

Tanja Michalsky

Erlösung in Arkadien

Sannazaros Grabmal und die Resemantisierung antiker Ausdrucksformen

Das Grabmal Iacopo Sannazaros in Neapel wurde wenige Jahre nach seinem Tod (1530) von dem Florentiner Bildhauer Giovan Angelo Montorsoli und Mitarbeitern ausgeführt und 1541 in der von Sannazaro selbst gestifteten Kirche Santa Maria del Parto aufgestellt (Abb. 1).¹ Auf den ersten Blick stellt es sich als ein Monument dar, das insbesondere aufgrund seiner Ikonographie die Reflexion über Antikenrezeption geradezu herausfordert, da es anstelle der üblichen religiösen Themen an prominenter Stelle ein Relief bukolischen Motivschatzes, überlebensgroß die mythologischen Figuren Apoll und Minerva, sowie die Büste des *poeta laureatus* vor Augen stellt (Abb. 3).² Darüber hinaus verweist die Inschrift, die die originale Sannazaros ersetzt und von Pietro Bembo verfaßt wurde, nicht etwa auf das Todesdatum des Verstorbenen oder die christliche Erlösung, sondern bittet den Betrachter darum, jenem Verstorbenen Blumen zu spenden, der nicht nur in seiner Dichtung sondern auch in der Wahl seines Grabortes Vergil nah sei.³ Dichterlob, Mythologie und antikisches

1 Vgl. zum Grab und zur Kirche: Birgit Laschke und Marc Deramaix, Maroni *musa proximus ut tumulo: l'église et le tombeau de Jaques Sannazar*, in: *Revue de l'Art* 95 (1992), S. 25–40, mit älterer Literatur. Jüngst erschienen: Birgit Laschke, *Arma et litterae* – Tugendkonzeptionen an neapolitanischen Dichtergrabmalern, in: *Praemium virtutis. Grabmonumente und Begräbniszereemonie im Zeichen des Humanismus*, hg. v. Joachim Poeschke, Britta Kusch u. Thomas Weigel, Münster 2002, S. 61–81.

2 Zur Verwendung heidnischer Themen im Zeitalter der Gegenreformation vgl.: Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter der Gegenreformation und Barock. Studien zu den Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997; zum Grab Sannazaros S. 304–307. Hecht ist die Zusammenstellung späterer Kommentare zum Grab zu verdanken, in denen die Anwesenheit der antiken Gottheiten auf verschiedenen Wegen gerechtfertigt wird.

3 Die heutige Inschrift lautet: DA SACRO CINERI FLORES // HIC ILLE MARONI // SINCERVS MVSA PROXIMVS // VT TVMVLO // VIX * AN * LXXII * OBIIT * M*DXXX. Von der ersten Inschrift Sannazaros berichtet schon Di Falco im Jahr 1535, vgl. Benedetto Di Falco, *Descriptione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, hg. v. Ottavio Morisani, Neapel 1972, S. 8. Vasari, (ed. Milanesi VI, 638) schreibt von einer Inschrift, die Sannazaro selbst verfaßt habe. Vgl. zu beiden Inschriften: Giovanni Antonio Summonte, *Historia della Citta e regno di Napoli*, 4 Bde., Neapel² 1675 (Originalausg.: Neapel 1601–43), Bd. III, S. 540; die originale Fassung habe gelautet: ACTIUS HIC SITUS EST, CINERES GAU-

Formengut scheinen eindeutige Anzeichen der sich ihrer Wurzeln bewußten Renaissanceskulptur zu sein, die ungeachtet des religiösen und frömmigkeitsgeschichtlichen Kontextes dem Wiederentdecker der antiken Ekloge Vergils weniger ein Grabmal denn ein Denkmal gesetzt hat. Man könnte meinen, daß Sannazaros Erlösung sich, wie im Titel formuliert, nicht im Paradies, sondern in Arkadien, wenn nicht gar am Parnas vollziehe, daß antike Götter ihn anstelle des einen christlichen begleiten würden. Die These dieses Beitrages geht jedoch genau in die entgegengesetzte Richtung. Der souveräne Umgang mit der Antike in Ikonographie und Gestaltung soll gerade nicht gegen die christlich-religiöse Lesart des Grabes ausgespielt werden, vielmehr soll das Zusammenspiel von humanistischer und christlicher Memoria genauer hinterfragt werden.

Doch zunächst zu Iacopo Sannazaro selbst, dessen literarisches Werk aufs engste mit dem Grabkonzept verbunden ist: Sannazaro, der neben Antonius Panormita und Giovanni Pontano wohl berühmteste neapolitanische Dichter des Humanismus, ist in erster Linie wegen seiner in *volgare* verfaßten Pastorale ›Arcadia‹ bekannt, die in den 1480er Jahren entstand, 1502 erstmals in einer Raubkopie und 1504 dann in der autorisierten Fassung erschien.⁴ In der Literaturwissenschaft gilt dieses Werk als Neubegründung der an die Antike angelehnten Bukolik Vergils und Theokrits. Kunsthistoriker kennen und schätzen den Text insbesondere, weil er den Ausschlag für die Wiederentdeckung der melancholisch eingefärbten, bukolischen Landschaft in der (vornehmlich venezianischen) Malerei gab. Als ein Beispiel unter vielen sei Giorgiones *Ländliches Konzert* von 1510 genannt, auf dem ein Städter gemeinsam mit Schäfern und Nymphen musiziert.⁵ Etwas weniger bekannt, wenngleich nicht minder bedeutend für die Dichtung seiner Zeit ist das neulateinische Werk ›De partu virginis‹ von 1526,⁶ in dem Sannazaro das Wunder der jungfräulichen Geburt

DETE SEPULTI // NAM VAGA POST OBITUM, UMBRA DOLORE CARET. Der Verweis auf Vergil fehlte demnach zunächst ebenso wie die aus dem arkadischen Zusammenhang stammenden Blumen, die der Andenkende spenden sollte.

4 Vgl. Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, in: ders., *Opere volgari*, hg. v. Afredo Mauro, Bari 1961, S. 3–132. Zum Werk vgl. Carol Kidwell, *Sannazaro and Arcadia*, London 1993. Zur Bewertung des Werkes in der jüngeren Literaturwissenschaft vgl. Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris 1998, bes. S. 33–41.

5 Vgl. dazu David Rosand, *Giorgione, Venice, and the Pastoral Vision*, in: *Places of Delight. The Pastoral Landscape*, hg. v. Robert Cafritz, Lawrence Gowing und David Rosand, New York 1988, S. 20–81, mit Lit.; Christiane L. Joost-Gaugier, *The Mute Poetry of the ›Fête Champêtre‹: Titian's Memorial to Giorgione*, in: *Gazettes des Beaux-Arts* 141 (1999), S. 1–13.

6 Zitiert wird nach der Ausgabe: Iacopo Sannazaro, *De partu virginis*, hg. v. Charles Fantazzi und Alessandro Perosa, Firenze 1982 (im folgenden DPV). Vgl. den Kommentar und die sehr hilfreiche englische Übersetzung von Ralph Nash, in: *The Major Latin Poems of Jacopo Sannazaro, translated into English Prose with Commentary and Selected Verse*. Translation by Ralph Nash, Detroit 1996, S. 24–63.

Mariä in den Bild- und Sprachstil Vergils kleidet – und so, wie sein Zeitgenosse Pietro Summonte sich schon 1524 in seinem Brief an Marcantonio Michiel ausdrückte, mit Versen ein Bild der Geburt gemalt hat.⁷ Wie sehr Sannazaro hier im Wissen um antike Ausdrucksmöglichkeiten und mit dem großen Vorbild der vierten bukolischen Ekloge Vergils vor Augen, ganz ernsthaft nach einer poetisch angemessenen Beschreibung dieses nach wie vor gleichsam »unglaublichen« Vorgangs der Menschwerdung Gottes suchte, macht die lange Entstehungsgeschichte des Textes (von ca. 1504–1526) deutlich, in der er sich immer wieder Rat bei Theologen vom Rang eines Ägidius von Viterbo suchte.⁸ Darüber hinaus zeigt die Medaille, die Girolamo Santacroce schon am Beginn des Jahrhunderts für Sannazaro anfertigte, wie wichtig ihm diese Schrift war und in welcher Weise seine Person mit diesem Werk konnotiert wurde (Abb. 4).⁹ 1505, bald nach seiner Rückkehr aus dem französischen Exil, in das er Friedrich von Aragon gefolgt war, stiftete er eine Doppelkirche, die ebenfalls *Santa Maria del Parto* und zudem seinem Namenspatron St. Nazarius geweiht wurde. Damit setzte er eben jenes Gelübde um, das er im Text selbst verewigt hat, wo er schwor, Maria einen Tempel und Altäre zu stiften, sowie jährlich alle entsprechenden Feste zu feiern, wenn sie, die Göttin (*diva*), ihm, dem unwissenden Dichter, nur bei seiner ungewöhnlichen und furchteinflößenden Arbeit behilflich wäre, das Wunder in Sprache zu fassen.¹⁰ In welchem Zusammenhang diese Stiftung aber konkret mit dem Text steht, wird zu fragen sein.

Santa Maria del Parto befindet sich in Mergellina, einem Küstenstreifen nordwestlich der Stadtmauern des damaligen Neapel, und beherbergt wie er-

7 *ch'el Sannazaro la have in versi dipincta nel divino suo libro, De partu virginis'*. Summonte erwähnt die *Nativitas* in Zusammenhang mit der Krippe des Giovanni da Nola, vgl. dazu Fausto Nicolini, *L'arte napoletana del rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Neapel 1925, S. 169. Auch dieser Text fand seinen Niederschlag in einer Reihe von Bildkonzepten des 16. Jahrhunderts, die die Darstellung des biblischen Geschehens in die von Sannazaro beschriebene, wundersam erleuchtete Landschaft der Hirten setzten. Vgl. etwa die Versionen von Giorgione und Tizian; dazu Rosand (Anm. 5); W. Roger Rearick, *From Arcady to Barnyard*, in: *The Pastoral Landscape*, hg. v. John Dixon Hunt, Hannover – London 1992, S. 137–159.

8 S. dazu Marc Deramaix, *La genèse du 'De partu virginis' de Jacopo Sannazaro et trois églogues inédites de Gilles de Viterbe*, in: *Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen-Age*, 102 (1990), S. 173–276.

9 Zur Medaille vgl. Riccardo Naldi, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Neapel 1997, Kat. Nr. 7.

10 *Tuque adeo, nova lux superum, tu gloria coeli, / virgo, coronatis tibi si fumantia templis / thura damus, si solennes tibi ponimus aras / annua felicitis colimus dum gaudia partus: / tu vatem ignarumque viae insuetumque labori, / diva, mone, et parvidis iam laeta adlabere coeptis* DPV I, Zeile 21–26, S. 9f.

wähnt das Grab Sannazaros, das nach einem vorgegebenen Konzept (*secundo lo designo*, wie es im Testament heißt)¹¹ errichtet wurde. Bei der Interpretation dieses Grabmals und der Anlage einer höchst originellen Doppelkirche ausgerechnet an jenem Ort, der laut der gerade wiederbelebten mythologischen Überlieferung Neapels von Nymphen und Sirenen bewohnt wurde,¹² kommt es mir darauf an, das Ensemble, das sicherlich nach genauen Vorstellungen und unter entscheidender Mitarbeit des Auftraggebers selbst entstanden ist, gerade in seiner Ambivalenz bzw. Polyvalenz zu erfassen. Nicht die zumeist betonte Mankanz christlicher Symbole nämlich kennzeichnet diese Anlage, sondern das Nebeneinander und die Verknüpfung christlicher Vorstellungen und antiker Ausdrucksformen, sowie die Umformulierung bekannter Themen in einem architektonischen und liturgischen Ensemble, das eine vielfigurige Krippe ebenso inszeniert wie den Tanz der Götter am Grab des Dichters. Die Parallelen zwischen diesem Projekt Sannazaros und seinen Texten liegen meines Erachtens nicht im Zitieren antiker Formen oder mythologischer Gestalten – sie liegen vielmehr darin, daß antike Ausdrucksformen zwar wiederverwendet, aber bewußt und explizit dem neuen Kontext angepaßt und in ihm umgedeutet werden.¹³ So wie nämlich Maria in ›De partu virginis‹ abgesehen von ihrer alles überstrahlenden Rolle der Gottesgebälerin zur Göttin und Muse erklärt wird, so können auch die antiken Götter und Musen in der Kirche neben den ebenfalls vertretenen christlichen Heiligen in den religiösen Dienst und damit auch den Dienst für den hier Bestatteten treten.

Daß die Zeitgenossen gerade das Nebeneinander wahrzunehmen, aber nicht immer zu schätzen wußten, zeigt die Bemerkung von Benedetto di Falco aus dem Jahr 1535: *In questo sacro luogo* (gemeint ist Mergellina) *il medesimo Sincero Sannazaro edificò la chiesa del nome del Parto del divino nascimento di Christo, dimostrandosi nobil cavaliere non solamente in aver date le chiavi de' suoi pensieri alle muse, ma ancora alla gloriosa Madonna, la quale lodata in versi*

11 Birgit Laschke, Fra Giovan Angelo da Montorsoli ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Berlin 1993, S. 52.

12 Vgl. zur Rezeption der kampanischen Küste vor der Folie der antiken Literatur seit der Frühen Neuzeit Alain Corbin, Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste, Frankfurt 1994 (zuerst: *Le territoire du vide*, Paris 1988), S. 63–80; zur imaginären Kartographie Kampaniens in den Texten der Antike s. Ekkehard Stärk, Kampanien als geistige Landschaft: Interpretationen zum antiken Bild des Golfs von Neapel, München 1995.

13 Auch Kennedy betont, daß Sannazaro nicht pessimistisch mit antikem Vokabular und dessen letztlich für immer verlorene Bedeutung umgegangen sei, sondern daß er vielmehr auf ihre Verwendung in neuen Kontexten setzte, so daß gerade neue Bedeutungen entstehen können; vgl. William John Kennedy, Jacopo Sannazaro and Use of Pastoral, Hannover 1983, S. 213f.

*latini fosse medesimamente immortale per li durabili marmi, che non sarebbe stata cosa conveniente essere amico delle muse, e poi rubello della pietà christiana.*¹⁴

Er gibt also zu verstehen, daß Sannazaro gut daran getan habe, sich nicht allein den Musen zu verschreiben, sondern vielmehr auch die Madonna in lateinischen Versen gelobt und ihr darüber hinaus auch noch ein unvergängliches Denkmal in Marmor gesetzt zu haben. Und er betont, daß es nicht von Vorteil gewesen wäre, zwar ein Freund der Musen zu sein, es aber an der christlichen Frömmigkeit mangeln zu lassen. Eingedenk dieser deutlichen Worte sei nun zunächst das Ensemble vorgestellt, um dann aus der Kontextualisierung einzelner Elemente eine Gesamtinterpretation abzuleiten.

* * *

Zunächst zur Kirche selbst nach der Rekonstruktion von Birgit Laschke und Hans Hubert von 1992,¹⁵ ihrer Ausstattung und die vom Auftraggeber vorge-sehene Liturgie:

Auf dem Stich aus Alessandro Barattas Stadtplan ›Fidelissimae Urbis Neapolitanae...‹ von 1629 (Abb. 6) wurde die Kirche mit der Nummer 1 gekennzeichnet. Es ist deutlich zu erkennen, daß sie sich ursprünglich direkt am steil abfallenden Ufer befand und daher vom Meer aus gut zu sehen war, was bei der Wahl des Ortes sicherlich auch eine Rolle spielte. Die Unterkirche, die der Maria del Parto geweiht ist, ist dergestalt in den Fels hineingehauen, daß sie zu Zeiten ihrer Erbauung nur vom Meeresstrand aus und das heißt per Boot zu erreichen war (Abb. 7). Lediglich in der Vorhalle bestand und besteht noch heute eine Verbindung zur oberen Kirche, die dem Hl. Nazarius geweiht war, und in deren Chorkappelle (ganz links auf der Zeichnung angegeben) sich das Grab Sannazaros befindet.

Das Grundstück hatte Friedrich II. von Aragon bereits 1499 Sannazaro geschenkt, welcher hier außer einem Haus und einem Turm zunächst zwei kleine Kapellen errichtete, die er später durch die Doppelkirche ersetzen ließ.¹⁶ Zuerst wurde die untere Kirche vollendet und in der Nische hinter dem Hauptaltar wurde spätestens 1524 eine vielfigurige hölzerne Krippe installiert, die einhellig dem seinerzeit bedeutenden und hoch geschätzten Bildhauer Giovanni da Nola zugeschrieben wird (Abb. 9). *Terminus ante quem* ist der bereits erwähnte Brief Pietro Summontes, der eben jene Krippe ausdrücklich mit Sannazaros Schrift ›De partu virginis‹ in Verbindung bringt und hervorhebt, daß es sich

14 Di Falco (Anm. 3) S. 8–9. Die erste Edition des Textes stammt von 1535 – wir haben es hier also mit einem Zeitgenossen zu tun, der die Entstehung der Kirche hat verfolgen können.

15 Deramaix und Laschke (Anm. 1); vgl. auch Laschke (Anm. 11) S. 45ff.

16 Deramaix und Laschke 1992 (Anm. 1) S. 30, mit Angaben.

um eine vollplastische Gruppe handelt (*In lavoro di legname di tutto rilievo*).¹⁷ Leider sind von dieser nur geringfügig unter Lebensgröße gearbeiteten Gruppe nur noch wenige, mehrfach übermalte Figuren erhalten (hier, Abb. 9, die in Anbetung versunkenen Josef und Maria), die kaum noch einen Eindruck davon vermitteln können, wie das Ensemble ursprünglich in der Felsgrotte gewirkt haben muß. Eben darauf mag es wohl zurückzuführen sein, daß diese Krippe bislang nicht die ihr gebührende Aufmerksamkeit erhalten hat. Die Verbindung dieser Krippe zu Sannazaros elaborierten lateinisch verfaßten Werk wirft jedoch ein bezeichnendes Licht darauf, welche Bedeutung er der Darstellung dieser christlichen *historia* durch einen ausgezeichneten Bildhauer beimäß.

Die Ausführung der Oberkirche wie auch des Grabes legte Sannazaro testamentarisch bezeichnenderweise in einer Weihnachtsnacht – am 25.12.1529 – in die Hände des Servitenordens, der seinerseits eine besondere Marienverehrung pflegte.¹⁸ Er traf genaue Vorkehrungen für die Gestaltung, die man sich vor dem Einbau des barocken Altars etwa folgendermaßen vorstellen muß: Das einschiffige, von Kapellen gesäumte Langhaus führte direkt zu dem in korinthischer Pilasterordnung gegliederten halbrunden Chor hin, in dessen seitliche Wände zwei Rundnischen eingelassen waren, die die Statuen der Heiligen Jacobus und Nazarius – der beiden Namenspatrone also – aufnahmen. Die mittlere Öffnung gab den Blick auf das Grab des Dichters frei, das somit nicht nur in vorzüglicher Nähe zum Hauptaltar lag, sondern auch visuell mit dem gesamten Chorraum als eine Einheit wahrgenommen werden konnte und sollte, die dem Gründer der Kirche besondere Ehre zu teil werden ließ. Die sorgsame Inszenierung des Grabmals kongruiert bestens mit den Vorkehrungen für die Seelenfürsorge, die Sannazaro ebenfalls in seinem Testament traf. Demzufolge wurden die Serviten verpflichtet, acht Kleriker mit den entsprechenden Gehilfen für Santa Maria del Parto abzustellen, um dort den *culto divino*, also die Messen, abzuhalten. Jeden Tag sollten insgesamt vier Messen für Friedrich von Aragon, Vater und Mutter Sannazaros und ihn selbst gehalten werden – zudem waren die entsprechenden Anniversare für diese vier Personen abzuhalten und insbesondere das Fest des Nazarius jedes Jahr zu feiern.¹⁹

Gerade durch diese Verfügungen, die neben der Familie auch den verstorbenen König und den Namenspatron betreffen, sowie durch die skulpturale Ausstattung fügt sich die Anlage insgesamt gut in die Stiftungs-Gepflogenhei-

¹⁷ Vgl. die Angaben in Anm. 3.

¹⁸ Laschke (Anm. 11) S. 46.

¹⁹ Anna Chiara Alabiso, La chiesa di S. Maria del Parto: le vicende artistiche, in: La chiesa di S. Maria del Parto a Mergellina, hg.v. Attilio M. Carrella, Neapel 1999; S. 65–79, bes. S. 30.

ten des neapolitanischen Adels am Beginn des 16. Jahrhunderts, auch wenn das architektonische Gefüge der Doppelkirche, das dem von Sannazaro so geschätzten und oft besungenen Gelände am Strand von Mergellina angepaßt werden mußte, ungewöhnlich bleibt. Wie nämlich Riccardo Naldi 1994 in einem sehr erhellenden Beitrag herausarbeiten konnte, ist in dieser Zeit verstärkt die Tendenz zu beobachten, eine außergewöhnliche Familiengeschichte zu rekonstruieren bzw. zu fingieren, die sich auf eine möglichst lange Tradition berufen kann – und die insbesondere Heilige in der bildlichen Repräsentation gleichsam für die eigene Geschichte vereinnahmt, wie beispielsweise auf dem Hauptaltar von Sant’Aniello, den die Familie Poderico 1520 gestiftet hatte, weil sie für die Gräber in der dahinter liegenden Kapelle ihren angeblichen Familienheiligen Sant’Aniello in Erinnerung rufen wollten (Abb. 12)²⁰. Man sieht hier, wie der plastisch herausgehobene Mann rechts vorne, ein Mitglied der Familie, das geheiligte Kind der Madonna vorweist.

Der Familienname ›Sannazaro‹ leitet sich höchstwahrscheinlich von dem gleichnamigen Städtchen bei Pavia ab, einem alten Kultort des frühchristlichen Märtyrers, aus dem Iacopos Vorfahren stammten, die nur durch Heirat in die neapolitanische Adelsgesellschaft des einflußreichen Seggio di Portanova aufgenommen wurden. Der Humanist, der noch dazu am Festtag des Heiligen. am 28. Juli geboren war, huldigte seinem Namenspatron in zahlreichen Gedichten, durch den zeitlebens mit großem Pomp zelebrierten Festtag, an dem die Mitglieder der Accademia Pontaniana bei einer Prozession zu Wasser San Nazzaro wie einen römischen Hausgott mit Blumengirlanden schmückten,²¹ und nicht zuletzt durch eben jene Kirchenstiftung. Dem auch in Sannazaros Gedichten bezeugenden Gestus entsprechend, Nazarius nicht nur als frühchristlichen, sondern ganz bewußt auch als einen antiken Helden zu inszenieren, läßt Sannazaro ihn gemeinsam mit dem weiteren Namenspatron Jacobus als Ganzfiguren am Entrée seiner Grabkapelle aufstellen (Abb. 13 und 14). Während der nachdenklich in sich versunkene Apostel den kontemplativen Part erhält und durch seine Körperdrehung gleichsam zum Grab vermittelt, blickt Nazarius, den ausgerechnet die Wellen des Meeres einst trotz aller Anstrengungen seiner Peiniger nicht verschlingen wollten, fest dem Betrachter entgegen. Diese Figur ver-

20 Riccardo Naldi, *Nato da santi: una nota su idea di nobiltà e arti figurative a Napoli nel primo Cinquecento*, in: *Ricerche di storia dell'arte* 53 (1994), S. 4–21. Dazu auch Tanja Michalsky, *Schichten der Erinnerung. Tradition, Innovation und Aemulatio in der neapolitanischen Sepuchralplastik*, in: *Memoria. Erinnern und Vergessen in der Kultur des Mittelalters*, hg. v. Michael Borgolte, Cosimo Damiano Fonseca u. Hubert Houben (Schriften des Italienisch-Deutschen Historischen Instituts in Trient), im Erscheinen.

21 Naldi 1994 (Anm. 20) S. 13; Deramaix/Laschke 1992 (Anm. 1) S. 29.

eint gerade in ihrer unübersehbaren Anlehnung an Michelangelos Kopf des David (die ihre Erklärung sicher nicht allein in der Zuschreibung an Ammannati findet) und in der Modellierung des muskulösen Oberkörpers sowohl den Helden als auch den Märtyrer, der selbstredend dennoch durch das Schwert den Tod fand.²²

Schon dieser kursorische Überblick über das Ensemble und seine Funktionen als Marienheiligtum, Kultort des Nazarius und Grablege dürfte deutlich gemacht haben, daß die Ausstattung auch ohne entsprechende Reliefs oder Inschriften am Grab selbst maßgeblich von den Gedanken an Seelenheil, Repräsentation der Familie und Verehrung Mariens geprägt ist. Die Bezüge auf die Antike und den christlichen Glauben sowie insbesondere das frühe Christentum bilden dabei ein komplexes System sich überkreuzender Stränge, die nicht allein auf das antiquarische und humanistische Interesse des Auftraggebers zurückgeführt werden können. Traditionsbewußtsein des Adligen und die daraus resultierende gesellschaftliche Position sind hier ebenso in Anschlag zu bringen wie der Rückgriff auf Heilige, die in ihrer Rolle der frühchristlichen Märtyrer auch als Fürbitter in der Hierarchie ganz oben stehen. Und auch wenn heute nicht mehr zu rekonstruieren ist, wie die Unterkirche genau genutzt wurde, wann und für wen dort Messen gelesen wurden, oder wie dort das Weihnachtsfest gefeiert wurde, darf man in ihrer von Zeitgenossen häufig erwähnten Ausstattung mit der großen Krippengruppe mehr als einen Werbegag des Schriftstellers vermuten. Sehr viel wahrscheinlicher ist doch der Versuch, hier (sinnvollerweise in der Nähe des eigenen Grabes) einen angemessenen Kultort für das zu schaffen, was er andernorts in gehobene Sprache zu fassen versuchte – die Geburt Christi nämlich, die selbstredend Voraussetzung für die Erlösung der Menschheit (und des einzelnen) ist. Wäre von der Gruppe mehr erhalten, könnte und müßte man sich weiterführende Gedanken über dieses von einem Humanisten in Szene gesetzte Schauspiel der Geburt machen.²³ Obgleich mehrfigurige hölzerne Krippen nämlich seit 1458 in Neapel

22 Sannazaro zieht in einem Brief an seine Kritiker eine deutliche Parallele zwischen den antiken Helden und den christlichen Heiligen: *Li eroi ... sono come appresso di noi li santi*, s. *Opere volgari*, hg. v. Alfredo Mauro, Bari 1961, S. 385. Auf diese Stelle aufmerksam machte zunächst Luciano Migliaccio, *Consecratio pagana ed iconografia cristiana nella cappella Caracciolo di Vico a Napoli. Un manifesto dell'umanesimo napoletano e gli esordi di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe*, in: *Ricerche di storia dell'arte* 53 (1994), S. 22–34.

23 Vgl. zu dem Phänomen, daß Humanisten die sog. »populäre« Kunst skulpturaler Darstellungen von Episoden aus der Heilsgeschichte schätzten Alessandro Nova, »Popular Art« in Renaissance Italy: Early Responses to the Holy Mountain at Varallo, in: Claire Farago (Hg.), *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*, New Haven – London 1995, S. 113–126. Zuletzt erschien zu den Sacri Monti: Gabriele Landgraf,

belegt sind,²⁴ genügt diese Tradition alleine nicht zur Erklärung – vielmehr gilt zu bedenken, was Sannazaro an dieser aus dem religiösen Schauspiel abgeleiteten Darstellungsform gereizt haben mag.

Doch ohne dies anhand des erhaltenen Materials klären zu können, kommen wir wieder zum Grab selbst zurück, das selbstverständlich deswegen an diesem Ort – und nicht in der Stadt – errichtet wurde, weil Mergellina als Ort der Musen galt, Sannazaro hier sowohl ›Arcadia‹ als auch seine ›Eclogae piscatoriae‹ verfaßt hat, und weil man das Grab des großen Vorbildes Vergil ganz in der Nähe verehrte.

Bereits der Bezug auf Vergils Grab verläuft jedoch wiederum in eigenen Bahnen. Obgleich das verehrte Monument (Abb. 14), von dem man heute weiß, daß es sich um ein römisches Columbarium augusteischer Zeit handelt, tatsächlich recht gut erhalten ganz in der Nähe lag, lassen sich in formaler Hinsicht keine Anlehnungen mehr finden. Das römische Grab, das an der *Via Puteolana* lag, die zu römischer Zeit in einem ausgeklügelten Tunnelnetz Pozzuoli und Neapel verband, ist ein freistehend aufgemauerter Bau, dessen Nischen einst mehrere Aschurnen enthielten, der jedoch keinen figürlichen Schmuck mehr aufweist. Obgleich keinerlei Inschrift die Annahme von Vergils Begräbnisort bestätigen konnte, war die Überlieferung, die selbst den heiligen Paulus schon das Grab besuchen ließ, und die nach Dantes ›Divina Commedia‹ von Boccaccio und Petrarca in Neapel wachgehalten wurde, so präsent, daß niemand an ihr zweifeln konnte. Wie deutlich darüber hinaus die Nähe zum Grab Sannazaros in Santa Maria del Parto wahrgenommen wurde, zeigt ein Stich aus Scipione Mazellas ›Sito et Antichità di Pozzuolo‹ von 1594 (Abb. 15), wo in der felsigen Landschaft vor der Stadt nur das wundersam von einem Lorbeerbaum gekennzeichnete Grab des antiken Dichters und die gleichsam moderne Kirche gezeigt werden.²⁵ Die Referenz in der Inschrift Bembos sowie die örtliche Nähe genügten offensichtlich vollkommen, um den Geist dieses antiken Idols zu beschwören.

Die Sacri Monti im Piemont und in der Lombardei: zwischen Wirklichkeitsillusion und Einbeziehung der Primärrealität, Frankfurt M. u.a. 2000.

24 Die erste Krippe Neapels befand sich in Sant Agostino alla Zecca; 1478 erging der Auftrag für eine Krippe in San Giovanni a Carbonara an Pietro und Giovanni Alamanno. Offensichtlich waren zunächst Künstler aus dem Norden in diesem Feld tätig; vgl. noch immer Rudolf Berliner, *Die Weihnachtskrippe*, München 1955; zu Neapel, S. 47f.

25 Vgl. zur Legendenbildung und künstlerischen wie poetischen Rezeption des Grabes Joseph B. Trapp, *The Grave of Vergil*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 47 (1984), S. 1–31, hier auch Mazzella, Abb. 1c. Zur späteren touristischen Wahrnehmung des Monuments vgl. Melissa Calarescu, *Looking for Virgil's Tomb: The End of the Grand Tour and the Cosmopolitan Ideal in Europe*, in: Jås Elsner und Joan-Pau Rubies (Hgg.), *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel*, London 1999, S. 138–161.

Das figürliche Programm des Grabes geht darüber allerdings weit hinaus: Abgesehen von den oben erwähnten Messsstiftungen und der Anlage des Komplexes wird selbstredend auch direkt an den Dichter und sein Werk erinnert: Blicken wir noch ein letztes Mal über das irritierende Relief hinweg, so handelt es sich um das verhältnismäßig leicht lesbare Grab eines humanistischen Gelehrten, dessen Sarkophag Apoll und Minerva als Repräsentanten der hohen Kunst und der Weisheit flankieren. Auf der Front des aufgrund des hohen Relieffeldes stark gestelzten Sarkophages vom Typus des sogenannten Pantheon-Sarkophages weist überdeutlich ein Stundenglas auf die gerade im 16. Jahrhundert betonte Vergänglichkeit des menschlichen Lebens hin und die kleinen geflügelten Putti obenauf halten in Fruchtgirlanden gehüllt Bücher und Helmzier, Zeichen von Beruf und Stand. Außer dem skulpturalen Aufwand insbesondere der Götterfiguren und der Verlagerung der architektonischen Rahmung in den Vorraum, sind die meisten Elemente bekannt. Lediglich die Porträtbüste fällt durch ihre Dreidimensionalität heraus, denn Vorläufer für das Porträt des Verstorbenen am Grab gab es zuvor meines Wissens lediglich im Relief, wobei hier die Grabmäler einiger bildender Künstler in Norditalien, aber darüber hinaus auch Kenotaphe in Neapel zu erwähnen sind. Erinnert sei an das römische Grab der Brüder Pollaiuolo von ca. 1500 sowie den fast vollplastischen in einen *clipeus* einbeschriebenen und ebenfalls lorbeerbekrönten Bronzekopf am Grab Andrea Mantegnas in Mantua von ca. 1504. Viel präsender dürfte Sannazaro allerdings der *all'antica* gearbeitete, an Cicero-Porträts erinnernde Profilkopf Giovanni Pontanos in der Cappella Pontano gewesen sein (hier, Abb. 16, im Stich aus de Sarnos Publikation von 1761), dem die Eintretenden gleich gegenüber dem Haupteingang auf der Längsseite dieser Kapelle begegneten. In diesem sonst fast jeden figürlichen Schmucks entbehrenden und lediglich mit einer Sammlung von selbst verfaßten und gesammelten Inschriften angefüllten Tempelchen muß die Büste des Stifters besonders aufgefallen sein. Pontanos Konzept einer hauptsächlich von schriftlichen Trauerreden und Lebensweisheiten erfüllten Kapelle, die er 1490 für seine verstorbene Frau errichten ließ, läuft der bildlichen Ausstattung von Sannazaros Kirche jedoch völlig zuwider – ein Aspekt dem an anderer Stelle ebenfalls unter dem Aspekt der Antikenrezeption nachzugehen wäre.²⁶

26 Irmgard Siede bereitet eine größere Studie zur Cappella Pontano und ihrem Stifter vor. Vgl. Roberto De Sarno, Joannis Ioviani Pontani Vita. Neapel 1751; Riccardo Filangieri di Candida, Il tempietto di Giovanni Pontano in Napoli (Atti dell'Accademia Pontaniana 56) Neapel 1926; Tanja Michalsky, Tombs and Chapel Decoration, in: Andreas Beyer und Thomas Willette (Hgg.), Art and Historical Consciousness in Renaissance Naples (Artistic Centers of the Italian Renaissance), New York, im Erscheinen.

Kommen wir zurück zu Sannazaros Büste (Abb. 3): So schön es in einer glatten Interpretation auch aufgehen würde – meiner Ansicht nach wurde mit dieser Büste nicht, wie häufig angesprochen, versucht, Sannazaro als Vergil zu zeigen, (zumal wir zumindest heute keine Vorstellung davon haben, wie Vergil ausgesehen haben könnte, und er auch in nachantiker Zeit selten gesichert dargestellt wurde). Ohne hier angesichts der vielfältigen Funktionen und Konventionen des Porträts ernsthaft Überlegungen über Ähnlichkeiten der Büste zur realen Person anzustellen, sei auf einige Darstellungen Sannazaros verwiesen, die zu seinen Lebzeiten entstanden sind, und immerhin eine gewisse Wiedererkennbarkeit gewährleisten. So das Bild von Giovan Paolo degli Agostini von 1516 (Abb. 17),²⁷ das auch die auffallend glatten Haare wiedergibt und seine allgemein akzeptierte Darstellung in Raffaels Parnaß-Fresko der Stanza della Segnatura, wo er als einzig lebender unter den dort versammelten Dichtern aus dem Bild herausblickt. Sannazaros Physiognomie entspricht hier wie dort mit der in Falten gelegten Stirn und der großen »Spürnase« derjenigen des Melancholikers, die Katharina Andres überzeugend als beliebtestes Merkmal zur Kennzeichnung von Humanisten herausarbeiten konnte,²⁸ und darüber hinaus eine Eigenschaft, die Sannazaro aufgrund seiner Schriften zugemessen wurde. Er ist ebenfalls auf zwei Medaillen im Profil gegeben (Abb. 4–5), wo wiederum die glatten, langen Haare, die hageren Züge und die große Nase ins Auge fallen. Offensichtlich dient auch die Büste am Grab dazu, nicht nur die Pose des antikisch gewandeten Denkers wiederzugeben, sondern auch seine Persönlichkeit näherhin zu konturieren. Die gemeißelte Inschrift spielt zudem auf ein realiter inszeniertes Rollenverständnis an, weil sie nicht den Taufnamen nennt, sondern jenen, den Sannazaro in der neapolitanischen Akademie erhalten hatte und mit dem er in seinen Texten operiert. Ebenso wie antike Porträtbüsten ist auch die moderne eine Zusammenstellung aus individuellen und konventionellen Versatzstücken, die Sannazaro zudem in die Reihe jener Dichter stellt, deren Ruhm als unvergänglich beurteilt wurde, womit ein neuzeitliches Verständnis weltlicher Memoria implantiert wurde.

In dem bislang bewußt ausgesparten Relief (Abb. 2), das an ebenso prominenter wie ungewöhnlicher Stelle in den Grabaufbau eingefügt wurde und aufgrund seiner Gestaltung sogar als Antikenzitat in eine Ruinenlandschaft Jean

27 Kress Collection, New Orleans Museum of Art.

28 Katharina Andres, *Antike Physiognomie in Renaissanceporträts*, Frankfurt u.a. 1999. Zu physiognomischen Zügen der humanistischen Melancholiker vgl. S. 155ff.

Lemaires integriert wurde,²⁹ scheinen zwar viele der Figuren leicht zu erkennen, aber ihre Identifikation wie auch ihre Gesamtdeutung sind umstritten. Vasari, der das Grab während seines Neapelufenthaltes gesehen hatte, legte in der *Vita Montorsolis* den Grundstein zu einer Deutung nach Sannazaros ›Arcadia‹, indem er formulierte: *una storia (...), dentro la quale sono intagliati di basso rilievo fauni, satiri, ninfe ed altre figure che suonano e cantano, nella maniera che ha scritto nella sua dottissima Arcadia di versi pastorali quell'uomo eccellentissimo*.³⁰ An seiner etwas vagen Beschreibung, die neben Faunen und Nymphen auch »andere Figuren« erwähnt, wird deutlich, daß die Interpretation schon den Zeitgenossen schwerfiel. Karl Möseneder spitzte diese Deutung 1979 zu, indem er die Darstellung auf das zehnten Kapitel von ›Arcadia‹ bezog, wo Neptun (verstanden als Allegorie auf Ferdinand von Aragon) sich an Euterpe wende, die als Personifikation der guten Dichtung Marsyas, als Personifikation der schlechten Dichtung gegenübergestellt sei, während Diana und der Satyr dem Geschehen nur als Zuschauer beiwohnten.³¹ Birgit Laschke hob eben diese Interpretation 1992 noch eine Ebene höher und sah in dem Relief eine Allegorie auf die verschiedenen Dichtungsgattungen, die folgendermaßen vertreten wären: In Pan und Diana links die bukolische Dichtung, in Neptun die ›Eclogae piscatoriae‹, in Marsyas die volkssprachliche Dichtung und in Apoll die lateinisch epische Dichtung.

Meines Erachtens läßt sich das Relief allerdings trotz aller dichtungs- und kunsttheoretischer Implikationen, die allein schon durch das Personal gegeben sind, auf einer direkteren Ebene mit dem Programm dieses Grabmals in Verbindung bringen, weshalb es nochmals genauer beschrieben sei: Wie Vasari nämlich ganz richtig bemerkt, werden sämtliche Figuren durch Gesang und Musik vereint. Alle haben den Mund geöffnet und selbst Pan, der seine Flöte mit den Händen ergreift, scheint mitzusingen. Auffällig ist darüber hinaus die Komposition, welche durch die gegenläufig ins Profil gewendeten Köpfe und Körper die mittlere Gruppe gleichsam rahmt, in der ein greiser Seegott in merkwürdig verdrehter Körperhaltung dem kitharaspielenden Apoll tief in die Augen blickt.³² Insbesondere die weibliche Figur in der oberen linken Ecke (in der entgegen der Deutung Laschkes keine Diana mit – deutlich überdimensioniertem – Pfeil, sondern vielmehr eine Nymphe mit Ruder zu vermuten ist) und Marsyas, dessen Körper recht aufreizend von rechts in das Relieffeld hi-

29 Das Bild befindet sich in Privatbesitz, vgl. die Abb. in: Maurizio Fagiolo dell'Arco, Jean Lemaire. *Pittore antiquario*, Roma 1996, S. 194. Diesen Hinweis verdanke ich Henry Keazor.

30 Vasari/Milanesi VI, S. 638.

31 Karl Möseneder, *Montorsoli. Die Brunnen*, Mittenwald 1979, S. 33f. mit Fußnote 62.

32 Es gilt zu betonen, daß Apoll bereits in der Antike – und ebenfalls im 16. Jahrhundert – mit weiblichen Zügen dargestellt wurde.

neingedreht ist, schließen, unterstützt durch die planimetrische Staffelung gerundeter Linien, die Komposition zu einem harmonischen Ganzen. Die ganze Szene scheint sich, wie durch Blatt- und Felsformationen angedeutet wird, im Freien abzuspielen und höchstwahrscheinlich dürfen wir hierin tatsächlich eine Allusion auf die arkadische Landschaft sehen, wie Sannazaro sie besungen hat.

Zunächst drängt sich die Episode von Apoll und Marsyas auf, die doch gerade am Beginn des 16. Jahrhunderts im Rahmen des *paragone* verschiedener Stilhöhen verhandelt wurde.³³ Dieser Spur nachgehend stellte sich jedoch heraus, daß die hier gebotene Zusammenstellung einzigartig ist, daß nämlich weder die sonst in Malerei und Skulptur der Zeit so beliebte Schindung noch die Entscheidung zur Schindung dargestellt ist – daß darüber hinaus Marsyas gemeinsam mit seinem niederen Vertreter Pan dargestellt ist und – um es noch einmal zu betonen, daß trotz der forciert ins Bild geholten Fesselung des Marsyas, der hier übrigens entgegen der ikonographischen Tradition in einen Tritonenkörper übergeht, anstelle eines Wettkampfes ein gemeinsamer Gesang dargestellt ist. Nun könnte man sagen: Gesang steht für Dichtung, Personal und Landschaft stehen für Arkadien und schon wären wir bei einem metaphorischen Verweis auf das Werk des hier begrabenen Dichters. – Das Ungewöhnliche dieser szenischen Darstellung aber scheint nach einer anderen Erklärung zu verlangen und ich möchte hier weitere Überlegungen vorstellen, die sich aus der Lektüre von Sannazaros Texten ergeben haben:

Hat man sich erst einmal von der Vorstellung gelöst, hier müsse entweder ein dichtungstheoretisches Konzept oder eine Szene aus ›Arcadia‹ dargestellt sein, bemerkt man, daß der eigentliche Protagonist der Seegreis in der vordersten Bildebene ist. Zwar glaubten alle Interpreten, ihn aufgrund des Dreizacks sofort als Neptun identifizieren zu müssen – sucht man jedoch im Personal von Sannazaros Schriften, so ist viel wahrscheinlicher, daß dieser Seegreis, den man schließlich durch ein bekanntes Attribut als einen solchen kennzeichnen mußte, Proteus meint, der auch in der Antike keine eindeutige Ikonographie ausgebildet hat.³⁴ Proteus ist der Sänger einiger Eklogen über Neapel, insbesondere aber jener Gott, der am Ende von ›De partu virginis‹

33 Vgl. Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst, Reinhold Baumstark und Peter Volk (Hgg.), Kat. Ausst. München 1995; Edith Wyss, *The Myth of Apollo und Marsyas in the Art of the Italian Renaissance. An Inquiry into the Meaning of Images*, Newark – London 1996; Katia Marano, *Apoll und Marsyas*, Frankfurt u.a. 1998.

34 Zu Proteus vgl. Artikel im LIMC VII, 1, (1994), Sp. 560f. Die Ikonographie steht nicht fest, aber er ist ein Meeresgreis und dürfte daher der Darstellung des Neptun angepaßt sein. vgl. auch ›Proteus‹, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung, Bd. 23,1 (1957), Sp. 940–975; zur Ikonographie insb. Sp. 973f.

indirekt einen fulminanten Auftritt hat, wo Jordan (selbstredend als Flußgott) von dessen Prophezeiungen berichtet, die die Wunder Christi in antikisierende Bildsprache faßten. Der Verweis darauf klingt weiter hergeholt, als er ist, denn der immerhin 166 Verse zählende Gesang des Proteus bildet das Schlußtableau des Buches und weist, in der Form der antiken göttlichen Prophezeiung, auf das Leben des christlichen Gottes hin. Von der Art der Bildsprache kann hier nur eine Kostprobe gegeben werden, liest man den ganzen Text, wird umso klarer, mit welchem Eifer Sannazaro Transponierungen der christlichen Heilsgeschichte erprobt hat. Das Wunder der Hochzeit zu Kanaa etwa wird vor der Folie antiker Feste und Mysterien folgendermaßen beschrieben: *Wenn unser Glaube stark genug ist und nicht nur leer oder Spaß, dann werden wir sehen, wie das, was wir für Wasser halten, in bacchantische Flüssigkeit verwandelt wird. Diese ersten Mysterien, diese ersten Zeichen der Erkenntnis will der König der Götter als Zeichen dafür setzen, welche Autorität er bekommen hat. Reines Wasser wird sich über seine Aufwertung wundern, dazu gebracht, mehr als je über den Rand der großen Gefäße zu schäumen und verschwenderisch einen fremden Nektar auszuschenken....*³⁵

An anderer Stelle wird das wundersame Wandeln Christi auf dem Meer aus Sicht der Nereiden und der eingeschüchterten Meeresgötter geschildert und die Reihe der Beispiele ließe sich um etliche verlängern.

Die These, die ich daraus ableiten möchte, lautet: Es gibt in diesem Relief einen deutlichen Verweis auf die Schriften Sannazaros – aber er besteht eben darin, daß auch die antiken Götter von der Menschwerdung Christi kündeten – also darin, daß auch mythologisches Personal und antikische Darstellung dergestalt für den christlichen Gottesdienst in Anspruch genommen werden können, wie der Dichter selbst es vorgeführt hat.

Wie ausgeklügelt dieses Verweissystem antiker Darstellung und humanistischer *interpretatio christiana* ist, zeigt darüber hinaus die Wahl der Objektform, die bislang in keiner der Deutungen bedacht wurde. Das Relief, das zumeist sorgsam ausgeschnitten abgebildet wird, befindet sich nämlich auf einem Träger, der ganz bewußt antike Grabaltäre zitiert. Dietrich Boschung hat in seiner archäologischen Arbeit über Grabaltäre aus den römischen Nekropolen just die hier verwendete Form als Grundform jener mit Doppelvoluten ausgestatteten Grabaltäre herausfiltern und sie von Götteraltären ableiten können.³⁶ Die

35 *Praeterea (si certa fides nec vana futuri / gaudia) cognates etiam spectabimus undas / lenaeos verti in latices: ea prima deum rex / arcana, hos primos per signa ostendet honores / accepte late imperii; mirabitur auctus / lympa suos, iussa insuetum spumare capaces / per pateras largeque novum diffundere nectar / et mensas hilarere et felices hymenaeos* DPV, 448–455, S. 79f.

36 Dietrich Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern 1987.

von den meisten Interpreten als einziges Relikt christlicher Grabgestaltung hervorgehobene Inschrift »D*O*M« – Deo optimo maximo, die natürlich an den christlichen Gott gerichtet ist – wird dadurch ebenfalls in die Nähe eines Antikenzitats gerückt, denn sie erinnert zugleich an die Formel des *Dis manibus* (also: »den göttlichen Manen«), die sich, zuweilen auch als D M abgekürzt, fast an jedem der antiken Grabaltäre findet.³⁷ Vielleicht haben wir es bei diesem Element des Grabes tatsächlich mit einem direkten Hinweis auf das angebliche Grab Vergils zu tun, das einen solchen Altar enthalten haben könnte. Dies ist jedoch reine Spekulation, während die Existenz derartiger Grabaltäre in Neapel durch eine am Turm von Santa Maria Maggiore eingemauerte Spolie gesichert ist (Abb. 18). Daß die Funktion antiker Altäre insbesondere Sannazaro bekannt war, ist nicht nur selbstverständlich, sondern zeigt darüber hinaus die Rückseite seiner Bildnis-Medaille, von Adriano Fiorentino (ca. 1490, Abb. 5), wo auf einem Altar laut Inschrift Apoll und den Musen geopfert wird.

Und nun gilt es zu allerletzt noch einmal, an Sannazaros Schriften zu erinnern – denn zu den am ausführlichsten geschilderten Szenen in »Arcadia« gehören die zahlreichen Besuche von Gräbern. Im fünften Kapitel, wo Ergasto (Sannazaro selbst) mit anderen Hirten ans Grab des Androgeo kommt, heißt es: *Ove trovati da dieci vaccari che intorno al venerando sepolcro del pastore Androgeo in cerchio danzavano (...) aspettando che dai vicini fiumi escano le amate Ninfe, ne ponemmo con loro insieme a celebrare il mesto officio. De' quali un più che gli altri degno stava in mezzo del ballo presso a l'alto sepolcro in uno altare novamente fatto di verdi erbe. E quivi secondo lo antico costume [...], spargendo due vasi di nuovo latte, due di sacro sangue, e due di fumoso e nobilissimo vino, e copia abondevole di tenerissimi fiori di diversi colori; et accordandosi con suave e pietoso modo al suono de la sampogna e de'naccari, cantava distesamente le lode del sepolto pastore* und nach ausführlichen Schilderungen weiterer Gaben: *E quel che maggiore é, e del quale piu eterno duono a le sepolte ceneri dare non si può, le Muse ti donano versi; versi ti donano le Muse; e noi con le nostre sampogne ti cantamo e canteremo sempre, mentre gli armenti passeranno per questi boschi.*³⁸

Ohne damit in diesem sicherlich mehrschichtig lesbaren Relief Proteus aus seiner Rolle als Kündler christlicher Wunder zu entlassen, scheint mir auch diese Beschreibung eines Grabritus recht passend für das, was am Grabaltar Sannazaros dargestellt ist. Es ist nämlich der Gesang für den verstorbenen Dichter, zu dem hier sogar Götter zusammengekommen sind – jener Gesang, der begleitet von Flöte und Kastagnetten die Nymphen und Satyre aus ihren

37 Den Hinweis auf die antike Beschriftung verdanke ich Wulf Raeck. Ob das D*O*M nicht erst im Zuge einer späteren Überarbeitung hinzukam, wäre noch genauer zu prüfen.

38 Arcadia (Anm. 4) S. 35.

Verstecken kommen läßt. Und aus der zitierten Passage erklärt sich ebenfalls der Vers *Bembos*, der erst später anstelle der ursprünglichen Inschrift von Sannazaro angebracht wurde, und die Erinnerung an den Kollegen auf die beschriebene beste Weise zum Ausdruck bringt – eine Tradition, die übrigens auch später noch – durch leider nur zum Teil dokumentierte Inschriften bewahrt wurde.³⁹

Die ungewöhnliche Aufstellung dieses Gabelementes, das quasi zwischen die Stützen des Sarkophages geschoben wurde, erklärt sich somit als das Zitat eines normalerweise freistehenden Altares, der hier in das Konzept eines humanistischen Grabmals so integriert wurde, daß es die Allusion noch vorträgt, jedoch nicht in Konflikt mit dem christlichen Hauptaltar gerät, der selbstverständlich im Chor steht und an dem die relevanten Messen gelesen werden.

Iacopo Sannazaro, der als Dichter die Geburt Christi in Vergilsche Sprache übertragen hatte, wählte an seinem Grabort ganz in der Nähe des Vergilschen Grabes ausgerechnet eine hölzerne Krippe, um das gleiche Geschehen in einem Medium tendenziell ungebrochener Präsenz wiederholt aufzuführen. Die Erinnerung an ihn selbst lebt dagegen (abgesehen von der liturgischen Memoria) imaginär in dem Gesang der arkadischen Gestalten so wie an mittelalterlichen Gräbern in der bildhaft perpetuierten Seelenmesse. Hier ist der Transponierungsvorgang also umgekehrt worden. Ein antiker, durch die mythologische Überlieferung quasi in den Status des Heiligen gehobener Ritus (oder zumindest die Vorstellung von ihm) und ein »Requisit« dieses Ritus – der Grabaltar nämlich, fanden innerhalb eines kirchlichen Ensembles Verwendung, das der Verehrung Mariens und der christlichen Geburt dient. Marienverehrung und Göttergesang konnten in dieser eigens konzipierten Doppelkirche zusammenwirken, weil die verschiedenen Repräsentationsmodi planvoll für ihre Funktionen instrumentalisiert wurden. Für das Grabmal des Dichters schien dabei – und das ist entscheidend – nicht nur das Personal seiner Schriften angemessen, sondern ebenfalls jene Formsprache, die es gerade durch das Antikenzitat ermöglicht, die christliche Erlösung in Arkadien zu feiern.

39 Giuseppe Mormile, *Descrittione dell'amenissimo distretto della città di Napoli, E del suo amenissimo Distretto, E dell'antichità della città di Pouzzuolo, Neapel*³ 1670, 22ff. (1. Auflage 1617) weist in seiner Beschreibung der Kirche auf eine Reihe von Inschriften hin, die offensichtlich in der Nähe angebracht wurden.



Abb. 1 Grabmal des Jacopo Sannazaro, Neapel, S. Maria del Parto (Giovan Antonio Montorsoli u.a.)



Abb. 2 Grabmal des Jacopo Sannazaro, Neapel, S. Maria del Parto (Giovan Antonio Montorsoli u.a.), Det.: Altarrelief

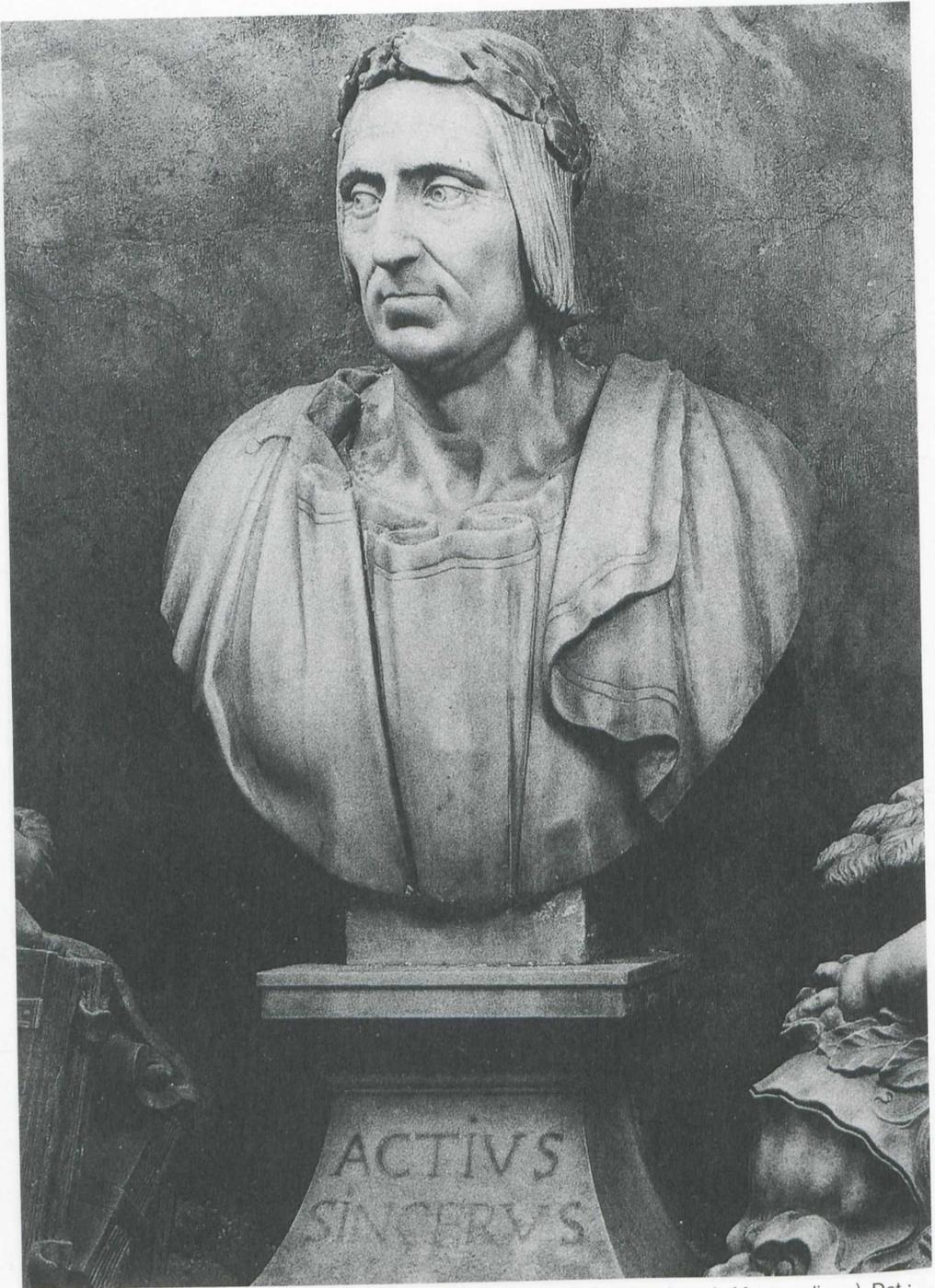


Abb. 3 Grabmal des Jacopo Sannazaro, Neapel, S. Maria del Parto (Giovanni Antonio Montorsoli u.a.), Det.:
Büste des Dichters



Abb. 4 Medaille des Iacopo Sannazaro, Girolamo Santacroce, London, British Museum



Abb. 5 Medaille des Iacopo Sannazaro, Adriano Fiorentino (ca. 1490), Berlin, SMPK

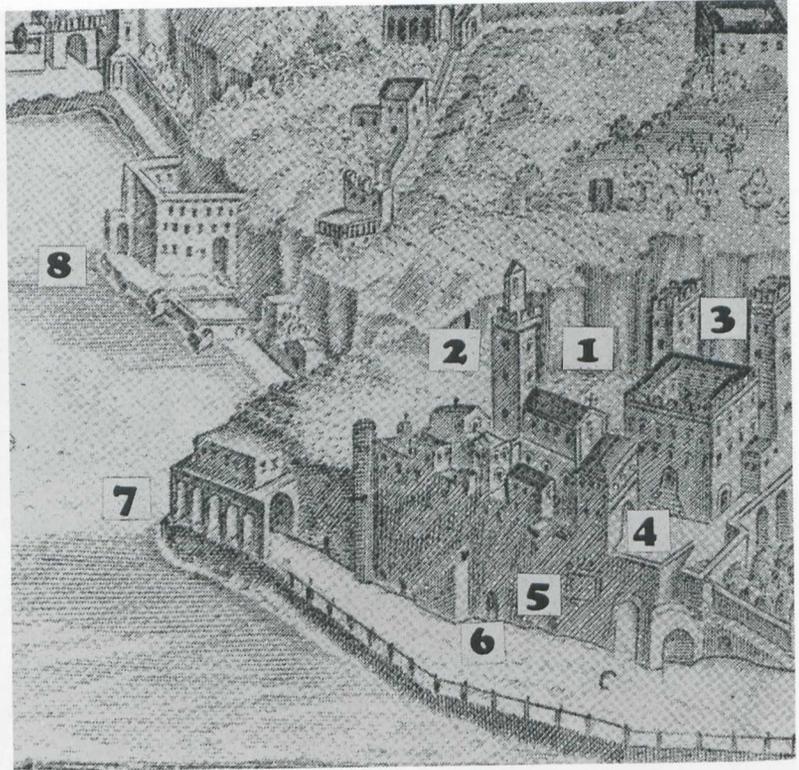


Abb. 6
Ansicht von Mergellina, Det.
aus: Alessandro Baratta:
Fidelissimae Urbis
Neapolitanae, 1629

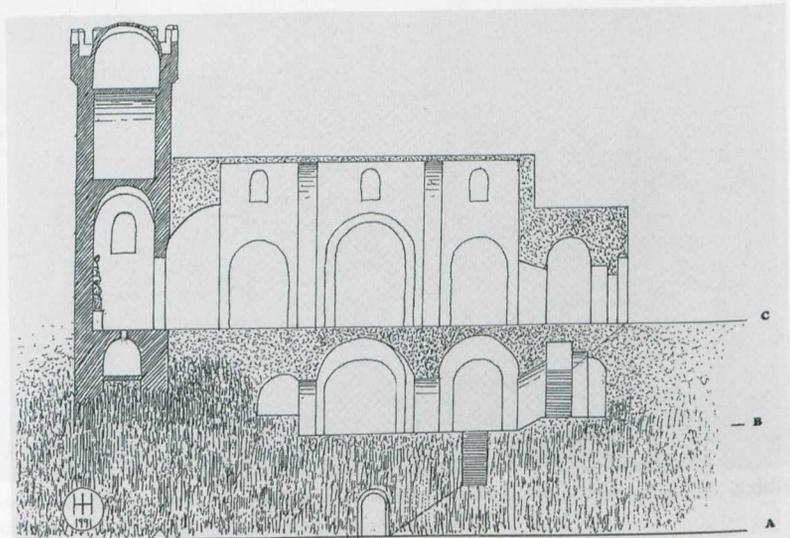


Abb. 7
Neapel, S. Maria del Parto,
Längsschnitt

2. S. Maria del Parto : coupe de l'église double.
A. niveau de la via Mergellina avec reconstitution hypothétique de l'accès à l'église inférieure;
B. niveau de l'église inférieure; C. niveau de l'église supérieure et de la terrasse.

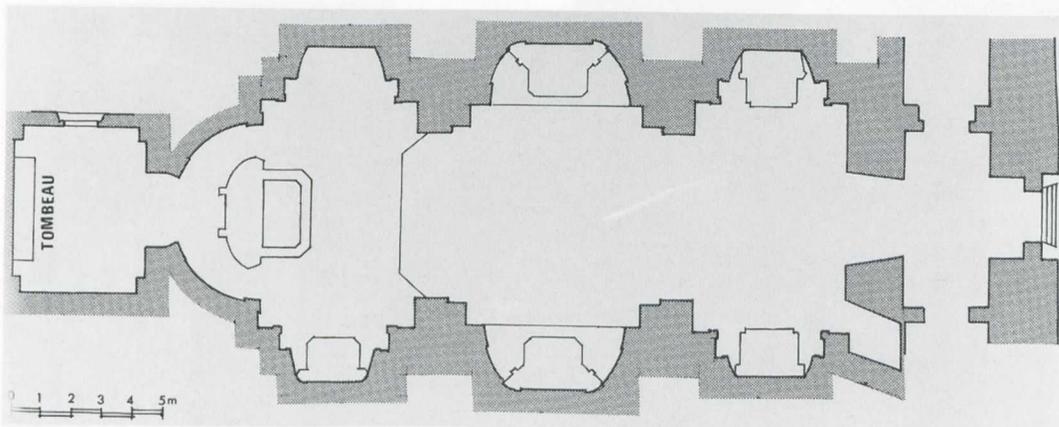


Abb. 8 Neapel, S. Maria del Parto, Grundriß

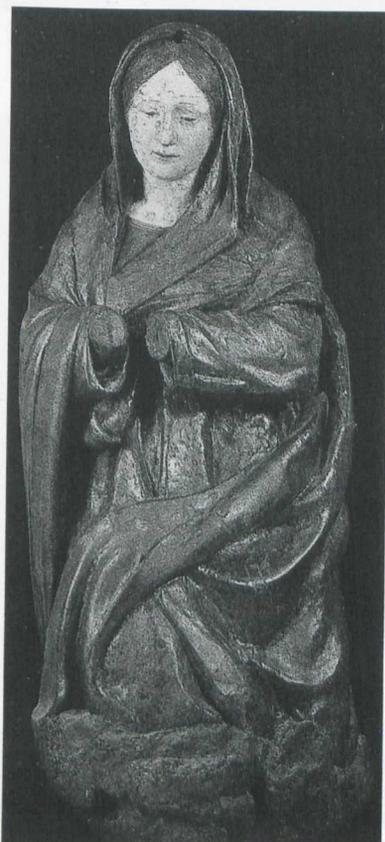


Abb. 9
Giovanni da Nola,
Krippenfiguren, ca. 1524,
Neapel,
S. Maria del Parto

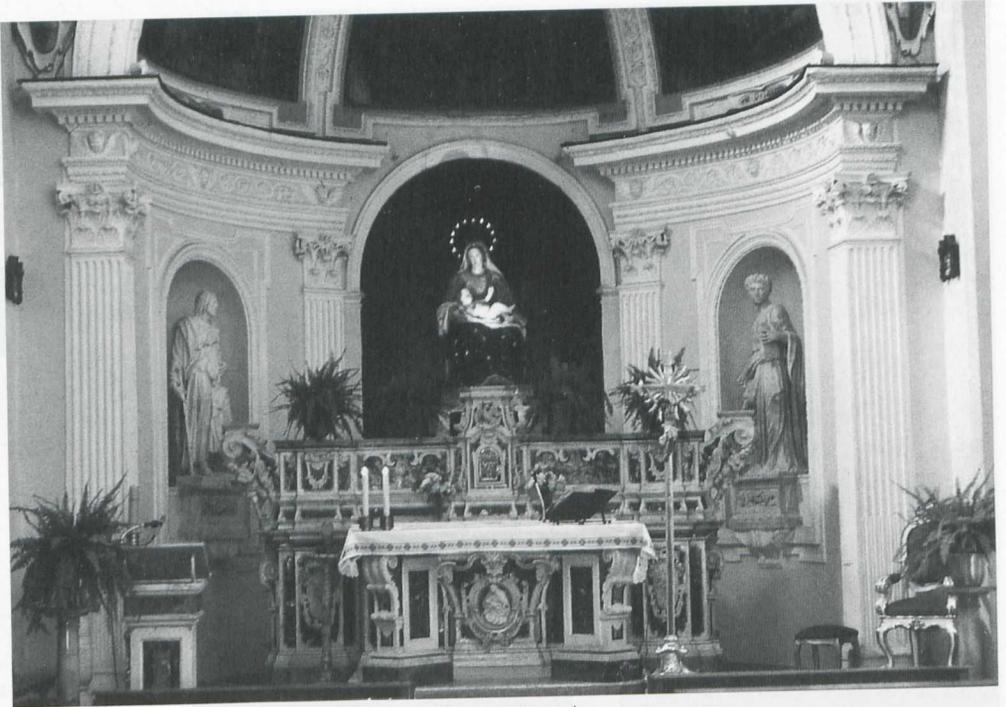


Abb. 10 Neapel, S. Maria del Parto, Chorraum (Ansicht heute)



Abb. 11
Altar der Familie
Poderico, Neapel,
S. Aniello a Caponapoli

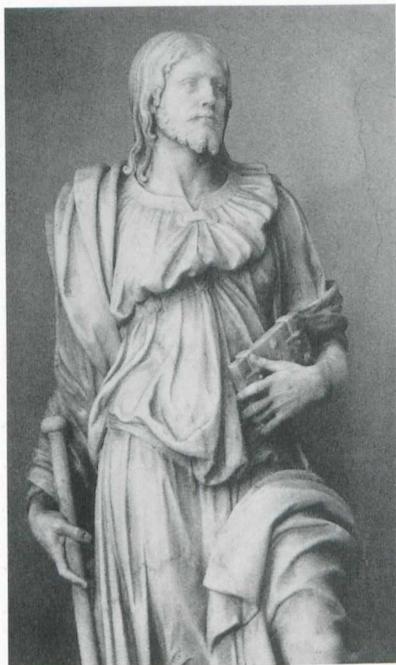


Abb. 12 Giovanni Antonio Montorsoli: Hl. Jacobus, Neapel, S. Maria del Parto, Chorraum

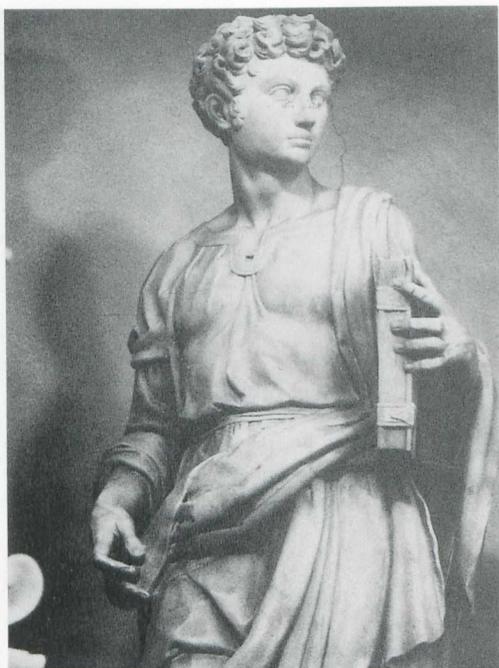


Abb. 13 Ammanati, Hl. Nazarius, Neapel, S. Maria del Parto, Chorraum

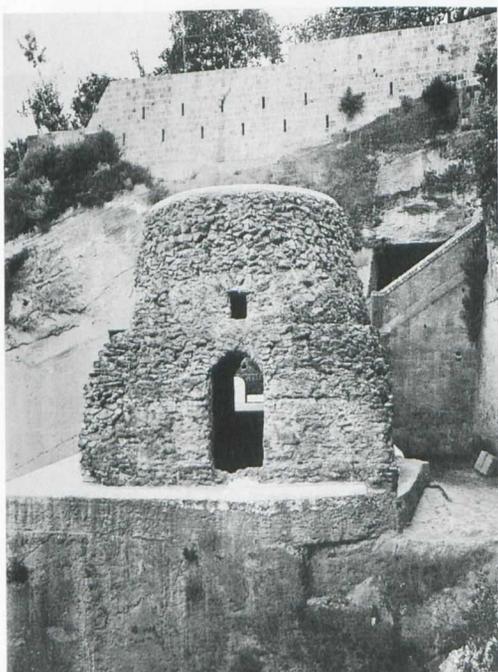


Abb. 14 Sog. Grab Vergils, (Columbarium des 1. Jh.) Neapel, Mergellina



Abb. 15 Vergils Grab, Darstellung in: S. Mazella: Sito et Antichità di Pozzuolo, 1595

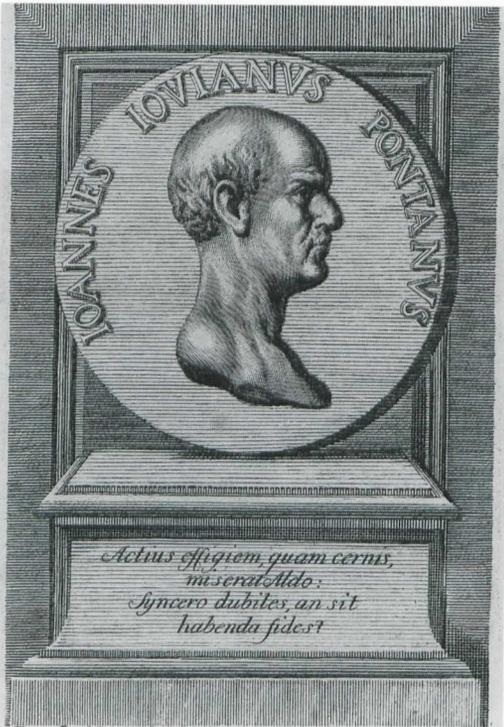


Abb. 16 Profilkopf des Giovanni Pontano, ehem. Neapel Cappella Pontano

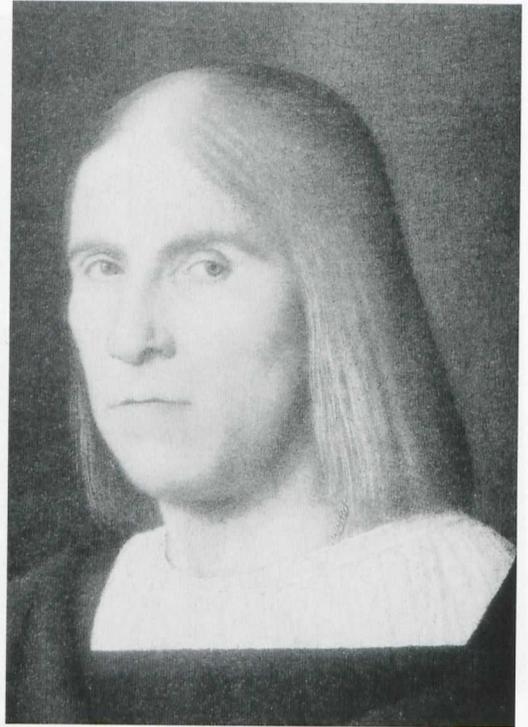


Abb. 17 Porträt Sannazaros, Giovan Paolo degli Agostini, Kress Collection, New Orleans Museum of Art, 1516



Abb. 18
Neapel, Santa Maria Maggiore,
Campanile: Antiker Altar

