

2 AUSGANGSPUNKTE UND METHODIK

2.1 BILDGEBRAUCH UND BILDVERSTÄNDNIS IM 16. JAHRHUNDERT

Bei der Themenauswahl der *Historienbilder* konnten Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. auf eine lange Tradition zurückgreifen, die verschiedene Heldinnen und Helden in einem Kanon zusammenfasste: beispielsweise auf die *Neun guten Heldinnen und Helden* oder die auf Petrarca (1304–1374) zurückgehenden *virii illustris*, verfasst zwischen 1338 und 1358, sowie auf die darauf basierenden *Fürnemlichsten Frauen* von Giovanni Boccaccio (1313–1375).⁸⁵ Die historischen und literarischen Persönlichkeiten boten mit ihren tugendhaften Taten Handlungsbeispiele, an denen sich jeder auch im eigenen Leben orientieren sollte.⁸⁶ Diesem Geschichtsverständnis lag die bereits von Cicero (43 v. Chr.–106) in *De Oratore* formulierte Idee zugrunde, *historia* müsse als Handlungsleitfaden verstanden werden, gelte sie doch als Lehrmeisterin des Lebens.⁸⁷ Dies schloss gleichermaßen die biblische wie die antike Geschichte ein: Ereignisse der *historia universalis*, der *Welthistorie*, dienten als Ratgeber in allen Lebenslagen, da historische

Ereignisse als grundsätzlich wiederholbar galten.⁸⁸ Vor allem im Rahmen des humanistischen Interesses und der Beschäftigung mit den antiken Texten war es wichtig geworden, die Vergangenheit umfassend ins Bewusstsein zu rücken. Die Taten und Leben der antiken und biblischen Persönlichkeiten dienten somit als beispielhaftes oder aber auch als mahnendes Beispiel.⁸⁹ Der exemplarische Gedanke der Geschichte durchdrang dabei nahezu alle Lebensbereiche, was sich beispielhaft in der im 16. Jahrhundert äußerst weit gefassten Verwendung des Begriffes *historia* und seiner Bedeutungsgeschichte zeigt.⁹⁰ Je nach Adressatenkreis konnte der besondere Nutzen der *historia* anders ausfallen: Privatpersonen fanden Antworten auf praktische Fragen des täglichen Lebens, den Regierenden, unabhängig ob fürstlich oder städtisch, dienten die Exempel als lehrreiches Vorbild zur gerechten Urteils- und Entscheidungsfindung sowie zur Präsentation der Herrschaftsmaxime.⁹¹ Solche Bildprogramme und Darstellungen, unter die auch die *Historienbilder*

⁸⁵ ESCHENBURG 1979, S. 56ff., GOLDBERG 2002, S. 73ff., WEST 2006, S. 230 sowie grundlegend zu den *Neun Heldinnen und Helden* WYSS 1957, SEDLACEK 1997, zu Boccaccio BERTELSMEIER-KIERST 2014, KATZ 1997, AUSST. KAT. DÜSSELDORF 2013, AURNHAMMER 2014.

⁸⁶ Siehe ESCHENBURG 1979, S. 45, zur humanistischen Geschichtsauffassung JOACHIMSEN 1910, KOSELLECK 2013, HELMRATH 2013, MUHLACK 2001, aus begriffsgeschichtlicher Sicht zur *historia* KNAPE 1984, BIERENDE 2002, der anhand von Werken Lucas Cranachs d. Ä. untersucht, wie dessen mythologische *Historienbilder* nach einem christlich-humanistischen Geschichtsverständnis mit genealogisch-dynastischen Interessen verbunden wurden.

⁸⁷ CICERO 2007, Liber II, 36. Sekundär FASTERT 2011, S. 500, KIRCHNER 2011, S. 506.

⁸⁸ Siehe KNAPE 1984, S. 370ff., FASTERT 2011, BIERENDE 2002, S. 167, BOEHM 1965, S. 670ff., in Bezug zur *Alexanderschlacht* ESCHENBURG 1979, S. 45.

⁸⁹ WARNCKE 1987, S. 217ff. sowie ebd., S. 217, Anm. 456.

⁹⁰ Zur neuzeitlichen Verwendung KNAPE 1984, S. 443f, BIERENDE 2002, S. 174. Während mittelalterliche Quellen im Eigentlichen nur Schriften wie Geschichtsbücher, biblische Schriften, Exempelsammlungen oder Biografien meinen, wurde der Terminus vor allem seit dem 16. Jahrhundert auf diverse „Überlieferungsträger historischen Wissens“ übertragen, wie es KNAPE 1984, S. 448, formuliert. Demnach fand der Begriff auch in Musik und Bildender Kunst Verwendung und wurde zunehmend mit dem Begriff *Bild* gleichgesetzt.

⁹¹ KNAPE 1984, S. 370. Zu Gerechtigkeitsbildern siehe LEDERLE 1937, SELLERT 1993, mit dem Fokus auf Rathausbebilderungen TIPTON 1996, ALBRECHT 2014, DAMM 2000.

fallen, zählten vor diesem Hintergrund sowohl im Schloss- wie auch im Rathausbau als Fassadendekoration und in den Innenräumen zur gängigen Ausstattung.⁹² Sie waren aber auch im Medium der Druckgrafik verbreitet, wie sich an der Heldenfolge Burgkmairs von 1516 exemplarisch aufzeigen lässt (Abb. 16).⁹³ Es ist also davon auszugehen, dass Breu die gängigen Ikonografien bekannt waren, vor allem im Fall der im 16. Jahrhundert äußerst weit verbreiteten Darstellung Lucretias.⁹⁴ Und auch die weiteren beauftragten Maler waren mit der jeweiligen Bildtradition und den verbreiteten zeitgenössischen Bildfindungen vertraut.

Das Geschichtsverständnis schlug sich auch in der Funktion und im Gebrauch der Bilder nieder. Bereits Alberti forderte in seiner Schrift *De Pictura* den didaktischen Zweck einer Darstellung.⁹⁵ Ein Bild sollte vor allem erfreuen, bewegen und überdies belehren (*delectare, movere, docere*).⁹⁶ Dies erreiche man nur durch die gelungene *historia*, die überzeugende Darstellung eines erzählerischen Zusammenhangs.⁹⁷ Alle kompositorischen Mittel müssten darauf angelegt sein, dieses didaktische Ziel der Malerei zu erreichen. Um dem Betrachter eine glaubwürdige, anschauliche Erzählung vor Augen zu stellen, galt es, einerseits die naturgemäße Darstellung des Körpers (*corpora*) mit seinen einzelnen Teilen (*membri*) und ihrer jeweiligen Oberflächenbeschaffenheit (*superficies*) zu verfolgen.⁹⁸ Andererseits mussten verschiedene formale Strategien der Komposition (*compositio*) beachten werden:⁹⁹ Die Auswahl und Anordnung der Bildelemente (*dispositio*) bestimme gemäß Alberti die Wirkung des Bilds. Durch Vielfalt (*copia*), Abwechs-



Abb. 16 Hans Burgkmair d. Ä. / *Die drei guten Heidinnen* / aus der Serie der *Neun Heldinnen und Helden* / 1519 / Holzschnitt / 19,4 × 13,2 cm.

92 Grundlegend die Beiträge von FASTERT 2011, TIPTON 1996, ALBRECHT 2014.

93 Zu Burgkmairs Heldenreihe, die später von Daniel Hopfer (1470–1536) aufgegriffen wurde, siehe WEST 2006, S. 212ff., AUSST. KAT. MÜNCHEN 2009, S. 387f., Kat. Nr. 64–66, hier auch zur weiteren Verbreitung und Rezeption.

94 Näher wird hierauf in Kap. 3 eingegangen.

95 ALBERTI 2014.

96 ALBERTI 2014, II, 41, S. 131: „Ferner wird ein Vorgang dann die Seele bewegen, wenn die dort gemalten Menschen ihre eigenen seelischen Bewegungen ganz deutlich zu erkennen geben.“ Hier zeigt sich Albertis Forderung nach der Darstellung von Affekten, um den Betrachter zu bewegen. Sekundär zur Trias des *docere, delectare* und *movere* auch BÜTTNER 2014, S. 98.

97 Mit dem Begriff der *historia* meint Alberti einen erzählerischen Zusammenhang jedweder Art. Der Begriff ist daher, auch in der späteren Verwendung des 16. Jahrhunderts, weit gefasst und beschränkt sich nicht darauf, was die jüngeren Termini ‚Geschichte‘ oder ‚historisches Ereignis‘ meinen. Zur Bedeutung des *historia*-Begriffs in seiner frühneuzeitlichen Verwendung SCHNEIDER 2010, S. 12, PATZ 1986, KNAPE 1984, S. 401ff, GREENSTEIN 1992, S. 14ff., BRASSAT 2003, S. XXVIf., KNAUER 2013, S. 46. In Bezug zu den *Historienbildern* Ludwig Refingers BLANKENAGEL 1973, S. 14. Als Gattungsbegriff entwickelte sich diese Bedeutung erst durch die Akademien im 17. Jahrhundert, dazu SCHNEIDER 2010, S. 222f.

98 ALBERTI 2014, II, 42, S. 133: „Deshalb ist es erforderlich, die Bewegungen von der Natur zu lernen und stets den Dingen zu folgen, die ganz offensichtlich sind und die dem Betrachter noch weit mehr zu denken geben, als er sehen kann.“ Sekundär SCHNEIDER 2010, S. 12/13, PATZ 1986, S. 275.

99 ALBERTI 2014, II, 40, S. 121: „Komposition ist jenes Verfahren beim Malen, womit die Teile der gesehenen Gegenstände im Gemälde zusammengesetzt werden [...]. Aus der Komposition der Flächen entsteht in den Körpern jene Anmut, die Schönheit genannt wird.“

lung (*varietas*) wie auch narrative Leerstellen sollte die Aufmerksamkeit und Vorstellungskraft des Betrachters geweckt und dieser unmittelbar einbezogen werden.¹⁰⁰ Überzeugend sei eine Darstellung nur, wenn sie von Würde (*dignitas*) geprägt sei.¹⁰¹ So sollte ein harmonischer, angemessener Einsatz der einzelnen Bildelemente, beispielsweise des Figurenpersonals, der einzelnen Handlungsmomente oder Gebärden,¹⁰² in der Mitte eines ‚Zuviels‘ oder ‚Zuwignis‘ erfolgen.¹⁰³ Die damit verbundenen Aspekte von Schicklichkeit, Kohärenz und Angemessenheit eines Bilds (*decorum, perspicuitas, aptum*) waren an den Kontexten der Darstellung orientiert und mussten diesen entsprechen: Das bildimmanente *decorum*, also der wirkungsvolle, adäquate Einsatz der Bildelemente, zielte dabei auf das äußere *decorum* ab, sprich auf die Funktion und den Aufstellungsort des Bilds.¹⁰⁴ Der richtige Stil musste hierfür aus einem niedrigen, einem mittleren und einem hohen Stil (*genus humile, genus grande, genus floridum* oder *mediocre*) ausgewählt werden.¹⁰⁵ Nur wenn das Zusammenspiel aller formalen Mittel im Sinne des entsprechenden Bildmodus funktionierte, konnte eine Wirkung erzielt werden, die den Betrachter überzeugen, zu sittlichen Handlungen anleiten und der moralischen Unterweisung dienen konnte.¹⁰⁶ Gerade im Fall der Exempeldarstellungen aus der antiken wie biblischen Geschichte, die das gleiche Ziel verfolgten, fiel der didaktische Charakter in Inhalt und Form zusammen. Diese lehrhafte Ausrichtung ist auch auf Breus *Historienbilder* übertragbar.

Albertis Forderungen lag die antike Rhetorik zugrunde, die maßgeblichen Einfluss auf die frühneuzeitliche Kunsttheorie ausübte.¹⁰⁷ Deutlich wird ein sprachanaloges Bildverständnis, gemäß des bei Horaz formulierten Diktum des *ut pictura poesis*, das in der ursprünglichen Bedeutung die Verwendung einer bildlichen Sprache forderte, aber dann auf die Gleichartigkeit von Malerei und Dichtkunst übertragen wurde.¹⁰⁸ Maßgeblich für die humanistische Kunsttheorie waren insbesondere die antiken Schriften *De Oratio* von Cicero und *Institutionis Oratoriae* des Marcus Fabius Quintilianus (100 n. Chr.–um 35).¹⁰⁹ Vor allem die drei Grade der Persuasion, das *docere, delectare* und *movere*, wurden bereits in der Rhetorik als *officia oratoris*, als wichtigste Aufgabe des Redners, verstanden.¹¹⁰ Auch die Ordnung von *inventio, dispositio* und *expressio*, der Erfindung, Planung und Ausarbeitung, nach der ein Bild entstehen sollte, beruht auf rhetorischen Grundlagen,¹¹¹ ebenso wie die Aufteilung eines Bildes in Flächen, Körper und Figurengruppen mit der logischen Einteilung einer Rede in Wörter, Sätze und Abschnitte vergleichbar ist.¹¹² Im Bezug zur antiken Rhetorik wird deutlich, dass sich das Bild immer am Betrachter orientieren musste – ebenso wie die Rede am Zuhörer. Alle dafür eingesetzten Mittel sollten darauf ausgelegt sein, den Zuhörer oder Betrachter einzunehmen und zu überzeugen. Für die Künstler des 16. Jahrhunderts wurden die auf rhetorischen Regeln basierenden kunsttheoretischen Forderungen Albertis wichtiger Bestandteil

100 ALBERTI 2014, II, 40, S. 129: „Was in einem Vorgang zuerst Genuss verschafft, sind die Fülle und Mannigfaltigkeit der Dinge.“

101 Ebd.: „Ich aber möchte, dass diese Fülle mit einer gewissen Mannigfaltigkeit geschmückt, doch aber Maß gehalten und Würde und Anstand beachtet werden.“ Sekundär dazu auch BRASSAT 2003, S. XIV.

102 PATZ 1986, S. 284 formuliert prägnant: „Indem Affekte nicht nur an Bewegungen wahrgenommen werden, sondern an den – wenn auch nur implizit gefaßten – Begriff der Handlung gebunden sind, kommt ein weiterer Gesichtspunkt hinzu. Malerei kann mit ihren Mitteln Geschehen darstellen, und dadurch, daß sie den Betrachter in denjenigen Zustand versetzt, den die Figuren im Bild einnehmen, sein Gemüt wie wirkliches Geschehen bewegen.“ REHM 2002, S. 30 sieht hier die „Kommunikationssituation“ zwischen Bild und Betrachter.

103 Hierin verdeutlicht sich Albertis Rückgriff auf Aristoteles' *Nikomachische Ethik*, in der dieser sittliches, ausgeglichenes Verhalten mit einem harmonischen Kunstwerk vergleicht. Um ein guter Mensch zu werden, müsse im eigenen Handeln der Mittelweg zwischen zwei Extremen gegangen werden. Siehe die von Otfried Höffe herausgegebene Ausgabe ARISTOTELES 2010, sekundär in Bezug zu Alberti BRASSAT 2003, S. XV.

104 BÜTTNER 2014, S. 99.

105 Siehe die Einleitung in ALBERTI 2014., S. 34. Philipp Melanchthon übertrug dies später in seiner *Rhetorik* auf einen Vergleich zwischen Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä. und Matthias Grünewald. Er weist Dürer den hohen Stil zu, während er in Cranach die schmucklose, einfache und in Grünewald die mittlere Form sieht. Siehe BIERENDE 2002, S. 51f., STADLOBER 2006, S. 159.

106 Dazu BRASSAT 2003, S. XIII, BÜTTNER 2014.

107 Grundlegend dazu das *Handbuch der Rhetorik der Bildenden Künste*, herausgegeben von BRASSAT 2017, zu Alberti den darin enthaltenen Beitrag von BÄTSCHMANN 2017.

108 HORAZ 1984, 361, sekundär beispielsweise LEE 1940, TRIMPI 1973, WARNCKE 1987, S. 23f.

109 CICERO 2007, QUINTILIAN 1988-1995. Sekundär BRASSAT 2003, S. Xiff., UEDING 2007, S. 181ff.

110 Siehe PATZ 1986, S. 277, WARNCKE 1987, S. 25.

111 WARNCKE 1987, S. 25, BRASSAT 2003, S. Xiff.

112 Siehe hier ALBERTI 2014, I, 1f., S. 67f., sekundär WARNCKE 1987, S. 25, BRASSAT 2003, S. XIV.

der Bildpraxis und ihrer Bilderfindungen. Auch für die Untersuchung der Bilderzählungen Breus stellen diese daher einen wichtigen Ausgangspunkt dar.¹¹³ Dass Breu selbst und auch seine Zeitgenossen zum Teil direkte Kenntnis von Albertis Schrift hatten, ist gut denkbar, auch wenn die konkrete Textkenntnis wohl aufgrund der rhetorischen Gesamtausrichtung der frühneuzeitlichen Bildpraxis keine Notwendigkeit war.¹¹⁴ Für einige der Künstler und Gelehrten, mit denen Breu Umgang pflegte, lässt sich der Besitz kunsttheoretischer Schriften nachweisen: In Nürnberg befand sich spätestens seit 1512 im Nachlass des Astronomen Johannes Müller (1436–1476), genannt Regiomontanus, eine Abschrift des Traktats, das Willibald Pirckheimer (1470–1530) inventarisierte und Albrecht Dürer erwarb.¹¹⁵ In Augsburg war Albertis *De Pictura* im Besitz Konrad Peutingers (1465–1547) und daher möglicherweise für Breu zugänglich,¹¹⁶ denn beide standen für die Freskierung des Rathauses und für das *Gebetbuch* Kaiser Maximilians in Kontakt.¹¹⁷ In den *Historienbildern* spiegelt sich auf verschiedenen Ebenen beispielhaft wieder, was Alberti vorformulierte. Allein die Darstellung der Geschichten vorbildhafter Persönlichkeiten entspricht dem lehrhaften Verständnis, denn die Bilder dienten der moralischen Unterweisung des Betrachters. Bereits durch die Bildthemen selbst stand die moralisierende Funktion im Vordergrund. Es fällt zudem auf, dass Breu und die beauftragten Künstler die historischen Personen nicht einfigurig darstellten und lediglich

indirekt auf ihre Taten verwiesen, sondern sie das Bildpersonal dezidiert in eine umfassende und mehrszellig geschilderte Handlung einbetteten. Die Bilder entsprachen somit Albertis Forderungen nach einer anschaulichen *historia*. Durch den höfischen Betrachter- und Anwendungskontext gewinnt die rhetorische Funktion des *delectare* zusätzlich an Bedeutung.¹¹⁸ Gerade im Kontext des Münchener Hofes ging es vor allem um die Darstellung der wichtigsten Herrschertugenden.¹¹⁹ Der Repräsentationswert der Bilder entsprach dem angemessenen *decorum* einer Residenz und zeigt sich vor allem im Ornat und in den Bilddetails: Das Bildpersonal wird – vor allem in den Schlachtendarstellungen – im Sinne der *varietas* in verschiedenen Haltungen gezeigt. Breu arbeitet hier mit extremen Verkürzungen und Überschneidungen (**Abb. 2**). Die Kleidung, die Rüstungen, die Waffen und auch die Architekturen sind mit detailreichen, zum Teil kleinteiligen Schmuckelementen ausgestattet, wie vor allem auch der ausgeschmückte Renaissancepalast der Lucretia-Tafel zeigt (**Abb. 1**). In Rückbezug auf das Regelwerk der Rhetorik, das die Wahl des angemessenen Stils forderte, entsprachen die Maler mit den *Historienbildern* damit offenbar verstärkt dem für den höfischen Kontext passenden Stil des *genus grande*, des rhetorisch hohen Stils im Gegensatz zum mittleren und niederen Stil (*genus mediocre*, *genus humile*).¹²⁰ Dies lässt auf eine Anbringung der Bilder in entsprechend repräsentativen Räumlichkeiten schließen.¹²¹

113 Grundlegend zum frühneuzeitlichen Bildverständnis WARNCKE 1987, BÜTTNER 2014, S. 96ff. Daneben die Studie von BRASSAT 2003, der rhetorische Gestaltungsmerkmale und Verfahrensweisen in Werken zum Beispiel von Raffael, Vasari, Tintoretto, Rubens, Velázquez oder Le Brun untersucht.

114 Zur Verbreitung Albertis in Deutschland PATZ/MÜLLER HOFSTEDTE 2000, S. 812. BLANKENAGEL 1973, S. 16 vermutete für die *Historienbilder* Refingers die Kenntnis Albertis. BUSHART 2004, S. 99 geht zudem davon aus, dass Altdorfer Albertis Schrift unmittelbar kannte. Hinweise gibt sein Nachlassinventar, verfasst vom Regensburger Ungeltschreiber Erhard Nidermair, publiziert von BOLL 1938/39, S. 91–102. Die Angaben sind, wie in den Inventaren des 16. Jahrhunderts üblich, allgemein und ohne nähere Beschreibung, doch befanden sich beispielsweise „2 kunst puecher“ in „ainem klain kemerl“ in räumlicher Nähe zu Altdorfers Malstube.

115 RUPPRICH 1960/61, S. 219ff., PATZ/MÜLLER HOFSTEDTE 2000, S. 812, RUPPRICH 1960/61, S. 235.

116 Die Abschrift befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München Sign. Clm 12353, siehe auch die Edition und Rekonstruktion der Bibliotheksbestände Peutingers in zwei Bänden von KÜNSTAST/ZÄH 2003 und KÜNSTAST/ZÄH 2005, zu Alberti insbesondere Bd. II, S. 188. Albertis Schrift zählte zum Bestand seiner Bibliothek, in der sich auch kunsttheoretische Traktate anderer Autoren befanden. So beispielsweise auch Dürers *Vnderweysung der messung, mit dem zirckel vnd richtscheyt*, in *Linien ebenen vnnnd gantzen corporen*, Vitruvs *De architectura libri decem* oder Jean Pélerin's *De artificiali perspectiva*, dazu KÜNSTAST/ZÄH 2003, S. 444. Sekundär FALK 1968, S. 51, BUSHART 2004, S. 97, grundlegend zu Peutinger AUSST. KAT. AUGSBURG 2016.

117 Siehe zum *Gebetbuch* MORRALL 2001, S. 78–98 und SCHAUERTE 2012, S. 125ff., hier insbesondere S. 132. Zur Augsburger Rathausfassade MORRALL 2001, S. 22 und S. 98ff. Peutinger besaß mit Sicherheit einige Blätter Breus in seiner umfassenden Grafiksammlung, zählte dieser nahezu das gesamte grafische Werk der führenden Augsburger Künstler sowie Albrecht Dürers zu seinem Besitz, wie KÜNSTAST 2001, S. 13 vermutet.

118 WARNCKE 1987, S. 17ff. sowie S. 217ff.

119 Auf die Funktion der *Historienbilder* wird in Kap. 6 näher eingegangen.

120 Grundlegend zur Dreistillehre UEDING/STEINBRINK 2011, S. 93ff.

121 Dazu Kap. 6.3.

- 40 Diese Elemente der angemessenen *historia* und der dafür eingesetzten bildimmanenten Mittel wie Kompositionsstrukturen, der Einsatz des Bildpersonals, Affektdarstellungen, Ornat et cetera sind Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Daran schließen sich zahlreiche Einzelfragen an, die im Fokus der einzelnen Bildanalysen stehen werden:
- Welche Erzählstrategien und Bildelemente verwendet Breu? Welche Szenen der überlieferten Textgrundlagen und Ikonografien setzt er in seinen Bildern um, welche narrativen Schwerpunkte werden gesetzt und wie wirkt sich dies auf die Bildaussage aus? Wie organisiert der Maler den Bildraum narrativ und wie erfolgt die Ansprache des Betrachters?

2.2 BILDERZÄHLUNGEN ALS GEGENSTAND DER FORSCHUNG UND METHODISCHES VORGEHEN

Die hier gestellten Fragen an die Bilder wurzeln, wie gesehen werden konnte, im frühneuzeitlichen Bildverständnis. Gleichzeitig aber betrifft die Fragestellung methodisch gesehen die verschiedenen Ansätze der kunsthistorischen Erzählforschung.¹²² Während die Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Narrativen in der Kunsttheorie weit zurückreicht,¹²³ benötigte das Fach Kunstgeschichte selbst vergleichsweise lange, bis eine methodische Erforschung, besonders auch mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Bilderzählungen, einsetzte.¹²⁴ Da die methodischen Ansatzpunkte und Vorgehensweisen in den einzelnen Studien, die Bilderzählungen in den Blick nehmen, stark variieren,¹²⁵ wird im Folgenden schlaglichtartig ein kurzer Abriss der methodischen Entwicklung dargelegt, um das eigene Vorgehen zu kontextualisieren.

Die Grundlage für die kunstgeschichtliche Narrationsforschung legte Franz Wickhoff 1895. Anhand der *Wiener Genesis* führte er noch heute gebräuchliche Kategorien ein, um verschiedene Erzählsti-

le zu unterscheiden:¹²⁶ einen komplettierenden, einen distinguierenden und einen kontinuierenden Erzählstil.¹²⁷

Nachdem daran anschließend Stilgeschichte und Ikonologie in den Vordergrund der kunsthistorischen Methodik traten,¹²⁸ kamen erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder Fragen auf, die die Narrativität von Bildern betreffen: So legte über ein halbes Jahrhundert nach Wickhoff Otto Pächt 1962 seine Untersuchung zur englischen Kunst des 12. Jahrhunderts unter dem Titel *The Rise of Pictorial Narrative* vor, in der er sich auf die englische Kunst des 12. Jahrhunderts konzentrierte.¹²⁹ Max Imdahl lieferte mit seiner 1980 publizierte Arbeit zu Giotto's Arenafresken einen weiteren wichtigen Ansatz zur Erforschung von Bilderzählungen auf rezeptionsästhetischen Grundlagen.¹³⁰ Sein ikonisches Theoriemodell sieht vor allem im Betrachter eine wichtige Funktion, da nur durch die intensive Betrachtung eines Kunstwerks die Grundlage zum Erfassen der Malerei selbst liege.¹³¹ Seit den späten

¹²² Im Folgenden soll kein erschöpfender Forschungsabriss zur kunsthistorischen Narrationsforschung dargelegt werden, sondern nur auf das für das eigene Vorgehen Wesentliche eingegangen werden.

¹²³ Für das 18. Jahrhundert ist hier insbesondere Gotthold Ephraim Lessings (1729–1781) Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* von 1766 zu nennen, in der er darlegt, die bildende Kunst sei eine Raumkunst, die Literatur dagegen Zeitkunst. Damit negierte er das sprachanaloge Bildverständnis der vorherigen Jahrhunderte. Er forderte stattdessen, ein Bild müsse den ‚fruchtbaren Augenblick‘ zeigen, um den passenden Moment für die Darstellung zu wählen. Siehe LESSING 2006, sekundär in Bezug zur Methode der kunsthistorischen Narratologie FRANK/FRANK 1999, S. 37, KNAUER 2013, S. 46f.

¹²⁴ Dazu auch KNAUER 2013, S. 46f.

¹²⁵ Beispielsweise SCHEUERMANN 2005, ANDREWS 1995, BACHNER 1995, BELTING/EICHBERGER 1983, AUSST. KAT. MÜNCHEN 1999, GREENSTEIN 1992, MESCHÉDE 1994, NOLL 2009, PRINZ 2000, REHM 2002, WEILAND-POLLERBERG 2004, KEMP 1996. Die Diskussion um Erzählanalysen wird darüber hinaus vor allem in den Bereichen der Bildwissenschaft, der Film- und Comicforschung verstärkt aufgegriffen.

¹²⁶ WICKHOFF 1895, S. 8f.: Im komplettierenden Stil würden mehrere Geschehnisse dem Betrachter gleichzeitig präsentiert, im distinguierenden werden ausgewählte Einzelszenen und im kontinuierenden – dem er die *Wiener Genesis* zuordnete – werde eine Handlungsabfolge ohne Unterbrechung und unter wiederholender Darstellung der Akteure gezeigt. Beispielsweise KNAUER 2013, S. 120ff. wendet seine Kategorien auf die Kupferstiche deutscher Kleinmeister an.

¹²⁷ WICKHOFF 1895, S. 8f., sekundär REHM 2005, KNAUER 2013, S. 120ff.

¹²⁸ BÜTTNER 1990, S. 10, KNAUER 2013, S. 48.

¹²⁹ PÄCHT 1962.

¹³⁰ IMDAHL 1980.

¹³¹ Ebd., hier insbesondere S. 223. Sekundär in Bezug zur Methode kunsthistorischer Narratologie WEPLER 2014, S. 52f.

1970er Jahren verfolgte vor allem auch Wolfgang Kemp die Frage nach dem Anteil des Betrachters, wobei er sich stark an den Vorgehensweisen der Literaturwissenschaft orientierte.¹³² Kemp sieht dabei zahlreiche Rezeptionsvorgaben, die den Betrachter auf unterschiedlichen Ebenen einbeziehen, wie Perspektivkonstruktionen, die Komposition im Gesamten oder Leerstellen, die vom Betrachter ergänzt werden müssen.¹³³ Wichtigster Ausgangspunkt ist dabei, dass Erzählungen immer an einen Adressaten gerichtet sind. Nach wie vor bleiben die rezeptionsästhetischen Ansätze für die kunsthistorische Narrationsanalyse bestimmend und sind auch wesentlicher Ansatzpunkt der vorliegenden Arbeit. Auch das Bildverständnis des 16. Jahrhunderts zielt – durch seine rhetorische Ausrichtung – auf den Betrachter ab, dem selbst eine sinnstiftende Bedeutung zukommt. Insofern ist diese Richtung der neueren Forschung für die Untersuchung von Breus Werken wichtig.

Bei der Frage nach Bilderzählungen wurden immer wieder strukturalistische Ansätze verfolgt, die ebenfalls den Betrachter als Adressaten und Empfänger der visuell transportierten Informationen ins Zentrum stellen. Auch hier ist ein enger Bezug zur Literaturwissenschaft festzustellen, der sich beispielhaft in der *Rhetorik des Bildes* von 1964 des französischen Literaturtheoretiker und Semiotikers Roland Barthes zeigt.¹³⁴ Vor allem der Kunsthistoriker Felix Thürlemann sah in der Semiotik eine auf Werke der Bildenden Kunst übertragbare Herangehensweise und stütze sich hier vor allem auf den

Erzähltheoretiker Algirdas Julien Greimas.¹³⁵ Ein stark auf übergeordneten Strukturen ausgelegtes Vorgehen entwickelte dabei zudem Jutta Karpf, die die von ihr untersuchten Glasmalereien auf Formeln herunterzubrechen versucht.¹³⁶ Da sich die Frage stellt, inwiefern dies zum Verständnis der Bilderzählung beiträgt, zeigen sich hier die Grenzen zu stark theoretisierender Analysemodelle, denen die historische Rückbindung an das zeitgenössische Bildverständnis fehlt.

In einer Vielzahl an Publikationen werden bildende Künstler als Erzähler betitelt,¹³⁷ doch hat sich aus den verschiedenen Ansätzen und Anwendungsbeispielen auch in jüngerer Zeit kein universell anwendbares Vorgehen zur Untersuchung visueller Narrativität entwickelt.¹³⁸ Dieses scheint aber weder notwendig, noch entwickelbar zu sein, da eine Analyse stark vom jeweiligen Bildmaterial und Betrachterkontext abhängig ist. Die entscheidenden Parameter müssen demnach immer neu festgelegt werden und sich an der eigenen Fragestellung ausrichten. Es verwundert daher nicht, dass die Ansätze und die Verwendung von Begriffen in den bisherigen Beiträgen und Publikationen stark variieren.¹³⁹ Es ist Lisanne Wepler zuzustimmen, die im Rahmen ihrer Arbeit zur niederländischen Vogelmalerei des 17. Jahrhundert feststellte, dass es aufgrund „des großen Fundus an Kunstwerken und Methoden keinen Königsweg für die Analyse der Bilderzählung“¹⁴⁰ geben kann. Bereits Peter Parshall ging beispielsweise in seiner Untersuchung des Narrativen in Lucas van Leydens Werken

132 Siehe KEMP 1989, KEMP 1994, KEMP 1996, KEMP 2003.

133 KEMP 1983, S. 32. Als Anwendungsbeispiel sei hier vor allem die Untersuchungen zu den *Räumen der Maler* genannt, siehe KEMP 1996.

134 Hier BARTHES 2013. Der Aufsatz erschien erstmals 1964 unter dem Titel *Rhétorique de l'image*. Anhand eines Werbeschildes der Firma Panzani untersucht er, wie das Bild seinen Sinn erhält. Er sieht dabei drei Ebenen: gesendete und empfangene linguistische Nachrichten, kodierte ikonische und nicht kodierte ikonische Informationen. Sekundär KNAUER 2013, S. 49. Barthes' Anwendung des strukturalistischen Textbegriffs auf Bildmedien zeigt sich auch in den Herangehensweisen der niederländischen Literaturwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin Mieke Bal, beispielsweise BAL 1991, BAL 2009.

135 THÜRLEMANN 1990, S. 12. Die Anlehnung an Greimas wird beispielhaft auch in seinem Beitrag zur narrativen Allegorie der Neuzeit deutlich, siehe THÜRLEMANN 2001, S. 21. Sekundär KNAUER 2013, S. 48, WEPLER 2014, KNAUER 2013, S. 47.

136 KARPF 1994.

137 Zu Dürer als Erzähler siehe KRÜGER 1996 1996, Jan van Eyck als Erzähler bei BELTING/EICHBERGER 1983, auch Altdorfer sei „Meister des Erzählens“ (BENESCH 1939, S. 18, siehe auch ZAUNBAUER 2012, S. 16), Narration im Werk Hans Holbeins d. J. behandelt PARDEY 1996, Rafael und die Bilderzählung KEAZOR 2012, siehe beispielsweise auch die Studie zu „Erzählung in der Kunst Adam Elsheimers“ bei BACHNER 1995.

138 KNAUER 2013. Zu nennen ist ebenfalls KRÜGER 1996, S. 4ff., der die poetische Struktur von Dürers Apokalypse eingehend auf seine bildzählerische Qualität hin analysiert.

139 So wird sich in den Beiträgen eingehend bemüht, Methodik und Strategie sowohl für die eigene Arbeit zu konkretisieren, wie auch allgemein Anwendbares zu entwickeln, was letztlich nicht möglich erscheint. In ihrer Dissertation zu den Erzählstrategien zeitgenössischer Kunst nimmt beispielsweise bei SCHEUERMANN 2005 zu mehr als einem Drittel der Forschungsstand und ein Vorschlag zur universell anwendbaren Methodik ein. Siehe auch ANDREWS 1995, BACHNER 1995, BELTING/EICHBERGER 1983, AUSST. KAT. MÜNCHEN 1999, GREENSTEIN 1992, MESCHÉDE 1994, NOLL 2009, PRINZ 2000, REHM 2002, WEILAND-POLLERBERG 2004, KEMP 1996.

140 WEPLER 2014, S. 55.

von 1978 weitestgehend intuitiv vor, ohne für das Material einen zu methodischen und theoretisierten Überbau zu erzwingen.¹⁴¹ Deshalb wird sich auch jede der Analysen der drei Tafelbilder aus der Breu-Werkstatt grundsätzlich von der anderen unterscheiden müssen. So müssen im Folgenden die Grundaspekte der eigenen Verfahrensweise, der Begriffsverwendungen und des Verständnisses von ‚Bilderzählung‘ aufgezeigt werden. Die bis hierhin skizzierten Ausführungen zur methodischen Entwicklung der Kunstgeschichte werden im Folgenden durch die für die vorliegende Arbeit entscheidenden Positionen ergänzt.

DER BEGRIFF »BILDERZÄHLUNG«

Da in den bisherigen Beiträgen zur kunsthistorischen Erzählforschung zahlreiche unterschiedliche Begriffe verwendet wurden, die sich nur teilweise durchgesetzt oder sogar zu terminologischen Verwirrungen geführt haben,¹⁴² werden bewusst weder neue Begrifflichkeiten eingeführt, noch wird sich auf zu abstrakte Termini versteift. Verwendet werden die für die eigene Fragestellung passenden Termini bisheriger Ansätze, allerdings nur soweit dies sinnvoll erscheint. Zunächst bedarf es der Klärung einiger der verwendeten Bezeichnungen. Dies betrifft in erster Linie den Begriff der ‚Bilderzählung‘ selbst. Wie Martin Knauer feststellte,

wird dieser Terminus häufig „gebraucht und kaum definiert [...]“.¹⁴³ In der vorliegenden Arbeit wird der Definition der ‚Bilderzählung‘ nach Gérard de Genette gefolgt, die davon ausgeht, eine Geschichte dann als gegeben anzusehen, wenn mindestens ein Ereignis im Bild vorliegt.¹⁴⁴ Es kann sich dabei um eine – subjektiv gesehen – nicht als erzählenswert geltende Begebenheit handeln.¹⁴⁵ Abgelehnt werden damit zugleich Theoriemodelle, die von Abstufungen der Narration ausgehen, wie sie Svetlana Alpers durch die Unterscheidung zwischen beschreibender und erzählender Darstellung anstrebte,¹⁴⁶ oder von Werner Wolf durch den Begriff des „tendential or quasi-narrative“¹⁴⁷ vertreten werden. Demnach wird nicht nach dem Grad des Erzählwertes in Breus Tafeln gefragt – die Frage, wie erzählenswert das Ereignis der Zama-Schlacht ist, bleibt durchaus subjektiv –, sondern nach den Strategien, also dem *Wie* der Bilderzählung.

In den bisherigen Beiträgen ist häufig eine Gleichsetzung von ‚Bilderzählung‘ mit dem Gattungsbegriff ‚Historienbild‘ zu beobachten, die semantisch falsch ist.¹⁴⁸ Denn hier überschneiden sich der von Alberti geprägte Begriff der *historia*, der erst verstärkt seit dem 16. Jahrhundert als Bezeichnung für *bildliche* Darstellungen jeglicher Art diente,¹⁴⁹ und der im 17. Jahrhundert an den französischen Akademien geprägte Gattungsbegriff des Historienbildes.¹⁵⁰

141 PARSHALL 1978.

142 Die Gefahr von begrifflichen Verwirrungen in kunstwissenschaftlich-interdisziplinärer Forschung erkannte bereits MITCHELL 2008, S. 106: „Diese Überschneidungen [zwischen den Disziplinen] machen nur umso klarer, dass uns die technischen Metasprachen der Semiotik kein wissenschaftliches, transdisziplinäres oder unbefangenes Vokabular liefern, sondern nur eine Menge neuer Figuren oder theoretischer Bilder, die selbst interpretiert werden müssen.“

143 KNAUER 2013, S. 47.

144 GENETTE 1994, S. 202. Dieser Definition schließt sich ebenfalls WEPLER 2014, S. 196, Anm. 259 an. Der Definition von Erzählung nach KEMP 2003, S. 46 als „mündlich[e], schriftlich[e] oder bildliche[e] Bericht[e] von historischen oder erfundenen Geschehnissen“ muss ebenfalls gefolgt werden. In Kemps Definition sieht hingegen KNAUER 2013, S. 47 die Gefahr der Gleichsetzung mit dem Gattungsbegriff Historienbild, m. E. jedoch kann dies aus den Ausführungen Kemps nicht geschlossen werden, da das Dargestellte bei Kemp nicht unbedingt eine figürliche Szene eines historischen Ereignisses meinen muss.

145 MARTÍNEZ/SCHIEFFEL 2007, S. 8f. akzeptieren hingegen nur eine erzählenswerte Geschichte als Erzählung, was allerdings als subjektive Kategorie gewertet werden muss. Dieser Kritik schließt sich auch WEPLER 2014, S. 196, Anm. 259 an.

146 Für Caravaggios *Bekehrung des Paulus* schränkte sie den Erzählwert ein, da die Materialität zu stark betont werde und es an narrativem Ausdruck und Gestik mangle. Dazu ALPERS 1976, S. 25, grundsätzlich ALPERS 1998, KNAUER 2013, S. 47.

147 WOLF 2003, S. 193.

148 Dies stellt bereits KNAUER 2013, S. 47 fest. Durch eine solche Gleichsetzung wird allerdings jegliche Form von Erzählung in anderen Darstellungen, wie beispielsweise Stillleben, ausgeschlossen, die durchaus narrativen Charakter haben können. Zur Narrativität von Stillleben FRITZSCHE 2010.

149 Ab dem 16. Jahrhundert findet sich die Begriffsverwendung von *historia* in Anlehnung an die italienische Kunsttheorie verstärkt zur Bezeichnung von Bildern im deutschen Sprachgebrauch, siehe KNAPE 1984, S. 410ff. Dies zeigt sich beispielhaft in den zeitgenössischen Inventaren, in denen die aufgeführten Gemälde neben der Bezeichnung *historia* mit einer kurzen Beschreibung des Dargestellten versehen wurden. Als Beispiele können mehrere Einträge im Nachlassinventar von Herzogin Jacobäa von Baden dienen: In einem Kästlein befand sich ein goldenes Buch „geziert Innwendig merlay Historien, aus dem alten Testament gemalet.“ Siehe RÜCKERT 1965, S. 129.

150 PATZ 1986, KNAPE 1984. Der Begriff der *historia* ist folglich weder bei Alberti noch im 16. Jahrhundert mit dem Gattungsbegriff gleichzusetzen. Grundlegend zur französischen Akademie und der Herausbildung der Gattungshierarchie SCHNEIDER 2010, S. 222f., KIRCHNER 1997, S. 107f.

Gerade für die Tafeln für Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. erscheint es wichtig, diese terminologischen Unterschiede zu betonen, denn hier fallen ‚Bilderzählung‘ – definiert als Vorgang und Ausdrucksmöglichkeit visueller Erzählung unabhängig vom Stoff oder Inhalt¹⁵¹ – und die Gattung der Historienmalerei zusammen.¹⁵² Wenn bisher und im Folgenden von den *Historienbildern* die Rede war beziehungsweise sein wird, bezeichnet diese Formulierung den Auftrag an Breu und die weiteren beteiligten Maler, ohne dabei per se den Gattungsbegriff zu meinen.

KATEGORIEN UND ERZÄHLFORMEN

Ein Aspekt, der in der kunsthistorischen Narrationsanalyse immer wieder diskutiert wurde, ist die Kategorisierung in Erzählformen, sprich die unterschiedlichen Möglichkeiten, einen Ablauf von Ereignissen im Bild zu visualisieren. Aron Kibédi Varga formulierte praktikable Termini, die in einfacher Weise das verdeutlichen, was Franz Wickhoff erstmals eingeführt hatte:

„Unter den narrativen Bildern gibt es monoszenische und pluriszenische, das heißt Bilder, die nur eine, und Bilder, die mehrere Szenen innerhalb einer einzigen Bildfläche darstellen. Außerdem gibt es Bilderreihen, die zusammen eine Geschichte erzählen und einzelne Bilder, die dem Zuschauer eine ganze Geschichte suggerieren.“¹⁵³

In der Forschungsliteratur findet sich zu den *Historienbildern* fälschlicherweise die Bezeichnung des ‚Zyklus‘, da es sich aufgrund der unterschiedlichen Bildthemen nicht um eine fortlaufende Bilderreihe handelt.¹⁵⁴ Eine Verwendung des Begriffs

ließe vermuten, dass es sich bei den Tafeln um die Darstellung einer kontinuierlichen Handlung mit einem Erzählstrang bestehend aus Anfang, Mitte und Ende handelt, die sich über alle Tafeln erstreckt. Die *Historienbilder* sind jedoch nicht als kontinuierliche Gesamterzählung, sondern als Einzelbilder zu werten, da jede Tafel eine andere Begebenheit zum Thema hat. Dies ist entscheidend, da es darauf hindeutet, dass die Bilder variabel in ihren Anbringungsorten waren und nicht zwingend als Gesamtheit präsentiert werden mussten; dies entspricht dem gängigen zeitgenössischen Bildgebrauch, denn gerade Tafelbilder waren mobile Ausstattungsstücke.¹⁵⁵ Auch wenn die Bilderzählungen der einzelnen Tafeln unabhängig voneinander zu betrachten sind, gibt es übergreifende und verbindende Elemente: der ähnliche Bildaufbau, die Themen, die dem spätmittelalterlichen Topos der *Neun Helden und Heldinnen* entstammen,¹⁵⁶ sowie die Tatsache, dass meist mehrere Szenen in einem Bildfeld gezeigt werden und die Narration entsprechend umfassend aufgebaut ist.

TEXT-BILD-BEZUG

Die dargestellten Themen der *Historienbilder* beruhen allesamt auf Textvorlagen.¹⁵⁷ Die These, dass dies ein grundsätzliches Charakteristikum frühneuzeitlicher Bilderzählungen ist, wurde in der Forschung häufiger diskutiert. So spricht Wolfgang Kemp von „Praetexten“,¹⁵⁸ Felix Thürlemann vom „Primat des Sprachtextes“.¹⁵⁹ Breus Tafeln mit der *Geschichte der Lucretia* und der *Schlacht von Zama* beziehen sich beide auf das im ersten vorchristlichen Jahrhundert abgefasste Werk *Ab urbe condita* des römischen Geschichtsschreibers Titus Livius, das im 16. Jahrhundert durch Übersetzungen weit verbreitet

¹⁵¹ Eine Unterscheidung zwischen der Inhalts- und Ausdrucks- beziehungsweise im übertragenen Sinne der Vorgangsebene, wie sie hier vorgenommen wird, entspricht im Grundsatz dem Zeichenbegriff Ferdinand de Saussures, der in *signifié* (Bezeichnendes = Ausdruck) und *signifiant* (Bezeichnetes = Inhalt) unterscheidet.

¹⁵² Der Definition von ‚Bilderzählung‘ als erzählerischer Zusammenhang beziehungsweise Vorgang des Erzählens wird auch von KNAUER 2013, S. 47 vertreten, der im Umkehrschluss bemerkt: „Diese Definition des Begriffes bedingt somit, dass keinesfalls in jeder Darstellung einer Handlung, also nicht in jedem „Ereignisbild“, auch eine „Bilderzählung“ stattfindet.“

¹⁵³ KIBÉDI VARGA 1990, S. 360.

¹⁵⁴ Die Zyklus-Bezeichnung für die *Historienbilder* verwenden bereits im Titel ESCHENBURG 1979, GOLDBERG 2002, WANDERWITZ 2012, darüber hinaus GREVE 2013, S. 164, MAXWELL 2011, S. 3.

¹⁵⁵ Siehe dazu eingehend Kap. 6.3.

¹⁵⁶ WYSS 1957.

¹⁵⁷ KEMP 2003, S. 46. Erst mit William Hogarth beginnt für Kemp „die Zeit der ‚Autorenkünstler‘, die ihre Geschichten selbst erzählen.“

¹⁵⁸ KEMP 2003, S. 46.

¹⁵⁹ THÜRLEMANN 1989, S. 91.

war.¹⁶⁰ Sechs weitere Bildthemen der Bilderreihe werden durch ihn überliefert: Dies sind die *Schlacht von Cannae*, die *Geschichte der Verginia* sowie die Darstellung von Horatus Cocles, Titus Manlius Torquatus, Marcus Curtius und Mucius Scaevola. Weitere Quellen, auf die die Bilder rekurrieren, treten hinzu, so Petrarca's *De viri illustribus* oder Boccaccio's *De claris mulieribus*, zu Deutsch die *Fürnehmlichsten Frauen*.¹⁶¹ Damit sind die Bilder nacherzählend. Da Breu und die anderen Künstler eine eigene Form der Wiedergabe durch bildstrategische Mittel wählten, werden sie selbst als ‚Erzähler‘ verstanden. Es wird davon ausgegangen, dass von der Textvorlage abweichende Schwerpunkte gesetzt wurden oder aber die Umsetzung vom Text ins Bild zu Uminterpretationen führte. Der Künstler wird somit zum ‚Bild-Autor‘, der seine eigene Erzählperspektive wählte.

DER EINBEZUG DES BETRACHTERS UND SEINE ROLLE

Ein weiterer wichtiger Ausgangspunkt für die folgenden Bildanalysen ist der rezeptionsästhetische Ansatz, für den in der kunsthistorischen Forschung vor allem die Schriften und Untersuchungen Wolfgang Kemp's prägend sind.¹⁶² Die Grundlage, verstärkt der Frage nach der Rolle und der Bedeutung des Betrachters zum Verständnis von Bildern nachzugehen, formulierte Alberti wie bereits erwähnt in *De pictura*.¹⁶³ Die expliziten Anweisungen, wie eine gelungene *historia* umzusetzen sei, orientierte sich durch den Bezug zur Rhetorik immer am Adressaten, sprich dem Betrachter, den es durch die Darstellung zu überzeugen gilt.¹⁶⁴ Die den Betrachter berücksichtigende Bilderzählung

beruht dabei auf mehreren Aspekten: Für die Handlung zentral sind die Figuren mitsamt der Affekte und Gemütsbewegungen, die sie ausdrücken.¹⁶⁵ Das Bildpersonal treibt einerseits die Narration an, andererseits sind die Figuren in ihrer Funktion als Vermittlungsfiguren für die Betrachtersprache zuständig.¹⁶⁶ Es handelt sich hierbei zugleich um ein Bildmittel, bei welchem die Maler der *Historienbilder* genügend Gestaltungsfreiraum hatten, um ihren eigenen Figurenstil umzusetzen. Die Untersuchung der Bildfiguren ist daher entscheidend, um Breu's Bilderzählungen mit denen der anderen *Historienbilder* zu vergleichen.

Dass nicht nur das dargestellte Bildpersonal, sondern auch der Betrachter selbst großen Anteil an der narrativen ‚Kommunikationssituation Bild‘ nimmt,¹⁶⁷ wurde bereits verdeutlicht. So muss der Betrachter das Dargestellte letztlich entschlüsseln und teilweise durch seine eigene Imagination ergänzen. Durch Leerstellen oder Mehrdeutigkeiten – im Bild ausgelassene Szenen, Handlungsmomente oder Objekte – kommt es zu Raffungen und Auslassungen, die der Betrachter ausfüllen muss, um die einzelnen Erzählmomente und -elemente miteinander zu verknüpfen.¹⁶⁸

BILD- UND HANDLUNGSRAUM

Ebenso muss der Aspekt des Bildraums als Handlungsraum berücksichtigt werden. Hierbei sind Fragen nach der Bedeutung des gewählten Orts, in welchem die Dargestellten agieren, entscheidend, ebenso wie nach dessen künstlerischen Ausgestaltung. Der Raum selbst trägt zur Bilderzählung bei, da durch die Perspektivachsen und den Tiefenraum die Bildfläche narrativ organisiert wird und es so

¹⁶⁰ Die ersten fünf Bücher von *ab urbe condita* lassen sich aufgrund einer Anspielung auf die zeitgenössische Politik auf die Zeit zwischen 27 und 25 v. Chr. datieren. Siehe primär die Ausgabe LIVIUS 2011, die für die vorliegende Arbeit neben den historischen Ausgaben des 16. Jahrhunderts verwendet wurde. Zur Verbreitung des Geschichtswerks siehe RIEKS 1983, zu den narrativen Strukturen, die im Text festzustellen sind, PAUSCH 2011. Siehe auch LEFÈVRE 1983, FOLLAK 2002, S. 27f., CHAPLIN 2007.

¹⁶¹ Dazu GOLDBERG 2002, S. 73.

¹⁶² KEMP 1994, KEMP 1989, KEMP 2003, KEMP 1992.

¹⁶³ Siehe Kap. 2.1.

¹⁶⁴ Zentral sind hierbei auch die Begriffe von *evidentia*, oder auch der *enargeia*, die das rhetorische Verfahren bezeichnen, dem Zuhörer das Beschriebene bestmöglich vor Augen zu stellen (*ante oculos ponere*). Dies lässt sich auf die Bilder übertragen, siehe dazu insbesondere ROSEN 2000, S. 171.

¹⁶⁵ ALBERTI 2014, 43, S. 135f. Sekundär siehe PATZ 1986, S. 84.

¹⁶⁶ REHM 2002, S. 30, der die bisher umfangreichste Studie zu Gestik und Mimik in neuzeitlicher Bilderzählung vorlegte. Dabei stellt er auch die diesbezügliche Bedeutung der antiken Rhetorik heraus, ebd., S. 33ff. Siehe ebenfalls IMDAHL 1980, S. 61ff., der den Terminus ‚Vermittlungsfigur‘ auch in seinem ikonischen Ansatz verwendet.

¹⁶⁷ WARNCKE 1987, S. 217.

¹⁶⁸ Zu Leer- und Unbestimmtheitsstellen in Bildern siehe KEMP 1989, S. 62–88, v.a. S. 67. Kemp macht hier seine Ausführungen an Werken William Hogarths fest.

zur stärkeren Gewichtung einzelner Bildbereiche kommt.¹⁶⁹ Dabei ist von Bedeutung, wie verschiedene Bildelemente zueinander in Beziehung stehen, wie der Erzählraum durch die Handlungen der Figuren ausgefüllt wird¹⁷⁰ und inwiefern das Bildpersonal in Beziehung zum Betrachtterraum tritt.¹⁷¹

Da Raum außerdem untrennbar mit der Kategorie der Zeit verknüpft ist, stellt sich zudem das Problem der zeitlichen und räumlichen Einheit eines Bildes.¹⁷² Verbunden ist diese Überlegung mit Michail Bachtins Konzept des *Chronotopos*, der auf den Zusammenhang von Ort und Zeitverlauf der Erzählung verweist.¹⁷³ Dieser zunächst abstrakte Begriff aus der Literaturwissenschaft lässt sich für die Kunstgeschichte fruchtbar machen und ist auf bildliche Darstellungen des 16. Jahrhunderts anwendbar. Peter Parshall beobachtete in seinem grundlegenden Aufsatz zum Erzählstil Lucas van Leydens, wie der Bildraum für eine Handlungskette genutzt wird, in dem sich mehrere Szenen im Bildraum aneinanderreihen, oder aber, wie Zeit und Bildraum durch die Auswahl einer Szene ineinander kulminieren. Tiefenraum wird auf diese Weise zeitlich genutzt, in dem Vorangegangenes oder Nachfolgendes im Hintergrund und in Distanz zur Hauptszene dargestellt werden.¹⁷⁴ Gregor J.M. Weber stellte an Parshall anknüpfend ebenfalls fest, wie spätere Szenen einer dargestellten Handlung

in größere räumliche Entfernung zum Betrachter gebracht werden.¹⁷⁵ Der Raum wird also zu Zwecken einer temporalen Deixis für die Erzählung verwendet, der Tiefenraum durch diese erschlossen oder Szenen, die aufeinanderfolgen, werden monoszenisch zusammengezogen.

„Zeit“ beinhaltet einen für die Bilderzählung entscheidenden weiteren Aspekt: die Frage nach dem Verhältnis von dargestellter Zeit und der Jetztzeit des Betrachters. Gerade für Breus Bilder wird zu fragen sein, wie eine antike Erzählung aktualisiert und – zugunsten der Betrachtersprache – ins 16. Jahrhundert versetzt wird.¹⁷⁶ Ausschlaggebend hierfür sind vor allem motivische Bildelemente, wie Kostüm, Architekturformen oder aber – wie zu sehen sein wird – der Einsatz von Flaggen und Wappen des 16. Jahrhunderts. Der Einsatz derartiger Motive erfolgt vor allem vor dem Hintergrund der Betrachtersprache, denn der Betrachter wird durch die Verwendung solcher Bezugspunkte zu seiner eigenen Zeit verstärkt einbezogen oder aber in Nähe zur Darstellung gebracht. Wie Breu dies für seine Bilderzählungen nutzte, wird ein weiterer wichtiger Aspekt sein, den es zu diskutieren gilt.¹⁷⁷ Insgesamt sind die folgenden Kapitel zu den einzelnen Tafelbildern Breus so aufgebaut, dass zunächst auf die narrative Grunddisposition eingegangen wird. Dies betrifft die Nutzung des Bildraumes, die Auswahl der Szenen und die Erzählstruktur, aber auch das Bildpersonal mit Gestik und Mimik. In weiteren Unterkapiteln werden einzelne Aspekte der Bilderzählung vertieft und isoliert betrachtet.

169 KNAUER 2013, S. 52 wie auch die Ausführungen von KEMP 1996.

170 Für Fragen nach ‚Raumbelebung‘ sind vor allem die raumtheoretisch-soziologischen Überlegungen Georg Simmels entscheidend: „Wenn eine Anzahl von Personen innerhalb bestimmter Raumgrenzen isoliert nebeneinander haust, so erfüllt eben jede mit ihrer Substanz und ihrer Tätigkeit den ihr unmittelbar eignen Platz [...]. In dem Augenblick, in dem beide in Wechselwirkung treten, erscheint der Raum zwischen ihnen erfüllt und belebt.“ SIMMEL 1908, S. 616.

171 Siehe KEMP 1996, S. 9: „Erzählraum wird durch Räume und durch Beziehungen zwischen diesen konstituiert – durch Beziehungen zwischen Innenräumen, zwischen Innenraum und Außenraum und zwischen Bildraum und Betrachtterraum. Erzählraum ist Bezugsraum.“ Hier wird zudem die enge Rezeptionsästhetische Beziehung zwischen Raum und Betrachter deutlich.

172 Dies gilt vor allem in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Denn anders als ein geschriebener Text, der sukzessive gelesen wird und in dem die Handlungen fortlaufend sind, sei ein Bild nur der Möglichkeit einer Präsentation von Gleichzeitigkeit unterworfen. Auf dieser Grundlage forderte Lessing den „prägnanten Augenblick“, die Darstellung des fruchtbaren Moments also, in dem durch den Beschauer das Vorangegangene sowie das Nachfolgende imaginiert werden kann. Siehe LESSING 2006, XVI, S. 115.

173 BACHTIN 1989, hier S. 8.

174 PARSHALL 1978, hier insbesondere S. 209ff.

175 WEBER 2004, S. 154, der sich beispielsweise auf Jacob Cornelisz. van Oostanen oder Lucas van Leyden bezieht.

176 Dazu auch PCHAT 2005, S. 18.

177 Hier gilt es zudem immer wieder die Studie zu den *Historienbildern* von GREISELMAYER 1996 einzubeziehen und mitzubedenken, finden sich den schon erwähnten Kryptoporträts vor allem in diesen Motiven Bezüge zu konkreten Realereignissen, die die Bilder vermeintlich zeigen.