

FORM UND SINNGEHALT VON MICHELANGELOS KENTAURENSCHLACHT

MIT NOTIZEN ZU BERTOLDO DI GIOVANNI

von Margrit Lisner

*Dem Istituto Olandese, Florenz,
zu seinem 25jährigen Jubiläum*

Die eingehende Betrachtung der Kentaurenschlacht in der Casa Buonarroti (Abb. 1) führt zu der Frage, ob die inhaltliche Deutung dieses unvollendeten Frühwerks nicht noch weiter geklärt werden kann. Man darf davon ausgehen, dass schon für den jungen Michelangelo die Form kaum ohne Sinn und der Aufbau seines Reliefs mit dem Inhalt eng verknüpft gewesen ist. Das Thema bot dem knapp Siebzehnjährigen die Möglichkeit, viele verschiedenartige Figuren — männliche und weibliche Gestalten sowie Kentauren — wiederzugeben. Michelangelo hat sie nackt oder kaum bekleidet, in den mannigfaltigsten Stellungen und Bewegungen, plastisch dicht verschlungen und hintereinandergestuft, voller Leben gebildet. Angespannt kämpfende und verbissen ringende, einander rettende, sich wehrende, fliehende und schreiende, verwundete und sterbende Figuren sind zu einer Einheit verbunden. Diese Einheit entsteht durch einen streng durchdachten Aufbau, bei dem sich Haupt- und Nebenszenen deutlich abzeichnen.

Die Komposition wird weitgehend von drei, genauer vier Gestalten bestimmt, die den Höhepunkt der Handlung bezeichnen: der mit gedrehtem Rumpf weit ausgreifende junge Grieche auf der linken Seite schickt sich an, einen grossen Steinklumpen auf den gleichfalls jungen Kentauren oben in der Mitte des Reliefs zu schleudern (Abb. 2). Dieser holt, indem er sich zu dem Angreifer umwendet, mit über den Kopf erhobenem Arm zum Gegenschlag aus (Abb. 4). Auf der rechten Seite trägt ein energisch vortretender Grieche eine Frau aus dem Getümmel; sein Körper ist unter der Last leicht eingeknickt. Diese Gruppe bildet im Aufbau des Reliefs das Gegengewicht zu dem jungen Kämpfer mit dem Stein (Abb. 3). Während der Retter der weiblichen Gestalt mit gefurchter Stirn einen Gegner rechts anzuvisieren scheint, schaut die Frau in Richtung auf den jungen Helden links. Damit ergibt sich neben der ausgewogenen, pyramidenähnlichen Verknüpfung der vier Hauptgestalten ein weiterer, sie verbindender Bezug (s. Abb. 1). Wir werden vor allem nach der Bedeutung dieser Figuren zu fragen haben.

Dem jungen Kentauren, in dem der Aufbau gipfelt, ist im Kontrast von wachem Leben und dumpfem Tod unten der grosse, wie mit dem Boden verwachsene sterbende Kentaure entgegengestellt (Abb. 5). Die aus schweren, gewölbten und leicht abgekanteten Massen gefügte Gestalt bildet die Basis für das Hauptgeschehen (s. Abb. 1). Über ihr betont ein kompliziert projizierter, nicht bestimmbarer zweiter Gefallener mit dem in die winklige Armbeuge gesunkenen Kopf die Richtung nach unten und die Mitte der Komposition (Abb. 5).

Für eine inhaltliche Klärung ist es bedeutsam, welche Gestalten Michelangelo in der Sicht von vorn und welche er als Rückenfiguren wiedergegeben hat. Die Rückenfiguren werden kaum eine Hauptszene darstellen, können aber, wie der sterbende Kentaure, für

den Ausdruck des Ganzen mitentscheidend oder ein nicht unwichtiges zweites Thema sein. Diese Frage stellt die Dreiergruppe unter dem jungen Kentauren (Abb. 5). Ein von hinten gesehener Mann entzieht mit aller Kraft eine gleichfalls als Rückenfigur gegebene weibliche Gestalt einem sie umklammernden Kentauren, der seinerseits zum Angriff übergeht. Im Gesamtaufbau (Abb. 1) hat Michelangelo den Kentauren oben in der Mitte durch diese Dreiergruppe hervorgehoben; da sie sich unter ihm einmuldet, gibt sie den Blick auf ihn frei. Die plastisch geballten Köpfe der beiden Gegner leiten beiderseits zu den den jungen Kentauren umgebenden weiteren ringenden Gruppen über. So entsteht ein kreisähnliches, aus Figuren, Köpfen und Gebärden gebildetes Geflecht. Die Hauptgestalten und die Nebenfiguren sind dicht miteinander verwoben.

Das Relief ist angefüllt mit gegensätzlich bewegten Figuren. Die Richtungen haben gerade an wichtigen Stellen einen wohl überlegten Sinn. Der sterbende Kentaure, dessen Hinterbein langgezogen zwischen den Füßen der linken Hauptfigur steckt, wirkt, als habe er sich mühsam nach rechts hingeschleppt. Die Befreiungsszene mit den Rückenfiguren darüber entwickelt sich im Gegensinn nach links. Bei allem Gemenge scheint die linke Seite vorwiegend die der angreifenden Griechen zu sein, während in der Mitte und ganz rechts die Kentauren überwiegen.¹ Unter den je drei äusseren Gestalten sind links zwei Griechen, rechts zwei Kentauren erkennbar. Die Figuren links führen in die Komposition ein (Abb. 2): über dem ganz in sich beschlossenen, mit der an den Kopf gelegten Hand verwundet kauenden Griechen ist der gespannt auf den Kampf schauende glatzköpfige Alte besonders hervorgehoben, der noch im Fortschreiten einen Block in die Schlacht werfen will; er ist der einzige Greis unter den sonst stets jugendlich gebildeten Gestalten (Abb. 30). Der Bogenschütze darüber unterstreicht die Bewegung nach rechts. Auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 3) schliesst oben ein voll modellierter, vom Rahmen überschrittener Kentaure, dessen Rücken nach vorn gedreht ist, den Aufbau ab. Unter ihm schlägt ein Grieche auf einen sich nur mühsam wehrenden jungen Kentauren ein. Mit diesen beiden Gestalten, mit ihren erhobenen Armen und den gerundeten, schweren, wie nach unten sackenden Köpfen klingt die Erzählung aus. Der Kampf ist im vollen Gange, sein für die Griechen günstiger Ausgang lediglich angedeutet. Die zahllosen Teilnehmer an dem grossen Ringen sind durch mehrere oben flach und kaum sichtbar in den Grund skizzierte Schädelausschnitte angezeigt.²

Michelangelo hat Griechen und Kentauren nicht als Gute und Böse unterschieden. Da er die letzteren nur knapp charakterisiert, sind die Kämpfenden einander so ähnlich, dass es zumal bei den überschrittenen Nebenfiguren oft ungewiss bleibt, zu welcher Seite sie gehören.

Es ist nicht uninteressant, die sich zum Thema des Reliefs äussernden Quellen des Cinquecento in chronologischer Abfolge zu lesen. Nach Condivis Vita, die 1553 noch zu Michelangelos Lebzeiten erschien, hat Polizian den Künstler zur Ausführung des Reliefs angeregt: *un giorno gli propose il ratto de Deianira e la zuffa dei Centauri, dichiarandogli à parte per parte tutta la favola.*³ Laut Condivi wäre der Raub der Deianira in Verbindung mit der Kentaurenschlacht dargestellt. Könnte man versucht sein, Condivis Urteil als das eines nicht gebildeten Verfassers beiseite zu schieben, so wird man zögern, wenn man in Benedetto Varchis Leichenrede auf Michelangelo Ähnliches liest: *Le prime figure, che lavorasse di marmo questo Angioletto, ... fu la zuffa de' Centauri, quando eglino non meno riscaldati dal vino, che caldi d'amore rapirono d'in sul più bello del convito forzosamente Deianira piangente, e gridante soccorso in vano. La qual materia gli fu data, e dichiarata da M. Agnolo da Monte Pulciano, huomo di grandissima letteratura così Greca, come Latina, e Toscana.*⁴ Weitere Passagen des Textes lassen darauf schliessen, dass Varchi Condivis Vita



1 Michelangelo, Kentaurenschlacht. Florenz, Casa Buonarroti.

bekannt war; er hat die Erzählung aber aufgrund seines literarischen Wissens beschrieben, da er die betrunkenen Kentauren und ein Gastmahl erwähnt, wovon auf dem Relief nichts zu sehen ist. Etwas anders klingt es vier Jahre später bei Vasari in der Vita von 1568 (in der 1550 erschienenen ersten Ausgabe hatte er das Relief nicht erwähnt): *in questo tempo* (während Michelangelos Aufenthalt im Palazzo Medici) *consigliato dal Politiano, uomo nelle lettere singulare, Michelagnolo fece in un pezzo di marmo, datogli da quel signor* (offenbar Lorenzo il Magnifico), *la battaglia di Ercole co i Centauri*. Vasari nennt nicht den Raub der Deianira, noch ein Gastmahl, sondern den Kampf des Herkules mit den Kentauren.⁵ Entsprechend äussert sich 1584 Raffaello Borghini im "Riposo": *e sculpì in un pezzo di marmo la battaglia d'Ercole co' Centauri, opera maravigliosa, non da giovane, com'egli era, ma da uomo consumatissimo nell'arte*.⁶ Borghini wird in seiner Aussage Vasari kaum gedankenlos gefolgt sein; offenbar war ihm des Herkules Kampf mit den Kentauren geläufig. Kurz darauf, 1591, widmet Francesco Bocchi in den "Bellezze della città di Fiorenza" der Kentaurenschlacht eine längere Besprechung. Michelangelo habe sechsundzwanzig Figuren wiedergegeben, trotzdem sei das Relief klar aufgebaut. Als Titel gibt er nur allgemein



2 Michelangelo, Kentaurenschlacht (Ausschnitt). Florenz, Casa Buonarroti.



3 Michelangelo, Kentaurenschlacht (Ausschnitt). Florenz, Casa Buonarroti.

una battaglia de' Centauri an; die geraubte Braut sieht er anscheinend in der Rückenfigur, die sich von dem, der in ihr Haar greift, mit aller Kraft zu befreien suche. Mit in der Kunsttheorie des Cinquecento geläufigen Begriffen — *grazia, bellezza, industria, maraviglioso artificio, profondo disegno, invenzione, rigore* und *forza* — charakterisiert er das Relief. Cinnelli fügt der späteren Ausgabe hinzu, dass die Erfindung von Polizian und der Marmor vom Magnifico Lorenzo de' Medici stamme.⁷

Die Autoren des 16. Jahrhunderts haben die Kentaurenschlacht, die sich damals bei Michelangelos Neffen Leonardo befand, offenbar aus eigener Anschauung gekannt. Polizian erscheint als Ratgeber; wenn der Magnifico den Marmor stiftete, wird auch er hinter der Arbeit gestanden haben. Kompliziert wird das Problem, weil die angegebenen Themen differieren und die Hauptfiguren des Reliefs nicht klar benannt werden. Damit beginnen die Schwierigkeiten der Interpretation.

Die kunstgeschichtlichen Deutungsversuche scheiden sich im wesentlichen in zwei Thesen; es wird sich später zeigen, dass in jeder ein wahrer Kern steckt. Strzygowski zog die 33. Fabel des Hygin heran: bei der Hochzeit des Kentauren Eurytion mit Deianira erscheint Herkules; er erschlägt Eurytion und entführt Deianira, die ihm zuvor von Dexamenos, dem Vater der Deianira, versprochen war.⁸ Die sich aus diesem Text ergebende Erklärung haben mit einigen Varianten Karl Frey, Thode und Justi aufgegriffen, wobei Justi auf das 29. Kapitel im IX. Buch von Boccaccios "*Genealogie deorum gentilium*" hinweist, dessen Anfang Hygin weitgehend entspricht.⁹ Die "*Genealogie*" wurden 1472 gedruckt und waren in Florenz bekannt. Herkules wird bei dieser Auslegung in dem jungen Heros mit dem Stein, Eurytion in dem Kentauren oben in der Mitte gesehen; Deianira glaubt man in der weiblichen Rückenfigur zu erkennen, während der Alte links als Dexamenos oder als Lichas, der Begleiter des Herkules, gedeutet wird. Diese Interpretation stimmt mit den Cinquecento-Quellen insofern überein, als sowohl Herkules wie Deianira erscheinen. Dennoch lässt sich Hygins und Boccaccios Erzählung — obschon dieser Herkules mehrere Kentauren töten lässt — kaum als eine dem Relief entsprechende Kentaurenschlacht begreifen.

Von grosser Wirkung bis in die jüngste Zeit ist die zweite, zuerst von Wickhoff vorgeschlagene, durch Tolnay näher begründete Deutung.¹⁰ Sie beruft sich auf das XII. Buch der Metamorphosen des Ovid als den berühmtesten die Schlacht der Kentauren und Lapithen schildernden Text. Mit Recht bemerkt Tolnay, dass Boccaccio in dem von Justi herangezogenen Abschnitt nach der Deianira-Geschichte auch die abweichende Ovid'sche Version von der Hochzeit des Peirithoos bringt. Für Tolnay — ihm folgen unter anderen Chastel, Weinberger, von Einem¹¹ — ist der junge Kämpfer mit dem Felsklumpen Theseus, der mittlere Kentaure oben gleichfalls Eurytion. In der Szene darunter erkennt er als untergeordnete Figur Peirithoos, der Hippodameia zu befreien suche. Die These hätte überzeugen; ihr stehen aber die Aussagen des Cinquecento weitgehend entgegen.

An den bisherigen Interpretationen wird eines erkennbar: bei Hygin — beziehungsweise Boccaccio — und bei Ovid tritt der Kentaure Eurytion in jeweils ganz verschiedenen Szenen auf; einmal wird er von Herkules, das andere mal von Theseus erschlagen. Die Widersprüche sind also schon in den verschiedenen Sagenbildungen der Antike begründet.

Kehren wir zur Komposition des Reliefs zurück, fällt auf, dass der junge, die Frau rettende Grieche auf der rechten Seite bisher nicht gedeutet ist. Und doch muss man annehmen, dass der wichtigen Rolle dieser Gruppe im Aufbau ein nicht minder wichtiger Sinn entspricht. Michelangelo hat die Kentaurenschlacht während seines Aufenthaltes im Palazzo Medici, im Kreis und unter den Augen Lorenzo il Magnificos gearbeitet; hierin wird ein Schlüssel zu ihrem Verständnis liegen.



4 Michelangelo, Kentaurenschlacht (Ausschnitt), Florenz, Casa Buonarroti.

Unter den gegen Ende des Quattrocento in Florenz bekannten literarischen Quellen kommt den Wegbereitern und frühen Vertretern des Humanismus — Petrarca, Boccaccio und Coluccio Salutati — eine besondere Bedeutung zu. Im späteren Trecento und im Quattrocento bestand offenbar kein Zweifel darüber, dass Herkules mit den Kentauren gekämpft habe, eine Auffassung, für die Boethius und, wie wir sehen werden, vor allem Ovid die wichtigste Grundlage boten.¹² Freilich hat es einen verbindlichen Kanon von zwölf Herkulestaten damals nicht gegeben. Die Zahl der Abenteuer ist zum Teil wesentlich bereichert, wobei ihre Abfolge und der Inhalt variieren.

Petrarca hat in seine zweite, mit Adam beginnende Version von "De viris illustribus" auch Herkules aufgenommen, die Vita aber nicht vollendet.¹³ Anfangs vermerkt er historisch-kritisch, es müsse mehrere Herkulesgestalten gegeben haben; die Überlieferung sei so ungewiss und unterschiedlich, dass der Leser keinen Ausweg aus dem Labyrinth finde. Als zweite Tat, nach der Überwindung des Busiris¹⁴, führt er den Sieg des Herkules über die Kentauren auf: *centauros bellatissimum et equitandi peritissimum genus bello vicit*. Herkules erscheint bei Petrarca vermenschlicht, losgelöst von der mittelalterlich-christlichen Allegorese; er ist ein berühmter Philosoph, von unvergleichlicher Schönheit, der mit übermenschlichen Kräften begabte Krieger und grosse Wohltäter der Menschen, der göttlichen Ruf genießt.¹⁵

Sehr viel ausführlicher als Petrarca ist Boccaccio, zu dessen Lieblingsgestalten Herkules zählt. In den "Genealogie deorum gentilium" stellt er in der Art älterer mythographischer Kompendien, ohne eigene Stellungnahme verschiedene, teils einander ausschliessende Berichte zusammen.¹⁶ So lässt er Herkules zweimal um Deianira kämpfen, zunächst mit dem Flussgott Achelous, später mit dem Kentauren Eurytion, wobei er sich auf Lactanz, d.h. auf den dem Placidus Lactantius zugeschriebenen Statius-Kommentar beruft.¹⁷ Erst aus dem langen, dreissig Abenteuer aufzählenden zusammenfassenden Kapitel und im Vergleich mit seinen weiteren Schriften erhellt, welchen Sagen er den Vorzug gibt. Im Verlauf der Arbeit verlor die Deianira-Eurytion-Erzählung anscheinend für ihn an Gewicht; so fehlt sie in den "Genealogie" unter den Taten des Schlussabschnitts. Dagegen nennt er die Achelousgeschichte und, an achtzehnter Stelle, die Kentaurenschlacht: *Centauros insolentes volentesque Hyppodamiam nuptiarum die surripere Perithoo, Hercules acri bello superavit*.¹⁸ Erwähnt Boccaccio sonst nur Theseus bei der Hochzeit des Peirithoos¹⁹, tritt hier überraschend Herkules als der entscheidende Held der Schlacht auf.

Eine Erklärung für die Boccacciostelle findet sich bereits in der um 1370 entstandenen Volgareübersetzung der Metamorphosen des Giovanni di Bonsignore und vor allem in Coluccio Salutatis Traktat "De laboribus Herculis", der dem Humanistenkreis um Lorenzo il Magnifico bekannt gewesen ist.²⁰ Wie schon Bonsignore bemerkt Salutati, dass Ovid in den Metamorphosen den greisen Nestor als Augenzeugen von der Kentaurenschlacht erzählen lässt. Als Nestor endet, fragt ihn Tlepolemus, der Sohn des Herkules, warum er die Teilnahme seines Vaters an dem Kampf verschweige; dieser habe ihm oft davon erzählt. Nestor erwidert, freilich, Herkules habe Unglaubliches geleistet, das könne er nicht leugnen. Allein, um seine elf durch Herkules umgebrachten Brüder zu rächen, schweige er von den grossen Taten.²¹ Entsprechend führt Salutati unter den Herkulesabenteuern auch die Tötung der Söhne des Neleus, der Brüder Nestors auf.²²

Damit wird Ovid, wenngleich er es durch einen dichterischen Kunstgriff verhüllte, zum Kronzeugen für das ruhmvolle Eingreifen des Herkules in die Schlacht zwischen den Lapithen und Kentauren. Salutati kommt nach Abwägung der verschiedenen Überlieferungen zu dem Schluss, Herkules und Theseus hätten zu verschiedener Zeit mit den Kentauren gekämpft.²³ Diese Auffassung hatte anscheinend keine Nachfolge.

Schon Boccaccio flicht in den "Genealogie" und in den "Esposizioni sopra la Comedia



5 Michelangelo, Kentaurenschlacht (Ausschnitt), Florenz, Casa Buonarroti.

di Dante" bei Erwähnung der Kentauren längere Ausführungen über die Tyrannen ein, indem er deren Vater Ixion als Tyrannen bezeichnet; die ihm dienstbaren Kentauren sind *di superbo animo e senza alcuna temperanza e inchinevoli ad ogni male*.²⁴ Salutati, der seiner Schrift den Titel "De sensibus allegoricis fabularum Herculis" geben wollte²⁵, geht einen Schritt weiter: *Centauri sunt homines violentie, que instar est tyrannidis, ... qui, cum faciem habeant hominis, bestialiter tamen incedunt et has libertatis solennitates propter superbiam non impendunt*. Und er betont: *Hos Hercules noster, vir scilicet virtuosus ... conficit*; ebenso

überwindet Herkules als *vir sapiens*, kraft seines Geistes, die Kentauren.²⁶ Coluccio Salutati, der Kanzler der Florentiner Signoria, sagt *Hercules noster*, unser Herkules. Die Gestalt des Herkules schmückte — darauf hat Ettlinger in seinem Aufsatz "Hercules Florentinus" hingewiesen — schon seit dem späten Dugento das Florentiner Siegel.²⁷ In der einige Zeit nach Coluccios Traktat entstandenen "Istoria di Firenze dall'anno 1380 all'anno 1405" des Goro Dati sind die Wahrzeichen und Wappen der Stadt aufgeführt. An fünfter Stelle das Wappen der "Libertà", das gegen die Tyrannen gerichtet sei und das Volk dazu bewegen solle, zur Freiheit zu stehen und die Tyrannen zu verjagen. Darauf folgt Herkules als Siegel des Comune *a significazione, che Ercole fu giogante, che andava spegnendo tutti i Tiranni, e inique signorie, e così hanno fatto i Fiorentini*.²⁸ Herkules hatte in Florenz eine eminent politische Bedeutung. In Salutatis Gegenüberstellung von Herkules, dem Vertreter der Freiheit, und den tyrannischen Kentauren liegt bereits der Keim einer politischen Allegorie.²⁹

Bekannter und volkstümlicher als Salutatis umständlich gelehrte Ausführungen mag die Herkules-Canzone seines Zeitgenossen, des Dichters Franco Sacchetti gewesen sein; sie bringt zwölf — in der Abfolge an Boethius' "De consolatione philosophiae" anschließende — Taten in direkte Beziehung zu Florenz. Gleich an erster Stelle steht, wie bei Boethius, der Kentaurenkampf³⁰:

*Ercole novo è or, chi ben comprende,
quest'alta donna con potenze accorte,
che libertà nel gran vessillo invenne.
Fiorenza mia, riguarda se t'avenne
che come quelli domò li centauri,
li quali a tutta Grecia davan danno,
così con grande affanno
tu hai domato signorelli e conti,
ch'a guastar tuo' tereni sempre eran pronti.*

Sacchetti setzt Herkules — als neuen Herkules — mit der Florentiner Republik, die die Freiheit auf ihr Banner geschrieben hat, gleich; so wie er die ganz Griechenland Schaden bringenden Kentauren besiegte, hat Florenz mit grosser Mühe die Feinde bezwungen, welche sein Land zerstören wollten. In der politischen Auslegung des Kentaurenkampfes spielt Sacchetti eindeutig auf auswärtige Gegner an. Der nicht ausdrücklich genannte Anlass dieser Herkulestat wird für ihn derselbe wie für Boccaccio, Bonsignore und Salutati gewesen sein. Sacchetti verleiht ihr besondere Bedeutung, weil die Canzone gleich mit ihr beginnt.

Die nun zu besprechenden Schriften gehören ihrer Entstehung nach zwar nicht nach Florenz, waren hier aber im späteren Quattrocento sehr wahrscheinlich bekannt. Zunächst das "De deorum imaginibus libellus", das — um 1400, etwa gleichzeitig mit Salutatis Herkulestaten geschrieben — unter dem irreführenden Verfasseramen "Albricus Philosophus de imaginibus deorum" um 1490, vermutlich in Florenz, gedruckt worden ist.³¹ Den inhaltlich von Sacchetti und dem antiken Kanon abweichenden zwölf Herkulestaten ist weitaus der grösste Abschnitt des Traktats gewidmet, was in Florenz Anlass genug für den Druck gewesen sein mag. Der Sieg über die Kentauren erscheint auch im "Libellus" als erste Tat³²: *Prima igitur eius victoria notabilis fuit quando in nuptiis centauros ibidem existentes et inebriatos qui dominas immutatas volebant violenter opprimere clava pro maiori parte mactavit. Unde reliqui timore percussi fugierunt. Centaury enim qui dicuntur esse semihomines et semi equi: denotantur homines carnali concupiscentia facti ut bestiae qui virtute animi superantur*.³³ In nur lockerem Zusammenhang mit Ovid ist eine Hochzeit genannt, bei der die betrunkenen Kentauren die Frauen überfallen und Herkules sie er-

schlägt. Weder Peirithoos und Hippodameia, noch Theseus oder der Kentaur Eurytion sind genannt. Der Held ist Herkules, der durch seine *virtus* die die Sinnenlust verkörpernden Kentauren überwindet. Bei den folgenden Taten tritt Herkules ebenfalls als Vertreter der *virtus* wie auch der *fortitudo* und der *ratio* auf, dazu ist er der sternkundige Astrolog. Der Verfasser des "Libellus" verhält sich in seiner Erzählung selbständig gegenüber dem um 1340 angesetzten "Reductorium morale" des Benediktiners Petrus Berchorius, das oft als eine wichtige Quelle angesehen wird.³⁴ In der moralisierenden Auslegung erscheint Herkules nicht, wie bei Berchorius, im mittelalterlichen Sinn als Figur Christi, sondern in neuer, in die Zukunft weisender Auffassung gemeinhin als Sinnbild hoher Tugenden. *Hercules enim ... est virorum gloria fortium.*³⁵ Mit seinen hervorragenden Eigenschaften, durch seinen Ruhm und seine Kraft konnte Herkules zum Vorbild der grossen Männer der Zeit werden.

Wahrscheinlich spielte die Gestalt des Herkules schon früh eine Rolle an den italienischen Fürstenhöfen.³⁶ Pietro Andrea di Bassi, ein bescheidener Dichter und Verehrer Boccaccios am Hof in Ferrara, hat dem Markgrafen Niccolò III. d'Este, dem Vater von Leonello, Borso und Ercole d'Este, einen Traktat "Le fatiche d'Ercole" gewidmet.³⁷ In der Widmung wird Niccolò mit Herkules verglichen: *Vuy ad hercule simile: e del grand hercule el nome meritare*. Ist schon dieses frühe italienische Beispiel der Gleichsetzung eines Fürsten mit Herkules von Interesse, so auch die Erwähnung von Niccolòs Bibliothek in der Nachrede; was Niccolò am meisten auszeichne, seien *le multiple manere de volumi de libri in ogni faculta. Auctori con li scripti libri de historie autentici per lettera e per vulgare ... et anchora in lingua galicha*. Niccolò habe für diese Bücher jährlich einen *grandissimo thesauro* ausgegeben. In den dreiundzwanzig von Bassi anschaulich, wie für eine Theatervorführung erzählten Herkulestaten sind die verschiedenen antiken Überlieferungen nicht ungeschickt verknüpft, aber in die höfische zeitgenössische Umgebung versetzt. Das vierzehnte Kapitel trägt den Titel: *Come morti li centauri recupero Ypodamia moglie de Perithoo*. Peirithoos lädt zur Hochzeit seinen Freund Theseus ein und drängt ihn auf jede Weise, Herkules mitzubringen. Während der Hochzeit regt Mars, dem allein unter allen Göttern man versehentlich vorher nicht geopfert hatte, die Kentauren zum Streit gegen die Lapithen an.³⁸ Eurytion, der "rectore", der gefürchtetste und geehrteste der Kentauren, wirft ein Auge auf die schöne Hippodameia; mit einer Gruppe wilder, ihm ergebener Kentauren raubt er diese, die anderen die übrigen Frauen. Vom Lärm herbeigerufen, erscheinen Herkules, Theseus und Peirithoos. Herkules erfasst gleich die Situation und *comizo con quello che geniva ale mani dare a questi centauri e ciascuna volta quello che zunzeva quello uccideva*. Theseo solo con perithoo procuro de reavere la rapita Ypodamia la quale in breve rescataro mediante el sublime valore de hercule magnanimo per la cui excelsa virtu furno tutti quelli centauri morti o messi in fuga. Später zwar sagt Bassi, dass Theseus den Eurytion nach der Befreiung der Hippodameia erbärmlich getötet habe, wobei er sich offensichtlich an Ovid und teils an Boccaccio orientiert.³⁹ Im ganzen aber heisst es, Herkules habe eine solche Macht (*tanta possanza*) bewiesen, dass diese Tat bis zum heutigen Tag, also im Quattrocento, unter seinen Abenteuern das höchste Lob geniesse. Dann erst flicht Bassi Ovids anderslautende Erzählung des über zweihundertjährigen Nestor ein, der zwar seine eigene Teilnahme und die des Theseus an dem Kampf, nicht aber Herkules erwähnt. Schliesslich gibt Nestor, entsprechend der schon Bonsignore und Salutati bekannten Ovidstelle, die Tötung seiner Brüder als Grund für sein Verschweigen an. Bassis Traktat beweist, dass die Beteiligung des Herkules an der Schlacht zwischen den Lapithen und Kentauren damals über die Humanistenkreise hinaus ein weit verbreitetes Wissen war.

"Le fatiche d'Ercole" des Bassi wurden bereits 1475, während der Regierung Ercoles I. d'Este — kaum ohne Anspielung auf dessen Namen — in Ferrara gedruckt.⁴⁰ Drei Jahre

später, 1478, wurde Ercole d'Este in dem auf die Pazzi-Verschörung folgenden Krieg zwischen Florenz und dem mit dem Papst verbündeten Neapel Oberbefehlshaber der Florentiner Truppen; im September 1478 empfing man ihn und sein zahlreiches Gefolge mit grossen Ehren in Florenz, wo er einen ihm gehörenden Palast bezog.⁴¹ Bedenkt man die besondere Bedeutung des Herkules für Florenz und — worauf zurückzukommen ist — auch für Lorenzo il Magnifico, dann ist es mehr als wahrscheinlich, dass das erst kürzlich gedruckte Buch damals nach Florenz gelangte, zumal die Beziehungen zwischen dem Magnifico und Ercole d'Este offenbar gut waren und auch in persönlichen Dingen ein Austausch stattfand.⁴²

Dem fürstlichen Bereich gehört in ganz anderer Weise als die Schrift Bassis auch Filaretes Architekturtraktat an, den er zuerst Francesco Sforza und laut Vasari im Jahr 1464 Piero di Cosimo de' Medici, dem Vater des Lorenzo il Magnifico, gewidmet hat.⁴³ Der Traktat ist nach Bassis Herkulestaten entstanden, war aber in Florenz vielleicht schon früher bekannt. In dem von Filarete am Ende des XV. Buches beschriebenen Gartenpalast des antiken Königs "Zogalia" sind über den Ecken der gartenähnlichen Höfe vergoldete Bronzestatuen von *huomini degni e inventori di cose degne* aufgestellt. Neben Saturn, Bacchus, Minerva erscheint vor allen der nackte Herkules mit zwölf Taten, die in Thema und Abfolge wiederum von den bei Sacchetti und im "Libellus" genannten abweichen. An neunter Stelle steht des Herkules Kampf mit den Kentauren: *come amazzò i Centauri*.⁴⁴ Filarete erfindet rein theoretisch monumentale plastische Gruppen in vergoldeter Bronze, wie sie in der Quattrocentoplastik kaum vorstellbar sind. Hier wird die Tötung der Kentauren durch Herkules im Bewusstsein eines Renaissancekünstlers fassbar, der zugleich Architekt und Bildhauer war. Das Manuskript befand sich im Besitz der Medici; um 1490 wurden zwei weitere Handschriften, die Codices Magliabechianus und Valencianus angefertigt.⁴⁵ Kurz darauf ist Michelangelos Relief entstanden. So erhebt sich die Frage, welche Vorstellungen hatte man im Kreis des Lorenzo de' Medici von dem Thema der Kentaurenschlacht, und was haben möglicherweise ein Polizian und der Magnifico darüber gedacht?

Sehr aufschlussreich sind die Schriften des Cristoforo Landino, sein 1481 gedruckter Kommentar zu Dantes Divina Commedia⁴⁶ wie der Traktat "De vera nobilitate" und die "Disputationes Camaldulenses".⁴⁷ In seinen Erläuterungen zum XII. Gesang des Inferno, in dem Vergil und Dante die Kentauren Chiron, Nessus und Pholos treffen, schreibt Landino zu Pholos: *Pholo fu uno de Centauri, el quale nelle nozze di Perithoo re de lapithi vinti dal vino vennono in tal furore, che vollono rapire la sposa. Onde nacque zuffa tra loro et gli altri che v'erano, tra quali fu Hercole et Theseo et Nestore. Et finalmente furon cacciati, et la maggior parte morti*. Landino nennt unter den bei der Hochzeit des Peirithoos anwesenden Griechen zuerst Herkules, dann Theseus und Nestor, während er den Namen der Braut und auch den Kentauren Eurytion nicht erwähnt; dagegen ist Pholos einer der die Braut raubenden Kentauren.⁴⁸ Im XXIV. Gesang des Purgatoriums, Verse 121-123, heisst es bei Dante: *Ricordivi, dicea, de' maladetti / Ne' nuvoli formati, che sattoli / Theseo combatter co' doppi petti*. Dazu Landino, nachdem er die Kentauren mit Trunkenheit und Wollust gleichsetzt: *Ma Theseo et Hercole, cioè la ragione, et lo 'ntellecto domano nel huomo tale bestialità*.⁴⁹ Wenngleich Dante nur Theseus nennt, schiebt Landino auch Herkules ein, wobei Theseus die Vernunft, Herkules den erkennenden Geist vertritt. Eine ebenfalls allegorisierende, deutlich abstufende Interpretation von Herkules, Theseus und Peirithoos gibt er, indem er sich auf ähnliche Äusserungen Coluccio Salutati, *huomo dottissimo*, beruft, zu Dantes Anspielung auf Theseus' Aufenthalt in der Unterwelt, Inferno IX, Vers 54.⁵⁰ Die *vita contemplativa* sei auf das Wahre, die *vita activa* auf das Gute gerichtet; schon bei Homer sei die Erkenntnis des Wahren in Herkules ausgedrückt. Zur *vita activa* gehöre das Nützliche; dieses finde sich in Theseus und Peirithoos. Dabei steht Theseus für die Seele und wiederum

für die Vernunft, Peirithoos hingegen — eher abwertend — für den Körper und die Sinnlichkeit.⁵¹

Auch für Landino sind die Kentauren Söhne des Tyrannen und werden den Tyrannen gleichgesetzt. Zur Tötung des Nessus durch Herkules heisst es im Dantekommentar: *e certo tutte l'impresie inconsiderate de' furiosi tiranni, sono uccise da Hercole, cioè son vinte da gli huomini prudenti, e forti come intendiamo per Hercole*.⁵² Auch in seinem Traktat "De vera nobilitate" erwähnt Landino die masslose Tyrannei der Kentauren.⁵³ Herkules aber ist für ihn das grosse Vorbild schlechthin: *Est, est profecto invictissimus omnium mortalium dux Hercules imitandus*.⁵⁴ Dies ist in Bezug auf Lorenzo il Magnifico von Bedeutung. In den schon von Ettlinger herangezogenen "Disputationes Camaldulenses" legt Landino dem jungen Lorenzo — kaum gegen dessen Willen — ein Lob des Herkules in den Mund: *Fuit sapiens Hercules ... crudelissimos tyrannos coercuit; plurimis populis ac nationibus ius libertatemque restituit*.⁵⁵

So gilt Herkules im engsten Kreis des Magnifico als Vertreter von Weisheit, Klugheit und unbesiegbarer Stärke; er ist der Verteidiger von Recht und Freiheit gegenüber grausamer Tyrannei. In ihm, und nicht zuletzt in seinem Sieg über die Kentauren, verkörpern sich die staatsmännischen Tugenden, die in dem republikanischen Florenz mehr als alle anderen zählten.

Polizian war der Schüler des Cristoforo Landino; noch in den Jahren, in denen er Michelangelo das Thema des Reliefs erklärte, war Landino für ihn eine grosse Autorität.⁵⁶ Es gab auch einen persönlichen Grund für Polizian, sich mit Herkules zu befassen, hatte ihm doch Marsilio Ficino wegen seiner alle unwissende Barbarei überwindenden überragenden Gelehrsamkeit den Beinamen Herkules gegeben.⁵⁷ Ihm, dem bedeutenden Philologen, wird besser als allen seinen Zeitgenossen die ebenso umfangreiche wie widersprüchliche mythographische Überlieferung bekannt und bewusst gewesen sein. Er weiss von den antiken Herakleiden des Peisandros von Rhodos und des Panyassis von Halikarnass, er kennt die Schriften Diodors, macht Auszüge aus der Bibliothek des Apollodor, er erwähnt häufig Plutarch. In der Bibliothek des Lorenzo il Magnifico war ihm die antike und die neuere Literatur zugänglich.⁵⁸

Condivi sagt, Polizian habe Michelangelo *à parte per parte tutta la favola* erklärt. Vielleicht versteckt der Wortlaut, dass diese Erklärung sehr ausführlich und gelehrt gewesen ist. Über den Inhalt können, da mir schriftliche Äusserungen Polizians nicht bekannt wurden, nur Vermutungen angestellt werden. Dazu müssen wir Michelangelos Relief — in wechselseitiger Abwägung von Quellen und Form — zur Hilfe heranziehen. Sicherlich aber hat Michelangelo Polizians Ausführungen mit Hilfe von vorbereitenden Zeichnungen und Modellen in seine eigene künstlerische Vorstellung umgesetzt. Davon wird später die Rede sein.

Nach dem Gesagten ist anzunehmen, dass — der literarischen Tradition, vor allem der vollen Ovid'schen Aussage und Landino entsprechend — für Polizian Herkules, Theseus und Nestor Hauptfiguren waren, die er Michelangelo angegeben hat. Nestor wird der Alte mit dem Stein links auf dem Relief sein, der, ganz dem Sinn der Erzählung gemäss, bei Michelangelo die einführende Gestalt der Komposition bildet (Abb. 1, 2, 30). Theseus rettet bei Ovid, wie bei Boccaccio und bei Bassi, die Braut des Peirithoos.⁵⁹ So darf man ihn mit dem die junge Frau aus dem Kampf tragenden Griechen identifizieren, zumal diese Figur kaum Herkules darstellen kann (Abb. 3). Dann wird der junge Held links mit dem Steinbrocken, der Gegner des im Aufbau des Reliefs wichtigsten Kentauren (Abb. 4, 5), kein anderer als Herkules, der grosse Kentaurenbezwiner sein. Michelangelo hat Herkules und Theseus einander gegenübergestellt und sie in einer von der Mythologie her höchst sinnvollen Weise verbunden.



6 Nessus, Chiron und Pholos (zu Dante, *Inf.* XII, 55 ff.), Illustration einer Pisaner Handschrift (nach 1340). Chantilly, Musée Condé, Ms. 597.

Doch bedarf die nicht ohne weiteres erkennbare Gestalt des Herkules einer Erklärung. Der bartlose Herkules ist aus der Antike bekannt; in Florenz begegnet er bereits in der wohl von dem jungen Quercia ausgeführten Figur im linken Gewände der Porta della Mandorla.⁶⁰ Ungewöhnlich als Waffe aber ist der klumpige Stein⁶¹; das lässt sich auf mehrerlei Weise begründen. Die üblichen Waffen des Herkules, Keule und Pfeil und Bogen, sind mit denen der Kentauren fast identisch. Ein Kentaur bildet das Sternbild des Sagittarius. Schon vor der Mitte des Trecento erscheinen die Kentauren mit Pfeil und Bogen in den Illustrationen zu Dantes zwölftem Höllengesang (Abb. 6).⁶² Mit einer Keule ähnelnden Strüngen und Baumstämmen kämpfend schildert Ovid die Kentauren. Doch auch Theseus tritt in der Kentaurenschlacht mit einer Keule auf (*Met.* XII, 341 ff.). Im Quattrocento gab man in Florenz Keulen überhaupt antiken Helden in die Hand, so z.B. Theseus und Agamemnon in der um 1460/70 angesetzten Londoner Bilderchronik; die Gestalt des Theseus kehrt in dem Stich des kretischen Labyrinths mit Theseus und Ariadne wieder und war daher bekannt.⁶³ Auf Bertoldos Reiterschlachtreliet im Bargello (Abb. 8) schliesslich tragen nicht weniger als vierzehn Kämpfer Keulen. Gerade bei dem Thema der Kentaurenschlacht besaßen Keule und Pfeil und Bogen keinen Wert als spezifische Attribute des Herkules. Folglich hat Michelangelo diese Waffen einigen Nebenfiguren, vermutlich Kentauren, gegeben. Anscheinend ist er ziemlich frei mit den Motiven verfahren. Bei Ovid packt der Kentaur Eurytion Hippodameia an den Haaren; bei Michelangelo hingegen fasst ein Grieche eine Frau am Schopf. Während Nestor bei Ovid mit Speer und Schwert kämpft, hält Michelangelos Nestor einen Stein. In Ovids Erzählung gehören Blöcke und Felsen zu den gewaltigsten Waffen der Kentauren in der grausigen Schlacht. Doch entspricht es dem Wesen des Herkules, wenn Michelangelo ihn, der den unsterblichen Kopf der Hydra unter einem schweren Felsblock begrub und den riesigen Stein vor der Höhle des Kakus aufhob, mit einem grossen Steinbrocken ausgerüstet hat.

Der Hauptfeind des Herkules wird für Polizian der Kentaur Eurytion gewesen sein. Zwar lässt Ovid, etwas beiläufig, Theseus diesen Kentauren töten. Polizian aber war sich der entstellenden Erzählung des Nestor kaum weniger als die vorausgehenden Verfasser bewusst. Die alten Schriften, und zwar gerade die Autoren — Diodor, Apollodor, Hygin und Lactantius —, mit denen sich Polizian nachweislich beschäftigte, sprechen trotz aller



7 Bertoldo di Giovanni, Herkules zu Pferde, Bronze. Modena, Galleria Estense.

Abweichungen im Einzelnen in derart übereinstimmendem Mass von der Tötung des Eurytion durch Herkules, dass Polizian eher in ihnen als bei Ovid den Kern der Wahrheit gesehen haben mag.⁶⁴ Daher erscheint es erlaubt, mit der bisherigen Forschung in dem jungen Kentauren oben in der Mitte (Abb. 4) Eurytion zu sehen. Während Herkules und Theseus die tragenden Stützen des Aufbaus bilden, hat Michelangelo Eurytion als bekrönende Figur eingesetzt und ihn auffallend schön wiedergegeben. Hierauf kommen wir zurück.



8 Bertoldo di Giovanni, Reiterkampf, Bronze. Florenz, Museo Nazionale.

Die Deutung der übrigen Figuren ist so schwierig, dass sie nur in hypothetischer Weise diskutiert werden kann. Die von Theseus gerettete Frau wäre nach Ovid Hippodameia; sie wird von Plutarch Deidameia genannt.⁶⁵ Condivi und Varchi sprechen dagegen von Deianira. Haben sie lediglich die Namen der Frauen verwechselt, zumal bei einer Herkuleszene der Gedanke an Deianira, die Gattin des Herkules, nahe lag? Man würde dies vielleicht bei Condivi, kaum aber bei Varchi annehmen. Auf dem Relief hat Michelangelo die Hauptfiguren verknüpft, indem die junge Frau zu Herkules hinüberblickt (Abb. 1, 3). Dieser Zug ist auffallend. Schaut sie einfach auf den Besieger ihres Räubers oder liegt hier eine tiefere Bedeutung zugrunde? Vielleicht ist folgende Möglichkeit zu erwägen: im "Hercules Oeteus" des Seneca ruft Deianira beim Tod des Herkules: *Utinam fuisset praeda Centauris datus* — oh, dass ich den Kentauren zur Beute gegeben worden wäre! Diese als Quelle höchst wichtige Stelle führt schon Salutati an; sicherlich war sie Landino und Polizian bekannt.⁶⁶ Es gab also eine durch einen damals berühmten antiken Dichter vermittelte Überlieferung, nach der nicht nur Nessus, sondern mehrere Kentauren Deianira mit Gewalt zu erringen suchten. Der später von Hygin, Lactanz, dem zweiten vatikanischen Mythographen und Boccaccio wiedergegebenen Deianira-Eurytion-Erzählung liegt wohl letztlich eine ähnliche Wurzel wie Seneca zugrunde.⁶⁷ Ist es nicht denkbar oder gar wahrscheinlich, dass Polizian versuchte, die verschiedenen Aussagen miteinander in Einklang zu bringen oder zu verbinden? Man wird es, in Übereinstimmung mit Condivi und Varchi, kaum ausschliessen, dass die von Theseus getragene weibliche Gestalt auch Deianira sein kann.

Aus der Interpretation der jungen Frau entweder als Hippodameia oder als Deianira⁶⁸ ergeben sich zwei Alternativen für die Deutung der Nebenszene mit den Rückenfiguren (Abb. 5). In der literarischen Tradition spielt Peirithoos eher eine Nebenrolle; die allegorisierte Auslegung bei Salutati und Landino hat einen negativen Klang. Wäre die von Theseus gerettete Gestalt tatsächlich Deianira, so liesse sich der die weibliche Rückenfigur grob am Schopf packende Mann als Peirithoos — den Landino mit dem Körper und der Sensualität gleichsetzte — deuten, und die sich seiner offenbar erwehrende Frau wäre Hippodameia. Diese Identifizierung der Figuren würde mit der von Tolnay gegebenen übereinstimmen. Wer aber ist dann der die Hippodameia festhaltende Kentaur? Diese



9 Antiker Schlachtensarkophag. Pisa, Camposanto.

Frage hat Tolmay nicht beantwortet. Wir sahen, dass Landino als einzigen unter den die Braut raubenden Kentauren Pholos nennt. Sollte sich Polizian an Landino gehalten haben? Dann hätte Michelangelo hier Pholos wiedergegeben. — Lehnt man hingegen diese Deutungen ab, so bliebe Theseus der Retter der Hippodameia und Peirithoos wäre, was Landinos Text nicht widerspräche, garnicht hervorgehoben; die Nebenszene bliebe eine die Erzählung lediglich ausschmückende Episode.⁶⁹ Wir wollen diese Fragen offenlassen. Entscheidend bleibt, dass Michelangelo, vermutlich auf Veranlassung Polizians, Herkules, Theseus und Nestor dargestellt hat.

In der Entstehungsgeschichte des Reliefs hat Lorenzo il Magnifico wahrscheinlich eine nicht unwichtige Rolle gespielt. Er war schon früh mit den Herkulestaten und, wie wir sehen werden, mit verschiedenen Kentaurendarstellungen vertraut. Das Herkules einschliessende Thema der Kentaurenschlacht mag ihm aus politischen wie aus gesellschaftlichen und künstlerischen Gründen zugesagt haben. Das wird deutlich, wenn wir etwas weiter ausgreifen. Die Ausstattung des Medicipalastes, die wertvolle Antikensammlung, die grosse Bibliothek, die kostbaren Bildteppiche, doch auch Lorenzos persönliche Vorlieben, etwa für die Falkenjagd, unterschieden sich nicht sehr von dem Ambiente und den Gewohnheiten italienischer Fürsten. Annegrit Schmitt hat aufgezeigt, dass schon im Trecento an den Höfen ein besonderes Interesse an der Gestalt des Herkules bestand, wobei man ihn offenbar im Sinn der damaligen Mode auffasste oder antike Motive völlig umgestaltete.⁷⁰ In Padua, wo Petrarca das Programm der malerischen Ausstattung des Carrarapalastes beeinflusste, wird 1363 von einer *camera Herculis* berichtet, die anscheinend mit erzählenden Szenen der Taten ausgeschmückt war; über ihr Aussehen ist nichts bekannt.⁷¹

Etwas mehr wissen wir über die kostbaren Vorhänge, die im 15. Jahrhundert das Schloss der Este in Ferrara schmückten.⁷² Auf einem Behang waren Kentauren, *figure mezo homo e meze bestie con figure de femena in groa* wiedergegeben, was sich wohl nur auf den Frauenraub bei der Hochzeit des Peirithoos beziehen kann. Herkules wird nicht ausdrücklich genannt, der Vorhang aber im Zusammenhang mit zwei weiteren Stoffen erwähnt, auf denen Herkules die Säulen setzte und sich mit einer Königin im Arm — *una raina a brazo* —

in einem Gemach befand. So scheint — dies würde Bassis Schilderung entsprechen — auch die Kentaurenszene ein Herkulesthema gewesen zu sein. Es gab im Schloss der Este eine als *apartamento de Hercule* bezeichnete Serie kostbarer Seidenstoffe, offenbar von Bettvorhängen mit einem Baldachin. In einer Reiterschlacht erschien Herkules, einen Schimmel reitend: *figure de homeni a cavalo che combateno, fra li quali gie è Ercules a cavalo de uno cavalo bianco*. Auf einer anderen Wandbespannung sah man ein Turnier mit Männern und Frauen zu Pferde, unter ihnen zwei Königinnen, in der Mitte wiederum *Ercules a cavalo*. Schliesslich war Herkules zu Fuss, bewaffnet, mit einem roten, hermelingefütterten Rock bekleidet, unter einem Pavillon mit mehreren Männern und Frauen dargestellt. Herkules wurde auf diesen verlorenen Stoffen vollkommen in das höfische Milieu versetzt; zweimal erschien er zu Pferde, in einem Turnier und — was in unserem Zusammenhang wichtig wird — in einer Reiterschlacht. Ein Teil dieser Vorhänge, offenbar das Turnier, wurde 1479 unter anderen Teppichen zum Empfang des Giovanni Bentivoglio im grossen Saal des Ferrareser Schlosses aufgehängt. Damit ist ein terminus ante quem für die zeitliche Ansetzung der Serie gegeben. Sie könnte im Zusammenhang mit dem Regierungsantritt des Ercole d'Este im Jahr 1471 in Auftrag gegeben worden sein; doch wäre — das lehren die Herkulestaten Bassis — auch eine frühere Entstehung möglich.⁷³

Herkules zu Pferde — diese unantike Darstellung führt uns zurück in den Medicipalast. Bertoldo di Giovanni, der Bildhauer, der zur engeren Umgebung des Lorenzo il Magnifico gehörte⁷⁴, hat die heute im Museo Estense in Modena aufbewahrte Kleinbronze eines Herkules zu Pferde (Abb. 7) wahrscheinlich für Ercole d'Este ausgeführt.⁷⁵ Das Thema ist so ungewöhnlich, dass Bode von einem "Wilden Mann" zu Pferde gesprochen hat. Vermutlich wurde der befremdliche Bildvorwurf von der Vorhangfolge inspiriert. Auf dem Weg über Bertoldo ist die Vorstellung des reitenden Herkules offenbar in den Palazzo Medici gelangt. Die Zusammenhänge mit Ferrara erlauben, Bertoldos berühmtes Bronzerelief der Reiterschlacht (Abb. 8), das sich damals im Medicipalast befand, neu zu deuten. Bekanntlich hat Bertoldo in diesem Werk einen monumentalen, stark beschädigten römischen Sarkophag im Camposanto in Pisa nachgeahmt und dessen Darstellung ergänzt (Abb. 9).⁷⁶ Tatsächlich ist Bertoldos Relief weit mehr als eine verkleinerte Kopie. Er hat im unteren Abschnitt anscheinend mehrere stark bewegte und kompliziert projizierte Figuren neu erfunden und die meist bekleideten Gestalten des Sarkophags weitgehend in Akte verwandelt. Am bedeutsamsten ist die Ergänzung der grossen Fehlstelle in der Mitte, die vermutlich ursprünglich einen Kaiser zeigte. Bertoldo gibt statt dessen einen bärtigen, behelmten Reiter wieder (Abb. 10), der mit einer Keule bewaffnet und mit dem Löwenfell bekleidet ist. Der nach hinten gewendete, lebendige Löwenkopf soll den Feind abschrecken. Sieht man die Figur im Zusammenhang mit der Ferrareser Vorhangfolge und Bertoldos reitendem Herkules in Modena, dann wird es wahrscheinlich, dass Bertoldo — wohl auf Wunsch des Magnifico — dem antiken Vorbild einen neuen Inhalt gegeben hat: Herkules, wie bei dem Seidenbehang der Este, als Hauptfigur einer Reiterschlacht, die jetzt aber modern, d.h. antikisch aufgemacht ist. So geht der Löwe auf eine antike Kamee im Besitz der Medici oder den diese kopierenden Kentaurentondo im Hof des Palastes (Abb. 11) zurück.⁷⁷ Der für Herkules ungewöhnliche Helm war in anderen Figuren des Sarkophags vorgegeben; in der damaligen Florentiner Kunst tragen einige antike Helden, z.B. der Theseus der obengenannten Londoner Bilderchronik (s. Anm. 63), einen geflügelten Helm. Das der mythologischen Überlieferung widersprechende Thema des Herkules zu Pferde lässt sich allein aus der höfischen Bildtradition erklären. Dass diese für Lorenzo il Magnifico augenscheinlich eine gewisse Rolle spielte, wirft auf ihn ein interessantes Licht. Doch ist Bertoldos Relief auch im grösseren Zusammenhang der künstlerischen Ausschmückung des Palazzo Medici zu sehen.



10 Bertoldo di Giovanni, Herkules zu Pferde (Ausschnitt aus Abb. 8).

Die Medici haben in der Ausstattung ihres Palastes eine sehr geschickte Kunstpolitik betrieben, indem die von ihnen in Auftrag gegebenen Werke weitgehend die Interessen der Florentiner Republik repräsentierten. In den beiden Höfen des Palastes standen, für jeden Besucher sichtbar, Donatellos Bronzedavid und seine Judith-Holofernes-Gruppe; sie enthielten eine für das damalige Denken kaum übersehbare Anspielung auf die Freiheit der Stadt.⁷⁸ Die drei Schlachtenbilder Uccellos, die den Sieg der florentinischen Truppen über



11 Donatello-Werkstatt (?), Kentaurentondo, Steinrelief. Florenz, Palazzo Medici-Riccardi.

die Sienesen in der Schlacht von San Romano im Jahr 1432 wiedergeben, befanden sich nach dem Inventar von 1492 in dem grossen Zimmer Lorenzos im Erdgeschoss.⁷⁹ Der grosse Saal des Piano nobile war unter anderem mit den Wappen des Comune, einem verlorenen Leinwandbild Castagnos mit Johannes dem Täufer, dem Schutzpatron von Florenz, und vor allem mit den drei nicht erhaltenen grossen Leinwandgemälden der Herkulestaten von Antonio del Pollaiuolo — den Kämpfen mit der Hydra, dem Löwen und Antäus — geschmückt. Für welchen der Medici Pollaiuolo die Bilder malte, ob noch für Cosimo, für Lorenzos Vater Piero oder bereits für Lorenzo selbst, ist nicht geklärt.⁸⁰ Im Zusammenhang mit der übrigen Ausstattung des Saales und an derart hervorragender Stelle besaßen sie vornehmlich die Bedeutung einer politischen Allegorie; versinnbildlichten sie die Sicherheit und Freiheit des Staates, so mussten die Medici gleichsam als deren Bürgen erscheinen.⁸¹

Die Vorstellung von Herkules als einem Vorbild staatsmännischer Tugenden — *virtus, sapientia, ragione, fortezza* — wird auch in den übrigen Herkulesdarstellungen des Palazzo Medici enthalten gewesen sein, sowohl in Pollaiuolos bronzenen Herkules-Antäus-Gruppe wie in Bertoldos Reiterkampf mit Herkules. In diesen Zusammenhang fügt sich Michelangelos Kentaurenschlacht ein. Der Kampf des Herkules gegen die Kentauren aber stand, darüber besteht nach den literarischen Aussagen kaum ein Zweifel, mehr noch als die anderen Taten für die Unabhängigkeit der Republik und die siegreiche Überwindung der sie bedrohenden Feinde. Diese erstrangige Bedeutung war Lorenzo il Magnifico kaum minder als Polizian bewusst; sie wird das Thema des Reliefs mitbestimmt haben.



12 Donatello mit Werkstatt, Kentauren vom Fries der nördlichen Kanzel, Bronze. Florenz, S. Lorenzo.

Bei den Aufträgen der Medici und ihres Kreises, aber auch im übrigen Florenz, spielten damals verschiedenartige Kentaurendarstellungen eine Rolle. In ihnen hatten die Kentauren nicht nur einen negativen Sinn; das ist wohl in ihrem häufigen Vorkommen in der antiken Kunst begründet. Noch unter Cosimo il Vecchio entstand der schon erwähnte Kentaurentondo im Hof des Palazzo Medici (Abb. 11); der als Greis gebildete Kentaure trägt einen Behälter mit Früchten, die an die Kugeln des Mediciwappens erinnern. Man hat versucht, die Gestalt mit dem weisen Kentauren Chiron zu identifizieren; die These ist, ebenso wie der dem ganzen Tondizyklus zugrundeliegende Gedanke bisher nicht überzeugend geklärt.⁸² Zweifellos sind die Reliefs zunächst geringfügig abgeänderte Kopien nach zum Teil im Medicibesitz befindlichen antiken Kameen. Bedenkt man die auf Florenz bezogene Ausstattung des Palastes, ergibt sich für die sehr repräsentativ im grossen Eingangshof angebrachten Rundbilder die Frage, ob sie nicht als Ganzes auf die römische Gründung und Herkunft der Stadt hinweisen: eine alte Vorstellung, die, etwas abgewandelt, auch Coluccio Salutati und Leonardo Bruni verfochten haben.⁸³

Die Kentauren an Donatellos Bronzekanzeln in San Lorenzo (Abb. 12) gehören gleichfalls zu einem Auftrag Cosimos. Je ein Kentaurenpaar, das zwischen sich eine runde Inschrifttafel hält, betont die Friesmitte beider Kanzeln. Der Typus geht auf dionysische Clipeussarkophage in der Art des Neapler Exemplars (Abb. 13) zurück. Auf ihnen halten öfters zwei Kentauren Medaillons mit Inschriften oder mit Brustbildern der Verstorbenen. Die Künstlerinschrift auf der rechten Kanzel ist daher eine Antikenvariation. Der blank gelassene Schild der linken Kanzel sollte ursprünglich wahrscheinlich eine auf Cosimo hinweisende Inschrift oder das Mediciwappen tragen. Auch die Verbindung eines bärtigen und eines jungen Kentauren begegnet auf dionysischen Sarkophagen, wenngleich sie hier nicht einander gegenübergestellt sind, sondern jeweils ein Gespann bilden; als Beispiel sei der



13 Antiker Clipeus-Sarkophag. Neapel, Museo Nazionale.

Sarkophag der Villa La Pietra in Florenz genannt (Abb. 14). Der Gegenstand, den Donatello's bärtige Kentauren halten, ist wohl ein umgebildetes Trinkhorn; die jugendlichen Kentauren fassen eine Fackel, die aber durch die heftigen Überschneidungen eher wie eine Waffe wirkt. Vermutlich haben die Donatello's Entwurf ausführenden Schüler die Motive nicht recht verstanden. Augenscheinlich aber wollte Donatello die Figuren spannungsvoller als die Meister der Sarkophage mit den runden Schilden verbinden.⁸⁴

Von den Kanzelfriesen führt der Weg zu dem zuerst von Aby Warburg herangezogenen Exlibris des Francesco Sassetti am Beginn einer Handschrift der Ethik des Aristoteles in der Übersetzung des Johannes Argyropulos (Abb. 15). In dem Exlibris ist das von Donatello aufgegriffene antike Motiv im Sinn der Miniatur schmuckhaft abgewandelt: ein bärtiger und ein junger Kentaur zu seiten einer antikischen Vase stützen einen schweren gold und schwarz gemusterten Schleudersack, in dem die auf den Namen der Sassetti bezogenen Steine liegen. Zwei in seitlich aufsteigenden Ranken hüpfende Putten fassen das Inschriftband mit Sassettis Devise *A MON POVOIR*. Der linke Kentaur und der linke Putto halten zudem die Imprese der Sassetti, die Schleuder mit dem Stein, in der Hand. Das Ganze gipfelt in einem grossen weissgrundigen, clipeus-ähnlichen Kreis, der in monumentalen Lettern den Namen Sassettis zeigt; Devise und Namen sind in goldener Antiquaschrift ausgeführt. Der Miniaturmaler hat das Kentaurenmotiv frei und unantikisch verwendet, indem der bärtige Kentaur mit dem Leib eines rot gezäumten Apfelschimmels,



14 Antiker Clipeus-Sarkophag. Florenz, Villa La Pietra.



15 Exlibris des Francesco Sassetti in einer Aristoteles-Handschrift. Florenz, Bibl. Laurenziana, Plut. LXXIX, I.

der junge mit dem braunen Fell hingegen nicht als echter Kentaur, sondern eher mit einem Hirschkörper, mit kurzem Schwanz und Spalthufen, wiedergegeben ist. Der Codex ist zwischen 1462 und 1475 datierbar. Die Randleisten ähneln den Handschriften aus dem Besitz des Piero de' Medici.⁸⁵ Das Kentaurenmotiv hatte offenbar für Francesco Sassetti eine bestimmte, nicht genau fassbare Bedeutung. So schmückten bärtige Kentauren als Wappen- und Impresenträger die in den achtziger Jahren entstandenen beiden Sassetti-gräber in S. Trinita (Abb. 16); auch hier halten oder schwingen sie den in die Schlinge gelegten Stein.



16 Kentaure mit Schleuder vom Grabmal der Nera Corsi Sassetti. Florenz, S. Trinita.



17 Nach Bertoldo di Giovanni (?), Kentaure mit Frau auf dem Rücken, Bronze. Ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

In dem 1492 beim Tod des Magnifico angefertigten Inventar des Medicipalastes ist in der *camera di Piero*, im Zimmer des jungen Piero di Lorenzo, *uno Centauro di bronzo di mano di Bartoldo* erwähnt.⁸⁶ Bode hat unter Bezug auf die Inventarnotiz auf eine ehemals in Berlin befindliche Bronze eines Kentauren, der eine nackte Frau auf dem Rücken trägt (Abb. 17), hingewiesen und die Gruppe, die noch quattrocentistische Züge zeigt, für eine freie Nachbildung nach dem verlorenen Medici-Kentauren Bertoldos erklärt.⁸⁷ Bodes Hypothese lässt sich durch verschiedene Erwägungen stützen. Wie gesagt, waren auf einem der nicht erhaltenen Ferrareser Wandbehänge Kentauren mit Frauen auf dem Rücken dargestellt. Unabhängig von einem szenischen Zusammenhang findet sich das Motiv in der Bibel des Borso d'Este; eine die untere Randleiste schmückende Miniatur (Abb. 18) zeigt einen jungen Kentauren mit Hut, der eine auf seinem Rücken sitzende nackte Frau mit langem Haar und abwehrend ausgestreckten Armen küsst. Diese Ferrareser Werke können Bertoldo und im Kreis des Lorenzo de' Medici bekannt gewesen sein. Der Bildtyp erhielt in Florenz wahrscheinlich dadurch eine besondere Bedeutung, dass er auch in der Antike und gerade auf den für Donatello vorbildlichen Clipseusarkophagen begegnet. So zeigt ihn das in Neapel erhaltene Exemplar (Abb. 13), wobei die Vermittlung durch Nachzeichnungen erfolgt sein kann.⁸⁸ Wie sehr derartige Themen damals in der Luft lagen, äussert sich darin, dass Ghirlandaio in den Fresken in S. Maria Novella, Giuliano da Sangallo am Kamin des Palazzo Gondi und Pollaiuolo am Sockel der "Geometrie" des Grabmals Sixtus' IV. Nereiden tragende See-Kentauren — ein häufiges Motiv römischer Sarkophage — dargestellt haben.

Vor allem aber wurde der eine Frau tragende Kentaure im Florenz des späteren Quattrocento zu einer beliebten Hochzeitsallegorie. Das lassen mehrere untereinander eng verwandte, mit flachen Pastigliareliefs geschmückte Cassoni vermuten, von denen sich ein gutes Beispiel im Palazzo Venezia in Rom befindet (Abb. 19). In der Mitte sieht man die



18 Eine Frau raubender Kentaure, Randleiste in der Bibel des Borso d'Este. Modena, Bibl. Estense.

vier Kardinaltugenden als stehende weibliche Gestalten; links kämpft ein Kentaur mit Löwenkörper und -klauen mit einem Satyr, während von rechts ein bärtiger Kentaur mit einer bekleideten jungen Frau auf dem Rücken heransprengt; die Frau hält ein Füllhorn, der Kentaur in der erhobenen Rechten einen nicht näher definierbaren Gegenstand. Die Tugenden zeigen starke Analogien zu Antonio del Pollaiuolos Frauentypen; ebenso klingen der Löwenkentaur und der Satyr an seine Figuren an. So könnte Pollaiuolo einen — vielleicht nur flüchtigen — Entwurf für eine Hochzeitstruhe geliefert haben, der in der Folge Vorbildlich für eine Reihe von Cassoni wurde. Bodes Hypothese erscheint damit in einem neuen Licht. Im Jahr 1488 heiratete Piero de' Medici Alfonsina Orsini; sollte die Vermählung der Anlass für einen der verlorenen Berliner Gruppe im Typus entsprechenden Auftrag an Bertoldo gewesen sein?⁸⁹ Das Thema, das literarisch dem des Frauenraubes — der Hippodameia oder der Deianira — entstammt, wäre dann als Hochzeitsallegorie zu einer Aufgabe der Kleinplastik in Bronze geworden. Träfen unsere Überlegungen zu, dürfte man in dem verlorenen *Centauro* Bertoldos den Keim für die Nessus-Deianira-Gruppen des Cinquecento, vor allem Giovanni Bolognas und seines Kreises sehen.⁹⁰

Offenbar wurde die Darstellung der antiken Mischwesen gegen Ende des Quattrocento in Florenz Mode. Bartolomeo Scala, der zur Umgebung des Magnifico gehörende ehemalige Kanzler der Republik, Humanist und Dichter, liess in den Jahren 1473-77 durch Giuliano da Sangallo seinen Palast im Borgo Pinti erbauen. Die den Hof schmückenden bronzierten Stuckreliefs könnten laut Sanpaolesi noch später, vor 1492, eingefügt sein. Meist werden die teils schwachen, aber interessanten Arbeiten Bertoldo und seiner Werkstatt zugeschrieben; Sanpaolesi schlägt Giuliano da Sangallo selbst vor, wofür, sofern man Gehilfenarbeit und eine relativ späte Ansetzung annimmt, manches spricht.⁹¹ Das Relief des Reiterkampfs



19 Cassone mit Pastigliare relief. Rom, Palazzo Venezia.

setzt bereits Bertoldos Reiterschlacht mit Herkules voraus. A. Parronchi hat eine Verbindung des Zyklus mit den "Apologi centum", den "Hundert Apologien" des Bartolomeo Scala nachgewiesen.⁹² Jedes der zwölf Reliefs trägt einen Titel: Herkules auf einem Kampfwagen vertritt die *Gloria militaris*; die um einen grossen Krater übereinander angeordneten bärtigen Kentauren (Abb. 20), von denen einige Keulen tragen, die Trunkenheit, *Ebrietas*.⁹³ Michelangelo wird das Relief gekannt haben; Typus und Auffassung, Körperbildung, Bewegtheit, Plastizität und Reliefstil sind bei dieser Szene, die zu den besten der Folge zählt, von seiner Kentaurenschlacht so verschieden, dass eine Verbindung kaum besteht. Das Werk des kaum siebzehnjährigen Michelangelo ist von unvergleichlich höherer Qualität. Zeigen aber kann das Stuckrelief im Palazzo Scala-Gherardesca, welche Anziehung das Kentaurenthema für Künstler und Auftraggeber damals besass.

Dies gilt nicht nur für die Plastik, sondern auch für die Graphik und — wie wir zum Teil bereits sahen — für die Malerei. Zwar sind die Kentauren auf dem Kupferstich zum XII. Gesang des Inferno in Landinos Dantenausgabe von 1481 (Abb. 21) durch den Inhalt und eine ältere Bildtradition in den Handschriften bedingt; doch haben die teils bärtig, teils jung wiedergegebenen kriegerischen Gestalten im Aufbau des Blattes ein besonderes Gewicht, und das Buch mag zur Verbreitung des Bildmotivs beigetragen haben.

Auf den mit Pollaiuolo zusammenhängenden Cassoni kämpft ein löwenleibiger Kentaure mit einem Satyr. Dieser wahrscheinlich aus der Buchmalerei stammende unantike Kentaurentypus kehrt auf einem Stich wieder, den Hind als "after Pollaiuolo" bezeichnet (Abb. 22). Hier greift ein Löwenkentaure mit aller Wucht einen sich noch wehrenden, aber schon zu Boden brechenden Kentauren an. Die beiden links stehenden Krieger entsprechen seitenverkehrt den Zuschauern auf der Enthauptung des Täufers von den Paramentstickeren des Baptisteriums in der Florentiner Domopera. So ist der in der Durchführung für Antonio zu harte Stich wohl in dessen Werkstatt entstanden. Vielleicht hat Pollaiuolo die Hauptgruppe selbst entworfen und die überlieferte grosse Stärke der Kentauren bewusst durch einen Löwenleib ausgedrückt. Die Verbindung von antiken Gedanken und unantiker Form kehrt auch sonst in seinem Werk wieder. Offenbar spielte das Kentaurenthema in seinem Schaffen eine gewisse Rolle, auch wenn sich dies nur in Reflexen fassen lässt; die



20 Giuliano da Sangallo und Werkstatt zugeschrieben, "Ebrietas", Stuckrelief. Florenz, Palazzo Della Gherardesca.



21 Kupferstich zu Inf. XII in Cristoforo Landinos Danteaussage von 1481. Florenz, Bibl. Riccardiana.



22 Werkstatt des Antonio del Pollaiuolo, Kupferstich mit Kentaurenkampf.

nicht eigenhändige Uffizienzeichnung des Kampfes dreier Männer gegen einen Kentauren bietet ein weiteres Beispiel.⁹⁴

Kaum viel später als die beiden Stiche entstand ein Hauptwerk im Besitz der Medici, Botticellis "Pallas und der Kentaure". Hier erscheint der Kentaure in seiner Doppelnatur in einem neuen, vielleicht durch neuplatonische Gedanken mitbestimmten allegorischen Sinn.⁹⁵ Es überrascht nicht, dass sich Kentauren gegen Ende des Jahrhunderts auch auf Cassonebildern kleinerer Meister wie Bartolomeo di Giovanni finden, wobei sie unter anderem, bei freier Umsetzung antiker Vorlagen, als friedliche Musikanten mit Flöte und Leier oder einen Blütenkorb tragend auftreten.⁹⁶

Im Zusammenhang mit Michelangelos Relief interessiert besonders die Frage, ob es in der Malerei Darstellungen des Herkules bei der Hochzeit des Peirithoos oder der Kentaurenschlacht gibt. Eine frühe Behandlung des Themas findet sich in der ältesten erhaltenen Handschrift des "Libellus de imaginibus deorum" im Vatikan (Abb. 23)⁹⁷; laut Annegrit Schmitt sind die Illustrationen wahrscheinlich um 1400 in Verona entstanden.⁹⁸ Wie gesagt, nennt der Text der Florentiner *editio princeps* nur allgemein eine Hochzeit; die Beischrift der Zeichnung spricht dagegen von einer Hochzeit der Ceniphale, was wohl auf einer Verballhornung beruht. Zu sehen sind mehrere Frauen, vier Kentauren, von denen drei offenbar schon gestürzt sind, ein umgeworfener Tisch und vor allem Herkules im Zeitkostüm, der einen sich an einer Frau vergreifenden Kentauren mit einem keulenähnlichen Gegenstand erschlägt. Herkules erscheint als der Gegner der Kentauren. Der Bildtyp setzt möglicherweise ältere verlorene Darstellungen grösseren Formats voraus, die am ehesten im höfischen Ambiente, wie etwa im Carrarapalast in Padua, zu vermuten sind.

Persea filius Iouis inter deos amatus est. Fuit rex Asiae diues ac potes q[ui] n[on] multo regiois
 m[un]das t[er]raru[m] et affrica delabant. Et tres sorores regni illi tenetes sua sapia accidit
 q[ui] Gorgones d[ic]te s[un]t q[ui] vniu[er]s[u]m celu[m] h[ab]entes hoies eas aspicientes uteb[ant] i[n] saxa. Hic eu[m] in
 li ymagie figabat[ur]. Erat ho Iuueis alatus et uolans q[ui] nauib[us] discip[er]es et alay utens uolatu. Cui
 assistebat orinazua sapie dea. Hic uo armatus cristallinu[m] scutu[m] an[te] celos defere[re] cu[m] tello falato tres
 feminas ignes. i. ipas Gorgones decollabat. i. Stemonie Euryale et Medusa. Et hec post se hab[ebat]
 hoies semiois i[n] lapides et i[n] saxa. Et h[oc] caput Meduse ablatu[m] in asta defere post se uidebat.
 De sanguine uo gorgonii equus alatus Pegasus noie nasci uidebat q[ui] vngula f[er]ra fode[re] fonte erui
 p[er] faciebat q[ui] castalus d[ic]tus musis ad p[er]nu[m] p[ro]ductus est.



Heracles Iouis filius d[ic]tus est q[ui]e i[n] deoz collegio antiq[ue] recepim[us] q[uod] ei q[ui] inu[er]sas p[ro]bitas
 q[ui] inferi p[er] singlas dep[re]te s[un]t. Heracles ei[us] q[ui] hercleos q[uod] e[st] unoz glia fortius. P[ri]ma
 ig[itur] ei uictoria notabil[is] fuit q[ui] i[n] nuptijs cemphale centauros ibide[m] exentes et iebuat[ur]
 q[ui] d[ic]tus iuuentas uolebat uolent[er] opprimere sua glaua p[er] maiori p[ar]te mactauit. Vn[de] reliquore opul
 si fugerit. Centauri ei[us] q[ui] d[ic]tus e[st] seihaies et semieq[ui] denotit hoies carnali carpit[ur] h[ab]ita f[er]i ut
 bestie q[ui] a uirtute animi supantur.



23 Herkules im Kampf mit den Kentauren, Illustration im "Libellus de imaginibus deorum", Verona um 1400 (?). Bibl. Vaticana, Cod. Reg. lat. 1290.



24 Bartolomeo di Giovanni, Hochzeit des Peirithoos. Horsmonden (Kent), Sammlung Austen.

Nach Florenz, in die Zeit der Kentaurenschlacht, führen zwei zusammengehörige Casonetafeln des Bartolomeo di Giovanni in der Sammlung Austen in Horsmonden, Kent (Abb. 24, 25). Die Perugino nahestehenden Bilder werden von Berenson um 1490 datiert.⁹⁹ Die erste Szene zeigt in einer offenen Loggia die Hochzeitstafel mit der hinter dem Tisch sitzenden Braut; die Kentauren bringen Geschenke. Von links naht Herkules, bekleidet mit Stirnbinde und Löwenfell, in der rechten Hand die Keule; ihn begleitet ein junger Musikant. Der in das Bild einführende Kentaur mit dem Fruchtkorb variiert den Kentaurentorido im Hof des Palazzo Medici. Auf der zweiten Tafel links in der Loggia der umgestürzte Tisch, Kentauren und Frauen; rechts davon, vor der Loggia, vermutlich Eurytion mit der geraubten Braut und der die Keule zum Schlag schwingende Herkules. Dann folgt, nicht ungeschickt aufgebaut, der eigentliche Kampf; die Griechen sind mit Keulen, ein Kentaur mit einem Eselskinnbacken, ein anderer im Hintergrund mit einem Baumstamm bewaffnet; das Ganze vor einer Landschaft mit Felsen, Buckeln und zierlichen Bäumen. Die unantiken Gestalten mit den gespreizten Gesten, die schmuckhafte Auffassung von Architektur und Landschaft, der kleinmeisterlich erzählende Ton: ein grösserer Gegensatz zu dem etwa gleichzeitigen Relief Michelangelos ist kaum denkbar.

Über ein Jahrzehnt später, etwa zur Zeit, als Leonardo und Michelangelo an den Schlachtenkartons für den Palazzo Vecchio arbeiteten, malte Piero di Cosimo die Kentaurenschlacht der Londoner National Gallery (Abb. 26, 27), in der er, obwohl mehr in den Motiven als in der Auffassung, genauer als die anderen Meister dem Ovid'schen Text folgt.¹⁰⁰ Als Kontrast zu dem wüsten Frauenraub und den grob bizarren kämpfenden Gestalten erzählt er in der Mitte vorn die zarte Szene des Kentaurenpaars Cyllarus und Hylonome. Links aber beginnt die Darstellung mit Herkules, wie er einen Kentaur zu Boden drückt und ihn mit



25 Bartolomeo di Giovanni, Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos. Horsmonden (Kent), Sammlung Austen.

der Keule erschlägt (Abb. 27). Die Gruppe wird durch die dunkle Felsfolie betont und von dem übrigen Geschehen abgehoben. Piero di Cosimos Komposition ist formal unabhängig von Michelangelos Relief. Aber sie bezeugt, ebenso wie die Cassonebilder des Bartolomeo di Giovanni, wie vertraut die Florentiner Maler um 1500 mit dieser Tat des Herkules waren.

Auch der junge Raffael hat sich, das zeigt eine in den Uffizien aufbewahrte Zeichnung, anscheinend in den Florentiner Jahren mit dem Thema befasst (Abb. 28).¹⁰¹ Aber er steigert es, indem er Herkules mit übermenschlich angespannter Kraft allein gegen drei Kentauren kämpfen lässt. Der Anlass, der Frauenraub, spielt keine Rolle; die Szene ist ganz auf die Tat des Herkules konzentriert. Die starke Bewegtheit und die Wut der Kämpfenden lassen sich ohne eine freilich sehr selbständige Auseinandersetzung mit den damals entstehenden Schlachtenkartons Leonardos und Michelangelos kaum erklären. Die Darstellung ist im Rund komponiert und war wohl für ein rundes oder mehreckiges Bildfeld bestimmt.¹⁰² In der Verdichtung der Aktion auf Herkules bahnt sich eine Wandlung in der Auffassung des Stoffes an, die für die Florentiner Kunst des Cinquecento bedeutsam werden sollte.¹⁰³

Etwa um dieselbe Zeit wie in Florenz findet der Kampf des Herkules gegen die Kentauren in Venedig durch eine Holzschnittfolge der Herkulestaten Verbreitung, deren frühe Entstehung Wolfger Bulst nachgewiesen hat.¹⁰⁴ Die Voraussetzung für diese Serie bildet laut Bulst der 1497 in Venedig erfolgte Druck des obengenannten "Ovidio Methamorphoses in prosa volgare" des Giovanni di Bonsignore.¹⁰⁵ Der die Szene illustrierende Holzschnitt zeigt vor der offenen Halle eines Palastes über umgestürztem Tischzeug dicht gedrängt drei kämpfende Paare, unter ihnen vorn Herkules, der auch hier die Keule gegen einen jungen Kentauren schwingt.¹⁰⁶



26 Piero di Cosimo, Kentaurenschlacht. London, National Gallery.

Betten die angeführten Beispiele Michelangelos Relief in eine Entwicklung ein, welche die Auswahl des Kentaurenthemas miterklären kann, so zeigt sich zugleich, dass er die Szene ganz anders als die anderen Meister angepackt hat. Es ist denkbar, dass sich Michelangelo, jung und tatendurstig wie er wohl war, eine Aufgabe wünschte, die es erforderte, stark bewegte, nackte Gestalten zu meisseln, und dass er Polizian, falls nicht den Magnifico, darum gebeten hat, ihm ein entsprechendes und möglichst ein antikes Thema zu stellen.

Aktfiguren in schwierigen, unterschiedlichen Stellungen und Kampfgruppen *all'antica* wiederzugeben, das war damals in Florenz ein Prüfstein des Könnens und offenbar gefragt. Antonio del Pollaiuolo hatte einen entscheidenden Schritt in dieser Richtung getan; nicht minder bezeichnend als die Herkulestaten und der bekannte Stich der Kämpfer sind die fingierten, antike Werke vortäuschenden Reiterkampfreiefs an dem Triumphbogen des Londoner Sebastianbildes (Abb. 29).¹⁰⁷ Ein so undramatischer Meister wie Michelangelos erster Lehrer Ghirlandaio ist in den Grisaillereliefs seiner Architekturdarstellungen in S. Maria Novella dieser Tendenz gefolgt.¹⁰⁸ Das Beste hat Leonardo da Vinci im Hintergrund der unvollendeten Anbetung der Könige in den Uffizien gegeben. Bertoldos Reiterschlacht ist gewissermassen ein Paradestück. Die rhythmische Bewegtheit der Gestalten, die scharfen Wendungen und Drehungen, die komplizierten Stellungen und Verkürzungen wird man damals bewundert haben. Trotzdem fehlt dem Relief in der vielteiligen Reihung der etwas trocken und spröde wirkenden Figuren der grosse, bedeutende Zug.

Hier setzt Michelangelo, vielleicht schon bewusst mehr korrigierend als nachahmend, ein (Abb. 1-5). Die ihm gestellte Aufgabe war schwierig. Es hätte nahegelegen, wie bei den anderen Darstellungen des Themas oder bei den meisten erzählenden Reliefs des Quattrocento, den Ort der Handlung anzugeben. Auch konnte eine genaue Kennzeichnung der sechs Gliedmassen der Kentauren zum Kleinteiligen führen. Michelangelo wählte ein rein figürliches Relief; darin hat er sich, mitangeregt von Bertoldo, für die Antike entschieden. Und da er die Doppelnatur der Kentauren nur knapp andeutet und der vervollständigenden Phantasie freien Lauf lässt, konnte er gewichtigere, ausdrucksgeladene Figuren bilden. Seine Gestalten sind von neuer Art. Neu im Verhältnis zu Bertoldos Relief, und auch zu Pollaiuolo, ist die Einheit von klar erfasstem Körperbau und stofflich weicher Oberfläche, wie die gerundeten Figuren ohne Härte aus ineinandergreifenden Schwellungen und Senkungen modelliert und die plastischen Gewichte aneinandergeballt sind. Ebenso neu ist, dass diese Kämpfenden trotz des Gemenges ihr Schwergewicht haben, als frei handelnde Personen wie aus eigenem Willen in mannigfaltigster Weise agieren oder leidend in sich ruhen. Man vergleiche den Eurytion mit dem im Bewegungsmotiv scheinbar identischen Reiter über dem Herkules zu Pferde in Bertoldos Relief, den Kentauren rechts mit Bertoldos Krieger rechts oben oder gar die gestürzten Figuren. Das hautlosen Skeletten Ähnende, das Übertriebene und Auseinandergezerrte, das Bertoldos Kämpfern trotz ihrer oft interessanten



27 Piero di Cosimo, Ausschnitt aus Abb. 26.

Bewegtheit einen unpersönlichen, ein wenig gliederpuppenähnlichen Charakter gibt, das alles hat Michelangelo vermieden, wenngleich er Motive, die er brauchen konnte, übernahm. Seine Gestalten drücken das, was sie tun und empfinden, bis in jede Fiber aus. Darin und in der Verbindung von Vielfalt und Würde — von *varietà* und *dignità* — kommt er aus sich den theoretischen Forderungen eines Leon Battista Alberti nahe.¹⁰⁹ Vielleicht haben ihm für den Figurenaufbau zum Teil antike Sarkophage den Weg gewiesen; aber er lässt alles, was er sehen konnte, durch plastischen Reichtum und Spannweite des Ausdrucks, das heisst im künstlerischen Rang, hinter sich. Wir bemerkten oben, dass Michelangelo die Kentauren nicht, wie es die literarische Überlieferung nahe gelegt hätte, als niedrige Wesen wiedergegeben und dass er sie — wohl abweichend von Polizians Erklärungen — ebenso edel wie die Griechen gebildet hat. Eine Begründung hierfür lässt sich schwer finden; aber es mag sein, dass er in der antiken Kunst eine Harmonie und Schönheit erkannte, die ihm als jungem Menschen entsprach und es ausschloss, den Mischwesen brutale Züge zu verleihen, zumal auch die Meister der Sarkophage und die ihm vorausgehenden Künstler dies vermieden haben.

Neu in der italienischen Plastik ist schliesslich die Komposition der Kentaurenschlacht, die heimliche Ordnung, die Michelangelo dem vielfigurigen Kampf in dem klaren Aufbau der Hauptgestalten und ihrer Verknüpfung mit sich zum Rund fügenden Nebenfiguren



28 Raffael, Kampf des Herkules mit den Kentauren, Federzeichnung. Florenz, Uffizien 1476 E.



29 Antonio del Pollaiuolo, Marter des hl. Sebastian (Ausschnitt). London, National Gallery.

verliehen hat. Vielleicht darf man so weit gehen und sagen, Michelangelo habe mit dieser Durchdringung von pyramidalen und kreisähnlichen Gruppierungen innerhalb der Grenzen des figürlichen Reliefs etwas ähnliches geleistet wie — bei einer völlig anderen Aufgabe — Leonardo da Vinci mit der Anbetung der Könige in der Malerei.

Wie frei sich Michelangelo zur Tradition verhielt, zeigt seine die verschiedenartigsten Anregungen verschmelzende Auffassung des Reliefs.¹¹⁰ Zwar wissen wir nichts über die beabsichtigte Aufstellung oder Rahmung der Kentaurenschlacht. Schwer erklärliche oder fremd anmutende Züge, wie das grob behauene obere, noch einmal zurückgesetzte Stück mögen durch die geplante Anbringung des Werkes mitbedingt sein. Michelangelo liess den Marmor unten kräftig vortreten, um möglichst viel Raum für die Tiefenstufung der Figuren vom hohen bis zum ganz flachen, den Grund als Grenze auflösenden Relief zu gewinnen. Seine Gestalten stehen nicht, wie bei Bertoldo und oft bei antiken Sarkophagen, auf einer leistenähnlichen oder glatt eingetieften Bodenzone, sondern sie verwachsen gleichsam mit dem erdähnlich rauh gelassenen Stein; den gefallenen Kämpfern verleiht dies ihre unerlöste Dumpfheit und Schwere. Die zurückspringenden, unregelmässig schmalen seitlichen Rahmen mulden sich nischenähnlich nach innen ein, sie schliessen die Handlung zusammen; und doch dehnen die in die Seitenstreifen hineingreifenden Figuren den Bildraum in einer eigenartig widersprüchlichen Spannung nach aussen.¹¹¹ Erzeugen die starke Aufbrechung der Oberfläche und die Stufung des Reliefs einen reichen Wechsel und Übergänge von lichten und verschatteten Partien, so bleibt die vordere Reliefebene — im Gegensatz zu Bertoldo, der bei seinem Wachsmodeill für die Bronze von hinten nach vorn arbeitete — trotzdem als strenge Grenze bestehen. Dieses Empfinden für die Steingrenze mag ebenfalls von römischen Sarkophagreliefs angeregt sein; doch ist es weiterhin ein für Michelangelos Umgang mit dem Marmorblock bezeichnender Zug.



30 Michelangelo, Kentaurenschlacht (Ausschnitt). Florenz, Casa Buonarroti.

Die Kentaurenschlacht blieb unvollendet. Ist dies durch äussere Umstände, vor allem den Tod des Magnifico, bedingt, oder hat Michelangelo im Verlauf der Arbeit an der Vollendbarkeit des Reliefs gezweifelt, obwohl er die volle Ausführung ursprünglich sicher gewollt hat?

Wahrscheinlich stand seine einen neuen Stil einleitende Bildvorstellung einer zum Kleinteiligeren führenden Ausarbeitung in der Art des späteren Quattrocento entgegen. Der Konflikt wird bei dem Bogenschützen oben links deutlich (Abb. 30): das angespannte Tun der Gestalt kommt völlig überzeugend zum Ausdruck, aber Michelangelo hat keinen Stein für die Wiedergabe des Pfeiles und kaum genügend Bozze für diejenige des Bogens gelassen. Die Figur ist im gegenständlich genauen Sinn unvollendbar. Auch hätte die Ausarbeitung des Haares bei den einzelnen Gestalten die starke Plastizität und den gedrängten Ausdruck der Köpfe gemindert, wenn nicht gar zerstört. Michelangelo liess um und an den Figuren den grob behauenen Grund stehen; darin sind sie trotz des zeitlichen Abstands, des anderen Masstabs und der anderen Aufgabe den allegorischen Gestalten der Neuen Sakristei vergleichbar. War die Vollendung auch jedesmal beabsichtigt, so enthielt sie für die Ausdrucksstärke der Figuren die Gefahr eines Verlustes. So mag das Liegenlassen der Arbeit nicht nur durch den Tod des Lorenzo il Magnifico bedingt gewesen sein.¹¹²

Dieser Tod war für den gerade siebzehnjährigen Michelangelo wahrscheinlich ein furchtbarer Einschnitt. Hatte ihn Lorenzo de' Medici von der Bindung an eine sonst übliche Lehre und von jeder finanziellen Sorge befreit, so war er nun ohne den sozialen Halt, den die Werkstatt eines bekannten Meisters einem erst heranwachsenden Künstler bot.¹¹³ Hinzu kamen die sich steigernde religiöse Unruhe und die spürbare politische Unsicherheit in der Stadt. In dieser Situation ist der Holzkruzifixus für S. Spirito entstanden.¹¹⁴ Jedes der heute in der Casa Buonarroti aufbewahrten Frühwerke — die Madonna an der Treppe, die Kentaurenschlacht und der Kruzifixus — ist auf seine Weise mit der Tradition des Quattrocento verbunden, jedes weist auf Zukünftiges voraus. Dies gilt auch für die folgenden Bologneser Arbeiten, die ebenfalls zu der frühen Gruppe gehören.

Die Kentaurenschlacht aber bleibt Michelangelos grösstes Jugendwerk: mit diesem Relief, dessen Auftrag, Inhalt und geschichtliche Stellung wir jetzt vielleicht etwas besser verstehen, wurde Michelangelo zum modernsten und bedeutendsten Bildhauer seiner Zeit.

ANMERKUNGEN

Für die Ausarbeitung des Themas habe ich wichtige Anregungen von folgenden Untersuchungen empfangen: Wolfer A. Bulst, *Der "Italienische Saal" der Landshuter Stadtrésidenz und sein Darstellungsprogramm*, in: *Münchner Jb. XXVI*, 1975, pp. 123-76, zitiert als: Bulst; Leopold D. Ettlinger, *Hercules Florentinus*, in: *Flor. Mitt. XVI*, 1972, pp. 119-42, zitiert als: Ettlinger; Annegrit Schmitt, *Herkules in einer unbekannten Zeichnung Pisanellos. Ein Beitrag zur Ikonographie der Frührenaissance*, in: *Jb. der Berliner Museen XVII*, 1975, pp. 51-86, zitiert als: Schmitt.

Herzlich danke ich Wolfer Bulst für Hinweise und manches klärende Gespräch.

- ¹ Von den sechs auf dem Relief erkennbaren Griechen befinden sich vier auf der linken Seite; von den fünf identifizierbaren Kentauren zwei in der Mitte und drei rechts.
- ² Es handelt sich um mindestens vier weitere Figuren; ein Kopf war offenbar hinter dem nur bozierten "Bogen" des linken Schützen geplant. Zu diesem siehe unten p. 333.
- ³ *Le Vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi*, ed. C. Frey, Berlin 1887, p. 26.
- ⁴ Benedetto Varchi, *Orazione funerale ... fatta ... nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti, etc.*, Florenz 1564, p. 23.
- ⁵ Vgl. Frey (s. Anm. 3), p. 27, und: Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, ed. P. Barocchi, vol. I, Mailand-Neapel 1962, p. 11.
- ⁶ Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Ed. Florenz 1730, p. 417. Man könnte fragen, ob die Auffassungen Vasaris und Borghinis durch Werke des Cinquecento wie den Stich Caraglios und den von Macchietti entworfenen Teppich im Palazzo Vecchio mitbestimmt worden sind; vgl. Anm. 103.
- ⁷ *Bocchi-Cinelli*, Ed. Pistoia 1678, p. 348 f. Für die Begriffe vgl.: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, ed. P. Barocchi, vol. III, Bari 1962, *Indice analitico* p. 612 ff. Nur der für Michelangelo so bezeichnende Ausdruck *rigore* war anscheinend weniger gebräuchlich. Die von Bocchi angegebene Figurenzahl stimmt bis auf die am Grund skizzierten Schädelausschnitte.
- ⁸ J. Strzygowski, *Studien zu Michelangelo's Jugendentwicklung*, in: *Jb. d. Preuss. Kunstsln. XII*, 1891, p. 207ff.
- ⁹ K. Frey, *Michelagnolo Buonarroti, sein Leben und seine Werke*, vol. I, Michelagnolos Jugendjahre, Berlin 1907, p. 96; *ders.*, *Michelagnolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst*, vol. I, Michelagnolos Jugendjahre, Berlin 1907, p. 82f. Frey zieht bereits den mehr Ovid entsprechenden folgenden Passus bei Hygin heran, da dieser die Möglichkeit böte, mehrere Frauen und Kentauren wiederzugeben. Es handele sich um eine Verschmelzung beider Berichte. H. Thode, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, vol. I, Berlin 1908, p. 8 ff.; C. Justi, *Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke*, Berlin 1909, p. 22 ff.
- ¹⁰ F. Wickhoff, *Die Antike im Bildungsgange Michelangelo's*, in: *Mitt.d.Inst.f. Österreichische Geschichtsforschung III*, 1882, p. 408 ff. Zu Wickhoffs Bezeichnung der Hippodameia als Deidameia s. unten p. 314. Ch. de Tolnay, *Michelangelo*, vol. I, *The Youth of Michelangelo*, Princeton 1947, pp. 77 ff. und 133 ff.; vgl. *ders.*, *Michelangelo, Sculptor-Painter-Architect*, Princeton 1975, p. 5 f.
- ¹¹ A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959, p. 80 f.; M. Weinberger, *Michelangelo the Sculptor*, London-New York 1967, vol. I, p. 38 ff.; F. Hartt, *Michelangelo. The Complete Sculpture*, London 1969, p. 48 ff.; H. von Einem, *Michelangelo, Bildhauer, Maler, Architekt*, Berlin 1973, p. 21; H. Hibbard, *Michelangelo*, London 1975, p. 22 ff. Siehe auch M. Gosebruch, *Zum "Disegno" des Michelangelo*, in: *Michelangelo Buonarroti, Würzburg 1964*, p. 66 ff., und J. Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, 2. Aufl., London 1970, p. 4 und p. 302.

- ¹² Bei Boethius ist der Kentaurenkampf des Herkules erste Tat: *Herculem duri celebrant labores | Ille Centauros domuit superbos*. A.M.S. Boethii Philosophiae Consolationis, Buch IV, 7, Vers 13-14 (Boethius, The theological tractates, The Consolation of Philosophy, The Loeb Classical Library, London-Cambridge/Mass. 1953, p. 360). Für Boethius als Quelle Salutatis und Sacchettis vgl. Anm. 23 und p. 308. – Schon bei Ovid (Metamorphosen IX, 191) sagt der sterbende Herkules: *nec mihi Centauri potuere resistere*: ed. E. Rösch, München 1968, p. 328; zum XII. Buch der Metamorphosen siehe die folgenden Ausführungen. – Für das Trecento vgl. auch Petrus Berchorius († 1362), Reductorium morale, Lib. XV "Ovidius Moralizatus": ed. J. Engels, Utrecht 1962; darin Lib. IX, Fo. LXVIII b: *Istos (die Kentauren) igitur hercules occidit*.
- ¹³ P. de Nolhac, Le "de viris illustribus" de Pétrarque, in: Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, XXXIV, I, 1890, p. 61 ff. Der Text des Traktats ist p. 110 ff., der Abschnitt über Herkules pp. 134-36 wiedergegeben. Zur wahrscheinlich späten Datierung dieser Fassung siehe Francesco Petrarca, De viris illustribus, ed. G. Martellotti, vol. I, Florenz 1964, p. IX; vgl. Schmitt, p. 79 f.
- ¹⁴ Wenn Petrarca (Nolhac, s. Anm. 13) als erste Tat die Bezwingung des Busiris anführt, so beruht dies auf Ovid, Metamorphosen IX, 182-83 (s. Anm. 12). Im übrigen entspricht die Abfolge der Abenteuer bei Petrarca jedoch nicht Ovid.
- ¹⁵ Die Bezeichnung des Herkules als Philosoph geht wohl vornehmlich auf Servius zurück; vgl. hierzu Bulst, p. 154 f.
- ¹⁶ Giovanni Boccaccio, Genealogie deorum gentilium, ed. V. Rossi, 2 Bde., Bari 1951. Laut B. L. Ullman, The Humanism of Coluccio Salutati, Padua 1963, p. 41, hat Boccaccio die "Genealogie" um 1350 begonnen.
- ¹⁷ Genealogie Lib. VII, Cap. XIX; Lib. IX, Cap. XVII und XXIX. Vergl. Lactantii Placidi qui dicitur commentarios in Statii Thebaida, ed. R. Jahnke, Leipzig 1898, zu Lib. II, Nr. 165, p. 90; Lib. IV, Nr. 106, p. 196 f. und bes. zu Lib. V, Nr. 263, p. 275. Bemerkenswert ist, dass in diesem Kommentar, wie auch bei Boccaccio, Herkules nicht nur Eurytion, sondern die anwesenden Kentauren überhaupt erschlägt. Bei Hygin tötet er allein den Eurytion (C. Julii Hygini fabularum liber, in: Auctores Mythographi Latini, ed. A. van Staveren, Leiden-Amsterdam 1742, Fab. XXXIII, p. 93). Auf dem Statius-Kommentar beruht auch der etwas gekürzte Text beim II. Vatikanischen Mythographen, der ebenfalls im Plural von den durch Herkules getöteten Kentauren spricht (Scriptores rerum Mythicarum Latini tres Romae nuper reperti, ed. G. H. Bode, vol. I, Celle 1834 [Neudruck Hildesheim 1968], Nr. 162, p. 130). Für die fragliche Autorschaft des Placidus Lactantius und die Datierung des Kommentars in das 5. oder 6. Jahrhundert s. Pauly-Wissowa vol. XII, Stuttgart 1924, Sp. 356-61.
- ¹⁸ Genealogie Lib. XIII, Cap. I. In der früh entstandenen "Amorosa Visione", Canto XXVI, Vers 52-54, verlegt Boccaccio die Bezwingung der Kentauren offenbar vor das Achelous-Abenteuer, wenn er Deianira sprechen lässt: *I forti corni al furioso toro | rompesti, ed i Centauri domasti | quando di pria combattesti con loro* (Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, ed. V. Branca, vol. III, Verona 1974, p. 89). In den späten "Esposizioni sopra la Comedia di Dante" bringt er im Zusammenhang mit Inf. XII, 67-69, nur den Kampf zwischen Herkules und Achelous um Deianira (*ebenda* vol. VI, ed. G. Padoan, Verona 1965, p. 571), ebenso in dem Traktat "De mulieribus claris", Cap. XXIV (*ebenda* vol. X, ed. V. Zaccaria, Verona 1970, p. 106).
- ¹⁹ Genealogie Lib. IX, Cap. XXVIII; Esposizioni sopra la Comedia di Dante (s. Anm. 18), p. 569; es fällt auf, dass hier Nessus die nicht mit Namen genannte Braut des Peirithoos rauben will. In dem Theseus gewidmeten Abschnitt des Traktats "De casibus virorum illustrium" tritt bei der Hochzeit des Peirithoos nur dieser und nicht Herkules als Sieger über die Kentauren auf (Giovanni Boccaccio, I casi degl'huomini illustri, tradotti di lingua latina in volgare per M. Giuseppe Betussi, Florenz 1598, Lib. I, p. 21 ff.).
- ²⁰ Bonsignorens Volgareübersetzung der Metamorphosen wurde 1497, also nach der Entstehung von Michelangelos Relief, in Venedig gedruckt; ich habe die 1501 erschienene 2. Auflage benutzt: Ovidio Methamorphoses, opera vulgarizata et alegorizata per Joanni de bonsignore de la cita di castello 1370, Venedig 1501, Lib. XII, Cap. VIII und vor allem Cap. X. Bonsignorens Text wird an dieser Stelle nicht näher besprochen, weil ich nicht belegen kann, dass das Manuskript im späteren Quattrocento in Florenz bekannt war.
- Colucij Salutati de laboribus Herculis, ed. B. L. Ullman, 2 Bde., Zürich 1951, Lib. III, Cap. XII, in vol. I, p. 217 ff.; vgl. vol. II, p. 639 ff. Zu den erhaltenen Handschriften des Traktats s. vol. I, p. IX f., zu Landinos Berufung auf Salutati unten p. 310.
- ²¹ Salutati (s. Anm. 20), Lib. III, Cap. XII, in vol. I, p. 222. Ovid, Met. XII, 536-76. Auf diese entscheidende Ovidstelle hat meines Wissens zuerst Bulst, p. 165 Anm. 102, hingewiesen.
- ²² Salutati (s. Anm. 20), Lib. III, Cap. XVII, in vol. I, p. 262 ff.. Die Tötung der Söhne des Neleus bringt Salutati als elftes Herkulesabenteuer.
- ²³ Salutati (s. Anm. 20), Lib. III, Cap. XII, in vol. I, p. 222. Salutatis Quellen für die entscheidenden Passagen, p. 221 ff., sind vor allem Boccaccio, Vergil, Seneca, Boethius, Ovid und Servius.
- ²⁴ Boccaccio, Genealogie (s. Anm. 16), Lib. IX, Cap. XXVII; Esposizioni sopra la Comedia (s. Anm. 18), p. 600 (das Textzitat stammt aus den Esposizioni). Für die *superbia* der Kentauren siehe schon die Verse des Boethius in Anm. 12. Vergl. die Charakterisierung der Kentauren im "Ottimo Commento" (L'Ottimo Commento della Divina Commedia ... d'un contemporaneo di Dante, ed. A. Torri, 3 Bde., Pisa 1827-29, vol. I, p. 223, zu Inf. XII, 55): *Centauri, uomini fieri disiderosi delle cose ter-*

rene ... e però che li Centauri furono prima trovati per li tiranni, cioè soldati, però in questo capitolo de' tiranni fa menzione de' Centauri alla guardia de' tiranni in loro danno.

- ²⁵ Ullman (s. Anm. 16), p. 21 ff. Laut Ullman ist eine erste Fassung des Traktats vielleicht 1381/82 entstanden. Das erste Buch der zweiten Fassung war 1391 fast fertig, der Traktat jedoch beim Tod Salutatis 1406 noch unvollendet.
- ²⁶ Salutati (s. Anm. 20), Lib. III, Cap. XII, in vol. I, p. 224. Zu *Hercules sapiens* und seiner Deutung in Verbindung mit den Kentauren noch im mittelalterlichen Sinn als Christus vgl. Berchorius (s. Anm. 12), Lib. VII, Fo. LVIII b und besonders Lib. IX, Fo. LXVIII b.
- ²⁷ Ettlinger, p. 120 ff. Das Herculesiegel war offenbar noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Gebrauch; vgl. Pierfrancesco Giambullari, *Origine della lingua fiorentina*, altrimenti il Gello, Florenz 1549, p. 84.
- ²⁸ Goro Dati, *Istoria di Firenze dall'anno 1380 all'anno 1405*, Florenz (G. Manni) 1735, p. 127; siehe Ettlinger, p. 120 ff. Vgl. den etwas abweichenden, weniger pointierten Wortlaut bei L. Pratesi, *L'Istoria di Firenze di Gregorio Dati dal 1380 al 1405*, Norcia 1902. Wir folgen hier der Ausgabe Mannis, da sie, wenigstens abschnittsweise, auf einem älteren Manuskript als diejenige Pratesis zu beruhen scheint. Dies geht aus der Nennung von nur einer Bronzestatue an Orsanmichele bei Manni, p. 109, hingegen zweier Bronzestatuen bei Pratesi, p. 117, hervor. Zu der schwierigen Datierung der *Istoria* siehe H. Baron, *From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature*, Chicago-London 1968, p. 149; Baron, p. 138 ff., datiert die *Istoria* im wesentlichen in das Jahr 1409; vgl. dagegen die zumindest für Teile der Schrift geltende spätere Ansetzung, um 1423, bei C. Gilbert, *The Earliest Guide to Florentine Architecture*, in: *Flor. Mitt.* XIV, 1969, p. 38 f. Da der hier herangezogene Passus der Manni-Ausgabe auf die Nennung der Bronzestatue an Orsanmichele folgt, wird er nach der Mitte des zweiten Jahrzehnts, die entsprechende Stelle bei Pratesi dagegen erst in den zwanziger Jahren entstanden sein.
- ²⁹ Coluccio Salutati hat, während er an den "De laboribus Herculis" arbeitete, seinen Traktat "De tyranno" verfasst (Coluccio Salutati, *Il Trattato "De tyranno"*, ed. F. Ercole, Bologna 1942; für die Datierung in das Jahr 1400 siehe p. XVII und XXX). Die Schrift bezieht sich zwar nicht auf die florentinische Geschichte, doch erinnert Salutatis Definition des Tyrannen teils an seine Beschreibung der Kentauren: *Concludamus ... quod tyrannus est, qui superbe dominatur aut iniustitiam facit vel iura legesque non observat ...* (p. 9). Das zweite Kapitel trägt die Überschrift *An liceat tyrannum occidere*; darin heisst es: *Non enim probant exempla tyrannos occidere iustum, sed potius usitatum* (p. 11 ff.).
- Für die in Florenz geläufige Verbindung des Herkules mit den Tyrannen vgl. die in S. Stefano gehaltene Rede des Rinaldo degli Albizzi, in der es heisst: *Voi sarete domatori della pravità dei tiranni; e ciascheduno di voi sia un nuovo Ercole, il quale domò tanti pessimi tiranni* (G. Cavalcanti, *Istorie fiorentine*, vol. I, Florenz 1839, Lib. III, p. 77; zitiert von E. Borsook, *The Companion Guide to Florence*, London-Glasgow 1973, p. 49).
- ³⁰ Franco Sacchetti, *Il Libro delle Rime*, ed. A. Chiari, Bari 1936, Canzone CXIV, p. 210 ff. An achter Stelle steht der Kampf mit "Attaleo" (Achelus) um Deianira. Vgl. Boethius (s. Anm. 12), p. 360 ff. Auf die Herkules-Canzone weist V. Herzner hin (David Florentinus, in: *Jb. d. Berliner Museen* XX, 1978, p. 110).
- ³¹ Albricus Philosophus de imaginibus deorum; der Druck ist angeschlossen an: Fenestella, *De romanorum magistratibus*. Der *Indice Generale degli incunabili delle biblioteche d'Italia*, vol. II, Rom 1948, p. 206, Nr. 3815, sagt zu Erscheinungsort und Entstehung: "Firenze, Bartolomeo de' Libri?, c. 1490". In Florenz sind zwei Inkunabeln erhalten (BNCF und Riccardiana). Mit dem hier interessierenden Wortlaut der Florentiner *editio princeps* annähernd identisch ist ein weiterer Druck: Albrici Philosophi de Deorum imaginibus libellus, in: *Auctores Mythographi Latini*, ed. van Staveren (s. Anm. 17), p. 896 ff. Dagegen weicht der Text der auf der ältesten erhaltenen Handschrift, dem vatikanischen Codex Reginensis 1290, beruhenden Wiedergabe bei Liebeschütz etwas stärker ab (H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis* (= Studien der Bibliothek Warburg vol. IV), Leipzig-Berlin 1926, p. 117 ff.). Die Forschung hat längst erkannt, dass das Libellus wesentlich später anzusetzen ist als der im frühen 13. Jahrhundert entstandene III. Vatikanische Mythograph, dessen Verfasser man mit Albricus identifiziert; vgl. dazu Liebeschütz, p. 43, ferner E. Panofsky, *Herkules am Scheidewege*, Leipzig-Berlin 1930, p. 146 und Anm. 6; J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, New York 1953, p. 170 ff.; E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Upsala 1960, pp. 75, 78 ff., 150, 179; dazu Bulst, p. 128 und Anm. 60.
- ³² Das heisst wie bei Boethius und Sacchetti. Die Abfolge der übrigen Taten weicht jedoch ab.
- ³³ Zu den Abweichungen im Codex Reginensis 1290 siehe unten die Besprechung der in der Handschrift enthaltenen Zeichnung des Kampfes des Herkules mit den Kentauren (Abb. 23).
- ³⁴ Vgl. Berchorius (s. Anm. 12), Lib. IX, Fo. LXVII a ff. Unter Vergleichung mit dem den Himmel tragenden Atlas erscheint Herkules als erfahrener Astrolog ebenfalls bei Berchorius, Fo. LXIX a. Für das Verhältnis des Libellus zu Berchorius siehe Liebeschütz (s. Anm. 31), p. 43; F. Gaeta, *L'avventura di Ercole*, in: *Rinascimento* V, 1954, p. 239; Bulst, p. 128.
- ³⁵ Vgl. zu dem Passus den III. Vatikanischen Mythographen, Abschnitt 13: *Hercules* (ed. Bode [s. Anm. 17], p. 246). Zu dem Einschub *herocleas quid* siehe die leicht abweichende Lesung *herocleas quod* bei van Staveren (s. Anm. 17), p. 931, Anm. 6; Liebeschütz (s. Anm. 31), p. 124, gibt nach dem Cod. Reg. 1290 die Lesung *quasi hereleos, quod*. Wahrscheinlich lagen den Drucken verschiedene Manu-

skripte zugrunde. Bezeichnend für die nichtflorentinische Schrift ist das Fehlen einer Anspielung auf die Tyrannei der Kentauren.

³⁶ Vgl. dazu die Ausführungen von Schmitt, p. 67 ff.

³⁷ Zu Pietro Andrea de Bassi siehe G. Bertoni, Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara, Genf 1921, p. 36 ff., Nr. 24, und Gesamtkatalog der Wiegendrucke, vol. III, Leipzig 1928, p. 570, Nr. 3721. Ein *terminus ante quem* für die Entstehung der Herkulestaten ist der Tod Niccolòs im Jahr 1441. Da in der Widmung dessen 1431 geborener Sohn Ercole nicht erwähnt wird, könnte der Traktat noch vorher entstanden sein. Vgl. G. K. Galinsky, The Herakles Theme, Oxford 1972, p. 194, Anm. 12, mit der Datierung wahrscheinlich in die zwanziger Jahre; eine Ansetzung vor 1435 gibt Schmitt, p. 82. Die Ausgabe von W. K. Thompson, Pietro Andrea di Bassi, Le fatiche d'Ercole, Barre (Mass.) 1971, bringt leider bei sehr freier, unvollständiger Übersetzung nur eine Auswahl aus den Taten und nicht die Kentaurenschlacht. Für die von Bassi erwähnte Bibliothek des Niccolò d'Este und die zahlreichen französischen Handschriften siehe die Inventare bei G. Bertoni und E. P. Vicini, Il Castello di Ferrara ai tempi di Niccolò III, Bologna 1907, pp. 94 ff., 106 ff., 163 ff.

³⁸ Schon bei Vergil, Aeneis VII, 304, ist Mars der Feind der Lapithen; vgl. dazu ausführlich: Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii, ed. G. Thilo und H. Hagen, Hildesheim 1961, vol. II, p. 150, wo Mars ausdrücklich als Urheber der Kentaurenschlacht bei der Hochzeit des Peirithoos auftritt, weil er versehentlich als einziger Gott nicht zum Mahl geladen war.

³⁹ Siehe oben p. 306 und Anm. 19, ferner Anm. 40. Ich habe im laufenden Text die in den Quellen variiende Schreibweise der Namen in die heute übliche Bezeichnung übertragen.

⁴⁰ Pietro Andrea de Bassi, Le Fatiche d'Ercole, Ferrara: Augustinus Carnerius (4. Juli) 1475 (ohne Seitenangabe); der Druck erfolgte drei Jahre nach Einführung des Buchdrucks in Ferrara. Der Widmung an Niccolò d'Este ist Bassis Vorrede zu der von ihm kommentierten Theseide des Boccaccio vorangestellt (siehe Gesamtkatalog der Wiegendrucke). Von den vier in Italien erhaltenen Exemplaren der *editio princeps* befinden sich allein zwei in Florenz (BNCF und Riccardiana).

Zum Ruhm des Ercole d'Este hat Giovanni Maria Filelfo (1426-1480), der Sohn des Francesco Filelfo, ein Lobgedicht in sechzehn Büchern über die Taten des Herkules verfasst, dessen Manuskript sich unter dem Titel "Marius Philelphus Herculeia" in der Biblioteca Estense in Modena befindet. Vgl. C. De' Rosmini, Vita di Francesco Filelfo, Mailand 1808, vol. III, p. 105 ff.; P. O. Kristeller, Iter Italicum, vol. I, London-Leiden 1963, p. 370, Nr. 322. Wegen der nicht sonderlich guten Beziehungen der Filelfo zu den Medici hat diese nie gedruckte Schrift in unserem Zusammenhang vermutlich keine besondere Bedeutung.

⁴¹ Zu den Vorgängen s. Luca Landucci, Diario Fiorentino dal 1450 al 1516, ed. I. Del Badia, Florenz 1883, p. 23 zum 13.7.1478, p. 24 zum 27.7., p. 26 f. zum 7.12.1478, p. 32 zum 12. und 18.4.1479 mit der Bemerkung, die Bevölkerung glaube, dass der Capitano nicht siegen wolle und seine Pflicht nicht erfülle (Ercole d'Este war der Schwiegersohn des Königs von Neapel). Vgl. zu den vorausgehenden Ereignissen den Brief des Lorenzo il Magnifico an Ercole d'Este vom 27.8.1478 (Lorenzo de' Medici, Lettere, III, ed. N. Rubinstein, Florenz 1977, Nr. 323, p. 189 ff.), ferner C. C. Bayley, War and Society in Renaissance Florence. The *De Militia* of Leonardo Bruni, Toronto 1961, p. 235 f.

⁴² Zu den noch in Florenz erhaltenen Exemplaren s. Anm. 40. Für die Beziehungen des Lorenzo il Magnifico zu Ercole d'Este vgl. M. Del Piazio, Protocolli del Carteggio di Lorenzo il Magnifico per gli anni 1473-74, 1477-92, Florenz 1956, pp. 35, 55, 104, 136, 140, 169, 223, 295, 297, 307, 309, 324.

⁴³ Vasari-Milanesi, vol. II, p. 457 f.; vgl. P. Tigler, Die Architekturtheorie des Filarete, Berlin 1963, p. 24 ff.; Antonio Averlino detto il Filarete, Trattato di architettura, ed. A. M. Finoli und L. Grassi, 2 Bde., Mailand 1972, vol. I, p. 3, Anm. 1.

⁴⁴ Filarete's Treatise on Architecture, ed. J. R. Spencer, New Haven-London 1965, vol. II, Buch XV, fol. 122 r; Filarete, Trattato (s. Anm. 43), vol. II, p. 455 und Taf. 93.

⁴⁵ Tigler (s. Anm. 43), p. 8 f.; Filarete, Trattato (s. Anm. 43), vol. I, p. CVII ff.

⁴⁶ Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino, Florenz 1481; vgl. Dante con lespositione di Cristoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, e del Paradiso. Per Francesco Sansovino Fiorentino, Venedig 1564.

⁴⁷ Cristoforo Landino, De vera nobilitate, ed. M. T. Laici, Florenz 1970; ders., Disputationes Camaldulenses, in: Prosatori latini del Quattrocento, ed. E. Garin, Mailand-Neapel 1952, p. 716 ff.; vgl. ders., Camaldulensische Gespräche, Übersetzung von E. Wolf, Jena 1927. Für Auszüge aus beiden Traktaten siehe E. Garin, Testi inediti e rari di Cristoforo Landino e Francesco Filelfo, Florenz 1949. "De vera nobilitate" wird von M. T. Laici (p. 17) erst nach 1487 angesetzt; die "Disputationes Camaldulenses" sind laut R. Cardini in der zweiten Hälfte des Jahres 1473 entstanden (Cristoforo Landino, Scritti critici e teorici, ed. R. Cardini, 2 Bde., Rom 1974, p. 43). Vgl. E. Garin, in: Storia della letteratura italiana, vol. III, Il Quattrocento e l'Ariosto, Mailand 1966, p. 291.

⁴⁸ Landino, Kommentar (s. Anm. 46), zu Inf. XII, 72: ed. 1481, fol. 82 v, 83 r; ed. 1564, fol. 70 r. Wahrscheinlich war Landinos Quelle Statius, Theb. II, 563 ff.; vgl. Dante, Die Göttliche Komödie, ed. H. Gmelin, Kommentar I, Stuttgart 1954, p. 210. Boccaccio hatte noch über Pholos gesagt: *Di questo Folo niuna cosa abbiamo*; er sei nur wie die anderen Kentauren ein Sohn des Ixion und der Wolke gewesen (Esposizioni sopra la Comedia di Dante [s. Anm. 18], p. 572). Der an den Besuch des Herkules bei Pholos anschliessende Kampf mit den Kentauren fand damals offenbar keine Beachtung.

- ⁴⁹ Landino, Kommentar (s. Anm. 46), ed. 1481, fol. 244 r; ed. 1564, fol. 244 v. Der "Ottimo Commento" brachte dagegen zu Purg. XXIV, 121-23, die Ovid'sche Version der Kentaurenschlacht in Nestors Erzählung: der Kentaur "Eurizio" raubt "Ippodamia", indem er sie an den Haaren packt; Theseus befreit die Frauen. Im Gegensatz zu Landino sind Herkules und Nestor als Teilnehmer an der Schlacht nicht genannt (ed. A. Torri [s. Anm. 24], vol. II, p. 457 f.). Das älteste in der Biblioteca Laurenziana aufbewahrte Manuskript des Ottimo Commento wird 1333/34 angesetzt; siehe hierzu und zu der florentinischen Herkunft des berühmten Trecentokommentars: Enciclopedia Dantesca vol. IV, Rom 1973, p. 220 ff.
- ⁵⁰ Landino, Kommentar (s. Anm. 46), ed. 1481, fol. 67 r und v; ed. 1564, fol. 55 v.; vgl. Salutati, De laboribus Herculis (s. Anm. 20), vol. II, p. 508 ff. Bei Salutati liegt der Akzent bereits darauf, dass bei dem Freundespaar Theseus und Peirithoos der erste die Seele, der zweite den Körper vertere. In der *prima editio* stand bei Salutati dagegen Herkules für die Seele und Theseus *pro dei bonitate* (p. 630 f.). Die von Landino erörterte Zuordnung der Helden zur Vita contemplativa oder zur Vita activa findet sich in den entsprechenden Passagen bei Salutati nicht.
- ⁵¹ Die allegorisierende Auslegung und Zuordnung der Eigenschaften ist bei Landino, wie schon bei Salutati (vgl. Anm. 50), nicht einheitlich; so heisst es z.B. in "De vera nobilitate": *Hercules, idest nostra constantissima ratio ac robur animi* (ed. Laici [s. Anm. 47], p. 110).
- ⁵² Zu Inf. XII, 55-72; ed. 1481, fol. 82 v; ed. 1564, fol. 70 r, v (s. Anm. 46).
- ⁵³ Ed. Laici, p. 110.
- ⁵⁴ Ed. Laici, p. 107.
- ⁵⁵ In: Prosatori latini del Quattrocento (s. Anm. 47), p. 762 ff.; zu dem ganzen Passus vgl. Ettlinger, p. 136 f.
- ⁵⁶ Im Jahr 1493 schreibt Polizian an Bartolomeo Scala: *Landinus ... praeceptor olim meus, nunc autem utriusque nostrum collega, magnae vir in literis auctoritatis et celebritatis*; siehe I. Maier, Ange Politien, Genf 1966, p. 28. Vgl. den inhaltlich ähnlichen, ausführlicheren Passus im "Liber Miscellaneorum" (Angeli Politiani operum, vol. I, Epistolarum libros XII, ac Miscellaneorum Centuriam 1, completens, Lyon 1546, p. 600).
- ⁵⁷ Vgl. Maier (s. Anm. 56), p. 373. Siehe dazu die Briefe Polizians an Ficino und einen Brief Ficinios an Polizian in: Politiani operum (s. Anm. 56), pp. 184, 286, 284, und Polizians Briefwechsel mit Bartolomeo Scala, der ihm den Titel höhnisch streitig machte: *ebenda* pp. 373 und 377. Ferner die Antwort der Dichterin Alessandra Scala auf ein griechisches Epigramm Polizians, in: Poliziano, Prose volgari, poesie latine e greche, ed. I. Del Lungo, Florenz 1867, p. 202 f.
- ⁵⁸ Auf Peisandros und Panyassis spielt Polizian in den "Sylvae" an: ed. Del Lungo (s. Anm. 57), p. 393. Zu den im Text genannten und weiteren von ihm erwähnten und ihm zugänglichen Autoren vgl. Politiani operum (s. Anm. 56), pp. 63, 65 f., ferner u.a. pp. 498, 500, 502, 504, 523, 526; dazu Maier (s. Anm. 56), p. 63 ff.
- ⁵⁹ Boccaccio: ed. Rossi (s. Anm. 16), Lib. IX, Cap. XXIX; Bassi: s. Anm. 40. Im "Ottimo Commento" hiess es dagegen allgemeiner, dass Theseus die Frauen gerettet habe: ed. Torri (s. Anm. 24), vol. II, p. 457.
- ⁶⁰ M. Lisner, Zu Jacopo della Quercia und Giovanni d'Ambrogio, in: Pantheon XXXIV, 1976, p. 275 ff.; vgl. die Antonio del Pollaiuolo zugeschriebene Bronzestatue in der Frick Collection, Ettlinger, Abb. 10. Der bartlose Herkules begegnet in der Antike u.a. auf Herkules-Sarkophagen, z.B. denen im Boboligarten (Ettlinger, Abb. 11) und in den Uffizien (G. Manuelli, Galleria degli Uffizi. Le Sculture, vol. I, Rom 1958, Nr. 237), wo der Typus bei den frühen Taten auftritt, die im reifen Mannesalter vollbrachten Taten dagegen den bärtigen Herkules zeigen. Wahrscheinlich ist auch Michelangelos verlorene Herkulesstatue bartlos gewesen.
- ⁶¹ Die den Steinbrocken fassende Hand ist so weit ausgearbeitet, dass aus dem Brocken ein anderer Gegenstand, etwa ein Krater, nicht herauszuarbeiten war.
- ⁶² Ovid, Met. XII, 272 ff., 327 ff., 356, 442; Dante, Inf. XII, 56-60. Zu der hier abgebildeten Zeichnung der Kentauren Nessus, Chiron und Pholos aus einer nach 1340 in Pisa entstandenen Handschrift in Chantilly, Musée Condé, vgl. B. Degenhart und A. Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil I, Süd- und Mittelitalien, 4 Bde., Berlin 1968, Kat. Nr. 31 Taf. 61 a; siehe ferner Kat. Nr. 29, Taf. 57 c (Sagittarius) und Kat. Nr. 66, Taf. 114 a (zu Inf. XII). Zu den Danteillustrationen vgl. vor allem auch P. Brieger, M. Meiss und C. S. Singleton, Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy, 2 Bde., Princeton 1969, vol. I, p. 130 ff.; vol II, Taf. 152 b, 153 b, 154, 156 b, 157 b, 158 a,b, 159 b.
- ⁶³ Mit einer Keule kämpft Theseus bei Ovid, Met. XII, 341 ff. Zur Londoner Bilderchronik vgl. Degenhart-Schmitt, Kat. Nr. 566-620, Taf. 410 a (Theseus) und 414 b (Agamemnon); zu dem Stich siehe A. M. Hind, Early Italian Engraving, Part I, Florentine Engravings, New York-London 1938, vol. I, A. II. 16, p. 69; vol. II, Pl. 101.
- ⁶⁴ Vgl. Anm. 58. Diodorus of Sicily (The Loeb Classical Library), vol. II, Cambridge (Mass.)-London 1967, Buch IV, 33, p. 447; Apollodorus, The Library (The Loeb Classical Library), London-Cambridge (Mass.) 1961, vol. I, Buch II, v. 5-6, p. 197. Zu Hygin und Lactantius siehe oben p. 304 und p. 306 mit Anm. 17.
- ⁶⁵ Plutarch's Lives (The Loeb Classical Library), vol. I, London-Cambridge (Mass.) 1967, p. 69 ff.
- ⁶⁶ Seneca (The Loeb Classical Library), vol. IX, Tragedies II, Hercules Oetaeus, Vers 1195. Vgl. Salutati (s. Anm. 20), p. 221.

- ⁶⁷ Vgl. Hygin (s. Anm. 17), p. 93; Lactantius (s. Anm. 17), p. 275; für den II. Vatikanischen Mythographen loc. cit. in Anm. 17; Boccaccio (s. Anm. 16), Lib. IX, Kap. XXIX, p. 473.
- ⁶⁸ Vgl. auch Plutarch (s. Anm. 65).
- ⁶⁹ Zu Pholos vgl. Anm. 48. Allenfalls bliebe zu erwägen, ob der Kentaur auch Nessus sein könnte, da bei Boccaccio Nessus als Räuber der Braut auftritt, s. Anm. 19.
- ⁷⁰ Schmitt, vor allem p. 67 ff.
- ⁷¹ Schmitt, p. 80 f. Es fragt sich, ob man in der Herkules- und Antäus-Darstellung im Palazzo della Ragione in Padua (in der obersten Reihe der Marienkrönungswand) einen Reflex des frühen Quattrocento nach den verlorenen Szenen erkennen darf. Beide Figuren tragen Zeittracht, Herkules ein kurzes rotes Wams und eine weisse Kappe, Antäus ein grünes Wams und eine rote Kappe.
- ⁷² Schmitt, p. 81 f.; G. Bertoni, Scene d'amore e di cavalleria in antichi arazzi estensi, in: Poesie leggende costumanze del medio evo, 2. Aufl., Modena 1927, p. 177 ff., besonders 183 f. und 187 f.
- ⁷³ Viele Teppiche der Este kamen aus den Niederlanden, was auch für die Herkulesfolge nicht auszuschliessen ist; vgl. Bertoni (s. Anm. 72). Bereits in dem 1436 angefertigten Inventar des beweglichen Besitzes Niccolòs III. werden kostbare Bettvorhänge genannt; es fragt sich, ob der unter Nr. 1 aufgeführte, in Gold und Seide gearbeitete Satz mit den Herkuleszenen identisch sein könnte. Das Inventar gibt den Inhalt der Darstellungen meist nicht an; die Erwähnung wäre in diesem Fall vielleicht doch zu erwarten gewesen (vgl. G. Bertoni-E. P. Vicini [s. Anm. 37]).
- ⁷⁴ Zu Bertoldo vgl. J. Pope-Hennessy, Italian Renaissance Sculpture, 2. Aufl., London-New York 1971, pp. 83 f., 302 ff., und neuerdings U. Middeldorf, On the Dilettante Sculptor, in: Apollo CVII, 1978, p. 310 ff.
- ⁷⁵ Ausst. Kat. "Bronzetti Italiani del Rinascimento", Florenz 1962, Nr. 15. Der vorausgehende Amsterdamer Katalog der gleichen Ausstellung hatte, wie früher Bode, die Gruppe nicht als Herkules, sondern als "Wildeman" zu Pferd bezeichnet: W. v. Bode, Bertoldo und Lorenzo dei Medici, Freiburg i.Br. 1925, p. 94 ff.
- ⁷⁶ S. dazu Pope-Hennessy (s. Anm. 74), p. 83 f. Für den römischen Sarkophag im Camposanto vgl. G. P. Lasinio figlio, Raccolta di sarcofagi, urne e altri monumenti di scultura del Campo Santo di Pisa, Pisa 1814, Taf. CXII; A. Cristiani Gabba, Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità, Pisa 1977, Nr. C 21 est., p. 151 f., Taf. XCII, Fig. 196, 197. Der Sarkophag wird von Cristiani Gabba um 190 n. Chr. datiert. Laut M. Seidel, Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos, in: Flor. Mitt. XIX, 1975, p. 348 ff., war der Sarkophag im Mittelalter besser als heute erhalten.
- ⁷⁷ Zu dem Kentauertondo siehe unten p. 319. Für die auch in Florenz verschiedenartigen Möglichkeiten, mythologische Stoffe zu behandeln, siehe z.B. Antonio del Pollaiuolo's Londoner Apollo-Daphne-Bild, das den Gott wie einen vornehm gekleideten Jüngling des späteren Quattrocento zeigt: L. D. Ettlinger, Antonio and Piero Pollaiuolo, London 1978, p. 28, Kat. Nr. 9.
- ⁷⁸ Für die Auffassung, dass der Bronzedavid und die Judith-Holofernes-Gruppe ursprünglich keine Mediciaufträge waren, s. H. W. Janson, La signification politique du David en bronze de Donatello, in: Revue de l'Art, Heft 39, 1978, p. 33 ff., bzw. V. Herzner, Donatello in Siena, in: Flor. Mitt. XV, 1971, p. 161 ff. Zum Bronzedavid vgl. jedoch M. Lisner, Gedanken vor frühen Standbildern des Donatello, in: Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch, München-Berlin 1967, pp. 83-85.
- ⁷⁹ Vgl. neuerdings G. Griffiths, The political significance of Uccello's Battle of San Romano, in: Warburg Journ. XLI, 1978, p. 313 ff. Uccello's Gemälde entstanden fast gleichzeitig mit Castagnos offiziellem Reiterbild des Niccolò da Tolentino im Florentiner Dom. Für die Lage des Raumes zum Garten hin vgl. W. Bulst, Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici, in: Flor. Mitt. XIV, 1970, p. 377.
- ⁸⁰ Ettlinger, p. 128 ff.; ders. (s. Anm. 77), p. 164 f. Für die Ausstattung des grossen Saales siehe vor allem Bulst (s. Anm. 79), p. 391. Neben den Wappen des Comune war auch das der Medici zu sehen; zwei von Pesellino gemalte Löwen standen für den Florentiner Marzocco.
- ⁸¹ Vgl. die Bemerkungen bei Bulst (s. Anm. 79), p. 391; Ettlinger, p. 136 f.
- ⁸² Vgl. H. Kauffmann, Donatello, Berlin 1936, p. 172 ff.; U. Wester und E. Simon, Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz, in: Jb. d. Berliner Museen VII, 1965, pp. 15-91. Dem Kentauertondo fehlen auf Chiron hinweisende Züge. Dagegen hat E. Simon Filippinos Gemälde eines Kentauren in Oxford, Christ Church College, überzeugend als Chiron gedeutet. Chiron gilt für Boccaccio wie auch für Landino im Gegensatz zu den anderen Kentauren nicht als Sohn des Tyrannen Ixion sondern als Sohn Saturns. Landino bezeichnet ihn als den Erzieher Achills in der Musik und des Aesculap in der Medizin. Vgl. zu Chiron Boccaccio, Genealogie (s. Anm. 16), Lib. VIII, Kap. VIII, p. 404 f.; Salutati (s. Anm. 20), p. 207 ff.; Landino (s. Anm. 46), ed. 1481, fol. 82 v; ed. 1564, fol. 70.
- Die von E. Simon, p. 49 ff., gegebene, etwas abstrakte ikonologische Deutung der Tondi hat bereits N. Dacos abgelehnt (La fortuna delle gemme mediche nel Rinascimento, in: Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le Gemme, Katalog ed. N. Dacos, A. Giuliano, U. Panmuti, Florenz 1972, p. 146 f.). Laut Dacos wäre die Tondodekoration lediglich eine archäologische Übung ohne ikonologische Absicht. Diese Lösung erscheint angesichts der übrigen Ausstattung des Palastes zu einfach.
- ⁸³ Coluccio Salutati, Invectiva in Antonium Vicentinum Luschum, in: Prosatori latini del Quattrocento (s. Anm. 47), bes. p. 16 ff. Zu Leonardo Bruni vergl. H. Baron, The Crisis of the Early Italian Renaissance, Princeton 1966, p. 61 ff.
- ⁸⁴ Zu den Clipseusarkophagen siehe F. Matz, Die dionysischen Sarkophage, 4 Bde., Berlin 1968-75,

Teil 4, p. 452 ff., Nr. 260-275, 385. Für Medaillons mit Inschriften vgl. den offenbar im 15. Jahrhundert bekannten Pisaner Sarkophag Nr. 260, bei dem Siegesgöttinnen den Clipeus halten, und den in unserem Zusammenhang wichtigen Neapler Sarkophag Nr. 266. Bärtige und jugendliche (oder auch weibliche) Kentauren begegnen häufig als Gespann am Hochzeitswagen des Dionysos und der Ariadne, der bärtige oft mit Leier, der unbärtige mit einer Doppelflöte; s. *Matz*, Teil 2, p. 188 ff., Nr. 83-93. Ein stark beschädigter Sarkophag dieses Typus, Nr. 89, befindet sich im Camposanto in Pisa, ein sehr ergänztes Exemplar in den Uffizien (*Mansuelli* [s. Anm. 60], Nr. 256). Der auf dionysische Sarkophage zurückgehende florentinische Stich des Hochzeitszugs zeigt hingegen zwei bärtige Kentauren (*Hind* [s. Anm. 63], vol. II, Pl. 111-113).

Während *Janson* (s. Anm. 78), vol. II, p. 215 f., Anm. 7, vermutet, die Kanzelfriese seien erst nach Donatellos Tod von einem Mitarbeiter entworfen worden, der die Rossebändiger und die Kentauren als klassische Details eingefügt habe, gehören die Friese laut *V. Herzner* (Die Kanzeln Donatellos in San Lorenzo, in: *Münchener Jb.* XXIII, 1972, p. 109 und p. 164, Anm. 298) zu dem Kanzelprojekt. Die Verwendung und Umsetzung der antiken Vorlagen ist so selbständig und von so hohem Rang, dass — abgesehen von weiteren Gründen — zumindest Entwürfe Donatellos für diese Teile anzunehmen sind. Die Künstlerinschrift der rechten Kanzel wird bei der vermutlich erst nach Donatellos Tod erfolgten Ziselierung ausgeführt, aber vorher geplant gewesen sein.

⁸⁵ Der Codex befindet sich in der Bibl. Laurenziana, Florenz (Pluteus LXXIX, I), der ich das Foto verdanke. Zu dem Exlibris s. *A. Warburg*, Francesco Sassetti's letztwillige Verfügung (1907), in: *Gesammelte Schriften*, vol. I, Die Erneuerung der heidnischen Antike, Leipzig 1932, p. 151 ff. Für die Handschriftensammlung des Francesco Sassetti, zur Datierung des Codex wie zu Francescos Devisen und Impresen vgl. *A. de la Mare*, The Library of Francesco Sassetti (1421-90), in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance, Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, ed. *C. H. Clough*, New York 1976, p. 160 ff.; doch s. auch *P. D'Ancona*, La miniatura fiorentina, Florenz 1914, vol. I, p. 41 f. *D'Ancona* führt den Codex unter den "Codicci ornati a bianchi girari" auf (vol. II, 1, Nr. 459, p. 272 f.). Das Exlibris befindet sich auf der Rückseite des Vorblattes, die Randleisten mit weissen, von Goldstäben durchzogenen Ranken beginnen mit dem Text, c. 1 r. Für die ähnlichen Dekorationen in Handschriften aus dem Besitz des Piero de' Medici vgl. *D'Ancona*, II, Nr. 359, Taf. LX; Nr. 433, Taf. LXI. Das Sassettiwappen unserer Handschrift zeigt jedoch eine etwas fortschrittlichere Wappenform als die Mediciwappen. Ein Kentaure mit einem hirschartigen Leib, kurzem Schwanz und Spalthufen begegnet als Sagittarius im Salone des Palazzo della Ragione in Padua; hier trägt er einen in einem Fischeschwanz endenden Helm. Die Umbildung hat vielleicht eine mittelalterliche Wurzel. Ähnliche Kentauren befinden sich in der Bibel des Borso d'Este; vgl. Anm. 88.

⁸⁶ ASF, Medici avanti il Principato, filza CLXV, c. 42 verso; vgl. *E. Müntz*, Les collections des Medicis au quinzième siècle, Paris-London 1888, p. 86.

⁸⁷ Laut freundlicher Mitteilung von *Ursula Schlegel* und *M. Knuth* ist die Bronze Gruppe seit 1945 verschollen. Vgl. *W. v. Bode* (s. Anm. 75), p. 107 ff., Abb. 110; *ders.*, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Die italienischen Bildwerke der Renaissance und des Barock, vol. II, Bronzestatuetten, Berlin-Leipzig 1930, Nr. 31, Taf. 13. Siehe dazu *L. Planiscig*, Andrea Riccio, Wien 1927, pp. 61 und 270 ff.; *ders.*, Piccoli bronzi italiani del Rinascimento, Mailand 1930, Nr. 18. *Planiscig* hält die Bronze-Bacchantin im Kunsthistorischen Museum in Wien, die der Frauengestalt der Berliner Gruppe weitgehend entspricht, für eine selbständige Statuette und für eine paduanische Arbeit des späten 15. Jahrhunderts (laut mündlicher Mitteilung ist das letztere auch die Auffassung von *Manfred Leithe-Jasper*). *Planiscig* schliesst jedoch nicht aus, dass die Kentaurengruppe thematisch auf Bertoldo zurückgeht. Soweit Fotos ein Urteil erlauben, ähnelte der Kopf des Berliner Kentauren Bertoldos männlichen Gestalten. Die Figur hielt mit der linken Hand einen wappenähnlich geformten kleinen Schild und in der erhobenen rechten ein offenbar abgebrochenes Schwert. Wir wissen nicht, ob Bertoldos mutmassliches Werk die gleichen Attribute zeigte. Siehe zu diesem Problem die unten beschriebenen Cassoni (Abb. 19); dazu Anm. 89.

⁸⁸ Die Miniatur in der Bibel des Borso d'Este († 1471) in der Biblioteca Estense in Modena befindet sich in Band II auf fol. 277 v; ihr entspricht auf der gegenüberliegenden Seite, fol. 278 r, ein bogen-schiessender Kentaure mit Tatzen und langem Ringelschwanz. Eine Deutung des Frauenräubers als Nessus ist damit kaum möglich. Die Kentauren und kentaurenähnlichen Wesen in der Borso-Bibel gehören anscheinend weitgehend in den Bereich der Drölerie; so gibt es Mischwesen aus Mensch und Löwe, Panther, Hirsch, Hund etc. Vgl. *G. Treccani* und *A. Venturi*, La Bibbia di Borso d'Este, 2 Bde., Mailand 1937, vol. I, c. 150 v und 151 r, 207 v und 208 r, 242 r, 255 v und 256 r, 278 v und 279 r, 308 v und 309 r; vol. II, c. 105 r, 108 v, 123 v, 212 r, 274 v und 275 r. Häufig sind die Figuren auf den einander gegenüberliegenden Seiten aufeinander bezogen, ohne dass sich daraus ein Thema ergäbe. Die Miniaturen wurden zwischen 1455 und 1461 von Taddeo Crivelli und Franco de' Russi mit Gehilfen ausgeführt; siehe *M. Salmi*, Pittura e miniatura a Ferrara nel primo Rinascimento, Ferrara 1961, p. 22 ff.

Zu dem Neapler Clipeussarkophag vgl. *Matz* (s. Anm. 84), Teil 4, Nr. 266. Ein Clipeussarkophag mit Inschrift und Nereiden tragenden See-Kentauren befindet sich in der Pinacoteca Nazionale in Siena.

⁸⁹ Zwei weitere Cassoni befinden sich in der Sammlung Contini, Florenz (Foto Reali im KIF), und im Museo Bardini in Florenz, wo die Beschriftung bereits auf den Pollaiuolo-Kreis verweist. Bei diesen beiden Truhen trägt der Kentaure mit der Frau eine Rüstung, der des Museo Bardini hält ein reich gewundenes Horn; dieser Gegenstand liesse sich bei den entsprechenden Figuren der beiden anderen

Cassoni kaum ergänzen. Auf dem Bardini-Cassone ist der Kentaure mit der Frau, wohl in Abänderung der ursprünglichen Komposition, links angebracht. Die drei Truhen sind in *Schubbrings* Cassone-Werk nicht aufgenommen. Über Löwenkentauren siehe Anm. 88 und unten.

Zu Piero de' Medici und Alfonsina Orsini vgl. G. Pieraccini, *La stirpe dei Medici di Cafaggiuolo*, vol. I, Florenz 1924, p. 157 ff.

⁹⁰ Siehe den Ausst. Kat. "Giambologna - Ein Wendepunkt der europäischen Plastik", Wien 1978, p. 147 ff., Nr. 60 bis 67 b.

⁹¹ Zu den Reliefs vgl. A. Chastel (s. Anm. 11), pp. 174 f., 277 f.; P. Sanpaulesi, *La casa fiorentina di Bartolomeo Scala*, in: *Studien zur toskanischen Kunst*, Fs. für L. H. Heydenreich, München 1964, p. 275 ff.; A. Parronchi, *The Language of Humanism and the Language of Sculpture*. Bertoldo as Illustrator of the Apologi of Bartolomeo della Scala, in: *Warburg Journ.* XXVII, 1964, p. 108 ff. Für die Zuschreibung an Bertoldo und seine Werkstatt s. auch J. Pope-Hennessy (s. Anm. 74), p. 303. Für Giuliano da Sangallo als leitenden Meister könnten, mindestens ebenso wie für Bertoldo, die starken antiken Reminiszenzen sprechen; die geringe Begabung, ein grösseres Bildfeld zu komponieren, lässt sich eher bei dem Architekten als bei Bertoldo erklären, dessen Reiterschlacht im Bargello über die antike Vorlage hinaus sehr bewusst aufgebaut ist. Die Akte Giulianos am Kamin des Palazzo Gondi sind weitaus voluminöser und in der Oberfläche weicher durchgebildet als bei Bertoldo, was auch für die Reliefs im Palazzo Scala-Gherardesca zutrifft. Der jugendliche Akt des "Amor"-Reliefs ist den Akten am rechten Fries des Giuliano zugeschriebenen Grabmals des Francesco Sassetti eng verwandt. Doch wird Giuliano im wesentlichen nur Entwürfe, teils flüchtigerer Art, geliefert haben. - Giuseppe Marchini teilt mir mündlich mit, dass auch er die Scala-Reliefs für Arbeiten der Giuliano da Sangallo-Werkstatt hält.

⁹² A. Parronchi (s. Anm. 91). In Scalas Apologien findet als einzige Szene das "Ebrietas"-Relief keine Entsprechung; doch weist Parronchi nach, dass Scala noch weitere Apologien verfasste, unter denen sich eine der Trunkenheit gewidmete befunden haben könnte. Die Verbindung der Reliefs zum Inhalt der Apologien ist teils nicht sehr eng, sodass dem entwerfenden Meister eine gewisse Freiheit gegeben war.

⁹³ Auch diese Kentauren setzen wahrscheinlich dionysische Sarkophage voraus; darauf weist z.B. ihr girlandenähnlicher Schmuck.

⁹⁴ Zu den Kupferstichen der Dantenausgabe siehe Hind (s. Anm. 63), vol. I, A. V. 2. (1-19), p. 99 ff.; vol. II, Taf. 168 a; vgl. neuerdings R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, 2 Bde., London 1978, vol. I, p. 147 ff.; vol. II, p. 172 ff. Das Foto verdanke ich der Bibl. Riccardiana, Florenz, Der Entwurf der Stiche wird, von Vasari ausgehend, meist Botticelli zugeschrieben; die neue Monographie von Lightbown nimmt hierzu nicht ausdrücklich Stellung. Peter Hering bereitet eine Dissertation über die Stiche vor. Für den pollaiuolesken Stich s. Hind, vol. I, D. I. 6, p. 106; vol. III, Taf. 269; zu den Löwenkentauren s. Anm. 88. Zur Uffizienzeichnung 279 E aus der Pollaiuolo-Werkstatt vgl. B. Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, 3 Bde., Mailand 1961, vol. II, Nr. 1930, und das Foto Nr. 111 230 der Sopr. Beni Art. Firenze.

⁹⁵ E. Gombrich, *Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle*, in: *Warburg Journ.* VIII, 1945, p. 50 ff. Zur möglichen Identifizierung der weiblichen Figur mit Camilla s. zuletzt Lightbown (s. Anm. 94), vol. I, p. 82 ff.; vol. II, Nr. B 43, p. 57 ff. Für die kleinen Kentaurenszenen auf Botticellis wahrscheinlich später als Michelangelos Relief entstandener "Verleumdung des Apelles" s. Lightbown, vol. I, p. 122 ff. und vol. III, B 79, p. 87 ff. Gegen eine Deutung des Frieses unter dem rechten Tonnengewölbe als Schlacht zwischen Kentauren und Lapithen spricht wohl die geflügelte Figur.

⁹⁶ Vgl. Bartolomeo di Giovanni "Triumph der Thetis" (B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Florentine School*, vol. II, Abb. 1123) und "Hochzeit von Peleus und Thetis" im Louvre (van Marle, vol. XIII, p. 239, Fig. 162); dazu P. Schubring, *Cassoni*, 2. Aufl., Leipzig 1923, Nr. 379 und 380. Die Kentauren mit der Leier und dem Blasinstrument setzen dionysische Sarkophage, der Kentaure mit dem Blütenkorb den Kentaurentondo im Medicapalast voraus.

⁹⁷ Bibl. Vaticana, Cod. Reg. lat. 1290.

⁹⁸ H. Liebeschütz (s. Anm. 31), p. 124, Abb. 45; Schmitt, p. 74; Annegrit Schmitt habe ich für die Überlassung des Fotos zu danken. In diesem Zusammenhang seien die der Werkstatt des Niccolò di Giamomo zugeschriebenen Miniaturen auf der Titelseite zu Senecas "Hercules furens" in Venedig (Bibl. Marciana, Cod. Lat. XII, 26) erwähnt. Die Initiale S zeigt oben Herkules mit grauem Bart, in langem roten Gewand und umgelegtem Löwenfell, der einen Kentauren am Kopf fasst und die Keule zum Schlag erhebt. Darunter sind die Cerberusszene, Herkules trägt das Himmelsgewölbe und Herkules mit der Hydra wiedergegeben. Auffallend ist, dass, obwohl Seneca nur auf die letzten drei Taten anspielt und den Kentaurenkampf nicht erwähnt, dieser wiedergegeben ist. Darin spiegelt sich die Berühmtheit gerade dieses Abenteuers seit dem späteren Trecento. Vgl. D. Formaggio und C. Basso, *La Miniatura*, Novara 1960, p. 30, Taf. 22.

⁹⁹ B. Berenson, *Alunno di Domenico*, in: *Burl. Mag.* I, 1903, p. 12; E. Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandajo*, New York-London 1976, p. 141, Nr. 39, 40.

¹⁰⁰ Vgl. M. Davies, *National Gallery Catalogues - The Earlier Italian Schools*, 2. Aufl. London 1961, Nr. 4890, p. 422 ff.; E. P. Fahy, Jr., *Some Later Works of Piero di Cosimo*, in: *Gaz. B.-A.* LXV, 1965, p. 205 ff.; M. Bacci, *Piero di Cosimo*, Mailand 1966, Nr. 29, p. 88; dies., *L'opera completa di Piero di Cosimo*, Mailand 1976, Nr. 26 (mit guten Abbildungen).

- ¹⁰¹ Uffizien 1476 E; *Fischel* Nr. 58; vgl. *G. Becatti*, in: *L. Becherucci u. a., Raffaello, L'opera, le fonti, la fortuna*, 2 Bde., Novara 1968, vol. II, p. 505. *Fischel* setzt die Zeichnung noch in die Peruginer, *Becatti* wohl richtiger in die Florentiner Zeit.
- ¹⁰² Vielleicht kannte Raffael die obgenannte Uffizienzeichnung 279 E aus der Pollaiuolo-Nachfolge mit einem Kampf dreier Männer gegen einen Kentauren oder ein dieser Zeichnung zugrundeliegendes Vorbild Pollaiuolos; er hätte dann das Kräfteverhältnis umgekehrt und Herkules als Hauptfigur eingefügt (vgl. Anm. 94).
- ¹⁰³ Die nächste Auswirkung der Komposition Raffaels (die dieser vielleicht über die erhaltene Zeichnung hinaus schon weiter entwickelt hatte) zeigt der auf einem Entwurf Rossos beruhende Stich Caraglios; vgl. den Ausst. Kat. "Drawings and Prints of the First Maniera, 1515-1535", Brown University, Providence (R. I.) 1973, Nr. 83. Zur Datierung der Rosso-Zeichnungen der Herkulesstaten um 1525 s. *E. A. Carroll*, *The Drawings of Rosso Fiorentino*, 2 Bde., New York-London 1976, vol. I, Buch 1, p. 114 ff. Der Providence-Katalog sieht in Raffaels Zeichnung und in dem Stich den Kampf des Herkules gegen die Kentauren Pholos, Hylaeus und Elatus; Vergil spricht in der herangezogenen Stelle (*Aeneis* VIII, 293/94) jedoch nur von der Erschlagung der Kentauren Pholos und Hylaeus. Es fragt sich, wie weit das Pholos-Abenteuer zu Beginn des Cinquecento eine Rolle spielte; *Boccaccio* und *Landino* scheint es wenig geläufig gewesen zu sein (vgl. oben p. 310 und Anm. 48). Dafür, dass die Szene mit der Schlacht der Kentauren und Lapithen zusammen gesehen wurde, spricht die Weiterentwicklung der Komposition in dem von *Girolamo di Francesco Macchietti* entworfenen, 1558 gewebten Teppich im Palazzo Vecchio, indem hier zwei Frauen hinzugefügt sind, von denen die eine auf den jungen Kentauren weist, den Herkules erschlägt (*D. Heikampf*, *La Manufacture de Tapisserie des Médicis*, in: *L'Oeil* Nr. 164/65, 1968, p. 26, Farabb. 20). Der Stich Caraglios wurde auf einem der Werkstatt des *Orazio Fontana* zugeschriebenen, um 1545 datierten Teller verwendet (am 12.6.1973 bei Christie's in Rom). In der Skulptur hingegen wird zunächst von *Vincenzo Rossi* und dann vor allem von *Giovanni Bologna* der Kampf des Herkules gegen einen Kentauren als Gruppe entwickelt: vgl. *J. Pope-Hennessy*, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, 2. Aufl., London-New York 1970, p. 49, Fig. 59; pp. 54 und 388 f. zu Taf. 91; dazu den Katalog der *Giambo-logna-Ausstellung* (s. Anm. 90), Nr. 81, 82, 82 a. Die plastischen Gruppen mögen als Aufgabe von der 1579 in Rom befindlichen und 1589 nach Florenz transportierten fragmentierten antiken Gruppe der Uffizien angeregt sein, die *Caccini* restauriert hat (*Mansuelli* [s. Anm. 60], Bd. I, Nr. 123, p. 152 f., Fig. 126 a, b, c). Doch wird für diese Aufträge auch die der Florentiner Kunst schon seit dem ausgehenden Quattrocento geläufige Tat des Herkules eine Rolle gespielt haben.
- ¹⁰⁴ *Bulst*, p. 131 ff.
- ¹⁰⁵ Siehe oben p. 306 und Anm. 20.
- ¹⁰⁶ *Wolfer Bulst*, der mir freundlicherweise eine Fotokopie des Holzschnitts zur Verfügung stellte, wird diesen in seiner im Druck befindlichen Dissertation publizieren.
- ¹⁰⁷ Zu Pollaiuolos verschollenem Bronzerelief der nackten Kämpfer siehe *Ettlinger* [s. Anm. 77], Kat. Nr. 46, p. 166; zum Sebastianismartyrium und zu den Szenen des Triumphbogens: *ebenda*, Kat. Nr. 6, p. 139 f., dazu Taf. 87 und 88.
- ¹⁰⁸ *N. Dacos*, *Ghirlandaio et l'antique*, in: *Bull. de l'Institut Historique Belge de Rome*, Fasc. XXXIV, 1962, p. 419 ff., Fig. 23, 24, 26, 28, 29, dazu als Vergleich vor allem das Relief des Konstantinsbogens Fig. 25.
- ¹⁰⁹ *Leon Battista Alberti*, *De pictura*, in: *Opere Volgari*, ed. *C. Grayson*, vol. III, Bari 1973, Nr. 40-43, p. 68 ff. Siehe auch die Äusserungen Leonardos im *Libro di Pittura*: *Leonardo da Vinci, Treatise on Painting*, ed. *A. Ph. McMahon*, 2 Bde., Princeton 1956, vol. II, c. 122 v-124 v. – *Martin Gosebruch* gebührt das Verdienst, auf die Bedeutung des *varietà*-Begriffes bei Alberti hingewiesen zu haben ("Varietà" bei *Leon Battista Alberti* und der wissenschaftliche Renaissancebegriff, in: *Zs. f. Kgesch.* 20, 1957, p. 229 ff.). Alberti unterscheidet zwischen *copia* und *varietà*; die *varietà* soll sich mit *dignità* und *verecundia* verbinden. Besonders prägnant ist der lateinische Text: "*Sed hanc copiam velim cum varietate quadam esse ornatam, tum dignitate et verecundia gravem atque moderatam.*" (ed. *Grayson*, Nr. 40, p. 69).
- ¹¹⁰ Ob Michelangelo ausser Bertoldos Relief, das ihm täglich im Medicipalast vor Augen stand, und antiken Sarkophagen Werke der Pisani, etwa Giovanni's Kindermord der Pistoieser Kanzel, beachtet hat, bleibt offen. Es besteht hier eher eine gewisse innere Verwandtschaft. Doch auch auf den ersten Blick vollkommen anders wirkende Werke, wie Donatellos und Ghibertis Reliefs, mögen seine Gedanken inspiriert haben; in Bezug auf Donatello gilt dies für die flach am Grund liegenden Köpfe. Dass ein weit vorgezogenes Bodenstück eine leichtere Stufung der Figuren vom Hoch- zum Flachrelief ermöglichte, kann er an der Paradiesestür beobachtet haben.
- ¹¹¹ Vielleicht haben antike Sarkophage, die oft keine seitliche Rahmung zeigen, diesen Zug mitbewirkt. Michelangelo verhält sich hier ganz anders als etwa Donatello, der den Eindruck eines sich seitlich fortsetzenden Bildraums dadurch erzielt, dass der Rahmen die Figuren überschneidet.
- ¹¹² Zu dem Problem des Unvollendeten bei Michelangelo vgl. vor allem *P. Sanpaolesi*, *Il "Non finito"* di Michelangelo, in: *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi Firenze-Roma* 1964, Rom 1966, p. 228 ff.
- ¹¹³ Siehe zu dem sozialen Problem für junge Meister den wichtigen Aufsatz von *U. Procacci*, *Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori del Corso degli Adimari nel XV secolo*, in: *Riv. d'Arte* XXXV, 1960, p. 3 ff.

- ¹¹⁴ Zu dem Kruzifixus aus S. Spirito in der Casa Buonarroti siehe *M. Lisner*, Michelangelos Kruzifixus aus S. Spirito in Florenz, in: *Münchner Jb.* XV, 1964, p. 7 ff.; *dies.*, Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana, München 1970, p. 111 ff. Neuerdings hat *U. Middeldorf*, The Crucifixes of Taddeo Curradi, in: *Burl. Mag.* CXX, 1978, p. 806 ff., den Kruzifixus aus S. Spirito Taddeo Curradi zugeschrieben, einem im späteren Cinquecento arbeitenden Meister, von dem bislang kein Werk bekannt ist. Zu dieser These, die schon der Restaurierungsbefund ausschliesst, vgl. *M. Lisner*, The Crucifix from Santo Spirito and the Crucifixes of Taddeo Curradi, in: *Burl. Mag.* CXXII, 1980, p. 812 ff.

RIASSUNTO

Un riesame della Battaglia dei Centauri ci induce a domandarci se il contenuto di quest'opera giovanile sia già stato abbastanza chiarito. La composizione è retta sostanzialmente da tre o, più precisamente, da quattro figure che costituiscono il vertice dell'azione: l'eroe a sinistra con la grossa pietra in mano, il bel centauro in alto al centro ed il giovane greco sorreggente una donna, volta verso il lottatore a sinistra. Queste figure sono collegate fra di loro da una forma quasi piramidale mitigata però dalle altre immagini circostanti, fra le quali emergono, come un secondo tema, il greco e la donna visti da tergo, quest'ultima afferrata da un centauro. Non meno in vista è il vecchio calvo a sinistra, l'unico personaggio anziano del rilievo, che, prima di andarsene, getta una pietra in mezzo alla battaglia.

Le difficoltà dell'interpretazione cominciano con le fonti. Il Condivi ed anche il Varchi parlano del ratto di Deianira, mentre secondo il Vasari e Raffaello Borghini si tratterebbe della battaglia di Ercole con i centauri. La storia dell'arte in un primo tempo, seguendo Igino e Boccaccio, ha sostenuto il parere del Vasari, vedendo Ercole nel giovane con la grossa pietra. Più recentemente però, fondandosi sulle Metamorfosi di Ovidio, prevale l'ipotesi che si tratti delle nozze di Piritoo; perciò il ruolo principale della figura a sinistra spetterebbe a Teseo. Unanimemente invece si identifica nel centauro al centro Eurito che, purtroppo, nelle opere di Igino come nel Boccaccio ed in Ovidio figura in scene diverse fra di loro; in un caso fu ucciso da Ercole, nell'altro da Teseo. Il greco che trae in salvo la giovane donna a destra, nonostante la sua posizione preminente nella composizione, non ha finora trovato una interpretazione. Per arrivare ad una risoluzione del problema occorre tenere presente che l'opera fu eseguita da Michelangelo durante il suo soggiorno in Palazzo Medici, sotto gli occhi di Lorenzo il Magnifico.

Sia il Petrarca nella seconda versione del "De viris illustribus", sia il Boccaccio alla fine delle "Genealogie" parlano della vittoria di Ercole su i centauri. La spiegazione si trova nel trattato "De laboribus Herculis" del Salutati, conosciuto nella cerchia del Magnifico: nelle Metamorfosi Ovidio fa narrare la battaglia al vecchio Nestore; finito il suo discorso, Tlepolemo, il figlio d'Ercole, gli chiede, perché non abbia menzionata la partecipazione di suo padre. Nestore risponde, che Ercole veramente compì gesta incredibili, ma per l'uccisione dei suoi undici fratelli, tace queste grandi imprese. Perciò anche Ovidio si rivela fonte importante per la lotta d'Ercole contro i centauri.

Già il Boccaccio, ma più decisamente Coluccio Salutati, il cancelliere della repubblica fiorentina, associa i centauri con i tiranni: "Hos Hercules noster ... conficit." Nello stesso senso, come difensore della libertà di Firenze e domatore dei centauri, Ercole figura in una canzone del Sacchetti. Altre importanti fonti sono il "De deorum imaginibus libellus", "Le fatiche d'Ercole" di Pietro Andrea Bassi, poeta alla corte di Ferrara, e il trattato del Filarete. Gli scritti del Landino avranno però goduto maggiore autorità in Palazzo Medici. Nel suo commento alla Commedia di Dante menziona nella battaglia dei centauri dal lato dei Greci soltanto "Hercole et Theseo et Nestore"; anche per lui i centauri sono tiranni, uccisi da Ercole. Ciò fa supporre che anche il Poliziano, che apprezzava molto il Landino, abbia indicato a Michelangelo questi tre come personaggi principali.

Nel nostro rilievo Nestore sarà il vecchio a sinistra col quale Michelangelo inizia la sua composizione. Nel giovane eroe con il sasso — d'altronde ben spiegabile come sua arma — possiamo vedere Ercole, il grande vincitore dei centauri. Teseo, amico di Ercole, che secondo Ovidio, Boccaccio e Bassi, mette in salvo la sposa, si può identificare con la figura corrispondente a destra, che porta la giovane donna. Il centauro al centro, come sempre fu detto, sarà Eurito, spesso menzionato come ucciso da Ercole. Rendendosi conto delle tradizioni diverse e contrastanti fra di loro, le altre figure si identificano solo ipoteticamente. Il Landino ha dato di Piritoo — in contrasto a Ercole e Teseo — una definizione allegorica piuttosto negativa, del corpo e della sensualità. Possiamo, come già il Tolnay, individuare lui nella figura maschile vista da tergo e quindi Ippodamia nella donna da lui tirata per i capelli? La donna, portata da Teseo, che sembra volgere gli occhi a Ercole sarebbe Deianira, un'ipotesi che sembra piuttosto plausibile, considerando le diverse tradizioni, a cominciare da Seneca, che il Poliziano verosimilmente ha cercato di unire.

I Medici, nella scelta dei temi della decorazione artistica del loro palazzo ovviamente hanno voluto identificarsi con gli interessi della repubblica fiorentina. In questa corrente si inserisce l'opera di Michelangelo, alludente ad Ercole come difensore della libertà. Lo stesso si può dire, pur in grado minore, della battaglia di Bertoldo, già nel Palazzo mediceo, dove nella figura centrale si può riconoscere Ercole a cavallo. Questo tema era familiare alla corte di Ferrara, come dimostra, oltre ad altre opere non più esistenti, il gruppo di Ercole a cavallo di Bertoldo a Modena.

La rappresentazione dei centauri in questi anni generalmente era molto diffusa a Firenze. Il centauro perduto di Bertoldo menzionato nella camera del giovane Piero de' Medici, forse portava una donna come allegoria per le sue nozze; il motivo appare su alcuni cassoni nella cerchia del Pollaiuolo. La predilezione per i centauri può spiegare il tema del rilievo di Michelangelo. In uno spirito del tutto diverso, le nozze di Piritoo e la battaglia fra Lapiti e Centauri si trovano quasi contemporaneamente in due pannelli di cassone di Bartolomeo di Giovanni, nei quali il ruolo principale spetta anche ad Ercole. Come problema artistico la battaglia, sia fra uomini nudi o fra uomini a cavallo, nell'ultimo Quattrocento potrebbe testimoniare la padronanza dell'arte. In confronto a Bertoldo, Michelangelo ha scolpito figure nuove nel loro modellato, nel modo di agire, nella varietà delle loro espressioni ed ha creato nella scultura italiana un nuovo modo di comporre. Quando iniziò la sua opera, certamente intese finirla. Ma la sua immaginazione venne in contrasto con lo stile quattrocentesco che avrebbe distrutto la forza delle sue creature. Perciò il rilievo rimase incompiuto.

Bildnachweis:

Sopr. Beni Art., Florenz: Abb. 1, 17, 20, 28. — KIF (L. Artini): Abb. 2, 3, 5, 18, 30. — Alinari: Abb. 4, 7, 12. — Brogi: Abb. 8, 11, 16. — DAI, Rom: Abb. 9, 13, 14. — Bibl. Laurenziana, Florenz: Abb. 15. — Luce, Rom: Abb. 19. — Bibl. Riccardiana, Florenz: Abb. 21. — Bibl. Vaticana: Abb. 23. — Fototeca Berenson, Settignano: Abb. 24, 25, 29. — National Gallery, London: Abb. 26, 27. — Unbekannt (KIF): Abb. 6, 10.

Nach Hind: Abb. 22.