

„Angelus Politianus enormi fuit naso, ...“*

So groß war der Überlieferung nach die Nase des Florentiner Humanisten und Dichters Angelo Poliziano (1454-1494)¹, daß der neapolitanische Naturkundler und Physiognomiker Giovanni Battista Della Porta (um 1535-1615)² ihn als *Exemplum* für das Kapitel *Valde magnus nasus* seiner *De humana physiognomonia libri IV*³ auswählte (1584 abgeschlossen, aufgrund einer verspäteten Genehmigung der kirchlichen Autorität erst 1586 in Vico Equense bei Neapel erschienen). Dort heißt es paradigmatisch zu Beginn: Eine sehr große Nase kennzeichnet den Mann, der Fremdes allzu scharf beurteilt, dem nur die eigenen Werke gefallen, nicht aber die anderer und der alles verlacht.

Della Porta postuliert in seiner zoomorphen Physiognomik, jedem einzelnen physiognomischen Merkmal von Mensch und Tier entsprechen bestimmte Charaktereigenschaften. Poliziano, dessen Nase er wegen ihrer abnormen Größe mit dem

spitzen und gebogenen Horn eines Nashorns vergleicht, sei selbstgefällig, überheblich und von Spottlust erfüllt.

Diese gewagte Hypothese versucht Della Porta zunächst mit Hilfe von Zitaten antiker Autoren literarisch zu legitimieren und dann auch durch einen scheinbaren Bildbeleg zu untermauern: Der Holzschnitt, der den Text illustriert, zeigt das Bildnis Polizianos nach Ghirlandaio in direkter Konfrontation mit dem Kopf eines Nashorns nach Dürer (Abb. 1-2). Bild und Text verleihen gerade diesem Kapitel aus Della Portas Studie zur menschlichen Physiognomie besondere Lebendigkeit und Witz.

Der wenig bekannte Holzschnitt⁴ wurde nach Della Portas Tod für die Vielzahl von Neuauflagen der äußerst erfolgreichen Volgare-Version von *Della fisonomia dell'huomo* (ed. princ. Napoli 1598), für die er eigens geschaffen worden war, noch zweimal

¹ Zu Leben und Werk Angelo Polizianos folgende grundlegende Monographien: Friedrich Otto Mencke: *Historia vitae et in literas meritum Angeli Politiani*, etc. Leipzig 1736; Isidoro Del Lungo: *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*. Florenz 1897. Kurze Überblicksinformationen mit ausführlichen bibliographischen Hinweisen gibt Emilio Bigi: *Dizionario biografico degli Italiani*. Bd. 2, Rom 1960, S. 691-702, s. v. „Ambrogini, Angelo“; ders.: *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca. Bd. 3, 2. Aufl. Turin 1986, S. 478-489, s. v. „Poliziano, Angelo“; jüngst mit ausführlichen bibliographischen Angaben Attilio Bettinzoli: *Rassegna di studi sul Poliziano (1987-1993)*, *Lettere italiane*. Bd. 45, 1993, S. 592-648; die letzte umfassende Würdigung Polizianos anlässlich seines 500. Todesjahres mit Beiträgen verschiedener Autoren in: Pico, Poliziano e l'Umanesimo di fine Quattrocento. Ausstellungskatalog, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana (4.11.-31.12.1994), a cura di Paolo Viti. Florenz 1994 (= Studi Pichiani 2).

² Zu Giovanni Battista (auch Giovambattista und Giambattista) Della Porta (Anm. 102).

³ *Physiognomonia* von griechisch *physiognomonein* (Beurteilung des Menschen nach seinen äußeren Merkmalen).

⁴ Weder Juliana Hill Cotton: *Iconografia di Angelo Poliziano*, *Rinascimento*, 2, 1951, S. 261-292, in der bisher einzigen umfassenden, jedoch im Detail überholten Studie zur Ikonographie

Polizianos, noch jüngst Ludovica Sebgondi: *Fortuna e „sfortuna“ dell'iconografia di Pico e Poliziano*. In: Pico, Poliziano e l'Umanesimo di fine Quattrocento (Anm. 1), S. 255-271, erwähnen den Holzschnitt. Ohne auf Text und Illustration des Kapitels und deren enge inhaltliche und formale Verbindung näher einzugehen oder die Bedeutung der Illustration für die Ikonographie Polizianos zu untersuchen, wurde der Holzschnitt, so weit ich sehe, dreimal abgebildet: Jurgis Baltrušaitis: *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*. Paris 1957, S. 12-18, Fig. 7 (Illustration Typ I, Ausgabe Neapel 1602), (Publikation des Holzschnittes zusammen mit weiteren Illustrationen aus Della Portas *Della fisonomia dell'huomo*); Alessandro Parronchi (Florenz), dem ich den freundlichen Hinweis auf den Holzschnitt verdanke: *Resti del Presepe di Santa Maria Novella, Antichità Viva*, Jg. IV, Nr. 3, (1965), S. 9-28, insbesondere S. 23 f. und Abb. 25, S. 23). Mit einem Hinweis auf das Kapitel (ohne Publikation des Holzschnittes) begnügen sich Colin Tobias Eisler: *Dürer's animals*. Washington 1991, S. 269-274 (Kapitel zu Dürers Rhinoceros), insbesondere S. 272 und jüngst Francis Haskell: *Die Geschichte und ihre Bilder: die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*. München 1995 (engl. Ausg. New Haven/London 1993), S. 75 ff., der in seinem Kapitel „Physiognomie“ auf das Portrait „des häßlichen, langnasigen Angelo Poliziano, der einem Nashorn gleicht“ verweist.



Naso molto grande.

Il naso grande dimostra hūmo, che riprende l'opere altrui, e che non gli piacciono se non le cose sue, e disprezza, e si burla dell'altrui. Plinio. Han dedicato al naso il rideri, e l'ide male sotto finto beffeggiamento. Quintiliano dice, che col naso, con le narici dimostrano il fastidio, & l'idisprezzo, onde quelli, che disprezzano le cose d'altri, chiamano nasuti, & è già in proverbio il naso per lo giudicio. Il Rinocerote è riguardevole per vn gran corno, che ha sopra il naso, & è il più nasuto di tutti gli animali. Onde da lui solo si piglia il naso in proverbio. E animal d'ingegno, astuto, allegro, e facile. Martiale.

E del Rinocerote il naso anchora.

Hanno i figliuoli.

Si troua anchora del medesimo autore vn' eleganti ssimo Epigramma contro vn nasuto, che riprendeua l'opre sue.

*Sia naso, e finalmente tutto naso,
Quanto potesse mai portar pregato
Atlante, e che burlar si possi sempre:
Di Latino, per certo non potrai
Dir più beffe di me di quante hai detto.
Perfido del medesimo.*

*E ridi, dice,
E alle narici tue torte compiaci
Horatio.
E le sospendi nell'adunco naso,*

I Angelo

Abb. 1 Giovanni Battista Della Porta, Büstenbildnis Polizianos mit Kopf eines Rhinoceros nach Dürer (Textillustration Typ I) (vor 1598), Holzschnitt, 13,4 x 18,9 cm, Ausgabe der Della Fisionomia dell'huomo libri quattro, Napoli: Tarquinio Longo, 1598, S. 163

nachgestochen (Abb. 3-4). Eine Würdigung von Text und Illustration ist für Literar- und Kunsthistoriker gleichermaßen lohnend. Denn dadurch können fünfhundert Jahre nach dem Tod Angelo Polizianos neue Erkenntnisse zu seiner Physiognomie gewonnen werden, obgleich diese durch authentische Portraits zeitgenössischer Künstler aus dem nächsten Umkreis Lorenzo il Magnifico (1449-1492) sehr gut überliefert worden ist: Der von Lorenzo begünstigte Medailleur Niccolò di Forzore Spinelli, genannt Niccolò Fiorentino (1430-1514), schuf mit dem Revers seiner Schaufmedaille auf Poliziano ein kleinformatiges plastisches Büstenbildnis (Abb. 6).⁵ Domenico Ghirlandaio (1449-1495), ob seiner gemalten Portraits der Stadt Florenz und seiner Bürger eine Art Chronist der Zeit Lorenzos, schuf zwei monumentale Portraits al fresco (Abb. 7-10).⁶

I.

Im folgenden werden daher zunächst zeitgenössische Quellen über *Politianus-Nasutus* und ein von Poliziano selbst zu diesem Thema verfaßtes Epi-

gramm vorgestellt. Dabei soll die dem Humanisten nachweisbar bekannte antike literarische Tradition des *Rhinoceros* aufgezeigt werden, um abschließend die literarisch überlieferte Physiognomie des langnasigen Gelehrten mit den Illustrationen in Della Porta's *De humana physiognomonia* und erhaltenen authentischen Bildnissen in Verbindung zu bringen.

Die auffallende Größe der Nase des bekannten Florentiner Humanisten erregte bereits bei den Zeitgenossen Aufsehen. Denjenigen, die Poliziano nicht sehr wohlgesonnen waren, wurde sie ein willkommenes Objekt des Spottes.⁷ Leider sind nur zwei Textdokumente erhalten, jedenfalls bisher bekannt geworden, die von den literarischen Niederschlägen dieser „Nasen-Rezeption“ Polizianos Zeugnis geben.

Lorenzo il Magnifico (geb. 1449 Florenz, gest. 1492 ebd.),⁸ war auf den 1469 nach Florenz gekommenen jungen Halbweisen⁹ Angelo Ambrogini aus Montepulciano, der sich nach der lateinischen Bezeichnung seiner Heimatstadt *Mons Politianus*¹⁰ *Poliziano* oder *Politianus* nannte, aufgrund einer Teilübersetzung von Homers *Ilias*¹¹ aufmerksam geworden. Zeit seines Lebens wurde Angelo von seinem

⁵ Niccolò di Forzore Spinelli, gen. Niccolò Fiorentino (1430-1514): Medaille auf Angelo Poliziano, Büstenbildnis Polizianos im Linksprofil mit langem glatten Haar, Kanonikerkappe und nach vorne Falten werfendem Mantel (Obvers), um 1490 (sicher vor 1492, Tod Lorenzos); Bronze, gegossen; Durchmesser: 55 mm; Inschrift des Obvers: ANGELI · POLITIANI; Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Münzkabinett.

⁶ In den vergangenen Jahren wurde der 500. Todestag von Lorenzo il Magnifico (1992), Angelo Poliziano (1994) und Domenico Ghirlandaio (1995) begangen, Gedächtnisausstellungen und Kongresse zu Ehren dieser drei berühmten Florentiner veranstaltet.

⁷ So für antimediceisch gesonnene Gegner Lorenzo il Magnifico, persönliche Feinde Polizianos und Kritiker seines umfangreichen literarischen Werkes wie beispielsweise Marullo (dazu Anm. 21-24).

⁸ Zu Lorenzo de' Medici: Enrico Barfucci: Lorenzo de' Medici e la società artistica del suo tempo, a cura di Luisa Beccherucci. 2. Aufl. Florenz 1964; Emilio Bigi: Dizionario critico della letteratura italiana, Bd. 3, 1986 (Anm. 1), S. 123-129, s. v. „Medici, Lorenzo de“ (mit ausführlichen Literaturangaben); umfassende Würdigung von Lorenzos Persönlichkeit anläßlich seines 500. Todesjahres, Franco Borsi u. a. (Hrsg.): Per bellezza, per studio, per piacere: Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte. Florenz 1991; „Lorenzo il Magnifico e il suo tempo“. Ausstel-

lungskatalog, Florenz, Palazzo Vecchio. Florenz 1992; „Lorenzo dopo Lorenzo La fortuna storica di Lorenzo il Magnifico“, Florenz, Biblioteca Nazionale (4.5.-30.6.1992), a cura di Paola Pirolo. Florenz 1992.

⁹ Polizianos Vater wurde, als Angelo zehn Jahre alt war, ermordet; es waren danach neben den literarischen Interessen auch finanzielle Gründe, die ihn in die große Stadt zogen; dazu Bigi, 1960 (Anm. 1), S. 691.

¹⁰ Der lateinische Name Mons Politianus für die zwischen den Tälern der Orcia und Chiana auf dem Rücken einer hügeligen Anhöhe gelegene etruskische Stadt Montepulciano ist 715 urkundlich nachweisbar; seit ca. 800 gewinnt die Stadt unter ihrem vulgarisierten Namen Monte Policiano durch aufblühende Handelsbeziehungen allmählich Bedeutung; siehe Cesare Brandi (Hrsg.): Città e terre del Poliziano. Rom 1992, S. 179 f.; siehe auch Guida d'Italia: Toscana, Hrsg. Touring Club Italiano (TCI). 4. Aufl. Mailand 1974, „Montepulciano“, S. 581 f.

¹¹ Zu Polizianos Übersetzung der *Ilias* speziell Saverio Orlando: „Ars verendi“ La giovanile versione dell'„Iliade“ di Angelo Poliziano. In: Giornale Storico della Letteratura Italiana, 143, 1966, S. 1-24, insbesondere S. 1 f. Siehe ferner Angelo Cerri: Epiteto ed aggettivi nella versione omerica di Angelo Poliziano, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano (ACME), 31.3 (Sept.-Dez. 1978), S. 349-372.

Gönnern protegiert:¹² Lorenzo nahm den *bomerium adolescentem* (Marsilio Ficino)¹³ wohl im Jahre 1473 in seinen Familienpalast auf, ernannte ihn 1475 zum Erzieher seiner drei Söhne und verlieh ihm 1477 das Amt des Priors des Florentiner Priorates und Kanonikerstiftes San Paolo¹⁴; seit 1480 hatte er den Lehrstuhl für lateinische und griechische Literatur am Studio fiorentino inne, wohin Gelehrte aus ganz Europa kamen, um die Vorlesungen des Philologen¹⁵, des Magister Poliziano, zu hören. Im Jahre 1494, zwei Jahre nach dem Tod Lorenzos, verstarb Angelo im Alter von vierzig Jahren und wurde im Florentiner Dominikanerkloster S. Marco beigesetzt.¹⁶

In dem bekannten, Lorenzo zugeschriebenen burlesken Versgedicht *Uccellagione di starne* (um 1472) wird in Strophe X vielleicht auf Poliziano angespielt, wenn Braccio nach dem Verbleib desjenige „mit der großen Nase“ fragt: *Dimanda Braccio: ov'è quel del gran naso?*¹⁷ Die meisten der in der *Fal-*

kenjagd genannten Personen sind unbekannt, der von Lorenzo geschätzte, wenige Verse weiter in Strophe XI genannte Dichter Luigi Pulci ausgenommen.¹⁸ Dem mit Lorenzo und seinen Dichtern vertraute Leser dürfte die Identifizierung des unbekannten Großnasigen mit Poliziano nicht schwer gefallen sein. Wir wissen durch einen Brief Polizianos an Lorenzos Gattin Clarice vom Dezember 1475 nicht nur von Lorenzos Vorliebe für die Falkenjagd, sondern auch, daß er dabei von Angelo Poliziano begleitet wurde.¹⁹ Die Vertrautheit und enge Freundschaft zwischen Angelo und seinem Gönnern lassen hinter der humorvollen und gewiß nicht abschätzig gemeinten Umschreibung „quel del gran naso“ Poliziano vermuten.²⁰

Mit Polizianos Epigramma latino L. *In Mabilio* hat sich neben der möglichen Anspielung Lorenzo de' Medici auf Polizianos große Nase glücklicherweise²¹ ein von Poliziano selbst verfaßtes, gegen Mabilio gerichtetes Spottepigramm, das Ange-

¹² Abgesehen von einer wenige Monate dauernden Auseinandersetzung zwischen den beiden 1479/1480, in deren Folge Poliziano Lorenzo nicht auf seiner Mission nach Neapel im Dezember 1479 begleitete und 1480 vorübergehend in Mantua für den Kardinal Francesco Gonzaga wirkte, ist Polizianos Leben und Wirken aufs engste mit Lorenzo verbunden.

¹³ Zitiert aus einer Epistel Ficinios an Lorenzo de' Medici, FICINI OPERA OMNIA, Basel 1576; Nachdruck Turin 1959, S. 618. Ficino sprach Poliziano ähnlich auch in der Anrede einiger seiner Briefe an: *Marsilius Ficinus Angelo Poliziano poeta Homericus* s. c.; Sebastiano Gentile (Hrsg.): Marsilio Ficino, Lettere, I, Epistolarium familiarium liber I. Florenz 1990, Epp. 15, 20, 65 und 73. In der Sekundärliteratur findet sich häufig auch die Bezeichnung *americo giovinetto*.

¹⁴ Die heutige Kirche S. Paolino an der gleichnamigen Piazza war spätestens seit dem 11. Jh. bis ins 17. Jh. Priorat mit Kanonikerstift; siehe Walter und Elisabeth Paatz: Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch. Bd. 4, Frankfurt am Main 1952, S. 591-601.

¹⁵ Poliziano wurde immer wieder als „Vater der modernen Philologie“ bezeichnet. Zu Rang und Bedeutung Polizianos als Philologe siehe die eingehenden Studien von Alessandro Perosa (Hrsg.): *Mostra del Poliziano*, Katalog zur Ausstellung anlässlich Polizianos 500. Geburtsjahres, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana (23.9.-30.11.1954). Florenz 1954 und Anthony Grafton: On the scholarship of Poliziano and its context. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, 1977, S. 150-188, siehe ferner Rudolf Pfeiffer: *Die Klassische Philologie von Petrarca bis Mommsen*. München 1982, S. 61-66.

¹⁶ Zwei Marmortafeln erinnern an den wohl bedeutendsten Philologen und Dichter des Quattrocento: Im Kircheninneren,

nördliche Hauptschiffwand, moderne Arbeit: + / SON QVI LE RITROVATE OSSA / DI / AGNOLO AMBROGINI DETTO IL POLIZIANO / MCCCCLV MCCCCLXXXIV, / CHE NEI TRE DIVINI LINGVAGGI D'EUROPA / FV MAESTRO E POETA / E VOLLE RISORTA L'ATENE DI PERICLE / NELLA FIRENZE DEL SVO MAGNIFICO; in die nördliche Kirchenaußenwand eingelassen, alte Platte: POLITIANVS / IN HOC TVMOLO IACET / ANGELVS NVVM / QVI CAPVT ET LINGVAS / RES NOVA TRES HABVT / OBIIT ANN. MCCCCLXXXIV / SEP. XXIV AETATOS / XL.

¹⁷ Wiedergabe des Textes der auch *Caccia al falcone* genannten Falkenjagd zuletzt, Tiziano Zanato (Hrsg.): Lorenzo de' Medici, opere. Turin 1992, S. 234-253. Zum zitierten Vers siehe ferner die kommentierte Ausgabe von Massimo Bontempelli (Textauswahl und Kommentar) und Ghino Ghinassi (Hrsg.): *Il Poliziano, il Magnifico, lirici del Quattrocento*. Florenz 1969, S. 263.

¹⁸ *Luigi Pulci ov'è, che non si sente?*; Bontempelli, Ghinassi (Anm. 17), S. 261 und S. 264.

¹⁹ Auszug des Briefes bei Bontempelli, Ghinassi (Anm. 17), S. 261.

²⁰ Auch Hill Cotton (Anm. 4), S. 262, vermutet eine Anspielung Lorenzos auf Angelo.

²¹ Polizianos Epigramme, deren Veröffentlichung er vielleicht beabsichtigt hatte, wurden zu Lebzeiten nicht publiziert; siehe D. Coppini: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 3, München/Zürich 1986, s. v. „Epigramm“, Sp. 2060-2063, hier Sp. 2063. Durch politische Umstände bedingt, dürften neben anderen Schriften auch einige Epigramme verloren gegangen sein: Noch im Todesjahr Polizianos (1494) wurden die Medici vertrieben. Der Haß auf das Herrscherhaus der Medici könnten die Ursache dafür sein, daß nicht alle Schriften Polizianos von den Sammlern

jos Nase zum Thema hat, erhalten.²² Mabilio ist nicht, wie früher angenommen, ein Deckname²³ für den griechischen Humanisten Michele Marullo (gest. um 1453 Konstantinopel, gest. 1500, im Fluß Cecina, Toskana, ertrunken)²⁴, der im Jahr seiner Ankunft in Florenz, gleich nach Erscheinen von Polizianos *Miscellanea* (postum, 1489), eine heftige Kontroverse mit ihm begann, sondern der wirkliche Name²⁵ des Adressaten ist *Mabilius Insubres da Novate* (geb. zwischen 1440 und 1450 Novate di Milano, gest. 1479 Rom).²⁶ Es überrascht, daß jener Mabilio mit Marullo identifiziert wurde, finden sich doch bereits in der Aldina-Ausgabe (1498) und in der Baseler Ausgabe (1553) der Opera omnia Polizianos insgesamt sieben Epigramme *In Mabilium*, von denen das erste die Herkunft des Adressaten im Titel mitführt: *IN MABILIVM NOVATVM INSVBREM*, darunter als letztes und längstes das „Nasen-Epigramm“.²⁷

Nach seiner Ankunft in Florenz im Juni 1472 begann der in Italien umherreisende Lombarde und

Filelfo-Schüler Mabilio heftige Auseinandersetzungen mit mehreren toskanischen Dichtern, namentlich mit Angelo Poliziano.²⁸ Es ist jedoch weder der Anlaß für den Streit zwischen ihm und Poliziano bekannt, noch wer von beiden ihn anzettelte.²⁹ Gleichwohl ist überliefert, daß Mabilio mit seiner Kritik an der Dichtkunst Lorenzo de' Medici nicht nur bei diesem, sondern auch bei den mit ihm befreundeten Dichtern Sympathien einbüßte und einen Streit womöglich geradezu herausforderte.³⁰ Bei Polizianos Epigramm handelt es sich sehr wahrscheinlich wiederum um eine kampfeslustige Antwort auf ein nicht erhaltenes oder bisher nicht bekanntes Epigramm Mabilios, in dem offenbar Polizianos große Nase und sein krummer Hals verspottet worden waren:³¹

IN MABILIVM RESPONSVM.

*Quòd nasum mihi quòd reflexa colla
Demens obliis, esse utrumque nostrum*

seiner Manuskripte und Editoren herausgegeben wurden; siehe Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste (...). Bd. 28, Leipzig 1741, Sp. 1524: *wie denn viele alles Böse, so von ihm geschrieben wird, vor Verläumdungen der Florentiner halten, die ihm als einer Creatur von dem Hause Medici, nicht gut waren*. So wäre auch das Fehlen von Versichtungen Polizianos gegen Marullo Tarnacioti und Briefen an diesen erklärbar: Der mit Poliziano zerstrittene Humanist, von dem zahlreiche Schriften und neun Epigramme gegen Poliziano erhalten sind, wurde von Giovanni und Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici aus der Frankreich-freundlichen Linie der Medici protegirt. Dazu Giovanni Battista Picotti: Marullo o Mabilio? Nota polizianesca. Pisa 1915 (= Studi di storia e di critica letteraria in onore di F. Flaminio); ders. In: *Ricerche umanistiche* (Florenz 1955), S. 141-176, insbesondere S. 155-158.

²² Picotti (Anm. 21), konnte mit überzeugenden Argumenten die noch von Hill Cotton 1951 (Anm. 4), S. 261 ff. akzeptierte Identifizierung Mabilios mit Marullo widerlegen. Picotti, 1955 (Anm. 21), insbesondere S. 156 f. und S. 158 ff. Picottis These wurde allgemein angenommen, siehe Michele Scherillo: *Le origini e lo svolgimento della letteratura italiana*. Bd. 2.1, Mailand 1926, S. 425 f.; *Storia della letteratura italiana*, Hrsg. Emilio Cecchi, Natalino Sapegno. Bd. 3, Mailand 1965, S. 519.

²³ Man wollte in dem seltenen Namen Mabilius eine versteckte Anspielung *quasi malae bilis* auf den Adressaten erkennen; siehe dazu Mencke, 1736 (Anm. 1), S. 381; Picotti, 1955 (Anm. 21), S. 159 und Anm. 1.

²⁴ Zu Marullo siehe Roberto Weiss: *Dizionario critico della letteratura italiana* (Anm. 1), s. v. „Marullo Tarnacioti, Michele“, S. 100-101; Siehe auch Polizianos Epigramme *In invidium* (Del

Lungo, 1867 (Anm. 1), Epigrammata Latina, LIII und LIV), die seit Mencke (Anm. 1), S. 390 als Invektiven Polizianos gegen Marullo gelten.

²⁵ *Mabilius seu Mabilas*, von Mabilios Gegnern manchmal in *Amabilis* verwandelt oder als Anspielung auf dessen Reiselust auch *Mobilis*; Picotti, 1955 (Anm. 21), S. 159, Anm. 2-4.

²⁶ Nach Picotti, 1955, S. 145 und Anm. 3 und 4, haben sich zehn Epigramme Polizianos gegen Mabilio *In Mabilium* (Del Lungo, Epigrammata Latina, XLIII-LII, S. 131-140) und neun des Marullo gegen Poliziano *In Encomium* (publiziert von Mencke, S. 391 ff., weitere Ausgaben, Picotti, 1955, S. 145 f., Anm. 4) erhalten; Siehe Angiolo Maria Bandini: *Vita di Angelo Poliziano, Magazzino toscano d'istruzione e di piacere*, 2 Bde., Livorno 1754-1755. Bd. 1, S. 381; Hill Cotton, 1951 (Anm. 4), S. 262, Anm. 1.

²⁷ ANGELI POLITIANI OPERA, QUAE QUIDEM EXISTERE HACTENUS, OMNIA, BASILEAE, APUD NICOLAUM EPISCOPIUM IUNIOREM, MDLIII, LIBER EPIGRAMMATVM, Invectiven IN MABILIVM NOVATVM INSVBREM, S. 598-601, „Nasen-Epigramm“, S. 601, zuletzt abgedruckt in der von Isidoro Del Lungo besorgten Ausgabe Prose volgari inedite e poesie latine e greche, edite e inedite di messer Angelo Ambrogini Poliziano aggiunti gli epigrammi greci. Florenz 1867, (Reprint: Hildesheim/New York 1976), Epigramma latino L. In *Mabilium responsum*, S. 137 f.

²⁸ Zur Ausbildung Mabilios sowie zu dessen Leben und Werk Picotti, 1955 (Anm. 21), Kap. II. S. 158 ff.

²⁹ Picotti, 1955 (Anm. 21), S. 167.

³⁰ Picotti, 1955 (Anm. 21), S. 167 und Anm. 4.

³¹ Zitiert nach ANGELI POLITIANI OPERA (Anm. 27), *Liber Epigrammatum Latinorum*, S. 601; siehe Del Lungo, 1897

*Assertor ueniam uel ipse; nam me
 Nil nasutus est, sagacisque,
 In te dum liceat uiuere nasum.
 Nam quis te rogo sic inelegantem,
 Inrulsam, illepidum uidens, ineptum,
 Versus scribere prorsus infacetos,
 Non centum cupiat sibi esse nasos?
 Centum rhinocerosas, atque barros,
 Ronchos, auricular, ciconiasque
 Cum splene & petulantibus cachinnis?
 Condas te in putidum licet lupanar,
 Mergas te in mediis licet cloacis,
 Non cedas olida licet latrina,
 Quoquod diffugas pavens, Mabili,
 Nostrum non poteris latere nasum.
 Prendam te miser³², utque trux molassus
 Frangam dentibus imbecille tergum.
 Sed nasus superest tibi Mabili,
 Curtus, dimidiatus, ossesusque,
 In quo pubypus exurit, uel ipse
 Quo cimex posuit sibi cubile,
 Quo tutas pulices habent latebras,
 Qui iam peruius est adusque frontem,
 In quo nidificare uespa possit,
 Qui neutro patet indecens biatu,
 Clausus sentibus hic quibus: sed ille*

*Plenus cassibus est araneorum.
 Sed quid te cruciat, reflexa colla
 Si interdum gero? num parum uidetur,
 Si promos statuis tuos cinaedos?
 Si pronum statuunt miser Mabili
 Mox te carnificis manus, uelut nunc
 Pronum te statuunt mutoniat?
 Atqui tu resupina colla demens
 Postbac desine iam mihi exprobare.
 Nam qui pronus obambulans popinas,
 Spurcatum caput erigas libenter,
 Si pondus sinat herniae Mabili.³³*

Wir erleben hier Polizianos unmittelbare Reaktion auf besagtes Epigramm Mabilios, das er als Beleidigung und persönlichen Angriff empfand. Das verhältnismäßig lange³⁴ Epigramm ist eine spontane Antwort in dichterischer Form, bei der der Dichter Poliziano, von neuplatonischem oder religiösem Gedankengut weit entfernt, sich ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Konventionen, von seiner privaten Seite zeigt. Damit sind diese Verse ein seltenes Beispiel für eine *poesia vera*, bei der Poliziano unabhängig von Gönnern und Auftraggebern seiner dichterischen Phantasie freien Lauf lassen konnte. Es entstand dabei eine äußerst intime

(Ann. 1), mit leicht veränderter Interpunktion. Siehe auch Teiledition und Kurzkommentar von Domenico De Robertis. In: Cecchi, Sapegno, 1965 (Ann. 22), S. 519.

³² Text und Übersetzung nach den gedruckten Ausgaben. Möglicherweise ist *miser* jedoch als Volkativ auf *te* zu beziehen; in diesem Fall wäre vor *miser* ein Komma zu setzen. *Miser* könnte auch in *miserum* geändert werden, was metrisch möglich ist, da die Endung -um mit dem folgenden Vokal verschliffen wird.

³³ Auf denselben Antwort: / Weil du mir meine Nase und mein krummen Hals in deinem Wahnwitz vorwirfst, will ich sogar selbst als Verteidiger auftreten und behaupten, daß dies uns beide betrifft: denn mit mir verglichen gibt es nichts Naseweiseres und nichts Scharfsinnigeres, sofern es mir erlaubt ist, meine Nase gegen dich zu rümpfen. Denn wer, möchte ich fragen, der dich Unelegantem, Witzlosen, Plumpen und Abgeschmackten, wer dich völlig platte Verse schreiben sieht, wer wünschte denn nicht, hunderte Nasen zu haben? Hundert Rhinocerosse und Elefanten, Schnauzen, Ohrläppchen und Storchenschnäbel, mit überkochender Milch und ausgelassenem Gelächter? Selbst wenn du dich im modrigen Hurenhaus versteckst, wenn du auch mitten in die Kloake abtauchen solltest, wenn du aus der stinkenden Latrine nicht mehr herauskommen solltest: Wobin du dich auch bebend flüchtest, Mabilus, meiner Nase kannst du nicht ver-

borgen bleiben. Ich Armer werde dich packen, und wie der grimmige Molosserhund mit den Zähnen deinen schwachen Rücken brechen. Aber die Nase bleibt dir, die kurze, die halbierthe, die knobige, in der der Polyp vertrocknet, in der selbst die Wanze ihr Lager aufgeschlagen hat, in der die Flöhe sicheren Unterschlupf finden, die bis zur Stirn hinauf offen ist, in der die Wespe nisten könnte, die durch keinen klaffenden Spalt entzellt ist: Das eine Nasenloch ist nämlich mit Dornen verschlossen, das andere dagegen voll von Spinnweben. Aber was quält es dich, wenn ich mitunter einen krummen Hals habe? Oder scheint es dir etwa zu wenig, wenn du deine Lustknaben nach vorne beugst? Und wenn dich bald die Hände des Henkers nach vorne beugen, armer Mabilus, genauso wie dich jetzt deine Knaben mit den erigierten Gliedern nach vorne beugen? Aber, du höre nun endlich auf, mir in deiner Torheit, den gebogenen Hals vorzuwerfen. Denn du, der du dich in gebückter Haltung in den Kneipen herumtreibst, würdest deinen schmutzigen Kopf schon gern hoch tragen, wenn es das Gewicht deines Bruches zulassen würde, Mabilus. Für Unterstützung bei der Übertragung danke ich Karl Strobel (Heidelberg/Würzburg) und Claudia Wiener (Würzburg).

³⁴ Unter den Epigrammen *In Mabilium* (Del Lungo, 1897, wie Ann. 1) ist das Ep. lat. L zusammen mit dem Ep. lat. XLIV mit

Dichtung, die eindrucksvoll Zeugnis ablegt von Polizianos Ideenreichtum und ungewöhnlich energischer Ausdruckskraft.³⁵

Mit großem Scharfsinn und versteckter Gelehrsamkeit verfolgt der Dichter Poliziano das Ziel, seinen Gegner Mabilio zu entwaffnen: Nach der einleitenden Vorstellung der Nase als Anlaß für seine Entgegnung (VV. 1-3) wählt Poliziano diese als Leitmotiv des Epigramms. Durch Wortspiele mit der konkreten und übertragenen Bedeutung von *nasus* und *nasutus* wird Mabilio lächerlich gemacht: So ärmlich seien seine dichterischen Fähigkeiten, daß hundert Nasen zum Verlachen wünschenswert seien, ganze Massen gewaltiger Tiere, hundert Rhinocerosse und Elefanten seien voll des schadenfrohen Gelächters. Die besondere Lautstärke des „Lachens“ dieser seltenen Tiere mit ihren durch Hörner, respektive langen Rüsseln, besonders ausgeprägten Nasen ergibt ein ebenso plastisches wie drastisches Bild. Fast meint man, das „klingende“ Bild beim Lesen der Verse zu vernehmen (VV. 3-12).³⁶

Damit gelingt es Poliziano, seinen Gegner mit den eigenen Waffen zu schlagen und der Lächerlichkeit preiszugeben. Geradezu triumphierend werden in den Versen 10-11 nach viermaligem Aufgreifen des feindlichen Stichwortes *nasus* weitere hundert Nasen, hundert Rhinocerosse und Elefanten sowie Schnauzen und Ohren von Tieren und Storchenschnäbel vorgeführt. Bei dieser phantastischen Übertreibung scheut sich Poliziano nicht,

seine eigene Nase mit dem Horn des Rhinoceros als exemplarischem Vertreter der großnasigen Tiere in Verbindung zu bringen. Der Leser spürt förmlich, wie der in seiner Eitelkeit gekränkte Dichter beim Schreiben der geistreichen Verse seine ganze Souveränität zurückgewinnt.

Dann warnt Poliziano seinen Gegner davor, sich angesichts seines besonderen Spür- und Geruchsinns, nochmals an die Öffentlichkeit zu wagen: Wohin auch immer er versuche sich zu flüchten, Poliziano werde ihn finden. Poliziano, der mit Nachdruck betont, daß ihm Mabilio dank der ausgeprägten Riechfunktion seiner Nase an keinem Ort verborgen bliebe, mag gehaut haben, daß sowohl Rhinocerosse als auch Elefanten über einen ausgeprägten Geruchssinn verfügen.³⁷ Wie ein Molosserhund, droht Poliziano, würde er schließlich über ihn herfallen (VV. 13-19). Diesem verbalen Sieg über Mabilio läßt Poliziano eine Reihe stark überzeichneter „Nasen-Bilder“ folgen, wobei jedes der auf Mabilio bezogenen Bilder das vorangehende an Widerwärtigkeit übertrifft (VV. 20-30). Er lenkt dadurch von der außergewöhnlich großen Nase ab und betont vielmehr deren Vorzüge. Die Größe von Polizianos Nase wirkt dadurch weniger anstößig, im Verhältnis zur ekelhaften Haltung und abstoßenden Persönlichkeit des Mabilio werden schließlich beide Objekte des Spottes, die große Nase wie auch der krumme Hals, positiv gewertet (VV. 21-40).

jeweils 40 Versen das umfangreichste.

³⁵ Siehe Bettinzoli, 1993 (Anm. 1), S. 611: *La fantasia del Poliziano sembra rifiutarsi all'idea della scrittura seriale, alla raccolta canonica e ben strutturata dei suoi componimenti, alla forma chiusa del libro ordinato in metodica progressione; donde il crescere occasionale e fortuito di singoli pezzi, sorretti per altro da un'insolita energia espressiva, da una tensione elucubratoria che si consuma nella totale saturazione e nella dissezione pervicace e sistematica dei propri temi e motivi.*

³⁶ Vielleicht ließ sich Poliziano von den Beobachtungen über das Nashorn bei Plinius d. Ä. Nat. hist. VIII 76 (*musius graui*) anregen. Die beiden größten Landsäugetiere, Nashorn und Elefant, können besonders laut brüllen, schnauben und grunzen, bzw. „trompeten“; siehe Gérard Du Ry van Beest Holle (Hrsg.): *Holle's Tier-Enzyklopädie*, Bd. 4, Baden-Baden 1974, S. 1134 (Nashorn); Bd. 1, Baden-Baden 1972, S. 302-308 (Elefant). Poliziano spielt wahrscheinlich darauf an, wenn er der Benennung

von Rhinoceros und Elefant das höhnische Gelächter anderer Tiere folgen läßt.

³⁷ Nashörner haben ein schwaches Sehvermögen, verfügen dagegen über ein scharfes Gehör und einen feinen Geruchssinn, der beim *Diceros bicornis* (Spitzmaulnashorn) am besten ausgebildet ist; siehe Holle, 1974 (Anm. 36), S. 1131 f. und Holle, 1974 (Anm. 36). Bd. 1, S. 302ff., insbesondere S. 304: *Hör- und Sehvermögen des Elefanten sind nur mäßig entwickelt, wogegen der Geruchssinn äußerst scharf ist; darüber hinaus ist der Elefant klug, gelehrig und verfügt über ein sehr gutes Gedächtnis. Daß Poliziano über den hervorragend ausgebildeten Geruchssinn von Nashorn und Elefant und die Intelligenz des Elefanten unterrichtet war, ist zu bezweifeln; die ihm durch literarische Quellen bezugeten großen Nasenlöcher und die beiden das Riechorgan akzentuierenden Nasenhörner, respektive der lange Nasenrüssel des Elefanten, lassen jedoch eine besonders ausgeprägte Funktion der Nase von Rhinoceros und Elefant vermuten.*

Mabilio wird von Poliziano im wahrsten Sinne des Wortes an der Nase herumgeführt: Diente das prominente Riechorgan, ein nicht selbst verschuldeter körperlicher Makel, dem Mabilio noch als willkommenen Anlaß, den Humanisten zu verlachen, so wird es bei Poliziano, in Rückbesinnung auf die antike Bedeutung, zum Sitz von Erkenntnis und Spott. „Mit der Nase“ stellt Poliziano die selbstverschuldete Häßlichkeit und Widerwärtigkeit des unfähigen Dichters Mabilio bloß. Gegenüber dem rohen und ungebildeten, ja moralisch anrühigen Barbaren erfährt nicht nur Polizianos Nase eine Nobilitierung, sondern auch er selbst eine Auszeichnung als Kenner der antiken literarischen Tradition und als scharfzüngiger Dichter.

Polizianos äußerst geistreiche, mit sal und acumen, Witz und Pointiertheit, meisterlich ausgeführte Invektive³⁸ täuscht im ersten Moment darüber hinweg, daß die Wahl des Epigramms als literarische Gattung nicht eben originell war: Mit Vorliebe trugen Humanisten und Dichter der Renaissance persönliche Auseinandersetzungen in Form von Spott-epigrammen auch öffentlich aus. Dabei übernahmen sie nicht nur die literarische Gattung, sondern ent-

lehnten auch die Inhalte den antiken Epigrammen.³⁹

Von den römischen Dichtern prägte Martial (um 40-bald nach 100 n. Chr.) am nachhaltigsten die spätere lateinische Epigrammatik. Nachdem Giovanni Boccaccio gegen 1361/62 einen Codex mit Martials *Epigrammaton libri XII* und dem *Liber spectaculorum* wiederentdeckt hatte, gewann seine Epigramm-Dichtung immer mehr an Bedeutung.⁴⁰ In Florenz beschäftigten sich bedeutende Humanisten wie Coluccio Salutati (1331-1406), Leonardo Bruni (1369-1444), Poggio Bracciolini (1380-1459) oder Lorenzo Valla (1407-1457) mit Martial, und er galt humanistischen Dichtern von Epigrammen als wichtigstes Vorbild.⁴¹ Poliziano, der nicht nur den Florentiner Cristoforo Landino, sondern auch die Griechen Argiropulo, Andronico Callisto und Calcondila als Lehrer hatte⁴², schrieb sowohl lateinische als auch griechische Epigramme. Die Leistung der großen Vertreter dieser Form der antiken Dichtkunst muß Poliziano wie die meisten anderen humanistischen Dichter als besondere Herausforderung empfunden haben.⁴³ Sein Ziel, sich beim Verfassen der eigenen Epigramme mit jenen zu messen, wird deutlich erkennbar.⁴⁴

³⁸ Unter den Invektiven hebt Mencke dieses und das nachfolgende Epigramm als *Conviciissima carmina* besonders hervor (Mencke, 1736 (Anm. 1), S. 388).

³⁹ Zum antiken Epigramm siehe Richard Reitzenstein: *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Bd. 6, Stuttgart 1909, s. v. „Epigramm“, Sp. 71-111 (zum römischen Epigramm und Martial insbesondere Sp. 107 ff.); Rudolf Keydell: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt, Hrsg. Theodor Klauser. Bd. 5, Stuttgart 1962, s. v. „Epigramm“, Sp. 539-577; Otto Weinreich: *Epigramm-Studien I: Epigramm und Pantomimus* nebst einem Kapitel über einige nicht-epigrammatische Texte und Denkmäler zur Geschichte des Pantomimus. Heidelberg 1948 (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse, Jg. 1944/1948, 1. Abhandlung), s. insbesondere „Spott-epigramme“, S. 82-97. Zur Epigramm-Dichtung im Zeitalter des Humanismus, speziell D. Coppini, 1986 (Anm. 21), Sp. 2062 f.

⁴⁰ Zu Martial grundlegend Otto Weinreich: *Studien zu Martial. Literarhistorische und religionsgeschichtliche Untersuchungen*, Stuttgart 1928 (= Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 4). Zu Martials Epigrammen H. Szestek: *Martial – eigentlicher Schöpfer und hervorragender Vertreter des römischen Epigramms*. In: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt, Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, II, 32.5, Hrsg. Hildegard Temporini, Wolfgang

Haase. Berlin/New York 1986, S. 2563-2623; zuletzt John Patrick Sullivan: *Martial: the unexpected classic, A literary and historical study*. Cambridge/New York u.a. 1991.

⁴¹ Zur Nachwirkung und Rezeption Martials in der Renaissancezeit, Kap. VII, 3.: „The Renaissance: Martial and humanism“, S. 262-270; Hausmann, 1980 (Anm. 43), passim, Verzeichnis von Martial-Editionen des Quattro- und Cinquecento, S. 259 ff. Auch in den anderen Epigramm-Invektiven Polizianos gegen Mabilio wie beispielsweise Epigramm XLIV. In *Mabilium*, Dei Lungo, 1857 (Anm. 1), 132-134, sind Anklänge an Martial festzustellen; Francesco Arnaldi, Lucia Gualdo Rosa, Liliana Monti Sabia (Hrsg.): *Poeti Latini del Quattrocento*. Mailand/Neapel 1964, S. 1010 f. und Kommentar. Neben Martial waren auch die Epigramme der *Anthologia Graeca* von Bedeutung; siehe Coppini, 1986 (Anm. 21), Sp. 2063.

⁴² Sie lehrten von 1470-1475 am Studio fiorentino, siehe dazu Bigli, 1960 (Anm. 1), S. 692.

⁴³ Frank-Rutger Hausmann: *MARTIALIS, MARCUS VALERIUS*. In: *Catalogus Translationum et Commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*. Annotated Lists and Guides. Bd. 4, Hrsg. F. Edward Cranz, Paul Oskar Kristeller. Washington 1980, S. 249-296; zur Verbreitung von Martial-Abschriften, zu Martial-Kommentaren und seiner Vorbildfunktion für zahlreiche Dichterhumanisten im Quattrocento, insbesondere S. 251 ff.

⁴⁴ Von Poliziano ist zwar kein vollständiger Martial-Kommentar

Hier erweist Poliziano sich in zweifacher Hinsicht als Erbe des größten Epigrammatikers der Antike⁴⁵, Martial, der die Gattung des lateinischen Spottepi-gramms zur Vollendung geführt hatte. Für seine In-vektive gegen Mabilio greift Poliziano nicht nur die dafür besonders geeignete Gattung des Spottepi-gramms und dessen meist obszöne Motive auf, son-derern zitiert darüber hinaus indirekt Martial, *Liber epigrammaton* (I 3,6): *Maiores nusquam rhonchi, iu-venisque senesque / Et pueri nasum rhinocerotis habent*. Die in der römischen Literatur sprichwörtlich als Synonym für den nörgelnden, naseweisen und vor-lauten Mensch stehende Nase bringt nach unserer Kenntnis Martial, in dessen Epigrammen das Nas-horn mehrfach auftaucht, als erster Dichter mit dem schon bei Ktesias, Aristoteles, Plinius d. Ä. und Pausanias erwähnten Rhinoceros in Verbindung.⁴⁶ Die Nase als Sitz von Hohn und Spott war jedoch schon bei Horaz, spätestens aber seit Plinius d. Ä. ein feststehender Topos: *et altior homini tantum, quem novi mores subdoliae inrisioni dicaverit, nasus*.⁴⁷

Martials älterer Zeitgenosse Plinius d. Ä. (23/24-79 n. Chr.) berichtet in den zoologischen Ab-schnitten⁴⁸ seiner *Naturalis historiae* (VIII 71), daß im Jahre 55 v. Chr. anlässlich der Spiele Pompeius' des Großen erstmals ein Rhinoceros in Rom gezeigt wurde. Kampfspiele zwischen einem Rhinoceros und einem Elefanten und anderen wilden Tieren wurden offenbar gern und oft (*qualis saepe*) auf-geführt.⁴⁹ Dies belegt wiederum Martial im 22. Epi-gramm *De rhinocero pugnantem cum urso des Liber spectaculorum*⁵⁰, wo er den spektakulären Kampf ei-nes Nashorns mit einem Bären in der Arena zur Zeit Domitians schildert.⁵¹ Der aufsehenerregende Sieg des Nashorns im Kampf mit dem größeren Elefanten kam jedoch nicht nur der Sensationslust der Zuschauer entgegen, sondern regte nach Agath-archides, Artemidor und Strabon auch spätere Au-toren zu Ausschmückungen an, so unter anderen Plinius d. Ä. (Nat. hist. VIII 71), Solinus (30, 21)⁵², Diodor (III 35) und sehr lebendig Oppian (Cynege-ticon II 551 ff.). Diese literarischen Zeugnisse mö-

überliefert, doch ist ein Zibaldone erhalten, der Unterrichts-material von Vorlesungen Polizianos enthält, die zwischen 1480 und 1485 gehalten wurden (jetzt München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 754, fol. 284 r-v); Bettinzoli, 1993 (Anm. 1), S. 601. Unter c. 284 dieses Codex' finden sich Glos-sen Polizianos zu Martials *De spectaculis*, in denen Hausmann einen gegen 1490 begonnenen Kommentar zu Martials gesam-tem Epigramm-Corpus erkennt, den Poliziano möglicherwei-se als *praefectio* zu einer Vorlesung über Martial verfaßt hatte; siehe Frank-Rutger Hausmann: *Martial in Italien*. In: *Studii Medievali*, 17, 1976, 173-218, insbesondere 212-214; Haus-mann, 1980 (Anm. 43), insbesondere S. 254 und den Kommen-tar unter „I. Epigrammaton libri, 6. Angelus Politianus“, S. 271 f.

⁴⁵ Siehe Gotthold Ephraim Lessings Urteil über Martial als vor-nehmsten Epigrammatiker: Kurt Wölfel (Hrsg.): *Lessings Werke*, Frankfurt am Main 1967, Bd. 2: *Schriften I*, Aus: Zer-streute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vor-nehmsten Epigrammatisten. (1771), S. 67-103, passim.

⁴⁶ Im ersten Buch der Epigramme (*In amphibeum Caesaris*), in dem Martial verschiedenen, bei Kampfspielen eingesetzten Tieren ein Epigramm widmet, ist allein das Nashorn mit gleich zwei Stücken vertreten: „De rhinocero. VIII.“ und „De rhi-nocero. XXI.“ (siehe dazu Anm. 50-52). Zum Nashorn in der antiken Literatur die ungenaue und teilweise fehlerhafte Mo-nographie von Otto Keller: *Die antike Tierwelt* (2 Bde. Leipzig 1909), Nachdruck: Hildesheim 1963; noch immer grund-legend, in manchen Punkten jedoch überholt, ist August Steier: *RE*, Bd. 32.2, Stuttgart 1935 (Anm. 39), s. v. „Nashorn“, Sp. 1780-1788; siehe allgemein ders.: *Aristoteles und Plinius. Su-*

dien zur Geschichte der Zoologie. Würzburg 1913; ders.: *Der Tierbestand in der Naturgeschichte des Plinius*. Ein Beitrag zur Geschichte der Zoologie. Würzburg 1913 (= Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des K. Alten Gymnasiums in Wür-zburg für das Studienjahr 1912/13); Gustav Adolf Seec: *Plinius und Aristoteles als Naturwissenschaftler*. In: *Gymnasium*, 92, 1989, S. 419-434.

⁴⁷ Horaz, *Satiren* I 6, 5 (Zitat siehe Kapitel zu G. B. Della Porta (Anm. 141)); Plinius, *Nat. hist.* XI, 158 (siehe Kapitel zu G. B. Della Porta (Anm. 131)) und Sidonius Apollinaris, *Carm.* IX 349; dazu auch Janer, 1935 (Anm. 46), Sp. 1787.

⁴⁸ Die der Zoologie gewidmeten Kapitel der *Naturalis historiae* basieren im wesentlichen auf Aristoteles' *Historia animalium*; siehe dazu auch Steier, 1913, (Anm. 46), S. 3 ff.

⁴⁹ Plinius, *Nat. hist.* VIII 70-71: *Pompeii Magni primum ludis osten-derunt chama, ... idem ex Aethiopia quas vocant ... idem ludis et rhinoceros unius in narv cornu, qualis saepe, vius. alter hic genitus hostis elephantis; cornu ad saxa limato praeparat se pugnat, in dimi-catione alvum maxime petens, quam scit esse molliorem. longitudo ei par, crura multo breviora, cornu buxum.*

⁵⁰ So später von Ianus Gruterus genanntes eigenes Buch Martials mit Epigrammen auf die angeblich hundertstägigen, von Kaiser Titus anlässlich der Einweihung des Kolosseums im Jahre 80 n. Chr. gegebenen Spiele.

⁵¹ *Solliciti pavidi dum rhinoceros magistri / Seque duc magne colligit ira ferae, / Desperabantur promissi proelia Martis; / Sed tandem rediit cognitus ante furor. / Namque gravem cornu gemino scit extulit ursum, / Latus ut impositas taurus in astra pilas.*

⁵² *ante ludos Cn. Pompeii rhinocerotem Romam spectacula nesciant: cui bestiae color buxus, in naribus cornu unicum et rependum, quod*

gen Poliziano als herausragenden Kenner antiker Literatur (die entsprechenden Passagen bei Plinius und Solinus kannte er nachweislich, Appendix Nr. 1) bewogen haben, Nashörner zusammen mit Elefanten zu nennen und auf Martials Stilmittel, in der Pointe des Epigramms alles auf ein überraschendes Wort zuzuspitzen, zu verzichten. Stattdessen bringt Poliziano eine phantastische Steigerung des Nasen-Wortspiels, bei der er nicht nur hundert Nashörner nennt,⁵³ sondern mit einem ganzen Tierarsenal aufwartet.⁵⁴

*Fateor Angelum Politianum prorsus angelica fuisse mente, rarum naturae miraculum, ad quodcumque scripti genus applicaret animum: sed nihil ad pbrasin Ciceronis, diuersis uirtutibus suspiciendus est.*⁵⁵ Mit diesen Worten brachte Erasmus von Rotterdam (1465 oder 1469–1536) als bedeutendster Humanist seiner Zeit seinen Respekt vor dem universal gebildeten Florentiner Philologen zum Ausdruck: Polizianos Schriften geben beredt Zeugnis von einer ungewöhnlichen Vielfalt an Gebieten, auf die sich auch sein philologisches Interesse richtete.⁵⁶ Daß dies insbesondere für die Miscellanea gilt, schreibt Poliziano im Vorwort der Lorenzo de' Medici gewidmeten *Centuria prima* selbst.⁵⁷

Bei der Rezeption antiker Literatur muß Poliziano ein besonderes wissenschaftliches Interesse an der Zoologie besessen haben. Das zeigen seine Ausführungen in den *Miscellaneorum Centuria Prima*, wo er vor allem über seltene Tiere wie die von Quintilian beschriebenen „Gehörnten“ oder *Ceratinae*⁵⁸ (*Ceratinae qui sint apud Quintilianum. Cap. 54*) und das Krokodil (*Qui sint Crocodilidae apud eundem. Cap. 55*) spricht. Das darauffolgende Kapitel widmete Poliziano dem Rhinoceros. Mit Hinweis auf Martials Formel *gemino cornu* gibt er ihm den Titel *Cur gemino cornu Martialis dixerit in spectaculis, ubi de Rhinocero, deque tauris Aethiopicis* und leitet es mit einem wörtlichen Zitat aus dem oben genannten Epigramm Martials (*Liber spectaculorum XXII*) ein: *Martialis epigramma est in spectaculis de Rhinocero, cuius extremi uersus hi sunt: Namque grauem cornu gemino sic extulit ursum, / Lactat ut impositas taurus in astra pilas.*⁵⁹ Mit einem zusammenfassenden Kommentar zu diesem Epigramm Martials beschließt Poliziano die Ausführungen dieses Kapitels (vollständige Wiedergabe des Kapitels: Appendix, Nr. 1).⁶⁰

Den Humanisten Poliziano interessieren dort weniger literarisch-künstlerische als wissenschaft-

subinde atritum cauitibus in mucronem excitat eoque aduersus elephantos proeliat; par ipsis longitudine, breuior cruribus, naturaliter ahnum petens, quam solam intellegit ictibus suis peruiam.

⁵³ Selbst im antiken Rom waren diese seit Augustus zu den Venetianen zwar oft, jedoch meist nur in Einzel-exemplaren zu sehen.

⁵⁴ Es überrascht ebensowenig, daß Poliziano das Rhinoceros und den Elefanten zusammen nennt, galten beide Tiere in der Antike doch als Todfeinde: Die von späteren Autoren (Solinus 30, 21; Diodor III 35; Aelian, Hist. an. XVII 44; Oppian, Cyn. II 551 ff. u.a.) ausgeschmückten Beschreibungen von heftigen Kämpfen gehen auf Artemidor und Strabo Geogr. XVI 4, sowie Plinius Nat. hist. VIII, 71, zurück; Steier, 1935 (Anm. 46), Sp. 1785f. Auch Cassius Dio LV 27,3 berichtet von einem siegreichen Kampf des Rhinoceros gegen den Elefanten, der anlässlich der Spiele zu Ehren des Drusus in Rom aus Schaulust inszeniert wurde. Noch Dürer erlag dieser falschen literarischen Darstellung des Rhinoceros als Todfeind des Elefanten, wie der Begleittext zu seinem Flugblatt zeigt, in dem ein Kampf des Rhinoceros gegen den Elefanten (die beiden indischen Tiere waren zusammen nach Lissabon gekommen) beschrieben wird, der am Hofe Manuels inszeniert worden war. Zum natürlichen Kampfverhalten des Nashorns: Hans Petzsch: Urania Tierreich. Bd. 6, Jena/Berlin 1992, S. 421.

⁵⁵ S. ANGELI POLITIANI OPERA (Anm. 27), S. 33v, Zitat aus

Erasmus von Rotterdam („EX ERASMI ROT. CICERONIA-NO“), das zusammen mit dem Poliziano betreffenden Passus aus Paolo Giovios *Elogia* den Opera vorstellt ist.

⁵⁶ U.a. sind zu nennen: Geschichte, Politik, Jurisprudenz, Medizin, Botanik, selbst Kochkunst; siehe Bigi, 1960 (Anm. 1), S. 696; Grafton, 1977 (Anm. 15).

⁵⁷ *Miscellaneorum centuria prima* (Anm. 60), S. 213: *Denique si uarietas ipsa, fastidii expultrix, et lectiois irritatrix in Miscellaneis culpabilior, una opera reprehendi rerum quoque natura poterit, cuius me quidem proficere uali disparitate discipulum.*

⁵⁸ Quintilian I 10, 5. Zur Wortbedeutung und dem sog. „Hornschluß“ oder „Trugschluß von den Hörnern“; Roberti *Supplementum Principis Thesauri Linguae Latinae*. Bd. 1, Basel 1740, s. v. „Ceratinae“, S. 484.

⁵⁹ Siehe Anm. 51.

⁶⁰ ANGELI POLITIANI OPERA, QUAE QUIDEM EXTITERE HACTENUS, OMNIA, BASILEAE, APUD NICOLAUM EPISCOPIUM JUNIOREM, MDLIII (Miscellaneorum Centuria Prima, S. 213–311, Kap. LV1, S. 270 f.), jüngst auch als Teilreprint ANGELI POLITIANI MISCELLANEORUM CENTURIA PRIMA, con nota introduttiva di Sabrina Pirri. Chiusi 1994. Für den freundlichen Hinweis auf das Kapitel danke ich Tobias Leuker (Freiburg).

lich-zoologische Probleme: Es beschäftigt ihn als Philologen vor allem die Frage, ob dem Nashorn ein oder zwei Hörner seinen sprechenden Namen verliehen haben. Er führt die Namen einer ganzen Reihe griechischer und römischer Autoren an, in deren Werken er Äußerungen zum *Rhinoceros* fand, gibt jedoch neben Martial keine exakten Quellen an und zitiert abgesehen von dem genannten Passus aus Martial nur noch Pausanias als die in diesem Zusammenhang zweitwichtigste Quelle wörtlich. Deutlich differenziert er dabei zwei Positionen: Während Plinius d. Ä., Solinus und die meisten anderen antiken Autoren beim *Rhinoceros* immer nur von einem Horn sprechen und Tertullian für das *Rhinoceros* ein Horn, für den *Minotaurus* zwei Hörner überlieferte, nennt Pausanias (IX 21, 2) als einziger neben Martial zwei Hörner, ein größeres auf der Nasenspitze und darüber ein kleineres (zitiert bei Poliziano: Appendix Nr. 1).

Auf die Betrachtung der Textpassagen der von Poliziano genannten antiken Quellen und auf die Diskussion der daran anknüpfenden, scheinbar einander widersprechenden Überlegungen Polizianos muß hier verzichtet werden. In aller Kürze soll jedoch die Fortschrittlichkeit und Komplexität der von Polizianos Beobachtungen zum *Rhinoceros*-Problem verdeutlicht werden: Die Familie der Nashörner (*Rhinocerotidae*) umfaßt fünf Arten, von denen zwei in Afrika und drei in Asien (Indien) leben; allgemein wird unter dem indischen Nashorn das Einhornnashorn (*Rhinoceros unicornis*), unter dem afrikanischen das Zweihornnashorn (*Diceros bicornis*) verstanden.⁶¹ Neben den von Poliziano angeführten erwähnen oder beschreiben zahlreiche weitere grie-

chische und römische Autoren sowohl das indische als auch das afrikanische Nashorn. Dabei stützen sie sich jedoch weniger auf die eigene Anschauung als auf die literarische Überlieferung und verwechseln nicht selten das afrikanische mit dem indischen Nashorn oder vermischen unbewußt Merkmale beider Arten.⁶²

Während das indische Nashorn den römischen Dichtern ausschließlich aus der Literatur bekannt gewesen sein dürfte, war das afrikanische nach der Überlieferung Plinius' d. Ä. in Rom oft zu sehen. Aber selbst Plinius spricht (wie auch andere römische Autoren)⁶³ in seinem Bericht über die Spiele des Pompeius nur von einem, das indische Nashorn kennzeichnenden Horn, obwohl das *Rhinoceros* zusammen mit den anderen für die Spiele beschafften Tieren angeblich aus Äthiopien stammte, somit ein *Diceros bicornis* gewesen sein mußte.⁶⁴ Plinius, dessen Kenntnisse über das Nashorn auf Ktesias und Aristoteles beruhen, kannte eine Unterscheidung der Spezies des indischen vom afrikanischen Nashorn nicht.⁶⁵

Das *Diceros bicornis* war in der Renaissancezeit nur durch die aus der Antike überlieferten literarischen Zeugnisse bekannt.⁶⁶ Überwiegend waren dies Sammlungen verschiedener Autoren, die, da man keine Anschauung der lebenden *Rhinoceros*-arten hatte, zu literarischen Umbildungen geführt hatten. Erst Poliziano stellte die berechtigte Frage nach der wirklichen Anzahl der Hörner des Nashorns.

Erhellend in diesem Zusammenhang war erst die Ankunft eines Einhornnashorns in Europa im Frühjahr 1515: Aus Indien, wohin 1498 Vasco da

⁶¹ Zur Familie der *Rhinocerotidae* und ihren Arten: Keller, 1909 (Anm. 46), „Nashorn (*Rhinoceros indicus unicornis*; *Rhinoceros africanus bicornis*)“, S. 383-388 und Anm. S. 434; Bernhard Grzimek: Grzimeks Tierleben. Enzyklopädie des Tierreiches. Zürich 1968, S. 36-76; Brehms Neue Tierenzyklopädie. Bd. 3, Freiburg/Basel/Wien 1974, S. 92-105; bester Überblick bei: Holle, 1974 (Anm. 36), S. 1131-1136; Petzsch, 1992 (Anm. 54).

⁶² Hierzu Steier, 1935 (Anm. 46).

⁶³ Z. B. Cassius Dio LI 22,5.

⁶⁴ Plinius d. Ä., Nat. hist., VIII 71: *idem ludis et rhinoceros unius in nave cornus*, (Anm. 49); Ebenso sprechen auch Artemidor und Agatharchides, Diodor sowie Strabon, der das Zweihornnashorn in Afrika selbst gesehen hatte, nur von einem Horn; Stei-

er, 1935 (Anm. 46), Sp. 1786.

⁶⁵ Plinius setzte daher das indische Nashorn (*asinus indicus*, Nat. hist. XI 128; *talus asinus Indicus unius solidipedum habet*, Nat. hist. XI 255; *bovus unicornis*, Nat. hist. VIII 76) oder Einnashorn (*monoceros*, Nat. hist. VIII 76; *rhinoceros*, Nat. hist. VIII 71 und X 173) mit dem afrikanischen Nashorn gleich. Dazu Steier, 1935 (Anm. 46), Sp. 1783. Auch Cassius Dio (LI 22, 5) spricht bei seiner Beschreibung des Nashorns von Kaiser Augustus nur von einem Horn, obwohl es ein afrikanisches gewesen sein muß; Steier, 1935 (Anm. 46), Sp. 1784f.

⁶⁶ Heute ist das *Diceros bicornis* die bekannteste Nashornart und in jedem größeren europäischen Zoo vertreten.

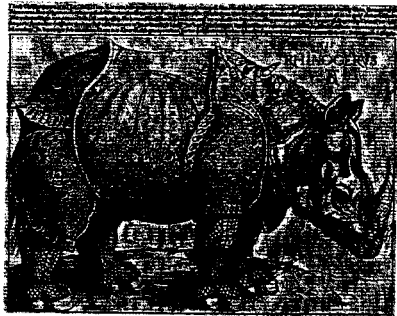


Abb. 2 Albrecht Dürer, *Rhinoceros, Flugblatt* (1515),
Holzschnitt, monogrammiert u. datiert, 24,0 x 30,1 cm

Gama gelangte und damit die Voraussetzung für die Einrichtung wichtiger Handelswege schuf, brachten portugiesische Seefahrer ein *Rhinoceros unicornis* und einen Elefanten, Geschenke König Mustafas von Kambodscha, für Manuel den Prächtigen (reg. 1495-1521) nach Lissabon mit. Damit kam am 20. Mai 1515 erstmals ein indisches Nashorn nach Europa. Manuel wiederum schenkte das seltene Tier im Januar 1516 Papst Leo X. In der heiligen Stadt,

wo einst für die antiken Schaukämpfe das aus den afrikanischen Provinzen stammende Zweihornnashorn eingesetzt worden war, kam dieses seltene indische Exemplar jedoch nicht lebend an.⁶⁷

Nach einer heute verlorenen Zeichnung⁶⁸ von diesem berühmten Nashorn schuf Albrecht Dürer, der das Tier selbst nie gesehen hatte, den bekannten, in das Jahr 1515 datierten Holzschnitt (Abb. 2).⁶⁹ Diese erste erhaltene bildliche Darstellung eines Rhinoceros seit der Antike ist nicht nur ein Zeugnis für Dürers ausgeprägtes zoologisches Interesse, sondern belegt darüber hinaus, daß auch zwanzig Jahre nach Polizianos Tod, die Unterscheidung des indischen vom afrikanischen Nashorn noch nicht bekannt war: Dürer fügte dem Panzernashorn ein kleineres zweites, spiralgewundenes Horn auf dem Rist hinzu, das sich nur aus der antiken literarischen Tradition erklären läßt.⁷⁰ Umso bemerkenswerter sind Polizianos auf eine Differenzierung der bekannten antiken Quellen abzielenden Ausführungen in Kapitel LVI. seiner *Miscellanea*, die ihn als belesen Kenner antiker Literatur und als an ungewöhnlichen naturwissenschaftlich-zoologischen Fragestellungen interessierten Philologen gleichermaßen auszeichnen.⁷¹ Polizianos Dichtungen, in denen Philologie und Poesie auf engste

⁶⁷ Das Schiff, das das Nashorn von Lissabon nach Rom bringen sollte, erlitt bei einem Sturm im Mittelmeer Schiffbruch; das tote Nashorn wurde jedoch geborgen, in die heilige Stadt gebracht und dort ausgestopft als Kuriosum ausgestellt. Zu Dürers populärem Rhinoceros-Holzschnitt jüngst Erich Schneider: Dürer als Erzähler, Katalog zur Ausstellung Schweinfurt: Bibliothek Otto Schäfer (10.12.1995-31.3.1996), Erich Schneider, Anna Spall. Schweinfurt 1995, Kat.-Nr. 80, S. 200 f.

⁶⁸ Von Lissabon aus sandte der Drucker Valentin Ferdinand an einen befreundeten Nürnberger Kaufmann erwähnte Skizze sowie eine Beschreibung des aufsehenerregenden Tiers. Nach dieser Bild- und Textvorlage fertigte Dürer eine Zeichnung (London: British Museum) und verfaßte einen erklärenden Belegtext, nach denen er seinen Holzschnitt stach. Es ist eher unwahrscheinlich, daß diese Zeichnung von dem Einhornnashorn bereits das von Dürer offenbar hinzugefügte zweite Horn aufwies; (Anm. 70).

⁶⁹ Albrecht Dürer (1471-1528): Portraithafte Darstellung eines Rhinoceros (mit „RHINOCERVUS“ bez. Flugblatt), 1515, Holzschnitt, monogrammiert u. datiert, H. 24,0 cm; B. 30,1 cm, Schweinfurt: Sammlung Otto Schäfer (Inv.-Nr. D-273). Irrtümlicherweise gab Dürer in der Überschrift seines Holzschnittes ein falsches Datum an: *Nach Christus gepurt. 1513. Jar. Adi. 1.*

May, wie anhand alter Reiseberichte festgestellt werden konnte, dazu Campbell Dodgson: Catalogue of early German and Flemish woodcuts, preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, (2 Bde.). Bd. 1, S. 307, 125c.

⁷⁰ Zu Dürers Holzschnitt (Anm. 69). Dürer, der sich offenbar gute Kenntnis der antiken Literatur zum Thema Rhinoceros verschafft hatte, verbindet die ihm vorliegenden Bildquellen, d.h. Skizzen von dem indischen Panzernashorn, mit der literarischen Tradition: Die Hinzufügung des zweiten Horns (im Fachjargon „Dürer-Hörnchen“ genannt; Petzsch (Anm. 54), S. 420), auf dem Rücken des *Rhinoceros unicornis* gleich hinter dessen Kopf geht auf Pausanias IX 21,1 zurück. Die spiralgewundene Form des Horns indes erklärt sich mit Ktesias' Beschreibung des „Indischen Esels“ (688 F 14 F Gr Hist), die den Keim für die Sage des Einhorn bildet, welche ihrerseits Merkmale des „indischen Esels“ mit solchen von Antilopen verbindet; siehe Steier, 1935 (Anm. 46), Sp. 1781f. Ebenfalls auf Ktesias, bzw. auf die daran angelehnte Passage bei Plinius Nat.hist. VIII 76 (*asperimam autem feram monocerostem*) beruht die Beischrift zu Dürers Rhinoceros-Darstellung, beschrieb Ktesias doch den Indischen Esel als schnell, sehr schwer zu jagen und wehrhaft durch sein Horn (Anm. 159).

⁷¹ Polizianos *Miscellanea*, Frucht seiner humanistischen Studien,

miteinander verwoben sind, verdanken dieser breitgefächerten Bildung des *eruditissimo* ihren besonderen Witz.

Selbstbewußt und mit dem aristokratischen Stolz des *grammaticus* und *enarrator* demonstriert der Dichter Poliziano im „Nasen-Epigramm“ seine universale Bildung, wobei er Mabilio auf spielerische Weise zum schlechten Dichter und Ignoranten degradiert: Wie auch in den anderen zwölf gegen ihn gerichteten Epigrammen erscheint er als Barbar von abscheulicher äußerer Erscheinung. Poliziano greift damit zugleich den antiken Topos des gallischen Barbaren auf, der für Mabilio Insubres da Novate di Milano, den Insurber, das heißt einen Vertreter der gallischen Barbaren in Italien, nahe- lag.⁷² Für den literarisch gebildeten Leser und Toskaner mußte dadurch der in seinen Invektiven geschilderte Kontrast zwischen dem kultivierten Florentiner Dichterhumanisten und dem verwahrlosten Vagabunden aus der Lombardei noch krasser aufscheinen.

Damit erfüllt das Epigramm eine doppelte Funktion: Im Verteidigen seiner körperlichen Unvollkommenheiten erwehrt sich Poliziano nicht nur der gemeinen Verspottung seines Äußeren, sondern auch eines schwerer wiegenden Angriffs. Dem auf seine dichterischen Fähigkeiten eingeübten Lombarden begegnet der in Florenz längst etablierte und weithin bekannte *Magister Politianus* mit großer Gelassenheit und beißendem Spott.⁷³

Das „Nasen-Epigramm“ bildet zusammen mit den anderen Epigrammen in *Mabilium* und denjeni-

gen *Mabilios In Ecnomum* die Basis der gesamten literarischen Überlieferung von Polizianos Physiognomie und Charakter. Sein Äußeres wird vor allem aufgrund der großen Nase und des krummen Halses als ausgesprochen häßlich beschrieben. Als wesentliche Charakterzüge werden Selbstgefälligkeit, Hochmut und Spottlust genannt.⁷⁴ Ohne das „Nasen-Epigramm“ zu kennen, zumindest aber ohne es als Quelle anzugeben, brachten Polizianos Biographen immer wieder seine große Nase mit den genannten Eigenschaften in Verbindung. Unseres Wissens widmet Della Porta als erster der „großen Nase“ ein eigenes Kapitel. Dessen Leitthema und Pointen sind jedoch nicht, wie man zunächst vermuten könnte, Polizianos Epigramm entlehnt; mit größerer Wahrscheinlichkeit griff Della Porta weder auf Polizianos Epigramm noch auf seine Ausführungen im „Rhinozeros-Kapitel“ der *Miscellanea* zurück, sondern auf die durch Buchdrucke weiterbreiteten Biographien berühmter Persönlichkeiten des Historiographen und Humanisten Paolo Giovio.

II.

Der studierte Mediziner Paolo Giovio (geb. 1483 Como, gest. 1552 Florenz), praktizierte bis 1514 als Arzt in seiner Heimatstadt Como.⁷⁵ Daneben beschäftigte er sich mit Literatur, Geschichte, Archäologie, Philosophie und Politik und wurde 1514 von Papst Leo X. Medici, dem ehemaligen Schüler Polizianos, zum Professor der Philosophie an der römischen Universität ernannt.⁷⁶ Der Wunsch, ver-

zeigen besonders deutlich, daß er selbst den schwierigsten und entlegensten philologischen Problemen nachging; dazu Bigi, 1960 (Anm. 1), S. 696 und Grafton (Anm. 15), *passim*.

⁷² Der keltische Volkstamm der Insurber wanderte um 388/387 v. Chr. nach Italien ein und ließ sich im westlichen Teil Oberitaliens nieder. Als Hauptstadt legten die Insurber Mediolanum (Mailand) an. Zu den Insurbern: Hans Philipp: RE, 182, Stuttgart 1916, s.v. „Insubres“, Sp. 1589-1593. Zum römischen Gallienbild und seiner Topik zuletzt Bernhard Kremer: Das Bild der Kelten bis in augusteische Zeit. Studien zur Instrumentalisierung eines antiken Feindbildes bei griechischen und römischen Autoren. Stuttgart 1994, *passim*, insbesondere S. 121f. (= Historia Einzelschriften, 88; zugleich Thier, Univ.-Diss., 1992).

⁷³ Picotti, 1955 (Anm. 21), S. 169 vermutet zu Recht, daß Polizi-

ano weniger durch Mabilios Scherz über seine große Nase und den krummen Hals als über dessen vermessene Selbsteinschätzung als Dichter verärgert war.

⁷⁴ Hill Cotton, 1951 (Anm. 4), S. 262 und Anm. 2; diese literarische Tradition wirkte bis in die späte Barockzeit hinein, ohne daß die erhaltenen zeitgenössischen Portraits näher betrachtet wurden, siehe Bandini, 1754-55 (Anm. 26), S. 382: *Era egli di brutto aspetto anzi che non, di viso pallido con naso enorme, guericio di un occhio e a collo storto*.

⁷⁵ 1511 erhielt Giovio in Pavia seine Laurea.

⁷⁶ Es sei hier auf die umfangreiche Literatur zu Paolo Giovio und der Bildnissammlung seines Museo verwiesen: Grundlegend Eugène Müntz: *Le Musée de Portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'iconographie du moyen âge et de la renais-*

stärkt seinen vielseitigen Interessen nachgehen zu können, mag ein wesentlicher Grund für Giovio gewesen sein, sich bald für ein Leben als Geistlicher zu entscheiden. Dieses verbrachte er, obgleich 1528 von Clemens VII. Medici zum Bischof von Nocera ernannt, weiterhin am päpstlichen Hof in Rom. Seit 1531 – im Jahre 1530 waren die Medici nach Florenz zurückgekehrt – lebte Giovio in Florenz und schließlich abwechselnd dort und in seiner Heimatstadt Como.

Mit Papst Leo X. Medici (1513–1521) und Papst Clemens VII. Medici (1523–1534), dem Cousin Leos sowie Papst Paul III. Farnese (1534–1549) genoss Giovio die Protektion der Farnese und insbesondere der Medici. Durch das bei beiden Familien ausgeprägte humanistische Interesse an Kunst, Geschichte und Literatur sowie deren Sammelleidenenschaft erlebte Giovio ein überaus anregendes kulturelles Klima. Nach dem Tod Pauls III. verbrachte Giovio die letzten Jahre seines Lebens in Florenz am Hof der Medici, wo der von Großherzog Cosimo I. Medici geschätzte Humanist verstarb und in der Medici-Kirche S. Lorenzo beigesetzt wurde.⁷⁷

Giovio, Autor der *Vitae illustrium virorum* (Basileae 1578), der *Vita di Leon Decimo* (Firenza 1549) und der bekannten Künstlerviten Leonardos, Michelangelos und Raphaels, erlangte seinen größten Ruhm mit den nach jahrzehntelangen Vorarbeiten entstandenen *Elogia virorum illustrium* und der gleichzeitig angelegten Portraitsammlung, welche die *Elogia* anschaulich illustrieren sollte. Diese umfangreiche Bildnisserie brachte Giovio in seiner von 1536 bis 1543 eigens dafür errichteten, unmittelbar am Nordwestufer des Lario gelegenen Villa in Borgovico bei Como unter. Dort erst konnten die etwa vierhundert Portraits⁷⁸ in vier thematische Gruppen geteilt und wirkungsvoll gehängt werden.⁷⁹

Dieser Villa, ein Museum ante litteras, gab Giovio später den Namen *Museo Giovio*. Nicht nur die Rückbesinnung auf den Musentempel, das griechische *Musaion*, sondern auch die Annahme, seine Villa befände sich über den antiken Ruinen der Villa Plinius' des Jüngeren, hatten ihn zu seiner Namensgebung veranlaßt.⁸⁰ Noch zu seinen Lebzeiten zog dieses erste öffentlich zugängliche *Musaion* seit

sance. Paris 1900 (= Extrait des mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, tome XXXVI, 2^e partie); Luigi Rovelli: L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio, comasco vescovo di Nocera. Il museo dei ritratti. Como 1928; Florence Alden Gragg: Paolo Giovio nella storia e nell'arte MDLII MCM-LII. Breve Monografia della vita, delle opere, del museo dei ritratti, ecc. del grande storico comasco, Hrsg. Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo. Como 1952; Paul Ortwin Rave: Das Museo Giovio zu Como, Miscellanea Bibliothecae Hertizianae zu Ehren von Leo Bruhns u. a. München 1961, S. 274–284; Pier Luigi De Vecchi: Il Museo Giovio e le „Verae Imagines“ degli Uomini Illustri. In: Omaggio a Tiziano La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V. Ausstellungskatalog, Mailand, Palazzo Reale (27. April–20. Juli 1977). Mailand 1977, S. 87–96; Wolfram Prinz: La serie Gioviiana o la collezione dei ritratti degli uomini illustri. In: Gli Uffizi, Catalogo Generale, a cura di Luciano Berti. Florenz 1979, S. 603; Paolo Giovio 1483–1983 quinto centenario della nascita, Collezioni Giovio, le immagini e la storia, Ausstellungskatalog, Como, Musei civici (3.6.–15.12.1983). Como 1983, insbesondere Rossana Pavoni: La galleria dei ritratti, S. 40–44. Zuletzt umfassend Linda Susan Klinger: The Portrait Collection of Paolo Giovio. (2 Bde.). Diss. Phil. Princeton N.J. 1991, Ann Arbor 1996.

⁷⁷ Francesco da Sangallo Grabdenkmal mit einer Sitzfigur Paolo Giovios (1560) im Ersten Kreuzgang von S. Lorenzo erinnert an den bedeutenden Bischof, Historiker und Sammler.

⁷⁸ Es handelt sich hierbei um einen aus Quellen und Sekundär-

quellen erschlossenen Näherungswert, die genaue Zahl läßt sich wohl kaum noch feststellen; dazu Bruno Fasola: Per un nuovo catalogo della collezione gioviiana. In: Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria. Atti del Convegno 3 – 5 giugno 1983. Como 1985 (= Raccolta storica pubblicata dalla Società Storica Comense, Bd. XVIII), S. 169–180, der in seinem Katalog 413 Portraits verzeichnet; dagegen Klinger, 1991 (Ann. 76), Bd. 2, deren Katalog 394 Portraits umfaßt.

⁷⁹ Giovios Klassifizierung: 1. Bereits verstorbene Denker, Dichter und Gelehrte (Ordnung chronologisch nach Todesdatum), 2. zu Giovios Zeit lebende Letzteri, 3. Maler, Bildhauer und andere Künstler, 4. Päpste, Könige und Herzöge, die in Kriegs- oder Friedenszeiten Ruhm erlangten. Die von Giovio in seiner Vorrede zu den *Elogia* beschriebene Ordnung wird jedoch weniger auf die Hängung der Bilder in den einzelnen unterschiedlich großen Räumlichkeiten zu beziehen sein, vielmehr handelt es sich um eine für die literarische Darstellung der Weltgeschichte durch die Uomini illustri vorgenommene Gliederung der *Elogia* in einzelne Bücher; hierzu Rave, 1961 (Ann. 76), S. 280 ff., insbesondere S. 282. Zu der von Giovio und seinem Zeitgenossen Anton Francesco Doni überlieferten Gestalt und Ausstattung der Villa Rave, 1961 (Ann. 76), S. 277 f.; zuletzt Klinger, 1991 (Ann. 76), Bd. 1, Kap. II, S. 65 ff.

⁸⁰ Erstmals findet sich bei Giovio diese Bezeichnung in einem Brief vom 29.8.1539 an seinen Freund Monsignore Nicola Renzi; Rave, 1961 (Ann. 76), S. 277. Giovio selbst vermerkte auf der Landkarte, die er seiner *DESCRIPTIO LARII LACUS*

der Antike Fürsten und Hofkünstler, Sammler und Gelehrte aus ganz Europa an.⁸¹ Schon sehr bald nach Giovios Tod jedoch verlief es, nicht zuletzt infolge der Überschwemmungen des Lario.⁸²

Das besondere Interesse Giovios, der über eine für die Zeit der Hochrenaissance charakteristische universale Bildung verfügte, galt der Weltgeschichte, die er als von einzelnen herausragenden Persönlichkeiten bestimmt verstanden wissen wollte.⁸³ Die Vielzahl seiner Viten und Biographien sind folglich Resultate dieser Weltanschauung, veranschaulichte doch nach Giovio das in ihnen geschilderte Leben eines herausragenden Individuums exemplarisch bestimmte Zeitabschnitte der Weltgeschichte.

Vor dem Hintergrund dieses Welt- oder Geschichtsbildes wird verständlich, weshalb Giovio, von der Sammelleidenschaft der Medici- und Farnesepäpste angeregt, nicht nur eine Kollektion von Manuskripten, Buchdrucken, Münzen, Medaillen und anderen Kleinkünsten anlegte, sondern gleichzeitig mit der Recherche für die *Elogia* begann, Bildnisse berühmter Männer und Frauen zu sammeln. Diese Portraits brachte er zunächst, als die Idee zu einem *Museo* noch nicht bestand, in Florenz unter, wo er dank der Gunst der Medici neben der römischen über eine zweite Residenz verfügte.⁸⁴

Als frühester Beleg für den Beginn dieser Bildnissammlung von *Uomini illustri* gilt ein Brief an Mario Equicola, den Sekretär des Marchese Gonzaga

in Mantua, den Giovio am 28.8.1521 in Florenz, während seines Gastaufenthaltes bei Kardinal Giulio de' Medici, dem späteren Papst Clemens VII., schrieb.⁸⁵ Dort spricht er zwar noch nicht von einem Museum als vorgesehenem Aufstellungs-ort, nennt aber eine Reihe von Bildnissen namhafter Letterati, die nicht nur den Grundbestand der Portraitsammlung bildeten, sondern später auch im *Museo* eine bevorzugte Stellung einnehmen sollten.⁸⁶

In der Reihe von Dichtern, die Giovio offensichtlich besonders verehrte und deren Bildnisse er mühevoll (*non sine labore*) als Schmuck für sein Florentiner Cubiculum zusammengetragen hatte, steht Angelo Poliziano an dritter Stelle. Sicherlich war der Grund für die Anfertigung des Poliziano-Portraits als eines der frühesten der Dichterserie nicht allein die persönliche Wertschätzung des Florentiner Humanisten durch den Comasken Giovio, der Poliziano selbst nicht kennengelernt hatte. Von entscheidender Bedeutung wird das freundschaftliche Verhältnis Giovios zu seinem Gönner Leo X. gewesen sein: Sein Vater Lorenzo de' Medici hatte ihn selbst zur Dichtung hingeführt und die Erziehung und Ausbildung seines Sohnes Angelo Poliziano als einem der bedeutendsten Humanisten und Dichter seiner Zeit anvertraut. Seinen Lehrer behielt Leo X., der gerade während seiner Regentschaft seine ausgeprägten literarischen Interessen⁸⁷ verwirklichte, auch Giovio gegenüber gewiß in ehrender Erinnerung.

(Venedig, 1559) beifügte, bei Como *Comum, duorum Pliniorum patria* und bei Vico ausführlich *Museum Pl. Iovii, ubi olim Plinii platanus fuit eius epistolae celebrata*; Siehe Rovelli, 1928 (Anm. 76), S. 436; Rave, 1961 (Anm. 76), Abb. 200 und S. 276 mit Anm. 4; zuletzt Klinger, 1991 (Anm. 76), Bd. 1, S. 75 f.

⁸¹ Über dem Eingangstor der Villa war eine Tafel mit dem Hinweis auf die Funktion eingelassen, dort heißt es u. a. *publicae hilaritati*; Rave, 1961 (Anm. 76), S. 280.

⁸² Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurden Teile der Sammlung Giovio nach Como ausgelagert. Zur sukzessiven Zerstörung der heute nicht mehr vorhandenen Villa und zur Aufspaltung der Portraitsammlung durch die Erben vgl. die unter Anm. 76 genannte Literatur.

⁸³ Siehe Giorgio Vasaris vom künstlerisch tätigen Individuum ausgehend verfaßte *Künstler-Geschichte Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1. Aufl. 1555; 2. Aufl. 1568), die nach Vasaris eigener Aussage das Ergebnis von Gesprächen mit Giovio am Hof der Farnese ist; im Gegensatz dazu stehen die

seit dem 19. Jh. unter bestimmten Aspekten konzipierten thematischen „Kunstgeschichten“.

⁸⁴ Hierzu ausführlicher Rave, 1961 (Anm. 76), S. 276; siehe auch Prinz, 1979 (Anm. 76).

⁸⁵ *Doctissime atque officiosissime Mari, Incessit iam pridem animo meo libido haud illecebris cubiculum mercuriale atque Palladium exornandi verissimis clorum in litteris virorum imaginibus, ut boni mortales eorum exemplo ad virtutes aemulatione gloriae accenderentur. Proinde singulis tabellis dignissimorum artificum depictis plurimas eorum imagines non sine labore collegi, et in primis Pontani, Mirandulae, Politiani, Ficini, Hermolae, Sabellici, Achillini, multorumque aliorum, ut Dantis, Petrarcae, Boccacii, Arctini, Baptistae Alberti, Pogii, Argypoli, Savonarolae, Marulli et similium, zit. nach PAVLI IOVII OPERA, a cura di Guido Ferrero. Bd. 2, Rom 1956, S. 92, Nr. 8.*

⁸⁶ Pavoni, 1983 (Anm. 76), S. 40 und 42.

⁸⁷ Es sei hier nur auf das sogenannte *Memorandum*, den bekannten Brief Raphaels an Leo X., hingewiesen. Siehe auch Girolamo

Als Vorlage für das Poliziano-Bildnis des Museo Giovo⁸⁸, das angeblich zuletzt 1938 nachgewiesen, bisher jedoch nicht publiziert wurde, diente dem namentlich nicht genannten Maler⁸⁹ Ghirlandaio Portrait Polizianos in S. Maria Novella. Dieses Portrait wurde seinerseits von zahlreichen Malern der Renaissance- und Barockzeit für Bibliotheken und Kunstsammlungen immer wieder kopiert.⁹⁰ Nicht die für Giovo angefertigte Kopie nach Ghirlandaio, sondern seine eigene literarische Darstellung der äußeren Erscheinung Polizianos, an die er, wie später Della Porta, eine Beurteilung seines Charakters anschließt, soll hier vorgestellt werden.

Giovo wünschte sich für jede Kurzbiographie seiner *Elogia*, in denen er ein literarisches Bild der jeweiligen historischen Persönlichkeit zeichnete, ein möglichst lebensnahes Portrait als Illustration.⁹¹ Viceversa fügte er den Bildnissen, die später im Museo gleichsam als „gemalte Biographien“ zur Illustration der Weltgeschichte aufgehängt wurden, Textbeischriften mit Kurzinformationen zum Leben des Dargestellten hinzu. Unter jedem Portrait war demnach ein Informationspapier mit Angaben zum Dargestellten an die Wand geheftet, die später als *Le Iscrizioni poste sotto le vere imagini de gli uomini famosi in lettere* (ed. princ., Venezia 1550) publiziert wurden. So findet sich sowohl in diesen *Iscrizioni* als auch in den *Elogia virorum literis illustrum* (ed. princ., Basileae 1577) ein Poliziano gewidmetes Kapitel. Giovo, der sich so bald um ein Bildnis Polizianos

als tugendreiches Vorbild bemüht hatte, stellte dieses nach Erhalt als stolzer Besitzer zusammen mit weiteren besonders tugendhaften Vorbildern (*ut boni mortales eorum exemplo ad virtutes aemulatione gloriae accenderentur*) vor. Nach einer insgesamt durchaus positiven Darstellung von Polizianos Leben und Werk jedoch hebt Giovo überraschenderweise die angeblich häßliche Erscheinung und negativen Charaktereigenschaften Polizianos hervor.

In der dem Portrait beigefügten Texttafel heißt es unvermittelt im Anschluß an die Würdigung von Polizianos Leben und Werk: *Egli era molte volte strano, & biasimevole di costumi: si com'ei non fu mai di bella faccia, anzi quel poco di buon'aere, che forse baurebbe hauuto, gli era fatto spiacuolissimo da vn' ismisurato pezzo di naso, & da vn'occhio lasco, ch'egli hebbe. Fu di natura accorto, e sottile; ma pieno d'occulta inuidia; auenga che continuamente si faceva beffe delle cose altrui, & dall'altro canto non potea sofferire delle sue fosse tocca pure vna parola, anchora ch'altri l'phauesse fatto affine di bene, & mosso da buone ragioni.*⁹²

Wie später Della Porta bringt Giovo damit innere Werte mit äußerlichen Merkmalen zusammen: Gleichsam als Entsprechung werden Polizianos angeblich häufig merkwürdiges Verhalten und tadelnswerte Gewohnheiten zusammen mit der Häßlichkeit seiner Physiognomie gesehen, wobei seine große Nase (verächtlich bezeichnet mit *ismisurato pezzo di naso*) und ein schielendes Auge hervorgehoben werden. Gleich anschließend verweist Giovo auf Poli-

⁸⁸ Tiraboschi: Storia della letteratura italiana. Mailand 1821-1826 (Reprint 1972), Bd. 7.1, passim, insbesondere Kap. III: Quanto per esse (le lettere) felice fosse il pontificato di Leon X. (S. 22-28), dort heißt es einleitend: *Figlio di Lorenzo il Magnifico, e allevato tra' dotti, de' quali pieno era il palagio di quel gran mecenate e padre della letteratura, fino dalla più tenera età cominciò Giovannini de' Medici ad amarli e ad amarsi.*

⁸⁹ Intensive Recherchen von Hill Cotton, 1951 (Ann. 4), S. 275 f., insbesondere S. 276, Ann. 3) nach dem Portrait blieben bislang erfolglos; in allen späteren Publikationen (Klinger, 1991 (Ann. 76), Bd. 2, Kat.-Nr. 291, S. 152) zur Ikonographie Angelo Polizianos wird auf das Bildnis Giovos und den Kenntnisstand von Hill Cotton, verwiesen, zuletzt Sebregondi, 1994 (Ann. 4), und Jane McAllister: Politian's portrait in the Bodleian Frieze. In: Bodleian Library Record, 15.3 (Oktober 1995), S. 216-222. Das unbekannte Bildnis soll an anderer Stelle vorgestellt werden.

⁹⁰ Giovo verzichtet darauf, die Namen der Maler seiner Portraits zu nennen: *dignissimorum artificum depictis* (siehe Zitat, Ann. 85).

Nur in seltenen Fällen, vor allem bei sehr namhaften Künstlern, erwähnt Giovo den Maler eines Portraits; das Interesse des Historikers Giovo gilt allein dem jeweils Dargestellten, kunsthistorische Aspekte waren demgegenüber von sekundärer Bedeutung.

⁹¹ Literatur zu den Auftraggebern aus ganz Europa, die Kopien nach Giovos Bildnissen anfertigen ließen (Ann. 76).

⁹² Mit Giovos eigenen Worten: *ex vero vultu ducte, ac vera est imago und vera effigie*; Rovelli, 1928 (Ann. 76), S. 435; Rovelli, 1952 (Ann. 76), S. 140 und Ann. 2. Für die Portraits der verstorbenen *Uomini famosi* griffen die überwiegend unbekannten Maler wohl nach Giovos Anweisung überwiegend auf Fresken, Medaillen, Graphik, aber auch Skulpturen als Vorlagen zurück.

⁹³ Zit. nach der 1552, d.h. zwei Jahre nach der lateinischen ed. princ. erschienenen Vulgare-Version der *Iscrizioni*: *LE ISCRITZIONI POSTE SOTTO LE VERE IMAGINI DE GLI HVOMINI FAMOSI*; Le quali à Como nel Museo del GIOVIO si veggiono. Tradotte di Latino in volgare da HIPOLITO ORIO Ferrarese. IN FIRENZA. M D L I L, S. 76.

zianus Umsicht und Feinsinn oder Schlaueheit, daneben jedoch auch auf seinen verborgenen Neid. Um sein negatives Urteil zu unterstreichen, schildert er eine wohl mündlich überlieferte Beobachtung: Der Humanist habe sich ständig über Dinge anderer lustig gemacht, habe es aber nicht ertragen können, wenn nur ein Wort gegen ihn gerichtet wurde.

In knapperer und zugespitzter Form findet sich dieser Passus in Giovios erst 1577/78 in Basel erschienenen und mit Holzschnitten von Tobias Stimmer⁹³ (1539–1584) illustrierten *Editio princeps* der *Elogia Virorum literis illustrium* an derselben Stelle wieder: *Errat distortis saepe moribus uti facie nequaquam ingenua, et liberali, ab enormi praesertim naso, sublusco oculo per absurda, ingenio autem astuto, aculeato, occulteque liuido, quum aliena semper irrideret, nec sua, vel no (sic!) iniquo indicio expungi pateretur*.⁹⁴

Hier wie dort wird als Ursache des frühen Todes Polizianos im Alter von vierzig Jahren ein tödlich endendes Liebesverhältnis zu einem schönen Jüngling angegeben, eine nicht verifizierbare Behauptung, die möglicherweise auf mündlich überliefer-

ten Aussagen von Poliziano-Gegnern und Anti-Mediceern fußt.⁹⁵

Giovios diffamierende literarische Darstellung von Polizianos äußerer Erscheinung und Verhaltensweise bildete die Grundlage für ganze Generationen von Biographen, während Stimmers Holzschnitt (Abb. 5)⁹⁶, eine Kopie der Kopie nach Ghirlandaios authentischem Poliziano-Portrait in S. Maria Novella, wiederum als Bildvorlage für weitere Nachbildungen diente. Über Jahrhunderte hinweg wurde so das häßliche Aussehen Polizianos tradiert und als unangemessen im Verhältnis zu seinem Ingenium bewertet. Noch in Johann Heinrich Zedlers Universal-Lexikon findet sich über Poliziano der Eintrag: „*Politianus*“ ... / *Er war ein ungemeiner neidischer und hämischer Mann. / Sein Gesicht, welches befähigt war, kam seinem Verstande nicht gleich*.⁹⁷

Die Verbindung von Text und Bildnis, wie sie Giovio erstmals in seinem *Museo* vollzog und wie sie dann postum, seinem Wunsch⁹⁸ entsprechend, in der Baseler Ausgabe der *Elogia* (1575 und 1577)⁹⁹ zur Ausführung kam, war von zukunftsweisender Be-

⁹³ Auf Stimmers nach Giovios Poliziano-Portrait (Anm. 88) angefertigten Holzschnitt soll hier nicht näher eingegangen werden, zumal er wie die übrigen Holzschnitt-Kopien von eher bescheidener Qualität ist. Siehe E. J. Kossmann: Giovios Portrait-Sammlung und Tobias Stimmer. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde N.F. (1922), S. 49–54; Publikation des Bildnisses, von dem Verf. zwei vom Ornamentrahmen her verschiedene Versionen bekannt sind, u.a. bei Hill, S. 277 f., Fig. 14; zuletzt bei Sebregondi, 1994 (Anm. 4), Kat.-Nr. 101, S. 269, Fig. 60.

⁹⁴ Zit. nach: PAVLI IOVII NOVOCOMENSIS EPISCOPI NUCERINI Vitae illustrium virorum Tomis duobus comprehensae, & propriis imaginibus illustratae. Petri Pernaie Typographi Basil. Opera ac Stvdio CIO C LXXXVIII. (Darin:) *Elogia Virorum literis illustrium, quotquot vel nostra vel avorum memoria vixeret. Ex iusdem MUSAEIO (cuius descriptionem vna exhibemus) ad vivum expressis imaginibus exornata. PETRI PERNAIE TYPOGRAPHI BASIL. OPERA AC STVDIO CIO [seitenverkehrt] C LXXXVII, S. 74.*

⁹⁵ (Anm. 21) Nicht-Druck von Teilen des Werkes Polizianos aus politischen Gründen.

⁹⁶ Tobias Stimmer (geb. 1539 Schaffhausen, gest. 1584 Straßburg), Büstenbildnis Polizianos in Dreiviertelprofil nach links, umgeben von Rollwerkrahmen mit figürlichen Ornamenten, Holzschnitt, Zeichenvorlage zwischen 1570–1571 in Como, aus: PAVLI IOVII NOVOCOMENSIS EPISCOPI NUCERINI, *Elogia virorum literis illustrium* quotquot vel nostra vel avorum memoria vixeret. Ex iusdem MUSAEIO (cuius descriptionem vna exhibemus) ad vivum expressis imaginibus exornata. PETRI

PERNAIE TYPOGRAPHI BASIL. OPERA AC STVDIO, 1577 (Holzschnitt, S. 73). Siehe eine zweite Version des Holzschnittes mit einem Rollwerkrahmen mit figürlichen Ornamenten, abgebildet bei Hill Cotton, 1951 (Anm. 4) und zuletzt bei Sebregondi, 1994 (Anm. 4), (Florenz: Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. 1.2.242, *Elogia Virorum literis illustrium*. Basel: Perna 1577, S. 49; Maße: H. 16,0 cm; B. 15,0 cm).

⁹⁷ Johann Heinrich Zedler (Anm. 21), Bd. 28, s. v. „*Politianus* (Angelus)“ Leipzig/Halle 1741, Sp. 1523 f., Zitat: Sp. 1524.

⁹⁸ Es war Giovios besonderes Anliegen, den Buchdruck der *Elogia* mit kolorierten Stichen zu illustrieren, die etwas größer als antike Medaillen sein sollten, als Beleg dafür Giovios Brief vom 14. September 1548 an Anton Francesco Doni, der ihm sein Buch über Medaillen, geschickt hatte, welches in Giovio den Wunsch nach einem vergleichbaren Buchdruck weckte: *E volete Dio, che di questa maniera si potessero intagliare tutte le immagini, ch'io tengo al Museo, almanco quelli degli uomini famosi in guerra, a i quali ho incominciato a far gli Elogi, e andranno presto in stampa. Né io desidererei altro, se non che si potessero imprimere le loro immagini un poco più grandette delle medaglie antiche, e aiutarle poi con qualche colore, per maggior dignità; il che quando succedesse, non crederei che dagli antichi in qua fosse uscita il più vago libretto*, zit. nach G. Bottaro: Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura (7 Bde., Rom 1754–1773). Bd. 5, S. 96; siehe Müntz, 1900 (Anm. 76), S. 263 f., Anm. 2 und Rovelli, 1952 (Anm. 76), S. 145 und Anm. 1.

⁹⁹ Mehr als zwanzig Jahre nach Giovios Tod, erschien in Basel die mit Stimmers Stichen illustrierte Ausgabe der *Elogia* in zwei



Abb. 3 Anonym nach Giovanni Battista Della Porta, Kopf eines Rhinoceros nach Dürer mit Büstenbildnis Polizianos (Textillustration Typ II) (vor 1623), Holzschnitt, 8,0 x 11,1 cm, Ausgabe der Della fisonomia dell'huomo del Signor Gio. Battista dalla Porta napoletano libri sei. Padua: Pietro Paolo Tozzi, 1623, S. 54

deutung nicht nur für Museen und Sammlungen, sondern auch für den Buchdruck, wie die zahlreichen Ausgaben von Della Portas *De humana physiognomonia* belegen. Die Widmung der *Elogia virorum literis illustrium* (1577) an Ottavio Farnese belegt, daß sich Giovio der Bedeutung seines *Musaeum*, wie er dort seine Villa ausdrücklich bezeichnet, und seiner *Elogia* durchaus bewußt war.¹⁰⁰ Erhellend für das Verständnis von Inhalt und Form des daraus entnommenen Kapitels *Valde magnus nasus* (Appendix, Nr. 2 und 3)¹⁰¹ mit dem das *Poliziano-Rinoceronte* darstellenden Holzschnitt (Abb. 1, 3-4) ist ein Blick auf die schillernde Persönlichkeit, das vielfältige Wirken und das umfangreiche literarische Werk Della Portas.

III.

Giovanni Battista Della Porta¹⁰² (geb. um 1525 Neapel oder Vico Equense, gest. 1615 Neapel), humanistisch gebildeter Naturkundler und -philosoph an

von Pietro Perna verlegten Bänden, von denen der erste den Kriegern, der zweite den Letterati gewidmet ist: PAVLI IOVII NOVOCOMENSIS EPISCOPI NUCERINI, *Elogia virorum bellica virtute illustrium* ... Petri Perna typographi. Basel 1575 (Bd. 1); PAVLI IOVII NOVOCOMENSIS EPISCOPI NUCERINI, *Elogia virorum literis illustrium* quotquot vel nostra vel avorum memoria viximus. Ex eiusdem MVSAEO (cuius descriptionem vna exhibemus) ad vivum expressis imaginibus exornata. PETRI PERNAE TYPOGRAPHI BASIL. OPERA AC STVDIO, 1577 (Bd. 2).

¹⁰⁰ Dort heißt es auf S. 1: *Ante omnia vero, tanquam eruditae iucunditatis manus desideras clarorum virorum imagines, quae in Musaeo nostro ad Larium spectantur, & eas quidem per Elogia, quod nisi longo difficultique labore parvis in tabellis assimulanter expingi nequeant, scilicet, ut tantorum ingeniorum dotes admirabili varietate stylo descriptae, elegantiores oblectamenti nomine ad animi iudicium transmittantur. Multo enim gravius pulchriusque videtur ingentium animorum virtutes propriis annotatas Elogiis ad admirationem insuere, quam ductas ex vero diligenter effigies, mani quamquam, iucunda oculis voluptate spectavisse. Verum et obiter quoque requiritur, quod nequaquam, salvo pudore, & integra fidei praestare posse vide-*

tur, ut Musaeum iucunde graphiceque describam, postquam id tibi secus, ac maxime cupiebas, properante Caesare, adire, spectareque non licuit.

¹⁰¹ Abdruck der lateinischen Fassung und der von Della Porta selbst besorgten Volgar-Version.

¹⁰² Giovanni Battista (oder Giovambattista) Della Porta nicht zu verwechseln mit dem Bildhauer Giovanni Battista della Porta (geb. Porlezza? ca. 1542, gest. Rom 1597), einem Sproß der um Porlezza (Como) ansässigen Bildhauer- und Kunsthandwerkerfamilie (zu Giovanni Battista Carroli Brentano: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 37. Rom 1989, s. v. „Della Porta, Giovanni Battista“, S. 183-188, zur Herkunft der Künstlerfamilie Klaus Schwager: Giacomo della Porta Herkunft und Anfänge in Rom. Tatsachen, Indizien, Mutmaßungen. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15, 1975, S. 109-141 und) entstammt einer adeligen und einflußreichen Neapolitaner Familie, die zusammen mit den Sanseverino, Fürsten von Salerno, durch ihre Beteiligung an der Verschwörung gegen Viceré Don Pietro di Toledo (1552) in Mißgunst fiel. Sehr wenig ist über Della Portas Kindheit und seine Ausbildung bekannt, die er vielleicht als Schüler seines Bruders Giovanvincenzo begann.

*Lector hai qui il gran naso del Rinocerote, dal cui mezzo nasce un corno, con la
vina effigie d'Angelo Politiano.*



Naso molto grande.

Naso molto grande dimostra buono che riprende l'opere altrui, e che non gli piacciono se non le cose sue, e disprezza, e si burla dell'altrui. Plinio. Han dedicato al naso il rideris, & il dir mal sotto finta irtione. Quintiliano dice, che con le narici co'l naso dimostriamo il fastidio, & il disprezzo, onde quelli che disprezzano le cose d'altrui, chiamano nasuti, & è già in proverbio, il naso per il giudizio. Il Rinocerote è riguardeuole per vn corno, che hà sopra il naso, e più nasuto di tutti gl'animali, onde da lui solo si piglia il naso in proverbio. E animal d'ingegno, astuto, allegro, & facile. Martiale.

Et s'aplica li ancora

De lo Rinocerote hanno il gran naso.

Si troua ancora nel medesimo autore vn'elegantissimo epigramma, contro vn nasuto, che reprehendea l'opre sue.

De naso, e finalmente tutto naso,

De Latino per certo non potrai

Quanto poterai mai parlar pregato

Dare più mal di me di quel che hai detto.

Ac. creta e ch' hui-lar tu nasi sempre

Perf. parlando del medesimo;

Et così dice

Et à le forte nari dà piacere.

Horatio.

Et le labendi nell' dancia na'o

Angelo Politiano fu di naso assai sproporzionato, e però d'ingegno pungente.

Il viso grande.

Il viso grande di un uomo è un uomo di bene. Polosoma. Il viso grande è meglio. Adhuc: il viso grande è sempre meglio del piccolo. Cicerone dice, che il viso grande è sempre il più bello. Perché dimostra l'ampiezza del cuore, che è il più sano, e il più forte. Il viso grande è il più sano, e il più forte. Il viso grande, come il Sole, la Luna, e gli altri, che son di gran cuore, perché il loro viso è grande, e il viso grande è il più sano.

Il gran viso del Romanus, che era molto, e era un poco, e era la vera figura di un uomo.



Abb. 4 Anonym nach Giovanni Battista Della Porta, *Bustenbildnis Polizianos mit Rhinozeroskopf nach Dürer* (Textillustration Typ III) (vor 1652), Kupferstich, 6,6 x 8,2 cm, Ausgabe der *Fisonomia dell'uomo*, Venetia, presso li Eredi di Gio: Battista Combi, alla Minerva, 1652, S. 158

der Schwelle zwischen Renaissance und Barockzeit und Gründer der in seinem Hause tagenden *Accademia de' Segreti*, machte sich als Physiognomiker und auch als Dramatiker einen Namen.¹⁰³ *Ugualemente vivace e acuto, ma più volubile e capriccioso, fu l'ingegno di Giambattista Porta napoletano.*¹⁰⁴ Mit dieser knappen Charakteristik deutet Gerolamo Tiraboschi auf Della Porta ebenso wachen wie scharfen Geist, seinen unstillbaren Wissensdurst und die Vielseitigkeit seiner Interessen hin.¹⁰⁵

Schon sehr früh widmete sich Della Porta sowohl den Naturwissenschaften als auch den Humaniora, erhielt jedoch nicht in allen Fachgebieten, in denen er sich bewegte, eine wissenschaftliche Ausbildung.¹⁰⁶ Der Breite seines wissenschaftlich-künstlerischen Betätigungsfeldes entsprach daher nicht immer die Qualität der Werke, die oft spekulativen bis phantastischen Charakter aufweisen oder gar Wahrsagerei, Okkultismus und Magie zuzuordnen sind.

Della Porta wurde schon zu Lebzeiten ebenso gefeiert wie verurteilt. Anlaß dazu boten insbesondere seine physiognomischen Werke, in denen er sehr häufig pseudowissenschaftliche Schlüsse zieht:

Zu Della Portas Leben und Werk: Christian Gottlieb Jöcher: *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, 3. Teil, Leipzig 1751, Sp. 1709 ff.; Tiraboschi, 1824 (Anm. 78), Bd. 10.2.1, s. v. „Giovambattista Della Porta“, S. 734 ff., passim; Maria A. Baroletti: *Dizionario critico della letteratura italiana* (Anm. 1), s. v. „Della Porta, Giambattista“. Bd. 1, Turin 1973, S. 692-694 (mit bibliographischen Hinweisen); Bd. 2, 2. Aufl. Turin 1986, S. 135-137 (im Text unverändert, bibliographische Angaben aktualisiert); zuletzt Raffaella Zaccaria: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Bd. 37, Rom 1989, s. v. „Giovambattista della Porta“, S. 170-179 und zu Della Portas dramatischen Dichtungen Giovanna Romei: ebd., S. 179-182, jeweils mit bibliographischen Hinweisen.

¹⁰³ Hervorzuheben sind seine bereits 1558 in Neapel erschienenen *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium libri IV* als frühestes seiner zahlreichen naturwissenschaftlichen Werke, das später vermehrt wurde (*Magiae naturalis libri XX*, Neapoli

1589, mehrere Auflagen) und die Theaterstücke des Dichters Della Porta (vierzehn Komödien, zwei Tragödien, eine Tragikomödie). Ein Verzeichnis der Werke Della Portas und bibliographische Hinweise gibt Zaccaria, 1989 (Anm. 102), S. 177 ff. ¹⁰⁴ Tiraboschi, 1824 (Anm. 87), Einleitung des Kapitels „XXXII. Giambattista Porta“, S. 734-742.

¹⁰⁵ Beleg für diese Eigenschaften sind die Vielzahl von Publikationen und zahlreiche Reisen, die Della Porta in ganz Europa unternahm; er hielt sich nachweislich in Venedig und Rom auf, bereiste jedoch nicht nur ganz Italien, sondern auch Frankreich und Spanien, wo er Bibliotheken, Gelehrte und Künstler gleichermaßen aufsuchte.

¹⁰⁶ Tiraboschi, 1824 (Anm. 102), S. 735: *ei si diede assai presto a studiare la natura. Ei però non fu troppo felice nella scelta de' suoi maestri; perciocchè prese principalmente a seguire Arnaldo da Villanova, il Cardano ed altri somiglianti filosofi che abusato avevano del loro ingegno, col correr dietro a' sogni della lor fantasia.*

Zu nennen sind die *De humana physiognomonia libri IV* (Ed. princ. Vico Equense 1586; Volgare-Version von 1610 um zwei Bücher erweitert) mit ihren ungezählten lateinischen und italienischen Ausgaben nebst Übersetzungen in andere Sprachen¹⁰⁷, die *Phytognomonia octo libri contenta* (Neapoli 1588, mehrere Auflagen) sowie die *Coelestis physiognomoniae libri VI* (Neapoli 1603, mehrere Auflagen).¹⁰⁸ Aufgrund ihrer populärwissenschaftlichen Argumentationen sind beide Werke trotz ihrer Gelehrsamkeit leicht verständlich und unterhaltsam.

Vom breiten Publikum wurden Della Portas Physiognomien, allen voran die *Humana physiognomonia*, wohl gerade wegen der astrologischen und psychologischen Spekulationen dankbar angenommen; Vertreter der Natur- und Geisteswissenschaften, insbesondere die römischen Theologen kritisierten Della Porta indes aufs heftigste. Obgleich Della Porta seine *Humana physiognomonia* einem Geistlichen, dem Kardinal Luigi d'Este¹⁰⁹ widmete, wurde das Buch wie auch andere seiner Publikationen durch das päpstliche Santo Ufficio zensiert.¹¹⁰ Das Druckverbot hatte jedoch eher die Wirkung eines „Katalysators“, wie die ungezählten Auflagen der Volgare-Version *Della fisionomia dell'uomo* belegen.

Della Portas so erfolgreiche *Fisionomia dell'uomo* zählt zweifellos zu den Marksteinen in der Geschichte der Physiognomik. Mit ihr erhielt die Leh-

re von der Ausprägung des menschlichen Wesens in der Körpergestalt eine neue Richtung. Della Porta antizipierte gewissermaßen Peter Paul Rubens' physiognomische Studien¹¹¹ und die *Physiognomischen Fragmente* (1775-78) des Johann Caspar Lavater (1741-1801).

Nun ist Della Portas *Fisionomia dell'uomo* aber keineswegs die erste physiognomische Studie.¹¹² Ihr Verfasser verweist in seiner Einleitung auf die Ursprünge der Physiognomik und nennt die bekannten, auf Aristoteles fußenden Physiognomien des Polemon und Adamantius als Grundlagen seiner „zoomorphen Physiognomie“. Della Porta sieht sich damit als Erbe dieser namhaften Physiognomiker. Dadurch daß Della Porta sich an das Ende dieser Tradition stellt, postuliert er selbstbewußt die Aktualität und Neuartigkeit seiner Studie. Tatsächlich erfährt die Physiognomik des Menschen in der Renaissance in Rückbesinnung auf antike Quellen eine Entwicklung, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts und namentlich mit Della Porta ihre Blüte erlebt.

Della Porta stellt mit seiner *Humana physiognomonia* die gewagte Theorie einer vollständigen Übereinstimmung äußerer Körpermerkmale des Menschen mit seinen inneren Charaktereigenschaften auf, die, wie oben gezeigt, in nuce schon bei Giovinio angelegt war. Dem vielgeleiteten und sehr belesenen Neapolitaner war das *Museo Giovinio* wenn nicht durch eigene Anschauung dann mit Sicherheit

¹⁰⁷ Neuauflagen sowohl der lateinischen (ed. princ. 1586), vor allem jedoch der italienischen Ausgabe (ed. princ. 1598) in Neapel (1588, 1598, 1602, 1603, 1610, 1612, ...), Ursellis (identisch mit „Ursellis“, Prol.: Sardinien?) (1601), Padua (1613, 1623), Venedig (1644, 1652, 1668), Hannover (1593), Brüssel (1601), Leyden (1645), Rothomagus (Rouen) (1650); in frz. Ü.: Rouen (1655, 1665) und Paris (1808).

¹⁰⁸ Tiraboschi, 1824 (Anm. 102), S. 738: *opere nelle quali più che nelle altre si abbandona il Porta ad osservazioni superstiziose e puerili, e indegne di quell'uomo dotto ch'egli era.*

¹⁰⁹ Giuseppe Campori: Giovambattista della Porta e il cardinale Luigi d'Este. Modena 1872.

¹¹⁰ Dazu P. Lopez: Sui rapporti di Giovanni Battista Della Porta col Sant'Uffizio. In: Inquisizione, stampa e censura nel Regno di Napoli fra '500 e '600, Neapel 1974; Giovanni Aquilecchia: Appunti su Giovanni Battista Della Porta e l'Inquisizione. In: Studi Secenteschi, 16, 1975 (Nachdrucke Schede di italianistica. Turin 1976); Tiraboschi, 1824 (Anm. 102), S. 736 ff.: „Fra tanti onori però ebbe anche il dispiacere di cadere in sospetto

presso il pontefice per le superstizioni da lui ne' suoi libri insinuate, e per l'uso ch'egli faceva dell'astrologia e di altre somiglianti maniere di predire il futuro, e dovette andarsene a Roma a giustificare, come meglio poteva, la sua dottrina e la sua condotta.“

¹¹¹ Peter Paul Rubens: *Théorie de la Figure humaine*, traduit du latin avec XLIV planches gravées par Pierre Aveline. Paris 1773. Rubens' Studie geht wohl auf Anregungen zurück, die er während seines Italienaufenthaltes (1600-1608) erhielt. Im Gegensatz zu Baltrušaitis, 1957 (Anm. 4), S. 18, vermutet Michael Jaffé: Rubens and Italy. Oxford 1977, S. 80^f, daß Rubens' Physiognomik direkt von Della Portas *Fisionomia* angeregt wurde.

¹¹² Bis in die Antike zurück lassen sich bei allen Kulturvölkern Versuche nachweisen, Physiognomien von Menschen und Tieren zu vergleichen und zu identifizieren. Abschriften oder arabische Übersetzungen der antiken Physiognomien des Pseudo-Aristoteles, Polemon, Adamantius und Pseudo-Apuleius wurden im Mittelalter wiederentdeckt; dazu Baltrušaitis, 1957 (Anm. 4), S. 8 ff.; siehe auch Haskell, 1995 (Anm. 4), S. 75.

durch den Buchdruck der *Elogia* vertraut, obgleich er nicht mit der bekannten Künstlerfamilie Della Porta aus dem unweit von Como gelegenen Porlezza am Westende des Luganer Sees verwandt war, der seine gleichaltrigen Zeitgenossen, der römische Bildhauer-Architekt Giacomo Della Porta¹¹³ (geb. 1532/33 in Porlezza; gest. 1602 in Rom) und der Bildhauer Giovanni Battista Della Porta¹¹⁴ (geb. ca. 1542, „mediolanensis“, gest. 1597 Rom), sein Namensvetter, entstammte.¹¹⁵

Della Portas Konfrontation von Text und Bild sowie der Inhalt einzelner Kapitel aus seiner *Humana Physiognomonia* lassen keinen Zweifel daran, daß ihm Giovios *Museo* und vor allem die Baseler Ausgabe der *Elogia* (1577), in der Giovios literarische Portraits der Viri illustri durch die Holzschnitte Tobias Stimmers besonders anschaulich illustriert wurden, als Vorbilder dienten. Nicht zuletzt besaßen die Brüder Giovanni Battista und Giovan Vincenzo, die gemeinsam ein Haus bewohnten, eine umfangreiche Sammlung „alla Giovio“: Neben den Ausgaben von dessen Büchern, einem Astrolabium, zahlreichen antiken Vasen und einer Medaillenkollektion fanden sich dort fünf antike Portraitstatuen, siebzehn Portraitsköpfe, dreiunddreißig kleinere Figuren und Köpfe aus Marmor, die auf einem umlaufenden Sims in einem der Räume standen sowie zweiundvierzig gleichformatige Bildnisse

der Könige von Spanien, verschiedener Heiliger und berühmter Zeitgenossen.¹¹⁶ Aus dem erstaunlich umfangreichen eigenen Bildnisbestand rekrutierte er einen Teil der Darstellungen für die Illustrationen seiner Physiognomik; für den anderen Teil lieferten die Stiche Tobias Stimmers in Giovios *Elogia*¹¹⁷ oder auch öffentlich zugängliche Portraits (Fresken, Statuen etc.) die Vorlagen.

So verwandt die Gegenüberstellung von Bild und Text bei Giovio und Della Porta erscheinen mag, so unterschiedlich waren die Intentionen, die sie verfolgten: Wollte der Historiker Giovio die Geschichte der Welt durch die Darstellung von Leben und Werk, Charakter und Persönlichkeit namhafter Individuen in Wort und Bild lebendig werden lassen, so ging es dem nicht unumstrittenen Forscher Della Porta darum, aus physiognomischen Einzelmerkmalen des Menschen Rückschlüsse auf dessen besondere Charaktereigenschaften zu ziehen. Gemeinsam ist beiden ein universales Denken, das sich in ihren Werken in Vereinfachungen und Generalisierungen niederschlagen mußte. Beiden Literaten wurde daher wissenschaftliche Unredlichkeit zum Vorwurf gemacht. Sowohl der Historiker und Biograph Giovio als auch der Naturkundler und Physiognomiker waren künstlerisch tätige Literaten, die ihre breiten Kenntnisse – bisweilen auf Kosten der Wissenschaftlichkeit – verarbeiteten.¹¹⁸

¹¹³ Zu Giacomo Della Porta, seiner Familie und deren Herkunft grundlegend Schwager, 1975 (Anm. 102), neuerdings Anna Bedon: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Bd. 37, Rom 1989, s. v. „Della Porta, Giacomo“, S. 160-170.

¹¹⁴ Ebda.

¹¹⁵ Daneben verweist Parronchi, 1965 (Anm. 4), S. 23, auf den Humanisten Giovanni Vincenzo della Porta, den Bruder Giovambattistas, mit dem er ein Haus bewohnte, in dem ihre gemeinsame Sammlung von Raritäten untergebracht und die Treffen der *Accademia dei Segreti* stattfanden; zweifelsohne haben sich die Brüder ausgetauscht und möglicherweise sowohl über Giovio als auch über Poliziano und die literarische Tradition des *Nasutus* und des *Rhinocerus* ausgetauscht; siehe auch Anm. 102 und 120.

¹¹⁶ Giorgion Fulco: Per il „Museo“ dei Fratelli della Porta. In: M. C. Cafisse (Hrsg.), *Rinascimento Meridionale e altri Studi: raccolta di studi pubblicata in onore di Mario Santoro*. Neapel 1987, S. 105-107; dazu auch Haskell, 1995 (Anm. 4), S. 75 f.

¹¹⁷ Siehe Haskell, 1995 (Anm. 4), S. 77 f. und Abb. 47-50; Haskell vermutet, neben den Bildnissen des Tamerlan und des Tyrann

nen Ezzelino von Padua sei auch Della Portas Bildnis Polizianos nach Tobias Stimmers Holzschnitt angefertigt worden, was jedoch aus mehreren Gründen ausgeschlossen ist; siehe dazu die Analyse von Della Portas Holzschnitt „Poliziano-Rhinoceros“ in Kapitel IV.

¹¹⁸ Herzog Cosimo I. de' Medici bangte bereits um die Glaubwürdigkeit Giovios als Historiker und hatte Giovio hinsichtlich der Abfassung seiner *Historiarum sui temporis* (2 Bde. Florenz: Torrentino, 1551 und 1552) zu mehr Wahrheitstreue ermahnt, ihm jedoch eine gewisse Freiheit im Umgang mit seinem Material für die *Elogia* zugestanden: *Essendo il nervo dell'istoria la verità, della quale havendo V.S. Reverendissimo fatto professione ne gli altri, s'aspetta in questi sei (libri delle Historiae) ancora che gli restano, difficilmente se ne manterrebbe il credito, quando dall'istoria si volesse tutta a gli Elogia, ne quale il lecito in un certo modo traspassare et adombrare il vero (zit. nach Paolo Giovio: *Lettere volgari*, Venezia, 1560, fols. 71v-72r, dat. 30.1.1551); siehe dazu Klingner, 1991 (Anm. 76), I, S. 221; Haskell, 1995 (Anm. 4), S. 82.*

Weit über Giovio hinaus geht Della Porta dabei mit seiner Gegenüberstellung körperlicher und charakterlicher Merkmale bestimmter Menschen mit denen einzelner Tierarten.¹¹⁹ Zum Beweis seiner Behauptungen wählte er ohne erkennbare Systematik bekannte Persönlichkeiten sowie Tierarten mit einander ähnlichen Physiognomien aus, um dann von den Verhaltensweisen des Tieres auf vergleichbare Charaktereigenschaften beim Menschen zu schließen.¹²⁰ Um seine kühnen Überlegungen abzusichern, führt Della Porta nicht nur Zitate aus Werken antiker Autoren an, sondern illustriert den Text auch mit suggestiven Holzschnitten, die, indem sie jeweils eine menschliche und tierische Physiognomie von teilweise überraschender Ähnlichkeit zeigen, seine als allgemeingültig vorgegebenen Ausführungen bestätigen sollen.¹²¹

Daher illustriert Della Porta im Gegensatz zu Giovio die Kapitel zu den einzelnen physiognomischen Merkmalen mit einem jeweils zwei Effigies darstellenden Holzschnitt: dem in vereinfachten Zügen wiedergegebenen Bildnis eines Menschen

und dem Idealportrait des Vertreters einer Tiergattung, welche beide das beschriebene Merkmal in besonders ausgeprägter, exemplarischer Form aufweisen. Diesen Holzschnitt-Illustrationen, in denen Mensch und Tier nicht ohne Witz, manchmal jedoch übertrieben gewollt¹²² miteinander konfrontiert wurden, dürfte die *Fisonomia dell'huomo* einen großen Teil ihres Erfolges verdanken.

Offenbar hatte bereits Della Porta erkannt, daß die Beliebtheit seiner Publikation überwiegend auf den Textillustrationen beruhte: Bereits die lateinische Editio princeps des Traktats *De humana physiognomia* (1586) hatte er mit einer Serie von Holzschnitten illustriert, von denen einige im Textverlauf teils mehrfach wiederholt wurden; die von ihm unter dem Übersetzer-Pseudonym Giovanni di Rosa 1598 in Neapel herausgegebene Editio princeps der Volgare-Ausgabe *Della Fisonomia dell'huomo* vermehrte Della Porta dann um hundert Holzschnitte, die er selbst angefertigt hatte.¹²³

Unser Holzschnitt *Poliziano-Rinoceronte* (Abb. 1)¹²⁴, der das Kapitel *Naso molto grande* der Volgare-

¹¹⁹ Dabei greift er auf antike und mittelalterliche Quellen zurück; neben den genannten antiken Autoren haben die Zitate aus den Werken großer mittelalterlicher Denker wie dem persischen Arzt Rhazäs sowie die Scholastiker Duns Scotus und Albertus Magnus jedoch eine sekundäre Bedeutung, siehe Baltrušaitis, 1957 (Anm. 4), S. 14.

¹²⁰ So wird beispielsweise Sokrates mit einem Hirsch (platte Nase als tertium comparationis), Sergius Galba mit einem Adler (Hakennase als tertium comparationis) verglichen. Als Bildquellen dienten Della Porta antike Marmorbüsten sowie Bildnismünzen aus den Sammlungen der Humanisten Giovanvincenzo Della Porta, seines Bruders, und Adriano Spatafora, seines Onkels.

¹²¹ Siehe Della Porta in seiner Einführung: 1. Jede Tierart habe eine seinen Eigenarten und arttypischen Verhaltensweisen entsprechende Physiognomie; 2. Die physiognomischen Merkmale von Tieren finden sich beim Menschen wieder; 3. Der Mensch mit physiognomischen Merkmalen einer bestimmten Tierart habe einen dem Tier vergleichbaren Charakter.

¹²² Della Porta veränderte die Portraits von Mensch und Tier gelegentlich erheblich, um ihre Physiognomien einander anzugleichen: Sowohl die Bildvorlagen (als authentisch überlieferte Portraits) als auch die Bildnisse der von ihm studierten Tiere gestaltete Della Porta nach seinen Vorstellungen.

¹²³ Daß Giovanni Battista der Formschneider dieser hundert Holzschnitte ist, geht aus den Titeln der Volgare-Ausgaben von Neapel (1610) und Padua (1613, 1623) hervor: „DELLA FISONOMIA DELL'HVOMO DI GIO. BATTISTA DELLA

PORTA NAPOLITANO. LIBRI QVATTRO. Tradotti da latino in lingua volgare PER GIOVANNI DI ROSA PROFESSORE DI LVNA E L'ALTRA LEGGE. CON L'AGGIUNTA DI CENTO RITRATTI DI RAME di più di quelli della prima impressione. IN NAPOLI, Appresso TARQUINIO LONGO. M. D. XCVIII“; „DELLA FISONOMIA DELL'HVOMO DEL SIG. GIO. BATTISTA DELLA PORTA NAPOLITANO. Libri Sei. Tradotta da Latino in volgare, e dall'istesso autore, accresciuta di figure, & di luoghi necessarij a diverse parte dell'opera. Dedicata all'illustriss. et eccellentiss. Signor D. Pietro Ferdinando, di Castro et Andrada, Conte di Lemos, e d'Andrada, Marchese di Sarria, e conte di Villalba. ... In Napoli, Appresso Gio: Giacomo Carlini, e Costantino Vitale. MDCX“; „DELLA FISONOMIA DELL'HVOMO DEL Sig. Gio. Battista della Porta Napolitano. LIBRI SEI. Tradotti di Latino in volgare, e dall'istesso Autore accresciuti di figure, & di passi necessarij a diverse parti dell'opera: Et hora in quest'ultima Editione migliorati in più di mille luoghi, che nella stampa di Napoli si leggeuano scorrettissimi. In Padoua per Pietro Paolo Tozzi. 1613. Nella stamparia del Pasquati“; „DELLA FISONOMIA DELL'HVOMO DEL SIGNOR GIO. BATTISTA DELLA PORTA NAPOLITANO LIBRI SEI. Tradotti di Latino in Volgare, e dall'istesso Autore accresciuti di figure, & di passi necessarij a diverse parti dell'opera: Et hora in questa Terza, & vltima Editione migliorati in più di mille luoghi, che nella stampa di Napoli si leggeuano scorrettissimi, & aggiuntai la Fisonomia Naturale di Monsignor Giovanni Ingegneri. In Padoua per Pietro Paolo Tozzi. 1623.“

¹²⁴ Büstenbildnis Polizianos im Dreiviertelprofil nach rechts mit

Ausgabe von 1598 illustriert, ist demzufolge ein Werk Della Portas. Im Gegensatz zu diesem Holzschnitt (Textillustration Typ I) sind der 1613 oder kurz zuvor entstandene zweite Holzschnitt, Typ II (Abb. 3)¹²⁵ sowie der 1652 oder kurz zuvor geschaffene Kupferstich, Typ III (Abb. 4)¹²⁶, Arbeiten unbekannter Künstler, die offensichtlich im Auftrag ihrer jeweiligen Verleger kostengünstigere Bildvorlagen für den Buchdruck lieferten.

Da die Niederschrift der *Physiognomonia* der bildlichen Illustration der Volgare-Version vorausging, ist es sinnvoll, sich zunächst dem lateinischen Text und dann der Illustration zuzuwenden. In den einzelnen Kapiteln seiner Studie (Stirn, Augen, Nase, Mund etc.) zitiert Della Porta passende Passagen (Prosa, Verse aus Gedichten, Epigramme) sowie Passagen aus bekannten antiken Quellen, vornehmlich Polemon, Plinius d. Ä., Horaz u. a., die er unter dem Aspekt physiognomischer Merkmale und Charaktereigenschaften exzerpiert hatte.

Unter *Valde magnus nasus* (Appendix Nr. 2)¹²⁷ findet der Leser gleich sechs Belegstellen aus antiken Autoren, in denen die Begriffe *Nasus* und *Nasutus* vorkommen. Wohl in Erinnerung an das Charakterbild, das Giovo von Poliziano gegeben hatte, erkannte Della Porta in Angelo den exemplarischen Vertreter des Menschen mit außergewöhnlich großer Nase. Daneben eignete sich der Humanist ausnehmend gut, um die Eigenschaften zu bestätigen, die nach Ansicht der Physiognomiker groß-

nasige Menschen aufweisen: *Valde magnus nasus, virum nimis acriter aliena iudicantem notat, cui non nisi sua placent, aliena displicent, irridetque omnia.*

Ohne Angabe seiner Quelle zitiert Della Porta mit dieser das Kapitel einleitenden These nahezu wörtlich einen Passus aus Giovios *Elogia*. Philologisch korrekt und nicht ohne Stolz auf seine Belesenheit markiert der Kenner der antiken bis zeitgenössischen Literatur¹²⁸ dagegen die im Verlauf der sich anschließenden „Diskussion“ angeführten sechs Zitate antiker Autoren, in denen die Nase als Sitz von Hohn und heimtückischem Spott erkannt und mit dem Horn des Rhinoceros verglichen wurde. Die Textpassagen werden einer wissenschaftlichen Beweisführung ähnlich wie Argumente zur Bekräftigung seiner Hypothese angeführt. Als Ergebnis und Bestätigung seiner Ausführungen legt Della Porta schließlich postum eine geistreiche Charakterskizze Angelo Polizianos vor, die, wie im folgenden gezeigt werden soll, in Wahrheit das vorgegebene inhaltliche Ziel seiner Ausführungen, ein Pasticcio aus literarischen Traditionen und dichterischer Phantasie ist: *Angelus Politianus enormi fuit naso, ob id ingenio aculeato, inuidoque; alienorum irrisor, suorum admirator; et cum ipse aliorum fuerit censor acerrimus, sua tamen à quoquam iudicari aegre tulit.*

Della Porta beginnt seine weitgehend aus wörtlichen Zitaten¹²⁹ römischer Dichter bestehende Argumentationskette¹³⁰, mit einer Feststellung Plinius' d. Ä.: *et altior homini tantum, quem novi mores*

Kopf eines Rhinoceros nach Dürer (= Textillustration Typ I), vor 1598 (wahrscheinlich vor 1586, Holzschnitt (H. 13,4 cm; B. 18,9 cm), Ausgabe der Della Fisonomia dell'huomo libri quattro. Neapel: Tarquinio Longo, 1598, S. 163 (Florenz, Bibliothek Alessandro Parronchi).

¹²⁵ Unbekannter Formschnitzer nach Vorlage von Giovanni Battista Della Porta: Kopf eines Rhinoceros nach Dürer mit Büstenbildnis Polizianos im Dreiviertelprofil nach links (= Textillustration Typ II), vor 1623, Holzschnitt (H. 8,0 cm; B. 11,1 cm), Ausgabe der Della fisonomia dell'huomo del Signor Gio. Battista dalla Porta napolitano libri sei, Padua: Pietro Paolo Tozzi, 1623, S. 54 (Florenz, Kunsthistorisches Institut; Y 1606, Rariori).

¹²⁶ Unbekannter Kupferstecher nach Vorlage von Giovanni Battista della Porta: Büstenbildnis Polizianos im Dreiviertelprofil nach rechts mit Rhinoceroskopf nach Dürer (= Textillustration Typ III), vor 1652, Kupferstich (H. 6,0 cm; B. 8,2 cm), Ausgabe der Fisonomia dell'huomo, 1652, S. 158 (Paris, Bibliothèque Nationale; R 12685).

¹²⁷ Im folgenden wird der lateinische Text (Appendix Nr. 2) zitiert, von der die von Della Porta besorgte Volgare-Version (Appendix Nr. 3) kaum abweicht.

¹²⁸ Tiraboschi, 1824 (Anm. 102), S. 737: „E fu veramente il Porta fornito di acuto ingegno e dotato di vastissima erudizione, come ben si scorge al leggerne le opere, nelle quali ei dà a conoscere quanto fosse versato nella lettura de' migliori scrittori antichi e moderni.“

¹²⁹ Della Porta zitiert fast ausnahmslos wörtlich, nur einzelne Buchstaben und Satzzeichen wurden verändert; bei dem Zitat aus Quintilian (Anm. 133) jedoch läßt er ihm überflüssig erscheinende Wörter ohne Kennzeichnung aus, um die Quelle seinen Intentionen gemäß auf das Thema Nase zuzuspitzen. Im folgenden sind die Originalzitate der jeweils benutzten Quelle im Text oder einer Fußnote angegeben, zum Vergleich mit Della Portas lateinischem Text, siehe Wiedergabe des Kapitels *Valde magnus nasus*, Appendix Nr. 2.

¹³⁰ Die sechs Zitate sind nicht in chronologischer Folge, sondern

subdoliae inrisioni dicavere, nasus (Nat. hist. XI, 158), nach der die hervorstehende Nase ein typisch menschliches Merkmal ist und vom Menschen zum Sitz heimtückischen Spottes gemacht wurde.¹³¹ Da diese Beobachtung so allgemein ist, daß sie auf jeden Menschen zutrifft, fügt Della Porta ein leicht verkürztes Zitat aus Quintilians *Institutionis oratoriae libri XII* (XI 3, 80)¹³² hinzu: *nasibus labrisque non fere quicquam decenter ostendimus, tametsi derisus iis, contemptus, fastidium significari solet.*¹³³ Quintilian hebt hier die „Einsatzmöglichkeiten“ der Nase des Rhetors während seines Vortrages hervor, denn mit ihr könne man – auch ohne Worte – Verachtung und Abscheu ausdrücken.

Im Anschluß an diese beiden Zitate bringt Della Porta durch einen geschickt eingefädelten Gegenwartsbezug wieder sich selbst und auch den Leser in den Text ein: Diejenigen, die die Dinge anderer verachteten, würden *Benaste* genannt, daher die Redensart *nasus pro iudicio*. – Völlig überraschend und ohne Überleitung zieht Della Porta dann den seinen Intentionen entsprechenden Analogieschluß: Die größte Nase habe das Rhinoceros mit seinem mächtigen Horn. Von keinem anderen Tier sonst könnte die sprichwörtliche Bedeutung der Nase abgeleitet werden als von diesem, sei es doch von Natur aus schlau, freudig und schnell. Die Quelle für diese Angaben zu Aussehen und Naturell des Einhornhorns (*cornu*) bleibt jedoch ungenannt. Fraglich bleibt auch, weshalb Della Porta so entschieden von einem Einhornhorns spricht, obwohl er nicht

zwischen Einhorn- und Zweihornhorns unterscheidet.¹³⁴

Die nächsten vier von Della Porta angeführten Zitate sind neben dem Hinweis auf ihren Verfasser auch durch Einrückung als solche gekennzeichnet, die genaue Quelle jedoch gibt Della Porta grundsätzlich nicht an. Allein in dem nun folgenden Vers aus Martials *Liber epigrammaton* (I 3,5 f.) wird ein Rhinoceros erwähnt: *Et pueri nasum rhinocerotis habent.*¹³⁵ Mit Genugtuung muß Della Porta diesen Passus an den Anfang der hervorgehobenen Zitate gestellt haben, denn dort findet sich der witzige Vergleich zwischen Mensch und Rhinoceros mit der großen Nase als *tertium comparationis*. Martials lebendiges Bild, das bereits Poliziano zu seinem „Nasen-Epigramm“ angeregt zu haben scheint, muß Della Porta auf die Idee gebracht haben, den Hauptvertreter der „Langnasen“ unter den Menschen in Poliziano und unter den Tieren im Rhinoceros zu erkennen und in einer Textillustration darzustellen. Mit diesem Martialzitat als Auftakt findet Della Portas eingangs formulierte Behauptung bereits zu Beginn der Zitatenserie ihre scheinbare Bestätigung: Die sprichwörtliche Bedeutung der Nase als „Organ des Spottes“ (L. Friedländer) wird damit nicht nur belegt, sondern auch mit dem Rhinoceros in Verbindung gebracht.

Mit besonderer Freude scheint Della Porta die nächsten vier Verse aus Martials Epigramm *Liber epigrammaton* (XIII 2) wiederzugeben. Er bezeichnet es als *un elegantissimo Epigramma contro un nasuto*

nach ihrem argumentativen Wert geordnet.

¹³¹ „und nur der Mensch hat eine höher hervorstehende Nase, welche die neuen Sitten zum Sitz des heimtückischen Spottes auserkoren haben“, zit. nach C. Plinii Secundi *Naturalis historiae libri XXXVII*, hrsg. und übers. von Roderich König, Joachim Hopp, Liber XI. Darmstadt 1990, S. 106 f.

¹³² Quintilians Alterswerk, das von Petrarca in Teilen (1350) und von Poggio Bracciolini vollständig (1416) wiedergefunden wurde, hatte eine nachhaltige Wirkung auf die Humanisten späterer Generationen.

¹³³ „Mit der Nase und den Lippen drücken wir schicklicher Weise kaum etwas aus, obwohl sie gern benützt werden, Hohn, Verachtung und Abscheu zu kennzeichnen“, zit. nach M. Fabii Quintiliani *Institutionis oratoriae libri XII*, (Hrsg. und Übers.) Helmut Rahn, 2. Aufl. Darmstadt 1988, Bd. 2, S. 638f. (= Texte zur Forschung, Bd. 3).

¹³⁴ Daß es sich bei dem Rhinoceros Martials um ein afrikanisches Zweihornhorns handelt, ist Della Porta entweder entgangen oder aber wurde von ihm verschwiegen, da er ein Einhornhorns abbildet. Man könnte sogar soweit gehen zu vermuten, Della Porta habe bewußt auf weitere Zitate zum Rhinoceros verzichtet, um einer Diskussion der beschriebenen problematischen Differenzierung der Arten zu entgehen, die durch den Widerspruch zwischen dem literarisch überlieferten afrikanischen Zweihornhorns und dem dargestellten indischen Einhorn zwangsläufig notwendig geworden wäre.

¹³⁵ *Maiore nasquam rhinoceri, iuvenisque senisque / Et pueri nasum rhinocerotis habent* („Nirgends nörgelt man mehr; ob Jüngling, Greis oder Knabe, / haben die Nase sie grad wie ein Rhinoceros all“), zit. nach „Martial Epigramme“, hrsg. und übers. von Rudolf Helm. Zürich 1957, S. 52.

und zitiert mit den ersten vier von insgesamt zehn Versen, eben jene, in denen der große Epigrammatiker mit dem Begriff der Nase spielt: *Nasutus sis utque licet, sis denique nasus, / Quantum nolebat ferre rogatus Atlans, / Et possis ipsum tu deridere Latinum: / Non potes in nugis dicere plura meas.*¹³⁶ In seinem Wortspiel verwendet Martial die Nase gegen seinen spottlustigen Gegner, der – sinngemäß – so viel höhnen dürfte wie er wolle, Martial jedoch im Spotten nicht übertreffen könne. Die Nase beziehungsweise die Spottlust als Thema des Spottepigramms wird in drei Schritten sukzessive „vergrößert“: Aus dem gegnerischen *Nasutus* wird eine riesige Nase (*nasus*), die jedoch so groß sein dürfte, daß selbst Atlas sie nicht mehr trüge, wenn man ihn darum bäte. Martials phantastische Übertreibung pipelt in der sagenhaften Figur eines Riesen, des Titanensohnes Atlas, dem Träger des Himmelsgewölbes.¹³⁷ Von der Beliebtheit, welche diese mythologische Figur in der Renaissancezeit genoss, gibt nicht zuletzt das nach Atlas durch den Geographen und Kartographen Gerhard Mercator (1512–1594) benannte erste Kartenwerk der Neuzeit Zeugnis: Seine systematisch gegliederte Kartensammlung *Atlas, sive cos-*

mographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura, für die Mercator 1585 erstmals die Bezeichnung „Atlas“ verwendet hatte, erschien postum im Jahre 1595, das heißt drei Jahre vor dem Druck der Editio princeps der *Della fisonomia dell'huomo*.¹³⁸

Ohne Kommentar fügt Della Porta die beiden letzten Zitate an: Zunächst werden zwei in Dialogform lebendig gestaltete Verse aus dem ersten Buch der Satiren (Satiren I, 40–41)¹³⁹ des Persius (34 n. Chr.–62) angeführt: *rides ait et nimis uncis / naribus indulges*.¹⁴⁰ Das letzte Wort überläßt Della Porta dem für seine Verständesschärfe und die Treffsicherheit seiner Worte gerühmten Klassiker der lateinischen Dichtkunst Horaz (65–8 v. Chr.): Lapidar stellt er die folgenden drei, aus ihrem Kontext isolierten Wörter des fünften Verses der Satire I 6 an den Schluß seiner Pseudo-Argumentation: *Naso suspendis adunco*.¹⁴¹

Mit diesen den Satiren des Persius' und Horaz entnommenen Versen wird das bekannte Bild der spottend gerümpften Nase abschließend ergänzt. Daß die beim spöttischen Runzeln der Nase entstehende Krümmung (*naso adunco*) von der Größe der Nase eigentlich völlig unabhängig ist, übersieht

¹³⁶ „Sei deine Nase auch groß, ja seist du völlig nur Nase, / groß, daß sie Atlas sogar, bät man ihn, dennoch nicht trüg, / magst du mit deinem Spott auch Latinus selbst überbieten, / mehr bringst du sicher nicht vor gegen mein lustiges Zeug, / als ich es selber getan“, zit. nach „Martial Epigramme“ (Anm. 135), S. 487.

¹³⁷ Im griechischen Mythos stützt Atlas, Sohn des Titanen Iapetus und der Okeanide Klymene und Bruder des Prometheus, das Himmelsgewölbe bzw. er trägt zwei Säulen (auch eine Säule), auf denen das Himmelsgewölbe ruht. Zur mythologischen Figur „Atlas“ siehe Adolf Furtwängler. In: Wilhelm Heinrich Roscher (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (Leipzig 1884–1890). Bd. 1, s. v. „Atlas“, Sp. 704–711; Konrad Wernicke. In: RE (Anm. 39). Bd. 2, Stuttgart 1896, s. v. „Atlas“, Sp. 2118–2133, dort insbesondere zum Mythos Sp. 2122 ff.; M. L. In: Der Kleine Pauly. *Lexikon der Antike*, (Hrsg.) Konrat Ziegler, Walter Sontheimer. Bd. 1, Stuttgart 1964, s. v. „Atlas“, Sp. 712 f.; Herbert Hunger: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. 8. Aufl. Wien 1988, s. v. „Atlas“, S. 92. Zur Darstellung des Atlas in der bildenden Kunst der Renaissance vgl. den Aufsatz von Wolfgang Liebenwein in vorliegendem Sammelband.

¹³⁸ Der Flame Abraham Ortelius (1527–1598) hatte mit *Theatrum Orbis Terrarum* 1570 bereits den ersten Weltatlas moderner Prägung herausgegeben; der zwei Jahre später in Rom bei Lafre erschienenen Ausgabe war eine Darstellung mit der Figur des Atlas vorangestellt. Dasselbe Motiv wiederholte Gerhard

Mercator (latinisiert aus Kremer) für das von ihm zusammen mit seinem Sohn herausgegebene Sammelwerk der seit 1575 dafür zusammengetragenen Karten. Zu Mercator vgl. die anlässlich seines 450. Geburtstages erschienenen Beiträge in Duisburger Forschungen, hrsg. vom Stadtarchiv Duisburg in Verbindung mit der Mercator-Gesellschaft. Bd. 6, Duisburg 1962.

¹³⁹ Persius' Satiren hatten eine dem *Liber epigrammatum* Martials vergleichbare Wirkung auf die Literatur des Mittelalters und der Neuzeit.

¹⁴⁰ „Du spottest“, so heißt es, „und treibst es im Rümpfen der Nase zu weit.“, zit. nach Aulus Persius Flaccus: Satiren, (Hrsg. und Übers.) Walter Kießel. Heidelberg 1990, S. 22 f. mit einem umfangreichen, sehr erhellenden kritischen Kommentar zu diesen Versen, S. 166 f. (= Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern. Zugl.: Heidelberg, Univ., Habil.-Schr., 1986.)

¹⁴¹ Bei Horaz heißt es: *ut plerique solent, naso suspendis adunco / ignotas, ut me iherosino patre natum*, („so siehst du deswegen nicht, wie so viele es machen, hochmütig über Nichttadelige hinweg, etwa über mich, den Sohn eines Freigelassenen“), zit. nach Horaz, Satiren und Episteln, Auf der Grundlage der Übersetzung von Johann Karl Schönberger, Lateinisch und Deutsch von Otto Schönberger. Berlin 1976, S. 68 f. (= Schriften und Quellen der Alten Welt, (Hrsg.) Zentralinstitut für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR, Bd. 33)

Della Porta dabei großzügig. Vielmehr scheint ihm das physisch konkretisierte Bild des Horaz zu gefallen, bei dem die verspotteten Personen oder Gegenstände an die gekrümmten Nase gleichsam aufgehängt scheinen.¹⁴² Damit sieht Della Porta seine Hypothese bestätigt und fügt apodiktisch das oben genannte, pejorative Charakterbild Polizianos als exemplarischem Vertreter eines *Nasutus* an.

Nach der Lektüre des Kapitels *Valde magnus nasus* mag dem Leser der Holzschnitt mit der Darstellung des *Nasutus* neben einem Nashorn kaum noch überraschen, scheint der Paragone zwischen Poliziano und dem Rhinoceros doch bereits in Della Portas Text vorweggenommen beziehungsweise vorgegeben zu sein. Kennt man die literarischen Quellen zur Ikonographie Polizianos, liegt die Vermutung nahe, Della Porta habe für das Kapitel neben den Martial-Epigrammen auch auf das in der Aldina-Ausgabe der *Omnia opera Angeli Politiani* (1498) erstpublizierte „Nasen-Epigramm“ zurückgegriffen, in dem Poliziano selbst in Anlehnung an Martial das Bild eines *Poliziano-Rhinoceronte* in poetischer Form entworfen hatte. Vielmehr scheint es jedoch eine zufällige Koinzidenz zu sein, daß Della Porta aus Martials Epigrammen gerade jenen bekannten Vers zitiert, der auch Poliziano unter anderem zu seinem Spottepigramm *In Mabilium* angeregt hatte (Epigrammaton liber I 3,6: *Et pueri nasum rhinocerotis habent.*). Wie nachhaltig die Wirkung dieses Verses bis in die Barockzeit hinein war, belegen Zedlers Ausführungen über das Nashorn: *Der Rachen ist ein wenig gespalten, der Rüssel lang und über den Nasenlöchern mit einem Horne bewaffnet, welches höhnisch und spöttisch anzusehen ist, daher die spöttischen Leute bey den Lateinern mit der Nase dieses Thieres verglichen werden, und saget Martial. Lib. III. Et pueri nasum Rhinocerotis habent.*¹⁴³

Fräglich ist auch, ob Della Porta bei seinen zoologischen Recherchen für die *Humana physiognomo-*

nia die entsprechenden Kapitel der 1489 postum publizierten *Miscellanea* konsultierte, in denen Poliziano sich neben Tieren wie den von Quintilian beschriebenen *Ceratinae* und Krokodilen auch zu dem durch Martial überlieferten Nashorn äußert. Della Porta kann seine Hypothese einer Entsprechung von *Nasutus* und *Rhinoceros* ebensogut ohne die Kenntnis von Polizianos Rhinoceros-Kapitel aufgestellt haben: Erstens findet sich dort nicht der bildhafte Vergleich zwischen dem Horn des Rhinoceros und der Nase des Menschen oder gar der prominenten Nase Polizianos, zweitens beziehen sich die von Della Porta angeführten sechs Zitate nicht auf das Rhinoceros, sondern auf die Nase in ihrer übertragenen literarischen Bedeutung.

Was aber veranlaßte dann Della Porta, Angelo Poliziano gerade mit dem seltenen indischen Einhornnashorn zu vergleichen und das Portrait des großnasigen Humanisten respektlos neben den gewaltigen Kopf eines solchen Rhinoceros zu stellen, das in Europa zu Lebzeiten Polizianos so gut wie unbekannt war?

IV.

Als Bildquellen für seine Illustration zum Kapitel *Valde magnus nasus* (Abb. 1) wählte Della Porta zwei Werke bedeutender Maler der Renaissance, die sich insbesondere durch ihre Portraits einen Namen gemacht hatten: Domenico Ghirlandaios bekanntes Portrait Polizianos in S. Maria Novella (Abb. 9-10) und Albrecht Dürers weitverbreiteten Holzschnitt mit der Darstellung eines Rhinoceros (Abb. 2). Della Porta nahm sich die Freiheit, aus den Portraitdarstellungen des Freskos beziehungsweise des Holzschnittes die Darstellung des Kopfes zu isolieren, um sie direkt einander gegenüberstellen zu können. In beiden Fällen handelt es sich jedoch um genaue Kopien der Vorlagen.¹⁴⁴

¹⁴² Adolf Kiessling: Q. Horatius Flaccus Satiren. 5. Aufl. (Hrsg.) Richard Heinze. Berlin 1921, S. 108 f. und Kommentar zu Vers 5; insbesondere Kissef (Anm. 140), S. 166.

¹⁴³ Zedler (Anm. 21), Bd. 23. Leipzig/Halle 1740, s. v. „Nasenhorn, Nasehorn, Nashorn, Rhinoceros, Rhinocerot“, Sp. 777-780, insbesondere Sp. 778.

¹⁴⁴ Zu Recht wurde bemerkt, daß Dürers Darstellung des Rhinoceros Bedingungen erfülle, die Heinrich Wölfflin an ein gutes Portrait stellt: Erich Hubala, Brigitte Herrbach: Kunst und Können. Drei graphische Techniken und ihre Meister. Schongauer, Kupferstiche, Dürer, Holzschnitte, Rembrandt, Radierungen, aus der Sammlung Otto Schäfer. Ausstellungskatalog

Bewußt verzichtete Della Porta darauf, Tobias Stimmers leicht zugängliches Poliziano-Bildnis (Abb. 5) zu kopieren, obgleich er für sein literarisches Portrait und auch bei anderen Holzschnitten nachweisbar auf den Text und die Illustrationen der *Elogia* Giovios zurückgriff.¹⁴⁵ Vielmehr scheint Della Porta die Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella selbst aufgesucht zu haben, um Ghirlandaios Portrait Polizianos, das ungezählten Kopien als Vorlage diente, im Original zu studieren und die Zeichenvorlage für seinen Holzschnitt anzufertigen.

Aus guten Gründen ging Della Porta nicht den bequemen Weg und kopierte die stark vereinfachende Illustration der *Elogia*: Der Schaffhausener Holzschnneider Tobias Stimmer war von dem aus Lucca stammenden Buchdrucker Pietro Perna (1520-1582) nach Como gesandt worden, um von den Portraits des Museo Giovio Vorlagen für die Baseler Edition der *Elogia* anzufertigen.¹⁴⁶ Bei Stimmers Holzschnitten, die 1589 (drei Jahre nach Erscheinen der Editio princeps der *Physiognomonia*) erneut in Basel von Nikolaus Reusner herausgegeben wurden, handelt es sich somit um fleißig besorgte Kopien von Kopien, deren Wert aufgrund ihrer bescheidenen künstlerischen Qualität eher in ihrer historischen Bedeutung liegt.¹⁴⁷

Zugunsten einer größeren Authentizität seiner Darstellung ging Della Porta auf das Original selbst zurück, weshalb sein Holzschnitt naturgemäß weitaus genauer als der Stimmersche die durch Ghirlandao überlieferten Züge Polizianos wiedergibt: Im Verhältnis zum Fresko muß Della Portas Holzschnitt allein schon durch die Wahl der graphischen Technik bedingt relativ schematisch wirken. Die Darstellung der Kanonikerkappe, der geschwungenen Brauen über den großen Augen, der schweren

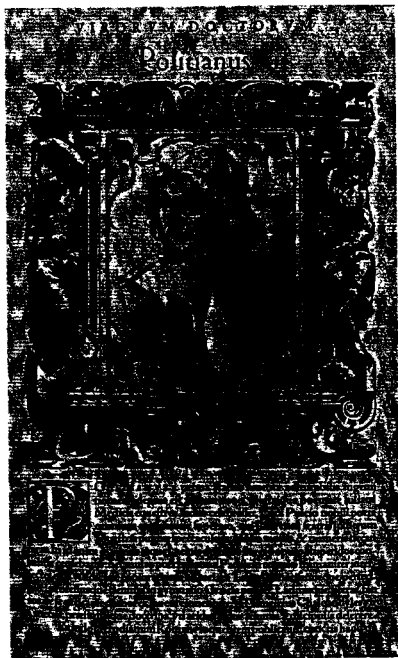


Abb. 5 Tobias Stimmer, Büstenbildnis Polizianos (Zeichenvorlage Como 1570-1571), Holzschnitt, In: PAVLI IOVII NOVOCOMENSIS EPISCOPI NUCERINI, *Elogia virorum literis illustrium quotquot vel nostra vel avorum memoria vexere. Ex eiusdem MVSÆO (cuius descriptionem una exhibemus) ad visum expressis imaginibus exornata. PETRI PERNAE TYPOGRAPHI BASIL. OPERA AC STDVDIO, 1577, S. 73*

Schweinfurt. Würzburg/Schweinfurt 1986, S. 164.

¹⁴⁵ Haskell, 1995 (Anm. 117).

¹⁴⁶ Die Editio princeps der *Elogia*, die *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita*, Venetiis, Tramezzinus 1546, wurde ohne Stiche aufgelegt. Von den hundertfünfzig Kriegerportraits wurden hundertsachtundzwanzig nachgestochen, von den zweihundert Bildnissen der Letterati nur zweihundsechzig; Hill Cotton, 1951 (Anm. 4), S. 278, Anm. 2. Zu Stimmers Aufenthalt in Como siehe Fritz Traugott Schulz: s. v. „Stimmer, To-

bias“. In: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Bd. 32, Leipzig 1938, S. 57-62 und insbesondere S. 61.

¹⁴⁷ Nikolaus Reusner im Vorwort der *Icones sive imagines vivae, literis cum elogiis variis per Nicolaum Reusnerum, Basileae, apud Conr. Valdkirch. (1589), Fol. 4 v. und 5 r.: Similis plane thesaurus Iconum plurimarum, non modo bellica virtute, sed etiam literarum gloria illustrium virorum ad vivum expressarum, in Musaeo Ioviano adhuc cernitur: ex quarum Archetypo, a nobili artefici*

Tränensäcke, des leicht gewellten Haars, der Gesichtsfülle und nicht zuletzt der großen Nase mit dem charakteristischen kleinen Buckel entbehrt bei Della Porta der Frische und lebendigen Plastizität, die Ghirlandaio sprechendes Portrait auszeichnen. Insgesamt fällt bei Della Portas Holzschnitten der *Humana physiognomonia* die Sprödigkeit der abgebildeten Portraits und der fehlende räumliche Zusammenhang zwischen den Bildnispaaren auf.

Daß Della Porta jedoch ein aufmerksamer Beobachter war, belegt die Wiedergabe eines scheinbar nebensächlichen Details, das er im Gegensatz zu Stimmer¹⁴⁸ offenbar für wichtig und darstellungswürdig hielt: Polizianos linke Wange und seine Kinnhälfte weisen je ein behaartes Muttermal auf. Diese durch Della Portas Holzschnitt überlieferte physiognomische Besonderheit fehlt heute auf dem rund hundert Jahre zuvor entstandenen Fresko Ghirlandaio. Ältere photographische Aufnahmen von Ghirlandaio Poliziano-Portraits zeigen indessen die zwei Muttermale an den genannten Stellen, sie wurden jedoch von einer späteren Hand zu unbestimmten Zeitpunkt in Bleistift hinzugefügt.¹⁴⁹ Offensichtlich empfanden spätere Generationen, welche die Persönlichkeit und Physiognomie des bedeutenden Humanisten zu idealisieren versuchten, die von Ghirlandaio genau festgehaltenen Mut-

termale als störend und Polizianos Würde beeinträchtigend, vor 1926 jedenfalls wurden die nachträglich hinzugefügten Muttermale wieder entfernt.¹⁵⁰

Zu unbestimmter Zeit nach der Erstpublikation von Della Portas *Fisionomia*, wahrscheinlich in Zusammenhang mit einer der letzten Reinigungs- oder Restaurierungsmaßnahmen, müssen die vielleicht al secco gemalten „häßlichen Schandmale“ entfernt und von fremder Hand, die um deren Existenz wußte, nachträglich wieder hinzugefügt worden sein.¹⁵¹ Damit ist Della Portas Holzschnitt der einzige bisher bekannte Beleg dafür, daß Poliziano neben den bekannten körperlichen Unvollkommenheiten auch zwei behaarte Muttermale besaß. Diese wurden jedoch allein von Ghirlandaio, dem außerordentlich genauen Erzähler und von der Bildniskunst der Altniederländer geprägten Porträtmaler, festgehalten.

Zweifelslos war es Dürers Holzschnitt „RHINOCERVS“ (Abb. 2)¹⁵², durch den Giovanni Battista Della Porta die entscheidende Anregung für die Gestaltung seiner Illustration erhielt. Vielleicht besaß er oder sein Bruder Giovan Vincenzo sogar selbst ein Exemplar des populären Holzschnittes. Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Tierdarstellungen seiner Holzschnitte konnte Della Porta

Thobias Stimmer, summa fide depictae: magno studio, nec minore sumptu in publicum, postea prolatae a Petro Perna, viro optimo, & librario diligentissimo: etiam nunc in manibus hominum versantur hae ipsae Icones, aliquot Italiae praestitum in omni doctrinae praestantissimorum virorum: quas & ipsas nunc gener ipsius & successor Conradus Waldkirchius, vir & ipse bonus et in re literaria ornanda assiduus, minore ista forma libelli, ad instar Iconum illarum, quae superiore anno de Claris Germaniae Viris, me ipso quoque auctore, Argentorati publicatae sunt, notis exornatis Elogiis, per me in lucem denovo producit. Bildnis des Poliziano, fol. G. 4.

¹⁴⁸ Das mehrfach gefirniste Poliziano-Bildnis des Museo Giovio (Anm. 88) weist Schatten an den entsprechenden Stellen auf, von denen jedoch ohne nähere technische Untersuchung nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob es sich um Darstellungen von Muttermalen handelt.

¹⁴⁹ Photographien von Ghirlandaio Poliziano-Portrait mit den in Bleistift aufgezeichneten Muttermalen bewahrt das Kunsthistorische Institut in Florenz (Fototeca, Nr. 8795, Ed. Mannelli & Co.) und die Soprintendenza alle Gallerie degli Uffizi (Gabinetto fotografico, Nr. 142666).

¹⁵⁰ Ghirlandaio Poliziano-Portrait ohne die Muttermale zeigt eine

Photographie, die Fritz Gebhard 1926 dem Kunsthistorischen Institut in Florenz schenkte (Fototeca, Nr. 35167).

¹⁵¹ Die Fresken der Cappella Tornabuoni wurden allein im 20. Jh. insgesamt dreimal restauriert: 1940-1948, 1964-1967 und zuletzt 1984-1991; Cristina Danti, Giuseppe Ruffa: Note sugli affreschi di Domenico Ghirlandaio nella chiesa di Santa Maria Novella in Firenze, *Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze*, 2, 1990, S. 29-48; dies.: Osservazioni sugli affreschi di Domenico Ghirlandaio nella chiesa di Santa Maria Novella in Firenze. In: *Le pitture murali Tecniche, problemi, conservazione*, a cura di C. Danti, M. Matteini, A. Moles. Florenz 1990, S. 39-58. Es ist wahrscheinlich, daß die in Bleistift aufgetragenen Muttermale von den Restauratoren als spätere Hinzufügungen oder willkürliche Eingriffe für wertlos gehalten und daher entfernt wurden.

¹⁵² Von Dürers Flugblatt sind neun verschiedene Editionen bis in das 17. Jahrhundert, acht unterschiedliche Abdrucke in Deutschland und Holland sowie Kopien in Zürich, Wien und Antwerpen bekannt; Joseph Meder: *Dürer-Katalog*. Wien 1932, S. 254f. Zuletzt wurde Dürers Flugblatt von Erich Schneider publiziert in: *Dürer als Erzähler* (Anm. 67), mit weiterführender Literatur.

beim Rhinoceros nicht auf eigene Skizzen zurückgreifen.¹⁵³ In ganz Europa gab es kein lebendes Exemplar, das er mit eigenen Augen hätte studieren können. Und etwa achtzig Jahre lag es bereits zurück, daß mit dem oben erwähnten indischen Rhinoceros, das Manuel der Prächige im Jahre 1515 Papst Leo X. geschenkt hatte, ein Nashorn in Rom zu sehen war. Wie lange das ausgestopfte Tier dort aufbewahrt wurde, ist uns nicht bekannt. Ursprünglich hatte Dürers Einblattholzschnitt die Funktion eines Flugblattes oder einer Illustration für Lehrzwecke. Bald nach Erscheinen jedoch galt das Blatt in Humanistenkreisen als Kunstwerk und begehrtes Sammlerobjekt, weshalb es im Gegensatz zu den meisten Flugblättern die Zeidauflage überdauerte.¹⁵⁴

Dürers „RHINOCERVS“ fand nicht nur in und um Nürnberg, sondern in Europa und vor allem in Italien rasch Verbreitung.¹⁵⁵ Über zweihundert Jahre lang war Dürers Darstellung des Rhinoceros, die als das einzige Anschauungsmaterial Eingang in manche Naturgeschichte fand, für Natur- und Geisteswissenschaftler gleichermaßen vorbildlich.¹⁵⁶ Welch norma-

tive Wirkung Dürers Rhinoceros hatte, belegt unter anderem die kritiklose Übernahme des legendären „Dürer-Hörnchens“ selbst in lexigraphische Einträge.¹⁵⁷ Nichts lag für Gelehrte, Literaten und Künstler, die ein Nashorn darstellen wollten, näher als sich mit Dürers Flugblatt als Vorlage zu behelfen.¹⁵⁸

Della Portas Darstellung des Nashorns ist – wie die angeführten Verse aus den Werken antiker Autoren – ein wörtliches Zitat, das als Abbeviatur aus einem größeren Zusammenhang herausgelöst wurde, um seine Hypothese, großnäsige Menschen spotteten gern, zu belegen. Daneben ist nicht auszuschließen, daß auch der Begleittext, den Dürer als Textblock über der Darstellung des Rhinoceros beifügte, von Della Porta ausgewertet wurde. Der letzte Satz von Dürers erklärender Beischrift: *Sie sagen auch das der Rhinocerus Schnell / Freydig und Listig sey*, entspricht dem letzten Teil der Einleitung von Della Portas Kapitels: *E animal d'ingegno, astuto, allegro, e facile*. Dürers Charakteristik des Rhinoceros in Wort und Bild orientiert sich ausschließlich an der mündlichen Überlieferung sowie Text-

¹⁵³ Einige Tiere, die Della Porta in der *Fisonomia* mit Menschen vergleicht, hielt er nach eigenen Angaben zu seinen Studienzwecken im eigenen Haus; siehe Della Portas Einleitung zur *Fisonomia*; Haskell, 1995 (Anm. 4), S. 75.

¹⁵⁴ Dürers Einblattholzschnitt ist eines der frühen Flugblätter, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts aufkamen und heutigen Zeitungen gleich Naturereignisse und sensationelle Neuigkeiten in Bild und Text kurz und einprägsam breiten Bevölkerungsschichten vermitteln sollten. Zum Flugblattcharakter zuletzt Schneider, 1995 (Anm. 67), S. 200; zu Flugblättern im allgemeinen und solchen mit Darstellungen bedeutsamer historischer Ereignisse oder ungewöhnlicher Exemplare einer Tierart Nicole Hegener: Sammlung Franz Xaver Müller, Ausstellung anlässlich des hundertjährigen Geschäftsjubiläums, Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg (23.10.-4.12.1994), hrsg. von F. X. Müller. Würzburg 1994, Kat.-Nr. 126 und 130, S. 98 und 100.

¹⁵⁵ Neben Dürer gab Hans Burgkmair einen weiteren Holzschnitt mit dem Rhinoceros heraus; Eisler, 1991 (Anm. 4), S. 271.

¹⁵⁶ Erst im Jahre 1741 wurde ein weiteres indisches Nashorn von einem holländischen Kapitän in Assam gefangen und in allen europäischen Ländern gezeigt; 1847 wurde dieses Nashorn, das erste, das in Deutschland lebendig gezeigt wurde, als Sensation auf der Leipziger Messe ausgestellt, dazu Urania, 1992 (Anm. 54), S. 420 und Walter Michael Brod: „Jungfer Clara“. In: *Altfränkische Bilder und Wappenkalender*, 58, 1958/59, o. Seitenangabe (S. 7-10).

¹⁵⁷ Zedler, 1740 (Anm. 143), Sp. 778: *Auf dem Rücken führt der Rhinoceros noch ein anderes Horn, einer Hand lang, das ist wie eine Schraube gedreht und spitzig, so dicke und so schwarz als wie das vorige; Gesner hat selbiges in seinem Tierbuche in derjenigen Figur (entweder die Zeichnung oder Dürers Holzschnitt, Anm. d. Verf.), die von einem lebendigen Nasenborne, so dem Könige von Portugal aus Indien nach Lissabon gesendet worden, genommen und copiert worden, unter Augen gelegt. Zedler verweist wie Dürer und die antiken Autoren auf die angebliche Todtschiffahrt zwischen Elefanten und Nashorn und schildert in Orientierung an Dürers Begleittext einen Kampf; bei dem das Nashorn den Sieg davontrug und daher auch „Elephantenmeister“ genannt werde. In Anlehnung an Dürer bemerkt Zedler (Sp. 779), zu verschiedenen Arten des Nashorns, daß diese „entweder von dem Unterschiede der Länder, oder der beyden Hörner genommen werden, die entweder alle beyde auf der Nase, oder nur eines auf der Nase und das andere auf dem Rücken stehen soll, wie am angeführten Orte mit mehrerem zu sehen ist.“*

¹⁵⁸ Kurz nach Erscheinen der Editio princeps der *Fisonomia* entstand in Pisa eine plastische Nachbildung von Dürers Rhinoceros: Um die durch den Brand von 1595 zerstörten Dom-Portale Bonannos zu ersetzen, wurde ein neues Bronzeportal für die Fassade des Domes in Auftrag gegeben, Relief mit Darstellung eines Rhinoceros nach Dürer (linker Portalflügel), Werkstatt des Domenico Portigiani (1536-1601), ausgeführt 1596-1604; *Il Duomo di Pisa, a cura di Adriano Peroni*. Modena 1995, Abb. S. 48.

und Zeichenvorlagen, die verloren sind oder sich nicht mehr rekonstruieren lassen. Daher kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob Della Porta sich bei seiner Charakteristik des Nashorns an Dürer oder an literarischen Quellen orientierte, die auch Dürer gekannt haben muß.¹⁵⁹

Insgesamt gelang es Della Porta in seinem Kapitel *Valde magnus nasus*, eine Vielzahl von Zitaten aus Dichtungen der römischen Antike und italienischen Renaissance so eng mit einem Hauptwerk der deutschen Graphik der frühen Neuzeit zu verknüpfen, daß dabei ein geistreiches Lehrstück über den Menschen mit großer Nase entstand, in dem Angelo Poliziano die Hauptrolle spielt. Dieses Konglomerat von Bild und Text, ein Kunstwerk mit dem Charakter eines Pasticcios, ist ein anschauliches Beispiel für den regen Austausch zwischen Gelehrten und Künstlern in Italien und Deutschland. Bindeglied ist jenes indische Panzernashorn, von dem Dürer aus Lissabon Nachricht erhielt und das Leo X. als Geschenk nach Rom geschickt wurde. Damit kam das Rhinoceros auf Umwegen, von Portugal via Nürnberg, ein zweites Mal nach Italien. Paradoerweise erhielt das beeindruckende Tier, das von Della Porta wie bei Dürer zu Lehrzwecken abgebildet wurde, durch die Konfrontation mit Poliziano als dem Lehrer Leo X. erneut eine „leoninisch-mediceische Konnotation“.

Diese Capricci aus Versatzstücken namhafter Schriftsteller und bildender Künstler von der Antike bis zur Renaissancezeit – gut lesbar, unterhaltend und einprägsam – erklären ein weiteres Mal die Beliebtheit von Della Portas *Fisonomia* und die Vielzahl von Nachdrucken und Neuauflagen bis in das 19. Jahrhundert. Für diese Buchdrucke wurde Della Portas Textillustration (Illustration Typ I) (Abb. 1) wie eingangs erwähnt noch zwei Mal nachgestochen: Bei der Illustration Typ II (Abb. 3) handelt es

sich wie bei Typ I um einen Holzschnitt, der seine Vorlage Typ I, der graphischen Technik zufolge, seitenverkehrt und vereinfacht in kleinerem Format wiederholt. Dabei verliert der Holzschnitt entschieden an Qualität: Die feinen Schattierungen der Wangen beispielsweise weichen drei recht groben „Kerben“ und von den beiden behaarten Muttermalen wird nur eines, das auffälliger auf der Wange, wiedergegeben. Da der Holzschnitt unseres Wissens erstmals in der von Pietro Paolo Tozzi 1613 in Padua herausgegebenen *Fisonomia* erschien, ist anzunehmen, daß im selben Jahr oder kurz zuvor ein oberitalienischer Formschneider diese Kopie nach Della Portas originellem Holzschnitt anfertigte.

Die dritte Version des *Poliziano-Rhinoceros*, die Arbeit eines ebenfalls unbekannten Stechers, erschien nach unserer Kenntnis zuerst 1652 in Venedig, Eredi di Giovanni Battista Combi. Diese Illustration Typ III (Abb. 4), für die die neuere Technik des Kupferstiches verwandt wurde, gibt Typ II infolge des graphischen Verfahrens seitenverkehrt wieder. Wenngleich Typ III wieder wie Typ I Poliziano links und das Rhinoceros rechts zeigt, ist der Qualitätsunterschied zu letzterem naturgemäß noch größer als bei Typ II, auch wenn die technisch bedingten Möglichkeiten zur Darstellung von Licht und Schatten sowie die feinen Details darüber hinwegtäuschen mögen. Da der Stecher hier wie bei Typ II nur das eine Muttermal auf der Wange darstellt, ist es fast auszuschließen, daß Typ I als Vorlage diente.

Die beiden Holzschnitte und der Kupferstich für das Kapitel *Naso molto grande* aus Della Portas *Fisonomia* erheben wie Tobias Stimmers Illustrationen für Paolo Giovios *Elogia* kaum den Anspruch auf einen besonderen künstlerischen Eigenwert. Von autonomen Portraits weit entfernt, erschöpfen sich

¹⁵⁹ Angeblich beruht die Darstellung des Rhinoceros auf Zeichnungen, die ein Nürnberger Kaufmann von Lissabon nach Nürnberg mitgebracht hatte; das fiktive zweite Horn, das sogenannte „Dürer-Hörnchen“, jedoch ist allein durch die literarische Überlieferung zu erklären (Anm. 70). Der bisher kaum beachtete Begleittext scheint sich aus unterschiedlichsten antiken literarischen Quellen und mündlicher Überlieferung zu-

sammensetzen: Der Kampf des Rhinoceros mit dem Elefanten, seinem angeblichen Todfeind, wurde seit Artemidor immer wieder beschrieben und gerne ausgeschmückt (Steier, 1935 (Anm. 46), Sp. 1786 und Anm. 54), und seit Ktesias wird betont, das Nashorn sei schnell, wehrhaft und sehr schwer zu jagen (Steier, 1935 (Anm. 46), Sp. 1780).

die Aufgabe dieser Graphiken darin, den Text anschaulich zu machen. Dies mag ein Grund dafür sein, daß Della Portas Illustrationen von Kunsthistorikern nur wenig und von Poliziano-Forschern meines Wissens bisher überhaupt nicht beachtet wurden.

Die Poliziano-Portraits Giovios und Della Portas sind wichtige Beispiele für Vitendichtung beziehungsweise Künstlerbiographie und Portraiktunst, beides Kunstgattungen, die für die italienische Renaissance typisch sind und dort auch entstanden.¹⁶⁰ Das Streben nach einer ebenso anschaulichen wie überzeugenden Darstellung eines Individuums war das Movens für die originelle Idee beider Autoren, literarisches und bildkünstlerisches Portrait zu einem untrennbaren Ganzen zu verbinden. Durch die Hinzunahme von Begleittexten eröffneten sich neue Möglichkeiten, Charaktereigenschaften, die ein bildender Künstler in seinen Portraits jedenfalls nur anzudeuten vermag, explizit zu benennen. Diese durch den Buchdruck ermöglichte Darstellungsform verwendeten Giovio und Della Porta, wie unsere Untersuchung gezeigt hat, bewußt für ihre teils vereinfachten und tendenziösen Aussagen, ließ sie ihnen doch den gewünschten Spielraum für Umdeutungen und Manipulationen.

Nur mit Einschränkungen entsprechen daher die postumen Poliziano-Portraits Giovios und Della Portas der Wahrheit: Wie leicht Angelo zu kränken war und mit welcher Arroganz der offenbar recht eitle Dichter Angriffen auf seine Person entgegen konnte, belegt eindrucksvoll das von ihm selbst verfaßte „Nasen-Epigramm“. Merkwürdigerweise wurden Polizianos Spottlust und Überheblichkeit mit Bezug auf die antike literarische Tradi-

tion des *Nasutus* immer wieder mit seiner Nase in Verbindung gebracht, deren enorme Größe von Zeitgenossen wie Lorenzo de' Medici und von Poliziano selbst überliefert wurde. Della Porta, der in Poliziano einen typischen Vertreter eines *Nasutus* im antiken Sinne erkannte, wagte daher, ihn mit einem Rhinoceros zu vergleichen. Durch seinen nach Ghirlandaio und Dürer als Pasticcio gestalteten Holzschnitt verliet Della Porta dem witzigen Paragone, den hundert Jahre zuvor Poliziano selbst als literarisches Bild in seinem Spottepigramm gegen Mabilio erstmals gebracht hatte, auch bildhaften Ausdruck.

Ob Poliziano in seinem Verhalten oft merkwürdig und tadelnswert gewesen ist, wie Giovio berichtet, wird sich kaum nachprüfen lassen, und es ist eine Ansichtssache, ob man Angelos Aussehen als häßlich empfindet. Nach eigener Aussage trug Poliziano mitunter einen krummen Hals; Giovio überlieferte daneben, er habe ein schielendes Auge gehabt.¹⁶¹ Die beiden behaarten Muttermale auf Kinn und Wange von Polizianos linker Gesichtshälfte, die Ghirlandaio festgehalten hatte, scheinen die Literaten mit Ausnahme von Della Porta jedoch übersehen zu haben, zumindest wurden sie nicht in den Katalog häßlicher physiognomischer Merkmale aufgenommen. Eine Untersuchung der Gebeine Polizianos ergab folgende, mit der literarischen Überlieferung weitgehend übereinstimmende Ergebnisse, die anhand der erhaltenen authentischen Portraits jedoch kaum verifizierbar sind: *un uomo di circa 40 anni, che ebbe ridotta statura, naso pronunziato ed alcune deformità, tra cui una grave anomalia dell'occhio sinistro e del collo.*¹⁶²

¹⁶⁰ Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig 1869 (Ausg. Stuttgart 1988), II. Abschnitt: Entwicklung des Individuums, passim. S. ferner Burckhardts Beobachtungen im 5. Kapitel: „Die Biographie“, S. 239: *Außerhalb des Gebietes der Poesie haben die Italiener zuerst von allen Europäern den historischen Menschen nach seinen äußern und innern Zügen und Eigenschaften genau zu schildern eine durchgehende Neigung und Begabung gehabt.* Auf die Problematik des Beginns der Portraiktunst kann hier nicht näher eingegangen werden, die anfängliche Entwicklung der Bildniskunst in Italien und den Niederlanden wird hier jedoch als voneinander unabhängig vorausgesetzt.

¹⁶¹ (Anm. 94).

¹⁶² Diese meines Wissens nicht wissenschaftlich genau dokumentierten Beobachtungen wurden bei der Öffnung von Polizianos Tumba in S. Marco, Florenz, festgehalten, Vincenzo Chiaroni: *La recognizione delle ossa di Angiolo Poliziano nel camposanto della chiesa di San Marco in Firenze.* In: *La Rinascita*, 3.12, 1940, S. 326-328, Zitat S. 327; dazu ferner Chiaroni: *Le ossa del Poliziano.* In: *La Rinascita*, 2.7, 1939, S. 476-486. Anhand der erhaltenen authentischen Bildquellen lassen sich das schielende Auge nur andeutungsweise, der krumme Hals kaum belegen.



Abb. 6 Niccolò di Forzore Spinelli, gen. Niccolò Fiorentino (?), Medaille auf Angelo Poliziano (Obvers), (um 1490 (sicher vor 1492)), Bronze, gegossen, Durchmesser: 5,5 cm, Inschrift des Obvers „ANGELI · POLITIANI.“

Namentlich ist es Paolo Giovio, dessen diffamierende Aussagen über den Humanisten eine nachhaltige Wirkung hatten.¹⁶³ Polizianos Biographen, die seine prominente Nase als eine von mehreren körperlichen Unvollkommenheiten in Anlehnung an Giovio darstellten, neigten bis in die Barockzeit zu einer übertreibenden und spottenden Erzählweise.¹⁶⁴ Die literarischen Sekundärquellen geben ein Bild Polizianos, das jeweils von den per-

sönlichen Intentionen des Verfassers gefärbt ist. Um mehr über Polizianos Aussehen zu erfahren, müssen wir zu den frühesten Dokumenten über ihn – es sind dies in erster Linie Bildnisse – zurückkehren.

V.

Als authentische Portraits Angelo Polizianos können Niccolò Fiorentinos Bildnismedaille und Ghirlandaios Bildnisse in S. Trinita und S. Maria Novella gelten. Im Gegensatz zu den Literaten stellten Polizianos Portraitisten die Physiognomie des Humanisten objektiver dar: Drei authentische Portraits, die beiden Fresken Ghirlandaios und die Bildnismedaille Fiorentinos, geben Angelos Gesichtszüge vorurteilslos wieder. Auch Angelos große Nase schildern Maler wie Bildhauer mit florentinischer Nüchternheit. Da diese Bildnisse von ihrem jeweiligen Auftraggeber als Ehrung Polizianos verstanden werden wollten, verbot sich jeder karikierende Zug. Bei allen drei Portraits, so unterschiedlich sie auch sind, handelt es sich um leicht idealisierte Charakterbilder. Keineswegs wurden dabei indes besondere individuelle Merkmale verschönert: Nachdrücklich bildet Niccolò Fiorentino in seinem als Büstenbildnis im Vollprofil nach links gestalteten Portrait (Abb. 6)¹⁶⁵ Polizianos volles Inkarnat sowie seine mächtig vortretende fleischige Nase, und Ghirlandaio verschwieg bei seinem Dreiviertelportrait Polizianos in S. Maria Novella (Abb. 10) die Existenz der beiden behaarten Muttermale nicht.

¹⁶³ Wie stark die Wirkung von Giovios pejorativem Urteil war, zeigt sich darin, daß Della Porta im Kapitel „Lusciosi oculi“ es cum grano salis ein zweites Mal wiederholt: *Angelus Politianus subfuscus fuit, peracris vir iudicii, ingeniis; sed astutus, aculeati oculi; liquidi, quum aliena irrideret, et sua à probo iudicio expungi non pateretur*, zit. nach Ausgabe Ursellis 1601, S. 438.

¹⁶⁴ Erst Mencke, 1736 (Anm. 1), S. 448 f., bemüht sich um eine Ehrenrettung des „häßlichen Humanisten“: *Forma corporis, habituque oris POLITIANUS nec decoro satis, nec fatis liberali, fuit, naso quippe enormi, subfuscoque oculo, et cervicis pulchrum reflexa, praeditus. Sed corporis has maculas egregius animi virtutibus compensavit, quarum vel praecipuas nominamus ardentissimus ejus de literis praecelere merendi studium, et erga obvium quemque humanitatem officiositatemque incedibilem. Adhaec, qua incolendis amicis, qua in servanda fide, constantia fuerit, supra diximus. Nec dissimu-*

landum tamen, suis etiam praeclaram hanc ejus virtutem infectam labeculis fuisse, et, quod superstitioni partim, ambitioni, cum vana doctrinae ostentatione conjunctae nimium se dedidisse ostenderit, ob id maxime culpandum videri ANGELUM.

¹⁶⁵ Zu Niccolò Fiorentino und zu seiner Medaille auf Angelo Poliziano zuletzt Graham Pollard: Niccolò di Forzore Spinelli, called Niccolò Fiorentino (1430-1514). In: Stephen K. Scher (Hrsg.): *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*. New York 1994, S. 132-136 (mit Hinweisen auf ältere Literatur); zu den insgesamt bekannten unterschiedlichen, Fiorentino zugeschriebenen Medaillen Hill Cotton, 1951 (Anm. 4), S. 263 ff. und insbesondere S. 265, Anm. 3. Noch immer grundlegend sind die bisher einzigen monographischen Darstellungen von Fiorentinos Leben und Werk von Wilhelm von Bode: *Der florentiner Medailleur Niccolò di Forzore Spinelli*.

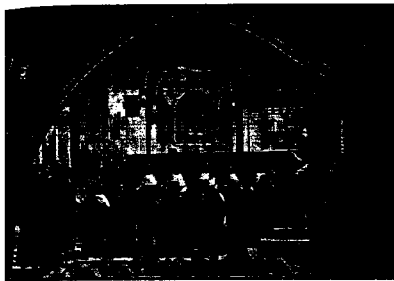


Abb. 7 Domenico Ghirlandaio, Bestätigung der Ordensregel des hl. Franziskus durch Papst Honorius III. – Die Treppe hinaufsteigend Poliziano mit Lorenzo de' Medici Söhnen Giuliano, Piero und Giovanni, dem späteren Leo X. (vor 1. Juni 1483), Fresko, Florenz, S. Trinita, Cappella Sassetti

Ghirlandaios Fresken dienen in erster Linie der Darstellung von Heiligenlegenden, haben aber auch eine bildende Funktion, die zweifellos vom Auftraggeber mitbestimmt wurde: So sind die Poliziano-Portraits jeweils Teil eines größeren szenischen Zusammenhangs in Privatkapellen zweier bedeutender Florentiner Familien; beide Freskenzyklen wiederum befinden sich in großen Florentiner Ordenskirchen und waren damit öffentlich zugänglich. Beide Auftraggeber hatten eine enge Verbindung mit Lorenzo de' Medici, dem Stadtherrn von Florenz und Protektor Polizianos: Giovanni Tornabuoni war der Onkel Lorenzos, Francesco Sassetti dessen guter Freund. Sowohl Giovanni als auch Francesco verewigten den angesehenen Florentiner Humanisten und Dichter zusammen mit Portraits von Mitgliedern ihrer Familien an inhaltlich und formal ausgezeichneten Stellen der Freskenzyklen ihrer Familienkapellen.¹⁶⁶

Offenkundig wollten sie nicht nur ihre persönliche Zuneigung zu Lorenzo und seinem Schützling bezeugen, sondern auch die Verbindung zu Poliziano der Nachwelt überliefern. Die Effigien der Familienmitglieder sollten zusammen mit dem Portrait des großen Gelehrten verewigt werden. Die Präsenz des europaweit bekannten Humanisten verbildlichte gleichsam den besonderen gesellschaftlichen Rang der dargestellten Florentiner. Angelo Poliziano, der Inbegriff des Florentiner Humanisten, galt somit als Garant für den eigenen Nachruhm.

Abb. 8 Detail aus Abb. 7



des Engels, der letzten Szene des Zyklus mit Szenen aus dem Leben Johannes' d. T., befindet sich im untersten Register der rechten Wand der Chorkapelle, die Portraits sind daher bewusst an dieser, für den Betrachter sehr günstig gelegenen Szene positioniert.

In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 1904, S. 1-14 und Cornelius von Fabriczy: Medaillen der italienischen Renaissance, Leipzig o. J. (ca. 1907), zu Florentino S. 57-64.

¹⁶⁶ Die Bestätigung der Ordensregel ist in den gotischen Spitzbogen der Kapellenstirnwand eingepaßt und damit dem in die Kirche eintretenden Besucher bald sichtbar, die Verkündigung

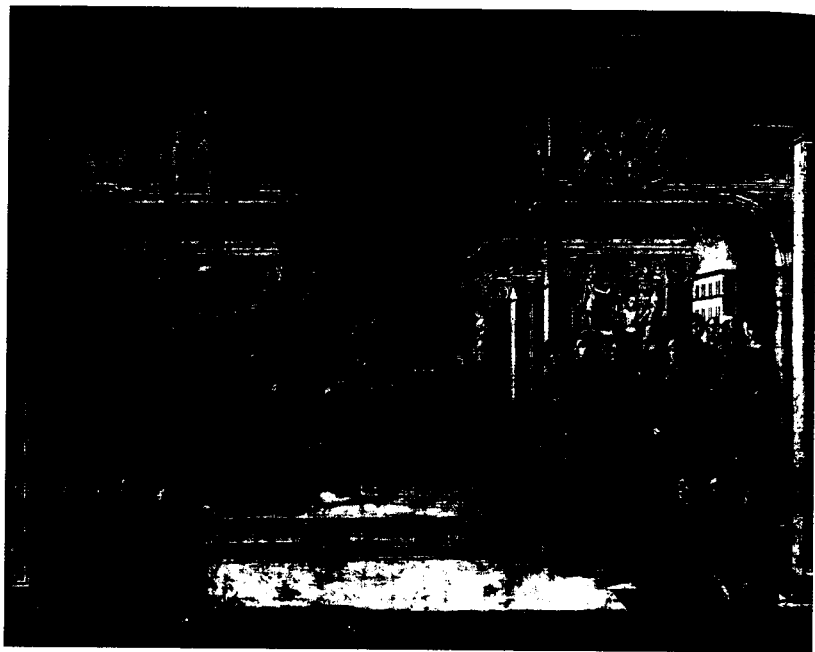


Abb. 9 Domenico Ghirlandaio, Verkündigung des Engels an Zacharias (1490), Fresko, Florenz: S. Maria Novella, Cappella Tornabuoni

Als erster hatte Lorenzo die besondere Begabung des *homericus adolescens* und seine Wertschätzung des jungen Gelehrten mit der Ernennung Polizianos zum *Lehrer* und *Erzieher* seiner drei Söhne zum Ausdruck gebracht.¹⁶⁷ In dieser Eigenschaft zeigt Ghirlandaio den Neunundzwanzigjährigen in dem

vor Juni 1483 entstandenen Fresko *Die Bestätigung der Ordensregel des hl. Franziskus durch Papst Honorius III.* in der Cappella Sassetti in S. Trinita, Florenz.¹⁶⁸ (Abb. 7-8) Neben dieser Tätigkeit als Privatgelehrter erhielt Poliziano 1480 die Stelle als Magister an dem von Lorenzo geförderten Studio

¹⁶⁷ Bis heute wird Poliziano auch als „Vater der modernen Philologie“ angesprochen. Zu Polizianos philologischen Arbeiten insbesondere die Studien von Perosa, 1954 (Anm. 15). Zu Polizianos Verdiensten als Historiker Nicolai Rubinstein: *Il Poliziano e la questione delle origini di Firenze*. In: *Il Poliziano e il suo tempo* (1954), S. 101-110; siehe auch Polizianos lateinische Prosa-Schrift „*Commentarium coniurationis Pactianae*“ über

die „Pazzi-Verschörung“ (1478).

¹⁶⁸ Zur Datierung die allgemein anerkannten Ausführungen von Warburg, S. 14; Warburg gebührt das Verdienst der Identifizierung Polizianos und der Hinweis darauf, daß der dicht auf seinen Lehrer folgende Giovanni de' Medici noch nicht die Tonsur trägt, welche er am 1. Juni 1483 erhalten sollte. Zu Ghirlandaio und der Cappella Sassetti zuletzt Ronald G. Kecks: Ghirlandaio.

Fiorentino. Gleichzeitig wirkte er zusammen mit Cristoforo Landino, Marsilio Ficino und Gentile de' Becchi – ebenfalls unter Lorenzos Protektion – in der „Platonischen Akademie“. ¹⁶⁹ Im Kreise eben dieser Freunde zeigt die 1490, vier Jahre vor Polizianos Tod entstandene Szene der *Verkündigung des Engels an Zacharias* der Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella den gereiften Magister. ¹⁷⁰ (Abb. 9-10)

Ghirlandaios zweites Bildnis, das Poliziano als Gelehrten und Lehrenden unter den größten Florentiner Humanisten seiner Zeit darstellt, wurde von Malern späterer Generationen im Auftrag bedeutender Sammler aus Italien, Deutschland, Großbritannien und Frankreich bis in die Barockzeit hinein immer wieder kopiert. Diese Kette autonomer Portraits, die Poliziano zumeist aus der Humanistengruppe isoliert als autonomes Büstenbildnis darstellen, belegt höchst anschaulich, welche Hochschätzung man dem Nasutus Angelo Poliziano trotz seiner körperlichen Unvollkommenheiten und charakterlichen Schwächen wegen seiner Verdienste als Humanist und seiner umfassenden Bildung entgegenbrachte.

Dem *ingenio auctato* (G. B. Della Porta) des großnasigen Gelehrten zollten bereits Polizianos Zeitgenossen – ob Freund oder Feind – ihren Respekt. Nach Polizianos Tod erkannten Eruditi aus ganz Europa in ihm ein *Exemplum* von Gelehrsamkeit und Bildung. Poliziano ein ehrendes Andenken zu bewahren, war Dichtern wie Denkern eine besondere Aufgabe. Seinem großen Beispiel nachzufragen, empfanden Humanisten geradezu als moralische Verpflichtung. Daß die Verehrung dieses Prototyps eines Humanisten in der italienischen Renaissance durch Portraits auch einen künstlerischen Niederschlag fand, und daß Ghirlandaios



Abb. 10 Detail aus Abb. 9

zweites Portrait Polizianos, das ihn als *Exemplum magistrorum* darstellt, fast ausnahmslos zum Vorbild für die später postum entstandenen Bildnisse wurde, ist nur eine logische Konsequenz.

Appendix

Nr. 1

ANGELI POLITIANI OPERA, QVAE QVIDEM EX-TITERE HACTENVVS, OMNIA (...), BASILEAE, APVD

Catalogo completo, Firenze 1995, S. 119ff., zu den Portraits dieser Szene insbesondere S. 123 (Hinweise auf weiterführende Literatur bis 1993, Bibliographie, S. 159-165). Zu Ghirlandaios Entwurf für die Freskoscene jüngst Hein-Th. Schulze Altappenberg: Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog. Berlin 1995, zugleich Ausstellungskatalog Berlin: Staat-

liche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (21.10.1995-21.1.1996) und Saarbrücken: Saarland Museum (19.5.-14.7.1996), S. 150-152.

¹⁶⁹ Es haben sich mit den „Praelectiones“ in lateinischer Prosa Universitätsvorträge Polizianos erhalten; siehe auch Anm. 43.

¹⁷⁰ Zur Cappella Tornabuoni zuletzt Kecks (Anm. 168), S. 126 ff. zu den Portraits dieser Szene insbesondere S. 135 f.

NICOLAVM EPISCOPIVM IVNIOREM, M.D.LIII.
Darin: ANGELI POLITIANI MISCELLANEORVM
CENTVRIA PRIMA, Cap. 56, S. 270 f.)¹⁷¹

„Cur gemino cornu Martialis dixerit in spectaculis,
ubi de Rhinocerote, deque tauris Aethiopicis. CAP.
LVI.

Martialis epigramma est in spectaculis de Rhinocero-
cerote, cuius extremi uersus hi sunt:

Namque grauem cornu gemino sic extuli ursum, /
lactat ut impositas taurus in astra pilas.

Domitius ita enarrat: Gemino, inquit, cornu, forti,
& uehementi. Vergilius: Gemino dentalia dorso. Vel
quoniam rhinoceros habet duo cornua, ut apud
Pausaniam solum legi, quorum alterum insigni mag-
nitudine ex naribus extat, alterum superne erumpit,
exiguum, sed ualidissimum. Fatetur sanè Domitius
apud unum se Pausaniam legisse, rhinocerotem duo
habere cornua. Quid autem Plinium, quid Solinum,
quid alios credimus unum rhinoceroti cornu tribu-
entibus duntaxat? an uidelicet ignorasse omnes, quod
solus animaduernerit Pausanias? Quid porro Septi-
mio Florenti Tertulliano respondebimus, Christia-
norum omnium, quorum quidem latine opera ex-
tent, ut antiquissimo, sic ausim dicere in omni penè
literatura diligentissimo? qui libro aduersus Praxe-
am tertio, uerba illa enarrans de uetere instrumen-
to: Tauri decor eius, Cornua unicornis cornua eius,
in eis nationes uentilabit ad summum usque terrae:
Non utique, inquit, rhinoceros destinabatur unicor-
nis, nec Minotaurus bicornis. & quae sequuntur.
Caeterum de eo Pausanias in Boeoticis meminit:
neque autem omnino rhinocerotas duo habere cor-
nua. nam hoc manifestò refelli poterat, sed tauros
dicit esse in Aethiopia, qui rhinocerotes uocentur:
οτι σφίσιν ἐν Ἀρκῇ τῇ βυνί sic enim illius uerba
sunt, ἐν ἐκάστῳ κέρασ καὶ ἄλλο ὑπὲρ αὐτὸ οὐ μέγα,
ἐπὶ δὲ τῆς κεφαλῆς οὐδὲ ἀρχὴν κέρατ' ἔστι
(beide Zitate Pausanias IX 21). Quoniam, inquit, il-
lis in summa nare singulis unicum cornu, tum alius
suprà non magnum, uerùm in ca-(S. 271)pite, ne in-
itio quidem cornu, aut alterum ait esse ualidissi-
mum, quod ob id eminiscitur fortasse Domitius, ut

his facilius ursus extolleretur. Neque aut de rhino-
cerote ipso Pausanias, sed, ut diximus, de Aethiopi-
co tauro, qui similitudine quapiam & ipse rhino-
ceros à quibusdam uocabatur. Quare nos ita puta-
mus exponendum martialem ut ursum uidelicet à
rhinocerote cornu illo unico elatum, ciectatumque
sentiat, grauem gemino cornu, hoc est, graue tauro
futurum, qui sunt cornua gemina, ut comisit datui,
non ablatui casus. Nam cum tauri pilas cornibus ad
astra cuentilent, extollere ursum tamen non po-
terant grauem gemino cornu, proptereaque cum
mirabilis quamlibet uno cornu rhinoceros extulit.“

Nr. 2

1661

DE HVMANA PHYSIOGNOMONIA IOANNIS BAP-
TISTAE PORTAE NEAPOLITANI. Libri IV. Qui ab
extimis, quae in hominum corporibus conspiciuntur
signis, ita eorum naturas, mores & consilia (egregi-
is ad uiuum expressis ICONIBVS) demonstrant, vt
intimos animi recessus penetrare videantur. Omni-
bus omnium ordinum studiosis lectu utiles, maxi-
meque iucundi. Vrsellis (= „Usellis“, Ptol.: Sardini-
en?). Typis Cornelii Sutorii, suptibus Ione Rosae Fr.
(S. 146 f.) – (Paris, Bibliothèque Nationale: R
47269)

„Habes hic lector Rhinocerotis ad uiuum effigiatum na-
sum magnum, à cuius medio cornu procedit, & Politiani
vera effigies.“

(Dieser dem Text und der Illustration vorangestell-
te Hinweis findet sich in der lateinischen Ausgabe
Neapoli, apud Tarquinium Longum, 1602, S. 73)
(Textillustration Typ I)

„Valde magnus nasus.

Valde magnus nasus, virum nimis acriter aliena iu-
dicantem notat, cui non nisi sua placent, aliena dis-
plicent, irridetque omnia. Plinius (Naturalis histo-
riae XI, 158): Et altior homini tantum, quem noui mo-
res subdola irrisioni dicauere, nasus. Naribus, inquit
Quintilianus (Institutionis Oratoriae, XI 3, 80), de-
risus, contemptus, & fastidium significari solet: vnde &
qui alios irridet, nasutos vocant, & prouerbio abi-
it, nasus pro iudicio. nasum maxi-(S. 147)mm rhi-

¹⁷¹ Jüngst auch als Teilreprint (Anm. 60).

noceros habet, cornu repando insignem; quare ab eo potius, quam vilo alio animali ad prouerbiale hunc sensum assumptus est, enim animal ingenio callidum, alacre, & agile. Martialis. (Liber epigrammaton I 3, 6:)

Es pueri nasum rhinocerotis habent.

Eiusdem (Liber epigrammaton XIII 2, 1-4) extat lepidum epigramma de nasuto irrisore: *Nasutus sis vix licet, sis denique nasus,*

Quantum nokuerit ferre rogatus Atlas;

Es possis ipsum tu deridere Latium:

Non potes in nugis dicere plura meas.

Persius (Liber satirarum I 40-41) ad id:

— *vide(sic!)*, vgl. frz. Ausgabe 1808), *ais & nimis vncis Naribus indulges.*

Horatius. (Saturnae I 6, 5)

— *Naso suspendis adunco.*

Angelus Politianus enormi fuit naso, ob id ingenio aculeato, inuidoque; alienorum irrisor, suorum admirator; & cum ipse aliorum fuerit censor acerimus, sua tamen à quoquam iudicari aegre tulit, (... nächstes Kapitel)“

Nr. 3

DELLA FISIONOMIA DELL'HOMO DI GIO. BATTISTA DELLA PORTA NAPOLITANO. LIBRI QUATTRO. Tradotti da latino in lingua volgare PER GIOVANNI DI ROSA PROFESSORE DI LVNA E L'ALTRA LEGGE. CON L'AGGIUNTA DI CENTO RITRATTI DI RAME di pió di quelli della prima impressione. IN NAPOLI, Appresso TARQUINIO LONGO. M. D. XCVIII. (S. 63 f.) — (Florenz: Biblioteca Prof. Alessandro Parronchi)

(Textillustration Typ I)

„Naso molto grande.

Il naso grande dimostra huomo, che riprende l'opere altrui, e che non gli piacciono se non le cose sue, e disprezza, e si burla dell'altrui. Plinio. Han dedicato al naso il ridersi, e' dir male sotto finto beffeggiamento. Quintiliano dice, che col naso, con le narici dimostrano il fastidio, & il disprezzo, onde quelli, che disprezzano le cose d'altri, chiamano nasuti, & è già in prouerbio il naso per lo giuditio. Il Rinocerote è riguardueole per vn gran corno, che hà soura il naso, & è il più nasuto di tutti gli anima-

li. Onde da lui solo si piglia il naso in prouerbio. E animal d'ingegno, astuto, allegro, e facile. Martiale. *E del Rinocerote il naso anchora Hanno i figliuoli.*

Si troua anchora del medesimo autore vn'elegantissimo Epigramma contro vn nasuto, che riprendeua l'opre sue.

Sia naso, e finalmente tutto naso

Quanto potesse mai portar pregato

Atlante, e che burlar ti possi sempre:

Di Latino, per certo non potrai

Dir più beffe di me di quante bai detto.

Persio del medesimo.

E ridi, dice,

E alle narici tue torte compiaci

Horatio

E le suspendi nell'adunco naso, (S. 64)

Angelo Politiano fu di naso assai sproportionato, e fu d'ingegno pungente, & inuidioso, lodando le cose sue, e burlando quelle d'altri, ne vituperando altri potea patire, che altri vituperassero le sue.“

* Giovanni Battista Della Porta: De humana physiognomia, Libri IV. Ursellii 1601, S. 146 Appendix Nr. 2.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Florenz, Bibliothek Alessandro Parronchi; Abb. 2: Schweinfurt, Sammlung Otto Schäfer, Inv. Nr. D-273; Abb. 3: Florenz, Kunsthistorisches Institut, Y 1606; Abb. 4: Paris, Bibliothèque Nationale, R 12685; Abb. 5: Florenz, Kunsthistorisches Institut; Abb. 6: Berlin SMPK Münzkabinett; Abb. 7: Ansichtskarte, Ediz. Giusti di S. Becucci, Firenze; Abb. 8, 9 und 10: Florenz, Soprintendenza alle Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico

Antiquarische Gelehrsamkeit
und Bildende Kunst

Die Gegenwart der Antike
in der Renaissance



ed. Gunter SCHWEIKHART

Köln

Verlag der Buchhandlung

Walther König

1996