

Nackte Gestalten

Die Wiederkehr des antiken Akts
in der Renaissanceplastik



Naked Revival

The Return of the Ancient Nude
in Renaissance Sculpture

(Hg./Ed.)

NICOLE HEGENER

MICHAEL IMHOF VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:



Johannes Schorr, Berlin



TAVOLOZZA
FOUNDATION

Dr. Hubert Burda, München

Impressum

Einband und Frontispiz: Giovanni da Bologna: *Venus* (um 1575), Florenz, Boboligärten, Grotta grande, Grotticella (Fotos: Nicole Hegener)

Einbandrückseite: Giovanni da Bologna: *Mars* (vor 1587), Dresden, Skulpturensammlung SKD (Foto: Sotheby's, Rick Jenkins)

Einbandgestaltung, Layout und Reproduktion: Vicki Schirdewahn, Michael Imhof Verlag

Deutsches Lektorat: Dorothee Baganz, Michael Imhof Verlag

Englisches Lektorat: Dr. David Sánchez

Italienisches Lektorat: Gerhard Hempel

Druck: Druckerei Rindt, Fulda

© 2021

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG

Stettiner Straße 25, D-36100 Petersberg

Tel.: 0661/2919166-0, Fax: 0661/2919166-9

E-Mail: info@imhof-verlag.de, www.imhof-verlag.de

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-0547-9

Inhalt

Contents

NICOLE HEGENER	
Dank	8
JOHANNES HELMRATH	
Vorwort	10
HORST BREDEKAMP UND JOHANNES HELMRATH	
Nachruf	12

I.

Antike und christliche Antikentransformation *Antiquity and Christian Transformation of Antiquity*

NIKOLAUS DIETRICH	
Nacktheit, Gewand und der Körper in der antiken Plastik: Mit Herder contra Herder	17
JÖRG JOCHEN BERNS	
Die Nacktheit der Heiligen, der Wilden und der Götter	37

II.

Mittelalter und theologische Aspekte *The Middle Ages and Theological Aspects*

HORST BREDEKAMP	
Lizenz zur Nacktheit, oder: Das Satyrspiel des Bösen	57
STEFAN TRINKS	
Akte X – Gliedscheidung statt Händescheidung in der Kunst des 9. bis 13. Jahrhunderts	71
PHILINE HELAS	
Nackte Armut. Zur Adaption antiker Modelle für Bettlerfiguren in der italienischen Kunst im 15. und frühen 16. Jahrhundert	89

III.

Der Renaissanceakt in Italien *The Renaissance Nude in Italy*

CRISTINA ACIDINI

Il canone fiorentino della bellezza maschile, da Donatello a Michelangelo 111

CLAUDIA KRYZA-GERSCH

Von Antico zu Giambologna.
Zur Darstellung des weiblichen Aktes in der italienischen Plastik der Renaissance 135

GIUSEPPE CAPRIOTTI

Antiquity and “libri”: Ephebic male nudes in the mythological sculpture of Benvenuto Cellini 169

IV.

Michelangelo und der Renaissanceakt in Florenz und Rom *Michelangelo and the Renaissance Nude in Rome*

LUCA GIULIANI

Michelangelos *David* und seine Schleuder 189

GRÉGOIRE EXTERMANN

A paragone con Prassitele e Michelangelo: La *Giustizia* di Guglielmo Della Porta a San Pietro 213

V.

Apoll und Venus *Apollo and Venus*

MATTHIAS WINNER

Der Maler Rubens im künstlerischen Wettstreit mit der Statue des *Apoll vom Belvedere* 235

WINFRIED WEHLE

Arkadien oder die Kunst natürlich zu sein:
Venus-Renaissance in Sannazaros „Arcadia“ und Giorgiones/Tizians *Ländlichem Konzert* 251

VI.
Der Renaissanceakt nördlich der Alpen
The Renaissance Nude North of the Alps

CHRISTINE DEMELE

Dürers Selbstbildnis als Akt:

Der nackte Körper im Spannungsfeld von christlichem Glauben, humanistischer Antikenrezeption
und empirischem Naturstudium

273

BETTINA UPPENKAMP

Zwischen nackt und Akt:

Conrad Meits *Judith mit dem Haupt des Holofernes*

297

FRANCISZEK SKIBIŃSKI

Corporality Unveiled.

Nudity and *all'antica* Sculpture in the Sixteenth-Century Low Countries

319

ELISABETH WEYMANN

Von Menschen und Maßen. Die Schönheit von Meister IPs Akten

341

Zu den Autoren / *About the authors*

366

Personenindex / *Index of persons*

370



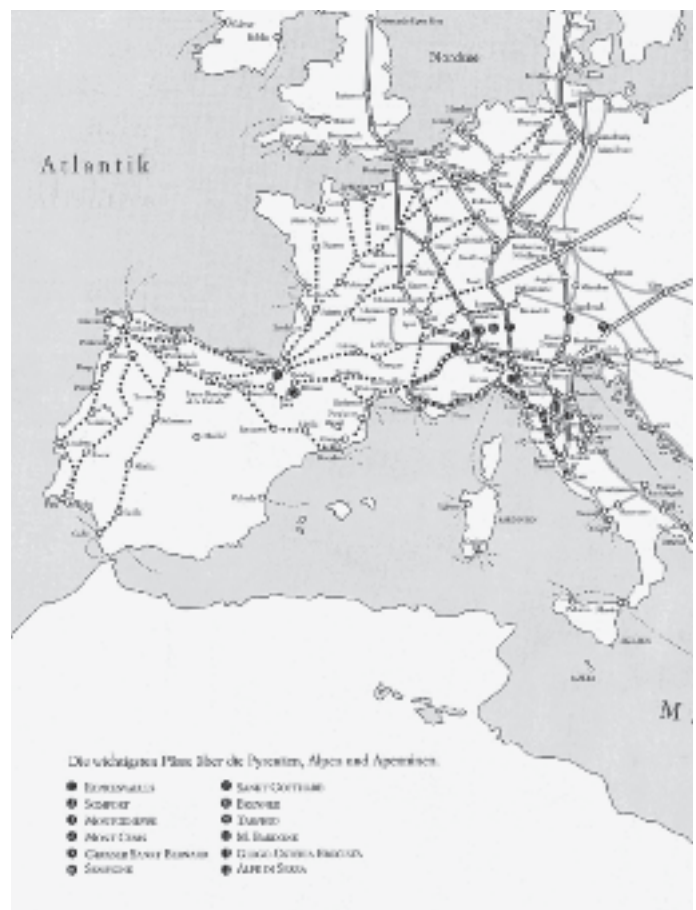
Lizenz zur Nacktheit oder: Das Satyrspiel des Bösen*

HORST BREDEKAMP

1. Die Ehebrecherin von Santiago de Compostela

Durch ein monatelang auf der Bestsellerliste platziertes Selbsterfahrungsbuch eines TV-Entertainers hat die Wallfahrt nach Santiago de Compostela zu Beginn des 21. Jahrhunderts ungeahnte Popularität zurückgewonnen.¹ Das Buch beschreibt jenes Wechselspiel von Außenerfahrung und Introspektion, das in der Regel jeden Wanderer ergreift, wenn er jenseits der Pyrenäen mit der endlos wirkenden Weite der spärlich besiedelten Regionen Nordspaniens konfrontiert wird. Vor 1000 Jahren, als die Wallfahrt nach Santiago ein Massenerereignis zu werden begann, war dies kaum anders (*Abb. 1*).

Das Buch ist eine Neuauflage jener Pilgerführer, die aus der Perspektive eines Reisenden über die Landschaft, die Bevölkerung und die Kunst berichten und damit zugleich eine Introspektion auf die eigenen Nöte und Gefährdungen, aber auch der bereichernden Erfahrungen und der Glücksmomente vollziehen. Zu den berühmtesten gehört der „Liber Sancti Jacobi“ aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Er berichtet ebenso über die Straßen, Lokale, Herbergen und Sehenswürdigkeiten wie über die Übel etwa der Geldfälscherei



1 Karte der Wallfahrtswege nach Santiago de Compostela

* Eine frühere Fassung dieses Artikels wurde in einer Werner Röske gewidmeten Schrift gedruckt (Von der Schamlosigkeit zur großen Form, in: Scham und Schamlosigkeit. Grenzverletzung in Literatur und Kultur der Vormoderne, hg.: Katja Gvodeza/Hans Rudolf Velten, Berlin/Boston 2011, S. 223–263); Röskes literaturgeschichtliche Untersuchung „Die

Freude am Bösen. Studien zu einer Poetik des deutschen Schwankromans im Spätmittelalter“ (München 1987) ist ein methodisches Muster für das Folgende.

1 KERKELING 2006.



2 Puerta de las Platerías, Santiago de Compostela, Eingang zum südlichen Querschiff der Kathedrale

und Prostitution, denen der Pilger ausgesetzt sei. „Auf den Wegen der Heiligen gibt es Unrecht und Betrug im Überfluß“, so lautet das Fazit der problematischen Seite dieser Form des Reisens.²

Am Ziel der Wallfahrt, der Kathedrale von Santiago de Compostela, verörpert eine bemerkenswerte Relief-figur auf dem rechten Tympanon des südlichen Eingangsportales, der Puerta de las Platerías, die sexuellen Gefährdungen (Abb. 2). Die rechts außen situierte Figur ist dem Reiseführer eine besondere Erwähnung wert: „Es darf auch nicht in Vergessenheit geraten, dass eine Frau neben der Versuchung des Herrn steht; sie hält in ihren Händen das stinkende Haupt ihres Versuchers, das von ihrem eigenen Ehemann abgeschlagen wurde; zweimal am Tag küsst sie jenes Haupt, von ihrem Mann dazu gezwungen. Oh welch ungeheure bewunderns-

wert gerechte Strafe für die ehebrecherische Frau“³ (Abb. 3). Der Autor ergötzt sich am Urteil und dessen Vollzug, und damit scheint er die leib- und frauenfeindliche Thematik, die gemeinhin mit der mächtigen, in ganz Europa wirksamen Reformbewegung von Cluny verbunden wird, seitdem Abt Odo von Frauenkörpern als dem „cadaver hominis“ gesprochen hatte, weiterzuführen.⁴ Dem Wortlaut seiner Äußerung nach ist damit alles gesagt.

Ein Problem entsteht erst, wenn der Beschreibung das Werk selbst entgegentritt. Das Relief der als Ehebrecherin angesprochenen Frau war ursprünglich an anderer Stelle platziert. Um die Figur in den zur Verfügung stehenden Raum einpassen zu können, mussten das Äußere der linken Schulter und die darüber sich auftürmenden Locken abgeschlagen werden. Die Präsenz der Figur ist durch diese einschränkende Maßnahme jedoch gesteigert, weil diese nun so unmittelbar mit dem das Tympanon umfangenden Ornamentband verschmilzt, dass dieses wie eine vegetabile Extension ihres Schopfes erscheint. Umso bemerkenswerter ist die innere Spannung, welche die Figur auf diese Weise dem Gesamtfeld des Tympanons vermittelt. Ihr Kleid ist über das linke Bein hochgeschürzt, und wo es den Körper bedeckt, herrscht ein Wechselspiel von Verbergen und Enthüllen. Zwischen den Beinen spannen sich schwer zu durchdringende Stofffalten, aber über dem rechten Bein und den Brüsten lässt das Kleid den Körper in der Tradition der antiken, wie klatschnassen Gewänder durchscheinen. In diesen Partien wirkt die Gestalt körperbetonter als es eine vollständig nackte Figur vermocht hätte, weil das Durchscheinen des Leibes vom Reiz des sich entbergenden Verhüllens zehrt.⁵ Das Kinn des Gesichtes ist von jener massigen Fleischlichkeit, welche die nordspanische Hofkunst von Jaca bis Santiago de Compostela auszeichnet.⁶ Die betonte Körperlichkeit setzt sich über die Lippen und die quellenden Augäpfel bis zu den mächtigen, offenen Haaren fort, die über die Schultern bis zu den Achselhöhlen in korkenzieherhaften Locken herabfallen.

Diese Elemente ihrer Erscheinung sind vom Bildhauer in einer geradezu lustvollen Konkretion verwirklicht. Die Dargestellte besitzt alle Zeichen des körperbetont Bösen. Aber sie zeigt diese Merkmale in der Verführungsqualität der *Femme fatale*, und damit gesellt sich zur Abschreckung die Attraktion. Sie gilt einem

2 HERBERS 1986, S. 78.

3 HERBERS, S. 146–147.

4 Odo von Cluny, *Collationum libri tres*, in: Migne PL, Bd. 133, col. 518–638, hier: col. 556; vgl. MÖBIUS 1979, S. 11.

5 Vgl. allgemein BREDEKAMP/TRINKS 2009.

6 TRINKS 2012, S. 281–298.

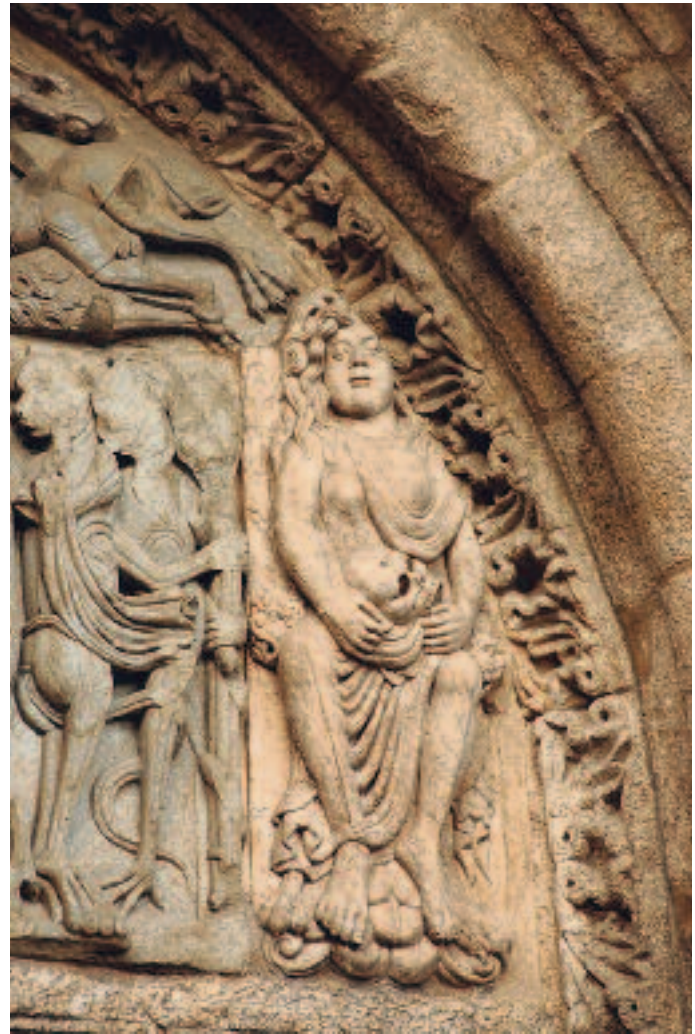
bermerkwürdigen künstlerischen Vermögen, das den thematischen Anlass der Abschreckung vergessen lässt. Nicht ohne Grund nennt der Reiseführer das Relief der *Versuchung Christi* lediglich als Wegweiser zu dieser außergewöhnlichen Skulptur.

Mit der Mähne, den Brüsten und dem vor den Unterleib gehaltenen Totenkopf bildet jene Gestalt, die der Pilgerführer des 12. Jahrhunderts so eindrucksvoll erwähnt, ein Ensemble der Fixierung des Bösen durch das Böse. Sie zeigt jedoch nicht weniger deutlich, wie in einer Zeit, die als Epoche einer verordneten Leibfeindlichkeit gilt, der warnende Ausweis des Bösen in ein gefährliches Zusammenspiel von Abwehr und Attraktion verfeinert wird. Die Lizenz zur Ostentation von kaum verhüllter Nacktheit verdankte sich der Aufgabe, die Entblößung als Sünde bloßzustellen. Aus der Erfüllung dieser Aufgabe entstand jedoch eine unnachahmliche Anziehung.

2. Formen der Ostentation: Vulva und *Digitus infamis*

Weitere Motive bezeugen dieses Spiel der Inversion. Der Blick wird von der Mähnenfrau und von der palimpsesthaften Komplexität ihres Tympanon-Umfeldes so stark angezogen, dass er kaum mehr nach oben geht, zumal die am Architrav angebrachten Konsolfiguren in ihrer stark verwitterten Erscheinung die Betrachtung nicht mehr zu lohnen scheinen. Bei näherem Hinsehen zeichnet sich jedoch zwischen den Beinen einer der Figuren eine Vulva ab (Abb. 4). Bei ihr handelt es sich um ein Beispiel der sogenannten „Sheela-na-gig“-Figuren, die, wie etwa die berühmte Figur aus Kilpeck in Wales, massenhaft vor allem in Britannien, Frankreich und Spanien auftreten (Abb. 5).⁷ Zum Reigen dieser Ostentationen gehört eine Konsolfigur aus Sainte-Radegonde in Poitiers, gegenüber der einigermaßen rätselhaft bleibt, warum sie die Jahrhunderte hat überstehen können (Abb. 6). Sie greift mit beiden Händen zu ihrer Scham, als ginge es um eine Demonstration in einer medizinischen Vorlesung. Nicht weniger drastisch strotzen ihre Brüste, die vom Stoff gerahmt und damit umso stärker betont werden.⁸

Zahlreich waren auch die männlichen Gegenstücke. Eine der Konsolfiguren, die schräg über der Mähnen-



3 Mähnenfrau mit Totenschädel, Santiago de Compostela, Kathedrale, Puerta de las Platerías, rechtes Tympanon

frau des Tympanons der Puerta de las Platerías angebracht sind, zeigt einen gewaltigen Phallus, als sei der antike Gott Priapos leibhaftig gegenwärtig (Abb. 7). In San Martín in Frómista, einer Wallfahrtskirche auf halbem Weg zwischen den Pyrenäen und Santiago de Compostela, zeigen sich einige dieser Figuren mit ähnlich exhibitionierendem Drang (Abb. 8).⁹ Derartige Phalloi beherrschen ganze Kirchenräume. So wägt etwa ein Bestienreiter aus San Isidoro von León die Quaste des Löwenschwanzes in der Hand, als ginge es um die Traum- oder Alptraumform seines eigenen Geschlechts (Abb. 9).¹⁰ Auf einer der Dachkonsolen Frómistas ist in nochmaliger Steigerung ein in sich brütender, fleischiger Mann zu erkennen, der breitbeinig in der Hocke sitzt und dessen Hände in das Maul einer pantherartigen

7 ANDERSEN 1988, S. 64–67; WEIR/JERMAN 1986; GARCIA/VARAS VERANO 1988.

8 SANYAL 2009, S. 54–56.

9 BREDEKAMP 1989, S. 221–258; vgl. BECERRO DE BENGOA 2007, S. 23–31.

10 Zur antikisierenden Formenwelt von San Isidoro TRINKS 2012, S. 359–366.



Von Antico zu Giambologna

Zur Darstellung des weiblichen Aktes in der italienischen Plastik der Renaissance

CLAUDIA KRYZA-GERSCH

Am 28. August 1496 verstarb in Bozzolo, einer kleinen, heute lombardischen Ortschaft, Gianfrancesco Gonzaga. Er war der drittgeborene Sohn des Markgrafen Ludovico von Mantua – des Mäzens von Andrea Mantegna und Leon Battista Alberti – und musste sich daher seinen Lebensunterhalt als Condottiere verdienen. Dennoch gelang es ihm, gemeinsam mit seiner Gattin Antonia del Balzo, der Schwester der Königin von Neapel, Bozzolo, in das er sich ab 1484 zunehmend zurückgezogen hatte, in eine kultivierte Residenz zu verwandeln.¹ Das nach seinem Ableben aufgezeichnete Inventar² seiner Besitzungen demonstriert, dass er es zu einer beachtlichen Sammlung gebracht hatte, die vor allem was antike Münzen betraf, ihresgleichen suchte.³ Sie umfasste aber auch Kameen und kostbare Gefäße aus Silber, Gold und Halbedelsteinen, sowie die für diese Zeit erstaunliche Anzahl von 52 Statuetten aus Bronze, von denen die meisten als ramponiert beschrieben werden und daher wohl römische Funde gewesen sein dürften. Unter den aufgeführten Kleinbronzen lassen sich auch die frühesten dokumentierten Werke von Gianfrancescos Hofbildhauer Pier Jacopo Alari Bonacolsi (ca. 1455–1528) identifizieren,⁴ zu denen beispielsweise kleinformatige Reproduktionen berühmter antiker Skulpturen

wie des *Spinario*, des Reiterstandbildes des *Marc Aurel*, sowie eines kämpfenden *Meleager* zählen.

Diese Arbeiten sowie seine für Gianfrancesco geschaffenen Medaillen und Reliefs geben beredt Zeugnis davon, warum dieser Bronzebildner den Künstlernamen Antico führte, demonstrieren sie doch, dass er sich sowohl in Form wie Inhalt einer bis dahin unerreicht vollkommenen Antikenrezeption verpflichtet fühlte.⁵ Anticos Ruhm gründet sich vor allem auf seine Leistungen auf dem Gebiet der Kleinbronze, einer neuen Kunstgattung, die in den 1470er Jahren in Florenz entwickelt worden war und ihre Hochblüte im 16. Jahrhundert erleben sollte. Die Grundlagen für die bald große Popularität von Kleinbronzen sind zu einem beträchtlichen Teil Antico zu verdanken, dem es nicht nur gelang, technisch meisterhafte Güsse von in der Neuzeit noch nicht dagewesener Raffinesse auszuführen, sondern diese auch erstmals zu vervielfältigen.⁶ Während Anticos Bedeutung als Pionier der Gattung mittlerweile zunehmend anerkannt wird, wurde eines seiner Verdienste bisher noch nicht ausreichend gewürdigt, nämlich seine Bedeutung für die plastische Wiedergabe des nackten weiblichen Körpers. Und damit kommen wir auf den Tod von Gianfrancesco Gonzaga zurück, in dessen

1 REBECCHINI 2008, S. 33–34.

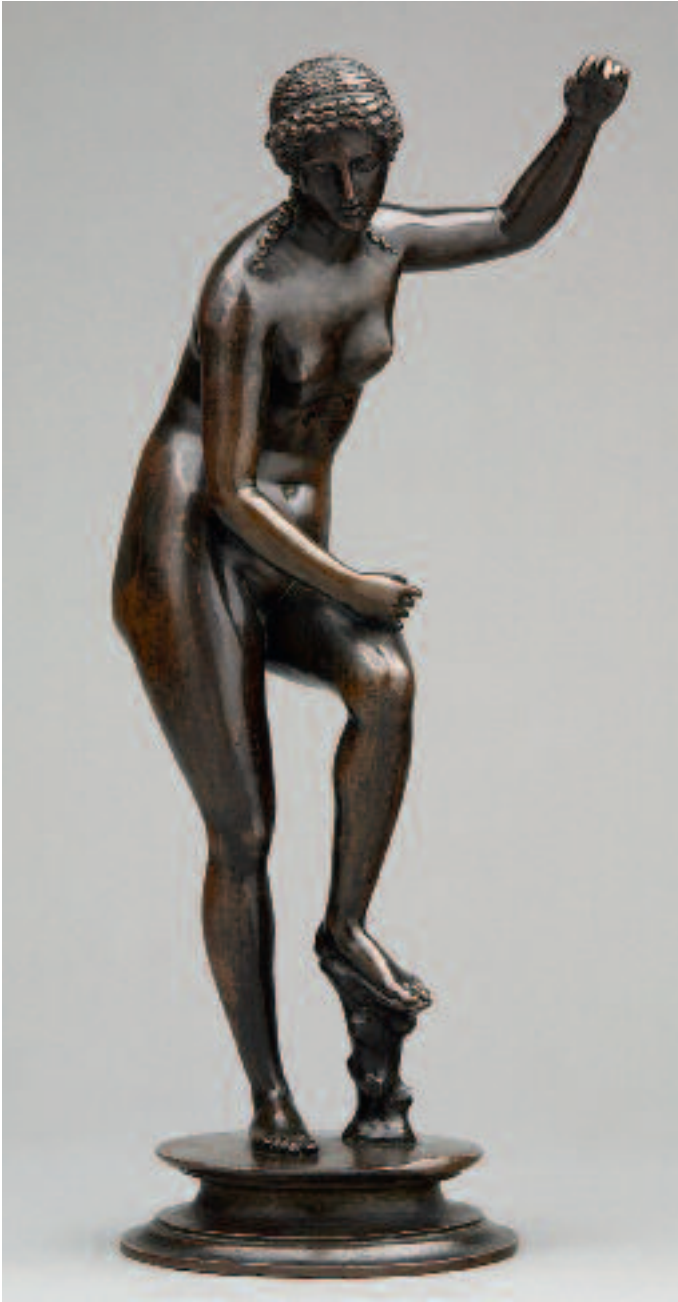
2 FERRARI 2008, S. 302–305, Dok. 10.

3 Gianfrancesco Gonzagas Sammlung römischer Münzen umfasste 2 905 Exemplare; siehe BROWN 2006, S. 200.

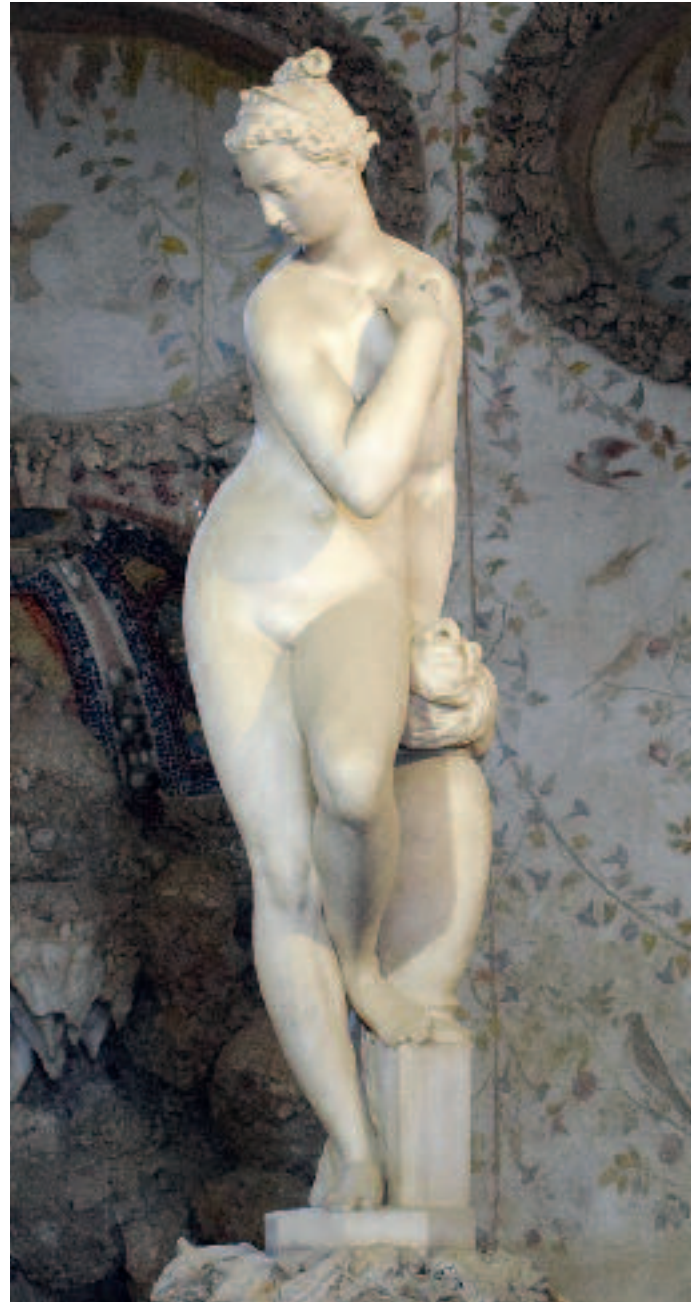
4 Eine sorgfältige Re-Evaluierung der Identifikationen von Anticos Werken in Gianfrancescos Inventar findet sich bei LUCIANO 2011, S. 3–6.

5 Dazu näher KRYZA-GERSCH 2011.

6 KRYZA-GERSCH 2014a, S. 29–32; KRYZA-GERSCH 2014b, S. 153–160.



26 Pier Jacopo Alari Bonacolsi, gen. Il Antico: *Atropos*, Wien, Kunsthistorisches Museum



27 Giambologna: *Grotticella-Venus*, Florenz, Giardino dei Boboli, Grotta del Buontalenti, Terza Stanza

liegt (Abb. 25).¹¹³ Vergleicht man diese Statuette mit der fast hundert Jahre zuvor entstandenen *Atropos* von Antico, die im grundsätzlichen Aufbau der Pose der *Cesarini-Venus* sehr ähnlich ist, wird man erstaunt sein, wieviel vom Reiz dieses weiblichen Aktes von dem Mantuaner bereits vorweggenommen wurde (Abb. 26).¹¹⁴ Man wird aber auch etwas ratlos angesichts der Tatsache, dass es so lange brauchen würde, solches

auch im großen Format und im öffentlichen Raum zu präsentieren.

Zwischen der Stuck- und der Marmorfassung der Gruppe *Florenz triumphiert über Pisa* – also etwa Anfang der Siebziger Jahre – dürfte wohl jene Figur entstanden sein, die als Giambolognas Meisterwerk auf dem Gebiet des weiblichen Aktes gilt, die *Grotticella-Venus* (Abb. 27; vgl. *Bucheinband und Frontispiz*), die wie die *Knidische*

113 Zu dieser Statuette siehe Claudia KRYZA-GERSCH in: SEIPEL 2006, S. 195–198, Kat.-Nr. 3.

114 Ein ähnlich verblüffender Vergleich wäre die *Kauernde* von Antico mit Giambolognas *Kniender Venus* (zu dieser Statuette siehe Dimitrios ZIKOS in: SEIPEL 2006, S. 199–202, Kat.-Nr. 5).



28 Giambologna: *Raub der Sabinerin*, Florenz, Loggia dei Lanzi



A paragone con Prassitele e Michelangelo

La *Giustizia* di Guglielmo Della Porta a San Pietro

GRÉGOIRE EXTERMANN

La *Giustizia* creata da Guglielmo Della Porta (1510 ca.–1577) per la tomba di Paolo III a San Pietro (fig. 1–2) fu, dalla sua creazione fino al XIX secolo e come lo attestano commenti, analisi e leggende, una delle statue più celebri di Roma.¹ Winckelmann ne criticò la forma, ma ne riconobbe la fama.² All'origine si trattava di una figura nuda, ed è sorprendente che rimase tale per un ventennio nella Basilica, prima di essere parzialmente coperta da un panneggio di bronzo. È altresì singolare che la sua presenza non sollevò proteste e reazioni paragonabili a quelle provocate dai nudi del *Giudizio Universale* di Michelangelo, presenti nel medesimo complesso vaticano. Sarà pertanto utile riflettere sul contesto di creazione della statua, sulla sua fortuna critica e sul confronto, inevitabile, con l'arte buonarrotiana, però in una prospettiva diversa da quella generalmente adottata.

1. Esecuzione (1550–1555)

Sotto Paolo III (1534–1549), si nota un atteggiamento di apertura verso temi profani ed anticheggianti.³ Cathe-

rine Monbeig Goguel ha rintracciato le dinamiche di artisti e letterati versati in temi satirici e licenziosi, tra i quali compaiono Annibale Caro (1507–1566), Francesco Salviati (1510–1563) e Giovanni Della Casa (1503–1556).⁴ Volendo ripristinare un mecenatismo paragonabile a quello di Giulio II, Paolo III si assicurò i servizi di Michelangelo e del migliore allievo di Raffaello disponibile sul mercato, Perino del Vaga (1501–1547), che assunse la direzione dei maggiori cantieri. Il tono profano delle *Storie di Amore e Psiche* che ornano la camera da letto del papa a Castel Sant'Angelo non manca di sorprendere.⁵ Nella Sala Paolina dello stesso edificio appare tra le dodici allegorie femminili dipinte sugli stipiti delle porte, una *Venere* che affianca un medaglione con la *Decollazione di San Paolo* (fig. 3).⁶ Un simile caso di prossimità tra sacro e profano si osserva anche nei *Fasti Farnesiani* dipinti da Francesco Salviati a Palazzo Farnese, dove Paolo III è fiancheggiato da allegorie femminili discinte, mentre sulla parete opposta troneggia una *Venere con le armi di Enea*.⁷ Uno spirito analogo è presente nel campo della scultura con Guglielmo Della Porta, artista di fiducia dei Farnese, nonché seguace di Perino del Vaga

* Sono grato a Raffaella Fontanarossa per la lettura del testo. Altresì ringrazio Nicole Hegener per il paziente scambio.

1 Sulla fortuna critica della *Giustizia* di Della Porta, cfr. ZAPPERI 1998; KÖRNER 1999. Sulla tomba di Paolo III in generale, cfr. GRAMBERG 1984; ROBERTSON 2004. Proponiamo nuove ipotesi sul monumento per quanto riguarda la forma iniziale, la datazione e la collocazione in un articolo di prossima pubblicazione.

2 WINCKELMANN 1961, pp. 315–316.

3 Cfr. ad esempio ROBERTSON 1992, pp. 1–74, 124–148; COLIVA 1995.

4 MONBEIG GOGUEL 2001, pp. 24–39.

5 PARMA ARMANI 1986, pp. 287–300; PERINO DEL VAGA TRA RAFFAELLO E MICHELANGELO 2001, pp. 312–315, nn. 167–169 (Parma Armani).

6 HARPRATH 1978; PARMA ARMANI 1986, pp. 288–294.

7 CHENEY 1980, vol. I.1., pp. 253–267; COLIVA 2010.



3 Perino del Vaga
e collaboratori:
Venere, Roma,
Castel Sant'Angelo,
Sala Paolina

obiezioni in merito a questi minuti ornamenti bronzei, bensì per le quattro statue colossali di marmo che ne ornavano la base e il frontone superiore. Due di esse, la *Pace* e la *Prudenza* (fig. 6), erano parzialmente vestite, l'*Abbondanza* indossava una tunica trasparente¹² e la *Giustizia* era nuda, eccetto per il braccio sinistro coperto da un lembo di panneggio.¹³

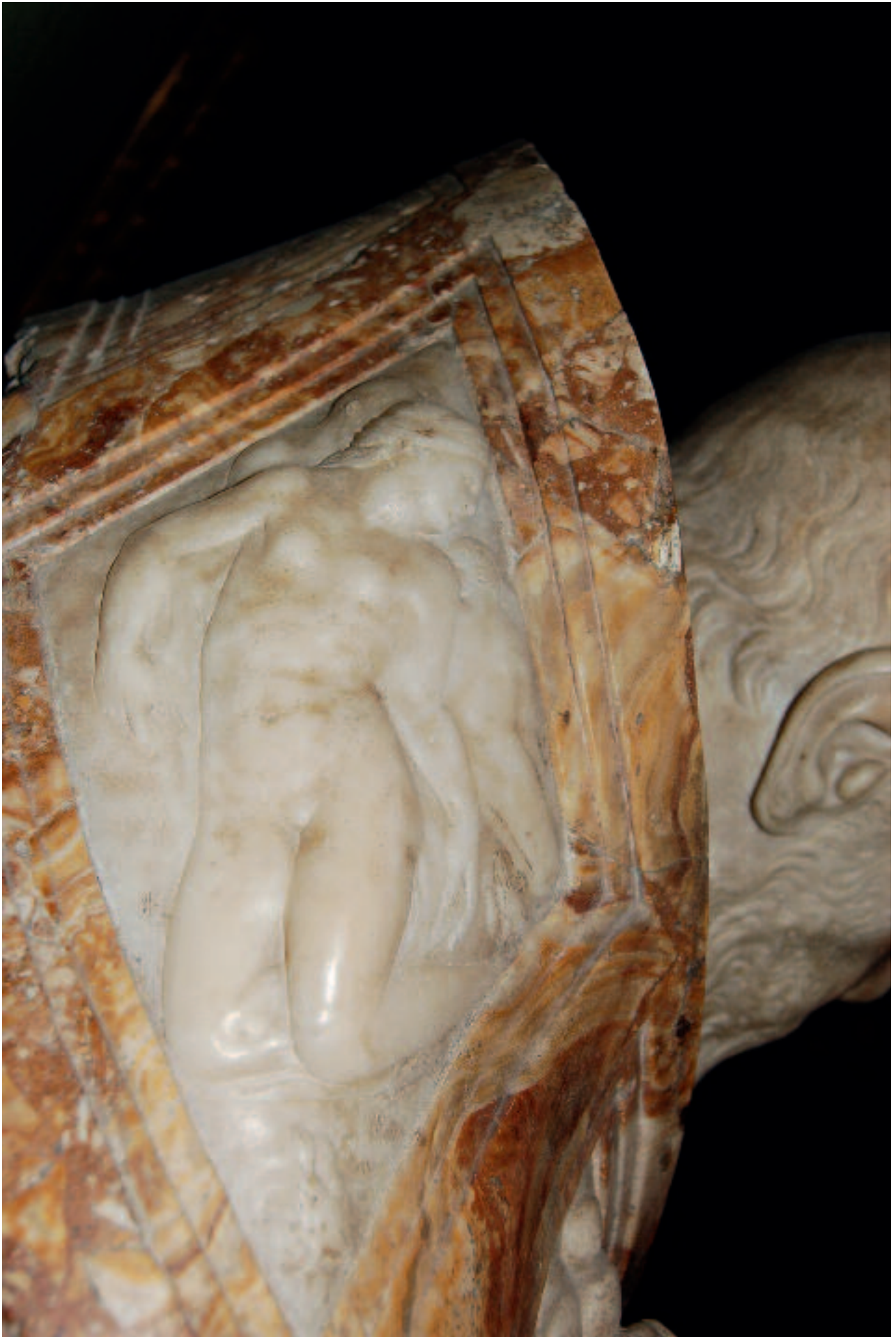
12 VASARI 1906, vol. 7, p. 547, cita l'*Abbondanza* «in modo vestita, che mostra l'ignudo sotto i panni».

13 Le statue del frontone superiore (*Pace* e *Abbondanza*) furono tolte dopo lo spostamento della tomba nell'abside occidentale

Si noterà però che le statue non suscitarono critiche al momento del loro concepimento. Annibale Caro scrisse ad Alessandro Farnese che la *Giustizia* sembrava «una donna ignuda ch'esca de la neve», un'evocazione letteraria della sbozzatura che poteva piacere al cardinale.¹⁴ La tomba incontrava forti opposizioni per altri motivi: la forma isolata sui quattro lati, la collocazione in

di San Pietro nel 1623. Le altre statue (*Giustizia* e *Prudenza*), rimasero ai piedi del monumento.

14 Annibale Caro a Alessandro Farnese (Roma, 25 novembre 1553), in: GRAMBERG 1984, p. 345, n. VII.



4 Guglielmo Della Porta: *Allegoria*, dettaglio del busto di Paolo III, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Der Maler Rubens im künstlerischen Wettstreit mit der Statue des *Apoll vom Belvedere*

MATTHIAS WINNER

„**M**ein ganzes Ich ist erschüttert [...] und es vibriert noch viel zu sehr, als daß meine Feder steet zeichnen könnte. Apollo von Belvedere, warum zeigst du dich uns in deiner Nacktheit, daß wir uns der unsrigen schämen müssen.“ (Abb. 1).¹ Als Goethe diese Zeilen 1771 an seinen Freund Herder schrieb, hatte er die Feder in der Hand, um einen Gipsabguss des *Apoll* im Mannheimer Antikensaal zu zeichnen. Die originale Marmorstatue trug damals im Vatikan bereits das Feigenblatt, gegen das Winckelmann vergeblich protestiert hatte (Abb. 2).² Erst die puristische Archäologie nach dem letzten Weltkrieg erdreistete sich, die originale Statue im Belvedere-Hof ohne den rechten Unterarm auszustellen (Abb. 3). Den hatte 1533/1534 der Florentiner Bildhauer Montorsoli mitsamt der originalen Hand amputiert, um einen dramatischer ausfahrenden Arm mit abgespreizten Fingern anzusetzen, wie er es an der *Orpheus*-Statue von Baccio Bandinelli gesehen hatte (Abb. 4).³

Schon Bandinellis *Orpheus* von 1519 variiert den Belvederischen *Apoll* (Abb. 5). Der Orpheus singt. Er unterstreicht seine Töne mit ausfahrender Geste und weist gleichzeitig auf den Höllenhund, den sein Gesang zur Ruhe gebracht hat. Wenn vor 1600 der Maler und Kupferstecher Hendrick Goltzius die heroische Nacktheit der vatikanischen Statue in leichter Untersicht zur Schau stellt, vergisst er nicht einen jungen Zeichner, dessen Reißbrett auf Apolls Sockel ruht (Abb. 6). Von Rubens' vielen Zeichnungen nach dem *Apoll*, die Joshua Reynolds noch gesehen hatte, ist nur die Kopie eines Anonymus in Kopenhagen übriggeblieben (Abb. 7).⁴ Das verschollene Original rückt die Statue mehr ins Profil und lässt den *Tronco* mit der Schlange weg, auf den sich Montorsolis angestückter Arm stützt. Als Umrisszeichnung könnte Rubens sein Originalblatt 1622 für seinen *Apoll* in der Münchner Ölskizze entworfen haben, die das über 7 m breite Gemälde des *Götterrats*

- 1 Zitiert nach GRUMACH 1949, Bd. 2, S. 531; dort auch: Goethe an Charlotte von Stein, nachdem er die Originalstatue gesehen hat (Dezember 1786): „Von gewissen Gegenständen kann man sich keinen Begriff machen ohne sie gesehen, in Marmor gesehen zu haben, der *Apoll* von Belvedere übersteigt alles denkbare, und der höchste Hauch des lebendigen Jünglings freyen ewigjungen Wesens verschwindet gleich im besten Gypsabguß“.
- 2 Über das Feigenblatt und Winckelmanns Begriff des „schönen Nackenden“ siehe WANGENHEIM 1996, S. 36–38.
- 3 Die Absicht Bandinellis, die Statue des *Apoll* mit seinem *Orpheus* zu übertreffen, hatte Montorsolis Veränderungen am vatikanischen Original bewirkt. Die Wirkungsgeschichte des sozusagen „verbesserten“ *Apoll* bei WINNER 1998.

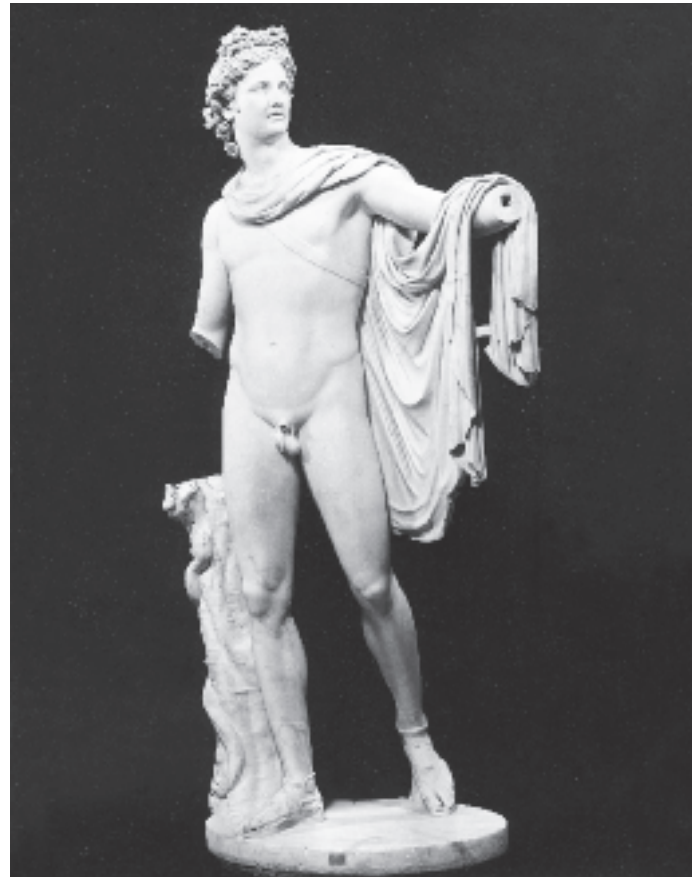
- 4 VAN DER MEULEN, Bd. 2, Kat.-Nr. 1, S. 27–28, Bd. 3, Abb. 3: „I have been shewn drawings which he (Rubens) then [in Italy] made from the *Apollo Belvidere* and which we see afterwards introduced into one of the pictures of the Luxemburg Gallery where the whole elegance of form is lost in a clumsy embonpoint.“ Van der Meulens Vermutung, wegen des weggelassenen *Tronco* könnte Rubens nach einer Bronzestatuetten gezeichnet haben, halten wir für nicht nachvollziehbar. Da selbst in der Kopie des originalen Rubensblattes der gerügte „clumsy embonpoint“ zutage tritt, könnte es sich um eine Zwischenstufe zur Adaption der Statuenkopie für den *Apollo* im „Götterrat“ handeln.



1 *Apoll vom Belvedere*, Vatikanstadt, Musei Vaticani (heutiger Zustand)



2 *Apoll vom Belvedere*, Vatikanstadt, Musei Vaticani (mit Feigenblatt; Zustand bis um 1900)



3 *Apoll vom Belvedere*, Vatikanstadt, Musei Vaticani („amputierter“ Zustand nach dem Zweiten Weltkrieg)

für die Medici-Galerie des Palais du Luxembourg vorbereitet hat (Abb. 8).⁵

Der *Götterrat* (Abb. 14) ist das einzige Bild unter 24 gemalten heroischen Taten der Lebensgeschichte von Maria de' Medici, das die Götter im Olymp handeln lässt, ohne ihnen Gesichtszüge des Königs Henri IV., des Dauphin Louis oder der Königin-Mutter zu geben. Als Rubens Januar bis Februar 1622 in Paris weilte, um die Bildthemen mit der Königin-Mutter und dem Hof durchzusprechen, traf er auch den Polyhistor Fabri de Peiresc, der ihn mit seiner sensationellen Interpretation des *Grand Camée de France* bekannt machte (Abb. 9). Da Rubens wohl schon damals mit dem Antiquar den Plan

5 Siehe WINNER 1997. Zur Münchener Ölskizze des *Götterrats* siehe auch HELD 1980, Bd. 1, S. 112–114 (mit älterer Literatur), Kat.-Nr. 71, Bd. 2, Taf. 72 (s/w). Eine glänzende Einführung in die Auftragsgeschichte des ganzen Zyklus anhand der Münchener Skizzen bei RENGIER/DENK 2002, S. 393–443; Ölskizze zum *Götterrat*, Kat.-Nr. 103 mit Abb.

4 Francesco Francia (zugeschrieben): *Apoll vom Belvedere* im Zustand vor der Ergänzung durch Montorsoli, Berlin, Kupferstichkabinett SMB SPK (KdZ 26135)





Corporality Unveiled

Nudity and *all'antica* Sculpture in the Sixteenth-Century Low Countries¹

FRANCISZEK SKIBIŃSKI

Cultivation of the Renaissance on local soil combined with a growing exchange with Italy lends sixteenth-century art north of the Alps a truly protean appearance. As new facts and perspectives emerge, we are compelled to reconsider one of the most formative periods in the history of European art time and time again. This pertains also to the origins and transformations of one of the emblematic features of Renaissance art – the nude. The objective of this paper is to define some of the ways the human body was portrayed by sculptors implementing the antique idiom in the Low Countries. By presenting individual case studies, it aims to explore a dynamic and multilayered historical process involving interaction and cross-influence among the various agents, stimulated by the multifaceted and ever-shifting notion of Antiquity.

After mapping – very briefly, inevitably – the complex origins of the nude in the Low Countries, this paper will focus on some of the approaches towards the human body taken by sculptors originating there. In addition, an attempt will also be made to put the history of the *all'antica* nude into a wider perspective, presenting some of the works by migrating sculptors from the Low Countries active elsewhere in Northern Europe, thus hopefully allowing for a better understanding of the

process of appropriation, assimilation, transformation, and re-contextualization of the *all'antica* visual language across the continent.

1. The origins of the *all'antica* nude in the Low Countries

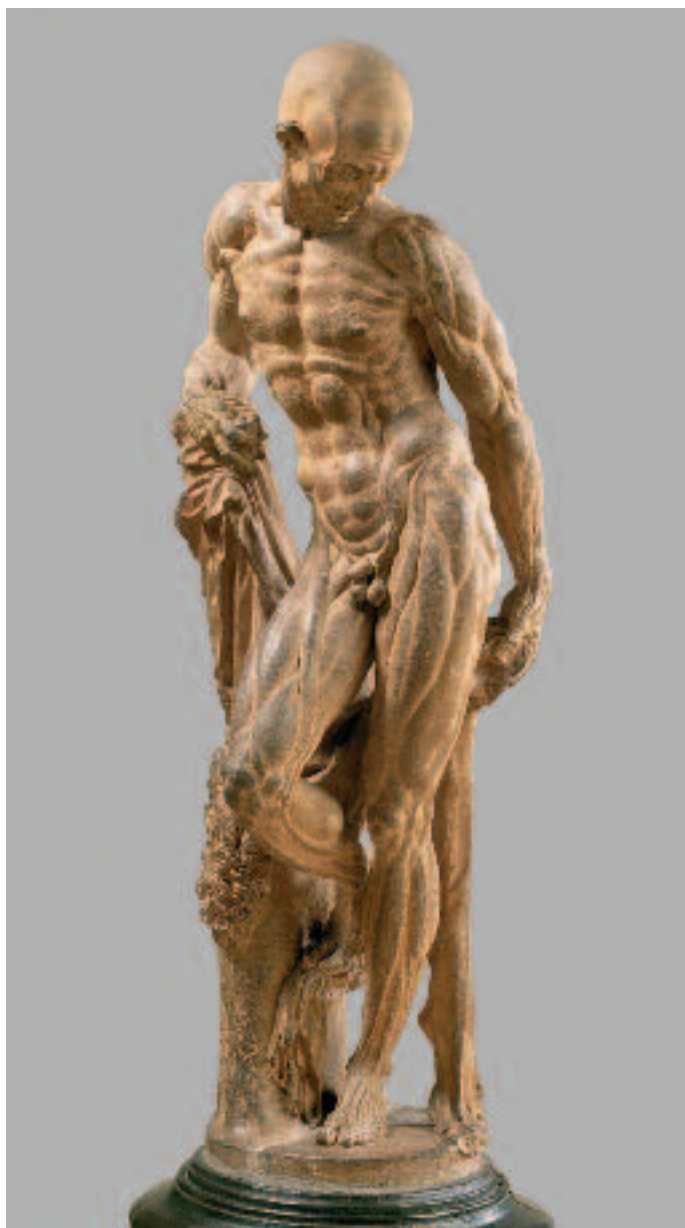
As was observed by George Kubler, prime objects within various sequences of artifacts have a propensity for being highly elusive.² The origins of the nude in the Low Countries fit well into this pattern. When studying the art of the Low Countries and neighboring lands between the late fourteenth and early sixteenth century it is important to separate, for the sake of scholarly precision, the notion of nudity, or nakedness, from that of Antiquity. In that period portrayal of the human body and rising interest in Antiquity remained different though interrelated phenomena, each with its own individual contexts and dynamics. What is more, in the North the very concept of Antiquity could differ greatly from the antiquarian perspective based on the study of artifacts found in Rome itself.³

Emblematic figures associated with the rise of the *all'antica* nude in the Low Countries in the early six-

1 I would like to sincerely thank Professor Dr. Ethan Matt Kavalier (Toronto) for offering his kind comments on a draft of this article.

2 KUBLER 1962, pp. 41–43.

3 WOUK 2012; BASS 2016.



10 Willem van der Broecke alias Paludanus: *Écorché*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

écorché occupies a prominent position, demonstrating the importance of an intimate knowledge of the human body for painters and sculptors alike. Paludanus' own interest in anatomy is confirmed by his terracotta *écorché*, today in Vienna, a highly finished sculpture revealing his comprehensive approach towards his profession (fig. 10). Exploring the structure of the human body, Paludanus appears to have been searching for the "grammar" of art derived from the study of nature, leading to formal perfection. Signed and dated, the sculpture appears to be his statement on the principles of nude art, at the same

time serving a more immediate purpose indicating his proto-academic training in Italy.⁶⁵ What is more, the similarity of proportions, movements, and gestures displayed by his works in Vienna and Amsterdam suggests a close relation between his anatomical studies and everyday practice.

Combining formal sophistication with allusions to acclaimed sculptural works and stressing the intellectual aspect of his art based on the study of nature and Antiquity, Paludanus expressed the virtue of an artist.⁶⁶ Taking Antiquity and nature as points of departure and searching for the inner structural logic of the human body, he followed a path similar to that of his Antwerp colleague, Cornelis Floris. Yet, while the latter carried out monumental works set in the public space, Paludanus specialized in small-scale sculpture to be enjoyed privately in the *Kunstkamer* or *studiolo* of an erudite and sensitive art collector. For that reason, he infused his finely carved statuettes with sensual appeal, appropriate for the intimate atmosphere of such surroundings.

Regardless of their historical significance, nude figures like the ones by Floris and Paludanus remained unusual for sculpture in the Low Countries. Much more popular were statues clad in "ancient" costume, partly revealing their bodily features. By the mid-sixteenth century such costume had become a touchstone of the antique idiom, increasingly common throughout the Low Countries and beyond. As indicated by the drawings of Maarten van Heemskerck, Lambert Lombard, and Frans Floris, artists from the Low Countries traveling to Rome were fervent students of the ways the ancients rendered the attire of their figures.⁶⁷ Studies of draperies based on the ancient statues of Antiquity preserved in Roman collections, in fact, constitute a distinct group within the oeuvre of the aforesaid painters.

Ancient costume derived from such studies appears in numerous sculptural works representing the antique idiom created in the Low Countries or by Netherlandish sculptors abroad, such as the allegorical figures decorating the epitaph of Archbishop Adolf von Schauenburg in Cologne Cathedral or the sacrament house in Zuurbemde, attributed to the Floris studio. Designed as a part of a larger architectural structure, the figure of *Prudentia* in Zuurbemde exemplifies the prevalent type of antique sculpture in the Floris milieu, and in the mid-sixteenth century Low Countries in general (fig. 11)⁶⁸. The young woman standing in a gentle *contrapposto* is

65 DE HASETH MÖLLER/SCHOLTEN 2013, p. 163.

66 On artistic virtue see, among others WOODALL 2003, POESCHKE 2006, and YOUNG KIM 2014, pp. 111–114.

67 On Frans Floris' drawings see VAN DE VELDE 1969 and STUCKY 1989.

68 KAVALER 2013a, p. 101.



11 Cornelis Floris: *Prudentia*, Zuurbemde, Sint-Catharinakerk



12 Alexander Colin: *Spes*, Heidelberg, Schloß, Ottheinrichsbau

69 More on the structure of drapery in RHEAD 1904.

70 BARTHES 1975, pp. 9–10.

71 HIERONYMUS COCK 2013, pp. 288–291.

72 RHEAD 1904, pp. 20–22.

clad in a rather fanciful costume alluding to Antiquity, cascading down in smooth folds revealing her bodily charms. The elegant flow of drapery exposing the volumes beneath draws attention to the dynamic interplay between the clothing and the human body.⁶⁹ The relationship between garment and exposed body, as well as that between heavy folds concealing bodily features and thin, transparent fabric revealing their contours and volumes, gives the sculpture a surprisingly sensual appeal. This dynamic was addressed in intuitive psychological terms by Roland Barthes: “Is not the most erotic portion of a body where the garment gapes? [...] It is intermittence of skin flashing between two articles of clothing [...], between two edges [...] it is this flash itself which seduces, or rather: the staging of an appearance-as-disappearance.”⁷⁰

Such a relationship between drapery and the bodily volumes beneath characterizes the sculptural works created by many of the travelling sculptors from the Low Countries active in Central and North-Eastern Europe in the second half of the century. Alexander Colin, an accomplished sculptor from Mechelen, pursued that idiom in the sculptural decoration of the Ottheinrichsbau in Heidelberg, one of the first major ensembles of *all’antica* sculpture created by a workshop from the Low Countries active abroad (fig. 12). A further example is provided by the works of Willem van den Blocke and his *atelier*. After being tutored in the art of sculpture in the studio of Cornelis Floris in Antwerp, he travelled to the Baltic region, where he contributed to the further dissemination of the formal vocabulary developed in mid-sixteenth century Antwerp.

The epitaph of Johannes Brandes, installed in St. Mary’s Church in Gdańsk in 1586, is one of his notable works. An elaborate architectural structure embellished with figural sculpture and ornamental decoration, it represents the type of sepulchral monument developed by Floris and described on the front page of his print series issued by Hieronymus Cock in 1557 as “antÿcksche sepultueren”.⁷¹ The figural sculpture embellishing the epitaph also represents the antique idiom developed in the Floris milieu. The figure of *Spes*, for instance, is clad in a transparent chiton-like cloth girded around the waist and revealing the contours of the form beneath the sharply ridged folds (fig. 13). Quite naturally, the contours of a standing figure covered in a light, clinging material assert themselves strongly, especially in the support areas.⁷² Although the figure has been set in a religious space, the overall effect is remarkably sensual, at the same time affirming the antique idiom increasingly popular in the Baltic region.