

HRS.G.

Maren Heun  
Stephan Rößler  
Benjamin Rux

# K O S M O S

**Kosmos Antike**  
Zur Rezeption und Transformation  
antiker Ideen in der Kunst

# A N T I K E



## MICHELANGELO UND DIE ANTIKE. DIE *DREI SATYRN* AUS DER SAMMLUNG LORENZOS DE' MEDICI

Frank Zöllner

Zu den zentralen Fragen der europäischen Kultur gehören immer noch die nach der Bedeutung der Antike für die neuere Kunstgeschichte: Von welchen Kunstwerken und Schriften des Altertums ließen sich die Künstler des Mittelalters und der Renaissance inspirieren? Welche Werke waren ihnen überhaupt bekannt? Orientierten sie sich hauptsächlich an Formen oder auch an Inhalten? Und wenn ja: Welche Ideen verbanden sie mit der Rezeption antiker Formen und Texte? Gibt es so etwas wie „Pathosformeln“ (Aby Warburg) und Leitideen des Altertums, die über Jahrhunderte hinweg wirksam bleiben und daher im Fokus wissenschaftlicher Überlegungen stehen sollten?<sup>1</sup> Kurz: Existiert eine sinnlich erfahrbare und zugleich sinnstiftende Kontinuität in der großen abendländischen Bilderzählung?

Unverhoffte Aktualität hat die Frage nach dem Nachleben der Antike durch eine kleine Marmorgruppe gewonnen, die unlängst bei einer Auktion von Sotheby's in New York für sehr viel Geld einen neuen Besitzer fand (Abb. 1).<sup>2</sup> Die bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts entdeckte und zwischenzeitlich wieder verschollene Gruppe mit *Drei Satyrn im Kampf mit einer Schlange* ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die neuere Kunstgeschichte, denn sie kann als ein erster zuverlässiger Ausgangspunkt für unser weitgehend von Legenden geprägtes Verständnis der Anfänge Michelangelos (1475–1564) als Bildhauer gelten.<sup>3</sup> Zudem

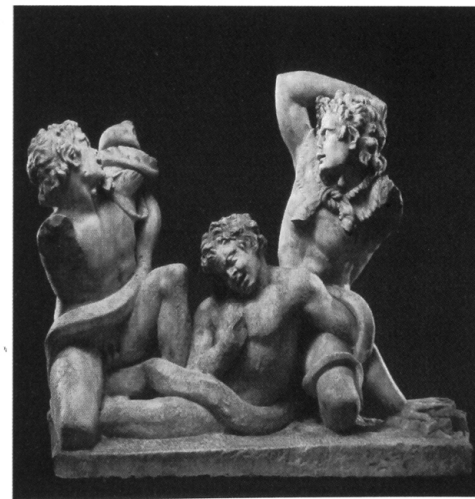


Abb. 1: Unbekannter Künstler, *Drei Satyrn im Kampf mit einer Schlange* (1. Jh. n. Chr.), Marmor (80 x 64,1 x 31 cm), Privatsammlung.

sind die *Drei Satyrn* ein Prüfstein für die seit rund 150 Jahren in der Wissenschaft immer wieder neu formulierte Frage nach dem Verhältnis Michelangelos zur Antike.<sup>4</sup>

Die frühe Entdeckungsgeschichte der New Yorker Marmorgruppe ist vergleichsweise gut dokumentiert. Aufgefunden wurden die *Drei Satyrn* bei Grabungen im Januar 1489 auf dem Viminal in Rom unweit von San Lorenzo in Panisperna, also in unmittelbarer Nähe zum Fundort des fast zeitgleich entdeckten und ungleich berühmteren *Apoll von Belvedere*.<sup>5</sup> Unmittelbar danach wurde die in zeitgenössischen Briefen überschwänglich gepriesene Marmorgruppe für Lorenzo de' Medici erworben und nach Florenz gebracht. Damit gelangte sie in eine der bedeutendsten Antikensammlungen der Renaissance. Die unweit des Klosters von San Marco in einer gartenartigen Anlage untergebrachte Kollektion Lorenzos ist seit 1475 dokumentiert und sie besaß einen fabelhaften Ruf als Ausbildungsstätte für die Bildhauerei, denn kein geringerer als Michelangelo hatte hier die Urgründe dieses Metiers erlernt.<sup>6</sup> Wie eng der Name des noch jungen, zuvor als Maler ausgebildeten Künstlers mit diesem magischen Ort verknüpft war, belegt auch ein Dokument vom 14. Oktober 1494, in dem Michelangelo schlicht als „Bildhauer aus dem Garten“ bezeichnet wird.<sup>7</sup>

Doch die auch von anderen Bildhauern frequentierte Ausbildungsstätte fand bald ein jähes Ende. Nach dem Tod Lorenzos am 8. April 1492 und dem Sturz der Medici in Florenz 1494 wurden die Exponate des „Gartens von San Marco“ in alle Winde zerstreut. Dabei erfuhren die Einzelstücke der Sammlung ein sehr unterschiedliches Schicksal. Einige, wie etwa die berühmte *Tazza Farnese* oder die *Gemme mit Marsyas, Apoll und Olympos*, waren Generationen von Sammlern und Forschern immer präsent geblieben. Andere gerieten nach Auflösung der Medicisammlung bald in Vergessenheit. Dazu zählt auch die Marmorgruppe vom Viminal. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts tauchen die *Drei Satyrn* in Split (Spalato) in Dalmatien wieder auf. Von dort gelangen sie in eine Privatsammlung nach Graz; 1937 werden sie in einer archäologischen Fachpublikation erstmals zusammen mit etlichen Abbildungen publiziert. Etwa zur selben Zeit entsteht auch ein Abguss. Doch schon bald verliert sich die Spur der Marmorgruppe erneut, bis sie dann anlässlich ihrer Versteigerung bei Sotheby's in New York im Juni 2010 in einigen Zeitungsartikeln Erwähnung findet.<sup>8</sup>

In der archäologischen und allgemeinen kunsthistorischen Forschung sind die *Drei Satyrn* seit ihrer Erstpublikation 1937 gelegentlich und zumeist am Rande diskutiert worden. Durch die gründliche Studie von Laurie Fusco und Gino Corti über die Sammlungen Lorenzos de' Medici erfuhr die Marmorgruppe vom Viminal dann im Jahr 2006 eine ausführlichere Analyse, allerdings ohne dass zu diesem Zeitpunkt schon ihr Standort bekannt gewesen wäre. Wohl aus diesem Grund fanden die *Drei Satyrn* in der Michelangeliforschung bislang nicht die Aufmerksamkeit, die sie eigentlich verdient hätten.<sup>9</sup>

Die in der Höhe maximal 80, in der Breite 64,1 und in der Tiefe der Plinthe 31 cm messende Skulpturengruppe hat den dramatischen Kampf von drei Satyrn mit einer

Schlange zum Gegenstand. Der mittlere Satyr ist bereits erschöpft und fast vollständig zu Boden gesunken, die beiden anderen vermögen sich nur noch auf ihren Knien zu halten. Die Extremitäten der Figuren sind stark beschädigt. So fehlen einem Satyr beide Arme, den anderen beiden jeweils ein Arm und eine Hand. Auch von der Schlange gingen einige Teile verloren, darunter der Kopf. Gleichwohl vermittelt die Figurengruppe noch den Schmerz der drei Opfer und die Dramatik des Kampfes. Gerade das Pathos dieses schmerz- und angstergüllten Ausdrucks hatte die Zeugen der Ausgrabung auf dem Viminal besonders fasziniert.<sup>10</sup>

Naturgemäß erinnern die *Drei Satyrn* an den erst 1506 aufgefundenen *Laokoon*, dessen Dynamik und Pathos allerdings deutlich überzeugender anmuten. Zudem stellt die Marmorgruppe nicht den tragischen Tod des trojanischen Priesters Laokoon und seiner Söhne dar, sondern ganz allgemein den Kampf von drei Satyrn, die wiederum durch ihre Attribute als solche identifizierbar sind: Der Satyr links hat die Haut eines nicht näher identifizierbaren Tieres um seinen linken Oberarm geschlungen und sein Gegenüber auf der anderen Seite ein Ziegenfell um seinen Hals. Beide tragen zudem kleine Schwänzchen oberhalb des Steißbeins.<sup>11</sup> Vom *Laokoon* unterscheidet sich die Marmorgruppe auch durch eine deutlich geringere Größe und eine geringere räumliche Tiefe der Figuren. Es handelt sich bei den *Drei Satyrn* also um eine Art „Flachraum- oder Fassadenkomposition“<sup>12</sup>, die formal eine gewisse Verwandtschaft zu halplastisch ausgearbeiteten Reliefs aufweist.

Mit dem Wiederauffinden der Marmorgruppe wird deutlich, dass das früheste der unstrittig zugeschriebenen bildhauerischen Werke Michelangelos, die *Kentaurenschlacht* (Abb. 2) aus den Jahren 1490 bis 1492, maßgeblich von diesem prominenten Stück aus der Sammlung seines Gönners Lorenzos de' Medici inspiriert wurde.<sup>13</sup> Die zunächst unübersichtlich anmutende Ansammlung bewegter Männerakte in Michelangelos Relief gewinnt durch den vergleichenden Blick auf die *Drei Satyrn* erheblich an Struktur. Aus dem vermeintlichen Chaos der nackten, oft miteinander verschlungenen Leiber in Michelangelos *Kentaurenschlacht* stechen zwei Figuren besonders hervor: Ein fast genau in



Abb. 2: Michelangelo, Kentaurenschlacht (ca. 1490–1492), Marmor (80 x 90,5 cm), Florenz, Casa Buonarroti.

der Mitte platzierter Halbakt mit angewinkelt über dem Kopf erhobenem rechten Arm (möglicherweise der menschliche Oberkörper eines Kentauren) sowie die vollsichtige Darstellung eines weiteren männlichen Aktes, der in seiner rechten Hand einen riesigen Stein hält und dessen Blick sich mit dem seines Gegenübers zu treffen scheint. Sowohl Kontur und Haltung der beiden auffälligsten Figuren des Reliefs als auch deren formale Beziehungen zueinander finden sich in dem antiken Fundstück vom Viminal. Man könnte sogar die These vertreten, dass die beiden knienden Satyrn der Marmorgruppe sowohl in ihren Bewegungen als auch in ihrem Bezug aufeinander die wichtigste Inspirationsquelle für Michelangelos Relief waren, denn dort fallen sie dem Betrachter aufgrund ihrer Position, Dynamik und guten Sichtbarkeit besonders auf. Formal betrachtet sind sie also die Protagonisten des Reliefs und sie lenken zudem den Blick des Betrachters, während die meisten anderen Akte nur Nebenrollen auszufüllen scheinen – mit einer Ausnahme: Ebenso hervorgehoben ist die am linken Reliefrand platzierte Figur, die sich durch ihren fast kahlen Schädel und ihr vergleichsweise fortgeschrittenes Alter von den anderen Akten deutlich unterscheidet. In ihr sieht die neuere Forschung eine Anspielung auf eine Darstellung des antiken Bildhauers Phidias, der in einer Amazonomachie eine eben solche Figur als verstecktes Selbstbildnis angebracht hatte.<sup>14</sup> Möglicherweise kannte Michelangelo diese bei Plutarch (Plutarch, *Vita des Perikles* 31.8.) überlieferte Geschichte über den Selbstdarstellungsdrang seines antiken Künstlerkollegen. Zudem müssen ihm weitere Quellen zu antiken Kentaurenkämpfen zur Kenntnis gebracht worden sein<sup>15</sup>, etwa die entsprechenden Zeilen aus den Metamorphosen Ovids (12.210–535).<sup>16</sup> In jedem Fall aber veranschaulichen Michelangelos formale Anleihen bei den *Drei Satyrn*, seine auffällige Darstellung des glatzköpfigen Alten sowie seine Umsetzung einer durch Ovid inspirierten Schlachtenszene, dass er bereits als sehr junger Künstler vollkommen in der Lage war, Formen und Inhalte aus der Antike selbständig in das eigene Werk zu übernehmen und zu einem völlig neuen Ganzen zu verschmelzen. Diese Selbständigkeit sollte auch für sein weiteres Œuvre charakteristisch bleiben.<sup>17</sup>

Eine weitere Parallele zwischen der antiken Marmorgruppe und dem Frühwerk Michelangelos mag man in den teilweise nur grob behauenen Oberflächen sehen. Sie finden sich sowohl in der Standfläche der *Drei Satyrn* als auch im Mittelgrund und an den Rändern von Michelangelos Relief. In beiden Fällen entsteht so eine lebhaftige Spannung zwischen den nur bozzierten Flächen der Plinthe und der glatteren Epidermis der Figuren. Solche Spannungsverhältnisse – innerhalb der Bewegung einer Skulptur, zwischen einzelnen Teilen einer Bildhauerarbeit oder zwischen unterschiedlich skulptierten Oberflächen – sind ohnehin ein Leitmotiv im Œuvre Michelangelos. Zudem verweisen die nur grob bozzierten Oberflächen bereits auf eine oft kommentierte Eigenschaft der Werke Michelangelos, auf ihren *Non-Finito*.<sup>18</sup> Dieses „Markenzeichen“ resultiert natürlich zunächst aus Michelangelos unersättlicher Gier nach immer mehr und immer größeren Aufträgen, die er letztlich allein schon aufgrund ihrer Menge nicht hätte erfüllen können. So hinterließ er

ab 1506 immer mehr Einzelskulpturen in einem nur teilweise vollendeten Zustand: Zunächst den *Matthäus* (1506), später die sogenannten *Boboli-Sklaven* (1520–1530) und den *Sieger* (1532–1534) für das Juligrab, zudem die *Madonna* (1521–1534) und die Personifikationen der Tageszeiten für die Medicikapelle (1524–1534) sowie schließlich die *Florentiner Pieta* (1547–1555) und die *Pieta Rondanini* (1563–1564). Aus dieser beeindruckenden Reihe unvollendet gebliebener Skulpturen (denen im Übrigen keine vergleichbare Reihe unvollendeter Gemälde gegenübersteht) scheint sich letztlich die später zum „Markenzeichen“ Michelangelos mutierte Idee entwickelt zu haben, dass der *Non-Finito* ein künstlerisch-konzeptueller Wert an sich sei. Doch dieses Konzept resultiert möglicherweise nicht einzig und allein aus der genannten Unmöglichkeit, die hohe Zahl der eingegangenen Verpflichtungen zu erfüllen, sondern vielleicht ebenso aus einem Gestaltungswillen, der von vornherein auf das Spannungsverhältnis zwischen dem Vollendeten und dem Unvollendeten abzielt. Möglicherweise ist der *Non-Finito* bereits konzeptueller Bestandteil der *Kentaurenschlacht* und als solcher von den *Drei Satyrn* inspiriert. So bezieht die antike Marmorgruppe einen Teil ihrer ästhetischen Qualität aus dem Gegensatz zwischen den nur grob mit dem Spitzstein behauenen Flächen der Plinthe und den glatten Oberflächen der Figuren. Einen ähnlichen Effekt, der im Übrigen nicht zu den üblichen Eigenschaften der Skulptur des Quattrocento gehört, erzielte Michelangelo wenige Jahre später auch in zwei kleineren Auftragsarbeiten, nämlich im *Tondo Pitti* (Abb. 3) und im *Tondo Taddei* (Abb. 4), beide entstanden in den Jahren 1504 bis 1506. Der *Tondo Pitti* besticht geradezu durch den irritierenden Kontrast zwischen der am linken Rand grob behauenen Fläche und den unterschiedlichen Vollendungsgraden der an-



Abb. 3: Michelangelo, Madonna und Kind mit dem Johannesknaben (Tondo Pitti) (ca. 1504–1506), Marmor (80,5 x 82 cm), Florenz, Museo Nazionale del Bargello.



Abb. 4: Michelangelo, Madonna und Kind mit dem Johannesknaben (Tondo Taddei) (ca. 1504–1506), Marmor (Durchmesser 109 cm), London, Royal Academy of Arts.

deren Partien des Reliefs. Weniger irritierend fällt dieser Kontrast im *Tondo Taddei* aus, bei dem die glatten Oberflächen von Madonna und Kind erst dadurch voll zur Geltung kommen, dass Ihnen ein weniger vollendeter Johannesknabe und ein grob behauener Hintergrund gegenüberstehen.

Michelangelos formale Orientierung an den *Drei Satyrn* macht die von seinem Sprachrohr Ascanio Condivi kolportierte Aussage leichter nachvollziehbar, dass der Künstler in der *Kentaurenschlacht* eine Art Wendepunkt in seinem Werdegang vom Maler zum Bildhauer gesehen habe.<sup>19</sup> Die besondere persönliche Bedeutung des Reliefs für Michelangelo selbst wird zudem noch durch die Tatsache bekräftigt, dass dieses Werk allem Anschein nach in seinem eigenen Besitz bzw. in dem seiner Familie verblieb. Ein 1527 eingehendes Angebot, die *Kentaurenschlacht* an Federico Gonzaga, einen hochrangigen Interessenten also, zu veräußern, schlug der Künstler aus.<sup>20</sup> Für kein anderes seiner erhaltenen Frühwerke ist eine vergleichbare Wertschätzung durch Michelangelo selbst nachgewiesen.

Um schließlich die forschungsgeschichtliche Relevanz der *Drei Satyrn* zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, mit welchen konkreten Beispielen Vasari und Condivi die besondere Bedeutung der Antike für die Anfänge Michelangelos als Bildhauer erläutern. So berichten die Biografen, die erste Skulptur Michelangelos sei der *Kopf eines Fauns* gewesen, entstanden als Kopie nach einem antiken Original im Skulpturengarten der Medici, also etwa im Jahre 1490.<sup>21</sup> In nur wenigen Tagen habe der junge Künstler den Faunskopf nach dem Vorbild des Altertums geschaffen, „wobei er aus seiner Phantasie alles hinzufügte, was in dem antiken Vorbild fehlte, nämlich den offenen Mund nach Art eines Menschen, der lacht, so dass man die Höhlung desselben mit all den Zähnen sah.“<sup>22</sup> Condivi stilisierte mit dieser Anekdote den jungen Michelangelo nicht allein zum Imitator der Antike, sondern erklärt ihn auch noch zum jungen Ausnahmetalent, das aufgrund seiner außerordentlichen Begabung sogar über die reine Nachahmung hinausging und das antike Vorbild verbesserte. Allerdings haben sich weder der *Kopf eines Fauns* noch dessen antikes Vorbild erhalten.<sup>23</sup>

Etwas weniger legendenhaft ist die nicht ganz widerspruchsfreie Geschichte von Michelangelos lebensgroßer Marmorfigur eines *Schlafenden Cupido*.<sup>24</sup> Sie entstand im Winter 1495/96 ebenfalls nach einem antiken Vorbild aus der Medicisammlung.<sup>25</sup> Aufgrund ihrer außerordentlichen Qualität bemerkten die Zeitgenossen, dass sie bei Sammlern ohne weiteres für ein antikes Original durchgehen könnte.<sup>26</sup> Als solches muss der *Schlafende Cupido* dann auch nach Rom geschafft und dort an Kardinal Raffaele Riario verkauft worden sein, der 200 Golddukat für das gute Stück zahlte, während ein zeitgenössisches Werk nur einen Bruchteil des Preises erzielt hätte. Der Schwindel flog aber auf, Riario war wenig begeistert über den Betrug, ebenso Michelangelo, der die Skulptur zurückzukaufen versuchte. Am Ende gelangte der *Schlafende Cupido* in die Sammlung der Isabella d'Este. Im 16. und 17. Jahrhundert taucht er noch in diversen Inventaren auf, danach verliert sich seine Spur. Möglicherweise existiert er noch in einer der zahlreichen Sammlungen dieser Welt.

Angesichts der Tatsache, dass die beiden frühesten künstlerischen Berührungspunkte Michelangelos mit der Antike sowie deren Vorbilder verschollen sind, kommt der Marmorgruppe aus der Medicisammlung eine besondere Bedeutung zu, denn sie kann als das mit Abstand wichtigste Vergleichsobjekt für die Frage nach der Antikenrezeption im Frühwerk des Florentiner Ausnahmekünstlers gelten. Die *Drei Satyrn* geben also letztlich einen Eindruck davon, wie der junge Michelangelo die Antike sah, welche Bedeutung sie für seine Anfänge als Bildhauer besaß und wie er konkret mit antiken Vorbildern umging. Daher wird man nun beispielsweise die bislang für Michelangelos *Kentaurenschlacht* benannten formalen Vorbilder und hier besonders die aus dem Altertum deutlich skeptischer sehen müssen. Oft wurden antike Sarkophage oder Gemmen angeführt.<sup>27</sup> Bis heute gelten zudem die *Rossebändiger* auf dem Quirinal in Rom als mögliche Vorbilder für Michelangelo<sup>28</sup>, aber auch mehrere antike Einzelfiguren<sup>29</sup> und ein wenig zuvor entstandenes Bronzerelief seines Künstlerkollegen Bertoldo di Giovanni, der ebenfalls im Garten von San Marco tätig war und als brillanter Nachahmer der Antike galt.<sup>30</sup>

In einem anderen Licht erscheinen jetzt auch die Kontroversen um die Deutung der *Kentaurenschlacht*. Sie beginnen bereits zu Lebzeiten des Künstlers. Condivi berichtet, Michelangelo habe das Sujet nach Anweisung des medicischen Hofpoeten Angelo Poliziano kurz vor dem Tod Lorenzos de' Medici vollendet. Vasari ergänzt, dass Michelangelo den Marmor für das Relief von Lorenzo selbst erhalten habe.<sup>31</sup> Allerdings konnten sich die beiden Biografen nicht auf eine widerspruchsfreie Identifizierung des Sujets einigen. Der eine sieht den Raub der Deianira und den Kampf der Kentauren dargestellt, der andere den Kampf des Herkules mit den Kentauren. Diese Unsicherheit zieht sich durch die gesamte Forschung, ablesbar an den vielen bislang für die Deutung des Reliefs vorgeschlagenen Schriftquellen.<sup>32</sup> Als maßgebliche antike Texte wurden beispielsweise die von Philostrat, Plutarch, Lukrez, Ovid und Hyginus angeführt, als jüngere Autoren Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca, Coluccio Salutati und Cristoforo Landino.<sup>33</sup> Viel mehr als eine Quelle dürfte der junge Michelangelo jedoch kaum im Sinn gehabt haben. Und zu diesen Quellen zählten wohl noch am ehesten die Metamorphosen Ovids und natürlich – zumindest in formaler Hinsicht – die *Drei Satyrn*.

Die formalen Bezüge der *Kentaurenschlacht* zu den *Drei Satyrn* und Michelangelos Verarbeitung eines antikes Sujets belegen, dass er in seiner Übernahme antiker Formen schon sehr früh selbständig vorgeht, und sie setzen auch den Ton für sein Verhältnis zur Antike in späteren Jahren. Erinnerung sei an die Chuzpe, mit der er kurz darauf in seinem *Bacchus* ein antikes Thema nachahmt und zugleich persifliert. In seiner produktiven und souveränen Auseinandersetzung mit den *Drei Satyrn* deuten sich diese Selbständigkeit und Leichtigkeit im Umgang mit der verehrten Antike bereits an. Und vom *Bacchus* ist es nur ein kleiner Schritt zu jener künstlerischen Souveränität, mit der Michelangelos *David* an das herkulische Figurenideal der Antike anknüpft und dabei einen völlig neuen Figurentypus schuf. Von hier führt schließlich der Weg zu den großen, konzeptuellen Auseinandersetzungen mit dem Altertum. Genannt seien nur Michelangelos Verarbeitung römisch-imperialer Trium-

phalikonographie in den frühen Entwürfen des Juliusgrabes, seine christliche Umdeutung der Idee des Goldenen Zeitalters in der Sixtinischen Decke und die komplexe Verdichtung antiker Zeitallegorien in der Medicikapelle. Man sollte aber nicht vergessen, dass zu Beginn dieser epochalen Beiträge Michelangelos zu der antikisch inspirierten abendländischen Bilderzählung eine kleine, aus heutiger Sicht vielleicht sogar unbedeutende Kleinplastik stand. Manchmal steckt schon im Kleinen der Keim zu wirklich Großem.<sup>34</sup>

- 1 WARBURG, Aby M: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. von Dieter Wurtke, Baden-Baden 1980, S. 308.
- 2 Sotheby's Antiquities. Egyptian, Classical and Western Asiatic Antiquities. Auction in New York Friday 11 June 2010, New York 2010, Nr. 29.
- 3 WALLACE, William E.: How did Michelangelo become a Sculptor? in: MARANI, Pietro C. (Hrsg.): *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*. The Montreal Museum of Fine Art, Montreal 1992, S. 150–167; WEIL-GARRIS BRANDT, Kathrin: *The Nurse of Settignano. Michelangelo's Beginnings as a Sculptor*, in: ebd., S. 21–43.
- 4 WICKHOFF, Franz: Die Antike im Bildungsgange Michelangelos, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 3 (1882), S. 408–435; GRÜNWARD, Alois: Über einige Werke Michelangelos im Verhältnis zur Antike, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 27 (1908), S. 125–160; WILDE, Johannes: Eine Studie Michelangelos nach der Antike, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 4 (1932/34) 1, S. 41–64; TOLNAY, Karl von (Tolnay, Charles de): *Michelangelostudien. Die Jugendwerke*, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 54 (1933), S. 95–122; WEIZSÄCKER, Heinrich: *Der David des Michelangelo in seinen Beziehungen zur Antike*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 61 (1940), S. 163–172; EINEM, Herbert von: *Michelangelo und die Antike*, in: *Antike und Abendland* 1 (1945), S. 55–77; KLEINER, Gerhard: *Die Begegnungen Michelangelos mit der Antike*, Berlin 1950; KRIEGBAUM, Friedrich: *Zur Florentiner Plastik des Cinquecento. Michelangelo und die Antike*, in: *Münchener Jahrbücher der bildenden Kunst*, 3. Folge, 3/4 (1952/53), S. 10–36; BATTISTI, Eugenio: *The Meaning of Classical Models in the Sculpture of Michelangelo*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes (Akten des 21. Internationalen Kongresses der Kunstgeschichte, Bonn 1964)*, 3 Bde., Bd. 2, Berlin 1967, S. 73–78; HASKELL, Francis/PENNY, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981, S. 11–13, 242–246, 312–313 und passim; AGOSTI, Giovanni/FARINELLA, Vincenzo (Hrsg.): *Michelangelo e l'arte classica*, Florenz 1987; WALLACE, William: *Michelangelo Admires Antiquity... and Marcello Venusti*, in: ERKSEN, Roy/TSCHUDI, Victor Plathe (Hrsg.): *Ashes to Ashes. Art in Rome between Humanism and Maniera*, Rom 2006, S. 124–153; vgl. auch STEINMANN, Ernst/WITTKOWER, Rudolf: *Michelangelo-Bibliographie I. 1510–1926*. Mit einem Dokumentenanhang bearbeitet von Robert Freyhan, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1967), S. 459; DUSSLER, Luitpold: *Michelangelo-Bibliographie 1927–1970*, Wiesbaden 1974, S. 273. – Zu den oft strittigen Einzelidentifizierungen der von Michelangelo rezipierten antiken Werke siehe TOLNAY, Charles de: *Michelangelo*, 5 Bde., Princeton 1943–1960, passim; ZÖLLNER, Frank/THOENES, Christoph/PÖPPER, Thomas: *Michelangelo 1475–1564. Das Gesamtwerk*, 2. Auflage, Köln 2013, dort besonders die Katalogteile.
- 5 FUSCO, Laurie/CORTI, Gino: *Lorenzo de' Medici. Collector and Antiquarian*, Cambridge (Mass) 2006, S. 52–53 und 203; Sotheby's Antiquities 2010, S. 34–38. – Vgl. auch *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*, <http://www.census.de>, Nr. 161254 (13.8.2012).
- 6 ELAM, Caroline: *Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 36 (1992), S. 41–83; ZÖLLNER/THOENES/PÖPPER 2013, S. 17 und 756 (Zöllner); HIRST,

- Michael: *Michelangelo. The Achievement of Fame*, New Haven/London 2011, S. 11–16.
- 7 POGGI, Giovanni: *Della prima partenza di Michelangiolo Buonarroti da Firenze*, in: *Rivista d'arte* 4 (1906), S. 33–37.
  - 8 MELIKIAN, Souren: *When Roman Statues Play Pranks*, in: *The New York Times*, 18. Juni 2010; ZEITZ, Lisa: *Michelangelos Vorbild. Lorenzos Satyrn*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19. Juni 2010; ZÖLLNER, Frank: *Was die Satyrn lehrten. Wiederentdeckt: Eine antike Marmorgruppe hat Michelangelos „Kentaurenschlacht“ maßgeblich inspiriert*, in: *DIE ZEIT*, 29. Juli 2010.
  - 9 Sotheby's Antiquities 2010, Nr. 29, S. 36, mit der bislang vollständigsten Bibliografie und einer exzellenten Analyse.
  - 10 FUSCO/CORTI 2006, S. 52 und Doc. 110.
  - 11 SCHÖBER, Arnold: *Eine neue Satyrgruppe*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 52 (1937), S. 83–94, Tafel 23–26, S. 85.
  - 12 Ebd., S. 90.
  - 13 Zu den Einzelwerken Michelangelos verweise ich – auch hinsichtlich der weiterführenden Literatur – auf TOLNAY 1943–1960; VASARI, Giorgio: *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hrsg. von Paola Barocchi, 5 Bde., Mailand/Neapel 1962; VASARI, Giorgio: *Das Leben des Michelangelo. Neu übersetzt von Victoria Lorini*, hrsg., kommentiert und eingeleitet von Caroline Gabbert, Berlin 2009; HIRST 2011; ZÖLLNER/THOENES/PÖPPER 2013.
  - 14 BAROLSKY, Paul: *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, University Park 1990, S. 107–109; THIELEMANN, Andreas: *Phidias im Quattrocento*, Phil. Diss., Köln 1992, S. 172–176; THIELEMANN, Andreas: *Schlachten erschauen – Kentauren gebären. Zu Michelangelos Relief der Kentaurenschlacht*, in: *Michelangelo. Neue Beiträge*, hrsg. von Michael Rohmann und Andreas Thielemann, München/Berlin 2000, S. 17–92, hier S. 37; ZÖLLNER/THOENES/PÖPPER 2013, S. 17–18 und 403 (Zöllner).
  - 15 CONDIVI, Ascanio: *Das Leben des Michelangelo Buonarroti [1553]*, übers. durch Rudolph Valdek, Wien 1874 (Nachdruck Osnabrück 1970), S. 16–17; CONDIVI, Ascanio: *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, hrsg. von Giovanni Nencioni, Florenz 1998, S. 13; VASARI 2009, S. 39–40; HIRST 2011, S. 17–18.
  - 16 VASARI 1962, Bd. 2, S. 100–101; HIRST 2011, S. 17; ZÖLLNER/THOENES/PÖPPER 2013, S. 403 (Zöllner).
  - 17 POESCHKE, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien. Michelangelo und seine Zeit*, München 1992, S. 20.
  - 18 DUSSLER 1974, S. 273 (Index, Stichwort „Das Unvollendete“); SCHULZ, Juergen: *Michelangelo's Unfinished Works*, in: *The Art Bulletin* 57 (1975), S. 366–373; POPE-HENNESSY, John: *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture*, London 1996, S. 15–18; GILBERT, Creighton: *What is Expressed in Michelangelo's „Non-Finito“?*, in: *Artibus et Historiae* 25, Nr. 48 (2003), S. 57–64.
  - 19 CONDIVI 1970, S. 17; CONDIVI 1998, S. 13.
  - 20 HIRST 2011, S. 223.
  - 21 CONDIVI 1970, S. 13–14; CONDIVI 1998, S. 10–14; VASARI 2009, S. 37 und 257–259.
  - 22 CONDIVI 1970, S. 14; CONDIVI 1998, S. 11.
  - 23 FUSCO/CORTI 2006, S. 56–62.
  - 24 CONDIVI 1970, S. 22–23; CONDIVI 1998, S. 17–19; VASARI 2009, S. 46 und 268–269; FUSCO/CORTI 2006, S. 40–52; HIRST 2011, S. 27–29.
  - 25 FUSCO/CORTI 2006, S. 41–44.
  - 26 CONDIVI 1970, S. 22–23; CONDIVI 1998, S. 17–18; HIRST 2011, S. 27–28.
  - 27 WICKHOFF 1882; HEKLER, Anton: *Michelangelo und die Antike*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 7 (1930), S. 201–223, hier S. 204; TOLNAY 1933, S. 135.
  - 28 THIELEMANN 2000, S. 24–36.
  - 29 Ebd.
  - 30 HIRST 2011, S. 15.
  - 31 CONDIVI 1970, S. 16; CONDIVI 1998, S. 13; VASARI 2009, S. 39–40.
  - 32 ZÖLLNER/THOENES/PÖPPER 2013, S. 17–18 und 403 (Zöllner).
  - 33 Ebd.
  - 34 BLUME, Dieter: *Anticos Antike*, in: *Städel-Jahrbuch*, N.F., 11 (1987), S. 179–204.