

# 7 ZUSAMMENFASSUNG. BREU ALS ERZÄHLER VON *HISTORIA* FÜR DEN MÜNCHENER HOF

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, mit Jörg Breus *Historienbildern* für das Münchener Herzogpaar Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. einen seiner wichtigsten höfischen Aufträge im Medium der Tafelmalerei hinsichtlich der narrativen Strategien umfassend zu analysieren. Dies erfolgte auf verschiedenen Ebenen: bildimmanent, im Vergleich zur jeweiligen Bildtradition und zu Breus Gesamtwerk und in Rückbezug zum Gesamtauftrag. Bereits in der Forschung formulierte Thesen – sowohl zum gesamten Auftrag als auch zu den Einzelbildern – konnten einer ausstehenden und notwendigen Neudiskussion unterzogen werden.<sup>911</sup> Auf diese Weise wurden die für Breus tafelmalerisches Spätwerk zentralen Werke – die *Geschichte der Lucretia*, die *Schlacht von Zama* und die mit dem jüngeren Breu in Verbindung gebrachte Artemisia-Tafel – nicht nur nach grundlegenden Desideraten untersucht,<sup>912</sup> sondern von einem anderen Standpunkt, als ihn die bisherige Forschung einnahm, betrachtet. So zeigten die auf die Narration abzielenden Bildanalysen, wie Breu für die Bildaussage entscheidende Schwerpunkte setzte, auf gängige Ikonografien zurückgriff, sich zugleich davon absetzte, und sich somit den Wünschen seiner Auftraggeber und auch dem Gesamtkonzept anpasste.

Die *Historienbilder* für Jacobäa und Wilhelm sind letztlich als flexible Serie zu verstehen, an der Breu bereits von Beginn an teilhatte. Diese

---

<sup>911</sup> Insbesondere GREISELMAYER 1996 erwies sich in seinen Thesen häufiger als problematisch, auch wenn er eine grundlegende Zusammenschau der Bilder bietet und seinem Fazit, die Bilder als Fürstenspiegel zu lesen, zumindest im Grundsatz zuzustimmen ist. Kritisch zu betrachten sind jedoch die zahlreichen Kryptoporträts und Realereignisse, die er – nicht immer schlüssig nachzuvollziehen – in den Tafeln verwirklicht sieht.

<sup>912</sup> So die Datierung der *Schlacht von Zama* oder die Zuschreibung der Artemisia-Tafel, deren Zugehörigkeit zum Auftrag ebenfalls bestätigt werden konnte. Siehe Kap. 4.2 und Kap. 5.

Flexibilität betrifft einerseits das Medium des transportablen Tafelbilds, aber auch die Bildthemen, die einerseits unabhängig als in sich geschlossene Bilderzählungen funktionierten, andererseits aber auch in der Zusammenschau eine Reihe wichtiger historischer Persönlichkeiten samt ihrer nachahmenswerten Taten nebeneinanderstellen. Breu war demnach vor die künstlerische Aufgabe gestellt, zwar jeweils in sich konzise Darstellungen zu schaffen, zugleich reihte er sich damit aber ebenso neben den Bildfindungen seiner Zeitgenossen ein, insbesondere Aلدorfer, Burgkmairs und Feselens, deren Tafeln den ‚Kernbestand‘ des Auftrags seit 1528 bilden. Der Seriencharakter des Auftrags ermöglichte es den Auftraggebern zugleich, die bestehenden Bilder bis 1540 um die Bilder Schöpfers oder Refingers sukzessive zu erweitern.

Die Tafeln dienten als repräsentative Exempelbilder, die allgemeine und eingängige Moral-, Herrschafts- und Handlungsbeispiele darstellten. Dementsprechend stand die den Bildern genuin didaktische Funktion im Vordergrund, für die die antike Rhetorik in ihrer frühneuzeitlichen Adaption ausschlaggebend war.<sup>913</sup> Diese immer auf den jeweiligen Rezipienten und die auf die Funktion ausgelegten Strategien der Redekunst waren prägend für das Bildverständnis der Frühen Neuzeit.<sup>914</sup> Leon Battista Albertis *De pictura* zeigte diese an der Rhetorik orientierte Bildauffassung auf; er bot den Malern einen Leitfaden, durch die richtigen Bildmittel eine gelungene *historia* darzustellen, die den Betrachter bewegen, belehren und erfreuen sollte.<sup>915</sup> Seine Schrift muss als richtungweisend bezeichnet werden und war auch den Malern des 16. Jahrhunderts bekannt, wie es mindestens für Albrecht Dürer nachgewiesen werden kann. Auch für Breu darf durch dessen Beziehungen zu den Augsburger Humanisten das Wissen um Albertis Ausführungen angenommen werden. Außerdem waren Rhetoriktraktate durch die deutschen Humanisten weit verbreitet.<sup>916</sup>

---

913 Siehe Kap. 2.1.

914 Grundlegend WARNCKE 1987

915 ALBERTI 2011.

916 Siehe beispielsweise MELANCHTHON 1846.

Aus dem frühneuzeitlichen Bildverständnis und der didaktischen Bildfunktion der dargestellten *historia* resultierte die Fragestellung der vorliegenden Arbeit, nämlich nach den narrativen Mitteln in Breus Münchener Bildern zu fragen, um auf die Auftragskontexte und die Bildfunktion zu schließen und Breus Position innerhalb des Auftrags zu diskutieren. Der Ansatz der kunsthistorischen Erzählforschung stellte dabei den methodischen Ausgangspunkt dar.<sup>917</sup> Die Beschäftigung mit den bisherigen Herangehensweisen kunsthistorischer Erzählforschung zeigt schnell, dass es kein universell anwendbares Vorgehen gibt. In den zahlreichen Beiträgen, die von Fragen der Narrativität ausgehen, scheint die Methode weniger Mittel zum Zweck, sondern sie wird in den Vordergrund gestellt.<sup>918</sup> Das untersuchte Bildmaterial tritt zurück und erscheint häufig nur als ‚Beiwerk‘ einer oft einseitigen Methodendiskussion. Viel mehr muss der methodische ‚Handwerkskasten‘ immer wieder neu am jeweiligen Bildmaterial ausgerichtet werden. Insbesondere die Forschungen Wolfgang Kemps,<sup>919</sup> Peter Parshalls,<sup>920</sup> Felix Thürlemanns oder Aaron Kibédi Vargas gaben einen wichtigen Anstoß für das eigene Vorgehen.<sup>921</sup> Es wurden insbesondere die narrativen Schwerpunkte der Tafeln und daraus resultierend die zentrale Bildaussage – die verstärkte Betonung des *exemplum*-Gedankens – herausgearbeitet, sodass nicht nur Breus narrative Mittel und die Charakteristika seiner Bildererzählungen aufgezeigt wurden, sondern es konnte auch auf die Bildfunktion geschlossen werden. Dies wiederum führte zu weiteren Überlegungen zu den Auftragskontexten. Damit liefert die vorliegende Arbeit einen neuen Beitrag zur Positionierung Breus und zu den zahlreichen Diskussionen, um die Münchener *Historienbilder*, wie Auftragsintentionen und den Hängungsort.

Mit Breus inschriftlich datierter und monogrammierter *Geschichte der Lucretia* setzt gemeinsam mit Burgkmairs Esther-Tafel – auf die die

---

917 Siehe Kap. 2.2.

918 Hier beispielsweise SCHEUERMANN 2005.

919 KEMP 1983, KEMP 1989, KEMP 1992, KEMP 1994, KEMP 1995, KEMP 1996, KEMP 2003.

920 PARSHALL 1978.

921 THÜRLEMANN 1989, THÜRLEMANN 1990, THÜRLEMANN 2001, KIBÉDI VARGA 1988, KIBÉDI VARGA 1990.

berühmte *Alexanderschlacht* Altdorfers sowie die Cannae-, Cleolia und Zama-Bilder unmittelbar folgten – der Auftrag Jacobäas und Wilhelms im Jahr 1528 ein.<sup>922</sup> Bereits hierin zeigt sich, dass der Augsburger mit seiner Werkstatt zu den ersten vom Herzogpaar beauftragten Künstlern zählte, was neben den Hinweisen in den Rechnungsbüchern auf seine Stellung auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt schließen lässt. Seine Umsetzung der Lucretia-Geschichte unterscheidet sich dabei in verschiedenen Punkten von den weiteren querformatigen Tafeln für den Münchener Hof, aber auch von der damals gängigen einfigurigen Wiedergabe der Heroin im *close-up*: Breu zeigt Lucretia in umfassender Narration zwischen ihren Begleitern und stellt dabei zwei zentrale Szenen in den Vordergrund der palastartigen Bildbühne. Die weiteren Szenen, wie die schlafende Lucretia in ihrem Gemach oder der Aufruf zum Sturz des römischen Königshauses, ordnet er in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge den Hauptszenen an. Der Bildraum erfüllt damit eine temporal deiktische Funktion. In keinem der weiteren *Historienbilder* wurden zudem gleichgewichtig mehrere Handlungsmomente herausgegriffen; hier befinden sich die weiteren Szenen zumeist – ebenfalls der temporalen Deixis entsprechend – im Bildhintergrund.

Darüber hinaus muss Breus reflektierter Einsatz der einzelnen Bildmittel betont werden, darunter die gezielten Auslassungen im Erzählfluss, wie beispielsweise die des ‚Antihelden‘ Tarquinius; hier konnte die eigens für die vorliegende Studie angefertigte Infrarotreflektografie zeigen, dass dieser zuvor noch kompositionell eingeplant war. Breu setzte durch das Auslassen dieser Figur wie auch durch die Szenenwahl und deren Anordnung im Bildraum bewusste narrative Schwerpunkte: Der Fokus liegt auf den positiv besetzten Akteuren, während Lucretias Selbstmord als verstärkt märtyrerhaftes politisches Exempel verstanden wird, in das mit der christlichen Ikonografie verbundene Darstellungsweisen, wie die Pathosformel des Blicks zum Himmel, aufgegriffen wurden. Im Zentrum der Bildaussage stehen damit die Konsequenzen des Selbst-

---

922 Siehe Kap. 3.

mordes der Lucretia, nämlich die Befreiung von ungerechter Herrschaft. Nicht ohne Grund ist Brutus als zweiter Hauptakteur der Darstellung zu verstehen. Das Bild richtet sich somit an einen genderunspezifischen Adressatenkreis am Hof, für den auch die Textvorlage bekannt gewesen sein dürfte. Breu selbst wusste jedenfalls genau um die Textvorlage, stellt Livius doch in *Ab urbe condita* ebenfalls diese politische Komponente heraus, die den Regierenden als Handlungsbeispiel dienen sollte. Dem Künstler waren die im 16. Jahrhundert weit verbreiteten Livius-Ausgaben und Übersetzungen durchaus bekannt und es muss davon ausgegangen werden, dass er wie auch seine Zeitgenossen ein humanistisches Grundwissen zu derartigen Textvorlagen besaß.

Erstmals konnten damit auch die ikonografischen Bezüge und Grundlagen für Breus Bildfindung für die Lucretia-Geschichte aufgezeigt werden: Er orientierte sich offensichtlich an den szenisch zweigeteilten Buchillustrationen der Drucke. Zugleich aber lassen sich auch Bezugnahmen zu italienischen Lucretia-Tafeln auf *spalliere*- und *cassone*-Tafeln feststellen, die in der Literatur für die *Historienbilder* im Gesamten bereits genannt wurden, in der vorliegenden Arbeit jedoch erstmals nähere Betrachtung fanden. Hier, wie auch in den weiteren *Historienbildern*, ging es primär um die Vermittlung von Tugendbeispielen, was erneut auf die didaktische Funktion der Bilder schließen ließ, die sich im Verlauf der Arbeit immer wieder zeigte.

In der Bildarchitektur der Lucretia-Tafel zeigt sich zudem Breus Bestreben, italianisierende und damit verstärkt gefragte Formensprache im Bild umzusetzen. Sicherlich ging dies auch mit den Wünschen der Auftraggeber einher. Breu zeigt eine überbordende Vielfalt an Details. Formen wie diese wurden im später entstandenen *Kunstabüchlein* Heinrich Vogtherr in Form eines Musterbuchs aufgegriffen,<sup>923</sup> was zugleich auf die Arbeitsweisen der Werkstätten schließen lässt, wie auch auf die Nachfrage nach italianisierenden Bildmitteln und ihrer Verbreitung. Auch die Verwen-

derung und das Aufgreifen von Münzen stehen in diesen Kontext. Deren Verwendung als Medaillons in Breus Bildarchitektur zeigte, dass einige Motive, wie der Satyr oder die Opferszene, auch Bezüge zur Haupthandlung aufweisen. Aus dieser bildimmanenten Beobachtung können ebenfalls Schlüsse für die Bildfunktion gezogen werden: das Erkennen der Motive durch die Betrachter als intellektuelle Aufgabe.

Der antikische Charakter des Lucretia-Bildes zeigt sich darüber hinaus in den Kostümen der Dargestellten. Dieses weicht von der Vorzeichnung, die sich heute in Budapest befindet, deutlich ab, trägt das gesamte Bildpersonal hier noch die zeitgenössische Kleidung des 16. Jahrhunderts. Gezeigt werden konnte, dass hier offenbar die bewusste Abgrenzung von Lucretia als zeitgenössischer Heldin erwünscht war, galt ihr Selbstmord letztlich vor dem Hintergrund des christlichen Sündenverständnisses als verwerflich und war daher gerade am katholischen Hof in München abzulehnen.

Die italianisierenden Formen in Breus Lucretia-Bild führten zu einer Frage, die die Kunstgeschichte nicht nur im Fall von Jörg Breu d. Ä. interessiert und im anschließenden Exkurs-Kapitel diskutiert wurde:<sup>924</sup> der Topos der Italienreise. Für zahlreiche Künstler des 16. Jahrhundert wird eine solche angenommen, auch wenn hierfür keine Belege existieren – bis auf die Bilder selbst. Es kann in Diskussionen wie diesen letztlich beobachtet werden, dass sich die Argumentationen häufig im Kreis drehen. Zugleich zeigt sich darin die auf Italien fokussierte Renaissanceforschung, die in einer Italienreise häufig einen Künstler im Sinne einer Kanonbildung zu nobilitieren versucht. Gerade für Breu muss allerdings festgestellt werden, dass – solange keine einschlägigen Quellen bestehen, die eine Italienreise sichern würden – letztlich keine Antwort für die Frage nach seiner Reisetätigkeit gefunden werden kann. Es sprechen ebenso viele Gründe für sie, wie dafür, sie nicht als grundsätzlich notwendig zu betrachten. In vielen Fällen ist schließlich die Verbreitung

---

924 Siehe das Exkurs-Kapitel in 3.5.

der Formen über Druckgrafiken oder andere importierte Kunstobjekte vorstellbar, durch welche die italianisierende Formensprache zur visuellen Kultur im nordalpinen Raum zählte.

Die *Schlacht von Zama* ist Breus zweites Gemälde, das im Rahmen des Münchener Auftrags entstand und deren Datierung erstmals eingehend diskutiert wurde.<sup>925</sup> Die Schlachtendarstellung, entstanden um 1530 und damit relativ zeitgleich mit Burgkmairs Cannae-Gemälde und Altdorfers *Alexanderschlacht*, ist geprägt von einem kaum zu überschauenden Figurengewimmel. Hier zeigt sich, dass Breu innerhalb des Auftrags vor zwei sehr unterschiedliche Aufgaben gestellt war: einerseits die Erzählung einer politischen Geschichte im Querformat mit der Lucretia-Tafel, andererseits eine turbulente und vielfigurige Schlachtendarstellung mit der *Schlacht von Zama*. Das Bildthema und die Geschichte bestimmten den jeweiligen Gestaltungsmodus. Die Komposition der Zama-Tafel wird von einer ‚Strudelwirkung‘ bestimmt, die Truppen werden dabei bogen- beziehungsweise kreisförmig im Bildraum angeordnet, während die Farben den Blick lenken. Als problematisch erweist sich jedoch die Himmelszone: Diese wurde im 17. Jahrhundert weitestgehend überarbeitet, auch die Inschriftentafel ist – wie auch im Fall von Altdorfers *Alexanderschlacht* – nicht ursprünglich. Reste des originalen Wortlauts finden sich am oberen Bildrand. Diese Veränderung wie auch die Beschneidung der anderen *Historienbilder* sind vermutlich auf Maximilian I. von Bayern zurückzuführen.

Die Beschäftigung mit der Ikonografie der Zama-Schlacht beziehungsweise der Schlachtenmalerei im Allgemeinen zeigt, dass es sich hierbei häufig um universelle Motivformeln wie Militaria, Reiter, Soldaten et cetera handelt, die dem übergeordneten Thema ‚Krieg‘ entstammen. Zugleich stellt die Frühe Neuzeit eine Zeit der Kriegsverdichtung dar, – durch die vordringenden Osmanen, die Auseinandersetzungen im Rahmen der reformatorischen Umbrüche, die Italienkriege – sodass zahlreiche zeitgenössische Schlachten und Kriege in Druckgrafiken aber

auch im Medium des Tafelbilds dargestellt wurden. Die allgemeinen Bildformeln wurden durch Inschriften, die detaillierte Wiedergabe von Truppenaufstellungen oder Stadtansichten ereignisspezifisch gekennzeichnet. Diese Bildmittel finden sich ebenfalls in den Schlachtengemälden der *Historienbilder*.

Breu orientierte sich überdies bei der *Schlacht von Zama* eng an der Textüberlieferung, wie der Vergleich mit Livius zeigt. Er stellte detailliert die Abfolge von Scipios taktischen Entscheidungen dar, indem er diese monoszenisch verknüpfte: So die von Hannibal eingesetzten Kriegselefanten, die sich gegen dessen eigene Männer wenden und Scipios Befehl die Gegner hinterrücks anzugreifen. Damit wählte er eine deutlich andere Form der Narration als in der *Geschichte der Lucretia*, die in mehreren voneinander kompositionell deutlich gesonderten Szenen den Verlauf der Erzählung zeigt.

Der Vergleich mit den zeitgleich entstandenen Schlachtenbildern Altdorfers und Burgkmairs lässt vermuten, dass die Künstler hier jeweils verschiedene Möglichkeiten in der bildlichen Umsetzung einer Schlacht präsentierten. Denn die Organisation des Figurengewimmels unterscheidet sich hier in auffälliger Weise voneinander. Während Burgkmair – gemäß der überlieferten Truppenaufstellung in der *Schlacht von Cannae* – eine dreiteilige Frieskomposition wählte, ist die *Alexanderschlacht* von ihrer Miniaturhaftigkeit und dem kompositorischen Zug der Truppen in den Bildhintergrund geprägt. Breu unterscheidet sich hiervon durch die kreisförmige Anordnung der Figuren und eine gesteigerte Dynamisierung. Hier, wie auch in Bildern wie dem *Ursula-Altar* oder der *Geschichte des Samson*, zeigen sich die starken Verkürzungen, Überschneidungen und dynamischen Gewaltdarstellungen, die Breus Organisation der Massenszenen und seine Mittel zum direkten Betrachtereinbezug ausmachen. Die Unterschiede in den Schlachtengemälden Burgkmairs, Altdorfers und Breus zeigen drei verschiedene Möglichkeiten, eine militärische Auseinandersetzung im Bild adäquat umzusetzen. Dies zeigt



Parallelen zu anderen bekannten Aufträgen der Kunstgeschichtsschreibung, wie beispielsweise zu den sich voneinander absetzenden Schlachtendarstellungen Michelangelos und Leonardos, die für den Florentiner Palazzo Vecchio bestimmt waren. Eine ähnliche Vergleichssituation, wie sie hier zugrunde lag, kann demnach auch für die Maler des Münchener Auftrags angenommen werden.

Wie die starke Dynamisierung der Szene, so dienen auch die zeitgenössischen Flaggen und das Kostüm einer direkten Ansprache des Betrachters, indem sie die historische Geschichte mit dessen Zeit synchronisieren. Eine Umsetzung konkreter realhistorischer Ereignisse wurde kritisch hinterfragt und konnte nicht bestätigt werden, besteht hier die Gefahr einer Überinterpretation. Nichtsdestotrotz bestehen zahlreiche Bezüge zur Jetztzeit. Diese schlagen in erster Linie die Brücke zum 16. Jahrhundert und erinnern an verschiedene Realereignisse, insbesondere auf allgemeiner Ebene, um Zeitgeschehen mit historischen Ereignissen gleichzusetzen, im Kontext einer Wiederholbarkeit von Ereignissen ganz im Sinne des Geschichtsverständnisses des 16. Jahrhunderts.

Die Landschaft dient der Bilderzählung als Verortung des Geschehens. Ob es sich hierbei um die Stadt Tunis handelt, wie von der Forschung ebenfalls vorgeschlagen wurde, muss mangels stichhaltiger Beweise offen bleiben. Doch konnte in der vorliegenden Studie, ausgehend von Breus Landschaftsdarstellung, thematisiert werden, wie der Künstler auch in weiteren Werken mit der Behandlung des Hintergrundes verfährt. Hier wurde er von der älteren Kunstgeschichte häufig zur Gruppe einer vermeintlich existenten ‚Donauschule‘ gestellt. Hierbei handelt es sich nicht nur um einen methodisch schwierigen Begriff. Die Diskussion zeigte außerdem auf, dass der kunsthistorische Umgang mit diesem Terminus und der Vorstellung einer derartigen ‚Donauschulgruppe‘ dezidiert abgelehnt werden muss; und auch die Überlegung, Breu in diesem Kontext zu verorten, ist dementsprechend wenig ergiebig und führt letztlich zu einem falschen Forschungsbild.

Im Rahmen der vorliegenden Studie wurde erstmals das Bild der *Geschichte der Artemisia* eingehend untersucht und damit gleich mehre-

re Forschungsdesiderate geschlossen.<sup>926</sup> Aus verschiedenen Gründen nimmt das Werk hier eine Sonderstellung ein. Dies betrifft zum einen die Autorschaft, die in der bisherigen Forschung nur am Rand diskutiert wurde, wobei man sich aber auf eine Zuschreibung an Jörg Breu d. J. einigte. Zum anderen galt es, die häufiger infrage gestellte Zugehörigkeit zum Auftrag der *Historienbilder* zu klären. In diesem Rahmen wurden erstmals die Bestandskataloge der Schleißheimer Galerie, in der die Artemisia-Tafel erstmals 1775 auftaucht, und der Münchener Pinakothek gesichert und ausgewertet, um den Zuschreibungsverlauf – von der ‚Art des Matthias Gerung‘ über Breu d. Ä. zu Breu d. J. – und die Provenienz zu klären.<sup>927</sup> Dass sich das Bild nicht im sogenannten Fickler’schen Inventar von 1598 findet, lässt sich dadurch erklären, dass es sich offenbar nie im Bestand der hier verzeichneten Kammergalerie befand, sondern schlicht an einem anderen Ort aufbewahrt wurde. Dies weist auch darauf hin, dass die *Historienbilder* als flexible Ausstattungsstücke nicht zwingend in ihrer Gesamtheit präsentiert wurden – dieses Zwischenergebnis zur Bildfunktion konnte in den abschließenden Kapiteln im Kontext der Münchener Residenz verortet werden.

Die Untersuchung der Bildererzählung brachte letztlich das Ergebnis, dass die Tafel, wie auch Breus *Geschichte der Lucretia*, verstärkt auf die politische beziehungsweise in diesem Fall militärische Rolle der Heroin abzielt. Wie auch die restlichen *Historienbilder* unterscheidet sich die Tafel von der vergleichsweise verbreiteten Bildtradition vor allem durch eine umfassende und mehrszenige Bilderzählung. Anders als die Ikonografie der die Asche ihres verstorbenen Gemahls trinkenden Artemisia, die nahansichtig und großformatig dargestellt wird, fällt die Szenenwahl im Münchener Bild auf die Ankunft der Königin in Halikarnassos und den Kampf zwischen ihren Truppen und den Rhodiern. Herausgestellt wird dezidiert ihre taktische Kompetenz, mit der sie ihre Macht erhalten konnte. Im Bild steht also nicht ihre weibliche Tugendhaftigkeit als treue Witwe im Fokus – hieran erinnert lediglich der Bau des Mausoleums,

926 Kap. 5. Zuvor behandelten lediglich WEGNER 1958 und GREISELMAYER 1996 das Bild.

927 Leider konnte das Bild nicht weiter als ins 18. Jahrhundert zurückverfolgt werden.

das sie zu Ehren ihres Gatten bauen ließ, – sondern ihre militärische Kompetenz. Deswegen galt sie für die Münchener Auftraggeber offenbar als nachahmenswertes *exemplum*. Das Bild eignet sich damit ebenfalls für einen genderunspezifischen Adressatenkreis. Die Zweifel der bisherigen Forschung, die Tafel nicht zum Auftrag zu zählen, da sie die Geschichte einer Frau ihm Hochformat darstelle, konnte damit entkräftet werden. Auch die Bildgröße spricht für die Zugehörigkeit zum Auftrag, ebenso die nach Schleißheim führende Provenienz, da dort weitere *Historienbilder* aufbewahrt wurden. Darüber hinaus muss der bisher geführte Titel der Tafel als irreführend deklariert werden: Die Tafel zeigt im Bildvordergrund nicht die Eroberung Artemisias von Rhodos, sondern von Halikarnassos. Dies bekräftigt der Vergleich mit Stadtansichten in der Vetruv-Ausgabe von Cesare Cesariano.

Besonders die Zuschreibungsfrage der *Geschichte der Artemisia* birgt einige Schwierigkeiten.<sup>928</sup> Bedingt ist dies durch den problematischen Erhaltungszustand der Tafel und das kaum bekannte tafelmalerische Werk Jörg Breus d. J., sodass keine gesicherte Vergleichsgrundlage vorliegt. Allein seine Druckgrafiken und Buchillustrationen können hier herangezogen werden, wobei einige Parallelen in Motiven und Gestaltungsweisen festgestellt werden konnten. Doch muss das Fragezeichen hinter dem Namen Breu d. J. nach wie vor die Zuschreibung begleiten, bis technische Materialuntersuchungen nähere Aufschlüsse erbringen können. Ausgehend von den Bildanalysen wurden weitere Überlegungen zum Gesamtauftrag angestellt, der im Rahmen der Forschung immer wieder in der Diskussion stand.<sup>929</sup> An mehreren Stellen der Arbeit wurde ausgeführt, dass die *Historienbilder* in umfassender Narration politische und militärische Tugendbeispiele aufzeigen und sich damit von einfigurigen Heldendarstellungen deutlich absetzen. Diese Schwerpunktsetzung in der Narration lässt dezidiert auf die Funktion der Bilder schließen. Hierin zeigt sich, dass die Methode der bildimmanenten Narrationsanalyse wichtige Ergebnisse zu den Funktionskontexten erbringen kann. Die

---

928 Kap. 5.5.

929 Kap. 6.

kunsthistorische Erzählforschung dient folglich keinem Selbstzweck, sondern ist wichtiges Instrument, um Bilder und Aufträge in ihrem Kontext zu entschlüsseln.

Im Fall der *Historienbilder* konnte dabei gesehen werden, dass die Tafeln in ihrer Erzählweise den zeitgenössischen Buchillustrationen in der humanistischen Chronikliteratur oder auch den Gerechtigkeitsbildern im Kontext von Rathausbauten entsprechen. Das frühneuzeitliche Geschichtsverständnis, Geschichte als Handlungsleitfaden zu begreifen, schlug sich im Buchdruck auch in zahlreichen Vorwörtern und Widmungen nieder: *Historia* bot Herrschern einen Spiegel für die eigene Regentschaft. Durch diesen Bezug konnte aufgezeigt werden, dass die *Historienbilder* auf repräsentative Weise die Herrschaftsmaxime und die Bedeutung der Geschichte für das eigene Handeln herausstellten. Ihnen liegt dezidiert die Funktion als *exemplum* zugrunde: Die Tafeln zeigten nicht nur ein historisches Ereignis, sondern damit einhergehend einen Leitfaden, der zur richtigen, gerechten und klugen Herrschaft und auch Kriegsführung anleitete – und zwar genderunspezifisch. In der *Geschichte der Lucretia* zeigte sich dies durch die Betonung der politischen Dimension oder durch den zweiten Hauptakteur Brutus. Die erotische Komponente tritt dabei in den Hintergrund und wird verstärkt durch die Medaillons in die Bildarchitektur verlagert. Die *Schlacht von Zama* zeigt daneben das Resultat kluger Taktik, die selbst eine vermeintlich kleinere Truppe zum Sieg bringt. Die *Geschichte der Artemisia* zeigt indes anhand eines weiblichen Beispiels, die Eigenschaft kluger Kriegsführung, aber auch die Treue der Frau zu ihrem Ehemann – die Tafel zählt damit allein inhaltlich zur Folge der *Historienbilder* und zum Auftrag.

Die *Historienbilder* wurden in einem abschließenden Schritt an ihren möglichen ursprünglichen Hängungsorten lokalisiert. Es fällt dabei auf, dass die Entstehungsdaten des Zyklus mit dem Neuveste-Ausbau zu einer repräsentativen Residenz zusammenfallen. Die Bayernherzöge konnten durch ihre prestigeträchtigen Beauftragungen den Machtanspruch des

nach langen Auseinandersetzungen formell geeinten Herzogtums, das beide gemeinsam regierten, im Reich präsentieren. Damit ging offenbar auch einher, vorrangig Künstler anzustellen, die bereits in kaiserlichen Diensten standen. Mit den *Historienbildern* ging es Jacobäa und Wilhelm zugleich darum, die Werke verschiedener Künstler im Besitz der eigenen Sammlung zu wissen – es handelte sich also um gezielte Kunstpolitik. Dabei fällt auf, dass die früh beauftragten Künstler wie Breu, Altdorfer oder Burgkmair alle aus dem Umkreis Münchens stammten, die weiteren jedoch direkt vor Ort tätig waren.

Die Diskussion um den ursprünglichen Hängungsort zeigte, dass durch die Mobilität des Mediums Tafelbild und die Flexibilität in Sachen Bildthemen und Hängung durchaus verschiedene Anbringungen denkbar sind. Die These des Gartenpavillons – hier wurden erstmals Grabungsergebnisse auf dem Gelände der Neuveste herangezogen – muss dabei ebenso einbezogen werden, wie die Räumlichkeiten der Hofgerichts- oder der Tafelstube. Vor allem aber die Möglichkeit des Studierzimmers muss herausgestellt werden: Gerade die verwendeten Münzen und die zahlreichen Details können für eine derartige Anbringung sprechen, bei der die Bilder Anlass zu gelehrten Gesprächen gegeben haben dürften. Letztlich aber waren die Bilder wohl bereits von Beginn an dafür gedacht, nicht zwingend einem festen Ort zugerechnet werden zu müssen, und konnten somit in diversen Kontexten zum Einsatz kommen.

Für Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. spielten sicherlich diverse Gründe eine Rolle, Jörg Breu d. Ä. mit zwei großformatigen Tafeln wie der *Geschichte der Lucretia* und der *Schlacht von Zama* zu beauftragen. Konfessionelle Positionen oder persönliche Meinungen spielten hier allerdings keine Rolle. In den 1520er Jahren hatte Breu seine Werkstatt fest auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt etabliert und bereits für wichtige Auftraggeber gearbeitet. Mit seinen Bildfindungen, geprägt durch ein zum Teil großes Bildpersonal, Detailreichtum in der Formensprache und Bildmitteln wusste er sich als Künstler zwischen seinen Zeitgenossen zu positionieren. Er entsprach dabei zeitgenössischen narrativen Strategien – wie zum Beispiel das monoszenische Zusammenziehen mehrerer Hand-

lungsmomente – und verstand es, gängige Bildtraditionen so zu verwenden, dass erzählerische Schwerpunkte an die Wünsche der Auftraggeber angepasst wurden. Dies war ihm durch seine offenbar genaue Kenntnis der Textvorlagen möglich. Dies zeigt zugleich, dass urteilende Aussagen der Forschung über Breus künstlerische Qualität dringend überdacht und im Kontext der Fachgeschichte reflektiert werden müssen. Breus Tafeln seit den 1520er Jahren sind keineswegs Zeichen eines „innere[n] Absturz[es]“,<sup>930</sup> sondern Zeugnis seiner Tätigkeit für wichtige fürstliche Auftraggeber und seiner gleichrangigen Stellung neben in der Forschung mehr beachteten Zeitgenossen wie Altdorfer oder Burgkmair. Derartige Wertungen sind eng mit der Geschichte der Kunstgeschichte, der Orientierung an ‚großen Meistern‘ wie Dürer oder Altdorfer, oder an nationalistisch eingefärbten Wertmaßstäben verbunden, wie die hier vorgenommenen Analysen der Bilderzählungen Breus zeigen. Breu, häufig negativ bewertet und vergleichsweise weniger bekannt als seine Zeitgenossen, ist jedoch – wie die vorliegende Studie zeigen sollte – keinesfalls eine Randfigur der deutschen Renaissancemalerei.

---

930 BEENKEN 1935, S. 60.