

Album Alumnorum

Album Alumnorum

Gualthero Ludwig

septimum decimum lustrum

emenso

dedicatum

Edendum curavit

L. Braun

Königshausen & Neumann

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.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2014

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Bindung: Zinn – Die Buchbinder GmbH, Kleinlöder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

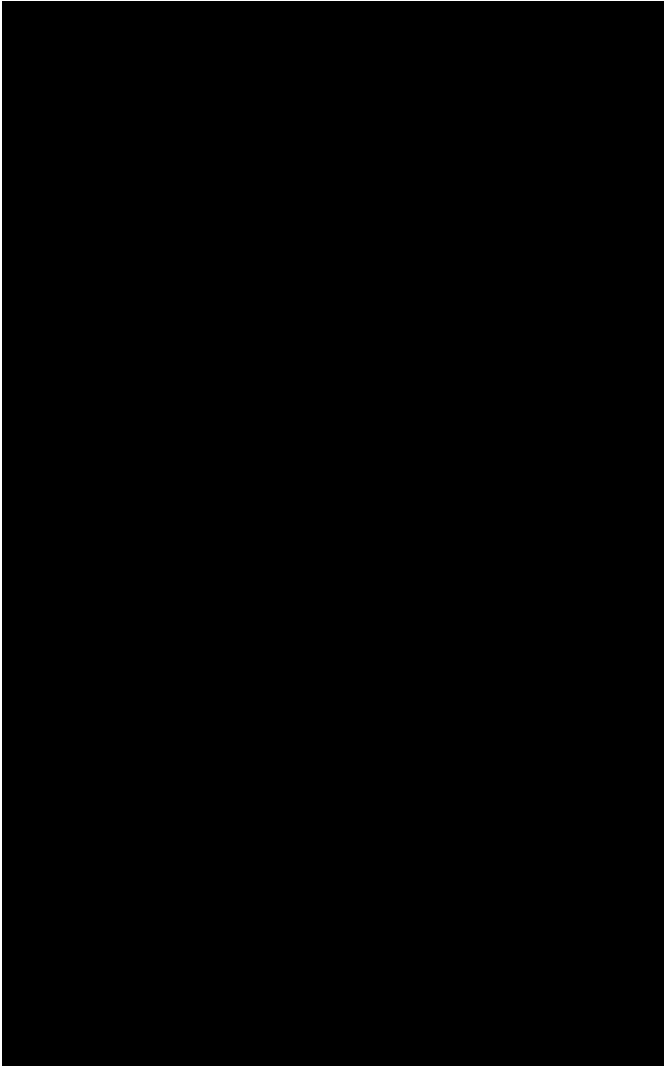
ISBN 978-3-8260-5365-8

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de



Walther Ludwig

Private Aufnahme

Sprechende Statuen: Eine antike Denkfigur und ihre multimediale Aktualisierung im frühneuzeitlichen Rom

von

ANJA WOLKENHAUER

Statuen als Sprecher:
Automaten, Götter, Pygmalion und Aphrodite

Wenn in einem literarischen Werk eine sprechende Statue auftritt, so denkt man zuerst an Pygmalion, an den Künstler, dessen Begeisterung für die marmorne Frauengestalt, die er geschaffen hatte, so groß war, daß er sie sich lebendig wünschte. Tatsächlich wird in der bekannten Ovidischen Erzählung Pygmalions Skulptur durch göttliche Hilfe lebendig und zu seiner Geliebten, doch spricht sie, was nur selten beachtet wird, kein einziges Wort¹. In dieser Sprachlosigkeit bleibt ihre Herkunft aus der Dingwelt für alle kenntlich erhalten². Betrachtet man allerdings die kunsttheoretischen Diskussionen, in denen die Statue seit der Antike eine große Rolle spielt, sieht man, daß diese sich auf den Schöpfungsakt, das mimetische Vermögen des Künstlers und den physischen Belebungsstopos konzentrieren, während die intellektuellen und emotionalen Fähigkeiten der Figur wenig Aufmerksamkeit erfahren. Auch der Name, der ihr erst in der Neuzeit, vielleicht sogar erst im 18. Jahrhundert zugewachsen ist, wird nicht hinterfragt, so daß ihre verbleibende ‚Statuenhaftigkeit‘ leicht aus dem Blick gerät³. Doch für die Suche nach den Wurzeln der

¹ Ovid, *Metamorphosen* 10, 243–297. Erste Überlegungen zu den Kunstepigrammen auf Laokoon und Anna habe ich 2009 bei der Feier zum 80. Geburtstag von Walther Ludwig in Bonn vorgetragen. Bereichert durch viele Fragen und Ergänzungen, für die ich herzlich danke, ist in den vergangenen Jahren dieser Aufsatz herangewachsen, der das Phänomen in einem weiteren historischen, geographischen und geistesgeschichtlichen Rahmen betrachtet. Er ist Walther Ludwig zum 85. Geburtstag gewidmet.

² Wie sehr ‚Statue‘ und ‚Nicht-Reden‘ als einander respondierende Gegensätze zu verstehen sind, zeigt ein griechisches Sprichwort, dessen Kenntnis ich Peter Bing verdanke: *λάλος, οὐκ ἀνδριάς*. PETER BING, Theocritus’ Epigrams on the Statues of Ancient Poets, in: A&A 34, 1988, 117–123, hier 117.

³ In der antiken Tradition (Ovid, *Metamorphosen* 10, 243–297; Arnobius, *Adversus nationes* 6, 22; Clemens von Alexandria, *Protrepticus* 57, 3) hat die Statue keinen Na-

,sprechenden Statuen‘ kann Pygmalion kaum und – vor allen Dingen – nicht allein herangezogen werden.

Andernorts überschreiten Statuen in der Literatur nicht nur die Grenze zum Leben, sondern auch zur Sprache hin und entwickeln auf der Basis ursprünglich magischer Vorstellungen literarische Präsenz⁴. Mit der doppelten Grenzüberschreitung gewinnen sie eine besondere, übermenschliche Kraft, die sie drohen, wahr sprechen und weissagen läßt. Angedeutet findet sich dies etwa in Homers knappem Hinweis auf die künstlichen Mädchen des Hephaistos, die nicht nur beweglich und dienstfertig, sondern auch sprachkundig seien⁵, und in der Deutung der tönenden Memnonkolosse bei Sonnenaufgang⁶. Zum traditionsbildenden literari-

men. Der Name Galatea, geläufig aus der Bukolik und als Geliebte des Polyphem, wird – wann auch immer er hinzukam – vielen Lesern passend erschienen sein. Helen H. Law kann den Namen zuerst in Rousseaus *Pygmalion* (1770) nachweisen. Sie scheint allerdings die ikonographische Tradition z.B. im Rahmen der Ovidillustration nicht intensiver geprüft zu haben, so daß sich von dieser Seite vielleicht noch eine neue Datierung ergeben könnte (HELEN H. LAW, *The Name Galatea in the Pygmalion Myth*, in: CJ 27, 1932, 337–342). Auffällig ist allerdings, daß auch die Sprachfähigkeit Galateas vor allem in der Frühen Neuzeit verhandelt worden zu sein scheint, wie der Sammelband von Mathias Mayer und Gerhard Neumann nahelegt (MATHIAS MAYER/ GERHARD NEUMANN, *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997 [Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae, 45]).

⁴ Zur griechischen Tradition grundlegend R. KASSEL, *Dialoge mit Statuen*, in: ZPE 51, 1983, 1–12. Zur neueren Forschung s. IRMGARD MÄNNLEIN-ROBERT, *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg 2007, dort bes. 27–30: Daidala und schweigende Statuen; DEBORAH TARN STEINER, *Images in mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton 2001, 142 ff. Neuzeitliche Traditionslinien beschreibt ELISABETH FRENZEL, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart ⁴1992, s.v. Mensch, der künstliche, 511–522. CHRISTA TUZAY, s.v. Statue, *Enzyklopädie des Märchens* 12, 2007, 1200–1203. Eng benachbart ist das v.a. im Film vielfach inszenierte Motiv des übermächtig werdenden Roboters: FRANK WITT, *Maschinenmenschen: zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*, Würzburg 1997.

⁵ Homer, *Ilias* 18, 418–422. Neben diesen ‚Automaten‘ gibt es eine Reihe weiterer, v.a. handwerklicher Schöpfungen, deren Darstellung im Unbestimmten zwischen kunstvoller, d.h. lebensähnlicher Gestaltung und magischer Beseelung verbleibt (vgl. etwa *Ilias* 18, 373–377; *Odysee* 7, 91–94 und 100 ff.). Auch Pindars singende goldene Keledonen am delphischen Apollontempel (fragm. 52i Sn.-M.) können sowohl als Automaten als auch als poetische Überzeichnung des Lebensnähe-Topos verstanden werden. Eine hilfreiche Übersicht über die Belebungs- und Personifikationsmetaphorik bei Homer bietet MINOS M. KOKOLAKIS, *Homeric Animism*, in: MPhL 4, 1981, 89–113, bes. 105 ff. Die Nähe zum Ritual und zu magischen Handlungen diskutiert CHRISTOPHER A. FARAONE, *Hephaestus the Magician and Near Eastern Parallels for Alcinous’ Watchdogs*, in: GRBS 29, 1987, 257–280, und STEINER (wie Anm. 4), bes. 114 ff.

⁶ Zuerst bei Strabo 17, 1, 46; vgl. dazu die Epigramme der Iulia Balbilla und Tac. Ann. 2, 61: *Ceterum Germanicus aliis quoque miraculis intendit animum, quorum praecipua fuere Memnonis saxea effigies, ubi radiis solis icta est, vocalem sonum reddens.*

schen Motiv wird es in der Darstellung von Götterbildern, die sich sprechend an Menschen wenden, um an einen bestimmten Ort gebracht zu werden⁷; als ästhetisch attraktives erzähltechnisches Verfahren erscheint es bei den sprechenden, den Dialog suchenden Götterstatuen in der bildorientierten Epigrammatik; parodiert wird es in der Figur der handlungslenkenden Statue in der Komödie. Zum weiteren Umfeld wären schließlich all jene Objekte zu zählen, die, auf magische Weise und ohne von Natur aus sprachfähig zu sein, in der literarischen Fiktion oder durch Inschriften zum Sprechen gebracht werden⁸.

Allen gemeinsam ist die ungewöhnliche, nicht-menschliche Sprecherposition, rezeptionsästhetisch gewendet als unerwarteter und unkalkulierbarer Kommunikationsakt. Spricht, deutet oder schreibt eine Statue, so hat sie alle Aufmerksamkeit auf ihrer Seite. Die Überraschung kann zum Erschrecken werden, wenn die übermächtige Statue zusätzliche Fähigkeiten entwickelt und immer weiter in die Welt der Menschen eindringt; wenn sie beispielsweise handgreiflich wird oder zur Rache ansetzt. So geht es in der berühmtesten Geschichte von der Statuenliebe, deren Elemente Rolf-Dietrich Keil als „Knidos-Sage“ bis auf Plinius (nat. 36, 20), Lukian und Philostrat zurückführt⁹: Es ist die Geschichte der Liebe eines Mannes zur Statue einer Göttin, die steinern bleibt und seine Liebe nicht erwidert, doch nachdem er sich eine heimliche Nacht mit ihr erschlichen hat, ist die Statue für immer befleckt. In manchen Erzählungen rächt sie sich und treibt den unglücklich Liebenden in den Selbstmord. In Umkehrung des Ovidischen Pygmalionmythos verweigert sie das *happy end* und fügt das Motiv der Rache und die Sprachfähigkeit hinzu. Das Motiv lebt in verschiedenen mittelalterlichen Chroniken und Legendensammlungen fort, u.a. bei William von Malmesbury: Dort deutet eine Statue einen zufällig

A. und E. BERNAND, *Les inscriptions grecques et latines du Colosse de Memnon*, Paris 1960.

⁷ Plutarch, *Camillus* 6; vgl. Val. Max. 1, 8, 4 (unter den *miracula*).

⁸ MARIO BURZACHECHI, *Oggetti parlanti nelle epigrafi greche*, in: *Epigraphica* 24, 1962, 3–53; IVANA und ANDREJ PETROVIC, *Stop and smell the statues: Callimachus' Epigram 51 Pf. reconsidered (four times)*, in: *MD* 51, 2003, 179–208; BING (wie Anm. 2).

⁹ ROLF-DIETRICH KEIL, *Kritische Marginalie. Die Knidos-Sage – Varianten von Lukian bis Thomas Mann*, in: *Arcadia* 23, 1988, 304–311. Seine Überlegungen gehen dabei von einer Studie über Puschkin (ROSTISLAW SCHULZ, *Puškin i Knidskij mif*, München 1985) aus. Weitere Aspekte des Motivkreises behandeln aus philologischer und kunstwissenschaftlicher Perspektive FR. V. BEZOLD, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Leipzig 1922, und BERTHOLD HINZ, *Statuenliebe. Antiker Skandal und mittelalterliches Trauma*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22, 1989, 135–142. Letzterer arbeitet das Moment der Verführungskunst der Statue heraus, das besonders in der mittelalterlichen Literatur als intentional gedeutet wird, wobei den Lesern jede Möglichkeit der Verifizierung fehlt, da antike Statuen kaum mehr zugänglich sind.

angesteckten Ring als Eheversprechen eines jungen Mannes und fordert diese Ehe sehr eindrücklich mit Worten und Handlungen von ihm ein¹⁰. Die Grenze zur Sprache wird überschritten, die Bedrohung real. Vinzenz von Beauvais ergänzt das Gespräch mit der Statue um eine Gegenüberstellung von heidnischer und christlicher Kunst, Statuenliebe und Mariendevotion, wobei die geistliche Macht Marias die magische Kraft der heidnischen Gottheit zu überwinden vermag¹¹. Noch E.T.A. Hoffmann greift in seinen zahlreichen Automaten Erzählungen – am prominentesten im *Sandmann* – das Motiv von Statuenmacht und daraus resultierender Statuenfurcht auf.

Am häufigsten findet man sprechende Statuen sicher in der Bildepigrammatik – exemplarisch im 9. Buch der *Anthologia Graeca* –, wo ihr Auftreten im Motiv und dem Erzählverfahren begründet ist, während der magisch-machtvolle Hintergrund nur selten aktualisiert wird. Der Motivschatz dieser Epigramme ist gut erschlossen¹². Viele der sog. Kunstepigramme gehen über die Beschreibung des jeweiligen Kunstobjektes hinaus und beziehen produktions- und wirkungsästhetische Beobachtungen sowie Sachinformationen über Entstehung, Aufstellung und Nutzung mit ein. Sie werden oft als Rede, Inschrift oder Ekphrasis aufgefaßt, können also die Position der 1., 2. oder 3. Person einnehmen. Häufige Themen sind die Virtuosität des Künstlers, das Verhältnis von Künstler und Werk, Material und Technik, der Schaffensprozeß, Titel und Thema, der ‚fruchtbare Moment‘ der Darstellung, die narrative Einbettung in den Mythos bzw. historischen Kontext, die intendierte oder zufällige Täuschung des Betrachters, die große Naturähnlichkeit und Lebensnähe, das Überschreiten naturgesetzlicher Grenzen und der Gegensatz von Natur und Kunst. Besonders die letztgenannten Themenfelder legen es nahe, die Skulptur selbst zu Wort kommen zu lassen. Neuzeitliche Kunstepigram-

¹⁰ Wilhelm von Malmesbury, *Gesta regum anglorum* 2, 205. – Norberto Gramaccini hat im Zusammenhang mit dieser Erzählung eindrucksvoll gezeigt, wie sehr die Idee einer möglichen – gefährlichen – Belebung mittelalterliche Positionen im Verhältnis zur antiken Plastik geprägt hat. NOBERTO GRAMACCINI, *Mirabilia*. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance, Mainz 1996, bes. 39 ff. Die volkstümliche Statuenfurcht.

¹¹ Vincent von Beauvais, *Speculum maius, tomus quartus: speculum historiae* 25, 29: *De iuvene qui statuam Veneris anulo desponsavit*. Weitere Belege aus der altfranzösischen Literatur bei KEIL (wie Anm. 9) 306 f.

¹² Viele antike Bildepigramme sind im 9. Buch der *Anthologia Graeca* zusammengestellt. Den berühmtesten Zyklus antiker Bildepigrammatik stellen die Leonidas von Tarent zugeschriebenen Gedichte auf die Kuh des Myron dar (AP 9, 713–742). Grundlegend für die Erschließung: MARION LAUSBERG, *Das Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm*, München 1982 (*Studia et testimonia antiqua*, 19), bes. 223 ff. zum Topos der täuschenden Naturähnlichkeit. Die Schwierigkeiten der Zuordnung zu bestimmten Epigrammtypen machen IVANA und ANDREJ PETROVIC (wie Anm. 8) in ihrer Diskussion von Kall. Epigr. 51Pf. deutlich.

me fügen diesem Motivbestand die Thematisierung der eigenen Position im Verhältnis zum klassischen Kanon hinzu: Überwinden und Übertreffen, Abgrenzung, Wiedergewinnung oder Aktualisierung werden zu neuen Leitgedanken. Sie sind aus dem *imitatio-aemulatio*-Diskurs, den die römischen Dichter im Hinblick auf ihre griechischen Vorbilder führten, gründlich bekannt, werden aber hier nun explizit ins Künstlerische gewendet.

Vor diesem Hintergrund möchte ich die literarische und medienhistorische Basis untersuchen, auf der die Idee der sprechenden Statuen beruht, die uns in der römischen Kultur der Hochrenaissance so prominent begegnen. Denn sie stehen in einer sehr vielgestaltigen Tradition, in der sich die zentrale Denkfigur der Belebung des Unbelebten, literarische Konventionen der Bildepigrammatik, kunsttheoretische Überlegungen und ein spezifisches Aktualisierungsverfahren der Antike miteinander verbinden. Seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts steigt die Zahl der antiken Statuen, die als steinerne Gäste neben den zeitgenössischen Statuen wieder die ewige Stadt bevölkern, und es entstehen zahlreiche Texte, in denen diese Statuen angesprochen werden oder selbst kommunizieren. Buch- und Bilddruck fixieren ihren neuen Wirkhorizont über den Moment hinaus und machen ihn allgemein erfahrbar. Es entwickeln sich sogar performative Modi, die das Sprechen der Statuen konkretisieren, wobei Textblätter an den Statuen befestigt werden, papiergewordenen Sprechblasen gleich. Diesen spezifischen Redemodus differenziert zu erfassen, der, in der Antike geprägt, die neuen medialen Möglichkeiten des 16. Jahrhunderts aufgriff und publizistisch wendete, ist Ziel der folgenden Überlegungen.

Sprechende und besprochene Statuen in Rom

1506 wurde in Rom die antike Skulptur des Laokoon entdeckt und binnen kurzem von vielen Künstlern gezeichnet, in frühen Reproduktionsstichen festgehalten, vom Papst erworben und im Belvedere ausgestellt. Dort stand er nicht allein. Zu ihm und dem Apoll vom Belvedere kamen bald weitere antike Statuen hinzu, so *Herakles und Telephos* (1507), die *Venus felix* (1509 (?)), die sogenannte *Kleopatra* (auch *Ariadne*, 1512) sowie die als *Nil* (vor 1524) und *Tigris* (vor 1536) bezeichneten Flußgötter, die gemeinsam noch heute den *nucleus* der päpstlichen Kunstsammlungen bilden. Alle diese Statuen wurden von Humanisten mit Gedichten geehrt, die in der Regel als lateinische Epigramme in der Tradition der *Anthologia Graeca* aufgefaßt wurden. Nur wenige von ihnen sind bislang modern ediert worden, so daß der Kosmos dieser kunstbeschreibenden und

kunstkritischen Epigramme der Frühen Neuzeit noch weitgehend im Dunkel liegt¹³.

Den größten denkbaren Gegensatz zu den vornehmen Erscheinungen des Belvedere boten die Skulpturen auf den Straßen und Plätzen Roms: etwa der nur fragmentarisch erhaltene Menelaos am Palazzo Orsini-Carafa (heute Braschi) nahe der Piazza Navona¹⁴, der unter dem Namen Pasquino berühmt geworden ist (s. Abb. 1); oder der sogenannte Marforio, ein Flußgott, der am Rande des Forums stand¹⁵; der Babuino, ein liegender Silen neben der Kirche St. Atanasio dei Greci, und schließlich die Madama Lucrezia genannte Skulptur einer Isispriesterin, aufgestellt zwischen Piazza Venezia und Piazza San Marco¹⁶.

In der Regel meint man diese römischen Skulpturen, wenn man von den ‚sprechenden Statuen‘ (*statue parlanti*) spricht, ohne daß der geistes- und literaturgeschichtliche Hintergrund dieses Titels weitergehend reflektiert würde. Zu ‚Sprechenden‘ wurden sie durch die Römer gemacht, die Bemerkungen zu aktuellen stadtpolitischen Ereignissen schriftlich festhielten und an ihnen befestigten: Die Anonymität des Textes machte – darin liegt der Reiz dieser Form – seinen materiellen Träger zum scheinbaren Verfasser. Auch dieses Verfahren darf vermutlich als neuzeitlich gelten; für die Antike ist zumindest nichts darüber bekannt, daß etwa die zahllosen Epigramme auf die Kuh des Myron auf ihre Hörner gespießt oder direkt neben ihr ausgestellt worden wären. Nur die Verbindung von

¹³ Zur Fund- und Aufstellungsgeschichte s. FRANCIS HASKELL/ NICHOLAS PENNY, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture*, New Haven 21982; WALTHER AMELUNG/ GEORG LIPPOLD, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, Bd. 3,2, Berlin 1956. Einen guten Zugang zu Abbildungen, Rezeptionszeugnissen, und weitere Forschungsliteratur bietet Arachne (<http://arachne.uni-koeln.de/>), dort Nr. 146910, 19437, 19459, 20077, 21171, 21138. Epigramme auf die Statuen finden sich u.a. in der topographisch geordneten Anthologie von HANS HENRIK BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970; zu Laokoon s. jetzt auch SONIA MAFFEI, *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in: SALVATORE SETTIS (Hrsg.), *Laocoonte. Fama e stile*, Rom 1999, 85–230. Ein produktiver römischer Epigrammatiker, der zahlreiche Kunstepigramme verfaßt hat, ist jüngst zumindest in Auszügen neu erschlossen worden: GREGOR MAURACH/ CLAUDIA ECHINGER-MAURACH/ ULRICH TÖNS, *Faustus Sabaeus, Epigrammata. Studien zu Faustus Sabaeus, Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiani Custodis Bibliothecae Vaticanae Libri Quinque*, Rom 1556, mit Auszügen aus dem Text, Heidelberg 2009 (Fontes 31). Im Internet zugänglich unter <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-7065>.

¹⁴ Die nur fragmentarisch erhaltene Skulptur wurde im 16. Jahrhundert oft als Herkules identifiziert. Vgl. Arachne (http://arachne.uni-koeln.de) Nr. 29480.

¹⁵ Die Skulptur war das ganze Mittelalter hindurch bekannt und stand bis 1588 in situ am Rande des Forum Romanum; ab ca. 1595 wurde sie mehrfach versetzt. Vgl. <http://arachne.uni-koeln.de>, Nr. 15887 und 302210.

¹⁶ Heute ist ‚Madama Lucrezia‘ folgerichtig der Titel eines italienischen Blogs (<http://madamalucrezia.it>).

Porträtstatuen mit inschriftlich fixierten Epigrammen ist auch antik belegt, bildet dort aber dauerhafte bimediale Komplexe¹⁷.

Die sprechenden Statuen im Rom der Renaissance, zumindest diejenigen, die außerhalb des Vatikans und außerhalb humanistischer Sammlungen standen, kommunizierten vielfältig und flexibel mit der Welt und miteinander. Die neuzeitliche römische Satire, das Pasquill, hat hier ihren Ursprung¹⁸. Die Statuen sprachen aber nicht mehr in der Imagination der Leser oder mit Hilfe von dauerhaften Inschriften, sondern durch kurzlebige, der Aktualität verbundene angeklebte Zettel, gedruckte Pamphlete und Reproduktionsstiche, die ihre spezifische Redeweise festhielten. Ihr satirisches Gespräch reichte dadurch weit über Rom hinaus und bezog auch neuerdings redende Statuen außerhalb Roms mit ein, so daß ihr Kommunikationsraum bald bis nach Venedig zum Gobbo di Rialto und in die Emilia Romagna zur Bona di Modena reichte und sich auch in den städtischen Diskursen von Florenz niederschlug¹⁹. Hier trat neben der Stadtpolitik auch die Kunstkritik als zentrales Thema hervor.

Der Beginn dieser Tradition ist nicht eindeutig zu bestimmen. Während Stadtbeschreibungen bereits Ende des 15. Jahrhunderts Pasquino und Marforio gesondert erwähnen, stammen die ersten datierbaren Textsammlungen in lateinischer oder, seltener, italienischer Sprache von 1506

¹⁷ So etwa in Atticus' *Amalthæum*; auch für den Bereich der Buchillustration – namentlich Varros *Imagines* – sind entsprechende Bild-Text-Verbindungen vorgeschlagen worden, wobei jedem Bild bzw. jeder Skulptur allerdings wohl nur je ein Epigramm und nicht, wie in späterer Zeit, viele zugeordnet wurden. Vgl. ANJA WOLKENHAUER, Vergil, Sadoletto und die Neuerfindung des Laokoon in der Dichtung der Renaissance, in: DOROTHEE GALL/ ANJA WOLKENHAUER (Hrsg.), Laokoon in Literatur und Kunst, Berlin/ NY 2009, 160–181, hier 180 f.

¹⁸ Zu den Figuren und der mit ihnen verbundenen satirischen Gattung s. den grundlegenden Sammelband von CHRYSA DAMIANAKI/ PAOLO PROCACCIOLI/ ANGELO ROMANO (Hrsg.), *Ex marmore. Pasquini, Pasquinisti, Pasquinate nell'Europa moderna. Atti del Colloquio internazionale Lecce-Otranto 2005*, Rom 2006. Editionen und Analysen der italienischen Texte bieten VALERIO MARUCCI/ ANTONIO MARZO/ ANGELO ROMANO (Hrsg.), *Pasquinate Romane del Cinquecento*, Rom 1983; ROSANA ARZONE, *Pasquinate del Seicento*, Rom 1995.

¹⁹ Der Gobbo di Rialto trat spätestens 1541 in Aktion, wobei Marin Sanudo in seinen Tagebüchern bereits ein Jahrzehnt früher die Angewohnheit der Venezianer, Schmähchriften an verschiedenen Orten der Stadt anzubringen, moniert. Seine Sprüche zielen deutlich weniger auf kirchliche oder politische Autoritäten als diejenigen des Pasquino. Wie Pasquino verfügen sowohl der Gobbo als auch die Bona über stadtinterne steinerne Gegenspieler und Diskussionspartner: dem Marforio entsprechen der Marocco dalle pipone (an der Theodorssäule auf der Piazzetta) und der/ die Potta (am Dom von Modena). Die Bona di Modena ist seit 1537 literarisch belegt. – Die entsprechende Literatur ist erschlossen durch ANTONIO MARZO, Pasquino e il Gobbo di Rialto, in: *Ex marmore* (wie Anm. 18) 121–134, zur Datierung und zu Sanudo 123 f.; ENRICO GARAVELLI, La Bona di Modena e la sua corrispondenza inedita con Pasquino (1537), in: *Ex marmore* (wie Anm. 18) 135–149.

(Laokoon) bzw. 1512 (Pasquino, Anna Selbdritt)²⁰. Durch den Titel der Statuen und die oft epigrammatische Form der Äußerungen wurde sowohl die literarhistorische als auch die numinose Tradition der antiken sprechenden Statuen evoziert. Dadurch, daß durchweg antike Statuen zu Sprechern dieser Texte gemacht wurden, erhielt die Zeitkritik eine zusätzliche, historische Dimension: Hier wurde die Vergangenheit gegen die Gegenwart, eine Werteorientierung gegen den Werteverlust, die römische Republik gegen das Rom der Päpste ins Spiel gebracht. Exemplarisch sei an das Pasquino in den Mund gelegte Dictum erinnert *Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini*, auch italienisch überliefert als „Ciò che non fecero i barbari, fecero i Barberini“²¹. Es bezieht sich primär auf das Umschmelzen der Pantheon-Bronze, das der Barberinipapst Urban VIII. (*1568, pont. 1623–1644) befohlen hatte; die Bronze soll u.a. für Kanonen für die Engelsburg verwendet worden sein. Im Munde einer antiken Statue erinnert das Diktum an alle Zerstörungen, die die ewige Stadt erlitten hat, und läßt den regierenden Papst als schlimmsten aller Feinde Roms erkennen. Adressat dieser pointierten Aussagen war ‚die städtische Öffentlichkeit‘, der Papst selbst ebenso wie die Flaneure auf den Straßen der Stadt und alle Reisenden, die die Texte in ihrem auffälligen Präsentationsmodus registrierten und gedruckt oder zumindest in der Erinnerung mit nach Hause nahmen und als „Pasquinaden“ auch im nordalpinen Raum einbürgerten. Masi betont in seiner Studie zu Florenz, daß es von den 1530er Jahren an kaum mehr möglich gewesen sein dürfte, eine Statue in einem Epigramm als ‚sprechend‘ vorzustellen, ohne die Mode der Pasquinaden zu berücksichtigen²².

²⁰ Die ersten Pasquino-Feste werden auf 1509 datiert; der erste Druck der dabei jeweils entstandenen *Carmina ad statuam Pasquini* stammt von 1512. CHRYSA DAMIANAKI, Il Pasquino di Giulio Bonasone e di Antonio Salamanca: Per una Interpretazione iconografica, in: *Ex marmore* (wie Anm. 18) 275–304, 275 verweist auf die *Antiquarie prospettiche Romane*, die bereits um 1498 Pasquino und Marforio zusammenrückten und vielleicht bereits als *statue parlanti* begriffen. Die Epigramme auf Anna wurden sicher ab 1512 vor Ort, ggf. auch durch Abschrift gesammelt (s. u.); zum Druck kam es jedoch erst 1524. Der Bildhauer Bernini soll die ‚sprechenden Statuen‘ hoch geschätzt und ihr scheinbares Sprechen als veristischen Topos auch auf seine eigenen Werke angewandt haben. Dazu GENEVIEVE WARWICK, *Making Statues speak: Bernini and Pasquino*, in: AURA SATZ/ JON WOOD (Hrsg.), *Articulate objects. Voice, sculpture, performance*, Bern 2009, 29–45.

²¹ „Das, was die Barbaren nicht vermochten, schafften die Barberini.“ Als Autor der Pasquinata, die sowohl in lateinischer als auch in italienischer Sprache bekannt ist, hat neuerdings Sandro Barbagallo aufgrund einer Notiz aus den Tagebüchern Urbans VIII. (Vat. Cod. Urbin. 1647, 567v.) den apostolischen Protonotar Carlo Castelli (gest. 1639) identifiziert; es war also eine Kritik aus nächster Nähe (Angaben nach: L. COLONNELLI, in: *Corriere della Sera*, 25.4.2012, 39).

²² GIORGIO MASI, *Le statue parlanti del Cavaliere e altri prodigi Pasquineschi Fiorentini* (Bandinelli, Cellini, Michelangelo), in: *Ex marmore* (wie Anm. 18) 221–274, hier 222 f.

Man kann also zumindest zwei Arten redender Statuen im Rom des Cinquecento unterscheiden: die lateinisch bedichteten und ebenso antwortenden antiken Statuen, die wie der Laokoon ihren Platz in den vaticanischen Sammlungen hatten und als Sinnbilder kultureller Kontinuität und Größe rezipiert wurden, und ihre oft deutlich schlechter gestellten Gegenstücke auf den Straßen Roms, die sich in allgemein verständlicher Sprache und mit satirisch-kritischer Ausrichtung zu aktuellen Problemen äußerten. Beide wurden zum Reden gebracht, wobei im ersten Fall die Autoren meist bekannt sind, während sie es im zweiten vorzogen, die Statuen mit ihren Worten sprechen zu lassen. Ein dritter Weg zeigt sich bei der zeitgenössischen christlichen Statue der Anna Selbdritt (1512). Mit ihren Epigrammen tritt nicht nur die christliche Perspektive ins Bild, sondern auch eine neue performative Form, die den vielen Arten der Kommunikation mit Statuen eine weitere hinzufügt.

Der wiederentdeckte Laokoon in der humanistischen Epigrammatik

Um Statuen für alle kenntlich zum Reden zu bringen, gibt es verschiedene Wege: Man kann Gedichte auf sie verfassen, diese in Umlauf bringen und hoffen, daß sie gemeinsam mit der dazu zu denkenden Statue rezipiert werden. Dies geschah etwa mit den Dichtungen auf die 1506 wiederentdeckte Skulptur des Laokoon (s. Abb. 2)²³. In besonderem Maße gilt dies für das *carmen* Sadoletos, das in der *res publica litterarum* europaweit hohes Aufsehen erregte und bis weit über Lessing hinaus in vielen Reiseführern allein oder neben einem entsprechenden Kupferstich abgedruckt war: Bei Sadoletto ist der Versuch, einen Text nachträglich eng mit dem Bildkunstwerk zu verklammern, gelungen. Man konnte aber auch Epigramme an den Statuen befestigen oder in ihrem direkten Umfeld rezitieren. Eine derartige Performance sicherte eine direkte und intensive Wirkung, zumindest in Rom und für eine kurze Zeit. Diesen Aspekt werde ich im Zusammenhang mit Sansovinos Statue der Anna Selbdritt (1512) weiter vertiefen.

Über den Laokoon sind ungefähr 40 lateinische Dichtungen des 16. Jahrhunderts bekannt, von denen zumindest einige in modernen Editionen vorliegen²⁴. Genaue Datierungen fehlen in der Regel; aufgrund von Briefen oder textimmanenten Verweisen lassen sich viele auf die ersten Monate nach dem Aufsehen erregenden Fund im Frühjahr 1506 datieren.

²³ Dazu detailliert GALL/WOLKENHAUER (wie Anm. 17).

²⁴ MAFFEI (wie Anm. 13); GREGOR MAURACH, Sadoletos ‚Laocoon‘. Text, Übersetzung, Kommentar, in: WJA NF 18, 1992, 245–265. Eine aktualisierte Fassung des Aufsatzes ist zugänglich unter:

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/407>

Gleichzeitig entstanden die ersten handschriftlichen Sammlungen *De Laocoonte nuper reperto*. Die erste gedruckte Anthologie wurde 1548 in kleiner Auflage in Perugia publiziert²⁵. Ob die handschriftlich kursierenden Epigramme auch direkt am Laokoon befestigt oder vor ihm rezitiert wurden, ist nicht bekannt. Nur gering ist in diesem Zusammenhang das Schweigen der Bilder zu veranschlagen: Die Zeichnungen und Stiche jener Jahre zeigen zwar gelegentlich fiktive Inschriften bei der Skulptur des Laokoon, die das Dargestellte thematisch – meist nach Vergil – erläutern. Der Inschriftenmodus erschien offenbar als einziger dem epischen Sujet angemessen, unabhängig davon, ob es wirklich eine Inschrift gab²⁶. Ein herumfliegender oder im direkten Umfeld fixierter Zettel wäre hingegen mit großer Wahrscheinlichkeit vom Künstler als ephemere und dem antiken Modell nicht angemessen erachtet und daher nicht dargestellt worden.

Sicher aber ist, daß auch Laokoon ‚redete‘, und daß diese Rede nicht nur heroisch-hochgestimmt, sondern durchaus auch witzig und polemisch daherkam. Mag man auch den Redegestus an sich in der literarischen Topik der Kunstepigramme verorten²⁷, so ist doch die *Redeweise* erst einmal ungewöhnlich und erklärungsbedürftig, da sie so gar nicht dem hohen Ton entspricht, den man von der tragischen Figur des Laokoon kennt und erwartet. Ein Epigramm, verfaßt im Jahr der Entdeckung des Laokoon von dem römischen Humanisten Fausto Maddaleni (Capodiferro), lautet²⁸:

Laocoon loquitur.

*Numinibus similes reges: timeantur, amentur.
Numina ne laedas, te mea poena monet.*

²⁵ Matteo Spinelli, *Novum opusculum per Matthaeum Spinellum et alios in Laocoontem*, Perugia 1548. Exemplare nur in der B. N. Paris und in der Bibl. Apostolica Vaticana nachweisbar; ausgewertet von MAFFEI (wie Anm. 13).

²⁶ Büttner charakterisiert sie als „indizierende Beischrift“, die mittels der Standortangabe der Authentifizierung diene. FRANK BÜTTNER, *Das Bild und seine Paratexte. Bemerkungen zur Entwicklung der Bildbeschriftung in der Druckgraphik der Frühen Neuzeit*, in: FRIEDER VON AMMON (Hrsg.), *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*, Münster/ Berlin 2008, 99–132, hier 114.

²⁷ Titel, die nach dem Muster *XXX loquitur* verfahren, finden sich vielfach; MASI zitiert z.B. Epigramme über Skulpturen Bandinellis, die mit *Gigans loquitur plebi*, *Chacchus loquitur Herculi* betitelt sind (MASI, wie Anm. 22, 229 f., 232 f.; 260 ff.).

²⁸ Überliefert in Vat. Lat. 3351, 108 und Vat. Lat. 10377; maßgeblicher Druck bei MAFFEI (wie Anm. 13) 128–129. Die Datierung ergibt sich aus den historischen Ereignissen: Die Bentivoglio wurden im November 1506 aus Bologna vertrieben; der Papst kehrte von diesem Kriegszug im März 1507 nach Rom zurück. Das Epigramm kann kaum wesentlich später entstanden sein; 1508 starb Giovanni II Bentivoglio, und ein Wiedererstarken der Familie war erst einmal nicht zu erwarten.

*Sat tibi si nostri non sunt exempla doloris,
Benevolae gentis prona ruina docet.*

(Laokoon spricht: „Den Göttern gleich sind die Herrscher: sie sollen gefürchtet, sollen geliebt werden. Daß du die Götter nicht verletzen sollst, daran erinnert dich meine Strafe. Wenn dir die Beispiele unsres Schmerzes nicht genügen, belehrt dich der jähe Sturz der Familie Bentivoglio.“)

Die Überschrift hebt die direkte Ansprache der Statue an den Betrachter als zentrales Charakteristikum des Epigramms hervor; die wiederholten Personalpronomina (*te, tibi*) und der imperativische und lehrhafte Redegestus (*ne laedas, docet*) vergegenwärtigen die Gesprächssituation. Gegenstand der Rede der Skulptur ist ein Vergleich zwischen dem Aufbegehren Laokoons gegen den göttlichen Ratschluß zur Vernichtung Trojas und dem zeitgenössischen Widerstand gegen die weltliche Herrschaft des Papstes, exemplifiziert am Beispiel der Bentivoglio, der regierenden Familie Bolognas, die 1507 vom Papst geschlagen und vertrieben wurde. Doppelbödig wird das Epigramm erst im Wissen um die historischen Folgen: Laokoons Widerstand wurde zwar gebrochen, doch sein Tod kündigte das Ende Trojas und, damit verbunden, die Gründung Roms an; so verbindet schon die *Aeneis* beide Ereignisse. Auf die neuzeitliche Konstellation übertragen hieße das, daß auch aus den vertriebenen Bentivoglio mit der Zeit ein neuer, gefährlicherer Gegner für den Papst entstehen könnte – das ist der Hintersinn dieses schlichten Epigramms, das die Gegenfrage nach einem zweiten Aeneas nahe legt und danach, wer dieses Mal ein neues Rom gründen wird. Deutlich wird hier, wie nah das Laokoon-Epigramm und der eingangs erwähnte Barberini-Vers einander sind. Sie sind durch ihre historisch begründete Autorität und ihre Aktualisierung der römischen Geschichte miteinander verbunden, getrennt aber durch die Sprache und das damit verbundene regionale oder internationale Publikum.

Auch andere Epigrammdichter lassen Laokoon sprechen. Giandomenico Bevilacqua legt ihm gleich zwei Kampfreden in den Mund, in der er die Schutzgötter und die Einwohner Roms zum Eingreifen auffordert, wobei der Angriff der Schlange gegen ihn und Angriffe gegen unbescholtene Römer in ihrer eigenen Stadt untrennbar über alle Epochen hinweg miteinander verbunden erscheinen²⁹. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts läßt Fausto Sabeo Laokoon in einen Dialog mit dem französischen König Franz I. treten, der den Laokoon nach Fontainebleau entführen wollte³⁰. Sabeo/ Laokoon verwahrt sich gleichermaßen gegen den

²⁹ Giandomenico Bevilacqua, möglicherweise mit dem sizilianischen Humanisten gleichen Namens identisch, der 1586 eine Claudian-Edition besorgte. Text bei MAFFEI (wie Anm. 13) 144–146.

³⁰ TAUBER, CHRISTINE, *Translatio Imperii? – Primaticcios Abguß des Laokoon in Fontainebleau*, in: DOROTHEE GALL/ ANJA WOLKENHAUER (wie Anm. 17) 201–227.

Kunstraub und gegen die zwischen Leo X. und Franz I. getroffene Ersatzlösung, einen Bronzenachguß anzufertigen.

Gemeinsam ist allen diesen Epigrammen, daß Laokoon dort, wo er als Sprecher auftritt, in offensiver Weise zeitgenössisch relevante Themen anspricht und sie aus seiner literarischen Biographie heraus beurteilt: Wenn Laokoon spricht, ist er ein Kritiker. Sein Redemodus gleicht dann dem des Pasquino und den eingangs erwähnten italienisch sprechenden Statuen auf den Straßen Roms. Besonders deutlich wird dies, wenn man zum Vergleich diejenigen Epigramme heranzieht, die sich **an ihn** richten: Sie wahren die Distanz und seine Größe; ihr Inhalt und ihre Form sind durchweg traditionell bestimmt und haben ihren Schwerpunkt in den eingangs skizzierten kunsttheoretischen Topoi.

Anna Selbdritt: Die christliche Skulptur und die *Coryciana*

1512 wurde in der römischen Kirche Sant'Agostino eine Skulptur der Anna Selbdritt aufgestellt, eine Arbeit von Andrea Sansovino, die im Auftrag des Luxemburger Humanisten Johannes Goritz (bekannt unter dem latinisierten Namen Corycius, um 1455–1527) entstanden war. Sie steht dort noch heute; eine Inschrift hält Auftraggeber, Künstler, Bildmotiv und Datum fest (s. Abb. 3)³¹.

Die Nähe der Skulptur zu den sprechenden Statuen ist in der Forschung bereits wiederholt konstatiert worden, aber – v.a. aufgrund der geringen Berücksichtigung der Bildepigrammatik – nicht weiter ausgeführt worden. Zieht man diese hinzu, ist ihre Position im Kreis der großen Statuen weit differenzierter zu bestimmen. Mit den erwähnten antiken Statuen teilt sie die Monumentalität der Darstellung und die Hochschätzung durch die Humanisten; anders als die bisher behandelten ist sie das Werk eines Zeitgenossen, zeigt ein christliches Sujet und ist in einer Kirche aufgestellt, was die Modi des Umgangs mit ihr beeinflusste. Die römischen Humanisten bedichteten diese Statue und ihren Auftraggeber in der durchaus üblichen Weise, die vom Laokoon her vertraut war. Darüber

³¹ *Iesu Deo Deiq(ue) filio matri virgini Annae aviae maternae Io(hannes) Coricius ex germanis Lucumburg(ensis) Prot(onorarius) Apost(olicus) d(ono) d(e)d(it) / perpetuo sacrificio dotem vasa vestes tribuit MDXII.* Jesus, Gott und Gottessohn, der Mutter, Jungfrau, und Anna, der Großmutter mütterlicherseits gab dies Johannes Coricius aus den deutschen Ländern, ein Luxemburger, als Apostolischer Protonotar zum Geschenk. Als Opfergabe für alle Zeit gab er Ausstattung, Gefäße und Gewänder hinzu, 1512. Eine metrische Paraphrase der Inschrift findet sich innerhalb der *Coryciana* in einer Ekloge auf die Statue von Johannes Franciscus Binus (ca. 1485–1556), v. 12–14: *Corytius, quem magna dedit Germania Romae / has Annae statuit statuas, Mariaeque, Deoque; / Sansovius scalpsit Tuscus.* (Zitiert nach IJSEWIJN, JOZEF (Hrsg.), *Coryciana critica* ed., carminibus extravagantibus auxit, praefatione et annotationibus instruxit Iosephus IJsewijn, Rom 1997, Nr. 388a).

hinaus aber brachten sie ihre Annenepigramme – wie es beim Pasquino üblich war – auch öffentlich sichtbar an³². Der Modus allerdings war deutlich ‚zivilisierter‘ und wohl auch dem Kirchenraum angepaßt: Immer wieder werden 3, später bis zu 5 *tabellae* erwähnt, die um die Statue herum festgemacht waren und auf denen die Dichtungen gesammelt wurden³³. Die meisten von ihnen stammten vermutlich von Mitgliedern der sog. *Accademia Coryciana* und sind mit den später dort publizierten Epigrammen identisch. Mehrere hundert lateinische Epigramme und Hymnen aus den Jahren 1512–1524, die um den Stifter Corycius und die Skulptur der Anna Selbdritt kreisen, sind erhalten und wurden nach mehreren gescheiterten Anläufen 1524 im Druck publiziert³⁴. Ihr Autorenkreis überschneidet sich mit demjenigen der Laokoondichtungen; ebenso gleichen beide Epigrammcorpora einander im Zugriff auf die klassischen Topoi der Bilddichtung in der Tradition der *Anthologia Graeca*. Mediengeschichtlich ist das Annencorpus weit besser dokumentiert, früh ediert und nicht zuletzt deshalb weit umfangreicher. Wo aber liegen die inhaltlichen Unterschiede?

Zentrale Themen beider Epigrammcorpora

Die Annenepigramme sind einige Jahre nach denjenigen auf den Laokoon entstanden, blicken also auf ihn als ihren Vorgänger mit der bedeutend-

³² Das Verhältnis zwischen Anna und Pasquino betrachtet Gaspar Ursinus (ca. 1493–1539) in einem lyrischen Gedicht (Coryciana, ed. IJSEWIJN [wie Anm. 31] Nr. 148): *Nemo iam lacerum scribat in Herculem/ Informisque Dei nemo oneret caput/ multo carmine; nemo/ detritam statuam ambiat!// Vobis Corycius, candida pectora/ vatum, nunc statuas hic posuit novas,/ quales Daedala scalpsit/ scite Sansovii manus.// Tanto nunc igitur grandius intonet/ carmen Corycio quilibet auspice,/ quantum haec numina divum/ vicerunt meritis vagum*. Der Pasquino wurde im 16. Jahrhundert oft als Herkules bezeichnet.

³³ IJSEWIJN, Coryciana (wie Anm. 31) nennt in der Einleitung alle Belege (21 f.); eine Vorstellung der Anbringung vermittelt der unten behandelte Kupferstich. Eines der vielen Epigramme, die auf die Anbringung auf den Tafeln verweisen, benutzt den Begriff des Gürtens, um auf das Verhältnis von Skulptur und Epigrammen zu verweisen (Coryciana, ed. IJsewijn [wie Anm. 31], Nr. 269, bes. v. 9–10: *quin tu hanc spero vel ocuis videbis/ cinctam hinc inde tabellulis columnam*).

³⁴ Die Editionspläne reichen mindestens bis 1515 zurück; dazu und zur Überlieferung s. IJsewijns Einleitung zu seiner kritischen Edition (IJSEWIJN, wie Anm. 31). Zu den *Coryciana* s. auch ROSANNA ALHAIQUE PETINELLI, *Ars antiqua e nova religio: Gli autori dei Coryciana tra classicità e modernità*, in: *Tra Antico e Moderno*. Roma nel primo Rinascimento, Rom 1991 (Quaderni di storia della critica e delle poetice, 16), 63–81. FRANCESCA PELLEGRINO, *Elaborazioni di alcuni principali topoi artistici nei Coryciana*, in: ULRICH PFISTERER/ MAX SEIDEL, *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München/ Berlin 2003 (Italienische Forschungen 3), 217–262.

sten Epigrammproduktion und zugleich als paganen Gegenpart zurück. Ihre ikonographischen Unterschiede werden in den Epigrammen benannt und als bewußte Differenz inszeniert: Der Laokoon zeigt ideale, nackte, männliche Körper, Anna Selbdritt hingegen eine weiblich bestimmte, eher verhüllte als körperbetonte Gruppe; die antike Skulptur einen heidnischen Priester, die moderne ein Urbild des Christentums; die Figuren der Laokoongruppe drücken *dolor*, *timor* und *mors* aus, Anna Selbdritt hingegen *fides*, *amor* und *spes* in irdischer Trinität³⁵. Laokoon kann als ein *exemplum doloris* angesprochen werden, hinter dem, wie ein Strang der Tradition weiß, gelegentlich die Urschuld eines sexuellen und religiösen Vergehens sichtbar wird³⁶: Anna Selbdritt hingegen ist ein von allen Anfechtungen freies *exemplum pietatis*, getragen von Keuschheit und liebevoller Zuneigung. So sind die Gegensätze klar markiert und werden von Fall zu Fall kontrastmotivisch eingesetzt. In dieser Perspektive erweist Anna sich als eindeutig überlegen: Aus Sicht vieler Autoren transponierte sie nicht nur das Grundmotiv des dreifigurigen Ausdrucks ins Christliche, sondern übertraf die antike Statue auch in ästhetischer Hinsicht.

ex uno lapide

Explizit wird der Überwindungsgestus dort, wo Anna eine zentrale Qualität des Laokoon für sich in höherem Maße beansprucht, als er sie selbst besitzt: Die Skulptur der Anna Selbdritt war auf Wunsch des Auftraggebers *ex uno lapide* hergestellt worden³⁷. Viele Anna-Dichtungen nehmen von hier ihren Ausgang; ein Epigramm lautet³⁸:

*Iam Rhamnunta Cnidumque sile, invidiosa Vetustas,
Et loca, quae statuus nobiliora canis!
Nam pia Corycius simulachra dicavit in aede,
Sculpta per Andream aemula Phidiacis.*

³⁵ Vgl. Coryciana, ed. IJSEWIJN (wie Anm. 31), Nr. 51 (Aegidius Gallus): *Spes, Amor, ipsa Fides avia est hic, mater et infans:/ Matris Amor, gnati est Spes aviaeque Fides./ Fixa animo Coryti invenies, quae hac sede locantur/ Spem, Fidem, Amorem, aviam, matrem, etiam puerum.* Zu den *imagines Trinitatis* s. EDGAR WIND, *Heidnische Mysterien in der Renaissance* (OA: *Pagan mysteries in the Renaissance*, 1958), Frankfurt/Main 1981, 29; ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI, *Punti di vista sull'arte nei poeti dei Coryciana*, in: *Rassegna della letteratura italiana* 90, 1986, 41–54, hier 46.

³⁶ HEINZ-GÜNTER NESSELRATH, *Laokoon in der griechischen Literatur bis zur Zeit Vergils*, in: DOROTHEE GALL/ ANJA WOLKENHAUER (wie Anm. 17) 1–13, hier 7–8.

³⁷ Der Vertrag ist wiederabgedruckt bei ANNE BONITO, *The St. Anne Altar in Sant'Agostino in Rome*, in: *Burlington Magazine* 122, 1980, 805–812, hier 810.

³⁸ Coryciana, ed. IJSEWIJN (wie Anm. 31), Nr. 130 (Iohannes Baptista Cataneus); s. auch PETTINELLI (wie Anm. 35) 47 f.

*Anna anus ut risu parvo stat blanda nepoti,
 Ut gremio, utque ulnis hunc fovet alma parens.
 Si lapide ex uno in plures diducta figuras!
 Marmora sunt laudi, qui sapis haec celebra!*

(„Schweig schon von [den Skulpturen von] Rhamnus und von Knidos, neidisches Altertum, und von den Orten, die du wegen ihrer Statuen als bedeutendere besingst. Denn Goritz weihte gottgefällige Abbilder in der Kirche, die mit denen des Phidias wetteifern, geschaffen durch Andrea [Sansovino]. Wie Anna, die Greisin, da steht, dem kleinen Enkel mit einem Lächeln schmeichelnd; wie im Schoß, wie mit den Armen die gütige Mutter ihn umfängt. Wenn Marmor, aus einem einzigen Stein zu mehreren Figuren gestaltet, lobenswert ist, dann preise du, der du einen Sinn dafür hast, diesen Marmor hier!“)

Der Dichter setzt den Vergleich mit der Antike mit dem Ziel ein, die größere Vollkommenheit der Moderne zu erweisen. Er konkretisiert ihn als Überwindung der antiken Bildhauerkunst durch *pietas*, Naturalismus und Ausdrucksfähigkeit, wobei das *ex uno lapide*-Argument die höchstmögliche Überbietung bezeichnet. Doch das Argument zielt hier nicht auf die Antike im Allgemeinen, sondern konkret auf den ungenannten Laokoon, von dem es bei Plinius heißt, er sei *ex uno lapide* gearbeitet worden³⁹. Schon die ersten Betrachter hatten bemerkt, daß der wiederentdeckte Laokoon diesem Anspruch auf höchste Vollkommenheit eben nicht entsprach. Nicht nur unter den Humanisten, sondern noch bis weit in die Moderne hat dieses als Mangel wahrgenommene Charakteristikum immer wieder Zweifel daran aufkommen lassen, ob der gefundene Laokoon wirklich das von Plinius beschriebene Meisterstück sei. In der Übertragung auf Anna dient das Motiv dazu, die Überlegenheit der jüngeren Statue nicht nur in der Wahl des Sujets und im menschlichen Ausdruck, sondern vor allem auch im Handwerklichen, Technischen zu erweisen.

³⁹ Plin. nat. 36, 37. Zum Topos s. SALVATORE SETTIS, Laocoonte di bronzo, Laocoonte di marmo, in: Il cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, hrsg. von M. Winner u. a., 2 Bde, Mainz 1997–1998, hier Bd 1, 129–160, bes. 159–160, und IRVING LAVIN, Ex uno lapide: The Renaissance Sculptor’s Tour de Force, ebenda, 191–210.

Corpus aut animus

Die vollständige Überwindung der antiken Kunst, die bei aller Großartigkeit doch nur *corpora*, nie den *animus* darstellen konnte und die kein christliches *numen* beseelte, arbeitet ein anderes Epigramm heraus⁴⁰:

*Non hominum manibus, non sunt haec arte parata;
 Crede mihi, verum marmora numen habent.
 Vivida iam celebris sileant armenta Myronis;
 Lysippi Alcides iam taceatur opus;
 Praxitelis taceat Veneris miracula fama,
 Nec vaga Phidiacum nobile tactet ebur;
 Laocoontis opus, felix et gloria cedat,
 Et Polycletea signa peracta manu!
 Illis ampla fuit laus olim effingere corpus;
 Marmore in hoc animus fingitur arte nova.*

(„Diese Figuren sind nicht von Menschenhand, nicht durch Kunstfertigkeit gemacht, die Marmorskulptur hat – glaube mir – etwas wahrhaft Göttliches an sich. Schweigen sollen die lebensnah gestalteten Herden Myrons, des berühmten, man schweige über den Alkiden, Werk des Lysipp. Schweigen soll die Kunde vom Wunder der Venus des Praxiteles und nicht eitel prahlen mit dem edlen Elfenbein des Phidias. Der Laokoon und sein glücklich erworbener Ruhm mögen weichen und auch die Statuen, die Polyklets Hand schuf. Jene Künstler wurden einst sehr dafür gerühmt, daß sie den Körper nachbildeten; in diesem Marmor hier aber wird mit neuartiger Kunstfertigkeit der Geist nachgebildet.“)

Myrons Kuh, Lysipps heute sogenannter Herkules Farnese, die knidische Aphrodite, die Athena Parthenos des Phidias und der Laokoon – alle diese Skulpturen werden nach Ansicht des Dichters von dem vergleichsweise schlichten Marmorbildnis der Anna Selbdritt überboten; daran können weder künstlerischer noch materieller Aufwand noch verbürgter Ruhm etwas ändern. Der hier evozierte Kanon der antiken Meisterwerke gründet sowohl auf zeitgenössischer humanistischer Kenntnis als auch auf den Katalogen und Werturteilen aus Plinius' *Naturalis Historia*⁴¹, doch ist er alt (*olim*) und überholt. Allen ehemals kanonischen Statuen ist die Anna Selbdritt überlegen, die über *numen*, *vita* und *ars nova* verfügt und eine

⁴⁰ Coryciana, ed. IJSEWIJN (wie Anm. 31), 64; vgl. PETTINELLI (wie Anm. 35) 48 f. IJsewijn hat keine weiteren biographischen Informationen über den Verfasser Julius Princivallus Camers. In die gleiche Richtung der Überbietung der Antike weist ein Epigramm des schon genannten Iohannes Baptista Cataneus (Coryciana, ed. IJSEWIJN [wie Anm. 31], Nr. 65), das endet: *Laocoontei artifices scalpsere figuras/ aut is, qui antiquae non minus artis habet.*

⁴¹ Vgl. etwa Plin. nat. 34, 57 (Myrons Kuh), 36,20 (knidische Aphrodite); 36, 18 (Athena Parthenos), 36, 37 (Laokoon).

moderne, zeitgenössische Position vertritt. Diese implizite Gleichsetzung von neu = christlich = gut bzw. antik = heidnisch = überholt markiert eine spezifische christliche und (in der positiven Hervorhebung des Neuen) für die Zeit typische Epochenkontrastierung.

exaudire, non loqui

Das christliche Sujet hatte auch Konsequenzen für die Auffassung der Skulptur als ‚redender Statue‘: Anna Selbdritt redet nicht. Den Grund dafür nennt am deutlichsten Capodiferro, der nicht nur Laokoon, sondern auch Anna bedichtet hat. Diese Statuen, so heißt es bei ihm, wollen – anders als der Laokoon – nicht reden, sondern hören⁴²:

*Annae Corycius Christo Mariaeque sacellum
Dedicat, et sumptu stant statuæ, ara suo.
His quoque numinibus, Sansovi, verba dedisses!
Exaudire volunt, non tua signa loqui.*

(„Corycius weihte die Kapelle Anna, Christus und Maria, und durch seine Kosten stehen Statuen und Altar. Hättest du, Sansovinus, diesen Gottheiten doch auch Worte gegeben! [Aber nein:] Deine Statuen wollen Gebete erhören, nicht [mit uns Menschen] sprechen.“)

Daß diese Statuen nicht sprechen, ist kein Defekt der Schöpfung, der ihrer Künstlichkeit geschuldet wäre, sondern Ausdruck ihrer Heiligkeit. Sie ist es, die ihnen das Sprechen von *mystica verba*⁴³, d.h. für Menschen unhörbaren oder unverständlichen Worten gebietet. Hier wird nicht mehr der Topos der Verlebendigung verhandelt, sondern es geht wiederum – wie bei den antiken Statuen – um die in den Statuen manifest werdende göttliche Präsenz. Der reiche und scheinbar unendlich variable Motivschatz der Bildepigrammatik hat klar umrissene Grenzen, die sich dort zeigen, wo die Religion hinzutritt⁴⁴. Nutzungskontext und Erwartungshorizont christlicher Kunstwerke lassen zwar die Erwartung von Dichter und Publikum, daß das Kunstwerk sprechen möge, durchaus zu, die Erfüllung dieser Erwartung, die Belebung der Statue, jedoch nicht, denn hier rührt sie an göttliches Recht, das im christlichen Kontext weit präsenter ist als in der griechisch-römischen Antike. Viele Epigramme bewegen sich

⁴² Coryciana, ed. IJSEWIJN (wie Anm. 31), Nr. 96. Dasselbe Motiv findet sich auch in den Epigrammen Nr. 160. 174. 198 u.ö.

⁴³ Coryciana, ed. IJSEWIJN (wie Anm. 31), Nr. 180, v. 16–18 in Anlehnung an 2. Cor. 2,14.

⁴⁴ Zu weiteren Motiven der Annepigramme s. PELLEGRINO (wie Anm. 34).

genau an dieser Grenze, keines überschreitet sie⁴⁵. Anna, Maria und Jesus werden, anders als Laokoon, nicht reden.

Der sprechende Garten und andere Performances

Die Humanisten haben jedoch einen anderen Weg gefunden, um die ‚Rede‘ zu Anna zu bringen. Der Auftraggeber der Skulptur, der schon mehrfach genannte Johannes Corycius, beging jedes Jahr das Fest der heiligen Anna gemeinsam mit seinen Freunden. Nach einer gemeinsamen Meßfeier in Sant’Agostino wurden Gedichte auf die Skulptur, die die Teilnehmer verfaßt hatten, auf drei, später fünf oder mehr Tafeln rund um Anna Selbdritt herum angebracht – eine dynamische, Skulptur und Dichtung vereinende Installation, die ein dichtes Gewebe von Abhängigkeit und Überbietung unter den Epigrammen evozierte.

Wie lange die einzelnen Epigramme dort verblieben, ist unklar. Vasari berichtet Jahrzehnte später davon, daß die Augustinermönche die Epigramme in einem großen Buch sammelten, das vor Ort gezeigt wurde, was darauf schließen läßt, daß sie nach einiger Zeit von den Tafeln abgenommen, aber weiterhin gesammelt bzw. in Kopie verwahrt wurden⁴⁶. Während der Jahre, in denen dieser Brauch gepflegt wurde, versuchte man auch wiederholt, die Epigramme für eine breitere Öffentlichkeit im Buchdruck zusammenzustellen; diese Versuche waren 1524 erfolgreich.

Im Anschluß an die Messe gab es in der *Villa suburbana* des Corycius ein großes Festmahl. Auch dort wurden in poetischem Wettstreit Gedich-

⁴⁵ Die Beispiele folgen PELLEGRINO (wie Anm. 34) 225–226. Vgl. Coryciana, ed. IJSEWIJN (wie Anm. 31), Nr. 306.

⁴⁶ „Fece di marmo in Santo Agostino di Roma, in un pilastro a mezzo la chiesa, una Santa Anna che tiene in collo la Nostra Donna con Cristo, di misura poco minore al vivo: e con molta bontà e finezza è lavorata questa opera, la quale fra le moderne figure si può tenere divina, perché si vede una vecchia viva con allegrezza formata, et una Nostra Donna finita con somma grazia e bellezza; similmente al fanciullo Cristo nessuno mai di marmo fu condotto simile a quello di perfezione e di leggiadria. E meritò tale opera che molti anni si appicassero sonetti e versi latini in lode sua, come i frati di quel luogo possono mostrare un libro di ciò, il quale io ho veduto. E nel vero ebbe ragione il mondo di farlo, perciò che non può questa opera tanto lodarsi che basti.“ GIORGIO VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Bd. 4, Firenze 1976, 276–277. Ich zitiere aus der Erstausgabe von 1550 der *Vita* von Andrea dal Monte Sansovino; die revidierte Fassung von 1568 bringt im zentralen Passus keine tiefgreifenden Veränderungen; die dortige Formulierung „che i frati di quel luogo ne hanno un libro pieno, il quale ho veduto io con non piccola meraviglia“ deutet ebenfalls auf ein Unikat und nicht etwa auf ein Exemplar der gedruckten *Coryciana*, die Vasari kaum so viel Respekt abgenötigt haben werden. Sein Interesse scheint sich grundsätzlich auf die ephemeren, angehefteten Epigramme zu richten; in ähnlicher Weise weist er auch in der *Vita* des Bacio Bandinelli auf zeitgenössische Epigramme am Kunstwerk hin.

te auf die Antikensammlung des Gastgebers und auf die hl. Anna vorge-
tragen und schriftlich ausgehängt⁴⁷. Der römische Humanist Blossius
Palladius schildert in der späteren Druckausgabe der *Coryciana* anschau-
lich das Aussehen des Gartens bei diesen Festen⁴⁸:

*ubi alius ad arbores citrias, alius ad hortenses parietes, alius ad puteos
aut signa, que illic plurima sunt et speciosa, omnia antiqui operis et
gloriae plena, hac illac temere et varie carmina affigunt, tuas statuas,
tuam pietatem liberalitatemque eius diei tam in deos quam in homines
tantam uno ore concelebrant.*

(„Dort [sc. in Goritz’ Gärten] heftet der eine an Zitrusbäume, ein
anderer an die Gartenmauern, wieder ein anderer an die Brunnen
oder Skulpturen, die dort in großer Zahl und Schönheit stehen – al-
le voll antiker Kunst und Pracht – hier und dort aufs Geratewohl
verstreut Gedichte an, die deine Statuen, deine *pietas* und deine
große Freigebigkeit gegen Götter und Menschen an diesem Tage
wie aus einem Munde preisen.“)

In der Darstellung des Dichters wird der Garten zu einem übersteigerten
locus amoenus, in dem die Naturschönheit des Ortes und seine literarische
Überformung einander ergänzen; ein Motiv, das bereits in den in den
Baum geschnittenen Gedichten der antiken Eklogen- und Liebesdichtung
angelegt ist, wie David Rijser gezeigt hat⁴⁹. Die Omnipräsenz der Dich-
tung wird an diesem Ort konkret; sie wettstreitet mit den schönsten
Formen der Natur und – darin über die Eklogendichtung hinausreichend
– auch der bildenden Künste. Als Echo und Nachklang der kirchlichen
Feier huldigt das Gartenfest der spezifischen, alle medialen Grenzen über-
schreitenden Schöpferkraft der humanistischen Dichter.

Epigramm, Performance und Kupferstich

Die an der Skulptur angebrachten Texte stehen jedoch über den konkre-
ten Anlaß hinaus, wie eingangs eingeführt, in einem weiteren literatur-
und mediengeschichtlichen Zusammenhang. Dies verdeutlicht besonders
ein römischer Kupferstich dieser Jahre, der Anna Selbdritt zeigt.

⁴⁷ Vgl. Valeriano, zitiert in IJsewijn’s Einführung zur Edition (IJSEWIJN, wie Anm.
31), 13: *insuper et quoddam rei litterariae certamen quotannis Divae Annae festo
instituerat, longaue annorum serie celebrarat; quod tantum illi gratiae conciliavit ut nemo
umquam principum aetate nostra magis fuerit quam unus Coricius litteratorum omnium
carminibus celebratus vereque leporum omnium pater appellatus.*

⁴⁸ Blossius Palladius 8, zitiert nach IJSEWIJN (wie Anm. 31), Einführung zur Edi-
tion, 31.

⁴⁹ DAVID RIJSER, *Raphael’s poetics. Art and poetry in High Renaissance Rome*,
Amsterdam 2012, 3 ff., hier bes. 14 f.

Das Befestigen von Texten rund um Pasquino und Marforio ist in Kupferstichen des 16. Jahrhunderts dokumentiert; sie sollen als kritische Aussagen zur Zeit gelesen werden. Für die höherstehenden Statuen wie Laokoon und Anna gibt es Epigramme, aber offenbar keine Kupferstiche, die die (Mahn)rede der Statue zum Thema haben; dies kann aber – wie oben bereits angemerkt – durchaus auch an den Darstellungskonventionen und -erwartungen liegen, die Derartiges nicht zuließen.

Gerade deshalb möchte ich allerdings auf einen Kupferstich hinweisen, der, wie gezeigt werden kann, vermutlich im Umfeld der *Coryciana* entstanden ist und auf spezifische örtliche und mediale Charakteristika der Anna-Performance reagiert. Er wird aufgrund stilistischer Befunde in die 20er Jahre des 16. Jahrhunderts datiert, sein Urheber, der sog. Meister mit der Mausefalle, ist nur durch wenige Stiche bekannt, die er jeweils mit einer Mausefalle und den Buchstaben (Initialen?) NA DAT signierte⁵⁰. Der Stich zeigt die heilige Anna Selbdritt in einer Nische, die durch einen Bogengang den Ausblick auf zwei Nebenszenen links und rechts ermöglicht, in denen man die Verkündigungen an Joachim und Joseph erblickt (s. Abb. 4).

Bei der Anna Selbdritt handelt es sich um eine spiegelbildliche Darstellung der Skulptur Sansovinos; der Stich ist also zumindest darin den in dieser Zeit aufkommenden Reproduktionsstichen zuzurechnen, wie sie auch vom Laokoon in großer Vielfalt existieren. Die beigefügten Texte werden ikonographisch auf drei *tabulae ansatae* gleichsam als Inschriften dargeboten, haben aber nichts mit den bekannten Inschriften zu tun, die sich vor Ort in der Kirche Sant'Agostino finden. Sie referieren die Verkündigung der Schwangerschaft Annas an Joachim (links) und diejenige der Unberührtheit Marias gegenüber Joseph (rechts); die mittlere Tafel bietet eine Psalmenparaphrase. Alle drei Texte sind der Zielrichtung nach dem Marien- und Annenkult zuzurechnen, jedoch insgesamt sprachlich eher unbeholfen als humanistisch elegant. Der mit dem Bild mitgestochene Text behält Charakteristika der handschriftlichen Vorlage, z.B. Ligaturen und Kontraktionslinien bei und weist einige Übertragungsfehler auf (Buchstabenvertauschungen, spiegelbildliche Darstellung, fehlende Zeichen und Buchstaben)⁵¹.

⁵⁰ KURT RATHE, Eine unerkannte Entlehnung des ‚Meisters mit der Mausefalle‘, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1931, 27–29 (als Digitalisat einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mgvk1931/0031>).

⁵¹ Folgende vorsichtige Rekonstruktion des fehlerhaften Textes wäre möglich: Links: *Redi ad concives tuos, Ioachim, tuas enim preces exaudivit deus* (vgl. Protoev. Jac. 5,2), Mitte: *Gratia ex qua haec immaculata tellus sumpta de qua veritas orta est* (vgl. Psalm 84, 12); rechts: *Fili David, ne timeas accipere Mariam coniugem, quod enim in ea conceptum est ex spiritu sancto* (vgl. Matth. 1,20: *haec autem eo cogitante ecce angelus Domini in somnis apparuit ei dicens Ioseph fili David noli timere accipere Mariam coniugem tuam quod enim in ea natum est de Spiritu Sancto est.*)

Die Annenverehrung blüht, anknüpfend an die Auseinandersetzung um die unbefleckte Empfängnis Mariae, Ende des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden und Deutschland auf; Corycius hatte sie aus seiner Heimat mit nach Rom gebracht. Dort muß die intensive Annenverehrung im frühen 16. Jahrhundert allerdings noch sehr fremdartig gewirkt haben; es gibt keine Zeugnisse des Annenkults in Rom, die nicht aus dem direkten Umfeld der *Coryciana* stammen⁵². Der ‚Meister mit der Mausefalle‘ hat sich ein regional also durchaus ungewöhnliches Sujet gewählt, doch sein Stich weist neben der Skulptur zusätzliche narrative Szenen und Inschriften auf, die kein Vorbild in der konkreten Aufstellungssituation der Statue haben. Diese bildlichen und textlichen Zusätze stehen in deutlichem Gegensatz zu den Epigrammen und Hymnen der *Coryciana*, die bei aller Vielfalt dem biblischen Hintergrund und überhaupt allem Narrativen wenig Aufmerksamkeit widmen. Es gibt keine sprachlichen Berührungspunkte zwischen diesen Texten und den Hunderten von Annaepigrammen, die in der Kirche verwahrt und gezeigt wurden. Anders formuliert: Der Kupferstich bietet etwas radikal Anderes; er setzt Anna Selbdritt in einen ikonographischen Kontext und hebt einen Aspekt der Annengruppe hervor, den die Humanisten der *Coryciana* mit großer Entschiedenheit ausblenden: den theologischen Hintergrund der Erzählung. Die Inschriften beziehen beide Mutterschaften und beide Verkündigungen typologisch aufeinander und ordnen sie in die Diskussion um die unbefleckte Empfängnis Mariae ein. Anna hat ähnlich wie Maria in Reinheit empfangen; Joachim wird wie Joseph getröstet und von seinem Zweifel befreit.

Die Erweiterung des Bildsujets um Nebenerzählungen, die Anbringung von *tabulae*, die wie rings um die Skulptur verteilt erscheinen, die leicht erhöhte Aufstellung, verbunden mit einem Nischenmotiv sind als Reflexe der Aufstellung der Annengruppe in S. Agostino in den Jahren zwischen 1512 und ca. 1525 zu erkennen. Der Künstler greift sogar den Ort wieder auf, an dem die Stifterinschrift sich befindet, setzt an ihre Stelle aber ein Marienlob und läßt so den Stifter aus seinem Bild verschwinden. Seine Arbeit ist also nicht nur ein Reproduktionsstich, sondern vor allem auch eine Narrativierung und Christianisierung der Statue. Daß sie in ihrer Ikonographie und der Flächengestaltung vermutlich auch noch die Modi der gesellschaftlichen Performance reflektiert, die sich um diese Statue entwickelt hatten, ist, wenn man die inhaltliche Opposition berücksichtigt, vermutlich eher ein ungewollter Nebeneffekt.

Abstrakter formuliert bedeutet dies, daß die am konkreten Ort, der römischen Kirche S. Agostino, performativ erzeugte Bimedialität von

⁵² Dörfler-Dierken führt in ihrer groß angelegten Studie über die Annenverehrung in Spätmittelalter und Früher Neuzeit nur ganz wenige italienische Belege aus dieser Zeit vor. ANGELIKA DÖRFLER-DIERKEN, *Die Verehrung der heiligen Anna in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 1992 (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 50).

Skulptur und Zetteln im vorliegenden Kupferstich graphisch übersetzt und zu einer neuen Einheit zusammengeführt wird. Die ‚Zettel‘, die an der Skulptur angebracht waren, werden zu Bildinschriften; ein sicher ungewöhnliches Verfahren. Das Entstehen einer bimedialen, durch Text und Bild geprägten Reproduktionsgraphik ist in diesem besonderen Falle offenbar auf einen vor Ort gebräuchlichen Akt der Verbindung von Bild und Text in der Performance des Annetages durch die Humanisten der *Accademia Coryciana* begründet⁵³.

Schluß

Anna ist, so darf man den Tenor der Epigramme zusammenfassen, dem Laokoon handwerklich und ethisch überlegen. Anders als die paganen Statuen hebt sie nie an zu sprechen; ihre Heiligkeit erfordert Schweigen und nicht, wie bei den antiken Götterbildern, numinose Sprache. Doch dieses Schweigen wird medial kompensiert. Die Autoren der Annaepigramme erzeugen eine inhaltlich veränderliche, in ihrem Anspruch aber dauerhafte Installation, in der das Kunstwerk und darauf bezogene Texte eine enge Verbindung eingehen. Von den Installationen im Umfeld der Anna Selbdritt zeugen Zeitzeugenberichte, von den ‚Klebezetteln‘ bei Pasquino und Marforio Kupferstiche. Bei Laokoon schließlich gibt es Epigramme, die mit *Laocoon loquitur* einsetzen, ohne daß man etwas über ihre erste Anbringung in Erfahrung bringen könnte. Vielleicht hat Laokoon hier wirklich die Redeweise der Straßenfiguren angenommen. Ich möchte vorschlagen, das Motiv des ‚redenden Kunstwerks‘ hier ernst zu nehmen, und in ihm nicht nur die literarische Tradition und den abgenutzten Topos der Lebensähnlichkeit, sondern auch einen konkreten frühneuzeitlichen Usus wiederzuerkennen. Die Idee der ‚redenden Statue‘, die so viel an Freiheit ermöglicht, so unterschiedliche Redeakte wie die politische Rede oder die quasi-göttliche Verkündigung kennt, gewinnt im Rom der Hochrenaissance eine ganz neue Form: Die Metapher materialisiert sich.

⁵³ BÜTTNER (wie Anm. 26) nennt eine Reihe von Einflüssen, die im 15. und 16. Jahrhundert zur Entstehung von Bildtiteln beigetragen haben, z.B. die emblematischen Kunstformen. Derartige Installationen wie die hier rekonstruierte fehlen in seiner Übersicht.

Abbildungsnachweis:

1. Pasquino; Kupferstich um 1550, aus: Lafréry, Antoine, *Speculum Romanae Magnificentiae*, Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 2029, folio 104 r (Abbildung mit freundlicher Erlaubnis der BSB München).
2. Statuengruppe des Laokoon und seiner Söhne, 1506 in Rom wiederentdeckt und unter Julius II. in den Vatikan gebracht. Vatikan, Museo Pio Clementino, Inv. 1059. Herkunft: Privat.
3. Statuengruppe der Hl. Anna Selbdritt von Andrea Sansovino, entstanden 1512 im Auftrag von Johannes Corycius für die Kirche S. Agostino, Rom. Herkunft: Privat.
4. Kupferstich mit der Statuengruppe der Anna Selbdritt von Sansovino sowie zwei Nebenszenen, signiert vom sog. ‚Meister mit der Mausefalle‘ (NA DAT), undatiert (um 1525?). Herkunft: Mark Zucker (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch 25, formerly Volume 13 (Part 2): Early Italian masters*, NY 1980, 238.

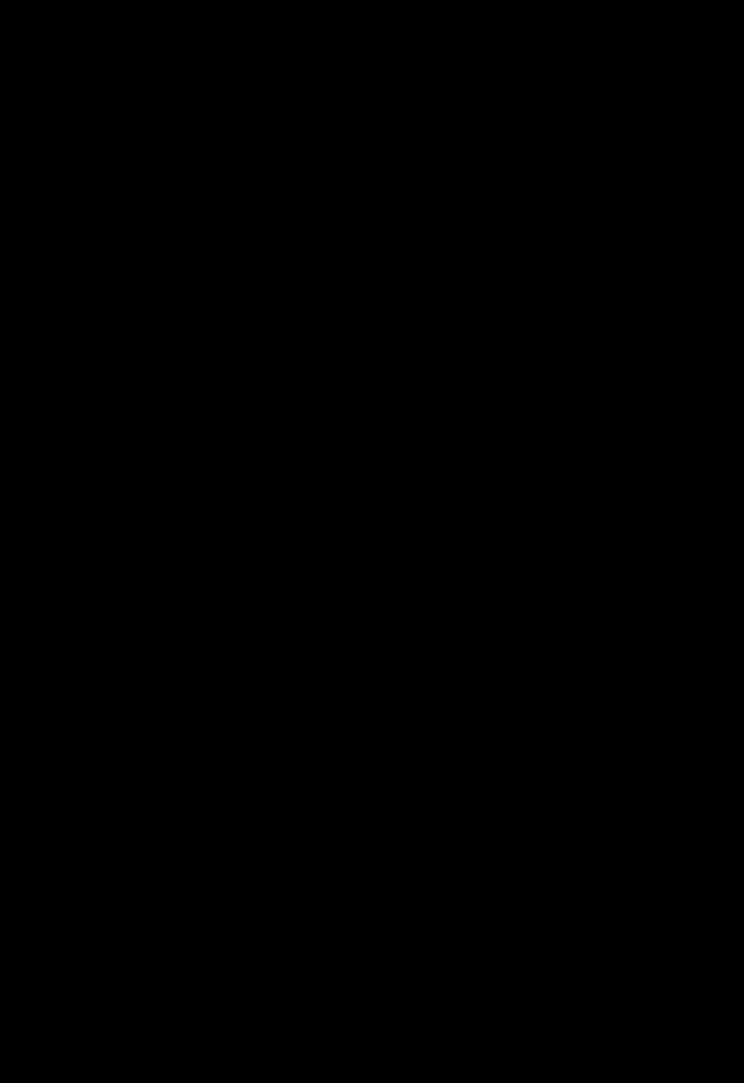


Abb. 1: Pasquino

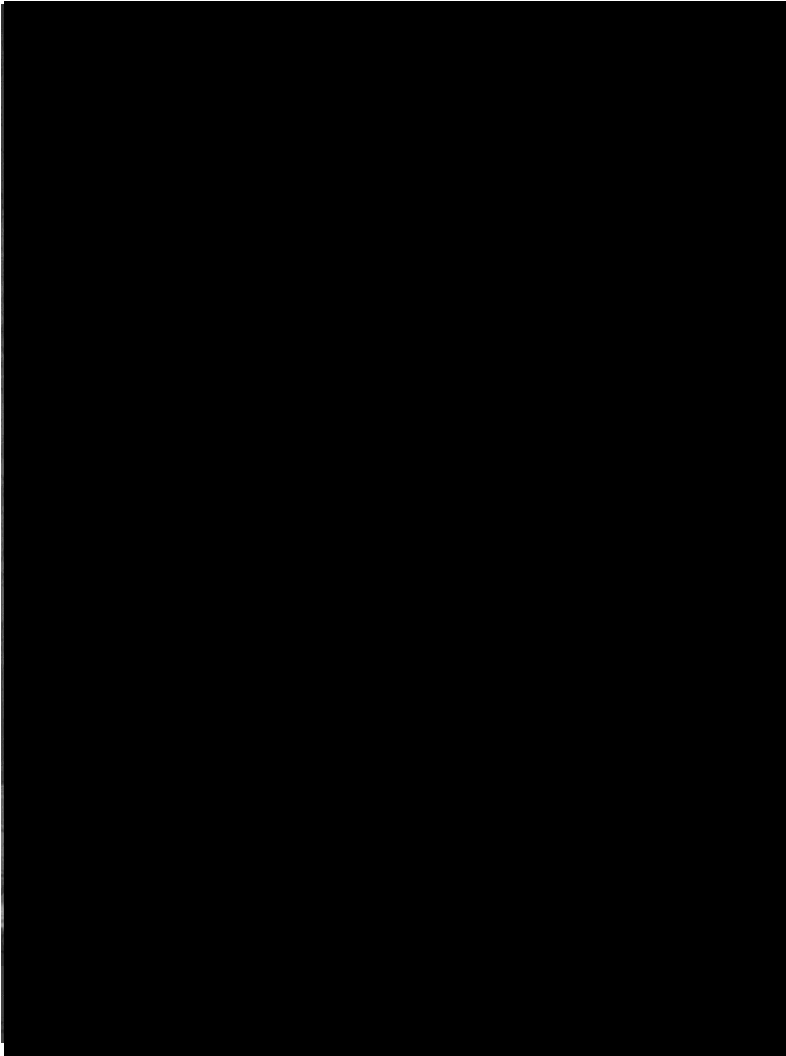


Abb. 2: Laokoon

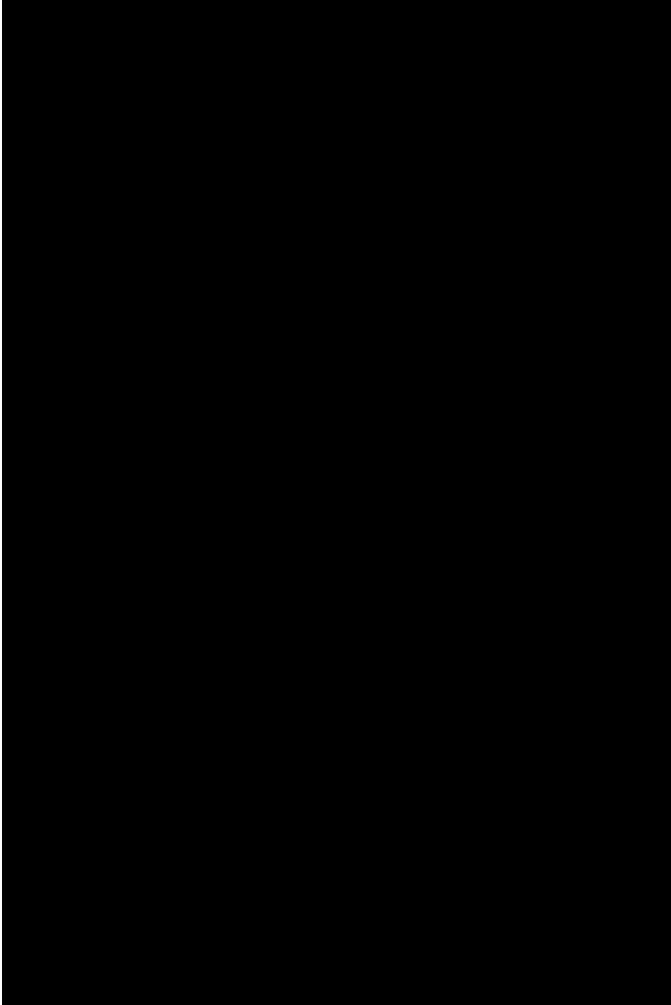


Abb. 3: Anna Selbdritt (Andrea Sansovino)

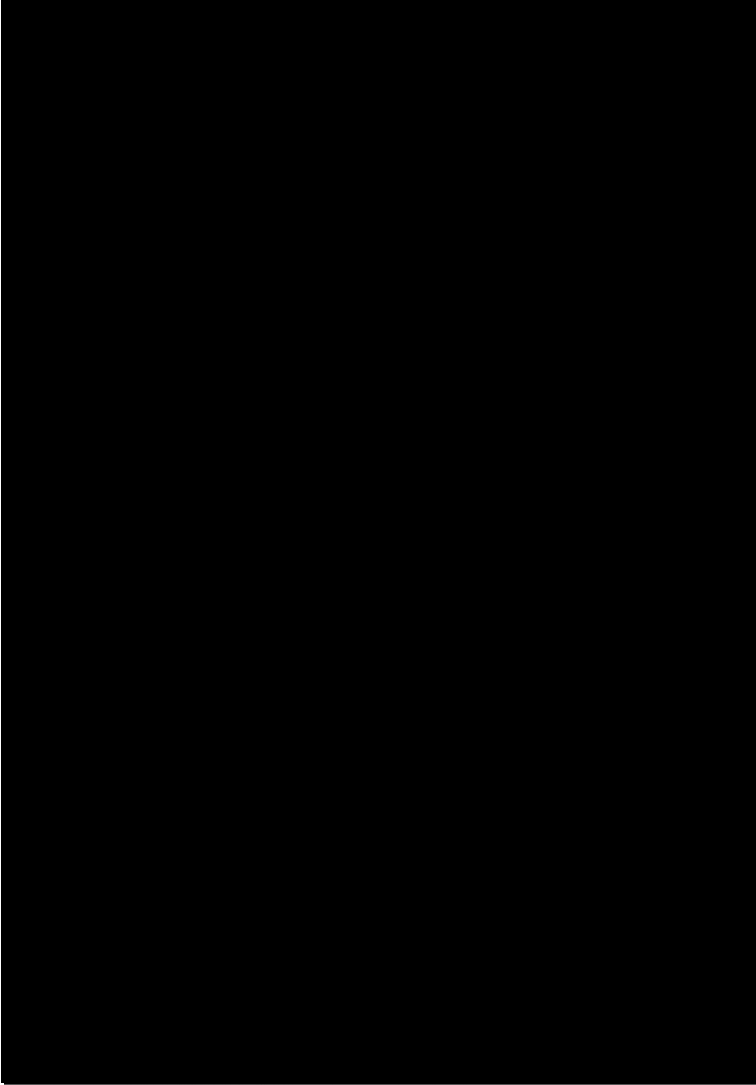


Abb. 4: Anna Selbdritt („Meister mit der Mausefalle“)

