

Jürgen Müller

Überlegungen zum Realismus
Pieter Bruegels d.Ä. am Beispiel
seiner Darstellung des
Bethlehemitischen Kindermordes

Für Gerhard Plumpe

„Manchmal ist eben die gewöhnliche Rede
entschieden ausdrückstärker als die feine.“

Pseudo-Longinus: *Vom Erhabenen*

Realismus als Enthistorisierung

In Ludwig Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* aus dem Jahre 1798 findet sich ein fiktiver Dialog zwischen Albrecht Dürer und Lukas van Leyden, in dem der niederländische Maler feststellt, daß Dürer „die neuern Trachten auch in alten Geschichten abkopiert“ habe. Auf diese Charakterisierung seiner Kunst antwortet der große Nürnberger mit folgenden Worten:

Ich habe dergleichen immer mit überlegtem Vorsatz getan, weil mir dieser Weg kürzer und besser schien, als die antikischen Trachten eines jeden Landens und eines jeden Zeitalters zu studieren. Ich will ja den, der meine Bilder ansieht, nicht mit längst vergessenen Kleidungsstücken bekannt machen, sondern er soll die dargestellte Geschichte empfinden; die Bekleidung ist gleichsam nur ein notwendiges Übel. Ich rücke also die biblische oder heidnische Geschichte manchmal meinen Zuschauern dadurch recht dicht vor die Augen, daß ich die Figuren in den Gewändern auftreten lasse, in denen sie sich selber wahrnehmen.¹

1 Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Stuttgart 1988, S. 117-118.

Wie im Zitat deutlich wird, setzt Tiecks Dürer auf die Identifikationsleistung des Betrachters. Die Geschichte bleibt für den Renaissancekünstler lediglich eine Art Rumpelkammer, in der sich allerlei Kostüme befinden, wenn es nicht gelingt, die historischen Personen vergangener Zeiten mit „Gewändern“ der Gegenwart auszustatten, damit sich die Menschen „selber wahrnehmen“.²

Für Tieck kommt die große Kunst der Renaissance gerade darin zum Ausdruck, daß sie den Betrachter nicht pedantisch belehren, sondern ergreifen will. Ästhetische Wirkung beginnt jenseits historischer Korrektheit. Dies macht besonders die Metaphorik des Textes deutlich, wenn von den „vergessenen Kleidungsstücken“ und dem „notwendigen Übel der Bekleidung“ die Rede ist.

Die künstlerische Eigenart Dürers, die Gewänder der eigenen Zeit zu nutzen, um die Vergangenheit darzustellen, entspricht einer landläufigen Vorstellung realistischer Kunst, glaubt man doch, darin das Interesse der Künstler für ihre eigene Umwelt erkennen zu dürfen.

Fast zweihundertundfünfzig Jahre vor Tieck war ein italienischer Autor über die Kunst Dürers zu einem ganz anderen Urteil gelangt. In Lodovico Dolces *Dialogo della pittura* aus dem Jahre 1557 findet sich eine harsche Kritik des deutschen Malers:

Was die Angemessenheit - convenevolezza - angeht, irrte Dürer nicht nur in Bezug auf die Gewänder, sondern auch in Bezug auf das Aussehen der Gesichter. Da er ein Deutscher war, stellte er mehrfach die Mutter des Herrn in deutscher Kleidung da, ebenso wie die heiligen Frauen, die sie begleiteten. Ferner unterließ er es nicht, Juden ein rein deutsches Aussehen zu geben, einschließlich jener Schnurrbärte, jener bizarren Haartrachten und jener Kleider, die sie tragen.³

2 Wie wichtig dem romantischen Autor dieser Passus ist, wird deutlich, wenn Lukas van Leyden Dürers Antwort nachdrücklich zustimmt und auch noch Raffael als Vorbild für die Technik der Vergegenwärtigung nennt: „Ich bin darin völlig Eurer Meinung. Ihr werdet gefunden haben, daß ich diese Sitte auch von Euch angenommen habe; nur habt Ihr vielleicht mehr als ich darüber nachgedacht. Auch in manchen Sachen, die ich von Raffael Sanzius gesehn habe, habe ich etwas Ähnliches bemerkt.“ Ebd., S. 119.

3 Zitiert nach Reiner Hausherr: *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike und Schauplatz seit der*

Was Tieck später als große künstlerische Leistung Dürers herausstellen wird, tadelt Dolce noch als dessen Unfähigkeit zur historisch korrekten Darstellung.

Bruegels Realismus als Charakter und Laune

Betrachtet man Pieter Bruegels *Bethlehemitischen Kindermord*⁴ (Abb.1) vor dem Hintergrund der Kritik Dolces, dann muß man feststellen, daß der Flame insofern noch über die Irrtümer Dürers hinausgeht, die ja lediglich äußere Erscheinung und Gewandung der Personen betrafen, als er für seine Darstellung des biblischen Ereignisses die Kulisse einer verschneiten flämischen Stadt gewählt hat. Kein Ort könnte sich stärker vom historischen Bethlehem unterscheiden. Bruegels Bild ist eine Negation der historischen Umstände der biblischen Geschichte. Man sieht weder Vegetation, noch Architektur, keine Gewänder, die auch nur einen Hauch des Vorderen Orients vermitteln könnten. Die bei Bruegel dargestellte Welt zeigt uns deutlich, daß wir uns in der flämischen Heimat des Künstlers befinden.

Die frühe Forschung hat diese künstlerische Eigenart Bruegels schlicht mit dem Charakter des Malers in Verbindung bringen wollen. So schrieb Gustav Glück in seiner Monographie zu Beginn des Jahrhunderts:

Der Bethlehemitische Kindermord begegnet uns auch vor Bruegel in der Geschichte der Kunst; allein, es ist ohne Zweifel ein Einfall seiner eigenen Laune, den Stoff seinen Landsleuten dadurch nahezubringen,

Spätantike bis ins 16. Jahrhundert. Mainz-Wiesbaden 1984 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur/Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse; Jg. 1984, Nr.4), S. 14.

4 Holztafel 111 x 160 cm, um 1566, Kunsthistorisches Museum, Wien. Es handelt sich um eine frühe Kopie, die allerdings in ikonographischer Hinsicht den originalen Bestand wiedergibt. Das übermalte Original befindet sich in Hampton Court. Ein späterer Besitzer hat die dargestellten Szenen als derart grausam empfunden, daß er die ermordeten Kinder durch allerlei Vögel ersetzen ließ.

daß er nicht nur die Bauern, Bäuerinnen und Soldaten in die Tracht seiner Zeit kleidet, sondern auch, noch weitergehend, die Szene in ein winterliches Dorf in winterlichem Gewande verlegt.⁵

Wenn Glück schreibt, daß Bruegel den „Stoff seinen Landsleuten dadurch nahezubringen versucht, daß er die Bauern, Bäuerinnen und Soldaten in die Tracht seiner eigenen Zeit kleidet“, erinnert diese Passage nicht von ungefähr an Tiecks Urteil über Dürers „Gewänder“. Nicht historische Tatsächlichkeit, sondern wahres Gefühl gilt es bei Bruegel zu entdecken. Galt noch für Tieck, daß diese Aktualisierung einer ästhetischen Überzeugung entspreche, sieht Glück darin lediglich eine subjektive „Laune“.⁶ Entsprechend darf Bruegel bei Glück zwar ein Thema in seine eigene Umwelt übersetzen, dabei allerdings möglichst keine Intentionen verfolgen. Dies alles habe der Künstler im „Kindermord“ dargestellt, „ohne sich weiter zu bedenken.“ Offensichtlich will Glück jedwede politische Absicht des Malers negieren.⁷

Wie aber wollte Bruegel wahrgenommen werden? Was bedeutet es, wenn in seinen neutestamentlichen Ikonographien das Decorum im Sinne historischer Angemessenheit bewußt verletzt wird, der Maler nicht die Zeit um Christi Geburt rekonstruiert, sondern in der Darstellung von Ort und Zeit das biblische Ereignis seiner eigenen Umwelt anpaßt? Welche Bedeutung und ästhetische Funktion könnte dieser Enthistorisierung zukommen? Wie läßt sich der Bruegelsche Realismus vor dem Hintergrund seiner eigenen Zeit erklären?

5 Gustav Glück: *Bruegels Gemälde*. Wien ²1932, S. 56.

6 Ebd.

7 So fragt Glück zwar zunächst, ob es sich bei dem dunkel gekleideten Befehlshaber im Zentrum des Bildes um den grausamen Herzog Alba handelt, um dann jedoch selbst Zweifel einzuwenden: „Hat Bruegel bei dem Kindermord an die Gewalttaten der spanischen Soldateska in seiner Heimat gedacht? Den modernen Beschauer erinnert die Gestalt des finsternen Befehlshabers der gewappneten Reiter an die des so oft als grimmig geschilderten Alba, der aber, wenn wir mit der zeitlichen Ansetzung des Bildes um 1566 Recht haben, erst ein Jahr später seinen Einzug in die Niederlande halten sollte.“ Ebd.

Realismus als Übersetzung?

Um den Bruegelschen Realismus, seinen Decorumverstoß besser erklären zu können, hat Carsten-Peter Warncke auf den traditionellen, theologischen Topos der Alltagsseelsorge verwiesen, sich biblisches Geschehen durch „Imagination in die eigene Umgebung zu vergegenwärtigen“⁸. Aber könnte der „Kindermord“ wirklich der persönlichen Andacht gedient haben? Handelt es sich bei Bruegels Komposition um den Typus des Andachtsbildes? Meines Erachtens sind Bruegels „Bibelbilder“ in ihrem erzählenden Charakter eindeutig Historien, die entsprechend der traditionellen Kunsttheorie darauf abzielen, den Betrachter zu bewegen (*permovere*).⁹

Neuerdings hat Mark Meadow im Zusammenhang der Kunst Bruegels vom „vernacular style“ gesprochen und seine Malerei als Ausdruck flämischer Volkskultur gedeutet. Dies ist freilich nicht neu, denn die Kompositionen des Flamen wurden immer schon in diesem Kontext gedeutet. Man denke nur an Wilhelm Fraengers frühe Untersuchung *Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort* aus dem Jahre 1923, der auf die innige Verwandtschaft des flämischen Künstlers mit Rabelais verwiesen hat.¹⁰ Neu ist in Meadows Interpretation allerdings die Bezugnahme auf die Debatte um die Legitimität volkssprachlicher im Verhältnis zur lateinischen Kultur. Außerdem stellt der amerikanische Kunsthistoriker Bruegel in die Tradition der altniederländischen Malerei, um daraus ein kunsttheoretisches Programm abzuleiten, wenn er auf die *Aemulatio veterum* zu sprechen kommt:

8 Die Quelle auf die sich Warncke beruft, ist der *Zardibo de Oration, der Gebetsgarten*, ein italienisches Handbuch aus dem Jahre 1454, das junge Mädchen in die Kunst der Andacht und des Gebets einführen sollte. Carsten-Peter Warncke: *Sprechende Bilder - sichtbare Worte*. Wiesbaden 1987 (= Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 33) S. 249.

9 Vgl. Norbert Michels: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster 1988.

10 Wilhelm Fraenger: *Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort*. München-Leipzig 1923. - Jan Grauls: *Volkstaal en volkieren in het werk van Pieter Bruegel*. Amsterdam und Antwerpen 1957.

I would suggest that by expedient means of juxtaposing clearly anachronistic elements, Bruegel invites his viewers to examine his art in terms of its imitation, or even emulation, of its predecessors.¹¹

Allgemein verweist Meadow im Rahmen seiner Untersuchung auf den „Ciceronianus“ des Erasmus und den rhetorischen Dreischritt von *Translatio*, *Imitatio* und *Aemulatio*. Er führt darüber hinaus eine Reihe von flämisch-niederländischen Autoren aus dem 16. Jahrhundert an, die behauptet haben, daß das Flämische ähnlich subtil wie das Lateinische sei, doch hätten es die Literaten sträflich vernachlässigt und die Würde dieser Sprache in Vergessenheit geraten lassen.¹² Unter diesen Autoren versuchte Goropius Becanus gar den Nachweis zu führen, daß das Holländische dem Griechischen, Lateinischen und Hebräischen überlegen sei, da es älter als die genannten Sprachen sei.

Meadow schließt seine Ausführungen mit der Feststellung, daß vergleichbare Debatten auch die bildende Kunst der Zeit Bruegels bestimmt haben könnten:

In the midst of such debate over the propriety of styles, historical decorum, priority of traditions, native versus foreign, the situation of the visual arts must have been seen in a similar light. There too the issues concerns the choice of a proper model, with local traditions - what we may term 'vernacular art' - challenged by an appropriated model and style from Italy and the classical world. As with language, the terms under which this debate was understood were themselves taken from that selfsame classical world, from the classical and classicizing literature on imitation.¹³

Im Anschluß an die skizzierte Argumentation Meadows lassen sich verschiedene Einwände machen. Denkt man an Leone Battista Alberti,

11 Mark A. Meadow: *Bruegel's Procession to Calvary, Aemulatio and the Space of Vernacular Style*. In: *Pieter Bruegel*. Hgg. von Jan de Jong, Mark Meadow, Herman Roodenburg, Frits Scholten. Zwolle 1997 (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1996, Deel 47) S. 180-205, hier S. 190.

12 Ebd., S. 198.

13 Ebd., S. 199.

Pietro Bembo oder an Sperone Speroni und ihre Verteidigung des Italienischen als Literatursprache, muß man sich zunächst einmal fragen, warum es keinen italienischen Bruegel gegeben hat. Darüber hinaus scheint mir Meadow nicht hinreichend die Ausnahmeposition Bruegels innerhalb der altniederländischen Tradition zu sehen. Entsteht doch erst mit diesem Künstler eine Ästhetik des Häßlichen. Es geht Bruegel ja nicht wirklich um eine realistische Schilderung in der Tradition altniederländischer Malerei, sondern um eine übertreibende Darstellungsweise. Damit der Ausdruck vom „vernacular style“ eine wirkliche Sprengkraft erhält, wäre es nötig, den von Meadow übersehenen theologischen Kontext zu ergänzen.¹⁴ Denn gerade die Programmatik reformatorischer Bibelübersetzung könnte ein adäquates Modell zur Erklärung der biblischen Ikonographien Bruegels liefern. Könnte seine realistische Bildwelt mithin der Übertragung des Bibeltextes in die flämische Volkssprache gleichgesetzt werden? Darf man daraus schließen, daß die Kunst Pieter Bruegels ein Bekenntnis zur Reformation und entsprechend zur volkssprachlichen Bibel darstellt?

Zunächst sei daran erinnert, daß die Forderung einer Übersetzung in die Volkssprachen schon vor Luther durch Erasmus geradezu emphatisch formuliert wurde, auch wenn dies allgemein als wichtigste historische Leistung des deutschen Reformators betrachtet wird. In der „Paraclesis“, dem Aufruf des Lesers, die seiner lateinischen Ausgabe des Neuen Testaments von 1516 vorangestellt ist, schreibt Erasmus:

Leidenschaftlich rücke ich von denen ab, die nicht wollen, daß die heiligen Schriften in die Volkssprache übertragen und auch von Laien gelesen werden, als ob Christus so verwickelt gelehrt hätte, daß er kaum von einer Handvoll Theologen verstanden werden könne, und als ob man die christliche Religion dadurch schützen könne, daß sie unbekannt bleibt.¹⁵

14 Vgl. hierzu Jürgen Müller: *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.* - München 1998.

15 Erasmus von Rotterdam: *Vorreden zum Neuen Testament*. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gerhard B. Winkler. In: Erasmus: *Ausgewählte Schriften*. Lateinisch/Deutsch, hrsg. von Werner Welzig, 8 Bde., Darmstadt ²1990, Bd. 3, S. 1-115, hier S. 15.

Alle Menschen, ob „Weiblein“ oder „Heiden“, „Bauern hinterm Pflug“ oder „Weber an ihrem Webstuhl“, kommen hier als Adressaten des Neuen Testaments in Betracht.

Zur Ikonographie des Kindermords

Noch vor allen kunsttheoretischen und ikonographischen Fragen gilt es, die Wucht von Bruegels Darstellung des Bethlehemitischen Kindermordes zu betonen. Diese Malerei beginnt mitten im Satz. Sie erzwingt, sie erpreßt Unmittelbarkeit! Mit äußerster Grausamkeit gehen die Soldaten gegen die Zivilbevölkerung vor. Man möchte geradezu von einer Phänomenologie des Völkermords sprechen. Die Schergen schleppen die Kinder vor den schwarzgekleideten Mann im Bildzentrum, vor dessen Augen sie massakriert werden. Diese improvisierte Hinrichtungsstätte ist das eigentliche Zentrum des Bildes. Von hier geht der Befehl zur Tötung aus, hierhin kehren die Schergen zurück, um die Morde zu vollziehen.

Viele Kinder liegen bereits tot im Schnee und werden von ihren Müttern beweint. Eltern bitten die Soldaten inständig um Gnade für ihre Kinder, doch ohne Erfolg. Noch die Natur scheint von diesem Ereignis zu sprechen, wenn sich das Morden und Töten vor unheilvollem, verhangenem Winterhimmel abspielt. Die unerträgliche psychologische Spannung des Bildes weiß Bruegel dadurch zu erhöhen, daß er wesentlich auf den Komplementärkontrast von Rot und Grün zurückgreift. Die gebrannten roten Ziegel und roten Röcke der Reiteruniformen heben sich intensiv vom grünlichen Himmel und den häufig grün gestalteten Gewändern anderer Bildfiguren ab. Das Ocker kommt als dritte bestimmende Farbe hinzu. Es findet sich an den Wänden der Häuser im hinteren Bildraum.

Vergleicht man Bruegels Darstellung mit der knappen Erwähnung, die der Kindermord in der Bibel findet, so fällt die Freiheit auf, die sich der Maler für seine Gestaltung nimmt, denn Matthäus berichtet lediglich:

Als darauf Herodes sah, dass er von den Weisen getäuscht worden war, wurde er sehr zornig, sandte hin und liess in Bethlehem und in dessen ganzem Gebiet alle Knäblein töten, die zweijährig und darunter waren, gemäss der Zeit, die er von den Weisen genau erkundet hatte.¹⁶

Generell gilt für die Ikonographie des Kindermordes, daß sie keinem strengen Kompositionsschema folgt. So ist die Anzahl der handelnden Personen zumeist symbolisch reduziert.¹⁷ Doch Bruegel hat sozusagen aus einer kurzen Zeitungsmeldung eine wirkliche Reportage gemacht. Einzig der Stern im Schild des Gasthauses erinnert noch an die biblische Geschichte. Es kann jedenfalls nicht davon die Rede sein, daß das Thema des Kindermordes illustriert wird, sondern vielmehr muß man sagen, daß es Bruegel recht eigentlich erfindet.

Um seine künstlerische Gestaltung besser zu verstehen, ist es rat-sam, das Bild mit einer Darstellung des Kindermords von Lukas Cranach (Abb.2) aus dem Jahre 1515 zu vergleichen.¹⁸ Hier wird die Erzählung wesentlich durch die architektonische Rahmung bestimmt. Links erkennt man Maria und Joseph, die rechtzeitig nach Ägypten geflohen sind. Das Christuskind auf dem Arm der Maria, so legt Cranach nahe, ist dem feigen Mordanschlag nur knapp entkommen. In jedem Fall wird dem Betrachter klar, wer das eigentliche Opfer hätte sein sollen. Die Mordszene spielt sich im Innenhof eines Schlosses oder einer Burg ab. Oberhalb des Tores sieht man Herodes, vor dessen Augen sich das Schlachten vollzieht. Die Ritter, die die Mütter und Kinder an diesen Ort gebracht haben, versperren den Weg aus dem Innenhof hinaus. Auch die perspektivische Verkürzung des Torausgangs und die sehr schmale Tür im Hintergrund betonen die Ausweglosigkeit des Geschehens. Es ist die Aufgabe der Landsknechte, das eigentliche Massaker vorzunehmen, während es die Ritter vorziehen, zuzuschauen. Die

16 Mt 2,16.

17 *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum S. J., 8 Bde., Freiburg ²1990, Bd. 2, Sp.509.

18 Lukas Cranach: *Der Bethlehemitische Kindermord*, Holztafel, 122,5 x 86,5 cm., Gemäldegalerie Alter Meister, Dresden.

höfische Ordnung des Bildes ist offensichtlich. Der deutsche Maler inszeniert den Mord als eine planmäßige Abfolge von vier Stationen. Während im rechten Vordergrund die Mütter mit ihren noch lebenden Kindern sitzen, werden ihnen die Säuglinge sodann von den Soldaten links entrissen. Schließlich werden die Kleinen umgebracht und auf den Haufen der schon erschlagenen Kinder geworfen. Geradezu mechanisch teilt sich der Vollzug des Mordes in diese Handlungsabfolge auf.

Interessant ist die ambivalente Inszenierung des historischen Sachverhalts durch Cranach, denn während die Landsknechte und Ritter im Hof dem 15. Jahrhundert zu entstammen scheinen, unternimmt der Maler im oberen Teil deutliche Versuche, zu historisieren. Dies beginnt bei der antikisierenden Architektur, deren eingesetzte Imperatorenmedaillons rechts deutlich die Zeit um Christi Geburt markieren. Darüber hinaus ist der groteske Schmuck der Säulen zu nennen. Diese Historisierung schließlich findet eine Fortsetzung in der Gestalt des Herodes, der die Kopfbedeckung eines hohen jüdischen Würdenträgers trägt.

Vergleicht man Bruegel mit Cranach, so muß man zunächst feststellen, daß der Flame den Betrachter weitaus stärker distanziert und erheblich mehr Szenen darstellt als der deutsche Künstler. Dem Prinzip der Konzentration bei Cranach stellt Bruegel eine Dissoziation gegenüber.

Bruegels Gestaltung der Affekte

Der Betrachter wird mit einem dramatischen Effekt ins Geschehen eingeführt. Links vorne erkennt man eine junge Frau, die verzweifelt versucht, ihr Kind zu retten. Sie wird von einem Soldaten verfolgt, der schon das Schwert gezückt hat. Nicht dieser allerdings, sondern der Reiter, dessen Pferd nicht ohne Eleganz angaloppiert, wird die Frau im nächsten Moment erreicht und umgeworfen haben, damit das Kind ermordet werden kann. Geradezu anmutig bewegen sich Roß und Reiter, so als wären sie einer höfischen Welt entsprungen. Freudig springt der Hund nebensächlich mit, als ginge es darum, ein Wild zu jagen. Wie unbeholfen wirkt dagegen der Mann unmittelbar rechts von der genannten Sze-

ne, der sich hingekniet hat, um die beiden Reiter inständig um Gnade für die Kinder zu bitten. Ehrfürchtig hat er seine Mütze abgenommen, deren rotes Innenfutter man gerade noch erkennen kann. Herrisch erscheinen die beiden Offiziere, die den Mann entweder nicht wahrgenommen haben oder schlicht ignorieren.

Diese Szenen sind so grausam, daß schon Karel van Mander, Bruegels erster Biograph, sie in seinem *Schilder-Boeck* aus dem Jahre 1604 besonders hervorgehoben hat. Ausdrücklich lobt er in diesem Zusammenhang die Fähigkeit des Künstlers, die Affekte der Menschen darstellen zu können:

Ferner [gemeint sind die Tafeln, die sich im Besitz des Kaisers befinden, J. M.] ein Kindermord mit vielen der Wirklichkeit entnommenen Szenen, von dem ich an einer andern Stelle erzählt habe, wie dort eine ganze Familie für ein Bauernkind bittet, das einer der mörderischen Kriegsknechte gepackt hat, um es zu töten, wie die verzweifelte Mutter von Ohnmacht erfaßt wird und andere lebendig erfundene Geschehnisse.¹⁹

Hilflos sind die Menschen den Soldaten ausgeliefert. Nichts ist in Sicht, das Rettung für die Kinder versprechen könnte. Denn mit ihrer bisherigen Ausbeute geben sich die Soldaten offensichtlich noch nicht zufrieden und scheinen nicht eher ruhen zu wollen, bis sie nicht auch die letzten Kinder gefunden und umgebracht haben. Der Fleiß und die Aufmerksamkeit, mit der sich die Männer dieser Aufgabe widmen, sind gleichermaßen hingebungsvoll wie furchteinflößend.

Auf der rechten Seite erkennt man, wie ein Häscher in ein Haus hereinstürzt, während eine Mutter mit ihrem Kind auf dem Arm durch einen Seiteneingang zu fliehen versucht. Hier wartet jedoch schon ein Scherge, der diese Fluchtmöglichkeit offensichtlich vorausgesehen hat und deshalb auf der Lauer liegt. Auf der gegenüberliegenden Seite erkennt man einen derart erregten Mann, daß er wohl auf den Henkersknecht, dessen Opfer vor ihm auf dem Boden liegt, losgehen wür-

19 Mander, Carel van: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615)*. Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke. Worms 1991, S. 155.

de, würde er nicht von seinen Nachbarn zurückgehalten. Unmittelbar daneben findet sich eine Szene, in der ein Vater versucht, seine kleine Tochter, auf die er ostentativ mit dem Arm zeigt, gegen seinen Sohn, der gerade von einem Soldaten weggetragen wird, zu tauschen. Es gelingt Bruegel, die ganze Perversion des Dargestellten deutlich zu machen, indem er einen Menschen so handeln läßt.

Die eigentliche Grausamkeit des Geschehens besteht in der Ausweglosigkeit, mit der sich alles vollzieht. Dies ist allerdings zu präzisieren. Denn vergleicht man noch einmal Bruegels Darstellung mit derjenigen Cranachs, so muß man die anspruchsvollere künstlerische Konzeption des Flamen betonen. Ihm gelingt es, die Dramatik und Spannung für den Betrachter unendlich zu steigern. Immer aufs Neue hoffen wir, daß es doch wenigstens einer Mutter gelänge, diesen Monstern zu entkommen, um dann jedoch festzustellen, wie grundlos unsere Hoffnung war. Bei Cranach hingegen vollzieht sich der Kindermord zwar nicht weniger grausam, aber mit einer bloß mechanischen Logik.

Schon die Organisation des Bildraums wird bei Bruegel der Aufgabe der Dramatisierung untergeordnet. Die perspektivische Konstruktion inszeniert ein großes optisches Gefängnis, das nicht so einfach zu durchschauen ist. Die Häuser links und rechts der Straße rahmen das Geschehen und führen gleichzeitig in die Tiefe des verschlossenen Bildraums. Im Vordergrund des Bildes scheinen die Schergen überall zu sein, aber auch der hintere Bereich ist hermetisch abgeriegelt. Wie einer undurchdringlichen Phalanx sieht sich der Betrachter den schwerbewaffneten Lanzenreitern gegenübergestellt, in deren Mitte der schwarzgekleidete Anführer sitzt. Falls den Häschern aber doch einmal ein Kind entwischen sollte, ist für diesen Fall auf der Brücke im hinteren Bildraum eine berittene Wache aufgestellt. So kann man oberhalb des angebundenen Pferdes links eine Person erkennen, die versucht, sich mit einem Kind davon zu schleichen. Doch der Betrachter weiß, daß dieser Versuch keinerlei Chancen auf Erfolg besitzt, scheint man doch die Brücke passieren zu müssen, um den Soldaten zu entkommen. Hier allerdings wartet unbarmherzig der erwähnte Reiter.

Auf der linken Bildhälfte findet sich ein kuriozes Detail. Hier erkennt man einen Reiter, der gegen eine Hauswand pinkelt, während ein

Mann sein Pferd hält. Wenn einem die Natur kommt, so scheint der Künstler sagen zu wollen, muß die Arbeit ruhen. Eine Szene, die wie ein zynischer Kommentar erscheinen muß. Die frühe Forschung sah in solchen drastischen Einsprengeln den flämischen Volkscharakter am Werke. So schrieb Walter Cohen in seinem Bruegel-Artikel im Thieme-Becker aus den 30er Jahren:

Eine unverhohlene Freude am Unflätigen kommt den besonderen Instinkten niederländischen Volkstums entgegen.²⁰

Diese diffamierende Erläuterung vermag den Pisser im Bild nicht zu erklären. Vor dem Hintergrund der Bilderzählung muß man darauf hinweisen, daß die Unpäßlichkeit des Soldaten dazu geführt hat, daß die - schon erwähnte - fliehende Person im linken Hintergrund hat vorbeischlüpfen können. Jedoch schon im nächsten Moment wird sich dieser friedliche, von seinen Bedürfnissen getriebene Mensch, in einen Mörder zurückverwandeln.

Auch die Häuser bieten den Menschen keinen Schutz vor den Soldaten. Vorne rechts brechen finstere Gestalten auf Befehl ihres Hauptmanns in ein Haus ein, während eine andere Gruppe dabei ist, durch ein Fenster einzudringen, wofür sie eigens ein Faß gegen die Hauswand gestellt haben, um darüber hinwegsteigen zu können. Offensichtlich hilft es den Menschen weder wegzulaufen, noch sich zu verbergen. Man achte in diesem Zusammenhang auf den großen Hund im Vordergrund, der nur widerwillig seiner Aufgabe als Spürhund nachkommen will. Die Jagd auf Kinder scheint mit dem Instinkt des Tieres nicht vereinbar zu sein.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Bruegel sichtlich darum bemüht ist, alle Affekte darzustellen, die angesichts eines solchen Geschehnisses auftreten können: Verzweiflung und tiefe Niedergeschlagenheit, Fassungslosigkeit und Ratlosigkeit. Aber nicht nur die Opfer, auch die Täter werden ausgiebig charakterisiert, etwa die Herzlosigkeit der Soldaten, die sich nicht durch die Bitten der Menschen erweichen

20 Thieme, Ulrich / Becker, Felix: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 Bde., Leipzig 1907-1950, Bd. 2, S. 101.

lassen und in ihrem Morden wahllos fortfahren. Ihr Blutrausch scheint so übermächtig geworden zu sein, daß es nun gar keines weiteren Befehls mehr bedarf, die Neugeborenen umzubringen.

Außerdem muß die besondere Form der Betrachtersprache Bruegels herausgestellt werden. Im Gegensatz zu Cranach distanziert er den Betrachter weitaus stärker und zeigt einen größeren Bildausschnitt. Es ist, als würde man aus dem Fenster eines Hauses herunterschauen, das sich auf Höhe der gegenüberliegenden Dächer befindet.

In den Historien von Cranach und Bruegel geht es um die Darstellung und die Erregung der Affekte. Beide Künstler behandeln den Betrachter wie einen Augenzeugen, aber während Cranach mit der Kostümierung der Figuren und der Staffage wie im Irrealis redet, funktioniert Bruegels „Realismus“ unmittelbarer, läßt uns seine Konstruiertheit vergessen. Hierfür ist es nötig, so viele Einzelszenen zu erfinden, die uns immer weitersehen lassen, uns immer stärker ins Bild hineinziehen. Vor dem Hintergrund rhetorischer Theorie ist hier an die Evidentia, die Augenscheinlichkeit für den Hörer zu erinnern, die vom Redner fordert, den komplexen Redegegenstand in wirkliche oder erfundene Details aufzulösen, die einen lebendigen Gesamteindruck vermitteln können.²¹ Was wir Realismus nennen, ist also zunächst einmal eine rhetorische Figur, die der Beglaubigung dient. Das „realistische“ Prinzip, nach dem Bruegel hier verfährt, ist das der *Translatio temporum*: Die sprachliche Übertragung der vergangenen Geschehenszeit in die Gegenwart, der lokalen Abwesenheit in die lokale Anwesenheit, so daß der Rezipient den Eindruck eigener Augenzeugenschaft vermittelt bekommt.

Cranach konfrontiert uns lediglich mit einem im Aufbau klar und einfach strukturierten, schrecklichen Bild, das mit einem Blick erfaßt werden kann. Bruegel hingegen versucht, den Terror zu gestalten. Die Gefahr dabei besteht im hohlen Pathos. Deshalb integriert er in seine

21 Für seine Gestaltung bedient sich der flämische Künstler dabei des rhetorischen Stilmittels der *Figurae sententiae*, die allgemein der Gedankenführung dienen. Ueding, Gert / Steinbrink, Bernd: *Grundriss der Rhetorik. Geschichte - Technik - Methode*. Stuttgart ²1986, S. 293.

Bilderzählung scheinbar nebensächliche, retardierende Momente, um die Affekte des Betrachters dann aber - nachdem sie wieder beruhigt wurden - noch stärker erregen zu können. Ihm geht es um die größtmögliche Steigerung der Affekte. Die sogenannten realistischen Elemente in Bruegels Malerei dienen gleichermaßen der Vermeidung des hohlen wie der Steigerung des wahren Pathos.

Die Ikonographie von Bruegels „Kindermord“

Einen wichtigen ikonographischen Hinweis erhält man, wenn man die Szene im absoluten Bildzentrum betrachtet, denn hier finden sich unmittelbar nebeneinander zwei Bildfiguren, die auf einen anderen ikonographischen Zusammenhang verweisen. Die beiden Frauengestalten nämlich, von denen eine die Hände erhoben, die andere - auffällig ins Profil gerückt -, den Kopf in die Hände gelegt hat, gehören zum typischen Bildpersonal einer Kreuzigung. Hier findet sich ein differenziertes Repertoire von Schmerzensformeln. Durch dieses Versatzstück aus der Kreuzigungsikonographie ergibt sich ein typologischer Hinweis für das Verständnis der Tafel, denn die Kinder werden dadurch zu Protomärtyrern erklärt und weisen auf das Martyrium Christi voraus.²²

Dieser gängigen theologischen Vorstellung, die auch für Cranachs Tafel Geltung besitzt, wird bei Bruegel durch besondere ikonographische Elemente ergänzt. Denn der Künstler verlegt seine Aussage in unscheinbare Details. Vor dem zweiten Dach links sieht man eine Gruppe von kleinen Vögeln aufgeregt durcheinanderfliegen. Diese kleinen schwarzen Punkte sind derart prägnant vor dem weißen Hintergrund in Szene gesetzt, daß man sie nach einer gewissen Weile notwendig entdeckt. Das Motiv des aufgeregt durcheinander fliegenden Vogelschwarms scheint die dargestellten Ereignisse zu spiegeln und korrespondiert mit dem Vogel vorne rechts, der auf die beiden großen Fässer zufliegt, so als wollte er sich in dem Faß mit dem offenen Spuntloch

22 *Lexikon der christlichen Ikonographie* (s. Anm. 17), Bd. 2, Sp. 509. Auch bei den Reitern mit ihren aufgerichteten Lanzen denkt man an eine Kreuzigung.

verbergen. Man achte außerdem auf die weißen Fußspuren auf dem Eis, die auf die kleinen Füße verweisen, die darüber hinweggelaufen sind. Hat sich vielleicht eines der Kinder in dem Faß verbergen können? Die beiden Fässer sind derart prominent an die Bildgrenze gerückt, daß man nach ihrer Bedeutung fragen muß. Wenn man sie vergleicht, verweist das offene Spuntloch des linken Fasses darauf, daß es leer ist; das rechte hingegen, an dem man keine Öffnung erkennen kann, könnte entsprechend mit einer Flüssigkeit gefüllt sein.

Durch die weißen Fußspuren auf der vereisten Pfütze macht Bruegel deutlich, daß alle Flüssigkeiten in gefrorenem Zustand sein müssen. Wenn also das rechte Faß wirklich mit einer Flüssigkeit gefüllt wäre, dann bestünde die Gefahr, daß es auseinanderplatzt. Nun finden sich zwei Embleme, die sich auf diesen Sachverhalt beziehen lassen. Beide zeigen ein Faß, das Gefahr läuft auseinanderzubrechen. Die Embleme sind allerdings in die Zeit nach der Entstehung von Bruegels Tafel zu datieren. In Théodore de Bèzes *Icones* aus dem Jahre 1580 ist eine *Pictura* abgebildet, die ein zerborstenes Faß zeigt. Die *Subscriptio* erläutert, daß selbst wohlgefügte Fässer sich leicht lösen, wenn sie nicht von festen Reifen zusammengehalten werden, weshalb derjenige Staat zugrundegehen muß, der nicht durch gesetzliche Strafen gefestigt ist.²³ Das zweite Emblem ist aus den *Emblemata Moralia Et Aeconomica* aus dem Jahre 1627.²⁴ Die *Pictura* ist ein Sinnbild für die Kurzlebigkeit der Gewaltherrschaft. Das Epigramm erklärt, daß das, was zu eng eingeschlossen ist, Gefahr läuft zu zerspringen. Der gemeinsame Sinn beider Embleme ist eindeutig: Das Volk wird durch das Faß repräsentiert, die Herrschaft durch die Ringe, die das Faß umschließen. Bald wird das frierende Wasser das Faß sprengen. Es ist demnach nur eine Frage der Zeit, wann sich das Volk den Unterdrückern entgegenstellt und die Ketten der Gewaltherrschaft sprengt.

Worin besteht die spezifische Leistung der Bruegelschen Bildrhetorik? Hier ist zunächst einmal die politische Funktion zu nennen. Seine

23 *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Stuttgart 1967, Sp. 1397

24 Ebd., Sp. 270-71.

Tafel erlaubt, die Vergangenheit als typologische Folie zu nutzen, vor der sich die Gegenwart begreifen läßt. Gemeint ist hier die Habsburger Fremdherrschaft in den südlichen Niederlanden. Immer wieder ist der schwarze Anführer im Zentrum des Bildes mit dem Herzog Alba identifiziert worden.²⁵ Außerdem achte man auf den jugendlichen Boten rechts, um dessen Pferd sich mehrere Dorfbewohner eingefunden haben, der den Habsburger Doppeladler auf der Brust trägt, also eine eindeutige zeithistorische Markierung zeigt. Ebenso findet sich der Doppeladler am Dachfirst des Hauses, das sich auf der vertikalen Bildachse befindet. Das Bild ergreift eindeutig Partei gegen die brutalen Besatzer und Unterdrücker. Nun muß man sich allerdings fragen, worin die künstlerische Leistung des Bildes besteht. Wäre die propagandistische Funktion als die eigentliche Ursache für die Entstehung des Bildes zu erachten, hätte der Künstler dann nicht weitaus effizienter im Medium der Druckgraphik arbeiten können?

Vergleicht man noch einmal Bruegel und Cranach, so könnte man sagen, daß Cranach uns mit dem grausamen Geschehen konfrontiert, uns aber zugleich paralyisiert, während Bruegel ein ungeheures Wut im Betrachter weckt, die diesen zwangsläufig politisiert. Emotionalisierung und Politisierung sind hier zwei Seiten einer Medaille. In dieser Hinsicht muß noch einmal der Mann im Bild herausgestellt werden, der eingreifen will, aber zurückgehalten wird. Diese Szene muß für den Betrachter zur Entscheidungssituation werden. Wie würden wir uns verhalten, wenn wir von unserem Beobachtungsposten herabsteigen könnten?

*Peri Hypsos oder von der Notwendigkeit
des Vulgären für das Erhabene*

Die bisher skizzierte Interpretation bleibt letztlich aber unvollständig, wenn man sie nicht in einen poetologischen Kontext stellt. Dieser ist

25 Vgl. Stanley Ferber: *Pieter Bruegel and the Duke of Alva*. In: *Renaissance News* 9 (1966), S. 205-219.

meines Erachtens Longinus und dessen Schrift *Vom Erhabenen*. Eine Schrift, die in die Zeit unmittelbar um Christi Geburt reicht und einem anonymen Autor zugeschrieben wird, für den sich der Name Pseudo-Longinus eingebürgert hat. Die Editio Princeps erscheint 1554 in Basel in griechischer Sprache. Schon ein Jahr später wird in Venedig eine weitere Ausgabe herausgegeben, die den Erfolg der Schrift bezeugt. Die älteste Übersetzung ins Lateinische reicht in das Jahr 1566 zurück, während Übersetzungen in die Volkssprachen erst ein Jahrhundert später folgen.

Das griechische Wort „hypsos“ wird mit „Erhabenheit“ oder „Erhabenes“ übersetzt, doch versteht man im Griechischen darunter auch, wie Otto Schönberger ausführt, das Große, Erstaunliche, Überwältigende, das Pathetische in Poesie und Prosa. Die stilistische Kategorie „Hypsos“ entstammt der rhetorischen Tradition, die neben den schlichten (*tenue dicendi genus*) und den mittleren (*medium dicendi genus*) den erhabenen Stil (*sublime* oder *grande dicendi genus*) stellte.²⁶

Die Schrift *Vom Erhabenen* ist keinem rhetorischen Lehrtraktat zu vergleichen, sondern stellt eine Sammlung von Exempla dar, die gelungene Beispiele für die Gestaltung des Erhabenen enthält. Pseudo-Longinus' Interesse ist insofern weitaus spezialisierter, als ihm lediglich ein spezielles Problem der Poetik am Herzen liegt. In *Vom Erhabenen* unternimmt der antike Autor den Versuch, ein tätiges Einfühlen in die großen Werke zu lehren, um dadurch zu fruchtbaren eigenen Weiterbildungen anzuregen.²⁷

Das eigentliche Problem der kleinen Abhandlung ist also die Frage, wie es möglich sei, den Hörer zu überwältigen.²⁸ Welcher sprachlicher Mittel muß sich der Redner bedienen, um dem Hörer die Distanz gegenüber dem Dargestellten zu nehmen? Die Kunst ist gemäß Longinus

26 Longinus: *Vom Erhabenen*. Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger, Stuttgart 1988, S. 141.

27 Ebd., S. 137. Dem sind allerdings Grenzen gesetzt, denn nur der zum Erhabenen fähige Künstler sei imstande, große und schreckliche Bilder zu finden. S. 21.

28 Ebd., S. 5 u. 7.

überhaupt nur dann am Ziel, wenn sie wie Natur erscheine, wobei der eigentliche Feind aller Erhabenheit für Longinus die Künstelei ist.²⁹ Wichtig ist die fundamentale Kritik traditioneller Rhetorik, die glaubt, eine erhabene Wirkung müsse über Proportionalität hergestellt werden. Longinus vertritt genau die gegenteilige These, daß nämlich das Niedrige und Vulgäre am besten geeignet sei, das Erhabene darzustellen, um die Affekte des Hörers zu erregen.

Die Notwendigkeit der Bilder zur Erregung der Affekte

Entscheidend für das Pathos der Rede sei der rechte Gebrauch der Bilder durch den Redner.³⁰ Doch verbietet Longinus dem Redner Phantasiebilder, die übertrieben erscheinen und zum Sagenhaften neigen. Stattdessen empfiehlt er, sich immer an Leben und Realität zu halten. Denn gerade dann gelinge es, den Hörer nicht nur zu überzeugen, sondern auch zu überwältigen.³¹ Entsprechend seien rhetorische Figuren immer dann am besten eingesetzt, wenn ihr Einsatz verborgen bleibe.³² „Pathetische Mittel“, so führt Longinus aus, „reißen dann nämlich stärker mit, wenn sie der Sprecher nicht als Mittel zu verwenden, sondern sie der Augenblick zu gebären scheint; [...]“³³ Das Erhabene kann nur dann überzeugend vom Redner dargestellt werden, wenn die Form hinter den Inhalt zurücktritt, wenn also der Inhalt oder das Ereignis so intensiv erscheint, daß ich seine sprachliche Konstruktion vergesse.

29 Ebd., S. 61.

30 „Ferner rufen, junger Freund, die Bilder der Phantasie auch Erhabenheit, Größe und Energie des Stils hervor - so jedenfalls nenne ich sie; manche sprechen von Bilderzeugung. Denn gewöhnlich heißt Vorstellung jeder aufsteigende Gedanke, der einen sprachlichen Ausdruck hervorruft; das Wort hat sich aber auch für die Fälle eingebürgert, wo man das Gesagte in Begeisterung und leidenschaftlich erregt zu schauen meint und es den Hörern vor Augen stellt.“ Ebd., S. 43 u. S. 75.

31 Ebd., S. 45.

32 Ebd., S. 55.

33 Ebd., S. 57.

Alle rhetorischen Mittel, die Longinus im einzelnen beschreibt, um eine erhabene Rede herzustellen, sehen wir in Bruegels realistischer Malerei umgesetzt. Wenn der flämische Künstler das hohe biblische Thema in einen scheinbar einfachen und alltäglichen Kontext übersetzt, darf dieser Decorumverstoß nicht ausschließlich als Lust am Niederen gewertet werden, sondern als Ausdruck besonderer Kunstfertigkeit des Malers, der selbst die einfache Bevölkerung dieses kleinen Ortes zu tragischen Helden werden läßt. Wenn Longinus auf die herausragende Bedeutung der Wortstellung für die Rede hinweist, macht er deutlich, daß die erhabene Wirkung kein Privileg besonderer Wörter sei, sondern die Folge eines subtilen Arrangements. Nicht schon der Gegenstand, sondern erst die Komposition schafft das Erhabene.³⁴ Selbst Worte, die ganz der Umgangssprache entstammen, eignen sich durch entsprechende Fügung zu einer erhabenen Wirkung. Gerade die „vulgären Wörter“ besäßen hier eine besondere Wirkung.³⁵ Denn dadurch, daß ein hohes Thema mit besonders einfachen Worten vorgetragen wird, ergibt sich der ästhetische Reiz:

Manchmal ist eben die gewöhnliche Rede entschieden ausdrucksstärker als die feine, wird gleich aus dem Leben heraus verstanden, und das Gewohnte wirkt sofort überzeugender.³⁶

34 „Nichts nun verleiht der Rede mehr Größe als die Wortstellung. Wie den Körper die Zusammenfügung seiner Glieder aufbaut, von denen keines allein, getrennt von den anderen, Wert besitzt, alle zusammen aber einen vollkommenen Organismus bilden, so ist es auch in der Rede: Werden die großen Wendungen auseinandergerissen, zerstreuen sie mit sich selbst auch das Erhabene nach allen Seiten; sind sie aber zu einem lebendigen Organismus vereint und zudem durch das Band des Wohlklanges verbunden, dann verleiht ihnen die Rundung ihren vollen Klang. [...] ja, viele Schriftsteller und Dichter, von Natur nicht erhaben und vielleicht sogar ohne Größe, erreichten dennoch, obschon sie zumeist gewöhnliche, volkstümliche und nichts Besonderes aufweisende Wörter gebrauchten, allein durch deren harmonische Fügung Würde, Erlesenheit und den Eindruck von Größe, [...]“ Ebd., S. 97 u. 99.

35 Ebd., S. 99.

36 Ebd., S. 75.

Bruegels dramatische Bildregie setzt Longinus' ästhetische Forderungen optimal um. Wie ein Sturzbach jagen die Bilder des Kindermordes dahin, reißen uns mit im Strom pathetischer Rede. Die Dramaturgie der Augenzeugenschaft macht uns atemlos, sie läßt uns keine Zeit zur Besinnung, sondern versetzt uns in tiefe Erregung.³⁷ Das Erlebnis des Bildgeschehens wird so stark, daß wir vergessen, daß es sich um Kunst handelt. Die erste Voraussetzung dafür ist, das historisch Vergangene als gegenwärtig einzuführen, um den Bericht in eine dramatische Schilderung zu verwandeln.³⁸ Mit dieser zeitlichen Verschiebung geht eine örtliche einher, die uns inmitten der Gefahren versetzt und das Geschehen unmittelbar vor Augen führt.³⁹

Bruegel als malender Demosthenes

Schon in der Frühen Neuzeit ist Bruegel mit anderen Künstlern verglichen worden. Man hat ihn als einen zweiten Hieronymus Bosch bezeichnet oder mit dem antiken Künstler Apelles verglichen.⁴⁰ Nach all dem Gesagten glaube ich nicht, daß ihn einer dieser Vergleiche befriedigt hätte, denn Bruegel hat sich nach meinem Dafürhalten keinen Maler, sondern einen Dichter zum Vorbild genommen: Demosthenes nämlich, den Quintilian und Pseudo-Longinus als den größten aller Rhetoren bezeichnen. Paraphrasierend möchte ich den flämischen Maler mit den gleichen Worten beschreiben, die Pseudo-Longinus nutzt,

37 Ebd., S. 77.

38 Ebd., S. 67.

39 Ebd., S. 69.

40 Vgl. mit weiterführender Literatur Hans-Joachim Raupp: *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-570*. Niederzier 1986, S. 304. Außerdem Jan Muyll: 'Pier den Drol' - Karel van Mander en Pieter Bruegel. *Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk ca. 1600*. In: *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Hgg. von H. Vekeman und J. Müller Hofstede. Herfstadt 1984, S. 137-144.

um Demosthenes zu charakterisieren: Bruegel besitzt keinen prunkvollen Stil. Er spricht nicht gewandt, noch weiß er elegante Wendungen zu benutzen, hübsche Lobreden vermag er nicht zu verfassen, hat keine vornehme Art, sondern ist unfein, grob und rauh, je stärker er versucht, der Anmut nahe zu kommen, desto ferner steht er ihr. Aber mögen auch die Schönheiten der anderen Künstler zahlreicher sein, nur er besitzt wahre Leidenschaft. „Demosthenes aber“, sagt Longinus, „donnert und blitzt [...] die Redner aller Zeiten gleichsam nieder; und eher könnte man in zuckende Blitze schauen als den fortgesetzten Ausbrüchen seiner Leidenschaft mit dem Blick standhalten.“⁴¹

Abb. 1 (S. 295): *Pieter Bruegel: Der Bethlehemitische Kindermord*, Holztafel, 111 x 160 cm, um 1566, Kunsthistorisches Museum, Wien. Bildarchiv Foto Marburg.

Abb. 2 (S. 296): *Lukas Cranach: Der Bethlehemitische Kindermord*, Holztafel, 122,5 x 86,5 cm, Gemäldegalerie Alter Meister, Dresden. Bildarchiv Foto Marburg.

41 Longinus: *Vom Erhabenen* (s. Anm. 26), S. 85 u. 87.



