

PEGASUS

Berliner Beiträge  
zum Nachleben der Antike  
Heft 8 · 2006

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

[www.census.de/pegasus.htm](http://www.census.de/pegasus.htm)

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Charlotte Schreiter, Anne Leicht, Frederike Steinhoff

Kunstgeschichtliches Seminar  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin

© 2006 Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance

Layout und Satz: Jürgen Brinckmann, Berlin  
Druck: Gulde Druck GmbH, Tübingen

ISSN 1436-3461

NEUPLATONISCHE ELEMENTE UND DEREN IRONISIERUNG  
IN EINEM UNBEKANNTEN LOBLIED VON 1539  
ZUM APOLL IM BELVEDERE.

UNTERSUCHUNGEN ZU DEN »STANZE D'EURIALO D'ASCOLI  
SOPRA LA STATUA D'APOLLO«<sup>1</sup> ODER DIE CAPRICCI DES EURIALO  
ANNALIS LEIBUNDGUT

*Sven Olaf Hoffmann zugeeignet*

Kaum eine andere antike Statue ist im Bewusstsein des humanistisch gebildeten Rezipienten so sehr mit Winckelmann verbunden wie der Apoll vom Belvedere. Der Apoll und Winckelmanns Hymnus auf den Apoll<sup>2</sup> sind – um einen Begriff der französischen Gedächtnisforschung aufzunehmen – gleichsam zum »lieu de mémoire«, zum Gedächtnisort<sup>3</sup> des idealistisch gesinnten Europäers geworden. Winckelmann bestimmte bis weit ins letzte Jahrhundert hinein nicht nur die Sehweise und die Interpretation des berühmten Kunstwerkes, sondern auch die Diktion späterer Beschreibungen.<sup>4</sup> Im Folgenden soll ein Loblied auf den Apoll vorgestellt werden, dessen Publikumswirksamkeit im Gegensatz zu Winckelmanns Hymnus äußerst gering war, ja: ein Loblied, das bis heute völlig unbeachtet blieb.

1539 erschienen in Rom die Stanzen eines heute nahezu unbekanntes Dichters Eurialo d'Ascoli Morani zu den Belvederestatuen Laokoon, Venus und Apoll.<sup>5</sup> Sie sind dem Marchese del Vasto, Alfonso d'Avalos, einem Feldherrn Karls V. gewidmet.<sup>6</sup> Die in der Forschung weitestgehend übersehenen und nie abgedruckten Stanzen zum Apoll nehmen meines Erachtens innerhalb der Apollbeschreibung des frühen Cinquecento eine herausragende Stelle ein. Erstmals werden hier verschiedene ästhetische Theorien der Zeit in durchaus spielerischer Form auf den Apoll bezogen und finden Eingang in die Beschreibung des Kunstwerkes. Der Untertitel »Capricci des Eurialo« dürfte diesem Anliegen des Dichters weit eher entsprechen als die gewichtige Bezeichnung der Stanzen als Ekphrasis, was sie freilich auch sind.<sup>7</sup>

Kurz zur Statue:<sup>8</sup> Fundort und Zeit der Entdeckung der Marmorstatue des Apoll sind unsicher, Quellenangaben darüber widersprüchlich.<sup>9</sup> Sicher ist, dass sie Ende des 15. Jahrhunderts im Besitz des Kardinals della Rovere, des nach-

*1 Francesco Francia: Apoll vom Belvedere; Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 26 135 recto*

maligen Papstes Julius II. war. Dieser ließ die Statue am 8. Oktober 1508 in den Vatikan überführen, wo sie erst um 1511 im Statuenhof aufgestellt wurde.<sup>10</sup> Der früheste Zustand der Statue wird in verschiedenen Zeichnungen festgehalten. Die Berliner Zeichnung, Francesco Francia zugeschrieben und wohl kurz nach 1500 entstanden, ist insofern getreu als sie den antiken Steg zwischen rechter Hand und Körper wiedergibt (Abb. 1).<sup>11</sup> Die linke Hand fehlt. Sie wurde, wie die ausgestreckte rechte Hand, Arm und oberstes Baumstück 1532 von Giovanni Angelo Montorsoli ergänzt und mit einem Bogenstück versehen. Bei der Ergänzung des rechten Arms konnte der Künstler sich auf den damals noch vorhandenen antiken Arm stützen.<sup>12</sup> Neu sind die von Montorsoli im Sinne des Manierismus pathetisch ausgestreckten Finger (Abb. 2). Nachdem diese Ergänzungen im Zuge puristischer Tendenzen 1924 rabiāt entfernt wurden, ließen Paolo Liverani und Arnold Nesselrath an einem Gipsabguss vor kurzem den Zustand, wie er sich im Cinquecento bot, wiederherstellen, allerdings ohne die ausgestreckte Hand, die so lange das Bild und seine Wirkungsgeschichte beherrschte (Abb. 3).<sup>13</sup>

DER DICHTER EURIALO D'ASCOLI  
(AURELIO MORANI DE'QUIDEROCCHI) 1485/90–1554

*Zur Forschungslage*

Über Eurialo ist wenig bekannt.<sup>14</sup> Die Forschung hat erst jüngst wieder ihr Augenmerk auf ihn geworfen, ohne dass eine neue Auseinandersetzung mit der Person oder gar seinem Werk stattgefunden hätte. So transkribiert Sonia Maffei 1999 neun der 220 Strophen des Laokoon und druckt sie ohne Kommentar in der Publikation von Salvatore Settis zur Wirkungsgeschichte des Laokoon im 16. Jh. ab.<sup>15</sup> Ein Jahr zuvor hatte Sylvie Deswarte-Rosa<sup>16</sup> kurz auf Eurialo verwiesen und ihn dem Kreise der Dichter und Intellektuellen im Rahmen der »orti letterari«, die sich in der 1. Hälfte des 16. Jh.s in Rom bildeten, zugeordnet. 2005 veröffentlicht die gleiche Autorin erstmals seit 1572 fünf Zeilen aus den Apoll-Stanzen in anderem Zusammenhang.<sup>17</sup>

Nachdem der Dichter zu seinen Lebzeiten häufig lobend erwähnt wurde, scheint er in der Folgezeit weitestgehend der Vergessenheit anheim gefallen zu sein. Anton Francesco Doni (1513–1574) zitiert und transkribiert in den

2 *Apoll vom Belvedere, Rekonstruktion nach Giovanni Angelo Montorsoli (bis 1924)*

3 *Apoll vom Belvedere, Rekonstruktion des Renaissancezustandes nach Arnold Nesselrath und Paolo Liverani (Gipskopie)*

verschiedenen Auflagen seiner »Libraria« einige wenige Texte des Eurialo.<sup>18</sup> Als erster gibt dann Giovan Mario Crescimbeni (1663–1728) in seiner »Istoria della Volgar Poesia«, Vol. V, p. 92, einige bibliographische Daten. Dieser grundlegende Text von Crescimbeni wird bei Giammario Mazzuchelli in seiner Literaturgeschichte von 1753 übernommen und erweitert.<sup>19</sup> Beide Autoren werden in der ersten Biographie zu Eurialo von Emilio Debenedetti aus dem Jahre 1902 nicht genannt.<sup>20</sup> Debenedetti beruft sich auf Archivstudien in der Heimatstadt des Eurialo, in Ascoli, trägt zahlreiche verstreute, auch lokale Meldungen zusammen und publiziert und kommentiert lateinische und italienische Epigramme des Autors. Im gleichen Jahr macht C. Lozzi im Zusammenhang mit Eurialo auf einen wiedergefundenen Codex in der Hofburg in Wien aufmerksam, der zwei Gedichtzyklen von Eurialo enthält und vom berühmten Miniaturisten Giulio Clovio (1498–1578) illustriert ist.<sup>21</sup> Diese Handschrift »Stanze sorra [sic] l'Impresa de l'aquila« wird 1932 von Hermann auszugsweise publiziert, nachdem Cesari schon 1912 einige Stenzen daraus abgedruckt hatte.<sup>22</sup> 1981 macht Sandro Baldoncini einen wichtigen Versuch, den Dichter seinem Vergessen zu entreißen, indem er die 65 Stenzen der »Vita disperata« neu abdruckt und eine knappe, gerechtere Neubewertung dieses Textes und des Dichters versucht.<sup>23</sup>

*Zur Person des Dichters und zu seinem Werk. Eurialo: eine »anima discorde« (?)*

Eurialo d'Ascoli, wie er im literarisch-humanistischen Kreise genannt wird, entstammt einer verarmten Adelsfamilie aus Ascoli in den Marken. Sein Geburtsname lautet Aurelio Morani de' Quiderocchi. Das Geburtsjahr ist unbekannt,<sup>24</sup> auch über seinen humanistischen Ausbildungsweg konnte Debenedetti nichts Genaues ermitteln. 1516 erschienen in Siena die ersten lateinischen Epigramme »Epigrammatum libri duo«,<sup>25</sup> zu denen Claudio Tolomei (1492–1555) das Vorwort schrieb. Tolomei nennt ihn dabei »graece latineque doctissimus«. Von Eurialo sind auch griechische Epigramme und Übersetzungen griechischer Texte im Manuskript überliefert.<sup>26</sup> Er scheint in diesen Jahren in Siena im Gelehrtenkreise und in literarischen Zirkeln äußerst beliebt gewesen zu sein, war befreundet mit den Literaten Francesco Sozini und Andrea Landucci, denen er einige seiner Epigramme von 1516 widmete.<sup>27</sup> 1517 erschien ein lateinisches Epigramm zu einer Petrarca-Ausgabe. Seit den zwanziger Jahren hielt sich Eurialo in Rom auf, wo er ebenfalls die Gelehrtenzirkel

frequentierte und mit bedeutenden Schriftstellern seiner Zeit befreundet war, vor allem mit dem Libertin Francesco Maria Molza und Annibale Caro, wie Crescimbeni schon schreibt.<sup>28</sup> Er verkehrte also in Rom in einem Ambiente geistreicher, weltoffen-liberaler und gelehrter Männer, die auch Vasari in der Entourage des Kardinals Alessandro Farnese in den vierziger Jahren nennt, ohne dass Eurialo bei Vasari erwähnt würde.<sup>29</sup> Auch in Künstlerkreisen war er gern gesehen. So war er, der selbst als Zeichner hervorgetreten ist, mit Giulio Romano, Francesco Penni, Benvenuto Cellini und Giulio Clovio bekannt und befreundet.<sup>30</sup> Cellini lobt des Dichters Redekunst in witzig-pikantem Zusammenhang in seiner Autobiographie I 30: »Darauf fing ein gewisser Aurelius von Ascoli, der sehr glücklich aus dem Stegreif sang, mit göttlichen und herrlichen Worten an, die Frauenzimmer zu loben«.<sup>31</sup> Mazzuchelli<sup>32</sup> und Debenedetti erwähnen auch die enge Beziehung des Dichters zu Pietro Aretino, der ihn, Aurialo d'Ascoli, in einem Brief an Coriolano »nostro fratello e giocondo spirito della piacevolezza« nennt.<sup>33</sup> Auch sonst scheinen die Beziehungen zwischen den beiden Dichtern sehr eng gewesen zu sein, betont doch Aretino noch 1552, sie hätten »due corpi e un'anima sola«.<sup>34</sup>

1536 wird Eurialo (Dominus Aurelius Moranus) von seiner Vaterstadt in die Kammer der »Anziani« gewählt und in der Folgezeit mit verschiedenen ehrenvollen Aufträgen betraut:<sup>35</sup> 1541 als Botschafter seiner Stadt beim Papst Paul III., 1543 als Vermittler in einer territorialen Frage nach Neapel. In Rom findet er seine Gönner in der Entourage des Kaisers Karls V.<sup>36</sup> und im Umkreis der Farnese.

Nachdem Eurialo d'Ascoli mehr als zwanzig Jahre nichts veröffentlicht hatte, erscheinen in den späten dreißiger Jahren in rascher Folge verschiedene Arbeiten von ihm, nun nicht mehr in Latein, sondern in Volgare. 1538 publiziert er in Rom 65 Stanzen mit dem Titel »La Vita disperata«, die zahlreiche Auflagen erleben.<sup>37</sup> Am 6. Februar 1539 erscheinen in Rom, »in Campo di / Fiore per M. Valerio Dorico / e Luigi fratelli / Bresciani«: »Stanze d'Eurialo d'Ascoli di varii soggetti«. Sie sind dem jungen Kardinal Alessandro Farnese, einem Enkel Papst Pauls III., zugeeignet.<sup>38</sup> Am 20. Juni 1539 werden am gleichen Ort, in der gleichen Offizin, die »Stanze sopra le Statue di Laocoonte, di Venere et d'Apollo« publiziert.

Mehr als 10 Jahre später, 1550, erscheint in Augsburg eine bis jetzt in der Forschungsliteratur nie genannte Schrift »Il sacrifici / cio del vero amante / fatto per Misser Eurialo, / d'Ascoli« in »Augustae / Vindelicorum« / (in der Offizin)

»Melchior Caerasopyrenus / alias Kriegstein, excudebat ad / Portam Marianam./ Anno Domini M D.L.« mit einer Widmung an Alfonso ab Aragonia, präsentiert von Nicolaus Brizardus.<sup>39</sup> Es folgen in dieser kleinen Schrift 14 Terzinen in Volgare mit dem Titel »Sacrificio / de Misser Eurialo / d’Ascoli«, dann elf (?) Oktaven »Victima / amatoria / Doctissimi D.(omini) Euryali / Asculani, ad Illustrissimum ac Reverendissimum / Dn. Dn. Alfonsum ab Aragonia« gewidmet, nun auf Latein mit dem Titel »Interpres ad suam Floram«. Schließlich zwei lateinische Gedichte »Interpres / de Flora sua, / ad Zephyros / et Auras tepentes« und auf der vorletzten Seite lateinische Verse »Interpres / ad publicam / famam. / De D. Euryalo«. Die Frage nach der Rolle des Nicolaus Brizardus kann hier nicht geklärt werden.<sup>40</sup>

Ein letztes Werk wird im Todesjahr des Dichters, 1554 in Rom, bei Antonio Blado, gedruckt: »Stanze d’Eurialo d’Ascoli del valoroso et leggiadro cavalcare in caccia di Madama Margherita d’Austria«. <sup>41</sup> Es ist einer illegitimen Tochter Kaiser Karls V., Margarita, Herzogin von Parma, gewidmet. Ein 1533 auf den Tod des Ariost geschriebenes Poem erscheint sehr viel später, in Venedig, bei Bindoni, im Jahre 1542.<sup>42</sup> Girolamo Ruscelli rühmt Eurialo noch 1556, nach dessen Tode, als Verfasser von Impresen zur Zeit des Farnese-Papstes Pauls III.: »In questa professione dell’Imprese, ne i tempi [...] di Papa Paolo Terzo [...] era lodato molto M. Eurialo d’Ascoli, e ne vidi più d’una, ch’egli n’havea fatte [...]«<sup>43</sup>: ein Zeugnis für die vielseitige Begabung des Eurialo.

Dem nächsten Kreise Kaiser Karls V. gehörte neben Alfonso d’Avalos, dem die Stanzen zu den Belvederestatuen gewidmet sind, der kaiserliche Gesandte in Rom, Marchese d’Aguilar, an. Ihm verehrte Eurialo die oben erwähnten »Stanze sorra [sic] l’Impresa de l’Aquila«, die zusammen mit den Stanzen »al invictissimo Carlo quinto sempre Augusto« in der Wiener Prachthandschrift vereint sind.<sup>44</sup> Die Stanzen verherrlichen den als Kreuzzug gepriesenen unglücklichen Feldzug Karls V. gegen Algier 1541. Königin Maria von Böhmen, Tochter Karls V., widmet der Dichter 1548 weitere nie veröffentlichte Stanzen.<sup>45</sup>

Die Werke des Eurialo lassen sich grob in verschiedene Themen gruppieren:

Sind die 1516 publizierten lateinischen Gedichte des jungen Eurialo hauptsächlich dem Themenkreis der antiken Mythologie, der Freundschaft und der Liebe in ihren verschiedensten Formen entnommen, so greifen die Stanzen in der Wiener Prachthandschrift ins Tagesgeschehen ein und erheben dieses in den mythischen Bereich.

Einen anderen Themenbezug hat eine dritte Gruppe seiner Werke: Die 1538 in Rom erschienenen 65 Stanzas mit dem Titel »La Vita disperata« vermögen die wohl eher düstere, komplexe Seite seines Gemütes zu erhellen. In die gleiche Richtung weisen auch das Manuskript »Dialogo di Tantalò e d'un poeta«<sup>46</sup> und das oben erwähnte, 1550 erschienene, bisher unbekannte Werk »Il sacrificio del vero amante fatto per Misser Eurialo d'Ascoli (Morani, Eurialo)« mit den verschiedenen Gedichtszyklen. Auch ein Teil der lateinischen Epigramme von 1516, die DeBenedetti 1902 auszugsweise abdruckte<sup>47</sup> und zeitgebunden stark negativ bewertete, können in dieser Gruppe genannt werden: viele der Epigramme zeigen in der Wahl der besungenen Frauen tragische oder unerreichbare Gestalten (Phaedra, Laura, wohl Pseudonyme) oder aber Antitypen des biedereren Frauenbildes wie die sensuelle Lesbia, wobei der Humanist Eurialo wohl auf Catulls Lesbia<sup>48</sup> anspielt. Die Epigramme auf Phädra zeichnen sich zum Teil durch satirisch-groteske Anspielungen und erotische Brisanz aus.<sup>49</sup> Auch die päderastische Liebe wird in einem Epitaph (»epitaphium cuiusdam paediconis«) besungen. Nicht ohne Witz und Selbstironie beschreibt dieser Zeitgenosse und Freund eines Pietro Aretino in der Stanzengruppe an den jungen Alessandro Farnese von 1539 troubadouresk die langjährige unerfüllte Liebe zu einer Frau, die er voll bitteren Martyriums um die Gnade bittet, nicht unleidig zu sein, wenn er sie wenigstens heiß ersehne: »Ma questo chieggio, pien d'aspro martiro: / Non vi dispiaccia se per voi sospiro«.<sup>50</sup>

Einer vierten Gruppe seiner Themenkreise gehören schließlich die Stanzas zu den Belvederestatuen an. Sie stellen eine Mischung aus ironischer Statuenbeschreibung (Ekphrasis), Lobreden auf die gottgleichen antiken Künstler, Trivialphilosophie und spielerisches Delektieren am mythologischen Gegenstand dar, wie unten am Beispiel der Apoll-Stanzas gezeigt werden möchte.

Die Zeitgenossen bedachten Eurialo d'Ascoli großenteils mit den zeitspezifischen euphorischen Lobeszuweisungen. Claudio Tolomei meinte, die Epigramme des Eurialo seien vom Himmel gefallen »coelitus demissa«.<sup>51</sup> Vannozzi nennt ihn die zehnte Muse,<sup>52</sup> wobei er wohl auf ein Epigramm des Antipatros von Sidon zurückgreift »Staunend hörte Mnemosyne einst die herrliche Sappho: Hat bei den Musen der Mensch denn eine zehnte entdeckt?«<sup>53</sup> Pietro Aretino spricht von ihm als »Aurialo Orfeo«<sup>54</sup> und der französische Dichter Nicolas Brizard schreibt »[...] Dn. Euryalum poetam omnium post homines natos ingeniosissimum« (>[...] Eurialus, den seit Menschengedenken begabtes-

ten Dichter«).<sup>55</sup> Diesem hyperbolischen Lob stehen das nahezu völlige Vergessen des Autors nach seinem Tode und die negative Bewertung seines Biographen Debenedetti gegenüber, der den kapriziös-verspielten, witzig-frivolen und erotisch aufgeladenen Texten des Eurialo zu Beginn des letzten Jahrhunderts wenig Verständnis entgegenbringen kann. Einzig der »Vita disperata« gesteht Debenedetti eine gewisse Originalität zu. Eine Neubewertung scheint sich in jüngerer Zeit anzubahnen. So untersucht der Romanist Sandro Baldoncini 1981 die Stanzas der »Vita disperata« in ihrem zeitlichen Umfeld und auf dem Hintergrund der literarischen Tradition aus dem Trecento und Quattrocento. Er weist auf den seiner Zeit vorausgehenden modernen Grundton dieser Dichtung hin, die Eurialo, ein früher »poète maudit«, entgegen allen Gepflogenheiten sich selbst widmet.<sup>56</sup>

ZU DEN STANZEN »SOPRA LE STATUE DI LAOCOONTE,  
DI VENERE ET D'APOLLO«

Die Stanzas, die Crescimbeni nicht erwähnt, werden in der Forschungsgeschichte erstmals von Mazzuchelli 1753 kurz genannt. Carl B. Stark zitiert sie ohne Quellenangaben 1880 in der Geschichte der Archäologie der Kunst.<sup>57</sup> Sie wurden am 20. Juni 1539 bei Valerio Dorico und Luigi Fratelli Bresciani in Rom, Campo di Fiori, gedruckt. Eine zweite Edition der Stanzas erschien 1572 in Venedig, zusammen mit der »Vita disperata«.<sup>58</sup> Dies dürfte für eine gewisse Breitenwirkung im 16. Jh. sprechen. Heute sind die Stanzas nur in wenigen Bibliotheken vorhanden.<sup>59</sup> Der Biograph des Dichters, Debenedetti, erwähnt die Stanzas, die er nicht gesehen hat, 1902 ohne Kommentar, gibt aber eine negative Kritik eines Curzio Antonelli von 1882 wieder, der die Verse, seiner Zeit entsprechend, »abbastanza artefatte, contorte e riboccanti di smancerie classiche [...]« (>ziemlich gekünstelt, geschraubt und strotzend von gelehrtem Getue«) nennt. C. Lozzi druckt 1902 eine Strophe des Laokoon ab,<sup>60</sup> Sonia Maffei transkribiert, wie oben erwähnt, 1999 neun Strophen aus Laokoon. Sylvie Deswarte-Rosa zitiert 2005 vier Verse aus den Apollstanzas.<sup>61</sup>

Die dreiseitige Widmung an den Gran Marchese del Vasto ist mit den üblichen Bescheidenheitstopoi ausgestattet und im zeittypischen untertänigsten Dictus höfischer Reverenzerweisung verfasst: »ricordandovi, che dopo il gran Carlo Quinto, sete l'altro scudo, et il secondo specchio de la vera Religione, et che

perciò, et per la doppia bellezza del'animo, et del corpo non men di Venere, et d'Apollò meritate, che publicamente quelle Statue vi sien poste[...]«. Es folgen die Stanzen zum Laokoon, zur Venus und zum Apoll. Als Frontispiz den Stanzen vorangestellt sind Holzschnitte der drei Statuen im Vatikan. Die Venus Typus »ex balneo«<sup>62</sup> gehört nicht zu den frühen Belvederestatuen. Sie wurde erst 1536 unter Papst Paul III., einem präsumtiven Gönner des Dichters, angekauft und war wohl deshalb Gegenstand der Verehrung durch Eurialo in diesen Jahren. Laokoon<sup>63</sup> nimmt bei weitem den größten Raum bei Eurialo ein. In der Widmung wird diese Statue jedoch, anders als Apoll und Venus, die an dieser einführenden Stelle beide paradigmatisch für die seelische und körperliche Schönheit des Marchese del Vasto genannt werden, nur kurz erwähnt. Die Strophen zum Apoll bilden den Schluss der Stanzen. Die bisher in der Forschungsliteratur nur im Harvard College Library Catalogue<sup>64</sup> abgebildete Xylographie des Apoll bei Eurialo (Abb. 4) stellt ihn mit allen Ergänzungen des Montorsoli dar, erweitert jedoch den kurzen Bogenansatz bei Montorsoli in der linken Hand zu einem Bogen. Damit greift der Holzschneider eine Ergänzung auf, die im früheren Cinquecento nur wenig Parallelen hat: als erster fügt Antico den Bogen der Bronzestatuette in Venedig zu.<sup>65</sup> 1513 erscheint der Bogen auch auf einer Pasquille (Abb. 5).<sup>66</sup> Im gleichen Jahr nennt der gelehrte Andrea Fulvio den vatikanischen Apoll »arcitenens«. <sup>67</sup> Wenig später ergänzt Nicoletto da Modena den Bogen auf einem Stich.<sup>68</sup> Ob die Apollo-Darstellung des Francisco de Holanda, der die Montorsoli-Ergänzungen von 1532 wiedergibt, aber den Bogenansatz ebenfalls zu einem Bogen erweitert, von dem Holzschneider der Stanzen beeinflusst war, lässt sich nicht ermitteln.<sup>69</sup> Nach 1533 entstand die Zeichnung des Apoll mit großem Bogen in Florenz, Primaticcio zugeschrieben.<sup>70</sup> Anders als die überaus zahlreichen Darstellungen des Apoll in dieser frühen Zeit gibt der Holzschnitt bei Eurialo jedoch nicht die Statuenbasis wieder, sondern setzt den Gott in die freie Landschaft. Ob damit auf die Tradition der »orti letterari«, der im Literatenkreis Roms angesiedelten Gesprächskultur in den römischen Gärten, angespielt werden soll, in deren Umkreis die Stanzen doch wohl entstanden sind?<sup>71</sup>

Das Missverhältnis in der Länge der Statuenbeschreibung bei Eurialo mag erstaunen: den 220 Strophen des Laokoon stehen 80 Strophen zur Venus und nur 21 Strophen zum Apoll gegenüber. Diese ungewöhnliche Gewichtung kann gewiss zum Teil aus den persönlichen Neigungen des Eurialo – seiner (kapriziös verspielten?) depressiven Stimmung – erklärt werden. So vergleicht der Dichter sein Schicksal in der »Vita disperata« mit dem des Laokoon:

*4 Apoll, Xylographie als Frontispiz der »Stanze d'Eurialo d'Ascoli sopra la statua d'Apollo«*

5 *Versi posti a Pasquillo nel anno MDXIII, Apoll; Xylographie als Frontispiz für den Buchdruck*

Diesem bringen die Schlangen jedoch den erlösenden Tod, ihm, Eurialo, aber das Leben und damit die ewige Qual: »[...] e quelli poi (i.e. die Schlangen), come a Laoconte, / saltino a me ne' fianchi e ne le braccia / ch'io son condotto a così estrema sorte / ch'a me vita daran, s'a lui dier morte«. <sup>72</sup> Im Vorwort zu den Stanzen deutet nichts darauf hin, dass die exzessive Länge des Laokoon dem Marchese del Vasto huldigen sollte. Zwar stellt hier im Vorwort Eurialo die Epigramme für Laokoon ins Zentrum, und dem hätte er die anderen beigelegt »[...] vi consacro, et mando le stanze, ò Epigrammi più tosto, ch'io già à questo effetto composi sopra la Statua di Laocoonte, con altre appresso sopra le Statue di Venere, et d'Apollò, che nel Vaticano fanno hoggi miracolosa fede, quanto possa l'arte maestra negli ingegni de gli huomini«. Aber um die Tugenden des Marchese hervorzuheben, werden Apoll und Venus genannt, nicht Laokoon. Wie weit die damals bekannte Vorstellung von Laokoon als moralisches Beispiel für den Preis, der für historische Größe bezahlt werden muss, mitspielt, müsste an den Stanzen zu Laokoon selbst untersucht werden. <sup>73</sup> Möglicherweise könnte die Mahnung am Schlusse des Vorwortes, der Marchese möge nicht, wie der Römer Caesar, seine Taten selbst besingen, als Anspielung auf diese Vorstellung gedeutet werden: »Salvo sè voi stesso, imitando il Roman Cesare, al quale non sete punto in alcuna lodevol parte inferiore, voi stesso dico, ó mio Gran Marchese, non cantate le vostre cose fatte, come egli fecele sue«. Die Stanzen entstanden in den Jahren, als der Marchese in seiner Eigenschaft als Heerführer Karls V. wegen seines Verhaltens im Aufstand spanischer Truppen 1537 starke Kritik auch seitens des Kaisers über sich ergehen lassen musste. <sup>74</sup>

#### BESCHREIBUNGEN DES APOLL VOM BELVEDERE IM FRÜHEN CINQUECENTO

Die zentrale Stellung, welche die Gruppe des Laokoon, das berühmte »exemplum doloris«, in den Stanzen einnimmt, dürfte jedoch noch andere Gründe haben. Sie mögen die in der Zeit der Entstehung der Stanzen eine nicht nur inhaltliche, sondern auch formale Vorliebe für das Kunstwerk des Laokoon im beginnenden Manierismus widerspiegeln. Der Apoll, in der Hochrenaissance so berühmt und gerühmt, verliert im zweiten Drittel des Cinquecento und im frühen Seicento in seiner Bewertung als Kunstwerk an Bedeutung, obwohl seine Verbreitung in Stichwerken und Abgüssen gerade in dieser Zeit enorm ist.

Erst im späteren 17. Jahrhundert, d.h. im französischen Klassizismus und mit der Verbreitung der Boileau'schen Pseudo-Longin-Übersetzung »Über das Erhabene« gewinnt Apoll als Kunstwerk wieder an Bewunderung, um dann im frühen 18. Jahrhundert einen beispiellosen Siegeszug anzutreten. Im 19. Jahrhundert mehren sich wiederum die kritischen Stimmen, die allerdings auch im 18. Jahrhundert nicht fehlen. Obwohl es scheinen mag, dass der Apoll, verglichen mit andern Belvedere-Statuen, in unserer Zeit an Faszination verloren hat,<sup>75</sup> findet ungebrochen bis heute eine Auseinandersetzung mit der Statue auf verschiedensten Ebenen statt. Die Ursache der unterschiedlichen Urteile über die Statue möchte ich auf der Folie der sich wechselnden ideologischen Prämissen sehen, wie anderswo ausführlich dargelegt werden soll.<sup>76</sup>

Hier interessiert lediglich die Beurteilung der Statue im frühesten 16. Jahrhundert. Zu unterscheiden ist zwischen der ästhetischen Bewertung einerseits und der politisch-ideologischen Komponente der Beschreibungen andererseits. Die ästhetische Wertung beschränkt sich in dieser Zeit auf die topisch gewordenen Epitheta »pulcherrimus, vivus, decorus, bellissima, degna«. So sagt Francesco Albertini 1510 »Quid dicam de pulcherrima statua Apollinis, quae viva (ut sic dicam) apparet, quam tua Beatitudo in Vaticanum transtulit?«<sup>77</sup> Andreas Fulvius formuliert 1513: »Haud procul arcitenens / formamque decorus Apollo«. <sup>78</sup> Im anonymen Gesandtschaftsbericht der Venezianer aus dem Jahre 1523<sup>79</sup> anlässlich der Papstaudienz bei Hadrian VI. schreiben die Berichterstatler »[...] sopra una base di marmo è l'Apollò, famoso nel mondo; figura molto bellissima e degna; di grandezza naturale, di marmo finissimo«. Nach dieser kurzen Notiz folgt im Gesandtschaftsbericht eine lange Ausführung zum Laokoon, eine Lobpreisung der Schönheit der Venus und der lapidare Kommentar: »ma l'eccellenza del Laocoonte fa dimenticar questa (i.e. Venus) e l'Apollò, che per lo innanzi era tanto celebrato«. (>[...] die Vortrefflichkeit des Laokoon lässt [...] den Apoll, der bis anhin so berühmt war, vergessen<). Hier schon, 1523, kommt dem Laokoon eine weit größere Bedeutung zu als dem Apoll. Die späteren Erwähnungen zum Apoll im 16. Jahrhundert beschränken sich auf archäologische Beschreibung und auf mythologische Deutung, ohne dass ästhetische Werte angesprochen werden. Eine erste Bestandsaufnahme im modernen Sinne gibt 1556 Aldrovandi,<sup>80</sup> auch wenn ein Gedicht aus den neunziger Jahren des Quattrocento »[...]certappollo / che sa gettato el carcasso alle spalle / collarcho lento spinto fianco e molle« als die früheste Beschreibung des Apoll betrachtet werden kann.<sup>81</sup>

Eine zweite Gruppe humanistischer Ekphraseis zum Apoll im frühen 16. Jahrhundert verzichtet sowohl auf ästhetische Kriterien wie auch auf eine Beschreibung. Es sind nun politisch-ideologische Implikationen, welche zu einer Überhöhung der Apoll-Statue im frühesten 16. Jahrhundert führen. Die päpstliche Panegyrik bezieht die Statue unter Papst Julius II. und Leo X. in deren Propagandanetz ein. Ein dem römischen Humanisten Evangelista Maddaleni de'Capodiferro zugeschriebenes Gedicht lässt die belvederische Marmorstatue im Topos der sprechenden Statue direkt zu Julius II., ihrem Besitzer, sprechen.<sup>82</sup> Julius soll Apoll nicht in dessen Marmorgestalt wahrnehmen, sondern als den wahren Gott, der nun für immer sein Haus im Vatikan gefunden hat. Apoll bezieht im Gedicht Julius II. als legitimen Nachfolger der mythischen Gründer Roms und des Kaisers Augustus ein, damit das Goldene Zeitalter neu heraufbeschwörend. »Ille ego sum Juli Julaeque Gentis Apollo / Perpetuus custos tot qui te invicte periclis / Eripui nutuque meo super aethera vexi: / Non marmoreum, nunc aspicias, aspice verum / Qualis in aethereo sublimis spector Olympo.«

In andern Epen dieser Zeit erscheint Apoll als Verherrlicher Julius II., der sowohl als Förderer der Wissenschaften und der Künste wie auch als Restaurator des neu geeinten Kirchenstaates hervortrat.<sup>83</sup> Papst Leo X., ein Medici, stellt sich in die gleiche Tradition.<sup>84</sup> Nicht von ungefähr dürfte der belvederische Apoll als Bogenschütze und als Musenführer 1513, zu Beginn seines Pontifikats, gleich zweimal in der Pasquillen-Literatur als Titelblatt erscheinen (Abb. 5).<sup>85</sup> Auch Leo X. beschwört für sein Pontifikat das Goldene Zeitalter.

Dieses politisch besetzte Bild des Apoll vom Belvedere und seine Manipulation lässt sich ungebrochen bis ins 19. Jahrhundert verfolgen, wie anderswo gezeigt werden soll.<sup>86</sup> Zwei weitere Rezeptionsstränge können seit der Entdeckung der Statue bis in jüngste Zeit manifest gemacht werden: Apoll vom Belvedere als Inbegriff des schönen Ideals »idea del bello« und Apoll als mehr oder weniger sentimental inszeniertes Erlebnis- und Ereignisbild mit allen gefühlsmäßigen und erotischen Implikationen. Beide Züge lassen sich in den Stanzen zum Apollo des Eurialo fassen, wobei die erotische Komponente des Götterbildes, die in der Folgezeit durch alle Jahrhunderte hindurch bis heute in verschiedensten Ausprägungen zu fassen ist, bei Eurialo zum ersten Mal überhaupt thematisiert wird.<sup>87</sup> Auch von daher gewinnen Eurialos Stanzen zum Apoll für die Wirkungsgeschichte der Statue an Bedeutung.

DIE »STANZE SOPRA LA STATUA D'APOLLO«:  
EINE HUMANISTISCHE EKPHRASIS ZUM APOLL IM BELVEDERE  
(ABB. 4 UND S. 151–158)

*Zur Einführung*

Betont sei, dass ich die Stanzen als Klassische Archäologin und nicht aus philologischer oder literaturwissenschaftlicher Sicht betrachte. Es versteht sich daher, dass meine Interpretation als sehr bescheidener Versuch einer ersten Annäherung aus kunsthistorisch-archäologischer Perspektive und als Anstoß zur weiteren Beschäftigung mit dem Text verstanden sein möchte. Die meinen Recherchen zugrunde liegenden Textausgaben sind die gedruckten Exemplare von 1539 aus der Biblioteca Trivulziana in Mailand und aus der Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.<sup>88</sup>

Um es vorwegzunehmen: die Stanzen zum Apoll verdienen deshalb eine gewisse Aufmerksamkeit, weil sie einer bis jetzt im früheren Cinquecento nicht belegten Gruppe der humanistischen Ekphraseis zum Apoll vom Belvedere angehören. Sie sind ebenso wenig eine reine Bildbeschreibung wie die oben zitierten Belege der zwei Gruppen zu Apoll. Sie stellen vielmehr ein euphemistisches Lobgedicht auf die Schönheit der antiken Statue dar. Hierin und in einer gewissen idealischen Stimmung, die bei Eurialo aber immer wieder aufgebrochen, mit spöttisch-ironischer Distanz behandelt wird, treffen sich die Stanzen mit der berühmten Apoll-Beschreibung von Winckelmann. Auch die mythologischen Bezüge könnten verglichen werden, wären sie bei Eurialo nicht weit gegenstandsbezogener, ja vordergründig platter als bei Winckelmann. Zudem fußt Eurialo, wie ich meine, in seinen mythologischen Anspielungen hauptsächlich auf Ovids Metamorphosen, während Winckelmann griechische Dichter evoziert. Ein grundlegender Unterschied – und dies sei hier schon betont – besteht indes in der penetranten Ambivalenz, welche die Stanzen von 1539 durchzieht. In typisch manieristisch-protobarocker Weise spielt Eurialo mit seinem Gegenstand, äußert Bewunderung und nimmt diese gleich wieder zurück. Er ermahnt den Bildhauer, sich nicht gottgleich zu fühlen, um ihn alsdann wiederum dem höchsten Schöpfergott zu vergleichen, ja ihn sogar höher einzustufen. Die Grenzen zwischen der Marmorstatue, dem wahren Gott Apoll-Sol und dem Himmelsgestirn Sonne sind ebenso fließend wie diejenige zwischen dem Bildhauer, seinem göttlichen Stil und dem Schöpfergott.

Auch die einzelnen Oktaven der Stanzen richten sich stets an einen anderen Adressaten: Apoll – Gott und Statue (Strophen I; VI; X; XX), Bildhauer (Strophen II; IV; VIII; XII; XIII; XVII; XIX; XXI), Venus (Strophe XI), die Natur (Strophe IX).

Wie weit die Stanzen von den antiken Ekphraseis beeinflusst sind, müsste von altphilologischer Seite her untersucht werden. Mit Sicherheit kannte der Humanist Eurialo die »Eikones« des Philostrat, die im ganzen Mittelalter viel gelesen wurden und seit Anfang des 16. Jahrhunderts allgemein bekannt waren. Die erste Ausgabe des griechischen Philostrat-Textes wurde 1503 in Venedig veröffentlicht.<sup>89</sup> Die Stanzen, in denen immer wieder die Lebendigkeit der Statue Apoll hervorgehoben wird, scheinen jedoch weniger von den »Eikones« direkt beeinflusst zu sein als vielmehr von griechisch-hellenistischen Epigrammatikern, denen freilich auch die »Eikones« verpflichtet sind.<sup>90</sup> Eurialo nennt seine Stanzen im Vorwort selbst »[...] le stanze, ò Epigrammi piútosto [...]«. Die engen Beziehungen der Stanzen zu den hellenistischen Epigrammatikern sollen in der Auswertung kurz angesprochen werden.

#### *Versuch einer Interpretation der Stanzen*

Es sollen nur ausgewählte und für die Interpretation wichtige Stellen grob paraphrasiert werden. Der hier erstmals seit 1572 vollständig im Anhang des Artikels abgedruckte Text basiert auf dem Exemplar von 1539 aus der Biblioteca Trivulziana in Mailand.<sup>91</sup>

In der ersten Strophe bittet der Dichter, Apoll möge ihm seine Lyra leihen, damit er dessen Ruhm verkünden könne.

(Paraphrase I 1–8)

»Apoll, der Du die Herde des Admetus weidetest an den Thessalischen Wellen, und der Du Marsias zum Exempel für die Menschen machtest, wie man sagt. [...] Leihe mir jetzt Deine Lyra und Deine süßen Akzente, und verbreite in mir solche Anmut, dass ich von Dir reden kann, von Deiner Strahlenkrone, die das ganze Universum, Italien und Rom erleuchtet.«

Dieser Invokationstopos dürfte auf Dante zurückgehen, der im »Paradiso« I 13 ebenfalls Apoll um Beistand bittet.<sup>92</sup> Auch die Anspielung I 3 »Marsias« mag als Übernahme aus Dante, »Paradiso« I 20, verstanden werden.<sup>93</sup> Für die häufige Anlehnung an Dante sprechen auch andere Indizien, wie zu belegen

sein wird. Das Doppelbödige des Textes, die Vermischung der verschiedenen Ebenen zeigen sich hier schon deutlich: Eurialo bittet den Apoll, er möge ihm die Leier leihen, um von seinem, des Gottes Ruhm zu sprechen, aber auch um die Statue Apoll zu loben. Die vier ersten Zeilen zu Apoll und seiner Hirrentätigkeit im Dienste des Admetus (Kall. h. 2.48; Verg. georg. 3.2) haben auch eine zeitspezifische Komponente: Der Pastor Apollo wurde schon im 15. Jahrhundert zitiert und auf den Papst übertragen »Tu pater es populi, tu dux, tu pastor Apollo« (Jacobus de Horetis).<sup>94</sup> Diese Identifizierung des Pastor Apollo mit dem Papst erhielt im 16. Jahrhundert nahezu topischen Charakter. Die Gleichsetzung Apoll-Sol ist stoisches Gedankengut: Cic.nat.II.68 »iam Apollinis nomen est graecum quem Solem esse volunt«.<sup>95</sup>

Die zweite Strophe ist an den Bildhauer gerichtet:

(Paraphrase II 1–2)

»Welche höchste Kunst hat der Himmel in Dir, Bildhauer, der Du der beste unter allen Künstlern bist, vereint?«

Hier schon mag die neuplatonische Idee eines Ficino, dass nur der göttliche Anhauch – »furor divinus« – das Kunstwerk schafft, hinter diesen Zeilen stehen.<sup>96</sup> In II 6–8 nennt Eurialo den Bildhauer den großen Behälter »ampio ricetta« des Himmels Grazie, so dass er, der Dichter, gezwungen sei, wegen des göttlichen Stils die Statue »questo corpo« zu loben als ob sie lebendig wäre. Der »ampio ricetta« scheint wieder eine direkte Anspielung auf Dante, »Paradiso« I 14 zu sein, der Apoll bittet, ihn zum Gefäß (»vaso«) seiner göttlichen Kraft zu machen.

Nachdem der Dichter in Oktave III 1–4 die Identität der Statue mit dem Sonnengott Apoll als Wagenlenker am Himmel bezeugt und den tragischen Sturz seines Sohnes nennt (Ov. met. II. 48 ff.), bekräftigt er in den nächsten Versen wiederum, dass die Statue der wahre Gott Apoll sei, der alles mit seinem Glanze erleuchtet, so dass Klythia, zwischen Rosen und Veilchen – gleichsam im Ovid'schen Heliotrop (Ov. met. IV. 269 f.: »illa suum, quamvis radice tenetur/vertitur ad Solem, mutataque servat amorem«) –, sich zur Statue wendet, als sei diese die wahre, die richtige Sonne. Die von der Neuplatonik inspirierte Lichtmetaphorik (»lux igitur est pulchritudo«)<sup>97</sup> spielt hier ebenso eine Rolle wie die das ganze Lobgedicht durchziehende Vorstellung von der Identität Marmorstatue – Gott – Apollo/Sol – Sonnengestirn. In III 5 »Questo scolpito è quell'Apollo vero« nimmt Eurialo die auch bei Capodiferro zitierte Identität

Apoll – Marmorstatue auf: »Non me marmoreum nunc aspicias, aspice verum«. <sup>98</sup>

In Oktave IV wendet sich Eurialo direkt an den Bildhauer, nun aber an dessen Schöpferkraft zweifelnd:

(Paraphrase IV 1–8)

»Könnte ich glauben, dass Du, Bildhauer, ein so schönes Antlitz mit Deiner Begabung (»ingegno«) und Kunst gemacht hättest, so würde ich meinen, in Dir sei das ganze Können (»saver«) vereint, das der Himmel dem Menschen zuteil werden lässt [...] aber ich kann es nicht glauben, es wäre zuviel, ein Mensch, so vom Himmel (»Empirea parte«) begnadet. Und ich bitte Deine begabte Hand um Verzeihung, dass der Stil himmlisch und nicht menschlich ist.«

Mit andern Worten: die Statue wurde nicht vom Bildhauer geschaffen, sondern ist göttliches Werk. Hier zeigt sich deutlich das Spielerische, Schillernde, Ambivalente des Eurialo, welches auch die andern Strophen durchzieht. IV 2: »ingegno« und »arte«, beides Begriffe, die schon die antike Rhetorik (»ars ingenium«) zusammenbringt. Sie werden auch in der Früh-Renaissance für die täuschende Ähnlichkeit des Bildwerkes mit der Natur verwendet. <sup>99</sup>

Die »Empirea parte« dürfte auf Dante zurück gehen, verschmolzen mit antikem Gedankengut. <sup>100</sup>

Strophe V: Nach erneuter Beteuerung, unter dem Mond (»sotto la luna«) nie ein größeres Wunder als diese Marmorskulptur (»il sasso«) gesehen zu haben, die so viel Schönheit in sich vereine, dass er, der Dichter, mit seinem niedrigen und unwürdigen Stil es nicht beschreiben könne, kennzeichnet er den Apoll erstmals als Apoll vom Belvedere: V 8: »Con l'arco in mano, et la pharetra al collo«.

Oktave VI rühmt wieder die Schönheit der Statue, ihre Lebendigkeit VI 5 »... si vivo, et di si bel colore«, <sup>101</sup> die dergestalt ist, dass man meine, der Gott weide wieder die königliche Herde am Amphrisos (Ov. met. I. 580), wenn er nicht hier (nämlich im Vatikan) stünde, wo er mehr als zufrieden sei: VI 8: »Se non ch'egli stà qui troppo contento«. Diese witzige Pointe in der letzten Zeile spielt wieder auf die Statue an, die sich hier im Vatikan sehr wohl fühle. Gleichzeitig dürfte Eurialo auf die bei Capodiferro schon erwähnte Wohnstätte des Apoll anspielen: »Haec mihi certa domus«. <sup>102</sup>

Strophe VII nimmt direkt Bezug auf diese letzte Zeile von VI und hebt sie ironisch dadurch gleich wieder auf, dass die Lebendigkeit der Statue erneut euphorisch betont wird:

(Paraphrase VII 1–8)

>Wer aber glaubt, diese Statue habe kein Leben, der irrt. Die Form der Statue ist so lebendig, dass im Himmel der stolze Mars sich vor ihr erschrecken würde, und der in seiner ganzen Kraft würde doch eine Sonne – Sol, Sonnengott –, die nur Kunstwerk ist, nicht fürchten, und diese Sonne ist so lebendig, auch wenn sie [das Kunstwerk] den Atem und die Worte zurückhält.<

Die Anspielung an Mars, der mit Venus im Bett entdeckt und von Sol-Apoll dem Hephaistos verraten wird, entnimmt Eurialo wohl wiederum Ov. met. IV. 169 ff. und Ov. ars II. 561 ff., wie auch die erneute Anspielung in Strophe XI 5–8, unten, nahe legt. Die Szene wird zwar schon bei Hom. Od. VIII. 266 ff. beschrieben, Sol aber nicht wie bei Ov. ars II. 573 »Indicio Solis (quis Solem fallere possit?)«, als Denunziant, dem man nicht entgehen kann, geschildert, oder, wie Eurialo sagt, den der Kriegsgott Mars fürchten würde.

Strophe VIII, die sich an den Bildhauer richtet, scheint mir in Bezug auf die ästhetische Theorie, welche in vereinfachter Form dahinter steht, von besonderer Wichtigkeit. Der Dichter ermahnt VIII 3–4 den Bildhauer, sich nicht vor Gott zu rühmen, weil er auf Erden ein so schönes Werk geschaffen habe. Gleich anschließend aber verfällt er wieder der Ambiguität:

(Paraphrase VIII 5–8)

>denn das menschliche Ingenium kann nie diese Stufe erreichen, wo die Natur mit ihren Flügeln hinreicht. Es sei denn, dass der sterbliche Mensch wirklich einen Gott schaffen könne. Aber dies auszusprechen ist – meiner Meinung nach (»al parer mio«) unschicklich.<

Interpretiert man diese letzten beiden Zeilen VIII 7–8 im Sinne eines verhüllten Bescheidenheitstopos, so heißt dies im Klartext doch wohl: der Mensch d.h. der Künstler kann mit seinem Ingenium einen Gott schaffen.

Dass diese Interpretation richtig ist, belegt die nächste Strophe IX. Hier fordert die von Gott geschaffene Natur ihren Schöpfer, Gott, auf, er möge zur Erde niedersteigen, wo ein Mensch wohne, der weit besser als er, Gott, arbeite. Sie, die Natur, würde deswegen von den »anime beate« ausgelacht.

(Paraphrase IX 4–5)

›O alta Maestate im Himmel, wie erträgst Du es, dass ich, die Natur, ausgelacht werde.«

Die »alta Maestate« mag sowohl der Schöpfergott wie auch Apoll sein. Gewiss dürfte auch hier wieder dies Unklare, Mehrsinnige, Ambivalente, welches den ganzen Text durchzieht, bewusst intendiert sein. Dieser ironisch vorgetragene Gedanke vom Künstler als göttlichem Schöpfer evoziert zwar in vereinfachter Form neuplatonisches Gedankengut, wie es seit Christoforo Landino in der Kunsttheorie der Renaissance verbreitet ist.<sup>103</sup> Der Künstler als Sprachrohr Gottes, der Künstler als ein von Gott inspirierter Schöpfer, der – wie Alberti in »Della Pittura« vor Landino schon sagt – sich praktisch wie ein zweiter Gott fühlt, wenn seine Werke Anerkennung finden.<sup>104</sup> Der Kontext mit der beleidigten Schöpfernatur legt aber nahe, darin eine versteckte Kritik an der neuplatonischen Vorstellung zu erkennen. Der Künstler ist besser als die Natur, als die himmlische Schöpferkraft, wie in der Auswertung unten dargelegt werden soll.

In Oktave X variiert der Autor den Gedanken, dass die Statue schöner sei als der wahre Gott Apoll-Sol oder die Sonne am Himmel. Diese ständig wechselnden gedanklichen Metamorphosen werden noch verstärkt durch Hinweise auf mythologische Gestaltmetamorphosen wie Klythia (Strophe III) und Daphne (Strophe X), die sich direkt auf Ovids Metamorphosen beziehen. Diese Strophe X scheint mir für die Rezeptionsgeschichte des Apoll deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil hier erstmals im früheren Cinquecento die erotische Kraft des Apoll als Bildwerk angesprochen wird.

(Paraphrase X 1–8)

›Oh blonder Apoll, König allen Glanzes, und so gut und so lebendig in Stein geschlagen: wenn Daphne Dich in dieser schönen Gestalt gesehen hätte, sie würde ihren Schritt angehalten haben, ja Du hättest ihr kaltes Herz entzündet, so dass sie Mitleid mit Deinem durch die Verfolgung müde gewordenen Schritt gehabt hätte. Deshalb kann ich sehr wohl sagen, dass die Sonne – il Sole – im Marmor viel schöner ist als am Himmel.«

Die Statue schöner und in Bezug auf die Fähigkeit, Liebe zu erwecken, wirkungsgewaltiger als Apoll-Sol? Eine kühne Idee, hinter der in allgemeiner Form neuplatonisches Gedankengut von der Schönheit, die Liebe erweckt, stehen dürfte. Die Vorstellung von der erotischen Kraft der Statue, die im Betrachter Liebe auszulösen vermag, geht bekanntlich auf die Antike zurück.<sup>105</sup> Das Pygmalion-Erlebnis, der Bildhauer, der sich in die von ihm geschaffene

Statue verliebt, spielt auch bei Eurialo, dem Betrachter, eine wichtige Rolle. Die Apoll-Statue vermochte bis in jüngste Zeit immer wieder erotische Stimulationen auszulösen, wie anderswo gezeigt werden soll.<sup>106</sup>

Der »Biondo Apollo« der ersten Zeile hat seine antiken Vorläufer. So erwähnt schon Apollonios Rhodios die goldenen Locken des Apoll.<sup>107</sup> Der vaticanische Mythograph III. 8,4 pag. 201,37 (Rose) nennt ihn »auricomus«. Im Daphne-Mythos lehnt sich Eurialo an Ov. met. I. 452 ff. an, überspitzt jedoch in manieristischer und durchaus eigenwilliger und – soweit ich sehe – einmaliger Weise die Situation, indem er meint, Daphne hätte Apoll erhört, wenn er ihr in dieser schönen Statue erschienen wäre. Aber gerade in diesem Gedanken und im letzten Vers 8 »che nel sasso è piú bel, che in cielo, il Sole« meint man eine Kritik an der neuplatonischen Vorstellung herauszuhören: die Marmorstatue ist schöner als die göttliche Idee, welche nach neuplatonischem Konzept zu ihrer Entstehung führte.

Strophe XI nimmt das Thema der Strophe VII, Venus und Mars, wieder auf und variiert es: An Venus gewendet, sagt der Dichter:

(Paraphrase XI 5–8)

›Wenn Dich jetzt Sol mit Mars entdeckte, würdest Du Dich, wie ehemals, über ihn beklagen? Nein, wegen seines, des Sonnengottes schönen Gesichts [in dieser Statue] würde es mir nichts ausmachen, wenn der ganze Himmel erneut in ein Gelächter ausbräche.«

Womit doch wohl gemeint ist, dass Venus wegen der Schönheit der Statue – Sol – ihm, dem Sol-Apoll, nicht zürnen würde, wenn er sie jetzt mit Mars entdeckte? Vers 8 legt wieder nahe, dass Eurialo sich auf Ov. met. IV.188 beruft: »[...] superi risere [...]«, auch wenn die Götter bei Hom. Od. VIII. 326 wegen der List des betrogenen Hephaistos ebenfalls in ein Gelächter ausbrechen. Auch in dieser Oktave spielt die erotische Kraft, welche in Strophe X auf den belvederischen Apoll übertragen wird, eine Rolle, ja das Motiv mag möglicherweise durch die in dieser Strophe angesprochene Liebesgöttin noch übersteigert<sup>108</sup> und um eine voyeuristische Note ins Pikante gewendet werden. Der Liebesgenuss wird durch die Schönheit des zuschauenden Apoll erhöht.

Die beiden Oktaven XII und XIII sind eine Warnung des Dichters an den Bildhauer, dessen Werk, der Apoll, so über alle Maßen schön sei, dass er die Strafe des Gottes Apoll fürchten müsse:

(Paraphrase XII 1–4)

›Oh wie sehr hast Du gefehlt, ein so schönes Werk zu schaffen, Meister, der du eine Begabung (»ingegno«) jenseits aller Grenzen besitzt, so dass ich fürchte, der Sol, gequält durch Deine Schöpfung, lässt seinen goldenen Wagen nicht mehr herumschweifen.«

Das heißt, er nimmt seine Funktion als Sonnengott mit dem Sonnenwagen nicht mehr wahr, weil der wahre Gott – Sol – nun in der Statue ist, die Statue identisch ist mit dem wahren Sonnengott. Auch darin mag erneut eine Kritik an der neuplatonischen Idee erkannt werden: das Kunstwerk ist schöner als die von Gott eingegebene Idee. Aber die Kritik wird spielerisch verhüllt durch eine Warnung an den gottgleichen Künstler. Die Bedeutungsebene von »ingegno« dürfte hier diejenige eines Benedetto Varchi (1547) sein, der »ingegno« – Geist, Begabung – im Sinne einer Vorstellung, einer Idee im eigenen Kopfe versteht, welche den Künstler leitet:<sup>109</sup> »ma quello è solo vero maestro che può perfettamente mettere in opera colle mani quello che egli s'è perfettamente immaginato col cervello«. Nicht mehr Gott erleuchtet den Künstler wie im neuplatonischen Sinne, sondern die Idee entsteht in der Vorstellung, dem Geiste des Künstlers selbst.

In XII 6–8 rät Eurialo dem Bildhauer, er solle Apoll bitten, sich nicht mit Verachtung abzuwenden, weil er aus seinem würdigen Sonnenwagen einen anderen gemacht habe. Auch hier begegnet wieder die Identität Sonnengott – Sonnenwagen – Apoll-Statue im Vatikan.

Und, in Oktave XIII 1–4, er – der berühmte Bildhauer – solle seine göttliche Begabung, »ingegno divin«, nicht zu hoch einstufen, denn der Himmel wolle nicht, dass die helle Sonne länger in einem unbelebten Marmorblock eingeschlossen bleibe, [...] »ch'il ciel non vuole / Che in un sasso insensato e alpestre smalto resti più lungamente 'l chiaro Sole«.

In den Strophen XIV und XV ändert Eurialo wiederum Taktik und Standpunkt: Hat er in den vorangegangenen zwei Strophen eine Warnung an den Bildhauer, der mit seinem Genie in Stein einen so lebendigen Gott geschaffen hat, ausgesprochen, wird nun eine Erklärung dafür gesucht, weshalb der Gott Sol-Apoll in Stein verharren müsse:

(Paraphrase XIV 4–8)

›Aber Tatsache ist, dass des Peneios' Tochter, der Liebe abhold, ihn fliehend, zum Lorbeerstrauch wurde, so dass er – Apoll – sich aus Schmerz darüber in einen Marmorblock verwandelte.«

Die Identität Apoll – Marmorstatue oder vielmehr die Verwandlung des Gottes Apoll in seine Marmorstatue wird hier damit begründet, dass Apoll aus Schmerz über den Verlust der Daphne zum Bildwerk wird. Da Eurialo in XIV 6 Daphne die Tochter des Peneios nennt, liegt es nahe, Ov. met. I 452 ff. als direkte Quelle zu erkennen. Nur bei Ovid ist Daphne des Peneios' Tochter.

In Strophe XV verbannt der Himmel selbst den »bel Signor di Delo«, Apoll, in ein Marmorwerk, als Strafe dafür, dass er die Niobiden so grausam ermordet hatte (Ov. met. VI.146 ff.):

(Paraphrase XV 1–4)

›Der schöne Herr von Delos schickte die Kinder der Thebaner mit seinen Pfeilen in die Unterwelt. Aber als der Himmel diese Grausamkeit sah, verwandelte er ihn – wie du siehst – in diesen Marmorblock.«

Auch in diesen beiden Oktaven XIV und XV zeigt Eurialo eine durchaus originelle, geistreiche Idee: der Gott wird bestraft für seine Tat an Niobe, der Gegenspielerin seiner Mutter Leto, beziehungsweise bestraft sich selbst aus Schmerz um Daphne. Die Hybris der Niobe, welche der ferntreffende, rächende Apoll so brutal ahndet, erfasst nun den Gott selbst – »come vedi«: womit sich Eurialo an den Betrachter des Marmorwerkes wendet. Auf geschickte Art wandelt Eurialo hier einen Gedanken des Ovid ab und überträgt ihn auf den Sonnengott Apoll: Ov. met. VI 301 ff. lässt Niobe zu Stein erstarren, als Apoll ihr letztes Kind tötet: »[...] et lacrimas etiam nunc marmora manant«. Aber der Gott erscheint gleich wieder als strahlend-schönes Marmorbildwerk, denn anschließend lobt Eurialo in XV 7–8 die Schönheit des belvederischen Apoll, der unter dem harten Schleier »duro velo«, seinem Marmorgesicht, ohne die Stirne zu heben oder die goldene Haarmähne zu bewegen, weiterlebt und den Himmel und noch mehr das edle Rom erleuchtet.

Diese ständigen Metamorphosen Gott – Apoll – Sol – Marmorstatue dürften nicht nur als gelehrte Spielereien interpretiert werden. Sie sind wohl eher auf dem geistigen Hintergrund des Humanisten Eurialo in der Zeit des Manierismus zu sehen, wie unten gezeigt werden soll.

Erneut Szenenwechsel in Strophe XVI, ein Szenenwechsel, der mir recht bedeutsam erscheint, weil hier erstmals im Lobgedicht auf die aktuelle Lage in Rom angespielt wird. Der Dichter (?) gelangt eines Tages in den Feuer speienden Berg auf Sizilien (Aetna), wo er die drei Gesellen des Vulkan erblickt:

(Paraphrase XVI 1–8)

›Indem ich eines Tages auf gut Glück durch die Welt zog, suchend, gelangte

ich zum brennenden Berg Siziliens, wo ich drei Diener des Vulkan sah. Und mit lauter Stimme rief dieser [Vulkan?] den Gesellen zu, sie sollen alles liegen lassen, was sie in der Hand haben, denn es sei ein neuer Palast für den neuen Sol im Vatikan zu bauen.<

In Vers 6 »lasciate (grida) quant'haveate in mano« übernimmt Eurialo fast wörtlich die berühmten Worte, welche Vulkan den Gehilfen in seiner Werkstatt bei Verg. Aen. VIII 439 zuruft: »Tollite cuncta coeptosque auferte labores«, in der Übersetzung von Rudolf Alexander Schröder »Nehmt – so ruft er – und schafft das Begonnene flugs auf die Seite / Blickt hierher, merkt auf und gehorcht, Cyclopen des Aetna!«. <sup>110</sup> Diese Stelle beweist schlüssig, wie stark der Dichter Eurialo direkt von antiken Quellen abhängig ist, diese aber völlig eigenwillig benutzt und durchaus originell in einen neuen Zusammenhang bringt. Dass diese Vergil-Verse schon in der Antike zum geflügelten Worte wurden, belegt die Aufnahme des Zitates bei Plinius d. J. in seinem Brief an Romanus. <sup>111</sup>

Schwieriger ist die Interpretation der beiden letzten Verse 7–8. Ist die Szene, die Eurialo wohl zwischen 1536 und dem Erscheinungsdatum der Stenzen 1539 beschreibt, rückwärtsgerichtet und betrifft sie den Bau des Belvedere und die Aufstellung der Statue Apoll vom Belvedere im Vatikan zur Zeit Julius II.? Ich möchte die beiden Verse »C'hor un nuovo Palazzo s'há da fare / Al nuovo Sol, ch'n Vaticano appare« vielmehr als direkte zeitliche Anspielung wie folgt interpretieren:

Papst Paul III. (1534–1549), aus der Familie Farnese, in deren Umkreis Eurialo verschiedentlich genannt wird, wie oben gezeigt wurde, baute die Aula Regia und Festsäle just in dieser Zeit im Vatikan. <sup>112</sup> Wir könnten demnach in diesen Versen eine deutliche, zeitpolitisch wichtige Reverenzerweisung an Papst Paul III. fassen. Eurialo hatte alles Interesse, den Papst für seine Probleme zu interessieren: im Jahre 1538 erschien seine »Vita disperata«, die doch wohl auch – wenn gewiss nicht nur – aus seiner desolaten finanziellen Situation erklärt werden kann. Giorgio Vasari malt 1546 für die »Sala dei Cento Giorni« im »Palazzo della Cancelleria«, Rom, ein Gemälde, in welchem Papst Paul III. den Bau von St. Peter überwacht und seine Günstlinge auszeichnet (Abb. 6). <sup>113</sup> Stimmt diese Interpretation, so könnten die Stenzen auch für die politische Aussage des Kunstwerks Apoll im Belvedere neben der oben belegten Rezeption ästhetischen und erotischen Inhalts in Anspruch genommen werden. Im übrigen ist uns überliefert, dass Papst Paul III. sich in Karnevalaufführungen auch persönlich als Apoll oder Sol glorifizieren ließ. <sup>114</sup>

Doch zurück zu den Stanzen: Strophe XVII dürfte wiederum als Beleg dienen für die neuplatonisch beeinflusste Sicht des Eurialo:

(Paraphrase XVII 1–8)

›Indem ich [Eurialo?] mit lauter Stimme den großen Bildhauer Gott (»gran Scultore«) ansprach, antwortete dieser [?] vom hohen Himmel. Und ich beschloss, hinunterzusteigen in die tiefen Schrecken des blinden Abgrundes voll Feuer, und hier fragte ich den hohen weltlichen Bildhauer (»alto fattore«), woher er dieses schöne Bildwerk des Apoll habe. Dieser antwortete, er hätte ihn am Horizont gesehen, in seinem Sonnenwagen sitzend.«

Es wird ein deutlicher Unterschied gemacht zwischen dem göttlichen »gran Scultore« (Großbuchstabe) und dem menschlichen Schöpfer der Statue »gran fattore« (Kleinbuchstabe), nun in der Unterwelt. Die Vision des Gottes, die himmlische Vision »lo vide in orizzonte«, erklärte schon Petrarca im neuplatonischen Sinne als Urheber der Schönheit.<sup>115</sup> Doppelsinnig aber auch hier wieder: die Vision kommt von Gott Sol-Apoll am Horizont und manifestiert sich in der Statue des Apoll, die Gott-Apoll ist.

Wenn Eurialo in Vers 8 Apoll-Sol als Phaeton bezeichnet, dürfte er nicht auf Ovid, sondern auf Verg. Aen. V. 104 zurückgreifen, denn nur hier wird Phaeton mit Helios-Sol gleichgesetzt. Auch der Abstieg in die Unterwelt mag Eurialo wieder Vergil, Aen. VI 268 ff. entnehmen: Aeneas steigt auf Rat der Sibylle in die Unterwelt mit ihren Schrecken.<sup>116</sup>

Die Strophe XVIII, Typhoeus in der Unterwelt, bezieht sich zwar auf Oktave XVII 3–4, ist aber im Kontext schwer zu interpretieren. Ein Bezug zu Ovid (Ov. met. V 346 ff.) liegt wiederum nahe. Zu fragen wäre auch, ob sich Eurialo, ein Freund von Giulio Romano, an dem berühmten, in diesen Jahren entstandenen und viel diskutierten Gemälde gleichen Inhalts in der »Sala dei Giganti« im Palazzo Te in Mantua orientiert, sozusagen eine Reverenz an seinen Freund aus alten Tagen, Giulio Romano?<sup>117</sup>

In Strophe XIX richtet Eurialo sich an den Bildhauer, den »almo scultore«:  
(Paraphrase XIX 1–2)

»Begnadeter Künstler, weise über alle Massen, und umso mehr, als Du einen so schönen Sol (»Sole«) – Sonne gemacht hast.«

Das Thema der Strophe IX wird wieder aufgenommen. Die durch den Künstler beleidigte Natur will nun mit ihm, dem begnadeten Künstler, einen Pakt schließen: er solle aus Stein eine Figur schaffen, die aber nicht so lebendig und so schön sein dürfe, damit er, der Dichter, diese unbelebte Marmorstatue mehr als die andere (im Belvedere) loben könne.

Die Interpretation der gleich in zwei Strophen (IX; XIX) aufgerufenen, durch den Künstler und sein Werk beleidigten Natur bietet gewisse Schwierigkeiten. In der Bewertung des Lobliedes am Schluss der Studie soll eine mögliche Erklärung vor dem Hintergrund der Kunstdiskussionen im mittleren Cinquecento versucht werden.

In Strophe XX überschlägt sich der Dichter erneut in der Lobpreisung des Apoll im Belvedere, wobei eine ironische Note unüberhörbar ist. Wiederum auf die Leuchtkraft der Statue anspielend, fragt der Dichter das Bildwerk Apoll, ob es überhaupt möglich sei, dass ein Bildhauer nur ihn so schön und so strahlend gemacht habe. Denn so strahlend sei der Apoll im Belvedere, dass er – ohne dass es Tag werde – den Menschen leuchte.

Die Statue ist also identisch mit dem Sonnengott Apoll und übernimmt dessen Funktion. Hinter diesem Gedanken dürfte die neuplatonische Idee von der

Schönheit als der von Gott gegebenen Leuchtkraft stehen.<sup>118</sup> Diese Vorstellung wird jedoch aufgebrochen, ironisiert in dem sich anschließenden Bild XX 4: allein der Glanz der Statue bringt den Menschen Licht, ohne dass der Tag eröffnet würde »Ch'allumi senza aprir giorno alla gente«. Diese Übertreibung kann wohl kaum anders als bewusst eingesetzte Ironie verstanden werden. XX 8 »Ch'un Sol ferisca senza stral sculpito« darf als Beschreibungsversuch der Statue gewertet werden. Eurialo spielt direkt auf den Bogen spannenden Apoll im Belvedere an, der keinen Pfeil in der Hand hält. Er fragt den Bildhauer: wie machst Du es bloß, dass ein Sol verletzt, ohne dass Du ihm einen gemeißelten Pfeil gibst?

Nach dieser ambivalenten Beurteilung des Künstlers ironisiert er diesen und dessen Schaffenskraft in der letzten Strophe, wie ich meine, endgültig:

(Paraphrase XXI 5–8)

›Wenn Du mit der gleichen Kunst wie Du Sol gemacht hat, Luna schaffst, wirst du dich füglich »Mastro secondo« der beiden hellsten Lichter, welche die Welt besitzt, nennen können.<

Aber der antike Künstler hat – wie wir wissen – keine Luna, keine Diana, geschaffen. Er kann sich – so doch wohl Eurialos ironisches Fazit – nicht mal »Mastro secondo« (nach Gott? nach der Natur?) nennen. Kritik an der antiken Statue Apoll vom Belvedere?

#### ZUSAMMENFASSUNG UND VERSUCH EINER AUSWERTUNG DER APOLL-CAPRICCI

Die Stanzas sind einerseits geprägt vom Paradoxon Ideal – Wirklichkeit, i. e. Gott/Apoll/Sol – Kunstwerk Apoll, andererseits von der Antinomie zweier dem Scheine nach unvereinbarer Gegensätze, nämlich: a) der Künstler, der als Schöpfer des Apoll nicht nur gottgleich, sondern sogar viel besser als der Schöpfergott ist »che meglio assai di tè lavora«; b) der Künstler, der die Schöpferkraft des Gottes nicht erreicht (Oktave VIII 5–8), ja nicht einmal im neuplatonischen Sinne zweiter Meister nach Gott ist, wie die letzte Strophe insinuiert. Diese Antinomie könnte vielleicht aufgehoben werden, wenn man Strophe VIII, wie oben vorgeschlagen, anders gewichtet. Interpretiert man das in Klammer gesetzte »(al parer mio)« als Bescheidenheitstopos oder bewusst ironisch, so steht der Deutung, der Künstler sei durchaus fähig, wie Gott zu schaffen, nichts im Wege: »Ingegno human giamai non giunge à quella« (i. e. natura) /

»Oltre, che disconviensi (al parer mio) / Dir, c'huom mortal possa formare un Dio«.

Aber gerade das Schillernde, Polyvalente, wohl ganz bewusst Mehrdeutige, Mehrsinnige scheint mir ein Charakteristikum der in dieser Hinsicht manieristisch-protobarocken Stanzas zu sein. Sobald man meint, einen Gedanken fassen und einordnen zu können, wird alles wieder aufgehoben, negiert, mehr oder weniger geistreich umformuliert. Eurialo spricht anderswo, im Vorwort zu seiner »Vita disperata«, selbst ironisch von den Capricci des Eurialo.<sup>119</sup> Die Capricci dürften ihn auch hier geleitet haben.

Neuplatonische Elemente verschiedener Observanz finden sich in den Stanzas immer wieder, etwa die Vorstellung vom Künstler als einem von Gott inspirierten Schöpfer. Oder der in der in Strophe II formulierte Gedanke, der Künstler sei Gefäß des Himmels Grazie, also von Gott selbst erleuchtet. Die neuplatonische Idee, die innere Schau, die aus himmlischer Vision (etwa Strophe XVII 7: »[...]lo vide in orizzonte«) entstanden ist und zum vollendeten Kunstwerk führt, wird bei Eurialo wiederholt variiert. Auch neuplatonische Gedanken von überirdischen Eindrücken, welche der Seele innewohnen, den »Funken göttlichen Urlichts«, wie ihn Ficino beschwört (»Ab igne, id est a Deo [...] per scintillas designat ideas [...]«), finden Eingang in die Stanzas (Strophe II und besonders XX).<sup>120</sup> Auch die bei Eurialo betonte Identität Gott-Sonne/Sol mag von Ficino beeinflusst sein<sup>121</sup> (Apoll-Sol i.e. Sonne, Gott in der »interpretatio christiana«?).

Aber diese neuplatonischen Reminiszenzen in allgemeiner Form werden immer wieder aufgehoben, in Frage gestellt, mit andern Konzepten vermischt. So scheint der berühmte Concetto-Begriff, wie er zur Zeit der Entstehung des Gedichtes von Michelangelo formuliert und 1547 von Benedetto Varchi interpretiert wurde, Einfluss ins Gedicht gefunden zu haben.<sup>122</sup> Danach besitzt der Künstler in seinem Kopfe ein Vorstellungsbild, ein Concetto, das ihn befähigt, der Materie, d.h. dem Marmor, lebendigen Geist einzuhauchen. Mit andern Worten: die aus Stein gehauene künstlerische Form steht der geistigen Vorstellung, dem Concetto, in nichts nach. Das neuplatonische Primat der von Gott eingegebenen Idee über die künstlerische Form fällt also weg. Eurialo, der in Roms literarischen und humanistischen Zirkeln zuhause war, mag diesen Concetto-Begriff gekannt haben. Er fasst ihn jedoch weiter, stellt ihn sozusagen auf den Kopf: Der belvederische Apoll ist nicht nur formal dem Vorstellungsbild, welches dem Künstler im Geiste innewohnte, ebenbürtig. Der Apoll übertrifft den Concetto insofern als er ja selbst Gott ist, ein Gott, der nach

Eurialo in immer neu beschworenen Bildern »lebt«. Anders ausgedrückt: das Kunstwerk besitzt die Suprematie über den *Concetto*. Das Kunstwerk, der Apoll vom Belvedere, ist schöner als die göttliche Idee, welche zur Verwirklichung der Statue führte; schöner auch als der wahre Sol, wie Eurialo in Strophe X 8 ausführt: »Che nel sasso è piú bel, che in cielo, il Sole«.

Wie weit andere Elemente der manieristisch-protobarocken Kunsttheorien Eingang in das Gedicht gefunden haben, wage ich nicht eindeutig zu entscheiden. Immerhin sei auf Eurialos Konzept der beleidigten Natur in Strophen IX und XIX verwiesen. Auf die Gefahr hin, den humanistisch gebildeten Dichter Eurialo in seinen philosophischen und kunsttheoretischen Kenntnissen zu hoch anzusiedeln, mögen folgende Überlegungen mehr im Sinne einer Anregung und als Versuch, Eurialos Bildidee der beleidigten Natur zu erklären, ausgesprochen werden. Das Naturstudium steht zwar zu Beginn des künstlerischen Schaffens, die Natur wird aber durch die innere Vorstellung überwunden. So sagt Vasari über Michelangelo, er habe die Natur übertroffen.<sup>123</sup> Bei Tizian wird die Natur durch die Kunst überwunden »natura potentior ars«.<sup>124</sup> Nach Vasari ist die »superatio« der Natur Kennzeichen der »maniera moderna«: die Farben von Raffael besiegen die Natur.<sup>125</sup> Und so scheinen auch die Haare bei Correggio in Vasaris Proemio, 3. Teil, wie aus Gold und schöner als echtes Haar.<sup>126</sup> Ob bei Eurialo in seinen witzig-vordergründigen Bildern der beleidigten Natur diese in der Zeit der Entstehung der Stanzas diskutierten frühmanieristischen Theorien dahinter stehen? Erinnert sei an die Freundschaft des Dichters mit Giulio Romano, der mit seinen *Capricci*, der Vermengung verschiedener Ebenen – Architektur/Malerei – im Palazzo Tè in Mantua als typischer Vertreter dieses frühen Manierismus gilt.<sup>127</sup> Manieristische Tendenzen könnten vielleicht auch in den ständig wechselnden Bildern, den von Thesen und Antithesen durchsetzten hypertrophen Gedanken, den kapriziös-artifiziellen, elegant gespreizten Stilmitteln, den dekorativen Elementen, der spöttischen Distanz, mit welcher Eurialo seinem Gegenstand begegnet, gesehen werden.<sup>128</sup>

Die Lebendigkeit des Kunstwerkes wird in Eurialos Stanzas immer von neuem beschworen; »vivo, viva« gehört zu den häufigsten Worten der Stanzas. Schon Philostratos benutzt in den *Eikones* bekanntlich Stilmittel der Lebendigkeit, um die Illusion zu erwecken, ein Kunstwerk lebe.<sup>129</sup> Die Gestalten werden in den beschriebenen Kunstwerken der *Eikones* nicht selten als redend oder aus dem Bild springend, mit dem Betrachter kommunizierend, ge-

schildert.<sup>130</sup> Damit greift Philostratos auf die griechischen Epigrammatiker zurück, in denen die Lebendigkeit des Kunstwerkes in immer neuen Varianten gepriesen wird.<sup>131</sup> Das Pferd des Künstlers Lysipp zum Beispiel ist so lebendig gebildet, dass es unverhofft davonlief, gäbe man ihm nur die Sporen: »Τα Τεχνα γὰρ ἐμπνεῖ«, denn die Kunst hat ihm Leben eingehaucht.<sup>132</sup> Der Begriff »veritas« oder »aletheia«, auf die bildende Kunst übertragen, hatte schon in der Antike sehr unterschiedliche Bedeutungen, die nur aus dem jeweiligen Kontext erschlossen werden können.<sup>133</sup>

Lebendigkeit ist aber auch ein Maßstab in der Bewertung der Kunst etwa durch Vasari, der in diesem Begriff ein Kennzeichen der »maniera moderna« sieht.<sup>134</sup> Ob Eurialo mehr von der antiken Ekphrasis beeinflusst ist, oder ob moderne Kunsttheorien dahinter stehen, ist mangels Quellen nicht auszumachen. Als sicher vorauszusetzen ist, dass der Humanist Eurialo die antiken Quellen bestens kannte.

Auch »grazia«, ein vieldiskutierter Begriff in der Entstehungszeit der Stanzas,<sup>135</sup> verwendet Eurialo in verschiedenem Kontext: auf den Gott Apoll selbst (Strophe I; II) und einmal auf das Marmorwerk im Belvedere (Strophe IX). Auch mit diesem Ausdruck (»charis«) greifen die Theoretiker der Zeit in unterschiedlichen Auslegungen auf antike Quellen zurück.<sup>136</sup>

Auf »ingegno« (Begabung, Talent) wurde im Zusammenhang mit Strophe IV oben kurz verwiesen. Eurialo verwendet den Begriff öfters (Strophe IV; VIII; XIII; XXI), wobei er auf den »ingegno« oder »ingegno divin« des Künstlers anspielt. Bezeichnenderweise findet sich der Begriff stets im Kontext mit einer Mahnung an den Künstler, sein »ingenium« nicht zu hoch zu stellen, um die Gottheit nicht zu beleidigen, eine Mahnung, die ich oben als ironische Spielerei des Dichters zu interpretieren versucht habe, oder – anders ausgedrückt: als Capriccio des Eurialo verstehen möchte.

Vielleicht vermag ein antikes Epigramm des Ausonius (4. Jh. n. Chr.) zur Erklärung beizutragen. Ausonius sagt in Verbindung mit der Myron'schen Kuh: die bronzene Kuh möchte schreien, aber sie fürchte des Künstlers »ingenium« zu schmälern, denn zu tun, als ob man lebendig wäre, ist mehr als lebend zu sein. Und nicht Gottes Werk ist wundervoll, sondern des Künstlers Werk – »sed timet artificis deterere ingenium. Fingere nam similem vivae, quam vivere, plus est; nec sunt facta dei mira, sed artificis«. <sup>137</sup> Ausonius mag hier griechische Epigramme aufgegriffen und übersetzt haben.<sup>138</sup> Hier ist ganz deutlich eine Priorität des Kunstwerkes vor dem Werk der Schöpfungskraft, der Natur (?), Gott, zu erkennen. Eine Meinung, die Eurialo trotz gespielter gegenteiliger

Äußerungen doch wohl teilt. Der spätantike Autor Ausonius, 1472 schon ediert und viel gelesen, dürfte dem gelehrten Epigrammdichter Eurialo bekannt gewesen sein.

Auch dieser Begriff des »ingegno« gehört in der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts zu den wichtigsten Termini, wobei die Bedeutung zwischen Begabung im Sinne von angeborenem Talent und schöpferischem Geist schwankt. In Verbindung mit Ausdrücken, welche auf Kreativität hinweisen, findet er sich besonders im Cinquecento häufig.<sup>139</sup> Diese verschiedenen Bedeutungen von »ingenium« waren schon in der antiken Rhetorik und Kunsttheorie intendiert.<sup>140</sup>

#### BEDEUTUNG DER »EKPHRASIS« VON 1539 FÜR DIE REZEPTION DES APOLLO

Im Kapitel über die Beschreibung des Apolls im 16. Jahrhundert wurde festgestellt, dass die Statue, welche zu Beginn des Jahrhunderts hoch gerühmt wurde, schon 1523 dem Laokoon im Ansehen nachstand. Eine starke Aufwertung in ästhetischer Hinsicht erfuhr sie erst wieder im Zusammenhang mit der Verbreitung klassizistischer Ideale, der »idea del bello«. Bernini, vor ihm schon Bandinelli mit seinem Orpheus, versuchte den Apoll zu übertreffen.<sup>141</sup> Montorsoli veränderte 1532 den Apoll durch die ausgreifende rechte Hand im Sinne einer Pathosformel. Die Diskussionen zum Problem der Naturnachahmung und ihrer Überwindung waren im vollen Gange. 1534 entsteht eine Ikone des frühen Manierismus, Parmigianinos Madonna mit dem langen Hals.<sup>142</sup> Zehn Jahre früher schuf der gleiche Künstler das berühmte Selbstbildnis im Rundspiegel, der die Identität des jungen Mannes (Vasari: »per suo capriccio«) durch optische Verzerrung gefährdet.<sup>143</sup>

In den frühen dreißiger Jahren arbeitet Giulio Romano an seiner Epochemachenden »Vermengung« (Sebastiano Serlio)<sup>144</sup> verschiedener Elemente im Palazzo Te in Mantua. Eine Tendenz zur Vermengung der unterschiedlichsten Komponenten und Konzepte, zur Vermischung von Realität und Illusion und zur Mehrdeutigkeit konnte oben in der Interpretation zu den Stanzen festgestellt werden. Wie weit diese Neigung auch sprachstilistisch erfasst werden kann, müsste von philologischer Seite her untersucht werden.<sup>145</sup>

Für die Rezeption der antiken Statue des Apolls stellt sich vielmehr die Frage, wie Eurialo als Zeitgenosse des beginnenden Manierismus die Statue des Apolls

vom Belvedere letztlich bewertete. Ist er doch der erste, der sich im Cinquecento mit ästhetischen Problemen der Statue ausführlich beschäftigt, für lange Zeit auch der letzte, der diese Sicht beleuchtet, wie anderswo dargelegt werden soll.<sup>146</sup> Sieht er in ihr ein Werk, in dem der Künstler die Natur übertroffen hat, wie das Bild der beleidigten Natur in Strophen IX und XIX vermuten lässt? Ist die Statue nach Eurialo Ausdruck einer göttlichen Vision (Strophe XVII) im neuplatonischen Sinne? Oder ist der Künstler des Apolls – wie die letzte Strophe insinuiert – nicht einmal »Mastro secondo« nach Gott, nach der Natur, nach andern Künstlern seiner Zeit? Kommt darin eine kritische Haltung des Dichters zu der von ihm als (zu?) ideal-harmonisches antikes Werk eingestuftes Statue des Apolls von Belvedere zum Ausdruck?

Die Frage lässt sich kaum schlüssig beantworten, da die Redundanz der Anspielungen und die immer wiederkehrende Infragestellung der vorgängig formulierten Gedanken wie ein Vexierbild die ganzen Stenzen durchziehen und prägen. Die Capricci, die launenhaften Scherzi des Eurialo stehen einer ernsthaften Betrachtung im Wege. Von Eurialo beabsichtigt?

Die Neigung zum spielerischen Verhüllen, zum Umdeuten von Werten und Worten mag auch in der Namengebung erkannt werden: Das Anagramm Eurialo wird fast ausschließlich von ihm selbst verwendet. Möglich wäre auch, dass sich Eurialo mit diesem Anagramm an Dantes »Inferno« (I 108: Eurialo), oder an Verg. Aen. IX. 179 (Euryalus) orientiert.<sup>147</sup>

Wichtiger, weil in der Rezeptionsgeschichte zum Apoll erstmals angesprochen, ist Eurialos Beschreibung der Statue, die durch ihre Schönheit im Betrachter Liebe zu erwecken vermag: Daphne hätte Apoll ihre Liebe nicht versagt, wäre er ihr in dieser schönen Marmorgestalt begegnet (Strophe X). Venus hätte sich um das Gelächter im Himmel nicht gekümmert, sähe sie das schöne Gesicht des Denunzianten Sol-Apoll in dieser Marmorstatue (Strophe XI). Auch die politische Komponente, die zwar vor Eurialo schon bei Capodiferno auf diese Apollstatue übertragen worden ist, dürfte hier eine Rolle spielen: Papst Paul III. als neuer Apoll-Sol im Vatikan, wie oben in der Interpretation der Strophe XVI vorgeschlagen wurde.

Auf den folgenden Seiten:

Eurialo Morani: Stanza sopra le statue di Laocoonte, di Venere, et d'Apollino,  
Roma 1539, Ausgabe: Biblioteca Trivulziana, Mailand

*Strophe I-II*

*Strophe III-V*

152 ANNALIS LEIBUNDGUT

*Strophe VI–VIII*

*Strophe IX–XI*

154 ANNALIS LEIBUNDGUT

*Strophe XII–XIV*

*Strophe XV–XVII*

156 ANNALIS LEIBUNDGUT

*Strophe VXIII–XX*

*Strophe XXI*

158 ANNALIS LEIBUNDGUT

## ANMERKUNGEN

- 1 Der Artikel ist die erweiterte Fassung eines Vortrages, der mit anderem Akzent am internationalen Kongress in Trieste »Lo studio dell'antichità nel settecento – influenze reciproche fra l'Italia e la Germania«, veranstaltet von der Winckelmann-Gesellschaft Stendal (5. bis 8. Juni 1993), unter dem Titel »Neuplatonische Elemente in der Apollbeschreibung bei Winckelmann und in unbekanntem Stanzen des 16. Jahrhunderts – ein Vergleich« gehalten wurde. Verschiedene Gründe verhinderten eine frühere Druckfassung. – Dem Freund Harald Mielsch (Bonn), danke ich für die Liebenswürdigkeit, das Manuskript kritisch durchgelesen und mir Hinweise zu altphilologischen Problemen gegeben zu haben. Großer Dank gebührt Wolfram Brinker (Mainz), Cornelia Ewigleben (Stuttgart), Stephan Füssel (Mainz), Ursula Höckmann (Mainz), Detlev Kreikenbom (Mainz), Maria de Jesus Duran Kremer (Trier), Claudia Misasi (Cosenza), Susanne Muth (München), Patrick Schollmeyer (Mainz), Rolf A. Stucky (Basel), welche mir bei der Beschaffung von Material behilflich waren. Zu danken habe ich Charlotte Schreiter (Berlin) und Arnold Nesselrath (Rom/Berlin) für ihre Hilfe und Aufmunterung. Hilfe bei der Übersetzung schwieriger Passagen (1993) verdanke ich meinem Schwager Carlo Orazio Catanzaro † (Montalto/Uff. (Cs)), Urgroßsohn der Laura Sanseverino (Neapel), nachweislich aus der Familie der Mutter gleichen Namens des Marchese del Vasto, dem die Stanzen gewidmet sind (vgl. unten Anm. 6). Verpflichtet bin ich auch Nelia Politano (Rende-Cosenza), und vor allem meinem Mainzer Kollegen Klaus Ley, mit dem ich die Stanzen besprochen habe und der wichtige Hinweise zum philosophischen Hintergrund des Lobliedes gab. Alle Paraphrasen und Übersetzungen stammen, wenn nichts anderes vermerkt ist, von mir.
- 2 Noch heute maßgebend: Hans Zeller: Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere, Zürich 1955 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 8); zum Text Apollo im Belvedere bei Winckelmann nun: Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. Text, 1. Auflage Dresden 1764, 2. Auflage Wien 1776, hg. von Adolf H. Borbein, Thomas Gaethgens, Johannes Irmscher, Max Kunze, Mainz 2002, S. 780 (1. Auflage); S. 781; 783 (2. Auflage).
- 3 Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, hg. von Ulrich Raulff, Berlin 1990.
- 4 Nikolaus Himmelmann: Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur, Berlin 1976, S. 60.
- 5 »Stanze d'Eurialo d'Ascoli sopra le Statue di Laocoonte, di Venere et d'Apollo«, gewidmet: »Al Gran Marchese del Vasto«. Bei »Valerio Dorico et Luigi fratelli Bresciani«, 20. Juni 1539 in Rom, Campo di Fiore, gedruckt. Eine zweite Auflage erschien 1572 zusammen mit der »Vita disperata« in »Stanze di diversi autori raccolte da A. Terminio, Venezia per Gabriel Giolito de'Ferrari MDLXXII«.
- 6 Alfonso d'Avalos 1502–1546, Marchese del Vasto, Gouverneur von Mailand. Vgl. Dizionario Biografico degli Italiani, Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, Roma 1962, Bd. 4, s. v. Avalos, Alfonso d'A., Marchese del Vasto, S. 612–616 (G. de Caro). Aus berühmtem neapolitanischen Hause, Sohn des Inigo d'Avalos, Marchese del Vasto, und der Laura Sanseverino, Cousin des Ferdinando Francesco d'Avalos, Marchese von Pescara, des Ehemannes der Vittoria Colonna. Schrieb selbst Gedichte: dazu vgl. Pietro Aretino: Tutte le opere I und II, hg. von Francesco Flora, Firenze 1960, Bd. I, S. 997 f. Vgl. auch oben S. 127–130.

- 7 Mit dem Untertitel wird vieles vorweggenommen, was erst im Text belegt werden kann. Zu der Kunstgattung des Capriccio vgl. Werner Hofmann: Das Capriccio als Kunstprinzip, in: Das Capriccio als Kunstprinzip, Ausstellungskatalog Köln/Zürich/Wien, hg. von Ekkehard Mai, Mailand 1996, S. 23–33; Ekkehard Mai: Phantasie, Invention, Capriccio. Kunsttheoretische Splitter und Randbemerkungen zu einem großen Thema, ebd. S. 35–53; Roland Kanz: Die Kunst des Capriccio: Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München/Berlin 2002.
- 8 *Census*, RecNo. 150779; Eine Auswahl der überbordenden Literatur zum Apoll vom Belvedere findet sich in den einschlägigen Artikeln der Publikation: Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom 1992, hg. von Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998. Ferner in dem Ausstellungskatalog Bonn: Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste, I, 1503–1534, Ostfildern-Ruit 1998; Caterina Maderna, in: Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik, hg. von Peter Cornelis Bol, Schriften des Liebieghauses, Frankfurt a.M./Mainz 2004, Textbd., S. 341–43, Tafelbd., Abb. 312 a–f.; wichtig mit Quellen zur frühesten Geschichte des Apoll vor Überführung in den Vatikan: Sara Magister: Arte e politica. La collezione di antichità del cardinale Giuliano della Rovere nei palazzi ai Santi Apostoli, in: Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie, vol. 399 (2002), S. 387–626, bes. S. 536–544.
- 9 Magister 2002 (Anm. 8), S. 536–544; Sylvie Deswarte-Rosa: Le Rameau d'Or et de Science. »F. Ollandivs Apolini dicavit«, in: *Pegasus* 7 (2005), S. 9–47, bes. S. 17 und Anm. 12: ohne die Problematik der Fundorte zu erwähnen.
- 10 Magister 2002 (Anm. 8), S. 471 mit Dokument betr. Zeitpunkt der Überführung der Statue in den Vatikan; Arnold Nesselrath 1998, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 1 zur Aufstellung im Belvedere.
- 11 *Census*, RecNo. 63916: Francesco Francia: Apoll vom Belvedere, KdZ 26135 recto, Berlin, Kupferstichkabinett; Matthias Winner: Zum Apoll vom Belvedere, in: Jahrbuch der Berliner Museen 10 (1968), S. 181–199, Abb. 11; Arnold Nesselrath, in: Hochrenaissance im Vatikan 1998 (Anm. 8), S. 518.
- 12 Paolo Liverani, in: Hochrenaissance im Vatikan 1998 (Anm. 8), S. 234 f. und Abb. 8–9.
- 13 Paolo Liverani, in: Hochrenaissance im Vatikan 1998 (Anm. 8), S. 510, Kat. Nr. 219, Abb. dazu S. 320.
- 14 Er wird im Dizionario Biografico degli Italiani nicht genannt; Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of Classical Scholarship in Italy 1300–1800, hg. von Mario Emilio Cosenza, Bd. 3, Boston 1962, S. 2360, s.v. Morani, Eurialo (da Ascoli) nur »poems in Latin« erwähnt; vgl. ferner Paul Oskar Kristeller: Iter Italicum, London/Leiden 1967, der Briefe und Gedichte des Eurialo in europäischen Handschriftensammlungen nennt. Gedruckte Werke in verschiedenen Bestandskatalogen erwähnt (ohne Anspruch auf Vollständigkeit): 1) Short-title Catalogue of Books printed in Italy and of Italian Books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Museum, London 1958, S. 58, s.v. Ascoli, Eurialo d': a) Stanze sopra... Laocoonte... 1539. b) Stanze del valoroso ...cavalcare... 1553 (sic). 2) Short-title Catalogue of Books printed in Italy and of Books in Italian Printed Abroad. 1501–1600, held in selected North American Libraries, Bd. I, Boston Mass. 1970, S. 138, s.v. Ascoli, Eurialo d': a) Stanze sopra... Laocoonte ... 1539): in der Folger Shakespeare Library Washington D.C. 3) Harvard College Library. Department of Printing and Graphic Arts: Catalogue of Books und Manuscripts, Part II: Italian 16<sup>th</sup> Century Books, hg. von Ruth Mortimer, Bd. 2, Cambridge Mass. 1974, S. 460 f., Nr. 315, s.v.

- Morani Eurialo: Stanze...sopra...Laocoonte...1539, Abb. der drei Holzschnitte auf S.460, Nr. 315 O3r. für Apoll. 4) Index aureliensis. Catalogus librorum sedicesimo saecula impressorum, Bd.I,5, Baden-Baden 1964, S. 314, s.v. d'Ascoli Eurialo: Stanze ... Laocoonte ... 1539, a) Mailand, Bibl. Trivulziana, b) British Museum. 5) München, Bayerische Staatsbibliothek, »Il Sacrificio ...«, s. unten Anm. 39. Zu weiteren Drucken der »Stanze ... Laocoonte ...« vgl. unten Anm. 59.
- 15 Salvatore Settis: Laocoonte, Fama e stile, Roma 1999, Text Eurialo zu Laokoon abgedruckt, hier: S. 138 ff.
  - 16 Sylvie Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 394 f.
  - 17 Deswarte-Rosa 2005 (Anm. 9), S. 29.
  - 18 Dazu nun: La Libreria ... di Anton Francesco Doni (1550), hg. von Vanni Bramanti, Milano 1972, S. 98 f.
  - 19 Giammarco Mazzucchelli: Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche critiche intorno alla vita e agli scritti dei letterati italiani, Bd. 1, Brescia 1753, S. 1157.
  - 20 Emilio Debenedetti: Notizie sulla vita e sugli scritti di Eurialo Morani da Ascoli, in: Giornale storico della Letteratura italiana 39 (1902), S. 1–31.
  - 21 C. Lozzi: Eurialo d'Ascoli e il codice ritrovato de' suoi poemetti, in: La Bibliofilia 4 (1902–3), S. 235–241.
  - 22 Julius Hermann: Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance, Bd. 3: Mittelitalien: Toskana, Umbrien, Rom, Leipzig 1932, S. 176–182; Sandro Baldoncini: Per Vaghezza d'alloro. Olimpo da Sassoferrato, Eurialo d'Ascoli e altri studi, Roma 1981, S. 41 f. und die hier zitierte Arbeit von Cesari 1912; zu Giulio Clovio: Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari pittore, hg. von Gaetano Milanesi, Bde. I–IX, Firenze 1878–85, Bd. VII, S. 557–569; nun auch: Giorgio Vasari: Die Leben der ausgezeichneten Steinschneider, Glas- und Miniaturmaler, hg. von Anja Zeller, Berlin 2006, S. 62 ff.; 191 ff., Codex erwähnt in Anm. 36.
  - 23 Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 37–80.
  - 24 Dazu und zum Folgenden: Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 1 ff.; Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 39–54.
  - 25 »Impresso in Siena per Semione de / Nicolo Cartolaio Anno Domi / ni . M.D.XVI. Die / II. De Fe(b)raio«. Die Epigramme sind zum Teil abgedruckt und kommentiert bei Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 12 ff.; vgl. auch Lozzi 1902 (Anm. 21), S. 237 f.
  - 26 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 13; 17; Julian Kliemann: Die »Lilie der Gerechtigkeit«. Über die Erfindung und Bedeutung einer Farnese-Imprese, in: Gedenkschrift für Richard Harprath, hg. von Wolfgang Liebenwein, Anchise Tempestini, München/Berlin 1998, S. 212 und Anm. 36.
  - 27 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 19 f.; Lozzi 1902 (Anm. 21), S. 238.
  - 28 Mazzucchelli 1753 (Anm. 19).
  - 29 Vasari 1878–85 (Anm. 22), Bd. VII., S. 681 f.
  - 30 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 4; Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 394; zu seiner Tätigkeit als Zeichner vgl. Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 3.
  - 31 Übersetzung von Johann Wolfgang von Goethe: Benvenuto Cellini, vgl. Johann Wolfgang Goethe, Gedenkausgabe Bd. 15, hg. von Ernst Beutler, Zürich 1953, S. 466 f.
  - 32 Mazzucchelli 1753 (Anm. 19).
  - 33 Pietro Aretino 1960 (Anm. 6), Brief 405 vom 24. Juli 1542, Bd. I, S. 918.
  - 34 So Mazzucchelli 1753 (Anm. 19), in Anm. 2. Den einschlägigen Brief von 1552 zitiert Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 10.

- 35 Dazu Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 5 ff.
- 36 Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 394–95.
- 37 Zur komplexen Überlieferungslage: Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 5 f.; 21 ff.; Stanzen nun wieder abgedruckt und kommentiert bei Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 39–80.
- 38 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 26 ff.; Kliemann 1998 (Anm. 26), S. 212; zu Alessandro Farnese ebd. S. 207–218.
- 39 Bayerische Staatsbibliothek München, Sigel 12. (P. O. ital. 147 Eurialo = Morani, handschr. auf S. 2). Durch liebenswürdige Vermittlung von Susanne Muth (München) erhalte ich eine Diskette des Textes aus der BSB München. Das Titelblatt (S. 3) nennt nach dem Titel »Il Sacrifi / cio del vero amante. / Fatto per Misser Eurialo, d'Ascoli«, ein Petrarca Zitat: »Misser Franc. Petrarcha. / Che bel fin fa, chi ben amando more. / Ad Lectorem / Interpres.«, und einen lateinischen Vierzeiler. Auf Blatt 5 folgt ein lateinisches Vorwort an »Illustrissimo / ac reverendissimo / Dn. Suo Dn. Alfonso ab Aragonia«, von »Nicolaus Brizardus / S. P. D.« und mit Lob auf Eurialus »... Authorem Dn. Euryalum poetam omniu(m) post homines natos ingeniosissimum...« und dem Druckort und -datum: »Augustae Vindelicorum 5. Id. Octob. An. 1550«. Die Druckerei »Melchior Caerasopyrenus, alias Kriegstein« wird S. 16 nochmals genannt. Zur Druckerei: Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des XVI. Jahrhunderts – VD 16 –, hg. von Bayerische Staatsbibliothek München, Bd. 14, Stuttgart 1989, S. 170; Augsburgs Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart, hg. von Helmut Grier, Wiesbaden 1997, S. 1223 f. (freundliche Auskunft von Stephan Füssel, Mainz); zu Brizardus: vgl. unten Anm. 40; Es ist mir nicht gelungen, Alfonso ab Aragonia zu identifizieren. Der Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 3, Roma 1961, S. 668 f., s.v. Aragona Alfonso d', nennt im 16. Jh. nur zwei Vertreter dieses Vornamens in Neapel: a) einen der Gatten der Lucrezia Borgia, der schon 1503 ermordet wurde, b) ein Alfonso, der erst in der 2. Hälfte des 16. Jhs. zur Welt kam.
- 40 Für die Übersetzung des neulateinischen Textes auf Blatt 5, Widmung des Übersetzers Nicolaus Brizardus, habe ich Wolfram Brinker (Mainz) zu danken. Von Brizardus sind im Index aureliensis (Anm. 14) Bd. I, 5 = A 16 (1972), S. 295, s.v. Brizard, Nicolas, zwei lateinische Schriften »Metamorphoses amoris« genannt. Vgl. auch: Index biographique français, München 1998, 2. Auflage, S. 501, s.v. Brizard Nicolas, ca. 1520–1565, französischer Dichter aus den Ardennen.
- 41 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 29 f.; Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 43.
- 42 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 4; Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 40.
- 43 Kliemann 1998 (Anm. 26), S. 212 f. und Brief zitiert: S. 216 Anm. 33. Zu Impresen: Paola Barocchi: Scritti d'Arte del Cinquecento, vol. 3, Milano-Napoli 1977, S. 2753–2862.
- 44 Hermann 1932 (Anm. 22); Lozzi 1902 (Anm. 21); Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 41 f.; 44.
- 45 Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 395 (Stanze d'Eurialo d'Ascoli in laude de l'Infanta Maria d'Austria, regina di Boemia e figlia di Carlo Quinto sempre Augusto) in Wien, Österreichische Nationalbibliothek; vgl. Hermann 1932 (Anm. 22), S. 181, Anm. 3.
- 46 Manuskript bei Doni 1550 (Anm. 18) erwähnt; Mazzuchelli 1753 (Anm. 19); Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 23; Lozzi 1902 (Anm. 21), S. 240.
- 47 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 13 ff.
- 48 Zu Catulls Lesbia: Niklas Holzberg: Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk, München 2002, S. 19–39.
- 49 Abgedruckt bei Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 15–21.
- 50 Abgedruckt bei Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 27.
- 51 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 14.

- 52 Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 13 f.
- 53 Anthologia Graeca, Bd. 3, hg. von Hermann Beckby, München 1958, Buch IX, Nr. 66.
- 54 Mazzuchelli 1753 (Anm. 19).
- 55 Zu Brizard: s. oben Anm. 39 und 40.
- 56 Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 39–80.
- 57 Carl Bernhard Stark: Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst, Leipzig 1880 (Nachdruck München 1969), S. 85; 98. Durch diesen Hinweis wurde ich auf die Stanzen aufmerksam.
- 58 Oben Anm. 5; Debenedetti 1902 (Anm. 20), S. 29.
- 59 Biblioteca Trivulziana, Mailand; Biblioteca Nazionale Centrale Roma; Biblioteca Apostolica Vaticana, Rom (Capponi V 874; Rossiana III 1018); Biblioteca Nazionale di Firenze; London, British Museum. Der Index aureliensis. Catalogus librorum sedicesimo saeculo impressorum (1964) Bd. I. s.v. d'Ascoli Eurialo verzeichnet nur die Drucke in London, BM, und Mailand. Vgl. auch Anm. 14 mit den Exemplaren der Stanzen in Washington DC und in Harvard College Library. Die Aufzeichnung kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. In Deutschland sind bisher nur Photokopien der Stanzen zu finden.
- 60 Lozzi 1902 (Anm. 21), S. 240.
- 61 Deswarte-Rosa 2005 (Anm. 9), S. 29.
- 62 Holzschnitt abgebildet ohne Kommentar bei Hans Henrik Brummer: The Statue Court in the Vatican Belvedere, Stockholm 1970, S. 209, Abb. 197 und ohne Bild genannt bei Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 404.
- 63 Holzschnitt bei Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 394, Abb. 3; Settis 1999 (Anm. 15), Abb. 62.
- 64 Vgl. oben Anm. 14, Nr. 3.
- 65 Uwe Geese: Antike als Programm. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, in: Natur und Antike in der Renaissance, Ausstellungskatalog Frankfurt a.M., Liebieghaus, hg. von Herbert Beck, Peter Cornelis Bol, Frankfurt a.M. 1985, S. 41, Abb. 25.
- 66 Hochrenaissance im Vatikan 1998 (Anm. 8), Abb. 175 auf S. 189 und Text zu Pasquillen ebd. S. 489 ff.; Deswarte-Rosa 2005 (Anm. 9), S. 25, Abb. 15.
- 67 *Census*, RecNo. 43698; Brummer 1970 (Anm. 62), Appendix I, 2, S. 265.
- 68 Deswarte-Rosa 2005 (Anm. 9), S. 22 f., Abb. 13.
- 69 Deswarte-Rosa, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 394 nimmt an, dass de Holanda die Stanzen gekannt hat; dieselbe 2005 (Anm. 9), S. 9 ff., Abb. 1.
- 70 Primatice, Maitre de Fontainebleau, Ausstellungskatalog Paris, Louvre, Paris 2004, S. 152, Nr. 43, Abb. (Dominique Cordellier).
- 71 Auch die Venus steht im Freien, während die Laokoon-Gruppe zwar auf einer Basis steht, der Fuß des Laokoon jedoch in ganz unüblicher Weise auf einer Wiese aufsetzt. Zum Vergleich des Cortile delle Statue mit Gärten der Hesperiden vgl. Geese 1985 (Anm. 65), S. 24–50; Elisabeth Schröter: Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II., in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 75 (1980), S. 240 ff.
- 72 Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 64 (Strophe XVIII).
- 73 Settis 1999 (Anm. 15), S. 15; L. D. Ettlinger, *Exemplum doloris*, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky*, hg. von Millard Meiss, Bd. 1, 1961, S. 121 ff.; Geese 1985 (Anm. 65), S. 39.
- 74 Vgl. Anm. 6 oben. Ferner: Giorgio Vasari: Das Leben des Tizian, hg. von Christina Irlenbusch, Berlin 2005, S. 98 f., Anm. 146.

- 75 So Roettgen, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm. 8), S. 273 f., welche den »Ruhmesverfall« der Statue schon im 18. Jh. beginnen lässt, und zwar mit der zuerst von Anton R. Mengs geäußerten Feststellung, dass die Statue kein griechisches Original, sondern römische Kopie sei.
- 76 Die Verf. bereitet eine »intellektuelle Biographie« zur Statue des Apoll im Belvedere vor, die in der »Kulturgeschichte der Antiken Welt« im Verlag Philipp von Zabern in Mainz erscheinen wird. Die Studie basiert auf Vorlesungen an den Universitäten Trier (1987) und Mainz (1992). Auszüge daraus wurden an zahlreichen Universitäten (Berlin HU, Göttingen, Kiel, Köln, Marburg, Trier, München, Frankfurt a.M., Leipzig, Augsburg, Basel) und am DAI Rom vorgetragen. Den Kollegen und Studierenden danke ich für vielerlei Anregungen.
- 77 *Census*, RecNo. 43664; *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Rom 1510, abgedruckt bei Brummer 1970 (Anm. 62) Appendix I, 1, S. 265; zu Urteilen über Apoll im späten 15. Jahrhundert vgl.: *Magister* 2002 (Anm. 8), S. 538–544.
- 78 *Census*, RecNo. 43698; *Antiquaria Urbis*, Rom 1513, abgedruckt bei Brummer 1970 (Anm. 62), Appendix I 2, S. 265.
- 79 *Sommario del Viaggio degli oratori Veneti che andarono a Roma a dar l'obbedienza a Papa Adriano VI*, abgedruckt bei Brummer 1970 (Anm. 62), Appendix I 3, S. 266; zu Hadrian VI. und Belvedere: Lothar Altringer: Hadrian VI., in: *Hochrenaissance im Vatikan 1998* (Anm. 8), S. 48 ff., bes. 52 ff.
- 80 *Census*, RecNo. 43690; Ulisse Aldroandi: *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono*, 1556, repr. Hildesheim/New York 1975, S. 118 f.; Text auch bei Brummer 1970 (Anm. 62), Appendix I 6, S. 269.
- 81 *Magister* 2002 (Anm. 8), S. 541.
- 82 Schröter 1980 (Anm. 71), S. 233–240. Das Gedicht ist in verschiedenen Handschriften erhalten. Nun ausführlich: *Magister* 2002 (Anm. 8), S. 580–585. Zum Programm Julius II.: Nesselrath, in: *Cortile delle Statue 1998* (Anm. 8), S. 1 ff. und zu »Statue parlanti« ebd. S. 16.
- 83 Schröter 1980 (Anm. 71), S. 226.
- 84 Max-Eugen Kemper: *Leo X – Giovanni de' Medici (1513–1521)*, in: *Hochrenaissance im Vatikan 1998* (Anm. 8), S. 30 ff., bes. S. 40.
- 85 Vgl. Anm. 66 oben.
- 86 Die Verf. (Anm. 76). – Für die politische Adaption im 18. Jh. vgl. Steffi Roettgen: *Begegnungen mit Apollo. Zur Rezeptionsgeschichte des Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert*, in: *Cortile delle Statue 1998* (Anm. 8), S. 253–274.
- 87 Die Verf. (Anm. 76).
- 88 Hilfe bei der Beschaffung der Mailänder Kopie verdanke ich Maria de Jesus Duran Kremer (Trier), die mir 1987 auch wertvolle Hinweise bei der Übersetzung gab. Die 2. Ausgabe von 1572 habe ich nicht eingesehen, vgl. oben Anm. 5.
- 89 Zur Überlieferungsgeschichte: Philostratos. *Die Bilder*, hg. von Otto Schönberger, München 1968, S. 7 ff.; bes. S. 71 ff. zur Edition.
- 90 Schönberger 1968 (Anm. 89), S. 50 ff.; zu Epigrammatikern: *Anthologia Graeca* Bd. 1–4, Griechisch-deutsch, hg. von Hermann Beckby, München 1957, 2. Auflage ohne Jahr für Bd. 1; 2.; Bd. 3; 4: (1958).
- 91 Eurialo Morani: *Stanze sopra le statue di Laocoonte, di Venere, et d'Apollino*, Roma 1539. Aus Milano, Biblioteca Trivulziana (ns. Segnatura Triv. L 150).
- 92 Cesaro Federico Goffis: Einführung zu Canto I, in: *Lectura Dantis Scaligera*, Centro Scalligero di studi Danteschi, Paradiso, Bd. 3, Firenze 1968, S. 3 ff., bes. S. 11 f. zu Apoll; Elisabeth

- Schröter: Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtradition von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert, Hildesheim/New York 1977, S.64 ff.
- 93 Goffis 1968 (Anm.92): Marsias als Symbol der Unwissenheit und Verwegenheit; Schröter 1977 (Anm.92), S.65.
- 94 Schröter 1980 (Anm.71), S.220.
- 95 M. Tulli Ciceronis de natura deorum, Bd. 2 und 3, hg. von Arthur Stanley Pease, Cambridge Mass. 1958, Text und Kommentar S.727: Apoll erst seit Eur. Fr. 781, 11–13 mit Sol identifiziert; zur Akzeptanz in neuplatonischer Zeit: Macr. Sat. I, 17, 7 ff. (Hinweis H. Mielsch, Bonn).
- 96 Schröter 1977 (Anm.92), S.153: der göttliche Geist wird durch Apoll eingegeben; Paul Oskar Kristeller: Die Philosophie des Marsilio Ficino, Frankfurt 1972, S.292. Zu Ficino einschlägige Textquellen: Michael Jäger: Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance, Köln 1990, passim.
- 97 Götz Pochat: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986, S.160.
- 98 Dazu Schröter 1980 (Anm.71), S.233 ff.
- 99 Dazu Pochat 1986 (Anm.97), S.210.
- 100 Enciclopedia dantesca. Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, Bd. 2, Roma 1970, s.v. Empireo (Attilio Mellone), S.668–671. Zu »Empirea« in der Divina Commedia, ebd. S.669 f.; vgl. auch »L'empireo è la spera suprema«: ebd. Bd. 5, Roma 1976, S.375, s.v. spera.
- 101 Zu »color«: wohl in Anlehnung an Ov. met. IV.193 »forma colorque tibi radiataque lumina [...]«. Der in der Renaissance viel gebrauchte Begriff »color« bezieht sich dagegen ausschließlich auf Farbe, vgl. Sabine Feser: Kolorit, in: Giorgio Vasari. Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien, hg. von Matteo Burioni, Sabine Feser, Berlin 2004, S.229 ff.; Zu »color« vgl. auch: Scritti d'Arte del Cinquecento, hg. von Paola Barocchi, Bd.2, Milano-Napoli 1973, S.2119–2343.
- 102 Schröter 1980 (Anm.71), S.233.
- 103 Dazu Pochat 1986 (Anm.97), 245 ff.
- 104 Alberti: Della Pittura, vol.II, Text zit. bei: Jäger 1990 (Anm.96), S.142 f.; zu Alberti: Anthony Blunt: Kunsttheorie in Italien 1450–1600, München 1984, S.1–15.
- 105 Die Quellen dazu bei Verena Lily Brüsche-Mooser: Ausgewählte Künstleranekdoten. Eine Quellenuntersuchung, Zürich 1973 (Diss. Bern 1969), S.103 ff.; vgl. auch Oskar Bätschmann: Pygmalion als Betrachter, in: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1992, S.273–278.
- 106 Vgl. Die Verf. (Anm.76).
- 107 Nikolaus Himmelmann: Apoll vom Belvedere, in: Cortile delle Statue 1998 (Anm.8), S.224.
- 108 Vorschlag von Harald Mielsch, Bonn.
- 109 Barocchi 1973 (Anm.101), S.1322 ff.; bes.1324.
- 110 Für Übersetzung: Vergils Aeneis, Deutsch von Rudolf Alexander Schröder, Zürich 1952, S.175.
- 111 Plin. Epist. VI 33.
- 112 Pier Nicola Pagliara: Der vatikanische Palast, in: Hochrenaissance im Vatikan 1998 (Anm.8), S.207 ff.; bes. S.222 mit Lit.
- 113 Vasari 1878–85 (Anm.22), Bd. VII, S.678 ff.

- 114 Schröter, 1980 (Anm. 71), S. 240.
- 115 Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960, 2. Auflage, S. 31.
- 116 Den Hinweis verdanke ich Harald Mielsch, Bonn.
- 117 Wobei auch Giulio Romano sich wohl an Ov. met. V. 346 ff. oder Verg. Aen. III. 578 (hier nicht Typhoeus, sondern der Gigant Enceladus) orientiert. Vgl. Frederick Hartt: *Giulio Romano*, New Haven 1958, Band I, S. 153, Anm. 56. Zur Beschreibung des Gemäldes: Vasari 1878–85 (Anm. 22), Bd. V, S. 541 ff.; Amadeo Belluzzi: *Palazzo Te a Montova, Modena* 1998, 2 Bde.; Gianna Suitner, Chiara Tellini Perina: *Palazzo Te a Mantova, Milano* 1990, S. 99–110 und Taf.
- 118 Pochat 1986 (Anm. 97), S. 254 f. mit Belegen.
- 119 Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 57.
- 120 Panofski 1960 (Anm. 115), S. 30; Pochat 1986 (Anm. 97), S. 254 f.
- 121 Kristeller 1972 (Anm. 96), S. 79 f.
- 122 Text zitiert bei Barocchi 1973 (Anm. 101), S. 1322 ff; Varchi-Text zitiert oben S. 140; vgl. auch: Panofski 1960 (Anm. 115), S. 66 ff.; Pochat 1986 (Anm. 97), S. 269.
- 123 Vasari 1878–85 (Anm. 22), Bd. IV, S. 13 f.; Pochat 1986 (Anm. 97), S. 278.
- 124 Pochat 1986 (Anm. 97), S. 280.
- 125 Vasari 1878–85 (Anm. 22), Bd. IV., S. 12.
- 126 Ebd.
- 127 Kanz 2002 (Anm. 7), S. 139–146; Werner Hofmann: *Elysium und Tartarus, Anmerkungen zum »Capriccio«*, in: *NZZ* 31. 5./1. 6. 1997, 49; vgl. auch die einschlägige Beschreibung der Gemälde von Vasari, Vasari 1878–85 (Anm. 22), Bd. V, S. 537 ff.
- 128 Edwin Lachnit: *Zur Geschichtlichkeit des Manierismusbegriffes*, in: Werner Hofmann: *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Ausstellungskatalog Wien*, Wien 1987, S. 32–42; zur Problematik des Begriffs: Jan Bialostocki: *Der Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung. Ein Forschungsbericht*, in: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln 1981, S. 83–105.
- 129 Schönberger 1968 (Anm. 89), S. 50; P. Friedländer: *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius*, Leipzig 1912, Hildesheim 1969 (2. Auflage).
- 130 Etwa in Bildbeschreibung »Jäger«, Nr. 28: Schönberger 1968 (Anm. 89), S. 158 f.
- 131 Schönberger 1968 (Anm. 89), S. 50. – Zu: *Anth. Graeca* 1957 (Anm. 90).
- 132 *Anth. Graeca* 1957 (Anm. 90), Bd. 3, Buch IX, Nr. 777.
- 133 Eine Übersicht gibt Jerome J. Pollitt: *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven/ London 1974, S. 170 ff.; Kommentar S. 176–182.
- 134 Vasari 1878–85 (Anm. 22), Bd. IV, S. 7 ff.; Victoria Lorini: *Lebendigkeit*, in: Vasari, *Proemio* 2004 (Anm. 101), S. 232 ff.
- 135 Quellen dazu bei Barocchi 1973 (Anm. 101), S. 1609–1711; vgl. auch Begriffsübersicht bei Sabine Feser: *Anmut*, in: Vasari, *Proemio* 2004 (Anm. 101), S. 186–188.
- 136 Pollitt 1974 (Anm. 133), S. 205–209 zu »charis«.
- 137 Ausonius, *Epigrammata* 71, vgl. Johannes A. Overbeck: *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst der Griechen*, Leipzig 1868, S. 591; Pollitt 1974 (Anm. 133), S. 212–213.
- 138 Dazu: *Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike*, Bd. I, München 1979, s. v. Ausonius, Sp. 774 f. (Manfred Fuhrmann); zu Myrons Kuh bei den Epigrammatikern: *Anth. Graeca* 1958 (Anm. 90), Bd. 3, Buch IX, Nr. 713–742.

- 139 Vgl. Begriffsübersicht bei Sabine Feser: Talent, in: Vasari, Proemio 2004 (Anm. 101), S. 272–274.
- 140 Pollitt 1974 (Anm. 133), S. 209 ff., Kommentar S. 213 ff.
- 141 Matthias Winner: Paragone mit dem Belvederischen Apoll, in: Cortile del Belvedere 1998 (Anm. 8), S. 227–252, bes. 235 f.
- 142 Vasari 1878–1885 (Anm. 22), Bd. V, S. 231; Giorgio Vasari: Das Leben des Parmigianino, hg. von Matteo Burioni, Berlin 2004, S. 31; 63 f., Abb. S. 35.
- 143 Martin Warnke: Der Kopf in der Hand, in: Zauber der Medusa 1987 (Anm. 128), S. 55–61, Kat. I.5, Farbabb. S. 129.; Vasari 1878–1885 (Anm. 22), Bd. V, S. 221 ff.; Vasari 2004 (Anm. 142), S. 17 ff., Abb. S. 18.
- 144 Ernst H. Gombrich: Rückblick auf Giulio Romano, in: Zauber der Medusa 1987 (Anm. 128), S. 22–31, Zitat Sebastiano Serlio von 1537 ebd. auf S. 26.
- 145 Vgl. die vorsichtig-kritische und wichtige Beobachtung von Baldoncini 1981 (Anm. 22), S. 47 f. zu proto-barocken Tendenzen in der »vita disperata«.
- 146 Die Verf. (Anm. 76).
- 147 So Lozzi 1902 (Anm. 21), S. 238. Zu Dante Alighieri: La Divina Commedia, hg. von Natalino Sapegno, Milano/Napoli 1957, Inferno I 108. Eurialo verwendet in lateinischen Texten die Form Euryalus, was für die Vermutung von Lozzi spräche.

#### ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1: Bildarchiv preußischer Kulturbesitz. – Abb. 2–3; 6: Musei Vaticani, Archivio Fotografico. – Abb. 4 sowie die Textreproduktion der Stanzen: aus Eurialo Morani: Stanze sopra le statue di Laocoonte, di Venere, et d'Apollò, Roma 1539. © Foto Saporetti, Milano, Biblioteca Trivulziana (ns. Segnatura Triv. L 150). – Abb. 5: Antiquity in the Renaissance, catalogue of the exhibition, Smith College Museum of Art, hg. von Wendy Stedman Sheard, Northampton, Mass. 1978.