

# 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	
20 Zur Behauptung fehlender Materialgerechtigkeit und der These vom veristischen Realismus der Laokoon-Gruppe	
20 Gründe für die weitgehende Nacktheit der Figuren der Laokoon-Gruppe	
21 Widerlegung der Aussagen zur fehlenden Materialgerechtigkeit der Laokoon-Gruppe	
22 Nachweis der wichtigsten motivischen Gemeinsamkeiten zwischen Laokoon- und Skylla-Gruppe	
23 Eine etruskische Gemme als angebliches Vorbild der Laokoon-Figuren und die Widerlegung der entsprechenden Fehlinterpretation	
24 Prinzipielles zur künstlerischen Erfindung von Figuren	
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	
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	
32 Die antike Statue der Atalanta als zweites Vorbild für Berninis Apoll	
35 Gründe für den Einbezug von Berninis Werk in die Untersuchungen zu Michelangelos Laokoon-Begegnung	
38 Eine radikale Kritik an Beschaffenheit und Verteilung der plastischen Wölbungen bei den Figuren der Laokoon-Gruppe	
40 Zu den Prinzipien kompositorischer Verteilung der Teilelemente innerhalb einer Gestaltseinheit und den Zusammenhängen zwischen der Morphologie von Natur-Gestalten und den sie nachahmenden Kunstwerken	
42 Widerlegung der Kritikpunkte Hillers und Nachweis der Defizite seiner formalistischen Betrachtungsweise, insbesondere bei den Behauptungen zu Haltung und Aufbau des Laokoon	
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	

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

## 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
- 122 Zur Nacktheit und Waffenlosigkeit der Figuren in der Kentauren-Schlacht
- 123 Zur Schwierigkeit, die Figuren der Kentauren-Schlacht mit Namen zu benennen
- 124 Zur künstlerischen Ordnung innerhalb der Komposition der Kentauren-Schlacht
- 125 Zukunftsweisende Prinzipien der Gruppenbildung innerhalb der Gesamtkomposition der Kentauren-Schlacht
- 128 Zur strittigen Frage des Non-finito in Michelangelos Jugendwerk
- 129 Weitere Beobachtungen zu den neuen Ordnungsprinzipien in Michelangelos Relief
- 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
- 141 Michelangelos Bild-Ideen in der Entwurfszeichnung und im Deckenfresko der Ehernen Schlange
- 144 Die Hauptfigur des entsetzt „Davonstürzenden“ aus Michelangelos Entwurfszeichnung für das Deckenbild der Ehernen Schlange in der Sixtina
- 146 Vergleich der Figur des Davonstürzenden aus der Entwurfszeichnung mit ihrer Verwirklichung im Fresko der Sixtina
- 149 Zur revolutionären neuen Farbigkeit und Gewandbildung Michelangelos
- 155 Folgerungen aus Michelangelos neuartiger Farbigkeit für die Beurteilung von G. Vasaris „Disegno-Lehre“
- 156 Zum Verhältnis von Auftraggeber und erfindendem Künstler am Beispiel der Ehernen Schlange
- 157 Eine gegensätzliche Auffassung bei A. Perrig und ihre Widerlegung
- 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
- 162 Ikonografische Quellenaussagen zu Michelangelos Zeichnung der Bogenschützen
- 163 Zusammenhang und Differenz zwischen Michelangelos Bogenschützen und der Figur des Peirithoos aus Rubens Kampf der Lapithen und Kentauren
- 167 Zu den Fragen von Erfinden und Kopieren und von Vor-Bild und Nach-Bild
- 168 Delacroix' Aussagen zu Erfinden und Nachahmen
- 169 Erfahrungen beim Herstellen einer großformatigen Kopie nach Rubens Kampf der Lapithen und Kentauren
- 173 Eine Nutzanwendung aus den Erfahrungen des Kopierens von Rubens Bild für die strittige Frage von Kopie und Original bei Michelangelos Bogenschützenzeichnung

- 175 Die Kreuzigung Hamans. Zum kompositorischen Gebrauch geometrisch-architektonischer Formen im Haman-Bild
- 177 Charaktere, Figuren und Historie der Haman-Tragödie aus dem Buch Esther und Michelangelos äquivalente und darüber hinausgehende Bildlösung
- 179 Der Begriff der Peripetie in der Poetik des Aristoteles und seine Anwendung in Michelangelos dramatischer Komposition des Gekreuzigten Haman
- 181 Die neue Verwirklichung des Steigemotivs und der Körpergebärde des Laokoon in der Gestalt des Haman und die Funktion des Kreuzigungsbaums
- 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
- 184 Die statuarischen Prinzipien der „Drehung“ und des „Stufen-Steigens“ im Zusammenhang mit den geometrisch-architektonischen Gliederungen des Haman-Bildes
- 185 Auch Haman ist wie Laokoon von allem mythologischen Beiwesen befreit
- 186 Die spezifische Ausprägung des „Steigens“ und der „Drehung“ in der Gestalt des Haman im Unterschied zu Laokoon
- 187 Die Verwirklichung von „Symmetrie“ und „Anmut“ als drittem gemeinsamen künstlerischen Prinzip bei Haman und Laokoon
- 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
- 194 Zur ersten Synopse und ihren Ergebnissen
- 195 Zur zweiten Synopse
- 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
- 199 Zur Frage der zeitlichen Abfolge zwischen den drei Entwurfszeichnungen zu Haman und dem Haman-Fresco
- 202 Vorläufiges Ergebnis
- 202 Zu Form und Funktion der Konturen innerhalb der drei Entwurfszeichnungen zu Haman
- 203 Zur Funktion der Pentimenti bei Michelangelos Londoner Vorzeichnung zu Haman
- 204 Beobachtungen zu einer charakteristischen Verdichtungsstelle der Kontur und seinen Übergängen ins Innere der Form bei der Londoner Vorzeichnung zu Haman
- 206 Ergebnis
- 207 Zum Verhältnis der die Londoner Haman-Vorzeichnung voraussetzenden vielfigurigen Auferstehungsszene in Paris und deren Ausführung in Windsor
- 207 Erweiterung des Vergleichsgefüges durch verschiedene erklärende Zeichnungen
- 208 Ch. de Tolnays Beitrag zu den Auferstehungsdarstellungen in Paris, Windsor und London
- 209 Form und Funktion der Medianfuge bei Haman, dem Auferstehenden aus Windsor und bei Laokoon
- 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

- 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 Selbstaussagen 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 figurlichem 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 „Stufen-gang 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

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

## 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

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

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 Figurenauf-fassung 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 zusammen-hängenden Pietà Rondanini
		336	Zu Henry Moores herausragender Würdigung der Pietà Rondanini als des bedeutendsten Werks von Michelangelo
		342	Anmerkungen zum V. Kapitel
<b>VI. KAPITEL .....</b>			345
<b>AUSBLICK</b>			
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“
<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>			355