

4 DIE SCHLACHT VON ZAMA (UM 1530)

*„Vd ermant yederman die sein vff das aller höchst und best /
erzelende was an dem streit gelegen wer / wer da oblegt /
die würden nit alleyn des andern / Sondern all der welt herr sein“⁴²⁷*

4.1 DARSTELLUNG UND ERZÄHLMODUS

Die *Schlacht von Zama* ist nach der Lucretia-Tafel das zweite Historiengemälde, das Breu für Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. anfertigte (**Abb. 2**).⁴²⁸ Anders als Breus *Geschichte der Lucretia* mit ihrem vergleichsweise reduzierten Bildpersonal wird die *Schlacht von Zama* durch ein kaum zu überschauendes Figurengewimmel bestimmt. Bereits beim ersten vergleichenden Blick auf die beiden Tafeln zeigt sich, dass Breu innerhalb des Münchener Auftrags zwei unterschiedliche Bildkonzepte beziehungsweise Bildmodi umzusetzen hatte: einerseits die mehrszellige Lucretia-Geschichte im Querformat, auf dem die Erzähleinheiten als einzelne Sequenzen im Bildraum angeordnet sind und sich von links nach rechts bis in den Bildhintergrund nachvollziehen lassen; andererseits die *Schlacht von Zama*: ein

‚Wimmelbild‘, bei dem sich die Handlungseinheiten des Geschehens erst bei intensivem Betrachten erschließen. Breu zeigte durch die beiden Bilder in ihren verschiedenen Gestaltungsmodi offenbar das Spektrum seines künstlerischen Könnens, wie dies auch Burgkmair mit der Geschichte der *Esther* und der Cannae-Schlacht oder Melchior Feselen mit der *Geschichte der Cloelia* und der *Belagerung von Alesia* verfolgten (**Abb. 5, Abb. 7, Abb. 9**).⁴²⁹ Als Schlachtendarstellung reiht sich die *Schlacht von Zama* vor allem neben Altdorfers *Alexanderschlacht* und Hans Burgkmairs *Schlacht von Cannae* ein, die beide jeweils 1529 entstanden sind (**Abb. 4, Abb. 6**).⁴³⁰ Auch Breus Schlachtenbild zählt also zum Kernbestand der Serie. Die Tafel wurde nachträglich oben und seitlich

⁴²⁷ LIVIUS 1523, CLXXXVv.

⁴²⁸ Grundlegend SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 94f., Inv. Nr. 8, CUNEO 1998, S. 178ff., MORRALL 2001, S. 219ff., GREISELMAYER 1996, S. 82ff., GOLDBERG 2002, GREISELMAYER 1996, S. 25ff.

⁴²⁹ Ludwig Refinger, Abraham und Hans Schöpfer lieferten offenbar keine Bilder nach diesem ‚Pendant-System‘. Auch von Altdorfer ist kein Gemälde bekannt, dass als Querformat seiner *Alexanderschlacht* gegenübersteht. Gerade dies ist auffällig, wenn man davon ausgeht, dass die früh beauftragten Maler der Münchner Bilder in den 1520er und beginnenden 1530er Jahren alle vor dieselbe Herausforderung gestellt waren, sowohl mit einer Schlacht als auch mit einer Geschichte einer tugendhaften Frau ihre Auftraggeber in München zu beliefern. Möglicherweise waren auch bei diesen Künstlern Querformate bestellt worden, die heute nicht mehr existieren oder nicht ausgeführt wurden. Dies muss aber eine reine Überlegung bleiben.

⁴³⁰ Siehe die Einleitung der vorliegenden Arbeit. Es folgten Feselens *Belagerung der Stadt Alesia durch Julius Cäsar* 1533, Schöpfers *Mutprobe des Mucius Scaevola* von 1533 und die Tafeln Refingers mit Szenen aus dem Leben des Titus Manlius Torquatus, Marcus Curtius und Horatius Cocles in den 1540er Jahren.

beschnitten.⁴³¹ Vor allem die Himmelszone wurde stark überarbeitet. Die titulierende Inschriftentafel ist ebenfalls – wie beispielsweise auch im Fall von Altdorfers *Alexanderschlacht* – nicht ursprünglich.⁴³² Zu lesen sind heute die Worte: „P. COR. SCIP. AFR. DE HANNIBALE CAR.: VICTORIA“,⁴³³ sprich „Der Sieg Publius Cornelius Scipios Africanus über Hannibal und die Karthager.“ In Fragmenten sind am obersten Bildrand noch Reste der ursprünglichen Aufschrift sichtbar, die nur schwer zu entziffern sind (**Abb. 70**). Zu erkennen sind die lateinischen Worte „CAIEM (?) HAE CORN[...]“.⁴³⁴ Gerade im Fall der Schlachtenbilder, in denen der Betrachter das Bildthema durch die große Zahl an Bildpersonal langsamer erfasst, war die Inschriftentafel notwendig, um die einzelnen Heldengeschichten schnell zu identifizieren.⁴³⁵ Aus welchen Gründen der Wortlaut geändert wurde, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Gisela Goldberg vermutete, dass die Übermalungen wohl ins 17. Jahrhundert zu datieren sein dürften.⁴³⁶ Da sich die Zama-Tafel dauerhaft im Münchener Bestand befand, lassen sich die Bestandsveränderungen möglicherweise auf Maximilian I. von Bayern zurückführen, der viele der Bilder in seiner Sammlung nach seinen Vorstellungen abändern ließ.⁴³⁷ Der Originalbestand umfasst damit letztlich die unteren zwei Drittel der Tafel, das heißt die Figurengemeinde und die Landschaft – und damit der genuin narrative Bereich des Bildes, auf den im Folgenden genauer eingegangen wird.⁴³⁸ Das Figurengewimmel der Schlacht nimmt in Breus Gemälde die gesamte untere Bildhälfte ein, während sich oben der Blick auf eine bergi-

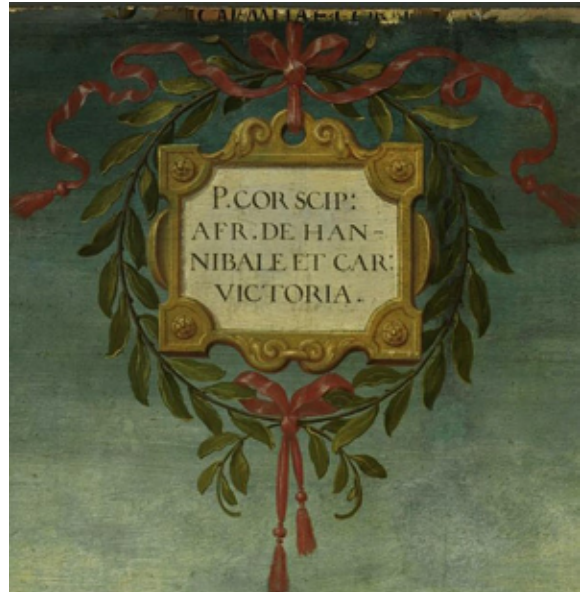


Abb. 70 Jörg Breu d. Ä. / *Schlacht von Zama*, Detail / um 1530 / Öl auf Fichtenholz / 162 × 120,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

ge Küstenlandschaft mit zwei Zeltlagern und die Himmelszone anschließen. Auf den ersten Blick fallen nicht nur die Kleinteiligkeit, die Vielzahl der Figuren und die dominierenden Farben von Braun- und Rottönen auf, sondern vor allem die kreisförmige Strudelwirkung, die Dynamik ins Bild setzt und das Kampfgetümmel kompositorisch spürbar werden lässt. Erreicht wird diese Wirkung durch das rote Kolorit der Schilde und die Anordnung der Lanzen, die am Bildrand erhoben sind. Je weiter man ins Innere und zur Bildmitte gelangt, desto mehr senken sich die Lanzen in die Waagerechte,

431 Heute misst die Tafel noch 162 × 120, 6 cm. Dass die Veränderungen der *Schlacht von Zama* auf Maximilian I. zurückführbar sind, erhärtet sich durch den Blick auf die Inventare: In den Dokumenten aus den Jahren 1627/30, 1635/37 und 1641/42 werden die Maßangaben „5 Schuech 7 Zoll hoch und 4 Schuech 3 Zoll breit“ angegeben, was rund 163 × 124,1 cm entspricht, siehe INVENTAR FICKLER, Bd. 2, 2008, S. 972. Die Bildfläche war zu diesen Zeitpunkten also noch größer als heute. Die späteren Inventare geben keine weitere Auskunft zu den Bildmaßen. Maximilian verstarb 1651, sodass angenommen werden darf, dass die ‚Umarbeitung‘ nach dem Erstellen des letzten Inventars erfolgte, also nach 1642.

432 SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 95 sowie GOLDBERG 1986.

433 In eigener, freier Übersetzung. Grundlegend siehe GOLDBERG 2002, S. 30ff.

434 Dies ist in ungerahmten Zustand der Tafel am Original zu erkennen, doch ist dies so fragmentarisch, dass es sich hierbei nur um einen Vorschlag handeln kann. Das lateinische „CAIEM“, von *caiare*, zu Deutsch schlagen, ist in dieser Form die 1. Person Singular („Ich schlage diesen Cornelius“), was eine ungewöhnliche Formulierung darstellen würde. Ein Infrarotbild, das derzeit leider nicht vorliegt, könnte näheren Aufschluss geben.

435 Dabei handelte es sich offenbar weniger um ein komplexes Text-Bild-Verhältnis, als beispielsweise im Fall von emblematischen Inschriften. Zur Rolle und Bedeutung von Inschriften seit dem Spätmittelalter siehe beispielsweise den Überblick bei KNAUER 2013, S. 60f.

436 SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 95. Selbst bei genauer Betrachtung des Originals ist heute jedoch nicht zu sehen, ob sich in der darunterliegenden Malschicht der Himmelszone eine von der heutigen Version stark abweichende Gestaltung dieses Bereichs befindet, die über die Konzeption Jörg Breu d. Ä. Schlüsse zuließe.

437 Siehe GREBE 2013, S. 70f., DIEMER 1980, S. 129ff., INVENTAR FICKLER, Bd. 2, 2008, S. 970.

438 Anders also als bei Altdorfers *Alexanderschlacht*, dessen Himmelserscheinungen – Sonne und Halbmond – in die Aufschlüsselung der Ikonografie des Bildes und ihrer Bedeutung für die Bildaussage herangezogen wurden, kann dies für Breu leider nur bedingt geschehen.

um den Gegner zu attackieren. Die Lanzen führen den Blick des Betrachters, während sie zugleich deutlich machen, an welcher Stelle die Schlacht gerade am Höhepunkt ist: Während die Männer am Bildrand in Reih und Glied bereitstehen, vollzieht sich unmittelbar in der Mitte der Tafel die gewaltvolle Auseinandersetzung. Hier prallen die Männer auf die Kriegselefanten, Körper überschlagen sich, Pferde steigen.⁴³⁹ Breu zieht in seiner Darstellung demnach verschiedene Momente des Kampfes vom Beginn des Angriffs bis zum Höhepunkt monozentrisch zusammen und vereint damit mehrere zeitliche Ebenen des Schlachtenverlaufs.⁴⁴⁰ Hierin wird erneut der Unterschied zur Lucretia-Tafel mit ihren klar voneinander getrennten Szenen deutlich. Die Überlieferungsgrundlage der historischen Ereignisse von Zama, an der Breu sich hier orientiert, stellt wie schon im Fall der Lucretia-Tafel primär Livius' *Ab urbe condita* dar.⁴⁴¹ Die Schlacht zwischen den Truppen des Karthagers Hannibal und des Römers Publius Cornelius Scipio nahe der nordafrikanischen Stadt Zama ereignete sich im Zweiten Punischen Krieg nach 202 v. Chr. Von besonderer Bedeutung war die Auseinandersetzung vor allem deshalb, da sie nach der nur wenige Jahre zuvor erlittenen Niederlage der Römer bei Cannae – diese Schlacht stellt Hans Burgkmair in seinem Bild dar –,⁴⁴² einen entscheidenden Wendepunkt bedeutete. Denn trotz der Tatsache, dass die Römer mit ihrer Infanterie deutlich in Unterzahl waren, siegten sie bei Zama nun wenige Jahre später über die Karthager. Livius berichtet ausführlich,⁴⁴³ wie gut Scipio auf die von Hannibal eingesetzten rund 80 Kriegselefanten vorbereitet war und allein aufgrund seiner klugen Taktik siegreich aus der Schlacht hervorging: So stellte er seine eigenen Männer so auf, dass sie breite Gassen bilden konnten, um die Elefanten hindurchzulassen. Nachdem dieser erste Schlag dadurch entschärft werden konnte, kesselte Scipio die karthagischen Gegner ein und griff schlussend-

lich hinterrücks die Männer Hannibals an. Dieser taktische Schritt führte letztlich zum Sieg über Hannibal, der bis dahin als ungeschlagener Feldherr gegolten hatte. Karthago wurde durch den Ausgang der Auseinandersetzung derart geschwächt, dass die Römer daraufhin ihre Vormachtstellung im Mittelmeerraum dauerhaft zurückgewannen. Zama bedeutete demnach eine politische Zäsur, womit sich das Schlachtenbild in seiner übergeordneten Thematik direkt neben Breus Lucretia-Tafel stellt, die einen entscheidenden Wendepunkt in der römischen Geschichte darstellt.

Der Blick des Betrachters fällt unmittelbar auf das dargestellte Schlachtengemenge im Mittelgrund und damit auf den entscheidenden Handlungshöhepunkt (**Abb. 2**). Am unteren Bildrand versucht Breu zugleich durch die großformatigen Figuren im Vordergrund in das Geschehen einzuführen, erst dann wird in die Aufsicht übergeleitet. Die Figuren in den ersten Reihen werden frontal und großformatig wiedergegeben, um den Betrachter durch die monumentale Wirkung der dargestellten Personen in das Geschehen einzubeziehen. Vor allem hierin unterscheidet sich Breu deutlich von der kleinteiligen und miniaturhaften *Alexanderschlacht* Altdorfers (**Abb. 4**). Prominent setzt Breu beispielsweise den schwertschwingenden Soldaten oder das steigende Pferd neben ihm in der vordersten Bildreihe ins Bild. Zugleich konnte Breu in dieser vordersten Figurenzone auch unter Beweis stellen, dass er die Bewegungsabläufe und die Anatomie der fallenden Pferde künstlerisch meisterte: Es ist auffällig, wie der Künstler aus verschiedenen Perspektiven und in sehr unterschiedlichen Momenten die einzelnen Schimmel ins Bild bringt, als ginge es ihm um einen Bewegungsablauf sowie die Mehrsichtigkeit des Tierkörpers (**Abb. 71**).⁴⁴⁴ Der Betrachteransprache dient hier vor allem auch der in Rückenansicht wiedergegebene Reiter in der rechten unteren Ecke, den die Satteldecke durch die Aufschrift „SCIPIO /

⁴³⁹ Es vollzieht sich hier der Moment des ‚Schocks‘, also der Höhepunkt der Schlacht. Der Begriff ‚choc‘ diente bereits um 1500 dazu, das erste Aufeinanderprallen von Truppen zu beschreiben. Das Wort findet sich beispielsweise um 1490 im Kontext der Italienfeldzüge Karls VIII. BAADER 2014, S. 64 wandte den Begriff des Schocks bereits auf Paolo Uccellos Tafeln zur Schlacht von San Romano an und führte hier Weiteres zur Begriffsgeschichte bis ins 19. Jahrhundert aus. Siehe auch DELBRÜCK 1962, S. 62.

⁴⁴⁰ Siehe hierzu ausführlich Kap. 4.3.

⁴⁴¹ LIVIUS 2011, Buch 30, 35–45.

⁴⁴² Zu Burgkmairs Schlachtenbild siehe GREISELMAYER 1996, S. 61ff, WEST 2006, S. 229ff. sowie WEST 2007.

⁴⁴³ LIVIUS 2011, Buch 30, 35–45.

⁴⁴⁴ Gerade Breus Darstellung der Pferde in ihren verschiedenen Bewegungsmomenten erinnert an eine Auseinandersetzung mit der im 16. Jahrhundert geführten Paragone-Diskussion zwischen Bildhauerei und Malerei, die – so beispielsweise Leonardo in seinen Notizen – der Schwierigkeit trotzen müsse, auf einer zweidimensionalen Fläche Deidimensionalität und Mehrsichtigkeit zu evozieren. Siehe dazu vor allem PROCHNO 2006, S. 97ff.



Abb. 71 Jörg Breu d. Ä. / *Schlacht von Zama*, Detail / um 1530 / Öl auf Fichtenholz / 162 × 120,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

AFFRICANI“ als Anführer der Römer kennzeichnet. Auf den ersten Blick ist nicht sofort auszumachen, wessen Truppen hier an welcher Stelle positioniert sind. Der Orientierung für den Betrachter dienen hier die Schrift auf der Satteldecke, die Buchstaben „SPQR“ und das Fahnenmotiv der die Zwillinge Romulus und Remus säugenden Wölfin auf der rechten Bildseite als Kennzeichnung des römischen Heers (**Abb. 2**). Den Inschriften des Bilds kommt hier insgesamt eine wichtige Rolle zur Erläuterung der Bilderzählung zu, denn sie dienen als erste Orientierung und Wegweiser durch das Bild. Während damit also rechts die römischen Truppen positioniert sind, verweist ein Wimpel mit der Inschrift „HANIBAL“ links auf die Männer unter karthagischer Führung. Unten rechts dokumentieren außerdem der Schriftzug „IORG PREW“ und darunter ligiert „jb“ den Urheber der Darstellung;⁴⁴⁵ einen Verweis auf den Auftraggeber Herzog Wilhelm IV.

geben darüber hinaus die Buchstaben „H.W.“ auf einem Stein am unteren Bildrand (**Abb. 71**). Die Truppen, die sich einander gegenüberstehen, sind außerdem durch das unterschiedliche Kostüm voneinander zu unterscheiden: Von rechts stürmen die Römer zum Teil gekleidet in antikischen Rüstungen, zum Teil in zeitgenössischer Gewandung in einem offenen Bogen zur Mitte. Die Karthager werden in osmanischer beziehungsweise in zeitgenössischer abendländischer Kleidung wiedergegeben, worauf an späterer Stelle nochmals genauer eingegangen wird. Am linken Bildrand, oberhalb der Römer, stehen ebenfalls karthagische Truppenteile, die den Gegner einzukesseln suchen.

Bevor im Folgenden näher auf die narrativen Mittel Breus und auf die Erzählstrukturen im Schlachtenbild eingegangen wird, muss ein grundlegendes Desiderat geklärt werden, das das Bild betrifft: seine Datierung.

4.2 DIE DATIERUNG

Auf dem Bildträger der *Schlacht von Zama* befindet sich kein Hinweis für die Datierung durch eine Inschrift, sodass das Entstehungsdatum bereits häufiger in der Diskussion stand. Die Vorschläge reichen von 1529 bis nach 1535.⁴⁴⁶ Es sprechen jedoch verschiedene Gründe dafür, die Zama-Tafel in unmittelbare Nähe zu den 1529 datierten Bildern

Altdorfers und Burgkmairs zu stellen.⁴⁴⁷ Ausschlaggebend dafür sind die vermutbaren Auftragskontexte, aber – wie zu sehen sein wird – auch stilistische Argumente. So stützt die inschriftliche Datierung des Lucretia-Bilds mit 1528 die Vermutung, dass Breus Schlachtenbild wenn überhaupt nur wenige Jahre später folgte.⁴⁴⁸ Denn auch Burgkmairs Esther-

⁴⁴⁵ Ungeachtet der Signatur und des Monogramms wurde das Bild zuweilen auch Hans Burgkmair d. Ä. zugeschrieben, siehe SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 95.

⁴⁴⁶ STIASSNY 1894, Sp. 113, RÖTTINGER 1909/1910, S. 36, ESCHENBURG 1979, S. 57, GREISELMAYER 1996, S. 84, SLG. KAT. MÜNCHEN 2006, S. 89, sowie GOLDBERG 2002, S. 30ff., MORRALL 2001, S. 227.

⁴⁴⁷ Siehe Kap. 4.1.

⁴⁴⁸ Dazu auch MORRALL 2001, S. 227.

und Cannae-Bilder entstanden kurz nacheinander noch vor 1530. Es ist anzunehmen, dass beide Künstler die Aufträge für Quer- und Hochformat zeitgleich erhielten.

Auch die inhaltliche Verbindung zu Burgkmairs Cannae-Schlacht macht eine etwa zeitgleiche Entstehung der Tafeln mehr als wahrscheinlich.⁴⁴⁹ Dieser stellte wie bereits erwähnt mit seinem Schlachtenbild diejenigen Ereignisse dar, die der Schlacht von Cannae unmittelbar vorangingen. In der Kesselschlacht bei Cannae bescherte Hannibal den Römern 216 v. Chr. eine ihrer schwersten Niederlagen, die sich erst durch die Auseinandersetzungen bei Zama überwinden ließ.⁴⁵⁰ Die inhaltliche Verbindung zwischen den Tafeln ist damit evident. So zeigen die Augsburger Maler nicht nur zwei unmittelbar aufeinanderfolgende und miteinander verknüpfte Ereignisse, sondern auch Hannibal in zwei Positionen: einmal als „Feldherrngenie“,⁴⁵¹ Sieger und Kriegsheld in der Schlacht von Cannae, und dann als Verlierer in der Auseinandersetzung bei Zama. Sieg und Scheitern sowie Mehrung des Reichs und Verfall werden damit – entsprechend dem frühneuzeitlichen Geschichtsverständnis und der Funktion der Bilder als Exempel – präsentiert.⁴⁵² Die *Schlacht von Cannae* und die *Schlacht von Zama* erscheinen damit als gemeinsam konzipiertes Bilderpaar, was das zeitgleiche Entstehungsdatum stützt. Auch eine

Gegenüberstellung der Zama- und Cannae-Schlacht nach formalen Gesichtspunkten zeigt neben den inhaltlichen Bezügen gestalterische Gemeinsamkeiten. So ist die frontale Ansicht der ersten, den Betrachter ins Bild führenden Figurenreihen und ihre Monumentalität vergleichbar (**Abb. 2, Abb. 6**). Burgkmair schwenkt dann aber, anders als Breu, in eine Aufsicht auf das Schlachtengetümmel über, sondern es folgt eine friesartige Anordnung zweier weiterer Kriegerreihen.⁴⁵³ Insgesamt ist es wohl vor allem das ähnliche Kolorit mit den Schwerpunkten auf Rot und Braun, welches beide Bilder auszeichnet und gestalterisch miteinander in enge Verbindung bringt.

Bereits die ältere Literatur plädierte für eine parallele Entstehung beider Tafeln. Insbesondere Robert Stiassny vermutete 1894, Breus Tafel gelte als Burgkmairs „Gegenstück“.⁴⁵⁴ Barbara Eschenburg legte sich in ihrem Beitrag von 1979 ebenfalls auf ein Entstehungsdatum um 1529 für Breus Tafel fest, was damit der Datierung von Burgkmairs Bild entspricht.⁴⁵⁵ Durchgesetzt hat sich inzwischen die Angabe „um 1530“.⁴⁵⁶ Abweichend davon schlug erstmals Volkmar Greiselmayer ein fünf Jahre späteres Entstehungsdatum für die *Schlacht von Zama* vor.⁴⁵⁷ Breu hätte das Bild also erst in den Jahren 1535/36 gemalt, kurz vor dem Tod des Künstlers und ebenso kurz vor der Übernahme der Werkstatt

449 Zu Burgkmairs Tafel siehe grundlegend WEST 2007, GOLDBERG 2002, S. 38ff.

450 Die Heere der Karthager und Römer trafen am Fluß Aufidus nahe der apulischen Stadt Cannae im Jahr 216 v. Chr. aufeinander. Hannibal kreierte die zahlenmäßig überlegenen Römer ein und gelangte so zum Sieg. 203 v. Chr. wurde der Feldherr nach Karthago zurückberufen. 202 v. Chr. folgte in der Schlacht von Zama dann das erneute Treffen der karthagischen und römischen Truppen, in der Hannibal unterlag. Zur Schlacht von Cannae siehe DALY 2002.

451 GOLDBERG 2002, S. 38.

452 Siehe dazu eingehend Kap. 6.1.

453 Die Magisterarbeit von Elke Anna Werner vergleicht darüber hinaus die *Schlacht von Zama* mit der *Schlacht von Cannae*. Leider konnte die Arbeit nach Rücksprache mit der zuständigen Universitätsbibliothek der FU Berlin und der Autorin nicht zur Verfügung gestellt werden. WEST 2006, S. 289, Anm. 83, der die Arbeit offenbar vorlag, konstatiert jedoch in Bezug zu Altdorfers *Alexanderschlacht* Folgendes: „Werner sees the differences between Altdorfer's and Burgkmair's representations of battle as stemming from a sense of competition within the parameters of patronage controls [...]. Certainly the differences between Burgkmair and Breu, as well as Altdorfer, can be seen as a conscious visual response to their handlings of the same subject.“

454 STIASSNY 1894, Sp. 113, urteilt hart über das Bild und schreibt darüber hinaus ebd.: „Noch weniger glücklich als mit dem Lucreziabilde ist Breu durch die Schlacht bei Zama in der Pinakothek (Nr. 228) in dem von Herzog Wilhelm bestellten Gemäldezyklus vertreten [...]. Denn ein wirkliches Schlachtenstück zu geben, war Breu so wenig im Stande, wie irgend einer der anderen Theilnehmer an dem künstlerischen Wettstreit.“ Damit kritisiert er auch Altdorfers *Alexanderschlacht*, denn das „Massengemälde [sei] eben nicht Sache der Altdeutschen“ gewesen. Heinrich Röttinger sprach sich in der Frage nach der Datierung in seinem Beitrag von 1909/10 indes dafür aus, dass vor allem die „kompositionellen Bezüge“ die Annahme stützen würden, „daß das Breusche Bild nach dieser fertiggestellt worden sei“, siehe RÖTTINGER 1909/1910, S. 36. Siehe auch JANITSCHKE 1890, S. 430f. Dieser nennt zwar kein Datum, setzt aber die *Schlacht von Zama* ebenso in direkte Beziehung zu Burgkmair SCHMID 1894, S.21, DÖRNHÖFFER 1897, S. 32 und SCHMIDT 1896, S. 285f. machen ebenfalls keine Angaben zur Datierung des Zama-Bildes.

455 ESCHENBURG 1979, S. 57.

456 Siehe auch mit Angabe um 1530 den SLG. KAT. MÜNCHEN 2006, S. 89, sowie GOLDBERG 2002, S. 30–32. Ältere Bestandskataloge geben hingegen keine Datierung an: SLG. KAT. MÜNCHEN 1911, 17f., SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 95. MORRALL 2001, S. 227 nennt keine genaue Jahreszahl, sieht die Tafel aber in direkter Nähe zur Entstehungszeit der Lucretia-Tafel.

457 GREISELMAYER 1996, S. 84.

durch seinen Sohn Breu d. J.⁴⁵⁸ Greiselmayers Argumente für diesen Vorschlag erscheinen allerdings wenig stichhaltig, da er diesen Schluss gänzlich ohne Vergleiche mit weiteren Werken des Künstlers zieht. Das Schlachtengemälde wird damit neu im Gesamtwerk Jörg Breus d. Ä. verortet, ohne dass das Bild selbst dabei berücksichtigt werden würde. Allein Greiselmayers Interpretation des Bildinhalts soll die spätere Entstehungszeit stützen: Verbildlicht worden seien hier die kaiserlichen Feldzugpläne der 1530er Jahre gegen die vordringenden Osmanen und gegen das Habsburg feindliche Ungarn.⁴⁵⁹ Konkreter: Greiselmayer sieht in der historischen Schlacht von Zama den Tunisfeldzug Kaiser Karls V. von 1535 – der erfolgreichste Sieg gegen die gegnerischen Truppen des Kaisers.⁴⁶⁰ Doch wie auch im Fall der *Geschichte der Lucretia*, sind Greiselmayers Identifizierungen und damit einhergehend seine Argumente wenig stichhaltig. Auch die Zama-Schlacht ist viel mehr allgemein verständliches Exempelpild als spezifische Ereignisdarstellung einer zeitgenössischen Begebenheit. Eine stilistische Untersuchung der *Schlacht von Zama* vor der genaueren Betrachtung der stilistischen und narrativen Strukturen ist vor dem Hintergrund der Forschungsdiskussion vor allem aus zwei Gründen notwendig: zum einen, um die Datierung nicht nur von Burgkmairs Cannae-Bild abhängig zu machen, zum anderen, um Greiselmayers Vorschlag zu prüfen. Die stilistische Einordnung wird vor allem durch die ungünstige Ausgangslage erschwert, die Breus Gesamtwerk bietet. Große Stilvarianzen stellen ein grundlegendes Charakteristikum der Bildproduktion in Breus Werkstatt dar.⁴⁶¹ Dies zeigen beispielhaft zahlreiche in der Zuschreibung strittige Werke, die Breu zu- oder auch wieder zugeschrieben wurden.⁴⁶² Insbesondere Matthias F. Müller versuchte in jüngerer Zeit, neue Zuschreibungen an Breu vorzunehmen

und stellte eine *Anbetung der Könige* im Belvedere in Wien sowie eine Schmerzensmannardarstellung zur Diskussion.⁴⁶³ Welche Werke können also – trotz erschwerter Vergleichsgrundlage – dazu dienen, *die Schlacht von Zama* näher in Breus tafelmalerisches Werk einordnen?

Als gesicherte Tafel der 1520er Jahre, die der Zama-Tafel vor allem durch eine größere Anzahl an Bildpersonal nahesteht, kann die Budapester *Kreuzaufrichtung* von 1524 herangezogen werden (**Abb. 72**). Auch wenn die Tafel mit Sicherheit vor dem Schlachtengemälde entstanden ist – der Auftrag setzt schließlich erst 1528 ein –, greift insbesondere das Budapester Gemälde einige Gestaltungsformen vorweg. Zwar handelt es sich bei der *Kreuzaufrichtung* nicht um ein derart ausuferndes Figurengewimmel wie im Schlachtenbild, doch gerade die Farbigkeit mit ihren rotgelben Schwerpunktsetzungen, die Ähnlichkeit der Brauntöne oder des Dunkelgrüns der hintergründigen Wiesen sind augenfällig. Auch im Figurenstil und in einigen Körperhaltungen zeigen sich Parallelen. Gestalterische Ähnlichkeit haben beispielsweise der bärtige Mann im Mittelgrund des Budapester Bildes und der osmanische Reiter am linken Bildrand in der zweiten Reihe der Schlacht (**Abb. 73**). Ebenfalls die für Breu charakteristischen starken Verkürzungen der Figuren und Gesichter, wenn sie beispielsweise nach oben blicken – wie in der *Kreuzaufrichtung* die zu Christus blickenden Männer –, stellen die Bilder miteinander in Verbindung. Ähnliche Bezüge weist auch eine bisher weniger beachtete Tafel aus der Breu-Werkstatt auf, die als Teil der Sammlung Aumiller in den Bestand des Diözesanmuseums Freising einging (**Abb. 74**): Mit dem Motiv des *Martyriums des heiligen Achatius (Marter der 10.000)* von circa 1525 handelt es sich um ein mit der *Kreuzaufrichtung* vergleichbares Bild, das durch die von Parallelschraffuren geprägte

⁴⁵⁸ Dieser Angabe folgten WANDERWITZ 2012, S. 255 sowie WENZEL 2001, S. 171.

⁴⁵⁹ GREISELMAYER 1996, S. 82f.

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Dazu auch MORRALL 2002, S. 2, der zurecht die stilistische Variabilität als eine wichtige Eigenschaft von Breus Gesamtwerks benennt.

⁴⁶² Siehe auch die Einleitung der vorliegenden Arbeit. An dieser Stelle sei beispielhaft die *Marienkrönung* in Greenville genannt, dazu MESSLING 2007, S. 52 ff. Die *Marienkrönung* wurde Breu zugeschrieben in: SLG. KAT. GREENVILLE 1962, S. 241, Nr. 133. MESSLING 2007, S. 52ff. legt nachvollziehbar dar, weshalb die Tafel stilistisch dem Meister der Philippus-Legende zugeordnet werden muss. Nichtsdestotrotz zeigen sich hier deutliche Gemeinsamkeiten zu Breu, z. B. in der starken Verkürzung der Köpfe, wie etwa des bärtigen Mannes rechts neben Barbara. Diesen Parallelen müsste wohl nochmals in anderem Rahmen nachgegangen werden.

⁴⁶³ Zur Schmerzensmannardarstellung, deren Zuschreibung an Breu m. E. durchaus fraglich ist und erneut diskutiert werden müsste, siehe MÜLLER 2012. Zur Anbetungstafel MÜLLER 2013; der Autor zeigt nachvollziehbar einige Parallelen zu Breus frühen österreichischen Altarbildern auf. Eine weitere Zuschreibungsdiskussion um frühe Tafeln aus Breus Werk lieferte MESSLING 2007.



Abb. 72 Jörg Breu d. Ä. / Kreuzaufrichtung / 1524 / Öl auf Holz / 87 × 63 cm / Szépművészeti Museum, Budapest.



Abb. 74 Jörg Breu d. Ä. (Werkstatt) / Kreuzigungsmarter (Marter der 10.000) / um 1515 / Öl auf Leinwand/Holz / 84,5 × 51 cm / Diözesan Museum Freising, Sammlung Aumiller.



Abb. 73 Jörg Breu d. Ä. / Schlacht von Zama, Detail / um 1530 / Öl auf Fichtenholz / 162 × 120,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.



Abb. 75 Jörg Breu d. Ä. / Melker Altar, Außenflügel: Dornenkrönung / 1502 / Öl auf Holz / 134 × 95 cm / Benediktiner Stift, Melk.

Unterzeichnung und das bräunlich, rote Kolorit auch der Zama-Schlacht nahe steht.⁴⁶⁴

Zeitlich nach der *Kreuzaufrichtung* schließen sich als darauffolgendes gesichertes Werk Breus Münchener *Lucretia-exemplum* von 1528 und der herzogliche Auftrag an (**Abb. 1**). Sicherlich handelte es sich wie bei der Wiedergabe der Frauen-Geschichte um andere Anforderungen, als sie der Bildtypus des Schlachtenbildes forderte. Wie bereits angemerkt stehen hier wenige Bildprotagonisten in einem klar strukturierten Architekturraum dem Figurengewimmel der Schlacht gegenüber, das teilweise in Vogelschau präsentiert wird. Zugleich aber lassen sich auch einige gemeinsame Charakteristika feststellen, die die Tafeln als Bildpaar begreiflich werden lassen. Zum einen tritt hier das warmtonige Kolorit hervor, vor allem der prominent hervorstechende Rotton in den Gewändern. Auch die Ausleuchtung der Gewänder, die Weißhöhungen der Faltenstege und die starke Verdunkelung der Mulden machen die Gemeinsamkeiten deutlich. Zwar arbeitet Breu hier mit wenigen Nuancen und Farbverläufen, sodass die Schattierungen aus wenigen Tönen gebildet werden; dennoch wirken die Gewänder weniger starr, als sie noch die Frühwerke – wie beispielsweise die *Dornenkrönung* des *Melker Altars* (**Abb. 75**)⁴⁶⁵ – zeigt. Greift man außerdem bei der Betrachtung der *Lucretia*- und *Zama*-Tafeln einige einzelne Figuren heraus, werden die Parallelen in der Ausbildung der Körperlichkeit, in Mimik und Gestik augenfällig, ebenso wie das an antike Vorbilder

angelehnte Kostüm. Erstaunlich athletisch wirken die Brustpanzer, die die einzelnen Muskelstränge vor allem im Abdomenbereich abbilden. Dies zeigt ein Vergleich der *figura serpentinata* am rechten Bildrand der *Lucretia* mit dem schwertschwingenden Soldaten im Bildvordergrund der *Zama*-Tafel (**Abb. 1**, **Abb. 2**). Diese Körperlichkeit zeigt sich auch in der *Budapester* und der *Freisinger Christus-Darstellung* (**Abb. 72**, **Abb. 74**). Auch in den Münchener Bildern zeigt sich gerade in diesem Detailvergleich eine starke Betonung der Körperlichkeit. Darüber hinaus dokumentiert die Kleidung im Gesamten beziehungsweise die Brustpanzer Breus die Umsetzung der Antikisierung und die Beschäftigung mit entsprechenden Formen.⁴⁶⁶ Bereits Ernst Buchner stellte den „enge[n] stilistischen Zusammenhang“ von Breus *Geschichte des Samson*, heute im Kunstmuseum Basel, zu den Münchner *Historientafeln* fest.⁴⁶⁷ Diese formalen Bezüge sind in der Tat feststellbar, betrachtet man die Organisation der Figurenmenge im Vergleich zum *Zama*-Bild oder die Körperhaltungen der Figuren und ihr antikes Kostüm unter Einbezug der *Lucretia*. Die Ausgangslage ist allerdings auch für das *Samson*-Gemälde denkbar ungünstig: Zum ursprünglichen Kontext ist nichts bekannt,⁴⁶⁸ die Datierung ist auch in diesem Fall nicht gesichert. Dementsprechend geben auch die Kataloge des Baseler Kunstmuseums wenig Auskunft,⁴⁶⁹ doch allgemein hin sprechen Stil und Farbgebung für eine

⁴⁶⁴ Der Bildinhalt der Tafel wurde bisher noch nicht bis aufs Letzte geklärt: Bei BUCHNER 1928, S. 346 erscheint das Gemälde als Heiligenmarter, die Angaben aus Fürstenfeldbruck beziehungsweise Freising sprechen von einer *Kreuzigungsmarter* (*Marter der 10.000*). Für diese Auskunft danke ich Eva von Seckendorff (Museum Fürstenfeldbruck) herzlich. M. E. ist es nicht unwahrscheinlich, dass es sich in Bezugnahme auf das Thema der *Marter der 10.000* bei der zentralen Figur um den heiligen Achatius handeln könnte. Auch wenn die Figuren überlängter wirken, als in anderen Tafelbildern Breus, muss gefragt werden, ob es sich hier wirklich um ein Werkstattbild handelt, oder ob es Breu direkt zugeschrieben werden kann. In anderem Rahmen müsste es ebenfalls näher mit den *Passionsbildern* im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg verglichen werden.

⁴⁶⁵ Eine Zeichnung in der Staatlichen Graphischen Sammlung München von Breu zeigt das gleiche Motiv der *Dornenkrönung*. Die Figuren wirken hier etwas kräftiger und vor allem die Schächer – der Bildtradition entsprechend – sind in ihrer Mimik stark überzeichnet und expressiv.

⁴⁶⁶ Es ließe sich vielleicht einwenden, dass Breu möglicherweise die *Schlacht von Zama* auch noch nach viel späterer Entstehungszeit seinem ersten Gemälde für das bayerische Herzoghaus, der *Lucretia*, in einigen Punkten angleichen wollte und dies der Grund für die zahlreichen Parallelen ist. Doch würde dies zugleich als ein recht konstruiertes Gegenargument erscheinen, das zudem durch weitere Bildvergleiche infrage gestellt werden kann.

⁴⁶⁷ BUCHNER 1928, S. 370.

⁴⁶⁸ Die *Geschichte des Samson* wurde 1895 vom Baseler Antiquar C. Jecker durch Mittel der Felix Sarasin-Stiftung für das Kunstmuseum Basel erworben, mehr ist nicht bekannt (mündliche Auskunft am 29.06.2015 von Bodo Brinkmann, dem ich an dieser Stelle danke, ebenso wie den Mitarbeiterinnen der Restaurierung). Siehe auch die Sammlung Online <http://sammlungenonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseum-Plus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2876&viewType=detailView>, zuletzt am 30.10.2016.

⁴⁶⁹ Zur *Geschichte des Samson* siehe die Bestandskataloge: SLG. KAT. BASEL 1904, S. 31, Kat. Nr. 100a, SLG. KAT. BASEL 1946, S. 49, SLG. KAT. BASEL 1957, S. 69, SLG. KAT. BASEL 1966, S. 65. Siehe auch den Jahresbericht 1913 bei GANZ 1913, S. 44. Daneben MORRALL 2001, S. 218ff.



Abb. 76 Jörg Breu d. Ä. / *Meitingsche Epitaph* / um 1534 / Öl auf Fichtenholz / 208,5 × 128 cm / St. Anna, Augsburg.

Entstehungszeit um 1525.⁴⁷⁰ Zugleich sind die Parallelen augenscheinlich, die die enge Verbindung des *Samson* zu Breus Schlachtenbild offenlegen, und zwar unabhängig von der erschwerten Vergleichsgrundlage. Vor allem entspricht die Haltung des Kriegers der vordersten Figurenreihe gespiegelt der *Samson*-Figur: Die Kontrapoststellung, das Ausholen mit dem Schwert beziehungsweise den Eselskinnbacken, die damit verbundene Armstellung und die leicht gesenkte Kopfhaltung werden nahezu identisch wiedergegeben (**Abb. 58, Abb. 71**).⁴⁷¹ Neben dieser direkten Übernahme einer Bildfigur stellt wie schon angemerkt der koloristische Eindruck der Tafeln mit ihren Schwerpunkten auf den Rot- und Brauntönen ein verbindendes Element dar. Diese gestalterische Gemeinsamkeit grenzt die beiden Tafeln vom *Meitingschen Epitaph* ab, das deutlich metallischer wirkt und in der Mitte der 1530er Jahre entstanden ist (**Abb. 76**).⁴⁷²

Stilistische Parallelen zwischen der *Schlacht von Zama* und dem Dresdener *Ursula-Altar*, der auf die Zeit um 1525 datiert wird,⁴⁷³ bemerkte darüber hinaus Ludwig Scheibler in seiner 1887 erschienenen Rezension zur Augsburger Kreisausstellung 1886 im *Repertorium für Kunstwissenschaft*.⁴⁷⁴ Die Dreiflügelanlage zeigt das Martyrium der Heiligen und den 11.000 Jungfrauen in einem flügelüber-

470 Siehe ebd. Für 1525 spricht sich außerdem insbesondere BUCHNER 1928, S. 372 aus. Dem folgen MORRALL 2001, S. 218 sowie S. 242, Anm. 7. Gegenteiliger Meinung sind RÖTTINGER 1909/1910, S. 44, ANTAL 1928/29, S. 31, hier wird ein Entstehungsdatum auf das Jahrzehnt zuvor, sprich um 1515, vorgeschlagen, was allerdings aufgrund stilistischer Vergleiche mit Bildern wie dem *Ursula-Altar* und den Bezügen zum Münchener Auftrag unwahrscheinlich ist, siehe dazu auch KRAFT 2013. Siehe auch KOLTER 2002, S. 70, die das *Samson*-Thema im Rahmen ihrer Untersuchung von architektonischen Ordnungsstörungen behandelt und in diesem Zuge Breus Gemälde und dessen „stürzend[e] und kippend[e] Architekturdetails“ (ebd.) betont.

471 Interessant wäre an dieser Stelle ein Vergleich der Unterzeichnungen, die – falls sich Punktierungen oder Spuren von Durchpausen – auf eine direkte Übertragung der Figurenanlage mittels eines Kartons schließen lassen würden und Auskunft über die Arbeitsweisen in Breus Werkstatt geben könnten. Leider liegen bis dato keine entsprechenden Untersuchungen vor. Die nur leicht durchschimmernden Unterzeichnungen der Tafeln lassen hierzu keine Schlussfolgerungen zu.

472 Das Epitaph für die Augsburger Familie Meiting befindet sich heute in St. Anna, Augsburg. Die Inschrift lautet „Anno 1498. den. 13. tag im Febe starb Conrat Meiting d elter. Anno 1534 den 9 tag Martii / starb Conrat Meiting d jünger. Anno 1533 den 8 Tag im Febe: starb barbara fugckerin / die junger Conrat Meiting hausfra dier got allen genedig vnd barmhertzig sey.“ Auch hier ist das Entstehungsdatum nicht bekannt, sodass es nicht als gesicherte Vergleichsbasis für eine Datierung der *Zama*-Schlacht herangezogen werden kann: So datiert RÖTTINGER 1909/1910, S. 36, um 1525, begründet dies dabei insbesondere mit den Umständen des Bildersturms und der Frage, ob Bilder diesen Inhalts später noch in Auftrag gegeben wurden. Löcher schließt sich dem an in AUSST. KAT. AUGSBURG 1980, S. 112, Kat. Nr. 462. DÖRNHÖFFER 1897, S. 34f., plädiert auf Grundlage der letzten inschriftlichen Jahreszahl 1534 für eine Vollendung des Epitaphs im gleichen Jahr, ebenso wie BUCHNER 1928, S. 380, und jüngst MORRALL 2001, S. 237. Das früheste Datum auf dem Epitaph mit 1498 ist m. E. auf stilistischer Grundlage als Entstehungsdatum in jedem Fall auszuschließen. Es dienen also die beiden weiteren Jahreszahlen als Hinweise: Interessanterweise wird das Todesjahr des jüngeren Meiting – 1534 – direkt als zweites genannt und nicht der Chronologie entsprechend dasjenige von Barbara Fugger 1533. Allein diese anachronistische Aufzählung spricht für die Fertigstellung nach 1534. Doch müsste die Datierung wohl durch naturwissenschaftliche bzw. eine dendrochronologische Untersuchung abschließend geklärt werden.

473 Zur Datierung KRAFT 2013, insbesondere S. 73f.

474 SCHEIBLER 1887, S. 25 ging vom Kolorit aus. Das Werk war zuvor Hans Burgkmair d. Ä. zugeschrieben. Die Geschichte der darauffolgenden Umschreibung wurde in der Masterarbeit der Autorin ausführlich dargelegt (siehe die gekürzte, veröffentlichte Fassung: KRAFT 2013). Die Debatte lässt sich anhand folgender Publikationen des 19. Jahrhunderts nachvollziehen: SCHEIBLER 1887, S. 27, JANITSCHKE 1890, 430, SCHMID 1894, S. 21f., STIASSNY 1894, Sp 106 u. 109f., DÖRNHÖFFER 1897, S. 16 u. S. 34, RÖTTINGER 1909/1910, S. 34f., seit der 1896 erschienenen Auflage des Galeriekatalogs der Dresdener Gemäldesammlung gilt Breu als Urheber des Altars, siehe SLG. KAT. DRESDEN 1896, S. 612, Kat Nr. 1888.

greifenden Einheitsraum vor der Stadtansicht Kölns (Abb. 77). Auf den Außenseiten befinden sich erneut die heilige Ursula sowie der heilige Georg. Sowohl die Raumorganisation als auch die dicht gedrängte Ansammlung der Bildfiguren, die zahlreichen Überschneidungen und Verkürzungen der Körperteile und Gliedmaßen stehen einander nahe und zeichnen beide Werke Breus aus.⁴⁷⁵ Auffällige Charakteristika sind außerdem die Übergröße der Vordergrundfiguren im Hinblick auf die dahinterliegenden Menschenreihen, wodurch ein ähnlicher Effekt der Unmittelbarkeit und Frontalität erreicht wird.⁴⁷⁶ Letztlich tritt die Zama-Tafel in deutliche Nähe zu

den hier besprochenen Tafeln, die mehrheitlich und durch verschiedene nachvollziehbare Gründe in das zweite Jahrzehnt eingeordnet werden.⁴⁷⁷ Trotz der Stilvarianzen in Breus Gesamtwerk spricht auf stilistischer Grundlage nichts dafür, das Schlachtenbild in die Mitte der 1530er Jahre anzusetzen, wie Greiselmayer es vorschlägt, sondern in die Nähe des zweiten Jahrzehnts. Dies stützt die Vermutung der zeitgleichen Entstehung von Breus, Burgkmairs und Altdorfers Schlachtenbildern. Doch wie baut Breu die Bilderzählung um die Ereignisse bei Zama auf, worin unterscheidet er sich dabei von seinen Zeitgenossen und den gängigen Bildformeln?



Abb. 77 Jörg Breu d. Ä. / *Ursula-Altar* / um 1522/27 / Öl auf Lindenholz / 215 x 162 cm (Mitteltafel), 173 x 77 cm (Seitentafeln) / Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

⁴⁷⁵ Diese Parallelen rücken den *Ursula-Altar* ebenfalls in direkte Nähe zur *Geschichte des Samson*, dazu KRAFT 2013, S. 70f.

⁴⁷⁶ Dazu auch ebd., S. 72, wo dies bereits in anderem Kontext beobachtet werden konnte.

⁴⁷⁷ Angemerkt werden muss, dass es an dieser Stelle wenig sinnvoll erscheint, den Duktus des Münchener Tafelbilds auch mit den Schlachtenbildern Breus in anderen Medien zu vergleichen. Die Scheibenrisse für Maximilian I. (DÖRNHÖFFER 1897), deren Entstehungsdaten nicht gesichert sind, bewegen sich zwar um 1515, doch gibt es verschiedene Gründe, weshalb der Stilvergleich von Zeichnung mit ausgeführtem Tafelbild für Datierungsfragen hier vorsichtig zu werten ist: Insbesondere die Funktion der jeweiligen Papierarbeit als Vorstudie, Skizze oder Entwurf, der zumeist lockerer im Duktus ist, erscheint als Vergleichsbasis schwierig, um die *Schlacht von Zama* exakter zu datieren. Die Unterschiede zeigten sich bereits in der *Geschichte der Lucretia*: Der lockere, schwungvolle Duktus im Budapester Entwurf ist stilistisch kaum zu vergleichen mit der statischeren Figurenanlage des Gemäldes. Ähnliches gilt wohl für Breus Druck mit der *Schlacht von Pavia* von 1525, zu diesem CUNEO 1998, S. 119ff.

4.3 DIE SCHLACHTENDARSTELLUNG ZWISCHEN ALLGEMEINIKONOGRAFIE UND SPEZIFISCHER ERZÄHLUNG

Die Darstellung von militärischen Auseinandersetzungen und Kriegsereignissen basiert auf einer langen Tradition.⁴⁷⁸ Antike Vasen zeigen Krieger und Kämpfe und schon Plinius berichtet in der *Naturalis historia*, dass Aristides eine Alexanderschlacht mit rund hundert Figuren gemalt habe.⁴⁷⁹ Stundenbücher und biblische Buchillustrationen präsentieren die für das Christentum relevanten Auseinandersetzungen,⁴⁸⁰ Städtechroniken wurden mit militärischen Ereignissen bebildert, Tapisserien,⁴⁸¹ Hochzeitstruhen und Wandverkleidungen zeigen antike Helden und ihre siegreichen Schlachten.⁴⁸² Gerade die Frühe Neuzeit stellt dabei aus historischer Sicht mit den innenpolitischen und außenpolitischen Konflikten eine Zeit der Kriegsverdichtung im Reich und zahlreicher militärischer Auseinandersetzungen dar,⁴⁸³ was seit dem ausgehenden 15. und im 16. Jahrhundert in einer ansteigenden Zahl von Schlachtenbildern mündete – vor allem auch im deutschen Raum.⁴⁸⁴ Sowohl literarische Themen, aber vor allem auch realhistorische Auseinandersetzungen wurden dargestellt,⁴⁸⁵ wie beispielsweise die Schlacht von Pavia von 1525,⁴⁸⁶ die auch Breu in einem Holzschnitt dokumentierte (**Abb. 78**).⁴⁸⁷ Weitere historisch bedeutende Ereignisse wie die Belagerung Wiens durch die Osmanen 1529, der Tunisfeldzug Kaiser Karls V. 1535 oder die Schlacht bei Mühlberg 1547, in der die oppositionellen Reichsstände des Schmalkaldischen Bunds geschlagen



Abb. 78 Jörg Breu d. Ä. / Schlacht von Pavia / 1525 / Holzschnitt / 38,1 × 52,2 cm / Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.



Abb. 79 Schlachtendarstellung / Holzschnitt aus Titus Livius, *Römische Historie* vß Tito Liuio gezogen. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Mainz 1505 (VD16 L 2102), fol. LXXIIIr.

478 Siehe zur Bildtradition SCHMIDT 1992, S. 12, HALE 1990, WERNER 1997, ROECK 2004, KIRCHNER 1997, WERNER 2014.

479 Sekundär KIRCHNER 1997, S. 108.

480 Als Beispiel können hier die von Berthold Furtmeyr illuminierten Bibeln in Augsburg und München dienen: FURTMAYER-BIBEL, UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK AUGSBURG, SIGN. COD. 1.3.2°III sowie FURTMAYER-BIBEL, MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, SIGN. CGM 8010A .

481 Zu Tapisserien und ihren politischen Bedeutungsinhalten siehe BRASSAT 1992.

482 Siehe zu den Hochzeitstruhen und *spalliere*-Tafeln erneut Kap. 3.3.

483 WERNER 1997, S. 4.

484 Ebd., S. 6.

485 Damit können Schlachtenbilder inhaltlich in die Darstellungen tatsächlicher Ereignisse (*res factae*) und literarische Themen (*res fictae*) unterschieden werden, dazu KIRCHNER 1997, S. 107. Die Kunstgeschichte versuchte jedoch weitere Kategorisierungssysteme zu finden, um Schlachtenbilder nach Inhalt und Funktion zu unterscheiden. So unterscheidet beispielsweise Olle Cederlöf in vier Typen: das narrative, das glorifizierende, das dekorative und das topographisch-analysierende Schlachtenbild, siehe CEDERLÖF 1967. Elke Anna Werner sondierte hingegen in das dokumentierende, das heroisierende Schlachten- sowie das Soldatenbild, siehe WERNER 2014, S. 330. Die Autorin ging in einer früheren Arbeit bereits der Frage nach, inwiefern derartige Kategorisierungssysteme sinnvoll sind und bietet hier zudem einen grundlegenden Forschungsüberblick, siehe WERNER 1997, S. 6ff. Auch in Rückbezug auf CEDERLÖF 1967 wird deutlich, dass eine Darstellung theoretisch auch mehreren Kategorien zugeordnet werden kann, dürfte ein Schlachtenbild häufiger sowohl den Dargestellten glorifizieren, als zugleich auch Bestandteil eines dekorativen Ausstattungsprogramms sein.

486 Entscheidend für die sogenannten Italienkriege – Auseinandersetzungen zwischen 1494 und 1559 auf italienischem Boden um die dortige Vorherrschaft – war 1525 die Schlacht von Pavia. Der Habsburger Karl V. schlug das französische Heer von Franz I., der daraufhin in kaiserliche Gefangenschaft geriet, grundlegend dazu STEINBERG 1935, WERNER 1997, S. 130ff.

487 Zur Frage nach der Authentizität in historisch-dokumentierenden Kriegsdarstellungen siehe die Dissertation von WERNER 1997.



Abb. 80 Jörg Breu d. Ä. / *Schlacht von Zama*, Detail / um 1530 / Öl auf Fichtenholz / 162 × 120,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.



Abb. 81 Hans Burgkmair d. Ä. / *Schlacht von Cannae*, Detail / 1529 / Öl auf Nadelholz / 162 × 121,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

wurden, führten zur verstärkten Darstellung von Schlachten, vor allem im Medium der Druckgrafik, um die breitere Öffentlichkeit über die Geschehnisse zu informieren.⁴⁸⁸ Zwar hebt sich Breus Zama-Bild durch seinen antiken und damit lange zurückliegenden Inhalt vom Großteil der Bildproduktion militärischer Themen ab, umso mehr aber konnte er – wie auch Burgkmair oder Altdorfer, dessen *Alexanderschlacht* als „Kristallisationspunkt in der Geschichte des Schlachtenbildes“⁴⁸⁹ gilt – auf gängige Darstellungsmittel der Schlachtenmalerei zurückgreifen.

Die Bildtradition von Schlachtenbildern beruht auf weitestgehend allgemeinen Bildformeln und Kriegsmotiven. Aus Allgemeinikonografien des Themas, wie Reiterfiguren, Soldaten, Rüstungen, Waffen und Lanzen, wird die jeweilige Darstellung zusammengesetzt, ohne dass unmittelbar auf eine ganz bestimmte Auseinandersetzung verwiesen werden muss. Gerade im Medium des Buchdrucks wird dies deutlich: Gängigerweise wurden einzelne Holzschnittentwürfe an mehreren Stellen des Buchs eingesetzt und wiederholten sich. Vor allem in der Darstellung einer militärischen Auseinandersetzung kam es bei der mehrmaligen Verwendung zu keinem

inhaltlichen Bruch zum Text, da Einzelmotive aus dem Themenkomplex ‚Schlacht‘ unspezifisch eingesetzt werden konnten.⁴⁹⁰ Die Allgemeinikonografien und wiederkehrenden Bildelemente zeigen sich aber auch in der Tafelmalerei: Dies lässt sich auch beim Vergleich zwischen Breus und Burgkmairs Schlachtenantafeln feststellen, so beispielsweise in den Figurengruppen links, wo die Köpfe der Reiter fast isokephal zum Kampf bereit nach rechts mit Blick auf den Gegner gerichtet sind (**Abb. 79**, **Abb. 80**, **Abb. 81**). Die Formelhaftigkeit der Schlachtenikonografie, die symbolhafte Bildelemente wie Soldaten, Lanzen, Militaria, Belagerungen oder berittene Pferde einbezieht, ließ Volker Gebhardt den von Aby Warburg geprägten Begriff des „Dynamogramms“⁴⁹¹ verwenden, welcher für ihn dynamische Symbole und motivische Kürzel bezeichnet.⁴⁹² Auch Pia Cuneo stellte fest: „The facts of a particular battle, if available to the artist, may have been less influential on the composition than the artist’s training in traditions of representation.“⁴⁹³ Vor allem Inschriften oder Titelbeigaben, wie sie auch in den *Historienbildern* zu finden sind, kennzeichnen die Bilder und verweisen darauf, welches Ereignis das jeweilige Bild präsentiert.

⁴⁸⁸ WERNER 1997, S. 131.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 330.

⁴⁹⁰ So wird der Holzschnitt mit zwei aufeinander zustürmenden Truppen in LIVIUS 1505 mehrmals eingesetzt, beispielsweise ebd., CLIIv. Und CLVIIr. Hier könnten aber unzählige weitere Beispiele angeführt werden.

⁴⁹¹ GEBHARDT 1991, S. 153

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ CUNEO 1998, S. 96.

104 Integrierte Stadtansichten oder die detaillierte Wiedergabe von Truppenaufstellungen im Rahmen der Komposition machen eine Schlachten- oder Belagerungsdarstellung ebenfalls ereignisspezifisch.⁴⁹⁴ Eine Vielzahl an Schlachtenbildern changiert damit in jeweils unterschiedlichem Maß zwischen allgemeinen Bildformeln und einem Anspruch von Wahrheitstreue.⁴⁹⁵ Daraus resultiert die Frage, wie genau Breu die von ihm dargestellten Ereignisse um die historische Zama-Schlacht erzählt und wie, beziehungsweise ob er durch die Komposition oder durch Inschriften die Auseinandersetzungen zwischen Hannibal und Scipio als solche kennzeichnet und einen bestimmten Handlungsmoment herausgreift.

Wie auch für die *Geschichte der Lucretia*, kann für die *Schlacht von Zama* eine weitestgehend enge Orientierung an Livius als Textgrundlage angenommen werden, wie im Folgenden zu sehen sein wird. Doch was genau berichtet Livius und wie setzt Breu dies um? Die Schilderung der Ereignisse beginnt in *Ab urbe condita* mit dem Aufruf der Feldherren Scipio und Hannibal an ihre Männer, sich zum Kampf bereit zu machen, um „Eer und güt züerlangen“.⁴⁹⁶ Recht genau erläutert Livius daraufhin das Geschehen, benennt, dass Scipio und die Römer „von geringem harnisch“⁴⁹⁷ waren und damit Hannibal unterlegen. Weiterhin beschreibt er Aufstellung und Befehl gegen die Karthager:

„[...] wenn der streit yn zû schwer wurd / daß sie sich dan wyder hynhinder thûn sollten / damit der erst rausch an ynen verging / vnd die fein darnach erst den rechté hauffen vn spitz fûnden [...]“⁴⁹⁸

Livius berichtet weiterhin,⁴⁹⁹ wie Hannibal zur Abschreckung in der vordersten Reihe rund 80 Kriegselefanten platzierte und befahl, „schrecken vn unordnung zu machen“, um die gegnerische Aufstellung zu sprengen.⁵⁰⁰ Scipio hingegen war darauf aber bereits vorbereitet: Indem er seine Truppen nicht geschlossen aufstellte, bildeten seine Männer breite Gassen, um die Elefanten hindurchzulassen und ihnen auszuweichen. Mit lautem Kampfgeschrei erreichten Scipios Männer, dass sich die Tiere in Richtung ihrer eigenen, karthagischen Truppen Hannibals wandten. Nachdem Hannibals erster Angriff damit abgewehrt werden konnte, befahl Scipio, die Gegner einzukesseln und von hinten anzugreifen, was ihm den Sieg sicherte:

„[...] Scipio [hat] das ander volck in zwen hauffen geteylt / vn ließ die eyn wenig vm scheyffen / biß sie vff der rechten vn der lincken seiten / mit Hanibals volck von neüwe treffen mochté.“⁵⁰¹

Gisela Goldberg konstatierte, dass sich Livius „ausführliche Schlachtenschilderung [...] im Bild nicht in allen Details präzise wiedererkennen“⁵⁰² ließe. Sie sieht jedoch mindestens die Quintessenz der Ereignisse visualisiert. Weiterhin bemerkt sie, dass offenbar die Anfänge der Schlacht dargestellt seien, denn die vorderen Reihen werden bereits durcheinandergewirbelt, während die hinteren geschlossen zum noch bevorstehenden Angriff bereitstehen (**Abb. 2**).⁵⁰³ Dies ist soweit nachvollziehbar, auch da Breu die Elefanten nahezu ausschließlich in der Bildmitte positioniert und

⁴⁹⁴ Beispiele hierfür sind zudem die Grafiken Michael Ostendorfers mit dem *Truppenaufmarsch gegen die Türken* von 1539, Hans Mielichs *Heerlager Kaiser Karl V. vor Ingolstadt* von 1546, Lucas Cranach d. Ä. *Belagerung von Wolfenbüttel* von 1542 oder aber auch Breus *Belehnung König Ferdinands I. mit den österreichischen Erblanden* von 1536, der neben diesem politischen Akt militärische Schaukämpfe zeigt, die im Rahmen der Festivitäten stattfanden. Da es sich hier jedoch um kein Schlachtenbild im engeren Sinn handelt, wird der Holzschnitt im Folgenden keine nähere Beachtung als Bildvergleich finden. Siehe zu den genannten Werken jeweils mit Abb. DAGIT 2012, grundlegend zum Authentizitätsanspruch wie schon erwähnt WERNER 1997.

⁴⁹⁵ WERNER 2005, S. 60 geht davon aus, dass „die Authentizität von Kriegsbildern in der Akzeptanz der Betrachter, einer (in der Frühen Neuzeit eingeschränkten) Öffentlichkeit, enger mit dem Status des Bildes an sich als mit der tatsächlichen Augenzeugenschaft des Künstlers verbunden ist. Das heißtk [sic!], wesentlich ist, dass das, was ein Bild repräsentiert, als wahrheitsgetreu akzeptiert wird. So verschiebt sich die Frage nach der Authentizität von Kriegsbildern hin zu der Frage, unter welchen Bedingungen ein Bild als authentisch empfunden wird.“

⁴⁹⁶ LIVIUS 1523, CLXXXVr. sowie CLXXXVv.

⁴⁹⁷ Ebd., CLXXXVr.

⁴⁹⁸ Ebd., CLXXXVr.

⁴⁹⁹ Siehe auch LIVIUS 2011.

⁵⁰⁰ LIVIUS 1523, CLXXXVr.

⁵⁰¹ LIVIUS 1523, CLXXXVIv.

⁵⁰² GOLDBERG 2002, S. 31f.

⁵⁰³ Ebd., S. 32.

damit die erste Spitze der Aufstellung Hannibals zeigt. Die Elefanten verschwinden zugleich fast in der Masse. Darüber stürmen die Truppen gerade erst aufeinander, haben sich jedoch noch nicht erreicht. Dies verweist ebenfalls auf den Beginn des Angriffs und auf die Zeitstufe noch vor dem Höhepunkt der Schlacht.

Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass Breu nicht allein den Anfang der Schlacht durch die Unordnung in der Bildmitte und der Ordnung der hinteren Reihen zeigt. Zugleich zieht er nämlich diesen Moment mit einem weiteren regelrecht ‚zusammen‘, und zwar mit dem zum Sieg führenden Schachzug Scipios, seine Gegner einzukesseln: Nicht grundlos befinden sich auf der linken Bildseite hinter den Truppen der Karthager weitere römische Männer, was allein an den verschiedenen Kostümen erkennbar wird: Die Römer sind anhand der zeitgenössischen Rüstungen des 16. Jahrhunderts auch hinter den karthagischen Truppen zu identifizieren, denn sie korrespondieren mit denjenigen, die auf der rechten Bildseite wiedergegeben werden (**Abb. 2**). Den Ausgang der Schlacht markiert daneben die Figur Scipios selbst, trägt dieser bereits einen Lorbeerkranz, der ihn als Sieger ausweist (**Abb. 71**) – ein Attribut also, das bereits auf den Ausgang der Auseinandersetzung verweist, obwohl ihr Ende noch lange nicht in Sicht ist, sondern sich die Truppen noch im Kampfgetümmel befinden. Scipio nimmt am Geschehen nicht teil, da er abseits der Schlacht steht. Er scheint vielmehr den Ereignissen, die stattfinden, zeitlich enthoben zu sein. Sein Gegner Hannibal wird im Bild auffälligerweise nicht dargestellt und ist nirgendwo im Getümmel des Geschehens auszumachen: Ähnlich wie in der *Geschichte der Lucretia* fehlt der Kontrahent, der Fokus liegt einzig auf derjenigen Bildfigur, die als besonders tugendhaft herausgestellt werden muss und die den Sieg kennzeichnet. Dies unterstreicht die Funktion der *Historienbilder* als Tugendexempel. Gezeigt werden also in einer narrativen Verknüpfung



Abb. 82 Anonym / *Schlacht von Zama* / Ende 16. Jh. / Öl auf Leinwand / 144 × 209 cm / Puschkjin Museum, Moskau.

zwei Handlungssituationen des Schlachtenverlaufs, die nicht der gleichen Zeitstufe angehören: der Beginn der Auseinandersetzung und die unmittelbar letzte Angriffssituation vor dem Sieg der Römer. Eine Synthese zweier beziehungsweise mehrerer Momente einer Erzählung, wie sie im Bild Breus vorliegt, ist zwar keinesfalls ein Einzelfall in den Bilderzählungen des 16. Jahrhunderts und zeichnet diese im Eigentlichen aus,⁵⁰⁴ doch bleibt zu fragen, inwiefern dies eine gängige Darstellungsform für das Motiv der Schlacht von Zama ist. Während Schlachtendarstellungen in unterschiedlichen Medien weit verbreitet waren und gerade um 1500 verstärkt zu finden sind – sicherlich begünstigt durch die Kriegsverdichtung der Zeit mit ihrer Vielzahl an innen- und außenpolitischen Auseinandersetzungen und zahlreichen militärischen Neuerungen⁵⁰⁵ – ist es auffällig, wie wenige Gemälde sich darunter befinden, die den Sieg des Scipio über Hannibal bei Zama zeigen. Prominent ist hier eine Bildfindung Giulio Romanos und Raffaels, die sich in verschiedenen Medien verbreitete, heute aber nicht mehr im Original existiert: Ein Rezeptionsbeispiel stellt das Gemälde im Puschkjin Museum dar (**Abb. 82**).⁵⁰⁶ Die selbe Szene zeigt eine Tapisserie im Louvre, die aus dem Leben des Scipio stammt sowie druckgrafisch durch Cornelis Cort (1533–1578) verbreitet wurde

504 Dies konnte insbesondere Thomas Noll herausstellen. Er legte dar, dass es sich bei Dürers Tafeln mit den Darstellungen von *Adam und Eva* im Madrider Prado – trotz ihrer Trennung in zwei verschiedene Bilder – um einen Handlungszusammenhang handelt. Der Verlauf des Sündenfalls im Gesamten wird wiedergegeben, was über eine reine Momentaufnahme hinausgeht. Ähnliches beobachtet Noll in Werken Albrecht Altdorfers, dies kann beispielsweise auch in Breus *Ursula-Altar* beobachtet werden. NOLL 2012, S. 225–236 sowie KRAFT 2013, zur Erzählstruktur insbesondere S. 76ff. Zudem SLG. KAT. DRESDEN 2005, S. 139, Kat. Nr. 1888.

505 WERNER 1997, S. 4.

506 Siehe den Online-Katalog des Pushkin Museum unter http://www.italian-art.ru/canvas/15-16_century/r/roman_last_third_XVI_century/zamas_battle/index.php?lang=en, zuletzt am 20.06.2017. Genannt wird ebd. eine Datierung ins letzte Drittel des 16. Jahrhunderts.



Abb. 83 Cornelis Cort / *Schlacht von Zama* / 1567 / Kupferstich / 41,9 × 53,7 cm / The British Museum, London.



Abb. 84 *Schlachtendarstellung zur Schacht von Zama* / Holzschnitt aus Titus Livius, *Römische Historien Titi Livij. Mit etlichen neue Translation.* Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard, Wittig, Ivo und Carbach, Nicolaus. Mainz 1523 (VD16 L 2105), fol. CLXXXVv.

(**Abb. 83**).⁵⁰⁷ Gezeigt werden drei Elefanten, die geradewegs auf den Betrachter zulaufen, während die vordersten, frontal von hinten gezeigten Soldaten – die römischen Männer – bereits zu Boden fallen und sich ihre Pferde im Kampf gegen Hannibals Truppen aufbäumen. Einer der Elefanten Hannibals hat sich bereits zurückgewandt, in Rückgriff auf die Überlieferung ist er wohl vom lauten Kampfgeschrei der Römer verschreckt. Hinter dieser ersten Bildzone schließen sich in kleinteiliger Ansicht die weiteren Truppenteile an. Eine Fülle an aufgestellten Lanzen verdeckt nahezu den Blick auf die Hintergrundlandschaft. Im Vergleich zu Breus Tafel bleibt insgesamt der Eindruck eines *close-ups* bestehen,⁵⁰⁸ da die Konzeption deutlich nahansichtiger und das Gemälde nicht als Überschaubild konzipiert worden ist. Zudem fokussiert es allein den Moment des ersten Aufeinandertreffens mit den Kriegselefanten, das zentrale Motiv der Bilderzählung. Der Pariser Teppich wurde ähnlich konzipiert, reduziert das Bildpersonal dabei aber um ein Weiteres. Ein Vergleich mit den Illustrationen in den Livius-Drucken zeigt, dass gerade dort – wie oben bereits beschrieben – mit den allgemeinen Bildformeln gearbeitet wurde und man sich nicht näher um die Kennzeichnung der spezifischen Ereignisse bemühte (**Abb. 79**). Sehr allgemein wird das Thema

Schlacht und weniger das Motiv ‚Zama‘ dem Text beigegeben, was letztlich auch aus der Funktion des Holzschnitts, an mehreren Stellen des Drucks verwendet werden zu können, resultiert. Die Ausgabe von 1523 zeigt einleitend zur betreffenden Passage nur einige wenige Landsknechte, die mit Lanzen von links und rechts aufeinandertreffen. Den Hintergrund bilden eine Stadtkulisse und eine Burganlage auf einem Felsvorsprung. Ähnlich aufgebaut ist auch die Illustration im Schöfflerlin-Druck des Livius von 1530, auch wenn hier die erste Figurenreihe allein aus Reitern besteht, die mit ihren Lanzen aufeinander zustürmen (**Abb. 84**). Die restlichen Truppen im Mittelgrund der Darstellung befinden sich hinter einem freien Platz. Umfassen wird der Kriegsschauplatz auch hier von einer unspezifisch erscheinenden Stadtopografie – sehr allgemeine Formeln also, die theoretisch auch in jedem anderen Druck beziehungsweise in anderen Büchern verwendet werden konnten, sobald es um eine militärische Auseinandersetzung ging. Während sich Breu für die Bildkonzeption der *Geschichte der Lucretia* mit ihren beiden zentralen Hauptszenen möglicherweise am Medium des illustrierenden Holzschnitts orientiert hat, da hier deutliche Parallelen bestehen, kann dies für die *Schlacht von Zama* nicht gleichermaßen beobachtet werden. Vielleicht waren die Bebilderun-

⁵⁰⁷ Dazu AUSST. KAT. PARIS 1978, LEFÉBURE 1993. Siehe den Online-Katalog des Louvre unter <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/tapestries-history-scipio-battle-zama>, zuletzt am 20.06.2017.

⁵⁰⁸ Zum Begriff des *close-ups* RINGBOM 1984.

gen der Buchdrucke zu allgemein und unspezifisch, um mehr aus ihnen zu beziehen, als allgemeine Bildformeln und Motivkürzel. In Breus Gemälde wird das Ziel deutlich, den Schlachtenverlauf von Zama anschaulich, weitestgehend detailgetreu und mit der Vielzahl an Einzelmotiven und -szenen in einer umfassenden Bilderzählung widerzugeben, wie es bereits auch für die querformatigen Tafeln des Auftrags beobachtet werden konnte.⁵⁰⁹ Damit kam der Künstler der in der zeitgenössischen Kunsttheorie geforderten Anschaulichkeit einer Darstellung nach, der *probabilitas*, ebenso wie es offenbar um historische Genauigkeit gemäß der Textquelle ging.⁵¹⁰

Aller Wahrscheinlichkeit nach war eine gewisse Genauigkeit und Anschaulichkeit in der Schilderung der Ereignisse, die Vielfigurigkeit und eine durch zahlreiche Einzelmotive geschaffene Bilderzählung auch die Grundlage für die Bildkonzeptionen der anderen Schlachtentafeln, auch wenn man sich nicht präzise in jedem einzelnen Detail an der Textüberlieferung orientierte. Hierin wird deutlich, dass der Maler als ‚Autor‘ der Bilderzählung verstanden werden muss, der zwar nacherzählt, aber selbst diejenigen Details und Schwerpunkte wählt, die er für notwendig erachtet und durch die von ihm gewählten bildnerischen Mittel darstellen wollte. Die ausführlich erzählten, mehrszenigen Tafeln mit den Geschichten tugendhafter Frauen stützen dabei zudem die These, dass es den Auftraggebern um umfassende, opulente Bilderzählungen ging.

Vor allem auch in den Schlachtenbildern Altdorfers und Burgkmairs lässt sich jeweils eine ebenso enge Orientierung an Textvorlagen erkennen, wie sie bei Breu feststellbar ist. Gerade für die *Alexanderschlacht* wurde immer wieder betont, dass allein schon durch die Nennungen der Anzahl an Verwundeten und Gefallenen auf den Seiten Scipios und Hannibals – zu lesen auf den Fahnen der Soldaten – präzise beschrieben wird, was die Geschichtsschreibung überliefert; Altdorfer bezog sich hier offenbar auf die Angaben bei Hartmann von

Schedel (1440–1514).⁵¹¹ Johannes Kaiser konnte in seinem Beitrag aus dem Jahr 1940 außerdem zeigen, dass Altdorfer ansonsten in seinem Bild der Überlieferung des römischen Historiografen Quintus Curtius Rufus folgte,⁵¹² von dessen *De Rebus Gestis Alexandri magni regis Macedonum* Wilhelm IV. selbst eine Ausgabe aus dem Jahr 1519 besaß.⁵¹³

Auch Burgkmair folgt in der *Schlacht von Cannae* in vielen Punkten dem überlieferten Schlachtenverlauf. Gisela Goldberg bemerkte bereits, dass es sich hier um die Schlachtenordnung nach Livius' *Ab urbe condita* handelt.⁵¹⁴ Die Römer und die gegnerischen Karthager unter Hannibal trafen in der Nähe der Stadt Cannae am Fluss Aufides aufeinander. Die Truppen standen sich in jeweils drei Flügeln gegenüber. Hannibal gewann letztlich durch das Einkesseln seiner Feinde die Oberhand. Goldberg sieht darin die drei Truppenflügel bei Burgkmair visualisiert, indem der Künstler das Schlachtfeld in drei untereinander geordnete Register ordnet (**Abb. 6**).⁵¹⁵ Damit würde hier allein der Beginn der Auseinandersetzungen gezeigt werden – das Einkreisen der Gegner stellt Burgkmair nicht dar. Nichtsdestotrotz aber orientiert er sich durch die gewählte Darstellungsform im Wesentlichen an der Überlieferung und wählt seine Bildfindung nach eben dieser aus, auch wenn anderes außer Acht gelassen wurde, wie beispielsweise die präzise Heeresaufstellung. Denn nach Livius befand sich der rechte römische Flügel gegenüber dem linken karthagischen, was Burgkmair jedoch nicht in die Bilderzählung aufgenommen hat.⁵¹⁶

Vergleicht man auch die späteren Schlachten gemälde des Auftrags mit ihren Textvorlagen, wie Gisela Goldberg es bereits in Ansätzen durchführte, zeigt sich, dass auch die weiteren Tafeln offenbar in vielen Teilen, aber nicht immer präzise auf die Beschreibungen der wahrscheinlich zugrundeliegenden Texte eingehen. Feselens Tafel mit der *Belagerung der Stadt Alesia durch Julius Cäsar* von 1533 rückt im Mittelgrund vor allem die belagerte und feindlich umzingelte Stadt ins Zentrum – die

509 Siehe Kap. 3.

510 PATZ 1986, S. 286.

511 DAZU WINZINGER 1975, S. 100f. und LÜBBERS/WANDERWITZ 2012, S. 248.

512 KAISER 1940, siehe auch PFEIFFER 1993 sowie LÜBBERS/WANDERWITZ 2012, S. 247.

513 LÜBBERS/WANDERWITZ 2012, S. 248.

514 GOLDBERG 2002, S. 40.

515 Ebd.

516 DAZU GENAUER EBD.

108 Kulisse nimmt hier einen deutlich größeren Raum ein als in den vorangegangenen Schlachtengemälden (**Abb. 9**). Doch stimmen hier beispielsweise, so Goldberg, die „von Caesar (*De bello Gallico* VII, S. 69ff.) geschilderte Schlacht und Belagerung sowie die Lagebeschreibung der Stadt Alesia [...] nicht deutlich mit der Darstellung auf der Tafel überein.“⁵¹⁷ Insgesamt fällt auf, so auch bei den Gemälden der 1540er Jahren von Ludwig Refinger, dass man sich zwar soweit wie möglich an der Überlieferung orientierte, aber die Maler nicht zwingend in jedem

Detail einer Textvorlage folgten (**Abb. 13, Abb. 14, Abb. 15**). Insgesamt jedoch ging es bei den Schlachtenbildern um eine in ihren Bildelementen detaillierte Form der Narration, die glaubwürdig die jeweilige Geschichte schildern sollte und zugleich eine Vielzahl an Figuren und Bildmotiven einschloss, ebenso wie um die Überhöhung eines tugendhaften Helden, also Scipio, der inhaltlich im Zentrum der Erzählung steht.

4.4 MASSENREGIE UND AFFEKTDARSTELLUNG

Die Schlachtenbilder für Wilhelm IV. und Jacobäa zeigen, wie gesehen werden konnte, jeweils ein unterschiedliches Bildkonzept und eine jeweils andere Präsentationsmöglichkeit der Darstellung einer kriegerischen Auseinandersetzung. Das Bildthema beziehungsweise die einzelne Schlacht musste adäquat, anschaulich und offenbar detailreich mit einer Fülle an Figurenpersonal im Tafelbild umgesetzt werden – dies zeigt bereits der erste Blick auf die Gemälde. Die Darstellungsmöglichkeiten des Bildthemas ‚Schlacht‘ sind dabei primär an die Anordnung des Bildpersonals und an die Organisation des Figurengemenges geknüpft – ein wesentlicher Unterschied zu den querformatigen Bildern und ihrem vergleichsweise reduzierten Bildpersonal. Gerade den Figuren widmet sich Albertis in seinem Traktat ausführlich, ist es doch vor allem die Bildfigur, die dem Betrachter das Ereignis vermitteln sollte.⁵¹⁸ In der Gattung des Schlachtenbilds erhält dies besondere Gewichtung, da der Betrachter einerseits die Masse als Gesamtheit wahrnimmt, andererseits einzelne Figuren hervorstechen, die im Kontext der Narration auf einzelne Handlungen auf dem Schlachtfeld Bezug nehmen. Die Forderung Albertis nach Mannigfaltigkeit (*varietà*) und angemessener Massenregie sind in den *Historienbildern* für Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. durchweg zu beobachten. Dass eine große Fülle an Figuren nicht nur durch die Bildgattung des Schlachtengemäldes bedingt, sondern auch durch

den Auftraggeber gefordert war, legen diejenigen Bildthemen nahe, die sonst mit einem vergleichsweise geringerem Bildpersonal dargestellt wurden: so beispielsweise das Marcus Curtius-, das Titus Manlius Torquatus- und das Horatius Cocles-Bild von Ludwig Refinger (**Abb. 13, Abb. 14, Abb. 15**). Hier handelt es sich um Bildthemen, deren Bildtradition die Tugendhelden häufig isoliert in den Mittelpunkt der Darstellung setzen.⁵¹⁹ Die späte Entstehungszeit dieser Bilder zwischen 1537 und 1540 legt indes nahe, dass Refinger sich hier an die bereits existenten Tafeln anzulehnen suchte. Geht man davon aus, dass Breus *Schlacht von Zama* ungefähr zeitgleich mit der *Alexanderschlacht* und der *Schlacht von Cannae* entstand, ist der Vergleich dieser drei Bilder von besonderem Interesse, da es sich hierbei dezidiert um drei unterschiedliche Möglichkeiten handelt, eine militärische Auseinandersetzung visuell umzusetzen: Die *Alexanderschlacht* zeigt besonders kleinteilig den Strom der Menschenmasse, wobei die Einzelfigur auf den ersten Blick eine untergeordnete Rolle spielt (**Abb. 4**). Burgkmairs *Schlacht von Cannae* konzentriert sich hingegen trotz der Vielzahl an Bildpersonal auf zahlreiche Einzelfiguren, besonders durch die friesartige Anordnung, hinter die sich dann weitere kaum noch sichtbare Köpfe und Körper reihen (**Abb. 6**). Hervorgehoben werden hier beispielsweise die beiden Schimmel mit dem steigenden und dem stürzenden Pferd, ein Motiv, das wie Ashley West nach-

517 GOLDBERG 2002, S. 48.

518 Dazu sekundär REHM 2002, S. 29f.

519 Siehe POESCHEL 2011, S. 372ff.



Abb. 85 Hans Burgkmair d. Ä. / *Schlacht von Cannae*, Detail / 1529 / Öl auf Nadelholz / N 162 × 121,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

weisen konnte auf einer Medaille beruht (**Abb. 85**).⁵²⁰ Prominent ist weiterhin ein Krieger in der zweiten Reihe, der genau im Bildmittelpunkt mit dem Schwert ausholt. Breu hingegen scheint die Schnittstelle und damit den Mittelweg zwischen diesen beiden Bildfindungen zu präsentieren: In der ersten Figurenreihe ist jede einzelne Figur durch ihr vergleichsweise großes Format und ihre Frontalität gut auszumachen (**Abb. 71**).⁵²¹ Erst dann schwenkt die Perspektive in die Überschau und durch den Übergang in die Aufsicht. Bei diesem Maßstabssprung und der dynamischen Strudelwirkung verfährt Breu ähnlich wie Altdorfer in der *Alexanderschlacht* (**Abb. 2**, **Abb. 4**). Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine heterogene, scheinbar nicht bestehende Perspektivkonstruktion; eher erscheint der Handlungsteil dem Betrachter gegenüber ‚aufgeklappt‘ und flächenhaft, erst das Dahinterliegende führt zur vom Betrachter wahrgenommenen Dreidimensionalität. Diese Beziehung zwischen Landschaftshintergrund

und Handlungsteil generiert eine uneinheitliche Kulissenhaftigkeit, mit der Breu zwischen Altdorfer und Burgkmair steht.

Dass Altdorfers Bild mit seiner Organisation des Bildpersonals tatsächlich als „Leitgemälde“⁵²² im Sinne eines unmittelbaren Vorbilds für die kurz darauf entstandenen Tafeln Breus und Burgkmairs gelten darf, scheint wenig wahrscheinlich. Vielmehr ist anzunehmen, dass die drei Maler sich mit ihren unterschiedlichen Darstellungslösungen mehr oder weniger bewusst voneinander absetzten. So verweist der Text der schon erwähnten Inschriftentafel Abraham Schöpfers auf die Vergleichbarkeit der Bilder.⁵²³ Auch in den *Inscriptiones Vel Tituli Theatri Implissimi* des aus Antwerpen stammenden Samuel Quicchelberg (1526–1567), der als kunsthistorischer Berater für Herzog Albrecht V. (1528–1579) tätig war,⁵²⁴ gibt es Hinweise auf diese Vergleichbarkeit: Hierin entwarf Quicchelberg 1565 ausgehend von der Münchener Kunstammer die Idealform eines fürstlichen Museums mitsamt Bibliothek:⁵²⁵

*„Denn er [Wilhelm IV.] sorgte, nachdem er den einzelnen die Größe der Bildtafeln übermittelt hatte, mit einer gewissen ehrenvollen Befriedigung dafür, daß in seinem größeren Münchener Garten die hervorragendsten Maler in Deutschland in wunderbarer Weise ihre Begabung aufboten und einzelne Bilder malten, die bis jetzt Ausländer betrachten und bewundern, denen München wegen der Lieblichkeit dieser Stadt mit der größten Sehnsucht geschildert wurde.“*⁵²⁶

Geht man also von einer solchen direkt oder indirekt initiierten Wettbewerbssituation aus, wird man zugleich an ähnliche Aufträge erinnert, die zwei vergleichbaren Bildlösungen nebeneinanderstellten. Dabei bieten sich allen voran die Arbeiten von

⁵²⁰ WEST 2007, S. 214 sowie Kap. 6.3.

⁵²¹ Der weit ausholende Mann ist indes aus Breus *Geschichte des Samson* übernommen worden.

⁵²² WANDERWITZ 2012, S. 259.

⁵²³ Siehe die Einleitung der vorliegenden Arbeit.

⁵²⁴ HARTIG 1933, S. 148. Zu Quicchelberg, der um 1539 nach Nürnberg kam und nach seinem Studium in Basel und Ingolstadt seit 1557 die Bibliothek Johann Anton Fuggers (1516–1575) betreute, siehe grundlegend ZÄH 2003, S. 44f. sowie PANTALEON 2013.

⁵²⁵ Die Schrift Quicchelbergs wurde in der Dissertation von ROTH 2000 behandelt und veröffentlicht, ebenso wie in MEADOW/ROBERTSON 2013, S. 61ff. Primär siehe QUICHELBERG 1565.

⁵²⁶ ROTH 2000, S. 135–136. Der lateinische Text ebd., S. 134f.: Non debet hic praeteriri, quin edoceantur / optimi patroni, quantopere suum in / honorandis illustribus picturis amorem / declaraverit Wilhelmus Bavariae dux pater / ducis Alberti prudentissimus, et pacis / amantissimus princeps. Nam in hortum suum / Monachiensem maiorem, praestantissimorum in / Germania pictorum, singula opera mirificè / eorum ingenii excitis, dum singulis / certarum tabellarum magnitudinem / transmittit, contentione quadam honesta / pingi curavit, quas adhuc quidem suma cum / veneratione homines peregrini, Monachium / summo cum desiderio, ob urbis amoenitatem / perlatis, contemplantur admiranturque.“



Abb. 86 Bastiano di Sangallo nach Michelangelo / *Schlacht von Cascina* / 1542 / Öl auf Leinwand / 77 × 130 cm / Holkham Hall.



Abb. 87 Peter Paul Rubens nach Leonardo da Vinci / *Schlacht von Anghiari* / 1603/1610 / Stift, Kohle und Feder auf Papier / 45,3 × 63,6 cm / Musée du Louvre, Paris.

Leonardo da Vinci und Michelangelo im Sala del Maggior Consiglio des Palazzo Vecchio in Florenz an.⁵²⁷ Hier waren beide Maler von 1503 bis 1506 involviert. Die Fresko-Ausmalung mit Schlachtendarstellungen, die nicht zu Ende ausgeführt wurde, ist heute über Kopien der Kartons nachvollziehbar, wie beispielsweise von Bastiano de Sangallo und Peter Paul Rubens. Während Leonardo in der *Schlacht von Anghiari* das Geschehen im Kampf um die Standarte konzentrierte,⁵²⁸ zeigte Michelangelo in der *Schlacht von Cascina* die plötzlich und unerwartet angreifenden Feinde der Badenden (**Abb. 86, Abb. 87**).⁵²⁹ Er wählt damit anders als Leonardo den Moment

noch vor dem kriegerischen Aufeinanderprallen. Die Maler unterscheiden sich aber nicht nur in der Wahl des Zeitpunkts vor und während der Schlacht, sondern damit verbunden divergieren ihre Bildlösungen auch im Darstellungsmodus: Geht es in Leonardos *Kampf um die Standarte* um Dramatik und heftig bewegte Körper, überwiegt in Michelangelos Bildfindung die einzelne Figur und ihr individueller Ausdruck.

In vergleichbarer Form setzen sich auch die drei Münchener Schlachtenbilder voneinander ab (**Abb. 2, Abb. 4, Abb. 6**). Die erste Figurenreihe in Breus Bild erinnert in der Frontalität der Dargestellten einerseits an Burgkmairs Registerkomposition, andererseits aber auch an einen wichtigen ‚Vorläufer‘ der Schlachtenmalerei: Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano*, die drei querformatige Holztafeln umfasst und in den Jahren um 1435 bis 1441 entstanden ist (**Abb. 88, Abb. 89, Abb. 90**).⁵³⁰ Die Erzählung der Schlacht zwischen den Florentiner und Sieneser Truppen erstreckt sich zyklusartig über die einzelnen Bilder, wobei – wie Hannah Baader herausarbeiten konnte – es sich um unterschiedliche Momente handelt, die sie als Peripetie, Sieg und Schock überschreibt.⁵³¹ Entscheidend ist an dieser Stelle der Vergleich der Kompositionen: Breu organisiert wie Uccello die erste Figurenreihe durch großformatige Figuren und die steigenden und fallenden Pferde (**Abb. 71**). Vor allem die Schimmel nehmen auffallend ähnliche Positionen ein und strukturieren durch das Weiß die Blickführung des Betrachters von links nach rechts. Das nach rechts steigende Pferd in Uccellos Florentiner Tafel ist demjenigen Breus sehr ähnlich, ebenso wie der in Rückansicht gezeigte Reiter des Pariser Bilds der Darstellung dem als Scipio Identifizierten am rechten Bildrand (**Abb. 71, Abb. 89, Abb. 90**). Behauptet werden soll damit keineswegs, dass es sich hierbei um eine direkte Übernahme handelt, doch es ist durchaus auffällig, welchen Stellenwert das Motiv des Pferdes in der Gattung des Schlachtenbildes einnimmt und welche

527 Grundlegend BRAMBACH 1999, COLE 2014, ARASSE 1999, S. 428ff. BAADER 2014, S. 63. Daneben hinsichtlich erzählstrategischer Mittel und der Rezeption durch RAFFAEL BRASSAT 2003, S. 57ff.

528 ARASSE 1999, S. 428ff. sowie BAADER 2014, S. 63.

529 Ebd. siehe auch COLE 2014.

530 Diese befinden sich heute in London (National Gallery), Florenz (Galleria degli Uffizi) und Paris (Musée du Louvre). Siehe zu den Tafeln Uccellos beispielsweise GEBHARDT 1991 und BAADER 2014.

531 BAADER 2014, S. 62. Während die Münchener Tafeln also auf einem Bildfeld das jeweilige Schlachtengeschehen zusammenziehen, zeigt Uccello dies in einem Zyklus auf mehreren Tafeln. An dieser Stelle sei erneut auf die Verwendung des Zyklusbegriffs in Kap. 2.2 verwiesen.



Abb. 88 Paolo Uccello / *Schlacht von San Romano* / 1438/1440 / Tempera und Öl auf Holz / 182 × 320 cm / National Gallery, London.



Abb. 89 Paolo Uccello / *Schlacht von San Romano* / 1435/1455 / Tempera auf Holz / 182 × 320 cm / Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 90 Paolo Uccello / *Schlacht von San Romano* / 1435/1455 / Tempera auf Holz / 182 × 317 cm / Musée du Louvre, Paris.

Parallelen hier zwischen Breu und der italienischen Tafelmalerei des Quattrocento bestehen. Das Durchdeklinieren eines Bewegungsrhythmus (steigendes Pferd, fallendes Pferd, rückansichtiges Pferd) stellt jeweils ein offenbar wichtiges Bildelement dar. Das Motiv des Pferdes wird dabei in besonderem Maß dazu verwendet, um dem Betrachter die mit der Schlacht verbundene Dynamik des Geschehens zu

vermitteln. Zugleich konnte der Maler auf diese Weise sein Können zeigen, präsentierte er das Tier doch kunstfertig in den verschiedensten Körperhaltungen und insbesondere in dynamischer Aktion. Auch in Burgkmairs Bild kommt diese Funktion des Pferdemotivs, das wie bei Breu und Uccello nahansichtig gezeigt wird, in besonderem Maß zum Tragen (**Abb. 85**).⁵³² Altdorfer verwendet hingegen einen deutlich geringeren Maßstab, in dem die einzelne Bildfigur beziehungsweise das Motiv des Pferdes selbst nicht in gleichem Maße hervorstechen (**Abb. 4**).

Die Lanzen nehmen eine ähnliche Rolle zur Erzeugung der Dynamik ein wie das Motiv des Pferdes. Auch hier zeigt der Vergleich der *Alexanderschlacht*, der *Schlacht von Cannae* und der *Schlacht von Zama* drei unterschiedliche Formen der Verwendung von Motiven (**Abb. 2**, **Abb. 4**, **Abb. 6**). In Breus Bild ist die Vielzahl an Lanzen im Wesentlichen für die Erzeugung der Strudelwirkung innerhalb der Masse verantwortlich. Auch bei Altdorfer wird dadurch die Richtung der Reiter und die Wirkung bildimmanenter Bewegung erzeugt. In Burgkmairs Komposition sind die Lanzen allerdings ein vergleichsweise zurückgenommenes Bildelement – am rechten und linken Bildrand attackieren einige Männer einander, größtenteils aber stellt Burgkmair seine Soldaten mit Schwert bewaffnet dar. Auch hier wird zum einen deutlich, dass es sich um drei unterschiedliche Bildlösungen handelt,⁵³³ die eine Art Wettbewerbssituation zwischen den Malern vermuten lassen, zum anderen zeigt es allgemein die wichtigen Funktionen einzelner Motive für die Bilderzählung in der Gattung des Schlachtenbilds. Durch den Vergleich mit der Schlachtenikonografie des Quattrocento – hier am Beispiel der Tafeln Uccellos zur *Schlacht von San Romano* – wird nicht nur die Bedeutung des Pferdemotivs als dynamisierendes Bildelement deutlich, sondern es zeigen sich in der *Schlacht von Zama* auch wichtige Bezüge zur Organisation des Bildpersonals. Gerade die erste Figurenreihe, die der Nahansichtigkeit der Reiter und Männer in den querformatigen Tafeln Uccellos entspricht, dient der unmittelbaren Einbeziehung des Betrachters. Vor allem der Figurenmaßstab, der im Vergleich zu den dahinterliegenden Figuren deutlich größer ist, lässt die erste Figurenreihe besonders hervorstechen. Neben den im Bewegungsrhythmus

⁵³² Insgesamt finden sich derartige Pferdedarstellungen in nahezu allen *Historienbildern*, ebenso wie sie der Bildgattung per se zu Eigen sind.

⁵³³ Siehe auch West 2006, S. 289, Anm. 83.

dargestellten Pferden fällt hier der Blick insbesondere auf den Soldaten, der mit seinem Schwert ausholt und dabei seinen Oberkörper weit nach hinten dreht, während die Beine im Kontrapost zum unteren Bildrand parallel stellen (**Abb. 71**). Diese Figur ist, wie bereits erwähnt, spiegelverkehrt Breus *Geschichte des Samson* entnommen (**Abb. 58**). Das Gesicht bleibt leicht verschattet unter dem Helm, doch wirkt der Blick des Kriegers in römisch anmutender Rüstung konzentriert. Die ausholende Geste wirkt kraftvoll, sein Stand ist trotz der Drehung fest. Er erscheint als derjenige Soldat, der die Tugenden eines Kriegshelden allein in seiner Körperhaltung zu vereinen scheint. Hier spielen erneut Albertis Forderungen an die gelungene *historia* und insbesondere seine Ausführungen zur Bildfigur und die Vermittlung von Affekten durch Bewegung eine wichtige Rolle.⁵³⁴ Wie Kristine Patz ausführt, drückt sich für Alberti gerade hierin die Bedeutung des *movere* aus: Der Betrachter sollte in denjenigen Zustand versetzt werden, den die Figuren im Bild einnehmen. Die Figuren fungieren dabei gleichsam als „Affektbrücke“.⁵³⁵ Eben jene Affektübertragung vollzieht sich in Breus Soldatenfigur, die zugleich durch ihre Frontalität, Größe und Position im Bildraum als Referenzfigur für den Betrachter dient und ihm den Einstieg in die Bilderzählung ermöglicht. Der Maßstabsprung dient folglich als erzählstrategisches Mittel zur Betrachteransprache. Dass dies offenbar bewusst gewählt war, zeigt als Gegenbeispiel exemplarisch Breus Holzschnitt der *Schlacht von Pavia*: Hier werden am unteren Bildrand einige Zelte und Figuren angeschnitten und zugleich bleibt der Darstellung der Charakter des Überschaubildes mit Blick auf die Belagerung zu eigen (**Abb. 78**). Einzelpersonen treten hier aus der Masse des Heeres nicht heraus. Figuren, wie die des Soldaten in der *Schlacht von Zama* beziehungsweise die erste ‚vergrößerte‘ Figurenreihe

werden in der Pavia-Schlacht nicht als bildnerisches Kompositionselement aufgegriffen. Hier gibt es keine Identifikationsfiguren für den Betrachter, die dem Einstieg in die Bilderzählung dienen.

Auch in weiteren seiner Bildfindungen verwendet Breu eine ähnliche Regie der Masse, die mit der Betonung einzelner Figuren und ihrer Affekte einhergeht. Als zentrales Beispiel im Medium der Tafelmalerei ist hier der Dresdener *Ursula-Altar* anzuführen (**Abb. 77**).⁵³⁶ Auch hier ist das Bild im Wesentlichen durch das Gemenge und den Eindruck des Figurengewimmels geprägt, auch wenn das Personal insgesamt in seiner Zahl reduzierter erscheint als im Schlachtenbild. Letztlich bot der Kampf zwischen den Hunnen und den 10.000 Jungfrauen um die heilige Ursula es Breu an, ihr Martyrium inmitten der gewaltvollen Auseinandersetzung zu zeigen,⁵³⁷ auch wenn die Bildtradition dies nicht zwingend vorsah. Die Heilige wurde auch häufiger isoliert aus der Gruppe dargestellt und nur wenige Jungfrauen standen *pars pro toto* für die 10.000 überlieferten Märtyrerinnen.⁵³⁸ Allein die Schwerpunktverlagerung auf den Angriff der hunnischen Männer scheint auf eine Vorliebe Breus für die Vielfigurigkeit und ihrer Organisation im Bildraum hinzudeuten. Auch in der *Geschichte des Samson* greift der Künstler auf ein umfassendes Bilderpersonal zurück, das von zahlreichen AffektDarstellungen, starke Verkürzungen und Überschneidungen der Körper geprägt ist (**Abb. 58**).

Gerade in der Gattung des Schlachtenbilds nimmt die Darstellung der Affekte eine besondere Rolle ein, was motivisch bedingt ist: Die Dynamik und Gewalt des Krieges musste sich in den Soldaten, in ihrer Körpersprache und Mimik ausdrücken, auch wenn zum Teil einzelne Bildfiguren in der Masse der Körper untergehen. Gerade bei Breu finden sich im Ausdruck der Figuren Gestaltungstendenzen, die durch starke Verkürzungen und

⁵³⁴ ALBERTI 2014, S. 130: „Poi moverà l’istoria l’animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo propio movimento d’animo [...]. Ma questi movimenti d’animo si conoscono dai movimenti del corpo.“

⁵³⁵ PATZ 1986, S. 284.

⁵³⁶ Dazu KRAFT 2013.

⁵³⁷ Die Darstellung von Kämpfen und Gewalt im weiteren Sinne scheint dabei ein verbindendes Element zwischen Schlachtenmalerei und Heiligenmartyrien generell darzustellen. Siehe zu Gewalt in Bildern der Passion und Martyrien beispielsweise die Studie von Dittmeyer 2014. Mit Gewaltdarstellungen im Mittelalter beschäftigt man sich außerdem derzeit im Rahmen eines Forschungsprojekts an der Universität Frankfurt/Main unter der Leitung von Assaf Pinkus (Tel Aviv) und Martin Büchsel (Frankfurt/Main). Siehe auch das hier angegliederte Promotionsprojekt von Volker Hille (begonnen 2016).

⁵³⁸ Zur Bildtradition und Vergleichsbeispielen weiterer Künstler siehe KRAFT 2013.

Überschneidungen geprägt sind.⁵³⁹ Dies ist bereits in den frühen Altarwerken Breus feststellbar,⁵⁴⁰ aber auch in der *Geißelung Christi*, in denen die Peiniger in physiognomisch extremer Weise ihre Fratzen schneiden (**Abb. 75**). Auf den späteren Bildern – wie im *Ursula-Altar*, der *Geschichte des Samson* oder der Darstellung der Vorhölle auf dem *Meitingschen Epitaph* – kennzeichnet Breu die Personen durch physiognomische Verzerrungen (**Abb. 58**, **Abb. 76**). Gleiches gilt für die *Schlacht von Zama*. Gerade in der vordersten Figurenreihe lässt sich erkennen, dass es dabei kaum mehr um eine korrekte Wiedergabe der Physiognomien oder um naturgemäße Körperdarstellungen geht, sondern darum, die Figuren in allen möglichen Ansichten und Bewegungsmomenten zugunsten einer verstärkten Dynamisierung und Affektansprache ins Bild zu setzen. Der Variantenreichtum der Physiognomien, den Breu ins Bild setzt, ist auffälliges Charakteristikum. Dies ist vor allem in der vordersten Figurenreihe erkennbar. Derartige Formen der expressiven Ausdrucksweise sind allerdings nicht nur Breu oder der Gattung des Schlachtenbilds zu eigen, auch wenn es hier durch das Motiv bedingt am deutlichsten zutage tritt.

Diese Mittel des Expressiven, die starken Überschneidungen und Verkürzungen der Körper oder eigenwillige Perspektivkonstruktionen, wie sie auch die *Schlacht von Zama* und die *Geschichte der Lucretia* aufweisen, wurden bereits häufiger als Charakteristikum der Kunst seit dem 15. Jahrhunderts beobachtet und sind gerade in Passionsszenen, wie für die Darstellung der Schächer, gängig.⁵⁴¹ Katrin Dyballa führt hierzu aus, dass es sich dabei offenbar um zwei parallele Stil Tendenzen nördlich der Alpen handelt: „[...] der klassische [Stil], der wohlgeordnete Proportionen und Perspektiven verpflichtet war, wie ihn etwa Raffael oder Dürer verfolgte, und ein daraus resultierender, der übersteigerten, manieristischen Formvorstellungen unterlag, wie ihn beispielsweise Pontormo (1494–1557), später Giambologna (1529–1608) sowie aber auch Albrecht Altdorfer und Hans Leinberger (um 1470/80–1531)



Abb. 91 Jörg Breu d. Ä. / *Schlacht von Zama*, Detail / um 1530 / Öl auf Fichtenholz / 162 × 120,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.



Abb. 92 Jörg Breu d. Ä. / *Schlacht von Zama*, Detail / um 1530 / Öl auf Fichtenholz / 162 × 120,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

ausbildeten.“⁵⁴² Geht man von derartigen ‚Lagern‘ aus, reiht sich Breu mit seinen Werken neben jene Künstler, die Maßstabssprünge, Verkürzungen und starke Überschneidungen als bildstrategische Mittel zugunsten der Betrachtersprache nutzen, um in die jeweilige Bilderzählung zum einen Dynamik, zum anderen einen stärkeren Ausdruck einzelner Figuren einzubringen.

In der *Schlacht von Zama* führen die drastischen Überschneidungen der Körper und die Masse an Figuren, die dicht hintereinander gereiht werden, letztlich dazu, dass auf dem dargestellten Schlachtfeld – gleichsam einem *horror vacui* – keine freie Fläche existiert; erst kurz bevor die Stadtlandschaft und die links und rechts dargestellten Zeltlager sich anschließen, ist zwischen den Truppenteilen ein Stück Wiese zu erkennen (**Abb. 2**). Der

539 Grundlegend zum Motiv der Verzerrung in der Kunst um 1500, die zuweilen in der Deformation der Körper führt, siehe VLACHOS 2012.

540 MENZ 1982. MORRALL 2001, S. 11ff., nennt hier insbesondere den Aggsbacher Altar und vergleicht an dieser Stelle mit der expressiven Stil Tendenz Jan Polaks.

541 Dazu die Studie von VLACHOS 2012 sowie DYBALLA 2014c, S. 149. Siehe auch Kap. 3.2.5 der vorliegenden Arbeit. Als ein Künstler, der mit derartigen Gestaltungstendenzen besonders hervortritt, kann der in Feldkirch geborene Wolf Huber angeführt werden, zu Hubers Gesamtwerk siehe WINZINGER 1979 sowie AUSST. KAT. FRANKFURT AM MAIN 2014.

542 DYBALLA 2014c, S. 151.



Abb. 93 Jörg Breu d. Ä. / *Krieg von Venedig* / um 1508/1516 / schwarze Feder auf Papier / Durchmesser ca. 25 cm Staatliche Graphische Sammlung München.



Abb. 94 Jörg Breu d. Ä. / *Schweizer Krieg* / um 1510 / schwarze Feder auf Papier / Durchmesser ca. 25 cm / Staatliche Graphische Sammlung München.

Betrachter kann innerhalb der Menschenmenge allerdings einzelne Erzählmomente entdecken, die aus dem bloßen Hintereinanderstaffeln der Soldaten herausfallen und aus denen sich die Gesamtheit der Schlacht zusammensetzt; beispielsweise einer der in zeitgenössischen Rüstungen gekleideten Soldaten, der sich mit furchterfülltem Blick zu den Elefanten hinter ihm umdreht (**Abb. 91**). Auch finden sich humoristisch wirkende Szenen, wie im Bildmittelgrund, wo ein sich bückender Mann auf einem der Elefanten von hinten mit einer Lanze von seinem Gegner angestachelt wird (**Abb. 92**). Während Altdorfers *Alexanderschlacht* durch einen deutlich stärkeren Bildeindruck einer Miniaturdarstellung geprägt bleibt und die Figuren stärker den Eindruck der Staffelung erwecken, ordnet Burgkmair die Soldaten in der *Schlacht von Cannae* nebeneinander an (**Abb. 4**, **Abb. 6**). In den drei friesartig angelegten Reihen sind die Körper im Kampf – zumeist in Zweierpaaren – stark ineinander verschlungen und interagieren miteinander. Breus

strudelartige, verstärkt dynamische Organisation der Masse in der *Schlacht von Zama* setzt sich davon wie erwähnt deutlich ab und drängt darüber hinaus einen Vergleich mit seinen häufig vielfigurig angelegten Scheibenrissen auf, allen voran jenen für Kaiser Maximilian I.⁵⁴³ Die Zeichnungen, die allesamt Schlachten und Belagerungen des Kaisers zeigen, reihen sich ein in Projekte wie den *Triumphzug* und den *Weißkunig*, die dem *gedechtnus* und der kaiserlichen Memorialpropaganda Maximilians dienen sollten.⁵⁴⁴ Sie stehen in Verbindung mit dem schriftlich dokumentierten Auftrag an den Hofmaler Hans Knoder im Jahr 1516, für das Jagdschloss Lermoos Glasmalereien zu schaffen. Da dieser sich offenbar an Breus Entwürfen orientierte, fallen die Scheibenrisse in die dementsprechende Entstehungszeit.⁵⁴⁵ Die Reihe der Scheibenrisse beginnt chronologisch mit den Auseinandersetzungen bei Hainault von 1478 und endet mit dem Krieg in Venedig von 1508 (**Abb. 93**). Betrachtet man die Serie der Zeichnungen, so ist ihnen allen nicht nur

543 Zu den Scheibenrissen siehe Dörnhöffer 1897 und Cuneo 2002. Die Blätter befinden sich heute in der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Ebenfalls befinden sich hier zwei Scheibenrisse mit einer Bären- und einer Hirschjagd, die ebenfalls für Maximilians Jagdschloss entstanden sein dürften.

544 Dazu Müller 1982, siehe auch Cuneo 1998, insbesondere S. 98ff. im Kontext von Breus Arbeiten für Maximilian I

545 Cuneo 2002, S. 87 und Bacher/Buchinger/Oberhaidacher-Herzig 2007, S. 26, Kat. Nr. 11 im Katalog zu den mittelalterlichen Glasgemälden in Salzburg, Tirol und Vorarlberg. Zur Beziehung zwischen Breu und Knoder siehe Stiassny 1897. Cuneo 2002, S. 97 vermutet außerdem, dass Breu für die Wiedergabe der Ereignisse und die teilweise sehr genaue Darstellung topografischer beziehungsweise architektonischer Wiedergaben im Bildhintergrund Informationen von Konrad Peutingher erhalten hat.



Abb. 95 Jörg Breu d. Ä. / *Krieg im Hennegau* / um 1510 / schwarze Feder auf Papier / Durchmesser ca. 25 cm / Staatliche Graphische Sammlung München.



Abb. 96 Jörg Breu d. Ä. / *Kayser Maximiliani Napplas Krieg* / um 1510 / schwarze Feder auf Papier / Durchmesser ca. 25 cm / Staatliche Graphische Sammlung München.

die lokalisierende Bildarchitektur im Hintergrund gemeinsam, sondern auch die enorme Anzahl an Bildpersonal, die mit Reiterei und Fußsoldaten im Rund des Risses Platz finden (**Abb. 94, Abb. 95, Abb. 96**).⁵⁴⁶ Selbst in diesem kleinen Format setzte Breu dieselbe bildnerische Dynamik um, wie im größeren Tafelbild. Zudem fällt auch hier auf, dass der Einstieg in die Darstellung über die großformatigen Figuren in der vordersten Bildzone erfolgt, während sich dahinter in isokephaler Anordnung weitere Männer anschließen. Als ein Beispiel, das hier besonders hervorsteht, kann hier die Zeichnung von *Kayser Maximiliani Napplas Krieg*, also dem Krieg in Neapel, dienen (**Abb. 96**): Die aufeinander zureitenden Soldaten nehmen im Bildvordergrund fast ein Drittel der Bildfläche ein, eines der Pferde springt über ein bereits gestürztes. Ansonsten wird die Darstellung weitestgehend durch die Vielzahl an Lanzen strukturiert, was vergleichbar mit der Zama-Tafel ist. Im Krieg von Venedig stellt Breu das Figurengewimmel und die sich überschlagenden Körper hingegen in die vorderste Zone. Hier befindet sich jeder der Dargestellten in Aktion, es ist keine Ordnung der Truppen mehr erkennbar und das Geschehen wird dem Betrachter in frontaler

Wiedergabe eröffnet. Das Medium der Glasmalerei, für das Breu hier seine Entwürfe fertigte, erforderte zwar mit Sicherheit andere künstlerische Fertigkeiten vom Maler, als ein großformatiges Tafelbild. Nichtsdestotrotz stehen die Scheibenrisse mit diesen bildstrategischen Mitteln der *Schlacht von Zama* sehr nahe und lassen den Rückschluss zu, dass Breu diejenigen Kompositionsschemata, die er für die Glasmalerei verwendete, für die Massenregie im Tafelbild ebenfalls als geeignete Darstellungsmöglichkeit erachtete. Lediglich die Masse erweiterte Breu in der *Schlacht von Zama* nach hinten, um die größere Bildfläche auszufüllen. Erneut muss betont werden, dass dieses Schema der großformatigen, frontal gezeigten Figuren im Bildvordergrund, angelehnt an die Scheibenrisse, der anschaulichen Narration des Schlachtengeschehens insofern dient, als dass hier der Betrachter den Einstieg ins Geschehen findet, um dann der restlichen Dynamik des Dargestellten zu folgen. Stellt man dieser Bildlösung Breus bildnerische Mittel im Holzschnitt zur *Schlacht von Pavia* entgegen, zeigt sich der Unterschied weiterhin, denn hier fehlen durch die viel stärkere Aufsicht die entsprechenden Identifikationsfiguren für den Betrachter (**Abb. 78**).

⁵⁴⁶ An dieser Stelle wurden vier Scheibenrisse, die exemplarisch für die Serie stehen sollen, ausgewählt.

116 4.5 DIE DARSTELLUNG ALS EREIGNIS DES 16. JAHRHUNDERTS

Während Breu in der *Geschichte der Lucretia* historisierende, antikische Kleidung für das Bildpersonal als narrative Strategie wählt, um die Szene als historische Begebenheit auszuweisen,⁵⁴⁷ verfährt er bei der Erzählung der *Schlacht von Zama* anders: Zwar finden sich auch hier unter den Soldaten einzelne antikische Rüstungen, die die Szene historisieren, doch wie bereits erwähnt, hüllt er die Römer zum Teil auch in zeitgenössische Gewandung. Volkmar Greiselmayer stellte fest, dass es sich in der *Schlacht von Zama* mitunter um ungarische Kopfbedeckungen – schwarz und zylinderartig – handelt, die die Männer unter Hannibal tragen.⁵⁴⁸ Die Karthager werden in osmanischer beziehungsweise in zeitgenössischer abendländischer Kleidung wiedergegeben. Die unterschiedlich gestalteten Rüstungen und Gewänder beider Truppen dienen zunächst als Unterscheidungsmerkmal zwischen den beiden gegnerischen Lagern. Aufgrund dieser Identifizierungsmöglichkeit können, die dargestellten Momente des Schlachtenverlaufs ausgemacht werden und damit der Moment, auf den die Bilderzählung abzielt.⁵⁴⁹ Weiterhin aber wird die *Schlacht von Zama* durch das Aufgreifen frühneuzeitlicher Kleidung in die Jetztzeit des zeitgenössischen Betrachters versetzt; zugleich aber findet durch die ebenfalls dargestellten antiken Rüstungen, wie sie beispielsweise die prominente Männerfigur im Bildvordergrund trägt, eine Synchronisierung zwischen 16. Jahrhundert und antiker Historie statt. Wie schon in der *Geschichte der Lucretia* dienten diese italienisierenden, ‚welschen‘ Formen im Schlachtenbild zudem als Ausdruck von Modernität und somit den Prestigeansprüchen der Auftraggeber.⁵⁵⁰ Zuvorderst fungierte die Darstellung zeitgenössischer Kleidung als Mittel der Betrachtersprache. Der Beschauer des 16. Jahrhunderts konnte sich

so noch stärker in die dargestellte Situation hineinversetzen – eine gängige Strategie, die auch bei christlichen Bildthemen Anwendung fand, um das Dargestellte zu vergegenwärtigen und die gezeigte *historia* als *exemplum* durch Aktualitätsbezüge zu veranschaulichen. Die osmanische Kleidung des 16. Jahrhunderts nahm hier ebenfalls einen besonderen Stellenwert ein. Nicht nur Albrecht Dürer zeigte beispielsweise in einer Vielzahl an Werken derartiges Kostüm, wie in der *Marter der 10.000*, in der die Gegner der Christen Turbane auf den Köpfen tragen. Turban tragende Männer als christliche Gegenspieler wurden bereits seit dem Spätmittelalter ins Bild gesetzt.⁵⁵¹ Auch Breu wandte zur Bezeichnung des ‚Anderen‘ diese Bildelemente an, beispielsweise in der *Budapester Kreuzaufrichtung* (**Abb. 72**). Auch im *Ursula-Altar* nimmt das Kostüm eine wichtige Rolle ein, um die heidnischen Hunnen und damit das Andere zu kennzeichnen, die die christlichen Jungfrauen und die Heilige umbringen (**Abb. 77**).⁵⁵² Es geht also nicht um eine historisch korrekte Darstellung eines bestimmten Heeres oder Feindes, sondern um die Kennzeichnung dessen als Anderes.

Darstellungen wie diese sind Beispiele für das allgemein aufkommende Interesse am Osmanischen Reich, das durch die weltpolitischen Auseinandersetzungen katalysiert wurde.⁵⁵³ Gerade auch für Altdorfers *Alexanderschlacht* wurde mehrfach erörtert, inwiefern der Regensburger Maler die damals wahrgenommene und präsente ‚Türkengefahr‘ insbesondere durch das dargestellte Kostüm ins Bild gesetzt habe (**Abb. 4**): So wählte er für das Bildpersonal beispielsweise Turbane und dem gegenüberstehend europäische respektive deutsche Landsknechtkleidung und ließ Darius zugleich unter der Darstellung des Halbmonds, der in der Himmels-

547 Siehe Kap. 3.2.4.

548 GREISELMAYER 1996, S. 83.

549 Siehe Kap. 3.3.2.

550 SPIRA 2012, S. 44, BELLOT 2010, S. 446.

551 AUSST. KAT BRÜSSEL/KRAKAU 2015, S. 116f., Kat. Nr. 29. Guido Messling, der den Katalogbeitrag ebd. verfasst hat, bemerkt weiterhin, dass Dürer mamelukisches Kostüm mit der Zeit unmittelbar nach seiner zweiten Venedigreise 1505–1507 zusammenfällt. Siehe daneben beispielsweise die Zeichnung mit der Darstellung eines *Orientalischen Herrschers* (Washington Gallery of Art), datiert um 1495. Zum west-europäischen Islambild der Frühen Neuzeit siehe darüber hinaus grundsätzlich HÖFERT 2010.

552 KRAFT 2013, S. 84.

553 Grundsätzlich zum Thema des Austauschs und der Rezeption des Osmanischen in Europa AUSST. KAT BRÜSSEL/KRAKAU 2015, HÖFERT 2010 sowie COLDING SMITH 2014.

zone einen prominenten Platz einnimmt, kämpfen (**Abb. 4**).⁵⁵⁴ Von Bedeutung scheinen diese Motive vor allem, da das Bild im Jahr 1529 entstand, also im gleichen Jahr als die Truppen des Sultans Wien erreicht hatten.⁵⁵⁵ Breu übertrug die präsente Bedrohung für das Reich durch die Osmanen ebenfalls auf sein Schlachtenbild für Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. und verwendete hierfür das nahe liegende und offensichtliche Motiv des Kostüms. Die zeitgenössischen politischen Begebenheiten spielten hierfür eine ebenso gewichtige Rolle wie für andere Ikonografien, in denen orientalisches Kostüm umgesetzt wurde, um das ‚Andere‘ bildimmanent zu kennzeichnen und in einem allgemeineren Sinne auf einen Gegenpol zum Christentum zu verweisen.⁵⁵⁶ Das Aufgreifen derartiger Gewandung ist damit durchaus sinnbildlich zu verstehen und als weiter gefasster Hinweis auf Heidnisch-Fremdes aus der Sichtweise des christlichen Kulturkreises.⁵⁵⁷ Bei seiner Herangehensweise, in den *Historienbildern* nach realhistorischen Ereignissen zu suchen, sieht Volkmar Greiselmayer in der *Schlacht von Zama* hingegen – wie schon in Breus *Geschichte der Lucretia* – konkrete Geschehnisse verwirklicht. Neben Bildmotiven wie beispielsweise den Flaggen machte er dies primär auch am Kostüm fest. Er führt die antikisierenden Rüstungen der Römer an, unter denen sich auch Männer in Renaissancekleidung befinden, sowie die zylinderartigen Kopfbedeckungen der ungarischen Reiter (**Abb. 80, Abb. 91**).⁵⁵⁸ Der Autor verweist – mit dem Kostüm argumentierend – auf die Feldzugspläne der Bayernherzöge und auf ihre Beziehungen zum ungarischen Aristokraten Johann Zapolya (1487–1540), der wie auch Ferdinand I. von Habsburg (1503–1564) durch eine Ständewahl zum ungarischen König gewählt

wurde, womit es zwei Amtsinhaber zur selben Zeit gab.⁵⁵⁹ Seit dem Regensburger Reichstag im Jahr 1527 stand ein Bündnis zwischen Zapolya und den Bayernherzögen gegen die vordringenden Osmanen im Raum.⁵⁶⁰ Diese Allianz bedeutete eine bewusste Abwendung vom habsburgischen Kaiserhaus, die sich darin verschärfte, dass sich Wilhelm neben Ferdinand um die böhmische Krone bewarb.⁵⁶¹ Ferdinand plante einen Feldzug gegen die osmanischen Truppen, ebenso wie gegen Zapolya und dessen Anhänger, um die Doppelregentschaft zu beenden. Der Habsburger versuchte die bayerischen Herzöge Wilhelm IV. und seinen Bruder Ludwig X. auf die eigene Seite zu ziehen.⁵⁶² Auf Grundlage dieser Ereignisse in Verbindung mit dem von Breu dargestellten Kostüm schlussfolgert Greiselmayer: „Bereits 1527 kristallisierte sich also auf aktueller politischer Ebene in der Haltung der Bayern der Gedanke an eine Invasion heraus – im übergreifenden Sinne das Motiv für Jörg Breus Schilderung der Expeditionsschlacht bei Zama.“⁵⁶³ Weiterhin verweist der Autor auf die Schrift *Ferdinandi regis in Joannem Veyvodam oratia habita in committis imperii*, in der sich Ferdinand auf Scipio Africanus beruft.⁵⁶⁴ Er führt weiterhin aus, dass die:

„[...] Punischen Kriege [...] die große historische Parallele zur Türkengefahr [bildeten], d.h. den beständigen Bedrohungen des christlichen Abendlandes durch die Türken; die historische Expedition des Publius Cornelius Scipio war das heroische und fiktive Vorbild für die – im übrigen seit Kaiser Maximilian I. – immer wieder aufflackernde Kreuzzugs Idee gegen den Türken [...]. Die Feldzugspläne konkretisierten sich unter dem Druck der immer weiter vorrückenden Türken.“⁵⁶⁵

554 Dazu beispielsweise WINZINGER 1975, S. 45, ESCHENBURG 1979, S. 43, SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 41f., Kat. Nr. 688, PRATER 2012, S. 269, MECKSEPER 1968, S. 179ff.

555 Wie zuletzt PRATER 2012, S. 269, ausführte, konnte die Alexanderschlacht mit dem Vordringen der Osmanen in Europa deshalb parallelisiert werden, da der historische „Makedonenkönig die lange währende Bedrohung durch die Perser [hatte] beenden können.“

556 Dazu insbesondere HÖFERT 2010, S. 63.

557 Siehe dazu auch KRAFT 2013, S. 86, COLDING SMITH 2014, hier vor allem S. 49, sowie HÖFERT 2010, S. 61–70.

558 GREISELMAYER 1996, S. 80 sowie S. 83.

559 Siehe auch MAURENBRECHER 1877, S. 632 sowie die von MUFFAT 1969 herausgegebenen Archivalien und Korrespondenzen zwischen den Bayernherzögen und Zapolya.

560 GREISELMAYER 1996, S. 82.

561 Ebd. Dazu auch ESCHENBURG 1979, S. 53, SACK 2009, S. 221.

562 GREISELMAYER 1996, S. 82.

563 Ebd.

564 Ebd., S. 83.

565 GREISELMAYER 1996, S. 82f. Weiterhin verweist der Autor hier auf eine 1522 gehaltene Rede des ungarischen Gesandten Ladislaus von Mazedonien vor dem Nürnberger Reichstag, siehe ebd., S. 83, Anm. 11.

Doch geht Breu durch die Aktualisierung der Bildanlage tatsächlich so weit, genau diese konkreten Ereignisse im Bild darzustellen? Handelt es sich mit der *Schlacht von Zama* tatsächlich um die Verwicklungen zwischen Ungarn, Kaiserhaus und Osmanen? Weitere bildimmanente Hinweise bestehen letztlich nicht, sodass die Argumentation nicht stichhaltig genug erscheint, um die Beweisführung über eine hypothetische Ebene hinaus zu bringen. Greiselmayers Hinweis auf das ungarische Kostüm im Bild stützt seine These nur bedingt. Ungarische Kleidung findet sich beispielsweise auch in anderen Bildern des 16. Jahrhunderts.⁵⁶⁶ Greiselmayer selbst verweist auf den Holzschnitt Breus zum Einzug Karls V. in Augsburg 1530, da dieser zeige, dass dem Künstler derartiges Kostüm offenbar durch eigene Anschauung bekannt war (**Abb. 97**).⁵⁶⁷ Vielmehr lässt sich jedoch auch hier vermuten, dass das Aufgreifen ungarischer Kopfbedeckungen allgemeiner auf deren Präsenz in der Politik und Lebenswelt dieser Zeit schließen lässt, als dass es auf ein konkretes Ereignis Bezug nimmt. Letztlich prägten die Auseinandersetzungen zwischen den drei Parteien, das heißt zwischen dem Kaiserreich unter den Habsburgern, den Osmanen und den Ungarn ganz Mitteleuropa.⁵⁶⁸ Dass Breu verschiedene Motive aufgreift, die diesen zeitgenössischen Geschehnissen entstammen, um das Bild vor dem Hintergrund der Betrachtersprache in dessen Zeit zu aktualisieren, scheint daher keineswegs verwunderlich und entspricht den Bildstrategien des 16. Jahrhunderts, wie sie auch andere Künstler einsetzten.⁵⁶⁹ Ob Wilhelm IV. als Auftraggeber des Bildes dies zugunsten einer dezidiert auf ihn bezogenen, dynastischen Lesbarkeit der Tafel wünschte, wie Greiselmayer daraus schlussfolgert, muss allerdings dahin gestellt sein.



Abb. 97 Jörg Breu d. Ä. / *Ungarische Reiter aus dem Einzug Kaiser Karls V. in Augsburg / 1530 / Holzschnitt / 31 × 40,2 cm / Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.*

Ebenso verhält es sich zu den weiteren Motiven, die die Szene ins 16. Jahrhundert transportieren: Breu greift die *Fleur de Lys* auf einer Flagge ungefähr im Zentrum der Tafel auf (**Abb. 2**). Nicht nur war das Kaiserreich unter Karl V. durch Ereignisse der Reformation innerhalb seines Landes und außenpolitisch durch die Osmanen bedroht, sondern ebenfalls durch Frankreich, auf das Breu an dieser Stelle verweist. In den Kriegen zwischen 1521 und 1526 kämpfte Karl V. gegen die Franzosen um die Vorherrschaft Norditaliens. Entscheidend war die Schlacht von Pavia im Jahr 1525, in der das französische Heer Franz' I. geschlagen wurde und dieser in kaiserliche Gefangenschaft geriet.⁵⁷⁰ Die Schlacht fand Eingang in zahlreiche bildliche Darstellungen der Zeit, was letztlich auf ihre Schlüsselrolle in der Geschichte des frühen 16. Jahrhunderts verweist.⁵⁷¹ Durch die Kombination all dieser zeitgenössischen Motive – osmanisches und ungarisches Kostüm sowie die Heraldik – versetzt Breu die *Schlacht*

⁵⁶⁶ Als Beispiel kann hier erneut Breus *Ursula-Altar* genannt werden, aber auch Dürers *Marter der 10.000*.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Siehe auch VOCELKA 2010, S. 357.

⁵⁶⁹ Hier sei auf das bereits genannte Beispiel Dürers und der *Marter der 10.000* verwiesen. Es könnten hier aber zahlreiche weitere Beispiele angeführt werden.

⁵⁷⁰ Dazu beispielsweise ebd., S. 406, STEINBERG 1935. In seiner Deutung der *Fleur de Lys* setzt Greiselmayer an den Bestrebungen zur Verbündung der Franzosen mit den Türken an. Luise von Savoyen, die den in kaiserliche Gefangenschaft geratenen König Franz I. in Regierungsfragen vertrat, hatte von Suleyman II. Unterstützung erbeten, was durch einen Briefwechsel dokumentiert ist. Siehe GREISELMAYER 1996, S. 83f. sowie zum Briefwechsel und den entsprechenden Quellen ebd., Anm. 20. Neben den bereits angeführten Motiven, die Greiselmayer in Verbindung mit konkreten Ereignissen bringt, sieht er in der Landschaft außerdem die Stadt Tunis visualisiert und schlussfolgert aus seiner Identifizierung, dass Breu zusätzlich zum Genannten ebenfalls auf die Tunisfeldzüge Kaiser Karls V. verweise. Folgt man diesen Thesen, würde Breu mehrere Geschehnisse kumuliert im Bild aufgreifen. Ohne die Leistung seiner umfassenden Arbeit infrage stellen zu wollen, besteht hier die Gefahr einer Überinterpretation. Zur Landschaft und dem Tunisbezug siehe Kap. 4.6.

⁵⁷¹ Siehe STEINBERG 1935.

von Zama folglich durch bildimmanente Hinweise in die Zeit des Betrachters. Ob es sich hierbei um Bezugnahmen auf konkrete Schlachten handelt, muss offen bleiben, sind doch die Hinweise hierfür nicht stichhaltig genug. Vielmehr drückt sich das Bestreben aus, dem zeitgenössischen Betrachter auf einer allgemeineren Ebene Brückenschläge zur jüngsten Geschichte zu bieten. Denn auf diese Weise wird das *exemplum* des Scipios in gesteigerter Weise für den zeitgenössischen Betrachter veranschaulicht. Zugleich spiegelt sich in der Aktualisierung der Bildfindung auch das damalige Geschichtsverständnis wieder, die *historia* mit dem eigenen Handeln zu verbinden und Geschichte

für das aktuelle Geschehen nutzbar zu machen. Dieselbe Funktion erfüllt das osmanische Kostüm auch in der *Alexanderschlacht* oder Burgkmairs Esther-Tafel,⁵⁷² in der zugleich durch die Kleidung das Ziel verfolgt wird, die Szene als grundsätzlich ‚fremdländisch‘ zu kennzeichnen, wie es vor allem Ashley West ausführte.⁵⁷³ Gerade das Esther-Bild zeigt, dass nicht zwingend auf konkrete Ereignisse verwiesen wurde, sondern auch eine Kennzeichnung von ‚Fremdem‘ oder ‚Orientalischem‘ im Vordergrund stand, die keine ereignisspezifischen Ebene einschloss.⁵⁷⁴

4.6 LANDSCHAFT ALS HANDLUNGSRAUM

Das Bildelement, das die Schlachtenbilder für das Münchener Herzoghaus miteinander verbindet, sind – neben dem Hochformat – die hintergründige Landschaft und die Perspektive mit Blick über das Geschehen. So schreibt beispielsweise Gisela Goldberg zur Gesamtkonzeption der Tafeln, hier werde „der Blick aus der Vogelperspektive auf eine große Bodenfläche mit hochliegendem Horizont [...] vorgeschrieben.“⁵⁷⁵ In diesem Punkt unterscheiden sich die Hochformate im Wesentlichen von den Querformaten, in denen lediglich Melchior Feselen die *Geschichte Cloelias* vor eine weitläufige Landschaftskulisse setzt, die den Schlachten-tafeln durch die Bergansicht nahesteht (**Abb. 7**). Die zumeist bergige Küstenlandschaft der Hochformate, die Volkmar Greiselmayer in den Bildern jeweils einer ikonologischen Deutung unterzieht,⁵⁷⁶ nimmt – mit Ausnahme von Burgkmairs *Schlacht von Cannae* und Refingers Curtius-Bild (**Abb. 5**, **Abb. 14**) – tatsächlich in nahezu jedem Bild das obere Bilddrittel ein.⁵⁷⁷ Das macht es wahrscheinlich, dass diese Gestaltung von den Auftraggebern

wenn auch nicht vorgeschrieben, so zumindest gewünscht gewesen sein könnte und die Künstler sich innerhalb ihrer individuellen Gestaltungsweisen hieran orientierten.⁵⁷⁸ So zeigt sich gerade durch derartige Abweichungen, dass die Bilder zwar im Grundsatz ähnlich konzipiert wurden, aber die Notwendigkeit absoluter Stringenz wohl vonseiten der Auftraggeber nicht bestand.

Die Landschafts- und Architekturkulisse in den Bildern haben wohl zuvorderst folgende Funktionen: die Schaffung des perspektivischen Raumes und eine Verortung des Geschehens. Gerade bei Breus *Schlacht von Zama* wird deutlich, dass die Landschaft raumschaffend innerhalb der Gesamtkomposition des Bildes wirkt (**Abb. 2**). Wie bereits erwähnt, ist das Schlachtengetümmel frontal gezeigt, erst im oberen Bereich der Tafel wird in die Aufsicht geschwenkt.⁵⁷⁹ Auf der linken Bildseite befindet sich ein Zeltlager vor einer Felsformation, an das sich verblauende Gipfel anschließen. Rechts hingegen lässt Breu einer Stadtkulisse – die auf dem Torbogen zur genauen Lokalisierung des Schlachtgeschehens

572 Dazu beispielsweise WEST 2006, S. 263.

573 WEST 2006, S. 247ff. geht detailliert auf das Kostüm in Burgkmairs Bild ein und sieht darin das Bestreben des Künstlers, einen persisch anmutenden Hof zu präsentieren. Dazu ebd., S. 251 sowie S. 260.

574 Siehe ebd.

575 GOLDBERG 2002, S. 9.

576 GREISELMAYER 1996.

577 Burgkmairs Bild zeigt zwar wie die anderen Tafeln eine Landschaft, doch setzt sich diese ab, da sie im Kolorit dunkler wirkt und wenig detailreich ausgearbeitet wird. Refinger verortet die Geschichte des Marcus Curtius vor einer reinen Stadtkulisse.

578 Weshalb Burgkmairs Bild hier herauszufallen scheint, bleibt fraglich und zeigt erneut, wie variabel trotz der ähnlichen Gestaltungselemente im Einzelnen damit umgegangen wurde. Auch hieran ist abzulesen, dass jeder der Künstler andere Möglichkeiten innerhalb der Wiedergabe der Schlacht anstrebte und umsetzte.

579 Siehe Kap. 4.1.

mit der Ortsbezeichnung „NADAGRA“⁵⁸⁰ tituliert ist (**Abb. 98**) – große grüne Hügel folgen; hinter ihnen sind weitere Gebäude auszumachen. Die Bergformationen auf der linken und rechten Bildseite mit den Zelt- und Architekturdarstellungen umschließen somit das zwischen ihnen liegende Gewässer. Der Hintergrund muss letztlich als Handlungsraum der Bilderzählung verstanden werden, das vom Künstler narrativ genutzt wird. Bereits in der Betrachtung der Lucretia-Tafel konnten die möglichen Mittel dieser narrativen Bildraumnutzung gesehen werden: Gerade die im Hintergrund der Tafel angeordneten Szenen führen chronologisch die Ereignisse fort, die auf den Selbstmord der Heroin folgen (**Abb. 1**). Während sich die Figuren in Altdorfers *Alexanderschlacht* schlangenlinienförmig bis nach hinten an die Küste ziehen, die Darstellung der Truppen also ohne kompositionelle oder narrative Unterbrechung mit dem Umraum verbunden bleibt, erweckt Breus Hintergrunddarstellung einen anderen Eindruck: Im Vergleich wirkt die Landschaft kulissenartig und vorgeschoben, vor allem da sich das Geschehen im Bildvordergrund abspielt. Einzelne Figuren zwischen den Zelten beleben zwar den Hintergrund, dies bleibt jedoch weitestgehend unverbunden mit dem Schlachtengetümmel im Vordergrund (**Abb. 2**). So stellt sich die Frage, welche Funktion der Hintergrund für die Bilderzählung einnimmt und inwiefern Landschaft und Architektur narrativ genutzt werden. Die Figuren, die sich hier zwischen den gegnerischen Lagern tummeln, sind miniaturhaft klein und je weiter im Hintergrund desto stärker perspektivisch verkleinert und zum Teil nur noch durch feine Striche angedeutet. Vor allem zwischen den Zelten befinden sich kleinere Gruppen, wobei nicht zu ersehen ist, in welcher Art von Handlung sich diese befinden. Zum Teil scheinen sie sich zu unterhalten, was an die gängigen Motive von Belagerungsszenen erinnert.⁵⁸¹ Andere befinden sich in kämpferischen Auseinandersetzungen, wie Zweikämpfen oder wehren angreifende Gegner ab. Hier scheint es sich vorrangig um allgemeine Motive aus dem Kontext von Heereslagern zu handeln, die allein der Belebung des Hintergrunds dienen, aber wenig konkreten Bezug zur Haupthandlung der Schlacht nehmen oder auf den überlieferten



Abb. 98 Jörg Breu d. Ä. / *Schlacht von Zama*, Detail / um 1530 / Öl auf Fichtenholz / 162 × 120,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

Schlachtenverlauf verweisen. Das Kostüm der Figuren ist zudem nur schwer auszumachen; lediglich auf der linken Bildseite vor der Stadt Naragarra sind einige Männer mit Turban zu sehen, die damit den Karthagern unter Hannibal angehören.

In der Mitte, zwischen den Berglandschaften rechts und links, wird das Aufeinandertreffen der gegnerischen Truppen, das im Vordergrund bereits in vollem Gange ist und wo sich die Körper im Kampf überschlagen, erneut aufgegriffen (**Abb. 2**). Hier reiten die beiden Heere allerdings noch mit waagrecht gestellten Lanzen aufeinander zu, ohne bereits mitten im Kampfgetümmel zu sein. Ein Grünstreifen zwischen ihnen zeigt den Abstand an, den es noch zu überbrücken gilt, bevor es zum tatsächlichen Aufeinandertreffen kommt. Möglicherweise handelt es sich hierbei erneut um eine dem Schlachtengeschehen des Bildvordergrunds vorgeschaltete zeitliche Ebene, nämlich den bloßen Angriff, noch nicht den Wirren und der Gewalt des Kampfes. Auch wenn die Figuren hier kaum auszumachen sind, da sie sowohl in ihrer Farbigkeit schlecht voneinander zu unterscheiden sind, als auch der Entfernung entsprechend miniaturhaft klein dargestellt sind, erinnert die Darstellung dieses Angriffsstadiums an Buchillustrationen, in denen die gegnerischen Truppen frontal aufeinander stürmen, wie sie beispielsweise auch bei Livius zu finden ist. Ob es sich hierbei allerdings tatsächlich um die Vorstufe des eigentlichen Kampfes handelt,

580 Hierbei handelt es sich um eine andere Schreibweise; es ist Naragarra gemeint, diejenige Stadt, die Livius als Austragungsort der Auseinandersetzung nennt. Dazu siehe GOLDBERG 2002, S. 30.

581 HALE 1990S. 1ff., DAGIT 2017, S. 75ff.

den Breu an dieser Stelle möglicherweise darstellen wollte, oder ob es sich um ein allgemeines Kampfmotiv handelt, mit dem hier der Bildraum genutzt werden sollte, muss offengelassen werden.

In der Beschäftigung mit den Landschaftsdarstellungen des 16. Jahrhunderts wurde immer wieder auf heute bekannte Zeichnungen beziehungsweise Aquarelle Albrecht Dürers und Albrecht Altdorfers verwiesen, da diese als erste ‚autonome‘ Landschaftsbilder geltend gemacht wurden.⁵⁸² So fertigte Dürer auf seiner Italienreise topografisch prägnante Aufnahmen; Altdorfers sogenannte *Donaulandschaft* gilt als „das vielleicht erste Landschaftsbild ohne jede erkennbare menschliche Staffage.“⁵⁸³ Nils Büttner verwies darauf, dass diese Zeichnungen möglicherweise den Künstlern als Motivfundus für Hintergründe im Tafelbild dienten.⁵⁸⁴ Es liegt daher nahe, zu erfragen, ob die Landschaftshintergründe in den Gemälden mit Realplätzen identifiziert werden können. Für mehrere Tafelbilder Altdorfers wurde dieser Versuch unternommen; Nora Watteck brachte beispielsweise mit dem Fensterausblick auf dem Seitenflügel des Regensburger *Fronleichnamsaltars* den Pfarrhof von Hallein in Verbindung.⁵⁸⁵ Margit Stadlober führte in ihrem Beitrag zur Idee und Form in Altdorfers Landschaftsdarstellungen weitere Ortsidentifizierungen durch.⁵⁸⁶ Für die *Alexanderschlacht* wurde immer wieder der Charakter der ‚Weltlandschaft‘ betont, die auf einer erkennbaren topografischen Wiedergabe des gesamten östlichen Mittelmeerraumes basiert.⁵⁸⁷ Erkennbar sind mit Blick südwärts Südostanatolien als Schauplatz

der Schlacht, das Mittelmeer und die Insel Zypern, östlich das Rote Meer, das Nildelta mit seinen sieben Flußarmen sowie links die Stadt Konstantinopel (**Abb. 4**).⁵⁸⁸ Auch in den anderen Schlachtentafeln können teilweise reale Topografien identifiziert werden: Wie schon erwähnt suchte insbesondere Greiselmayer in seiner Studie zu den *Historienbildern* die Landschaften auf den Tafeln ikonologisch zu deuten, um auf diese Weise die von ihm in den Gemälden gelesenen zeitgenössischen Bezüge weiter zu stützen.⁵⁸⁹ In diesem Rahmen unternahm er zum Teil den Versuch, kartografisches Material mit den Hintergründen in Beziehung zu bringen.⁵⁹⁰ Es drängt sich hier die Frage auf, ob in der *Schlacht von Zama* präzise Realschauplätze und erkennbare Topografien, die der Betrachter entschlüsseln konnte, umgesetzt wurden. Wie bereits ausgeführt, setzte Breu die *Geschichte der Lucretia* vor die Kulisse Roms, die mit dem Pantheon und der Trajanssäule deutlich als solche erkennbar ist (**Abb. 1**). Wie bei der Landschaft der *Alexanderschlacht* liegt auch bei der Landschaft der *Schlacht von Zama* die Vermutung nahe, dass sich Breu auf einen Realort bezogen haben könnte, was im Folgenden diskutiert werden soll.

Greiselmayers Kontextualisierung der historischen Ereignisse rund um Wilhelm IV., Johann Zapolya von Ungarn, Kaiser Karl V. und die Feldzugspläne gegen Suleyman I., wurden bereits ausgeführt.⁵⁹¹ Darüber hinaus – und dies steht in enger Verbindung zu seiner Identifizierung der Landschaft in Breus Schlachtenbild – verweist er auf den Tunisfeldzug

582 Siehe zur Geschichte der Landschaftsmalerei BÜTTNER 2006, insbesondere zur Rolle Dürers und Altdorfers ebd., S. 86ff. Siehe auch BÜTTNER 2012, STADLOBER 2006, STADLOBER 2012, WOOD 1993 sowie DYBALLA 2014A, S. 115.

583 BÜTTNER 2006, S. 91 mit Abb.

584 BÜTTNER 2006, S. 87 führt diese Vermutung insbesondere für Dürer an, da dessen Aquarelle nachweislich in seinem Besitz blieben.

585 WATTECK 1964, S. 139ff. Die Zuschreibung und Einordnung in Altdorfers Werk ist umstritten, der *Fronleichnamsaltar* wird jedoch gemeinhin als Werkstattarbeit angesehen. Dazu WAGNER/DELARUE 2017, S. 258f., Kat. Nr. 42.

586 STADLOBER 2012, S. 81f.

587 Siehe BÜTTNER 2006, S. 93f., PRATER 2012, S. 269, GOLDBERG 2002, S. 17, MECKSEPER 1968, S. 179ff., PFEIFFER 1993, S. 74f., ESCHENBURG 1979, S. 36ff., GREISELMAYER 1996, S. 21.

588 Die Ansicht Konstantinopels kann als weiterer Hinweis auf den Ost-West-Konflikt gedeutet werden, siehe zusammenfassend BÜTTNER 2006, S. 94 sowie ebenfalls GREISELMAYER 1996, S. 21ff.

589 GREISELMAYER 1996.

590 Siehe GREISELMAYER 1996. Die Identifizierungen sind zum Teil nachvollziehbar, zum Teil wirken sie auch willkürlich und konstruiert. So sieht der Autor in Feselens *Belagerung von Alesia* die Stadt Konstantinopel (ebd., S. 69f.), in Schöpfers *Mucius Scaevola* in der Darstellung des Tibers die Donau sowie den bildimmanenten Verweis auf die Belagerung Wiens 1529, das allerdings aufgrund der dargestellten Vedute Roms nicht abgebildet wird (ebd., S. 77f.). Auch in Refingers *Horatius Cocles* sowie im Marcus Curtius-Bild wird Rom gezeigt (ebd., S. 92 sowie S. 93). Vor allem mit diesen Rom-Darstellungen wird letztlich auch den Schauplätzen der Geschichten entsprochen. Eine derartige ‚Weltlandschaft‘ mit topografischem Fernblick, wie Altdorfer sie in der *Alexanderschlacht* zeigt, findet sich tatsächlich in keinem anderen Bild.

591 Siehe Kap. 4.5.



Abb. 99 Erhard Schön / *Eigentliche Contrafetzung des königlichen Schloß und Statt Tunis / sampt der befestigung Goleta in Affrica / 1535 / Holzschnitt / 70,9 × 40,5 cm / Grafische Sammlung Albertina, Wien.*

Karls V. im Jahr 1535,⁵⁹² den beispielsweise Jan Cornelisz Vermeyen (um 1500–1559) auf großformatigen Kartons als Entwürfe für Tapissereien festhielt.⁵⁹³ Karl V. gelang es durch diese Offensive, die nordafrikanische Küste aus der Hand der Osmanen zu erobern und so deren Zugriff auf den westlichen Mittelmeerraum zu verringern. In Beziehung zu Breus Landschaftsdarstellung im Schlachtenbild bringt Greiselmayer vor diesem Kontext Erhard Schöns Vogelschauplan der Belagerung von Tunis von 1535, die *Eigentliche Contrafetzung des königlichen Schloß und Statt Tunis / sampt der befestigung Goleta in Affrica* (**Abb. 99**).⁵⁹⁴ Die Karte ist nicht genordet, sondern nach Süden gerichtet; am Scheitel der Bucht in der oberen Bildhälfte ist die Stadt Tunis zu sehen. Wie Greiselmayer beschreibt, ist die Umgebung in Schöns Karte von Hügeln umgeben, die Erhöhungen um die Küste hingegen seien gebirgiger.⁵⁹⁵ Links und rechts der Bucht sind zwei Zeltlager zu sehen, zum einen das „des vertriben königs von tunis leger“, auf der anderen Seite das Kaiser Karls. Neben diesem befindet sich zudem ein bezinnter Turm, der die Befestigung

Goleta wiedergibt. Greiselmayer schlussfolgert auf Grundlage dieses Planes:

„Deutliche Übereinstimmungen sind vorhanden in der rechten bebauten Halbinsel, welche auf halber Länge außen eine Bucht aufweist, und vor allem durch die Lage der Stadt Zama am Scheitel der Bucht. Hier sind auch einige bauliche Details auffällig übereinstimmend wiedergegeben, so u.a. das Kastell mit dem gestuften Turm, die Portalanlage und auch der große Kuppelbau in der Stadt, der bei Breu rechts vom Portal sichtbar ist.“⁵⁹⁶

Die Annahme, Breu habe als Vedute für die nordafrikanische Stadt Zama beziehungsweise Nadagarra ebenfalls eine damals bekannte Stadt in dieser Region des Kontinents aufgegriffen, scheint zunächst eine durchaus logische Überlegung zu sein. Doch beim Vergleich zwischen der Karte Erhard Schöns und der Landschaft im Schlachtenbild offenbaren sich Unschlüssigkeiten in den Identifizierungen.⁵⁹⁷ Die Halbinsel, von der der Autor spricht, ist als solche nicht dezidiert erkennbar; denn es müsste sich hier auf der rechten Bildseite hinter den Hügeln nicht zwingend um Gewässer, sondern es könnte sich auch um Festland handeln, durch das sich lediglich von der kreisrunden Bucht her ein Fluss schlängelt. Allerdings ist dies vom grünlichen Kolorit her kaum definitiv zu bestimmen, sodass dies einigen Interpretationsspielraum zulässt – was das Argument Greiselmayers somit ebenso infrage stellt, wie die hier vorgeschlagene These.⁵⁹⁸ Das Kastell mit gestuftem Turm, das im Tunisplan südlich gelegen ist, befindet sich bei Breu zudem auf einer Erhöhung, die Schön nicht aufgegriffen hat. Das Argument der Darstellung eines Stadtportals hilft ebenfalls nur bedingt, handelt es sich dabei um ein Architekturelement, das in den meisten Stadtkulissen auftaucht; es ist hier aber durch seine beiden tellerartigen Podeste, auf dem die Türme im Stadtgraben stehen, tatsächlich charakteristisch, jedoch ähnelt es nicht der Darstellung im Stadt-

⁵⁹² GREISELMAYER 1996, S. 84.

⁵⁹³ Dazu HORN 1989, AUSST. KAT. WIEN 2013 mit Abb. Die Tapissereien fertigte Willem de Pannemaker (1512–1581) an.

⁵⁹⁴ GREISELMAYER 1996, S. 85.

⁵⁹⁵ Ebd.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 86.

⁵⁹⁷ BLANKENHORN 1972, S. 94f. macht hingegen keine näheren Ausführungen zum Hintergrund beziehungsweise zu Architekturelementen in der *Schlacht von Zama*, während sie bei anderen Tafeln recht genau auf Identifizierungen und Vergleiche zu anderen Gebäuden und Bildern verweist.

⁵⁹⁸ Für eine wertvolle Diskussion zu dieser Frage danke ich Lisa Berger (Regensburg).



Abb. 100 Jörg Breu d. Ä. / *Apostelabschied* / 1514 / Öl auf Nadelholz / 139,6 × 160,4 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg.

plan Schöns. Der Kuppelbau, in der *Schlacht von Zama* weit hinter der rechten Bergkette, befindet sich zudem ebenfalls auf dieser Erhöhung, die auf Schöns Plan innerhalb des inneren umringten Gebiets nicht zu erkennen ist. Auch wenn dieser keinen eckigen Grundriss besitzt, erinnert er an die Zentralbauten, die Breu beispielsweise im *Apostelabschied* oder in der *Geschichte des Samson* dargestellt hat (Abb. 100).⁵⁹⁹

Zieht man den Plan Erhard Schöns heran und verfolgt die These Greiselmayers weiter, so verwundert

auch die Datierung (Abb. 99). Der Tunisplan ist noch im gleichen Jahr des Feldzugs Kaiser Karls V. entstanden, also 1535. Aufgrund der stilistischen Vergleiche innerhalb des Œuvres Breus, ebenso wie aufgrund der mehr als wahrscheinlichen Annahme, dass die *Schlacht von Zama* ungefähr zeitgleich mit der *Alexanderschlacht* und dem *Cannae*-Bild entstanden, ist davon auszugehen, dass die Tafel um oder noch vor 1530 entstanden ist.⁶⁰⁰ Den Vergleich mit anderen Werken Breus ließ Greiselmayer hingegen komplett offen. Viel mehr geht er

⁵⁹⁹ Dazu siehe BLANKENHORN 1972, S. 34 sowie S. 96. Für den *Apostelabschied* stellt die Autorin ebd., S. 34, die Überlegung an, ob Breu hier an die Grabeskirche in Jerusalem dachte, die beispielsweise Hubert van Eyck in dem Bild der *Drei Marien* darstellte. In ihrer Behandlung der Samson-Tafel verweist sie auf die Ähnlichkeiten mit dem Rundbau in Vittore Carpaccios *Ankunft der Gesandten* aus dem Ursula-Zyklus für die Scuola Sant'Orsola siehe ebd., S. 96. Der Rundbau in der *Schlacht von Zama* weicht von diesen Bauten hingegen durch den runden Grundriss ab. Hier könnte man zunächst an das Pantheon erinnert sein, jedoch ist der dreischiffige Vorbau nicht zu erkennen.

⁶⁰⁰ Siehe Kap. 4.2.

124 an dieser Stelle nicht vom Bild aus, sondern von den politischen und militärischen Ereignissen um 1535, sprich dem kaiserlichen Nordafrikafeldzug, sodass er schlussfolgert, die *Schlacht von Zama* sei dementsprechend später, als bisher angenommen, entstanden.⁶⁰¹ Methodisch ist dies kritisch zu betrachten, da zum einen die Kontextualisierung von Breus Gesamtwerk fehlt, die aus kunsthistorischer Perspektive für eine Umdatierung zwingend notwendig wäre, zum anderen ist der Vergleich zwischen Schöns Vogelschauplan und der Stadtkulisse in der Schlachtentafel nicht derart stichhaltig, dass er die Verschiebung der Entstehungszeit tatsächlich rechtfertigen könnte. Ob es sich hierbei also tatsächlich um die nordafrikanische Stadt Tunis handelt oder ob möglicherweise auch um allgemeine Landschaftsmotive, die hier zur Schaffung des Bildraumes verwendet wurden, muss offenbleiben. Letztlich können die Darstellung der Berge und Hügel ebenso wie der Blick aufs Gewässer auch als allgemein zu verstehende Landschaftselemente verstanden werden, die sich in zahlreichen Tafelbildern des 16. Jahrhunderts in immer anderer Anordnung finden lassen, auch ohne auf eine Realtopografie

zu verweisen; so ähnelt beispielsweise auch der *Apostelabschied* mit der Darstellung der Bergkette und ihren hohen Gipfeln, die sich – wenn auch in anderer Anordnung – dem Gewässer anschließen, an die einzelnen Bildelemente der *Schlacht von Zama* (**Abb. 131, Abb. 2**).⁶⁰²

EXKURS: BREU UND DIE SOGENANNTEN ,DONAUSCHULE‘

Die Verortung von Breus Landschaftsdarstellung einerseits und seiner expressiven Bildmittel vor allem in den Figurendarstellungen andererseits wurde in der Forschung bisher eng an den kunsthistorischen Topos einer sogenannten ‚Donauschule‘ geknüpft.⁶⁰³ Seit längerem aber steht der Begriff der ‚Donauschule‘ in der Kritik der Forschung,⁶⁰⁴ handelt es sich hier um einen ideologisch aufgeladenen und belasteten Terminus.⁶⁰⁵ Die ältere Kunstgeschichte sah hierin ein ‚urdeutsches Kunstwollen‘, das, wie Nils Büttner es zusammenfasst, vermeintlich „einer bajuwarisch-alpinen Volksseele“⁶⁰⁶ und einer besonderen „Waldeslust“⁶⁰⁷ entsprang.⁶⁰⁸ Unabhängig von Versuchen, den Begriff zu ersetzen, wie ihn Fedja Anzelewsky durch die Bezeichnung „Fantastischer

601 GREISELMAYER 1996, S. 84.

602 Dass die Darstellung hoher Berggipfel ein charakteristisches Landschaftselement ist, die sich in zahlreichen Bildern findet, zeigt sich insbesondere darin, dass diese auch in Realtopografien aufgenommen wurden: Im *Ursula-Altar* erscheint Köln als voralpine Stadt, um an dieser Stelle nur ein Beispiel zu nennen.

603 Grundlegend dazu BÜTTNER 2006, S. 91, BÜTTNER 2012, S. 71ff., STADLOBER 2006, S. 312f., WOOD 1993, S. 818. Diese aktuelle Thematisierung sowohl der Kunst um 1500, die im Donaauraum entstand, wie auch die Schwierigkeit der Bezeichnung ‚Donauschule‘ beweist beispielsweise die Ausstellung von 2014 im Frankfurter Städelmuseum zu den *Fantastischen Welten*, die bewusst diesen Titel wählte, um das Begriffsproblem zu umgehen, siehe AUSST. KAT. FRANKFURT AM MAIN 2014, siehe hierin vor allem SANDER 2014, S. 15. Damit rekurriert die Frankfurter Ausstellung auf den bereits 1984 gemachten Versuch von Fedja Anzelewsky, der die Pariser Altdorfer-Ausstellung mit „Fantastischer Realismus“ beziehungsweise mit *Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst* betitelte, um den Begriff des sogenannten ‚Donaustils‘ zu umgehen (AUSST. KAT. PARIS 1984).

604 Erstmals eingeführt wurde der Begriff von Theodor von Frimmel in seiner Rezension zu Max J. Friedländers Altdorfer-Monografie, siehe FRIMMEL 1892, S. 417f.: „Die Malerei des 16. Jahrhunderts in den Donauegenden um Regensburg, Passau und Linz hat etwas Gemeinsames an sich, was sie von der übrigen Malerei des übrigen Deutschland unterscheidet und uns dazu berechtigt, von einem Donaustil zu sprechen. Albrecht Altdorfer ist der Hauptvertreter dieses Donaustils in der Malerei des 16. Jahrhunderts.“ Siehe hierzu auch die treffende Formulierung von BÜTTNER 2012, S. 71, der darauf hinweist, dass demnach kein Künstler, sondern ein Kunsthistoriker diese ‚Schule‘ begründete und damit auf die Probleme kunsthistorischer Wissenschaftsgeschichte hinweist: „Denn den ‚Donaustil‘ hat eben nicht Altdorfer begründet, sondern Theodor von Frimmel, nachdem Max J. Friedländer den Regensburger zum ‚Vater der Landschaftsmalerei‘ und ‚Vater des Landschaftsgemäldes‘ gemacht hatte.“

605 Dazu beispielsweise SANDER 2014, S. 15 oder BÜTTNER 2012, S. 78, der zurecht das Aufgeben dieses Begriffs in der kunsthistorischen Forschung fordert

606 BÜTTNER 2006, S. 91.

607 Ebd.

608 Dazu SANDER 2014, S. 16. Siehe auch die Einleitung von Buchner in AUSST. KAT. MÜNCHEN 1938, S. IIIff., in der die nationalsozialistische Ideologisierung und Vereinnahmung des ‚Donaustils‘ zutage tritt, auch indem auf Adolf Hitlers Geburtsort Braunau verwiesen wird: „Zum Schluß sei auf die tiefe symbolische Bedeutung der Ausstellung hingewiesen. Sie beweist die innere Zusammengehörigkeit und kulturelle Einheit der alten bajuwarischen Ostmark vom Lech bis zur Leitha, deren Herzstrom der Inn ist, an dem Braunau liegt [...]. Wenn je eine Ausstellung alter deutscher Kunst innerlich berechtigt, ja notwendig war, so ist es diese. Wir sind sie dem Andenken Altdorfers, aber auch der entschieden zu wenig gewürdigten Leistung eines ganzen deutschen Stammes in einer großen Zeit schuldig. Denn diese Ausstellung zeigt – alles in allem – den bajuwarischen Beitrag zur größten Epoche der deutschen Malerei.“



Abb. 101 Jörg Breu d. Ä. / Zwettler Altar, Kornernte mit dem heiligen Bernhard im Gebet / 1500 / Öl auf Holz / 73,3 × 71,3 cm / Stift Zwettl.

Realismus⁶⁰⁹ unternahm, was auch die Frankfurter Ausstellung im Städelmuseum aufgriff,⁶¹⁰ findet dieser bis heute Verwendung.⁶¹¹ Breu wurde als Vertreter dieser ‚Strömung‘ neben Altdorfer, Wolf Huber (um 1485–1553) oder Lucas Cranach d. Ä. gestellt.⁶¹² Es ist wichtig an dieser Stelle die Wissenschaftsgeschichte als Korrektiv miteinzubeziehen, um Bewertungen der älteren Forschung und die Position, die Breu innerhalb der Kunstgeschichte zugewiesen wurde, nachvollziehbar zu machen, zu diskutieren und neu auszuloten. Die folgenden Ausführungen im Rahmen dieses Exkurs-Kapitels dienen somit dem Ziel, Breus Werke nicht nur erzählstrategisch, sondern auch forschungsgeschichtlich näher in den Blick zu nehmen. Sowohl Breus Landschaftsdarstellungen, wie auch

seine expressiven Verkürzungen in den Figurendarstellungen, wie sie beispielhaft in der *Schlacht von Zama* in Hintergrund und Figurengewimmel zu beobachten sind, wurden als Merkmal für Breus ‚Donaustil‘ gewertet. Entscheidend für eine Zuordnung Breus zur vermeintlich existenten ‚Donauschule‘ war geografisch gesehen auch seine Künstlerreise durch Österreich.⁶¹³ So beschrieb Otto Benesch in einem Beitrag von 1928, dass insbesondere drei Künstler zu nennen seien, die auf den vermeintlichen ‚Donaustil‘ grundlegenden Einfluss nahmen, nämlich Rueland Frueauf d. J. (um 1470–1547), Lucas Cranach d. Ä. und Jörg Breu d. Ä.⁶¹⁴ Auch Ernst Buchner nannte in seiner Einleitung zur Münchener Altdorfer-Gedächtnisausstellung von 1938 Breu – neben den von Benesch aufgeführten Künstlern Frueauf und Cranach – als „eigentlichen Begründer des sogenannten Donaustils.“⁶¹⁵ Damit galt Breu schlussendlich als Vorläufer der Kunst Altdorfers, ungeachtet dessen, dass beide der gleichen Generation der um 1480 geborenen Künstler angehörten.⁶¹⁶

Die im 19. Jahrhundert ideologisch geprägte Kunstgeschichte und Breus hier zugewiesene Rolle zeigt sich vor allem auch in den weiteren Ausführungen Buchners:

„Ganz abgesehen davon, daß die stürmisch bewegten, glutvoll gemalten Altartafeln Breus aus den Stiften Zwettl, Melk und Herzogenburg oder die köstlichen, juwelenhaft funkelnden Legenden des jüngeren Frueauf aus Klosterneuburg [...], an sich es verdienen, im ganzen deutschen Volk bekannt zu sein.“⁶¹⁷

Alfred Stange, der 1964 die umfassende Monografie zur *Malerei der Donauschule* publizierte,⁶¹⁸

609 AUSST. KAT. PARIS 1984.

610 AUSST. KAT. FRANKFURT AM MAIN 2014. Die Ausstellung, die auch im Kunsthistorischen Museum in Wien zu sehen war, trug den Titel *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*.

611 Ein Beispiel hierfür ist der Titel der Arbeit von STADLOBER 2006 *Der Wald in der Malerei und Graphik des Donaustils*. Um auf die Problematik zu verweisen, findet sich der Begriff in den aktuellen Beiträgen inzwischen zumeist in Anführungszeichen. In der vorliegenden Arbeit wird ebenfalls hiermit hantiert, vor allem, um die Bezeichnung als einen in der Geschichte der Kunstgeschichte eingeführten, veralteten Terminus zu kennzeichnen.

612 AUSST. KAT. MÜNCHEN 1938, S. II, BENESCH 1528, STANGE 1964, S. 59.

613 Dazu vor allem MENZ 1982, S. 13, S. 29 sowie S. 37f.

614 Siehe BENESCH 1528, S. 63ff.

615 AUSST. KAT. MÜNCHEN 1938, S. II. Siehe auch ebd., S. 69.

616 So schreibt Buchner ebd., S. II: „Sie haben für Altdorfer und Wolf Huber die Bahn frei gemacht.“

617 AUSST. KAT. MÜNCHEN 1938, S. II. Zu Breus in München ausgestellten Altarbildern siehe AUSST. KAT. MÜNCHEN 1938, S. 69ff., Kat. Nr. 365–386. Zu sehen war zudem Breus Zeichnung mit der *Dornenkrönung* aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München, siehe ebd., S. 73, Kat. Nr. 387.

618 STANGE 1964.



Abb. 102 Jörg Breu d. Ä. / Aggsbacher Altar, *Ruhe auf der Flucht* / 1501 / Öl auf Holz / 92,2 × 129,7 cm / Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

sah in Breu zwar keinen „Vater des Donaustils wie Lucas Cranach“,⁶¹⁹ betonte aber ebenfalls die Bedeutung seiner österreichischen Altarwerke. Dabei stellte Stange vor allem die Landschaft in der Darstellung der Kornernte im Zwettler Bernhardszyklus hervor (**Abb. 101**).⁶²⁰ Breu sei „Lehrer im Sehen, im sachlichen wie im gefühlsbetonten, pathetischen Sehen“⁶²¹ gewesen. Er zog über die österreichischen Altarbilder Breus keine weiteren Werke des Künstlers in seine ohnehin nur kurzen Ausführungen zu Breu hinzu, sodass hier vor allem die Rolle dieser frühen Altarbilder für dessen Zuordnung zu der vermeintlich bestehenden Gruppe der ‚Donaumaler‘ deutlich wird.

Die von Benesch, Buchner und Stange getätigte Zuweisung Breus durchzog auch die nachfolgende Forschung: Beispielsweise Ernst Ullmann konstatierte in seiner *Geschichte der deutschen Kunst*

ein „inniges Verhältnis zur Landschaft“, mit der Breu „anregend auf die Donauschule“⁶²² gewirkt habe.⁶²³ Cäsar Menz, der die frühen *österreichischen Altarbilder Breus* ins Zentrum seiner Untersuchung stellte, stellt vor allem die Parallelen der expressiven Gestaltungsmittel zum Münchener Maler Jan Polak fest.⁶²⁴ Zugleich resümiert er in Rückgriff auf die vorangegangenen Beiträge:

„Man ist sich also in einem Punkt einig. Der Zwettler Altar steht mit am Beginn einer neuen Entwicklung in der deutschen Malerei, die letztlich in der Kunst Wolf Hubers und Albrecht Altdorfers einen Höhepunkt fand.“⁶²⁵

Muss der Begriff der ‚Donauschule‘ als historische

619 Ebd., S. 59. Allein sein sprachlicher Duktus, der an dieser Stelle zutage tritt, lässt darauf schließen, dass der 1894 geborene Stange, der nach der Machtergreifung nicht nur Parteimitglied der NSDAP, sondern auch Referent der Reichslehrerschule der SA wurde, auch nach dem Zweiten Weltkrieg und seiner Amtsenthebung stark von der älteren nationalen Kunstgeschichtsschreibung geprägt blieb. Zu Stange und seiner Rolle als Kunsthistoriker während des Dritten Reichs siehe DOLL 2003, S. 979ff. An dieser Stelle wird zugleich deutlich, weshalb der Begriff ‚Donauschule‘ heute als schwierig erachtet werden muss.

620 Ebd.

621 Ebd.

622 ULLMANN 1985, S. 105.

623 Das Phänomen ‚Donauschule‘ mitsamt dem Bezug zu Breus bekannten Frühwerken hält sich allerdings, besonders im populärwissenschaftlichen Bereich, zum Teil bis heute. Ein Reiseführer zur Kunst und Kultur in Graz von 2003 berichtet seinen Lesern: „Die Tafelmalerei der Steiermark erreichte einen letzten künstlerischen Höhepunkt im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, als sie im Anschluss an die von Lukas Cranach und Jörg Breu begründete Donauschule fand.“ Aus: CELEDIN/RESCH 2003, S. 68.

624 MENZ 1982, S. 12 vermutete sogar, dass Breu in dessen Werkstatt in München gewesen sein könnte, seine Kunst aber in jedem Fall kannte. MORRALL 2001, S. 12, vergleicht vor diesem Kontext nachvollziehbar vor allem Breus *Geißelung Christi* mit Polaks Passionszyklus in der Pfarrkirche in Pipping von 1475.

625 MENZ 1982, S. 38.

Kategorie und Produkt älterer Kunstgeschichtsschreibung heute allein als solche gesehen werden, stellt sich die Frage, was die Naturdarstellungen Breus tatsächlich auszeichnet, und worin genau die besondere ‚Expressivität‘ seiner Werke liegt – losgelöst von den Qualitätskriterien einer national geprägten Kunstgeschichtsschreibung und der These, es habe eine ‚Donauschule‘ gegeben. Was beispielsweise fällt gerade in den frühen Werken, wie dem von der Forschung herausgestellten *Zwettler Altar*, auf und sind die hier festgestellten Gestaltungsmittel auch weiterhin im Werk Breus zu finden?⁶²⁶ Die einzelnen Lebensstationen aus der Vita des heiligen Bernhards sind in detailliert wiedergegebene Landschaftsdarstellungen eingebettet. Großfigurig wird der Heilige und das Bildpersonal dargestellt; kompositionell ist auf Bernhard jeweils der Fokus gelegt.⁶²⁷ Vor allem die Szene der Kornerte zeigt, wie überaus detailliert Breu die Darstellung des Schauplatzes ausgearbeitet hat (**Abb. 101**): Zwar wirken die Bäume im Hintergrund recht summarisch und einzelne Blätter sind hier kaum zu erkennen, doch das goldgelbe Korn, das die Mönche ernten und bündeln, ist durch einen feinen Pinselfrich gekennzeichnet, sodass die einzelnen Ähren, die sich nach links und rechts neigen, zu erkennen sind. In den weiteren Szenen dominieren Landschaften mit Wiesen, Hügeln, Gewässern und einzelnen Gebäuden im Bildhintergrund.⁶²⁸ Diese Elemente finden sich – um steile Klippen und Felsformationen erweitert – auch in der *Flucht nach Ägypten* des *Aggsbacher Altars*, allerdings in anderer Anordnung (**Abb. 102**).⁶²⁹ Anders als in den Bernhardstafeln, in denen für die Bilderzählung im

Grunde lediglich der Vordergrund genutzt wird, wird hier der Hintergrund mit weiteren Szenen belebt. Die Landschaft im Hintergrund wirkt in dieser Tafel versatzstückhaft zusammengestellt.

Beim Blick auf die späteren Werke zeigt sich jedoch jenes Charakteristikum, dass Andrew Morrall bereits insgesamt für Breu feststellen konnte: Die große Diversität und stilistische Spannbreite.⁶³⁰ Im *Apostelabschied* fällt vor allem die prominente Bergkette auf, ebenso wie das Verblauen der Hintergrundmotive, das einen verstärkten Naturrealismus ins Bild bringt (**Abb. 100**), gerade im Vergleich zu den frühen österreichischen Altarbildern, wo monochromer Grund sich an die Landschaftsdarstellung anschließt, wie beispielsweise beim *Aggsbacher Altar*.⁶³¹ Ähnlich hohe Gipfel schließen sich im *Ursula-Altar* an die Stadtansicht Kölns an, die den Handlungsort in die Alpenregion zu versetzen scheinen (**Abb. 77**). Eher warmtonig hingegen wirkt die Hügellandschaft der Budapester *Kreuzaufrichtung*. Doch seien dies nur einige wenige Beispiele, die aufzeigen sollen, dass Breu, je nach Motiv und Bildthema, zwar aus dem gängigen Motivschatz an Landschaftselementen auswählte, hierbei aber zu unterschiedlichen Bildlösungen fand. Naturräume und Landschaften, die im Bildraum prominenter sind oder das Bildpersonal nahezu ganz zurücktreten lassen – wie beispielsweise in Bildern wie Cranachs *Büßender Hieronymus in der Landschaft* von 1502,⁶³² Altdorfers *Satyrfamilie* in Berlin⁶³³ oder der *Drachenkampf des heiligen Georg*⁶³⁴ – sind von Breu nur wenige bekannt: Neben den frühen Altarwerken kommt dem zum Beispiel die heute verschollene *Madonna mit den heiligen Katharina und Barbara*

⁶²⁶ Grundlegend zum *Zwettler Altar* MENZ 1982, S. 17ff., MORRALL 2001, S. 11ff.

⁶²⁷ Gezeigt werden folgende Szenen: Bernhards Abschied von den Eltern, Bernhards Ankunft im Kloster gemeinsam mit seinen Geschwistern, Bernhard bei der Kornerte, Bernhard als Krankenheiler, Bernhard heilt einen Besessenen, Bernhard streut den Tieren Salz, Bernhards Tod, das Begräbnis des Heiligen.

⁶²⁸ Ausgenommen ist hiervon die Szene von Bernhards Tod.

⁶²⁹ Siehe vor allem STANGE 1964, S. 59f., MENZ 1982, S. 48ff., SLG. KAT. NÜRNBERG 2010, S. 48 sowie S. 416, Abb. 16, und mit weiterer Literatur den Online-Katalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg unter <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1153>, zuletzt am 04.09.2017.

⁶³⁰ MORRALL 2001, S. 2.

⁶³¹ Als Beispiel hierfür kann die *Flucht nach Ägypten* des *Melker Altars* dienen. Während die Bäume und Pflanzendarstellungen sehr detailliert und in feinem Duktus ausgearbeitet sind, schließt sich hier kein ‚realistischer‘ Himmel an, sondern noch Goldgrund.

⁶³² Siehe BIERENDE 2002, S. 16, STADLOBER 2006, S. 164ff. sowie das Werkverzeichnis *Corpus Cranach* mit Abb.: Einzeldarstellung zu Werk-Nr. CC-CMS-180-001 unter http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/B%C3%BC%C3%9Fender_Hieronymus,_Wien,_FR_4, zuletzt am 17.01.2017.

⁶³³ WINZINGER 1975, S. 73f., STADLOBER 2006, S. 233ff.

⁶³⁴ Dazu beispielsweise STADLOBER 2006, S. 243f. Die Autorin führt ebd. aus, dass das Gemälde „als eines der Hauptwerke der altdeutschen Malerei und als ein Initialwerk der Landschaftsdarstellung mit dem deutschen Wald“ gilt.



Abb. 103 Jörg Breu d. Ä. / *Madonna mit den heiligen Katharina und Barbara und Engeln* / 1512 / Öl auf Holz / 75 × 52 cm / ehemals in der Gemäldegalerie im ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museum (verschollen).



Abb. 104 Jörg Breu d. Ä. / *Heiliger Christophorus* / um 1500/05 / braune Feder auf rosa getöntem Papier / 23,5 × 20,2 cm / Szépművészeti Múzeum, Budapest.

und Engeln von 1512 nahe (**Abb. 103**).⁶³⁵ Eines der Hauptcharakteristika der Bildfindungen Breus ist somit weniger die Landschaft, vor allem wenn man die Werke nach 1520 betrachtet. Stärker in den Mittelpunkt treten die von ihm verwendeten Mittel des Expressiven, zu sehen in Bildelementen wie verzerrt wirkenden Perspektivkonstruktionen oder in Figurendarstellungen. Es ist insbesondere die Organisation eines großen Bildpersonals, in dem es ihm – wie bereits gesehen werden konnte – um starke Verkürzungen und Verzerrungen geht.⁶³⁶ Doch auch in Einzelfiguren zeigen sich diese Aspekte: Als ein Beispiel hierfür kann die Breu zugeschriebene

Zeichnung mit der Darstellung des heiligen Christophorus gelten (**Abb. 104**).⁶³⁷ Nicht nur nimmt der kantige Faltenwurf einen Großteil der Bildfläche ein und weitet sich aufgebläht in fast geometrisch wirkenden Faltenformen, auch ist der Oberkörper durch das Nachvornebeugen verkürzt, während das Gesicht durch den Blick nach oben perspektivisch stark verzerrt ist.

Verzerrungen und Verkürzungen, wie sie nun häufiger in den Bildern Breus festgestellt wurden, dienen nicht nur der Dynamisierung der Bildanlage – als ein Beispiel hierfür kann vor allem die *Schlacht von Zama* gelten. Die Bilderzählung wird auf diese

⁶³⁵ BUCHNER 1928, S. 328 sowie die Lost Art Database unter <http://www.lostart.de/DE/Verlust/17647>, zuletzt am 17.01.2017. Hier mit Abbildung.

⁶³⁶ Siehe Kap. 4.4.

⁶³⁷ Der heilige Christophorus wird datiert auf die Zeit um 1500/05, Feder in Braun auf rosé getöntem Papier, 23,5 × 20,2 cm, Museum für Bildende Künste, Budapest. Siehe zu dem Blatt BUCHNER 1928, S. 314, MENZ 1982, S. 89f., AUSST. KAT. NÜRNBERG 1994, Kat. Nr. 29, AUSST. KAT. FRANKFURT AM MAIN 2014, S. 240, Kat. Nr. 136. Die Zeichnung galt zunächst als Werk Lucas Cranachs d. Ä., bis BUCHNER 1928, S. 314 sie Breu zuschrieb. Während MENZ 1982, S. 90 die Autorschaft Breus ablehnt, da er die Strichführung als zu bestimmt für den sonst eher findenden zeichnerischen Duktus erachtet, bemerkt Guido Messling in AUSST. KAT. FRANKFURT AM MAIN 2014, S. 240, Kat. Nr. 136, zu Recht, dass „die Unterschiede im zeichnerischen Stil nicht unüberbrückbar und mit dem größeren Aufwand zu erklären [sind], den der Künstler bei der durch dichte Schraffenlage geprägten Modellierung der Figurengruppe betrieb.“ Vor allem die dichte Querschraffur, die das Gesicht des Jesuskindes beispielsweise nahezu komplett verschattet, aber auch die im Vordergrund zu sehenden kleineren, lockeren Häkchen machen die Zuschreibung mehr als wahrscheinlich. Dass der Umhang und die Figurenanlage tatsächlich in bestimmter Strichführung und weniger locker erscheint, lässt sich, wie Messling ausführt, sicherlich durch den größeren Aufwand bei der Ausarbeitung begründen, der damit aber auch eng mit der Funktion des Blattes einhergehen dürfte. Letztlich scheint es sich hiermit nicht um eine bloße Studie oder Skizze zu handeln.

Weise vor allem für den Betrachter emotionalisiert. In den stürzenden Kriegern und Kämpfern, die im Chaos versinken, drückt sich damit eine gesteigerte Form von Gewalt aus. Die Expressivität, die häufiger als Charakteristikum einer vermeintlich bestehenden ‚Donauschule‘ gesehen wurde, dient hier als Mittel der Betrachteransprache.⁶³⁸ Breu lässt sich mit bildnerischen Mitteln wie diesen in die direkte Nähe zu seinen Zeitgenossen verorten und entspricht damit den Gestaltungstendenzen seiner Zeit, vollkommen unabhängig vom Bestehen einer vermeintlichen ‚Donauschule‘.

Als ein Beispiel für die Verwendung extremer Verkürzungen und Verzerrungen kann der Vergleich von Breus Budapester *Kreuzaufrichtung* mit der Tafel gleichen Themas von Wolf Huber dienen (**Abb. 105**).⁶³⁹ Zwar übersteigert Huber noch extremer die Schrägansicht auf das Kreuz und den daran genagelten Körper Christi, doch die schräge Ansicht, die Verkürzungen und die Verdrehungen einzelner Körper wirken grundsätzlich ähnlich. Breu schneidet den Schächer ganz links oben am Bildrand derart an, dass er kaum mehr zu sehen ist und der Betrachter unmittelbar in die Szene einsteigt (**Abb. 72**). Wie Stavros Vlachos in seiner Studie zur *Deformation und Verfremdung* konstatiert, interessierte die



Abb. 105 Wolf Huber / *Kreuzaufrichtung* / um 1522 / Öl auf Holz / 115 × 153,5 cm / Kunsthistorisches Museum Wien.

Künstler um 1500 „eine realistische Darstellung [...] in vielen Fällen wenig [...]“.⁶⁴⁰ Dies betraf nicht nur die Figurenkörper, sondern vor allem auch die Raumbehandlung oder die Perspektivkonstruktionen. Dass auch Breu sich nicht zuvorderst an die mathematisch korrekte Wiedergabe des Bildraumes hielt, konnte bereits in der *Geschichte der Lucretia* festgestellt werden, in der der Boden leicht nach vorne zu kippen scheint.

⁶³⁸ Dazu VLACHOS 2012, S. 16f. Der Autor, der die Deformation und Verfremdung in Bildwerken um 1500 eingehender analysiert, bezieht interessanterweise Breu nicht in seine Studie mit ein. Vieles allerdings, was Vlachos feststellt, lässt sich in zahlreichen Werken des Augsburger Künstlers konstatieren.

⁶³⁹ Siehe zu Hubers Tafel beispielsweise AUSST. KAT. FRANKFURT AM MAIN 2014, S. 82f., Kat. Nr. 99 mit weiterer Literatur.

⁶⁴⁰ Ebd., S. 33.