

INHALT

DANK	12
------------	----

EINLEITUNG	13
------------------	----

16 Anmerkungen und Quellentexte zur Einleitung	
--	--

I. KAPITEL	19
------------------	----

ANNÄHERUNGEN AN LAOKOON

WIDERSPRÜCHLICHE POSITIONEN DER ÄLTEREN UND NEUEREN LAOKOONFORSCHUNG

20 Eine negative Bewertung der von Plinius bewunderten Schlangenwindungen	28 Berninis Apoll und Daphne als extremes Beispiel für künstlerische Virtuosität und deren riskante Nähe zu Realismus und Naturalismus. Entstehung der Bildidee und der Vergleich mit Ovids Textvorgabe
20 Zur Behauptung fehlender Materialgerechtigkeit und der These vom veristischen Realismus der Laokoon-Gruppe	32 Die antike Statue der Atalanta als zweites Vorbild für Berninis Apoll
20 Gründe für die weitgehende Nacktheit der Figuren der Laokoon-Gruppe	35 Gründe für den Einbezug von Berninis Werk in die Untersuchungen zu Michelangelos Laokoon-Begegnung
21 Widerlegung der Aussagen zur fehlenden Materialgerechtigkeit der Laokoon-Gruppe	38 Eine radikale Kritik an Beschaffenheit und Verteilung der plastischen Wölbungen bei den Figuren der Laokoon-Gruppe
22 Nachweis der wichtigsten motivischen Gemeinsamkeiten zwischen Laokoon- und Skylla-Gruppe	40 Zu den Prinzipien kompositorischer Verteilung der Teilelemente innerhalb einer Gesteinheit und den Zusammenhängen zwischen der Morphologie von Natur-Gestalten und den sie nachahmenden Kunstwerken
23 Eine etruskische Gemme als angebliches Vorbild der Laokoon-Figuren und die Widerlegung der entsprechenden Fehlinterpretation	42 Widerlegung der Kritikpunkte Hillers und Nachweis der Defizite seiner formalistischen Betrachtungsweise, insbesondere bei den Behauptungen zu Haltung und Aufbau des Laokoon
24 Prinzipielles zur künstlerischen Erfindung von Figuren	45 Widerlegung der Behauptung einer „hampelmannartigen“ Bewegung des Laokoon. Beschreibung der tatsächlich vorliegenden Bewegungsmotive und ihrer Bedeutungen, einschließlich derjenigen in der Fuß-Zone der Gruppe
25 Abschließender Blick auf das bei der Laokoon-Gruppe vorbildlich gelöste Problem der Materialgerechtigkeit und die entsprechenden Unterschiede zur Skylla-Gruppe. Bestätigung des Urteils des Plinius nach den Seiten des Kunst-Technischen, des Künstlerischen und des Aspektes der Virtuosität	

46	Zur Behauptung vom „optischen Getöse“ bei der Gestaltung des Laokoon-Kopfes	82	Andreaes Schilderung der Tötung des jüngeren Sohnes (2001)
47	Winckelmanns 1764 entstandene, zweite Laokoon-Beschreibung (W. I) und ihr Ort in Schillers kunsttheoretischer Schrift „Über das Pathetische“ (1795)	82	Andreaes erste Schilderung der Tötung des Vaters (1988)
49	Winckelmanns 1755 entstandene Beschreibung des Laokoon (W. II) im Zusammenhang mit der Maxime „Edle Einfalt und stille Größe“	82	Andreaes zweite Schilderung der Tötung des Vaters (2001)
56	Vergleichender Blick auf Michelangelos Gestaltung des Pathetisch-Mimischen bei dem Ausdruck des Schmerzes	83	Zu Andreaes Behauptung der krampfartigen Anspannung des Bauchbereichs von Laokoon
57	Winckelmanns Deutung der linken Körperseite des Laokoon als eines Wunders an Schönheit und seine Beschreibung der linken Körperseite des Torso vom Belvedere	84	Der „einzige Augenblick“ in der künstlerischen Darstellung eines Geschehens bei Lessing und die Antwort Goethes auf die kunsttheoretischen Lehrsätze Lessings
58	Zu Goethes „Über Laokoon“ (1798) – Erster Teil	88	Die angebliche Wandzeichnung Michelangelos nach dem Kopf des Laokoon in einem Keller-raum unterhalb der Sagrestia Nuova in Florenz und ihr Ort innerhalb der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge
63	Stufengang und Steigerung als Kunstprinzip	92	Zur behaupteten Genauigkeit und Qualität der angeblichen Michelangelo-Zeichnung nach Laokoon und zu ihrer Übereinstimmung mit dem Kopf des Laokoon
64	Zur künstlerischen Gestaltung der Schlangen innerhalb der Laokoon-Gruppe	96	Ergebnis und Ausblick auf die beiden miteinander zusammenhängenden kunsttheoretischen Positionen von Goethe und Klee und ihre Wirkung in der Moderne
65	Zur Kritik an der Figur des älteren Sohnes des Laokoon	100	Künstlerische Annäherungen an Laokoon
66	Die Haltung des Laokoon-Vaters im Zusammenhang mit der angreifenden oberen Schlange	101	Ziele der vorliegenden Untersuchung zur künstlerischen Auseinandersetzung Michelangelos mit dem Laokoon
67	Ein aktueller Vorschlag zu einer neuen Rekonstruktion und Deutung der Laokoon-Gruppe und deren Widersprüche zu Goethes Erkenntnissen	101	Gründe für den Einbezug eigener künstlerischer Studien
68	Zur versuchten Schwächung der Position Goethes	103	Laokoon als begehrtes Studienobjekt für Künstler verschiedener Zeiten. Fehleranalyse einiger Ergebnisse dieser Künstler. Das besondere statuarische Prinzip des „Stufen-Überwindens im Wegfliehen“ im Vergleich mit verwandten Gestaltungsprinzipien bei bestimmten Figuren des Pergamon-Altars
71	Näheres zum Rekonstruktionsversuch bei Muth (2017)	105	Zusammenhänge mit der Zeus-Gruppe vom Ostfries des Pergamon-Altars
76	Ausblick	107	Beobachtungen zu Haltung und Körperbildung bei Laokoon und bei der Figur des Alkyoneus vom Pergamonaltar
76	Zu Goethes „Über Laokoon“ (1798) – Zweiter Teil	109	Anmerkungen und Quellentexte zum I. Kapitel
76	Zu Goethes Definition des höchsten pathetischen Ausdrucks in der Kunst und dem Zusammenhang mit der Wahl der zeitlichen Momente einer Darstellung		
78	Zu den verschiedenen Zeitphasen in Goethes Laokoonbeschreibung		
80	Zu den Differenzen des methodischen Vorgehens und der Deutung in den Laokoonbeschreibungen bei Goethe und Andreae		

II. KAPITEL 121

DIE KENTAUREN-SCHLACHT ALS FRÜHES BEISPIEL FÜR MICHELANGELOS FIGURENBILDUNG VOR DER ENTDECKUNG DER LAOKOON-GRUPPE

- | | | | |
|-----|--|-----|---|
| 121 | Die Kentauren-Schlacht: Figurenbildung und Kompositionsprinzipien als Voraussetzung für Michelangelos fruchtbare künstlerische Auseinandersetzung mit der Laokoon-Gruppe | 125 | Zukunftsweisende Prinzipien der Gruppenbildung innerhalb der Gesamtkomposition der Kentauren-Schlacht |
| 122 | Zur Nacktheit und Waffenlosigkeit der Figuren in der Kentauren-Schlacht | 128 | Zur strittigen Frage des Non-finito in Michelangelos Jugendwerk |
| 123 | Zur Schwierigkeit, die Figuren der Kentauren-Schlacht mit Namen zu benennen | 129 | Weitere Beobachtungen zu den neuen Ordnungsprinzipien in Michelangelos Relief |
| 124 | Zur künstlerischen Ordnung innerhalb der Komposition der Kentauren-Schlacht | 132 | Allgemeines zur Reliefbildung in der Kentauren-Schlacht |
| | | 135 | Anmerkungen zum II. Kapitel |

III. KAPITEL 137

ZU MICHELANGELOS DISEGNO KURZ NACH DER ENTDECKUNG DES LAOKOON IN DEN BILDERN DER EHERNEN SCHLANGE UND DES GEKREUZIGTEN HAMAN

- | | | | |
|-----|--|-----|---|
| 137 | Eigene künstlerische Studien und Werke anderer Künstler im Wirkungsbereich der Kentauren-Schlacht und der damit zusammenhängenden Entwurfszeichnung zur Ehernen Schlange | 160 | Michelangelos Zeichnung der Bogenschützen: Ihr Zusammenhang mit der Figur des Davonstürzenden aus der Entwurfszeichnung der Ehernen Schlange und mit dem Bild des Kampfes der Lapithen und Kentauren von Rubens |
| 141 | Michelangelos Bild-Ideen in der Entwurfszeichnung und im Deckenfresko der Ehernen Schlange | 162 | Ikografische Quellenaussagen zu Michelangelos Zeichnung der Bogenschützen |
| 144 | Die Hauptfigur des entsetzt „Davonstürzenden“ aus Michelangelos Entwurfszeichnung für das Deckenbild der Ehernen Schlange in der Sixtina | 163 | Zusammenhang und Differenz zwischen Michelangelos Bogenschützen und der Figur des Peirithoos aus Rubens Kampf der Lapithen und Kentauren |
| 146 | Vergleich der Figur des Davonstürzenden aus der Entwurfszeichnung mit ihrer Verwirklichung im Fresko der Sixtina | 167 | Zu den Fragen von Erfinden und Kopieren und von Vor-Bild und Nach-Bild |
| 149 | Zur revolutionären neuen Farbigkeit und Gewandbildung Michelangelos | 168 | Delacroix' Aussagen zu Erfinden und Nachahmen |
| 155 | Folgerungen aus Michelangelos neuartiger Farbigkeit für die Beurteilung von G. Vasaris „Disegno-Lehre“ | 169 | Erfahrungen beim Herstellen einer großformatigen Kopie nach Rubens Kampf der Lapithen und Kentauren |
| 156 | Zum Verhältnis von Auftraggeber und erfindendem Künstler am Beispiel der Ehernen Schlange | 173 | Eine Nutzenanwendung aus den Erfahrungen des Kopierens von Rubens Bild für die strittige Frage von Kopie und Original bei Michelangelos Bogenschützenzeichnung |
| 157 | Eine gegensätzliche Auffassung bei A. Perrig und ihre Widerlegung | | |

175	Die Kreuzigung Hamans. Zum kompositorischen Gebrauch geometrisch-architektonischer Formen im Haman-Bild	184	Die statuarischen Prinzipien der „Drehung“ und des „Stufen-Steigens“ im Zusammenhang mit den geometrisch-architektonischen Gliederungen des Haman-Bildes
177	Charaktere, Figuren und Historie der Haman-Tragödie aus dem Buch Esther und Michelangelos äquivalente und darüber hinausgehende Bildlösung	185	Auch Haman ist wie Laokoon von allem mythologischen Beiwesen befreit
179	Der Begriff der Peripetie in der Poetik des Aristoteles und seine Anwendung in Michelangelos dramatischer Komposition des Gekreuzigten Haman	186	Die spezifische Ausprägung des „Steigens“ und der „Drehung“ in der Gestalt des Haman im Unterschied zu Laokoon
181	Die neue Verwirklichung des Steigemotivs und der Körpergebärde des Laokoon in der Gestalt des Haman und die Funktion des Kreuzigungsbaums	187	Die Verwirklichung von „Symmetrie“ und „Anmut“ als drittem gemeinsamen künstlerischen Prinzip bei Haman und Laokoon
183	Das „Einziehen des Leibes“ und das „Hervorstreben der Brust“ bei Haman-Laokoon und das Zusammenwirken von „sinnlicher Ursache und sinnlicher Wirkung“ im Haman-Bild	188	Die Laokoon-Erfahrung Michelangelos als Grundlage für die Verkörperung der Idee des „Erhabenen“ im Bild Hamans
		190	Anmerkungen zum III. Kapitel

IV. KAPITEL 193

DIE METAMORPHOSEN DES LAOKOON IN MICHELANGELOS BILDERN DES GEKREUZIGTEN HAMAN, DER AUFERSTEHUNG, DES PHAETON-STURZES, DES JÜNGSTEN GERICHTS UND DES TITYOS

193	Zwei Synopsen zur Erklärung der Zusammenhänge zwischen der Londoner Entwurfszeichnung zu Haman und der Gestalt Christi aus der vielfigurigen Auferstehungszeichnung in Windsor Castle	204	Beobachtungen zu einer charakteristischen Verdichtungsstelle der Kontur und seinen Übergängen ins Innere der Form bei der Londoner Vorzeichnung zu Haman
194	Zur ersten Synopse und ihren Ergebnissen	206	Ergebnis
195	Zur zweiten Synopse	207	Zum Verhältnis der die Londoner Haman-Vorzeichnung voraussetzenden vielfigurigen Auferstehungsszene in Paris und deren Ausführung in Windsor
196	Vergleichende Analyse der drei bekannten Vorzeichnungen zu Haman, ihres Bezugs zur Figur des Haman von der Sixtinischen Decke und ihres Bezugs zur vielfigurigen Auferstehungszeichnung in Windsor	207	Erweiterung des Vergleichsgefüges durch verschiedene erklärende Zeichnungen
199	Zur Frage der zeitlichen Abfolge zwischen den drei Entwurfszeichnungen zu Haman und dem Haman-Fresko	208	Ch. de Tolnays Beitrag zu den Auferstehungsdarstellungen in Paris, Windsor und London
202	Vorläufiges Ergebnis	209	Form und Funktion der Medianfuge bei Haman, dem Auferstehenden aus Windsor und bei Laokoon
202	Zu Form und Funktion der Konturen innerhalb der drei Entwurfszeichnungen zu Haman	210	Zu den „falschen“ Proportionen bei der Figur des Auferstehenden aus Windsor (Abb. 89) und dem Einsatz von „Verkürzung“ und „Bewegtheit“ als künstlerischen Mitteln bei Michelangelo
203	Zur Funktion der Pentimenti bei Michelangelos Londoner Vorzeichnung zu Haman		

- 212 Zur Frage der Nacktheit bei Michelangelos Figuren und den entsprechenden Vorgaben der Bibel für die Darstellung von Auferstehung und Himmelfahrt Christi
- 214 Die Briefe des Paulus an die Römer und Korinther und ihre Aussagen zur Auferstehung Christi von den Toten
- 214 Die Aussagen des Evangelisten Matthäus zur Auferstehung
- 216 Die Aussagen zur Auferstehung im Evangelium des Markus
- 216 Die Aussagen zur Auferstehung im Evangelium des Johannes
- 217 Die Aussagen im Evangelium des Lukas zu Erkennen und Nicht-Erkennen des verwandelt-verklärten Leibes Christi
- 217 Vorläufiges Ergebnis zur Frage der Darstellungswürdigkeit des Nackten auf der Grundlage der Evangelien und des ersten Paulusbriefes an die Korinther
- 218 Zum Zusammenhang zwischen Dichtung und Bildkunst bei Michelangelo und dem Bezug zur Darstellung des antikisch-nackten Menschen in seinen Zeichnungen der Auferstehung Christi
- 220 Zum Einfluss der dem Eros gewidmeten Aussagen in Platons Dialog Phaidros auf das religiöse Denken Michelangelos
- 221 H. Friedrichs Deutungen der Selbstausagen in Michelangelos Liebesgedichten
- 226 Zu den Übereinstimmungen zwischen den auf der Gestalt des Laokoon aufbauenden Darstellungen zu Haman (in Vorzeichnung und Fresko) und der Christusfigur aus der vielfigurigen Auferstehungsdarstellung in Windsor. Einbezug neu entdeckter Zusammenhänge zwischen den an der Auferstehung teilnehmenden „Nebenfiguren“ aus Vorskizze (Paris) und Ausführung (Windsor)
- 226 1. Zu den Einzelmotiven des Bauchbereichs und ihrem Zusammenhang
- 226 2. Zum Prinzip des „Hochsteigens im Wegfliehen“
- 227 3. Zur „Drehung des Körpers“ im Raum
- 227 4. Zum „Entblößen von allem mythologischen Beiwesen“ und zur Nacktheit
- 229 5. Zu Gestalt und Funktion der Sarkophage in Skizze (Paris) und Ausführung (Windsor) der Auferstehung
- 230 6. Der „schöne Mensch“ der Auferstehungszeichnungen in der räumlichen Beziehung zu seiner Umgebung
- 232 7. Über die „gegenseitige Durchdringung des Bewegten und der Schwere“ als figürlichem Prinzip bei Michelangelo
- 233 8. Zum Prinzip von „Stufengang und Steigerung“
- 235 9. Zum Zusammenhang von „sinnlicher Wirkung“ und „sinnlicher Ursache“ bei Laokoon und bei der Auferstehungszeichnung aus Windsor
- 235 10. Zur Darstellung des „Erfüllten Momentes“
- 236 11. Zur Verwirklichung des viergliedrigen Prinzips von „Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung etc.“ in Michelangelos Auferstehungszeichnungen in Paris und Windsor
- 238 Weitere Beobachtungen zum Prinzip von „Stufengang und Steigerung“ und zur Bestimmung der verschiedenen Grade künstlerischer Erfindung
- 242 A. Perrigs Beurteilung der vielfigurigen Auferstehungszeichnungen in Windsor und Paris
- 243 Verschiedene ästhetische Urteile zur Schönheit der nackten Figuren in Michelangelos Auferstehungszeichnungen in Windsor und Paris
- 246 Zwischenergebnis und Übergang zur Betrachtung der Einzeldarstellungen des auferstehenden Christus aus dem Archiv der Casa Buonarroti
- 247 Zu den Zusammenhängen zwischen den beiden Einzeldarstellungen des auferstehenden Christus aus der Casa Buonarroti und Michelangelos „großer“ Entwurfsskizze für das Jüngste Gericht
- 248 Beobachtungen zum Zusammenhang von Haltungen und Gebärden aus der „großen“ Entwurfsskizze für das Jüngste Gericht mit den Phaeton-Zeichnungen für Tommaso de' Cavalieri
- 251 Die Gestalt Phaetons aus der zweiten Fassung des Phaeton-Sturzes und ihre Entsprechung in der Entwurfsskizze zum Jüngsten Gericht

- | | |
|---|---|
| <p>252 Der Phaeton-Sarkophag der Uffizien und seine Motivvorgaben für Michelangelo</p> <p>256 Einblicke in Michelangelos kunstpädagogische Wirkungen auf Tommaso de' Cavalieri</p> <p>258 Zur Kritik Chr. L. Frommels an den beiden ersten Phaeton-Zeichnungen</p> <p>259 Zu den Klagegebärden der Schwester des Phaeton und ihrer analogen Verwendung in der „großen“ Entwurfsskizze für das Jünste Gericht</p> <p>261 Zu den Armhaltungen des Zeus aus der dritten Phaeton-Zeichnung Michelangelos</p> <p>261 Eine zeichnerisch-grafische Analyse der Haltung des Zeus der dritten Phaeton-Zeichnung</p> <p>263 Tolnays Beobachtungen zu den Armgebärden des Zeus der Phaeton-Zeichnungen und die Bezüge zu den Einzeldarstellungen des auferstehenden Christus</p> <p>265 Noch einmal zu den ganzfigurigen Einzeldarstellungen des Auferstehenden aus dem Archivio Buonarroti, ihren Zusammenhängen mit der Haman-Vorzeichnung und dem gestalterischen Ziel Michelangelos in der Gebärde des Weltenrichters der Sixtina</p> <p>267 Zu einigen stilistischen Eigenarten Michelangelos abseits vom Gewohnten</p> <p>268 Eine weitere Einzelstudie Michelangelos zu einem Auferstehenden Christus aus dem Archivio Buonarroti und ihre Überraschungen</p> | <p>271 Der künstlerische Höhepunkt in der Folge der Einzeldarstellungen zur Auferstehung Christi</p> <p>273 Zum Prinzip von Enthüllen und Verhüllen bei der Gestalt des Weltenrichters der Sixtina</p> <p>275 Die Tityos-Darstellung für Tommaso de' Cavalieri und die Darstellung des Auferstehenden Christus auf der Rückseite der Tityoszeichnung</p> <p>277 Zur Bedeutung von Kristallschnitten nach Originalzeichnungen und den damit zusammenhängenden Fragen künstlerischer Erfindung und kopierender Nachahmung</p> <p>278 Zu den mythologischen Hintergründen und den sonstigen Inspirationsquellen für Michelangelos Tityos-Zeichnung</p> <p>279 Zu den statuarischen Prinzipien des Tityos und den Zusammenhängen mit den Liegefiguren der Tageszeiten in der Medici-Kapelle und mit Laokoon</p> <p>282 Zum künstlerischen Weiterwirken der Tityos-Zeichnung Michelangelos bei Rubens</p> <p>284 Die Verwandlung der Vorgaben Michelangelos durch Rubens in der Gestalt seines „neuen Tityos“ und dessen Ort im Bild der Niederlage des Sanherib</p> <p>286 Zusammenfassung</p> <p>287 Anmerkungen zum IV. Kapitel</p> |
|---|---|

V. KAPITEL 289

ÜBER DIE ZUSAMMENHÄNGE ZWISCHEN LAOKOON UND MICHELANGELOS ZEICHNUNG DES GEKREUZIGTEN CHRISTUS FÜR VITTORIA COLONNA MIT DEN KREUZIGUNGSDARSTELLUNGEN DES SPÄTWERKS UND DER PIETÀ RONDANINI

- | | |
|--|---|
| <p>289 Das Fehlen abbildend-reproduzierender Vorgaben bei Werken Michelangelos nach Vorbildern und die daraus folgenden Konsequenzen für den künstlerischen und wissenschaftlichen Nachweis von Abhängigkeitsverhältnissen</p> | <p>291 Vier exemplarische Beispiele für den aktuell herrschenden Mangel an wissenschaftlichen Veröffentlichungen zum Thema Michelangelo und der Laokoon</p> <p>294 Zu den Bezügen zwischen Laokoon und der Darstellung des Gekreuzigten Christus für Vittoria Colonna</p> |
|--|---|

298	Giulio Clovios Londoner Kreuzigungsdarstellung im Verhältnis zur Kreuzigungszeichnung Michelangelos für Vittoria Colonna	313	Eigene Aussagen Michelangelos zum Problem der Realisierung der Bildidee innerhalb des künstlerischen Prozesses und zur Gebärde des Ausstreckens der Arme des Gekreuzigten
303	Die Pariser Pietà-Zeichnung Michelangelos und ihre Bezüge zur Kreuzigungszeichnung für Vittoria Colonna und zur Florentiner Marmor-Pietà	316	Der Gekreuzigte Christus aus dem Brit. Museum und seine Gebärde der ausgestreckten Arme
306	Ergebnis des Vergleichs zwischen Laokoon und Michelangelos Kreuzigungszeichnung für Vittoria Colonna	322	Einbezug eigener von Michelangelo ausgehender Studien zu den Themen Kreuzigung und Pietà
308	Tolnays bestätigender Hinweis auf die Zusammenhänge zwischen der Kreuzigungsdarstellung für Vittoria Colonna und Laokoon	324	Erste eigene Erfahrungen mit dem Prinzip des Fragmentarischen
309	Zu den aus Michelangelos Figurenauffassung nicht ableitbaren Darstellungen des Gekreuzigten von Veit Stoss in Nürnberg	327	Beobachtungen zur künstlerischen Bedeutung der Zwischenräume und des Non-finito auf der Grundlage eigener Studien
311	Die Kreuzigungsdarstellungen aus dem Spätwerk Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Geschenkzeichnung des Gekreuzigten Christus für Vittoria Colonna und zu Laokoon	330	Zur Frage des Non-finito bei den späten Kreuzigungszeichnungen Michelangelos und der damit unmittelbar zusammenhängenden Pietà Rondanini
		336	Zu Henry Moores herausragender Würdigung der Pietà Rondanini als des bedeutendsten Werks von Michelangelo
		342	Anmerkungen zum V. Kapitel

VI. KAPITEL 345

AUSBLICK

345	Künstlerische Untersuchungen zur neuen Körperbildung des Gekreuzigten Christus aus Michelangelos später Windsor-Zeichnung, seiner Darstellung Hamans und zu ihren Verwandlungen in der Gestalt des leidenden Marsyas	347	Der Mitleidende aus der „Klage um Marsyas“. Die Herkunft seiner Teilmotive aus der „Kreuzigung Hamans“ und ihre Neuverwendung in: „Hervorstreckt sich schon Hand auf Hand im Drang zur Tat“
346	Der Kompositionsplan für die Raum- und Flächenaufteilung in „Klage um Marsyas“	349	Zur Thematik der „Schindung des Marsyas“
347	Zur Komposition der Radierung: „Stiller Marsyas“	351	„Ein Menschenschlachthaus, dem der Boden trieft vom Blut“
		351	„Die Schindung des Marsyas“
		352	„Was ist? Was zeigt sich da? Ein Fischernetz des Hades“

LITERATURVERZEICHNIS 355