

MICHELANGELO UND DIE LAOKOON-GRUPPE

Bernard Andreae

Daß Michelangelo von der Anschauung der Laokoon-Gruppe tief beeindruckt war, weiß man nicht nur aus einem direkten Zeugnis¹, — er soll sie als ein *portento dell'arte*, ein ungeheures Kunstwerk, ein Wunderwerk der Kunst bezeichnet haben — sondern man kann es auch aus der Wirkung der Skulptur auf das Schaffen Michelangelos erschließen: So konnte man zeigen, daß die Figur des Haman im südöstlichen Zwickel der Capella Sistina² und der Bärtige Sklave in der Akademie unmittelbar³ von der Betrachtung des Laokoon, der Sterbende Sklave im Louvre vom jüngeren Sohn desselben⁴ angeregt sind. Bei den Ignudi der Capella Sistina glaubt man immer wieder die vorbildliche Wirkung der Plastizität der Laokoon-Gruppe zu spüren, aber in den direkten Äußerungen spielt diese keine weitere Rolle. Als Michelangelo⁵ das ihm durch Cicero bekannte Diktum Lysipps, jener habe als Lehrmeister nur die Natur und den Doryphoros des Polyklet gekannt, auf sich selbst anwandte, wählte er nicht den Laokoon, sondern den Torso des Belvedere⁶, und daß Michelangelo nicht nur diesen, sondern zahllose andere antike Vorbilder in sich aufgenommen hat, konnte erst kürzlich wieder Paolo Moreno⁷ zeigen. Wir können hier hinzufügen, daß Michelangelo sich bei der Gestaltung des erblindeten Paulus der Capella Paolina⁸ nicht, wie man häufig lesen kann⁹, vom Kopf des Laokoon, sondern vom hellenistischen Blindentypus des Homerporträts¹⁰ beeinflussen ließ. Dies geht besonders aus der Form der Brauen hervor, die über der Nasenwurzel nicht in tragischem Schmerz nach oben gezogen, sondern nach unten gekrümmt sind. Da Raffael den Typus in seinem bekannten Blatt in Windsor Castle¹¹ und im Parnaß¹² verwendet hat, kann auch Michelangelo ihn gekannt haben, der sich beim Paulussturz ja auch auf den Heliodor Raffaels¹³ bezieht. Noch in einem anderen Kopf entlehnt Michelangelo die Züge einem antiken Porträt, nämlich, wie man nach der Restaurierung besonders deutlich erkennen kann, dem sogenannten Cicero-Porträt das Antlitz des Joel¹⁴.

Und doch hat Michelangelo, soweit ich sehe, keine andere Antike so genau wiedergegeben, wie den Kopf des Laokoon (*Abb. 1*) im Keller unter der Sagrestia Nuova von San Lorenzo in Florenz¹⁵. Bei allen erwähnten und vielen anderen Beispielen handelt es sich immer nur um eine mehr oder weniger offensichtliche Anregung durch das antike Vorbild. Wie Daltrop¹⁶ in diesem Zusammenhang treffend erklärt hat, lag Michelangelo weniger am Kopieren und Nachahmen als an geistiger Durchdringung des Vorbildes. Umsomehr gibt die einmalige Tatsache zu denken, daß Michelangelo den Laokoon-Kopf „aus dem Gedächtnis so originalgetreu zu skizzieren vermochte“¹⁷. Wie bis in

die Einzelheiten exakt dies ist, zeigt eine, erstmalig aus dem gleichen Blickwinkel aufgenommene Ansicht des Laokoon-Kopfes (*Abb. 2*). Gerade vor dem Hintergrund der bisher betrachteten Beispiele der Aneignung antiker Vorbilder durch Michelangelo zeigt sich, daß es hier um etwas anderes geht, nämlich nicht um die Hereinnahme des antiken Werkes in die eigene Formenwelt, sondern um die Vergegenwärtigung des Werkes, das im fernen Rom stand.

Die Frage ist: wozu? Gehen wir die Möglichkeiten durch:

1. Studien zu Lehr- und Lernzwecken. Dazu ist das Material der Wandzeichnungen viel zu disparat, zu wenig systematisch. Gleichwohl ist die Möglichkeit einer Demonstrationsabsicht nicht auszuschließen, es fragt sich nur: welche?
2. Demonstration von Fähigkeiten, z. B. Zeichnung nach einem am Ort vorhandenen, möglicherweise falsch gesockelten Abguß des Laokoon-Kopfes. Dies muß man wohl ausschließen, weil es aufgrund des Gegenstandes auf keine der anderen Zeichnungen zutreffen könnte. Wie die Zeichnung des Laokoon-Kopfes sind auch diese skizzenhaft und unvollendet. Die Ausführung scheint ganz dem Zufall überlassen, und sie scheint sich über eine längere Zeit hingezogen zu haben, wobei es gelegentlich drunter und drüber ging, wo gerade noch Platz war.
3. Übertragung von Skizzen aus Zeichenbüchern in größerem Maßstab auf die Wand. Eine solche Übertragung erfolgte gewöhnlich nicht direkt, sondern mit der Methode des *spolvero* vom Karton, dessen Linien mit Nadelstichen oder durch Ausrädeln durchlöchert waren. Aber auch bei einer direkten Übertragung auf die Wand fragt man sich, was diese im Keller der *Sagrestia Nuova* bezwecken sollte.
4. So bleibt eigentlich nur eine vierte und letzte Möglichkeit, die von der Funktion des Kellerraumes ausgehen muß. Die Wandzeichnungen lehren, daß Michelangelo und seine Mitarbeiter sich häufig und über eine längere Zeit in dem während allen Jahreszeiten temperierten Kellerraum aufgehalten haben¹⁸. Vielleicht hatten sie hier ihre Werkzeuge gelagert, vielleicht machten sie hier ihre *Merenda*¹⁹. Dabei wurde zweifellos über den Fortgang der Arbeiten diskutiert. Es liegt nahe anzunehmen, daß die weißgekalkte Wand als Zeichenfläche für die Vorstellung verschiedener spontaner Einfälle und Entwürfe diente, also für die bildliche Demonstration dessen, was gerade diskutiert wurde.

Dal Pogetto²⁰ hat gezeigt, daß der Laokoon-Kopf Montorsoli zur Anregung für den Kopf des Heiligen Cosmas an der 1524 begonnenen Eingangswand gedient hat. Eine mögliche Erklärung für die Vergegenwärtigung des antiken Werkes könnte dann sein, daß der Meister seinem Schüler und Mitarbeiter den Laokoon-Kopf als Vorbild für das auszuführende Werk vor Augen stellen wollte. Das muß im Jahre 1530²¹, also 24 Jahre nach der Auffindung der Laokoon-Gruppe gewesen sein, die Michelangelo in Begleitung von Giuliano da Sangallo²² noch am Fundort gesehen hatte und später, im Statuenhof des Belvedere noch häufig vor Augen gehabt haben mag. Immerhin waren seit Michelangelos letztem Aufenthalt in Rom fünf Jahre vergangen. Zwei Jahre später,



Abb. 1 Michelangelo, Kopf des Laokoon, Kohlezeichnung unter San Lorenzo in Florenz



Abb. 2 Laokoon, Belvedere des Vatikan. Neuaufnahme des DAI-Rom unter dem Blickwinkel der Kohlezeichnung Abb. 1

im Frühjahr 1532, bat Clemens VII. Michelangelo, die Marmorgruppe im Vatikan zu ergänzen. Da erinnerte sich Michelangelo an Fra Giovanni Montorsoli und schlug ihn dem Papst vor²³. Michelangelo scheint also mit dem zufrieden gewesen zu sein, was Montorsoli aus seiner Anregung mit dem Laokoon-Kopf gemacht hat.

Hier interessiert aber besonders die Frage, was man aus der Kohlezeichnung an der Kellerwand der Sagrestia Nuova über Michelangelo erfahren kann. Michelangelo kann die Marmorgruppe im Vatikan seit vielen Jahren nicht mehr gesehen haben. Die Nachbildung von Baccio Bandinelli²⁴ weist eine völlig andersartige Augengestaltung auf. Das läßt die Annahme nicht zu, als Vorbild der Zeichnung in Florenz habe die seit 1525 in der gleichen Stadt aufbewahrte Nachbildung gedient. Natürlich kann Michelangelo, der eifrig Antikenstudien betrieb, schon früher eine Zeichnung des Laokoon-Kopfes angefertigt und besessen haben²⁵. Da er fast alle vor 1532 entstandenen Zeichnungen selbst vernichtet hat, kann man dies weder beweisen noch ausschließen. Wenn er tatsächlich eine Kopfstudie des Laokoon, etwa ähnlich der Kopfstudie des Hades aus einem etruskischen Grab²⁶, angefertigt hatte, so ist doch vollkommen unwahrscheinlich, daß er sie dabei hatte, als er den Laokoon-Kopf der Sagrestia Nuova auf die Wand warf. Wäre eine Zeichnung vorhanden gewesen, so hätte man diese selbst zu der beabsichtigten Demonstration verwenden können, und daß Michelangelo seinen Mitarbeitern oder auch nur sich selbst bewiesen hätte, daß er eine Zeichnung in seiner Hand exakt auf die Wand übertragen kann, ist mehr als unwahrscheinlich. Michelangelo muß diese Zeichnung aus dem Kopf gemacht haben. Das grenzt ans Wunderbare. Es scheint gerade deshalb auch vollkommen unwahrscheinlich, daß irgend ein anderer aus dem Kreis des Michelangelo in der Lage gewesen wäre, eine so genaue Zeichnung des antiken Vorbildes aus dem Gedächtnis anzufertigen. Diese Begabung kann man nur bei Michelangelo selbst voraussetzen. Nur er hatte das unvergleichliche eidetische Gedächtnis, von dem ein durch seinen autorisierten Biographen Condivi überlieferter Ausspruch Michelangelos Zeugnis ablegt. Condivi²⁷ schreibt: „Ich hörte ihn sagen, daß er keine Linie ziehe, ohne zu wissen, ob er sie bereits einmal gezogen habe; und wenn dies geschehen ist, läßt er sie nie stehen, falls das Werk für die Öffentlichkeit bestimmt ist“. Michelangelo hat also Linien wiederholt, wenn es sich nicht um für die Öffentlichkeit bestimmte Werke handelte, wie dies bei der Skizze des Laokoon-Kopfes der Fall ist. Er hatte aber alle Linien im Kopf, die er einmal gezeichnet hatte. Deswegen wiederholt er sich in einem öffentlichen Werk nie. Alle 600 Figuren der Sixtinischen Kapelle und alle seine anderen Werke sind voneinander verschieden. Das ist nur möglich bei einem Menschen mit einem quasi fotografischen Erinnerungsvermögen. So, wie er die Statuen, die er durch Fortnehmen der ungeformten Masse aus dem Stein holte²⁸, in dem Block sah, so projizierte er aus seinem Inneren auch das Bild, das er zeichnen wollte, auf die Fläche der Wand. Daß die Ausführung seiner Meinung nach hinter dieser Projektion zurückbleiben mußte, daß es ihm, wie wiederum Condivi²⁹ berichtet, „noch nie schien, als sei es seiner Hand gelungen, das Bild zu formen, wie es in seinem Inneren aufstieg“,

ist bei dieser einzigartigen Begabung verständlich.

Die Primärbegabung Michelangelos, alle Linien, die er gezeichnet hatte, absolut getreu in seinem Gedächtnis speichern und von dort wieder abrufen zu können, von der er im Laokoon-Kopf der Sagrestia Nuova das vielleicht schlagendste Beispiel gegeben hat, macht nun auch deutlich, warum man in seinem Werk vergeblich nach genauen Übereinstimmungen sucht, warum Michelangelos Verhältnis zu seinen „Vorbildern“ so frei sein konnte.

Bemerkenswert ist, daß Michelangelo sich nicht nur vom Laokoon, sondern von einer ganzen Reihe von Werken besonders beeindruckt gezeigt hat, die sich auch archäologisch um den Laokoon gruppieren lassen. Gemeint sind, außer dem Torso vom Belvedere³⁰ und dem schon erwähnten hellenistischen Blindentypus Homers³¹, die Pasquino-Gruppe³², der 1546 entdeckte Farnesische Stier³³, dem er die Anregung für das fliehende Pferd des Paulus in der Capella Paolina entnahm³⁴. Hier trifft man auch Anregungen des kleinen attalischen Weihgeschenks, von dem Michelangelo die Figuren im Vatikan³⁵, in Venedig und in der Sammlung Farnese³⁶ kennen konnte.

Diese Feststellung leitet zum letzten Gedanken dieser kurzen Ausführungen über Laokoon, Torso vom Belvedere, hellenistischer Blindentypus Homers, Pasquino-Gruppe, Kleine Gallier und Farnesischer Stier wurden bisher von der archäologischen Forschung vollkommen uneinheitlich beurteilt und vom 3. bis 1. Jahrhundert v. Chr. hin- und hergeschoben.

Es sind jene Bildwerke der Alten, von denen Gerhard Kleiner³⁷ in seinem Essay über die Begegnung Michelangelos mit der Antike 1950 sagt, daß wir sie heute mit halb fragendem, halb staunendem Blick betrachten. Anknüpfend an die Entdeckung der Bildhauersignatur der drei von Plinius genannten Laokoon-Künstler an der Skylla-Gruppe von Sperlonga vor nahezu einer Generation, habe ich zu zeigen versucht, daß die Schöpfung dieser Gruppen einheitlich dem pergamenisch-rhodischen Kunstkreis der ersten Hälfte des 2. Jahrhundert v. Chr. zuzuweisen ist³⁸.

Die Skylla-Gruppe ist eine exakte maßgleiche Marmorkopie aus der Zeit des Tiberius, genauer den Jahren zwischen 4 und 26 n. Chr., nach einem hellenistischen Bronzeoriginal der Zeit um 180 v. Chr.³⁹. Das Original war ein öffentliches Weihgeschenk der Rhodier, das in Odysseus, der Skylla entkommt, die rhodischen Erfolge im Kampf gegen die Seeräuber verherrlichen sollte. Das Denkmal, von dem wir eine ganze Reihe von Reliefnachbildungen kennen — die früheste auf einem rhodischen Becher vor 150 v. Chr. —, wurde von den Rhodiern wahrscheinlich im Jahre 515 n. Chr. Kaiser Anastasios I. zum Dank für seine große Erdbebenhilfe geschenkt. Anastasios ließ es neben seiner eigenen Statue auf dem Hippodrom von Konstantinopel aufstellen, wo es bis 1204 verblieb und dann von den Franken eingeschmolzen und zu Münzen geschlagen wurde. Mehrere ausführliche Beschreibungen sind überliefert, die bestätigen, daß es sich um das unmittelbare Vorbild der Marmorkopie in Sperlonga gehandelt haben muß.

Dadurch haben sich die rhodischen Bildhauer Athanadoros, Hagesandros, und Polydoros, die nach Plinius, n. h. XXXVI, 37 die Laokoon-Gruppe aus dem Marmor gehauen haben, als die Inhaber eines großen römischerzeitlichen Kopistenateliers erwiesen, die für Kaiser Tiberius die vier großen Statuen-Gruppen von Sperlonga, darunter die Pasquino-Gruppe, nach hellenistischen Bronzenvorbildern in Marmor kopiert haben.

Da sich der Mantel des jüngsten Laokoon-Sohnes als technisch bedingte Stütze erweist⁴⁰, scheint das gleiche auch für die Laokoon-Gruppe zu gelten, die von denselben Künstlern im Auftrag einer als *Consilium principis* fungierenden Senatskommission nach einem pergamenischen Vorbild kopiert wurde.

Das pergamenische Bronzeoriginal des mittleren 2. Jhs. v. Chr. läßt sich durch eine neue Interpretation der Alexandra Lykophrons⁴¹ als ein Staatsdenkmal erklären, durch das die Pergamener den übrigen Griechen erklären wollten, warum sie sich in der welthistorischen Auseinandersetzung zwischen Rom und dem griechischen Osten auf die Seite der Römer stellten, das heißt des in Italien fortlebenden Stammes des einzigen Überlebenden der Katastrophe von Troja, Aeneas. Der Untergang Trojas, der im Schicksal des Laokoon symbolisiert ist, steht nach dieser Mytheninterpretation sowohl am Beginn von Rom als auch an dem von Pergamon, dessen Schicksal auf diese Weise so eng mit Rom verknüpft ist, daß der letzte König von Pergamon, Attalos III., sein Land den Römern testamentarisch vermacht⁴². In die Nähe des Laokoon und der homerischen Skulpturengruppen von Sperlonga gehört auch der hellenistische Blindentypus des Homer und der Torso von Belvedere. Im Farnesischen Stier ließen sich die beiden Vorgänger Attalos III., die Brüder Eumenes II. und Attalos II., in den Gestalten von Amphion und Zethos, die ihre Mutter Antiope von der bösen Königin Dirke befreien, als die in Eintracht ihre Mutter Apollonis ehrenden Söhne feiern⁴³. Die Kleinen Gallier stiftete Attalos II. (159-139 v. Chr.) zur Erinnerung an die Galatersiege der Pergamener auf die Akropolis von Athen⁴⁴.

Neueste Forschungen bestätigen damit die stilistische Einheitlichkeit derjenigen Kunstwerke, die Michelangelo als besonders bedeutungsvoll für die Findung seines eigenen Stils angesehen hat.

Anhang: Zur Autorschaft der Kohlezeichnung (vgl. Anm. 15)

Die Meinung der Forschung über die Zuweisung der Kohlezeichnung an Michelangelo ist geteilt. Nachdem Dal Poggetto ohne Zögern Michelangelo als Autor benannt hatte, haben jedoch vor allem V. Middeldorf (mündlich) und C. Elam⁴⁵ diese Zuweisung entschieden angezweifelt und letztere hat Giovanangelo Montorsoli in Vorschlag gebracht. Michael Hirst teilte mir auf Anfrage brieflich mit, es sei keine Frage, daß die Zeichnungen im Kellerraum der Sagrestia Nuova nicht von Michelangelo selbst sein können. Alexander Perrig erklärte mir mündlich, daß seines Erachtens Michelangelo auch den Laokoonkopf nicht eigenhändig angefertigt habe. Beim Kolloquium „Roma

quanta fuit ipse ruina docet“ in der Bibliotheca Hertziana in Rom am 15. 4. 1986 wurde von den zahlreichen versammelten Kennern die Autorschaft Michelangelos nicht ausgeschlossen. Hingegen hielt man für unmöglich, daß Montorsoli eine so großartige Zeichnung gelungen sein sollte. In der Tat ist der Abstand zu den gesicherten Zeichnungen Montorsolis unüberbrückbar⁴⁶. — Wer die Autorschaft Michelangelos anzweifelt, müßte zeigen, wer denn dann bei dieser künstlerischen Höhenlage in Frage kommt. Da Linda Murray in ihrer jüngsten Michelangelo-Biographie mit dem Titel „Michelangelo, His Life, Work and Times“⁴⁷ die Zuweisung an Michelangelo für wahrscheinlich hält, glaube auch ich, sie bis zum überzeugenden Beweis des Gegenteils ebenfalls vertreten zu dürfen, zumal hier neue Argumente zum Verständnis der Zeichnungen vorgelegt werden, die eine Annahme der Autorschaft Michelangelos zumindest beim Laokoonkopf nahelegen.

Besonders wichtig erscheint mir folgendes Argument, das ich zum ersten Mal in einem in der Beilage der Frankfurter Allgemeinen Zeitung Nr. 170 vom 27. 7. 1986 Seite 6 veröffentlichten Beitrag mit dem Titel „Die Entdeckung des Laokoon. Über einen Satz des Plinius und seine wahre Bedeutung“, in die Debatte geworfen habe: Die Holzkohlezeichnung im Keller der Sagrestia Nuova gibt den Laokoonkopf so genau wieder, daß man den Standpunkt exakt bestimmen kann, von dem aus er gezeichnet wurde. Dieser Standpunkt stimmt nicht mit demjenigen überein, den ein Betrachter im Hof des Vatikanischen Belvedere einnehmen kann. Der Kopf ist vielmehr aus einer Höhe von 3 m und gegenüber seiner auf der Plinthe fixierten Position um 30° steiler aufgerichtet oder, wenn man so will, nach links gekippt, gezeichnet worden. Die in *Abb. 1* wiedergegebene Aufnahme vom gleichen Standpunkt aus, den der Zeichner eingenommen hat, kann das verdeutlichen. Dieser Blickpunkt könnte sich Michelangelo geboten haben, als er am 13. Januar 1506 von oben in den verschütteten Raum auf dem Oppius-Hügel hinabstieg. Daß er damals Zeichnungen vom Laokoon anfertigte, ist sehr wahrscheinlich, auch wenn die von H. Sichtermann gebotene Übersetzung des Briefes von Francesco da Sangallo an Monsignor Spedalengo eine Sicherheit vortäuscht, die so nicht besteht⁴⁸. Doch auch Michelangelo wäre vielleicht nicht in der Lage gewesen, den Laokoonkopf aus dem Gedächtnis zu zeichnen, wenn er ihn nicht schon einmal gezeichnet hätte. Später scheint es zu einem Topos unter Künstlern geworden zu sein, den Laokoon aus dem Gedächtnis zu zeichnen, wie die von Giovanni Battista Agucchi, „Trattato“ (1646) überlieferte Anekdote lehrt, derzufolge Annibale Caracci, statt sich an einer Diskussion über den Laokoon zu beteiligen, denselben mit den Worten: „Noi altri dipintori habbiamo da parlare con le mani!“ auf die Wand zeichnete⁴⁹.

Beide Abbildungsvorlagen DAI-Rom.

- Daltrop (1982) G. Daltrop, Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung. Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen Heft 5 (1982).
- Kleiner (1950) G. Kleiner, Die Begegnung Michelangelos mit der Antike (1950).
- Murray (1984) L. Murray, Michelangelo. His Life, Work and Times (1984).

- ¹ Überliefert bei J. J. Boissard, *Romanae urbis topographia* (1597) 13f.; Daltrop (1982) Anm. 70.
- ² V. Mariani, *Michelangelo pittore* (1964) Taf. 40; Daltrop (1982) Anm. 72.
- ³ B. F. Kriegbaum, *Michelangelo Buonarroti, Die Bildwerke* (1940) 36 Abb. 22; J. Pope Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture* (1963) 323 Taf. 18; Kleiner (1950) Abb. 14; Daltrop (1982) 18.
- ⁴ Kriegbaum a. O. 36 Abb. 18-19; C. de Tolnay, *Michelangelo IV, The tomb of Julius II* (1954) 74; Pope Hennessy a. O. 322 Taf. 16.
- ⁵ Überliefert von Diego de Villalta, *Fuentes letterarias para la historia del arte espaniol 1* (1923) 291, hrsg. F. J. Sanchez-Canton; R. J. Clements, *Michelangelo 1. Le idee sull'arte* (1964) 320. Vgl. auch den Brief von Giovanni Battista Paggi, in: M. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura, scritte dei più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, hrsg. St. Ticozzi 6 (1922) 90f.: „Michelangelo diceva essere discepolo del Torso di Belvedere, sopra il quale manifestava d'aver fatto grande studio“. — P. Kristeller, *Un'antica riproduzione del Torso di Belvedere, Archivio storico dell'arte* 4, 1891, 476-478; E. Steinmann, *Das Geheimnis der Medici-Gräber Michelangelos* (1907) 104; H. Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie* (1958) 31. Vgl. außerdem G. Vasari, *Le vite*, hrsg. G. Milani IV (1878-1885) 579; A. Condivi, *Vita di Michelangelo* (ed. Florenz 1927) 76; C. Schwinn, *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann* (1973).
- ⁶ Amelung, *Vat. Kat. II 242ff. Nr. 87 b Taf. 15*; Helbig⁴ I Nr. 265 (W. Fuchs).
- ⁷ P. Moreno, *Michelangelo e Lisippo, Archeo* 9, 1985, 23-27. Vgl. auch B. Neutsch, *JdI* 101, 1986, 324f.
- ⁸ Murray (1984) 184.
- ⁹ E. Knab — E. Mitsch — K. Oberhuber, *Raphael. Die Zeichnungen* (1983) 590 Kat. 369. — Nicht überzeugend ist die Hypothese von D. Redig De Campos, *Capella Sistina e Capella Paolina* (1971) 61 Abb. 71, der Kopf des Paulus sei ein Selbstporträt Michelangelos, besonders wenn man das im gleichen Jahr 1550 gemalte Porträt Michelangelos von Giorgio Vasari in der Sala dei cento giorni des Palazzo della Cancelleria in Rom vergleicht: Murray (1984) 189.
- ¹⁰ R. u. E. Boehringer, *Homer. Bildnisse und Nachweise I. Rundwerke* (1939) 73-130; G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks I* (1965) 50-53 Abb. 64-106. — Raffael und Michelangelo dürften den Hermentkopf im Besitz des Kardinals Carpi gekannt haben.
- ¹¹ E. Knab — E. Mitsch — K. Oberhuber, *Raphael. Die Zeichnungen* (1983) Kat. 369.
- ¹² P. L. De Vecchi, *Raffaello. La Pittura* (1981) 47 Abb. 55 Taf. 70.
- ¹³ D. Redig De Campos, *Il penseroso della Segnatura*, in: *Raffaello e Michelangelo* (1946) 81ff.; ders., *Capella Sistina e Capella Paolina* (1971) 61 Abb. 70-71.
- ¹⁴ Zum Cicero-Porträt, das er allerdings anders benennen möchte, zuletzt H. R. Götte, *RM* 92, 1985, 291-318.
- ¹⁵ P. Dal Poggetto, *Prospettiva* 5, 1976, 26 Abb. 45; F. Magi, *RendPontAcc* 48, 1975/76, 151-157; P. Dal Poggetto, *I disegni murali di Michelangelo e della sua scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo* (1979) 88-90 Abb. 108; C. Elam, *The Mural Drawings in Michelangelos New Sacristy, BrMusYearbook* 123, 1981, 601 Abb. 24; Daltrop (1982) 18 Abb. 10. — W. H. Krufft, *Metamorphosen des Laokoon, Pantheon* 62, 1984, 11 Anm. 11 weist auf die Holzkohlezeichnung hin, „die Michelangelo gegen 1530 aus der Erinnerung gezeichnet haben muß.“ Zur Autorschaft der Kohlezeichnung weiteres im Anhang.
- ¹⁶ Daltrop (1982) 18.
- ¹⁷ Ebenda 18.
- ¹⁸ Murray (1984) 125f. 150f. nimmt an, daß Michelangelo sich zwischen August und Oktober 1530 in dem Kellerraum verborgen hielt.
- ¹⁹ C. Elam, *BrMusYearbook* 123, 1981, 601.
- ²⁰ P. Dal Poggetto, *I disegni murali di Michelangelo e della sua scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo* (1979) 88f.
- ²¹ W. H. Krufft, *Pantheon* 62, 1984, 11 Anm. 11. — Montorsoli führte die Statuen allerdings erst 1535-37 aus.
- ²² Daltrop (1982) 9f. — Vgl. S. Marchini, *Giuliano da Sangallo* (1942).
- ²³ Vasari-Milanesi VI, 632. — Sheila Ffolliott, *Fra Giovanni Angelo Montorsoli's Fountains in Sixteenth Century Civic Sculpture and City Planning* (1979) 13; ²(1984) 3ff. 196 Anm. 24.

- ²⁴ Daltrop (1982) 16f.
- ²⁵ Vgl. Anm. 15 und den Anhang.
- ²⁶ E. Petersen, Über eine antike Vorlage Michelangelos, *Zeitschrift für bildende Kunst* 1898, 294f.; F. Weege, *Etruskische Malerei* (1921) 75f. Abb. 67.
- ²⁷ *Vita di Michelangelo Buonarroti* (Roma 1553), zitiert nach der Übersetzung von R. Guardini (1907) 5.
- ²⁸ Vgl. Michelangelos Definition: „Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare“ in dem berühmten Brief an Benedetto Varchi, G. Milanese, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Neudruck der Ausgabe 1875 (1976) 522 Nr. CDLXII. — Die Briefe des Michelagnolo Buonarroti, übersetzt von Karl Frey, mit erweiterten Anmerkungen neu herausgegeben von H.-W. Frey ³(1961) Nr. 116, dort 1547 datiert, 1549 veröffentlicht.
- ²⁹ *Vita di Michelangelo Buonarroti* (Roma 1553), zitiert nach der Übersetzung von R. Guardini (1907) 6.
- ³⁰ s. Anm. 6.
- ³¹ s. Anm. 10.
- ³² B. Schweitzer, Das Original der sog. Pasquino-Gruppe, *AbhLeipzig* 63 Nr. 6 (1936). B. Andreae, *AntPl* 14 (1974) 87-90; ders., *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes* (1982; ²1984) 160-167.
- ³³ Zuletzt E. W. Leach, *The Punishment of Dirce*, *RM* 93, 1986, 166f. Taf. 52. — *LIMC* III (1986) s. v. Dirke (F. Heger). — Über die Bedeutung der Gruppe der Bestrafung der Dirke, die im Torso Farnese überliefert ist, bereite ich eine Studie vor.
- ³⁴ Kleiner (1950) 50.
- ³⁵ B. Palma, *Il piccolo donario Pergameno*, *Xenia* 1, 1981, 45-84.
- ³⁶ Ebenda 56ff. Kat. Nr. 1. 2. 3. 4. 6. 7. 8. 9. 10.
- ³⁷ Kleiner (1950).
- ³⁸ B. Andreae, *Odysseus* (1982; ²1984) 155ff.
- ³⁹ B. Andreae — B. Conticello, *Skylla und Charybdis. Zur Skylla-Gruppe von Sperlonga*, *AbhMainz* 1987 (im Druck).
- ⁴⁰ B. Andreae, *Odysseus* (1982; ²1984) 194.
- ⁴¹ B. Andreae, *Laokoon und Lykophron. Zur Bedeutung der Laokoon-Gruppe in hellenistischer Zeit*, in: *Studien zur Klassischen Archäologie. Festschrift zum 60. Geburtstag von Friedrich Hiller* (1986) 123-141.
- ⁴² J. Hopp, *Untersuchungen zur Geschichte der letzten Attaliden* (1977) 107ff. 121ff.
- ⁴³ Vgl. das Epigramm des Stylo-Pinakions im Tempel der Apollonis in Kyzikos, *Anthologia Palatina* III 7.
- ⁴⁴ B. Andreae, *Antisthenes Philosophos — Phylomachos epoiei*, in: *Eikones, Studien zum griechischen und römischen Bildnis*, Hans Jucker zum sechzigsten Geburtstag gewidmet, 12. Beih. *AntK* (1980) 47f.
- ⁴⁵ s. Anm. 15.
- ⁴⁶ Vgl. C. Manara, *Montorsoli e la sua opera Genovese*, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte*, Università di Genova 1959; E. Battisti, *Disegni inediti del Montorsoli*, *Studi in onore di V. M. Fasola*, *Arte Lombarda* 10, 1965; G. Kubler, *Drawings by G. A. Montorsoli in Madrid*, *Collaboration in Italian Renaissance Art* (1978); K. Möseneder, *Montorsoli: Die Brunnen* (1979); Sheila ffolliot (sic), *Civic Sculpture in the Renaissance. Montorsoli's Fountains at Messina* (1984) 15f.
- ⁴⁷ Murray (1984) 125f. 150f.
- ⁴⁸ H. Sichtermann, *Laokoon, Werkmonographie zur bildenden Kunst*, in: *Reclams Universalbibliothek* 101 (Stuttgart 1964) 28, übersetzt das im Text stehende *desinare* = speisen wie *disegnare* = zeichnen. Das Original des Briefes ist abgedruckt bei C. Fea, *Miscelanea filologica critica e antiquaria* I (1790) 329ff. — Daltrop (1982) 65 Anm. 10.
- ⁴⁹ D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* (1947) 253; M. Winner, *Zum Nachleben des Laokoon*, *JbBerlMus* 16, 1974, 121.