

»Weder römisch, noch antik«?

Pieter Bruegels *Verleumdung des Apelles* in neuer Deutung

Bertram Kaschek

Ein Aspekt im Werk Pieter Bruegels d.Ä. hat der Forschung immer wieder Kopfzerbrechen bereitet: der Umstand, dass sein Italienaufenthalt zu Beginn der 1550er Jahre scheinbar nur minimale Spuren in seinem Werk hinterlassen hat.¹ Zwar zeigt sich in manchen seiner frühen Landschaftsentwürfe ein Nachhall venezianischer Druckgraphik, doch das Gros jener Bildfindungen, die er nach seiner Rückkehr nach Antwerpen geschaffen hat, ist gänzlich frei von italienischen Reminiszenzen.² Vor allem auf dem Gebiet der Figurendarstellung hat Bruegel sich dem italienischen Idiom offenbar völlig verschlossen. Erst ab Mitte der 1560er, also zehn Jahre nach seiner Reise, tauchen plötzlich vereinzelte formale Anleihen bei italienischen Vorbildern in seinen Werken auf. Carl Gustav Stridbeck und andere haben hierfür in erster Linie Bruegels Umzug von Antwerpen nach Brüssel im Jahr 1563 verantwortlich gemacht: Im Milieu der Brüsseler Romanisten sei der Maler verstärkt mit italienischen und italianisierenden Vorbildern, etwa den Apostel-Kartons von Raffael und den Werken Bernard van Orleys, in Kontakt gekommen und habe dadurch entscheidende Impulse erhalten.³ Diese Hypothese kann nicht überzeugen. Denn sie ignoriert den Umstand, dass der Künstler während und nach seiner Italienreise sich keineswegs bemüßigt sah, ein italienisches Idiom anzunehmen. Zudem war auch Antwerpen eine Hochburg romanistischer Malerei, ohne dass sich dies in Bruegels Stil niedergeschlagen hätte – ganz zu schweigen von der Druckgraphik nach italienischer Kunst, die jederzeit und überall verfügbar war. Der Ortswechsel ist also sicher keine hinreichende Erklärung für den unerwarteten »stilistischen Umschwung« (Stridbeck).

Vorliegender Beitrag möchte einen neuen Lösungsvorschlag unterbreiten und versuchen, Bruegels Motiv für seine Anleihen bei italienischer Kunst genauer zu bestimmen. Im Zentrum soll hierbei das Blatt mit der *Calumnia (Verleumdung) des Apelles* (Abb. 1) aus dem Jahr 1565 stehen, das im Hinblick auf Bruegels Umgang mit italienisch-antiken Formvorgaben ein Schlüsselwerk darstellt.⁴ Bemerkenswert ist diese Zeichnung innerhalb des Bruegelschen Œuvres schon allein aufgrund ihres antiken

-
- 1 Für kritische Lektüre und hilfreiche Hinweise danke ich Julian Blunk, Teresa Ende, Kerstin Küster und Jürgen Müller sowie den Teilnehmern des Workshops *Kontinuität und Konfrontation. Antike Traditionen in Mittelalter und Früher Neuzeit* am Münsteraner Graduiertenkolleg *Gesellschaftliche Symbolik im Mittelalter* im April 2008.
 - 2 LUGT 1927.
 - 3 Vgl. STRIDBECK 1956, S. 266–289; GROSSMANN 1961; GIBSON 1977, S. 120–145 (Kap. *A change of city, a change of style*).
 - 4 Vgl. MIELKE 1996, Nr. 63, S. 66f. Zum ersten Mal publiziert und kundig kommentiert wurde die Zeichnung von WHITE 1959.



1 Pieter Bruegel der Ältere: Die Verleumdung des Apelles, 1565, Feder in Graubraun, braun und grau laviert, 20,3 × 30,6 cm, British Museum, Department of Prints and Drawings, London, Inv.-Nr. 1959-2-14-1 (P.16)

Sujets. Darüber hinaus handelt es sich bei der *Calumnia* um ein kunsttheoretisch aufgeladenes Thema, das nur in literarischer Form aus der Antike überliefert ist.⁵ Es geht zurück auf eine Bildbeschreibung, die der griechische Dichter Lukian nach einem nicht erhaltenen Gemälde des Apelles verfasst hat und die von Leon Battista Alberti in *De pictura* (1435) als vorbildliche *inventio* (Erfindung, Bildidee) und somit als Grundlage für eine vollkommene *historia* gepriesen wurde.⁶ Künstler wie Botticelli, Mantegna, Raffael, Dürer und Holbein haben Albertis Empfehlung Folge geleistet und sich an einer bildlichen Rekonstruktion des verlorenen Meisterwerks versucht.⁷ Schließlich war dies ein prestigeträchtiges Unternehmen, denn wer immer eine *Calumnia* ins Bild setzte, trat damit das verlorene Erbe des größten Malers des Altertums an und erklärte sich selbst zum »zweiten Apelles«. Im Fall der soeben genannten Künstler, die sich alle beständig und intensiv mit der Kunst der Antike auseinandersetzten, liegt eine solche Identifikation nahe. Denn mit ihren Rekonstruktionen der *Calumnia* reflektieren sie gewissermaßen ihr tägliches Geschäft, das nicht zuletzt in der kreativen Anverwandlung antiker Formvorgaben und literarischer Impulse bestand. Bei Bruegel hingegen bleibt die Wahl des Themas rätselhaft. Schließlich bestand sein Werk bis 1565 ausschließlich aus Landschaften, biblischen Darstellungen, enzyklopädischen

5 Vgl. FÖRSTER 1886; FÖRSTER 1887.

6 ALBERTI 2000, S. 297. Vgl. hierzu LOCHER 1999.

7 Vgl. FÖRSTER 1887; CAST 1981; MASSING 1990.

Schaubildern und Höllenphantasien in der Nachfolge Hieronymus Boschs. Wenn er nun plötzlich ein antikes Sujet wählt, darf man vermuten, dass er dafür einen guten Grund hatte. Doch worin bestand dieser?

Ein erster Hinweis auf eine mögliche Antwort ist der Rahmenerzählung der *Calumnia* zu entnehmen. Laut Lukian hatte Apelles sein allegorisches Gemälde einst aus Anlass einer ihn betreffenden Verleumdung geschaffen: Der Maler war von seinem neidischen Kollegen Antiphilus beim ägyptischen König Ptolemäus bezichtigt worden, an einer politischen Verschwörung teilgenommen zu haben, woraufhin der Herrscher Apelles einsperren ließ und zum Tode verurteilte. Die Vollstreckung des Todesurteils konnte nur durch den Einspruch eines tatsächlichen Verschwörers abgewendet werden, der die Unschuld des Apelles bezeugte. Zur Erinnerung an das ihm beinahe widerfahrene Unrecht schuf Apelles schließlich jene Allegorie, die sich nun auch Bruegel zu eigen macht. Man kann von daher durchaus die Frage stellen, ob nicht auch Bruegels *Calumnia* als Reaktion auf eine Verleumdung durch Kollegen entstanden sein könnte. Obwohl bereits das Thema diese Möglichkeit nahelegt⁸, wurde sie von der Forschung meines Wissens bisher nicht in Betracht gezogen.

So wenig wir über das Leben Bruegels wissen – in diesem Fall lässt sich ein interessantes Szenario rekonstruieren. Denn tatsächlich gibt es einen Hinweis darauf, dass der Künstler 1565 Anlass hatte, sich gegen einen schlechten Leumund zur Wehr zu setzen. In diesem Jahr erschien nämlich Lucas d'Heeres Gedichtanthologie *Den Hof en Boomgaard der Poësie*, in der sich ein *Schmähgedicht* findet, bei dessen Adressat es sich um Bruegel handeln könnte.⁹ D'Heere war selbst Maler und ergebener Schüler des einflussreichen Romanisten Frans Floris.¹⁰ In besagtem Gedicht mit dem Titel *Inuectiue, an eenen Quidam schildert: de welcke beschimpte de Schilders van Handwerpen* (*Schmähgedicht an einen gewissen Maler, der die Maler von Antwerpen beschimpft hat*) verteidigt er seinen verehrten Lehrer gegen die harsche Kritik eines namentlich nicht genannten Kollegen.¹¹ Dieser hatte offenbar die Gemälde von Floris und seinen Anhängern (*van Florus, en sijns ghelijcke*) als »Zuckerbildchen« (*suuckerbeeldekens*) abqualifiziert.¹² Gegen diese vermutlich mündlich vorgetragene Provokation nimmt

8 Vgl. WARNKE 1996, S. 155f.

9 Diese Möglichkeit wurde erstmals 1975 von Carl van de Velde erwogen – und sogleich wieder verworfen. Vgl. VAN DE VELDE 1975, S. 2.

10 Zu d'Heere vgl. BECKER 1972/73. Becker identifiziert den »Quidam schilder« allerdings nicht mit Bruegel, sondern glaubt, dass es sich um einen enttäuschten ehemaligen Werkstattgehilfen »aus Floris' Malfabrik« (S. 125) handelt.

11 Der Text findet sich in D'HEERE 1969, S. 80–82. Eine kommentierte Textversion findet sich auch in MEADOW 1996. Vgl. auch FREEDBERG 1989. Freedberg war der erste, der die Invektive als Indiz für eine kunsttheoretische Debatte wertete, die zwischen den Vertretern einer eher klassizistisch-italianisierenden und einer eher autochthon-flämischen Kunstpraxis ausgefochten wurde. Dabei ordnet er – wie dann auch Meadow – Bruegel dem letzteren Flügel zu, ohne ihn mit dem Quidam zu identifizieren.

12 Nach MEADOW 1996, S. 202, spielen die »suuckerbeeldekens« auf jenes gleichnamige skulptural geformte Weihnachtsgebäck an, das im 16. Jahrhundert aufgrund seiner reichen Verzierungen als besonders luxuriös galt. Die hier vom Quidam ins Spiel gebrachte Speisemetaphorik verweist nicht

d'Heere seinen Lehrmeister in Schutz und holt im selben Zug zum Gegenschlag aus, indem er den anonymen Zunftgenossen nun seinerseits nach allen Regeln der Kunst denunziert: Er sei ein neidischer, hasserfüllter, ja wahnsinniger Pfuscher, Narr und Dummkopf, der sich durch das Schlechtmachen seiner Kollegen selbst erheben wolle; in seiner Verachtung der Schönheit der Venus – die doch sonst ein jeder in Ehren halte – übertreffe er sogar den antiken Momus, der nur deren Pantoffel kritisiert habe; während Floris seine Gemälde angemessen und reich (*becamelic en rijke*) zu verzieren wisse, schmücke er seine Bilder in unmanierlicher Weise wie Kirmespoppen (*als kaeremespoppen*) und verfüge nur beim Prahlen und Lügen über Anmut (*graci*); bitterer als Galle sei sein Werk, das er mit rauen Borsten (*groue bostels*) anstatt mit feinen Pinseln geschaffen habe; auch merke man seinen Gemälden, die voller schlechter Striche (*vul lamme, quade treken*) seien, nicht an, dass er in Rom gewesen ist, denn sie sähen weder römisch noch antik (*noch Roomachtig, noch ooc antijcx*) aus.¹³

D'Heeres Kritik ist vernichtend. Sie lässt kein gutes Haar an dem Unruhestifter, der es gewagt hat, den mächtigen Frans Floris in Zweifel zu ziehen. Doch bereits der rhetorische Aufwand, den d'Heere betreibt, lässt vermuten, dass es sich bei dem kritischen Kollegen um einen durchaus ernstzunehmenden Gegner gehandelt haben muss. Versucht man, dessen Anliegen aus d'Heeres Invektive zu erschließen, so gelangt man überdies zu einer erstaunlich kohärenten Position, die sich offenbar bewusst und systematisch den ästhetischen Normen des flämischen Romanismus widersetzt.¹⁴ Und einiges spricht dafür, dass der Provokateur tatsächlich mit Bruegel identisch ist: Auch Bruegel ist in Rom gewesen, ohne dass dies seinen Werken anzusehen wäre. Bilder wie die *Kinderspiele* oder der *Kampf zwischen Karneval und Fasten* erscheinen aus der Perspektive des klassischen *decorum*, die d'Heere einnimmt, tatsächlich als »unmanierlich« und lassen an die von d'Heere genannten *kaeremespoppen* denken. Bruegels Vorliebe für pummelige Bauernfiguren kann zudem als Ausdruck seiner Verachtung einer vornehmlich auf die Darbietung körperlicher Schönheit ausgerichteten Kunst verstanden werden. Schließlich lässt sich auch die Zeichnung mit der *Verleumdung des Apelles* als weiteres Argument ins Feld führen. Denn durch sie konnte Bruegel alle Vorwürfe d'Heeres mit einem Schlag entkräften: Formal und inhaltlich liefert sie den klaren Nachweis, dass seine sonstige »Unmanierlichkeit« nicht auf sein Unvermögen, sondern auf seinen dezidierten Unwillen zurückzuführen ist. Doch wem war er eine solche Rechenschaft überhaupt schuldig?

Als d'Heeres Gedicht 1565 erschien, arbeitete Bruegel gerade am größten Auftrag seiner Karriere: Für den äußerst wohlhabenden Antwerpener Steuerbeamten

von ungefähr auf die erasmische Denkfigur der *Sileni Alcibiadis*, der zufolge die äußere Schönheit mit dem Makel bloßen Scheins behaftet ist: Die wahre Süße und die wahre Schönheit liegen demnach gerade im Bitteren und Hässlichen verborgen. Vgl. hierzu MÜLLER 1999, S. 90–125, speziell zur Speisemetaphorik S. 120.

13 Man fühlt sich an Dürer erinnert, der in einem Brief an Willibald Pirckheimer aus Venedig berichtet, dass die (neidischen) italienischen Kollegen ihm vorwürfen, sein Werk »sey nit antigisch art, dorum sey es nit gut«. Vgl. RUPPRICH 1956, S. 44.

14 Eine ausführliche Analyse der *Inuectiue* durch den Autor ist in Vorbereitung.

Niclaes Jongelinck schuf er die aus ursprünglich sechs Tafeln bestehende Serie der *Monatsbilder*. In den beiden Jahren zuvor hatte Jongelinck sich von Bruegel bereits einen *Turmbau zu Babel* (1563), einen *Aufstieg zum Kalvarienberg* (1564) und vermutlich einige kleinere Bilder malen lassen.¹⁵ Zugleich besaß Jongelinck aber auch 22 Gemälde von Frans Floris, die er zum größten Teil wohl noch in den 1550er Jahren erworben hatte – darunter zwei monumentale Gemäldezyklen: die *Arbeiten des Herkules* und die *Sieben Freien Künste*.¹⁶ Jongelinck hegte also Sympathien für beide Maler, doch offenbar ist ein Umschwung seiner Vorlieben in den frühen 1560er Jahren zu verzeichnen: Bruegel scheint Floris aus der Rolle des Lieblingsmalers verdrängt zu haben. Angesichts dieser direkten Konkurrenzsituation gewinnt die in d’Heeres Invektive greifbare Kontroverse deutlich an Brisanz. Denn die Auseinandersetzung um die bessere künstlerische Position erscheint nun zugleich als Streit um die Gunst eines potenten Mäzens, was Neid, Missgunst und Hämie zwischen den verfeindeten Parteien sicher befördert hat. Da Bruegel zu Beginn der 1560er Jahre scheinbar die Oberhand gewonnen hatte, mag er es sich erlaubt haben, selbstbewusst und etwas großspurig über das ›Zuckrige‹ des abgemeldeten Favoriten zu spotten – um dadurch die giftige Reaktion d’Heeres zu provozieren.

Jongelinck, als bedeutendster Sammler der Werke Bruegels wie auch des Frans Floris, wird d’Heeres *Inuectiue* gewiss mit großem Interesse zur Kenntnis genommen und im gescholtenen *Quidam schilder* mühelos denjenigen Künstler erkannt haben, der für ihn gerade einen sechsteiligen Gemäldezyklus malte. Vor diesem Hintergrund ist es äußerst reizvoll anzunehmen, dass Bruegels *Calumunia* als gewitzte Erwiderung auf d’Heeres Vorwürfe ursprünglich an Jongelinck adressiert war. Nicht dass dieser von der Haltlosigkeit der Anschuldigungen tatsächlich hätte überzeugt werden müssen – der Sammler war gewiss über die Qualitäten seines Schützlings im Bilde. Eher ist die Zeichnung als ironische Geste zu verstehen, die dem Mäzen vor Augen führen sollte, wie leichfüßig und humorvoll sein neuer Favorit böswillige Kritik zu kontern weiß.

»Weder römisch, noch antik« – so lautet das zentrale Verdikt d’Heeres über die Kunst des *Quidam schilder*. Bruegels *Calumnia* antwortet auf diese Anklage auf mehreren Ebenen zugleich. Bereits mit der Wahl des Sujets gibt er zu erkennen, dass er über eine fundierte humanistisch-kunsttheoretische Bildung verfügt und eine adäquate künstlerische Antwort auf eine Verleumdung zu geben weiß. Damit einher geht eine Rollenzuweisung in der Gegenwart: Bruegel selbst übernimmt den Part des Apelles, der neidische und verleumderische Rivale Antiphilus wird mit Floris (bzw. seinem Erfüllungsgehilfen d’Heere) besetzt, und Jongelinck erscheint als neuer Ptolemäus. Pikant ist dabei, dass d’Heere in einem anderen Gedicht seines *Boomgaard* Frans Floris nicht nur als »excellent Schilder« preist, sondern ihn sogar als dem Apelles überlegen bezeichnet: Das höchste Lob, das man einem Maler machen könne – so der schmeich-

15 BUCHANAN 1990, S. 541.

16 VAN DE VELDE 1975, S. 218ff., 239ff.

lerische Schüler – bestünde darin, ihn nicht »Apelles«, sondern »Florus« zu nennen.¹⁷ Vielleicht ist es genau diese Anmaßung, die Bruegel auf die Idee gebracht hat, mit einer *Verleumdung des Apelles* auf die Vorwürfe zu reagieren und sich augenzwinkernd mit dem antiken Maler zu identifizieren.¹⁸ Seine künstlerische Umsetzung des Themas demonstriert denn auch, wie souverän er über das italienisch-antike Formenvokabular verfügt. Die nun folgende Analyse der Zeichnung soll zudem zeigen, dass das soeben angedeutete Rollenspiel auf bildlicher Ebene seine Fortsetzung findet.

Bruegel hat die *Calumnia* als lavierte und stellenweise weiß gehöhte Federzeichnung auf gelblichem Papier ausgeführt, die weitestgehend der Lukianschen Ekphrasis folgt.¹⁹ In deutscher Übersetzung lautet diese wie folgt:

Rechts sitzt ein Mann mit auffallend langen Ohren, die fast denen des Midas gleichkommen. Er streckt von weitem der herankommenden Verleumdung (*Calumnia*) seine Hand entgegen. Ihn umringen (*circumstant*) zwei junge Frauen, die Unwissenscheit (*Ignorantia*), wenn ich mich nicht täusche, und der Argwohn (*Suspicio*). Von der anderen Seite eilt die Verleumdung, prächtig geputzt, schnell heran. Mit ihrer Miene und ihrer Körperhaltung drückt sie die wilde Wut und den Zorn aus, den sie in ihrem glühenden Herzen empfangen hat; sie hält in der Linken eine brennende Fackel, mit der Rechten zerrt sie mit sich einen Jungen bei den Haaren, der die Hände zum Himmel ausgestreckt hat und die Glaubwürdigkeit der unsterblichen Götter zum Zeugen anruft. Ihnen geht voran ein bleicher Mann von lasterhafter Erscheinung, mit stumpfsinnig stechenden Augen, im übrigen aber offenkundig jenen ähnlich, die durch eine schädliche Krankheit dahinschwanden. Diesen wird man leicht als Neid (*Livorem*) erraten. Auch folgen ein paar junge Frauen der Verleumdung als Begleiterinnen, deren Pflicht es ist, die Herrin anzutreiben, zu unterweisen und zu putzen. Ein Deuter des Bildes sagte, daß sie Hinterlist (*Insidiae*) und Betrug (*Fallacia*) darstellen. Von hinten folgt die Buße (*Poenitentia*) in einem zerlumpten Trauergewand, die den Kopf nach rückwärts herabgeneigt hat und mit Tränen und Scham die von hinten kommende Wahrheit (*Veritas*) empfängt.²⁰

Bei Bruegel ist die Szene friesartig angelegt und entwickelt sich auf der Bildfläche dynamisch von links nach rechts – das Kraftzentrum des Bewegungszuges liegt dabei in der bildmittig positionierten *Calumnia*, die entschlossen auf den rechts sitzenden Herrscher zustürmt. Tiefenräumlichkeit ist nur an wenigen Elementen – etwa dem Thronpedest rechts oder den architektonischen Versatzstücken links – ablesbar. Wie Bart Ramakers treffend bemerkt hat, erinnert der dargestellte Raum eher an eine improvisierte Rederijker-Bühne als an einen tatsächlichen Palast.²¹ So könnte sich auch die seltsame Gestaltung des Hintergrundes erklären, der wie mit Tüchern ab-

17 D'HEERE 1969, S. 39: »Wat hoogher titel dan, can u self zijn toegeschreuen/ Dan Florus? waerbi men den grootsten der schilder verstaet.«

18 Abraham Ortelius wird Bruegel 1574 in einem Nachruf mit Apelles verglichen – möglicherweise in Verteidigung gegenüber d'Heere und Floris. Vgl. MEADOW 1996, S. 196.

19 Wie schon WHITE 1959, S. 339, feststellt, hat Bruegel vermutlich die 1543 in Frankfurt erschienene lateinische Übersetzung des Melanchthon verwendet. Vgl. hierzu auch BAUMBACH 2002, S. 27–51.

20 Zit. nach ANZELEWSKY/DREYER 1975, S. 83f.

21 RAMAKERS 1996, hier S. 85ff.

gehangen wirkt. Die handelnden Figuren schließen sich entsprechend der vertikalen Gliederung des Hintergrundes zu drei distinkten Gruppen zusammen und erlauben dadurch die Lektüre des Vorgangs im Sinne eines dreistufigen Prozesses: Die vom Neid initiierte, von Hinterlist und Betrug vorangetriebene Verleumdung ist in vollem Gange (1); ein von Argwohn und Unwissenheit beratenes Urteil ist in Kürze zu erwarten (2); Wahrheit und Buße werden wohl erst mit Verzögerung eintreffen (3). Überdies ist dem Geschehen auf der Bildfläche eine ansteigende Diagonale eingeschrieben, die von der demütig kauernenden Veritas bis zum prunkvoll thronenden König reicht und dem Blatt eine antithetische, gegenläufige Struktur verleiht. Dem visuellen Anstieg entspricht nämlich eine moralische Abwärtsbewegung, die im ausstehenden Urteil des Herrschers ihren traurigen Tiefpunkt findet. Bruegel hat, so kann man diese kurze Analyse zusammenfassen, zu einer erzähltechnisch äußerst effizienten Gliederung der Handlung gefunden, in der die formale Disposition durchgängig inhaltlich lesbar ist.

Eine Besonderheit der Bruegelschen *Calumnia*, durch die sie sich von allen Vorgänger-Versionen unterscheidet, besteht in der betonten Einbindung des Rezipienten in das Bildgeschehen. Der ausgemergelte und verlumpte Lyvor nimmt hierbei eine Schlüsselrolle ein. Denn zum einen ist er durch eine subtile Isolierung hervorgehoben: Seine Körperkontur ist die einzige, die sich nicht mit der einer anderen Figur überschneidet. Zum anderen aber wendet er sich mit einem Schweige- bzw. Narrengestus an den Betrachter, um diesen zum heimlichen Mitwisser der neidgetriebenen Verleumdungsaktion zu machen.²² Doch auch Suspicio und Ignorancia, die eigentlich dem König mit den Midasohren beigegeben sind, scheinen sich weniger an ihren Herrn als vielmehr an den Betrachter zu wenden, der dadurch unversehens in die Position des schlecht beratenen Herrschers rückt.

Wenn Jongelincq tatsächlich der Adressat der Zeichnung war, dann darf dieses hintersinnige Spiel der Blicke als ironische Warnung an den Mäzen verstanden werden, sich nicht durch die dubiosen Damen bezirzen und zu einem dummen Urteil verführen zu lassen: Anstatt sich selbst zum Midas zu machen, soll sich Jongelincq als umsichtiger Kunstrichter erweisen – indem er zur Kenntnis nimmt, wie tadellos ›roomachtig‹ und ›antijcx‹ Bruegel seine *Calumnia* gestaltet hat. Und in der Tat straft der Künstler mit dieser Zeichnung seine Kritiker aus dem klassizistischen Lager eindrucksvoll Lügen. So hat er etwa in der Disposition der Figuren Albertis Forderung, dass »die Stellungen und Bewegungen der Körper untereinander unähnlich« sein mögen, ebenso mustergültig erfüllt wie dessen Verlangen nach »Würde und Anstand« mittels Mannigfaltigkeit ohne Überfülle.²³ Selbst die Betrachtersprache

22 Vgl. BRANT 2005, S. 475ff., Kapitel *worheyt verschwigen*.

23 ALBERTI 2000, S. 267. Letzteres ist besonders bemerkenswert, da dieses formale Maßhalten Bruegels frühen ›Wimmelbildern‹ diametral entgegengesetzt ist: In den *Kinderspielen* oder dem *Sprichwörterbild* ist das Geschehen in einer Weise über das Bildfeld verteilt, die Alberti in schärfster Form ablehnt, wenn er schreibt: »So kann ich diejenigen Maler nicht gut finden, die [...] sich an keine Komposition halten, sondern ungeordnet und zügellos alles verstreuen, mit dem Ergebnis, dass der Vorgang nicht eine Handlung darzustellen, sondern sich in Aufruhr zu befinden scheint.«



2 Niobide Chiaramonti, Marmor, H. 1,76 m, Museo Gregoriano Profano, Vatikan, Inv.-Nr. 1035

des Lyvor kann auf Albertis Empfehlung zurückgeführt werden, eine Figur ins Bild einzufügen, »welche den Betrachter auf Dinge hinweist, die sich da abspielen: sei es, dass sie mit der Hand zum genauen Hinschauen auffordert, oder dass sie – gleichsam als müsse die betreffende Sache geheim bleiben – mit finsterem Anblick droht, man dürfe nicht hinzutreten [...]«. ²⁴

Bruegel demonstriert aber nicht nur seine Vertrautheit mit der klassischen Kunsttheorie, sondern auch seine genaue Kenntnis der Kunst der Renaissance und der Antike. So sind mehrere seiner Figuren entweder als konkrete Zitate oder als stilistische Paraphrasen zu identifizieren. Die Calumnia selbst lässt mit ihrer dynamischen Schrittstellung und dem wehenden Gewand etwa an die sogenannte *Niobide Chiaramonti* denken. ²⁵ (Abb. 2) Die Fallacia hingegen ist Raffaels *Bethlehemitischem Kindermord* (Abb. 3) entlehnt: Aus einer wehklagenden Mutter ist die Personifikation des Betrugs geworden, und so ist der gestische Ausdruck seelischen Schmerzes in die Gebärde des begeisterten Antreibens zur bösen Tat verwandelt. Ob nun der unschuldige Junge, den die Verleumdung an den Haaren herbeizerrt, mit seinen schmerzverdrehen Augen auf den wahnsinnigen Jungen aus Raffaels *Transfiguration* zurückzuführen ist, muss offen bleiben. Doch immerhin lässt sich feststellen, dass auch die Veritas – Bruegels einzige Aktdarstellung! – an eine Raffael-Figur gemahnt: jene kniende Frau in der *Grabtragung Christi (Pala Baglioni)*, die der ohnmächtigen Maria in gewagter

worden, und so ist der gestische Ausdruck seelischen Schmerzes in die Gebärde des begeisterten Antreibens zur bösen Tat verwandelt. Ob nun der unschuldige Junge, den die Verleumdung an den Haaren herbeizerrt, mit seinen schmerzverdrehen Augen auf den wahnsinnigen Jungen aus Raffaels *Transfiguration* zurückzuführen ist, muss offen bleiben. Doch immerhin lässt sich feststellen, dass auch die Veritas – Bruegels einzige Aktdarstellung! – an eine Raffael-Figur gemahnt: jene kniende Frau in der *Grabtragung Christi (Pala Baglioni)*, die der ohnmächtigen Maria in gewagter

24 ALBERTI 2000, S. 273. Hierauf macht bereits Ramakers aufmerksam, ohne jedoch die ironische rezeptionsästhetische Pointe des Motivs zu bemerken. RAMAKERS 1996, S. 90.

25 Die Skulptur wurde möglicherweise bereits Mitte des 16. Jahrhunderts bei Tivoli wieder aufgefunden und anschließend von Ippolito d'Este in den Quirinals-Gärten aufgestellt. Anderen Einschätzungen zufolge wurde sie erst um 1795 in der Villa Hadriana wiederentdeckt. Vgl. VORSTER 1993, S. 77. Bruegel hätte aber auch über Sarkophagreliefs mit dem Motiv der dynamisch schreitenden Gewandfigur vertraut sein können – angesichts der reliefartigen Anordnung der Komposition liegt ein solcher Bezug ohnehin nahe. Vgl. hierzu diverse Beispiele in EWALD/ZANKER 2004, Abb. 59, 60, 64. Der antike Charakter von Bruegels Calumnia steht in jedem Fall außer Frage: Mit ihrem wehenden Gewand weist sie jenes »bewegte Beiwerk« auf, das bereits Alberti so sehr schätzte und das Aby Warburg geradezu »zum Kriterium des »Einflusses der Antike« erklärte. Vgl. WARBURG 1998 (1893), hier S. 19.



3 Marcantonio Raimondi nach Raffael: Der Bethlehemitische Kindermord, 1. Zustand, um 1511, Kupferstich, 28,3×43,4 cm, British Museum, Department of Prints and Drawings, London

Drehung unter die Schultern greift. Man kann sich aber durchaus auch an eine antike *Kauernde Venus* erinnern fühlen. Besonders interessant ist die Figur der Poenitentia. Denn mit ihrer geneigten Kopfhaltung, ihrem umhangartigen Gewand, ihren vor dem Bauch gefalteten Händen und dem steifen Ausfallschritt trägt sie einige charakteristische Züge des *Lorbeerbekränzten Apelles* von Nicoletto da Modena. (Abb. 4) So hat Bruegel der Komposition ihren ursprünglichen Inventor gar in verborgener Weise eingeschrieben. Wenn der Eindruck nicht täuscht, dann handelt es sich bei der *Calumnia* geradezu um ein *Pasticcio* aus italienisch-antiken Versatzstücken. Entscheidend ist jedoch weniger der Nachweis tatsächlich verwendeter Vorbilder als vielmehr der Umstand, dass Bruegel das antikisierend-italienische *Idiom* perfekt zu beherrschen scheint.



4 Nicoletto da Modena: Der lorbeerbekränzte Apelles meditiert über geometrische Figuren, um 1510, Kupferstich, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Basel



5
 Pieter Bruegel der Ältere:
 Der Maler und der Kenner,
 um 1565, Feder in Graubraun,
 25,5 × 21,5 cm, Graphische
 Sammlung Albertina, Wien,
 Inv.-Nr. 7500 (N.84)

Irritierend bleibt in diesem Zusammenhang der betont hässlich dargestellte Lyvor (Neid), der mit seinen dünnen Gliedmaßen und seiner linkischen Körperhaltung kaum einer klassischen Norm entspricht. Vielmehr lassen seine eigenartige Kopfbedeckung und sein wirres Haar an eine andere Zeichnung Bruegels denken, die von der Forschung in etwa dieselbe Zeit datiert wird: das Blatt *Maler und Kenner* in der Albertina.²⁶ (Abb. 5) Der Maler, der mit missmutigem Gesicht und wirrem Haar vor der – im Bild nicht gezeigten – Staffelei steht, ist zwar kaum als Selbstporträt, wohl aber als allegorische Selbstparodie zu deuten: Offenbar hat Bruegel sich hier als eben jener griesgrämige Schönheitsverächter mit grobem Pinsel dargestellt, als der er in d’Heeres Gedicht diffamiert wird.²⁷ Im kurzsichtigen ›Kenner‹, der dem Maler mit zusammengekniffenen Augen – also unverständlich – über die Schulter blickt und bereits in seine prallgefüllte Börse greift, hätten wir dann die wenig schmeichelhafte Darstellung eines reichen aber dummen Käufers zu erkennen. Sollte diese Zeichnung ebenfalls an Jongelinck adressiert gewesen sein, dann

26 MIELKE 1996, Nr. 60, S. 64f.

27 In einem rezenten Beitrag hat Lyckle de Vries die Identität von Quidam und Bruegel vehement bestritten, da er die Annahme eines Konflikts zwischen Bruegel und den Romanisten für eine nationalchauvinistische Projektion des 19. Jahrhunderts hält. Diese Meinung gründet auf der völligen Ignoranz gegenüber den jüngeren Forschungen von FREEDBERG 1989, MEADOW 1996 und MÜLLER 1999. Gleichwohl bringt De Vries den ›Maler‹ auf der Zeichnung aufgrund seines »coarse brush« mit dem Quidam in Verbindung – ohne freilich die durch und durch selbstironische Disposition des Arrangements zu bemerken. Vgl. DE VRIES 2004.

muss Bruegel mit einer gehörigen Portion Selbstironie seitens seines Auftraggebers gerechnet haben.

Auch im Fall der *Calumnia* ist demnach denkbar, dass Bruegel sich mit der Figur des Lyvor selbst bezeichnet hat und somit in derjenigen Rolle auftritt, die ihm durch die *Inuektive* zugewiesen wird: als einfältiger Neid. So macht er deutlich, dass er sich nicht mit dem an den Haaren herbeigezogenen Jungen identifiziert, sich also keineswegs als unschuldiges Opfer sieht. Dies ist nur konsequent, denn schließlich war es *sein* Vorwurf der »suuckerbeeldekens«, der die Debatte überhaupt erst ins Rollen gebracht hat. Bruegel – als »verleumdeter Verleumder« – treibt mit dem Lyvor seine paradoxe Apologie wahrlich auf die Spitze: Während er als Autor der Zeichnung meisterhaft alle Renaissance-Register zu ziehen weiß, agiert sein Alter Ego im Bild als tumber Narr. In einer letzten Volte fordert er damit den Betrachter dazu auf, der schönen italienischen Bildordnung zu misstrauen, die er doch selbst verfügt hat.

Bruegels *Calumnia* zielt unzweifelhaft auf die diskursive Einbindung eines aufmerksamen Rezipienten. Dass Nicolaes Jongelincq, als Adressat sowie als passionierter Kenner und Sammler, diese witzige Versuchsanordnung zu lesen und zu schätzen wusste, dürfen wir getrost annehmen. In dem persönlichen Zuschnitt der Zeichnung könnte auch der Grund dafür liegen, warum ihr offenbar weder ein Stich noch ein Gemälde gefolgt ist: Das Blatt war vermutlich als Handreichung für den Auftraggeber gedacht. Der mediale Status der Zeichnung ist dabei in ambivalenter Weise codiert: Einerseits steht sie – als *disegno* – für den hehren Anspruch, unmittelbares Abbild eines primär geistigen Entwurfes zu sein; andererseits markiert sie den Zustand des Vorläufigen und Flüchtigen. Und dies ist wohl auch die Botschaft des Mediums: Eine beiläufige Zeichnung muss genügen, um die Widersacher der Verleumdung zu überführen – ein voll ausgeführtes Werk ist hierfür nicht nötig. Die Nähe der Darstellung zu einer Rederijker-Inszenierung kann ebenfalls als Gestus der Abwertung gelesen werden: Bruegel inszeniert die *Calumnia* letztlich doch nicht als ehrwürdige *historia*, sondern als schmutzige zeitgenössische Farce.

Blickt man von diesem Punkt aus zurück auf Bruegels Gesamtwerk, dann erscheinen die gelegentlichen Anleihen bei italienischen Vorbildern, die in der zweiten Hälfte der 1560er Jahre in seinem Oeuvre zu verzeichnen sind, weniger als Zeugnisse eines »stilistischen Umschwungs« denn als späte Reflexe auf die hier skizzierte Debatte. Dabei gilt es zu betonen, dass Bruegels Verhältnis zu Antike und Renaissance durchweg kritisch bleibt.²⁸ Von daher verbietet es sich auch, die punktuellen – und meist ironischen – Entlehnungen als bildkünstlerische Parallele zur Pléiade-Poetik zu deuten, der es um eine Verbesserung und Aufwertung volkssprachiger Dichtung durch Anleihen bei und Orientierung an klassisch-lateinischen Modellen geht.²⁹ Für Bruegel dient weder die Antike, noch die Hochrenaissance als mustergültiges Paradigma der

28 Zur Ironie beim »späten« Bruegel vgl. MÜLLER 1999, S. 85ff.

29 So erstmals STRIDBECK 1956, S. 288f. Dieser fehlgehenden Einschätzung folgen etwa GIBSON 1977, RAMAKERS 1996, MEADOW 1996 (mit Einschränkungen) und neuerdings mit Nachdruck RICHARDSON 2007.

eigenen Kunstproduktion. Vielmehr atmen all seine Bezugnahmen auf italienische Kunst einen subversiven Geist, der den normativen Anspruch der zitierten Werke in Zweifel zieht. Wie die *Calumnia* zeigt, gerät unter Bruegels Händen selbst eine im Grunde regeltreue Umsetzung eines erzklassizistischen Themas zu einer subtilen Infragestellung klassischer Maßstäbe.

Literatur

- ALBERTI 2000: Alberti, Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. v. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000.
- ANZELEWSKY/DREYER 1975: Anzelewsky, Fedja; Dreyer, Peter u.a. (Hg.): Pieter Bruegel d.Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin 19. September – 16. November, Berlin 1975.
- BAUMBACH 2002: Baumbach, Manuel: Lukian in Deutschland. Eine Forschungs- und Rezeptionsgeschichtliche Analyse vom Humanismus bis zur Gegenwart, München 2002.
- BECKER 1972/73: Becker, Jochen: Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Lucas de Heere, in: *Simiolus* 6 (1972/73), S. 113–127.
- BRANT 2005: Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Studienausgabe, hg. von Joachim Knape, Stuttgart 2005.
- BUCHANAN 1990: Buchanan, Iain: The collection of Nicolaes Jongelincx: II The ›Months‹ by Pieter Bruegel the Elder, in: *The Burlington Magazine* 132, 1990, S. 541–550
- CAST 1981: Cast, David: The Calumny of Apelles. A Study in the Humanist Tradition, New Haven/London 1981.
- D'HEERE 1969: d'Heere, Lucas: Den Hof en Boomgaard der Poësie. Met inleiding en aantekeningen door W. Waterschoot, Zwolle 1969.
- DE VRIES 2004: de Vries, Lyckle: With a coarse brush: Pieter Bruegel's ›Brooding artist, in: *Source. Notes in the History of Arts* 23/4, 2004, S. 38–48.
- EWALD/ZANKER 2004: Ewald, Björn Christian; Zanker, Paul: Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, München 2004.
- FÖRSTER 1886: Förster, Richard: Lucian in der Renaissance, in: *Archiv für Literaturgeschichte* 14, 1886, S. 337–363
- FÖRSTER 1887: Förster, Richard: Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance, in: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* 8, 1887, S. 29–56, 89–113.
- FREEDBERG 1989: Freedberg, David: Allusion and Topicality in the Work of Pieter Bruegel. The Implications of a Forgotten Polemic, in: Freedberg, David (Hg.): *The Prints of Pieter Bruegel the Elder*, Tokyo 1989, S. 53–65.
- GIBSON 1977: Gibson, Walter S.: Bruegel, New York/Toronto 1977.
- GROSSMANN 1961: Grossmann, Fritz: Bruegels Verhältnis zu Raffael und zur Raffael-Nachfolge, in: Gosebruch, Martin (Hg.): *Festschrift für Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstag. Beiträge aus Kunst- und Geistesgeschichte*, Berlin 1961, S. 135–143.
- LOCHER 1999: Locher, Hubert: Alberti Erfindung des Gemäldes aus dem Geist der Antike: der Traktat *De pictura*, in: Forster, Kurt W.; Locher, Hubert (Hg.): *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, Berlin 1999, S. 75–107.

- LUGT 1927: Lugt, Frits: Pieter Bruegel und Italien, in: Friedländer, Max J. (Hg.): Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, S. 111–129.
- MASSING 1990: Massing, Jean Michel: La Calomnie d'Apelle et son iconographie. Du texte à l'image, Straßburg 1990.
- MEADOW 1996: Meadow, Mark A.: Bruegel's Procession to Calvary. Aemulatio and the Space of Vernacular Style, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 47, 1996, S. 180–205.
- MIELKE 1996: Mielke, Hans: Pieter Bruegel. Die Zeichnungen, Turnhout 1996.
- MÜLLER 1999: Müller, Jürgen: Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä., München 1999.
- RAMAKERS 1996: Ramakers, Bart A. M.: Bruegel en de rederijkers. Schilderkunst en literatuur in de zestiende eeuw, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 47, 1996, S. 81–105.
- RICHARDSON 2007: Richardson, Todd M.: Pieter Bruegel. Art Discourse in the Sixteenth Century Netherlands, Leiden 2007 (unveröffentl. Diss.).
- RUPPRICH 1956: Rupprich, Hans (Hg.): Dürer. Der schriftliche Nachlass, Bd. 1, Berlin 1956.
- STRIDBECK 1956: Stridbeck, Carl Gustav: Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d.Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus, Stockholm 1956.
- VAN DE VELDE 1975: van de Velde, Carl: Frans Floris (1519/20–1570). Leven en werken, Bd. 1, Brüssel 1975.
- VORSTER 1993: Vorster, Christiane: Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit, 1: Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Mainz 1993.
- WARBURG 1998 (1893): Warburg, Aby: Sandro Botticellis ›Geburt der der Venus‹ und ›Frühling‹ (1893), in: Bredekamp, Horst; Diers, Michael (Hg.): Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Renaissance (Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont edierten Ausgabe von 1932), Berlin 1998, S. 1–60.
- WARNKE 1996: Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996.
- WHITE 1959: White, Christopher: Pieter Bruegel the elder. Two new drawings, in: The Burlington Magazine 101, 1959, S. 336–341.