

1 Apollo del Belvedere. Rom, Vatikanische Museen.

MICHELANGELOS STATUEN DES ‘APOLLO PUBES’  
UND RAFFAELS ‘APOLLO CITHAROEDUS’  
IN DER SCHULE VON ATHEN

von Claudia Echinger-Maurach

Wer heute den Namen des Gottes Apollo nennt, ruft unter den frühklassischen Skulpturen als erste die machtvolle Gestalt des *Delios* im Westgiebel des Zeustempels in Olympia ins Gedächtnis.<sup>1</sup> Sein athletischer Körperbau erfüllt die maßvolle Erscheinung der Gottheit mit Kraft, die mit entschiedener Gebärde dem Tumult der Kentauren Einhalt gebietet. Im sog. *Omphalos-Apollo* in Athen<sup>2</sup> oder in der römischen Kopie des berühmten *Apollo* zu Kassel<sup>3</sup> vermag sich die Strenge des Aufbaus zwar in einen gefälligen Kontrapost zu lösen, lädt aber genausowenig zu einem Herantreten an diesen unnahbaren, abstandgebietenden Gott<sup>4</sup> ein. In diesen klassischen Schöpfungen scheint dem modernen Betrachter das hoheitsvolle Wesen des Gottes besonders rein ausgedrückt. Allein, keine dieser Skulpturen war der Renaissance bekannt. War einem Künstler um 1500 also ein solcher Gegenstand aufgegeben, muß man sich fragen, welchen Vorbildern er nachstreben konnte. Ohne Frage nimmt hier der erst im Palast des Kardinals von San Pietro in Vincoli aufbewahrte, dann in den Vatikan gebrachte, schließlich im neuerbauten Belvedere-Hof aufgestellte *Apollo* den ersten Platz ein (Abb. 1).<sup>5</sup>

Doch ruft man sich die gemeißelten oder gemalten Statuen im Werk Michelangelos bzw. Raffaels, die man als Apollo auffaßte und die zu einem direkten Vergleich mit antiker Skulptur einladen, ins Gedächtnis, das heißt den umstrittenen *Cupido-Apollo* im Besitz von Jacopo Galli, die gemalte Statue des Kitharöden in der *Schule von Athen* (Abb. 17) und schließlich den sogenannten *David-Apollo*, den Michelangelo für Baccio Valori geschaffen hat (Abb. 25), so zeigen diese bezaubernden Erfindungen ein deutlich anderes Bild von der Gottheit als die vorhin zitierten Werke griechischen Ursprungs. Statt einer ehrfurchtgebietenden Gestalt gewahren wir in diesen Konzeptionen Jünglinge von zarter Schönheit in raffinierter Bewegung. So gesehen, überrascht es nicht, wenn bereits mancher Kunstliebhaber der Renaissance in Michelangelos Skulpturen eher einen kleinen *David* oder einen *Gott der Liebe* vermutete. Attribute und Kontext sicherten dagegen Raffaels Kitharöden in der *Schule von Athen* immer den richtigen Namen, obwohl er sich in seiner Ephebengestalt signifikant vom Viola spielenden, kraftvoll-männlichen Musageten im *Parnaß*-Fresko daneben unterscheidet: Im Folgenden wird Raffaels Schöpfung daher besonderes Gewicht zukommen. Die beiden Statuen Michelangelos aber sind nur gelegentlich als Apoll bezeichnet worden. Die Statue für Galli hieß Condivi als erster für einen *Cupido*, diejenige für Valori führt bereits ein Medici-Inventar des 16. Jahrhunderts als *David* auf, zwei Identifikationen, die auch die kunstgeschichtliche Fachliteratur immer wieder bevorzugt. Die fast noch knabenhafte Gestalt beider Figuren, die unserer heutigen Vorstellung von Apollo offenbar in gewisser Hinsicht zuwiderläuft, mag dafür der Grund sein. Beide Werke sollen im Folgenden als mögliche Konzeptionen eines *Apollo Pubes* — so charakterisierte Plinius den *Sauroktonos* des Praxiteles<sup>6</sup> — vorgestellt werden.

Ein *Cupido* oder ein *Apollo* für Jacopo Galli?

Als Michelangelo 1496 nach Rom kam, fand er im Haus des römischen Edelmannes Jacopo Galli eine wohlwollende Aufnahme, wie sie dem jungen Talent nicht überall begegnete.<sup>7</sup> Der humanistisch gebildete und die Künste liebende Jacopo erwarb nicht nur Michelangelos *Bacchus*,



2 Michelangelo, Entwurf eines Salzfasses. London, British Museum, Dept. of prints and drawings, 1947-4-12-161.

den Kardinal Riario zuvor in Auftrag gegeben hatte<sup>8</sup>, sondern noch eine weitere Figur des jungen Künstlers, über die Ulisse Aldrovandi berichtet: "In una camera piu su pressa la sala [...] uno Apollo intiero ignudo con la faretra e saette à lato, & ha un vaso à' piedi: è opera medesamamento [sic] di Michel'Angelo."<sup>9</sup> Diese Statue hatte Jacopo Galli also nicht wie den *Bacchus* im Statuengarten, sondern in einem der oberen Räume des Hauses aufgestellt. War auch bei diesem Ankauf Galli für einen unzufriedenen Auftraggeber eingesprungen? Michelangelo sollte ja für den exilierten Piero de' Medici eine Skulptur meißeln; doch nachdem dieser sein Versprechen nicht eingelöst hatte, entschloß sich der Künstler, den bereits gekauften Marmor für sich selbst zu bearbeiten; als sich dieser Block als fehlerhaft herausstellte, kaufte er einen neuen und begann eine Figur nur zum eigenen Vergnügen.<sup>10</sup> Hatte Galli diese Statue erworben oder war sie von Michelangelo als Geschenk für seinen Gönner gedacht? In Condivis Michelangelo-Vita hieß es allerdings, Galli habe nach dem Ankauf des *Bacchus* eine zweite Figur von Michelangelo gewünscht<sup>11</sup>; das könnte bedeuten, er habe selbst das Sujet bestimmt. Condivi bezeichnete diese Skulptur als *Cupido*, ganz lapidar und ohne ausführliche Beschreibung wie beim *Bacchus*. Vasari folgte ihm darin in seiner zweiten Ausgabe der Viten von 1568.<sup>12</sup> Doch in der um 1550 entstandenen, 1556 publizierten Ausgabe über die antiken Statuen in den römischen Sammlungen hatte Aldrovandi die Figur im Hause Gallis als einen "nackten Apoll in ganzer Gestalt, mit Köcher und Pfeilen an der Seite und einer Vase bei den Füßen" geschildert.<sup>13</sup>

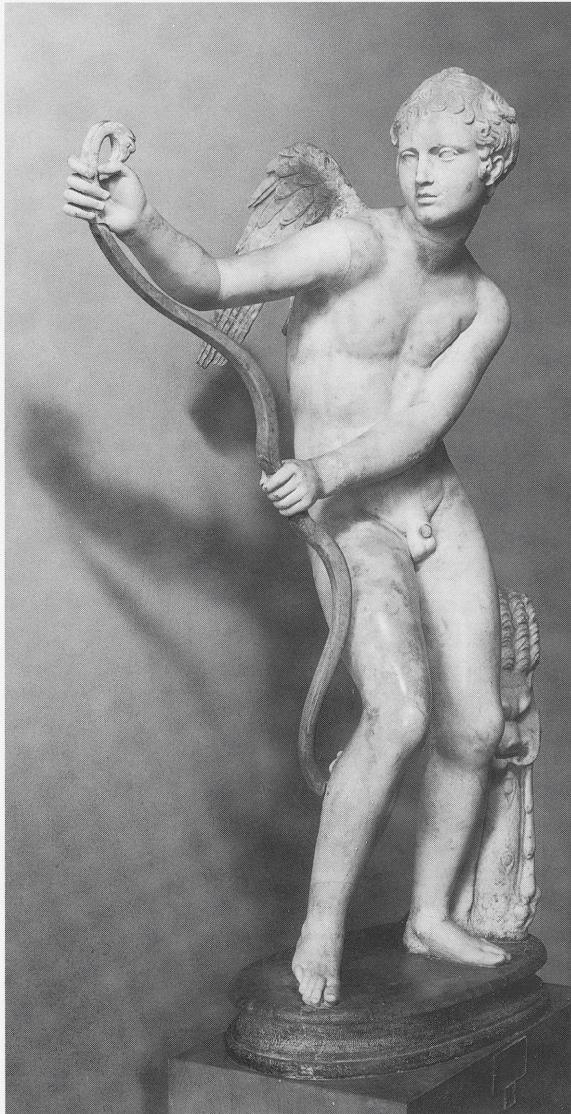
Diese mögliche Verwechslung von Apollo und Cupido läßt auf einige interessante Merkmale der Skulptur schließen: Es scheint sich nicht um einen rundlichen *Amor* im Alter eines Kleinkindes, wie er aus der Antike vielfach überliefert ist, gehandelt zu haben — einen schlafenden *Eros* dieser Art hatte Michelangelo 1496 als gefälschte Antike ohne großen Erfolg durch den römischen Handel zu verkaufen gesucht<sup>14</sup> —, sondern um eine lebensgroße, wahrscheinlich stehende Figur eines Knaben oder Jünglings. Den schalkhaft verspielten Sproß der Aphrodite als Kind darzustellen, das nicht altert und so auch den Mutwillen nicht verliert, mit dem es seine gefährlichen Pfeile versendet, muß nicht überraschen. Wie hieß es über ihn bei Polizian in unübertrefflich gedrängter Form:

quel che soggioga il cel, la terra e l'aque,  
che tende alli occhi reti, e prende il core,  
dolce in sembianti, in atti acerbo e fello,  
giovene nudo, faretrato augello.<sup>15</sup>

Es scheint, es habe diese Strophe aus Polizians "Giostra" Michelangelo noch im Ohr geklungen, als dieser 1537 zur Bekrönung eines Salzfasses für den Herzog von Urbino einen *Cupido* entwarf, in dem er die ganze unbezähmbare Kraft, die schnelle Beweglichkeit, die Treffsicherheit des kleinen Schützen, der sogar den *Fernhinterreffer Apoll* besiegte<sup>16</sup>, eingefangen hat (Abb. 2).<sup>17</sup> "Come persona morta / mena sua vita chi è da me sicura" warnt der "crudele arcier" in Michelangelos Gedichten:<sup>18</sup> Sollte Gallis Statue diesem Charakter entsprochen haben, fällt die Annahme schwer, Aldrovandi habe sie mit einem Apollo verwechseln können, dessen so ganz anderes Wesen nicht zuletzt aus der Besprechung der Figur Michelangelos für Bartolomeo Valori hervorgehen wird. Doch wie dem auch sei: Jacopos *Apollo* muß von so zarter Statur gewesen sein, daß man ihn für einen *Cupido* halten konnte. Apoll sich so zierlich gebaut vorzustellen, war offenbar eine verbreitete Auffassung, die sich ohne Schwierigkeit durch die Verwandlung einer Replik von Lysipps berühmtem bogenspannenden *Cupido*<sup>19</sup> in einen Apollino belegen läßt.

An einer der Repliken in Venedig, die aus der Sammlung Grimani stammt und wahrscheinlich früher bekannt war als die des Kapitolinischen Museums, sind außer dem (im Typus stimmigen) Kopf der rechte Arm und die linke Hand mit dem Bogen, die beiden Füße sowie die Statuenstütze angestückt (Abb. 3).<sup>20</sup> Der biegsame Knabe steht frontal leicht im Kontrapost, das Gewicht auf das linke Bein gesenkt. Er beugt sich nach vorne, um mit seitwärts gestreckten Armen seinen

3 Eros. Venedig, Museo Archeologico.



4 Dürer, Studienblatt mit dem Raub der Europa, Apollo, einem Alchemisten und drei Löwenköpfen (Detail). Wien, Albertina, Inv. 3062.

Bogen zum Spannen vorzubereiten. Der Blick richtet sich konzentriert auf sein Tun, und so ist sein schönes Profil im Kontrast zu den feinen Hebungen und Senkungen von Brust und Schultern zu sehen. Nur kurze Zeit bevor Michelangelo in Rom seine Statue für Jacopo Galli schuf, muß der junge Dürer 1494/95 in Venedig von einer Replik des antiken *Eros* stark beeindruckt worden sein. Ob der junge Maler selbst es war, der den Torso phantasievoll ergänzte oder ob er nur eine Rekonstruktion von anderer Hand nachahmte, wird unterschiedlich beurteilt: Doch in jedem Fall sehen wir hier unseren *Eros* in einen jungen *Apollo* verwandelt (Abb. 4)!<sup>21</sup> Der leichte Kontrapost der Figur, die lockere Seitwärtsbewegung der Arme sind in Dürers Albertina-Zeichnung unverkennbar die der lysippischen Erfindung. Nur das zierliche Haupt schwingt in einer eleganten S-Kurve zur Standbeinseite herüber, als erinnere sich der Maler an Rogier van der Weydens

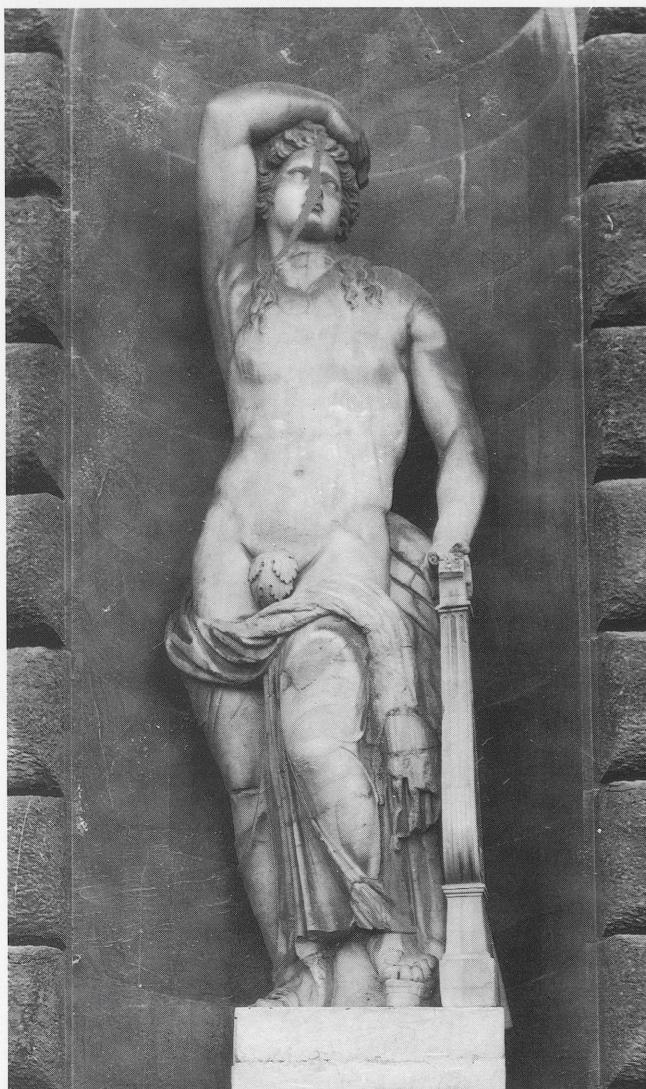


melancholische *Salome* vom Johannes-Altar in Berlin.<sup>22</sup> Wahrscheinlich fehlte dem Torso der ins Profil gewendete Kopf; man konnte ihn daher nach eigenem Gutdünken ergänzen. Eines allerdings ließen Dürer oder seine Vorlage fort, und es muß bei einem *Apollo* auch fehlen: Das sind die Flügel, von denen an allen erwähnten Repliken des *Eros* zumindest die Ansätze erkennbar sind. Dies ist ein wesentlicher Grund, warum bei der Identifikation der Galli-Figur möglicherweise nur Aldrovandi, nicht Condivi Recht hat.<sup>23</sup> Der Einwand, Michelangelo habe seinen *Cupido* auch flügellos bilden können, ist sicherlich bedenkenswert; andererseits muß auffallen, wie lebhaft Michelangelos *Amor* nicht nur auf dem Salzfaß-Entwurf seine Flügel regt (Abb. 2), sondern auch im von Pontormo ausgeführten Gemälde nach einem Karton Michelangelos, in dem ein stürmischer *Cupido* seiner Mutter *Venus* einen Kuß raubt.<sup>24</sup>

Das Bild des *Apollo* als *puer* oder *iuvensis*

Wodurch aber ist diese Vorstellung der Renaissance-Künstler von einer knabenhaften Gottheit von Delos begründet? An Apollo-Statuen, die auch die heutige Archäologie noch als solche gelten lässt, konnte der junge Michelangelo bei seinem ersten Aufenthalt in Rom nur wenige kennengelernt haben. Sie stellen entweder, wie die berühmte Skulptur aus dem Belvedere-Hof, einen hoheitsvoll einherschreitenden, jungen Mann dar (Abb. 1) oder, wie der *Apollo* der Sammlung della Valle (Abb. 5)<sup>25</sup>, einen üppigen Kitharöden, der in großartiger Pose von seinem Spiel ausruht, die linke Hand auf eine Leier gestützt, wie ihn Properz besingt:

Cum me Castalia speculans ex arbore Phoebus  
Sic ait aurata nixus ad antra lyra.<sup>26</sup>



5 Apollo Citharoedus (ehem. Rom, Slg. della Valle). Florenz, Villa Poggio Imperiale.

6 Marten van Heemskerck, Statuenhof der Casa Sassi. Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 2783.

Doch schon die in Basalt ausgeführte Statue der Sammlung Sassi (Abb. 6 am linken Rand)<sup>27</sup>, ein Kitharöde fast vom selben Typus wie die gleichnamige Figur der Sammlung des Kardinals della Valle (Abb. 5), wurde von Antiquaren und Künstlern der Epoche in Nord und Süd trotz seiner fülligen Gestalt und, obwohl die Reste seines Saiteninstrumentes in Hüfthöhe noch zu erkennen sind, für einen reizvoll sich entblößenden *Hermaphroditen* gehalten, den nicht nur Amico Aspertini, sondern auch Jan Gossaert als solchen zeichnend ergänzten.<sup>28</sup> Auch der eine Lyra haltende *Apollo* auf dem augusteischen Karneol (Abb. 15), der bei Raffaels Erfindung des Kitharöden in der *Schule von Athen* eine bedeutende Rolle spielte, ist vor dem 16. Jahrhundert kaum als *Delios* erkannt worden und in seinem Körperbau auch durchaus nicht knabenhafte, von der Geschlechtsumwandlung in einer Adaptation dieser Figur nicht zu sprechen.<sup>29</sup> Sucht man in diesem Zusammenhang weiteren Aufschluß in den Skizzenbüchern der Künstler, die die Skulpturen in den römischen Sammlungen festhielten, so muß man erstens konstatieren, daß sie vollrunde Figuren seltener aufnahmen als Reliefs<sup>30</sup>, und entdeckt man schließlich unter diesen Zeichnungen eine antike Jünglingsfigur, die einen *Apollo giovinetto* vorstellen könnte — so zum Beispiel auf einem Blatt Aspertinis (Abb. 7) die zweite Figur von rechts, die eine Lyra im Arm und ein Plektron in der Rechten trägt — so bezeichnet sie Aldrovandi, vielleicht wegen ihres neuen Kopfes mit kurzen Locken, als *Orpheus* und nicht als *Apollo Citharoedus*.<sup>31</sup>



Die treibende Kraft für die meisten Renaissance-Concetti scheint daher vornehmlich in der reichen literarischen Bildung der Epoche zu liegen. Hob nicht Condivi hervor, daß Michelangelos *Bacchus* ganz der „intenzione dellí scrittori antichi“ entspreche, und betonte nicht auch Aldrovandi immer wieder, eine Gestalt des Mythos sei gemäß den „antichi poeti“ dargestellt worden?<sup>32</sup> Die griechische Schöpfung eines *Apollo Pubes*, von dem Plinius berichtet<sup>33</sup>, war der Renaissance vermutlich nur aus der Lektüre bekannt. Es zog zwar ein Torso dieser geschmeidig bewegten Figur in einer von Pilastern gerahmten Nische der Casa Sassi die Blicke auf sich (Abb. 6, 20), doch als *Sauroktonos* des Praxiteles (Abb. 21), erkannte man diesen prachtvollen Rückenakt nicht.<sup>34</sup> Man hielt daher vermutlich, so wie Dürer, Fragmente von einst ganz anders benannten Skulpturen für mögliche Darstellungen des jugendlichen Apollo. Dessen Konzeption scheint, wie die folgenden Belege zeigen, primär durch die Vorgaben der mittelalterlichen Mythographen und durch die Bilder, wie sie die Dichtung evozierte, bestimmt zu sein.

Die moderne Religionsforschung ist in der glücklichen Lage, die Ephebengestalt des Apoll schon aus der Etymologie des alten Namens der Gottheit, *Apellon*, zu schließen. So heißt es bei Walter Burkert: „Der Name in der älteren vorhomerischen Form Apellon ist kaum zu trennen von der Institution der *apéllai*, Jahresversammlungen des Stammes- oder Geschlechterverbandes, wie sie in Delphi und in Lakonien bezeugt und aus dem Monatsnamen Apellaios fürs ganze dorisch-nordwestgriechische Gebiet zu erschließen sind. [...] Bei einem solchen Anlaß ist die Aufnahme der neuen Mitglieder, der Herangewachsenen, ein wichtiger Akt: Die *apéllai* sind notwendigerweise zugleich ein Initiationsfest. So ist denn Apellon der Ephebe an der Schwelle des Erwachsen-Seins, noch mit dem langen Haar des Knaben: ‘Der mit dem ungeschorenen Haar’, *akersekómas*, heißt Apollon seit der Ilias. Er ist Inbegriff jenes ‘Wendepunktes der Jugendblüte’, *télos hébes*, den der Ephebe erreicht hat und mit dem Fest, das ihm Einlaß in die Männergesellschaft verschafft, auch schon hinter sich läßt; entrückt und gewahrt bleibt das Bild des Gottes“.<sup>35</sup> Von Homer an zieht daher das Bild eines ewig jungen, schönlockigen Apoll durch die griechische und römische Dichtung. So kann der *Delios* gemäß den Versen Tibulls „Solis aeterna est Baccho Phoeboque iuventas: / Nam decet intonsus crinis utrumque deum“<sup>36</sup> bei Alciatus<sup>37</sup> zum Emblem der Jugend werden, die im Glanz ihres ungeschnittenen Haupthaars erstrahlt. Der erste Schnitt der Knabenhaare ist dem von Dante und Polizian verehrten Statius Anlaß für ein entzückendes Gedicht. Er widmet es einem Liebling des Kaisers Domitian, dem Jüngling Flavius Earinus, als dieser seine erstmals geschnittenen Locken in einer goldenen Schatulle nach Pergamon, seinem Geburtsort, sandte, damit sie dort im Heiligtum des Apollo-Sohnes Asclepius aufbewahrt werde:

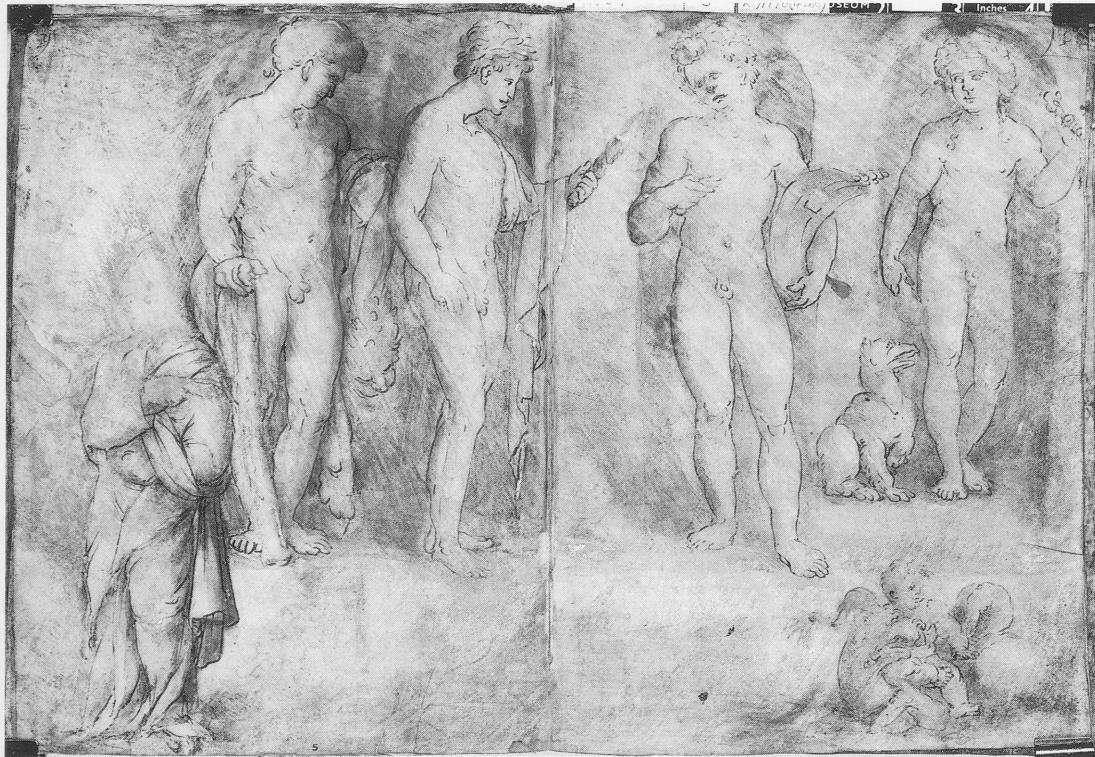
Accipe laudatos, iuvenis Phoebeie, crines,  
quos tibi Caesareus donat puer, accipe laetus  
intonsoque ostende patri.<sup>38</sup>

Zur Zartheit des Epheben gehört, daß noch keine Bartstoppel die Wange verunziert. Hören wir dazu Kallimachos:

καὶ μὲν ἀεὶ καλὸς καὶ ἀεὶ νέος· οὕποτε Φοίβου  
θηλείσις οὐδ’ ὄσσον ἐπὶ χνόος ἥλθε παρειαῖς.<sup>39</sup>

In seinem Hymnus auf die dem Gott heilige Insel Delos spricht der Dichter davon, wie Mädchen und Jungen die Zeit ihres Reifwerdens feiern:

ἢ τοι Δηλιάδες μέν, ὅτ’ εὐηχῆς ὑμέναιος  
ἥθεα κουράων μορύμσσεται, ἥλικα χαίτην  
παρθενικαῖς, παῖδες δὲ θέρος τὸ πρῶτον ιούλων  
ἄρσενες ἡθέοισιν ἀπαρχόμενοι φορέουσιν.<sup>40</sup>

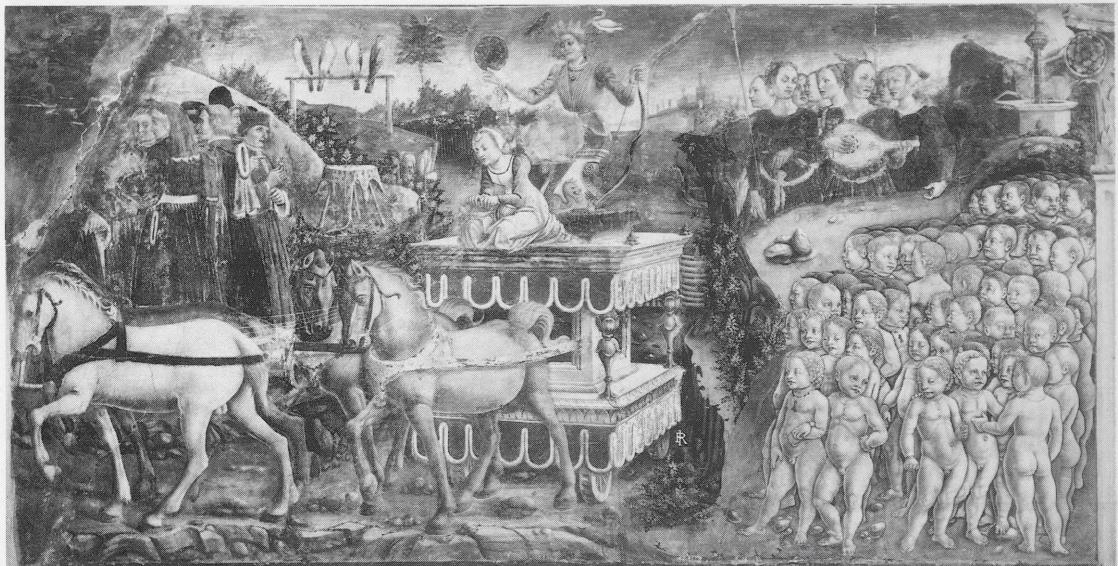


7 Amico Aspertini, Skulpturen der Slg. della Valle. London, British Museum, Inv. 1898-11-23-3 (Codex London I), fol. 4v-5r.

Dieses Bild eines bartlosen Gottes überliefern daher auch Fulgentius und ihm folgend Berchorius: „Iste igitur pingebatur in forma iuvenia, nunc in puerili facie, nunc in senili, nunc in capite diversimode apparens.“<sup>41</sup> Ebenso besingt ihn Petrarca in seiner Dichtung „Africa“, die ja eine Huldigung an den jungen Scipio Africanus darstellt:

Proximus imberbi specie crinitus Apollo:  
Hic puer, hic iuvenis, nec longo tempora tractu  
Albus erat: sacer ante pedes rapidusque fremensque  
Stabat equus, quatiensque solum mandebat habenas.<sup>42</sup>

Unbartig und jung, in königlicher Kleidung thronend, zeigt ihn daher auch die um 1420 gezeichnete Illustration zum Abschnitt über Apoll des sogenannten „Libellus“, eine bis zum 16. Jahrhundert recht einflußreiche Anleitung, wie antike Gottheiten darzustellen seien.<sup>43</sup> In zeitgenössischer, knapp anliegender Höflingskleidung erscheint Apoll abermals unbartig und mit langen, goldenen Locken als Herr des Monats Mai im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (Abb. 8), dessen Hauptsaal Herzog Borso d’Este um 1470 von Francesco Cossa, Ercole de’ Roberti, Cosmè Tura und anderen Künstlern mit einem Zyklus der zwölf Monate des Jahres freskieren ließ.<sup>44</sup> Mit dem Sonnenball in seiner Rechten, Pfeil und Bogen in seiner Linken, der zwölfsackigen goldenen Krone, den vier unterschiedlich farbigen Pferden seines Gespannes erweist sich Apollo hier als Sol und als Regent sowohl des Jahreskreises als auch der vier Tages- und der vier Jahreszeiten (Abb. 9).<sup>45</sup> Daß dem Apollo, als Bringer des Frühlings und als Herrn der Zeiten selbst kein Alter droht,



8 Francesco Cossa und Mitarbeiter, Fresko des Monats Mai. Ferrara, Palazzo Schifanoia.

versteht sich von selbst. Dem ewig Jungen muß daher auch die *inuventas* besonders nahe stehen: Dies mag die überraschend große Anzahl von kleinen Kindern in der rechten Hälfte des Fresko erklären. Sie, die ihn bei seinem Nahen mit festlichen Gesängen und Tänzen zu ehren wissen, stehen unter seinem besonderen Schutz<sup>46</sup>, ein Thema, das auch Raffael in gelungener Weise ausfalten wird.

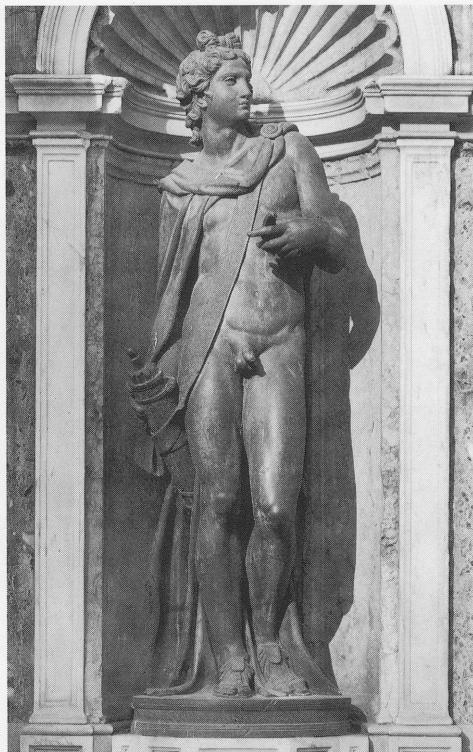
#### Zu Michelangelos Inventio für Jacopo Galli

Nach diesem Exkurs scheint es weiter nicht verwunderlich, wenn Michelangelo einen *Apollo* für Galli geschaffen haben sollte, den man bei flüchtigem Hinsehen ob seiner knabenhaften Gestalt mit einem *Cupido* verwechseln konnte.<sup>47</sup> Doch welche Deutung der Skulptur lassen die von Aldrovandi genannten Attribute — ein Köcher mit Pfeilen und eine Vase — zu?

Als erstes Merkmal ist die Nacktheit festzuhalten, die Aldrovandi sicher bezeugt.<sup>48</sup> Ein Lorbeerkrantz ist nicht zu erwarten, da er an einem *Cupido* aufgefallen wäre. In der Hand scheint die Figur weder einen Bogen, noch Pfeile, noch eine Lyra gehalten zu haben. Wie genau Aldrovandi beobachtet, bezeugt seine Beschreibung des *Apollo del Belvedere* (Abb. 1): “un Apollo intiero, in pié ignudo, con una benda alle spalle & sul braccio manco: sta in atto di haver già tratto l’arco; ma l’arco è rotto; ha la faretra al collo, e tiene la ma(n) ditta appoggiata sopra un tronco marmoreo, nel quale si vede un serpe avvolto”.<sup>49</sup> Im Unterschied dazu schien an Gallis *Apollo* der Köcher also nicht über die Schulter herausgeragt zu sein, sondern hing oder stand “an der Seite”, wie dies gerade bei kleinen Pfeilschützen vorzukommen pflegt. Sucht man in Aldrovandis Text nach Vergleichsstellen für die Formulierung “à lato”, so fällt sie z.B., wenn zwei Figuren nebeneinanderstehen: Im Statuenhof des Belvedere hat die *Venus Felix* “à lato del medesimo marmo un Cupido”.<sup>50</sup> Entweder hing der Köcher an einer Körperseite des *Apollo* herab wie an Jacopo Sansovinos Bronze in Venedig (Abb. 10) oder er war seitlich an einem Baumstamm befestigt. Wäre man sich nicht so sicher, ein im Wolfegger Skizzenbuch gezeichneter *giovinetto* könne keine Michelangelo-Er-



9 Francesco Cossa und Mitarbeiter, Apollo im Fresko des Monats Mai (Detail). Ferrara, Palazzo Schifanoia.

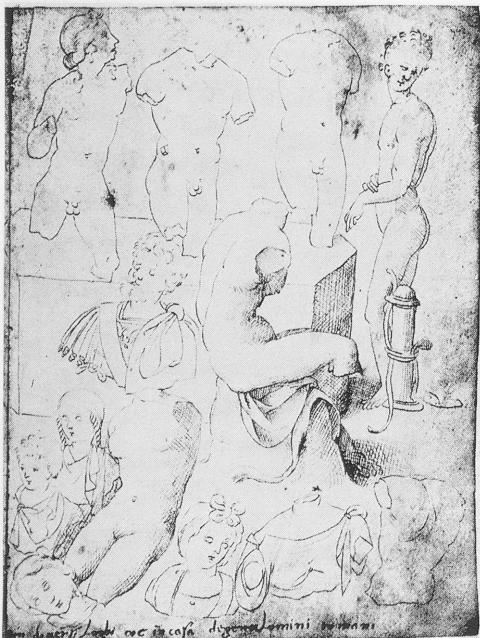


10 Jacopo Sansovino, Apollo. Venedig, Loggetta del Campanile.

findung sein:<sup>51</sup> Der neben der Skulptur stehende Köcher würde gut zu Aldrovandis Beschreibung passen; doch von der ungewöhnlichen "Vase zu Füßen" ist auf der Zeichnung nichts zu entdecken (Abb. 11). Nimmt man also an, auf der einen Seite der Figur habe der Köcher mit den Pfeilen gehangen und auf der anderen ein Gefäß am Boden gestanden, ist die Vermutung erlaubt, Michelangelo habe es wie den Satyr an seinem *Bacchus* als Statuenstütze in den Kontrapost der Skulptur eingerückt; dann aber müßte es sich um ein Behältnis von nicht zu geringer Größe gehandelt haben.<sup>52</sup>

Eroten, die in kleinen Gefäßen Wasser herantragen, gehören zu antiken Darstellungen der *Toilette der Venus*.<sup>53</sup> Was allerdings ein stehender *vaso* zu Füßen eines lebensgroß gebildeten *Cupido* zu bedeuten hätte, bliebe unerfindlich<sup>54</sup>; an einer Apollo-Statue wäre ein solches Gefäß zwar ungewöhnlich, aber nicht völlig unerklärlich. Zum einen könnte es daran denken lassen, daß die Gottheit nicht nur Seuchen sendet — Pfeil und Bogen deuten dies an —, sondern von ihnen auch wieder heilt: Er ist als Gott der Reinigung von jedweder Befleckung auch der des Orakels, in dem auf verschlüsselte Weise der Weg zu Heilung und Sühne angedeutet wird.<sup>55</sup> Parronchi schlug einst vor, im Vasen-Attribut des *Apollo*, den er für Piero de' Medici gefertigt glaubte, einen Hinweis auf die *ars medica* und damit auf den Auftraggeber zu sehen.<sup>56</sup> Wie oben schon vermerkt, erlaubt die Quellenlage leider kein Festhalten an diesem Einfall, und es scheint mir zweifelhaft, ob Jacopo Galli an einem Hinweis auf die ärztliche Kunst Interesse gefunden hätte.

Einen *vaso* entdecken wir auch zu Füßen des Dürerschen *Apollino* (Abb. 4). Bezieht man die Skizzen neben ihm in die Interpretation mit ein, legt sich folgender Sachverhalt nahe: Der langgewandete Gelehrte im Turban hat seine Lektüre fortgelegt und sinnt über einem Totenschädel nach, während in einem dreibeinigen, kugelrunden Gefäß mit der Aufschrift *lvtv. / s. zu* Füßen



11 Amico Aspertini, Skizzen nach Statuen im Besitz römischer Adliger. Codex Wolfegg, fol. 42r.

des Gottes bereits das *lутum sapientiae* kocht, ein Lehm, mit dem der Alchimist den Helm seines Destilliergefäß 'hermetisch' verschließt, um in ihm die geheimnisvolle Elemente-Scheidung vorzunehmen.<sup>57</sup> Daß diese Vorbereitungen zu einem alchemischen Vorgang im Angesicht des Orakel-Gottes von Delphi stattfinden, nimmt nicht wunder. Sollte es sich um Goldgewinnung handeln, wäre die Anwesenheit des Herrn des Sonnengestirns gleichermassen unverzichtbar.<sup>58</sup> Apoll als Heilgott und als Herr über alchemische Experimente spielt auch im Studiolo des Francesco I. im Palazzo Vecchio eine bedeutende Rolle<sup>59</sup>, doch als Concetto für eine Skulptur im Hause Galli mag dies wenig zu überzeugen, solange wir diesen vornehmlich als Förderer Michelangelos kennen. Noch größere Schwierigkeiten ergäben sich, brächte man Gallis Skulptur mit einer Passage bei Martinanus Cappella in Verbindung, in der *Sol* durch das Herausnehmen und rechte Mischen von Samen und Elementen, die in vier *urnulae* aus Eisen, Silber, Blei und Glas geborgen sind, die Jahreszeiten heraufführt.<sup>60</sup>

Jacopo Galli war zwar kein Dichter wie Petrarca, doch es legt sich der Gedanke nahe, ob Künstler und Mäzen es nicht für passend erachtet hatten, den bereits im Statuengarten aufgestellten *Bacchus* durch die Figur eines *Apollo* zu ergänzen, in dessen Gegenwart der Hausherr seinen Studien nachgehen konnte.<sup>61</sup> So gesehen, wäre es nicht unwahrscheinlich, Michelangelo habe mit dem ausgefallenen Vasen-Attribut auf die Quelle angespielt, die der Pegasus auf dem Helicon geschlagen hat, oder auf die Castalia des Parnass, aus der die Dichter *auspice Apolline* trinken. Belege gäbe es dafür nicht nur aus der griechischen und lateinischen Poesie, sondern auch aus der italienischen in großer Fülle<sup>62</sup>, und es fällt nicht schwer, sich einen in dieser Weise charakterisierten Schutzgott der Dichtkunst in einem Hause vorzustellen, in dem die Künste geliebt und gefördert wurden. Wie heißt es doch in Kallimachos' Apollo-Hymnus?

ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ’ οὐατα λάθριος εἶπεν ·  
“οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν δὲς οὐδ’ ὅσα πόντος ἀείδει.”



12 Primaticcio und Niccolò dell'Abate, Apollo und die Musen auf dem Parnaß. Fontainebleau, Château, Ballsaal.

τὸν Φθόνον ὠπόλλων ποδί τ' ἥλασεν ὡδε τ' ἔειπεν.  
 “Ασσυρίου ποταμοῖο μέγας ρόος, ἀλλὰ τὰ πολλά  
 λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ’ ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.  
 Δηοῖ δ’ οὐκ ἀπὸ παντὸς ὑδωρ φορέουσι μέλισσαι,  
 ἀλλ’ ἡτις καθαρή τε καὶ ἀχράστος ἀνέρπει  
 πίδακος ἐξ ιερῆς ὄλιγη λιβάς, ἄκρον ἄωτον”.<sup>63</sup>

Als Statius im Gedicht II,2 seiner „Silvae“ erst die bezaubernde Lage der Villa seines Gönners Pollius Felix bei Sorrent preist, dann ihre zahllosen Schönheiten noch mehr im einzelnen schildern möchte, muß der Dichter seufzend innehalten, da dies seine Kräfte übersteige, selbst wenn es ihm möglich wäre, aus allen Quellen dichterischer Inspiration zu schöpfen: Als erste nennt er hier die Quelle auf dem Helicon, danach Pimplea und Hippocrene, schließlich sogar die mystische Phemonoe, eine Tochter Apolls, die, wie ihr Name sagt, (verborgene) Gedanken ausspricht und die Strabo daher vermutlich als erste pythische Priesterin bezeichnete<sup>64</sup>; unzählige weitere nennt Statius nicht beim Namen, aus denen aber sein Patron Pollius *auspice Phoebus* mit seiner *urna* geschöpft habe:

Non, mihi si cunctos Helicon indulgeat amnes  
 et superet Pimplea sitim largeque volantis



13 Nicolas Poussin, Die Inspiration des Dichters. Hannover, Niedersächsische Landesgalerie.

ungula sedet equi reseretque arcana pudicos  
Phemonoe fontes vel quos meus auspice Phoebo  
altius immersa turbavit Pollius urna,  
innumeras valeam species cultusque locorum  
Pieriis aequare modis [...].<sup>65</sup>

Wie lässt sich diese Thematik in der bildenden Kunst zum Ausdruck bringen? In Raffaels Bild des *Parnäß* in der *Stanza della Segnatura* entströmt der Quell ganz natürlich einer Felsspalte und senkt sich in kleinen Bächen ruhig den Abhang hinab. Eine Vase, aus der das Wasser sprudelte wie bei einem Flussgott, empfänden wir in diesem Gemälde, das jede aufdringliche Gelehrsamkeit vermeidet, als störend.<sup>66</sup> Poussin dagegen bereichert seine glückliche *aemulatio* des vatikanischen Freskos durch eine hell schimmernde Nymph zu Füßen des sitzenden die Dichter empfangenden Apoll. Unter ihrem Lorbeerlager fließt ein breitbandiger, silberner Bach aus einem versteckt liegenden Gefäß herab.<sup>67</sup> In goldenen Schalen heben Putten den begeisternden Trank zu den Umstehenden herauf; der Gott selbst reicht ihn dem dankbar sich neigenden Gast in einem zierlichen

Gefäß. Blickt man von hier zu Prematiccios gleichnamigem Zwickelfresko im Ballsaal von Schloß Fontainebleau zurück, entdeckt man dort den musizierenden Apoll im Kreis der ihn begleitenden Musen sitzen; mit seinen Schenkeln umfängt er eine vergoldete Urne, aus der die „keusche Quelle“ hervorquillt (Abb. 12).<sup>68</sup> Der Florentiner Maler hatte sich nicht gescheut, Tribolos *Flußgott* in einen Apoll zu verwandeln.<sup>69</sup> Doch Castalia legt, versteckt hinter den Beinen Apolls und wenig hervortretend in der Wasserhelle ihrer Haut, eine Hand auf das Gefäß, das also nur mittelbar dem Gott zugehört. Mit ihrer Linken umgreift sie aber zugleich ihre entblößte Brust, als lade sie die Dichter ein, direkt von hier die ihnen gemäße Nahrung zu empfangen. Die schönste Verwandtschaft des Concetto, wie ich ihn für Michelangelos *Apollino* zu entwickeln suchte, stellt sich schließlich zu Poussins *Inspiration des Dichters* in Hannover her (Abb. 13).<sup>70</sup> In gelöstem Sitz beugt sich hier ein noch knabenhafter Apoll fürsorglich zu einem Dichter hinüber, der seinen Durst gestillt sieht durch einen Schluck aus der Quelle, den ihm der Gott in einem Becher selbst einflößt. Es war wohl die Muse, die in einem glänzenden Gefäß das Wasser geschöpft hat, damit der Gott es dem dankbar die Arme Breitenden reichen konnte. Von welcher Art dieses Wasser ist, bezeugt die Lyra, die neben dem Kantharos liegt. Der Lorbeer, aus dem Apoll weissagt, umkränzt seine Stirn, und auch den Dichter wird er bald krönen. Es ist nicht ganz begreiflich, weshalb diese Erfindung Poussins bei manchem Interpreten im Schatten seiner übrigen Apollo-Bilder steht.<sup>71</sup> Ist denn Ovids fromme Bitte „mihi flavus Apollo / Pocula Castalia plena ministret aqua“<sup>72</sup> je schöner und treffender in Malerei verwandelt worden? Es ist kein den Dichter belehrender Apoll, der in seinem Gestus auf das Tun des epischen Dichters vorausweist, wie ihn Poussin in seiner *Inspiration du poète* des Louvre passend ersonnen hat, der Gott hält nicht Hof wie im Madrider *Parnaß*-Bild, sondern er ist in natürlicher Pose auf einen Felsen hingelehnt und tut, so jung er ist, mit Liebe und Fürsorge das Schönste, was ein Dichter nur von ihm erhoffen kann. Möglicherweise sollte die ungezwungene Gestalt des Apollo den Betrachter auf die lieblichere Gattung der Lyrik einstimmen, worauf die Myrtenkränze, die von weiteren Putten für den Dichter im Fluge herzugebracht werden, deuten könnten.<sup>73</sup>



14 Agostino di Duccio, Apollo-Relief. Rimini, Tempio Malatestiano, Cappella delle Arti.

Michelangelos feine Skulptur für Jacopo Galli wird als erste dieses Bild eines zarten, fast noch knabenhafoten Apoll verwirklicht haben, wie ihn die Kunst der folgenden Jahrhunderte immer wieder aus den antiken Vorbildern und den bedeutenden Erfindungen der Renaissance entfalten sollte. Möglicherweise verknüpfte ja nicht nur der junge Bildhauer, sondern auch der Erwerber der Statue mit dieser Schöpfung die Hoffnung, in Rom könne es zu einem neuen goldenen Zeitalter kommen, in dem — wie einst unter Kaiser Augustus — die Künste blühten; solange Borgia Papst war, war davon nur zu träumen.<sup>74</sup> Kurz davor hatte Giovanni Santi für Federigo da Montefeltro dasselbe gewünscht und keine leeren Worte gedichtet, wenn er seinen Apoll dergestalt schaut:

Incoronato allor de verde alloro  
Se vidde Apollo al giogo di Parnaso,  
Cantando in mezo del Piero choro,  
Dicendo: o sacro fonte, o eterno vaso,  
Surgier ti piaccia omai el sancto liquore,  
Che a sto vil secul secco eri rimaso.<sup>75</sup>

Durch die zwiefache Gabe von Köcher und Pfeilen *à lato* und einem Gefäß *à' piedi* formte Michelangelo einen *Apollino*, in dem die widersprüchliche Natur des Gottes, wie sie allen Olympiern eigen ist, angedeutet werden konnte. Interpretiert man die Pfeile allein als Waffen, mit denen er tödlich trifft, so trägt er sie hier nur an seiner Seite, benutzt sie aber nicht. In den Vordergrund trate also nicht der Gott, der strafft und schadet, sondern der durch das Geschenk der Inspiration beglückt. Diese Doppelnatür des Gottes brachte schon sein altes Standbild in Delos zur Anschauung. Auf den alten Münzprägungen der Insel ist es überliefert: In der linken Hand, die Übles senden kann, hält er seinen Bogen und in der rechten, die das Gute schenkt, die drei Grazien.<sup>76</sup> In dieser Tradition steht Agostino di Duccios *Apollo*-Relief im Tempio Malatestiano in Rimini: Auch hier hält der Gott Bogen und Pfeile mit der Linken zurück, mit der Rechten trägt er die drei Grazien nach vorne, die aus einem Lorbeerbusch über dem Hals einer *lira da braccio* herauswachsen (Abb. 14).<sup>77</sup> Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an Francesco Gafurios Illustration zu seinem Traktat „Practica Musice“.<sup>78</sup> Sie zeigt Apoll mit der Knickhalslaute in der Linken als Regent des kosmischen Reiches, das nach den Gesetzen der musikalischen Harmonienlehre aufgebaut ist. MENTIS.APOLLINEAE.VIS.HAS.MOVET.VNDIQVE.MVSAS ist über seinem Haupt zu lesen. Zu seiner Rechten stehen, sich umschlingend, die drei Grazien, mit ihren Namen *Euphrosyne*, die Freude, *Thalia*, die Fülle, und *Aglaia*, die Zierde, bezeichnet. Ihnen entspricht auf der Gegenseite eine schöne Vase mit Blumen, die ihr Wesen noch einmal ausdrückt: Durch die Kraft des Apollo wird — dies deuten die Namen der drei Grazien an — alles Wachsen, Blühen und Glänzen hervorgebracht, und dies in der physischen wie in der geistigen Natur. Cellinis später vorgetragene Deutung des Apollo unterscheidet sich davon nur wenig.<sup>79</sup>

Dieses Gedankengut wird auch im Kreis des Magnifico selbstverständlich und Michelangelo leicht zugänglich gewesen sein. Bei der Erfindung seines Apollo aber hat er auf alle weiteren Beigaben der Rimineser Gestalt — sie trägt noch einen Schild auf dem Rücken, Schwan und Rabe sitzen zu ihren Füßen<sup>80</sup> — verzichtet und die allzu komplizierte Zusammenstellung von Lyra, Lorbeer und Grazien durch nur *ein* Attribut ersetzt. Durch diese radikale Vereinfachung vermag Michelangelo der Kunst neue Wege zu weisen: Statt Träger mittelalterlicher Wissenssummen zu bilden, zeigt er, wie eine aus dem Mythos geborene poetische Erfindung — charakterisiert nur durch ein Minimum an Attributen — allein schon durch die Schönheit und Grazie der Gestalt das Wesen des Gottes auszudrücken vermag. Von dieser Art werden auch sein *Apollo* für Bartolomeo Valori (Abb. 25) und Raffaels Grisaille in der *Schule von Athen* (Abb. 17) sein. Raffaels Erfindung weist, wie zu zeigen sein wird, so deutliche Bezüge zur Kunst Michelangelos auf, daß die Überlegung erlaubt ist, ob sich in ihr nicht eine greifbare Erinnerung an Gallis *Apollo* verbirgt. Eine

erstaunliche Koinzidenz liegt in der Tatsache, daß Raffaels Ephebe auch auf das antike Relief einer Nymphe zurückzuführen ist, die sich auf ein Quellgefäß stützt (Abb. 19). Möglicherweise liegt beiden Schöpfungen ein gemeinsames Vorbild zugrunde, das den rätselhaften *vaso à piedi* der Michelangelo-Figur erklären könnte. Doch bevor wir uns dem schwierigen Kapitel der Raffael-Erfahrung zuwenden, ist ein anderer Strang der Antikenüberlieferung zu betrachten.

Zum Einfluß des mediceischen Karneols mit *Apollo*, *Marsyas* und *Olympus* auf die Formung des Apollo-Bildes in der Hochrenaissance

Für die Entwicklung des Apollo-Bildes in der Renaissance war — man würde dies wohl kaum vermuten — am einflußreichsten ein sehr kleines Kunstwerk: Es handelt sich um einen geschnittenen Karneol von 4 cm Höhe und 3,4 cm Breite, der dem von Kaiser Augustus geschätzten Steinschneider Dioskourides zugeschrieben wird und sich heute im Museo Nazionale in Neapel befindet (Abb. 15).<sup>81</sup> Durch das Aufgreifen der Apollo-Gestalt des Siegelsteines näherte man sich erstmals den Idealen der klassischen Antike und brach endgültig mit Erfindungen, die noch in der Tradition der mittelalterlichen Mythographen stehen wie das Apollo-Fresko in Ferrara (Abb. 8). Allerdings läßt sich nicht leicht feststellen, seit wann Gelehrte und Künstler in der Lage waren, den Mythos der antiken Gemme zu entziffern.



15 Dioskourides, Karneol mit Apollo, Marsyas und Olympus. Neapel, Museo Nazionale Archeologico.

Der heutige Betrachter hat nicht die geringste Mühe, in der kontrapostisch stehenden Jünglingsfigur mit einer Kithara den Gott Apoll zu erkennen, der gerade über den Satyr Marsyas im musikalischen Wettstreit gesiegt hat.<sup>82</sup> Der an seinem Tierschweif erkennbare, alte, bärtige Marsyas ist an einen verdornten Baum gefesselt. Er sitzt auf einem Löwenfell und zu seinen Häupten hängt die Doppelflöte, die ihn ins Verderben gebracht hat. Er hatte die einst von Pallas Athene weggeworfenen Instrumente aufgelesen und sie selbst mit Meisterschaft zu blasen gelernt; selbst seine Schüler rühmte man. Nur, den Gott der dichterischen und musicalischen Inspiration selbst zum Wettstreit herauszufordern, war ein Akt der Hybris, den Apollo nicht dulden konnte. Der Akt der Schindung des Marsyas wird hier nicht gezeigt. Nur die Fesselung des Überwundenen, die ruhige Pose des Siegers und das flehentliche Bitten des (in verkleinertem Maßstab wiedergegebenen) Schülers des Marsyas, Olympus, um das Leben seines Lehrers weisen uns auf das, was vorausgegangen ist und was noch folgen wird. Die Renaissance begegnete diesem für die heutige Forschung so eindeutigen Sachverhalt mit staunenswert freien Interpretationen.

Aus Lorenzo Ghibertis "Commentarii" wissen wir, daß er den Karneol um 1428 gefaßt hat.<sup>83</sup> Neueste Forschungen legen nahe, daß das antike Juwel sich ursprünglich möglicherweise erst im Besitz der Kommune von Florenz befand<sup>84</sup>, dann in den des Patriarchen von Aquileia, Kardinal Alvise Trevisan, überging<sup>85</sup>, wodurch die vielen römischen Wiederholungen zu erklären sind, und auch als Vorbild für Medaillenprägungen der Kurie diente.<sup>86</sup> Die eingegrabenen Buchstaben LAV. R. MED., die spiegelverkehrt am rechten Rand zu erkennen sind, beweisen, daß dieses Stück schließlich Lorenzo il Magnifico besaß, das er, wie Nicolai Rubinstein zeigen wird, erst in den späten 80er Jahren erworben hat.<sup>87</sup> Ghibertis Beschreibung des Kleinods in seinen "Commentarii" soll zur Klärung der Frage überleiten, wie man den dargestellten Gegenstand im frühen 15. Jahrhundert deuten konnte: "Le figure erano in detta cornuola uno vechio a sedere in su uno scoglo era una pelle di leone et legato colle mani drieto a uno albero secco, a piedi di lui v'era uno infans ginochioni coll'uno piè e guardava uno giovane il quale aveva nella mano destra una carta [dafür hielt er offensichtlich das Plektron] et nella sinistra una citera, pareva lo infans addimandasce doctrina al giovane. Queste tre figure furon fatte per la nostra età. Furono certamente o di mano di Pirogote o di Pollicreto".<sup>88</sup> Daß man auf den Knien um Unterricht bittet, war der Renaissance ein vertrauter Gedanke.<sup>89</sup> Verständlich war Ghiberti auch, daß es sich um drei Figuren in unterschiedlichen Lebensaltern handelt, wobei er aber eine Veränderung einführt: Olympus trägt im Original einen Bart, ist also keinesfalls ein *infans*. Die Bedeutungsgröße der Figur wird von Ghiberti mißverstanden; er hält daher den reifen Olympus für ein Kind.<sup>90</sup> Der Bildhauer sieht also primär Typen; er kommt gar nicht auf die Idee, daß es sich um einen antiken Mythos handeln könne.



16 B. Peruzzi, Apollo und Kentaur. Rom, Farnesina, Loggia di Galatea.

Weitere Zeugnisse bestätigen, daß man die Szene primär allegorisch auffaßte. So trägt eine Zeichnung des Karneols aus dem 15. Jahrhundert die Beischrift "Prudentia, puritas, et tertium quod ignoro"<sup>91</sup>, eine Auslegung, die sich nicht leicht erklären läßt. Hat der unbekannte Deuter im nackten Apoll eine Allegorie der *Puritas* gesehen und im gefesselten Marsyas eine der *Prudentia*? In vielen Stichen und Medaillen dieses Jahrhunderts wurden Überwundene als an Bäume Gefesselte dargestellt.<sup>92</sup> Fassen wir die Klugheit als eine Tugend auf, die sich gleichsam selbst fesselt, könnte Marsyas als eine Allegorie der *Prudentia* verständlich werden. Wolfger Bulst machte mich hier darauf aufmerksam, daß die Prudentia eine aktive Tugend sei, die man sich schwerlich als gebundene denken könne, worin ihm nur zuzustimmen ist; andererseits erinnerte er sich des klugen Odysseus', der sich, um der Lockung der Sirenen nicht nachzugeben, an den Mast seines Schiffes hatte fesseln lassen, was die vorgesetzte Deutung stützen könnte. Papst Paul II. wählte die schöne Gemmenszene als Rückseite einer Medaille, auf der man ihm 1468 als ITALICE PACIS FVNDATORI huldigte.<sup>93</sup> Ohne daß Apollo als solcher erkannt werden mußte, konnte allein die Lyra in seinem Arm als glückliches Symbol der wiedergewonnenen *Pax* dafür den Ausschlag gegeben haben. Manche Künstler zerlegten die Dreiergruppe vollends in Einzelgestalten und verliehen ihnen einen neuen Sinn, der dem ursprünglichen mehr oder weniger ferne stand. Bereits 1457 formte Giovanni Boldù für den Revers einer Medaille die Figur des Apoll in einen *Orpheus* um, durch den er dem Musiker Nikolaus Schlicher huldigte.<sup>94</sup> In Kardinal Estoutevilles Medaillenrevers verwandelte sich die Gestalt des Apoll mit einem Füllhorn in der Hand in ein Sinnbild der *Gloria Francorum*.<sup>95</sup> Verrocchios Schüler Francesco di Simone Ferrucci zerlegte die Szene ebenfalls in zwei Einzelzeichnungen, und zwar einerseits in die Statuette eines Musikers, den wieder ein Kind um Unterweisung bittet, und in einen sitzend Gefesselten, der durch einen Heiligschein möglicherweise als Vorbild für einen *Hl. Sebastian* dienen sollte.<sup>96</sup>

Nach diesen Ausführungen überrascht es kaum mehr, wenn unser Apoll in anderen Nachahmungen des Kleinods sein Geschlecht wandelt und auf einem Gemälde von Gerard David 1498 in Brügge mit dem *Urteil des Kambyses* als weibliches Wesen mit einer Geige erscheint.<sup>97</sup> Möglicherweise hat zu dieser Auffassung auch die Interpretation des *Apollo Sassi* als *Hermaphrodit* beigebracht (Abb. 6). Da in Davids Gerichtsszene der ungerechte Richter Sisamnes, den man hier überführt, zur Schindung, also zur Marter des Marsyas, verurteilt wird, lag es nahe, die Gemme als Anspielung auf das im Bild gezeigte Geschehen zu sehen. Doch wie kann es sich noch um denselben Mythos handeln, wenn der Apoll der Gemme sich in eine Frau verwandelt hat, die ein geflügelter Eros durch seine Bitte beim Violaspiel zu unterbrechen scheint, und wie soll sich dann noch ein Bezug zum Geschehen des Gemäldes herstellen lassen?<sup>98</sup>

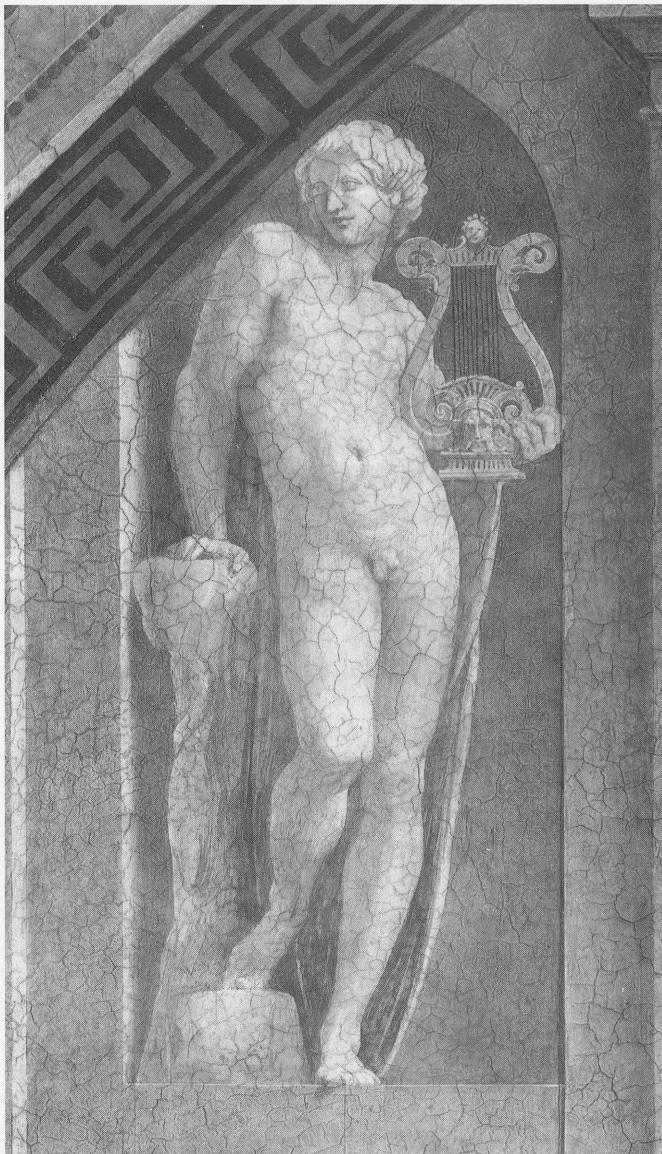
Zusammenfassend läßt sich sagen, daß unter all den zahlreichen Belegen, die die Beschäftigung mit dem berühmten *sigillo di Nerone* bezeugen, sich nicht einer findet, in der die Szene in unserem Sinne richtig gedeutet wird. Es weckt daher unser besonderes Interesse, wenn wir den so vieldeutig interpretierten Jüngling mit der Lyra erstmals als *Apollo-Sol* durch den sienesischen Architekten und Maler Baldassarre Peruzzi aufgefäßt finden (Abb. 16). Er baute für den Bankier Agostino Chigi in Rom nicht nur eine Villa, sondern stattete sie auch in verschiedenen Räumen mit Malereien aus, deren Themen alle aus dem antiken Mythos geschöpft waren. In der *Loggia di Galatea* des Erdgeschoßes überzieht ein Zyklus von Fresken die gesamte Wölbung des Raumes: Sie verraten in subtil verhüllter Form das Geburtshoroskop des Auftraggebers.<sup>99</sup> In einem Hexagon sind ein mit Pfeil und Bogen schießender Kentaur und eine nackte männliche Figur mit einer Kithara zu entdecken, die ohne Zweifel auf ein intensives Studium des mediceischen Karneols zurückzuführen sind.<sup>100</sup> Die beiden Gestalten stellen die für Chigis Horoskop besonders bedeutsame astrologische Konstellation *Sonne im Zeichen Schütze* dar.<sup>101</sup> Zeitgenössische Kenner des Karneols mögen hier die witzige Verkehrung in Tun und Anordnung der beiden Figuren genossen haben: Nicht Apoll schießt mit dem Bogen, sondern der Kentaur, dem der Künstler das Satyrgesicht des Marsyas verlieh; im Vergleich zur Gemme tauschten beide ihre Plätze, wodurch es zu einer nicht ganz

glücklichen Überschneidung ihrer Attribute kommt, doch für die gelungene Themenvariation muß man dem Maler Beifall zollen. Wichtiger ist in unserem Zusammenhang allerdings, daß erstmals die üppige Schönheit der Figur des geschnittenen Steines im großen Format in ein modernes Kunstwerk übertragen worden ist. Einige Veränderungen lassen sich dennoch aufzeigen: Durch das Heraufheben des Spielbeins auf ein Wolkenpodest verstärkte sich der Kontrapost der Figur, eine eleganter geschnitzte Kithara<sup>102</sup> ruht deutlich sichtbar in ihrer rechten Hand; ein grüner, etwas steifer Mantel faßt die Gestalt auf beiden Körperseiten ein, als solle das leicht laszive Herabgleiten des Stoffes am antiken Werk gemildert werden. Um das Gesicht legen sich die kurzen Lockenringel in strenger Ordnung aneinander und rieseln nicht mehr lässig auf die göttlichen Schultern. Weit geöffnet richten sich Augen des jungen Mannes zur Seite, während im antiken Werk der Blick des Gottes ungerührt im Selbstgenuß des Sieges vor sich hin sah. In Peruzzis Nachschöpfung regiert ein ganz andersartiges Selbstbewußtsein die Haltung des Hauptes, als habe den Maler die Kenntnis von Michelangelos *David* nicht unberührt gelassen; hinter beiden Renaissancewerken steht freilich das in großartigem Affekt zur Seite gewendete Antlitz des *Apollo del Belvedere*.

### Raffaels *Apollo Citharoedus* in der Schule von Athen

Dem Jüngling des Karneols begegnen wir (seitenverkehrt) in der *Schule von Athen* wieder, die Raffael im selben Zeitraum um 1509–11, in dem Peruzzi seine Fresken in der Villa Farnesina schuf, in der *Stanza della Segnatura* des Vatikan malte (Abb. 17).<sup>103</sup> Der Künstler hat das antike Vorbild<sup>104</sup> nicht wie der Sienese in lebendiges Fleisch übersetzt, sondern als Marmorbild in eine schön rhythmisierte Architektur eingefügt. Dennoch scheint der Gott von noch regerem Leben als Peruzzis Schöpfung erfüllt. Er unterscheidet sich auch vom Kitharoden der Gemme in mancher Hinsicht: Der Körper ist weniger fleischig, knabenhaft geschmeidig, als stünde er auf der Grenze zwischen Epheben und jungem Mann, das Köpfchen ist runder, daher kindlicher als das langgezogene der reiferen Apollo-Gestalt des Karneol.<sup>105</sup> Es fehlt der Reiz des herabgleitenden Mantels, der den Körper nur im Rücken wie eine Schale umschließt<sup>106</sup>, und dennoch ist die Bezauberung, die von Raffaels schlängelhaft bewegtem Jüngling ausgeht, fast noch größer. Weniger die Üppigkeit des Körpers als der Reiz eines serpentinenhaften *movimento*, das Raffael von Leonardo da Vinci als erste Regel lebendiger Schönheit in sich aufgesogen hatte (Abb. 18), schlägt uns in seinen Bann.<sup>107</sup> Es wird ausgelöst durch das Herabsteigen von einer erhöhten Stufe, durch das etwas manierierte Abstützen mit der Hand auf einem Baumstumpf, durch das Einschmiegen der weich schwingenden Kithara in die stark ausgebogene Hüfte. Der Jüngling verwirrt durch seine nur schwer zu beschreibende Präsenz. Der Marmor scheint zu leben, und doch bleibt die Illusion gewahrt; die Gestalt röhrt sich allenthalben, und überzeugt gleichwohl als steinerne Skulptur, deren Umriß nicht weiter aufgerissen ist, als gerade noch gestattet werden kann. Erstmals stehen wir einer wahrhaften *aemulatio veterum* gegenüber. Der Künstler erreicht und — die Zeitgenossen hätten vermutlich behauptet — übertrifft in diesem Werk die Antike, da er in ihrem Geiste handelt und doch ganz Neues hervorbringt!

Raffael vermag aber auch Peruzzis *Apollo* zu übertreffen, indem er noch ganz anderen Vorbildern nachstrebt. Raffaels *Kitharöde* erweist sich in seinem präzisen Kontrapost dem *Apollo* der Sammlung della Valle verpflichtet (Abb. 5): Doch hier beruhigt der auf die Kithara herabgesenkte Arm die bewegte Spielbeinseite, während an Raffaels Statue der Stützarm die Schulter noch höher treibt, als liege dem Künstler daran, den Kontrastreichtum innerhalb der Gestalt eher zu steigern als zu mildern. Nach Bober und Rubinstein habe Raffael die ausgefallene Körperschwingung auf einem berühmten Sarkophagrelief an der Nymphe beobachten können, die sich links neben dem sitzenden Paris, der gerade sein Urteil über die drei Göttinnen spricht, auf eine hohe Vase stützt (Abb. 19).<sup>108</sup> Der auffallende Hüftschwung, die stark steigende Schulter der

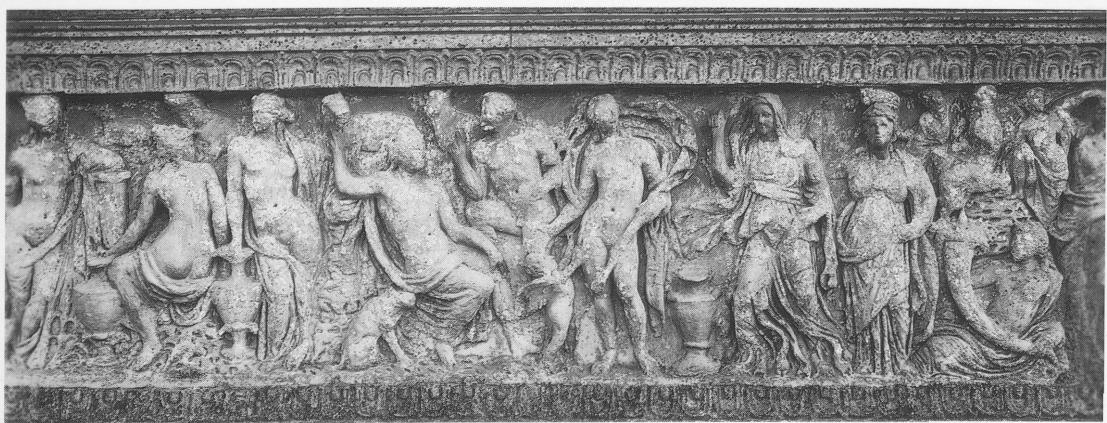


17 Raffael, Apollo, Detail aus der Schule von Athen. Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura.

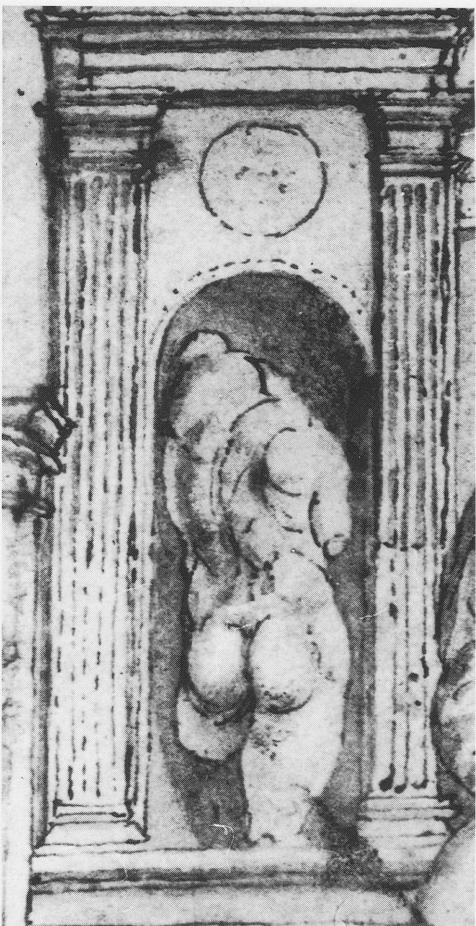
Spielbeinseite, das nach links gewendete Profil könnten auf Raffael durchaus eingewirkt haben. Die Nähe dieser Nymphe in Haltung und Bekleidung auch zum Kitharöden des Karneols verblüfft: Sie könnte ein Schlüssel dafür sein, weshalb man in der Renaissance manche antike Apollo-Gestalt für ein weibliches Wesen hielt.<sup>109</sup> Auch eine der frühesten Skizzen nach dem Sarkophag mit dem *Urteil des Paris* von einem Zeitgenossen Raffaels beweist, daß dieser Zeichner sich nur für die Haltung, nicht für das Geschlecht der antiken Figuren interessierte.<sup>110</sup> In der phantasievollen Umformung dieses Reliefs haben fast alle Gestalten ihr Geschlecht gewechselt, und so mag es auch für Raffael kein Hindernis dargestellt haben, sich einer weiblichen Gestalt als Vorbild für seine Grisaille zu bedienen.



18 Leonardo da Vinci, Leda (Kopie). Rom, Galleria Borghese.

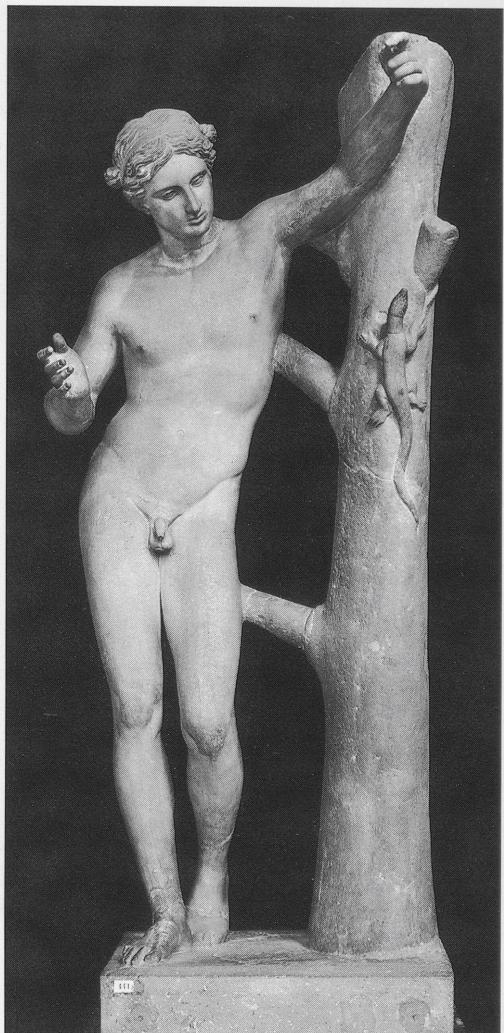


19 Sarkophagrelief mit dem Urteil des Paris. Rom, Villa Doria Pamphilj.



20 Marten van Heemskerck, Torso im Statuenhof der Casa Sassi (Detail aus Abb. 6).

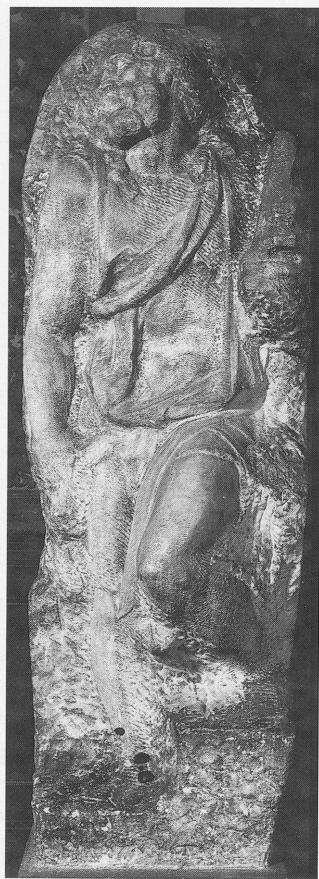
21 Sauroktonos. Paris, Musée du Louvre.



In ihrer Schlankheit wie in ihrer stark abfallenden Schulterlinie ruft Raffaels Statue aber auch den *Apollo Pubes* des Praxiteles ins Gedächtnis.<sup>111</sup> Möglicherweise bietet der junge Apoll der *Schule von Athen* eine überraschende Rekonstruktion des Torso der Casa Sassi (Abb. 6, 20), auch wenn dem jungen Maler nicht bewußt war, daß er in seiner Erfindung eine der berühmtesten griechischen Apollo-Skulpturen wieder zum Leben erweckte.<sup>112</sup> Stellt man eine der heute bekannten Repliken des *Sauroktonos* (Abb. 21)<sup>113</sup> neben Raffaels *Apollo*, der die Haltung des antiken Vorbildes im Gegensinne entwickelt, ergeben sich verblüffende Parallelen: Unter der sinkenden Schulter des Torso ergänzte Raffael richtig das Standbein, unterhalb der anderen, stark ansteigenden Schulter bewegt auch die fingierte Skulptur ihr Spielbein freier. Daß die antike Plastik nur fragmentarisch erhalten war, schränkte den Maler nicht ein, im Gegenteil. Wäre ihm die ganze Praxiteles-Figur bekannt gewesen: Das Heranlehnen an einen Baum, das Nachziehen des freien Fußes, das ruhige Herübersehen des unbekümmerten Gottes auf sein Opfer, dem er in der Sommerhitze auflauert wie ein Knabe, der sich die Zeit mit einem kleinen, grausamen Spiel vertreibt, wäre in seiner Genrehaftigkeit für die *Schule von Athen* nicht passend gewesen.



22 Michelangelo, Madonna. Brügge, Onze Lieve Vrouwkerk.



23 Michelangelo, Hl. Matthäus. Florenz, Accademia.

Doch so nahe Raffaels *Apollino* dem *Sauroktonos* auch kommen mag, in seinen *contrapposti* verrät er eine gewisse innere Gespanntheit, die aus den aufgezeigten Antikenbezügen nicht zu erklären ist. Sie erinnert daran, wie genau der junge Maler aus Urbino Michelangelos *Madonnengruppe* für die Mouscron (Abb. 22) und dessen *Hl. Matthäus* (Abb. 23) während seiner Jahre in Florenz studiert hat.<sup>114</sup> Wie Leonardos *Leda* ist auch Raffaels *Apollo* in zwei Richtungen bewegt, doch daß er dabei gleichzeitig von einer Stufe herabsteigt, geht vermutlich auf Michelangelo zurück. Das Kind der *Brügger Madonna* tastet mit dem einen Füßchen vorsichtig hinab, während die Hand der Gegenseite noch in der der Mutter geborgen ist, als löse es sich aus ihr nur mit Bedauern; sein Köpfchen senkt er gedankenvoll zur Seite, als ahne er bereits, welch folgenschweren Schritt er tut, der ihn von der Mutter fort in die Welt hinausführen wird. Der Evangelist ist im Moment göttlicher Inspiration erfaßt. Er steht ganz fest, und doch reißt es ihn fort. Heftig stößt sein stark gebeugtes, auf eine Stufe heraufgesetztes Spielbein nach vorne; sein Haupt dagegen fährt zur Seite und zur Höhe, als spräche von dorther die Stimme, die befiehlt, was in das Buch einzuschreiben sei.<sup>115</sup> Verglichen mit diesen Skulpturen Michelangelos wirkt Raffaels *Apollo* dennoch sehr gelöst; doch genau das ist es, was der Betrachter von einem Gott des griechischen Mythen erwartet.

Wie sollen wir diese Gestalt auffassen und deuten? Herabsteigend von einer kleinen Anhöhe kommt Apoll zu denen, die ihn suchen, und weist ihnen das Instrument, durch das er sich als Herr des rechten Maßes offenbart: Er ist es, der das schön Geordnete des Kosmos verbürgt, der die Töne in rechter Folge zum Klingen bringt, der das Zusammenleben der Menschen in Harmonie ermöglicht.<sup>116</sup> Nicht fünf Saiten wie Sapphos altertümliches Instrument, nicht sieben wie die *lira da braccio*, die der Musaget auf dem *Parnass*-Bild der *Stanza della Segnatura* spielt, zehn Saiten besitzt die Kithara des Apollo in der *Schule von Athen*, und er hält sie so, daß wir diese vollkommene Zahl, die auf der Tafel mit der Tetraktyis vor Pythagoras wiederkehrt (Abb. 24), auch deutlich erkennen können.<sup>117</sup> Schön erdacht ist es, den Gott im Augenblick des Offenbarends seiner Gabe in Gedanken verharren zu lassen. Keine fordernden Blicke sendet der Jüngling dem Herantretenden zu. Er wendet das Antlitz mit den großen Augen und den verführerisch geschwungenen Lippen ruhig zur Seite, als sehe er all das Schöne vor seinen versonnenen Blicken vorbeiziehen, das er zu spenden weiß. Nur der sich auf den Baumstamm<sup>118</sup> stützende Arm, vor allem der leicht angezogene Mittelfinger der Hand verraten seine Konzentration. Selten ist in einer Gestalt die Kunst der Antike und Michelangelos so glücklich vereint worden: In ihrer schlanken, edlen Schönheit gehorcht sie den antiken Vorbildern, im spannungsvollen Kontrast von innerer und äußerer Bewegtheit erweist sie sich als genuiner Abkömmling der Werke des Florentiners. Das Ziel des Malers war sicherlich, Apoll als Bild vollkommener, jugendlicher, sich selbst genügender Schönheit und Grazie vor unseren Augen erstehen zu lassen. Er setzt dadurch nicht nur den Gott in seine angestammten Rechte ein, sondern verwirklicht in dieser Gestalt zugleich das Kunstdideal seiner Epoche. Nur so ist zu begreifen, weshalb diese fingierte Skulptur das Apollo-Bild bis ins 18. Jahrhundert hinein, bis hin zu Tiepolo<sup>119</sup> und Maratta<sup>120</sup> bestimmen konnte. Selbst noch Winkelmanns Passagen zur Grazie der Praxiteles-Skulpturen und zum Wesen Apolls scheinen in dieser lebendigen Tradition zu stehen.<sup>121</sup>

Wie dieser so gegenwärtige und doch ganz für sich bleibende Apoll in die Schar der Lehrenden und Lernenden der *Schule von Athen* hineinwirkt, kann Plutarchs Dialog einer Gruppe von Männern über das *E* in Delphi, das dort einst am Apollon-Tempel hing, noch genauer aufschließen.<sup>122</sup> Vom ersten Redner in der Runde, Ammonios, wird geistreich erläutert, welch versteckte Hinweise die Beinamen Apollos — *Pythios*, *Delios*, *Phanaios*, *Ismenios* und *Leschenorios* — nicht nur auf seine Fähigkeit als Seher und Philosoph gäben, sondern wie sie zugleich eine Stufung der Erkenntnis andeuteten:

ὅτι μὲν γὰρ οὐχ ἡττον ὁ θεὸς φιλόσοφος ἢ μάντις, ἐδόκει πάσιν ὄρθως πρὸς τοῦτο τῶν ὀνομάτων ἔκαστον Ἀμμώνιος τίθεσθαι καὶ διδάσκειν, ως Πύθιος μέν ἐστι τοῖς ἀρχομένοις μανθάνειν καὶ διαπυνθάνεσθαι, Δήλιος δὲ καὶ Φαναῖος οἵς ἥδη τι δηλοῦται καὶ ὑποφαίνεται τῆς ἀληθείας, Ἰσμήνιος δὲ τοῖς ἔχουσι τὴν ἐπιστήμην, καὶ Λεσχηνόριος ὅταν ἐνεργῶσι καὶ ἀπολαύσωσι χρώμενοι τῷ διαλέγεσθαι καὶ φιλοσοφεῖν πρὸς ἀλλήλους.<sup>123</sup>

Der Beiname *Pythios* wird gemäß dieser Etymologie von πυνθάνομαι (zu erfahren suchen) abgeleitet, *Delios* von δηλώω (ich zeige auf), *Phanaios* von φαίνω (ich mache deutlich), *Ismenios* von οἶδα, bzw. ίσμεν (ich weiß, bzw. wir wissen), *Leschenorios* von λέσχη (Gesprächshalle).<sup>124</sup> Da Handschriften von Plutarchs "Moralia" in Italien im 15. Jahrhundert verfügbar waren, und 1509 Aldus die Editio princeps des griechischen Textes vorlegte<sup>125</sup>, ist die Vermutung erlaubt, daß Raffael von seinen Beratern auf diese Passage hingewiesen wurde. Ihren besonderen Rang erwarb sich Raffaels *Schule von Athen* sicherlich dadurch, keineswegs nur einige benennbare Theoretiker, die der *cognitio causarum* ihr Leben widmeten, nebeneinander aufzureihen, sondern auf ganz neuartige Weise mit einem Kreis von Personen zu umgeben, in denen der Künstler alle Stufen der Wissenssuche und der Erkenntnis, vom kleinen Kind bis zum reifen Greis, miteinander mischte. Die Hingabe an eine philosophische Daseinsweise so leidenschaftlich vor Augen zu führen, das Auf-



24 Raffael, Schule von Athen. Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura.

gehen des Wissens in Antlitz und Gebärden der Jugendlichen zu spiegeln, zog Raffael sicherlich ebenso aus einem genauen Studium von Leonards *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, in der das Zeremoniell der Annäherung an das göttliche Kind von einem Ring junger und alter, anteilnehmender Gestalten umschlossen ist. Doch wie beglückend jede Stufe der Erkenntnis für das menschliche Bewußtsein ist, weiß Raffael so genau, daß ein Widerschein dieses Glückes nicht nur auf den Gesichtern der Epheben, die sich um Euklid scharen, schimmert, sondern im schönen Blick des Gottes seinen Ausgang zu nehmen scheint.

Blicken wir noch einmal auf Plutarchs Gesprächsrunde zurück, so entdecken wir unter den Disziplinen, die dem Gott von Delphi besonders gefällig sind, jene, die in der *Schule von Athen* eine bevorzugte Rolle spielen. Hervorzuheben sind hier Dialektik, Geometrie und Mathematik, deren Erwähnung Plutarch zum Anlaß nimmt, in einem langen Vortrag einiges der pythagoreischen Zahlentheorie zu erläutern.<sup>126</sup> Alle drei genannten Wissenschaften sind unter unserer Apollo-Statue dargestellt: Links von Platon führt Sokrates seine Schüler in die Kunst der Dialektik ein, die durch den klugen Aufbau ihrer Argumente zu überzeugen, nicht nur zu überreden vermag wie die Sophistik. Unter dem Kreis der Dialektiker sammelt sich eine Schar von Gelehrten um Pythagoras, vor dem eine Tafel mit der *Tetraktys* und den drei wichtigsten musikalischen Akkorden gezeigt wird. Rechts außen beugt sich Euklid über ein kompliziertes geometrisches Problem. Ohne die Kunst der Geometrie ist auch, was Ptolemaios mit dem Erdball in der Hand und Zoroaster mit der Sternenkugel lehren, nicht zu fassen. Es ist ein Wunder, wie selbstverständlich Raffael all diese Gelehrsamkeit in einen ernsten Reigen von reifen und anmutigen Gestalten ineinander verwoben hat und seinem Apoll als Schützer der Jugend, die hier lernt und zur Erkenntnis strebt, gerade die Gestalt verleiht, die auf feinsinnigste Weise die Vielfalt der Anspielungen auszudrücken vermag.

Raffaels Bild des Apoll ist es, das sich als eines der ersten gleichrangig neben die griechischen Bildwerke stellen darf. Im schönen Maß des Epheben vermag der Maler das Ethos zu verkörpern, für das der Name dieses Gottes steht.

### Michelangelos Schöpfung für Baccio Valori

Als Bartolomeo Valori, Kommissar Clemens' VII. in Florenz, nach der Eroberung der Stadt durch die spanisch-deutschen Truppen seit dem 12. August 1530 über die republiktreuen Widersacher der Medici ein scharfes Gericht hielt, suchte — so Vasari — der erst mit dem Tode bedrohte, dann vom Papst begnadigte Michelangelo durch die Skulptur eines *Apollo* den neuen Herrn der Stadt für sich zu gewinnen (Abb. 25).<sup>127</sup> Ganz in sich verschlossen, das Antlitz fortwendend, steht der Jüngling in kräftigem Kontrapost und doch anmutig schwingend vor unseren Augen. Seinen linken Arm hebt er zur Schulter der Gegenseite herüber, als wolle er dort einen Pfeil aus seinem Köcher ziehen, der als Abbozzo auf seinem Rücken angedeutet ist (Abb. 27). Der Blick des graziösen Jünglings dringt, so scheint es, aus großer Höhe herab. Am schönsten stellt man sich diese edle Figur, wie Raffaels *Apollo*, hoch in eine Mauernische eingerückt vor.

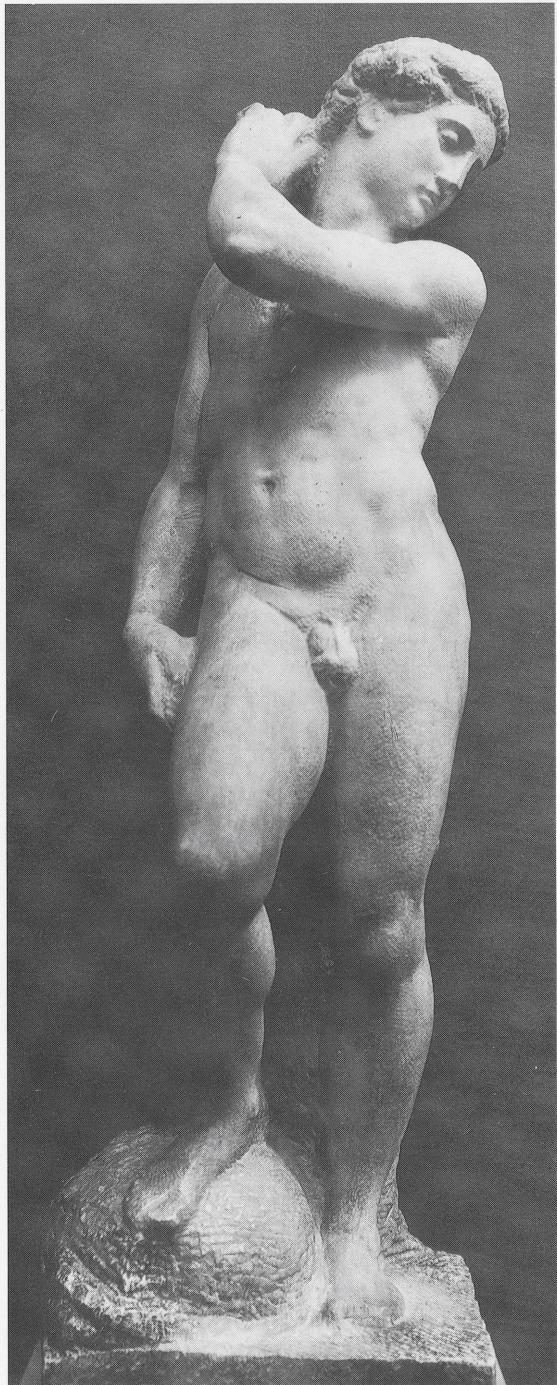
Die richtige Benennung der Figur stellte weder für Vasari noch für Benedetto Varchi oder für Raffaello Borghini ein Problem dar.<sup>128</sup> Dennoch ließ sich ein Teil der Forschung durch ein 1893 publiziertes Verzeichnis der Kunstschatze Cosimos I. aus dem Jahr 1553 dazu verleiten, die Skulptur als *David* aufzufassen, wie sie in diesem Inventar genannt wird.<sup>129</sup> Die Figur nicht mehr als *Apollo* ansprechen zu müssen, schien von einem Unbehagen zu befreien, das nur Thode offen zugab: Auch ihm erschien die Gestalt als *Delphicus* zu jung. Tolnays salomonisch anmutende, im Grunde aber verwirrende These, Michelangelo habe eine 1525/26 als *David* begonnene Figur später für Valori umgearbeitet, trifft bis heute auf breite Zustimmung.<sup>130</sup> Doch weshalb Michelangelo gerade zu dem Zeitpunkt, als er unter Hochdruck an den Figuren für die Medici-Kapelle arbeitete<sup>131</sup>, einen *Davide giovinetto* ohne Auftrag begonnen haben soll, vermochte niemand zu erklären. Auch macht eine über den Rücken herabhängende Schleuder weder *vor* noch *nach* dem Zweikampf den geringsten Sinn: Der Kämpfer kann sie vor sich herabhängend in der Hand halten, wie dies an Donatellos Marmordavid zu sehen ist, er kann in das breite Ende der Schleuder einen Stein einlegen, wie es Michelangelo für seine Kolossalstatue erfunden hat, oder er holt mit ihr bereits zum Schuß aus, indem er Stein und dünnes Schleudernde fest mit beiden Händen faßt, wie es Bernini, ganz Neues erprobend, an seinem *David* verwirklicht hat.<sup>132</sup> Im übrigen ist im Rücken der Skulptur zwischen dem zylinderartigen Steinrest, der in Taillenhöhe endet und den der Künstler vermutlich als Andeutung eines Köchers stehen gelassen hätte, und der angehobenen Hand darüber keinerlei Verbindung (Abb. 26), und aus der runden, aber viel zu flachen Erhebung unter dem Spielbein des Jünglings läßt sich kein Goliathhaupt meißeln<sup>133</sup>, es sei denn, man hielte es für wahrscheinlich, der Fuß des Siegers auf dem Helm des Gefallenen presse das Gesicht des Getöteten in den Boden hinein. Doch welchem Künstler wollte man eine solche Erfundung zumuten! Eine Reihe von Forschern sieht daher keinen Anlaß an Vasaris Erklärung zu zweifeln, daß es sich um einen *Apollo* handele, „che si cavava del turcasso una freccia“.<sup>134</sup>

Die Kunst in diesem zurückhaltenden Werk ist groß. Auffallend ist, wie fest der graziöse Jüngling steht. Der strenge Aufbau der Skulptur überrascht: Von rechts (Abb. 27) wie von links (Abb. 26) offenbaren sich die überaus einfachen Symmetrien und Parallelführungen der angehobenen Gliedmaßen. Durch eine so klare Architektur das Melos der Bewegungen zu stützen, gelingt nur dem Meister. Blickt man von links, so schwingt zusammen mit dem Spielbein der rechte Arm des Jünglings aus der Tiefe nach vorne, wo die Hand auf dem Schenkel zur Ruhe kommt. Der Arm der Gegenseite greift zur rechten Schulter hoch, der kräftige Hals biegt sich nach links und nimmt das Haupt mit (Abb. 25). Was wie eine Drehbewegung aussieht, ist in Wirklichkeit ein Vor- und Zurückschwingen der Gliedmaßen um die feste Achse des Standbeines; von daher kann Anton

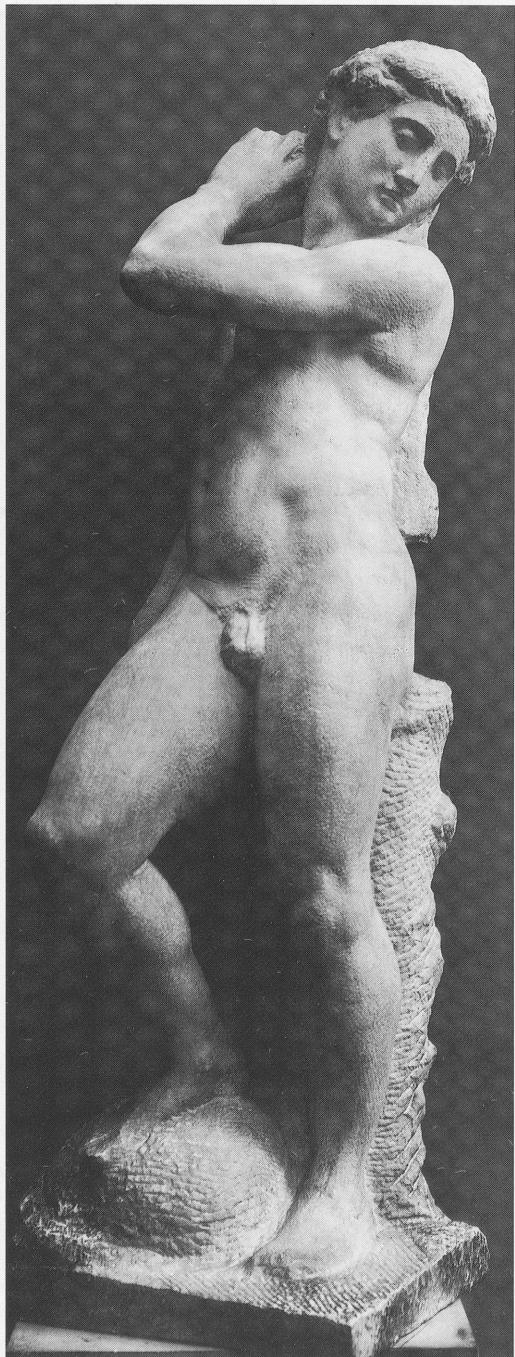
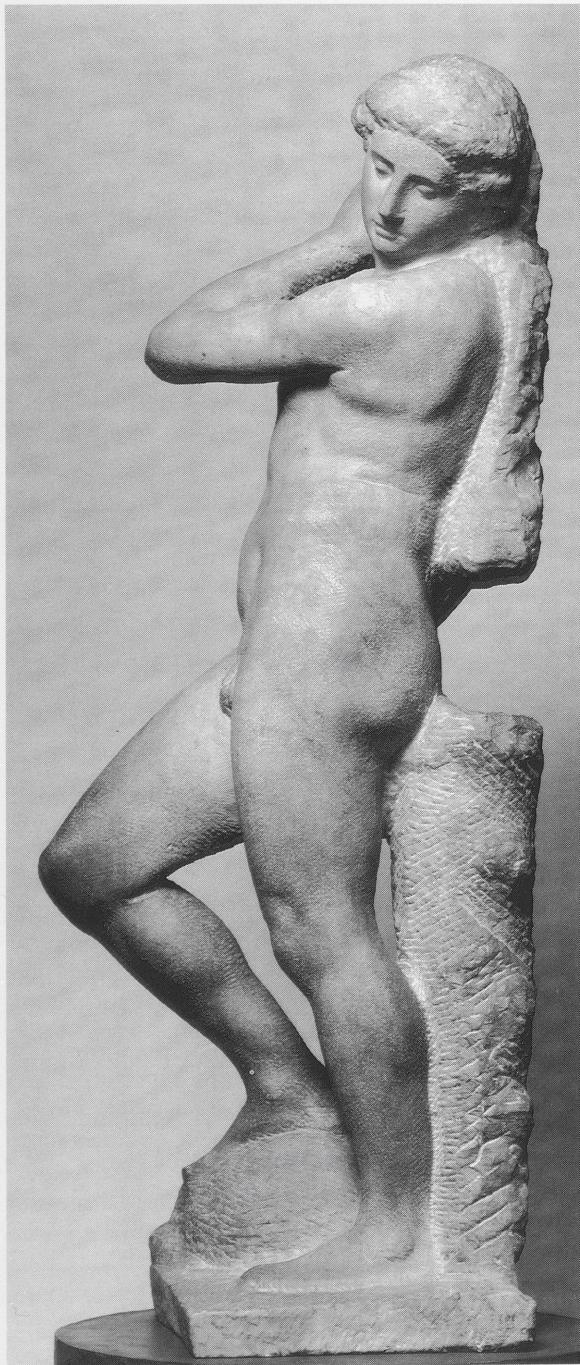
Heklers interessanter Vergleich unseres *Apollo* mit der antiken Statue einer *Tänzerin* im römischen Thermenmuseum nur wenig überzeugen.<sup>135</sup> Besonders erstaunlich mutet Michelangelos Entscheidung an, die Figur den Greifarm aufdrehen und nicht — wie man erwartet — zur Schulter hin absenken zu lassen (Abb. 28). Der Gewinn ist ein dreifacher: Nur so kann der Bildhauer, was man beim Anblick der Vorderansicht für unmöglich hält, die beiden Unterarme in Parallelstellung bringen, eine alltägliche Haltung der Figur vermeiden und zugleich die wichtige Hand, die mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger andeutet, das Ende eines Pfeiles zu halten<sup>136</sup>, so neben das Antlitz rücken, daß das gelassene, aber doch siegesgewisse Tun dem Betrachter sofort deutlich wird.

Aktivität in strenger Gebundenheit zu zeigen, gelang dem Künstler hier vollendet. Dabei handelt es sich aber nicht nur um ein Ideal der Kunst Michelangelos, sondern auch um einen Charakterzug der Gottheit, den er hier überzeugend gestaltete. In großer Entfernung wesend, Abstand gebietend, nur in sich selber kreisend, bildete er seinen *Apollo*. In der Achsverschiebung von Schulter und Antlitz drückt sich dessen ganz unkindliche, wissende Entschlossenheit aus. Sein Blick zielt und hält fest, nichts entgeht ihm, niemand kann ihm entkommen.<sup>137</sup> Es ist, als sähe er seit Tausenden von Jahren dem Treiben der Welt mit Aufmerksamkeit zu. Diesen *Apollo* kennzeichnen jugendliche Anmut, müheloses Dasein, fester Charakter; an ausdeutbaren Attributen gestaltete der Künstler freilich — wie in seinen späteren Werken fast durchweg — kaum eines. Nur in der Andeutung eines Köchers und in einer Geste, die man als Heraus- oder Zurückstecken eines Pfeiles lesen kann, besitzen wir Anhaltspunkte für eine spezifische Auslegung. Soll mit den Pfeilen auf die Strahlen der Sonne und damit auf Apolls Eigenschaft als Regent des Sonnengestirns angespielt werden? Sollen wir in ihm den Pythontöter sehen, den Vernichter der Niobiden, also den Überwinder aller hybriden Größe? Worauf setzt er seinen Fuß? Zu einem Sonnenball kann man die seitlich abbrechende, in der Mitte einen Kamm ausbildende, runde Form nicht ergänzen.<sup>138</sup> In dieser Erhebung aber den Omphalos zu vermuten, ist vielleicht noch verwegener. Einen Pythondrachen kann man daraus auch nicht meißeln, selbst wenn sich ein Zeichner des 16. Jahrhunderts von der Erhebung unter dem rechten Fuß des *Apollo* dazu anregen ließ (Abb. 31). Michelangelos ganz persönlich konzipierte Figur entzieht sich wie in so vielen Fällen einer eindeutigen Auslegung, regt aber dennoch zur Frage an, wie denn die Zeitgenossen diese Skulptur vermutlich aufgefaßt haben, und was im besonderen Valori veranlaßt haben mochte, einen solchen Gegenstand zu wählen. Hatte sich der neu von der Fortuna Begünstigte selbst das Thema ausgesucht, das auf den ersten Blick wie eine leicht zu entschlüsselnde Huldigung an Clemens VII. aussieht?<sup>139</sup>

Ein *Apollo* hätte sich für Baccio geschickt, wenn man an ihm die humanistischen Interessen konstatieren könnte, wie sie für die Valori bekannt sind, die dem Kreis des Magnifico und der Accademia Platonica zugehörten, Freunde Polizians und des Ficino waren wie sein Großvater Bartolomeo, sein Onkel Niccolò und vor allem sein Vater Filippo, Herausgeber von Platons Dialogen und von Ficinos Übersetzungen der neuplatonischen Schriften, der Rektor des Studio in Pisa und Philosophielehrer am Hof des Matthias Corvinus von Ungarn war.<sup>140</sup> Baccios Neffe gleichen Namens, Philosoph, Dichter und Konsul der Florentinischen Akademie, sollte später die Fassade des Familienpalastes im Borgo degli Albizi, dessen Konfiszierung man 1537 verhindern konnte, mit Hermen der Florentiner Geistesheroen schmücken.<sup>141</sup> Doch von ähnlichen Neigungen unseres Valori ist den Historiographen nichts bekannt. Eher sind die Vorbilder des ehrgeizigen Baccio in einer eindrucksvollen Reihe von Ahnen in hohen Magistratsämtern zu vermuten, die sich seit dem 14. Jahrhundert um die Stadt Florenz verdient gemacht hatten: Unter ihnen glänzten nicht nur die sittenstrengen Gonfalonieri Taldo und Bartolomeo, sondern vor allem sein Großonkel Francesco als Verteidiger der republikanischen Partei, den Lorenzo de' Medici allerdings duldet und dessen Sohn Piero er für kurze Zeit unter seinen Schutz nahm.<sup>142</sup> Als Baccio 1512 Piero Soderini, den Onkel seiner Gattin, was man besonders verwerflich fand, unter Todesandrohungen dazu zwang, auf das lebenslängliche Amt des Gonfaloniere zu verzichten, wodurch er den Wiedereinzug



25-28 Michelangelo, Apollo. Florenz, Museo Nazionale del Bargello.





29 Sebastiano del Piombo, Baccio Valori. Florenz, Galleria Palatina.

der Medici in Florenz ermöglichte, schien er an die Parteinahme für die Medici seines Ahnen Niccolò di Bartolomeo anzuknüpfen, der sich mit Tatkraft für die Rückkehr von Cosimo il Vecchio aus dem Exil eingesetzt hatte.<sup>143</sup> Weniger durch Leo X. als durch Clemens VII. protegiert, wurde Baccio 1524 schließlich Gonfaloniere. Nachdem die Florentiner 1527 Kardinal Ippolito de' Medici vertrieben hatten, konnte Valori sich dennoch weiter in seiner Heimatstadt aufhalten; erst während ihrer Belagerung durch den Prinzen von Orange, Philibert de Chalon, im Jahr 1529 floh er ins gegnerische Lager.<sup>144</sup> Als Kommissar des Papstes konnte er Malatesta Baglioni zum Verrat bewegen. Nachdem sich Florenz am 12. August 1530 ergeben hatte, schildert Varchi die Situation wie folgt:

E di vero Baccio era, se non più pietoso, men crudele degli altri palleschi, e fece a chi per amicizia, e a chi per danari (perché aveva poco, e voleva spendere assai) di molti e rilevati servigi, e ne poteva fare, perche in quel tempo era come padrone di Firenze, e i primi cittadini gli facevano codazzo dietro, accompagnandolo dalla casa, e alla casa de' Medici, dove egli s'era, o per uscir maggior modestia, o per dar minor sospetto, ritirato, ancor chè la balia si ragunasse a far le pratiche nel palazzo de' signori; e così stette infino a tanto che il papa, il quale s'era fatto condurre a Roma da Ottaviano de' Medici la duchessina, inteso che i cittadini erano più divisi e più disuniti che mai, e l'invidia ch'era portata alla grandezza di Baccio da messer Francesco Guicciardini e da altri, mandò al governo dello stato l'arcivescovo di Capua, e Baccio con molta soddisfazione sua fu fatto presidente della Romagna.<sup>145</sup>



30 Giorgio Vasari und Giovanni Stradano, Cosimos Triumph bei Montemurlo. Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I, Deckengemälde.

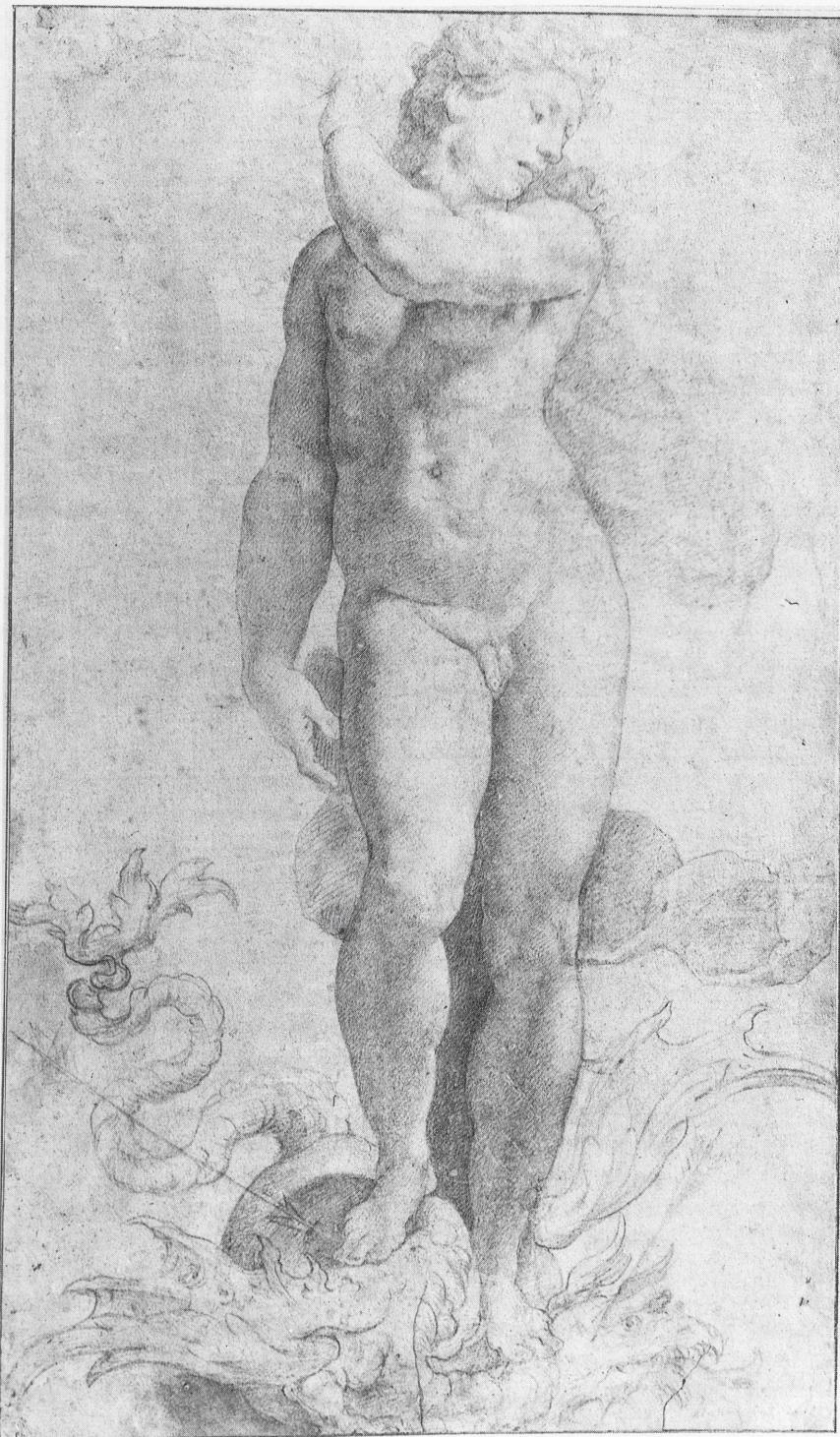
Schon im Frühjahr 1531 also löste man ihn durch den fähigeren Nikolaus von Schönberg ab, dem Clemens VII. seit langem vertraute.<sup>146</sup> Baccio suchte man mit der Verwaltung der Romagna zufrieden zu stellen, und seit September 1531 weilte er in dieser Funktion in Rom am päpstlichen Hof, wo ihn Sebastiano del Piombo portraitierte (Abb. 29).<sup>147</sup> Auch Alessandro de' Medici räumte ihm in Florenz nicht die hohen Ämter ein, auf die er Anspruch zu haben glaubte.<sup>148</sup> Als Verwalter des Exarchats Ravenna von Paul III. 1534 abgesetzt, in seinen Hoffnung auf den Kardinalspurpur getäuscht, wechselte er die Seite und schloß sich den *fuorusciti* in Rom an, denen ja auch Michelangelo nahe stand.<sup>149</sup> Nach der verlorenen Schlacht von Montemurlo kehrte der gefangene Baccio als Hochverräter in die Stadt, die ihn schweigend empfing, wieder zurück, die er einst einem Souverän gleich beherrscht hatte; 1537 richtete man ihn dort zusammen mit seinem Sohn Paoloantonio und seinem Cousin Filippo hin (Abb. 30).<sup>150</sup> Später sollte Michelangelo in Rom die Büste des Brutus für eines der Häupter der Verbannten, Kardinal Niccolò Ridolfi, meißeln: Das Schicksal wollte es, daß dieses Zeichen republikanischer Gesinnung heute im Bargello direkt neben Valoris *Apollino* zu bewundern ist.<sup>151</sup>

Baccios vom Ehrgeiz aufgestachelte, habgierige Natur trieb ihn in Krisensituationen der von Faktionen zerrissenen Stadt Florenz zu Taten, die ihn für kurze Zeit ins Rampenlicht stellten. Diese kritischen Lagen aber wirklich meistern und durch politische Durchsetzungskraft, wie sie seine Vorfahren bewiesen hatten, sich eine Position auf Dauer schaffen zu können, erlaubten ihm seine begrenzten Fähigkeiten nicht. Vielleicht hätte sein Grad an Verworfenheit noch größer sein müssen, um der Fortuna mehr abzutrotzen, die ihn am Schluss so kläglich ins Elend stürzen ließ. Welches Verhältnis ihn mit Michelangelo verband, lässt sich ohne Aussagen vonseiten des Künstlers nicht mehr recht ausloten. Völlig grundlos jedoch wird ihn Valori nicht als "amico amantissimo" angeredet haben<sup>152</sup>, und es hätte für Michelangelo genug Möglichkeiten gegeben, die Ausführung des kleinen *Apollo* lange hinauszuziehen. Der Sieg der mediceischen Partei im Sommer 1530 hatte jedenfalls Baccio die lang ersehnte Gelegenheit eingeräumt, mit den Florentiner Mäzenen in Wettstreit zu treten. Er bat daher Michelangelo nicht nur um Hilfe beim Umbau seines Hauses, sondern wünschte sich mehr als alles andere eine Statue, an deren Fertigstellung er in einem Brief — vermutlich aus dem Frühjahr 1532 — nicht zweifelte: "Inoltre, io non vogl(i)o sollecitarvi della mia fighura, perché mi rendo certissimo, per l'affetione conosco mi portate, non ha bisogno di sollecitudine. Vi ricordo bene che a satisfactione dell'animo mio non ho cosa che io desideri più che questa".<sup>153</sup>

Durch Varchi ist bekannt, daß Baccio im Herbst/Winter 1530 seine Regierungsgeschäfte im Palazzo Medici durchführte.<sup>154</sup> Er wird sich zusammen mit Michelangelo der schönen Bronzen von der Hand Donatello erinnert haben, die einst Hof und Garten des Palastes geziert hatten und die beide in den Besitz der Kommune übergegangen waren.<sup>155</sup> Als einer von wenigen eine ebenso kostbare Statue zu besitzen, die mit dem *David* des Donatello konkurrieren konnte, war Valoris begreifliches Ziel. Papst Leo X. erst hatte die verlorenen Plastiken durch die Aufstellung eines *Orpheus* auszugleichen gesucht: Im Sänger, der sogar die *furia* des Cerberus zu besänftigen weiß, hatte Bandinelli die rechte Art zu herrschen auf poetische Weise anzudeuten gewußt.<sup>156</sup> Dem Bildhauer war hier kaum Glaubliches gelungen: den gebieterischen *Apollo del Belvedere* überzeugend in einen gefühlvollen Sänger zu verwandeln. Sollte Michelangelo etwas Vergleichbares schaffen, suchte er nicht in einen erneuten Paragone mit der schönen Gestalt des Vatikan einzutreten, sondern seiner eigenen *idea* Gestalt zu verleihen.

Michelangelos *Apollino* als Sieger über den Pythondrachen aufzufassen, hielten schon seine Zeitgenossen für selbstverständlich. Ein Zeichner, der die Figur im Profil wiedergab, vervollständigte den rohen Marmorzyylinder im Rücken der Figur zu einem mit Pfeilen gefüllten Köcher<sup>157</sup>, ein zweiter, in dem man Francesco Salviati vermutet, regte die runde Erhebung dazu an, aus ihr einen Drachen zu formen (Abb. 31).<sup>158</sup> Leicht fiele es dem späteren Betrachter, diesen als *Pythios* gekennzeichneten *Apollon* im Sinne einer politischen Allegorie aufzufassen. Sich als Überwinder ihrer Widersacher in dieser Gestalt feiern zu lassen, ist von den Königen Frankreichs, besonders von Ludwig XIII. und seinem Sohn, bekannt: Der erste spielte in seiner Münzpropaganda auf die Vernichtung Concinis<sup>159</sup>, der zweite auf den Sieg über die Fronde in einer heute verlorenen großplastischen Gruppe auf einem Brunnen in Versailles an.<sup>160</sup> Für absolute Könige scheint sich ein solches Sujet aber eher zu schicken als für Kommissare, die im Auftrag anderer handeln. Man sieht an der glücklichen Wahl des *Orpheus*-Themas durch Leo X., wie diskret selbst ein Medici seine Herrschertugenden feierte. Völlig absurd außerdem erscheint der Gedanke, Valori habe den Künstler zugemutet, sich selbst im überwundenen Drachen zu verhöhnen. Will man diesem Stil zubilligen, muß in einer anderen Richtung gesucht werden.

In engster Anlehnung an Macrobius<sup>161</sup> sollte Cellini bei seiner Erläuterung des *Apollo* auf dem Siegel der Florentiner Accademia die Gottheit und ihren Widersacher erst in physikalischem<sup>162</sup>, dann in moralischem Sinne deuten: So habe Apollo-Sol mit seinen Pfeilen, d.h. den Strahlen der Sonne, nach einer Überschwemmung den dicht aufsteigenden Nebel, d.i. Pythios, vernichtet; in übertragenem Sinn heißt uns dies, Apoll als *vera lucerna* zu begreifen, die alle Handlungen der Menschen jeder Profession erleuchte.<sup>163</sup> Dieser Komplex von Gedanken, in dem Apollo-Sol als



31 Francesco Salviati (?), Apollo Pythius. Wien, Albertina, Inv. 487.

*gran padre* gefeiert wird, der das Wachsen auf der Erde bewirke, die der Mensch seinerseits durch die Hervorbringungen seines Geistes schmücke, dessen erster Meister die Gottheit selber sei, wie Cellini ausführt, befruchtete hundert Jahre später auch das Programm der Sala di Apollo im Palazzo Pitti (Abb. 32). Wichtig ist für unsere Analyse, wie sich in Pietro da Cortonas Szenenauswahl die Apollo-Thematik mit einem Fürstenspiegel verbindet.<sup>164</sup>

Im Zentrum des Gewölbes strahlt das Feuer der Sonne weithin in alle Richtungen aus; Verkörperungen der drei übrigen Elemente, Wasser, Erde und Luft, huldigen ihm. Unterhalb des Gestirns ruht leicht links davon ein sehr junger Apoll mit der Kithara, der in seiner Eigenschaft als Regent des Weltalls dem Prinzen den gleichmäßigen Umlauf der Tierkreiszeichen auf der Weltkugel weist. Physikalische Wirkkraft und moralische Belehrung vereinigen sich hier auf leicht lesbare Weise. Die ethische Bedeutsamkeit der erhellenden Kraft des Sol-Apollo wird in Inschriften auf gewölbten Kartuschen zum Ausdruck gebracht, die die Giebel von vier rechteckigen Bildfeldern in der Zone darunter besetzen. Zwei dieser Inschriften ziehen ihre Lehre aus dem Umstand, daß bei den acht übereinander angeordneten Gestirnbahnen die Sonne eine *mittlere* Höhe einhält und dadurch ihre milde Wirkkraft entfalten kann. So heißt es oberhalb des Gemäldes mit Justinian, der die Dekretalen ordnet: FLORES FIRMAT SOL / EDVCAT IMBER / AVREAM DILIGE / MEDIOCIRATEM und oberhalb des gegenüberliegenden Fresko, in dem Augustus nach der Schließung des Janustempels dem rezitierenden Vergil lauscht: EN IMITARE SOLEM / MEDIO TVTISSIMVS IBIS.<sup>165</sup> Aus dem Beispiel der Sonne ist also die Anweisung, Maß zu halten, zu ziehen: Durch gute Gesetze wird der Herrscher ein Zusammenleben in Gerechtigkeit ermöglichen, in Friedenszeiten die Künste zur Blüte bringen. Auf der Gegenachse sind zwei Inschriften zu entdecken, in denen die *Sapientia*, die Apoll schenkt, verherrlicht wird. So heißt es auf der Fensterseite: VOLVPTATVM SITIM / PELLERE SI AVES / VINVM SAPIENTIAE / IMPIGRE HAVRIAS und auf der gegenüberliegenden, direkt unterhalb des belehrenden Apoll: SOL MVNDI OCVLVS / ANMI SAPIENTIA.<sup>166</sup> In den Fresken darunter sehen wir, wie das Beherrschende der Triebe durch das Studium schon in früher Jugend im Alter das rechte Sterben lehrt<sup>167</sup>, und durch die Verehrung der Ilias Alexander den Dichter zum Bundesgenossen seiner militärischen Erfolge macht.<sup>168</sup>

Im Horizont dieser Gedanken kann auch Michelangelos *Apollo* seinen Ort finden. Er deutet ein Ideal weiser und gerechter Herrschaft, das Gute und Schöne fördernder Tätigkeit an, zu dem sich nicht nur der neue Herr von Florenz bekennen, sondern das ihm auch der gerade dem Tode entronnene Künstler nahelegen möchte. Die Tradition, den Herrscher mit der belebenden Wirkkraft des Apollo-Sol zu vergleichen, ist selbstverständlich eine antike, an die die Dichtkunst des 15. Jahrhunderts wieder anknüpft: Als eines der frühesten Beispiele kann hier Basinio Basinis Gedicht "Astronomicum" gelten, in dem Sigismondo Malatesta als Sol-Apollo gepriesen wird; Bernardo Bellincioni huldigte Lodovico il Moro in ähnlicher Weise.<sup>169</sup> Cellini denkt nicht anders, wenn er auf seiner geplanten Siegelumschrift für die Florentiner Accademia Herzog Cosimos Förderung der Akademie mit dem Licht, das von Apollo ausgeht, gleichsetzt: "Apollo è sol la luc' / Cosmo è principio à la gran scuola, e duce. ii. F. e S."<sup>170</sup>

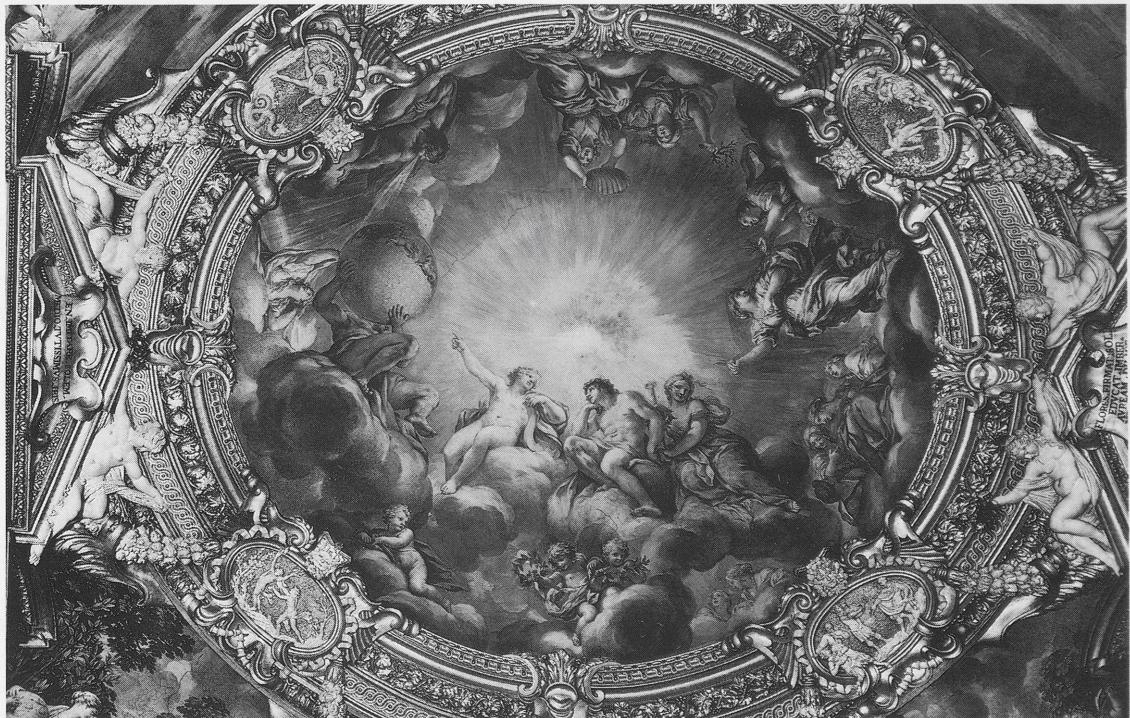
In welchem Zeitraum genau Michelangelo an seinem *Apollo* gearbeitet hat, läßt sich nicht mit letzter Bestimmtheit eingrenzen. Die Quellen besagen, der Künstler habe sie gleich nach Baccios Triumph im Herbst 1530 begonnen. Möglich ist dies, aber weshalb muß dann der Besteller der Statue noch im Frühjahr 1532 um sie bitten? 1531 war Michelangelo durch die Fertigstellung der Skulpturen in der Medici-Kapelle derart überlastet, daß sich Clemens VII. im November dieses Jahres veranlaßt sah, in einem Breve dem Bildhauer zu untersagen, Aufträgen von Dritten nachzukommen.<sup>171</sup> Möglicherweise fehlte dem *Apollo* nur noch die letzte Hand, und Baccio mußte sie schließlich unfertig übernehmen; doch zu eng ist sein Name mit dieser Statue verknüpft, als daß man annehmen müßte, sie habe Michelangelos Atelier nie verlassen. Valoris Palazzo in der Via Pandolfini, zugehörig zur Parrocchia von San Procolo, ging nach der Konfiszierung seiner Besitztümer im Jahr 1537 der Familie verloren.<sup>172</sup> Vom ursprünglichen Bau sind noch die altägyptli-

chen Pfeiler und Kapitelle des ersten großen Hofes zu sehen; ob Michelangelos Skulptur für diesen Ort erdacht war, muß offen bleiben. Die Räume der oberen Etage wurden dagegen von den späteren Eigentümern so umgestaltet, daß jede Spekulation über eine mögliche Aufstellung dort ins Leere geht. Mit Sicherheit aber sollte dieses Werk eine Hauptzier des neuen Palazzo werden.<sup>173</sup> Da erst das Medici-Inventar vom Jahr 1553 Michelangelos Figur erwähnt, ist unklar, wo man sie bis dahin aufbewahrt hatte, wenn sie durch Konfiskation des Valori-Besitzes in Cosimos Eigentum übergegangen wäre.<sup>174</sup> In der *camera* des Herzogs schließlich aufgestellt, nahm sie unter den Kunstwerken der Guardaroba einen besonderen Rang ein. In Stunden der Muße konnte der Herzog ihre Vorzüge im Vergleich zu den drei anderen Statuen des Raumes bedenken: Alle vier verkörperten ja Gestalten des antiken Mythos. Jacopo Sansovinos leichtfüßig eine Schale mit Wein herantragender *Bacchus* stimmte die Seele heiter und der von Cellini zu einem *Ganymed* ergänzte antike Torso bezauberte den Blick durch den anmutigen Fluß seiner Gliedmaßen; nur Bandinellis allzu glatter Jüngling betrachtet seine erhobene Traube so melancholisch, daß man in ihm leicht den *Adam* erahnt, den der Künstler nur äußerlich in einen *Bacchus* verwandelt hatte.<sup>175</sup> Im graziös sich verschließenden *Apollo* Michelangelos wird das herzogliche Auge die einsame Größe des Meisters erkannt haben, der sich seiner Heimatstadt für immer entzogen hatte.

Von hier kehre der Gedanke noch einmal zu den eingangs vorgebrachten Überlegungen zur Genese des Apollo-Bildnisses in der Hochrenaissance zurück. Die herrliche Statue des Belvedere zwar mit dem Geiste aufgenommen, in der äußerlichen Erscheinung aber nicht unmittelbar nachgeahmt zu haben, erweist die Kraft der Konzeption Michelangelos und Raffaels. Ihre Aufgabe war es nicht, eine Skulptur zu erfinden, die im Kultus verehrt würde. Sie dem mittelalterlichen Geschmack gemäß durch eine Vielzahl von Attributen zu einer Wissenssumme auszugestalten, wie sie im Rahmen enzyklopädisch angelegter Zyklen sinnvoll sein mochte, verbot der neue Anspruch an die Gattung. Den Maßstab hatte hierfür Donatello's *Bronze-David* gesetzt, dessen keusche nackte Schönheit alles minutiöse Beiwerk überstrahlt. So formten Michelangelo wie Raffael ihre Apollo-Statuen gemäß einer Wesensschau, die sie primär aus Dichtung und philosophischer Reflexion empfingen. Wenige Attribute nur bestimmten diese Skulpturen näher und paßten sie dadurch dem jeweiligen Ort an, für den sie erdacht waren.

Poetische Fülle verlangt künstlerische Einfachheit, will man mit antiken Werken konkurrieren. Es ist dieser Anspruch, der beide Künstler zum Studium römischer Statuen und Torsen anspornte, nur in seltenen Fällen war es das Interesse an der Ikonographie. Wer wie Michelangelo und Raffael Apoll als Inbegriff jugendlicher, fast noch knabenhafter Grazie schaut und bildet, wird weder vom üppigen Kitharöden der Sammlung della Valle, der vom Spiele ausruht, noch vom stolz herannahenden Bogenschützen des Vatikan, der sich in einer Epiphanie dem staunenden Blick offenbart, ausgehen können. Als Michelangelo einen *Apollino* für Jacopo Galli meißelte, mag er wie Dürer eher auf ein Fragment geachtet haben, das einst ein *Cupido* war, als auf die monumentalen Apollo-Gestalten der römischen Statuenhöfe. Ein Blick auf seinen lebensgroß gebildeten *Bacchus* beweist, daß das zierliche Format der *Apollini* für Galli und Valori durch seine Konzeption der Gottheit, nicht durch den Aufstellungsort bedingt war. An der Statue des die Dichter berauschen Wein-gottes hatte Michelangelo gezeigt, wie eigenständig er erfinden konnte und wie sehr ihm daran lag, die antiken Exempel durch das bruchlose Einschließen der Attribute in eine lebensvoll bewegte Figur noch zu übertreffen. Gleichermaßen wird ihm an Jacopos *Apollo* gelungen sein. Dessen feine und doch strenge Schönheit ist zu erahnen, wenn man ihn sich als Gegenstück zu dem mit Macht herandrängenden *Bacchus* vorstellt, der heute neben dem zurückhaltenden *Apollo Valori* im Bargello seine ganz konträre Wesensart entfaltet. Verglichen mit Michelangelos Skulpturen der Frühzeit wirkt diese späte, in ihren Beigaben so reduzierte Skulptur noch stärker in sich verdichtet.

Spielt es in diesem Kontext eine Rolle, daß Raffael wie Zeuxis einer Vielzahl von 'Schönen' ihr Bestes entlehnte, um seinen *Apollo* zu schaffen, Michelangelos Figur dagegen an gar nichts erinnert? Bis zu einem gewissen Punkte sicherlich. In Raffaels Erfahrung klingt noch nach, wie erst



32 Pietro da Cortona, Deckengemälde der Sala di Apollo. Florenz, Galleria Palatina.

die Phantasie einiger Künstler des Quattrocento die Gestalten des augusteischen Karneols ganz ungebunden vom Inhalt umkreiste, wie dann Peruzzi als erster aus der kleinen Apollo-Figur das monumentale Urbild herauszuziehen vermochte, wie schließlich der junge Maler aus Urbino seine innere Schau der Gottheit mit diesem gesicherten Bild des Apoll zu verschmelzen wußte, das er schließlich durch die Erinnerung an die *contrapposti* Leonardos und Michelangelos zu einer Skulptur umschuf, die den im Torso des *Sauroktonos* angedeuteten Fluß der Gebärde mit ganz modernem, gedankenvollem Innehalten in der Bewegung vereinte. In dieser Nachdenklichkeit, in dieser Gefühlstiefe, die an die Oberfläche dringen darf, offenbaren sich Michelangelos und Raffaels Apollo-Statuen als Werke nachantiker Zeit.

Raffaels Grisaille genoß einen Nachruhm, wie es mustergültigen Werken zusteht. Michelangelos *Apollini* fanden kaum eine Nachfolge in der Kunst: Nur Jacopo Sansovino vermochte in seiner bezaubernden Bronze die gelassene Zurückhaltung des knabenhaften *Apollo Valori* mit seinen blühenden Wangen noch einmal einzufangen (Abb. 10).<sup>176</sup> Manche, nur wenig geglückte Apollo-Statue der Spätrenaissance verdeutlicht, wie nötig die Nachahmung eines guten Vorbildes gewesen wäre; erst dem jungen Bernini war es gegeben, im Bild des gebieterischen *Apollo del Belvedere* auch den zärtlichen Liebhaber der Daphne zu sehen.<sup>177</sup> Im Blick auf Michelangelos und Raffaels klassische Schöpfungen in ihrer glücklichen Verbindung von schlichter antiker Größe mit Leonards Grazie erfülle sich die im Apollo-Hymnus des Kallimachos ausgesprochene Hoffnung:

ώπολλων οὐ παντὶ φαείνεται, ἀλλ’ ὅτις ἐσθλός.  
ὅς μιν ἴδη, μέγας οὖντος. ὃς οὐκ ἴδε, λιτός ἐκείνος.  
ὄψόμεθ, ω̄ Ἐκάεργε, καὶ ἐσσόμεθ' οὔποτε λιτοί.<sup>178</sup>

## ANMERKUNGEN

Mein herzlicher Dank geht an Philipp und Raina Fehl für die liebenswürdige Einladung, mit ihnen zusammen die restaurierten Fresken der Stanza della Segnatura vom Gerüst aus zu besichtigen, was mir für immer unvergänglich sein wird. Arnold Nesselrath war so zuvorkommend, mir diesen Besuch zu gestatten. Wolfgang A. Bulst bin ich für seine überaus sorgfältige Durchsicht des Manuskriptes und seine fruchtbare Kritik sehr verbunden. Dankbar erinnere mich an die freundliche Einladung seitens Stefan Kimmers, Horst Schäfer-Schuchardts und Wilhelm Pötters, einen Teil dieser Studien in Würzburg vorzutragen.

- 1 Karl Schefold, Die Griechen und ihre Nachbarn (Propyläen Kunstgeschichte, I), Berlin 1967, Abb. 69.
- 2 Andrew Stewart, Greek sculpture. An exploration, New Haven/London 1990, I, S. 146, II, Abb. 285 f.
- 3 Schefold (Anm. 1), Abb. 70 f.
- 4 Walter F. Otto, Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes, Frankfurt a.M. 1983, S. 63.
- 5 Vgl. zuletzt Deborah Brown, The Apollo Belvedere and the garden of Giuliano della Rovere at SS. Apostoli, in: Warburg Journal, IL, 1986, S. 235-238; Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein, Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources, Oxford 1987, Kat.-Nr. 28; Stewart (Anm. 2), I, S. 191, 283; Nikolaus Himmelman, Apoll vom Belvedere, in: Il Cortile delle Statue, Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom, 21.-23. Oktober 1992, hrsg. von Matthias Winner/Bernard Andreae/Carlo Pietrangeli (†), Mainz 1998, S. 211-225; Arnold Nesselrath, Il Cortile delle Statue: luogo e storia, ebenda, S. 1; Christoph Luitpold Frommel, I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere, ebenda, S. 49 f.; Hans Henrik Brummer, On the Julian program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere, ebenda, S. 71 f.
- 6 Plinius, *Nat. Hist.*, XXXIV, 73 ff.: "fecit [sc. Praxiteles] et puberem Apollinem subrepenti lacertae comminus sagitta insidiantem, quem sauroconon vocant."
- 7 Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, hrsg. von Giovanni Nencioni, Florenz 1998, S. 19: Er nennt ihn "messer Jacopo Galli, gentiluomo romano e di bello ingegno"; Tolnay, Michelangelo, I, S. 27; Christoph Luitpold Frommel, Jacopo Gallo als Förderer der Künste: Das Grabmal seines Vaters in S. Lorenzo in Damaso und Michelangelos erste römische Jahre, in: Kotinos. Fs. für Erika Simon, hrsg. von Heide Froning u.a., Mainz 1992, S. 450-460, bes. S. 456; derselbe, Raffaele Riario, la Cancelleria, il teatro, e il Bacco di Michelangelo, in: Giovinezza di Michelangelo, Ausst. Kat., hrsg. von Kathleen Weil-Garris Brandt u.a., Florenz 1999, S. 143-148; Nicoletta Baldini/Donatella Lodico/Anna Maria Piras, Michelangelo a Roma. I rapporti con la famiglia Galli e con Baldassarre del Milanese, ebenda, S. 149-162; Kathleen Weil-Garris Brandt, Michelangelo a Roma: il giardino dei Galli, ebenda, S. 349-351.
- 8 Tolnay, Michelangelo, I, S. 27; Frommel, 1992 (Anm. 7), S. 452 ff.; Michael Hirst/Jill Dunkerton, The young Michelangelo. The artist in Rome 1496-1501, London 1994, S. 29-35; Giovinezza di Michelangelo (Anm. 7), S. 362 ff., Kat.-Nr. 54 (Eike D. Schmidt).
- 9 Ulisse Aldroandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono*, in Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma*, Venedig 1562 (Nachdruck: Hildesheim/New York 1975), S. 167 f.; vgl. Giovinezza di Michelangelo (Anm. 7), S. 360 f., Kat.-Nr. 53 (Kathleen Weil-Garris Brandt).
- 10 Il Carteggio di Michelangelo, postume Ausgabe von Giovanni Poggi, hrsg. von Paola Barocchi/Renzo Ristori, Florenz 1965-1983, I, S. 4 (Brief vom 19. August 1497).
- 11 Condivi (Anm. 7), S. 19: "Volse anco detto messer Jacopo ch'egli facesse un Cupidine; e l'una e l'altra [i.e. der Bacchus] di queste opere oggidì si veggano in casa di messer Giuliano e messer Paolo Galli, gentiluomini cortesi e da bene, coi quali Michelagnolo ha sempre ritenuta intrinseca amicizia."
- 12 Vasari-CdL, VII, S. 149 f.: "Connobbe poi la virtù di Michelagnolo messer Jacopo Galli gentiluomo romano, persona ingegnosa, che gli fece fare un Cupido di marmo, quanto il vivo".
- 13 Vgl. oben Anm. 9. Alessandro Parronchi (Il 'Dio d'amore' per Jacopo Galli [e l'‘Apollo’ per Piero de’ Medici?], in: derselbe, Opere giovanili di Michelangelo, Florenz 1968, I, S. 131-148) suchte das Problem durch die Annahme zu lösen, Michelangelo habe sowohl einen in Hockstellung sich drehenden, geflügelten Cupido für Jacopo Galli geschaffen, den der Autor in Schweizer Privatbesitz vermutet, als auch einen Apollo für Piero de’ Medici, den die Familie Galli erworben habe; in dieser Sammlung habe ihn dann Aldrovandi beschrieben. Da Michelangelo nach eigener Aussage die Skulptur für Piero nie begonnen hatte (vgl. oben Anm. 10), scheint mir Parronchis These nicht schlüssig. Vgl. Kathleen Weil-Garris Brandt, I primordi di Michelangelo scultore, in: Giovinezza di Michelangelo (Anm. 7), S. 90-97.
- 14 Hirst/Dunkerton (Anm. 8), S. 20-28; Baldini/Lodico/Piras (Anm. 7), S. 149-152.
- 15 Stanze de messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de Medici, I, 120. Man vgl. weiter die reizvollen Gedichtzitate zu Natur und Gestalt des Eros bei Erwin Panofsky, Blind Cupid,

- in: *derselbe*, Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance, (1. ed. Oxford 1939) New York u.a. 1972, S. 95–128.
- <sup>16</sup> Vgl. *Ovid, Met.*, I, 452 ff. Auch Petrarca führt am Ende des ersten Kapitels seines *Trionfo d'Amore* Apoll im Zug der von Cupido Besiegten auf: „e il biondo Apollo, / che solea disprezzar l'etate, e l'arco / che gli diede in Tessaglia poi tal crollo“.
- <sup>17</sup> Johannes Wilde, Italian drawings in the Department of prints and drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio, London 1953, Kat.-Nr. 66; Charles de Tolnay, Corpus dei disegni di Michelangelo, Novara 1975–1980, III, Kat.-Nr. 437.
- <sup>18</sup> Vgl. Michelangelo Buonarroti, *Rime*, hrsg. von Ettore Barelli, Mailand 1975, S. 81, Nr. 38, S. 129, Nr. 74.
- <sup>19</sup> Bober/Rubinstein (Anm. 5), Kat.-Nr. 50.
- <sup>20</sup> Torso eines Eros, Venedig, Museo Archeologico, Inv.-Nr. 121 mit antikem, aber nicht zugehörigem Kopf; aus der Sammlung des Giovanni Grimani 1587 als Legat in das Museum übergegangen. Daß vielerorts Kopien des *Eros* gesammelt wurden und bereits vor 1500 bekannt waren, beweisen ihre Adaptationen in Kunstwerken um 1500, vgl. Bober/Rubinstein (Anm. 5), S. 89, sowie weiter unten Anm. 21 und 22.
- <sup>21</sup> Wien, Albertina, Inv.-Nr. 3062. Franz Wickhoff, Dürers Studium nach der Antike. Ein Beitrag zu seinem ersten venezianischen Aufenthalte, in: Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, I, 1880, S. 415–417; Werner Weisbach, Der junge Dürer, Leipzig 1906, S. 46 f. (Pesellino als Vermittler); Joseph Meder, Neue Beiträge, in: Jb. Kaiserhaus, XXX, 1912, S. 211 ff. (Verrocchio als Vorbild); Erwin Panofsky, Dürers Stellung zur Antike, in: Jb. für Kgesch., I, 1921/22, S. 46; Hans Tietze/Erika Tietze-Conrat, Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505, Augsburg 1928, Nr. 74, S. 17 f. (Vgl. mit Leonardos späterer *Leda*); Eduard Flechsig, Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, Berlin 1931, II, S. 358–363 (Vgl. mit Pollaiuolo und dem Leonardo-Kreis); Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Berlin 1936, I, Kat.-Nr. 87; Erwin Panofsky, Albrecht Dürer, London 1948, I, S. 34 f., 69, 73; Erika Simon, Das Werk. Die Rezeption der Antike, in: Albrecht Dürer 1471/1971, Ausst. Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, München 1971, S. 265; Walter Koschatzky/Alice Strobl, Die Dürerzeichnungen der Albertina, Salzburg 1971, Kat.-Nr. 13; Walter L. Strauss, The complete drawings of Albrecht Dürer, New York 1974, I, S. 230.
- <sup>22</sup> Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origin and character, New York u.a. 1971, I, S. 281 f., II, Taf. 205, Abb. 435, wo die *Salome* ihrerseits auf italienische Vorbilder (Ghiberti, Pesellino) zurückgeführt wird.
- <sup>23</sup> Daß eine flügellose Figur eher auf einen *Apollo* als auf einen *Cupido* deute, betonen auch Parronchi (Anm. 13), S. 132; Kathleen Weil-Garris Brandt, A marble in Manhattan: The case for Michelangelo, in: Burl. Mag., CXXXVIII, 1996, S. 658; dieselbe, More on Michelangelo and the Manhattan Marble, in: Burl. Mag., CXXXIX, 1997, S. 403; James David Draper, Ango after Michelangelo, in: Burl. Mag., CXXXIX, 1997, S. 398 f.
- <sup>24</sup> Zu Michelangelos erster Skizze und zu seinem Karton für das in einer Reihe von Fassungen erhaltenen Gemälde *Venus und Cupido* siehe Tolnay, Michelangelo, III, S. 108 f., 194 ff., 222; William Keach, Cupid disarmed or Venus wounded? An ovidian source for Michelangelo and Bronzino, in: Warburg Journal, XL, 1978, S. 327–331.
- <sup>25</sup> Bober/Rubinstein (Anm. 5), Kat.-Nr. 35: Der *Apollo* der Slg. della Valle ist möglicherweise identisch mit einem „Apollo Cythere modulans carmen“, der in der Slg. della Valle 1490 erwähnt wird; er stand seit dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts im neuen Hof des Kardinals Andrea della Valle, wo ihn Heemskerck in einer Nische auf der rechten Seite zeichnete (vgl. Arnold Nesselrath, Drei Zeichnungen von Marten van Heemskerck, in: Ars naturam adiuvans. Fs. für Matthias Winner, hrsg. von Victoria von Flemming/Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 255, Nr. 40, sowie Abb. 1, 4); die Statue wurde 1584 an die Medici verkauft und schmückt heute die Fassade der Villa Poggio Imperiale bei Florenz.
- <sup>26</sup> Properz, III, 3, 13 f.
- <sup>27</sup> Neapel, Museo Nazionale. Vgl. Bober/Rubinstein (Anm. 5), Kat.-Nr. 35, S. 77.
- <sup>28</sup> Vgl. Phyllis Pray Bober, Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum, (Studies of the Warburg Institute, XXI) London 1957, S. 71 und Abb. 88; Ruth Rubinstein, The *Hermes Farnese* or a *Marcus Aurelius*? Sixteenth-century drawings of a statue in the Sassi courtyard, in: Ars naturam adiuvans. Fs. für Matthias Winner (Anm. 25), S. 230: Im Verkaufs inventar der Statuen von 1546 heißt es „In primis in la intrata de casa uno hermaphrodito di paragone col suo posamento“. Zur Zeichnung Gossaerts in den Gallerie dell'Accademia, Venedig, siehe Max J. Friedländer, Jan Gossart and Bernart van Orley (*derselbe*, Early Netherlandish Painting, VIII), New York/Washington 1972, Taf. 69, Abb. 27; Jan Gossaert genannt Mabuse, Ausst. Kat. Rotterdam/Brügge 1965, hrsg. von H. Pauwels u.a., Eindhoven o.J., Kat.-Nr. 48.
- <sup>29</sup> Bober/Rubinstein (Anm. 5), Kat.-Nr. 31. Vgl. dazu weiter unten Anm. 97.
- <sup>30</sup> Gunter Schweikhart, Der Codex Wolfegg. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini, (Studies of the Warburg Institute, XXXVIII) London 1986, S. 39 f., 43.
- <sup>31</sup> Aldroandi (Anm. 9), S. 213 f. (Slg. della Valle-Rustici). Im Inventar der Sammlung erscheinen nur zwei Apol-

- lo-Statuen, kein Orpheus. Eine der beiden schmückte 1513 den Triumphbogen für Leo X.: vgl. *Bober* (Anm. 28), S. 52 d.
- <sup>32</sup> *Condivi* (Anm. 7), S. 19; *Aldroandi* (Anm. 9), S. 116.
- <sup>33</sup> Vgl. oben Anm. 6.
- <sup>34</sup> *Bober* (Anm. 28), S. 71: f. Zum Einfluß des Torso siehe *Rolf Quednau*, *Aemulatio veterum. Lo studio e la recezione dell'antichità* in Peruzzi e Raffaello, in: Baldassarre Peruzzi, pittura scena e architettura nel Cinquecento, hrsg. von *Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna*, Rom 1987, S. 418; *Thuri Lorenz*, Raffael und die Antike, in: Raffael in seiner Zeit. Sechs Vorträge, hrsg. von *Volker Hoffmann*, Nürnberg 1987, S. 132; *David Ekserdjian*, Parmigianino and Michelangelo, in: Master Drawings, XXXI, 1993, S. 390-394; *derselbe*, A Dürer drawing and a classical torso, in: Master Drawings, XXXII, 1994, S. 273 f. Zur Aufstellung in einer Nische und zur Identifikation des Torso im Museo Nazionale, Neapel, siehe *Gunter Schweikhart*, Der Torso im frühen 16. Jahrhundert: Verständnis, Studium, Aufstellung, in: Il Cortile delle Statue (Anm. 5), S. 321 und Anm. 35.
- <sup>35</sup> *Walter Burkert*, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1977, S. 227.
- <sup>36</sup> *Tibull*, I, 4, 37 f.; vgl. ebenda, II, 3, 11 f.: "formosus Apollo, / nec citharae intonsae profueruntve comae".
- <sup>37</sup> *Andreas Alciatus*, *Emblematum libellus*, Venedig 1546, fol. 3v: *In Inventam*; Facsimile: *Henry Green* (Hrsg.), *Andreae Alciati Emblematum fontes quatuor*, Manchester/London 1870 (Nachdruck: Ann Arbor 1977).
- <sup>38</sup> *Statius*, *Silvae*, III, 4, 6-8.
- <sup>39</sup> *Call.*, *Hy.*, 2 (in Apoll.), 37 f.; vgl. die Übersetzung in *Callimachi Poemata*. Die Dichtungen des Kallimachos, übertragen, eingeleitet und erklärt von *Ernst Howald/Emil Staiger*, Zürich 1955, S. 61: "Ewig jugendlich, ewig schön! Nie haben des Phoibos / Blühende Wangen je von Flaum die Spuren befallen." Nach *Rudolf Pfeiffer* (Die klassische Philologie von Petrarca bis Mommsen, [engl. 1976] München 1982, S. 65) wurde in Polizians Kreis "der Text der kallimacheischen Hymnen eifrig kopiert". In Polizians *Miscellanea* (Florenz 1489; Brescia 21496; Venedig 31498) werden in Kap. 24 und Kap. 52 Stücke des 2. Hymnus behandelt (vgl. *derselbe*, *Callimachus*, Oxford 1953, II, S. XLIII, bes. S. LXVII, vgl. S. LXXXVI ff. zur Erstausgabe durch Janus Lascaris von ca. 1496).
- <sup>40</sup> *Call.*, 4 (in Del.), 296-299; vgl. Die Dichtungen des Kallimachos (Anm. 39), S. 129 f.: "Denn die Töchter von Delos, wenn Feiergesänge der Hochzeit / Ihre Seele erregen, sie bringen den Mädchen die Locke / Ihrer Kindheit dar, und den Jünglingen spenden die Knaben / Ihres Milchbarts ersten Sommer als heilige Gabe."
- <sup>41</sup> *Fulgentius*, *Mythol.*, I, 17; vgl. *Hans Liebeschütz*, Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter, (Studien der Bibliothek Warburg, IV), Leipzig/Berlin 1926, S. 118; *Petrus Berchorius*, *Reductiorum morale*, XV, cap. 1: *De formis figurisque deorum*. Naar de Parijse druk van 1509, in: Werkmaatral (1), hrsg. vom Inst. voor Latijn in de Rijksuniversiteit, Utrecht 1960, S. 12. Vgl. *Elisabeth Schröter*, Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael, Hildesheim/New York 1977, II, S. 106, Anm. 445.
- <sup>42</sup> *Petrarca*, *Africa*, III, 156-174.
- <sup>43</sup> *Libellus de imaginibus deorum*, Rom, Cod. Vat. Reg. lat. 1290, fol. 1v; vgl. *Liebeschütz* (Anm. 41), S. 118; *Jean Seznec*, The survival of the pagan gods, (1. Aufl. London 1940) New York 1953, S. 177. Zur Neuartigkeit dieses Apollo-Bildes siehe *Schröter* (Anm. 41), S. 100, 251-256.
- <sup>44</sup> *Atlante di Schifanoia*, hrsg. von *Ranieri Varese*, Modena 1989, S. 44, 46.
- <sup>45</sup> Ebenda, S. 44; vgl. *Schröter* (Anm. 41), S. 256-272.
- <sup>46</sup> *Call.*, *Hy.*, 2 (in Apoll.), 8, 16; vgl. *Horaz*, *Carmen saeculare*, 33 f.: "Conditio mitis placidusque telo / Supplices audi pueros, Apollo", zitiert auch bei *Giovanni Boccaccio*, *Genealogie deorum gentilium libri*, hrsg. von *Vincenzo Romano*, Bari 1951, I, S. 239; vgl. weiter *Schröter* (Anm. 41), S. 269. Zu Apoll als Schützer und Vorbild der Jugend, als Helfer, die Knaben zu Männern zu erziehen, siehe *Roscher*, I, 1, Sp. 442.
- <sup>47</sup> Lange hielt sich die Ansicht, Michelangelos *Dio d'amore* für Jacopo Galli sei mit dem *Knieenden Knaben* des Victoria and Albert Museum gleichzusetzen; denselben hält man heute für einen antiken Torso, den ein Künstler des 16. Jhs. zu einem *Narziß* ergänzte; vgl. *Eric Maclagan*, Michael Angelo's *Cupid*: Some disputed points, in: *Art Studies*, VI, 1928, S. 3-11; *Tolnay*, Michelangelo, III, S. 27 f., 203 f.; *John Pope-Hennessy*, Michelangelo's *Cupid*. The end of a chapter, in: *Burl. Mag.*, IIC, 1956, S. 403-411; *derselbe*, Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum, London 1964, II, Kat.-Nr. 482; *Karl Möseneder*, Werke Michelangelos als Movens ikonographischer Erfundung, in: *Flor. Mitt.*, XXIX, 1985, S. 362. W.R. *Valentiner* (Michelangelo's "Cupid" for Jacopo Galli, in: *The Art Quarterly*, XXI, 1958, S. 257-264), hielt dagegen den *Apollo Valori* für Gallis Figur. Zur Identifikation dieser Figur mit dem Torso im Vestibül des Payne Whitney House in New York siehe *Parronchi* (Anm. 13), S. 143 ff.; *Weil-Garris Brandt*, 1996 (Anm. 23), passim mit Bibl.; *dieselbe*, 1997 (Anm. 23), passim; *dieselbe*, 1999 (Anm. 13), S. 84-103 (mit Literaturbericht) und S. 300 ff., Kat.-Nr. 39. Der an der New Yorker Statue in Schulterhöhe angebrachte Köcher ist mit der im Folgenden vorgetragenen Deutung des Aldrovandi-Textes nicht vereinbar, wie schon John Shearman bemerkte, vgl. *dieselbe*, 1996 (Anm. 23), S. 658, Anm. 38.

Was ist weiter zu Köcher und Gestik der New Yorker Figur sagen? Der bis zu den Knien und bis zu den Stümpfen der Oberarme erhaltene Knabe bietet sich in einer anmutigen Drehung den Blicken dar. Bedenkt man allerdings die Langsamkeit der Bewegung, ist unbegreiflich, wie es gleichzeitig zu einer so heftigen Abspreizung des Köchers kommen kann, der in einem spitzen Winkel vom Körper rückwärts absteht (vgl. Giovinezza di Michelangelo [Anm. 7], S. 302-306). Ein so hohes Auffliegen des originellen Behälters der Pfeile — sie sind in das einem Löwenvorderlauf abgezogene Fell gesteckt — kann unmöglich durch diese nachgiebige Drehbewegung des Körpers hervorgerufen worden sein. Man fragt sich, unter welchen Bedingungen überhaupt ein mit einem Bündel Pfeile gefüllter Köcher so hoch auffliegen kann. Daß gerade Michelangelo, der für die Kompaktheit seiner Skulpturen bekannt war, ein solch weit abstehendes Attribut vorgesehen habe, erscheint mir unwahrscheinlich: man vgl. die Ansicht des *fanciullo* von links mit der des *Bacchus*, um sich die Qualitätsunterschiede zu verdeutlichen (vgl. Abb. auf S. 303 und 363). Die Löwenpranke wirkt zudem sehr plump und in ihrer Oberflächengestaltung steht sie zusammenhanglos neben dem glatten Rücken und dem gekräuselten Haar; man vergleiche damit am *Engel* der *Arca di San Domenico* erstens die meisterliche Einbindung des Leuchters und der Flügel in die Gesamtanlage der Figur, dann die detailreiche Gestaltung von Federn, Haarlocken, Kleid und Leuchter: Michelangelo weiß die unterschiedlichen Oberflächen zu charakterisieren und gerade durch ihr lebendiges Spiel eine in sich mannigfaltige Einheit herzustellen (vgl. Abb. auf S. 295 und 302). Mindestens genauso rätselhaft erscheint, was der *fanciullo arciere* getan hat. Werden wirklich *beide* Arme zur linken Schulter hin angehoben, spricht dies nicht für eine Erfindung Michelangelos. Nimmt man an, die rechte Hand habe einen Pfeil aus dem Köcher ziehen wollen, was dieselbe, 1996 (Anm. 23, S. 650), zu Recht vermutet (vgl. dagegen *dieselbe*, 1999, [Anm. 13], S. 96), obwohl Angos Zeichnung das Gegenteil zeigt (vgl. Giovinezza di Michelangelo, [Anm. 7], Abb. auf S. 381), dann ist unverständlich, warum die Augen des *fanciullo* dieser Richtung nicht folgen oder weshalb diese simple Handlung einen so melancholischen Gesichtsausdruck hervorruft. Konzentriert man sich dagegen allein auf die Gestimmtheit des Antlitzes, stellt sich der Eindruck ein, der Knabe sei ganz einem Horchen hingegeben; doch ein Apoll, der die Lyra spielt, kann er nicht sein. Diese gewisse Verträumtheit des Knaben weckte bei allen Autoren, die sich mit der Zuschreibung der New Yorker Figur auseinandersetzen, die Erinnerung an eine *Apollo*- oder *Orpheus*-Statuette Bertoldos im Bargello, ein Verweis, der mehr verwirrt als klärt: Sollte nicht eine Figur, die sich zum Pfeilschuß vorbereitet (man vgl. damit Michelangelos *Apollo* für Valori), anders aussehen als eine, die zur Musik, die sie gerade erfand, tanzt? Man vgl. auch die Köpfe: Grob und ohne Sorgfalt scheint der Kopf der Bertoldo-Bronze geformt, doch überzeugend fügen sich in dem kantig-schmalen Gesicht die großen Augen mit dem empfindsam geöffneten Mund zu einem Ausdruck zusammen, wie er sich bei hochkonzentriertem Spiel, das der Inspiration folgt, einstellt. Ein Blick auf den undifferenzierten Ausdruck des *fanciullo* verdeutlicht, daß dieser weder von Bertoldo stammen kann, noch von einem Künstler, der von ihm gelernt hätte. Vgl. hierzu zuletzt *Jean René Gaborit*, *Le Cupidon de Manhattan. Un Michel-Ange retrouvé?*, Ausst. Kat., Paris 2000, sowie die beiden wichtigen Besprechungen, vereint unter dem Obertitel "Ein Michelangelo in New York? Ausstellungen in Florenz und Paris präsentieren den umstrittenen 'Fanciullo arciere'". I. *Joachim Poeschke*, Giovinezza di Michelangelo, in: *Kunstchronik*, LIII, 2000, S. 189-199; II. *Detlef Heikamp*, *Le Cupidon de Manhattan. Un Michel-Ange retrouvé?*, ebenda, S. 200-209.

<sup>48</sup> *Aldroandi* (Anm. 9), S. 167 f.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 118 f.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 119 f.; vgl. ebenda, S. 187: "Ha [sc. die Statue eines Aeskulap] à lato una donna".

<sup>51</sup> *Schweikhart* (Anm. 30), S. 98, d, hält die im Haus eines römischen Edelmannes gezeichnete Figur für nicht antik. Sieht man auf ihre etwas verlegen übereinander gelegten Hände, ist man gerne bereit, dem Autor Recht zu geben. Doch welchem Künstler der Renaissance möchte man solche Einfallslosigkeit zutrauen? Sollte Aspertini doch einen antiken Torso gerade im Bereich der Arme nach eigenem Gutdünken ergänzt haben, könnte man in dem ursprünglichen Fragment mit dem scharf ins Profil gewendeten Kopf einen *Eros* vermuten, wie er in meiner Abb. 3 zu sehen ist. Auch *Frommel*, 1992 (Anm. 7), S. 455, Anm. 38, hob hervor, daß diese Figur unmöglich Michelangelos *Cupido* sein könne.

<sup>52</sup> Die Wassergefäße an Flußgöttern bezeichnet Aldrovandi als *urna* und präzisiert, wenn es sich um ein liegendes Behältnis handelt, aus dem Wasser fließen kann, so z.B. beim Arno: "sta in atto di versare aqua con una urna che tiene" ([Anm. 9], S. 117). *Vaso* kann in seiner Terminologie ein Gefäß unterschiedlichster Größe bedeuten, so fallen z.B. sogar die großen antiken Bade-Becken aus den Thermen darunter, die der Autor vor verschiedenen römischen Kirchen studiert (S. 260, 291), es kann aber auch die Trinkschale eines *Bacchus* bezeichnen (S. 277), die er an anderer Stelle ein *vasetto* nennt (S. 139); erstaunlicherweise erwähnt er kein Trinkgefäß in der rechten Hand von Michelangelos *Bacchus* (S. 168). – Meine Bemerkung, der *vaso* könne wie eine Statuenstütze in die Figur eingerückt gewesen sein, weckt sicherlich eine Erinnerung an Angos Zeichnung nach der Skulptur in der Villa Borghese (vgl. Giovinezza di Michelangelo (Anm. 7), Kat.-Nr. 61 und Abb. auf S. 381 [*James David Draper*]). An dem dort gezeichneten Gefäß erstaunt allerdings nicht nur seine klassizistisch wirkende Form, sondern auch das oben auf den Deckel aufgelegte Tuch, als stünde dieser *vaso*

neben einer Venus, die aus dem Bade kommt. Was hat hier Ango wirklich gesehen? Ergänzte er hier frei wie an den Armen? – Stellt man sich ein Gefäß vor, das Michelangelo entworfen haben könnte, sehe man zum Vgl. auf den Revers der Medaille für Raffaele Riario (ebenda, S. 355): Der elegant kannelierte Kantharos erinnert an den Dekor des Leuchters, den der Engel auf der *Arca di San Domenico* hält.

<sup>53</sup> Bober/Rubinstein (Anm. 5), Kat.-Nr. 19.

<sup>54</sup> Vgl. Weil-Garris Brandt, 1997 (Anm. 23), S. 403, Anm. 18; dieselbe, 1999 (Anm. 13), S. 93.

<sup>55</sup> Boccaccio (Anm. 46), S. 238 f.; Roscher, I, 1, Sp. 433, 441 f., 447 (*Apollo Medicus* in Rom); Otto (Anm. 4), S. 68-72; Burkert (Anm. 35), S. 229 ff. Vgl. Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei degl'antichi*, Venedig 1647, Nachdruck hrsg. von Walter Koschatzky, Graz 1963, S. 35, 45 ff.

<sup>56</sup> Parronchi (Anm. 13), S. 146 f. Zur Entmythologisierung der Gottheit im Sinne der historisierenden bzw. euhemeristischen Tradition zum *Apollo Medicus*, unter dem man sich einen berühmten Arzt der Antike vorstellte, vgl. Seznec (Anm. 43), S. 28 f., 67 ff.

<sup>57</sup> Zur Zubereitung des *lutum sapientiae* siehe Das Mittelalterliche Hausbuch, hrsg. von Helmuth Th. Bossert/ Willy F. Storck, Leipzig 1912, S. XXVII; Panofsky, 1921/22 (Anm. 21), S. 46; Flechsig (Anm. 21), S. 360; vgl. Guido Jüttner, s.v. Alchemie, in: Lexikon des Mittelalters, München/Zürich 1980 ff., I, Sp. 335 (freundlicher Hinweis Prof. Scriba, Hamburg).

<sup>58</sup> Vgl. Joachim Telle, s.v. Alchemie, in: Lexikon des Mittelalters (Anm. 57), Sp. 337.

<sup>59</sup> Luciano Berti, Il Principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino, Florenz 1967, S. 61 ff. und S. 84: Diagramm, Nr. E, 18, 19, 26.

<sup>60</sup> Martianus Capella, I, 16 ff.; vgl. Cartari (Anm. 55), S. 44 f. und Abb. auf S. 43.

<sup>61</sup> Man erinnere sich der Passagen in Petrarcas Traktat „De vita solitaria“, in denen der Dichter den einen Garten seines Hauses in Vaucluse, der direkt unterhalb der Quelle der Sorgue lag, als „studio aptus et nostro sacer Apollini“ preist, den anderen, lieblicheren als dem „Bromios“ geweiht bezeichnet; vgl. Wolfgang Liebenwein, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977, S. 44 ff., bes. 47. Zur Aktualität der Apollo-Thematik in Rom seit dem Pontifikat Nikolaus’ V. siehe den reichen Aufsatz von 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, LXXV, 1980, S. 208-240.

<sup>62</sup> Vgl. Otto (Anm. 4), S. 72-75; Schröter (Anm. 41), S. 84-143.

<sup>63</sup> Call, Hy., 2 (in Apoll.), 105-112; vgl. Dichtungen des Kallimachos (Anm. 39), S. 67: „Heimlich aber ins Ohr Apollons flüsterte Phthonos: / Sänger, welche nicht singen, was groß wie das Meer ist, veracht ich.“ Doch trat ihn Apoll mit dem Fuß und redete also: / „Groß ist die Flut des assyrischen Stroms, zumeist aber führt er / Schmutzigen Schlamm in seinen Gewässern und Mengen von Unrat. / Sammeln die Bienen doch nicht beliebiges Wasser für Deo. / Sondern die unvermischt und rein aufsteigt, die geringe / Feuchte aus heiligem Quell, ist höchster Schöne Vollendung.“

<sup>64</sup> Vgl. J.H. Mozley (Hrsg.), *Statius*, with an English translation, London/Cambridge (Mass.) 1967, I, S. 98, Anm. b.

<sup>65</sup> Statius, *Silvae*, II, 2, 36-42.

<sup>66</sup> Vgl. dazu unten die in Anm. 103 zur *Stanza della Segnatura* zitierte Literatur.

<sup>67</sup> Nicolas Poussin 1594-1665, Ausst. Kat., hrsg. von Pierre Rosenberg/Louis-Antoine Prat, Paris 1994, Kat.-Nr. 45 (mit Bibliographie).

<sup>68</sup> Vgl. Dorothee Rondorf, Der Ballsaal in Schloß Fontainebleau. Zur Stilgeschichte Primaticcios in Frankreich, Diss. Bonn 1967, S. 183 ff.

<sup>69</sup> Vgl. Poeschke, II, Kat.-Nr. 194 f. und Abb. 93.

<sup>70</sup> Das Gemälde ist auch unter dem Titel *Die Inspiration des Anakreon* bekannt. Vgl. Kat. der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, bearb. von Gert von der Osten, Hannover 1954, Nr. 280, S. 123 (mit Bibl.); Erwin Panofsky, A mythological painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm, Stockholm 1960, S. 45-50; Jane Costello, Rez. von Panofsky 1960, in: Art Bull., XLIV, 1962, S. 137-141; Denis Mahon, Poussiniana. Afterthoughts arising from the exhibition, in: Gaz. B.-A., 6<sup>e</sup> pér., LX, 1962, S. 26 f.; Anthony Blunt, The paintings of Nicolas Poussin. A critical catalogue, London 1966, Nr. 125, S. 86 f.; Kurt Badt, Die Kunst des Nicolas Poussin, Köln 1969, I, S. 27, 524 f.; Konrad Oberhuber, Poussin: The early years in Rome, New York 1988, S. 145 und Kat.-Nr. 35; Alain Merot, Nicolas Poussin, Paris 1990, Kat. Nr. 203 (mit Bibl.). In manchen Publikationen wurde die Ansicht geäußert, die Gottheit im Hannoveraner Gemälde könne nur *Bacchus* oder ein *numen mixtum* aus *Apollo* und *Dionysos* sein. Jane Costellos überzeugender Zurückweisung dieser Thesen ist nichts hinzuzufügen.

<sup>71</sup> Vgl. vor allem Badt (Anm. 70), S. 524-527.

<sup>72</sup> Ovid, *Amores*, II, 15, 35 f.

<sup>73</sup> Vgl. Panofsky (Anm. 70), S. 46; vgl. J.B. Trapp, The owl’s ivy and the poet’s bay, in: Warburg Journal, XXI, 1958, S. 254.

- <sup>74</sup> Vgl. Frommel, 1992 (Anm. 7), S. 456.
- <sup>75</sup> Federigo da Montefeltro, *Duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi*, hrsg. von Heinrich Holtzinger, Stuttgart 1893, S. 14.
- <sup>76</sup> Vgl. *Macrob., Sat.*, I, 17, 13. Rudolf Pfeiffer, The image of the Delian Apollo and Apolline ethics, in: Warburg Journal, XV, 1952, S. 20-32; Ernst H. Kantorowicz, On transformation of Apolline Ethics, in: Charites. Fs. für E. Langlotz, Bonn 1957, S. 267-274 (wieder abgedruckt in: *derselbe*, Selected studies, Locust Valley (N.J.) 1965, S. 399-408); Erkinger Schwarzenberg, Die Grazien, Bonn 1966, S. 31; Maria Elisa Michelini, La statua di Apollo Delio, opera di Tektaios e Angelion, in: Prospettiva, 78, 1995, S. 2-21.
- <sup>77</sup> Andy Pointer, Die Werke des Florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio, Straßburg 1909, S. 85-91; Kantorowicz, 1965 (Anm. 76), S. 403.
- <sup>78</sup> Seznec (Anm. 43), Abb. 48 und S. 140 ff.; Schröter (Anm. 41), S. 376 ff.; vgl. Boccaccio (Anm. 46), S. 238.
- <sup>79</sup> Vgl. dazu unten Anm. 163.
- <sup>80</sup> Vgl. die Erklärung dieser Attribute bei *Cartari* (Anm. 55), S. 30 f. und Abb. auf S. 31. Durch Lyra, Schild und Pfeile ist offensichtlich auf die dreifache Macht Apolls angespielt, wie Boccaccio (Anm. 46), S. 238 f., berichtet: "et hinc est, ut dicit Servius, quod Porphyrius, in eo libro quem Solem appellat, dicit, Triplicem esse Apollinis potestatem, cum scilicet apud Superos esse Solem; Liberum patrem in terris, et Apollinem apud Inferos, et inde tria, insignia [sic] simulacro eius ab antiquis apposita, lyram scilicet, pro qua celestis armonie ymaginem voluere, clipeum quo eum terre numen intelligi sensere, et sagittas quibus infernorum deus et noxius iudicatus est; et ob id Omerum [sic] dixisse videtur eundem tam pestilentie quam salutis autorem."
- <sup>81</sup> André Chastel, Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, Paris (1959) 3<sup>e</sup> édition 1982, S. 48-54; Nicole Dacos/Andreas Grote u.a., Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Repertorio delle gemme e dei vasi (1973-74), Florenz 1980, S. 55 ff.; Bober/Rubinstein (Anm. 5), Kat.-Nr. 31 (mit Bibl.); Nicole Dacos, Le rôle des plaquettes dans la diffusion des gemmes antiques: Le cas de la collection Médicis, in: Italian Plaquettes, (Studies in the History of Art, XXII, Symposium Papers, IX) hrsg. von Alison Luchs, Washington 1989, S. 71-89; Douglas Lewis, Katalogbeitrag Nr. 16 und Nr. 17, in: The Genius of the Sculptor in Michelangelo's work, Ausst. Kat., The Montreal Museum of Fine Arts 1992, S. 118-121; Ulrico Pannuti, Museo Archeologico Nazionale di Napoli. La collezione glittica, Rom 1994, S. 161 f., Nr. 127; *derselbe*, La collezione glittica medicea, in: Le gemme Farnese, Ausst. Kat., hrsg. von Carlo Gasparri, Neapel 1994, S. 61-74, Kat.-Nr. 46; Edith Wyss, The myth of Apollo and Marsyas in the art of the Italian Renaissance. An inquiry into the meaning of images, Newark/London 1996, S. 43-60; Francesco Caglioti/Davide Gasparotto, Lorenzo Ghiberti, il 'Sigillo di Nerone' e le origini della placchetta 'antiquaria', in: Prospettiva, 85, 1997, S. 2-38.
- <sup>82</sup> Ovid, *Met.*, VI, 383 ff.
- <sup>83</sup> Ghiberti-Morisani, II, 20; vgl. Christie Knapp Fengler, Lorenzo Ghiberti's Second Commentary: The translation and interpretation of a fundamental Renaissance treatise on art, Diss. Wisconsin 1974, Ann Arbor 1974, S. 61 f.; zum Datum vgl. Caglioti/Gasparotto (Anm. 81), S. 3.
- <sup>84</sup> Ebenda, S. 22 f. (Poscritto). Dies schließen die Autoren aus einer Mailänder Kopie der ältesten Fassung des Traktates des Filarete. Auf die Gemme wird am Ende des Buches XXIV angespielt (S. 23): "Ho veduto [...] et d'altri figure degnissime, come la corgnola la quale fu della comunità di Firenze, che ci è tre figure degnissime quanto sia possibile a fare: uno innudo legato, colle mano [sic] di rieto, a uno alboce secco, et uno con uno certo istruimento in mano et con un poco di panno da mezo in giù, et uno ingiocchione."
- <sup>85</sup> Ebenda, S. 3 f.
- <sup>86</sup> Ebenda, S. 4, 6.
- <sup>87</sup> Da die Initialen des Besitzers auf der Rückseite der Gemme eingraviert sind, habe diese, so Dacos (Anm. 81), S. 73, damals vermutlich als die Hauptansichtsseite gegolten. Zum Erwerb des Karneols durch den Magnifico in den späten 80er Jahren, was sich aus einem Brief des Jahres 1487 schließen lässt, siehe den Aufsatz von Nicolai Rubinstein, der diesen Fund Melissa Bullards im Warburg Journal, das im Jahr 2000 erscheint, publizieren wird. Mein Dank geht an Ruth und Nicolai Rubinstein für diesen wichtigen Hinweis.
- <sup>88</sup> Vgl. Fengler (Anm. 83), S. 62. Man vgl. damit die noch einfachere Bestandsaufnahme des Filarete oben in Anm. 84.
- <sup>89</sup> So empfangen die Zöglinge der *Artes liberales*, vermutlich einst im *Studiolo* des Palastes von Gubbio, auf den Knien die Gaben aus den Händen der thronenden Künste; vgl. Liebenwein (Anm. 61), S. 97 ff. und Abb. 51-54.
- <sup>90</sup> Dacos (Anm. 81), S. 72.
- <sup>91</sup> G. Seymour de Ricci, The Gustave Dreyfus collection, reliefs and plaquettes, London 1931, Nr. 8; Caglioti/Gasparotto (Anm. 81), S. 19, B1, B2, S. 33 f., Anm. 97.
- <sup>92</sup> Vgl. Panofsky (Anm. 15), Abb. 95, 100.
- <sup>93</sup> Vgl. Wyss (Anm. 81), S. 45 f.
- <sup>94</sup> Caglioti/Gasparotto (Anm. 81), S. 4 und Abb. 9 f.
- <sup>95</sup> Ebenda, S. 6, 12, Abb. 11 f.

- <sup>96</sup> Chastel (Anm. 81), S. 53; Supplement to the catalogue of Italian drawings, XIV-XV century, in: The British Museum Quarterly, XVII, 1952, 3, S. 61; Francesco Caglioti, Due 'restauratori' per le antichità dei primi Medici: Mino da Fiesole, Andrea del Verrocchio e il 'Marsia rosso' degli Uffizi, Teil II: Prospettiva, 73-74, 1994, S. 90, Abb. 41.
- <sup>97</sup> Vgl. Otto von Simson, Gerard Davids Gerechtigkeitsbild und der spätmittelalterliche Humanismus, in: Fs. Wolfgang Braunfels, hrsg. von Friedrich Piel/Jörg Traeger, Tübingen 1977, S. 349-356; Dacos (Anm. 81), S. 80, vgl. dort auch Abb. 4.
- <sup>98</sup> Otto von Simsons Vorschlag ([Anm. 97], S. 353), die Geige spielende Figur könnte Athene sein, überzeugt im Licht der hier vorgetragenen Argumente nicht.
- <sup>99</sup> Richard Förster, Farnesina-Studien, Rostock 1880, S. 39-44; Fritz Saxl, La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassare Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina, Rom 1934; Freedberg, S. 136 ff.; Christoph Luitpold Frommel, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien/München 1967/68, S. 11, 13, 33, sowie Kat.-Nr. 18 c; Fiorella Sricchia Santoro, 'Ricerche senesi'. 4. Il giovane Sodoma, in: Prospettiva, 30, 1982, S. 53 und Abb. 20 (Zuschreibung der malerischen Ausführung an den jungen Sodoma); Martha Quinlan, The astrological vault of the Villa Farnesina, in: Warburg Journal, XLVII, 1984, S. 91-105. Christoph Luitpold Frommel, Peruzziana: Ab- und Zuschreibungsprobleme in Baldassare Peruzzis figuralem Œuvre, in: Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag, hrsg. von Stefan Kummer/Georg Satzinger, Stuttgart 1990, S. 60 ff.
- <sup>100</sup> Quednau (Anm. 34), S. 426 f.; Dacos (Anm. 81), S. 81.
- <sup>101</sup> Saxl (Anm. 99), S. 25.
- <sup>102</sup> Vgl. Quednau (Anm. 34), S. 426 f. Zur Form der antiken *cetra* siehe Christiane L. Joost-Gaugier, Sappho, Apollo, neopythagorean theory, and *Numine Afflatur* in Raphael's fresco of the *Parnassus*, in: Gaz. B.-A., 6<sup>e</sup> pér., CXXII, 1993, S. 126 ff.
- <sup>103</sup> Zur Schule von Athen siehe Anton Springer, Raffaels Schule von Athen, Beiheft zu Die Graphischen Künste, V, 1883, S. 53-106; Chastel (Anm. 81), S. 476 ff.; Freedberg, S. 123-128; Dussler, Raphael, Kat.-Nr. II, 5b, S. 82-84; Antje Heissmeyer, Apoll und der Apollonkult seit der Renaissance, Diss. Tübingen 1967, S. 10 f.; Herbert von Einem, Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan, in: Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften Vorträge G169, Opladen 1971, S. 29 ff.; Ernst H. Gombrich, Die Symbolik von Raffaels Stanza della Segnatura, in: derselbe, Zur Kunst der Renaissance. 2. Das symbolische Bild, übersetzt von Lisbeth Gombrich, (engl. Originalausgabe: London 1972) Stuttgart 1986, S. 104-124; Simonetta Valtieri, La scuola d'Atene: "Bramante" suggerisce un nuovo metodo per costruire in prospettiva un'architettura armonica, in: Flor. Mitt., XVI, 1972, S. 63-72; John Shearman, The Vatican Stanze: Functions and decoration, in: Proceedings of the British Academy, LVII, 1971, London 1973, S. 369-424; Heinrich Pfeiffer, Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Egidio da Viterbo und die christlich platonische Konzeption der Stanza della Segnatura, (Miscellanea Historiae Pontificiae, XXXVII) Rom 1975; Konrad Oberhuber, Polarität und Synthese in Raphaels "Schule von Athen", Stuttgart 1983; Matthias Winner, Il giudizio di Vasari sulle prime tre stanze di Raffaello in Vaticano, in: Raffaello in Vaticano, Ausst. Kat. Città del Vaticano 1984/85, Mailand 1984, S. 179-193; derselbe, Disputa und Schule von Athen, in: Raffaello a Roma. Il convegno del 1983, Rom 1986, S. 29-45; Gunter Schweikhart, Die Stanzen Raffaels im Vatikan, in: Raffael in seiner Zeit (Anm. 34), S. 47-67; Eugenio Garin, Raffaello e la 'pace filosofica', in: Umanisti, artisti, scienziati, Rom 1989, S. 171-181; Heinrich Pfeiffer, Dotti e teologi alla corte pontificia. Il riflesso del loro pensiero nelle "stanze", in: Raffaello e l'Europa. Atti del IV Corso internazionale di alta cultura, hrsg. von Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna, Rom 1990, S. 83-97; John Shearman, Gli appartamenti di Giulio II e Leone X, in: Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X, Mailand 1993, S. 23; Matthias Winner, Progetti ed esecuzione nella Stanza della Segnatura, in: Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X, S. 256-280; Joost-Gaugier (Anm. 102), passim; Arnold Nesselrath, Raphael's School of Athens, Vatikanstadt 1996, S. 9-25; Raphael's School of Athens, hrsg. von Marcia Hall, Cambridge 1997.
- <sup>104</sup> Vgl. Carl von Pulszky, Beiträge zu Raphael's Studium der Antike, Leipzig 1877, S. 36 f.; Chastel (Anm. 81), S. 478; Giovanni Becatti, Raffaello e l'antico, in: Raffaello, hrsg. von Mario Salmi, Novara 1968, II, S. 519 f.; Nicole Dacos, La fortuna delle gemme medicee nel Rinascimento, in: Dacos/Grote (Anm. 81), S. 83-114, bes. 102, 110, scheda 8; Bober/Rubinstein (Anm. 5), Kat.-Nr. 31; Quednau (Anm. 34), S. 426 f.
- <sup>105</sup> Raffaels Ephebe ist eine so eigenständige Schöpfung, daß mancher Betrachter Schwierigkeiten hatte, den mediceischen Karneol noch als Vorbild hindurchschimmern zu sehen; vgl. Ralph E. Lieberman, The architectural background, in: Raphael's School of Athens, 1997 (Anm. 103), S. 84, Anm. 32.
- <sup>106</sup> Das Motiv des Mantels erinnert an Donatello's *Hl. Georg*, den Raffael zeichnete; vgl. Jürg Meyer zur Capellen, Raffael in Florenz, London/München 1996, S. 128 ff.
- <sup>107</sup> Zum Leonardo-Studium Raffaels, insbesondere seiner *Leda*, vgl. zuletzt ebenda, S. 107 ff. Von Leonards *Leda* ist mit Sicherheit auch ein Entwurf Raffaels abgeleitet, der unterschiedlich gedeutet wird. Im Museum zu Lille gilt die Zeichnung eines nackten Jünglings mit einem nur schwer entzifferbaren Attribut im Arm

(Musée Lille, Inv. 448) als Entwurf für einen jungen Mann in der *Schule von Athen*, der einige Bücher herbeibringt; da die Figur in der darunterliegenden Skizze erst laufend konzipiert worden ist, spricht einiges für diese Lesart. Konrad Oberhuber dagegen faßte die gedankenvoll zur Seite blickende Gestalt als einen Entwurf für Raffaels *Apollo*-Statue auf, mit der sie in Haltung und Blick manches gemein hat (Konrad Oberhuber, Raphael und Michelangelo, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kgesch. in Bonn 1964, Berlin 1967, II, S. 157; Eckhart Knab/Erwin Mitsch/Konrad Oberhuber, Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983, Kat.-Nr. 285 recto). Doch auch wenn der Jüngling einige Bücher und keine Kithara im Arm hält — auch der Griff in die Saiten wäre kein glücklicher Concetto für eine Marmorskulptur —, ein anonyme Meister der Raimondi-Schule verwandelte einen Entwurf dieser Art in einen seitenverkehrt gegebenen Kitharöden; vgl. Madeline Cirillo Archer, Italian masters of the sixteenth century (The illustrated Bartsch, XXVIII, Commentary), 1995, S. 58 f., Nr. 073. Ein ähnlich skizzierter *Apollo Citharoedus* wird als ein Entwurf Peruzzis für Stucchi in der Villa Madama aufgefaßt; vgl. Frommel, 1967/68 (Anm. 99), S. 109, Kat.-Nr. 69, Abb. LII a; derselbe, 1990 (Anm. 99), S. 68-70 (mit Bibl.).

<sup>108</sup> Bober/Rubinstein (Anm. 5), Kat.-Nr. 120.

<sup>109</sup> Vgl. oben Anm. 97.

<sup>110</sup> Peter Dreyer/Matthias Winner, Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin, in: Jb. der Berliner Museen, VI, 1964, S. 81, Kat.-Nr. 13 und Abb. 29.

<sup>111</sup> Vgl. oben Anm. 6, 34.

<sup>112</sup> Daß Raffael in der Casa Sassi antike Statuen gezeichnet hat, steht außer Zweifel (Becatti [Anm. 104], S. 516), und ich halte es daher für selbstverständlich, daß er den Torso Sassi gut gekannt hat. Ob der Rückenakt auf einem Studienblatt in der Albertina (Nr. 195 verso: vom unteren Rand abgeschnittener Torso in der Mitte) wirklich in direktem Zusammenhang mit dem Torso Sassi steht, wie einige Forscher annehmen, halte ich für nicht ganz zwingend, da die Unterschiede im Verlauf der Schulterlinie doch groß sind; andererseits spiegelt sich in der Haltung des von Raffael skizzierten *Prigione* rechts außen auf dem Blatt das Interesse des Meisters an kontrastreichen Körperhaltungen, die selbstverständlich von Antiken wie dem Torso Sassi oder von ähnlich gearteten Michelangelo-Entwürfen (vgl. Tolnay [Anm. 17], I, Kat.-Nr. 22r, 49r) angeregt sind; vgl. dazu Knab/Mitsch/Oberhuber (Anm. 107), S. 111 f., Inv. 195v; Erwin Mitsch, Raphael in der Albertina, Ausst. Kat., Wien 1983, Kat.-Nr. 30, S. 98 f. (mit Bibliographie); Quednau (Anm. 34), S. 418, Anm. 67; Lorenz (Anm. 34), S. 135; Veronika Birke/Janine Kertész, Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Generalverzeichnis, Wien/Köln/Weimar 1992-1995, I, S. 111, Inv. 195.

<sup>113</sup> Paris, Louvre. Marmor. H. 149 cm. Vgl. Stewart (Anm. 2), S. 178 f.: An dieser römischen Kopie nach einem griechischen Original von ca. 350 v. Chr. sind der Hals und Teile der Arme restauriert.

<sup>114</sup> Vgl. Meyer zur Capellen (Anm. 106), S. 134. Die von Frederick Hartt (A history of Italian Renaissance Art, New York/London 1987, S. 511) vermutete Abhängigkeit des Raffael-Apollo von Michelangelos Entwürfen für die *Prigioni* des Juliusgrabmales überzeugt nicht.

<sup>115</sup> Vasari bezeichnete Michelangelos Abbozzo zu Recht als *Hl. Matthäus*: Er schloß dies vermutlich aus dem nach oben gerichteten Blick der Figur, wo der Evangelist den ihn inspirierenden Engel schaut (vgl. Vasari-CdL, VII, S. 157).

<sup>116</sup> Vgl. Boccaccio (Anm. 46), S. 238; Cartari (Anm. 55), S. 28 f. Als Gebieter des rechten Maßes erhebt er sich über Reliefszenen, in denen wilde Gewalt herrscht; vgl. Giovanni Pietro Bellori, Descrizione delle imagini dipinte da Rafaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano, Rom 1695 (Nachdruck Westmead u.a. 1968), S. 21; Chastel (Anm. 81), S. 478.

<sup>117</sup> Siehe Nesselrath (Anm. 103), S. 92, Abb. 72. Zur Tetraktyis siehe S. Meier-Oeser, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer, Darmstadt 1998, X, Sp. 1031 f.

<sup>118</sup> Dieser Baumstamm ist selbstverständlich eine Anspielung auf die Statuenstütze des *Apollo del Belvedere* (Abb. 1). Bellori (Anm. 116), S. 21, deutete die sich nach oben ringelnde Schlange auf dem Baumstamm als Symbol der Gesundheit, die den Apoll als "Apolline Salutare" auffassen lasse: Dazu gehöre auch die Lyra in seiner Hand als Sinnbild der "virtù", die Bellori als "forma ed armonia dell'anima umana" begreift.

<sup>119</sup> Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg, Kat. der Würzburger Ausst. u. Aufsätze, hrsg. von Peter O. Krückmann, München/New York 1996, I, S. 67, Abb. 5, S. 160, Kat.-Nr. und Abb. 95 (Maeccenas empfiehlt die Künste dem Schutz des Augustus).

<sup>120</sup> Matthias Winner, "... una certa idea". Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung, in: Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Biblioteca Hertziana (Rom 1989), hrsg. von derselbe, Weinheim 1992, S. 511 ff., bes. 514 f. und Abb. 1, 3, 5; Raffaels (leicht verwandelter) *Apollino* verdrängt in Marattas zweitem Entwurf (Abb. 3) für den Stich "La Scuola del Disegno" (Abb. 1) den *Antinous* des Belvedere (Abb. 5) als exemplarische Statue.

<sup>121</sup> Vgl. Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, (Reprint der Originalausgabe) Baden-Baden 1966, S. 158 f., 227 ff. Zur Grazie im Werk Leonardos und Michelangelos vgl. Vasari-CdL, IV, S. 9, 11-14.

- <sup>122</sup> Plutarchus, *De E apud Delphos*, in: *derselbe*, *Pythici Dialogi*, hrsg. von W. Sieveking, überarbeitet von Hans Gärtner, Stuttgart/Leipzig 1997, S. 3-24; vgl. Plutarch, *Über das E in Delphi*, in: *derselbe*, Über Gott und Vorsehung, Dämonen und Weissagung. Religionsphilosophische Schriften eingeleitet und neu übertragen von Konrat Ziegler, Zürich/Stuttgart 1952, S. 49-70.
- <sup>123</sup> Plut., *De E*, (Anm. 122), Kap. 2, S. 2 f.; vgl. Plutarch, *Über das E* (Anm. 122), S. 50 f.: „daß nämlich der Gott nicht weniger Philosoph als Seher sei, behauptete Ammonios unter allgemeinem Beifall und bewies es durch den Hinweis auf seine Beinamen, daß er nämlich *Pythios* heiße für diejenigen, die erst anfangen zu lernen und zu fragen, *Delios* und *Phanaios* für die, denen schon etwas von der Wahrheit deutlich und offenbar wird, *Ismenios* für die, welche das Wissen besitzen, und *Leschenorios*, wenn sie es betätigen und genießen, indem sie miteinander disputieren und philosophieren“.
- <sup>124</sup> Vgl. E. Valgiglio, *Divinità e religione* in Plutarco, Genua 1988, S. 210-212, 219; Claudio Moreschini (Hrsg.), *Plutarco, De E apud Delphos* (Corpus Plutarchi Moralium, XXVII), Neapel 1998, S. 70 ff. und Anm. 10-14.
- <sup>125</sup> Zu den Handschriften in Venedig, Mailand und Florenz siehe RE, XXI, Sp. 953 (K. Ziegler). Musurus besaß eine Handschrift, die Dukas für seine Aldina 1509 verwendete; vgl. Martin Sicherl, *Musuros-Handschriften*, in: *Serta Turyniana. Studies in Greek literature and paleography in honor of Alexander Turyn*, hrsg. von John L. Heller, Urbana/Chicago/ London 1974, S. 572 f.
- <sup>126</sup> Plut., *De E*, (Anm. 122), Kap. 6-17, S. 6-18; vgl. Plutarch, *Über das E*, (Anm. 122), Kap. 6-17, S. 53-65. Winner (1986 [Anm. 103], S. 36 ff.; vgl. 1993 [Anm. 103], S. 268) betonte zu Recht, daß von den Artes liberales eigentlich nur vier Disziplinen hervorgehoben würden, nämlich Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik.
- <sup>127</sup> Florenz, Museo Nazionale del Bargello. Marmor. Höhe 149 cm. Vgl. Barocchi, Michelangelo, I, S. 66 f. (mit den stark voneinander abweichenden Versionen des Textes von 1550 und 1568), III, S. 1094-1101; Condivi (Anm. 7), S. 38-44 (ohne Erwähnung der Skulptur für Valori); Benedetto Varchi, *Storia fiorentina*, hrsg. von Lelio Arbib, Florenz 1838-41, I, S. 308, 321, II, S. 133 f., 146, 499; Tolnay, Michelangelo, III, S. 11 f.
- <sup>128</sup> Barocchi, Michelangelo, I, S. 66 f. III, S. 1094; Borghini-Rosci, S. 515.
- <sup>129</sup> Cosimo Conti, *La prima Reggia di Cosimo I de' Medici*, Florenz 1893, I, S. 35: „Quarta camera: Quattro statue di marmo cioè: un Bacco del Bandinello, altro Bacco del Sansovino, uno Davit del Buonarrotto imperfetto et un putto antico con aquila ai piedi.“ Vgl. dazu Fritz Knapp, Michelangelo. Des Meisters Werke, Stuttgart/Berlin o.J., S. 114, 173; Hans Mackowsky, Michelangiolo, Berlin 21919, S. 127, 172; Henry Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance, Berlin 1912, III/2, S. 471-474; *derselbe*, Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke, Berlin 1908-13, II, S. 285-287; Anny E. Popp, Die Medici-Kapelle Michelangelos, München 1922, S. 63 f., 141 f. (zur Madonnenwand in der Medici-Kapelle gehörig); Venturi, X, La scultura del Cinquecento, II, S. 69-72; Chastel (Anm. 81), S. 293.
- <sup>130</sup> Tolnay, Michelangelo, III, S. 87, 96 f., 181 f.; Herman-Walther Frey, Zur Entstehungsgeschichte des Statuenschmuckes der Medici-Kapelle in Florenz, in: Zs. für Kgesch., XIV, 1951, S. 43, 71; Umberto Baldini, L'opera completa di Michelangelo scultore, Mailand 1973, Kat.-Nr. 40, S. 106; Frederick Hartt, Michelangelo. The complete sculpture, New York 1976, S. 238-241; Rolando Bellini, in: Fabrizio Mancinelli/Rolando Bellini, Michelangiolo, Florenz 1992, S. 272.
- <sup>131</sup> Vgl. Poeschke, II, S. 109 f.
- <sup>132</sup> Vgl. Claudia Echinger-Maurach, Zu Michelangelos Skizze für den verlorenen Bronzedavid und zum Beginn der gran maniera degli ignudi in seinem Entwurf für den Marmordavid, in: Zs. f. Kgesch., LXI, 1998, S. 312, 330; zu Berninis Skulptur siehe Hans Kauffmann, Giovanni Lorenzo Bernini. Die figurlichen Kompositionen, Berlin 1970, S. 51 ff. und Abb. 29.
- <sup>133</sup> Wie vorsichtig Michelangelos Bronzedavid seinen Fuß auf das steil aufragende und großartig entworfene Goliathhaupt setzt, zeigt sein Entwurf für diese verlorene Plastik; vgl. Echinger-Maurach (Anm. 132), S. 329 ff. und Abb. 11 f.
- <sup>134</sup> Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst, München 71924, S. 54; Friedrich Kriegbaum, Michelangelo Buonarroti: Die Bildwerke, Berlin 1940, S. 21, 44; Gerhard Kleiner, Begegnungen Michelangelos mit der Antike, Berlin 1950, S. 30 f. (Apoll mit Merkmalen des Dionysos); Ludwig Goldscheider, Michelangelo. Gemälde, Skulpturen, Architekturen, Köln 1953, S. 20; Maria Vittoria Brugnoli, Note sul rapporto Leonardo-Michelangelo, in: Boll. d'Arte, ser. IV, 40, 1955, S. 138 f. (Vgl. mit Leonardos *Leda*); Valentiner (Anm. 47), S. 257-264 (*Apollo* des Jacopo Galli von ca. 1516); Herbert von Einem, Michelangelo. Bildhauer, Maler, Baumeister, Berlin 1973, S. 123 f.; Pope-Hennessy, Sculpture III, S. 20, 324 f.; Martin Weinberger, Michelangelo the sculptor, London/New York 1967, S. 339-351; Howard Hibbard, Michelangelo, London 1975, S. 227-229; Johannes Wilde, Michelangelo. Six lectures, Oxford 1978, S. 147; Möseneder (Anm. 47), S. 359 ff.; Poeschke, II, S. 67, 117 f. (Apoll?); Michael Hirst/Gudula Mayr, Michelangelo, Pontormo und das *Noli me tangere* für Vittoria Colonna, in: Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos, Ausst. Kat., hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wien 1997, S. 337.
- <sup>135</sup> Anton Hekler, Michelangelo und die Antike, in: Wiener Jb. für Kgesch., VII, 1930, S. 210.

- <sup>136</sup> Michelangelos *Apollo* zieht auffallenderweise mit der linken Hand den Pfeil aus dem Köcher, er wird ihn wie ein Linkshänder also auch mit dieser abschießen. Möglicherweise ist dies Absicht (vgl. dazu das Bild des Delischen *Apollo* und seine Nachwirkung im Relief des Agostino di Duccio [Abb. 14]), vielleicht aber auch nur Gewohnheit: Auch der *Eros* auf Michelangelos Entwurf für ein Salzfaß schießt mit der linken Hand (Abb. 2).
- <sup>137</sup> Einen „träumenden David, der sich von einem Alptraum zu befreien sucht“, „einen Sieger, den die eigene Melancholie überwinde“, wie Tolnay (Michelangelo, III, S. 97) vorschlug, stellt diese Figur gerade nicht dar.
- <sup>138</sup> Kriegbaum (Anm. 134), S. 44.
- <sup>139</sup> Zur Imprese Clemens VII. mit Apollo-Sol und Diana sowie dem Motto *Candor illesus* siehe Rolf Quednau, Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast, Hildesheim/New York 1979, S. 280 ff. (mit Bibl.). Zum Entwurf eines *Apollo Pubes* mit Köcher und Bogen zu seiner Linken und der Lyra in der Rechten für die Sala di Costantino siehe Dominique Cordellier/Bernadette Py, Inventaire général des dessins italiens, V, Raphaël, son Atelier, ses copistes, Paris 1992, Kat.-Nr. 938, sowie Giulio Romano, mit Aufsätzen von Ernst H. Gombrich u.a., Mailand 1989, S. 260 f. (*Sylvia Ferino*). Zur Apollo-Thematik unter Papst Leo X. vgl. Domenico Gnoli, La Roma di Leone X, Mailand 1938, S. 96, Anm. 1; Janet Cox-Rearick, Dynasty and destiny in Medici art. Pontormo, Leo X, and the two Cosimos, Princeton 1984, S. 140 f. und Taf. 116, 117.
- <sup>140</sup> Litta, S-V, Valori di Firenze, Taf. 2; M.E. Cosenza, Biographical and bibliographical dictionary of the Italian humanists and of the world of classical scholarship in Italy 1300-1800, Massachusetts 1962, S. 3573-3576.
- <sup>141</sup> Litta, Taf. 2; vgl. Ginori Lisci, Palazzi, I, S. 491 ff.
- <sup>142</sup> Litta, Taf. 1; Biografia universale antica e moderna, LIX, Venedig 1830, S. 471-473 (*Michaud/Usteri*); zu Francesco Valori siehe Guido Carocci, L'Illustratore Fiorentino, Florenz 1880/81, S. 140-144.
- <sup>143</sup> Francesco Guicciardini, Storia d'Italia, hrsg. von Ettore Mazzali, Mailand 1988, II, S. 1186; vgl. Litta, Taf. 1.
- <sup>144</sup> Litta, Taf. 2; vgl. Varchi (Anm. 127), II, S. 120.
- <sup>145</sup> Varchi (Anm. 127), II, S. 512; Guicciardini (Anm. 143), III, S. 2265 f.
- <sup>146</sup> Ebenda, II, S. 1425, III, S. 1846. Zur Vermittlerrolle Schombergs für den Karton des *Noli me tangere*, den Michelangelo über den Marchese del Vasto für Vittoria Colonna anfertigte, siehe Hirst/Mayr (Anm. 134), S. 337.
- <sup>147</sup> Litta, Taf. 2. Zu Baccios beeindruckendem Porträt im Palazzo Pitti siehe Michael Hirst, Sebastiano del Piombo, Oxford 1981, S. 113.
- <sup>148</sup> Varchi (Anm. 127), III, S. 2, 65, 97, 160.
- <sup>149</sup> Varchi (ebenda, III, S. 434) behauptete, bereits Clemens VII. habe Baccio den Kardinalshut versprochen und dieses Versprechen nicht eingelöst. Vgl. weiter Litta, Taf. 2; Hermann Grimm, Leben Michelangelos, Wien/Leipzig o.J. (Nachdruck der 10. Auflage von 1901), S. 550.
- <sup>150</sup> Litta, Taf. 2. Die in der Schlacht von Montemurlo gefangenen Fuorusciti Baccio Valori, Filippo Strozzi und Antonfrancesco degli Albizzi gab Vasari (in Variationen der Haltung des Gefangen unter Michelangelos Statue des *Siegers* im Palazzo Vecchio) im rechteckigen Deckengemälde der Stanza di Cosimo im Palazzo Vecchio wieder; vgl. Piero Bargellini, Scoperta di Palazzo Vecchio, Florenz 1968, Abb. 147, vgl. dazu Ettore Allegri/Alessandro Cecchi, Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica, Florenz 1980, S. 144, 152. Ich vermute im bartlosen Gefangenen gleich zu Füßen des jungen Fürsten Antonfrancesco degli Albizzi (vgl. sein mutmaßliches Portrait von Sebastiano del Piombo in Hirst [Anm. 147], S. 102 f. und Abb. 121), Baccio Valori in der dunkelbartigen Gestalt daneben, Filippo Strozzi im Zentrum, alt und mit langem zipfligen, weißen Bart.
- <sup>151</sup> Tolnay, Michelangelo, IV, S. 76 ff., S. 131 ff. Vgl. dazu die spätere Datierung der Büste durch Thomas Martin, Michelangelo's Brutus and the classicizing portrait bust in sixteenth-century Italy, in: Artibus et historiae, XXVII, 1993, S. 67-83; Michael Hirst, Michelangelo and his first biographers, in: 1996 Lectures and Memoirs, Proceedings of the British Academy, VIC, 1997, S. 78-80; Caroline Elam, 'Che ultima mano?': Tiberio Calcagni's Postille to Condigi's life of Michelangelo, in: Condigi (Anm. 7), S. XXXVI f.
- <sup>152</sup> Il Carteggio di Michelangelo (Anm. 10), III, S. 387.
- <sup>153</sup> Ebenda.
- <sup>154</sup> Vgl. oben Anm. 145, sowie Wolfgang A. Bulst, Uso e trasformazione del Palazzo Mediceo fino ai Riccardi, in: Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze, hrsg. von Giovanni Cherubini/Giovanni Fanelli, Florenz 1990, S. 121.
- <sup>155</sup> Vgl. ebenda, S. 120; Poeschke, I, S. 111 f., 117 f.; Echinger-Maurach (Anm. 132), S. 321 f.
- <sup>156</sup> Vgl. Karla Langedijk, Baccio Bandinelli's Orpheus: A political message, in: Flor. Mitt., XX, 1976, S. 33 ff.; Bulst (Anm. 154), S. 120; Poeschke, II, Kat.-Nr. 174; Matthias Winner, Paragone mit dem Belvederischen Apoll, in: Il Cortile delle Statue (Anm. 5), S. 235 ff.
- <sup>157</sup> Tolnay, Michelangelo, III, Abb. 272.
- <sup>158</sup> Birke/Kertész (Anm. 112), I, Inv.-Nr. 487.
- <sup>159</sup> Robert W. Berger, In the garden of the Sun King. Studies in the park of Versailles under Louis XIV, Washington 1985, S. 25 und Abb. 42 f.: Der Revers zeigt die Umschrift SIC PACIS CONTERET HOSTES.
- <sup>160</sup> Ebenda, S. 24 ff. Zur Apollo-Thematik bei Ludwig XIV. vgl. auch Heissmeyer (Anm. 103), S. 90 ff.

- <sup>161</sup> *Macr., Sat.*, I, 17, 42 (zu Beinamen *Patroon*) und 50 (zum Beinamen *Pythios*).
- <sup>162</sup> Erst seit dem 6. Jh. v. Chr. bringt man Apoll mit der Sonne in Verbindung, vgl. Otto (Anm. 4), S. 81; zur Problematik dieser Assoziation siehe Burkert (Anm. 35), S. 233; vgl. dagegen Roscher, I. 1, Sp. 422 f. Zur Entmythologisierung Apolls im Sinne der physikalischen Tradition, vgl. Seznec (Anm. 43), S. 37 ff.
- <sup>163</sup> Piero Calamandrei, Il sigillo e i caratteri dell'Accademia, in: *derselbe*, Scritti inediti celliniani, hrsg. von Carlo Cordié, Florenz 1971, S. 145; Hansoon Lee, Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert, Frankfurt a.M. u.a. 1996, S. 156-167.
- <sup>164</sup> Malcolm Campbell, Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A study of the planetary rooms and related projects, Princeton (N.J.) 1977, S. 108-121.
- <sup>165</sup> Ebenda, S. 112 und Abb. 58 und 56.
- <sup>166</sup> Ebenda und Abb. 59 und 57.
- <sup>167</sup> Ebenda, S. 114 und Abb. 69: STANDO CAESARES DISCVNT VT IMPERATORES POSTEA STANTES MORI SCIANT.
- <sup>168</sup> Ebenda, S. 114 und Abb. 67: ALEXANDER ILIADA BELLI VIATICVM SVB CERVICALE DORMITVRVS REPONENS HOMERVM SVI TRIVMPHI SOCIVM ASERIT.
- <sup>169</sup> Zum Vgl. des antiken Herrschers mit Sol siehe H.P. L'Orange, *Domus Aurea*. Der Sonnenpalast, Serta Eitremiana, Oslo 1942, S. 69 ff.; Ernst H. Kantorowicz, Dante's "Two suns", in: *derselbe*, 1965 (Anm. 76), S. 331-334. *Basinius Parmensis*, *Astronomicon*, in: *Basinius Parmensis*, Poetae Opera, hrsg. von I. Affò, Rimini 1794, II, S. 338-341; vgl. Schröter (Anm. 41), S. 110 ff. - Bernardo Bellincioni, *Le rime*, hrsg. von P. Fanfani, Bologna 1876, S. 95. Noch früher ist Filaretos Medaillenrevers mit dem Motto VT SOL AVGET APES SIC NOBIS COMODA PRINCEPS zu datieren; vgl. Hill, S. 235, Taf. 146; vgl. weiter Wolfgang Kemp, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jb. für Kwick., XIX, 1974, S. 221.
- <sup>170</sup> Vgl. ebenda, S. 221 ff.; Richard Harprath, Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts aus eigenem Besitz, Ausst. Kat., München 1977, Kat.-Nr. 28 und Abb. 5a; Lee (Anm. 163), S. 157 ff.
- <sup>171</sup> Il Carteggio di Michelangelo (Anm. 10), III, S. 329, 348; vgl. das Breve vom 21.11.1531 in Barocchi, Michelangelo, III, S. 1096.
- <sup>172</sup> Ginori Lisci, Palazzi, II, S. 559 ff.; vgl. Limburger, S. 64 (Palazzo Galli-Tassi).
- <sup>173</sup> Von den erhaltenen Grundrisse Michelangelos konnte man bis jetzt keinen mit dem Umbau des Palazzo Valori in Verbindung bringen; siehe dazu Giulio Carlo Argan/Bruno Contardi, Michelangelo architetto, Mailand 1990, S. 174. Zu Antonio da Sangallos Grundrisse (UA763 und 766) für dasselbe Projekt siehe Gustavo Giovannoni, Antonio da Sangallo il Giovane, Rom 1959, I, S. 322; Pier Nicola Pagliara, L'attività edilizia di Antonio da Sangallo il Giovane, in: Controspazio, IV, 1972, S. 46, Anm. 29.
- <sup>174</sup> Vgl. oben Anm. 129. Das Inventar aus den Jahren 1538 und die Giornali der Guardaroba scheinen sie nicht zu kennen, vgl. Allegri/Cecchi (Anm. 150), S. 287 ff. und S. 403 f.
- <sup>175</sup> Hinter der Formulierung "un putto antico con aquila ai piedi" des Inventars von 1553 verbirgt sich wahrscheinlich Cellinis *Ganymed*, der sich heute ebenso im Bargello befindet wie Sansovinos *Bacchus* (vgl. Poeschke, II, S. 217, Abb. 119 sowie Kat.-Nr. 136). Zu Bandinellis Figur in der Galleria Palatina siehe Detlef Heikamp, Baccio Bandinelli nel Duomo di Firenze, in: Paragone, XV, 1964, 175, S. 34.
- <sup>176</sup> Poeschke, II, S. 152 (mit Bibl.).
- <sup>177</sup> Man denke an Cellinis mißlungene Gruppe *Apoll und Hyakinthos* im Bargello (vgl. ebenda, S. 216), sowie an Ammannatis *Apollo* am Tor des Palazzo Benavides zu Padua, der Michelangelos *David* folgt (vgl. Friedrich Kriegbaum, Ein verschollenes Brunnenwerk des Bartolomeo Ammannati, in: Flor. Mitt., III, 1919-1932, S. 94, Abb. 10). Zu Berninis Skulptur siehe zuletzt Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese, hrsg. von Kristina Herrmann Fiore, Mailand 1997, bes. S. 71-101 (mit Bibl.); Damian Dombrowski, Giuliano Finelli. Bildhauer zwischen Neapel und Rom, Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 27 ff.
- <sup>178</sup> Call., Hy., 2 (in Apoll.), 9-11; vgl. Dichtungen des Kallimachos (Anm. 39), S. 59: "Nicht jedwedem, allein dem Edlen zeigt sich Apollon. / Wer ihn sieht, der ist groß, wer ihn nicht sieht, der ist geringe. / Sehen werden wir dich, Ferntreffer, und nimmer gering sein."

## RIASSUNTO

Il punto di partenza della presente ricerca è costituito dal fatto, di cui ci stupiamo, che le prime statue di Apollo del pieno Rinascimento — sia scolpite, come l'*Apollo* di Michelangelo per Baccio Valori, sia in affresco, come il monocromo di Raffaello dell'*Apollo Citaredo* nella *Scuola di Atene* — non seguono direttamente alcuna scultura analoga delle raccolte romane di antichità, ma sembrano piuttosto allontanarsi così tanto dall'immagine che, adesso come allora, ci facciamo di questo personaggio del mito greco, che non solo ancor oggi alcuni studiosi, sulla scorta di una nota d'inventario cinquecentesca, ritengono la scultura michelangiolesca per il Valori un *David* che l'artista solo in un secondo tempo avrebbe rielaborato come *Apollo*, ma già i contemporanei consideravano un *Cupido* la figura di *Apollo* scolpito da Michelangelo a Roma prima del 1500 per Jacopo Galli. Il "vaso" ai piedi dell'efebica figura a cui si riferisce l'Aldrovandi indica invece piuttosto che lo scultore ha forse creato qui un *Apollo* assai giovane in piedi accanto ad un recipiente da cui il dio attinge la bevanda ispiratrice per il poeta. Il mutare, da parte di Dürer, il *Cupido che tende l'arco* di Lisippo in un *Apollo* dimostra quanto dolce e pieno di grazia verso il 1500 si pensasse il dio eternamente giovane, come lo evoca la poesia dall'antichità. Michelangelo e Raffaello avranno quindi seguito vie assai personali nella loro ricerca di un modello. Ha avuto un ruolo particolare in questa vicenda un intaglio raffigurante *Apollo, Marsia ed Olimpo*, che a partire dal Ghiberti ha ispirato a numerosi artisti rielaborazioni peculiarissime e ad alcuni studiosi dell'antichità interpretazioni sorprendenti, spesso notevolmente distanti dal contenuto originario della scena. Solamente il Peruzzi utilizzò il prototipo per il suo *Sole-Apollo* sulla volta della Loggia di Galatea alla Farnesina senza variare l'iconografia antica, riuscendo mirabilmente a trarre dal piccolo originale la monumentalità dell'antica fonte. L'*Apollo* di Raffaello si riallaccia senza possibile dubbio a questo importante precedente, ma trasforma il modello, seguendo una visione ideale assolutamente propria, tramite un intenso studio di altri pezzi antichi e sotto l'influsso dell'arte di Leonardo e di Michelangelo, in modo tale che la sua nuova creazione è la prima a poter porsi a buon diritto a fianco delle opere greche.

Interessante è il fatto che Raffaello abbia riportato in vita un torso dell'*Apollo Sauroctonus*, conosciuto nel Rinascimento, che Plinio registra come *Apollo Pubes* tra le opere di Prassitele. Se si osserva il modo in cui il giovane dio interviene nella Scuola di Atene è possibile rendere più perspicuo un passaggio degli "Scritti morali" di Plutarco: nel discorso sopra la *E* al tempio di Apollo a Delfi si spiega come una serie di nomi attribuiti al dio indichino non solo le sue facoltà di filosofo e di veggente, ma rimandino allo stesso tempo ad una gradualità nella conoscenza che Raffaello incarna nel modo più vivo nella schiera di docenti e di discenti. Anche la scultura di Michelangelo per Baccio Valori si pone in tale tradizione di nuovo conio nel rappresentare un *Apollo Pubes*, e tale creazione risveglia, piuttosto che domande sui propri modelli, interesse sulle circostanze in cui è sorta. Nella sua iconografia l'*Apollo* del Valori sta, si presume, in stretto rapporto con l'interesse dei Medici per la figura dell'Apollo-Sole che viene qui considerata in rapporto alla interpretazione da parte del Cellini del sigillo per l'Accademia fiorentina come ideale di signoria saggia e giusta, sotto la quale fioriscono le arti: tema che doveva rivestire un grande significato per i secoli futuri nelle residenze principesche.

## Bildnachweis:

*Alinari: Abb. 1, 21, 25, 26, 28, 32. - British Museum, London: Abb. 2, 7. - DAI, Rom: Abb. 3, 11, 19. - Albertina, Wien: Abb. 4, 31. - Soprintendenza, Florenz: Abb. 5, 23. - Kupferstichkabinett, Berlin (Jörg P. Anders): Abb. 6, 20. - Alinari (Anderson): Abb. 8, 14, 16, 18, 29. - Villani: Abb. 9. - Fotoarchiv Hirmer, München: Abb. 10, 27. - Réunion des Musées Nationaux, Paris: Abb. 12. - Niedersächsische Landesgalerie, Hannover: Abb. 13. - Dacos/Grote (Anm. 81), Abb. 18: Abb. 15. - Musei Vaticani, Rom: Abb. 17, 24. - A. van Mieghem, Oostende: Abb. 22. - Alinari (Brogi): Abb. 30.*