

Magnificentia ... propter voluptatem. Baccio Bandinellis *Herkules und Kakus* aus der Nahansicht – *paragone* auf der Piazza della Signoria

Ulrike Müller-Hofstede

insegna del palazzo

Vor dem monumentalen, mit Insignien der Commune und Wappen der Medici geschmückten Eingang des Florentiner Regierungssitzes wurde auf der erhöhenden Brüstung (der *ringhiera*) nach dem *David* Michelangelos als zweiter Koloss eine *Herkules und Kakus*-Gruppe geplant und 1534 nach wechselnder Auftragsvergabe von Baccio Bandinelli (1493–1560) ins Werk gesetzt (Abb. 1).¹ Gattungsgeschichtlich gehört die Kolossalskulptur in die Kategorie des Sublimen und Überwältigenden und damit in die Ästhetik, die durch den künstlerischen Wagemut (*audacia*),

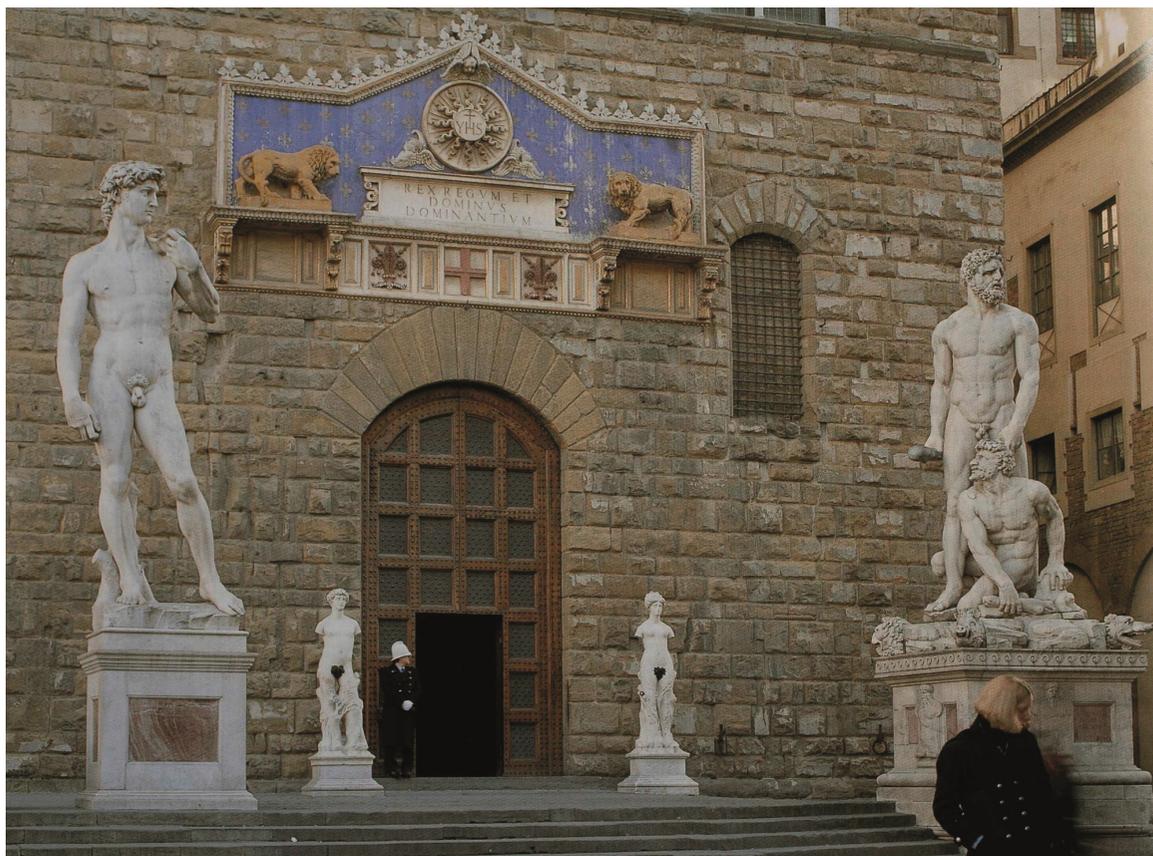


Abb. 1: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

Ulrike Müller-Hofstede, *Magnificentia ... propter voluptatem.* Baccio Bandinellis *Herkules und Kakus* aus der Nahansicht – *paragone* auf der Piazza della Signoria, in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.): *Con bella maniera*, Festgabe für Peter Seiler, Heidelberg: arthistoricum.net 2021, S. 159–188.
<https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11075>

Erstaunen (*stupor*) und Bewunderung (*admiratio*) hervorrufen und bis heute landschaftliche und urbane Zusammenhänge durch ihre Ansicht von weitem verdeutlichen konnte.² Angesichts der im 16. Jahrhundert wiedererlangten Fähigkeit, erstmalig nach der Antike wieder großformatige Statuen zu errichten, verwundert es nicht, dass man an kulturell hoch symbolischen und geschichtlich bedeutenden Orten wie dem Eingang des *Palazzo Vecchio* neue Kolossalskulpturen in die Zeichenhaftigkeit eines *Außen* des Regierungssitzes und in die Nahansicht einbinden wollte. Es waren Werke, die in jedem Fall für Blicke einer breiten Öffentlichkeit bestimmt waren. In der Forschung steht die politische Deutung der Gruppe Bandinellis bisher außer Frage.³ Auch Giorgio Vasari verortete sie zusammen mit dem *David* in einem Herrschaftskontext: Der *Herkules* sei „Zeichen des Palastes“ – *insegna del palazzo*.⁴ Während in der vielgelesenen Schrift *De sensibus allegoricis fabularum Herculis* des Florentiner Staatskanzlers Coluccio Salutati von 1405 Herkules als Vorbild für die Überwindung innerer Laster im Rahmen einer *Psychomachie* zu verstehen war, dürfte der *Herkules* vor dem Portal des Regierungssitzes eher als Beschützer gegen äußere Feinde, gegen Räuber und Betrüger gegolten haben.⁵ Bei *Herkules und Kakus* ist vor allem an die Tugend der Gerechtigkeit zu denken, die Vasari nicht nur für den *David* sondern auch für den *Herkules* ausdrücklich thematisiert hat.⁶ In seinen *Ragionamenti* erörtert er die Ausmalung der *Sala d'Ercole* im *Palazzo Vecchio* im Dialog mit Francesco de' Medici.⁷ Dem Fürsten gegenüber erklärte der Künstler sein Fresko desselben Themas und erläuterte die Marmorgruppe Bandinellis dabei gleich mit:

Seid versichert, Exzellenz, dass der Kampf gegen Kakus den Kampf gegen den Hass und die Verachtung versinnbildlicht, den die Gerechtigkeit der guten Fürsten beständig mit der Natur der Räuber und Betrüger zu führen hat; deswegen hat man diese Geschichte als *Zeichen des Palastes* genommen.⁸

Dass Bandinellis Gruppe in der herrscherikonographischen Semantik nicht nur von einem Rezipienten wie Vasari verstanden worden ist, sondern auch nach dem Willen der Auftraggeber und des Künstlers gelesen werden sollte, wurde vor allem von Martha Fader, Victoria Bush und Kathleen Weil-Garris gesehen.⁹

Es verwundert nicht, dass *Herkules und Kakus* als Tugend der Gerechtigkeit gelten und als Pendant für den *David* vom Republikaner Piero Soderini, *gonfaloniere di giustizia a vita*, vielleicht schon 1504 geplant, aber unter den Medici beibehalten werden konnte.¹⁰ Denn Herkules als Überwinder von Kakus eignete sich ebenso gut als „Zeichen des Palastes“ in der Zeit des Prinzipats wie der heldenhafte Mut Davids unter den Republikanern. Die Formulierung Vasaris zielte in der Unterhaltung mit dem jungen Fürsten daher möglicherweise auf politische Theorie in einem universalen Sinn.

Ebenso unstrittig wie die Lesarten mit Bindung an den Regierungssitz sind die des künstlerischen *paragone*, die aus der neuen Nahansicht und der Vergleichbarkeit der Kolosse gewonnen wurden: Deren auf größere Entfernung berechnete Gliedmaße schlossen sich optisch zu schönen, großen Körpern zusammen, in der Nähe erkannte man so staunenswerte Details, die Vergnügen bereiteten, aber auch Defekte, die auf mangelnde Virtuosität des Bildhauers hinwiesen. Die großen und bekannten Künstler wie Michelangelo und Bandinelli waren mit ihren Werken im Bewusstsein

des Volkes als Rivalen im *Wettstreit* präsent.¹¹ Eine Aufstellung ihrer Skulpturen nebeneinander gab sofort Anlass, die Konkurrenz der Beiden in Sonetten oder Possen zum öffentlichen Gespräch zu machen. Nicht nur das gebildete Publikum wusste von der mit Anekdoten gespickten Vorgeschichte der Planung, die sich bekanntlich von der ersten Zeichnung ca. 1506 von Michelangelo über mehrere, wagemutige, höchst komplizierte Modelle in den zwanziger Jahren von beiden Künstlern bis zur Ausführung Bandinellis 1534 hinzog. Vor allem Michelangelo kämpfte zäh, aber vergeblich beim Papst um den Erhalt des Blockes für das geplante Pendant zum *David*. Blieb einem Großteil der Bevölkerung nur das Vergnügen präsent, das sich mit Spott und Hämme von Bandinellis beim Transport in den Arno gefallenen Marmorblock verknüpfte, so dürften andere sehr wohl auch die Zusammenhänge der alternierend beauftragten Bildhauer mit dem jeweiligen Wechsel der Regierung beobachtet haben. Als Ort für diesen Wettstreit eignete sich die weiträumige Piazza bestens, war sie doch Kulminationspunkt eines längeren Itinerars bei Prozessionen durch die Stadt und bot – mit der *ringhiera* vor der Palastfassade – zugleich den Raum, Rituale auf einer erhöhten Bühne bildhaft zu vollziehen. Regierungsrepräsentationen in der Öffentlichkeit und Feste wie die *Entrata* von Leo X. wurden hier mit pompösem Aufwand ermöglicht.¹² Dabei war es vor allem das Motiv der Menschenmenge, vor der sich der Herrscher abheben konnte – gebildet aus der heterogenen gesellschaftlichen Gruppe der Florentiner Bevölkerung, *litterati* sowie *illiterati*, die sich hier zeitlich begrenzt zusammenfanden. Solche aufwändigen Feste wurden vor 1534 nicht gerade häufig veranstaltet, hatten sich aber in das kulturelle Gedächtnis der Stadt eingeschrieben, wie das Fresko Vasaris vom Einzug des Papstes bezeugt. Auch wissen wir, dass es vor allem die *ornamenti* – wie ephemere Architekturen oder bronzefarbene Gipskolosse – waren, die dem Publikum *stupore* und *meraviglia* für solche Anlässe boten. Von Auftraggeberseite ermöglichte der *paragone* zwischen Bandinelli und Michelangelo einen vielfältigen *diletto* für unterschiedliche Adressaten, der sich ganz neu durch die Nahansicht von Kolossalplastik ergab: Jedermann konnte dabei einen derberen *spasso* in Spott und Hämme über Bandinelli finden, Vergnügen am Erkennen der komplexen, literarischen Konzepte der Skulpturen hatten wohl nur kultivierte Schichten verstanden. Schon John Shearman nahm deshalb an, dass die Florentiner Öffentlichkeit etwa den *David* keineswegs ausschließlich unter dem Aspekt der Herrscherikonographie betrachtet wissen wollte und betonte die komplexe Verflechtung von politischer und ästhetischer Semantik.¹³ Für *Herkules und Kakus* aber sind weiterführende intellektuelle Aspekte in der bisherigen Forschung nicht beachtet worden, da Bandinellis arrogantes Gehabe gegenüber Michelangelo vermeintlich allein zur Schadenfreude beitrug und sein Werk selten von den Zeitgenossen gewürdigt wurde. Als bisher einzige Quelle für ambivalente Lesarten ist der Traktat *Il Riposo* zu nennen: Der Autor Raffaello Borghini (1537–1588) gab darin versteckte Hinweise auf unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten des *Herkules*, je nachdem, ob man die Gruppe von vorne oder von hinten betrachtet. Dies wird im Detail noch zu zeigen sein.¹⁴ Die Forschung sah den *paragone* in der Geschichte des Auftrags sowie in der Rivalität der beiden Bildhauer genügend begründet und vertiefte deshalb nicht die dazugehörigen rezeptionsästhetischen Aspekte, die ineinandergreifend sowohl visuell – nahsichtig, in der Betrachtung von allen Seiten – als auch bildungsgeschichtlich in diesem Beitrag erschlossen werden sollen.

Bandinelli wurde zugestanden, hervorragend zu zeichnen und den *diseño* für den künstlerischen Nachwuchs mit einer *accademia* zu fördern; eine Auseinandersetzung mit antiken Texten aber

schien man ihm für diese Gruppe – aufgrund seines pöbelhaften Verhaltens – nicht zuzutrauen. Doch verweisen der quadratische Sockel mit den vier Tierköpfen und der latinisierten Signatur BACCIUS BANDINELL. FLOR. FACIEBAT zwischen nackten, Turban geschmückten männlichen Gestalten auf einen hohen intellektuellen Anspruch. Mit Benedetto Varchi stritt sich Bandinelli um die Interpretation von Tacitusstellen, wie Heikamp hervorhob, obgleich mit relativ geringer Bildung.¹⁵ Ebenso ist zu bedenken, dass nicht der amtierende Herzog Alessandro de' Medici, sondern der gelehrte und belesene Clemens VII. Michelangelo den Auftrag entzog, ihn stattdessen Bandinelli zuwies und die Werkgenese von Rom aus prüfend begleitete.¹⁶ Die Marmorgruppe auf der Piazza mit den geschilderten Episoden ist das Ergebnis eines langen Entwurfsprozesses mit einer Fülle von Zeichnungen und kleinen Modellen, der vielleicht schon früher, aber mit Sicherheit 1525 begann.

Zentrales Anliegen ist es daher im Folgenden, die im Werk angelegten Impulse einer gelenkten Rezeption zu rekonstruieren, die sich begrifflich mit dem *paragone* fassen lässt. Die Piazza war mit ihrem unterschiedlich gebildeten Publikum ein privilegierter Ort der Teilnahme an Regierungsritualen und des Verweilens, Diskutierens, ja, der Muße. Es gilt einen historischen *Agon* wiederzugewinnen, der sich nicht allein auf den Wettstreit zweier Künstler beschränkte, sondern auch die literarisch-skulpturale Komplexität der Werke miteinschloss. So geraten, über die reine Rivalität zwischen Michelangelo und Bandinelli hinaus, mediale Aspekte in der Umsetzung von Literatur in Skulptur in den Blick. Sie wurden Teil eines andauernden humanistischen Diskurses, zumal im Laufe der Zeit weitere Skulpturengruppen wie das Werk *Perseus und Medusa* von Cellini mit Bezügen auf Ovids *Metamorphosen* hinzukamen.

Von Bedeutung ist auch, dass Bandinelli eine Art Skandalkünstler war und von Anfang an durch protziges Gehabe und Selbstüberheblichkeit fast ausschließlich negative Aufmerksamkeit des Florentiner Publikums erregte.¹⁷ Die Genese seiner Figurengruppe vollzog sich in der Werkstatt, am Hof im Gespräch zwischen Mäzen und Künstler, aber eben auch – zum ersten Mal zumindest in den Quellen greifbar – unter den Augen und Ohren einer parteiisch kommentierenden breiten Öffentlichkeit. Es wird zu zeigen sein, dass diese willkommene Anteilnahme indirekt in die mäzenatische Entscheidung einfluss, die Skulpturen als Ensemble in einer Reihe zu erweitern, die auch als großzügige Gabe an die Öffentlichkeit verstanden wurde. In der Nahansicht von nebeneinander aufgestellten Werken entstand ein Kunstbereich, der bisher nur Sammlungen von gehobenen Schichten vorbehalten war. Die Piazza vermochte als öffentlicher Ort mehr Raum und Sichtbarkeit für jedermann ermöglichen, ästhetischen Genuss zu erfahren und sich ein kunst-kritisches Urteil zu bilden. Die Wahrnehmung der Skulpturenreihe konnte mal stärker als politisches *Bild* erfahren werden, wenn etwa die Regierung bei Festen direkt hinter den Statuen auf der *ringhiera* Platz nahm, mal akzentuierter als *Bild* des *paragone* der Bildhauer untereinander, wenn keine Zeremonien mit Vertretern des *governo* stattfanden. Waren dies unterschiedliche *Bilder*, die gleichsam vorgegeben aufgrund der Besonderheiten des Ortes – einer Art frühneuzeitlicher *site specificity* – entstanden, so konnte auch der Bildhauer selbst Impulse lenken, verschiedene Narrative einer Handlung seiner Skulptur wahrzunehmen.

Die Geschichte von Herkules und dem Unhold Kakus, der ihm die Rinder stiehlt, als dieser ein Schläfchen hält und am Ende von dem wiedererwachten und den Übeltäter verfolgenden Helden

erschlagen wird, gehört in den Rahmen der mythischen Erzählung von den zwölf Arbeiten des Herkules (*Dodekathlos*).¹⁸ Die Episode, in der ein gewitzter Kakus zunächst die Oberhand gewinnt, weil er, bevor Herkules erwacht, die Rinder in seiner Höhle gut versteckt hält und die Spuren der Tiere verwischt, wird in mehreren Quellen geschildert. Antike Autoren wie Vergil und sein Kommentator Servius, Properz, Livius und Ovid widmeten sich dieser Episode.¹⁹ Daneben sind noch Diodoros und Dionysios von Halikarnassos zu nennen, sowie das Werk über die Taten des Herkules des schon genannten Florentiner Humanisten und Staatskanzlers Salutati. Die Texte und ihre spezifische literarische Bearbeitung sind von erheblicher Bedeutung: Da kaum eine Bildtradition vorhanden war, können sie zeigen, welche Herausforderungen die jeweiligen Bearbeitungen der Episode von Herkules und Kakus für die skulpturale Zweifigurengruppe enthielten. Hervorzuheben ist das großformatige Wachsmo­dell, das Bandinelli dem Papst 1525 präsentierte. Es kam bald zu einem Planwechsel, der laut Vasari mit den begrenzten Möglichkeiten des gewählten Marmorblocks zu tun hatte. Bandinelli nahm eine tiefgreifende Änderung in der Auffassung des Herkules und des Kakus vor, was eine erneute Lektüre der überlieferten antiken Erzählungen vorsah. Sowohl das Modell als auch die Marmorgruppe lassen sich verschiedenen Texten zuordnen: So wechselt Bandinelli von Vergils Schilderung in der *Aeneis* in den 1520er Jahren zu Livius' und Dionysios von Halikarnassos' Schilderung der Episode circa 15 Jahre später. Dabei stellt sich zunächst die Frage, wieweit Clemens VII. und Bandinelli planten, in der gesellschaftlich keineswegs konsolidierten mediceischen Herrschaft 1525 politische Valenzen über eine literarische-skulpturale Deutung des Herkules und Kakus-Kampfes dominieren zu lassen, bzw. wieweit diese Hand in Hand gingen. Am hochgelobten Wachsmo­dell von herausragender Qualität, das in dieser politisch unsicheren Zeit entstand, kann exemplarisch gezeigt werden, dass vereinfachende politische Zuweisungen und die Interpretation, es handele sich hier um eine die Stärke der Regierung versinnbildlichende Ikonographie, vorsichtig zu behandeln sind.

Das Wachsmo­dell – Virtuosität oder *insegna del palazzo*?

Der Bildhauer fertigte sein Präsentationsmodell in beträchtlicher Größe von 73 cm Höhe um 1525 an (Abb. 2). In der Auseinandersetzung mit der gerade erst wieder aufgefundenen, zweifigurigen antiken Skulptur von *Herkules- und Antäus* entwarf er eine sich kompliziert verknäuelnde Ringergruppe, in der Herkules mit Kakus kämpft und dabei deutlich die Oberhand behält.²⁰ Nach Vasaris Bericht war es genau jenes Modell, das Clemens VII. besonders gefiel und u. a. deswegen entschied, den Auftrag endgültig Bandinelli und nicht Michelangelo zu geben, obwohl dieser darum ausdrücklich gebeten hatte. Vasari sah es, wie er selbst berichtet, in der sogenannten *guardaroba* des Palastes. Der Sockel ist als Felsformation gestaltet, was an die Basis von Michelangelos *David* erinnert und unterstreicht, dass die Gruppe als Pendant geplant war. *Kakus* wird hier, anders als später in der Marmorgruppe, gebeugt und im schmerzhaften Sterben sichtbar, seine Hand umgreift einen Knüppel, der letzte Versuch seiner starken Gegenwehr, die Vergil in der *Äneis* und Ovid in den *Fasti* dramatisch mit Felsbrocken und Ästen schildern.²¹ Der linke Fuß von *Kakus* ist im Felsgestein eingeklemmt, was Bandinelli in der Endfassung noch betonen wird; sein Tod ist mit dem nächsten Schlag des *Herkules* gewiss.²²

Dieser Entwurf lässt keinen Zweifel am Ausgang der Geschichte und hätte in dieser Form als klares politisches Zeichen des Palastes gut funktioniert, denn für die Allgemeinheit war es eine vermeintlich leicht verständliche, rasch und konsequent handelnde *iustitia*. Der Totschlag des *Kakus* am Ende der Handlung als Sieg des *Herkules* lässt sich als eine mit *fortitudo* gepaarte *iustitia* sehen. Vasari selbst deutete in seinen *ragionamenti* das Ende des Unholds unter der Keule des *Herkules* als Ausmerzung des Unrechts („Kampf [...] der guten Fürsten“), auf die Gerechtigkeit folgt, bzw. diese bedingt.²³

Allerdings geht Vasari in einer anderen, früheren Textgattung, der *Vita Bandinellis*, auf das Wachsmodell ein und macht hier eher virtuose Bildhauerei und literarische Ähnlichkeiten deutlich als die Anbindung an Herrschaftszeichen.²⁴ Wie in einem Agon mit Vergils dramatischer Erzählung lobt er das Modell in den höchsten Tönen. Vergil und Ovid bringen ihren Lesern besonders eindringlich die Aktionen der beiden Kämpfer nahe, den Einsatz von Gewalt und Gegengewalt, Schnelligkeit, Kraft und Stärke. In der *Äneis* rast Herkules, zornig wachsen ihm ungeheure Kräfte zu, so dass er selbst gigantische Felsen bewegt, um in *Kakus'* Behausung zu gelangen. Vasari nimmt ekphrastische Aspekte Vergils auf, wenn er anschaulich die wütende Physiognomie des Herkules in Bandinellis Wachsmodell schildert und dessen zusammengepresste und knirschende Zähne erwähnt. Auf diese Weise lässt er onomatopoetische Töne und damit genuin literarische Details zur Geltung kommen.²⁵ Einen tobenden Herkules in Wachs darzustellen, auf Vergils *Aeneis* und auch *Salutatis* Schrift von 1405 beziehend, war die selbst auferlegte Aufgabe für Bandinelli. Sich am hohen und gekonnten Pathos der dichterischen Erzählung zu messen gelang ihm offenbar mit Bravour. Nicht allein die folgenden Medici Cosimo I. und Francesco de' Medici sondern selbst die sonst spottenden Künstler waren von dem Modell beeindruckt, zumal hier eine höchst schwierige zweifigurige Ringergruppe in einer brillanten *figura serpentinata* mehrfach gelungene Ansichtsseiten im Herumgehen zeigte.

Der virtuos geleistete bildhauerische *modello* einer Ringergruppe blieb für alle Zeiten ein Schaustück, da es mit den Maßen des bestellten Marmorblocks nicht übereinkam.²⁶ Wie berichtet, kam es bald nach der Präsentation des Wachsmodells zu einem erheblichen Planwechsel.



Abb. 2: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus*, 1525, Wachs, Höhe 73 cm. Berlin, Bode-Museum.

Bandinelli entschloss sich neue Entwürfe anzufertigen, die er mit Clemens VII. besprach. Ein verloren gegangener Entwurf eines *terrasecca*-Modells kam der ausgeführten Komposition in Marmor am nächsten.²⁷

Die Endfassung – *iustitia* und *prudentia* bei Dionysios und bei Bandinelli?

Bandinelli verändert nun völlig seine Konzeption für die marmorne Endfassung (Abb. 1 und 3): Von weitem erkennt man nur einen triumphal breitbeinig stehenden Herkules, den hockenden *Kakus* fest im Griff haltend. Es ist zwar ein erregter, aber nicht mehr rasender Held, der innehaltend in die Ferne blickt, schaut man näher hin, sieht man, dass der zu seinen Füßen sitzende Unhold sehr lebendig ist und noch auf Befreiung sinnt: *Kakus* ergreift heimlich einen Ast (Abb. 4).

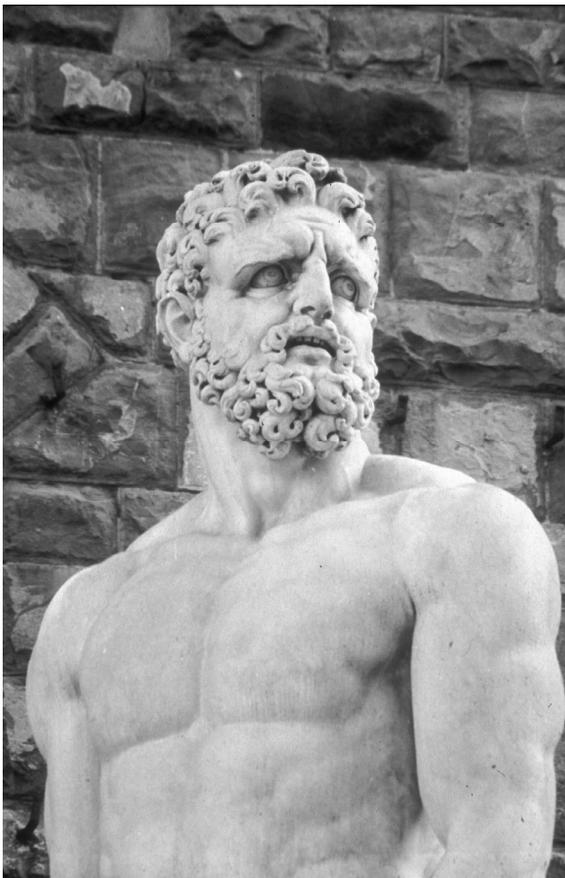


Abb. 3: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus* (Detail), 1534, Marmor, Höhe c. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

Vasari setzt interessanterweise dem Lob des (nicht umgesetzten) Wachsmodells die geringe Begeisterung für Bandinellis Neukomposition für die Marmorgruppe entgegen.²⁸ „Die Künstler“ hätten sich gewundert, schreibt er, wie sehr Bandinelli von der stolzen Haltung und Lebendigkeit (*fierezza* und *vivacità*) mit Blick auf das vorgegebene Sujet und den vorhergehenden Entwurf in Wachs abgewichen sei.²⁹ Sein Vorwurf der mangelnden *fierezza* bezieht sich zweifellos auf *Herkules'* Haltung, da dies noch Raffaello Borghini in seinem *Dialog Il riposo* von 1584 aufnehmen wird.³⁰ Dem kritischen Urteil steht allerdings gegenüber, dass Clemens VII. den neuen Entwurf und eine weitere, kostspielige Marmorbestellung in Carrara billigte, als wolle der Papst nichts von der geäußerten Kritik zulassen.

Die Entladung eines Affektes, der wilde Höhepunkt des Zuschlagens interessiert Bandinelli in seiner letzten Fassung in Marmor nicht mehr. Möglicherweise war die im Kampf verknäulte Figurengruppe aus Wachs zu sehr als reines Präsentationsmodell virtuoser Bildhauerei gedacht, vor allem ohne die Piazza und deren Möglichkeiten, weitere Figurengruppen in den *paragone* einzubeziehen. Die Episode des neuen Entwurfs und der Marmorgruppe ist voller Spannung. Sie konnte vorübergehende und

verweilende Gruppen zum Gespräch anregen und zu Zeugen eines dramatisch brisanten Augenblicks machen, eben jenem kurz vor der Exekution, in dem *Kakus* scheinbar in Notwehr zur Waffe greift.

Bandinelli lässt in der Endfassung seinen *Herkules* innehalten und arbeitet besonders die physiognomischen Aspekte heraus, als wolle er die körperliche Stärke durch den mimischen Ausdruck eines Zögernden und Nachdenkenden zurücknehmen (Abb. 3). Bei dieser Szene ist an die Schrift eines weiteren antiken Autors zu erinnern: An Dionysios von Halikarnassos und vor allem an dessen Darstellung der römischen Geschichte, die *Antiquitates Romanae*.³¹ Wir können davon ausgehen, dass der Text Bandinelli, seinen Auftraggebern und auch dem gelehrten Publikum zugänglich war.³² Er kommt dem von Bandinelli dargestellten Moment deutlich näher als alle anderen literarischen Textquellen.

Szenisch ausgestaltet bietet sich die von Dionysios geschilderte Episode an, für eine Zweifigurengruppe aufgenommen zu werden: Nachdem *Herkules* erwacht und das Fehlen einiger Rinder bemerkt, ist er zunächst ratlos,

wo er suchen soll. Aber wenngleich Spuren von der Höhle des *Kakus* wegweisen, fühlt er, dass er in diesem Umkreis suchen muss. Er befragt *Kakus* vor dem Eingang der Höhle, der leugnet, die fehlenden Tiere auch nur gesehen zu haben. Da begehrt *Herkules* Einlass, um sich von der Unschuld des Bewohners überzeugen zu können. *Kakus* verweigert ihm den Zugang und ruft Nachbarn zu Hilfe, wobei er sich heuchlerisch beklagt, ihm werde von einem Fremden Gewalt angetan. *Herkules* ist unschlüssig, hat aber den klugen Einfall, den Rest der Herde vor die Höhle zu treiben. So können die gestohlenen Tiere im Inneren das Muhen hören und erwidern – Dionysios betont hier die Evidenz der Schuld des Räubers. Der überführte *Kakus* macht vergeblich Anstalten, sich zu verteidigen und ruft noch einmal die Nachbarn zu Hilfe – aber *Herkules* holt nun ohne Zögern zum tödlichen Schlag aus.³³

Diese Version von Dionysios von Halikarnassos bietet Bandinelli – ebenso wie die Bearbeitung von Livius – ein narratives Moment, das an eine *iustitia* denken lässt, die sich mit klugem Handeln im Sinne einer *prudencia* verbindet. Letztere ist als weise Klugheit zu übersetzen und wurde als eine der vier Kardinaltugenden bei Platon, Aristoteles und Thomas von Aquin hochgeschätzt.³⁴ Indem *Herkules* innehält, symbolisiert er eine Gerechtigkeit, die sich gerade im Zögern von dem

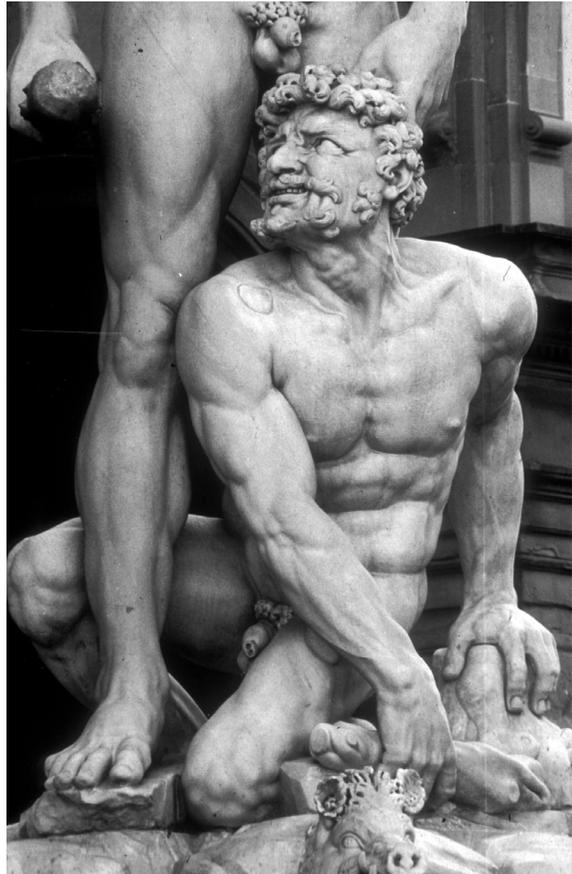


Abb. 4: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus* (Detail), 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

naturhaften Zustand des Rechtes des Stärkeren positiv abhebt: *iustitia* im Verbund mit *prudentia* wägt ab und lässt Urteil und Strafe von der gelungenen Überführung des Übeltäters abhängen. Daneben aber gibt es bei beiden Autoren ein retardierendes Moment, auf das Bandinelli Bezug zu nehmen scheint und das für ihn die allergrößte Schwierigkeit geboten haben dürfte: Wenn in seiner Skulpturengruppe *Herkules* den *Kakus* am Schopf packt und dabei beinahe wie abwesend in die Ferne schaut, so ist dies ein Moment des Innehaltens, eben jenes kluge Abwägen, das einem Herrscher zum Vorbild für Urteilskraft sein konnte. Die Herausforderung bestand darin, das kluge Abwägen nicht als Unschlüssigkeit, als kraftloses Zögern, darzustellen. Für die insgesamt wenig narrativ gehaltene Statue des *Herkules* konnte das Innehalten des Nachdenkenden mit der steinernen Starre des Mediums in eins fallen und auf diese Weise augenfällig werden. Erst in der Übertragung in die Skulptur wurde *Herkules'* Zögern zum Darstellungsproblem, da hier nur ein Moment ausgewählt werden konnte, während die antiken Autoren das Abwarten und das darauf folgende kluge Handeln konsekutiv schilderten. Bandinellis gewählter Augenblick fand tatsächlich Eingang in humanistische Gespräche, die als Dialoge publiziert wurden. Das zeitgenössische Publikum bemerkte einen merkwürdig zögerlichen *Herkules*, der noch gar nicht zu wissen schien, ob er hier den Rinderdieb vor sich hat und suchend in die Ferne schaut – sowie einen quicklebendigen *Kakus*, der, auf Gegenwehr sinnend, heimlich einen Knüppel packt und sich hilfesuchend umsieht.³⁵

Warum der marmorne *Herkules* seine Aufmerksamkeit von *Kakus* abwendet, wird durch die Lektüre der Szene bei Dionysios erklärt: Er zögert, da er noch nicht weiß, ob er hier wirklich den Richtigen vor sich hat, weil die Schuld des *Kakus* noch nicht erwiesen ist. Noch berechtigt ihn nichts dazu, die Keule strafend einzusetzen, er „fühlt dennoch“, so Dionysios, dass er an der richtigen Stelle sucht.³⁶ In einem komplexen *affetto misto* mischen sich in *Herkules'* Physiognomie Zorn und Verwirrtheit – und *Kakus* hat noch Hoffnung zu entkommen. In den bildkünstlerischen Medien hatte sich bisher noch kein Künstler zugetraut, mit der Schilderung des intriganten *Kakus* im künstlerisch-literarischen *paragone* die antiken Erzähler zu übertreffen. Möglicherweise stellte sich Bandinelli damit mindestens zwei großen bildhauerischen Herausforderungen, neue selbstgewählte Schwierigkeiten zu überwinden: Zum einen, die Tugend der Gerechtigkeit nicht als Strafe – wie bei Vergil und in seinem frühen Wachsmoell von 1525 –, sondern als kluges, abwägendes Vorgehen darzustellen. Dies dürfte eine der *difficoltà* gewesen sein, die durch die Kenntnis des antiken Textes deutlich wird und sich eher einer eingeschränkten, gebildeten Rezipientengruppe erschloss, die zweite, auf die szenischen Episoden von Dionysios und Livius einzugehen, beide schildern *Kakus* lebendig und den *Herkules* eher verwirrt.

Narrativität und Rezeptionslenkung

Bandinellis *Herkules* starrt mit verhaltener Wut und zweifelnd in die Ferne, horcht, ob er seine gestohlenen Rinder in der Höhle von *Kakus* muhen hört, bevor er dem Unhold seine gerechte Strafe zukommen lässt. Für die Darstellung des *Herkules* in der Endfassung bot die Wahl jenes retardierenden Moments, den nur der Text des Dionysios einfügte, einen gewichtigen Vorteil: als Kolossalbildhauer konnte Bandinelli nun den Helden in aufrechter Haltung zeigen und ihm sowohl

die heroische Würde und Erhabenheit, als auch jene robuste und kraftvolle Größe verleihen, die es gegenüber dem Pendant des jugendlich wirkenden *gigante*, Michelangelos *David*, besonders zu betonen galt.

Die Herausforderung bestand darin, dass für *Herkules* zweierlei in einem Gesichtsausdruck deutlich werden musste, sowohl der Moment des Zornes, als auch der Ausdruck des klug abwartenden Helden und dessen umsichtiges Handeln, das gefährlich allzu leicht als Zögern missverstanden werden konnte, zumal *Kakus* noch sehr lebendig scheint, denn er greift in Gegenwehr zum Ast (Abb. 5): Besondere Bewandnis hat dabei der rechte Fuß des *Kakus*, der im Felsen der Basis eingeklemmt ist (Abb. 6). Gleichsam als *cliffhanger*, so lässt sich schlussfolgern, gab Bandinelli für all jene, die zum Umschreiten des Werks bereit waren, Hinweise auf sukzessive Momente in seiner Gruppe: Gilt die Situation für die Betrachtenden von vorne eben noch als unentschieden, werden sie im Umschreiten der Gruppe in der Nahansicht auf den Ausgang der Geschichte hingewiesen. Um die neugierig gewordenen Blicke auf dieses verdeckte Motiv hinzuleiten, nutzte der Bildhauer die sprechende Physiognomie des Löwenkopfes an einer der Sockelecken; deren Blick kann als direkter Versuch einer Rezeptionssteuerung gelesen werden (Abb. 7). Ein flüchtig betrachtendes Publikum, das sich vielleicht nur mit der Vorderansicht begnügt, dürfte irritiert sein. Denn erst von hinten erkennt man die fatale Situation des *Kakus*, die ihm eine



Abb. 5: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus (Detail)*, 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

wirksame Verteidigung unmöglich macht. Von der Palastseite aus und damit auch von jenen Stellvertretern der Regierung, die bei Zeremonien/Festen hinter der Gruppe saßen, wird er so als Gefangener erkennbar.³⁷ Es ist diese raffinierte, zweifache Wahrnehmung, die Bandinelli wirkungsvoll für die Piazza und die Position vor dem Palasteingang herausarbeitete und in der sich die Episode, je nach Ansichtsseite, verändert. Der *paragone* ist somit wesentlich als rezeptionsästhetisches Phänomen erkennbar.

Interessanterweise greift Borghini jenen spielerischen Umgang mit Narrativen in der Skulptur durch das Verdecken und Enthüllen in seinem humanistischen Dialog gelehrter Florentiner auf: Sein Protagonist Michelozzo berichtet, dass „einige“ bei der Betrachtung Zweifel am gelungenen Gesichtsausdruck von Herkules geäußert hätten, da ja noch ein Kampf bevorstehen würde. Sein Gesprächspartner Sirigatti entgegnet, – ohne die Ansicht von hinten explizit zu erwähnen – dass jene sich eben irren. In Wirklichkeit sei Kakus längst gefangen und so könne *Herkules* gerade stehen.³⁸ Man kann dies als ein aussagekräftiges rezeptionsgeschichtliches Zeugnis eines auch als Komödientenschreiber bekannten Autors anführen, das möglicherweise auch die Intention Bandinellis überliefert, ein Publikum, das geneigt ist, den muskulösen und klugen Koloss allein



Abb. 6: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus* (Detail), 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.



Abb. 7: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus* (Detail), 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

frontal von der Piazza aus zu bewundern, zu irritieren, ja, in eine Wahrnehmungsfalle, einen *inganno*, zu locken. Hinzu kommt, dass Livius' Text die Zweifel an Herkules' Geistesgegenwart gestützt haben könnte:

Als er jedoch alle [*Spuren der gestohlenen Rinder*] nach außen gewendet und sonst nirgendwohin hinführen sieht, beginnt er, bestürzt und im Geiste unsicher geworden (*confusus atque incertus animi*), die Herde aus der unheimlichen Gegend weiterzutreiben. Als darauf einige der weggetriebenen Rinder, wie's zu geschehen pflegt, aus Verlangen nach den zurückgelassenen brüllten, bewog das antwortende Muhen der eingeschlossenen aus der Höhle den Herkules zur Umkehr.³⁹

Dabei ist Herkules selbst ein ambivalenter, ein irritierender Held – der auch eine ironische Lesart zuließ. Der Bildungselite der Renaissance lagen durch antike Texte unterschiedliche Charakterisierungen des Helden vor, die Antike bot für dessen Figur ein großes Spektrum möglicher Deutungen. Es reicht vom in den Götterhimmel aufgenommenen Heros und Kulturbringer bis hin zum robusten Naturburschen, einem überdimensionalen Kraft- und Sexprotz (*Herkules comicus*). Die Gestalt des Halbgottes eignete sich auch für ironische Brechungen: In Senecas Satire *Apocolocyntosis* etwa begegnet der Leser einem Herkules, der als nicht gerade gewitzt geschildert wird und mit dem Kaiser Claudius, der seinerseits auch kein Schlaupkopf ist, nicht wenig Mühe hat.⁴⁰

Kommen wir zur Piazza zurück und damit zu dem Ort, der es erstmals erlaubte, die erhabenen Kolosse nahsichtig zu betrachten und der aus dieser Nahsicht Möglichkeiten bot, römische *urbanitas*, Geist und Witz meinend, für eine breite Öffentlichkeit zu vermitteln: Drei Jahre nach der Rückkehr der Medici wurde 1515 die *Entrata* von Leo X., der Einzug des Medicipapstes in seine Heimatstadt, mit einem feierlichen Akt begangen.⁴¹ Die *Piazza della Signoria*, auf der der Einzug seinen krönenden Abschluss finden sollte, prunkte in aufwendigem Schmuck. Unter anderem stellte man einen fünf Meter hohen *Stuck-Herkules* im linken Bogen der Loggia auf, den der ehrgeizige 22-jährige Bandinelli angefertigt hatte (Abb. 8).⁴² Gedichte auf diesen *Stuck-Herkules*

von 1515 belegen, dass viele mit der Ironisierung des Helden vertraut gewesen sein müssen.⁴³ Die Skulpturen traten in Sonetten als Personen untereinander in Dialog und machten selbstironische Äußerungen über ihr Wesen und Material. Beispielsweise beruhigte der *Stuck-Herkules* den *David*, der Anstoß an seiner riesenhaften Gestalt genommen hatte, mit einem Hinweis auf seine vergängliche Materie: *David* brauche sich nicht zu fürchten, denn ein Gigant aus Stuck würde nicht lange leben. So bot Herkules als Figur auch in der Frühen Neuzeit ambivalente Aspekte, die – wie schon das Beispiel Senecas zeigte – nicht allein als Verweis auf die *Commune* oder als *vir sapiens*



Abb. 8: Giorgio Vasari / Giovanni Stradano, *Entrata* von Leo X. von 1515 (Detail), 1556, Fresko. Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X.

der Medici (nach Cristoforo Landino) interpretiert werden konnten, sondern ebenso einem humanistisch gebildeten Florentiner Publikum zum ästhetischen Vergnügen dienten.⁴⁴

Die Physiognomie von Bandinellis *Herkules* in der Endfassung von 1534 ist nicht einfach zu deuten. Von vorne zumindest ließe sich der Blick in die Ferne als ein Moment der Unschlüssigkeit erkennen, was die Texte von Dionysios und Livius nahelegen. Bei Livius wird sogar ein Moment der Verwirrtheit (*confusus atque incertus animi*) thematisiert: ⁴⁵ Gesicht und Physiognomie des Helden könnten eine ironische oder satirische Lesbarkeit fördern, durch die der Versuch, in *Herkules* den Florentiner Tugendheld zu sehen, leicht ins Wanken gerät. Allerdings sind dies nur Allusionen: Der eingeklemmte Fuß des Kakus war eine *invenzione* Bandinellis, die in mehrerlei Hinsicht semantisch breit rezipiert werden konnte: Herrscherikonographisch diente das Motiv dazu, der Öffentlichkeit zu versichern, dass der Unhold nicht weglaufen konnte und Herkules somit seine Würde als Held und Kämpfer für die Gerechtigkeit behielt. Als Clemens VII. neue Modelle nach dem nicht durchführbaren Wachsmo­dell vorgelegt wurden, ließ er jedenfalls knapp wissen, dass er unter den neuen Entwürfen eben jenen besonders schätze, wo Herkules den Unhold fest im Griff habe, was als Folge von *Kakus'* Gefangenschaft gedeutet werden kann.⁴⁶ In einer breiten, ästhetischen Semantik der *vivacità* gehört das Fußmotiv zu einem paradox anmutenden *Nicht-Davonlaufen-Können* von skulpturalen Figuren. Es wurde in der Frühen Neuzeit – seit der Entdeckung der Laokoongruppe – immer wieder im Rahmen des Lobes von Lebendigkeit thematisiert, in dem man nicht dem Marmor und dem Künstler die *Schuld* gab, eine flüchtende Bewegung zu verhindern, sondern einem Motiv in der Handlung. Waren es bei *Laokoon* die den Helden erdrückenden Schlangen, die den Priester hinderten, fortzulaufen, wie Lessing – trotz Kritik – lobend zur Lebendigkeit der Figurengruppe bemerkte, bei Pugets berühmten *Milon von Kroton* die von Keilen tragisch eingeklemmte Hand im Baumstamm, so steht Bandinellis Erfindung am Anfang dieser Reihe. Auch die Florentiner Sonett­dichter griffen nach der Enthüllung der Gruppe das Motiv des Festgeklemmt-Seins als willkommene Gelegenheit auf, in ihren Gedichten szenische Dialoge zu gestalten: Kakus könne ja gar nicht aufstehen und sei in einer beklagenswerten Situation, heißt es etwa in einem Gedicht, das Waldman publizierte.⁴⁷

Theaterhafte Inszenierung – *carattere* und *intrigo*

Die Texte des Dionysios von Halicarnass und des Livius hatten hinreichend Vorgaben geliefert, das Aufeinandertreffen von Herkules und seinem Widersacher szenisch zu gestalten. Die ebenfalls theaterhafte Sonettkultur in Florenz, von der wir schon einiges erwähnten, ist auf die erfolgreiche Rezeption der römischen *Pasquinate* zurückzuführen, jener Gedichte, die beim sogenannten *Pasquino*, einer antiken Statue in Zentrum von Rom, angebracht wurden (Abb. 9).⁴⁸ *Pasquino* war jährlich am Fest des Heiligen Markus (25. April) mal als Janus, als Minerva oder Flora verkleidet worden. Mythologische Gestalten wurden auf diesem Weg Teil einer öffentlich zu lesenden Poesie auf fixierten Zetteln, die später (ausgewählt) publiziert wurde. In manchen dieser Texte *unterhielt* sich *Pasquino* mit antiken Statuen an anderen Orten der Stadt, sodass ein Kommunikationsnetz von Gedichten entstand, was den feinen, geistreichen Witz – im Sinne der *urbanitas* – auf einem Spaziergang erhöhte. Das Vergnügen ergab sich nicht allein aus der Betrachtung der meist stark

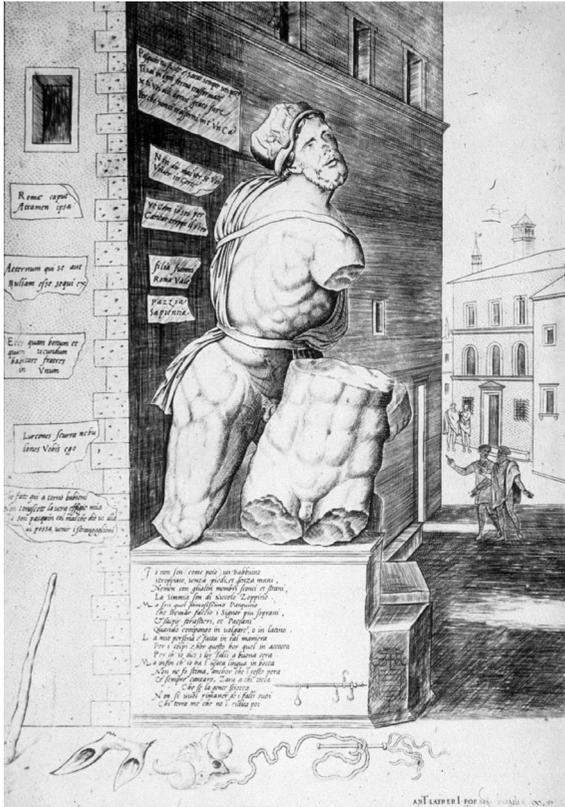


Abb. 9: Pasquino, 2. Jahrhundert v. Chr., Marmor, Höhe 182 cm. Rom, Piazza del Pasquino.

beschädigten Antiken. Als Fragmente boten sie Leerstellen und beflügelten dergestalt umso mehr die Phantasie der Dichter. Als Parallele zur Anonymität lassen sich jene später entstandenen Skulpturen ohne Titel sehen, die gleichsam namenlos die Dichter einluden, ihrerseits Narrative hinzuzudichten, wie Cole für Giambologna geltend machte.⁴⁹ In den römischen und florentinischen Sonetten wurden die Statuen gleichsam als verlebendigte Subjekte sprachfähig gemacht.

Es waren diese in Stil und Grammatik streng reglementierten Dichtungen selbst, die – oft anonym – karikierende Komik, nicht selten bissige Kritik an den herrschenden Verhältnissen übten und dadurch belustigten. Auch Bandinellis *Herkules und Kakus* war Ziel florentinischer *Pasquinate*, die schon früh erforscht wurden.⁵⁰ Aus ihnen wird ersichtlich, in welchen Formen und in welchen Wesensmerkmalen man das Komische im Kontext der Piazza rezipierte. Wenig beachtete man bisher den synästhetischen Effekt, der im unmittelbaren Erleben von Skulptur und Literatur ausging: Nach der Enthüllung der Gruppe brachte man zahlreiche Gedichte auf Lateinisch und im *volgare* an der Basis

des Werks an, wie Vasari berichtet. Teilweise wurde laut oder leise gelesen, wechselnd auf die Figuren geschaut, neugierig um das Werk herumgegangen, vielleicht gelacht und wieder weitere Gedichte gelesen und immer so fort. In dieser für uns heute versunkenen, ephemeren Kultur entstand im Wechsel von Wort und skulpturalem Bild eine ästhetische Kommunikation mit theaterhaften Zügen, verstärkt, sobald sich eine Gruppe von Menschen zusammenfand. Skulptur und Gedichte mit szenischen Dialogen, in denen auch ein Kakus und ein Herkules vorkamen, waren keineswegs in einem illustrativen Abhängigkeitsverhältnis, gleichwohl entstand eine Vergleichbarkeit, in der Differenz und Ähnlichkeit von Handlung, Charakteren, etc. visuell und auditiv entdeckt werden konnten. Für die *fama* eines Bildhauers war nicht nur die Art und Weise der Sonette wichtig, die ihre Skulpturen als Impulsgeber erregten, sondern auch die hohe Anzahl von Gedichten, die das Werk nach der Enthüllung erreichte. Bandinelli brüstete sich etwa vor Cellini mit entsprechenden Worten, so dass wir auch damit rechnen müssen, dass bestimmte Merkmale der Skulpturengruppe für gewisse Zielgruppen und kleine events auf der Piazza konzipiert worden waren.⁵¹

Abgesehen von den Florentiner *Pasquinate* sollte zumindest in Erwägung gezogen werden, ob Bandinelli nicht auch Strukturmerkmale der am Hof verbreiteten *commedia erudita* bekannt waren und auf diese anspielt.⁵² Im Vergleich mit anderen szenischen Darstellungen war die *commedia* –

teilweise auf antike römische Stücke von Plautus und Terenz zurückgehend – kurzgehalten.⁵³ Benedetto Varchi hatte beklagt, dass zu den Komödienschreibern auch Gebildete gehörten, deren Humor – wie bei den *Pasquinate* – sehr oft auf Kosten von Autoritäten ging.⁵⁴ Allusionen auf bestimmte analoge Elemente, darunter bekannte Typen, (z. B. der *Jüngling*), Charaktere oder Intrigen sind möglicherweise in der Konzeption Bandinellis enthalten. Deshalb sollen im Folgenden *carattere* und *intrigo* hervorgehoben und die medialen Unterschiede zur *commedia erudita* und den *Pasquinate* aufgezeigt werden. Die mimisch ausgearbeiteten Physiognomien in der Gruppe geben Hinweise auf neuartige Versuche Bandinellis, Charaktereigenschaften darzustellen, die nach der aristotelischen Nachahmungstheorie besonders für die zur Komödie gehörenden *schlechten Menschen* wichtig waren. Kakus wurde schon von dem antiken Mythographen Fulgentius als Protobeispiel des Intriganten genannt, da er in der Episode mit Herkules sorgfältig die Spuren der Rinder verwischte.⁵⁵

Wenngleich die Physiognomie des *Herkules* bereits betont wurde, kam noch nicht zur Sprache, dass sie insgesamt der *facies leonina* entspricht. Dieses *Löwengesicht* zeigt, nach der damaligen Physiognomielehre eine Mensch-Tieranalogie entwerfend, Charaktereigenschaften des Tieres wie Mut und Stärke auch im menschlichen Träger dieses Typs. Ziel war die Darstellung von Charakter und Gemüt (*carattere / animo*), dessen Natur sich nach der damals gängigen pseudoaristotelischen Lehre der Physiognomonik (so Pomponius Gauricus in seinem Traktat *De sculptura* von 1506) in bestimmten Charakteristika des Gesichts darzustellen hätte, wie den Augen, den Augenbrauen, der Stirn, den Lippen, dem Mund, dem Kinn, den Haaren, usw.⁵⁶ Gauricus ergänzte mit seiner Schrift *De physiognomonica* zugleich die Ausführungen im eigenen Skulpturtraktat von 1506 wie auch in Albertis Schrift *De statua*. Alberti hatte, so Kristine Patz, das *decorum*, also die Vermittlung spezifischer Gesichtsausdrucksformen, vermissen lassen, so dass Gauricus deshalb eine folgenreiche Lehre der Physiognomonik konzipierte.⁵⁷ Diese Verbindungen zu Gauricus, Alberti und della Porta sind für Bandinellis Werk von Bedeutung, da auf dem Sockel mit Felsgestein vier lebendige Tierphysiognomien auf Augenhöhe das Publikum zeichenhaft ansprechen und auch, da Bandinelli der erste Bildhauer in der Frühen Neuzeit ist, der die Charakterdarstellung des Bösewichts zum Thema der Kolossalskulptur macht. Hierfür brauchte er lesbare *signa* des Bösen, schon deshalb, weil er Kakus nicht wie einige antike Autoren als feuerspeienden Unhold und Halbmenschen schilderte.⁵⁸ Daher kommt der Kakusfigur in Bandinellis Werk im *paragone* mit Michelangelo und dessen Idee, auf die Darstellung Goliaths zu verzichten, eine Schlüsselstellung zu.

Dem Florentiner Publikum war in Donatellos *Judith-Holofernesgruppe* auf der *Piazza delle Signoria* bereits prominent und öffentlich ein betrunkenen Bösewicht als eine zwischen Leben und Tod schwebende Figur in Bronze staunenswert vor Augen geführt worden. Ihr fehlten jedoch – im Leiden und Sterben dargestellt – die Zeichen seines lasterhaften Charakters (Abb. 10). Wenngleich die Quellen keinen direkten *paragone* und damit Bezug Bandinellis zu Donatello und dessen spektakulärer Zweifigurengruppe in der *Loggia dei Lanzi* überliefern, so ist dennoch anzunehmen, dass mit *Kakus* (dessen Name ohnehin auf „das Übel“ hinweist), die Schilderung des Bösen übertroffen werden sollte, um die Spezifik des Feigen und Intriganten zu betonen. Setzen wir für Bandinelli die größere Kenntnis der Physiognomonik voraus, ein Interesse, das vermutlich durch Leonardo geweckt wurde, so fällt auf, dass er nicht nur Herkules mit der *facies leonina*, sondern

auch das Kakusgesicht als *facies* eines feigen Menschen gestaltet (Abb. 11).⁵⁹ In den *Physiognomonica*, einer aristotelischen Schrift, gehören beispielsweise zu den Kennzeichen des Feigen: „[...] weiches Haar, der Körper zusammengesunken, nicht hastig, nach oben hinaufgezogene Waden; um das Gesicht blass; schwache und blinzelnde Augen; schwache Gliedmaßen des Körpers; kurze Beine, dünne und große Hände [...]“⁶⁰

Mögen – abgesehen von den „schwachen Extremitäten“ etc. – die hier geltend gemachten Physiognomieuweisungen schon relevant genug erscheinen, um sie für Kakus als Hinweise auf Bos- und Feigheit seines Charakters – sozusagen als dessen Grundstruktur – heranzuziehen, so reichen diese für die spezifische Situation und die ihm zugewiesene Rolle kaum aus. Gerade noch der geduckte Körper und die blinzelnden Augen des Gesichts von Kakus könnten auf die Feiglingcharakteristik hinweisen.

Gauricus führt in seinem Traktat *De sculptura* von 1506 aus, dass sowohl unveränderliche Formen des Gesichts, wie beispielsweise weit geöffnete Nasenflügel, auf charakterliche Eigenschaften verwiesen, als auch der jeweilige Gesichtsausdruck. Der natürliche Wechsel der Mimik aber schaffe für die Erkennbarkeit der Gefühle in der Theorie (und in der Praxis) ein Problem, das Gauricus



Abb. 10: Donatello, *Judith enthauptet Holofernes*, 1456–1457, Bronze, Höhe mit Sockel 236 cm. Florenz, Palazzo Vecchio.

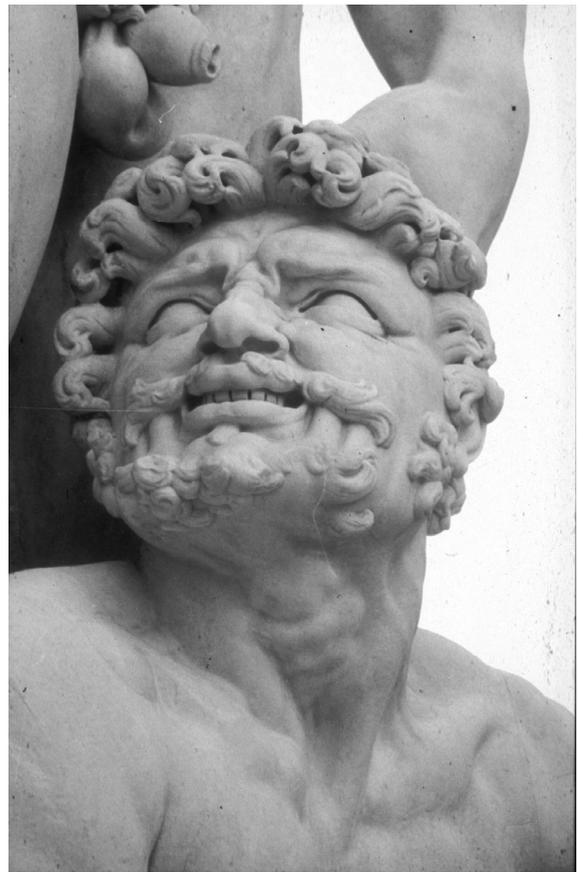


Abb. 11: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus (Detail)*, 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

deshalb in einer eigenen Kategorie „Il viso e l'espressione“ abhandelt.⁶¹ Bandinelli hatte bei seinem *Kakus* eine hohe Schwierigkeit zu bewältigen, da dessen Heuchelei gleich zwei gegenläufige Gesichtsausdrücke in einer *facies* erforderlich macht: Zum einen die Pose des ängstlich Unschuldigen, des Hilfe Bedürftigen, zum anderen das *Signum* des Lasterhaften. Beide Momente waren in Dionysios' und Livius' impulsgebenden Texten zwar literarisch, aber kaum hilfreich für die Umsetzung in Skulptur enthalten, da sie die Geschichte sukzessiv entwickelten. Ein komplexes Sowohl-als-auch konnte in Marmor kaum in einem einzigen Gesicht verbildlicht werden, wohl aber die Verbindung aus dem Charakter des *ipocrita* und dem spannungsgeladenen und publikumsunterhaltenden Moment des *intrigo*.

Bandinelli entschied sich, in der Physiognomie seines Unholds unter einer kurzen Stirn ein heuchlerisch unschuldig fragendes Emporblicken kenntlich zu machen. In den leicht zusammen gekniffenen Augen wird ein sehr präzises Fixieren der Pupillen herausgearbeitet, der Mund ist zum Sprechen geöffnet. Zwei andere Kakusentwürfe – Federzeichnungen – überliefern uns, wie sehr sich Bandinelli mit dem Problem beschäftigte, Heuchelei darzustellen (Abb. 12 u. 13). Auf einer der beiden Zeichnungen erkennt man den schöntuenden Kakusjüngling, der mit großen, tief verschatteten Augen den Leidenden mimt und sich mit einem Arm in die Haare greift – um von der

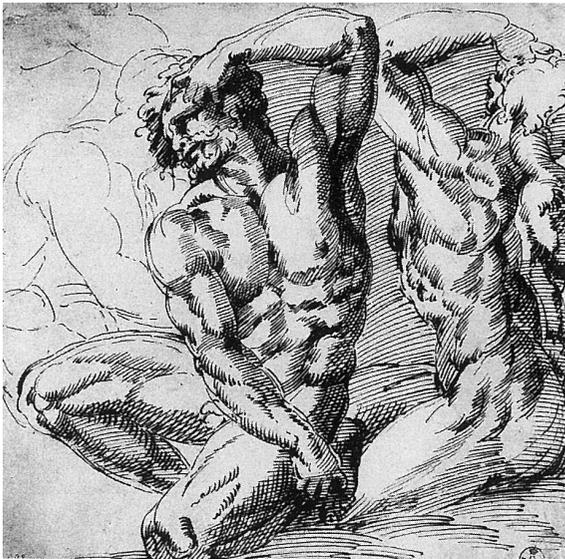


Abb. 12: Baccio Bandinelli, Studie zu Kakus, 1531–1534 (?) Federzeichnung. Florenz, Uffzien, Gabinetto dei disegni e delle Stampe.



Abb. 13: Baccio Bandinelli, Studie zu Kakus, 1531–1534 (?) Federzeichnung. Florenz, Uffzien, Gabinetto dei disegni e delle Stampe.

anderen Hand abzulenken, die heimlich einen Astknüppel zu fassen sucht. Von diesem Entwurf übernimmt Bandinelli wichtige Aspekte: In der Marmorversion kombinierte er den anders ausgearbeiteten Ausdruck mit der listigen Handlung der angespannt hockenden Figur, eben jenem heimlichen Griff nach einer Waffe.⁶² Indem *Herkules* seine Aufmerksamkeit von seinem Gefangenen weg auf etwas Fernliegendes richtet, bleibt *Kakus'* Ergreifen des Knüppels, den er gut mit seinem hockenden Körper verdecken konnte, von ihm unbemerkt. Durch das geschickte Verschränken der Körper sind ein Verdecken und Enthüllen, die Notsituation und Verstellung des handelnden Subjekts als wesentliche strukturelle Elemente der Intrige erkennbar. Und so bleibt noch der Frage nachzugehen, wie die dafür konstitutive Einbeziehung weiteren Personals – auf der allusiven Ebene – funktioniert.

Der Blick von *Kakus* – noch eine Intrige

Die Köpfe beider Figuren wenden sich in verschiedene Richtungen, was Bandinelli sorgfältig kalkulierte, sind doch *Herkules'* und *Kakus'* entgegengesetzte Blicke Ergebnis ihrer Positionierung auf dem quadratischen Sockel. *Herkules* steht diagonal zum betrachtenden Publikum auf der *Piazza della Signoria*, anders als in vorbereitenden Federzeichnungen schaut er selbst nicht mehr nach unten gewandt, sondern schräg zum ersten Loggiabogen, wo später der *Perseus* Cellinis errichtet werden wird (Abb. 13).⁶³ *Kakus'* Augen blicken leicht blinzelnd nach oben auf die andere Seite, in Richtung des *David* Michelangelos, wie die Ansicht von Bellotto aus dem 18. Jahrhundert bezeugt (Abb. 14).⁶⁴ Die damalige *ringhiera*, eine zwei Meter hohe Brüstung, auf der die Figuren aufgestellt waren, verstärkte – mehr als heute – den Eindruck eines engen Nebeneinanders.⁶⁵ Bandinelli ergriff die Gelegenheit beim Schopfe und nutzte die unmittelbare Nähe zum Werk seines Konkurrenten für die Idee, *Kakus* noch länger lebendig zu halten, um seinen *intrigo* zu



Abb. 14: Bernardo Bellotto, Stadtansicht von Florenz mit Palazzo Vecchio und ringhiera, 1742, Öl auf Leinwand. Budapest, Szèpemuveszti Museum.

verdeutlichen. *Kakus* verbirgt jeden Ausdruck der Aggression, während er den Knüppel ergreift, und schaut sich aus seiner Hockstellung – sich vorgeblich ungerecht behandelt fühlend – nach Hilfe um. Er blickt genau dorthin, wo gleich zwei Meter neben ihm Michelangelos *David* steht (Abb. 15).⁶⁶ Dass dies sicherlich kein Zufall, sondern vom Künstler intendiert ist, wird durch den Vergleich mit den Schilderungen von Dionysios und Livius deutlich, die von der Einbindung der „Nachbarn“ des Unholds sprechen.⁶⁷

Als rezeptionsgeschichtliches Zeugnis mit grosser Nähe zu diesen Texten ist ein Sonett auf Bandinellis Gruppe anzusehen, in dem die „vicini“ von *Kakus* als „bone persone“ angesprochen und um Hilfe gebeten werden.⁶⁸

So wird der *David* von Michelangelo *volens volens* in die Episode der Begegnung mit dem Unhold einbezogen.⁶⁹ In diesem Sinne ist *Kakus'* Hilfe suchende Hinwendung zum *David* als Bemühen zu werten, die Statuen zum Sprechen zu bringen und sie zu verlebendigen. Nun dürfte es Bandinelli nicht allein um die theatralische Verlebendigung, sondern auch um eine Ironisierung der Statue Michelangelos gegangen sein. Bezog er doch bewusst den *David*, und damit eine auf *grazia* und *bontà* (Vasari) angelegte Figur seines Erzrivalen, in eine Szenerie des Niedrigen, Komischen und Burlesken seiner maliziösen *Kakus*figur mit ein.⁷⁰ So verliert Michelangelos Koloss und Goliathkämpfer wirkungsästhetisch das Sublime, wird nicht als Held und von Gott erwählter König, sondern als Jüngling in der Nachbarschaft angesprochen, der dem Rinderdieb gegen den Fremden Beistand leisten soll.⁷¹ Michelangelo hatte im Bruch mit der üblichen ikonographischen Tradition bewusst das wichtigste Attribut eines *David*, den Goliathkopf, weggelassen. Sein jugendlicher Held wurde dadurch für eine offenere Betrachtungsperspektive freigegeben, die Bandinelli für seine Episode mit *Kakus* nutzt. Damit konterkariert er das Konzept seines Konkurrenten, denn als normaler Hirte verliert *David* – eingebunden in die Gruppe des *Herkules und Kakus* – seine heroische Aura. Nicht zu vergessen sind die politischen Dimensionen: Als Hofkünstler der Medici verschaffte Bandinelli seinem Auftraggeber auch den Genuß, den *David* als Überhöhung republikanischer Herrschaft zu degradieren.⁷² Seinem Erzrivalen Michelangelo, der zwar Lorenzo il Magnifico sehr verehrt hatte, aber vermutlich eher der republikanischen Verfassung zugeneigt war, wurde daher ebenfalls ein Tritt versetzt.

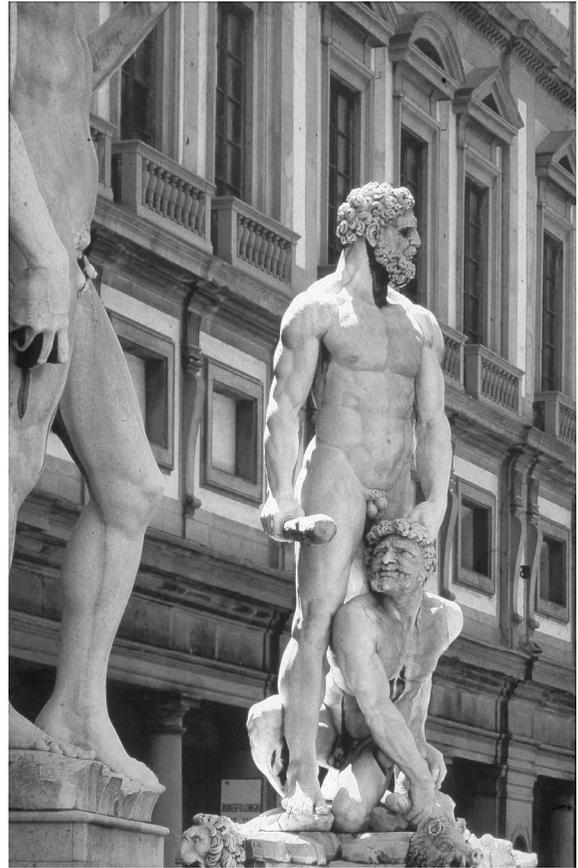


Abb. 15: Baccio Bandinelli, *Herkules und Kakus* (Detail), 1534, Marmor, Höhe ca. 496 cm. Florenz, Piazza della Signoria.

Hatte Clemens VII. dem schönen *David* Michelangelos eine gegensätzliche Konzeption von Bandinelli gegenüberstellen wollen – die ihrerseits den Wettstreit mit den Dichtern wie Vergil und Dionysios von Halicarnass evozierte? Zu erinnern ist an die Ausgangssituation des *paragone*: Man meinte, in Bandinelli vor allem aufgrund seiner Laokoon-Kopie die mediceische Förderung eines weiteren, hoch begabten Bildhauers bestätigt gefunden zu haben, der auch einen großen öffentlichen Auftrag verdiente und ergriff nun die Gelegenheit, hier einen Wettstreit unter den beiden Künstlern zu entfachen. Dem Papst gefiel diese Idee, wie Vasari berichtet.⁷³

Der sich über Jahrzehnte hinziehende *paragone* der beiden Künstler kommt auf diese Weise gewiss auf der konzeptionellen künstlerischen und politischen Ebene zur Wirkung. Bei den *litterati*, jener gebildeten Rezipientengruppe, die mit humanistischen und biblischen Texten vertraut waren, dürfte die Abwägung, wie schwierig sich etwa die Kampfszene von David und Goliath in einer Figur und eine mythologische Szene von Vergil oder Dionysios in ein skulpturales Werk mit zwei Figuren umsetzen ließ, kunstkritische Abwägungen evoziert haben. Beide Erzählungen boten ihre eigene *difficoltà* und Komplexität, etwa in den Samuelbüchern des Alten Testaments mit einem mutigen, aber fast wehrlosen David, bei Vergil mit einem rasenden Herkules und bei Dionysios mit einem abwartenden, nachdenkenden Helden mit weiterem Personal der Geschichte. Neben thematischen Herausforderungen, die verglichen wurden, waren es jene der komplexen Mehrfigurigkeit im großen Format und starker Bewegung – hatte doch Michelangelo sogar eine kämpfende Dreifigurengruppe geplant, aber nicht verwirklichen können.⁷⁴ Bedeutsam aber ist für die weitere Entwicklung, dass die Rivalität zweier Künstler, die bislang mit der Fertigstellung des Werks endete, in Bandinellis finaler Konzeption für alle Zeiten perpetuiert und im Nebeneinander der Figuren explizit dargestellt wird. Damit rückt der *paragone* in die bildliche Repräsentation und *memoria* der Medici, ebenso wie die Namen und Autorschaft aller beteiligten Protagonisten. Er dient nicht mehr allein ephemere der Ausschmückung des Ortes und Belustigung eines Piazzapublikums einer *fiesta grande*, sondern dem Glanz einer *historia* eines auf *magnificentia* gerichteten Florentiner Mäzenatentums. Dies ist im Folgenden noch näher zu spezifizieren.

Smisurata spesa

Noch ein letztes Mal soll auf jene pompöse *Entrata* von Leo X., Giovanni de' Medici, (*fiesta molto magnifica*) geschaut werden, die Vasari in der Retrospektive als Inkunabel des Wiedererblühens mediceischer Herrschaft entwarf und zusammen mit Giovanni Stradano für die *Sala di Leone X.* im großen Format ausführte (Abb. 16): Leo X. sitzt erhöht in einer Sänfte inmitten einer Menschenmenge auf der *Piazza della Signoria*.⁷⁵ Ihn umgeben prominente Medicifürsten (mit identifizierbaren, portraithaft gemalten Köpfen). Im Hintergrund erkennt man jenen, schon erwähnten *Stuck-Herkules* Bandinellis in der Loggia dei Lanzi in einer diagonal zum *David* Michelangelos gerichteten Kopfwendung. Vasari markierte gleichsam den Beginn der Herausforderung des jungen Bandinelli, eines Tages Michelangelo übertreffen zu wollen. In dieser Darstellung lassen sich die beiden wichtigsten thematischen Akzente im Kern fassen: Die repräsentative Historizität des politischen Ereignisses eines mediceischen Neuanfangs nach der Vertreibung der Republikaner und der *paragone*, der Wettstreit zwischen den beiden Florentiner Bildhauern, der in seiner Größendimension ebenfalls von da an Geschichte schreiben sollte. Wenn Vasari dem vermutlich 17-jährigen Francesco de' Medici sein Ereignisbild 1558 zeigte und möglicherweise in einer nicht überlieferten Fortsetzung seines Gesprächs auf den Beginn des *paragone* hinwies, so dürfte darin auch ein Verständnis des Wettstreits enthalten sein, das diesen als überzeitliches Phänomen begriff, nicht beschränkt auf die Rivalität noch lebender Künstler, sondern impulsgebend für weitere Auftraggeber, insbesondere für Francesco selbst. Dieser fand tatsächlich Jahrzehnte später mit Giambologna (1529–1608) einen Bildhauer, der ihm und seinem Mäzenatentum mit einer



Abb. 16: Giorgio Vasari / Giovanni Stradano, *Entrata von Leo X. von 1515*, 1556, Fresko. Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Leone X.

spektakulären Dreifigurengruppe – dem *Raub der Sabinerin* (1579–1582) – gleichsam im *paragone* mit Michelangelo zu eigenem Glanz verhalf.

Zu Beginn der Untersuchung stand Vasaris Aussage in den *ragionamenti*, dass die Figurengruppe vor allem im Kontext der *iustitia* zu deuten sei, also einer Herrschaftstugend. In diesem Fürstengespräch Vasaris trat eine einzige universale Lesart von *Herkules und Kakus* zutage, der keine antirepublikanische Stoßrichtung entnommen werden konnte. Entgegen Vasaris historischer – und politisch blasser – Betrachtung, die lange nach der Enthüllung der Skulptur, ca. 1558–1560 stattfand, konnte in nahsichtiger Analyse die komplexe, literarische Dimension des Wettstreits rezeptionsästhetisch anschaulich werden. Innerhalb dieser Lesart ist es kein Widerspruch, wenn Bandinelli zusätzlich die Szenen von *Kakus'* frecher Einbeziehung der „vicini“ genutzt und sogar allusiv eine kleine antirepublikanische Kollision mit dem *David* in Kauf genommen haben mochte. Solch polyvalente Lesarten gehören zum *diletto* oder der *voluptas*, zu einer Inszenierung eines *paragone senza pari*, einem Wettstreit, der je nach Wahrnehmung verschiedene Bilder erzeugen konnte. Das pluriforme Phänomen lässt die Figur des Auftraggebers in den Vordergrund rücken, der aktiv die Entstehung der Gruppe begleitete. Papst Clemens VII., geboren als Giulio de' Medici, Neffe von Lorenzo il Magnifico und Cousin von Leo X. (Giovanni de' Medici), knüpfte an das glänzende Mäzenatentum seiner Vorfahren und die mythische Vorstellung von Florenz als Geburtsstadt italienischer Kultur an.⁷⁶ Sein demonstrativer Anspruch, keine Kosten und Mühen für den Wettstreit zu scheuen – beträchtliche Summen wurden etwa für zwei große Marmorblöcke aus

Carrara für den geplanten Koloss Bandinellis bewilligt – verknüpfte sich mit der Tugend der *magnificentia*.⁷⁷ Für diese galt es alles für das schönste Werk zu geben und nicht kleinlich auf die Kosten zu schauen.⁷⁸ In diesem Sinne schrieb Luca Landucci (1498–1516) in seinem *Diario fiorentino*, mehr als alle andere habe für die *Entrata* von Leo X. die „maßlosen Ausgaben“ gezahlt (*smisurata spesa*).⁷⁹ Clemens VII. kannte möglicherweise schon als Kardinal *De magnificentia* und damit die von Giovanni Pontano (1426–1503) verfasste, auf aristotelischer Tugendethik aufbauende Schrift, in der einer seiner Vorfahren, Cosimo de' Medici, beispielhaft als *magnificus* bezeichnet wird.⁸⁰ Der Papst steht der Gesellschaft als Ganzes gegenüber, und durch sein Amt als Stellvertreter Christi auf Erden erfüllt er den repräsentativen Zug des Großartigen und garantiert in seiner Person, dass die *magnificentia* nicht in Ausschweifungen abgeleitet. Matthias Roick arbeitete heraus, dass Pontano im Gegensatz zu Aristoteles Beispiele der *magnificentia* benennt, wie beispielsweise die Finanzierung von großen Gebäuden, von Festen oder Theateraufführungen. Der demonstrative Charakter ist dabei kennzeichnend, vor allem gegenüber der *liberalitas*. Diese sehr ähnliche Tugend wird immer wieder als Vergleich hinzugezogen, ist aber in ihrer Funktion verschieden. Zwei große Wirkungen gehören zur *magnificentia*, die *voluptas* und die *admiratio*. Nach Pontano ist Ziel des Freigebigen (*liberalis*) das Geben für die Nützlichkeit (*propter utilitatem*), für den *magnificus* hingegen die Gabe für das Vergnügen (*propter voluptatem*), mit dem sich sogar die Muße und die Entspannung nach den Aufgaben verbindet. Es ist wohl dieses Ziel der *magnificentia*, welches als politischer und ästhetischer Rahmen für die funktionale Verknüpfung des aufwendigen *paragone* mit dem mediceischen Mäzenatentum bisher unterschätzt wurde. Für die *Piazza della Signoria* und die dort aufgestellten Kolosse spielt die Kategorie des *großen Publikums* eine erhebliche Rolle, auch wenn hier nicht von Massen gesprochen werden soll. Die *admiratio* von Vielen steigerte zumindest die Wirkung des Einzelnen und das Elitenbewusstsein des Herrschers (des *magnificus*), der in seinem mäzenatischen Handeln für die Öffentlichkeit diese Tugend demonstriert. Aber versuchte auch Bandinelli, der begierig war, sich und seine einfache Herkunft zu nobilitieren, es einem *magnificus* gleich zu tun? Wollte auch er für sich mit seiner Gruppe Anteil an *admiratio* und *voluptas* durch den vom *Großartigen* ins Leben gerufenen *paragone* evozieren? Vasari kann uns die Fragen zumindest eingeschränkt beantworten. Er reflektiert das *piacere*, das Gefallen des Publikums nach der Enthüllung von *Herkules und Kakus* als mögliche Intention Bandinellis durch eine Anekdote: Der Bildhauer, *robusto e fiero*, so Vasari, nahm die negative Reaktion der Öffentlichkeit schulterzuckend hin, von der ihm ein in die Menschenmenge geschickter Knecht berichtete. Er akzentuierte vielmehr scharf seine Unabhängigkeit, denn er lehnte dezidiert ab, dem Volk mit seiner Kunst zu gefallen, da „es sich umgekehrt genauso verhalte“.⁸¹

Anmerkungen

¹ Die vorliegende Studie ist die erweiterte Fassung einer Version, die als Teil meiner Habilitationsschrift an der FU Berlin 2000 unter dem Titel: *Polyvalenz. Zu Michelangelos, Bandinellis und Cellinis Skulpturen auf der Piazza della Signoria in Florenz* eingereicht wurde. Verschiedene Aspekte des Themas konnte ich dank Einladungen zu Tagungen und Workshops in Vorträgen in Florenz am Kunsthistorischen Institut 2003, in den Staatlichen Museen zu Berlin 2018 und an der Viadrina in Frankfurt /Oder im Juli 2019 vortragen und diskutieren. Für kritische Lektüre der ersten Fassung danke ich nachträglich Reinhard Gruhl und Michael Weichenhan. Zu *Herkules und Kakus* von Bandinelli zuletzt Vossilla 2014, S. 156–167; Morford 2013, S. 105–22; Greve 2008, S. 113–155; Heikamp 2001, S. 983–1006; Myssok 1999, S. 228–252; Francini 1999; Weil-Garris 1983, S. 402–403; Bush 1980, S. 163–206.

² Gilbert 1990, Bd. 2, S. 397–415; Patz 2004, Bd. 1, S. 344–348; Bush 1976.

³ Dazu sämtliche Autor:innen in Anm.1.

⁴ Vasari 1973, VI, S. 148: „In questo marmo Michelangelo Buonarroti aveva fatto pensiero di far un gigante in persona d'Ercole che uccidesse Cacco, per metterlo a canto al Davitte gigante, fatto già prima lui, per essere l'uno e l'altro, e Davitte ed Ercole, insegna del palazzo [...]“; Vasari 1973, VIII, S. 79ff.: „Nè crediate, Signor Principe, che il combattere con Cacco non sia l'odio e lo sdegno che la giustizia de' principi buoni ha di continuo con la natura de' ladri e malfattori, chè questa storia la prese per insegna del palazzo.“; vgl. auch Vasari 1973 VII, S. 154, zum *David*: „[...] finse in quello [im Wachsmo­dell], per la insegna del palazzo un Davit giovane [...]“. In der Forschung haben sich zu dieser Formulierung Vasaris vor allem geäußert: Tinagli Baxter 1981, S. 90; Weil-Garris 1983, S. 402 mit Anm. 125; Muccini/Cecchi 1991, S. 84; von Hessert 1991, S. 94–95. mit Anm. 52.

⁵ Salutati 1951, S. 336.

⁶ Müller-Hofstede 2014, S. 283–303.

⁷ Vasari 1973, VIII, S. 79–82; dazu Tinagli Baxter 1981, S. 90; Weil-Garris 1983, S. 402 mit Anm. 125.

⁸ „Nè crediate, Signor Principe, che il combattere con Cacco non sia l'odio e lo sdegno che la giustizia de' principi buoni ha di continuo con la natura de' ladri e malfattori, chè questa storia la prese per insegna del palazzo.“ Vasari 1973 VIII, S. 79–82; Tinagli Baxter 1981, S. 90; Weil-Garris 1983, S. 402 mit Anm. 125; Muccini/Cecchi 1991, S. 84; von Hessert 1991, S. 94–95. mit Anm. 52. Vorher erklärte Vasari dem Fürsten Francesco de' Medici, dass die Herculeszenen als Fürstenspiegel dienen, da die Fürsten keine privaten Vorbilder hatten, Vasari 1973, VIII, S. 79–82.

⁹ Fader 1977, S. 268; Bush 1980, S. 181; Weil-Garris 1983, S. 402–403.

¹⁰ Vgl. Hirst 2000, Abb. 15, S. 491.

¹¹ Vossilla 2014, S. 156–167; Greve 2008, S. 117; Goffen 2002, S. 119–139 u. S. 341–385; Weil-Garris 1983, S. 402.

¹² Shearman 1975, S. 136–154, listet 23 Beschreibungen der *Entrata* auf.; Bush 1980, S. 170–171, Anm. 36; Ciseri 1990; Muccini/Cecchi 1991, S. 114.

¹³ Shearman 1992, S. 44; Shearman 2003, S. 19–39.

¹⁴ Borghini 1967, S. 164.

¹⁵ Heikamo 1964, S. 58.

¹⁶ Zur Werkgenese und Diskussion der verschiedenen Entwürfe: Myssok 1999, S. 228–258.

¹⁷ Hegener 2008, S. 126; Heikamp 1964, S. 59–68.

¹⁸ Hederich 1741, S. 479–482. Greve 2008, S. 140, nennt Vergil, Livius und Ovid, kommt allerdings zu ganz anderen Schlüssen.

¹⁹ Vergil 2005, VIII, 194–267, S. 122; Livius 1981, I, 7, 4–8; Ovid 1995, I, 569; Dionysios 1948, *Antiquitates Romanae* I, 39, 2–3, Vgl. auch Weil-Garris 1983, S. 399 mit Anm. 103; Ein mythologisches Handbuch aus dem 18. Jahrhundert nennt noch weitere Quellen: Servius *In Vergilii Aeneidos libros* VIII, 190, 1ff.; Properz 4, 9, 7ff., Diodor IV, 21, 2, zit. n. Hederich 1741, S. 479–482; Salutati 1951, S. 336; später kommt Natales Comes 1976, *Mythologiae*, S. 687 u. 688, hinzu. Für weitere Quellen vgl. Hederich 1741, S. 479–482; Arce 1986, S. 177–178.

²⁰ Zu diesem heute im Berliner Bodemuseum befindlichen Wachsmo­dell und den Zuschreibungsproblemen vgl. Weil-Garris 1983, S. 377–415; Schmidt 1996, S. 100–103, mit vielen guten Argumenten zur Zuschreibung an Bandinelli; zuletzt: Vossilla 1999, S. 22; Wiemers 1999, S. 241f.; Myssok 1999, S. 232, Anm. 774, S. 240–249, S. 356–357. (mit älterer Literatur). Vasari zufolge machte Bandinelli das Modell, nachdem er den Auftrag bekommen hatte. Myssok 1999, S. 235, meint hingegen, dass Bandinelli

versuchte, mit dem Wachsmo­dell den Auftrag erst zu gewinnen. Aus einem Briefwechsel mit Michelangelo geht jedoch hervor, dass Clemens VII. auf Angebote Michelangelos zu dem Thema unwillig und abwehrend reagiert und dass eher Bandinelli als ein anderer den Auftrag erhalten solle. Legt man die Realisierungspraxis des Auftrags von Cellinis *Perseus* zugrunde in der Reihenfolge: Auftraggeberwunsch – Gespräch mit dem Künstler und Auftrag für das erste Modell – Präsentation des ersten Modells –, dann darf man Vasaris Bericht Glauben schenken.

²¹ Vergil 2005, *Aeneis* VIII, 250; Ovid 1995, *Fasti* I, 570.

²² Vasari 1973, VI, S. 150: „Gli fu poi dato à fare l'Ercole, che ha sotto Cacco, che è in piazza, del quale fece un modello grande di cera, dimostrante ercole, che avendo il capo con uno ginocchio fra due fassi col braccio sinistro lo strigne con molta forza, tenendolosi fra le gambe ranicchiato, e Cacco mostra il suo patire, & Ercole con la testa chinata verso lui digrignando i denti alza il braccio con molta fierezza per rompergli la testa, il qual modello si trova hoggi nella Guarderoba del Gran Duca Francesco ammirato da quei dell'arte, come cosa bellissima, enon fu poi messo, in opera, perche nel marmo non usciva in tal maniera. Laonde Bandinelli condusse poi l'opera come hoggi in piazza si vede, la quale si ben all'hora fu biasimata, è stata poi la bontà sua riconosciuta.“

²³ Vasari 1973, VI, S. 148.

²⁴ Vasari 1973, VI, S. 149.

²⁵ „fece un modello grande di cera; che era Ercole, il quale avendo rinchiuso il capo di Cacco con un ginocchio tra due sassi, col braccio sinistro lo strigneva con molta forza, tenendoselo sotto fra le gambe rannicchiato on attitudine travagliata: dove mostrava Caccio il patire suo e la violenza e l'pondo d'Ercole sopra di sè, che gli faceva scoppiare ogni minimo musculo per tutta la persona. Parimente Ercole con la testa chinata verso il nimico oppresso, e digrignando e strignaendo i denti, alzava il braccio destro e, con molta fierezza rompendogli la testa, gli dava col bastone l'altro colpo.“, Vasari 1973, VI, S. 149. Bei Vergil heißt es: „omnemque accessum lustrans huc ora ferebat et illuc, dentibus infrendens [...]“. Vergil 2005, *Aeneis*, VIII, 225, 230.

²⁶ Myssok 1999, S. 228 und 237.

²⁷ Myssok 1999, S. 228.

²⁸ Vasari 1973, VI, S. 150ff. Vor allem veranlasst wohl durch die unzureichenden Maße des gelieferten Marmorblockes, kam es im Zusammenspiel von Künstler und Mäzen jedoch zur Wahl eines anderen narrativen Momentes für die Marmorgruppe.

²⁹ „Die Künstler“ betrachteten ein (heute verlorengegangenes) Terracottamodell, das zur ausformulierten Marmorgruppe auf der Piazza führte, Vasari 1973, VI, S. 150; Bandinelli hatte mehrere Modelle, darunter auch Zeichnungen angefertigt.

³⁰ Borghini 1967, S. 164.

³¹ Von seiner, im 1. Jahrhundert v. Chr. griechisch verfasste Darstellung, die üblicherweise *Antiquitates Romanae* betitelt wird, übersetzte der Mailänder Humanist Lapus Birargus (1390–1472), ein Freund von Filippo Maria Visconti und Pier Candido Decembrio, die erste Hälfte ins Lateinische. Diese Teilübersetzung wurde erstmals 1480 in Treviso gedruckt. Für ein anhaltendes Interesse in Humanistenkreisen spricht, dass man sie 1529 in Paris, 1532 und 1549 in Basel erneut auflegte. Eine weitere lateinische Übersetzung veröffentlichte Francesco Venturi 1545 in Venedig, ein Jahr bevor Robert Estienne in Paris eine Ausgabe in griechischer Sprache veranstaltete; Fromentin 1998, S. LXI.

³² Selbst ein mythologisches Handbuch des 16. Jahrhunderts, Natales Comes' *Mythologiae*, scheint die Version des Dionysios zu kennen, da hier Herkules nach seinem Erwachen das Fehlen der Rinder feststellt und zur Höhle des Kakus geht, „um Neuigkeiten zu erfahren“, bevor er sich wieder abwendet, usw. Comes setzt hier voraus, dass Herkules die Höhle des Kakus kennt und seine Rinder dort vermutet, was nur bei Dionysios' Fassung der Geschichte so erzählt wird. Comes 1976, *Mythologiae*, S. 687 u. 688.

³³ Dionysios 1948, I, 39, 3–4, S. 127.

³⁴ Luckner 2003, S. 23–65.

³⁵ Auf diese Dialoge in Raffaello Borghinis *Il Riposo* von 1584 wird noch näher eingegangen.

³⁶ Dionysios 1948, I, 39, 3–4, S. 127.

³⁷ Waldman ist einer der wenigen, der diesen Kunstgriff Bandinellis in letzter Zeit stärker beachtet hat, ohne ihn jedoch narrativ auszudeuten. Vgl. Waldman 1994, S. 422 mit Anm. 20 u. Abb. 3.

³⁸ Raffaello Borghini bezeugt in seinem *Riposo* von 1584 derartige Diskussionen in den Zirkeln der Humanisten: „Si, ma alcuni dicono, soggiunse il Michelozzo, che l'Ercole dovea fare più fiera attitudine, e non mostrar di tener si poco conto del suo nemico, che ha fra piedi. Cotesti tali s'imaginano, ripose il

Sirigatto, che Ercole sia in atto di combattere co Cacco, e s'inganno egli di già l'ha vinto, e Caco si è renduto prigionie; perciò ercole si sta dritto senza stimarlo come vittorioso.“ („Einige sagen, so Michelozzo in dieser Unterhaltung über die Skulpturen auf der Piazza, dass der Herkules eine stolzere Haltung hätte einnehmen müssen, denn er scheint sich über seinen Feind zu seinen Füßen nicht im Klaren zu sein.“) Borghini 1967, S. 164.

³⁹ Livius 1981, *Ab urbe condita*, I, 7, 6.; Übers. nach Feger 1981, S. 27 „Quae ubi omnia foras uersa uidit nec in partem aliam ferre, confusus atque incertus animi ex loco infesto agere porro armentum occipit. Inde cum actae boues quaedam ad desiderium, ut fit, relictarum mugissent, reddita inclusarum ex spelunca boum uox Herculem conuertit.“

⁴⁰ Seneca 1994, *Apocolocyntosis*, 6,1: „[...] Herculi minime vafrō [...].“ (vgl. dagegen ebenda, 9,2, die Bezeichnung des Janus als „[...] quantumvis vafer [...].“) Beispiele aus Theokrit und Properz; Effe 1994, S. 18f. (ebenda auch Nachweise zum *Heracles comicus*).

⁴¹ Shearman 1975, S. 136–154, listet 23 Beschreibungen der *Entrata* auf.; Bush 1980, S. 170–171, Anm. 36; Ciseri 1990; Muccini/Cecchi 1991, S. 114.

⁴² Holderbaum 1967, S. S. 93–97; Hegener 2008, S. 123–127.

⁴³ Ciseri 1990, S. 305 u. 312–313, zit. n. Shearman 1992, S. 51.

⁴⁴ Zu Landinos Interpretation des Hercules als „vir sapiens“ in *De vera nobilitate* der Medici von Hessert 1990, S. 49.

⁴⁵ Livius 1981, *Ab urbe condita*, I, 7, 6.

⁴⁶ Vasari 1973, VI

⁴⁷ Waldman 1994, S. 419–427.

⁴⁸ Haskell/Penny 1981, S. 291–296; Spagnolo 2019, S. 26–68.

⁴⁹ Cole 2008, S. 353.

⁵⁰ Waldman 1994, S. 419–427; Masi 2006, S. 223–230 und S. 260–265.

⁵¹ Cellini 1901, S. 438.

⁵² Brand 1991, S. 32; De Capitani 2005, S. 181–208.

⁵³ Varchi 1858, S. 24; Corrigan 1949, S. 193, Anm.6.

⁵⁴ Varchi 1858, S. 122. Corrigan 1949, S. 193.

⁵⁵ Fulgentius *Mythologiarum*, II, 6, zit.n. Hederich 1741, Sp. 479.

⁵⁶ Gauricus 1999, S. 45.

⁵⁷ Patz/Müller Hofstede 2000, S. 817.

⁵⁸ Vgl. vor allem die Schilderung bei Vergil 2005, *Aeneis* VIII, 194, weitere Quellen zur Gestalt bei Hederich 1741, S. 479–482. Zu den Gesichtsmerkmalen als „signa“: Gauricus 1999, S. 45.

⁵⁹ Zu den Studien Bandinellis für die Gruppe mit „leoninischen Gesichtern“: Myssok 1999, S. 251. Zu Bandinelli und Leonardo: Weil-Garris Brandt 1989; Kwakkelstein 1991, S. 127–136. Zur Physiognomik auch: Reisser 1994, S. 45–123.

⁶⁰ Aristoteles 1999, *Physiognomica*, Traktat A, 807 b5, S. 16–17. In dieser Ausgabe, die Sabine Vogt übersetzt und herausgegeben hat, wird deutlich, dass die Schrift nicht unbedingt Aristoteles zuzurechnen ist, Argumente dagegen allerdings auch keine solide Grundlage haben.

⁶¹ Gauricus 1999, S. 191.

⁶² Der Griff entgeht dem Piazzapublikum, sobald es von *Kakus'* Gesichtsausdruck angezogen wird, nicht jedoch, wenn es Nebensächliches wie den Felsboden mit Steinen und Ästen betrachtet, zumal die weisse Farbe des Marmors zum Komplizen des Kakus wird, der Knüppel ist farblich nicht hervorgehoben und dadurch nicht so schnell erkennbar. Dieses Moment taucht zum ersten Mal im letzten Planungsstadium auf, vgl. Myssok 1999, S. 251–252.

⁶³ Es bleibt fraglich, ob Bandinelli wusste, dass im Loggiabogen einmal eine Skulptur errichtet werden würde, die im deutlichen *paragone* zu seiner Gruppe *Herkules und Kakus* gesehen wurde. Es ist nicht wirklich davon auszugehen. Andererseits ist die Blickrichtung des *Herkules* zur Loggia frappierend.

⁶⁴ Weil-Garris 1983, S. 385.

⁶⁵ Auch Sarah Blake McHam ist davon überzeugt, dass die Aufstellung der beiden Kolossal­skulpturen enger war. Blake McHam 1998, S. 165.

⁶⁶ Fader und Weil-Garris vertraten die These, dass Kakus sich zum Palast wendet und betonen im Kontext einer herrscherikonographischen Deutung, der Räuber zeige hier das Gesicht von jemandem, der um Gnade fleht, die angeblich mit einer *clementia* von Hercules zusammenhängt, um über eine Auftraggeber-Herkules-Analogie den von Giulio de' Medici gewählten Papstnamen Clemens hervorzuheben. Von der Blickrichtung

zum Palast und von der letzten Deutung (*clementia*-These) wird hier abgewichen, aber die Beobachtung eines Ausdrucks, der Gnade, auch Mitleid, zu erheischen sucht, dürfte als zutreffend gelten. Fader 1977, S. 268; Weil-Garris 1983, S. 402f.

⁶⁷ Dionysios 1948, I, 39, 3; Livius 1981, I,7,7 („[...] fidem pastorum nequiquam invocans [...]).“)

⁶⁸ Waldman 1994, S. 425.

⁶⁹ Zu dem Sonett Waldman 1994, S. 422 und 425.

⁷⁰ Vasari 1973, VII, S. 156.

⁷¹ Ein später Triumph Bandinellis, denn schon mit 22 Jahren, als dieser seinen gigantischen Stuck-*Hercules* für die Rückkehr des Medicipapstes in der Loggia dei Lanzi anfertigte, hatte er bekanntlich behauptet, den *David* Michelangelos eines Tages übertreffen zu können.

⁷² Shearman war der Ansicht, dass die Gruppe falsch verstanden wurde, denn er glaubte, die Absichten des Papstes seien es wahrscheinlich gewesen, mit der Handlung der Figuren die Florentiner Staatskontrolle von chaotischen Zuständen zu symbolisieren. Vgl. Shearman 2003, S. 28.

⁷³ „[...] e si tirasse innanzi la sagrestia, le quali diceva che erano due opere da tenere occupato Michelangelo molti anni; ed il marmo da fare il gigante persuase il papa che si desse a Baccio, il quale allora non aveva che fare; dicendo che Sua Santità per questa concorrenza di due sì grandi uomini sarebbe meglio e con più diligenza e prestezza servita, stimolando l'emulazione l'uno e l'altro all'opera sua. Piacque il consiglio di Domenico al papa, e secondo quello si fece.“ (Vasari 1973, VI, S. 149) Vgl. Pope-Hennessy 1963, S. 63; Bush 1980, S. 171.

⁷⁴ Myssok 1999, S. 238–241, mit Abbildungen der kleinen Bronzegruppe, die als Kopie des ursprünglichen Modells von Michelangelo gilt, das verlorengegangen ist, Abb. 182–186; Vgl. a. Schmidt 1996, S. 45.

⁷⁵ Vasari 1973, VI, S. 122 (in der Vita Andrea del Sartos): „Venne l'anno MDXV da Roma papa Leone X, il quale l'anno terzo del suo pontificato, a tre di settembre, nel suo papato volse fare grazia di sé di farsi vedere in Fiorenza, nella quale si ordinò per riceverlo una festa molto magnifica; e nel vero si può dire che non sia stata mai per pompa di archi, facciate, tempî, colossi, et altre statue, fatto la più sontuosa e la più bella, perché allora fioriva in quella città maggior copia d'i più begli et elevati ingegni ch'ella abbia fatto per tempo nessuno.“

⁷⁶ So formuliert es dezidiert Cristoforo Landino in seinem Dantekommentar, vgl. Lentzen 1985, S. 43–46.

⁷⁷ Müller-Hofstede 2014, S.301, Anm. 57.

⁷⁸ Axel Gampp hatte die frühneuzeitliche Bedeutung des Begriffs skizziert, schon früh auf die ästhetische Dimension der *magnificentia* hingewiesen und das begriffliche, letztlich auf Aristoteles, Thomas von Aquin u.a. zurückgehende Konzept an einem Beispiel der Architektur dargelegt; Gampp führt aber auch weiterführende Aspekte zu Malerei und Skulptur bei Bronzino und Varchi an, Gampp 1994, S. 345.

⁷⁹ Landucci 1969, S. 122.

⁸⁰ Für die Ausführungen zur Schrift *De magnificentia* von Giovanni Pontano sind im Folgenden die Publikationen von Kornelia Imesch und Matthias Roick zu nennen: Imesch 2003, S. 47–62; Roick 2001. Vgl. Roick 2018. Pontano 1501, *De magnificentia*, V, S. 122.

⁸¹ Vasari 1973, VI, S. 160: „Non vo' ch'e ti piacciano, disse Baccio; e di pur male ancora tu: chè come puoi ricordati, io non dico mai bene di nessuno. La cosa va del pari.“

Literatur

Aristoteles 1999 – Aristoteles, *Physiognomonica*, übersetzt u. kommentiert v. Sabine Vogt, Berlin 1999.

Blake McHam 1998 – Sarah Blake McHam, Public Sculpture in Renaissance Florence, in: *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, hg. v. Sarah Blake McHam, Cambridge 1998, S. 149–188.

Borghini 1967 – Raffaello Borghini, *Il Riposo*, hg. v. Mario Rosci, Mailand 1967.

Brand 1991 – Peter Brand, *Disguise and Recognition in Renaissance Comedy*, Malta 1991.

Bush 1976 – Virginia Bush, *Colossal sculpture of the Cinquecento* [Ph. D., Columbia University New York, 1967], New York 1976.

Bush 1980 – Virginia Bush, *Hercules and Cacus and Florentine Traditions*, in: *Studies in Italian art and architecture, 15th through 18th centuries*, hg. v. Henry Millon, Rom 1980, S. 163–206.

Cellini 1901 – *La vita di Benvenuto Cellini, seguita dai trattati dell'oreficeria e della scultura e dagli scritti sull'arte*, Roma 1901.

Ciseri 1990 – Ilaria Ciseri, *L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515*, Florenz 1990.

Cole 2008 – Cole, Michael, Giambologna and The Sculpture with No Name, in: *Oxford art journal*, 2008–10, Bd. 31 (3), S. 337–359.

Comes 1976 – Natales Comes, *Mythologiae*, übersetzt v. Jean de Montlyard, hg. v. Jean Baudouin, 2 Bde., London: Pierre Chevalier 1627 [Nachdruck London 1976].

De Capitani 2005 – Patrizia De Capitani, *Du spectaculaire à l'intime: un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVIe siècle – milieu du XVIIe siècle)*, Paris 2005.

Corrigan 1949 – Beatrice Corrigan, An Annotated Commedia Erudita: Giovan Battista Sogliani's L'Uccellatoio, in: *Italica*, 1949, Bd. 26, No. 3, S. 188–197.

Dionysios 1948 – Dionysios von Halicarnass, *The Roman antiquities of Dionysius of Halicarnassus*, mit engl. Übersetzung, hg. v. Earnest Cary, 7 Bde., Cambridge/London 1948.

Effe 1994 – Bernd Effe, Der Funktionswandel des Herakles-Mythos in der griechisch-römischen Literatur, in: *Herakles / Herkules, Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt*, hg. v. Ralph Kray / Stephan Oettermann, Frankfurt am Main 1994.

Fader 1981 – Martha Agnew Fader, *Sculpture in the Piazza della Signoria as Emblem of the Florentine Republic* [Ph. D., The University of Michigan, 1977], Ann Arbor, London 1981.

Francini 1999 – Carlo Francini, The Hercules and Cacus after the Restoration, in: *Baccio Bandinelli, Hercules and Cacus*, hg. v. Carlo Cinelli / Carlo Francini / Francesco Vossilla, Florenz 1999 (The Ornament of Florence, Bd. 1), S. 55–65.

Gampp 1994 – Axel Christoph Gampp, Santa Rosalia in Palestrina, die Grablege der Barberini und das ästhetische Konzept der *magnificentia*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 1994, Bd. 29, S. 343–368.

Gauricus 1999 – Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, hg. v. Paolo Cutolo, Napoli 1999 (zuerst 1506).

Gilbert 1990 – Creighton Gilbert, A new sight in 1500: the colossal, in: *Theatrical spectacle and spectacular theatre*, hg. v. Barbara Wisch / Susan Scott Munshower, University Park 1990.

Goffen 2002 – Rona Goffen, *Renaissance rivals: Leonardo, Michelangelo, Raphael, Titian*, New Haven 2002.

Greve 2008 – David Greve, *Status und Statue, Studien zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, Berlin 2008.

Haskell/Penny 1981 – Francis Haskell / Nicholas Penny, *Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981.

Hederich 1741 – Benjamin Hederich, *Gründliches Lexicon mythologicum*, Leipzig 1741.

Hegener 2008 – Nicole Hegener, *Divi Jacobi Eques: Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, München 2008.

Heikamp 1964 – Detlef Heikamp, Poesie in vituperio del Bandinelli, in: *Paragone*, 1964, Bd. 15, No. 175, S. 58–68.

Heikamp 2001 – Detlef Heikamp, Zum Herkules und Kakus, in: *Le parole e le marmi*, 2001, Bd. 2, S. 983–1006.

Hirst 2000 – Michael Hirst, Michelangelo in Florence: 'David' in 1503 and 'Hercules' in 1506, in: *Burlington Magazine*, 2000, Bd. 142, No. 1169, S. 487–492.

Holderbaum 1967 – James Holderbaum, The Birth Date and a Destroyed Early Work of Bandinelli, in: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower on his sixty-fifth birthday*, hg. v. Howard Hibbard, London 1967, S. 93–97.

Imesch 2003 – Kornelia Imesch, *Magnificenza als architektonische Kategorie, Individuelle Selbstdarstellung versus ästhetische Verwirklichung von Gemeinschaft in den venezianischen Villen Palladios und Scamozzis*, Oberhausen 2003.

Kwakkelstein 1991 – Michael W. Kwakkelstein, Leonardo da Vinci's Grotesque Heads and the Breaking of the Physiognomic Mould, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1991, Bd. 54, S. 127–136.

Landucci 1969 – Luca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516, continuato da un anonimo fino al 1542*, Florenz 1969.

Lentzen 1985 – Manfred Lentzen, Le lodi di Firenze di Cristoforo Landino, in: *Romanische Forschungen*, 1985, Bd. 97, S. 36–46.

Livius 1981 – Titus Livius, *Ab urbe condita. Liber I / Römische Geschichte. 1. Buch*, übersetzt und hg. v. Robert Feger, Stuttgart 1981.

Luckner 2005 – Andreas Luckner, *Klugheit*, Berlin 2005.

Masi 2006 – Giorgio Masi, Le Statue parlanti del Cavaliere e altri prodigi pasquineschi fiorentini (Bandinelli, Cellini, Michelangelo), in: *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, Atti del Colloquio internazionale, Lecce-Otranto, 17–19 novembre 2005, a cura di Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli, Angelo Romano, Rom 2006, S. 221–274.

Morford 2013 – Michael D. Morford, Bandinelli's *Hercules and Cacus*, a Machiavellian display for the Medici, in: *Renaissance studies*, hg. v. Jennifer H. Finkel, New York 2013, S. 105–122.

- Müller-Hofstede 2014** – Ulrike Müller-Hofstede, Repräsentation und Bildlichkeit auf der Piazza della Signoria. Aufstellung und Bedeutungsverdichtung von Michelangelos Koloss David vor dem Palazzo Vecchio, in: *Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*, hg. v. Alessandro Nova / Stephanie Hanke, Berlin/München 2014 (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, I Mandorli, Bd. 20), S. 283–303.
- Muccini/Cecchi 1991** – Ugo Muccini / Alessandro Cecchi, *Le Stanze del principe*, Firenze 1991.
- Myssok 1999** – Johannes Myssok, *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance*, Münster 1999.
- Ovid 1995** – Publius Ovidius Naso, *Fasti Festkalender*, Lateinisch-Deutsch übersetzt und hg. v. N. Holzberg, Zürich 1995.
- Patz/Müller-Hofstede 2000** – Kristine Patz / Ulrike Müller-Hofstede, *Alberti Teutsch*. Zur Rezeption rhetorischer Kunstlehre in Deutschland, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. (9. Jahrestreffen des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Barockforschung, Wolfenbüttel 1997), hg. v. Hartmut Laufhütte, Wolfenbüttel 2000, S. 809–822.
- Patz 2004** – Kristine Patz, Colossal sculpture, in: *Encyclopedia of Sculpture*, hg. von Antonia Boström, Bd. 1, New York u. a. 2004, S. 344–348.
- Pontano 1501** – Giovanni Pontano, *Opera*, Venedig 1501.
- Pope Hennessy/Wyndham 1963** – John Pope Hennessy/John Wyndham, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963.
- Reisser 1997** – Ulrich Reisser, *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluss charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1997.
- Roick 2001** – Matthias Roick, *Glanzvolle Tugend. Giovanni Pontanos Traktat ‚De magnificentia‘ im Kontext humanistischer Moralphilosophie*, PDF/Magisterarbeit, Ludwig Maximilians Universität München 2001, <http://www.phil-hum-ren.uni-muenchen.de/SekLit/maRoick> [aufgerufen 21.3.2021].
- Roick 2018** – Matthias Roick, *Pontano's virtues: Aristotelian moral and political thought in the Renaissance*, London/Oxford/New York 2018
- Salutati 1951** – Coluccio Salutati, *De Laboribus Herculis*, hg. v. Berthold L. Ullman, 2 Bde., Zürich 1951.
- Schmidt 1996** – Eike Schmidt, Michelangelos verlorenes Samson-Modell, in: *Florentiner Mitteilungen*, 1996, Bd. 40, S. 78–147.
- Seneca 1994** – Lucius Annaeus Seneca, *Apocolocyntosis Divi Claudii*, hg. v. Allan Lund, Heidelberg 1994.
- Shearman 1975** – John Shearman, The Florentine Entrance of Leo X, 1515, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1975, Bd. 38, S. 136–154.
- Shearman 1992** – John Shearman, *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992 (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1988).
- Shearman 2003** – John Shearman, Art or Politics in the Piazza? in: *Benvenuto Celli. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hg. v. Alessandro Nova und Anna Schreurs, Köln, Weimar, Wien 2003, S. 19–39.
- Spagnolo 2019** – Maddalena Spagnolo, *Pasquino in piazza. Una statua a Roma tra arte e vituperio*, Roma 2019.

Tinagli Baxter 1981 – Paola Tinagli Baxter, Rileggendo i *Ragionamenti*, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, convegno di studi (Arezzo 8–10 ottobre 1981), hg. v. Gian Carlo Garfagnini, Florenz 1985, S. 83–93,

Trexler 1980 – Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York 1980.

Varchi 1858 – Benedetto Varchi, *La suocera, commedia con annotazioni*, Triest 1858.

Vasari 1973 – Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari*, hg. v. Gaetano Milanesi, Florenz 1973 (zuerst 1878).

Vergil 2005 – Vergilius Maro Publius, *Aeneis*, Lateinisch-Deutsch, übersetzt und hg. v. Gerhard Fink, Zürich 2005.

von Hessert 1991 – Marlis von Hessert, *Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz: Von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimos I.* [Diss. Universität Hamburg, 1990], Köln/Weimar/Wien 1991, (Dissertationen zur Kunstgeschichte Bd. 32).

Vossilla 1999 – Francesco Vossilla, Baccio Bandinelli's Colossus in the Piazza della Signoria, in: *Baccio Bandinelli, Hercules and Cacus*, hg. v. Carlo Cinelli / Carlo Francini / Francesco Vossilla, Florenz 1999 (The Ornament of Florence, Bd. 1), S. 9–49.

Vossilla 2014 – Francesco Vossilla, L'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli tra pace e guerra, in: *Baccio Bandinelli, scultore e maestro (1493–1560)*, hg. v. Detlef Heikamp / Beatrice Paolucci Strozzi, Florenz 2014, S. 156–167, Ausst.-Kat., Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 2014.

Waldman 1994 – Louis Waldman, *Miracol' novo et raro*. Two contemporary satires on Bandinelli's *Hercules*, in: *Florentiner Mitteilungen*, 1994, Bd. 38, Heft 2/3, S. 419–427.

Weil-Garris 1983 – Kathleen Weil-Garris Brandt, On Pedestals. Michelangelo's David, Bandinelli's Hercules and Cacus and the Sculpture of the Piazza della Signoria, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1983, Bd. 20, S. 377–415.

Weil-Garris 1989 – Kathleen Weil-Garris Brandt, The Self-Created Bandinelli, in: *World Art, Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art 1986*, hg. v. Irving Lavin, Bd. 2, Pennsylvania 1989, S. 497–501.

Wiemers 1999 – Michael Wiemers, *Und wo bleibt meine Zeichnung?* Zur Werkgenese im bildhauerischen Oeuvre des Michelangelo-Rivalen Baccio Bandinelli, in: *Michelangelo. Neue Beiträge*, hg. v. Michael Rohlmann / Andreas Thielemann, Köln 1999, S. 235–264.

Bildnachweise

Abb. 1: in: Kemp, Martin (Hg.) *Geschichte der Kunst*, Köln 2003, Abb. 268 · Abb. 2: in: Knuth Michael, *Herkules tötet Cacus. Ein Bozzetto von Pierre Puget*, *Skulpturensammlung Staatliche Museen in Berlin*, Berlin 1991, S. 3 · Abb. 3–7, 9, 11: © FU-Berlin, KHI, Diathek · Abb. 8: in: Goffen 2002, Abb. 183 · Abb. 10: in: Joachim Poeschke, *Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1 (Donatello und seine Zeit), München 1990, Taf. 131 · Abb. 12: in: Myssok 1999, Abb. 169 · Abb. 13: in: Myssok 1999, Abb. 170 · Abb. 14: in: Weil-Garris 1983, 20, S. 380 · Abb. 15: in: Mario Scalini, *Florenz*, München 1993, Abb. 139 · Abb. 16: in: Muccini/Cecchi 1991, S. 114