



Vincenzo de' Rossi, Laokoöngruppe. Schweiz, Privatbesitz. Provisorische Aufstellung. Für die korrekte Anordnung der Figuren vgl. Abb. 11-13.

DIE LAOKOONGRUPPE DES VINCENZO DE' ROSSI

von Detlef Heikamp

Vincenzo de' Rossi (Fiesole 1527 - Florenz 1587) galt zu seinen Lebzeiten als ein großer Bildhauer. Das Lob, das ihm sein Lehrer Bandinelli zollt, mag vielleicht nicht so recht überzeugen, da es zu sehr auf egoistisch bestimmten Kriterien beruht. Bandinelli hebt hervor, daß der junge Fiesolaner ihm anstelle seines früh verstorbenen begabten Sohnes zur unentbehrlichen Hilfe in seiner Werkstatt wurde: "Lui sempre m'è istato il più ubidiente e perciò el più valente maestro che ci sia ..., mi pare avervi restituito un nuovo Chremente mio figliuolo."¹ Die unbefangene Wertschätzung der Zeitgenossen im Florentiner Ambiente spiegelt das Urteil Vasaris. Er betrachtet Vincenzo als "di bellissimo ingegno, di molto giudizio, et in tutte le sue cose d'importanza molto considerato."² Raffaello Borghini (1584) lobt die Gruppe von Theseus und Helena als "opera molto celebrata, e fatta con somma diligenza, e non solo la migliore che egli facesse, ma delle buone che sieno state fatte da' moderni."³ Auch Francesco Bocchi (1591) spendet diesem Werke höchste Anerkennung. Er schreibt, die Gruppe sei geschaffen "con sì gentile studio, con industria così discreta, che simili alle migliori statue, mostronno non essere indegne di aver luogo in quella stanza, dove anno albergo le statue de' più sovrani artefici"⁴, das heißt also Rossis Skulptur kann an ihrem Aufstellungsort, der Boboli-Grotte, den Vergleich mit den unvollendeten Sklaven Michelangelos und mit der Venus des Giambologna erfolgreich bestehen. Baldinucci (vor 1696) berichtet über den Künstler, er wäre "nell'arte della scultura in quei suoi tempi assai riputato, ed in molte nobilissime opere impiegato."⁵ In dem Urteil schwingt eine leise Herablassung mit. Zwischen den Zeilen glaubt man zu lesen, daß der Ruhm des Künstlers den Zeiten nicht ganz standgehalten habe. Giovanni Cinelli (1677) bemerkt schon recht abfällig, daß die Herkulestaten in der Sala Grande des Palazzo Vecchio "in paragone della Vittoria del Buonarruoto perdono molto di pregio."⁶ Abgesehen von einigen sparsamen Bemerkungen in den Guiden schweigt dann die Kunstliteratur länger als ein Jahrhundert über unseren Künstler. 1824 schließlich befand Leopoldo Cicognara: "questo fiesolano non era senza merito sopra tutto nel modo di trattare il marmo."⁷ In der Gegenwart schwanken die Urteile zwischen Verachtung und Bewunderung. Marcel Reymond (1897) hat auszusetzen: "ses œuvres plus contournées, plus boursouflées encore que celles de son maître [Bandinelli]: ... C'est l'art de la Renaissance, traité par un maître habile, mais avec tout ce qu'il y avait dans cet art de plus déplaisant."⁸ Alois Grünwald (1910) tadelt: "Seine Figuren wollen als Heroen auftreten, doch fehlt ihnen die innere Größe, sie wollen bewegt und achsenreich sein und werden leicht übertrieben — schwülstig oder geziert ... Er ist der Schöpfer von Gestalten, die von tiefem Weh erfüllt sein sollen und es in der Regel nur zu einem gequälten Gesichtsausdruck bringen, die durch ihre Bewegung ergreifen möchten, und doch meist schwach, wenn nicht kläglich wirken."⁹ Ulrich Middeldorf empört sich (1929): "Vincenzo de' Rossi was one of the most unpleasant characters in the Bandinelli Bottega. Nearly all his works exhibit brutality of invention and execution. He liked vulgarity and even obscenity."¹⁰ Nach Ansicht von Filippo Rossi (1931) sind die Werke unseres Künstlers "meno l'Adone, ... per lo più manierate e ampollose."¹¹ John Pope Hennessy (1963) tadelt: "he was a coarse, ungainly sculptor who, in a series of large-scale statues of the Labours of Hercules ... attempted vainly to reconcile a zest for violent action with a perverted brand of formal ingenuity."¹² Die Zitate



1 Laokoongruppe mit Ergänzungen nach Giovanni Montorsoli. Rom, Vatikan.

zeigen, daß die von Vincenzo de' Rossi beabsichtigte Provokation über die Jahrhunderte nichts an Reizkraft verloren hat, fast möchte man sogar glauben, daß sie aufgrund des heutigen *perbenismo* noch zugenommen hat. Nur zwei moderne Autoren lassen sich in dieser gestrengen Blütenlese aufführen, die dem Künstler gerechter werden und das in die Zukunft Weisende seiner Schöpfungen erkennen. Werner Gramberg (1935) bemerkt: "Von Bandinelli beeinflusst, entwickelt er äußerst persönliche, die Skulptur des 17. Jahrhunderts vorbereitende Züge."¹³ Auch Adolfo Venturi (1936) betont die fortschrittlichen Züge von Vincenzos Schöpfungen. Über die Gruppe von Theseus und Helena schreibt er: "È un'opera leziosa, benché nella figura di Elena, lieve, inconsistente, nella sua posa instabile e come sospesa, il barocco si annuncia." Nach seiner Ansicht "la volgarità prende spesso il posto della forza, ma la personalità di Vincenzo de' Rossi s'afferma originalissima nell'impeto irresistibile dei moti, nella pittorica fluidità delle forme,



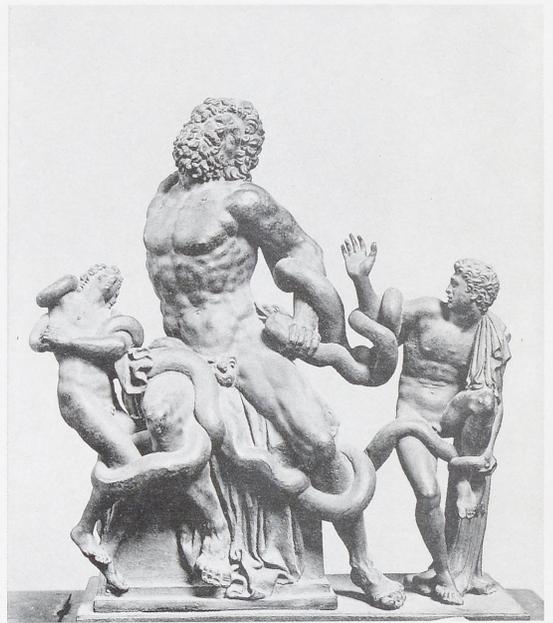
2 Laokoongruppe mit dem originalen Arm. Rom, Vatikan.

nell'espressione di un grottesco potente, brutale, esempio la maschera pesta e contorta di Ercole che uccide il re (Abb. 28). L'arte di Vincenzo ... ha momenti di vera grandezza e momenti di squilibrio invincibile, rimane isolata nel mondo contemporaneo fiorentino, portando ad oltranza la tendenza pittorica che serpeggiava in Firenze postmichelangeloese."¹⁴

Der Künstler versuchte sein Glück als selbstständiger Bildhauer zunächst in Rom, wohin er Bandinelli als Werkstattgehilfe begleitet hatte, um an den Grabmälern der beiden Medici-Päpste mitzuwirken. 1553 kehrte er vorübergehend nach Florenz zurück, um seinem Meister bei der großen Aufgabe des Domchores beizustehen. 1556 erhält er den ehrenvollen Auftrag, in Rom die Statue Papst Pauls IV. zu schaffen. In diesen Jahren entstand auch sein berühmtestes Werk, die Gruppe von Theseus und Helena. Im Jahre 1560 starb Bandinelli, seine Florentiner Hauptwerke der späten Jahre, den Domchor und die Udienza des Palazzo Vecchio hinter-



3 Amico Aspertini, Laokoongruppe, Zeichnung. London, British Museum.



4 Laokoongruppe, Kleinbronze. Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

ließ er unvollendet. Für den Neptunsbrunnen auf der Piazza Granducale war der Block nur roh bossiert. Die Fortsetzung und die Vollendung dieser grandiosen Projekte war verlockend. Es scheint, daß Vincenzo davon träumte, der Nachfolger Bandinellis und der führende Bildhauer von Florenz zu werden, und tatsächlich wurde er von Cosimo I. zurückberufen. Jedoch keines der unvollendeten Projekte wurde ihm anvertraut. Der Domchor wurde unter der Leitung von Giovanni dell'Opera fertiggestellt. Mit der tatkräftigen Unterstützung von Vasari bekam Ammannati die Errichtung des Neptunsbrunnens auf der Piazza zugesprochen. Außerdem wurde er beauftragt, die monumentale Fontäne für die Sala Grande des Palazzo Vecchio zu erschaffen. Das dritte große bildhauerische Vorhaben der sechziger Jahre jedoch fiel an Vincenzo: Die zwölf Taten des Herkules. Die Fertigstellung der Udienza wurde bis 1565 ausgesetzt, sie wurde dann in großer Eile anlässlich der Hochzeit des Erbprinzen Francesco schlecht und recht zueingeführt. Vincenzo vollendet aus diesem Anlaß die von Bandinelli begonnene Statue Leos X. Die Herkules-Skulpturen nahmen viele Jahre in Anspruch. 1568, als Vasari die zweite Ausgabe seiner *Viten* veröffentlichte, waren erst zwei Gruppen ausgehauen¹⁵; Raffaello Borghini berichtet 1584 von sieben fertigen Gruppen¹⁶; die restlichen fünf sind niemals über die erste Bossierung der Blöcke im Steinbruch hinausgediehen.¹⁷ 1574 starb Cosimo I., sein Nachfolger Francesco wurde der große Mäzen des Giambologna; im öffentlichen Auftragswesen spielten die anderen Florentiner Bildhauer kaum noch eine Rolle; auch unter Francescos Nachfolger Ferdinando I. änderte sich diese Situation wenig. Nur noch einmal gelang es Vincenzo, eine neue öffentliche Kommission zu gewinnen: Für den Dom schuf er die Gestalten der Apostel Matthäus und Thomas (Abb. 30). Dieses kollektive Unternehmen, das im Jahre 1511 mit dem Auftrag für eine Statue des hl. Jakobus an Jacopo Sansovino begonnen hatte, stand nicht mehr im Zentrum des allgemeinen Interesses. Die neue Situation der Bildhauerei in Florenz wird im Jahre 1581 in treffender Weise von Simone Fortuna, dem Florentiner Gesandten des Her-



5 Laokoongruppe, Kleinbronze. Florenz, Museo Nazionale del Bargello.



6 Laokoongruppe, Kleinbronze. Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

zogs von Urbino, beschrieben. Dieser berichtet seinem Herrn, daß außer Giambologna “ci sono degli altri scultori assai, c’hanno fatti gli apostoli in S. Maria del Fiore, il domo, ma non sono a mille miglia (etiam l’Ammanato et Vincenzio de’ Rossi, c’hanno pur fatto delle cose rare et fanno) in tal riputatione et eccellenza. A dirla come la sta, voglio dire che quanto a me, terrei più conto d’haver una cosa di mano di Gio. Bologna che molte di qual si voglia altro di qua.”¹⁸

Vincenzo muß sich ebenso wie die anderen toskanischen Bildhauer vor allem mit Privataufträgen bescheiden. Es liegt in der Natur der Sache, daß diese in der Kunstliteratur ein geringeres Echo fanden, viele dieser Werke sind verschollen, anderes fristet unter falschen Zuschreibungen oder im Limbus der Anonymität ein kaum beachtetes Dasein. Im Falle von Vincenzo de’ Rossi berichten die Quellen z. B. von den “infiniti ritratti”¹⁹, die er in Rom und Florenz geschaffen habe. Bisher ist kein einziges gesichertes Bildnis von der Hand unseres Künstlers bekannt. Erst im vorigen Jahre 1990 wurde die Bronzegruppe des Raubes der Proserpina im Garten von Cliveden House (Buckinghamshire) mit der überzeugenden Zuschreibung an Vincenzo de’ Rossi veröffentlicht.²⁰ Die Skulptur wurde offenbar von Giovan Vittorio Soderini (1527-1597) in Auftrag gegeben. In der Quellenliteratur des 16. Jahrhunderts hat dieses Hauptwerk unseres Meisters niemals Erwähnung gefunden.

Zu den bisher verschollenen Werken gehört auch de’Rossis Laokoon, von dem Raffaello Borghini 1584 die karge Notiz überliefert: “Hoggi ha fra mano un Laoconte di marmo assai più grande del vivo co’figliuoli tutti annodati da’ serpenti, la qual opera egli fa per Giovanni da Sommaia.”²¹ Baldinucci, der in seiner Vita de’ Rossis Borghinis Nachrichten übernimmt, weiß den Worten seines Vorgängers wenig Neues hinzuzufügen.²² In der Flut der gelehrten Literatur zum antiken Laokoon, die sich auch mit dem Nachleben dieser klassischen Skulptur beschäftigt, wird, soweit wir sehen, die wichtige Nachricht Borghinis und Baldinuccis über den

Laokoon des Vincenzo niemals zitiert. Daß das Echo dieser Gruppe jedenfalls im engeren Kreise nicht ganz wirkungslos verhallte, beweisen einige Gedichte, die zu ihren Ehren verfaßt wurden.

Die schier endlose Produktion der Florentiner Verseschmiede des Cinquecento ruht in papier-nem Todesschlaf in den Depots der öffentlichen Bibliotheken der Stadt. Die Epigramme über Vincenzos Laokoon seien hier ausgegraben²³, uns scheint nämlich, daß es sich bei ihnen nicht um bloßes rhetorisches Wortgeklingel handelt, sondern sie lassen etwas ahnen von der Betroffenheit der Betrachter des Marmorbildes im Sinne des vergilianischen "horresco referens".²⁴

EPIGRAMMA SOPRA IL LAOCOONTE

Unica num mors non Laocoontis dispice casum
Impliciti horrendum spiris hic membra draconum
Cum geminis natis, queis dum conferre laborat
Auxilium vitae, hisque patri est mors trina vicissim.

Augustinii Fortunii Camaldulensis

IN STATUAM LAOCOONTIS

Quin pietas summa est, nam laesae Palladis ira
Serpens, mors, partus, tristia fata ferunt.
Efferat mors, serpens squamosus proxima partus
Fata tremor miseri Laocoontis erant.
Parce, precor, Pallas natis insontibus, in me
Hunc virus serpens evomat omne suum.²⁵

PRO LAOCOONTIS SIGNO TANTUM NON LOQUENTE

Effinxit quondam divini Musa Maronis,
Laocoon, caedis tristia fata tue
Excuditque opifex Aetruscus, et edidit illud
Marmore, quod verbis dixerat ille prius
At modo non tantum scripsit quod carmine Vates
Quodque adeo excudit marmore tusca manus.
Verum, qua natura tulit, qua ferre valeret
Respicias hoc uno marmore iuncta simul.

*Alexander Sertinius*²⁶

Giovanni da Sommaia, der Auftraggeber der Laokoongruppe, entstammte einer alten Familie aus der Lombardei, die seit Ende des 12. Jahrhunderts in Sommaia bei Calenzano bezeugt ist, das Geschlecht nahm den Namen dieses Lehens an. Der Ort liegt auf den westlichen Ausläufern des Monte Morello im Valdarno. Die Söhne von Francesco di Guglielmo da Sommaia kauften von 1500 bis 1530 mehrere Häuser auf dem Areal, das von der via dei Fossi, der via della Spada und der via del Moro begrenzt wird. Hier errichteten sie ihren Familienpalast. Nach dem Aussterben der Familie zu Beginn des 17. Jahrhunderts gelangte der Palast in den Besitz der Marchesi del Monte Santa Maria, das Gebäude wurde nun erweitert und vollkommen verändert. Im Jahre 1863 wurde der Palast von den Marchesi Niccolini erworben, die das Anwesen erneut umbauten.²⁷

Giovanni da Sommaia stiftete für die Familienkapelle in Santa Maria Novella die 1577 datierte Darbringung im Tempel von Giovanni Battista Naldini.²⁸ Im Juli 1591 wurde Giovanni zum Operaio der Bauhütte von Santa Maria Novella gewählt.²⁹ Borghini berichtet, daß Valerio Cioli für ihn einen Kruzifix, eine Elle hoch, auf einem Kreuz aus pietra di paragone schuf und eine Venus mit Cupido aus Marmor.³⁰

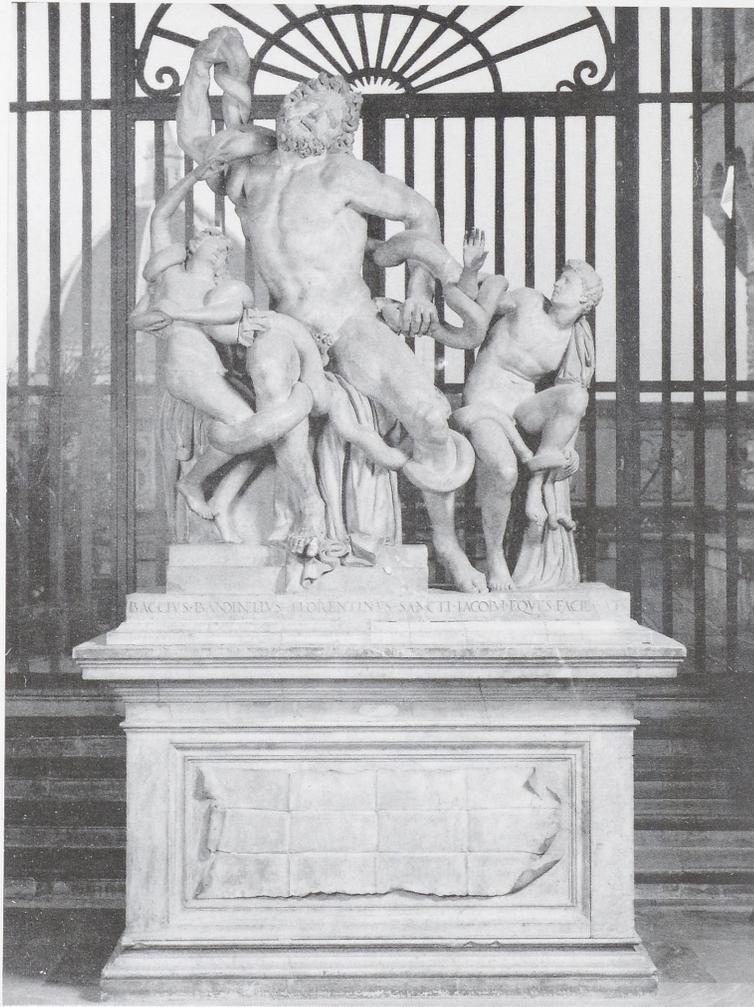
Im Januar 1506 war die antike Marmorgruppe des Laokoon wieder entdeckt worden (Abb. 1, 2). Plinius hatte das Werk im Hause des Kaisers Titus gesehen und es beschrieben als "opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum".³¹ Dieses einzigartige anti-



7 Baccio Bandinelli, Laokoon, Zeichnung. Florenz, Uffizien.

ke Zeugnis trug mit dazu bei, daß der Ruhm der Gruppe sogleich alle bis dahin bekannten antiken Bildwerke überstrahlte. Nach der Auffindung verbreitete sich die Nachricht darüber wie ein Lauffeuer. Dichter und Gelehrte priesen begeistert das Werk. Man sah darin ein Beispiel des auf die Spitze getriebenen Naturalismus und eine Darstellung menschlicher Leidenschaften. In Zeichnungen und Kupferstichen fand die Gruppe ihre Verbreitung.³²

Um 1510 hatte Bramante eine Konkurrenz unter den Bildhauern Zaccharia Zacchia, Domenico Aimo, Alonso Berruguete und Jacopo Sansovino angeregt, wer die beste Wachskopie des Laokoon erschaffen würde. Raffael sprach den Sieg dem Andrea Sansovino zu. Seine Kopie wurde für den Kardinal Grimani in Bronze gegossen. Das Werk ist bis heute nicht identifiziert.³³ Kleinbronzen und eine frühe Kopie aus Stuck nach dem Laokoon sind erhalten (Abb. 4-6).³⁴ Baccio Bandinelli bekam im Jahre 1520 von dem Kardinal Giulio de' Medici den Auftrag, eine Kopie des Laokoon in Marmor (Abb. 8-10) herzustellen, die bis 1524 fertig war.



8 Baccio Bandinelli, Kopie der Laokoongruppe. Florenz, Uffizien.

Die Kopie war für König Franz I. von Frankreich bestimmt, gelangte dann aber nach Florenz. Bandinelli rühmte sich, er würde mit seiner Kopie das antike Original übertreffen³⁵, dies obwohl ihm ja durch die Aufgabe des Kopierens die Hände gebunden waren. Vincenzo de' Rossi maß sich mit dem antiken Vorbild, aber auch mit der Interpretation Bandinellis und mit allen anderen Künstlern, die sich mit dem Thema, hauptsächlich hinsichtlich der Ergänzung der antiken Gruppe, beschäftigt hatten. Es war wohl die schlechthin anspruchsvollste Aufgabe, der sich ein Bildhauer damals stellen konnte. Aber sogleich wird auch die Gebrochenheit des ehrgeizigen Vorhabens unseres Künstlers deutlich, das Werk wurde nicht für einen Fürsten, sondern für einen reichen Privatmann geschaffen. Die ausgeführte Gruppe wurde nicht öffentlich ausgestellt. Über Jahrhunderte ist sie nicht der Kunstgeschichte bekannt geworden.

Nicht viel besser erging es Vincenzo de' Rossi mit den riesigen Skulpturen seiner Herkulestaten (Abb. 26-29). Nur sieben konnte der Bildhauer vollenden, die grandiosen Projekte für ihre



9 Baccio Bandinelli, Kopie der Laokoongruppe, Rückansicht. Florenz, Uffizien.



10 Baccio Bandinelli, Kopie der Laokoongruppe. Florenz, Uffizien.



11 Vincenzo de' Rossi, Laokoongruppe. Schweiz, Privatbesitz.



12 Vincenzo de' Rossi, Laokoongruppe.

Aufstellung verliefen im Sande.³⁶ Die fertigen Statuen wurden, den Blicken des Publikums entzogen, in den Werkstätten der Dombauhütte abgestellt. Erst nach dem Tode Vincenzos erhielten sechs von ihnen im Jahre 1592 ihren Ehrenplatz in der Sala Grande des Palazzo Vecchio, wo sie zusammen mit den Werken Michelangelos, Bandinellis und Giambolognas Aufstellung fanden.³⁷ Die Herkulestaten zeigen eine an antiken Vorbildern inspirierte gladiatorenhafte, proletarische Rohheit. Ihre vulgären Gebärden verletzen die Gesetze des Dekorums. Eine prüde Gegenwart hat an ihrer Erscheinung übermäßig Anstoß genommen. Man muß sich die Skandalträchtigkeit dieser Skulpturen in der dünnen Luft des Florentiner Hofes mit seinem



13 Vincenzo de' Rossi, Laokoongruppe.

steifen Zeremoniell vorstellen. Ihre überwältigende Sinnlichkeit und ihr barockes Aussehen, ohne die kühle Raffinesse eines hundertfach reflektierten Disegno, hätte eigentlich gleich einem frischen Sturmwind dreinfahren müssen, der neue Zeiten und Entwicklungen ankündigt, anstatt wirkungslos vorbeizubrausen.

Man könnte vermuten, daß Giovanni da Sommaia, indem er als reicher Privatmann die Laokoongruppe in Auftrag gab, einer Anregung des Künstlers selbst folgte, der sich an diesem großen Vorwurf versuchen wollte. Der Wettbewerb mit der Antike und der Wettbewerb der Künstler untereinander war im 16. Jahrhundert eine mächtige Triebfeder ihres Schaffens. Aus

stilistischen Gründen läßt sich der hier veröffentlichte Laokoon, wie wir im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes ausführen werden, Vincenzo de' Rossi zuschreiben und mit der Notiz bei Borghini in Verbindung bringen (Farbtafel, Abb. 11-16, 18-21, 23). Nichts ist über die älteren Schicksale der Gruppe bekannt. Sie wurde von den Brüdern Rhetoré in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts für die Ausstattung des Parkes des Château de la Mercerie unweit von Angoulême angeschafft. Daneben erwarben sie genrehafte Kostümfiguren im Stile des 18. Jahrhunderts sowie eine neubarocke Gartenfontäne. Die willkürliche Zusammenstellung dieser Objekte macht deutlich, daß sie unter rein dekorativen Gesichtspunkten gekauft wurden; das Wissen um die Herkunft und den Künstler der Laokoongruppe war offenbar längst versiegt. So ist es auch nicht bekannt, wie die Gruppe ihren Weg nach Frankreich gefunden hat. Im Jahre 1987 wurde das Schloßinventar gerichtlich versteigert³⁸, die Laokoongruppe gelangte in Schweizer Privatbesitz.

Das Werk ist aus weißem, wohl carraresischem Marmor. Die Skulptur mißt in der Höhe 1,91 m, sie ist 1,45 m breit und 0,68 m tief. Die Gruppe besteht aus zwei Marmorblöcken, einer dieser Blöcke diente zur Gestaltung des Laokoon und seines älteren Sohnes, aus dem zweiten Block ist die Figur des jüngeren Sohnes gearbeitet. Die beiden Teile der Skulptur sind mit ihren Plinten in eine Sockelplatte vertieft eingelassen. Diese Sockelplatte ist von der eigentlichen Basis abnehmbar. Die Basis besteht aus weißem, graugeädertem Marmor, sie ist kassettiert

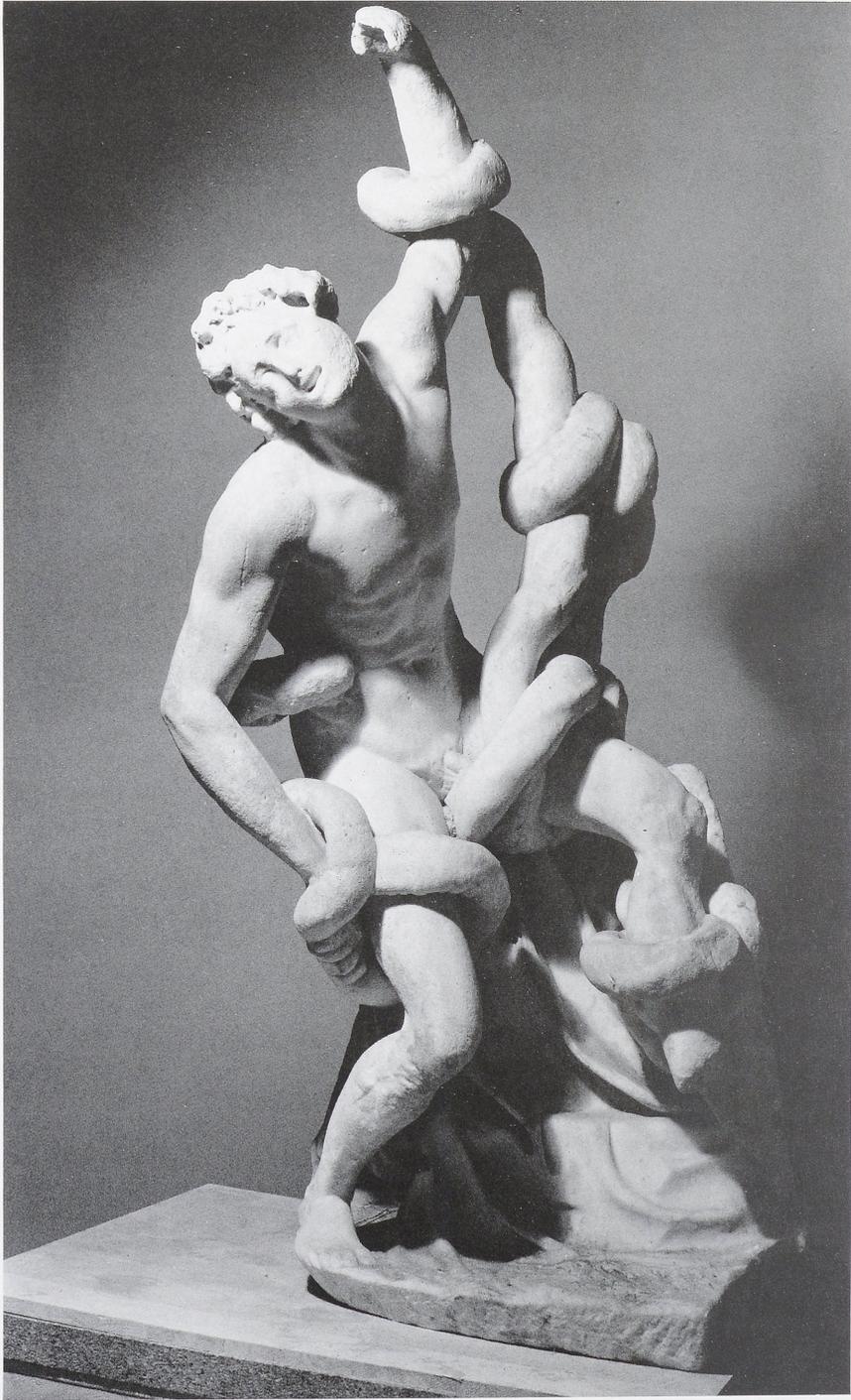


14 Vincenzo de' Rossi, Laokoongruppe (Ausschnitt).



15 Vincenzo de' Rossi, Laokoongruppe, Rückansicht.

und mit eleganten, verkröpften Profilen versehen. Ihrem Stile nach zu urteilen, ist sie in Frankreich im späten 18. Jahrhundert entstanden. Hieraus läßt sich vielleicht schließen, daß sich die Gruppe bereits damals in Frankreich befand. Die Gestalten des Vaters und des jüngeren Sohnes sitzen auf einem Podest, das an der Vorderseite von dem abgeworfenem Gewande des Vaters verdeckt wird. Am linken Teil des Podestes zeichnet sich unter dem reichen Faltenwurf eine Stufe ab. Im Gegensatz zu dem klassischen Vorbild ist das Podest nicht eindeutig als Altar von blockförmiger Gestalt wie bei der antiken Gruppe gekennzeichnet, nach links hin ist es abgestuft. Seine inhaltliche Bedeutung bleibt im Vagen. Das Podest steht ganz im Dienste der kompositionellen Zuordnung der Figuren. Auch an der Rückseite sind die Figuren sorgfältig ausgearbeitet (Abb. 15, 19). Die Falten der Draperie, die hier nur teilweise das Podest bedecken, sind jedoch summarischer und in flacherem Relief, ohne Unterschneidungen, wiedergegeben. Diese Darstellungsweise scheint von den Seitenfronten antiker Sarkophage angeregt



16 Vincenzo de' Rossi, Laokoongruppe, der jüngere Sohn.



17 Baccio Bandinelli, Engel von der Pietàgruppe.
Florenz, S. Croce.

worden zu sein, die auch meistens in flacherem, weniger detailliertem Relief gestaltet sind. Die Ausarbeitung der Rückseite spricht dafür, daß die Gruppe einst frei aufgestellt war. Zu einem späteren Zeitpunkt jedoch ist das Podest auf der Rückseite für eine Neuauftellung mit Meißel und Bohrer grob abgearbeitet worden. Es ist zu vermuten, daß die Gruppe damals in den naturalistischen Zusammenhang einer Grotte oder eines künstlichen Felsenwerkes eingebunden wurde. Im Bewußtsein, daß nun die Rückseite nicht mehr zu sehen sei, wurde der Eingriff von wenig kompetenter Hand mit dilettantischer Rohheit durchgeführt. Wohl bei dieser Gelegenheit wurden auch die sechs Dübellöcher auf der Rückseite für die Verankerung in einer Wand gebohrt. Bei der vielleicht dritten Aufstellung³⁹ auf der jetzigen Basis gelang es nicht, den Block, aus dem der Vater und der jüngere Sohn gehauen sind, präzise in die neue Sockelplatte einzupassen. Auf der Rückseite klafft zwischen Skulptur und Platte teilweise eine Lücke. Trotz dieser Unstimmigkeiten sind die beiden Blöcke, aus denen die Gruppe gehauen ist, jedoch einigermaßen richtig zusammengesetzt, wie man aus dem Rapport der Falten der Draperie an der Vorderseite erkennen kann (Abb. 14). An der Nahtstelle der beiden Blöcke passen diese recht genau zusammen. Es wäre wünschenswert, bei einer Restaurierung die Lücke in der Rückwand der beiden Blöcke wieder auszufüllen. Auch sollte die Gruppe auf einer niedrigeren Basis aufgestellt werden. Als Vorbild dafür könnte diejenige der Laokoontkopie von Bandinelli dienen (Abb. 8).

Bei der Figur des älteren Sohnes ragt der drapierte Marmorblock, auf dem er sitzt, teilweise über die Sockelplatte hinaus. Das Podest ist an seiner Oberseite in einigen Partien grob abgearbeitet, sodaß, von der Rückseite gesehen, das Schlangenknauel wie ein Stamm aus dem Block hervorzuwachsen scheint (Abb. 15); der Verlauf der einzelnen Schlangenkörper ist hier nicht logisch nachzuvollziehen. An sonstigen Beschädigungen der Gruppe sind zu bemerken: Es fehlt der linke Fuß des jüngeren Sohnes, der Daumen seiner linken Hand ist abgebrochen, die ande-



18 Vincenzo de' Rossi, Laokoongruppe, der Vater.



19 Vincenzo de' Rossi, Laokoongruppe, der Vater, Rückansicht.

ren Finger sind teilweise abgebröckelt. Auch die Finger der rechten Hand des älteren Sohnes sind beschädigt. Von der Schlange, die den Vater und den jüngeren Sohn umfesselt, fehlt jenes Stück ihres Leibes, mit dem sie in ihrer Umstrickung die beiden Figuren verbindet, weiterhin fehlt ein Stück unmittelbar hinter ihrem Kopf, mit dem sie dem Sohn in die Flanke beißt (Abb. 11, 12, 15). Bis auf den abgebrochenen Fuß des jüngeren Sohnes befinden sich also die schwerwiegenderen Beschädigungen an der Rückseite der Gruppe.

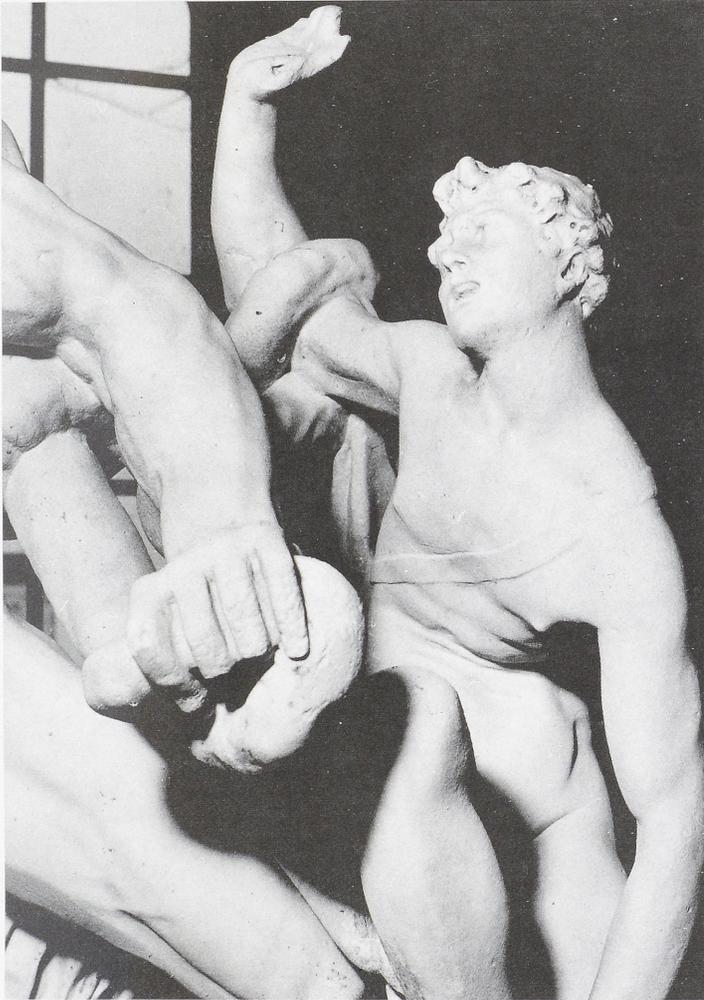
Im Folgenden sei nun die stilistische Erscheinung der Skulptur analysiert. Die Oberfläche der Figuren, der Faltenwurf der Gewänder ist überall so gestaltet, daß sie ein reiches Spiel von Licht und Schatten hervorbringen. Adolfo Venturi hat dieses Phänomen in meisterhafter

Prosa im Zusammenhang mit den bisher bekannten Werken des Vincenzo de' Rossi beobachtet. Im Hinblick auf die Herkulestaten spricht er von dem "fiammeggiar di luci, nella palpitante sensibilità pittorica" von den "bugne dei muscoli, la tensione dei tendini". Vincenzo de' Rossi "distrugge, della forma, l'impalcatura ossea; chiede alle superfici sconvolte, di contorni spezzati, arrovellati con nordica foga, al gorgoglio delle luci e dell'ombra, intensità di colore."⁴⁰ Jede Möglichkeit wird genutzt, um dieses Flackern von Licht und Schatten zu steigern.

Bei dem Laokoon des Vincenzo de' Rossi sind es vor allem die lockigen Haare der Gestalten und das Muskelrelief, die den Reichtum an Modellierung bestimmen. Bei der Figur des Vaters (Farbtafel, Abb. 18, 19) treten diese Stilmittel im Vergleich zu den flankierenden Gestalten noch verstärkt hervor. Ein Blick auf die antike Gruppe (Abb. 1, 2) lehrt, daß de' Rossi die athletische Bildung des Leibes, vor allem auch das naturalistische Element der hervortretenden Venen sehr viel mehr hervorhebt. In den Herkulestaten Vincenzos (Abb. 26-29) findet sich ein ähnlich ausgeprägtes Oberflächenrelief der Figuren. Das abgeworfene Gewand Laokoons, welches das Postament bedeckt, zeigt reich modellierte Schüsselfalten, in die sich das Dunkel eingräbt, das zu den Lichtern auf den Faltenstegen teils scharfe Kontraste, teils allmähliche Übergänge bildet. Ähnliche Bildungen des Faltenwurfes lassen sich an der üppig-dramatischen Drapierung der Statue des hl. Thomas (Abb. 30) im Florentiner Dom wiedererkennen.

Der Künstler erweist sich als ein veristischer Beobachter der Natur, wenn er z. B. in der Gruppe von Theseus und Helena die Wildsau darstellt oder einen Eber im Zusammenhang mit Adonis oder Herkules. Er kann sich nicht genug tun, die Knorrigkeit der Herkuleskeule oder von Baumstümpfen (Abb. 27-29) überreich und bizarr zu schildern.⁴¹ Die Natur hat er so genau studiert, wie die Maler, die im Florenz des späten 16. Jahrhunderts die Reform ihrer Kunst einleiten. Wie sie dringt er mit kontemplativer Hingabe in die intimen, dem flüchtigen Blick verborgenen Geheimnisse von Pflanze und Tier ein. Aber um der Wirkung von Licht und Schatten willen phantasiert er oft hinzu, doch auch solche Phantastereien beruhen auf genauem Wissen, etwa auf der Kenntnis der Tieranatomie, wenn er in der Laokoongruppe auf den Rücken der Schlangenleiber sich die Dornfortsätze der Wirbelsäule abzeichnen läßt (Abb. 19). Hinzu erfunden sind auch die Dellen, die er in den glatten, muskulösen Schlangenleib hineingräbt, um Schatten zu erzeugen. Präzise beobachtet sind dagegen die Grate, welche den Schlangenleib in Längsrichtung gliedern und das klaffend weit aufgerissene Maul der Schlange über dem Haupt des Laokoon (Abb. 18, 19).

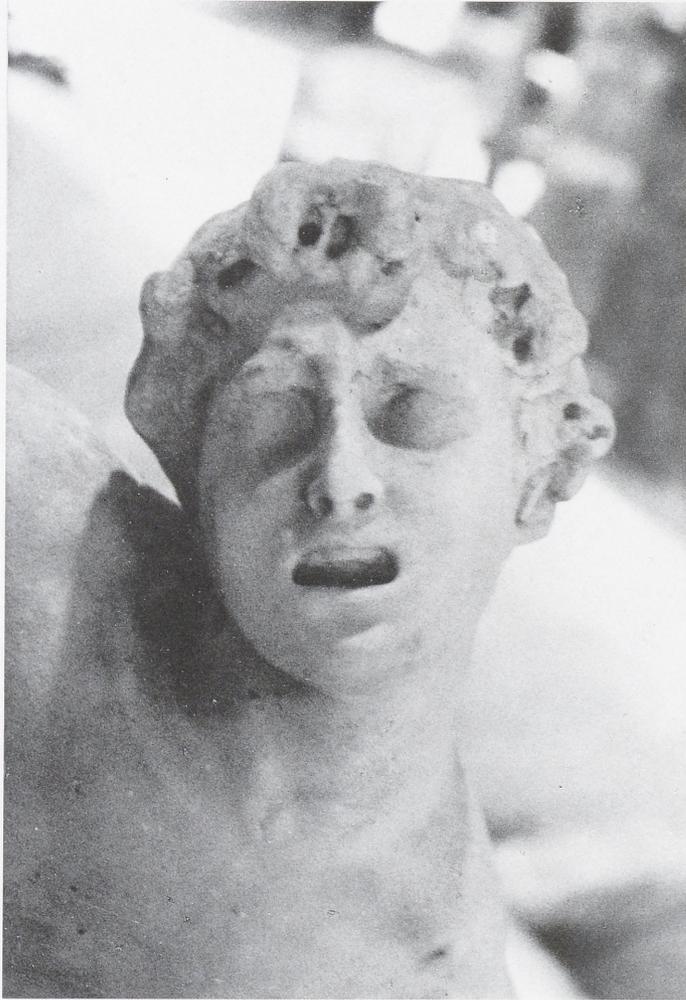
Es kommt ihm in seinem Draufgängertum nicht auf ausgetüftelte Vollkommenheit der Vielansichtigkeit an, die auch von anderen Bildhauern nur selten wirklich erreicht wird. Das Flackern der Schattenbildung, das Vincenzos Gestalten umspielt, schließt sie zu einem reichen, dekorativen Ganzen zusammen. In diesem Sinne wirken auch die Zerklüftungen, die sich zwischen den Figuren und ihren einzelnen Gliedmaßen auftun, eine dissonante Erscheinungsweise, die sich in den Gruppen der Herkulestaten wiederfindet. Ebenfalls die Schrägsichten der Laokoongruppe bieten ein verwirrendes unruhiges Formerlebnis, das jedoch durch die malerischen Effekte harmonisiert wird (Abb. 12, 13). Diesen, Barockes vorwegnehmenden Stileigenschaften des Bildwerkes, gesellen sich jedoch andere hinzu, die seine Entstehungszeit im Florentiner Manierismus des späten sechzehnten Jahrhunderts verraten. Dies wird deutlich bei einem Vergleich mit der antiken Laokoongruppe (Abb. 1, 2, 11-13). Goethe beschreibt das transitorische Moment, das diese Skulptur charakterisiert: "Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung, mit geschlossenen Augen, davor, man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblick da sie gegen das Ufer anströmt."⁴² Vincenzo de' Rossi hingegen stellt ein schroffes Staccato dar, hieratisch aufgekipfelt sind übergangslos drei Extremzustände des tragischen Ge-



20 Vincenzo de' Rossi, Laokoongruppe, der ältere Sohn.

schehens einander zugeordnet. Sein Herkules, der einen Kentauren erschlägt (Abb. 26), zeigt ähnliche Züge, und auch bei der Marmorskulptur gleichen Themas von Giambologna⁴³ würde das Goethesche Experiment, welches er für die Betrachtung der antiken Laokoongruppe empfiehlt, nichts fruchten.

Das Antlitz des jüngeren Sohnes des Laokoön (Abb. 16) ist durch starke Verwitterungsspuren beeinträchtigt. Trotzdem läßt sich deutlich erkennen, daß der Gesichtstypus von Skulpturen abgeleitet ist, die Bandinelli im Zusammenhang mit dem Florentiner Domchor geschaffen hatte (Abb. 17). Vincenzo de' Rossi war ja eigens aus Rom zurückgekehrt, um seinem Lehrer beim Modellieren der Predellenreliefs des Altares zu helfen.⁴⁴ Beim älteren Sohne von Vincenzos Laokoongruppe sind die eckigen Winkel des halbgeöffneten Mundes, die zusammengezogenen Brauen, die niedrige Stirn und der Umriß des Kopfes ähnlich wie bei seinem "sterbenden Ado-



21 Vincenzo de' Rossi, Laokoongruppe, der ältere Sohn (Ausschnitt).

nis'' (Abb. 21, 23) gebildet. Das Gesicht verrät die gleiche nervöse Anspannung wie das Antlitz dieser nach 1565 entstandenen Skulptur (Abb. 22, 24).⁴⁵ Das Gesicht des Adonis ist seinerseits abhängig von demjenigen des älteren Sohnes der antiken Laokoongruppe (Abb. 1, 2). Hier zeigt sich, daß Vincenzo sich seit Jahrzehnten mit diesem Kunstwerk auseinandergesetzt hatte. Vincenzo bildet den Kopf schlanker, das ornamentale Gelock der Haare, die scharf konturierten Augenlider und Lippen wirken metallisch, goldschmiedehaft präziös. Der Leidensausdruck des klassischen Vorbildes ist bei diesem Epheben in ein Minenspiel von eigentümlicher Ambiguität übersetzt. Nicht das Leiden des Sterbenden, sondern eher einen Zug hedonistischer Grausamkeit möchte man aus ihm herauslesen. Das Antlitz des Sohnes von Vincenzos Laokoongruppe ist wieder stärker dem klassischen Vorbild angenähert, ohne jedoch ganz die Eigenschaften zu verlieren, die den Adonis charakterisieren. Die breite linke Hand von Vincenzos



22 Vincenzo de' Rossi, Der sterbende Adonis (Ausschnitt). Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

Laokoon mit ihren eckigen Fingern (Abb. 20) ist mit der rechten Hand des Herkules von der Herkules-und-Anthäus-Gruppe vergleichbar (Abb. 27).

Nun ist bei Bandinellis Laokoon-Kopie (Abb. 8-10) zu verweilen, die eine wichtige Vorstufe für die Gruppe des Vincenzo de' Rossi bildet. Es ist zu untersuchen, inwieweit das Werk Bandinellis von dem klassischen Original abweicht. Dieser Vergleich ist nicht in jeder Hinsicht zuverlässig durchzuführen. Die Kopie wurde bei dem Uffizienbrand 1762 stark beschädigt. Die Hitze führte wohl zur teilweisen Kalzinierung der Oberfläche des Marmors. Bei der Restaurierung wurden Flickstücke eingesetzt, Risse wurden stuckiert und wahrscheinlich wurde die Oberfläche abgeschliffen. Sie dürfte ursprünglich lebendiger gewesen sein. Ein Indiz dafür sind Bandinellis zeichnerische Studien (Abb. 7) nach dem antiken Laokoon mit seinem stark betonten Muskelrelief.⁴⁶ Jedoch auch im jetzigen Zustand erscheint in der Marmorgruppe der Leib



23 Vincenzo de' Rossi, Laokoongruppe, der ältere Sohn (Ausschnitt).

des Priesters naturalistischer gebildet als in dem klassischen Bildwerk. Der Verlauf der Venen ist z. B. genau beobachtet. Hände und Füße sind mit einem Realismus gebildet, der vor der Grenze des Hässlichen nicht haltmacht. Die älteren Fotografien, die ausschließlich in den Publikationen von Bandinellis Werk zu finden sind, geben ein falsches Bild. Sie leuchten die Gruppe zu glatt und schattenlos aus. Die Draperien gestaltet Bandinelli in seiner Laokoönkopie scharfkantiger und stärker unterschritten als am Original (Abb. 1, 2). Das Hauptproblem ist für ihn die Ergänzung der Gliedmaßen, die bei dem Vorbild fehlten.

Der rechte Arm des Laokoön ist gebeugt und versucht mit gewaltiger, wenn auch vergeblicher Anstrengung, das Schlangenknauel zu zerreißen, getreu den Versen des Vergil "... ille simul manibus tendit divellere nodos".⁴⁷ Entsprechend der Drehung des Oberkörpers des Laokoön weist der Arm schräg in die Tiefe, sodaß die reliefartige Ansichtigkeit stärker die dritte Dimension gewinnt. Diese Tendenz wird jedoch sogleich wieder relativiert, weil der jüngere



24 Vincenzo de' Rossi, Der sterbende Adonis (Ausschnitt). Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

Sohn den rechten Arm emporgeworfen hat und somit deutlich die vordere Reliefebene angibt. Es ist wohl in erster Linie die Ergänzung der Armpartie des Vaters, in der der Bildhauer von dem antiken Vorbild abweicht, und folgerichtig ist es wohl vor allem diese kompositionelle Lösung, mit der er glaubte, die Antike zu übertreffen. Matthias Winner kommt in seinem Laokoön-aufsatz zu dem Schluß: Bandinelli "durfte sich ... schmeicheln, die antike verstümmelte Gruppe übertroffen zu haben, weil er, soweit wir sehen, erstmals die dichterische Erfindung Vergils nützte, um die Tätigkeit von Laokoons rechter Hand überzeugend darzustellen".⁴⁸ Die Art, wie er das Schlangenkäuel bildet, das die Schulter des Laokoön umstrickt, nähert sich in erstaunlicher Masse der modernen Rekonstruktion (Abb. 2), die sich aus der Ansetzung des wiederaufgefundenen originalen Armes ergeben hat.⁴⁹

Sicherlich wollte Bandinelli nicht mit der von Plinius aufgestellten Behauptung konkurrieren, daß die Gruppe des Hagesander, Polydorus und Athenodorus "ex uno lapide" geschaffen sei.

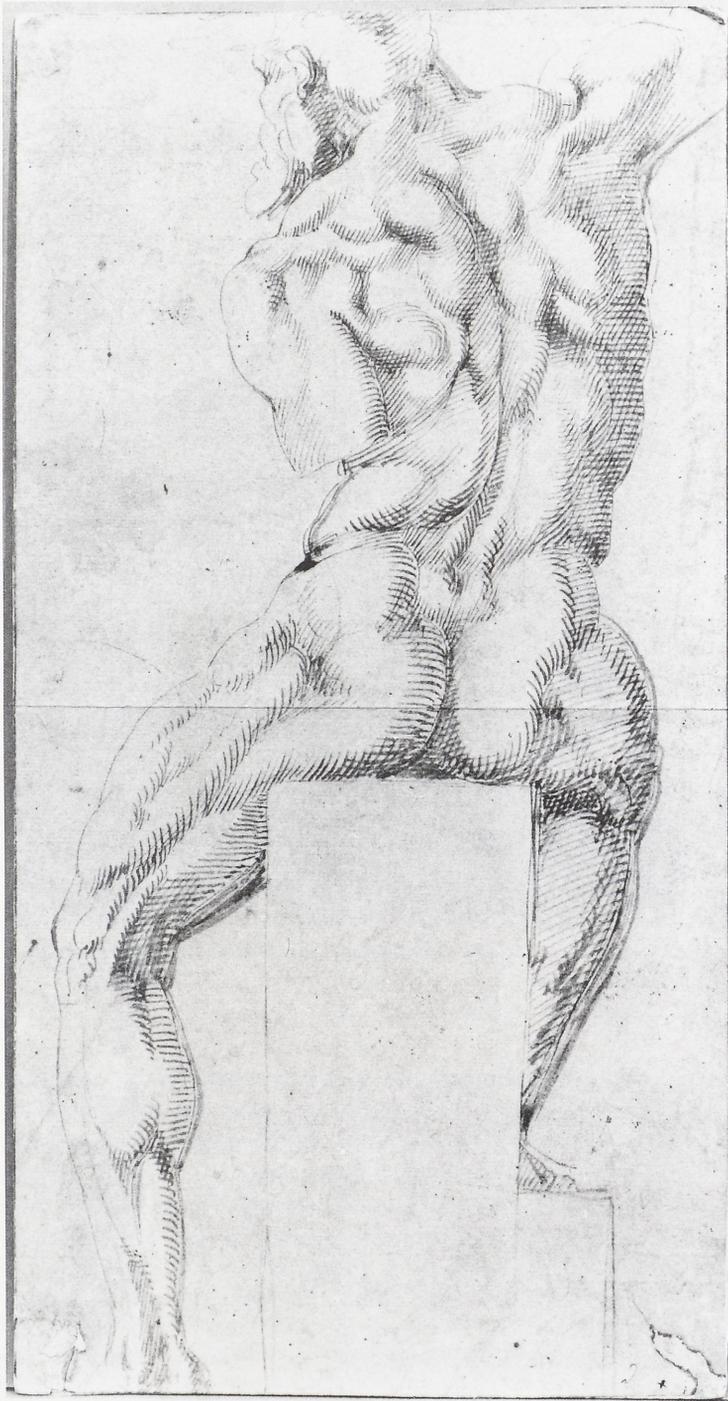
Daß dies nicht der Fall ist, wurde sehr wohl von den Renaissancekünstlern gleich nach der Auffindung des Bildwerkes erkannt.⁵⁰ Bandinelli benutzte im Gegenteil die Technik des Anstückens als künstlerisches Mittel, um bei seinen selbständigen Schöpfungen ausfahrende, bewegte Umrisse zu erzielen, eine Möglichkeit, die der Monolith niemals erlaubt hätte. Mit geradezu herausfordernder Ostentation zeigt er die Nähte der angeflickten Teile in der Gruppe des Herkules und Kakus oder bei dem Christus der Engelspietà, die sich einst im Florentiner Dom befunden hat.⁵¹ Auch bei der Laokoonekopie wird sogleich deutlich, daß diese aus mehreren Blöcken zusammengesetzt ist.

Der nur bossierte Marmorarm zur Ergänzung des Laokoon, der im Vatikan aufbewahrt wird, scheint eine erste Stufe zu Bandinellis Version des rechten Armes in seiner Kopie zu sein. Der Schöpfer dieses Armes hatte auf den erhaltenen Bestand der Originalgruppe Rücksicht zu nehmen. Dies tut er jedoch mit der Einschränkung, daß er aus technischen Gründen nicht zögert, den einst erhaltenen Schulteransatz des Originals zu zerstören, um eine ausreichende Oberfläche zu gewinnen, die es erlaubte, seine Ergänzung ohne Metallverdübelung anzubringen. Dieser Ergänzungsversuch zeigt anstatt des Schlangenknotens im Sinne Vergils eine spiralförmige Windung des Schlangenleibes. Der bossierte angewinkelte Arm erscheint zur vorderen Blockgrenze der Gruppe parallel, genau so also, wie es auch bei dem originalen Arm der Fall ist. An der antiken Gruppe wäre die Lösung Bandinellis mit dem stark zurückgeworfenen Arm nicht möglich gewesen, ohne noch mehr von dem erhaltenen Bestand des Bildwerkes abzumeißeln.

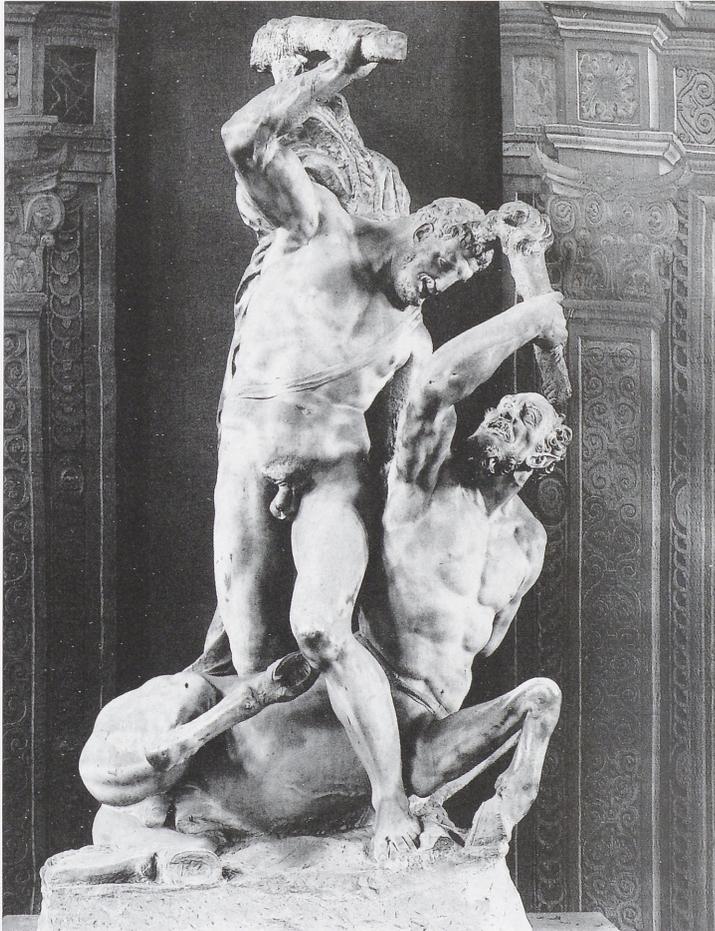
Der Ergänzungsvorschlag mit dem Arm, der in der Bosse stehen blieb, wurde aus unbekanntem Gründen nicht akzeptiert. Dieses, obwohl der Meister, der das fehlende Glied begonnen hatte, die Schulter des Originals ja schon abgearbeitet und den restlichen Schulterstumpf für die Anbringung der Ergänzung vorbereitet hatte. Ein vorstehender Steinbolzen an der Ansatzfläche des Armes paßt genau in eine entsprechende Vertiefung der abgearbeiteten Schulter des Laokoon.⁵² Mit einer neuen Ergänzung aus Terracotta wurde Fra Giovanni Montorsoli beauftragt, sie wurde jedoch im 18. Jahrhundert durch einen Marmorarm Cornacchinis ersetzt und schließlich durch einen Arm aus Stuck. All diese späteren Erneuerungen weichen von der vorgegebenen Form Montorsolis nicht ab (Abb. 1).⁵³ Bei der Version Montorsolis ist der rechte Arm Laokoons nicht mit der Abwehr der Schlange befaßt. Er reckt den Leib des Tieres in die Höhe, gleichsam in einer triumphierenden Leidensgeste, die besagen mag, daß der Priester sein tragisches Schicksal ergehen akzeptiert.

Im Bargello werden drei Kleinbronzen nach der Laokoongruppe aufbewahrt (Abb. 4-6), die wie Lehrmodelle für die Ergänzungsdiskussion anmuten. Eine der Bronzen zeigt die rechte Schulter des Laokoon ohne den Arm, also im Zustand, wie das antike Bildwerk aufgefunden wurde, eine zweite mit einem Arm, der dem bossierten Marmorarm vergleichbar ist. Er weicht jedoch in Einzelheiten ab. Die Schlange windet sich hier einmal um den Unterarm des Priesters. Der emporgeworfene Arm des jüngeren Sohnes ist ähnlich wie in der Marmorgruppe Bandinellis leicht gebeugt. Auch in der dritten Kleinbronze ist der Arm des Laokoon nicht genau nach Montorsoli kopiert, und auch sonst finden sich erhebliche Varianten. Diese Modelle sollten offenbar einen Beitrag zu der damals leidenschaftlich geführten Erörterung über die Laokooneergänzung leisten.⁵⁴

Wie verhält sich Vincenzo de' Rossis Gruppe zum Original und zu Bandinellis Kopie? Offenbar war dem Künstler nicht die einschränkende Weisung erteilt worden, nun seinerseits ebenfalls eine möglichst getreue Kopie zu schaffen. Er konnte also freier als Bandinelli mit dem großen antiken Vorbild verfahren. In der antiken Gruppe ist das tragische Geschehen gemäß der ältesten Version des Mythos dargestellt: Nur der Vater und der jüngere Sohn wird von den Schlangen getötet.⁵⁵ Diesen Verlauf des Geschehens übernimmt Vincenzo (Abb. 11-13). Sein Lehrer Bandinelli hatte in seiner Kopie bei der Ergänzung des rechten Armes das von Vergil beschriebene "divellere nodos" dargestellt. Auch Vincenzo verwendet dieses Motiv,



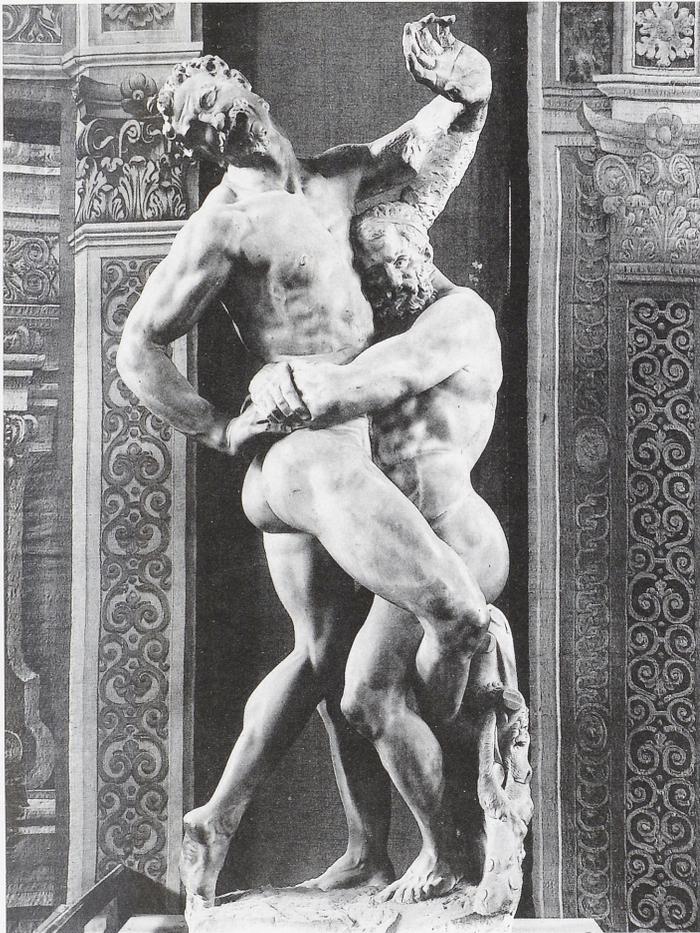
25 Vincenzo de' Rossi, Laokoon, Zeichnung. Los Angeles, Privatbesitz.



26 Vincenzo de' Rossi, Herkules tötet den Kentauren. Florenz, Palazzo Vecchio.

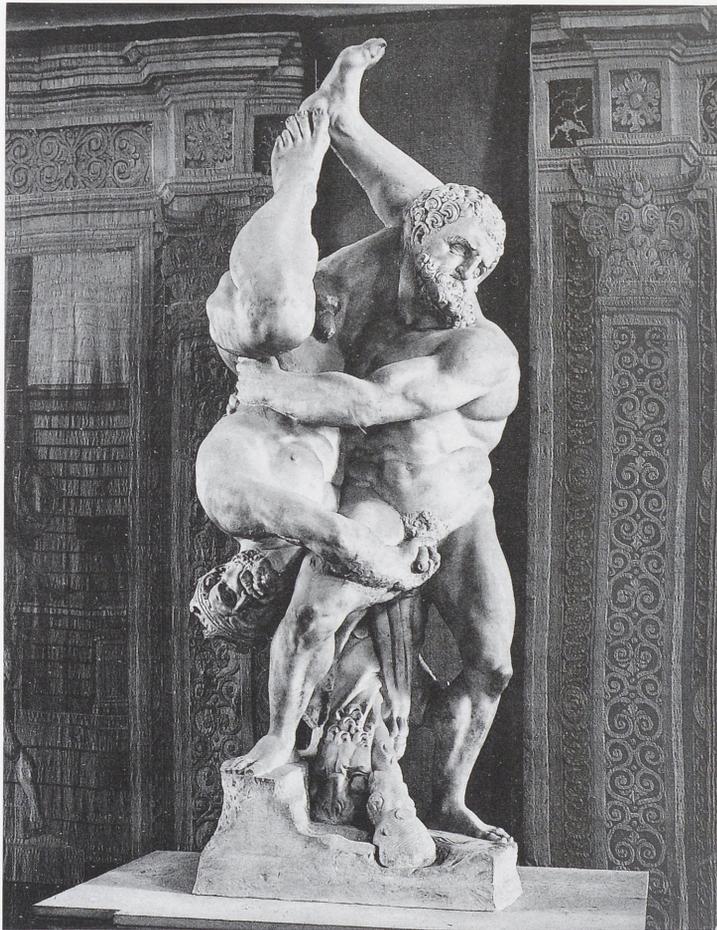
doch versucht bei ihm der Priester mit der *linken* Hand, den Schlangenknoten zu zerreißen. Außerdem wird die Gruppe durch ein zweites aus Vergils Text abgeleitetes Motiv bereichert, daß sich nämlich die Schlangen über dem Haupt des Priesters aufbäumen: "superant capite et cervicibus altis".⁵⁶ Die Alternative, den gebeugten Arm des Priesters und die Schlange über seinem Haupte darzustellen, wurde auch schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts diskutiert. Zeugnis dafür ist eine italienische Bronzeplakette, die in zwei Varianten erhalten ist.⁵⁷ Amico Aspertini ergänzt in einer Zeichnung den Laokoon so, daß seine Hand mit einer Gebärde der Verzweiflung auf dem Haupte ruht (Abb. 3).⁵⁸ Vergil beschreibt das Geschehen im zeitlichen Nacheinander, stets spricht er von beiden Schlangen. Da Vincenzo in seinem Bildwerk auf Gleichzeitigkeit angewiesen ist, verkörpert bei ihm jede Schlange eine andere Phase des vom Dichter beschriebenen Vorgangs.

Die Figur des Laokoon ist von Vincenzo de' Rossi in so starker Torsion dargestellt, daß hier die Grenzen des anatomisch Möglichen erreicht scheinen (Farbtafel, Abb. 18). Der Priester kehrt seinen Rumpf dem jüngeren Sohne zu, sein Haupt hingegen ist fast in Vorderansicht



27 Vincenzo de' Rossi, Herkules und Anthäus. Florenz, Palazzo Vecchio.

dargestellt, jedoch nach hinten zurückgeworfen. Infolge dieser heftigen Torsion sieht der Betrachter den rechten Arm Laokoons nicht von der Seite, sondern in der Sicht auf den Innenarm. Deutlich abgeleitet von dem Vorbild Bandinellis (Abb. 8-10) windet die Schlange einen Teil ihres Leibes in mehreren Richtungen um den Rücken und die rechte Schulter des Priesters. Mit der Faust hat Laokoon die Schlange, die auch seinen Arm umschlingt, hinter den Kopf gepackt. Mit weit gespreizten Kiefern sucht das Tier mit seinen Zähnen Halt am Haupte des Priesters zu finden, um ihm den tödlichen Biß zu versetzen. Vergeblich müht sich Laokoon, die Schlange emporzureißen, um ihrem Angriff zu begegnen. Die gesamte Gruppe kulminiert in dieser Gebärde. Das Motiv ist von expressiver Wucht und zeigt eine Extremsituation, wie sie in dieser Form bei einem vom antiken hellenistischen Kunstkreis bestimmten Bildwerk nicht möglich gewesen wäre. In der Erfindung des Vincenzo de' Rossi liegt etwas von der hieroglyphischen Zeichenhaftigkeit, die El Greco seiner Laokoondarstellung zu geben vermochte. Vielleicht jedoch ist unsere Interpretation das Ergebnis moderner Seherfahrung, die große Materialien und weite Zeiträume überblickt. Dem gebildeten Betrachter des 16. Jahrhunderts



28 Vincenzo de' Rossi, Herkules und der König Diomedes. Florenz, Palazzo Vecchio.

erschien die Handlung möglicherweise auch in einem anderen Licht oder jedenfalls mag eine andere Auslegung flüchtig vor seinem geistigen Auge vorübergezogen sein: Die Direktheit der Darstellung kann als Mord-Moritat gesehen werden, als plebejische Version der hehren Tragödie, und Ähnliches mag auch für Vincenzos Herkulestaten gelten. Was hätte der gleiche Betrachter beim Anblick des Marmorbildes von Herkules empfunden, der den thrakischen König Diomedes gepackt hat, um ihn den menschenfressenden Pferden vorzuwerfen (Abb. 28)? Vielleicht hätte er sich voller Abscheu unter das feixende Publikum versetzt gefühlt, das den grobschlächtigen Spektakeln in den Jahrmarktsbuden zuschaut. Nicht viel anders könnte es ihm angesichts des Kampfes des Herkules mit der Amazonenkönigin Hippolyte (Abb. 29) ergangen sein, wo die Situation buchstäblich auf des Messers Schneide steht.

In der klassischen Gruppe ist dargestellt, wie die Schlange dem Laokoon in die Hüfte beißt. Er versucht dies mit der Hand zu verhindern.⁵⁹ Aufgrund der Armhaltung, zu der ihn die Umklammerung der Schlange zwingt, kann er kaum noch Kraft in seine Aktion legen. Bei Vincenzo de' Rossi hingegen versucht Laokoon mit gewaltiger Anstrengung den Schlangenknoten



29 Vincenzo de' Rossi, Herkules und die Amazonenkönigin. Florenz, Palazzo Vecchio.

zu zerreißen. *Beide* Arme sind also in äußerster Anspannung dargestellt. De' Rossi hält sich nicht an die antike Überlieferung, die den jüngeren von dem älteren Sohn unterscheidet. Beide erscheinen von Größe und Statur her gleich. Auch in ihren Gebärden sind sie teilweise ähnlich, sodaß sie in annähernd gegenständiger Symmetrie die Gestalt des Vaters umrahmen. Beide Söhne sind dem Vater in Dreiviertelansicht zugewandt. Statt einer reliefhaften Komposition wie im antiken Original wird hier also eine starke Dreidimensionalität erzielt. Die Figuren sind in einem flachen Bogen angeordnet. Die Tragödie ist in einer Phase dargestellt, die weiter fortgeschritten ist als bei dem antiken Bildwerk. Der jüngere Sohn (Abb. 16) ist von dem Reptil gänzlich umtrickt, sodaß er keiner Bewegung mehr fähig ist. Die Gebärden seiner Gliedmaßen sind wie zu einer Pantomime erstarrt. Das erschlaffende Haupt des Knaben sinkt leicht zurückgeneigt auf seine rechte Schulter, das Antlitz ist mit leerem Blick dem Beschauer zugewandt. In völliger Isolierung ist er seinem Schicksal anheimgegeben. Statt dieser Wehrlosigkeit, die Vincenzo de' Rossi darstellt, zeigt die antike Gruppe eine andere Auffassung, und so erscheint die Handlung auch in Bandinellis Kopie: Der jüngere Sohn des Priesters versucht noch im To-



30 Vincenzo de' Rossi, St. Thomas. Florenz, Dom.

deskampf den Kopf der Schlange mit der Hand abzuwehren, während das Tier ihm in die Weiche beißt. Rechts neben der Gestalt des jüngeren Sohnes haben sich in der Gruppe Vincenzo de' Rossis die Schlangenleiber zu einer steilen Spirale verschlungen, sich im Aufsteigen gegenseitig Halt geben. In diesem Motiv, das an die ohne Stütze ineinander hochrankenden Stämme von Kletterpflanzen erinnert, wird die geballte Energie der Schlangenleiber sichtbar. In seiner Ausdruckskraft ist dieses Knäuel aus Schlangenleibern durchaus der zeichenhaften Darstellung des Kopfes der Schlange vergleichbar, die mit gespreizten Kiefern dem Laokoon die Zähne ins Haupt zu schlagen sucht. Das Motiv der von den beiden Schlangen gebildeten Spirale ist mit einem sehr komplizierten Verlauf ihrer Leiber erkauft. Die Schlange, die den Laokoon angreift, verstrickt ihren Leib mit jener, die den jüngeren Sohn gefesselt hat; hinter den Figuren erstreckt sich der Körper der ersteren in verworrenen Windungen bis zu dem älteren Sohn, dessen rechten Unterarm sie umschlingt. Die Schlange, die den jüngeren Sohn durch ihre Umstrickung lähmt, fesselt gleichzeitig das rechte Bein des Vaters.

Der ältere Sohn ist nur durch eine Schlangenwindung um seinen rechten Oberarm in seiner Bewegungsfreiheit behindert. Die Hand hat der Jüngling wie in klagender Gebärde erhoben, während er auf den Vater schaut. Ohne große Anstrengung streift er das Schwanzende der Schlange von seinem Fußgelenk. Im Vergleich mit der sehr viel weniger gefährlichen Lage des älteren Sohnes wirkt das wehrlose Ausgeliefertsein des jüngeren um so stärker.

Eingerahmt also zwischen fast gänzlicher Freiheit und völliger Lähmung ist der Kampf des sich aufbäumenden Vaters dargestellt. Daß sein Schicksal ebenso besiegelt ist, wie das des jüngeren Sohnes wird durch den Biß der Schlange deutlich. Diese drei Stadien kann man auch in dem antiken Bildwerk ablesen, aber bei Vincenzo de' Rossi sind sie ins Unmäßige gesteigert.

Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Federzeichnung, welche den Laokoon in Rückenansicht darstellt (Abb. 25). Auf dem Verso befindet sich in einer Schrift, vielleicht des 18. Jahrhunderts, eine alte Zuschreibung an Bandinelli. Bei dem Blatt aus Privatbesitz⁶⁰ handelt es sich in Wirklichkeit um eine typische Zeichnung des Vincenzo de' Rossi. Ein vergleichbares anatomisches Muskelrelief menschlicher Gestalten, das stark übertrieben und ornamentalisiert ist, läßt sich auch auf anderen Zeichnungen des Künstlers beobachten, z. B. in dem Pariser Blatt mit Szenen aus dem Leben des Herkules.⁶¹ Ähnlich sind auch die teilweise Konturierung der Figur mit einer ununterbrochenen Linie und die Kreuzschraffuren, die mit langsamer Hand ausgeführt sind und nicht mit Verve wie bei Bandinelli. Statt auf einem sich in die Breite erstreckenden Altar sitzt die Gestalt auf einem pfostenartigen Postament, sodaß auch das rechte Bein sichtbar wird. Der Fuß ruht wie bei dem antiken Bildwerk auf einer Stufe. Der Rumpf ist in fast so starker Torsion gegeben wie in Vincenzos Marmorgruppe. Der rechte Arm, nur bis zum Ellenbogen gezeichnet, ist gebeugt und zurückgenommen. Aufgrund des ornamental stilisierten Muskelspiels und der starken Verkürzung läßt sich der Beugungswinkel nicht bestimmen. Der linke Arm ist als Stumpf gezeichnet, der kurz über dem Ellbogen abgebrochen ist. Auch er ist stark zurückgenommen wie in Rossis Laokoonskulptur.

Vincenzo de' Rossi ist in seinem Marmorbildwerk ein bedeutender Beitrag zu der Jahrhunderte währenden Diskussion um die Auslegung der antiken Laokoongruppe und über das Verhältnis der bildlichen Darstellung des Laokoonmythos zu den antiken Schriftquellen gelungen. Mit dichterischer Vorstellungskraft vermag der Künstler das Thema neu zu interpretieren. In der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts wurde Vincenzo als hochbegabter Bildhauer gewürdigt. Die Anschauungen späterer Zeit haben den unbefangenen Blick auf sein Werk durch Vorurteile verstellt. Sie konnten sich über lange Zeit hinweg ansammeln und sind darum umso schwerer auszuräumen. Die überwältigende Gestalt Michelangelos, das plastische Werk Benvenuto Cellinis und seine Autobiographie, das vom wohlgesonnenen Schicksal begünstigte Schaffen des großen Giambologna haben viele Bildhauer der Florentiner Schule des Cinquecento in den Schatten verbannt. Nicht nur im Falle von Vincenzo de' Rossi kann das Studium der Kunsturteile in der zeitgenössischen Quellenliteratur als erster Schritt zu einem neuen Verständnis der Florentiner Skulptur des 16. Jahrhunderts führen. Diesen immer noch auf weite Strecken mißverstandenen oder vergessenen Bereich neu auszuleuchten, dürfte noch zu vielen Überraschungen führen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Bottari-Ticozzi, Bd. I, S. 101.
- ² Vasari-Cdl, Bd. VIII, S. 50.
- ³ Borghini-Rosci, S. 596.
- ⁴ Bocchi-Cinelli, S. 139.
- ⁵ Baldinucci-Ranalli, Bd. III, S. 495.
- ⁶ Bocchi-Cinelli, S. 90.
- ⁷ L. Cicognara, Storia della scultura, 2. Aufl., Bd. V, Prato 1824, S. 222.
- ⁸ M. Reymond, La sculpture florentine, Bd. IV, Florenz 1897, S. 175.
- ⁹ A. Grünwald, Über einige unechte Werke Michelangelos, in: Münchner Jb., V, 1910, S. 22, 26.
- ¹⁰ U. Middeldorf, An Erroneous Donatello Attribution, in: Burl. Mag., LIV, 1929, S. 187.
- ¹¹ F. Rossi, V. de' Rossi, in: Enc. Ital., Bd. XII, 1931, S. 655.
- ¹² J. Pope-Hennessy, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, Text, London 1963, S. 49.
- ¹³ W. Gramberg, Vincenzo de' Rossi, in: Thieme-Becker, Bd. IX, S. 72.
- ¹⁴ Venturi, Bd. X, 2, S. 305, 318.
- ¹⁵ Vasari-Cdl, Bd. VIII, S. 50.
- ¹⁶ Borghini-Rosci, S. 597.
- ¹⁷ Baldinucci-Ranalli, Bd. III, S. 497.
- ¹⁸ Gaye, Carteggio, Bd. III, S. 443.
- ¹⁹ Borghini-Rosci, S. 597.
- ²⁰ A. Boström, A Bronze Group of the Rape of Proserpina at Cliveden House in Buckinghamshire, in: Burl. Mag., CXXXII, 1990, S. 828 ff.
- ²¹ Borghini-Rosci, S. 598.
- ²² Baldinucci-Ranalli, Bd. III, S. 495 ff.
- ²³ Var. Poemata. Coll. Hier. Summ., BNCF, Magliab., Cl. VIII, Cod. 346, c. 169. Der Codex stammt aus dem Besitz des Girolamo da Sommaia, Sohn des Giovanni, Lokalgelehrter, von 1614 bis zu seinem Tode 1635 Provveditore der Universität zu Pisa. Über ihn vgl. G. Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara 1722, S. 305 (mit irrtümlicher Angabe über das Geburtsjahr); D. Moreni, *Bibliografia storico-ragionata della Toscana*, Bd. II, Florenz 1805, S. 351.
- ²⁴ Aeneis II, 204.
- ²⁵ Var. Poemata (Anm. 23), c. 169. Agostino Fortunio, Camaldolenser, wie Vincenzo de' Rossi aus Fiesole gebürtig, Historiker seines Mönchsordens. Über ihn vgl. Negri (Anm. 23), S. 6 und Moreni (Anm. 23), S. 390 ff.
- ²⁶ Var. Poemata (Anm. 23), c. 182.
- ²⁷ Über die Familie vgl. E. Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, Bd. V, Florenz 1843, S. 423 f. und G.V. Marchesi, *La galleria dell'onore, ove sono descritte le segnalate memorie del S. Ordine Militare di S. Stefano*, Bd. I, Forlì 1735, S. 398. Der Stammbaum und weitere Nachrichten über die Familie, BNCF, Magliab., Cl. XXVI, cod. 231, cc. 72-74. Über den Palast vgl. *Ginori Lisci, Palazzi*, Bd. I, S. 219 ff. Giovanni di Francesco da Sommaia (1.8.1538-22.10.1616) wurde im Jahre 1588 Senator; vgl. G. Manni, *Il senato fiorentino, ossia notizie de' senatori fiorentini*, Florenz 1722, ad vocem.
- ²⁸ Borghini-Rosci, S. 616; Paatz, *Kirchen*, Bd. III, 1952, S. 703, 788, Anm. 186.
- ²⁹ BNCF, Magliab., Cl. VIII, cod. 43, c. 321.
- ³⁰ Borghini-Rosci, S. 600.
- ³¹ Plinius, *Naturalis Historia* XXXVI, 37.
- ³² Zur Fundgeschichte und dem ersten literarischen und künstlerischen Echo in der Renaissance vgl. M. Winner, Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance, in: Jb. der Berl. Museen, XVI, 1974, S. 99 ff. An neuerer Literatur, auch über die spätere Wirkung, vgl. u. a. F. Haskell und N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven 1981, S. 243 ff.; Ph.P. Bober und R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique sculpture*, Oxford 1986, S. 122 ff.; U. Geese, *Antike als Programm*, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausstellung Frankfurt a. M., Liebieghaus 1985/86, S. 25 ff., 37 ff.; O. Rossi Pinelli, *Il restauro della soggettività: viaggio attraverso il "Laocoonte"*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Hrsg. S. Setti, Turin 1986, S. 183 ff.
- ³³ Vasari-Cdl, Bd. VII, S. 359 f. Vgl. zu den Schicksalen der Grimani-Gruppe H.E. Wetbey, *The Paintings of Titian*, Bd. I, London 1969, S. 18.
- ³⁴ *Natur und Antike* (Anm. 32), S. 328 f., mit Bibliographie. Vgl. auch Anm. 54.
- ³⁵ Vasari-Cdl, Bd. VI, S. 27. Über die einstige Aufstellung von Bandinellis Gruppe im Palazzo Medici vgl. neuerdings W.A. Bulst, *Uso e trasformazione del palazzo mediceo*, in: *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Hrsg. G. Cherubini und G. Fanelli, Florenz 1990, S. 120.

- ³⁶ D. Heikamp, Vincenzo de' Rossi disegnatore, in: Paragone, Heft 169, 1964, S. 38 ff. Ein titanisches Projekt, die Herkulestaten für das Grabmal Cosimos I. zu nutzen, wurde von Bernardo Davanzati Bostichi vorgeschlagen. Er regt an "di scolpir in marmo le dodici fatiche d'Ercole, per figurar (come io avviso) dodici de' suoi fatti che con dodici motti appropriatigli a quelle, sariano imprese illustrissime da circondar il suo Mausoleo", vgl. B. Davanzati Bostichi, *Orazione in morte del Granduca Cosimo I (1574)*, in: *Ders., Operette*, Bd. II, Florenz 1779, S. 50.
- ³⁷ Über die Aufstellung im Palazzo Vecchio vgl. D. Heikamp, *Scultura e politica*, in: *Le arti del principato mediceo*, ed. P. Barocchi, Florenz 1980, S. 212 ff.
- ³⁸ Château de la Mercerie, mercredi 24 et jeudi 25 juin 1987. Vente judiciaire aux enchères publiques de l'entier mobilier du château après succession Réthoré. Die knappe Eintragung im Katalog lautet: "Groupe en marbre blanc, Laocoon et ses deux fils combattant les serpents. Avec socle en marbre."
- ³⁹ Es ist nicht ganz auszuschließen, daß der absurde Eingriff an der Rückseite der Gruppe vorgenommen wurde, um sie für die jetzige Basis zu adaptieren. Dafür würde sprechen, daß sich an der Rückseite des Marmorbildes keine Mörtelspuren finden.
- ⁴⁰ Venturi, Bd. X, 2, 1936, S. 315 ff.
- ⁴¹ Vgl. außerdem die Abb. in: Venturi, Bd. X, 2, 1936, S. 303 f.
- ⁴² W. von Goethe, Über Laokoon, in: Propyläen, Bd. XI, Tübingen 1798, S. 8.
- ⁴³ Vgl. die Abb. in: Ch. Avery, Giambologna, Oxford 1987, S. 108, 115.
- ⁴⁴ Vgl. Middeldorf (Anm. 10), S. 184 ff.
- ⁴⁵ Die Skulptur wurde von Isabella de' Medici für die Villa di Baroncelli (später Poggio Imperiale) gekauft. Die Villa war ihr von ihrem Vater Cosimo I. 1565 geschenkt worden. Vgl. Grünwald (Anm. 9), S. 27. Das Haupt des sterbenden Adonis (Abb. 22, 24) wurde zum besseren Vergleich mit Abb. 21, 23 hochkant reproduziert.
- ⁴⁶ GDSU, 14786F. Feder auf vergilbtem Papier 41, 4 cm x 25, 5 cm. Vgl. G. Agosti und V. Farinella, Michelangelo e l'arte classica, Ausstellung, Casa Buonarroti, Florenz 1987, S. 58 ff.
- ⁴⁷ Aeneis II, 220.
- ⁴⁸ Winner (Anm. 32), S. 117.
- ⁴⁹ F. Magi, Il riptistino del Laocoonte, in: Atti della Pont. Acc. Rom. di Archeol., ser. 3, memorie, IX, Rom 1960, Taf. 44, 45, 47. In kunsthistorischen Kreisen kamen in den 70er Jahren gegen das "Entrestaurieren" antiker Statuen Bedenken auf, die sich offenbar wieder verflüchtigt haben. Vgl. Antikenergänzung und Entrestaurierung, in: Kunstchronik XXV, 1972, S. 85 ff.; W. Oechslin, Il Laocoonte — o del restauro delle statue antiche, in: Paragone, XXV, Heft 287, 1974, S. 3 ff. Siehe auch Anm. 59.
- ⁵⁰ Vgl. Cesare Trivulzio in Rom, 1.6.1506, an Pomponio Trivulzio, in: Bottari-Ticozzi, Bd. III, 1822, S. 475 f.
- ⁵¹ Vgl. Venturi, Bd. X, 2, 1936, Abb. S. 202, 235.
- ⁵² Magi (Anm. 49), S. 46 ff.
- ⁵³ Rossi Pinelli (Anm. 32).
- ⁵⁴ Abb. 4: Inv. Bronzen, Nr. 427. Im Inventar Cosimos I. von 1560 als Werk des Jacopo Sansovino bezeichnet. Abb. 5: Inv. Bronzen, Nr. 91B. Unter der Basis von Ludovico Lombardi signiert und datiert 1545. Vgl. für den ergänzten Arm Magi (Anm. 49), Taf. XLIX. Abb. 6: Inv. Bronzen, Nr. 409, urkundlich als Werk des Pietro da Barga überliefert. Bibliogr. (Auswahl): A.M. Massinelli, Identità di Pietro Simone da Barga, in: Critica d'Arte, LII, 4. Folge, Nr. 12, Jan.-März 1987, S. 57 ff.; Agosti und Farinella (Anm. 46), S. 57, 92. Zur weiteren Diskussion vgl. A.M. Massinelli, Kleinbronzen und kleine Marmorskulpturen aus der Sammlung Cosimos I., Ausstellungskatalog, Museo Nazionale del Bargello, Florenz 1991, im Druck.
- ⁵⁵ Magi (Anm. 49), S. 29.
- ⁵⁶ Aeneis II, 219.
- ⁵⁷ J. Pope-Hennessy, Renaissance Bronzes from the Samuel H. Cress Collection, London, New York 1965, S. 106, Nr. 383. Der Autor vermutet, daß diese Komposition von einer antiken Gemme abgeleitet ist.
- ⁵⁸ Skizzenbuch I, c. 17, vgl. Ph.P. Bober, Drawings after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum, London 1957, S. 61 f.
- ⁵⁹ Der Schlangenkopf ist neuzeitlich ergänzt. Magi (Anm. 49), S. 17, hält diese Integration für korrekt. Er glaubte Spuren von der originalen Befestigung des Kopfes der Schlange entdeckt zu haben, die ihre Zähne in die Weiche des Priesters schlägt. Infolgedessen verschonte er den Schlangenkopf als einziges Zeugnis von dem sonst vorgenommenen "Ripristino". Erika Simon fordert auch diese letzte Reliquie zu opfern. Sie schreibt: "F. Magi hat ihn [den 'Pollakschen Arm'] dem originalen Laokoon zurückgegeben und bei dieser Operation auch die Ergänzungen an den rechten Armen der beiden Söhne weggenommen. Nur der neuzeitliche Schlangenkopf an der Hüfte wurde belassen. Es ist zu hoffen, daß man auch ihn bald entfernt", vgl. Erika Simon, Laokoon und die Geschichte der antiken Kunst, in: Arch. Anzeiger 1984, S. 644.
- ⁶⁰ San Francisco, Sammlung Peter Fisk.
- ⁶¹ Heikamp 1964 (Anm. 36), S. 38 ff.

RIASSUNTO

Viene presa in esame la fortuna di Vincenzo de' Rossi. Presso i contemporanei la sua opera trova entusiastico consenso; le prime voci critiche appaiono nel Seicento, e nel Settecento cade quasi completamente in oblio. Agli inizi dell' Ottocento Leopoldo Cicognara (1824) giudica l'artista "non senza merito", ma alla fine del secolo inizia un atteggiamento fortemente limitativo — con una intollerante *pruderie* — nei confronti di Vincenzo per la volgarità delle sue interpretazioni dei temi mitologici. Werner Gramberg ed Adolfo Venturi apprezzano invece nell'opera dell'artista l'evoluzione stilistica che preannuncia il Seicento.

Vincenzo de' Rossi dopo il suo rientro a Firenze da Roma (1560/61) ottiene la commissione delle *Dodici fatiche d'Ercole*: le statue, solo parzialmente eseguite, furono collocate nella Sala Grande di Palazzo Vecchio dopo la sua morte. Col volgere del tempo, lo scultore viene sempre più messo in ombra dalla crescente fama del Giambologna. Ne *Il Riposo* (1584) Raffaello Borghini dà notizia che il de' Rossi stava lavorando ad un gruppo del Laocoonte per Giovanni da Sommaia mecenate fiorentino, appartenente ad una famiglia patrizia — estintasi all'inizio del Settecento — che dalla fine del secolo XII possedeva il feudo Sommaia presso Calenzano.

L'autore riconosce il Laocoonte di Vincenzo in una statua che fino al 1987 fece parte dell'arredo del Château de la Mercerie presso Angoulême, per il quale fu acquistata nei primi decenni di questo secolo. Non si hanno notizie sulle vicende del gruppo statuariale, né come né quando sia giunto in Francia; oggi si trova in Svizzera, in proprietà privata. Vincenzo de' Rossi con la sua scultura si mette in gara con il gruppo classico del Vaticano e con la copia del Bandinelli oggi agli Uffizi: uno dei temi più ambiziosi del Cinquecento. L'artista dà al mito una nuova interpretazione, ricca di fantasia inventiva. La narrazione violenta del tragico evento non è priva di quel gusto plebeo che caratterizza quasi sempre le sue opere; stilisticamente si lega soprattutto alle *Fatiche d'Ercole*. Nei contorni mossi, nel ricco gioco di luce ed ombra sulle superfici, l'artista segue ideali che puntano verso il barocco, estranei al gusto della corte granducale fiorentina, dove questo artista, dotato di una esuberante e provocatoria originalità, urtava con lo stile rarefatto ed intellettuale del Giambologna. Vincenzo appare una figura emarginata ed incompresa, destino che condivide con altri scultori che non seguono le correnti dominanti a Firenze.