreibung und Deutung. Sie ist im Übergang von der Zeichnung zum Stich von Estius in Goltzius' Auftrag hinzugefügt worden. Estius schrieb:

*Nerine spumante salo Galatea per undas
 Fertur Erythraeas²³ flaventi lactea concha.
 Cymodice, et Glaucus circum Tritonque canorus
 Vectantesque Deam Delphines caerulea verrunt.
 5 Doride nata avidos Cyclopi ridet amores
 Dilectumque Acin post funera vivere gaudet²⁴.*

22 Zur Bedeutung des Titels als ordnende *Adresse* s. ausführlich Michael Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit, Frankfurt a. M. 1991, S. 420 ff.

23 *Mare Rubrum, Mare Erythraeum* bezeichnet seit der flavischen Zeit nicht nur das Rote Meer im engeren Sinne, sondern auch den nördlichen Indischen Ozean und den persischen Meerbusen – für das Mittelmeer bei Sizilien ist der Ausdruck aber sicher ungeeignet und hat auch keine poetischen Parallelen in der antiken Literatur. Zur geographischen Bezeichnung vgl. etwa in den Lygdamuselegien Tib. 3,3,17: *quidve in erythraeo legitur quae litore concha ... iuvat* mit dem Komm. ad. loc. von Hermann Tränkle, der die Vergleichsstellen zusammenstellt: Appendix Tibulliana, hrsg. und erklärt von H. Tränkle, Berlin und New York 1990 (Texte und Kommentare, 16).

24 Sprachliche Details: *Nerine ... Galatea* nach Vergil, Ekloge 7, 37. Die Antike bildet für den Namen Galatea meist eine Etymologie zu *gála* (Milch), nicht zu *galéne* (Meeres-

("Die Meernymphe Galatea wird bei gischtender Flut durch die Wellen des roten Meeres getragen, milchweiß auf einer gelblichen Muschel. Kymodike und Glaucus und der muschelhornblasende Triton und die Delphine, die die Göttin ziehen, durchpflügen das blaue Meer ringsum. Die Tochter der Doris verlacht die begehrliche Liebe des Zyklopen und freut sich daran, daß der geliebte Acis nach seinem Tode fortlebt.")

Estius' Epigramm steht als selbständige literarische Schöpfung signiert neben dem Stich. Die gewählte Sprache, Latein, signalisiert sowohl das Interesse des Verlegers an einer internationalen Verbreitung als auch den Bildungsanspruch des Textes; ein Eindruck, der sich bei genauer Betrachtung noch verstärkt.

Das Epigramm besteht aus zwei Teilen. In den ersten vier Zeilen beschreibt Estius ein farbiges Bild: Die milchweiße Galatea auf einer goldgelben Muschel, umgeben von den Meerwesen Kymodike mit dem glänzend nassen Haar, dem blauschimmernden Glaucus und Triton. Man muß annehmen, daß auch das rote Meer hier (wie auf alten Portulanen) wegen seiner Farbigkeit eingeführt wird – denn einen mythologischen Grund für seine Nennung gibt es ganz und gar nicht; Galatea ist ohne jeden Zweifel Sizilianerin.

Doch was auf den ersten Blick wie humanistisches Namedropping wirken könnte, – *Nerine Galatea, undas Erythraeas, Cymodice, Glaucus, Triton* – verbirgt ein weit diffizileres Geflecht von gewollter Intertextualität und bildergänzender Alterität; eine Technik, die Estius mehrfach, doch selten in dieser Vollendung eingesetzt hat²⁵.

Alle gewählten mythologischen Namen implizieren Farbigkeit; der Kontext hebt diese sonst in der Etymologie verborgenen Farben noch heraus (*Galatea lactea, salo spumante, undas erythraeas, caerulea verrunt*). Ich möchte hier die These wagen, daß die auffällige Betonung der Farbigkeit im Epigramm den grundlegenden Farbangel des Kupferstiches auszugleichen versucht: Ein Verfahren, das nur denkbar ist, wenn Goltzius seine Erinnerungen an die Farben des Freskos mit dem Dichter geteilt hat, so daß dieser sie nun *coloribus suis* wiedergeben konnte. Die Farben, die der Kupferstich durch verschiedene Helligkeitswerte darstellt, werden so – der synästheti-

stille, glänzend daliegenes Meer); vgl. Ovid, Metamorphosen 13, 789; Theokrit, Idyllen 11, 19 f. Zu *Doride nata* vgl. Ovid, Metamorphosen 13, 742 – 43: *quam caerulea Doris/ enixa est*. – Ein Bezug zu den Stanzen Polizians (Stanze per la giostra, I, Strophe 118 – 119), die gewöhnlich als Quelle für Raphaels Bildgestaltung angenommen werden, ist nicht herzustellen.

25 Vgl. Raupps Interpretation von Estius' Epigramm zu einem Stich von Nicolaes Kock nach Karel van Manders Bauernkirmes, 1593, in: Wort und Bild (s. Anm. 2), S. 88 – 91.

schen Wahrnehmung vergleichbar – vor dem inneren Auge ergänzt: das kann und soll hier allein die Sprache leisten²⁶. So erklärt sich dann auch das "Rote Meer": Mit diesem Epitheton soll nicht etwa ein bestimmter, wenngleich unklassischer mythologischer Ort, sondern in übertragener Weise die Farbe des im Zentrum des Bildes flammenden Mantels evoziert werden.

Der zweite Teil des Epigramms gilt dem außerbildlichen Erzählkontext (v. 5 – 6): Galatea verlachte den Kyklopen, der um sie warb, worauf dieser ihren Geliebten Acis unter einem Felsen zermalmte. Sie erreichte, daß Acis zumindest als Quelle fortleben konnte. Estius bezieht sich in seiner Schilderung auf die in der Renaissance dominante, ovidische Fassung des Mythos, die in dieser Zeit alle anderen verdrängt hatte²⁷. Zugleich holt Goltzius den Bildzyklus des Gartensaales, den er ja gesehen hatte, wieder in den Horizont des Betrachters hinein: Der Kyklop kehrt als Betrachter Galateas an den Rand des Bildes zurück. Zu ihm tritt Acis, der aus der Geschichte von der schönen Galatea und dem tumben Kyklopen eine Dreiecksgeschichte macht²⁸. Im letzten Vers, der Pointe des Epigramms, hebt Estius die Dauerhaftigkeit ihrer Liebe hervor, die dem Betrachter in Fresko und Stich als Verherrlichung ihrer Liebe und Schönheit über die Grenzen des menschlichen Lebens hinaus vor Augen steht.²⁹

Ein humanistisch gebildeter und nachsinnender Leser konnte aber aus dem Epigramm noch mehr gewinnen als Farben, den mythologischen Kontext und eine humanistische Deutung. Denn Galatea und Kymodike werden in der antiken Literatur kaum je gemeinsam genannt; keine Beschreibung des 16. Jahrhunderts erwog den Namen Kymodike für eine

26 Vergleichbare Fälle sind mir nicht bekannt. Susan Dackerman: *Painted prints. The revelation of color in Northern Renaissance & Baroque Engravings, Etchings and woodcuts*, Baltimore 2003, besonders S. 236, weist zwar kolorierte Goltzius-Stiche nach, jedoch keinen der Galatea; auch der Katalog "Raffael und die Folgen" (s. Anm. 33) kennt keinen kolorierten Stich, so daß man hier wohl tatsächlich von Ersatz der Farbigeit durch die Sprache, nicht vom Abbild auszugehen hat.

27 Ovid, *Metamorphosen* 13, 738 – 903.

28 Zur Geschichte des literarischen Motivs s. Heinrich Dörrie: *Die schöne Galatea. Eine Gestalt am Rande des griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht*, München 1968 (Tusculum-Schriften, 410).

29 Möglicherweise klingt hier noch der humanistische Topos des *vivit post funera virtus* mit an, der in dieser Zeit häufig auf das Nachleben eines großen Mannes angewendet wurde. Vgl. Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius: *Bildnis des Hans von Aachen*, Kupferstich, 394 x 317 mm. Bezeichnet unten mittig: *J. Saenredam sculp. et excu. A° 1603 [1605?]*; beschriftet oberhalb des Portraits: *Vivit post funera virtus*; Rahmenbeschriftung: *Eximio Petrus Isaach Discipulus Preceptori et Posteritati L[ibens] M[erito] A[mico] P[osuit] Iohanni ab Ach. Caesareae Maiestatis pictori artifice et philo[kalo]. Bartsch 105.*

der dargestellten weiblichen Figuren³⁰. Neben Galatea noch eine Nereide durch einen Namen hervorzuheben bedeutet daher, auf einen spezifischen Text anzudeuten, der jenseits des ovidischen Allgemeinguts lag. Außerhalb katalogartiger Aufzählungen findet man Kymodike und Galatea gemeinsam und begleitet von männlichen Seegöttern in der antiken lateinischen Literatur nur in einem Loblied des Statius auf die Villa seines reichen Freundes Pollius Felix bei Sorrent. Statius' *Silven* sind bei der Interpretation frühneuzeitlicher Villendichtung bereits herangezogen und in ihrer Leitbildfunktion für dieses Genus dargestellt worden.³¹ Man könnte also auch hier danach fragen, ob sich auch in diesem Fall eine intendierte Verknüpfung von antiker Dichtung, *moderner* Baukunst und ihrer Verherrlichung im humanistischen Epigramm abzeichnet.

Statius' Dichtung entwirft den Lobpreis des philosophisch wie materiell reichen Lebens in einem monarchischen Friedensreich. Die Nennung der Meergottheiten dient innerhalb der Villenbeschreibung der Gestaltung des *locus amoenus*: Der Ort, an dem die Villa sich befindet, der Strand, über dem sie sich erhebt, die abwechslungsreiche Aussicht, die liebliche Umgebung und nicht zuletzt der Kunstreichtum des Hauses und der Liebreiz ihrer Bewohner machen sie zu einem erstrebenswerten Ort. Nicht nur durch das Namenspaar der Nereiden, sondern auch in variierender Übernahme des Vokabulars scheint Estius auf diesen Text hinzudeuten³². Er verleiht Goltzius' Stich einen literarischen Hintergrund, der ihn nicht mehr nur über die schlichte Bildadresse, sondern auch durch einen Verweis auf die antike Villendichtung in der herrschaftlichen Villa eines Agostino Chigi verankert.

Damit wäre als zentrale Funktion des Epigramms nicht die Bildbeschreibung, sondern die Bildergänzung benannt: Estius verleiht dem Bild in sei-

30 Gemeinsame Nennungen in der antiken Literatur finden sich v. a. in den großen Nereidenkatalogen bei Homer und Hesiod (*Ilias* 18, 39 – 49; dort 39 und 45; *Theogonie* 240 – 264; dort 250 und 252). Kymodike, Glaucus und die Tritonen werden gemeinsam erwähnt in Vergil, *Aeneis* 5, 822 – 826. Zur Quellendiskussion, Motiv- und Forschungsgeschichte s. den grundlegenden Aufsatz von Christof Thoenes: *Zu Raffaels Galatea*, in: ders.: *Opus incertum. Italienische Studien aus 3 Jahrzehnten*, München 2002 (Aachener Bibliothek, 3), S. 51 – 116 (Erstdruck in *Festschrift Otto von Simson*, 1977).

31 Statius, *Silvae* 2,2,19 – 20. Ingrid D. Rowland (s. Anm. 21; dort auch die Villendichtung) hier S. 197, weist darauf hin, daß auch Blossius Palladius sein Lobgedicht auf die Villa Chigi "in the manner of Statius' *Silvae*" verfaßt habe.

32 *Phorci chorus* (Statius, *Silvae* 2,2,19, wohl nach *Glauci chorus* bei Vergil, s. o.) bei Estius aufgliedert in *et Glaucus circum Tritonque canorus* (3); gegen das Grün Galateas *viridis* (*silv.* 2,2,19 – 20) setzt er *lactea* (2); gleich ist hingegen die Versposition von Kymodike (1. Fuß) und Galatea (4./5. Fuß); vgl. ebenso *spumant templa salo* (*silv.* 2,2,23) und *spumante salo* (1).

nem Epigramm Farbe, er gibt der Bilderzählung einen mythologischen Ort und vermag durch seine Verweisstrategie sogar den ikonographischen und sozialen Anbringungskontext des Bildes im *locus amoenus* einer kunstsinnigen Villa zu konstruieren. Goltzius hatte vor Ort die Eindrücke gewonnen, derer der Epigrammatiker bedurfte. Estius evozierte in seinem Epigramm die Farbigkeit und die verschiedenen (mythologischen, ikonographischen, sozialen) Kontexte des Bildes, indem er Goltzius Informationen am Paradigma der klassischen Literatur abglich und aus ihrer Begrifflichkeit und Vorstellungswelt ein intersubjektiv vermittelbares Sprachbild erzeugte.

Andere Stiche nach dem Galatea-Fresko – die große Stuttgarter Ausstellung über „Raffael und die Folgen“ brachte 2001 immerhin ein gutes Dutzend zusammen³³ – weisen keinen vergleichbar elaborierten Umgang mit den Möglichkeiten der jeweiligen Medien auf. Goltzius' Vorläufer Marcantonio Raimondi (um 1515) und die auf ihn zurückgehenden Stiche kommen gänzlich ohne Text aus, während Nicolas Dorigny, der gut 100 Jahre nach Goltzius arbeitete, sich auf eine (allerdings deskriptive und umfangreiche) Bildadresse beschränkt. Erst Domenico Cunego (1726 – 1794) ließ der Bildadresse wieder ein Distichon hinzufügen, das allerdings im Deskriptiven verbleibt und weder die Geschichte erzählt noch ihren Kontext andeutet:

*Dum ferri gaudet Siculas Galatea per undas
Haud notum incautis spectantibus excitat ignem.*

(„Während Galatea sich daran freut, durch die sizilischen Wellen gezogen zu werden, erregt sie ungekanntes Feuer bei ihren arglosen Betrachtern“).

Da sind Galatea, ihr Zug, Betrachter, die Polyphem ebenso wie die Bildbetrachter sein können – aber bereits ein Detail wie das Wasser macht deutlich, welche Möglichkeiten hier nicht mehr genutzt werden: Der ungenannte Dichter spricht mythengerecht von den sizilischen Wellen; Estius hingegen hatte die Szenerie mit guten und originellen Gründen ins Rote Meer verlegt.

Das Epigramm zu Galatea zeigt Estius also nicht nur souverän im Umgang mit der lateinischen Sprache, fähig, mit den Anforderungen des literarischen Genus umzugehen und auf wenig Raum zentrale Punkte eines Geschehens in Erinnerung zu rufen, sondern es macht auch weitere Fähig-

33 Corinna Höper: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit. Bestandskatalog anlässlich der Ausstellung in der Graphischen Sammlung Stuttgart 2001, Ostfildern 2001, hier S. 343 – 346 (E 7). Der wunderbare Band hat zahlreiche Indices – aber bezeichnenderweise keinen Nachweis der jeweiligen Dichter.

keiten des Dichters, allgemeiner gesprochen: des Epigramms innerhalb der bimedialen Druckgraphik deutlich. Denn wie ich zu zeigen versucht habe, verweist es (im Idealfall) auf außerbildliche Zusammenhänge, schafft ein literarisches und soziales Referenzsystem, und ergänzt den Kupferstich nicht zuletzt in seinem bildlichen Vermögen, indem er ihm im Wortsinne Farbe, *colores*, verleiht.

Kehren wir zum Anfang und der dort gemachten Feststellung zurück, daß die Bimedialität, genauer: der textliche Teil der Druckgraphik für die Forschung oft noch einen blinden Fleck darstelle. Aus den skizzierten Beobachtungen lassen sich einige forschungspraktische Konsequenzen ableiten, die dazu beitragen können, diesen blinden Fleck zu reduzieren:

- Grundlegende Literatur, aus der man Kriterien für und Hilfen im Umgang besonders mit dem sprachlichen Aspekt der Druckgraphik gewinnen könnte, fehlt noch fast völlig. Erste Aufgaben könnten daher darin bestehen, Leben und Werk der Epigrammdichter zu erfassen, charakteristische Wendungen der bildbeschreibenden Epigramme sprachlich und literarisch zu klären und wichtige Vorbilder aus der antiken Literatur herauszuarbeiten³⁴.
- Die Prozesse von Produktion und Rezeption müßten anhand von Einzelfällen exemplarisch analysiert werden, um Modelle des Entstehens und der Abhängigkeitsverhältnisse von Bild und Text entwickeln zu können.
- Schließlich sollten bei anstehenden Katalogprojekten die Transkription und Übersetzung der entsprechenden Texte als früher Handlungsschritt innerhalb der Materialerschließung miteingeplant werden, um so die Vielseitigkeit dieser Kunstgattung auch heutigen Rezipienten wieder erfahrbar zu machen. In enger Zusammenarbeit von Philologen und Kunsthistorikern könnte so ein differenzierteres und den (im vorliegenden Fall durchaus hohen) Ansprüchen der Gattung angemesseneres Verständnis erreicht werden.

Bildnachweis:

Abb. 1 – 4: Berlin, Bildarchiv preußischer Kulturbesitz

34 Exemplarisch in dieser Hinsicht z. B. der Aufsatz von Walther Ludwig: Ein Porträt des Erasmus, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 27 (2003), S. 161 – 179 (besonders die Anmerkungen zur Formel *ad vivam effigiem*).



Abb. 1: Hendrick Goltzius, *M. Curtius*, Epigramm v. F. Estius, 1586

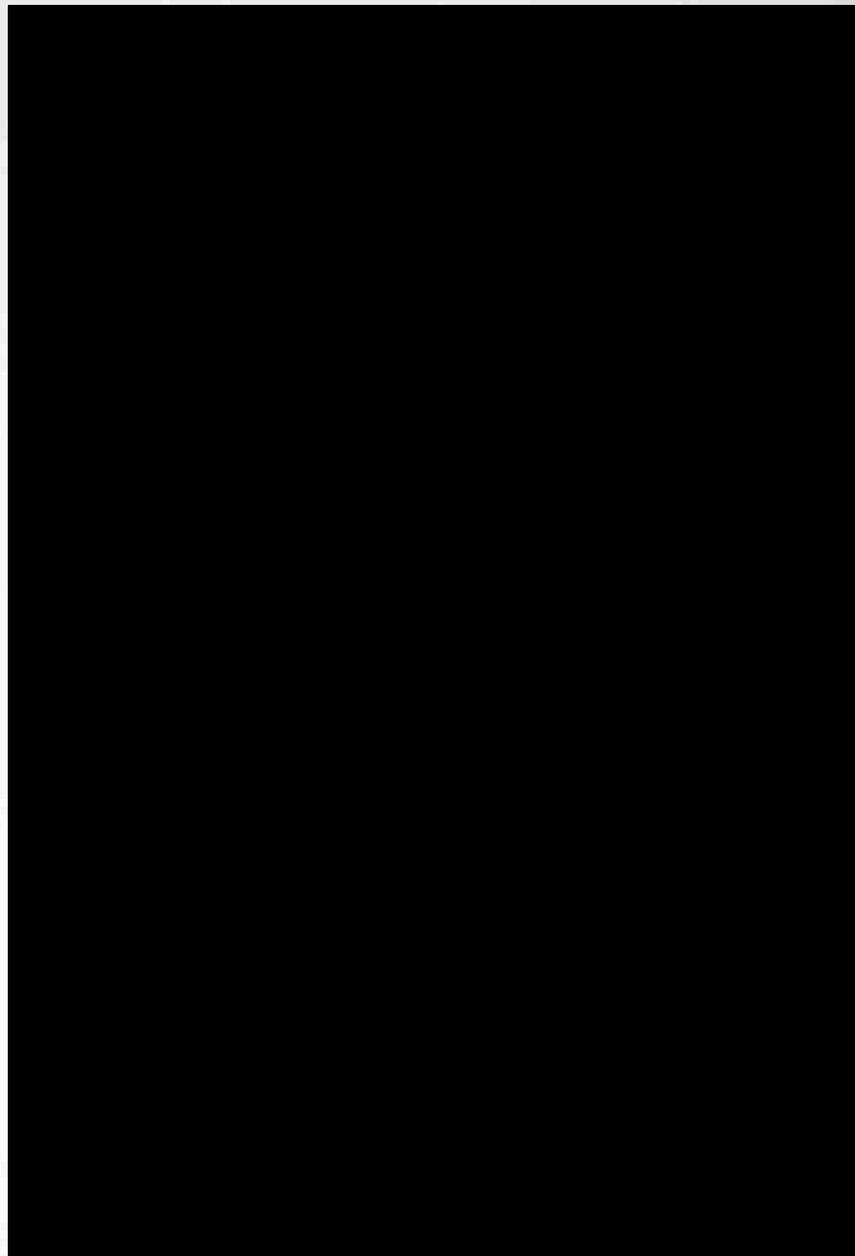


Abb. 2: Hendrick Goltzius, *P. Horatius*, Epigramm von NN, 1586

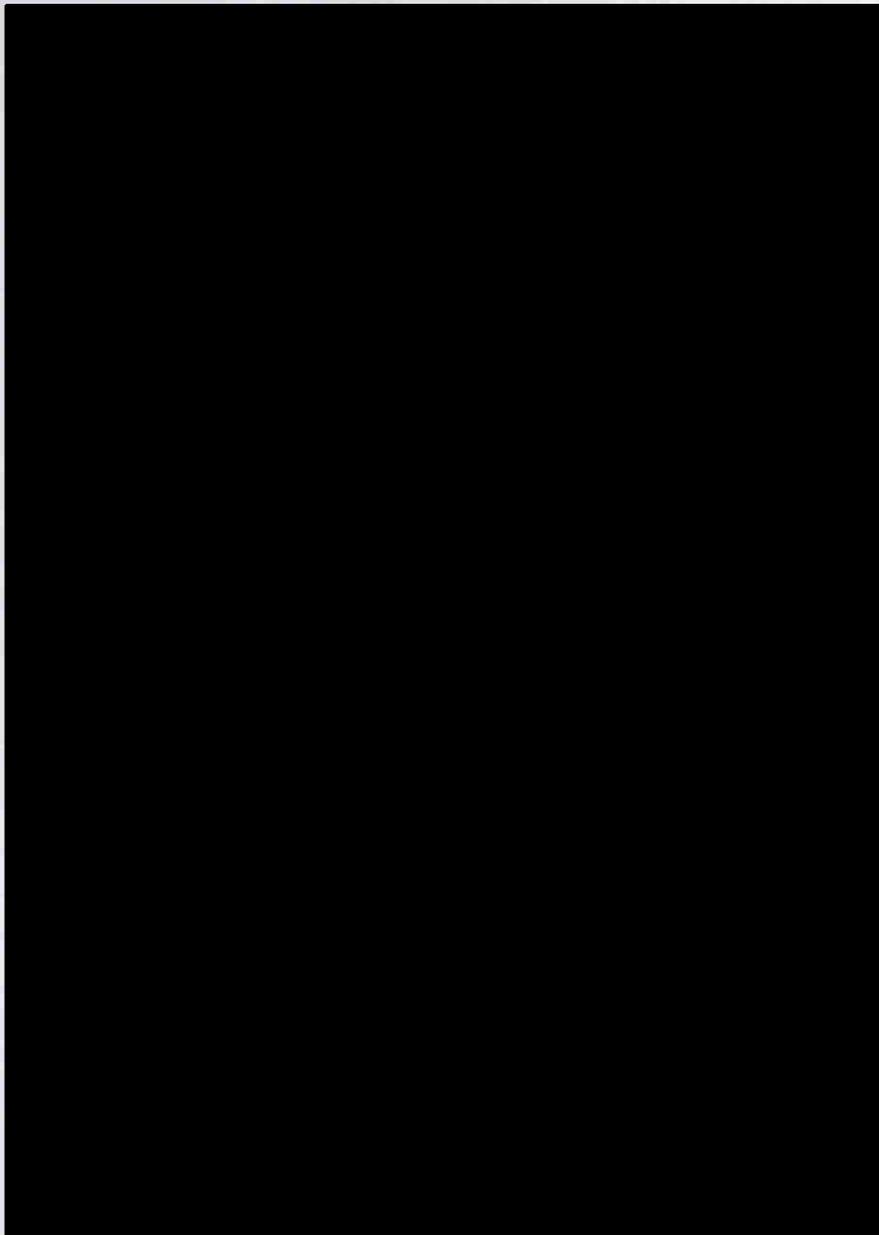


Abb. 3: Hendrick Goltzius, P. Horatius, Epigramm von F. Estius, 1586

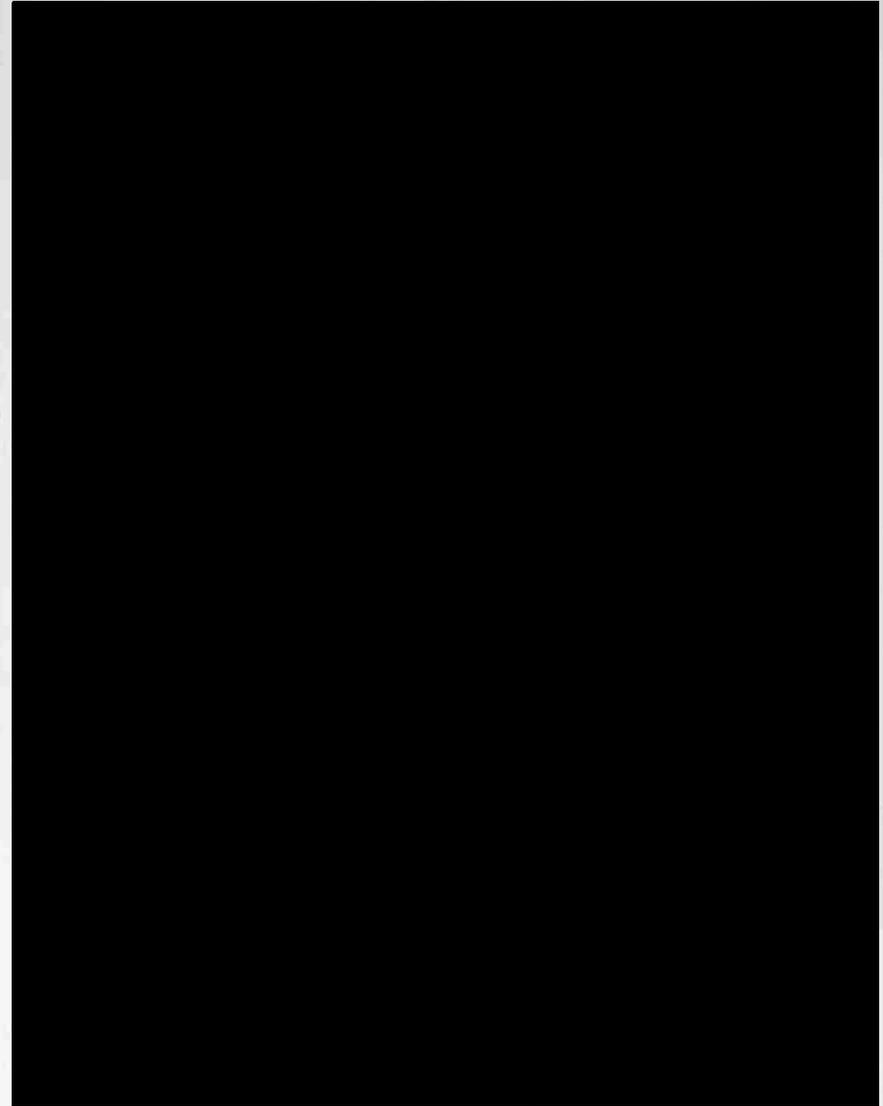


Abb. 4: Hendrick Goltzius, Triumph der Galatea, 1592