

Jessica Buskirk, Bertram Kaschek

Kanon und Kritik

Konkurrierende Körperbilder in Italien und den Niederlanden

Die Kultur der Frühen Neuzeit war eine Kultur der Konkurrenz.¹ Nach Georg Simmel handelt es sich beim Phänomen der Konkurrenz um einen *indirekten* Wettkampf, in dem die jeweiligen Parteien sich *parallel* um denselben Kampfpreis bemühen.² Diese Parallelität der Bemühungen unterscheidet demnach ein Konkurrenzverhältnis im vollen Wortsinn von der wetteifernden Nachahmung (*aemulatio*) vergangener Vorbilder: Ein gegenwärtiges Publikum muss von der Überlegenheit eines aktuellen Produktes über andere aktuelle Produkte überzeugt werden. Nicht zuletzt aufgrund dieser Ausrichtung auf eine kritische Öffentlichkeit schreibt Simmel der Konkurrenz eine „ungeheure vergesellschaftende Wirkung“ zu.³ Ihre „synthetische Kraft“ sieht er in dem Umstand begründet, dass „die Konkurrenz in der Gesellschaft doch Konkurrenz um den Menschen ist, ein Ringen um Beifall und Aufwendung“.⁴

Wenn wir im Folgenden konkurrierende Körperbilder in der Kunst des 16. Jahrhunderts zum Thema machen, dann geschieht dies insofern im Sinne Simmels, als es uns um parallel-synchrone Anstrengungen von Künstlern geht, den Körper auf eine bestimmte Weise ins Bild zu setzen. Die konkurrierenden Parteien sind – so unsere These – darum bemüht, einem zeitgenössischen Publikum im Medium des Bildes vor Augen zu führen, welche Rolle der Körper ihrer Auffassung nach in der Kunst, aber auch in der religiösen Kultur der Gegenwart spielen sollte. Da die Auffassungen hierüber weit auseinandergehen, ist der Wettstreit, der uns hier interessiert, keiner um die bessere, die gelungenere, die schönere Darstellung des Körpers. Vielmehr wollen wir zwei konkurrierende Kunst- und Körpermodelle aneinander konturieren, um nicht nur ihre fundamentale Differenz, sondern auch ihren geradezu kämpferischen Antagonismus sichtbar zu machen. Es handelt sich dabei zum einen um jene Kunstwerke, die seit etwa 1500 am päpstlichen Hof gesammelt und produziert wurden und die innerhalb weniger Jahre europaweit kanonischen Rang erlangten. Die Genese dieses Kanons in Rom soll im ersten Abschnitt des Aufsatzes vorgestellt werden, bevor im zweiten

1 Vgl. Müller/Pfisterer 2011; Prochno 2006.

2 Vgl. Simmel 1995, S. 222. Vgl. hierzu auch Prochno 2006, S. 15ff.

3 Simmel 1995, S. 226.

4 Ebd., S. 227.

Abschnitt seine weitgehend erfolgreiche Verbreitung in den Niederlanden skizziert werden soll. Abschließend soll im dritten Abschnitt das kritische Gegenmodell an einem Beispiel erörtert werden. Dieses Gegenmodell fand seinen Anlass in dem Umstand, dass der klassische Körper-Kanon nicht allein ein unschuldiges Schönheitsideal darstellte, sondern für einen römisch-italienischen Hegemonie-Anspruch einstand, der neben der ästhetisch-künstlerischen Dimension auch mit theologischen und religionspolitischen Konnotationen verbunden war.⁵ Bei alledem geht es uns vor allem um eine Analyse der Strategien, mit denen der nackte menschliche Körper als herausgehobener Gegenstand der Kunst sowie als Medium des Heils entweder behauptet oder bestritten wurde. Die Konkurrenz der vorgestellten Modelle scheint keineswegs auf eine eintrachtige Vergesellschaftung, sondern auf eine Spaltung des Publikums in zwei feindliche Lager hinauszulaufen. Innerhalb dieser Lager jedoch wird die ‚synthetische Kraft‘ der Konkurrenz durchaus zu spüren gewesen sein.

1 Der Kanon entsteht

In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts fand in Rom eine Gruppe von Kunstwerken zusammen, die für die folgenden Jahrhunderte Vorbildcharakter haben sollte. Diese Gruppe, die vor allem der Kunst- und Sammelleidenschaft von Papst Julius II. zu verdanken ist, verfügt über jene zwei Charakteristika, die – nach Jan Assmann – jeden Kanon kennzeichnen: „Die Begriffsgeschichte von Kanon stellt sich uns dar als ein Palimpsest, in dem griechisch-römische von jüdisch-christlicher Kultur überlagert ist und beide zu einer unlöslichen Einheit verschmolzen sind.“⁶ Laut Assmann ist die beherrschende Metapher des antiken Kanon-Konzepts der „Maßstab“, während die jüdisch-christliche Idee des Kanons an die Heilige Schrift gebunden ist. Beide Kanon-Begriffe verweisen uns auf ein Ideal, doch nutzen sie jeweils andere Mittel und verfolgen andere Ziele.⁷ Der antike „Maßstab“ möchte die Frage beantworten: „Wonach sollen wir uns richten?“, indem er ein Instrument zur Verfügung stellt, das der Künstler zur Erschaffung neuer Werke verwenden kann.⁸ Der jüdisch-christliche Kanon hat dagegen eine abgrenzende und ausschließende Funktion: Mit der Edition der Vulgata im vierten Jahrhundert erklärte die römische Kirche eine Gruppe

⁵ Vgl. hierzu zahlreiche Aufsätze von Jürgen Müller: u.a. ders. 2005, ders. 2007, ders. 2011.

⁶ Assmann 1997, S. 121.

⁷ Ebd., S. 107, S. 114.

⁸ Ebd., S. 123.

heiliger Texte für verbindlich, die mit weltlicher Macht und Gewalt gegen jede Abweichung verteidigt wurde. Und so sollte man auch im Hinblick auf die Kunstsammlung des Vatikans nicht vergessen, dass die dort versammelten Werke nicht nur zahllosen Künstlern als Vorbild und ästhetischer ‚Maßstab‘ dienten, sondern darüber hinaus auch mit einem ideologischen Gehalt besetzt waren, den es im Sinne der römischen Kurie in ganz Europa durchzusetzen galt.

Bei der Ausbildung des Kunstkanons der italienischen Renaissance spielt die Sammlung antiker Skulpturen, die Julius II. für den Garten der Belvedere-Villa zusammentragen ließ, eine nicht zu unterschätzende Rolle. Julius hatte mit dem Sammeln von Antiken bereits begonnen, als er noch als Kardinal Giuliano della Rovere bekannt war. Auf seinem Grundstück war nicht zuletzt jene Skulptur gefunden worden, die heute als *Apoll von Belvedere* weltberühmt ist.⁹ Am Ende seines Pontifikats (1513) umfasste seine Belvedere-Sammlung neben dem *Apoll* so bedeutende Werke wie die *Laokoon-Gruppe*, die *Venus Felix*, den *Hercules Commodus*, die *Hercules und Antaeus-Gruppe*, die sogenannte *Cleopatra* und den Flussgott *Tiber*.¹⁰ Der berühmte *Torso Belvedere* kam erst um 1527 in die Sammlung.¹¹

Bereits zu Julius' Lebzeiten wurden diese Skulpturen als bedeutende Kunstwerke gefeiert und darüber hinaus unmittelbar mit ihrem Besitzer assoziiert. Castiglione etwa verfasste ein Gedicht über die *Cleopatra*, in dem er den Papst mit Caesar verglich, während der *Apoll* ein Gedicht inspirierte, das Julius mit Augustus gleichstellte.¹² Um die Mitte des 16. Jahrhunderts waren die Skulpturen bereits zu Synonymen künstlerischer Vollkommenheit geworden. Im Vorwort zur dritten Sektion seiner *Vite*, die den Künstlern der Gegenwart gewidmet ist, schreibt Giorgio Vasari, dass die Künstler der vorangegangenen Epochen noch nicht in der Lage waren, ihren anatomisch durchaus korrekten Darstellungen des menschlichen Körpers Anmut und Lebendigkeit zu verleihen. Dies sei erst von jenen späteren Künstlern erreicht worden, die sich am Beispiel der wiederentdeckten Antiken schulen konnten:

⁹ Bober/Rubinstein 2010, S. 76.

¹⁰ Die Geschichte des Statuenhofs im 16. Jahrhundert referiert Brummer 1970. Die Kleopatra wurde damals für eine Ariadne gehalten; vgl. ebd., S. 19–42.

¹¹ Ebd., S. 144.

¹² Ebd., S. 221–226. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet hier die *Venus Felix*, die Gianfrancesco Pico della Mirandola in einem Brief von 1512 als heidnisches Idol verdammt und deshalb ihre Entfernung aus dem päpstlichen Garten fordert. Für den Wortlaut des Briefes vgl. ebd., S. 273f.

„Gut erging es jenen, die ihnen nachfolgten, denn sie konnten mitansehen, wie einige der berühmtesten, von Plinius beschriebenen Kunstwerke der Antike ausgegraben, wurden: der Laokoon, der Herkules und der große Torso von Belvedere; ebenso die Venus, die Kleopatra, der Apollo und unendlich viele mehr, die man nun sowohl in ihrem Liebreiz wie auch ihrer Strenge sah, mit Körpern, die den größten lebenden Schönheiten nachgebildet sind [...]. Diese Statuen gaben Anlaß, jenen spröden, groben und schneidenden Stil zu überwinden [...].“¹³

Von den hier genannten Skulpturen wird zwar nur der Laokoon in Plinius' *Naturgeschichte* erwähnt, doch waren sie zu Vasaris Zeit allesamt im Belvedere zu sehen.¹⁴

Es ist gewiss kein Zufall, dass eine Gruppe antiker Skulpturen zum frühneuzeitlichen Maßstab der Beurteilung aller Darstellungen des menschlichen Körpers werden sollte. Denn ursprünglich bezeichnete der Begriff ‚Kanon‘ ein System perfekter menschlicher Proportionen, das vom griechischen Bildhauer Polyklet entworfen worden war. Polyklets Ideal ist uns heute lediglich in Form seines *Doryphoros* (Speerträger) erhalten, der gewissermaßen ein bildhauerisches Traktat über menschliche Proportionen darstellt und einen Athleten in lässigem Kontrapost zeigt.¹⁵ Die Figur befindet sich in harmonischem Ausgleich zwischen Ruhe und Bewegung und verkörpert das Ideal klassischer Schönheit: weder jung noch alt, weder schwächlich noch übermäßig muskulös.¹⁶ In dieser überaus diskreten und zurückhaltenden Gestaltung unterscheidet sich der *Doryphoros* auf signifikante Weise von den hellenistischen Skulpturen des Belvederes, wobei die Betrachter des 16. Jahrhunderts sich der Differenz zwischen dem zurückhaltenden griechischen Ideal und dem dramatischen Erscheinungsbild späterer Skulpturen noch nicht bewusst sein konnten, da sie nicht wussten wie der *Doryphoros* aussah. Zwar wird der Polykletsche Kanon bei Plinius und Quintilian erwähnt, doch römische Kopien der Skulptur selbst sind erst seit dem 19. Jahrhundert bekannt.¹⁷ Nichts-

13 Zit. nach: Vasari, Giorgio (2004), *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*. Neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., eingeleitet u. kommentiert v. Matteo Burioni u. Sabine Feser, Berlin, S. 96–97.

14 Vgl. Barkan 1999, S. 109f.

15 Vgl. Steuben 1990.

16 Zum pythagoräischen Kontext, in dem Polyklet sein Ideal entwickelte vgl. Stewart 1990, S. 160f.

17 Vgl. C. Plinius Secundus d.Ä. (1989), *Naturkunde. Lateinisch-Deutsch. Buch XXXIV*, hg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Karl Bayer, Darmstadt, S. 47: „Auch fertigte er eine Statue, welche die Künstler als Kanon bezeichnen; und aus diesem Kanon leiten sie die Grundregeln der Kunst wie aus einer Art Gesetz ab; er allein ist es unter den Menschen, dem zuerkannt wird, die Kunst als solche durch ein Kunstwerk offenbart zu haben.“ Zur

destoweniger teilen die Werke des Belvedere mit Polyklets Kanon auffällige Merkmale, die für die Kunst des 16. Jahrhunderts maßgeblich wurden. Von tierischer Behaarung restlos befreit, führen sie das Potential der – zumeist männlichen – Anatomie vor Augen, alle Effekte der Muskeltätigkeit sichtbar zu machen, um so einen zu großen Taten fähigen Körper zu beschreiben. Ihre makellose Marmoroberfläche suggeriert zudem eine Körperlichkeit, die von biologischen Prozessen wie Altern, Stoffwechsel oder Sexualität unberührt scheint.¹⁸ So bietet der Kanon nicht nur Modelle, an denen sich andere Künstler schulen können, sondern er etabliert darüber hinaus eine Vorstellung vom menschlichen Körper, in der die Kontingenz individueller Existenz transzendiert wird.

Es ist schwer zu beurteilen, inwieweit der Belvedere-Kanon von Julius II. und seinen Nachfolgern gezielt und programmatisch verbreitet wurde. Ganz zweifellos jedoch war Julius II. darum bemüht, seinen Namen mit großer Kunst verbunden zu wissen. Seine hohen Gebote für frisch ausgegrabene Statuen wie den *Hercules Commodus* und sein Engagement namhafter Künstler wie Raffel und Michelangelo zur künstlerischen Dekoration des Vatikans lassen keinen anderen Schluss zu.¹⁹ Und auch Leo X., Hadrian VI., Clemens VII. und Paul III. trafen Entscheidungen, die gewiss zur Verbreitung der antiken Vision vom idealen menschlichen Körper in ganz Europa beitrugen. Als der Kanon Nordeuropa erreichte, sollte sich seine Autorität jedoch nicht allein aus dem Ort seiner Aufstellung – dem päpstlichen Belvedere – speisen, sondern auch aus der Aufwertung, die er im Prozess seiner künstlerischen Rezeption wie auch seiner medialen Reproduktion erfahren hatte.

Anfänglich wurde der päpstliche Kanon nur einem engen Kreis von Künstlern und Herrschern bekannt gemacht. So wurden gleich nach der Aufstellung der

Identifizierung mehrerer kaiserzeitlicher Kopien mit dem *Doryphoros* durch den Archäologen Karl Friedrich im Jahr 1862, vgl. Schneider 1990, S. 480.

18 Vgl. diesbezüglich Bachtin 1987, S. 79, der hier v.a. einen Gegensatz zur grotesken Körperkonzeption der Volkskultur erkennt: „Die neuen Kanons sehen den Körper völlig anders, in anderen Aspekten seines Lebens und in völlig anderer Beziehung zur äußeren (außerkörperlichen) Welt. Für sie ist der Körper vor allem streng abgeschlossen und fertig, er ist ein einsamer, einzelner, von anderen abgegrenzter und geschlossener Körper. Daher sind alle Kennzeichen von Unfertigkeit, Wachstum und Vermehrung entfernt: Auswüchse und Verzweigungen verschwinden, Wölbungen (die an Triebe und Knospen erinnern) werden geglättet, alle Öffnungen verstopft. Die ewige Unfertigkeit des Körpers wird quasi verheimlicht, Empfängnis, Schwangerschaft, Geburt und Todeskampf kommen in der Regel nicht vor. Das bevorzugte Alter ist das am weitesten von Mutterleib und Grab, also von den Grenzen individuellen Lebens, entfernte. Der Akzent liegt auf der vollständigen, autonomen Individualität des Körpers.“

19 Haskell/Penny 2010, S. 188f.

ersten Skulpturen im Hof des Belvederes einige Werke in Bronze gegossen und als Geschenke an Freunde des Papstes übergeben.²⁰ Studienblätter von Künstlern wie Amico Aspertini, Nicoletto da Modena, Leonardo da Vinci (Codex Atlanticus), Giulio Romano, Giovanni Antonio da Brescia, Andrea del Sarto, Baccio Bandinelli, Parmigianino und Tommaso da' Cavalieri belegen zudem, dass das Zeichnen vor den Antiken des Belvederes in Rom offenbar eine verbreitete Übung darstellte – wenngleich uns heute die meisten Blätter wohl verloren sind.²¹

Neben den Zeichnungen und Skizzenbüchern waren es im 16. Jahrhundert dann vor allem druckgraphische Reproduktionen, die das Belvedere-Ideal über die Grenzen Roms hinaustrugen: Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano und Marco Dente fertigten zahlreiche Stiche nach den Meisterwerken der Sammlung.²² Alle drei Stecher waren zudem eng mit der Raffael-Werkstatt verbunden und führten darüber hinaus auch Stiche nach den Werken Michelangelos aus. Mit den Reproduktionsstichen ging zwar die privilegierte und exklusive Intimität der Verbreitung verloren, doch wurde dafür ein viel größeres Publikum für die Werke gewonnen, da die Blätter Raimondis, Venezianos und Dentes in ganz Europa erhältlich waren. Und mitunter – wie im *Laokoon*-Stich Marco Dentes (Abb. 1) – wird sogar durch eine Inschrift der Aufstellungsort der Skulpturengruppe benannt: „ROMAE. IN PALATIO. PONT. IN. LOCO. QVI. VVLGO. DICITVR. BELVEDERE.“²³

Eine weitere Form der Verbreitung des Kanons erfolgte eher indirekt, dafür aber umso erfolgreicher und nachhaltiger: durch das Werk Michelangelos. Michelangelo, der bekanntermaßen bei der spektakulären Ausgrabung der Laokoon-Gruppe im Jahre 1506 anwesend war, zeigte sich von der Formensprache der hellenistischen Skulptur zutiefst beeindruckt und adaptierte deren anatomisches Vokabular angespannter Muskulatur für die Entwicklung seiner eigenen künstlerischen Handschrift.²⁴ Über Jahrzehnte hinweg sollte sich Michelangelo bei der Ausführung päpstlicher Monumentalkunst – sei es das Grabmal für Julius II., die Decke der Sixtinischen Kapelle oder das *Jüngste Gericht* – direkt und indi-

²⁰ Vgl. hierzu Brummer 1970, S. 58f., 102, 127f., 141, 149, 151f. König Franz I. von Frankreich, der jahrelang vergeblich auf eine Kopie der Laokoon-Gruppe gewartet hatte, ließ im Jahre 1540 seinen Hofkünstler Francesco Primaticcio Gipsabgüsse der Skulpturen des Belvederes und anderer römischer Sammlungen anfertigen, um damit sein Schloss in Fontainebleau zu dekorieren. Vgl. hierzu Haskell/Penny 2010, S. 2

²¹ Bober/Rubinstein 2010, S. 67, 77, 113f., 126, 166ff., 181, 183, 188. Reproduktionen einiger dieser Zeichnungen finden sich in Brummer 1970.

²² Zu diesen drei Stechern vgl. Shoemaker 1981.

²³ Ebd., Nr. 66, S. 192f.

²⁴ Vgl. Barkan 1999, S. 15.

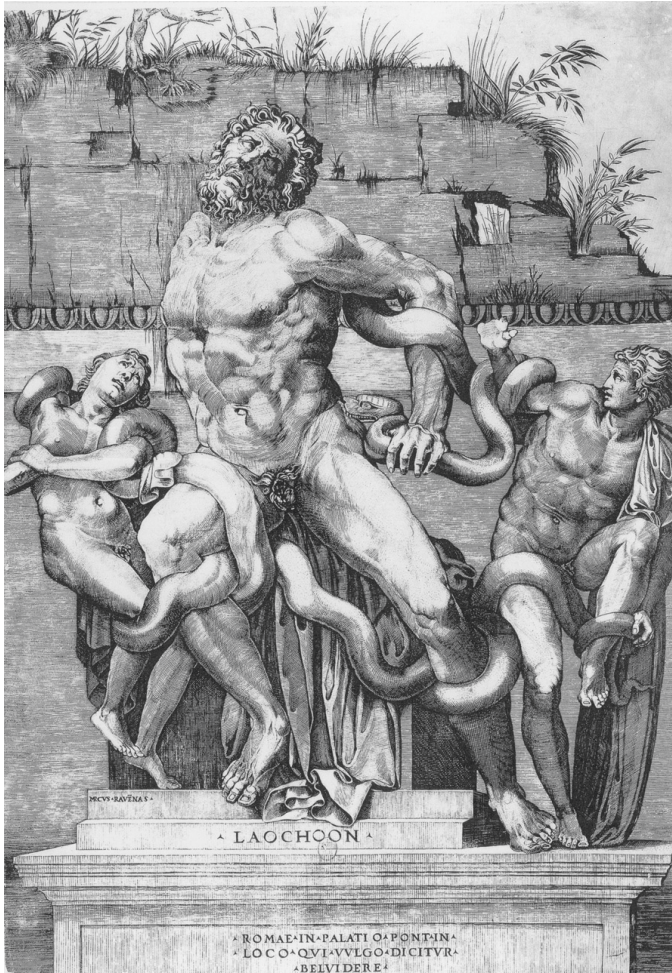


Abb. 1: Marco Dente, *Laokoon-Gruppe*, Kupferstich, um 1510.

rekt immer wieder auf den *Laokoon* und die übrigen Skulpturen des Belvedere beziehen. So machte er die päpstlichen Antiken zum Maßstab auch für andere Künstler, die sich an seinem Vorbild zu schulen gedachten. Auch dies geschah zum einen vor Ort in Rom, wo Künstler die Sixtinische Kapelle zum Studium der Fresken Michelangelos aufsuchten und zum anderen mittels Reproduktionsgrafiken, die von etwa 1508 an von den meisten Werken Michelangelos angefertigt wurden.²⁵ Bereits unter den ersten Stichen, die Marcantonio Raimondi um 1510 nach Motiven Michelangelos fertigte, sind auch einige Figuren aus den im Entstehen begriffenen Deckenfresken der Sixtina.²⁶ Doch erst nach der Fertigstellung

²⁵ Vgl. Barnes 2010. Auch wenn Michelangelo sich – anders als etwa Raffael – nicht persönlich um die druckgraphische Vervielfältigung seiner Werke bemühte, fanden doch die meisten seiner Werke in Form von Reproduktionsstichen weite Verbreitung.

²⁶ Barnes 2010, S. 21f.

des *Jüngsten Gerichts* im Jahr 1541 kam es zu einer wahren Welle druckgraphischer Reproduktionen nach Michelangelos Bildprogramm der Papstkapelle – inklusive der Deckenbemalung.²⁷ Vor allem jedoch das Gerichtsfresko selbst wurde seit Mitte der 1540er Jahre immer wieder in großen Mehrplattendrucken sowie in Einblattendrucken vervielfältigt.²⁸ Und auf den meisten dieser Stiche ist der Hinweis auf den Bildautor verbunden mit dem Hinweis auf den ursprünglichen Ort der Bilder: „Michael Angelus pinxit In Vaticano“.²⁹ Wer immer sich also im Europa des 16. Jahrhunderts anhand von Druckgraphik ein Bild von der Kunst Michelangelos machen wollte, kam nicht umhin, diese als die Kunst des Papstes wahrzunehmen.

2 Der Kanon wandert

Der Belvederesche Kanon und die Figuren Michelangelos wurden in den Niederlanden zunächst begeistert aufgenommen. Bereits im Werk Jan Gossaerts, des ersten Italienfahrers unter den niederländischen Künstlern des 16. Jahrhunderts, lassen sich etliche Spuren der vatikanischen Werke ausmachen. Gossaert war 1508/09 im Gefolge Philipps von Burgund nach Rom gereist und hatte dort im Auftrag seines Dienstherrn architektonische Monumente und Bildwerke der Antike zeichnerisch festgehalten.³⁰

Der zweite Niederländer, der aktiv den Import italienischer Körperbilder in die Niederlande betrieb, war Jan van Scorel.³¹ Karel van Mander bezeichnet ihn in seinem *Schilder-Boeck* von 1604 deshalb als „Lichtbringer und Wegebauer der Malerei in den Niederlanden“.³² Scorel war 1519 über Nürnberg und Venedig nach Jerusalem gepilgert und im Anschluss daran nach Rom gereist. Dort wurde

²⁷ Ebd., S. 29ff.

²⁸ Ebd., S. 99ff.

²⁹ So – exemplarisch – die Inschrift auf Giulio Bonasones Stich nach Michelangelos Darstellung von *Judith und Holofernes* in einem der Deckenzwickel. Abb. bei Barnes 2010, S. 31.

³⁰ Vgl. hierzu Schrader 2010. Vgl. auch Mensger 2002, S. 149ff. (zu Gossaerts Auseinandersetzung mit dem *Torso Belvedere*).

³¹ Eine aktuelle Monographie zu Jan van Scorel steht aus. Die unpublizierte Dissertation von Molly Faries aus dem Jahr 1972 war uns bei der Abfassung leider nicht zugänglich. Ihre wichtigsten Ergebnisse hat Faries jedoch im Rahmen des folgenden Ausstellungskatalogs veröffentlicht: Filedt Kok 1986, S. 179–190.

³² Van Mander, Carel (2000), *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler* (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 u. Anmerkungen v. Hanns Floerke, Wiesbaden, S. 158.

er 1522 vom soeben neugewählten Papst, seinem niederländischen Landsmann Hadrian VI., zum Konservator der vatikanischen Kunstsammlungen ernannt – eine Position, die zuvor Raffael innegehabt hatte. Scorel war also unmittelbar für die Verwaltung des päpstlichen Kanons zuständig und logierte auch in päpstlichen Gemächern.³³ Dass er – wie van Mander erwähnt – neben den Antiken des Belvederes in Rom auch die Werke Raffaels und Michelangelos aufmerksam studiert hat, versteht sich gewissermaßen von selbst.³⁴ Vermutlich war es der frühe Tod Hadrians im September 1523, der Scorel dazu veranlasste, bereits im Sommer des Folgejahres in seine Heimatstadt Utrecht zurückzukehren, wo er als Kanoniker in das Kathedrankapitel eintrat, dem er bis zu seinem Lebensende (1562) angehören sollte.³⁵



Abb. 2: Jan van Scorel, *Taufe Christi im Jordan*, um 1530, Öl auf Holz, Frans Halsmuseum, Haarlem.

³³ Vgl. De Meyere 1981, S. 12.

³⁴ Van Mander 2000, S. 162.

³⁵ Faries 1970, S. 3–24.

Der nachhaltige Eindruck, den die Kunst des Vatikans auf ihn ausübte, ist bereits in den ersten Werken nach seiner Rückkehr auszumachen. Zunächst ist ein Altar-Triptychon zu nennen, das er um 1526 im Auftrag von Herman van Lokhorst, seines Zeichens Dekan des Utrechter Doms, gemalt hat.³⁶ Dessen Sohn Willem hatte in Rom zeitgleich mit Scorel in päpstlichen Diensten gestanden, und vermutlich sind die beiden gemeinsam nach Utrecht zurückgereist. Die Mitteltafel des Triptychons, das wohl für das Familiengrab der Lokhorsts im Utrechter Dom bestimmt war, zeigt den Einzug Christi nach Jerusalem und ist in der kompositionellen Anlage des Bildraums unverkennbar an Michelangelos Sintflut-Fresko aus der Sixtinischen Kapelle sowie an Raffaels Landschaften aus den Loggien orientiert – eine Reminiszenz, die sein Auftraggeber, der wie sein Sohn selbst ebenfalls in Italien gewesen war, sicher zu schätzen wusste. Ein weiteres wichtiges Werk dieser Jahre ist die *Taufe Christi im Jordan* (Abb. 2), die zwischen 1527 und 1530 während Scorels Aufenthalt in Haarlem entstanden ist.³⁷ In Auftrag gegeben wurde sie vermutlich von Symon Saen, dem Vorsteher der örtlichen Johanniter-Bruderschaft, die vor allem der Jerusalem-Wallfahrt gewidmet war. Auch bei dieser Tafel hat Scorel systematisch und programmatisch auf italienische Vorbilder zurückgegriffen. So lassen sich die Posen einiger Täuflinge auf Michelangelos *Cascinaschlacht* sowie auf den antiken Typus der *Venus Anadyomene* zurückführen, während Christus selbst mit seinem muskulösen Oberkörper in leicht gebeugter Sitzhaltung an den *Torso Belvedere* erinnert.³⁸ Scorel ist ganz offenkundig bemüht, seine römischen Kunsterfahrungen für die Bildformate seiner niederländischen Heimat fruchtbar zu machen und etwa Aktdarstellungen in eine weite Landschaft zu integrieren. Zudem hat er es scheinbar auf eine bildliche Heiligung des ursprünglich heidnischen Figurenrepertoires abgesehen. Das Sujet der Taufe ist insofern nicht nur als Huldigung an den Patron des Johanniter-Ordens zu begreifen, sondern auch als Medium einer spirituellen Transformation der antiken Aktdarstellung: aus einstmaligen paganen Götterstatuen werden getaufte, christliche Leiber.

Hatte sich der Import des Belvedere-Kanons bei Gossaert noch im Rahmen eines habsburgisch-höfischen Kontexts vollzogen, so bilden bei Scorel in erster Linie klerikale Institutionen den Rahmen für seine programmatische Aneignung

³⁶ Filedt Kok 1986, Nr. 61, S. 180ff.; De Meyere 1981, S. 41ff.

³⁷ Filedt Kok 1986, Nr. 62, S. 183f.

³⁸ Den Bezug zur *Cascina-Schlacht* stellt bereits Faries heraus, Filedt Kok 1986, S. 183f. Statt der *Venus Anadyomene* schlägt sie die Figur der *Kauernden Venus* vor, doch fehlt bei dieser das Auswringen/Kämmen des Haars, wie es etwa im Stich Raimondis von 1506 gezeigt ist. Vgl. Shoemaker 1981, Nr. 9, S. 68f.

vatikanischer Formvorgaben: Gerade seine in Jerusalem und Rom geknüpften Netzwerke waren es, die ihm nach seiner Heimkehr die wichtigsten Aufträge verschafften. Das italienisch-antikische Idiom wurde demnach keineswegs als neutrale neue Darstellungsform in die Niederlande eingeführt, sondern unter dezidiert katholisch-päpstlichen Vorzeichen. Und es wurde – wie gerade das Beispiel von Scorels *Taufe Christi* zeigt – nicht zuletzt dafür genutzt, der in der reformatorischen Kritik bisweilen bestrittenen Körperlichkeit kirchlicher Rituale eine neue ästhetische Evidenz zu verschaffen. Diese Tendenz ist auch bei Jan van Hemessen und Maarten van Heemskerck festzustellen, die sich beide intensiv mit den päpstlichen Antiken – vor allem mit dem *Laokoon* und dem *Torso Belvedere* – auseinandersetzten und deren Formpotential für Themen der christlichen Ikonographie zu nutzen wussten.³⁹

In den hier genannten Fällen der Anverwandlung kanonischer Vorbilder kommt es jeweils zu einer gegenseitigen Nobilitierung von Sujet und Idiom. Denn es ist keineswegs so, dass das demonstrative Zitat gegenüber dem Erzählinhalt des Bildes einen gänzlich autonomen Eigenwert für sich beanspruchen würde. Vielmehr steht es – auch und gerade in seiner forcierten Kunsthaftigkeit – im Dienste des dargestellten Themas, sodass beide eine unauflösliche Einheit zu beiderseitigem Vorteil bilden: Nicht nur die klassischen Körper profitieren von der Heiligkeit des jeweils dargestellten Ereignisses, sondern dieses selbst zehrt in seiner sakralen Würde ganz wesentlich von der Dignität der gewählten Vorbilder. Genau in dieser Reziprozität sakraler und künstlerischer Beglaubigung zeigt sich die gelingende Kanonbildung: Wenn das Vorbild die Nobilität des Sujets steigert, kann dieses schließlich umso glanzvoller auf jenes zurückstrahlen. Begünstigt wird diese Reziprozität durch den Umstand, dass der künstlerische Kanon selbst einen – wenn auch fingierten – sakralen Ursprung hat: Nur dadurch, dass der Papst sich die bedeutendsten Antiken einverleibt hatte, konnte der Belvedere-Kanon so erfolgreich und unmissverständlich als „heiliges Prinzip“ (J. Assmann) klassizistischer *und* orthodox-katholischer Kunstpraxis dienen. Dabei ist hervorzuheben, dass die Kanonisierung keineswegs nur „die Erfüllung oder Einlösung einer im Werk selbst durch Formstrenge und Regelbindung angelegten Potenz“⁴⁰ darstellt. Vielmehr dürfte deutlich geworden sein, dass die

39 Heemskerck hielt sich von 1532 bis 1536 in Rom auf und zeichnete dort mit offenkundiger Begeisterung die antiken Skulpturen und Monumente. Vgl. Hülsen 1913–1916. Für Hemessen lässt sich eine Italienreise nicht nachweisen, doch hat er sich gewiss an den in den Niederlanden kursierenden Zeichnungen und Stichen nach den Belvedere-Statuen geschult. Vgl. hierzu Wallen 1983, v.a. S. 37–45.

40 Assmann 1997, S. 108.

Statuen des Belvedere – jenseits ihrer Formqualitäten – durch eine ganze Reihe institutioneller Maßnahmen als maßgebliche Kunstwerke propagiert und durchgesetzt wurden. Die Autorität des Belvedere-Kanons ist nicht allein ästhetisch fundiert, sondern vor allem auch auf kirchliche Macht gegründet.

3 Der Kanon in der Kritik

Es ist davon auszugehen, dass den niederländischen Zeitgenossen – namentlich den Künstlern und den Kennern – die religionspolitische Aufladung des neuen Körperbildes bewusst war. Und zugleich ist anzunehmen, dass keineswegs alle niederländischen Künstler mit dem römischen Kunstdiktat einverstanden waren. Wie Jürgen Müller zeigen konnte, hatte bereits Dürer sein *Tanzendes Bauernpaar* von 1514 als spöttischen Bildkommentar zur *Laokoon-Gruppe* konzipiert.⁴¹ Und seit Dürers Besuch in Antwerpen (1520) lässt sich eine solche ironisch-subversive Auseinandersetzung mit berühmten italienischen und antiken Vorbildern auch unter niederländischen Künstlern nachweisen.⁴² Dass seit den frühen 1520er Jahren in den Niederlanden auch reformatorisches Gedankengut weite Verbreitung fand, dürfte die Skepsis gegenüber Produkten aus dem Vatikan zusätzlich befeuert haben.⁴³ Gespeist aus dem Widerstand gegen die kulturelle und religiöse Hegemonie Italiens, konnte sich innerhalb weniger Jahre ein ironischer Bilddiskurs ausbilden, dem es vor allem darum zu tun war, gerade die kanonischen Werke des Vatikans und der vatikanischen Hauptkünstler in ein kritisches Licht zu setzen.⁴⁴ Und so dürfte auch die Hinwendung zahlreicher niederländischer Künstler zu ‚niederen‘ Themen wie Landschaften, Bauern-, Bettler- und Bordell-darstellungen oder Markt- und Küchenstücken nicht nur als Effekt eines sich langsam ausdifferenzierenden Kunstmarktes zu verstehen sein, sondern darüber hinaus auch im Sinne der Formierung eines bildlichen Gegendiskurses zur offiziellen päpstlichen Kunstoffensive, die bereits vor dem Tridentinum die ästhe-

⁴¹ Müller 2011, S. 393f. Müller weist auch darauf hin, welch üblen Ruf Julius II. in Nordeuropa hatte: Er galt als machtbesessener, blutrünstiger Heide, der sich wie ein römischer Imperator und nicht wie das spirituelle Haupt der Christenheit in Szene setzte.

⁴² Ebd., S. 396ff. (Dirck Vellert), 405f. (Jan van Amstel), 407ff. (Pieter Bruegel); vgl. auch Müller 2005.

⁴³ Vgl. Decavele 1986.

⁴⁴ Müller 2011, S. 400f., weist darauf hin, dass bereits Luther in seinem *Adelsbrief* von 1520 darüber klagt, dass das Ablassgeld deutscher Christen vom Papst u.a. für den Aufbau der Kunstsammlung des Belvedere missbraucht würde.

tische Macht der Bilder trefflich zu nutzen wusste. All die genannten ‚niederen‘ Themen zeichnen sich nämlich nicht zuletzt dadurch aus, dass sie ein antagonistisches Verhältnis zur idealisierenden Aktdarstellung einnehmen. Hier wird der Körper marginalisiert (Landschaftsmalerei – meist mit religiöser Staffage), verunstaltet (Bettlerdarstellungen) oder in seiner kruden Kreatürlichkeit (Bauerndarstellungen) wie in seiner fleischlichen Begierlichkeit (Markt-, Küchen- und Bordellszenen) präsentiert. Vermieden wird in diesen Bildern – wenn auch meist nur implizit – die idealisierende, dem antiken Kanon verpflichtete Aktdarstellung. Mitunter kommt es jedoch – wie etwa bei Dürers *Tanzendem Bauernpaar* – zu verkehrenden Motivübernahmen, die sich ganz explizit mit einem konkreten und benennbaren klassischen Modell in kritischer Absicht auseinandersetzen. Einem solchen Fall wollen wir uns nun zuwenden.



Abb. 3: Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel d.Ä.: *Aestas/Der Sommer*, 1570, Kupferstich.

Der Kupferstich mit dem Titel *Aestas* (Sommer), den Pieter van der Heyden 1570 nach einer Zeichnung Pieter Bruegels d.Ä. aus dem Jahr 1568 angefertigt hat, mag zunächst als simple Bauernszene erscheinen (Abb. 3), gibt sich jedoch bei näherer Betrachtung als überaus kritische Auseinandersetzung mit Michelangelos *Jüngs-*

tem Gericht zu erkennen.⁴⁵ Das Blatt zeigt eine sommerliche Erntelandschaft, die im Vordergrund von zwei monumentalen Bauernfiguren beherrscht wird. Besonders mächtig wirkt der muskulöse Schnitter rechts, der sich zum Trinken in die Hocke begeben bzw. auf einen Ährenbündel gesetzt hat. Mit in den Nacken geworfenem Kopf stürzt er sich aus einem großen runden Tonkrug das Wasser steil in seinen Rachen. Sein vorgestrecktes Bein dringt kraftvoll in den Betrachterraum vor – eine Läsion der ästhetischen Grenze, die vom scharfen Sensenblatt in ihrer Aggressivität nochmals unterstrichen wird. Im gespreizten Schritt des Mannes prangt denn auch eine massive Schamkapsel, die an phallischer Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig lässt. Doch so vulgär dieser Bauer auch im ersten Moment wirken mag – er lässt sich durchaus auf ein klassisches Vorbild zurückführen.

Karl von Tolnai sah in ihm eine „sehr kuriose Karikatur des Laokoon-Motives“,⁴⁶ und Carl Gustaf Stridbeck erkannte den Einfluss Michelangelos, obgleich er ein direktes Vorbild für „nicht nachweisbar“ hielt.⁴⁷ So wurde bislang übersehen, dass die Figur auf einen berühmten Auferstandenen aus dem *Jüngsten Gericht* (Abb. 4) zurückgeht. Dies zeigt sich vor allem an Oberkörper und Armhaltung wie auch am in den Nacken gelegten Kopf und dem daraus resultierenden Verschwinden des Gesichts hinter den zugleich erhobenen und eingewinkelten Armen. Dass es sich hierbei keineswegs um eine zufällige formale Koinzidenz, sondern um ein gezieltes Zitat handelt, belegt der arbeitende Schnitter am linken Bildrand, der ebenfalls dem *Jüngsten Gericht* (Abb. 5) entlehnt ist, wobei diesmal die Rückenfigur des Hl. Andreas, links neben der Muttergottes, das Vorbild ist. Wie der Heilige macht auch der Sensenmann einen Schritt nach vorn und lässt dabei das rechte Bein locker nach hinten ausschwingen. Zudem haben beide Figuren in gleicher Weise die linke Schulter nach vorne gedreht, so dass ihr rechter Ellbogen nach hinten stößt. Die Bezugnahme auf Michelangelo ist somit nicht von der Hand zu weisen. Allerdings hat Bruegel signifikante Veränderungen vorgenommen und aus dem Hl. Andreas einen fleißigen wie aus

45 Das Blatt ist Teil eines von Bruegel nicht vollendeten graphischen Jahreszeiten-Zyklus. 1565 zeichnete er den *Frühling* und 1568 den *Sommer*. *Herbst* und *Winter* wurden 1569, vermutlich nach Bruegels Tod, von Hans Bol entworfen, und 1570 wurde die ganze Serie schließlich von Hieronymus Cock in den Druck gegeben. Vgl. Kaulbach/Schleier 1997, S. 120ff. Hier wird Bruegels Bildkonzept überzeugend als „geradezu ein Konkurrenzmodell“ (S. 120) zu einem allegorischen Jahreszeiten-Zyklus Maarten van Heemskercks gedeutet, in dem zwei der jeweiligen Personifikationen der Jahreszeiten den Apoll von Belvedere zitieren. Zu diesem Aspekt des Bruegelschen Blattes vgl. auch Kaschek 2012, S. 91–98. Zu Bruegels ästhetischer Opposition zum Romanismus vgl. Kaschek 2009.

46 Tolnai 1934, S. 129.

47 Stridbeck 1957, S. 287.

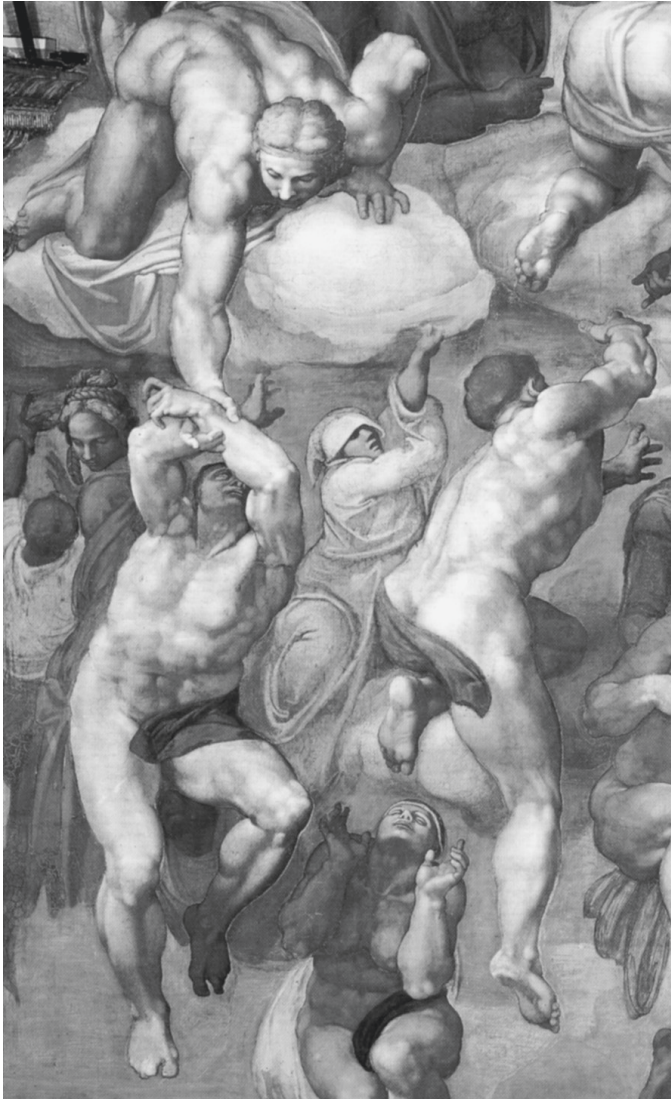


Abb. 4: Michelangelo:
Auferstandener, Detail aus
dem *Jüngsten Gericht*, 1541,
Fresko, Sixtinische Kapelle,
Vatikan.

dem Himmelsaspiranten einen durstigen Landarbeiter gemacht. Vor allem in letzterem Fall ist die Verkehrung besonders krass: Das Ringen um den Aufstieg in himmlische Gefilde hat sich hier in eine äußerst robuste Haltung zur Befriedigung irdischer Bedürfnisse verwandelt. So darf man annehmen, dass es Bruegel nicht um die formale Adellung seiner Landarbeiter zu tun ist, sondern um die Infragestellung des michelangelesken Figurenideals. Schließlich wird hier eine bildliche Würdeformel durch einen ihr nicht entsprechenden Erzählinhalt tendenziell entwertet.⁴⁸

⁴⁸ Zu dieser Verfahrensweise vgl. Müller 1999, S. 82–89.

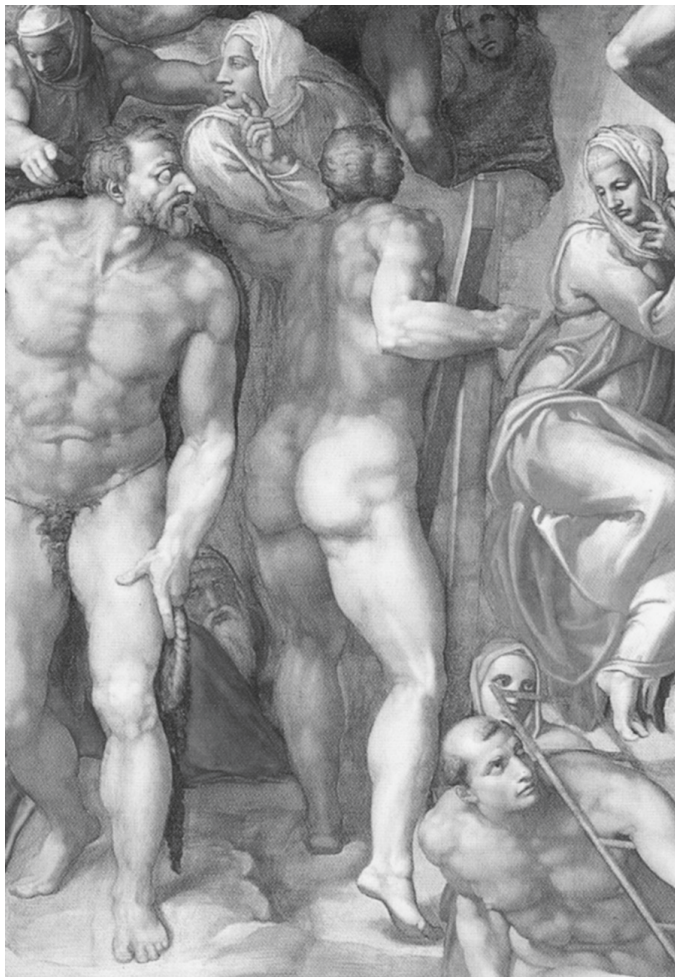


Abb. 5: Michelangelo: *Hl. Andreas*, Detail aus dem *Jüngsten Gericht*, 1541, Fresko, Sixtinische Kapelle, Vatikan.

Es stellt sich nun die Frage, wie dieses inverse Zitat genauer zu verstehen ist. Warum hat Bruegel hierfür das *Jüngste Gericht* gewählt? Und warum genau jene Figur des in den Himmel Auffahrenden? Wie zuvor erwähnt, führte die öffentliche Enthüllung von Michelangelos *Jüngstem Gericht* am 31. Oktober 1541 in den Folgejahren zu einer Vielzahl druckgraphischer Reproduktionen, die das Werk europaweit berühmt machen sollten. Bereits Asciano Condivi vermerkt in seiner Michelangelo-Vita von 1553, es sei nicht nötig, die Komposition lange zu beschreiben, „da davon so viele Zeichnungen gedruckt und überall hingeschickt worden sind.“⁴⁹ Der Hinweis auf den Ort des Freskos ist bei diesen Stichen nahezu obligatorisch, wie sich bereits am ersten Blatt, auf dem die gesamte Komposition zu

⁴⁹ Condivi, Asciano (1970 [1874]), *Das Leben des Michelangelo Buonarroti*, hg. u. übers. v. Rudolph Valdek, Osnabrück [Wien], S. 69.

sehen ist, zeigt: Giulio Bonasones um 1546 zu datierender Kupferstich trägt ein päpstliches Privileg sowie den Schriftzug „[...] Michaelis Angeli pictura quae est in Vaticano [...]“.⁵⁰ Doch auch genuin literarische Reaktionen trugen zum Ruhm des Werkes wie auch zum Bewusstsein seiner Anbringung in der päpstlichen Kapelle bei. Zum einen entfachte das *Jüngste Gericht* in Italien eine kontroverse Debatte über die Möglichkeiten und Grenzen religiöser Malerei im Kirchenraum, in der vor allem die exzessive Nacktheit des Himmelspersonals kritisiert wurde, was im Zuge des Konzils von Trient schließlich zur Übermalung zahlreicher vermeintlich anstößiger Details (v.a. Geschlechtsteile) durch den „braghettone“ (Höschmaler) Daniele da Volterra im Jahre 1564 führen sollte.⁵¹ Zum anderen jedoch wurde das Werk von einflussreichen Kunstschriftstellern wie Condivi und vor allem Vasari als Höhepunkt der abendländischen Kunstgeschichte geradezu in den Himmel geschrieben.

In der ersten Ausgabe von Vasaris berühmten *Vite* (1550), der sogenannten *Torrentiniana*, bildet nicht nur die Vita des Michelangelo den Abschluss der gesamten Vitensammlung, sondern dessen Lebensbeschreibung selbst mündet abschließend in eine emphatische Würdigung des *Jüngsten Gerichts*, das damit in geradezu eschatologischer Manier zum End- und Zielpunkt der Kunstgeschichte stilisiert wird.⁵² Vasari behauptet dort, Michelangelo habe mit seinem Fresko nicht nur alle vorherigen Meister, sondern auch sich selbst übertroffen, „indem er die Schrecknisse jener Tage versinnlichte“.⁵³ Dabei habe er „mannigfaltige und schwierige Bewegungen“⁵⁴ mit Leichtigkeit dargestellt und in der Menge der Figuren „alle möglichen menschlichen Leidenschaften bewunderungswürdig [...] ausgedrückt“.⁵⁵ So empfiehlt Vasari das *Jüngste Gericht* allen nachfolgenden Künstlern zur Nachahmung und lässt seinen Lobpreis schließlich in folgendem Ausruf kulminieren:

50 Vgl. Barnes 2010, S. 106ff.

51 Einen Abriss der Debatte mit zahlreichen Quellen bietet Chastel 1983, S. 188–207. Vgl. auch Barnes 1998.

52 Vgl. Blum 2010.

53 Vasari, Giorgio (1996): Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelagnolo Buonarroti, hg. v. Roland Kanz, Stuttgart, S. 184. Wir zitieren die Michelangelo-Vita hier nach dieser leicht zugänglichen Reclam-Ausgabe, die der ersten deutschen Gesamtübersetzung der *Vite* von Adeline Seebeck in der Ausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster (1832–49) folgt. Hier ist die Lebensbeschreibung Michelangelos freilich in der Fassung von 1568 wiedergegeben, doch haben wir nur jene Passagen zitiert, die auch in der *Torrentiniana* von 1550 enthalten sind. Einen hilfreichen kritischen Apparat bietet die Ausgabe im Wagenbach Verlag, vgl. Vasari 2009.

54 Vasari 1996, S. 184f.

55 Ebd., S. 186.

„Dies Werk ist für unsere Kunst das Zeugnis, das Gott den Menschen gegeben hat, damit sie sehen wie das Schicksal wirkt, wenn Geister erster Größe auf die Erde herab kommen und Anmut und göttliches Wissen als ihnen einwohnend mitbringen. [...] Glückselig und gesegnet bist Du o dritter Paul, da Gott zugelassen hat, daß unter Deinem Schutze der Ruhm sich verbreitete, welchen die Federn der Schriftsteller Dir und ihm bewahren werden! Wie sehr sind Deine Verdienste durch seine Kunst erhöht worden.“⁵⁶

Die Zitate machen deutlich, welche Herausforderung, aber auch welches Provokationspotential Michelangelos *Jüngstes Gericht* nach der Jahrhundertmitte für die niederländische Künstlerschaft verkörpert haben muss. Vor allem der explizite Hinweis auf die Verherrlichung des Papstes dürfte Anstoß erregt haben. Aber auch das implizite Kunstideal bot Reibungspunkte. Nach Vasari kommt die Kunst im *Jüngsten Gericht* gewissermaßen zu sich selbst, da sich hier ihre wahre Bestimmung – nämlich die Verklärung des menschlichen Körpers – in der Darstellung der letzten Dinge ganz erfüllt. Erneut konvergiert also der künstlerische mit dem doktrinären Gehalt des Werkes. Dass die Verklärung der Körper auf gestalterischer Ebene durch ihre Überformung nach Maßgabe des Belvedere-Kanons bewerkstelligt wird, bleibt an dieser Stelle unausgesprochen, ist aber visuell evident und Vasari vollauf bewusst: Wie bereits bei der Ausmalung der Sixtinischen Decke (1508–12) ist auch das Figurenideal des *Jüngsten Gerichts* an der muskulösen Erhabenheit des *Laokoon* ausgerichtet.⁵⁷ So vollzieht sich mit dem Fresko an der Kopfwand der Sixtinischen Kapelle, die zu diesem Zeitpunkt das liturgische Zentrum der Christenheit bildete,⁵⁸ die Apotheose des päpstlichen Kanons.

Wie wir aus einem Brief des Humanisten Domenicus Lampsonius wissen, wurde Vasari in den 1560er Jahren in den Niederlanden aufmerksam gelesen, und in den dortigen Künstlerkreisen wurden seine Thesen sicher auch lebhaft diskutiert.⁵⁹ Wir dürfen also davon ausgehen, dass Bruegel sich mit seinem *Sommerblatt* nicht allein auf das *Jüngste Gericht* selbst, sondern auch auf dessen literarischen Nachruhm bezieht und kritisch auf Vasaris Thesen reagiert. Womöglich ist seine Vorzeichnung sogar aus Anlass der Neuauflage der *Vite* (1568) entstanden, in der Vasari noch deutlicher die Darstellung des nackten menschlichen Körpers in einer „großen Manier“ zur „Hauptaufgabe“ der Kunst erklärt und zudem an

⁵⁶ Ebd., S. 187.

⁵⁷ Die zentrale Figur des richtenden Christus ist gewissermaßen als laokoonesker Apoll gestaltet, was von Zeitgenossen durchaus wahrgenommen wurde. So hat etwa der Literat Anton Francesco Doni das Fresko ausdrücklich durch den Vergleich mit dem *Laokoon* und dem *Apoll von Belvedere* gegen Kritiker zu verteidigen gesucht. Vgl. hierzu Vasari 2009, S. 353.

⁵⁸ Vgl. Rohlmann 2000, S. 224.

⁵⁹ Vgl. Melion 1991, S. 130.

anderer Stelle vermerkt, bei Michelangelo finde man vermutlich deshalb keine Landschaften, „weil sein hoher Geist sich nicht zu solchen Dingen herablassen wollte.“⁶⁰

Bruegels *Sommer* ist eine indirekte, aber harsche Kampfansage an Michelangelos und Vasaris päpstliche Kunstmetaphysik. Anstelle eines singulären eschatologischen Großereignisses wird die alljährlich wiederkehrende Kornernte vergegenwärtigt. Die Körper dürfen nicht in himmlische Sphären entschweben, sondern sie bleiben erdschwer an die diesseitige Welt der Jahreszeiten gebunden. So sind die Figuren in all ihrer Monumentalität letztlich der Landschaft untergeordnet. Folglich werden auch keine Akte gezeigt, deren kunstvolle Posen die Würde des menschlichen Körpers vorführen könnten, sondern Leiber in Aktion, deren mitunter unvorteilhafte Verkürzungen aus gewöhnlichen Arbeitsabläufen resultieren. In geradezu emblematischer Verdichtung führt schließlich der trinkende Schnitter vor Augen, dass selbst die erhabenste Körperhaltung dem einfachsten körperlichen Bedürfnis entspringen kann – womit jene Stoffwechselprozesse in den Blick geraten, die in der idealistischen Ästhetik des Kanons ja gerade ausgeblendet oder zumindest sublimiert werden sollten. In diesem Zusammenhang ist auch auf die prominent präsentierte Schamkapsel des Schnitters hinzuweisen, in der man durchaus eine scherzhafte Anspielung auf die Debatte um die Unziemlichkeit von Michelangelos Fresko erkennen kann. So zitiert etwa Vasari in der zweiten Ausgabe der *Vite* den Zeremonienmeister Biagio von Cesena, der meinte, es sei „wider alle Schicklichkeit, an einem heiligen Ort so viele nackte Gestalten zu malen, die aufs unanständigste ihre Blößen zeigten, und daß das kein Werk für die Kapelle des Papstes, sondern für eine Badestube oder Kneipe sei“.⁶¹ Mit der Schamkapsel, die das Geschlecht zwar verdeckt, aber zugleich auch ungemein hervorhebt, setzt Bruegel dieser Diskussion ein ironisches Sahnehäubchen auf.

Dass Bruegel diese Zote nun ausgerechnet mit der Figur des Aufschwebenden reißt, ist vielleicht durch deren besonderen Erfolg in den Niederlanden bedingt. Aus der Werkstatt Jan van Scorels stammt ein *Heiliger Sebastian* (Abb. 6) in einer römischen Ruinenlandschaft, der 1542 datiert ist und dessen nackter Leib geradezu ‚wörtlich‘ genau die Figur zitiert, die Bruegel auch für seinen trinkenden

⁶⁰ Vasari 1996, S. 182 und 189. Michelangelos Geringschätzung flämischer Landschaftsdarstellungen wird auch in den von Francisco de Hollanda aufgezeichneten Gesprächen kolportiert. Eine leicht zugängliche deutsche Übersetzung findet sich in: Herpel, Fritz (1964), Michelangelo: Von Kunst und Leben. Aus Briefen und Gesprächen, hg. v. dems., Berlin, S. 153–174, hier v.a.: S. 156f.

⁶¹ Vasari 1996, S. 183.

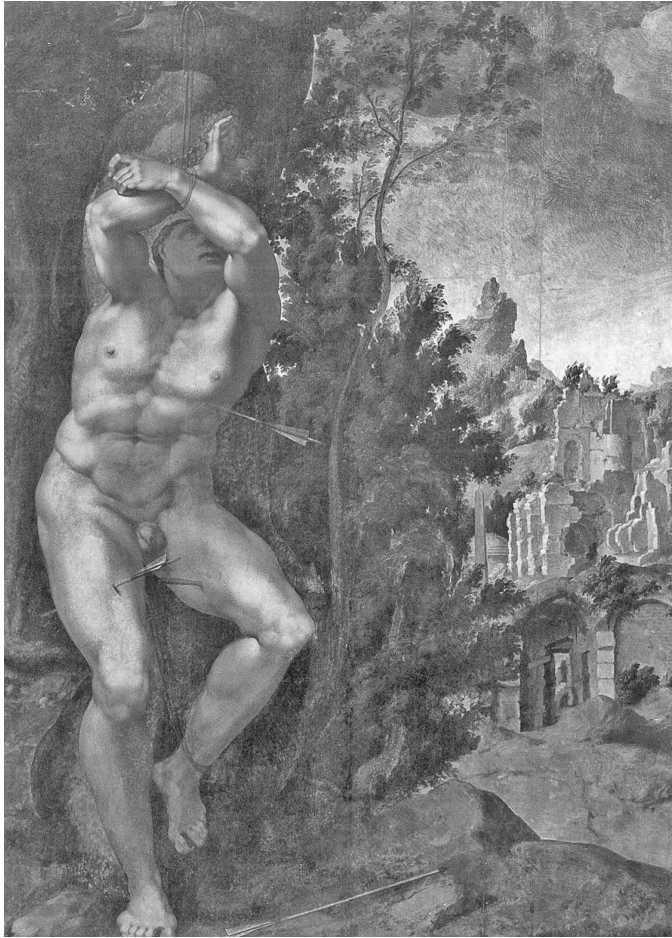


Abb. 6: Jan van Scorel, Werkstatt: *Hl. Sebastian*, 1542, Öl auf Holz, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Schnitter verwendet hat.⁶² Bemerkenswert an diesem Zitat ist vor allem sein frühes Datum: nur ein Jahr nach der Enthüllung des *Jüngsten Gerichts*. Da die ersten bekannten Stiche nach Michelangelos Komposition in die Mitte der 1540er Jahre datieren, muss Scorel exklusiven Zugang zu einer schnell in die Niederlande gebrachten Zeichnung gehabt haben: Auch zwei Jahrzehnte nach seinem Rom-Aufenthalt scheint der Künstler-Kanoniker noch gute Verbindungen in den Vatikan gehabt zu haben.

Scorels Entlehnung des Entschwebenden erscheint dem Sujet überaus angemessen, denn schließlich wird auch Sebastian am Ende seines irdischen Leidens in den Kreis der Heiligen des Himmelreiches aufgenommen werden. Zudem ist kaum zu übersehen, wie sehr Michelangelos Figur dem *Laokoon* verpflichtet ist,

⁶² Filedt Kok 1986, Nr. 117, S. 237f. Vgl. auch Lammertse 1994, Nr. 74, S. 322–325, mit Angaben zu weiteren niederländischen Applikationen der Figur.

der zu diesem Zeitpunkt bereits als *exemplum doloris*, das heißt als besonders nachahmenswertes Modell der Schmerzdarstellung, galt.⁶³ Programmatisch setzt Scorel das Vorbild für eine Martyriumsszene ein, in welcher der Körper des Heiligen in fast skulpturaler Manier dargeboten wird. Damit erweist er sowohl Michelangelo als auch dem antiken Prototyp seine Reverenz. Und wie schon bei der *Taufe Christi*, so betreibt Scorel auch hier ganz gezielt die Verwandlung ursprünglich heidnischen Formenguts in christlich-katholische Bildsprache, was sich wiederum im Sujet des Bildes nachvollziehen lässt. Denn hier verbürgt ein einstmals heidnischer Soldat seinen wahren Glauben durch das Martyrium, das seinen Körper letztlich in den eines Heiligen transformieren wird. Eine besondere Pointe liegt wohl in dem Umstand, dass es sich beim Heiligen Sebastian um einen radikalen Gegner des heidnischen Götzendienstes handelt, der – folgt man der *Legenda aurea* – eigenhändig mehr als zweihundert Götzenbilder zerstört hatte und nicht zuletzt deshalb das Martyrium auf sich nehmen musste.⁶⁴ Dass Scorel ausgerechnet diesem Heiligen das körperliche Gepräge der antiken Priesterstatue verpasst, macht nochmals überdeutlich, wie sehr es ihm hier um eine Integration antiker Formen in katholische Bildkonzepte zu tun ist. *Pars pro toto* reflektiert er damit nochmals das Gesamtprogramm des *Jüngsten Gerichts*, das mittels einer monumentalen Feier des antikisch-nackten Körpers zugleich die Auferstehung des Fleisches, die Seligkeit der christlichen Märtyrer und damit auch die Leibgebundenheit kirchlicher Heilsvermittlung beschwört.⁶⁵

Im Vergleich mit Scorels Motivübernahme, bei der das Vorbild nahezu unberührt zu bleiben scheint, wird nochmals deutlich, wie pietätlos Bruegel mit Michelangelo umspringt. Zugleich zeigt sich aber auch Bruegels meisterhafte *dissimulatio*, vermöge derer die Bezugnahme auf das *Jüngste Gericht* zunächst verborgen bleiben muss und nur von einem bildlich hinreichend informierten Betrachter erkannt werden kann.⁶⁶ So überbietet Bruegel gewissermaßen die orthodoxen Verehrer Michelangelos durch eine überaus kreative, wenn auch ätzend-kritische Anverwandlung von dessen Figurenideal. Die Konkurrenz der unterschiedlichen Körperbilder artikuliert sich hier im Widerspiel von autoritativer Setzung

⁶³ Vgl. Ettliger 1961.

⁶⁴ Vgl. de Voragine, Jacobus (1988), *Legenda aurea*. Lateinisch/Deutsch. Ausgewählt, hg. u. übers. v. Rainer Nickel, Stuttgart, S. 126–139.

⁶⁵ Wie sehr das Bildprogramm des *Jüngsten Gerichts* an orthodox-katholischen Vorstellungen ausgerichtet war, um nicht zuletzt auch ein kämpferisches Signal an das reformatorisch gesinnte Nordeuropa zu senden, hat jüngst sehr detailgenau und überzeugend Rolf Quednau dargelegt. Vgl. Quednau 2008.

⁶⁶ Zum Verfahren des inversen bzw. ironischen Zitierens im Sinne der *dissimulatio* vgl. Müller 2011.

(Michelangelo, Scorel) und subversiver Kritik (Bruegel). Während die eine Partei den nackten Körper zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Bild- und Heilskonzepte macht, bestreitet die andere dessen diesbezügliche Relevanz. In dieser idealtypisch präparierten Anordnung ist die erste Partei zweifelsohne als katholisch zu kennzeichnen; die zweite hingegen kann nach dem Gang der von uns vorgetragenen Argumentation nicht ohne weiteres konfessionell festgelegt werden.⁶⁷ So mag es hier genügen, sie als tendenziell reformatorisch zu bezeichnen, womit vor allem die Skepsis gegenüber der orthodox-katholischen Position einer körperlichen, also letztlich sakramentalen Heilsvermittlung gemeint ist. Denn wie sich gezeigt hat, diente der Belvedere-Kanon im 16. Jahrhundert nicht nur der Repräsentation päpstlicher Macht und Würde, sondern auch einer neuen, ästhetischen Beglaubigung der leibgebundenen katholischen Erlösungslehre – ein Anspruch, der von reformatorischer Seite nicht unwidersprochen bleiben konnte. Hatte der päpstliche Kanon eigentlich die Aufgabe, den verklärten Leib als Zielpunkt des kirchlichen Heilsweges und als unverfügbares Kunstideal festzuschreiben, wird ebendieser kanonische Idealkörper im Bruegelschen Gegenmodell aus seiner entrückten Sphäre gerissen und auf unsanfte Weise der Spottlust des Betrachters freigegeben, der in ihm kaum mehr das privilegierte Medium des Heils erkennen kann, sondern gerade seine unaufhebbare Verstrickung ins irdische Triebleben erblicken muss. Künstlerische Konkurrenz mündet so in einen Wettstreit um den rechten Bezug zur Transzendenz.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Jan (1997), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.
- Bachtin, Michail (1987), *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M.
- Barkan, Leonard (1999), *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven.
- Barnes, Bernadine (1998), *Michelangelo's Last Judgment. The Renaissance Response*, Berkeley.
- Barnes, Bernadine (2010), *Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Farnham.
- Blum, Gerd (2010), *Zur Geschichtstheologie von Vasaris Vite (1550). Kunstgeschichte als „große Erzählung“ und Bildsystem*, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hg. v. David Ganz/Felix Thürlemann, Berlin, S. 271–288.

⁶⁷ Für Versuche, die religiöse Identität Bruegels und seiner Bildkonzepte genauer zu bestimmen vgl. Müller 1999 sowie Kaschek 2012.

- Bober, Phyllis Pray/Rubinstein, Ruth (2010), *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London.
- Brummer, Hans Henrik (1970), *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm.
- Chastel, André (1983), *Chronik der italienischen Renaissancemalerei 1280–1580*, Würzburg.
- De Meyere, J. A. L. (1981), *Jan van Scorel (1495–1562). Schilder voor prinsen en prelaten*, Utrecht.
- Decavele, Johan (1986), *Ontstaan van de evangelische beweging en ontwikkeling van de protestantse kerkverbanden in de Nederlanden tot 1580*, in: *Ketters en papen oder Filips II*, hg. v. Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht.
- Ettlinger, Leopold D. (1961), *Exemplum doloris. Reflections on the Laocoon Group*, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, 2 Bde., hg. v. Millard Meiss, New York.
- Faries, Molly (1970), *Jan van Scorel. Additional Documents from the Church Records of Utrecht*, in: *Oud-Holland*, 85, S. 3–24.
- Filedt Kok, Jan Piet et al. (1986), *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525–1580*, hg. v. dens., s'Gravenhage.
- Haskell, Francis/Penny, Nicolas (2010), *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London.
- Hülsen, Christian (1913–1916), *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, 4 Bde., hg. v. dens., Berlin.
- Kaschek, Bertram (2009), „Weder römisch noch antik“? Pieter Bruegels *Verleumdung des Apelles* in neuer Deutung, in: *Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, hg. von Gernot Kamecke/Bruno Klein/Jürgen Müller, Berlin, S. 167–179.
- Kaschek, Bertram (2012), *Weltzeit und Endzeit. Die „Monatsbilder“ Pieter Bruegels d.Ä.*, München.
- Kaulbach, Hans-Martin/Schleier, Reinhart (1997), „Der Welt Lauf“. *Allegorische Graphikserien des Manierismus*, hg. v. dens., Stuttgart.
- Lammertse, Friso (1994), *Van Eyck to Bruegel. Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boymans-van Beunigen 1400–1550*, hg. v. dens., Rotterdam.
- Mander, Carel van (2000), *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke*, Wiesbaden.
- Melion, Walter S. (1991), *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago/London.
- Mensger, Ariane (2002), *Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin.
- Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich (2011), *Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit*, in: *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, hg. v. dens. et al., Berlin, S. 1–32.
- Müller, Jürgen (1999), *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä.*, München.
- Müller, Jürgen (2005), *Holbein und Laokoon. Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d. J.*, in: *Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts*, hg. v. Bodo Brinkmann/Wolfgang Schmid, Turnhout, S. 73–89.
- Müller, Jürgen (2007), *Italienverehrung als Italienverachtung. Hans Sebald Behams „Jungbrunnen“ von 1536 und die italienische Kunst der Renaissance*, in: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hg. v. Philine Helas et al., Berlin, S. 309–318.
- Müller, Jürgen (2011), *Ein anderer Laokoon. Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation*, in: *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*, hg. v. Beate Kellner/Jan-Dirk Müller/Peter Strohschneider, Berlin, S. 389–414.

- Prochno, Renate (2006), *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*, Berlin.
- Quednau, Rolf (2008), *Rom bannt Luther. Michelangelos Jüngstes Gericht im Lichte der konfessionellen Spaltung*, in: *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563*, hg. v. Andreas Tacke, Regensburg, S. 348–424.
- Rohlmann, Michael (2000), *Michelangelos „Jüngstes Gericht“ in der Sixtinischen Kapelle. Zu Themenwahl und Komposition*, in: *Michelangelo. Neue Beiträge*, hg. v. dems./Andreas Thielemann, München/Berlin, S. 205–234.
- Schneider, Rolf Michael (1990), *Polyklet. Forschungsbericht und Antikenrezeption*, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, hg. v. Herbert Beck, Mainz, S. 472–504.
- Schrader, Stephanie (2010), *Drawing for Diplomacy: Gossart's Sojourn in Rome*, in: *Man, Myth and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works*, hg. v. Maryan W. Ainsworth, New Haven, S. 45–55.
- Shoemaker, Innis H. (1981), *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, hg. v. dems., Lawrence/KA 1981.
- Simmel, Georg (1995) [1903]: *Soziologie der Konkurrenz*, in: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 1, hg. v. Michael Behr/Volkhard Krech/Gert Schmidt, Frankfurt a.M., S. 221–246
- Steuben, Hans von (1990), *Der Doryphoros*, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, hg. v. Herbert Beck, Mainz, S. 185–198.
- Stewart, Andrew (1990), *Greek Sculpture*, Bd. 1, New Haven.
- Stridbeck, Carl Gustaf (1957), *Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d.Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*, Stockholm.
- Tolnai, Karl von (1934), *Studien zu den Gemälden P. Bruegels d.Ä.*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, NF Bd. VIII, S. 105–135.
- Vasari, Giorgio (2009): *Das Leben des Michelangelo*. Neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet v. Caroline Gabbert, Berlin.
- Wallen, Burr (1983), *Jan van Hemessen. An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor/MI.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Marco Dente, *Laokoon-Gruppe*, Kupferstich, um 1510.
- Abb. 2: Jan van Scorel, *Taufe Christi im Jordan*, um 1530, Öl auf Holz, Frans Halsmuseum, Haarlem.
- Abb. 3: Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel d.Ä.: *Aestas/Der Sommer*, 1570, Kupferstich.
- Abb. 4: Michelangelo: *Auferstandener*, Detail aus dem *Jüngsten Gericht*, 1541, Fresko, Sixtinische Kapelle, Vatikan.
- Abb. 5: Michelangelo: *Hl. Andreas*, Detail aus dem *Jüngsten Gericht*, 1541, Fresko, Sixtinische Kapelle, Vatikan.
- Abb. 6: Jan van Scorel, Werkstatt: *Hl. Sebastian*, 1542, Öl auf Holz, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.