

Maria Männig

Der Fall von Breda – Topologien des Populären bei Velázquez und Callot

Abstract: Die Belagerung von Breda von 1624 bis 1625 steht als bedeutendes europäisches Medienereignis im Fokus dieses Aufsatzes, der die Mechanismen der Popularisierung auf Basis der Genese innovativer Bildformeln und Formate zur Visualisierung kriegerischer Handlungen untersucht, die schließlich qua Reproduktion zur Verfestigung eines bestimmten Topos beitragen. Im Fall Bredas verhalten sich die fortifikatorische Erneuerung der Stadt und deren grafische Distribution kongruent zueinander. Die historisch-strategische Relevanz des Orts wird somit sukzessive erzeugt und über illustrierte Flugliteratur vermittelt. Der Aufsatz gliedert sich in drei Teile: Ausgehend von einer Analyse von Velázquez' *Übergabe von Breda* wird die scheinbare Singularität des ‚Meisterwerks‘ auf Basis der Vorlagen hinterfragt. In anachroner Reihung ist hierzu ist das dokumentarisch angelegte Projekt Jacques Callots zu erörtern und die illustrierte frühneuzeitliche Flugpublizistik auszuwerten, mit dem Ziel, die Prozesse nachzuzeichnen, in denen ‚Projekt Breda‘ und seine Konstruktion als Motiv und Bildformel Gestalt annahm.

Die Bedeutung der von 1624 bis 1625 andauernden Belagerung Bredas als europäischem Medienereignis,¹ an dem sich Mechanismen der Popularisierung aufzeigen lassen, bemisst sich nicht zuletzt an der hier zu beobachtenden Entwicklung innovativer Bildformeln und Formate zur Visualisierung kriegerischer Handlungen.² Das Exempel zeigt, wie die historisch-strategische Relevanz des Orts durch das im Zuge militärischer Auseinandersetzungen notwendig gewordene Re-Design des Stadtgrundrisses sukzessive erzeugt und über die illustrierte Flugliteratur vermittelt wurde. Thomas Heckens prägnanter Formulierung, „[a]lls es Pop und Popkultur noch nicht gab, gab es schon die populäre Kultur“³ folgend wird im Rahmen dieser Fallstudie skizziert, wie an diesem Punkt epochale Neuerungen in der europäischen Bildpolitik eingeleitet

¹ Boßmeyer, Christine: *Der Kupferstecher als Historiograph? Visualisierungsstrategien in Jacques Callots Bild „Die Belagerung von Breda“*. Berlin 2009 (= Hochschulschriften, 30), S. 9.

² Der vorliegende Beitrag ist Teil meines an der RPTU Kaiserslautern-Landau angesiedelten Habilitationsprojekts zur Visualisierung von Urbanität in der Frühen Neuzeit. Dank einer großzügigen Unterstützung seitens der Universität im Rahmen einer Anschubfinanzierung für Drittmittelprojekte konnten Reisen zum Studium der im Text besprochenen Originale nach Wien, Madrid, Paris und Antwerpen unternommen werden. Für den fachlichen Austausch und die gründliche Sichtung des Texts danke ich Ekaterini Kepetzis. Bezüglich des Lektorats, Korrektorats und der weiteren redaktionellen Unterstützung bin ich Julia Hurtig und Carmen Dixon sehr verbunden.

³ Hecken, Thomas: „Populär und Pop“. In: Ders. / Kleiner, Marcus S. (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017, S. 246–251, hier: S. 248.

wurden, die bis heute nachwirken. Der Titel meines Aufsatzes ist dabei doppeldeutig zu verstehen: als *case study* einerseits, aber auch als Allusion auf das Thema der militärischen Niederlage andererseits. Ausgehend von Velázquez' berühmter Interpretation legt die Studie, einem archäologischen Projekt gleich, Schichten frei, um das ‚Projekt Breda‘, seine Konstruktion als Motiv pluralistisch und prozessual im Kontext populärer Medien zu erfassen und zu zeigen, wie dies schließlich zur scheinbaren Singularität des ‚Meisterwerks‘ gerinnt.

Breda wird imaginiert: Velázquez, 1635

Die Rezeptionsgeschichte von Diego Velázquez' *Übergabe von Breda* trug in nicht unerheblichem Maße zur kulturhistorischen Prägnanz der historischen Belagerungsschlacht von 1624/25 bei (Abb. 1). Die Ikonizität dieses Gemäldes prägt das kulturelle Gedächtnis und betrifft nicht nur die Darstellung europäischer Konfessions- und Territorialkriege im Allgemeinen, sondern hebt auch die spezifischen Konflikte um die Stadt Breda hervor – insgesamt fünf während des Achtzigjährigen Kriegs.

Jeweils die Spitze zweier aufeinander gerichteten Keile bildend lässt Velázquez die gegnerischen Parteien auf einer den Vordergrund beherrschenden schmalen Raumbühne aufeinandertreffen. Den gestalterischen Akzent legt der am Hofe Philipps IV. von Spanien tätige Maler auf die beiden Antagonisten, Justinus von Nassau, den Gouverneur von Breda, und Ambrosio Spinola, den Generalleutnant der spanischen Truppen. Mit der gönnerhaften Geste des leicht rechts der Mittelachse platzierten Marquis de Spinola, der den Besiegten vom Niederknien abhält, rückt die Diplomatie buchstäblich ins Zentrum der malerischen Umsetzung. Die obsiegenden Spanier dominieren zahlenmäßig die rechte Bildhälfte, insbesondere die titelgebenden gleichförmig vertikal aufgerichteten Lanzenspitzen unterstreichen ihre Übermacht. Dagegen stehen auf Seiten der Niederlande nur vereinzelt erscheinende Hiebwaffen, die zudem mit Wimpeln und Quasten symbolisch unbrauchbar gemacht wurden und damit den Unterwerfungsgestus des Antagonisten gleichsam visuell orchestrieren.

Die kunsthistorische Besprechung hat sich auf ebendieses psychologisierende Kernmoment der Begegnung – Justinus von Nassau, Marquis de Spinola – geradezu verengt.⁴ Die qua Kanonisierung erzeugte Popularität des Gemäldes im Sinne eines ‚Meisterwerks‘ täuscht zudem über die Tatsache hinweg, dass die *Übergabe von Breda* ursprünglich Teil eines inzwischen gut erforschten größeren Ensembles, der Ausstattung des im Madrider *Buen Retiro* befindlichen *Salón de Reinos* (Saal der Königreiche) war, das die militärischen

⁴ Hager, Werner: *Diego Velazquez. Die Übergabe von Breda*. Stuttgart 1956. <https://doi.org/10.11588/diglit.62588> (04.04.2023). Siehe auch: Cremades, Fernando Checa: „No solo Velázquez y el Salón de Reinos: el Palacio del Buen Retiro y el Museo Nacional del Prado“. In: *Cuadernos de Pensamiento Político*, 2017, 53, S. 118–124, hier: S. 120.



Abb. 1: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Die Übergabe von Breda*, 1635; Öl/Leinwand; 307,3 × 371,5 cm; Madrid, Museo del Prado (Inv.-Nr. P001172).

Großtaten Philipps IV. glorifizierte⁵ – und in diesem Sinne konzeptionell als Teil eines *hyperimages* par excellence zu verstehen ist.⁶ Mit diesem Begriff versprachlicht Felix Thürlemann einen Modus des temporären Arrangements als „kalkulierte Zusammenstellung

5 Geschaffen wurde der *Buen Retiro* zwischen 1633 und 1640; Kernelement war der *Salón de Reinos*. Bereits Carl Justi wies auf den ursprünglichen Kontext hin und lieferte eine atmosphärische Beschreibung der Anlage: Ders.: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*. 2 Bde., Bd. 1. Bonn 1888, S. 347–351. 1911 konnte Elías Tormo die Lage des Saals zweifelsfrei identifizieren, seitdem wird das ursprüngliche Ausstattungsprogramm weiter erforscht. Eine Ausstellung 2005 im Prado rekonstruierte zuletzt die angenommene ursprüngliche Hängung der Gemälde: Lopera, José Álvarez: „The Hall of Realms: The Present State of Knowledge and a Reconsideration“. In: Ausst.-Kat. *Paintings for the Planet King: Philip IV and the Buen Retiro Palace*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005. Hg. von Andrés Ubeda de los Cobos. Madrid 2005, S. 91–111. Zum Ausstattungsprogramm siehe auch: Pfisterer, Ulrich: „Malerei als Herrschafts-Metapher. Velazquez und das Bildprogramm des Salon de Reinos“. In: *Marburger Jahrbuch für Kunsthistorik* 29, 2002, S. 199–252. <https://doi.org/10.2307/1348739> (13.10.2023).

6 Thürlemann, Felix: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage* (= Bild und Text). München 2013.

von ausgewählten Bildobjekten [...] zu einer neuen, übergreifenden Einheit⁷, die durch ihre Zusammenstellung neuartige Sinngefüge generieren. Das Madrider *hyperimage* bestand aus einem zwölfteiligen Zyklus,⁸ der die unter Philipp IV. errungenen militärischen Siege in Szene setzte sowie einer von Zurbarán angefertigten Serie der Taten des Herkules, die diese Ereignisse der jüngeren Vergangenheit kontextualisieren und im Sinne barocker Allegorese ikonologisch überhöhen sollten.⁹ Als Ensemble waren diese Werke schließlich wiederum in eine hochrangige Gemälde sammlung implementiert, die den Grundstock des Prado bildete.

Es ist hier weder Raum für eine ausführliche Bildbeschreibung dieses umfangreich besprochenen Hauptwerks noch für die Diskussion seines ursprünglichen Aufstellungs-orts im *Salón de Reinos*. Im Rahmen der vergleichenden Methode werde ich mich daher im Folgenden gezielt auf Strukturelemente des Gemäldes konzentrieren, um typische Visualisierungsstrategien herauszustellen, die meines Erachtens als Effekte von Populärisierungsphänomenen zu lesen sind, wie sie im Verlauf dieses Beitrages analysiert werden. So platziert Velázquez den von Justinus von Nassau gereichten Schlüssel im Bildzentrum, der entsprechend den Raum zwischen den beiden Hauptakteuren einnimmt. In diesem Bereich wird der Blick in den Mittelgrund des Bildes freigegeben. Dort sind weitere, proportional stark verkleinerte Truppen zu sehen, die einen gewundenen Pfad heraufmarschieren.

Hier fällt erstens der Kunstgriff der Größendifferenzierung ins Auge, der die Organisation einer Überblicksszenerie erlaubt und damit augenscheinlich wesentliche Gestaltungselemente aus Jacques Callots monumentalier Grafik, der *Belagerung von Breda* (1625–1628), übernimmt (Abb. 2). Einer der gut dokumentierten Belagerungswälle, der über den Köpfen der beiden Hauptakteure erscheint, fungiert als Riegel zwischen Mittel- und Hintergrund. Hinter dieser optischen Schwelle öffnet der Künstler den Blick über das weite, offene Terrain des Schlachtfelds, dessen räumliche Organisation dem Typus des barocken topografisch-analytischen Schlachtengemäldes¹⁰

7 Thürlemann 2013 (wie Anm. 6), S. 7.

8 Von den ehemals zwölf Gemälden sind nur noch elf erhalten, siehe: Pfisterer 2002 (wie Anm. 5), S. 207.

9 Zudem sind die Reiterporträts zu nennen, von denen Lopera allerdings annimmt, dass sie ursprünglich für den Alcázar angefertigt worden waren und für die Anbringung im Salón de Reinos umgearbeitet wurden: Lopera 2005 (wie Anm. 5), S. 105. Auffällig ist der Kontrast zwischen der mythologischen, über den Fensterstöcken angebrachten Zurbarán-Serie mit ihrer reduzierten Palette und dem wesentlich helleren Kolorit der „Ereignisbilder“. Hermoso Cuesta, Miguel: „The Hall of Realms, a Space for Royal Magnificence“. In: Versteegen, Gijs / Bussels, Stijn / Melion, Walter (Hg.): *Magnificence in the Seventeenth Century* (= Intersections, 72). Leiden, Boston 2020, S. 89–112, hier: S. 92. https://doi.org/10.1163/9789004436800_006 (18.08.2023).

10 Popelka, Liselotte: „Bildjournalismus und Schlachtenbild im siebzehnten Jahrhundert“. In: Broucek, Peter / Gesellschaft für Österreichische Heereskunde / Heeresgeschichtliches Museum Wien (Hg.): *Wal- lensteins Werden und Streben, Wirken und Sterben. † 1634. Materialien zum Vortragszyklus 1984*, Wien 1984, S. 49–66, hier: S. 60; Pfaffenbichler, Matthias: „Das frühbarocke Schlachtenbild – vom historischen

zwar grundsätzlich noch folgt, in seiner schemenhaften Formulierung jedoch sowohl von Callots später noch zu diskutierender Druckgrafik als auch von den detailreich gemalten Schilderungen des Flamen Pieter Snayers abweicht. Inwiefern die populär gewordene Topografie Bredas hier noch inhärent ist, verdeutlicht vor allem der Vergleich mit den anderen Werken des zwölfteiligen Zyklus'. Diese folgen überwiegend einem in der Frühen Neuzeit etablierten Schema des sogenannten glorifizierenden Schlachtenbildes, das den siegreichen Heerführer zu Pferd oder stehend vor einer Landschaftskulisse mit erobertem Territorium präsentiert.¹¹ Hierbei fällt auf, dass die Gemälde allesamt dem von Panofsky erkannten Paradigma des „Systemraums“¹² folgen, indem der Blick von einem erhöhten Betrachter:innen-Standort in eine sich optisch konsistent in die Tiefe erstreckende Landschaft geleitet wird. Obwohl jeweils in leichter Aufsicht gegeben und allesamt durch einen hohen Horizont charakterisiert, erscheinen die repräsentierten Festungsbauten jeweils im Modus der Vedute. Anders Velázquez: dieser vollzieht im Mittelgrund einen radikaleren Wechsel des Blickpunkts in die Vogelschau, die sich durch eine wesentlich auffälligere Miniaturisierung der gezeigten Landschaft auszeichnet. Hierdurch erscheint Breda und seine Umgebung optisch weit in die Ferne entrückt. Damit übernimmt er die bei Callot und Snayers erkennbare Disposition der topografischen Aufnahme nach Art der Landkarte, wenn sie auch im Verhältnis zu den Vor-Bildern etwas stärker in die Tiefe geklappt ist. Mittels der Verkürzung bedient die so gezeigte Landschaft damit die Erwartungshaltung eines zeitgenössischen Publikums im Hinblick auf ein zentralperspektivisches Dispositiv, ohne dieses allerdings wirklich umzusetzen.

Velázquez implementiert seinem Gemälde Elemente der Multiperspektive, die Ulrike Gehring als konstitutiv für das flämische Historiengemälde herausgearbeitet hat,¹³ dabei trägt er – wie die anderen Künstler – aber auch der konkreten Rezeptionssituation im *Salón de Reinos* Rechnung: Insbesondere bedingt durch die ehemals vorhandene umlaufende

Ereignisbild zur militärischen Genremalerei“. In: Bußmann, Klaus / Schilling, Heinz: *1648: Krieg und Frieden in Europa*. Münster, Osnabrück, 1998–1999, 2 Textbde., Bd. 2. München 1998, S. 493–500.

11 Pfaffenbichler 1998 (wie Anm. 10), S. 493. Laut dem Autor handelt es sich bei dem spanischen Beispiel um die größte Serie glorifizierender Schlachtendarstellungen: Der posierende Feldherr erscheint (stehend) in Vincente Carduchos *Belagerung von Rheinfelden* (1634, dat.), Eugenio Cajés' *Die Vertreibung der Holländer von Puerto Rico durch Juan de Haro* (1634/35) und Félix Castelos *Eroberung von S. Cristobal durch Fadrique de Toledo* (1634, dat.); zu Pferde: in Jusepe Leonardos *Entsetzung von Breisach* (1634/35) und Carduchos *Entsetzung von Konstanz* (1635, dat.). Modifiziert ist das Motiv in Carduchos *Der Sieg bei Fleurus* (1634, dat.), wo der General von rechts heransprengt. Abbildungen in: Ausst.-Kat. *Paintings for the Planet King: Philip IV and the Buen Retiro Palace* 2005 (wie Anm. 5) sowie bei: Pfisterer 2002 (wie Anm. 5). Bedenkenswert ist Liselotte Popelkas Vorschlag, diesen Porträtypus unter dem Stichwort des Ereignisporträts im Komplex mit der Druckgrafik zu verhandeln: Dies. 1984 (wie Anm. 10), S. 55–58.

12 Panofsky, Erwin: „Perspektive als symbolische Form“. In: Oberer, Hariolf / Verheyen, Egon (Hg.): *Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik*. Berlin 1980, S. 99–167, hier: S. 109.

13 Gehring, Ulrike: „Painted Topographies. A Transdisciplinary Approach to Science and Technology in Seventeenth-Century Landscape Painting“. In: Ausst.-Kat. *Mapping Spaces. Networks of Knowledge*

Brüstung sind für diesen grundsätzlich zwei verschiedene Betrachter:innen-Standorte anzunehmen, die zugleich die der höfischen Gesellschaft immanente Segregation dokumentieren.¹⁴ Erlaubte es der Standort im Saal, die ganzfigurig gezeigten Protagonisten des Schlachtenzyklus' in leichter Untersicht zu rezipieren, bot die Galerie den Blick von oben in die panoramatische Landschaft hinein und den konkreten Nachvollzug des ‚Feldherrenblicks‘ durch die Betrachter:innen. In diesem Raum stattfindende Zeremonien oder Theateraufführungen verfolgte der Hofstaat ebenfalls von der Galerie aus, während der Saal allein der Königsfamilie vorbehalten war.¹⁵

Auf eine entsprechende Fernwirkung hin entworfen, artikuliert Velázquez im Mittelgrund eine offene Faktur, die in Wölfflins Terminologie dem Spezifikum barocker Verunklärung geradezu lehrbuchmäßig entspricht und diese ins Extrem führt, indem Farbe und Pinselstrich dem freien Spiel der Kräfte überlassen werden.¹⁶ Breda, eigentlicher Fokus der Auseinandersetzung, ist allenfalls schemenhaft erkennbar. Verunklärt von den in der Luft stehenden Rauchsäulen verweisen diese indexikalisch auf die bis vor kurzem anhaltenden Kampfhandlungen. Da sie im weiteren Zeitverlauf, vielleicht in einigen Stunden, spätestens aber am nächsten Tag, verflogen sein werden, deuten sie auch in die Zukunft – und damit auf die zeitliche Struktur des malerischen Entwurfs hin. Diese kurze Zeitspanne wird im Vordergrund weiter komprimiert, nämlich auf einen Sekundenbruchteil – einem Spannungsmoment im kommunikativen Akt zwischen zwei Individuen. Dagegen liegt der Fokus bei Callot und Snayers auf dem Handlungsräum, der trotz aller formalen Unterschiede auch durch Velázquez' Entwurf noch hindurch schimmert.

Deutlich wird dies unter anderem an dem andeutungsweise erkennbaren, rautenförmigen Stadtgrundriss, der bei Velázquez fragmentiert insbesondere in Gestalt der Südflanke mit dem vor der Stadtbefestigung liegenden Wassergraben in Erscheinung tritt, aber auch in den Belagerungsanlagen, etwa dem ‚Schwarzen Damm‘, der ostwärts durch das aufgestaute Gewässer nördlich vor Breda führt. Beide Strukturen erkennen wir sowohl bei Snayers als auch bei Callot, Werke, auf die Velázquez bei Hofe Zugriff hatte,¹⁷

in *17th Century Landscape Painting*. Karlsruhe, ZKM, 2014. Hg. von Ders. / Peter Weibel. München 2014, S. 23–89, hier: S. 33.

¹⁴ Lopera 2005 (wie Anm. 5), S. 101.

¹⁵ Lopera 2005 (wie Anm. 5), S. 94.

¹⁶ Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*. Basel, Stuttgart 1963¹³, S. 28–29.

¹⁷ Zurawski, Simone: „New Sources for Jacques Callot's map of the Siege of Breda“. In: *Art Bulletin* 70, 1988, 4, S. 621–639, hier: S. 623; Warnke, Martin: „Auf der Bühne der Geschichte Die ‚Übergabe von Breda‘ des Diego Velázquez“. In: Fleckner, Uwe (Hg.): *Bilder machen Geschichte: Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst* (= Studien aus dem Warburg-Haus, 13). München 2014, S. 159–170, hier: S. 160. Die Snayers-Gemälde lassen sich anhand von Inventaren bis in die 1630er Jahre zurückverfolgen und wurden wahrscheinlich von Philipp IV. kommissioniert. Zu dieser Folge siehe auch: Justi 1888 (wie Anm. 5), S. 358–359, FN 49.

ergänzt um Hermann Hugos Publikation *Obsidio Bredana*.¹⁸ Überdies war das charakteristische, im 16. Jahrhundert erneuerte städtische Layout vielfach, etwa in Einblattdrucken, präsent und damit popularisiert worden.¹⁹

Was war Velázquez' künstlerische Intention, ausgerechnet in diesem Bereich das Non-finito zu praktizieren? Beabsichtigte der Maler, die eindeutige Referenz auf die Vorlagen zu tilgen, oder sie bis an den Rand der Wahrnehmbarkeit zu eliminieren, um sich von ihnen zu emanzipieren, oder eine angemessene Form malerischer Umsetzung zu erreichen? Festhalten lässt sich jedenfalls, dass das ursprünglich auf maximale Akkuratesse hin konzipierte Planmaterial paradoxe Weise in eine freie Form der Malerei überführt wird.

Geschaffen wurde das Werk rund zehn Jahre nach Spinolas Triumph in Breda, kurz vor der niederländischen Rückeroberung der Stadt, in einer Phase des Niedergangs der spanischen Hegemonie in Europa. Die Bauprojekte des *Buen Retiro* mit dem *Salón de Reinos* und den dafür angefertigten Gemäldezyklen sublimierten die zwischenzeitlich gescheiterten politisch-militärischen Ambitionen im Medium der Kunst. Die im Werk malerisch suggerierte spanische Übermacht in Gestalt der *lanzas* präsentierte bereits im Rückblick auf ein vergleichsweise erfolgreiches zweites Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts angesichts eines problematischen Staatshaushalts allenfalls eine Fiktion – die einstmals bereits finanziell prekäre Situation hatte sich zum Entstehungszeitpunkt des Zyklus in den 1630ern weiter zugespitzt.²⁰

Der als pazifistisch gelesene Fokus auf die Protagonisten deutet konsequenterweise einen von äußeren Umständen erzwungenen Rekurs von der expansiven Außenpolitik auf Werte der höfischen Kultur und der Patronage im Sinne des Rückzugs an, wie sie im *Salón de Reinos* nicht nur in Form der Kunstbetrachtung, sondern auch im Rahmen von Theateraufführungen gepflegt wurde.²¹ Diese Annahme lässt sich durch eine Beobachtung Wolfgang Brassats stützen, der in diesem Zusammenhang auf die Formelhaftigkeit der von Velázquez vorgestellten Gestik hingewiesen hat.²² Diese leitet der Autor aus der ritterlichen Kultur – vermittelt über die Emblematik – her, um zu schlussfolgern, dass Velázquez' künstlerische *inventio* das eigentliche historische Ereignis strukturell überformt und damit seines dokumentarischen Werts beraubt hat.

18 Hugo, Hermann: *Obsidio Bredana*. Antwerpen 1626. <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10865586?page=40,41> (13.10.2023).

19 Siehe Abschnitt Nr. 3, „Breda wird popularisiert: die europäische Druckgrafik“.

20 Aschmann, Birgit / Herbers, Klaus: *Eine andere Geschichte Spaniens. Schlüsselgestalten vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. Köln 2022, S. 263–286. <https://doi.org/10.7788/9783412525590> (16.08.2023).

21 Eine Auflistung der Stücke, die in dem Saal aufgeführt wurden, bei Lopera 2005 (wie Anm. 5), S. 93.

22 Brassat, Wolfgang: Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun (= Studien aus dem Warburg-Haus, 6, hg. v. Wolfgang Kemp u. a.). Berlin 2003, bes. S. 339. Wiewohl man auch festhalten muss, dass die andere Übergabe-Szene, Jusepe Leonards *Übergabe von Jülich* den niederländischen Gouverneur kniend vor dem zu Pferde befindlichen Spinola in klarer Subordination zeigt. Nach Pfisterer werden im Zyklus verschiedene Formen der Kriegsführung vor- und gegenübergestellt, insbesondere Jülich und Breda siehe: Ders. 2002 (wie Anm. 5), S. 218.

Breda wird dokumentiert: Callot, 1625–1628

Anders als die Arbeiten von Snayers, der seine Schlachtengemälde ausschließlich nach Vorlagen anfertigte²³ und Velázquez, der erst rund ein Jahrzehnt nach dem Ereignis tätig werden sollte, weist Jacques Callots *Belagerung von Breda* Komponenten künstlerischer Augenzeugenschaft auf (Abb. 2).²⁴ Der aus Lothringen stammende Grafiker hatte das Schlachtfeld samt seiner Belagerungs- und Verteidigungsanlagen nach einer Zeichnung des sich im Gefolge Spinolas befindlichen italienischen Ingenieurs Gianfrancesco Cantagallina angefertigt.²⁵ Die von Simone Zurawski publizierten Quellen legen 1626 als Terminus ante quem für den Beginn von Callots Tätigkeit nahe;²⁶ die Autorin leitet ab, dass der Auftrag bereits im Jahr militärischer Erfolge Philipps IV., dem „annus mirabilis“²⁷, 1625, im Zuge oder in Folge der Feierlichkeiten der Eroberung erteilt worden sein muss. So schreibt die Auftraggeberin, Isabella Clara Eugenia von Spanien, in besagter Quelle, einem Brief vom 1. Februar 1626, dass Callot bereits viel Zeit in die Erstellung einer genauen Karte von Breda investiert habe und bewilligt zwei Drittel des vereinbarten Honorars in Höhe von insgesamt 850 Escudos als Anzahlung.²⁸ In einem weiteren Brief vom 5. Februar berichtet die Regentin, dass Callot den Hof in Brüssel wieder verlassen habe.²⁹ Aus der Korrespondenz lässt sich daher schlussfolgern, dass der Künstler bei Hof eine Art Entwurf präsentierte haben wird, mit dessen Erarbeitung er wiederum im Jahr zuvor, also bereits 1625, begonnen haben müsste.

Publiziert wurde die aus sechs Blättern zusammengesetzte Grafik in einer Auflage von 200 Exemplaren samt einer Begleitbroschüre im Juni 1628, drei Jahre nach der siegreichen Eroberung. Gedruckt wurden Grafik und der als *Descripcion de la villa y sitio de Breda y entrada que hizo en ella S. A. S. la señora Infanta doña Isabel Clara Eugenia a los*

23 Kelchtermans, Leen: „Honing In on Pieter Snayers’ Working Method. Relief of Leuven, 1635“. In: Ausst.-Kat. *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*. Karlsruhe, ZKM, 2014. Hg. von Ulrike Gehring / Peter Weibel. München 2014, S. 263–273, hier: S. 263.

24 Zu Callots *Belagerung von Breda* ausführlich: Boßmeyer 2009 (wie Anm. 1). Umstritten ist die Frage, wie viel Callot bei seinem Besuch von den Belagerungsanlagen tatsächlich noch sehen konnte. Siehe auch: Gehring 2014 (wie Anm. 13), S. 48–50.

25 Dies schreibt der Künstler selbst in seiner der *Descripcion* vorangestellten Widmung: Callot, Iacobus: „A la serenissima Señora Doña Isabel [...].“ In: Anonym: *Descripcion de la villa y sitio de Breda y entrada que hizo en ella S. A. S. la señora Infanta doña Isabel Clara Eugenia a los XII de Junio MDCXXV*. Antwerpen 1628, S. 3–4, hier: S. 4. <https://hdl.handle.net/11441/113284> (13.10.2023). Dabei ist unklar, in welchem Umfang Callot noch Belagerungsanlagen, die kurz nach Ende der Schlacht abgebaut worden waren, sehen konnte. Bis heute finden sich allerdings Reste der Wälle in und um Breda, so wird der Aufenthalt den Künstler wenigstens grundlegend mit der Topografie vertraut gemacht haben.

26 Zurawski 1988 (wie Anm. 17), S. 623. Auch Hermann Nasse ging von einem Beginn der Arbeiten bereits 1625 aus, siehe: Ders.: *Jaques Callot* (= Meister der Graphik, 1, hg. von Hermann Voss). Leipzig 1919, S. 7.

27 Aschmann / Herbers 2022 (wie Anm. 20), S. 272.

28 Zurawski 1988 (wie Anm. 17), S. 623, 638.

29 Zurawski 1988 (wie Anm. 17), S. 623, 639.



Abb. 2: Jacques Callot: *Die Belagerung von Breda*, 1628; Radierung / Buchdruck; ca. 127 × 179 cm; London, The British Museum (Mus.-Nr.: 1838,0621.1).

XII de Junio MDCXXV betitelte Begleittext in der Offizin Plantin Moretus in Antwerpen,³⁰ beides übersandte Isabella Clara Eugenia an die europäischen Höfe.³¹ Diese Tatsache verdeutlicht das Gewicht dieses hochrangigen Auftrags, der, wie Velázquez' Gemälde auch, im Kontext staatlicher, namentlich habsburgisch-spanischer Propaganda und als Teil eines entsprechenden Maßnahmenbündels diplomatischer Strategie im Dreißigjährigen Krieg zu situieren ist. Die *Descripcion* enthält die in den Quellen als *declaration* oder *tabula* bzw. *table* bezeichnete Legende in Spanisch. Unter dem Titel *Tabula Obsidiones Bredanae* wurde diese später viersprachig ebenfalls bei Plantin in einer Auflage von 1825 Stück gedruckt, aber an Callot gesandt, der abseits der an die Infantin gelieferten Exemplare Produktion und Vertrieb selbst verantwortete.³²

³⁰ Anonym: *Descripcion de la villa y sitio de Breda y entrada que hizo en ella S. A. S. la señora Infanta doña Isabel Clara Eugenia a los XII de Junio MDCXXV*. Antwerpen 1628. <https://hdl.handle.net/11441/113284> (13.10.2023).

³¹ Zurawski 1988 (wie Anm. 17), S. 625.

³² Boßmeyer 2009 (wie Anm. 1), S. 20–21. Diskussionen zur Übersetzung dokumentieren die Quellen, siehe: Lierue, Jules (Hg.): *Jaques Callot. Catalog of the graphic works*. 8 Bde., Bd. 3: *Text 300–652*; New York 1969, Kat.-Nr. 593, bes. S. 82–83.

Eingefasst wird die sechsteilige, mit den Gesamtmaßen $1,20 \times 1,40$ Meter imposante Radierung von einer geschnitzt wirkenden Zierleiste nach Art eines *Trompe-l'oeil*. Die buchstäbliche Rahmung signalisiert den repräsentativen Anspruch des zwischen Karte und Bild changierenden Werks. Die Resultate der zugrundeliegenden Vermessungskampagne überführt Callot in eine kartenartige topografische Darstellung, die den Stich dominiert.

Die Relevanz des Vermessungswesens ist dem Werk in Gestalt eines Autorenporträts im linken Vordergrund eingeschrieben, es handelt sich dabei um das Duo Callot und Cantagallina (Abb. 2a).³³ Der Zeichner sitzt von uns ab-, der Szene zugewandt. Trotz des verlorenen Profils bleibt seine Physiognomie erkennbar.³⁴ Das im Profil gegebene Gesicht des Ingenieurs wird dagegen von dem Ärmelaufschlag seines erhobenen linken Arms verschattet. Cantagallina beugt sich, auf den Stab gestützt, zum Zeichner herab und setzt seinen Zirkel auf dessen Blatt. Vom restlichen Geschehen isoliert, erscheint die Gruppe auf einer Art Terrainscholle, deren unteren Rand eine zehnteilige Skala bildet. Neben den Instrumenten verbürgt insbesondere die Inkorporation dieses Maßstabs die Korrektheit des gelieferten Abbilds.

Auffällig ist die aus insgesamt sechs Personen gebildete Dreieckskomposition links außen, die sich aus drei Zweiergruppen konstituiert: den zwei stehenden Soldaten, dem sitzenden Callot und stehenden Cantagallina in der Mitte und zwei rechts Liegenden; die Mitte wird durch den bei der Nummer 5 des Maßstabs aufgepflanzten Stab akzentuiert. Auch diese Tatsache unterstreicht die Relevanz mathematisch-geometrischer Grundlagen.

Der Skala entspricht die in der oberen Blatthälfte platzierte Windrose, die, wiewohl sie dem mittelalterlichen Schema der Radkarten folgt, ein Authentizitätsversprechen in das Werk implementiert. Der Plan ist, ausgewiesen durch das Kreuz, geostet und folgt auch damit einer anachronistisch wirkenden Konvention (Abb. 2). Während das Kreuz in der Windrose als Metonymie für Jerusalem steht, taucht es im rechten oberen Blatt ein weiteres Mal auf, um dort das Lager Spinolas bei Ginneken zu bezeichnen. Das *Ikon* legt damit einmal mehr den eigentlichen Charakter des territorialen Gefechts als Glaubenskonflikt offen, indem die katholische Partei als göttlich autorisiert vorgestellt wird.

Das Element der Skala ist Kartenwerken entlehnt, wo sie oftmals in emblematischer Form im Komplex mit einem Zirkel erscheint, etwa in ein Medaillon eingeschrieben in einem der Zwickel des um 1547/1552 datierten Wiener *Gedruckten Plans der Inneren Stadt* Augustin Hirschvogels oder sogar zweifach in einer – mit mythologischem Personal ausgestatteten – dem Stadtplan zugeordneten Kartusche unten rechts

33 Zurawski 1988 (wie Anm. 17), S. 625.

34 Erhalten ist ein von Vorstermann angefertigter Stich nach einem (verlorenen) Porträt Callots von Antonis van Dyck, aus den *Icones principum, virorum doctorum pictorum chalcographorum statuariorum nec non amatorum pictoriae artis numero centum*. 1630/1641. Antwerpen. II. Zustand, siehe: <https://portraitindex.de/documents/obj/34703260> (31.08.2023).



Abb. 2a: Jacques Callot: *Die Belagerung von Breda*, Detail des linken unteren Blatts, 1628; Radierung; Blattmaße: 65,5 × 46,2 cm; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr.: RP-P-OB-56.877).

und zusätzlich innerhalb der darüber befindlichen Nebenkarte in Balthasar Florisz van Berckenrodes *Ansicht Amsterdams* (1625).³⁵ Callot variiert und modernisiert das Grundmotiv, indem er mit der Vermesser-Gruppe ein dem Genre entlehntes Detail einführt, das die Rolle des Zeichners verdeutlicht. Das damit verbundene Authentizitätsversprechen arbeitete Ekaterini Kepetzis heraus; in der von ihr skizzierten Entwicklung des Sujets in der niederländischen und italienischen Kunst kommt dem sogenannten, um 1500 zu datierenden Florentiner *Kettenplan* hinsichtlich der Visualisierung einer Stadtlandschaft besondere Relevanz zu.³⁶ Innovativ bei Callot ist die szenische Aufwertung der ursprünglich dekorativen Funktion der Skala sowie die Betonung des arbeitsteiligen Prozesses der Kartierung unter Beteiligung der Vermesser. Der im Profil gegebene, ziellende Musketier, der als stehende dunklere Silhouette hinter den beiden schlafenden Soldaten erscheint, alludiert die gleichfalls dem Ingenieurswesen zuzuordnende ballis-

³⁵ Augustin Hirschvogel, *Gedruckter Plan der Inneren Stadt*, Radierung: 1547/52, Druck: um 1808–1828, 83,8 × 86,7 cm, Wien Museum, Inv.-Nr. 1477. <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/46887/> (11.10.2023) und Balthasar Florisz van Berckenrode, *Ansicht Amsterdams*, 1625 (wahrscheinlich späterer Druck), Holzschnitt und Buchdruck. <https://collections.artsmia.org/art/120423/view-of-amsterdam-balthasar-florensz-van-berckenrode> (11.10.2023).

³⁶ Kepetzis, Ekaterini: „A broken arch of London Bridge“: Der Zeichner beschwört die Ewigkeit der Kunst“. In: Habeck, Joachim Otto / Schmitz, Frank (Hg.): *Ruinen und vergessene Orte. Materialität im Verfall – Nachnutzungen – Umdeutungen* (= Edition Kulturwissenschaft, 273). Bielefeld 2023, S. 75–90, hier: S. 81–85. <https://doi.org/10.14361/9783839462225-005> (30.08.2023).

tisch-zerstörerische Komponente der Visierpraktiken, die hier im Medium der Zeichnung ihre Anwendung findet, und die Schäffner als konstitutiv für das um 1600 entwickelte „topographische Dispositiv“³⁷ befunden hat.

Die vordersten Terrainzonen sowie die Geländestreifen vor dem Horizont samt des Himmelsbands unterliegen dem Regime der Zentralperspektive. Den Vordergrund montiert Callot aus unterschiedlichen Blickpunkten, die von der leichten Aufsicht zur Vogelschau reichen, um die Übersicht über die Szenen zu gewährleisten.³⁸ Schließlich mündet die Darstellung des Geländes in die dominierende Orthogonalprojektion. Verkürzt gesagt: Vom Bild wird die Grafik zur Karte und wieder zum Bild.

Diese Vorgangsweise entspricht dem von Pieter Snayers in den 1620er und 1630er Jahren perfektionierten Schema des topografisch-analytischen Schlachtenbildes, das sich laut Pfaffenbichler dadurch auszeichnet, dass „in einer hochhorizontigen Landschaft die militärischen Formationen aus der Vogelschau“³⁹ gezeigt werden. Neben der Präzision der Kartierung einzelner taktischer Formationen, sind die Bilder

[...] in drei Zonen unterteilt. Im Vordergrund befinden sich meist Genrefiguren und der kommandierende Feldherr. Im Zentrum des Bildes findet sich die Aufzeichnung der taktischen Manöver der einzelnen militärischen Abteilungen, und im letzten Drittel des Bildes geht die Landschaft in bläulichen Streifen in den ruhigen Himmel über.⁴⁰

Wie der Autor im Weiteren feststellt, nähert sich der Mittelgrund umso mehr der Landkarte an, je größer das abgebildete Terrain ist. Dies lässt sich sowohl bei Snayers als auch bei Callot sowie in einer Reihe von druckgrafischen Erzeugnissen, die wahrscheinlich nach Ingenieurszeichnungen entstanden sind, zeigen. Selbst in Velázquez’ *Übergabe von Breda* hält dieses Schema, insbesondere die Dominanz der Karte, nach.

Innerhalb der beherrschenden Kartografie kombiniert Callot wiederum unterschiedliche Darstellungsmodi, so implementiert er neben der Orthogonalprojektion die Kavaliersperspektive sowie den Aufriss. Der Künstler generiert auf diese Weise eine visuelle Matrix, in die er einzelne Ereignisse der elf Monate währenden militärischen Auseinandersetzung einordnet. Eine vertiefende Lektüre ermöglicht überdies die Verknüpfung mit den – sowohl in der *Descripcion* als auch vermittels der Legende – bereitgestellten textlichen Informationen. Somit präsentiert der Künstler ein differenziertes multimodales Rezeptionsangebot, welches das topografische wie auch das historiografische Interesse gleichermaßen bedient und es erlaubt, von der reinen Überschau in die Details des Ereignisverlaufs vorzudringen. Das Konzept der Multimodalität ist besonders in der Medienwissenschaft viru-

³⁷ Schäffner, Wolfgang: „Operationale Topographie. Repräsentationsräume in den Niederlanden um 1600“. In: Rheinberger, Hans-Jörg / Hagner, Michael / Wahrig-Schmidt, Bettina (Hg.): *Räume des Wissens*. Berlin, Boston 1996, S. 63–90. <https://doi.org/10.1515/9783050071299.63> (19.12.2022).

³⁸ Nasse 1919 (wie Anm. 26), S. 38–39.

³⁹ Pfaffenbichler 1998 (wie Anm. 10), S. 495.

⁴⁰ Pfaffenbichler 1998 (wie Anm. 10), S. 495.

lent, es artikuliert in seiner kategorialen Ausprägung vor allem die grundsätzliche Hybridität von Kommunikation.⁴¹ Allein die spezifische Materialität der Grafik erlaubt die Variation der Modi des von Callot präsentierten Inhalts, dies betrifft etwa die alleinige Betrachtung des visuellen Teils der Druckgrafik als Gesamtwerk oder im Einzelblatt sowie ihre Rezeption im Komplex mit der *Descripcion* oder der durch den Künstler vertriebenen Legende, der mehrsprachig verfassten *Tabula Obsidionis Bredanae*. Ist diese in Sammlungen oft verloren, so finden sich auch Beispiele, wo die Blätter (der eigentlichen Vorstellung Callots entsprechend) gemeinsam mit der Legende zu einer Schautafel montiert sind, die im weitesten Sinne an das Layout eines überdimensionierten Flugblatts erinnert, der im Übrigen auch die Auflage der *Tabula* wiederum mengenmäßig in etwa entsprach (Abb. 2).⁴²

In einer anderen Form, nämlich zum Blättern, montiert, findet sich der Stich samt Legende in den historischen Druckgrafikbänden in der Albertina in Wien.⁴³ Beide Formen erlauben das vertiefende Studium der bildlichen Repräsentation im Zusammenhang mit den Textinformationen. Während Medien im Kontext des Multi-

41 Bucher, Hans-Jürgen: „Multimodalität – ein universelles Merkmal der Medienkommunikation. Zum Verhältnis von Medienangebot und Medienrezeption“. In: Ders. / Schumacher, Peter (Hg.): *Interaktionale Rezeptionsforschung*. Wiesbaden 2012, S. 51–82, hier: S. 54–55. https://doi.org/10.1007/978-3-531-93166-1_2 (30.08.2023).

42 Eine Abbildung einer solchen Montage, siehe: Schröder, Thomas (Hg.): *Jacques Callot. Das gesamte Werk.*, 2 Bde., Bd. 2: *Druckgraphik*. München 1971, S. 1158. Die ursprünglich von Lieure, Jules (Hg.): *Jaques Callot. Catalog of the graphic works.* 8 Bde., Bd. 6 *Plates 300–652*. New York 1969, Kat.-Nr. 593, Ausklapptafel, o. S. publizierte Version lässt sich bis dato nicht auffinden: Boßmeyer 2009 (wie Anm. 1), S. 22. Dass diese Montage kein Einzelfall ist, zeigt eine weitere, zu einer Tafel montierte, heute im British Museum befindliche Fassung. Hier fehlt der Titel und die Legende ist jeweils links und rechts des Bildteils montiert: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1838-0621-1 (siehe: Abb. 2). 1825 Exemplare der Legende hatte Callot bei Plantin bestellt: Boßmeyer 2009 (wie Anm. 1), S. 21. Zur Auflagenhöhe der Flugliteratur, für die ein Mittelwert um 1500 Stück als Konsens gilt: Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen.* 2 Bde., Bd. 1. Berlin, New York 1999 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger), S. 132–142, hier: S. 135.

43 Vgl.: Jacques Callot, *Die Belagerung von Breda*, Inv.-Nr. F/III/1/113–F/III/1/123, Buchdruck & Radierung, 1627–1628. In: Albertina Online, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/object/numbersearch=\[F/III/1/113\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/object/numbersearch=[F/III/1/113]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/114\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/114]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/115\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/115]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/116\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/116]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/117\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/117]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/118\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/118]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/119\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/119]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/120\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/120]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/121\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/121]&showtype=record); <https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/>

modalen vereinfacht gesagt den materiellen Träger der Information meinen, bezeichneten Modi die Form der Strukturierung der darin vermittelten Inhalte, dabei handelt es sich jedoch, wie das vorgeführte Beispiel unterstreicht, um keine Essentialismen, vielmehr sind beide Kategorien fluide, d. h. Modi können zu Medien und Medien zu Modi werden.⁴⁴ Als massenmediale Kommunikationsform klingt in Form der Montage zur Text-Bild Kombination mit der mehrspaltig gesetzten Legende insbesondere die Flugblatt-Ästhetik in Callots *Belagerung von Breda* an (Abb. 2). Der das Bild umschließende dekorative Rahmen unterstützt dagegen eine weitere – und dem Letztgenannten wiederum diametral entgegengesetzte – Assoziation, nämlich die des Gemäldes – und damit eines an die Hochkunst gemahnenden Paradigmas. Entsprechend ist mit der Karte ein Medium des Herrschaftswissens verarbeitet. Wie skizziert, bietet das reichhaltige Angebot an Variationen verschiedene Rezeptionsformen im Sinne der Multimodalität und adressiert somit heterogene Publika.



Abb. 2b: Jacques Callot: *Die Belagerung von Breda*, Detail des rechten unteren Blatts; 1628; Radierung; Blattmaße: 65 × 47 cm; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr.: RP-P-OB-56.879).

[objectnumbersearch=\[F/III/1/122\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=se&arch=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/122]&showtype=record); [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=se&arch=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/123\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=se&arch=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/123]&showtype=record) (01.09.2023).

44 Packard, Stephan: „Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität“. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 14, 2018, 28, S. 5–18.

Prägendes Element von Callots Bilderzählung ist der im rechten unteren Blatt entwickelte Triumphzug der Infantin, der die erste Stufe der Rezeption bedient und diese im Rahmen des mehrteiligen Stichs visuell organisiert. Eine überdimensionale S-Kurve beschreibend schiebt sich der royale Tross von Südwesten, aus Brüssel kommend, auf die zentral positionierte Stadt zu (Abb. 2). Komplementär dazu erfolgt im mittleren oberen Blatt der Abzug der Garnison aus Breda, in dem die untere Bewegung gleichsam nachhallt. Zusammen bilden sie eine Diagonale, die das sechsteilige Werk durchzieht und dominiert. Die Geschichte wird von ihrem triumphalen Ende her erzählt. Mittels eines weiteren Kunstgriffs wird dieses Faktum unterstrichen: Analog zur Callot-Cantagallina-Gruppe links findet sich wiederum eine Schollenstruktur im äußersten rechten Blatt, die von einigen Berittenen beherrscht wird. Diese erscheinen im Verhältnis zwar vergrößert, befinden sich aber in derselben, vom Rest des Geschehens isolierten Zeitebene (Abb. 2b). Der durch einen modischen wie opulenten Federhut, insbesondere aber durch den Marschallsstab als Oberbefehlshaber ausgewiesene Spinola dominiert hier. Es scheint, als überwache er den Einzug der Infantin und ihres Gefolges. Als Rückenfigur gegeben, von schräg links auf seinem Pferd sitzend gezeigt, weist der General mit dem Zeigefinger ins Bild hinein, auf die königliche Kutsche, wo sich eine stark verkleinerte, zweite Version seiner selbst befindet. Dort reitet er, nun mit Umhang bekleidet und im Dialog mit der verwitweten und entsprechend in Klarissen-Habit gekleideten Herrscherin begriffen,⁴⁵ neben ihrer Kutsche (Nr. 52; Abb. 2c).⁴⁶ Durch diese Verdopplung wird auch im Stich die Rolle des Heerführers, dessen Gesicht den Betrachter:innen in beiden Szenen vollständig verborgen bleibt, hervorgehoben. Die Nr. 52 der Legende bestätigt: „Spinola cum Isabellâ Principe colloquitur“⁴⁷. Angesichts des Formats handelt es sich hierbei um einen subtilen Kunstgriff, welcher den Simultanbild-Charakter der Grafik auf den zweiten Blick offenbart.

Das auf dem vordersten Geländestreifen befindliche Personal wird von den Szenen im Hintergrund unterschieden, so finden sich nur bei Letzteren die Buchstaben und Zahlen, die in der Legende aufgelöst werden und entweder Bauwerke oder Ereig-

⁴⁵ Offizielle Porträts zeigen die Regentin in grauem Habit mit schwarzem Schleier, weißem Brustschleier und dem franziskanischen Zingulum, z. B. ganzfigurig: Anthonis van Dyck, *Porträt der Infantin Isabella Clara Eugenia, Statthalterin der Spanischen Niederlande*, Öl/Lwd., 1632, 204 × 122 cm, Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz–Vienna, Inv. Nr. GE 98, siehe: <https://www.liechtenstein-collections.at/sammlungen-online/portraet-der-infantin-isabella-clara-eugenia-1566-1633-statthalterin-der-spanischen-niederlande> (01.09.2023) oder halbfigurig: Anthonis van Dyck, *Porträt der Infantin Isabella Clara Eugenia, Statthalterin der Spanischen Niederlande im Klarissenhabit*, Öl/Lwd., 1628/29, 117 × 102 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. Nr. 1239, siehe: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062091> (26.02.2024).

⁴⁶ Zurawski 1988 (wie Anm. 17), S. 632.

⁴⁷ Jacques Callot, *Die Belagerung von Breda*, Inv. Nr. F/III/1/114, Buchdruck 1627–1628. In: Albertina Online, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[F/III/1/114\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[F/III/1/114]&showtype=record) (01.09.2023).

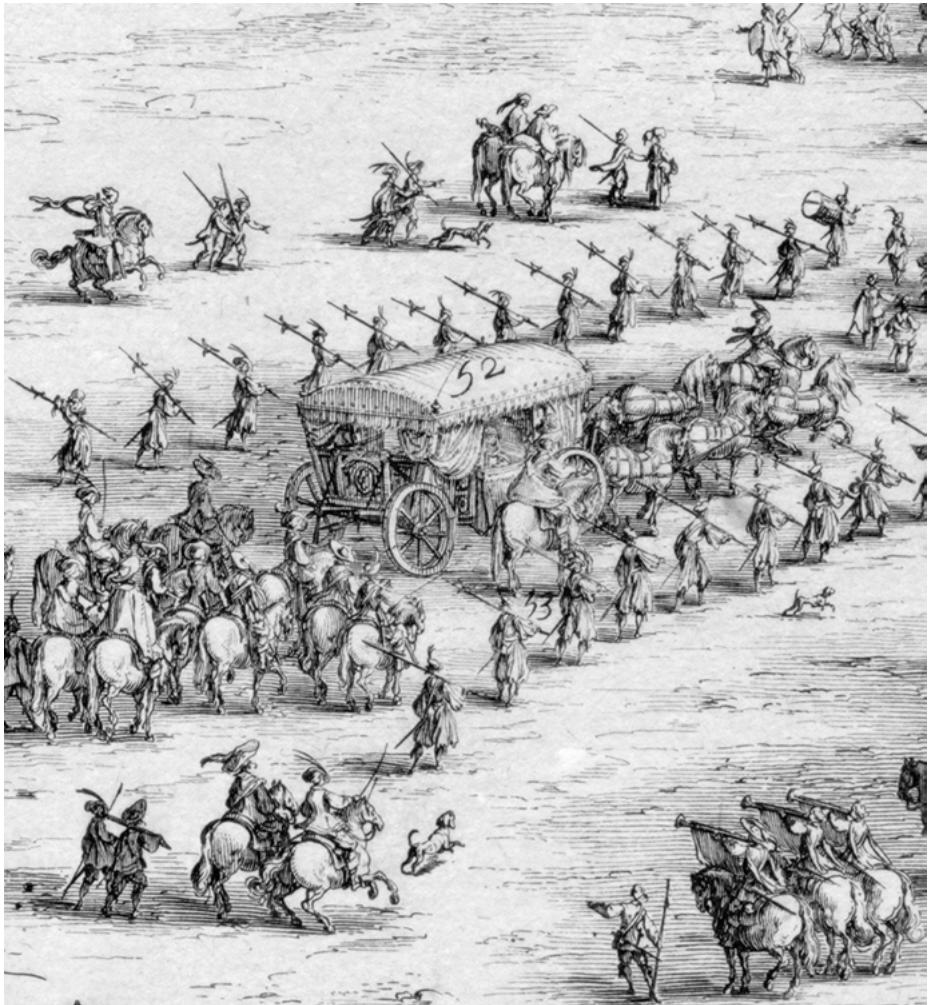


Abb. 2c: Jacques Callot: *Die Belagerung von Breda*, Detail des rechten unteren Blatts, 1628; Radierung; Blattmaße: 65 × 47 cm; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr.: RP-P-OB-56.87).

nisse bezeichnen. Hieran offenbart sich nicht zuletzt eine zeitliche Differenz zwischen den Figuren in der ersten Bildzone und den im Hintergrund befindlichen Szenen.

Während der den Einzug komplementierende Abzug im Mittelgrund ein zeitliches Kontinuum suggeriert, handelt es sich doch um zwei Ereignisse, die zeitlich unabhängig voneinander stattfanden. Dem vermeintlichen Kontinuum sind weitere Vorkommnisse aus der im August 1624 beginnenden Belagerung bis zum Einzug der Herrscherin im Sommer 1625 zugefügt. Die topografische Darstellung bildet eine Art Koordinatensystem, in das die Episoden eingeschrieben sind und in dem sie zu einem gestalterischen Ganzen verbunden werden. Die belegbaren Ereignisse, einzelne Schar-

mützel usw. werden mit genrehaften Szenen, die insbesondere den Vordergrund des mittleren Blatts dominieren und den Charakter von Kriegs- und Gewalthandlungen destillieren, kombiniert. Die Anreicherung der Vordergrundgruppen mittels verschiedener Genre-Thematiken findet sich auch bei Snayers und kann als weiteres Charakteristikum des topografisch-analytischen Schlachtengemäldes erkannt werden.

Die Forschung hat wiederholt festgestellt, dass sich in diesem Werk erste Formulierungen der Motive aus Callots *Schrecken des Krieges* erkennen lassen.⁴⁸ Ebenso wie in der anonymisierten, aber in fashionabler Exzentrik akzentuierten Figur Spinolas wird hier eine künstlerische Praxis deutlich, die sich durch die Rekombination zum Teil generischer Sujets auszeichnet, die aus dem künstlerisch-gestalterischen Inventar des Grafikers stammen und fallweise zum Einsatz kommen. Hier ist insbesondere an die *Capricci* von 1622 zu denken, die den stark vom Theater inspirierten höfisch-verfeinerten Geschmack am Hofe der Medici zelebrieren. Produktiv machen lässt sich an dieser Stelle Susan Sontags Konzept des *camp*, mit dem die Autorin die Ästhetisierung und Stilisierung im übersteigerten Sinne erfasst.⁴⁹ Die exzessive Inszenierung der Generäle à la mode ist auch in der Madrider Gemäldeserie spürbar, wo gleichfalls die Konjunktur prachtvoll farbiger Federhüte auffällt. Die Motivation zu einer derartigen Inszenierung könnte in der intendierten Aufwertung und Auszeichnung der gezeigten Protagonisten als populäre Helden liegen.

Im Gegensatz zur objektiv-abstrakten Bestandsaufnahme der Belagerungssituation dominiert in der *Belagerung von Breda* die Exemplarik, die die Effekte von Krieg und Gewalt auf die Beteiligten schildern soll und eine Form der Sensationslust bedient, die durchaus in den zeitgenössischen Medien virulent ist. Jenseits dessen interessiert mich in erster Linie der dokumentarische Wert, der hier verbrieft wird. Indem die vor Ort gewonnenen Daten visualisiert und qua Drucktechnik, eins-zu-eins reproduzierbar und damit distribuierbar werden, findet nicht nur ein Rationalisierungsprozess in der Wissensvermittlung, sondern auch eine frühe Form kulturindustrieller Verwertung statt, die Umberto Eco als konstitutiv für den Beginn der Massenkultur in der Frühen Neuzeit

⁴⁸ Rommé, Barbara: „Die Belagerung von Breda“. In: Ausst.-Kat. *Jacques Callot: Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1995. Karlsruhe 1995, S. 35–36. Zu dieser Serie als Teil einer Vorgeschichte des Kriegsopfers siehe: Kepetzis, Ekaterini: „Familien im Krieg – Zum griechischen Freiheitskampf in der französischen Malerei der 1820er Jahre“. In: Heß, Gilbert / Agazzi, Elena / Décultot, Elisabeth (Hg.): *Graecomania* (= Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume, 1). Berlin, New York 2009, S. 133–170, hier: S. 149. <https://doi.org/10.1515/9783110213577> (01.09.2023). Kepetzis argumentiert, dass die Bildnarration die Aktivitäten der Täter thematisiere, weniger die Leiden der Opfer. Festhalten lässt sich, dass im Zuge des Dreißigjährigen Kriegs Kriegsfolgen durchaus ein Thema in der Kunst sind. Ein Beispiel aus dem *Salón de Reinos* sind die Verwundeten, die Juan Batista Maíno im Vordergrund der *Wiedereroberung von Bahía* platziert. Hierbei handelt es sich zwar um exemplarische Ikonografien, etwa erkennt Pfisterer das Caritas-Motiv, dennoch deutet die Platzierung in einem Zyklus militärischer Ruhmestaten auf einen Paradigmenwechsel hin: Pfisterer 2002 (wie Anm. 5), S. 221.

⁴⁹ Sontag, Susan: „Notes on ‚Camp‘“. In: *Partisan Review* 31, 1964, 4, S. 515–530.

beschrieben hat. Diese schlägt sich nicht zuletzt in der Teilhabemöglichkeit des Publikums nieder, dessen Rezeptionswünsche zunehmend publizistisch bedient werden.⁵⁰

In der Darstellung zeitlicher Abläufe sowie an der Einzelszene, der eigentlichen Begegnung zwischen Spinola und Justinus von Nassau und der Übergabe des Stadtschlüssels, lässt sich die Problematik des Dokumentarischen genauer herausarbeiten. Bei Velázquez steht diese im Zentrum der malerischen Konzeption. Metonymisch bezeichnet der Schlüssel die Stadt, deren urbane Struktur – wie schon festgestellt wurde – im Hintergrund verunklärt ist. Eine solche Schlüsselübergabe ist jedoch nicht belegt. Beglaubigte Begleitpersonen der offiziellen Übergabe, etwa die Familie des Gouverneurs, fehlen wiederum. An der Figur des Justinus von Nassau lässt sich verdeutlichen, dass Velázquez für seine Historie einen Moment erfunden hat.

Wie Nagel und Wood anmerken, kollidieren visuelle Zeichen unaufhörlich, oder anders gesagt: Historie und Kunst befinden sich in permanentem Widerspruch.⁵¹ Insbesondere die von der neuzeitlichen Kunsttheorie zunehmend eingeforderte aristotelische Disposition der Einheit von Ort, Zeit und Handlung vermeidet Callot in seinen Schlachtendarstellungen explizit. Hierbei ist einzuschränken, dass Callot keine Gemälde, sondern Grafiken anfertigte, die in diesem Fall allerdings wiederum – allein hinsichtlich ihrer Dimension – mit der Malerei mindestens konkurrierten wollten.⁵² Gegen den bereits ausgeprägten Typus des Historienglands, der eine die Bildhandlung monoszenisch verdichtende Form der Erzählweise à la Velázquez fordert, stellt Callot eine Form der Narrativierung, die hinsichtlich der chronotopischen Organisation des Bildraums und der Bilderzählung an ältere Konzepte anknüpft. Konkret ist zunächst zu konstatieren, dass es sich bei der *Belagerung von Breda* um ein pluriszenisches Einzelbild handelt, bündelt es doch mehrere unterschiedliche Sequenzen in einer einzigen Darstellung.⁵³ Eine entsprechende Abwertung erfuhr Callots „historisches Überschaubild“ etwa in der deutschsprachigen Literatur, indem dem Werk allenfalls „eine gefällige Schmuckwirkung“ attestiert wurde.⁵⁴

⁵⁰ Eco, Umberto: „Einleitung zu Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur [Auszug]“. In: Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 26–37, hier: S. 29–31. Eco befasst sich kritisch mit dem von Adorno und Horkheimer geprägten, kulturkritisch gefärbten, zum Teil verabsolutierten Konzept der Kulturindustrie als Verwertungslogik ohne kulturellen Mehrwert: Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 2013²¹ (Frankfurt 1988), S. 128–176.

⁵¹ Nagel, Alexander / Wood, Christopher S.: „Toward a New Model of Renaissance Anachronism“. In: *Art Bulletin* 87, 2005, 3, S. 403–415.

⁵² Nasse spricht vom „Malerstecher“ bzw. „Malerradierer“, siehe: Ders. 1919 (wie Anm. 26), S. 3.

⁵³ Kemp, Wolfgang: „Erzählen in Bildern“. In: Huber, Martin / Schmid, Wolf (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen* (= Grundthemen der Literaturwissenschaft). Berlin, Boston 2018, S. 472–484, hier: S. 474.

⁵⁴ Hager 1956 (wie Anm. 4), S. 10.

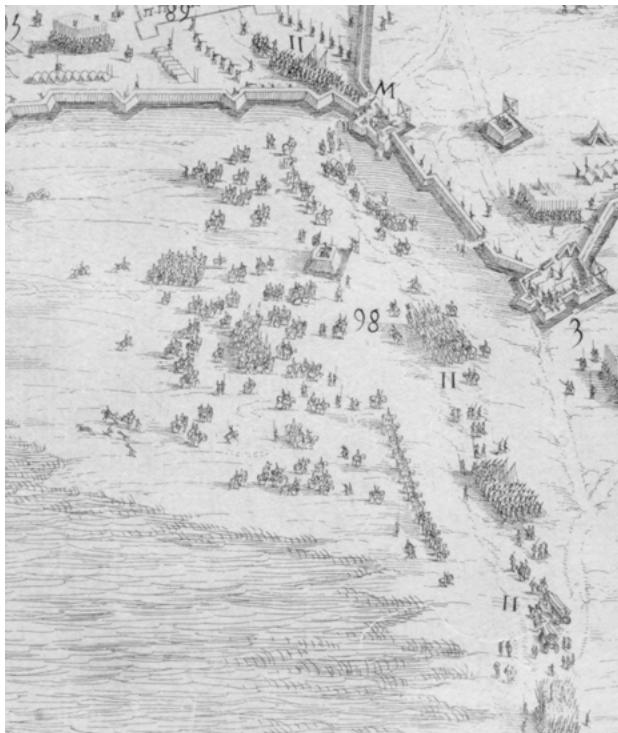


Abb. 2d: Jacques Callot: *Die Belagerung von Breda*, Detail des mittleren oberen Blatts, 1628; Radierung; Blattnaße: 54,5 × 49 cm; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr.: RP-P-OB-56.875).

Elementares Konstruktionsprinzip des neuzeitlichen Gemäldes im Sinne der Einzelszene ist dagegen die Zentralperspektive, mittels derer die illusionistische Ausgestaltung des Bild-Raumes gelingt, der mit dem Ort der Betrachter:innen verschaltet wird. Die Zentralperspektive hat unmittelbare Effekte auf die Darstellungsmöglichkeiten von Zeitlichkeit und fordert die Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Auch mit diesem Prinzip bricht Callots *Belagerung von Breda* durch die multiperspektivische Konzeption auf Basis einer kartografischen Aufnahme des Terrains mit dem Zweck der Schaffung einer visuellen Matrix als Alternative, auf der eine Zusammenschau zeitlich differenter Ereignisse präsentiert wird. In Italien ausgebildet, repräsentiert der offensichtlich von flämischen Vorbildern, insbesondere der flämischen Multi-Perspektive, beeinflusste Callot nicht zuletzt eine Schlüsselfigur, die Merkmale beider Kunstschaften miteinander zu vereinen weiß.

Anders als es bei antiken oder spätmittelalterlichen Beispielen der Fall ist, nutzt Callot das Prinzip der perspektivischen Verkürzung, um die unterschiedlichen Zeitebenen herauszuarbeiten: So sehen wir Spinola zunächst als Repoussoir-Figur in der vordersten Zone, sodann stark verkleinert in Konversation mit Isabella von Spanien und

schließlich miniaturisiert bei der Übergabe von Breda (Abb. 2d). Durch diese Gewichtung akzentuiert der Künstler die für die vorliegende Darstellung relevanten Ereignisse und erzeugt innerhalb der dargestellten Geschehnisse eine erzählerische Struktur und eine narrative Hierarchie. Callot zeigt die offizielle Übergabe zwar im oberen mittleren Blatt, verkleinert sie jedoch bis zur Grenze der Sichtbarkeit und platziert sie in der Peripherie. Der Name Nassaus, des illegitimen Sohnes von Wilhelm von Oranje, bleibt in der Legende überdies ungenannt und wird somit unmittelbar einer *damnatio memoriae* zugeführt. Die Visualisierungsstrategien, die Callot verfeinert, lassen sich auf Vorbilder europäischer Druckgrafik zurückführen, die ihrerseits als Echokammer für Darstellungskonventionen gedient hat.⁵⁵

Breda wird popularisiert: die europäische Druckgrafik

Callots Breda-Ansicht sollte nicht zuletzt die Bildästhetik von Pieter Snayers beeinflusst haben, der sich in mindestens drei Werken mit dem Themenkomplex auseinandergesetzt hatte.⁵⁶ Ob dies bereits bei dem ersten bekannten Gemälde von Snayers, das Breda thematisiert, der Fall ist, muss vorerst offenbleiben; verarbeitet sind darin jedenfalls auf Ingenieurszeichnungen basierende Druckgrafiken (Abb. 3).⁵⁷ In dem Werk dominiert die Aufsicht, wobei die Vordergrundzone lediglich aus einer am linken Bildrand platzierten Anhöhe besteht. Noch nicht überzeugend umgesetzt ist der Übergang zwischen dem architektonischen Belagerungsring und der Richtung Horizont anschließenden Landschaft. Der anscheinend am linken Bildrand befestigte *Cartellino* mit der Legende und die Buchstaben auf der Leinwand verweisen auf eine direkte Abstammung von der omnipräsenten Bildpublizistik der 1620er Jahre zur Belagerung und Übergabe Bredas. Dabei wurden wahrscheinlich mehrere Quellen in Snayers' Werkstatt zu jenem Werk montiert, das als Synthese des vorliegenden Wissens über das Ereignis figuriert.

55 Hierbei beziehe ich mich auf Überlegungen von Bellingradt, Daniel: „The Dynamic of Communication and Media Recycling in Early Modern Europe. Popular Prints as Echoes and Feedback Loops“. In: Rospoher, Massimo / Salman, Jeroen / Salmi, Hannu (Hg.): *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450–1900)* (= Studies in Early Modern and Contemporary European History, 1). Berlin, Boston 2019, S. 9–32.

56 Leen Kelchtermans nennt Callot Snayers' „chief source“: Kelchtermans 2014 (wie Anm. 23), S. 266.

57 Grafik, namentlich die Ingenieurszeichnung, sieht Kelchtermans als Hauptquelle der Arbeit von Snayers: Kelchtermans 2014 (wie Anm. 23), S. 263. Für einen weiteren Fall, den *Piccolomini*-Zyklus, diskutiert Kalina die Abhängigkeit der Gemälde von den Stichen des Militäringenieurs Carlo Cappi: Kalina, Walter: „Painting for the General. Pieter Snayers' Piccolomini Cycle“. In: Ausst.-Kat. *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*. Karlsruhe, ZKM, 2014. Hg. von Ulrike Gehring / Peter Weibel. München 2014, S. 255–261.



Abb. 3: Peter Snayers: *Vogelperspektive der Belagerung von Breda*, 1. Hälfte 17. Jahrhundert; Öl/Leinwand; 140 × 226 cm; Madrid, Museo del Prado (Inv.-Nr. P001748).

Insbesondere an den im Prado erhaltenen Werken lässt sich gut nachvollziehen, wie der Künstler den Darstellungsmodus des topografisch-analytischen Schlachtenbildes sukzessive entwickelt und im Medium der Malerei die Differenz zwischen zweidimensionaler Kartenansicht und dreidimensionalem Raum nach dem Vorbild Callots zunehmend glättet.⁵⁸ Dies gelingt einerseits durch eine kontinuierliche Absenkung der Horizontlinie, die eine Wiedergabe der tiefenräumlichen Illusion begünstigt, und andererseits durch die Steigerung der atmosphärischen Wirkung mittels des stetig weiterentwickelten lasierenden Farbauftrags. Hier orientiert sich der Maler, in dessen Besitz ein Exemplar der Callot'schen Ansicht dokumentiert ist, an dem Lothringer.⁵⁹

Wie eingangs konstatiert, fungiert Breda als Medienereignis. So zog die Belagerung nicht nur „Katastrophentouristen“ an, vor allem Mitglieder des Hochadels, die das Ereignis vor Ort besichtigten,⁶⁰ sondern entfaltete sich auch im Kontext eines sich

⁵⁸ Bei den beiden weiteren Snayers-Gemälden, die Breda zum Gegenstand haben, handelt es sich um: *Isabel Clara Eugenia vor Breda*, 1628, Öl/Lwd., 200 × 265 cm, Inv.-Nr.: P001747, <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/isabel-clara-eugenia-en-el-sitio-de-breda/242dc4ce-76dc-455a-ba51-70ae3a499055?searchid=1f6d956b-964b-c6ba-29eb-3e1857d3e1b3> (26.02.2024) und *Die Einnahme von Breda*, Öl/Lwd., 1650, 189 × 263 cm, Inv.-Nr.: P001743, <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/toma-de-breda/0db694b2-8a2c-4cc2-a697-cfa2a56af061?searchid=3c5793a5-f1a1-acaf-3066-09e64f13722e> (26.02.2024).

⁵⁹ Boßmeyer 2009 (wie Anm. 1), S. 106–107.

⁶⁰ Boßmeyer 2009 (wie Anm. 1), S. 9.

zunehmend institutionalisierenden Pressewesens. Früh-Formen der Zeitung als zunächst punktuell erscheinende, mindestens zweiseitige, aber ungebundene Publikationen mit Nachrichtenwert waren bereits um 1500 unter dem Titel *Neue Zeytung* als Kleindrucke entstanden. Wenige Seiten umfassend, meist illustriert, gehören sie der Gattung der Flugschrift an und sollten während der zwei folgenden Jahrhunderte weiter Konjunktur haben.⁶¹

Im Sinne eines Periodikums erschienen Nachrichten erst ein Jahrhundert später, an verschiedenen Orten, vornehmlich den Zentren des Buchdrucks, so Carolus' *Relationen* in Straßburg, die ab 1604 nachzuweisen sind und bereits ein auf Kosteneffizienz und Schnelligkeit optimiertes Print-Produkt darstellen.⁶² Die anlässlich der Buchmessen in Frankfurt und Leipzig erschienenen *Meßrelationen* sollten ausführlich von Ereignissen des Dreißigjährigen Kriegs berichten. In Bezug auf das Informationsangebot ist ein bis in die Moderne hin anhaltendes Gefälle zwischen Stadt und Land zu konstatieren, wobei in der Frühen Neuzeit ein Großteil der an den Peripherien verfügbaren Literatur in den Zentren produziert und von dort aus verteilt wurde.⁶³ Die Institutionalisierung des Nachrichtenwesens führte jedoch zu einer massiven Zunahme des Angebots im Laufe des 17. Jahrhunderts. Insbesondere der Dreißigjährige Krieg wirkte diesbezüglich als Katalysator, sodass die Verfügbarkeit gedruckter Texte zunehmend zu einer gesellschaftlichen Normalität wurde.⁶⁴ In der Frühen Neuzeit als „Schlüsselepoche“ transformiert sich, Braun zufolge, die ehemals „semi-orale[...], sprachlich und ständisch zerklüftete[...] Kultur des Mittelalters“ zu einer Öffentlichkeit.⁶⁵

Einblattdrucke in Form von Flugblättern und Flugschriften enthielten meist Text-Bild-Kombinationen, die auch ein Rezeptionsangebot an illiterate Teile der Bevölkerung darstellten, das sich anlassgebunden, zielgruppenorientiert und kosteneffizient variierten ließ, etwa durch Übersetzungen, die sowohl für die bisweilen dekorativ in den Bildteil implementierten Legenden als auch für die Begleittexte vorliegen.⁶⁶ Dabei soll keinesfalls suggeriert werden, dass die visuelle Komponente per se allen zugänglich war, insbesondere das im vorliegenden Beispiel in den Blick genommene

61 Wilke, Jürgen: „Buch und Zeitung. Ein kreatives Wechselverhältnis“. In: Füssel, Stephan (Hg.): *Von Gutenberg zum World Wide Web: Aspekte der Wirkungsgeschichte von Gutenbergs Erfindung – zur Neukonzeption des Mainzer Gutenberg-Museums* (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, 26). Wiesbaden 2022, S. 23–44.

62 Wilke 2022 (wie Anm. 61), S. 25–26. Vgl. Popelka 1984 (wie Anm. 10), S. 51.

63 Fuchs, Thomas: „Der Dreissigjährige Krieg in der zeitgenössischen Publizistik“. In: Ausst.-Kat. *Der Dreissigjährige Krieg und seine Drucksachen*. Leipzig, Universitätsbibliothek Leipzig, 2018 (= Schriften aus der Universitätsbibliothek Leipzig, 40). Hg. von Ders. Leipzig 2018, S. 6–17, hier: S. 9–11.

64 Fuchs 2018 (wie Anm. 63), S. 15.

65 Braun, Manuel: „Wir sehens, das Luther by aller Welt berympt ist‘ – Popularisierung und Popularität im Kontext von Buchdruck und Religionsstreit“. In: Blaseio, Gereon / Pompe, Hedwig / Ruchatz, Jens (Hg.): *Popularisierung und Popularität* (= Forschungsreihe Mediologie). Köln 2005, S. 21–41.

66 Zum Problem der Mehrsprachigkeit in der Druckgrafik der Frühen Neuzeit: Griffiths, Antony: *The print before photography. An introduction to European printmaking, 1550–1820*. London 2016, S. 78–82.

Planmaterial rang den Nutzer:innen neue Kompetenzen der Dechiffrierung ab. Die Annahme einer insbesondere im ländlichen Bereich praktizierten „gesellige[...] Rezeption“⁶⁷, d. h. das gemeinsame Betrachten, Vorlesen und Diskutieren der Blätter bildet mittlerweile den Konsens in der Erforschung frühneuzeitlicher Rezeptionsformen publizistischer Erzeugnisse. Neuere Ansätze tragen diesem intermedialen Charakter des durch die frühe Druckkultur angeregten Kommunikations- und Konsumptionsprozesses stärker Rechnung.⁶⁸ Mit Fiske ließe sich in diesem Zusammenhang sogar vom „producerly text“⁶⁹ im Sinne der undisziplinierten kreativen Aneignung und Adaption der Inhalte sprechen. Im Komplex mit der Praxis des Aussingens wurden die – vom Publikum geforderten – Inhalte beispielsweise im öffentlichen Raum vermittelt.⁷⁰ Drucktechniken, allen voran die neue, vergleichsweise zeitsparend anzufertigende Radierung, erlaubten das beschleunigte Kopieren und Adaptieren sowie Verbreiten einzelner Inhalte. Dies zeigt sich in der hohen Frequenz einzelner Stiche, die mit Texten in unterschiedlichen Sprachen versehen wurden, wodurch unterschiedliche Publika adressiert wurden. Im Weiteren seien einige Bildwerke exemplarisch betrachtet.

Eingebettet in den ersten europäischen „Medienkrieg“⁷¹, der, wie im Falle des spanischen Auftrags an Callot ausgeführt, von den europäischen Mächten propagandistisch gesteuert wurde, offenbart der Fall von Breda eine vergleichsweise offensive Form der Berichterstattung, in der sich das massenmediale Potenzial der Drucker-presse im Komplex mit den begleitenden Bildmedien bereits manifestiert.

An einem der Handelswege nach Antwerpen gelegen, fungierte Breda als strategisch bedeutender Stützpunkt und zugleich als umkämpftes Objekt zwischen verschiedenen europäischen Mächten, besonders den spanischen Habsburgern und den niederländischen Provinzen mit ihren jeweiligen Allianzen.

Die Auswertung der Bestände erlaubt, den Beginn der bildmedialen Berichterstattung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu lokalisieren: Die spanische Eroberung Bredas 1581 und die 1590 unter Moritz von Oranien gelungene Rückeroberung wurde primär in Form von Veduten illustriert, die den Angriff vor der Kulisse einzelner repräsentativer Bauwerke schildern, etwa das Kastell und das Schloss. Besonders interessanten Stoff für Bildnarrationen bot ein militärischer Coup von 1590, in dem es einer kleinen Gruppe niederländischer Angreifer gelungen war, als Besatzung eines Torfschiffs getarnt, in die Stadt einzudringen. Unter Bezugnahme auf das homerische Motiv des Trojanischen Pferds, umgedeutet in die lokalen Gegebenheiten des späten

⁶⁷ Adam 1999 (wie Anm. 42), S. 135.

⁶⁸ Bellingradt 2019 (wie Anm. 55).

⁶⁹ Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. Boston 1989, S. 103–106.

⁷⁰ Das Aussingen wurde von Kolporteur:innen besorgt; Dokumente zu dieser Praxis bei: Schilling, Michael: *Bildpublizistik der frühen Neuzeit: Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 29). Tübingen 1990, S. 40–54.

⁷¹ Fuchs 2018 (wie Anm. 63), S. 6, 15.

16. Jahrhunderts, bot die Kriegslist alle Voraussetzungen für eine breite populäre Rezeption. In Frans Hogenbergs *Geschichtsblättern* beispielsweise findet die Szene ihre Umsetzung als Simultanbild mittels einer in Vogelschau gegebenen Ansicht der nördlichen Flanke Bredas: der Einfahrt des Torfschiffs folgt ein Scharmützel im Kastell sowie der Abzug der spanischen Truppen durch das Antwerpener Tor.⁷²

Im 17. Jahrhundert wirkte die spanische Belagerung Bredas 1624/25 als Katalysator für die Bildpublizistik, was sich heute in zahlreichen Quellenbefunden niederschlägt.⁷³ Ein Objekt, der *Abriss der Statt und Festung Breda / wie solche vom Spanischen Läger umsingelt* (1624), sticht aus den erhaltenen Beispielen heraus: Dieses zeigt eine vogelperspektivische Gesamtansicht Bredas mit den Straßenverläufen und wichtigsten Gebäuden sowie den Belagerungsringen und fungiert damit als Mischform zwischen Plan und Vedute.⁷⁴ In Kombination mit Legenden in diversen Sprachen ist diese Darstellung weit verbreitet. Verwunderlich ist allerdings das Rund des Stadtgrundrisses, das dem Layout der mittelalterlichen Stadtmauer entspricht, wiewohl Bastionen eingezeichnet sind. Was die Lage der Gebäude anbelangt, scheint dieser Plan die tatsächlichen Gegebenheiten abzubilden, es handelt sich allerdings bestenfalls um ein generisches Stadtbild, das eher auf Basis einer Beschreibung denn eigener Anschauung oder gar Vermessung entstanden sein dürfte.

Die für die Frühe Neuzeit charakteristische Rautenform Bredas ist dagegen bereits auf die erste Phase des Festungsbaus 1531 bis 1547 zurückzuführen, als die Stadt mit Erdwällen umgeben wurde, um der Artillerie Widerstand leisten zu können. Dokumentiert ist dieser Zustand etwa in dem vor 1602 entstandenen sogenannten *Atlante Neroni*.⁷⁵ Eine weitere signifikante Erweiterung erfuhr die Bastionierung um 1620, als die Hornwerke ergänzt wurden. Im Zusammenhang mit der immer wieder aktualisierten Festungsarchitektur lässt sich im frühen 17. Jahrhundert hinsichtlich der Visualisierung der Stadt ein Paradigmenwechsel beobachten, der sich als Verschiebung weg von der Vedute hin zum Plan manifestiert. Hierfür, so die These, mag insbesondere die geometrische Form der Festungsarchitektur ursächlich sein, mit deren Hilfe dem jeweiligen Stadtbild seine einzigartige Form verliehen wurde. Gleichzeitig bleibt das Grundprinzip der Polygonalität stets erkennbar, weswegen in diesem

⁷² Frans Hogenberg, *Einnahme von Breda*, Radierung, 21,1 × 26,3 cm, Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.422659> (06.09.2023).

⁷³ Dies lässt sich bei einer Suche in den Online-Sammlungen, etwa des Rijksmuseums, so befinden.

⁷⁴ Anonym (wahrscheinlich Niederlande), *Beleg van Breda, 1624. Abriss der Statt und Festung Breda / wie solche vom Spanischen Läger umsingelt*, Radierung/Buchdruck, 31,1 × 34 cm, Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.458703> (06.09.2023). Das Blatt trägt die Jahreszahl 1624 und kann mit zu den frühesten Abbildungen gerechnet werden. Erschienen ist die deutsche Fassung bei Sigismund Latomus in Frankfurt am Main.

⁷⁵ Marchi, Francesco de: *Piante di fortezze italiane e straniere*. o. O. 1602, S. 113. <http://archive.org/details/ii.-i.-281-images> (06.09.2023).



Abb. 4: Claes Jansz. Visscher (II) (Werkstatt): *t' Beleg van Breda 1624. Afbeeldinge en kort verhael der Belegeringe vande Stadt Breda / onder 't beleydt des Marquis Spinola*, 1624, Radierung / Buchdruck; 41,2 x 33,9 cm; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-P-AO-16-109).

Zusammenhang auch vom Bastionärschema gesprochen wird.⁷⁶ Dabei ist der eigentliche militärische Nutzen eher als gering einzuschätzen;⁷⁷ festhalten lässt sich dennoch, dass die Stadtgrundrisse in ihrer Ambivalenz zwischen strategischer Funktion und dekorativer Wirkung zunehmend zum Motiv werden. Geometrisierung und Regelhaftigkeit stellt in diesem Zusammenhang einen Wert an sich dar,⁷⁸ der immer wieder visuell hervorgehoben wurde.

Die Mehrzahl der während der spanischen Belagerung angefertigten Stiche basiert auf dem re-designten und geometrisierten Stadtgrundriss, der Breda zum Topos werden lässt. Als Beispiel lässt sich ein der Amsterdamer Werkstatt Claes Jansz. Visscher zugeschriebenes Blatt mit dem Titel *t' Beleg van Breda 1624. Afbeeldinge en kort verhael der Belegeringe vande Stadt Breda / onder 't beleydt des Marquis Spinola* anführen. Dessen obere Hälfte zeigt eine Umgebungskarte, die in Nord-Süd-Richtung gesehen das Gebiet zwischen Dordrecht und Tournhout sowie in west-östlicher Richtung Rosendael und Geertruidenberg erfasst (Abb. 4).

Die untere Blatthälfte wird von einem fünfspaltigen Text dominiert, der die Beschreibung des bisherigen Verlaufs der kriegerischen Handlungen in niederländischer Sprache sowie eine Legende enthält. Mittig ist dort eine Ausschnittskarte Bredas und der näheren Umgebung platziert, in der die gegnerischen Lager eingezeichnet sind. Umschließt die obere Karte ein Gebiet von etwa siebzig Kilometern in der Nord-Süd-Ausdehnung, reduziert sich diese Distanz auf etwa zehn Kilometer in der zentral platzierten Nebenkarte. Hierbei fällt auf, dass der Stadtplan von Breda orthogonal vorgestellt wird, während die Dörfer und Lager in Kavaliersperspektive wiedergegeben sind. Noch auffälliger ist der Kontrast zwischen planimetrischer Projektion und Kavaliersperspektive in der größeren Karte, wodurch der Stadtgrundriss Bredas als Fremdkörper erscheint. Der Kontrast wird unterstrichen durch die Generik der anderen Orte, die jeweils durch eine sich wiederholende, nur geringfügig modifizierte Kirche angezeigt werden. Im Vergleich zu einer anderen Version, die zwar die Hornwerke adäquat in Szene setzt, aber Breda als annäherndes Kreissegment zeigt, fällt hier auf, dass die Einzigartigkeit der Form im Sinne ihrer Wiedererkennbarkeit eindeutig nur durch die Wiedergabe des Grundrisses erreicht wird, was sich zunehmend durchsetzt.⁷⁹

76 Hoppe, Stephan: „Artilleriewall und Bastion. Deutscher Festungsbau der Renaissancezeit im Spannungsfeld zwischen apparativer und medialer Funktion“. In: *Jülicher Geschichtsblätter. Jahrbuch des Jülicher Geschichtsvereins* 74/75, 2006/2007, S. 35–63, hier: S. 58.

77 Hoppe 2006/2007 (wie Anm. 76), S. 51.

78 Schüttelpelz, Erhard: „Die medientechnische Überlegenheit des Westens. Zur Geschichte und Geographie der immutable mobiles Bruno Latours“. In: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hg.): *Mediengeographie: Theorie – Analyse – Diskussion* (= Medienumbreiche, 26). Bielefeld 2009, S. 67–110, hier: S. 79–80.

79 Claes Jansz. Visscher (II) (Werkstatt), *Afbeeldinge des Leghers / onder tbeleydt van den Marquis Spinola / nu teghenwoordich liggende inde quartieren van Breda: Mitsgaders de Gheleghentheyt der Landen daer ontrent liggende / Anno 1624*, Radierung/Buchdruck, 33 × 35,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. RP-P-OB-81.082, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.458627> (06.09.2023).

Im weiteren Verlauf der Belagerung dominiert der *Circulus obsidionis*, also der Belagerungsring, den Spinola um die Stadt gezogen hatte, auf einer Reihe von Stichen, sowohl in visualisierter Form als auch in Gestalt des titelgebenden Terminus in der Kartusche oben rechts. Ebenfalls aus dem Jahr 1624 stammt die *Perfeckte Afbeeldinge van de Belegeringe der Stadt Breda onder 't Beleyt des Marquis Spinola ...*, die Details der Belagerungsschlacht zeigt.⁸⁰ Die Struktur von Breda ist nun minutiöser erfasst, einzelne Hornwerke, aber auch die wichtigsten Bauten, sind nun in Kavaliersperspektive dargestellt.

Insbesondere die visuelle Wiedergabe zeitlicher Abläufe stellte eine Herausforderung dar: so sticht die bereits erwähnte Grafik der Belagerungsschlacht hervor. Die älteste bisher auffindbare Vorlage des *Circulus obsidionis* geht auf den Antwerpener Verleger Abraham Verhoeven zurück und ist auf den Oktober 1624 zu datieren.⁸¹ Dieser Befund legt eine flämische Provenienz der Darstellung nahe, die Grundlage für weitere Nachstiche und Variationen, etwa im deutschen Sprachraum im Umkreis der Hogenberg-Werkstatt bildete. In der Bayerischen Staatsbibliothek ist ein Beispiel in Form eines Flugblatts mit angeklebtem, dreispaltigem, deutschsprachigem Textteil erhalten (Abb. 5).

Fehlt das Begleitpersonal bei Velázquez ganz, sind die Druckgrafiken bis hin zu Calots Stich diesbezüglich aussagekräftiger. Die in der *Fama Austriaca*, einem habsburgischen Propagandawerk des Jahres 1627, als doppelseitige Bildtafel publizierte Grafik liegt ebenfalls in mehreren Versionen vor.⁸² Die in den Quellen vermerkte Präsenz der Gouverneurs-Gattin vermerkt, die dem Tross in ihrer Kutsche folgt. Trotz ihres Abstraktionsgrads zeichnet diese ein nüchterneres, wahrscheinlich aber auch realistischeres Bild der Übergabe. Das Blatt ist nicht zuletzt hinsichtlich der Aktualisierung des *Circulus obsidionis* interessant. Dieser wird nun auf der Platte im Nachstich sprichwörtlich

⁸⁰ Claes Jansz. Visscher (II) (Werkstatt), *Perfeckte Afbeeldinge van de Belegeringe der Stadt Breda onder 't Beleyt des Marquis Spinola mitsgaders het Leger van den Doorluchtighen Prince van Oranen Mauritius van Nassou etc. tot ontset der voorschreven Stadt Anno 1624*, Radierung/Buchdruck, 58,5 × 53,3 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-AO-16-110, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.392440> (06.09.2023).

⁸¹ Die Blattmaße des illustrierten oberen Teils des Flugblatts sind 34 × 40 cm; die der gesondert erhaltenen vierpaltigen Legende in niederländischer Sprache 15 × 41 cm. Das Objekt ist unter dem Titel *Nieuwe oprechte ende waerachtige afbeeldinghe van de stadt Breda, met het sterck belegh ... den 27 augusti 1624* unter der Inv.-Nr. 4-62 im Museum Plantin-Moretus in Antwerpen katalogisiert, wo es in Augenschein genommen und vermessen werden konnte. Die Radierung weist unten rechts den Vermerk „Abraham Verhoeven execudit“ auf. Verhoeven (1575–1652) gehört zu den Pionieren des europäischen illustrierten Nachrichtenwesens und wäre im Kontext des vorliegenden Themas weiter zu erforschen.

⁸² Ens, Gaspar: *Fama Austriaca. Das ist, Eigentliche Verzeichnuß denckwürdiger Geschichten, welche sich in den nechstverflossenen 16. Jahren hero biß auff und in das Jahr 1627. begeben haben. Darin sonderlich die Böhmishe Unruhe und Aufgang derselben, neben viel andern sachen so sich fast in der ganzen Welt zugetragen, erzehlet werden; Sampt einem kurtzen Stam[m]Register deß Hochlöblichen Hauses Oesterreich*. Köln 1627. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10802268> (14.03.2023).



Abb. 5: Anonym: *Eygentlicher Abriß und gestalt der Statt Breda und umbligender gelegenheit, wie nemblich dieselbe jetzo von dem Marquis Spinnola als Feldobristen Königl. Majest. inn Spanien beläigert: mit verzeichnuß aller so wol Hauptquartieren als Schantzen und Reduyten; deßgleichen aller so wol in als außwendiger bevestigungen gemelter Statt Breda*, 1625; Stich; Bildmaße: 38 × 44 cm; München, Bayerische Staatsbibliothek.

durchbrochen, um den Auszug der „stetischen“, also der Garnison sowie den Abzug des „Gubernators“ und „des Gubernators sein Gemahlin“ auch auf dem Papier lokalisieren zu können (Abb. 6). Es handelt sich, nach Analyse der Strichlagen, um eine sehr präzise Imitation der Vorlage, mit Änderungen.

Vergleicht man die protestantisch-niederländischen Druckerzeugnisse etwa der Vischer-Werkstatt in Amsterdam oder der Kölner Hogenberg-Werkstatt mit den flämischen Artefakten, so zeigen sich auch in der Ausrichtung des Kartenmaterials signifikante Unterschiede. Wiewohl dieses Faktum nicht absolut verallgemeinerbar ist, fällt dennoch auf, dass die Blickrichtung bei Parteigängern der Generalstaaten nach Westen orientiert ist, während diese auf flämisch-spanischer Seite in entgegengesetzter Orientierung erfolgt. Dies wird beispielsweise dadurch erkennbar, dass das Kastell und der vor der Stadt errichtete „Schwarze Damm“ in den spanisch-habsburgisch verantworteten Bildmedien

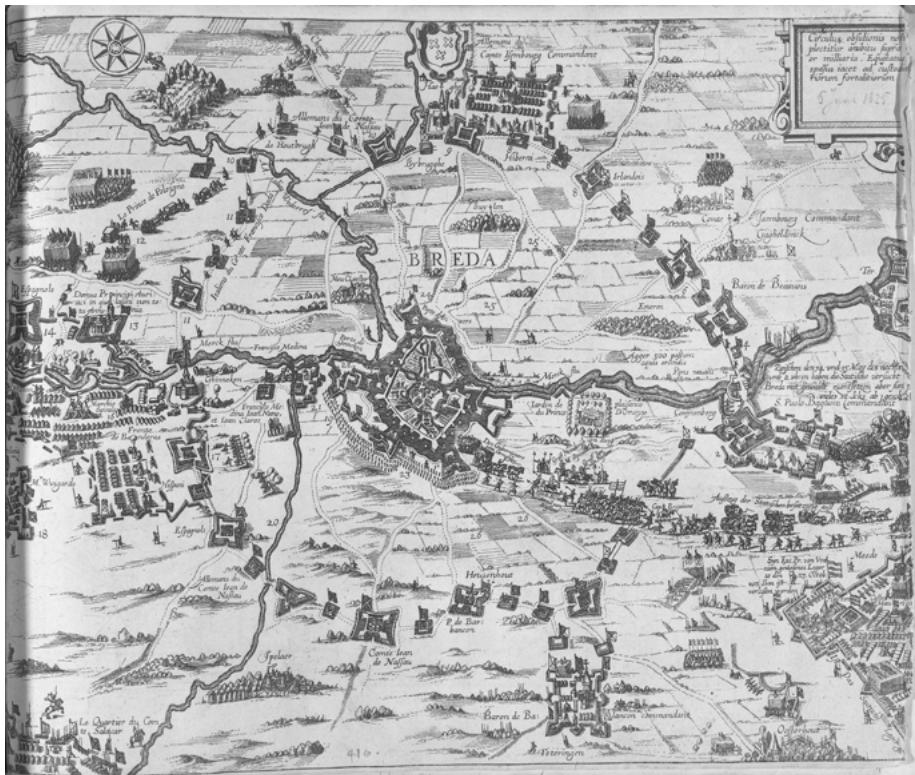


Abb. 6: Hogenberg (Nachf.?): *Die Belagerung von Breda durch Spinola, 1625*, Detail, 1625–1627; Radierung; 30,5 × 37 cm; Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. RP-P-OB-78.785-395).

überwiegend links platziert ist. Diese politische Ikonografie der Himmelsrichtungen wird in den Druckerzeugnissen vor allem auf Seiten der nördlichen Niederlande, bedingt durch das Kopieren, nicht immer eingehalten, dennoch lässt sich diesbezüglich eine klare Tendenz feststellen. Dies offenbart nicht zuletzt die Relationalität eines Raumverständnisses, das aus dem jeweiligen Standpunkt entwickelt und perspektiviert wird und als Phänomen Thema kulturwissenschaftlicher Raumtheorie ist.⁸³ Das Konzept der Topologie trägt diesem relationalen Raumverständnis Rechnung.

Dokumentiert ist diese politische Ikonografie nicht zuletzt in der *Obsidio Bredana* von Hermann Hugo, die zweifelsohne die genauesten Abbildungen der Gegebenheiten in und um Breda vermittelte.⁸⁴ Als dessen persönlicher Beichtvater hatte der Jesuit

⁸³ Günzel, Stephan: „Raum – Topographie – Topologie“. In: Ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften* (= Kultur- und Medientheorie). Bielefeld 2015, S. 13–30. <https://doi.org/10.14361/9783839407103-001> (13.10.2023).

⁸⁴ Hugo 1626 (wie Anm. 18).

die Kämpfe an Spinolas Seite verfolgt und bemühte sich um eine objektive Schilderung des Schlachtenverlaufs. Gedruckt bei Plantin Moretus in Antwerpen lieferte Peter Paul Rubens das Frontispiz dieser Abhandlung, verantwortlicher Stecher war Moretus' Schwiegersohn, Theodore Galle. Grundlage müssen aber Zeichnungen und Vermessungsergebnisse sein, wahrscheinlichste Urheber sind Militäringenieure. Obwohl nicht belegt, wäre Cantagallina, der Spinola seit 1621 auf seinen Feldzügen begleitet und die Belagerungsanlagen konzipiert hatte, zumindest hypothetisch möglich. Eine doppelseitige Grafik der Fortifikation Bredas sowie der wichtigsten Bauten, die isometrisch in einer Planzeichnung aufragen, gibt die Höhe des Turmes an. Die Kirchturmspitze könnte als wichtiger Messpunkt gedient haben. Auch der Autor der *Obsidio Bredana* legt Wert darauf, Spinolas Rolle des tugendreichen Siegers herauszustellen, der friedlichen Abzug aus Breda Richtung Holland gewährt. Dies illustriert Callot, wenn er der von Südwesten heranfahrenden Infantin den Abzug der Truppen nach Nordwesten gegenüberstellt.

Die Auswertung der unterschiedlichen Grafiken zeigt eine Genese von der eher als Mischung zwischen Vedute und Plan ausgefertigten Stadtansicht hin zu immer detaillierteren Schilderungen des Stadtgrundrisses und der Topografie der unmittelbaren Umgebung. Motiv-Übernahmen, Variationen und gänzlich neue Bildfindungen modifizieren das Geschehen aus der Sicht einzelner Parteien oder Parteigänger und illustrieren sowohl die tagespolitische Gemengelage als auch ihr jeweiliges Framing.

Fazit

Die Frage nach Popularität in der Vormoderne birgt aufgrund der Überlieferungslage von Rezipient:innenerfahrungen Herausforderungen, zudem wurde das Konzept und seine Theoriebildung an Aspekten moderner Massenkultur entwickelt. Während Pop oder Popkultur primär auf Phänomene ab den 1950er Jahren angewendet wird, ist die Epoche des Populären gleichfalls mit modernen Massenmedien verbunden; ihr Beginn wird im 19. Jahrhundert angesetzt.⁸⁵ Nichtsdestotrotz lassen sich massenmediale Strukturen sowie einzelne popkulturelle Erscheinungsformen weiter zurückverfolgen, wie etwa von Eco und Sontag vorgeschlagen. Strukturell unterscheiden sich vormoderne Gesellschaften von jener bürgerlichen Öffentlichkeit, die Habermas seinerseits als Ideal in die Moderne hinein konstruiert hat, in der diese frictionsfrei insbesondere von der Zeitung erreicht wird,⁸⁶ dabei sind dieser Öffentlichkeitsbegriff und seine monolithische Auffassung auch kritisch zu betrachten. In historischer Perspektive haben u. a.

⁸⁵ Hecken 2017 (wie Anm. 3), S. 247–250.

⁸⁶ Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 891). Frankfurt am Main 2021¹⁷ (Frankfurt am Main 1990).

Geoff Eley und Nancy Fraser Habermas' engen Fokus auf die Bourgeoisie kritisiert.⁸⁷ Die Engführung von Öffentlichkeit und Bürgerlichkeit ist im Kern, so zeigen die Analysen, sowohl patriarchal als auch klassistisch gedacht, schließt also Frauen und andere Öffentlichkeiten, etwa die Arbeiter:innenbewegung, aus. Unter dem Einfluss der Digitalisierung unterzog zuletzt sogar Habermas selbst seinen *Strukturwandel* einer Aktualisierung; Bedingt durch die sozialen Medien konstatiert er eine durch „Plattformkapitalismus“ bedingte voranschreitende Fragmentierung der Öffentlichkeit.⁸⁸ Öffentlichkeit lokalisiert sich in Habermas' politischer Theorie eines überzeitlichen Idealzustands deliberativer Demokratie als diskursives Feld und ausbalancierende dritte Sphäre im Spannungsfeld zwischen den Polen staatlicher Organisation und freiem Markt.

Methodisch sind kulturwissenschaftliche Konzepte – des Subalternen, der Gegen- oder Subkultur oder *counter-culture*⁸⁹ – noch für die Frühneuzeitforschung fruchtbare zu machen, um damit analog zu Popularisierungsmechanismen Bewegungen abseits des Mainstreams aufzuspüren, zu untersuchen sowie kulturelle Umwertungsprozesse nachzuvollziehen.⁹⁰ Ähnlich wie die Begrifflichkeiten der Pop-Theorie und -Geschichte resultieren auch diese Termini primär aus Gegenwartsbefunden.⁹¹ Einer der wenigen, dafür umso attraktiveren Vorschläge ihrer Historisierung stammt von dem australischen Literaturwissenschaftler Ken Gelder, der subkulturelle Erscheinungen bis ins

⁸⁷ 1989 wurde Habermas' *Strukturwandel* ins Englische übersetzt. Unter veränderten ideengeschichtlichen Vorzeichen löste das Erscheinen des Buchs eine rege, kritische Auseinandersetzung in der Anglosphäre aus. Eine Übersicht dieser Diskussion bei: Susen, Simon: „Critical Notes on Habermas's Theory of the Public Sphere“. In: *Sociological Analysis* 5, 2011, 1, S. 37–62. Wichtig war in diesem Zusammenhang die von Craig J. Calhoun edierte Anthologie: Ders. (Hg.): *Habermas and the public sphere* (= Studies in contemporary German social thought). Cambridge, Mass., 1992. U. a. mit Beiträgen von: Fraser, Nancy: „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“. In: *Social Text*, 1990, 25/26, S. 56–80; Eley, Geoff: „Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century“. In: Ders. / Dirks, Nikolas B. / Ortner, Sherry B. (Hg.): *Culture / Power / History. A Reader in Contemporary Social Theory* (= Princeton Studies in Culture / Power / History, 12). Princeton, New Jersey 1994, S. 297–335. <https://doi.org/10.1515/9780691228006-013> (11.10.2023).

⁸⁸ Habermas, Jürgen: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Berlin 2023, S. 47.

⁸⁹ Fraser 1990 (wie Anm. 87), S. 67–68.

⁹⁰ Kulturökonomische Umwertungsprozesse wurden nicht zuletzt von Boris Groys für die Kunstwelt beschrieben, wo der Autor mit dem kulturellen Archiv und dem profanen Raum argumentiert: Ders.: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München 1992. Abseits dessen existieren ähnliche Theorien für das Verhältnis von Eliten- und „Volks“-Kultur, oder der „great“ und „little tradition“, wobei Inhalte des einen in das andere Feld migrieren können – etwa formuliert von dem amerikanischen Anthropologen Redfield, Robert: *Peasant society and culture. An anthropological approach to civilization*. Cambridge 1956. Auf dieser Basis entwickelt Peter Burke seine These des Populären als integralen Bestandteil europäischer Kultur im Zeitraum von 1500 bis um 1800: Ders.: *Popular culture in early modern Europe*. London 1978.

⁹¹ Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*. London, New York 1991.

16. Jahrhundert zurückverfolgt und diese im Rahmen einer „vagabond history“⁹² heuristisch zu erfassen versucht. Das Vagabundieren steht für das Nicht-Etablierte, Mobile und bietet gleichzeitig ein ephemeren Erscheinungen angemessenes, flexibles Begriffsangebot. Mittels einschlägiger Fachausdrücke wie dem der okkasionellen Öffentlichkeiten nähert sich die Geschichtswissenschaft in jüngerer Zeit den per se stärker segregierten und segmentierten Gesellschaftsstrukturen der Vormoderne, wie von Julian Jachmann für die Kunstgeschichte diskutiert.⁹³ Wie ausgeführt, trugen insbesondere die Massenmedien zu einer Glättung der Brüche zwischen heterogenen gesellschaftlichen Segmenten bei, insfern ist auch Habermas' Theorie keinesfalls abzulehnen. Vielmehr fördert die kritische Auseinandersetzung mit ihr zutage, dass Öffentlichkeit der Gegenwart in zunehmendem Maße, wie aber auch die Öffentlichkeit in der Vormoderne, jedenfalls im Plural zu denken ist.

Geleitet von der Frage nach dem Populären seiner allgemeinsten Definition folgend als etwas, das viele anspricht, ergeben sich neue Perspektiven auf die visuelle Kultur der Frühen Neuzeit. Der Fall Breda zeigt, dass druckgrafische Artefakte etwa durch den Begleittext an verschiedene, auch internationale Zielpublika angepasst wurden. Dabei erlaubt insbesondere das Multimodalitätskonzept die Untersuchung dieser Konfektionierungsprozesse. Vornehmlich die variablen Text-Bild-Kombinationen stellen ein Paradebeispiel eines multimodalen Rezeptionsangebots dar. Gesellige Rezeptionspraktiken erweiterten das Publikum über den Kreis der (visuell) Literaten hinaus. Ein expandierendes publizistisches Angebot traf auf eine wachsende Zahl diverser werdender Rezipient:innen. Zudem können und konnten die Artefakte, wie ausgeführt, auf unterschiedliche Weise und in verschiedenen Intensitätsstufen rezipiert werden. In diesem Zusammenhang sind kulturtheoretische Konzepte, beispielsweise das der produktiven Aneignung nach Fiske hilfreich für das vertiefte Verständnis.

Die in dieser Studie aufgefächerten und analysierten Modi frühneuzeitlicher Kriegsberichterstattung lassen sich durchaus mit heutigen Phänomenen in Relation setzen. Die das Geschehnis mutmaßlich objektivierende Totale, in Form der planimetrischen Überschau, der Blick von oben, der Thema des Aufsatzes war, lässt sich bis in die Gegenwart verfolgen und ist insbesondere seit den 1990er Jahren in zunehmender Intensität als zentrale Bildeinstellung des technisierten Kriegs anzusprechen.

Neben dem akkurat-objektiv gezeichneten Panorama liegt der Fokus auch auf dem – wenn auch anonymisierten – Einzelschicksal. Damit bildet sich hier bereits ein Nukleus bildmedialer Berichterstattung heraus, den die zeitgenössische Nachrichtenwelt genauso reproduziert wie die Akzentuierung der siegreichen Generäle als ‚Stars‘. Im Zusammenspiel mit der (vermeintlich) faktenbasierten Matrix des Plans emotionalisieren die präsentierten Bilder und Geschichten. Dabei zeigt sich insbesondere die

92 Gelder, Ken: *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*. London, New York 2007, S. 5–26.

93 Jachmann, Julian: „Öffentlichkeit und Raum in der Reichsstadt: Das frühneuzeitliche Augsburg zwischen Rat, Patriziat und Fürsten“. In: Albrecht, Stephan (Hg.): *Stadtgestalt und Öffentlichkeit*. Köln 2010, S. 191–210, hier: S. 191–192. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412212636.191> (30.08.2023).

Fragilität heutiger Kategorien, etwa die fluiden Übergänge zwischen Malerei, Druckgrafik, Karte und massenhaft vertriebenem Flugblatt und ihrer Spezifika.

Quellenverzeichnis

Anonym: *Descripcion de la villa y sitio de Breda y entrada que hizo en ella S. A. S. la señora Infanta doña Isabel Clara Eugenia a los XII de Junio MDCXXV*. Antwerpen 1628. <https://hdl.handle.net/11441/113284> (13.10.2023).

Callot, Iacob: „A la serenissima Señora Doña Isabel ...“. In: Anonym: *Descripcion de la villa y sitio de Breda y entrada que hizo en ella S. A. S. la señora Infanta doña Isabel Clara Eugenia a los XII de Junio MDCXXV*. Antwerpen 1628, S. 3–4. <https://hdl.handle.net/11441/113284> (13.10.2023).

Ens, Gaspar: *Fama Austriaaca. Das ist, Eigentliche Verzeichnuß denkwürdiger Geschichten, welche sich in den nechstverflossenen 16. Jahren hero bijß auff und in das Jahr 1627. begeben haben. Darin sonderlich die Böhmishe Unruhe und Außgang derselben, neben viel andern sachen so sich fast in der gantzen Welt zugetragen, erzehlet werden; Sampt einem kurzen Stam[m]Register deß Hochlöblichen Hauses Oesterreich*. Köln 1627. <https://mdz-nbn-resolving.de/details/bsb10802268> (14.03.2023).

Hugo, Hermann: *Obsidio Bredana*. Antwerpen 1626. <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10865586?page=40,41> (13.10.2023).

Marchi, Francesco de: *Piante di fortezze italiane e straniere*. o. O. 1602. <http://archive.org/details/ii.-i.-281-images> (06.09.2023).

Bibliografie

Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. 2 Bde., Bd. 1. Berlin, New York 1999 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger), S. 132–142.

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 2013²¹ (Frankfurt 1988), S. 128–176.

Aschmann, Birgit / Herbers, Klaus: *Eine andere Geschichte Spaniens. Schlüsselgestalten vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. Köln 2022. <https://doi.org/10.7788/9783412525590> (16.08.2023).

Ausst.-Kat. *Paintings for the Planet King: Philip IV and the Buen Retiro Palace*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005. Hg. von Andrés Ubeda de los Cobos. Madrid 2005.

Bellingradt, Daniel: „The Dynamic of Communication and Media Recycling in Early Modern Europe. Popular Prints as Echoes and Feedback Loops“. In: Rospocher, Massimo / Salman, Jeroen / Salmi, Hannu (Hg.): *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450–1900)* (= Studies in Early Modern and Contemporary European History, 1). Berlin, Boston 2019, S. 9–32.

Boßmeyer, Christine: *Der Kupferstecher als Historiograph? Visualisierungsstrategien in Jacques Callots Bild „Die Belagerung von Breda“* (= Hochschulschriften, 30). Berlin 2009.

Brassat, Wolfgang: Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun (= Studien aus dem Warburg-Haus, 6, hg. v. Wolfgang Kemp u. a.). Berlin 2003.

- Braun, Manuel: „Wir sehens, das Luther by aller Welt berympt ist“ – Popularisierung und Popularität im Kontext von Buchdruck und Religionsstreit“. In: Blaseio, Gereon / Pompe, Hedwig / Ruchatz, Jens (Hg.): *Popularisierung und Popularität* (= Forschungsreihe Mediologie). Köln 2005, S. 21–41.
- Bucher, Hans-Jürgen: „Multimodalität – ein universelles Merkmal der Medienkommunikation. Zum Verhältnis von Medienangebot und Medienrezeption“. In: Ders. / Schumacher, Peter (Hg.): *Interktionale Rezeptionsforschung*. Wiesbaden 2012, S. 51–82. https://doi.org/10.1007/978-3-531-93166-1_2 (30.08.2023).
- Burke, Peter: *Popular culture in early modern Europe*. London 1978.
- Calhoun, Craig J.: *Habermas and the public sphere* (= Studies in contemporary German social thought). Cambridge, Mass. 1992.
- Cremades, Fernando Checa: „No solo Velázquez y el Salón de Reinos: el Palacio del Buen Retiro y el Museo Nacional del Prado“. In: *Cuadernos de Pensamiento Político*, 2017, 53, S. 118–124.
- Eco, Umberto: „Einleitung zu Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur [Auszug]“. In: Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 26–37.
- Eley, Geoff: „Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century“. In: Ders. / Dirks, Nikolas B. / Ortner, Sherry B. (Hg.): *Culture / Power / History. A Reader in Contemporary Social Theory* (= Princeton Studies in Culture / Power / History, 12). Princeton, New Jersey 1994, S. 297–335. <https://doi.org/10.1515/9780691228006-013> (11.10.2023).
- Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. Boston 1989.
- Fraser, Nancy: „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“. In: *Social Text*, 1990, 25/26, S. 56–80.
- Fuchs, Thomas: „Der Dreissigjährige Krieg in der zeitgenössischen Publizistik“. In: Ausst.-Kat. *Der Dreissigjährige Krieg und seine Drucksachen*. Leipzig, Universitätsbibliothek Leipzig, 2018 (= Schriften aus der Universitätsbibliothek Leipzig, 40). Hg. von Ders. Leipzig 2018, S. 6–17.
- Gehring, Ulrike: „Painted Topographies. A Transdisciplinary Approach to Science and Technology in Seventeenth-Century Landscape Painting“. In: Ausst.-Kat. *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*. Karlsruhe, ZKM, 2014. Hg. von Dies. / Peter Weibel. München 2014, S. 23–89.
- Gelder, Ken: *Subcultures. Cultural histories and social practice*. London, New York 2007.
- Griffiths, Antony: *The print before photography. An introduction to European printmaking, 1550–1820*. London 2016.
- Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München 1992.
- Günzel, Stephan: „Raum – Topographie – Topologie“. In: Ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften* (= Kultur- und Medientheorie). Bielefeld 2015, S. 13–30. <https://doi.org/10.14361/9783839407103-001> (13.10.2023)
- Habermas, Jürgen: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Berlin 2023.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 891). Frankfurt am Main 2021¹⁷ (Frankfurt am Main 1990).
- Hager, Werner: *Diego Velazquez. Die Übergabe von Breda*. Stuttgart 1956. <https://doi.org/10.11588/diglit.62588> (04.04.2023).
- Hebdige, Dick: *Subculture. The meaning of style*. London, New York 1991 (New accents).
- Hecken, Thomas: „Populär und Pop“. In: Ders. / Kleiner, Marcus S. (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017, S. 246–251.
- Hermoso Cuesta, Miguel: „The Hall of Realms, a Space for Royal Magnificence“. In: Versteegen, Gijs / Bussels, Stijn / Melion, Walter (Hg.): *Magnificence in the Seventeenth Century* (= Intersections, 72). Leiden, Boston 2020, S. 89–112. https://doi.org/10.1163/9789004436800_006 (18.08.2023).

- Hoppe, Stephan: „Artilleriewall und Bastion. Deutscher Festungsbau der Renaissancezeit im Spannungsfeld zwischen apparativer und medialer Funktion“. In: *Jülicher Geschichtsblätter. Jahrbuch des Jülicher Geschichtsvereins* 74/75, 2006/2007, S. 35–63. 10.11588/ardok.00001002 (13.10.2023).
- Jachmann, Julian: „Öffentlichkeit und Raum in der Reichsstadt: Das frühneuzeitliche Augsburg zwischen Rat, Patriziat und Fürsten“. In: Albrecht, Stephan (Hg.): *Stadtgestalt und Öffentlichkeit*. Köln 2010, S. 191–210.
- Justi, Carl: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, 2 Bde., Bd. 1. Bonn 1888.
- Kalina, Walter: „Painting for the General. Pieter Snayers' Piccolomini Cycle“. In: Ausst.-Kat. *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*. Karlsruhe, ZKM, 2014. Hg. von Ulrike Gehring / Peter Weibel. München 2014, S. 255–261.
- Kelchtermans, Leen: „Honing In on Pieter Snayers' Working Method. Relief of Leuven, 1635“. In: Ausst.-Kat. *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*. Karlsruhe, ZKM, 2014. Hg. von Ulrike Gehring / Peter Weibel. München 2014, S. 263–273.
- Kemp, Wolfgang: „Erzählen in Bildern“. In: Huber, Martin / Schmid, Wolf (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen* (= Grundthemen der Literaturwissenschaft). Berlin, Boston 2018, S. 472–484.
- Kepetzis, Ekaterini: „A broken arch of London Bridge“: Der Zeichner beschwört die Ewigkeit der Kunst“. In: Habeck, Joachim Otto / Schmitz, Frank (Hg.): *Ruinen und vergessene Orte. Materialität im Verfall – Nachnutzungen – Umdeutungen* (= Edition Kulturwissenschaft, 273). Bielefeld 2023, S. 75–90. <https://doi.org/10.14361/9783839462225-005> (30.08.2023).
- Kepetzis, Ekaterini: „Familien im Krieg – Zum griechischen Freiheitskampf in der französischen Malerei der 1820er Jahre“. In: Heß, Gilbert / Agazzi, Elena / Décultot, Elisabeth (Hg.): *Graecomania* (= Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume, 1). Berlin, New York 2009, S. 133–170. <https://doi.org/10.1515/9783110213577> (01.09.2023).
- Lieure, Jules (Hg.): *Jaques Callot. Catalog of the graphic works*. 8 Bde., Bd. 3: *Text 300–652*; New York 1969.
- Lieure, Jules (Hg.): *Jaques Callot. Catalog of the graphic works*. 8 Bde., Bd. 6: *Plates 300–652*; New York 1969.
- Lopera, José Álvarez: „The Hall of Realms: The Present State of Knowledge and a Reconsideration“. In: Ausst.-Kat. *Paintings for the Planet King: Philip IV and the Buen Retiro Palace*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005. Hg. von Andrés Ubeda de los Cobos. Madrid 2005, S. 91–111.
- Nagel, Alexander / Wood, Christopher S.: „Toward a New Model of Renaissance Anachronism“. In: *Art Bulletin* 87, 2005, 3, S. 403–415.
- Nasse, Hermann: *Jaques Callot* (= Meister der Graphik, 1, hg. von Hermann Voss). Leipzig 1919.
- Packard, Stephan: „Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität“. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 14, 2018, 28, S. 5–18.
- Panofsky, Erwin: „Perspektive als symbolische Form“. In: Oberer, Hariolf / Verheyen, Egon (Hg.): *Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik*. Berlin 1980, S. 99–167.
- Pfaffenbichler, Matthias: „Das frühbarocke Schlachtenbild – vom historischen Ereignisbild zur militärischen Genremalerei“. In: Bußmann, Klaus / Schilling, Heinz: *1648: Krieg und Frieden in Europa*. Münster, Osnabrück, 1998–1999. 2 Textbde., Bd. 2. München 1998, S. 493–500.
- Pfisterer, Ulrich: „Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salon de Reinos“. In: *Marburger Jahrbuch für Kunsthistorik* 29, 2002, S. 199–252. <https://doi.org/10.2307/1348739> (13.10.2023).
- Popelka, Liselotte: „Bildjournalismus und Schlachtenbild im siebzehnten Jahrhundert“. In: Broucek, Peter / Gesellschaft für Österreichische Heereskunde / Heeresgeschichtliches Museum Wien (Hg.): *Wallensteins Werden und Streben, Wirken und Sterben. † 1634. Materialien zum Vortragszyklus 1984*. Wien 1984, S. 49–66.
- Redfield, Robert: *Peasant society and culture. An anthropological approach to civilization*. Cambridge 1956.

- Rommé, Barbara: „Die Belagerung von Breda“. In: Ausst.-Kat. *Jacques Callot: Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1995. Karlsruhe 1995, S. 35–36.
- Schäffner, Wolfgang: „Operationale Topographie. Repräsentationsräume in den Niederlanden um 1600“. In: Rheinberger, Hans-Jörg / Hagner, Michael / Wahrig-Schmidt, Bettina (Hg.): *Räume des Wissens*. Berlin, Boston 1996. <https://doi.org/10.1515/9783050071299.63> (19.12.2022).
- Schilling, Michael: *Bildpublizistik der frühen Neuzeit: Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 29). Tübingen 1990, S. 40–54.
- Schröder, Thomas (Hg.): *Jacques Callot. Das gesamte Werk*, 2 Bde., Bd. 2: *Druckgraphik*. München 1971.
- Schüttelpelz, Erhard: „Die medientechnische Überlegenheit des Westens. Zur Geschichte und Geographie der immutable mobiles Bruno Latours“. In: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hg.): *Mediengeographie: Theorie – Analyse – Diskussion* (= Medienumbreiche, 26). Bielefeld 2009, S. 67–110.
- Sontag, Susan: „Notes on ‘Camp’“. In: *Partisan Review* 31, 1964, 4, S. 515–530.
- Susen, Simon: „Critical Notes on Habermas’s Theory of the Public Sphere“. In: *Sociological Analysis* 5, 2011, 1, S. 37–62.
- Thürlemann, Felix: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage* (= Bild und Text). München 2013.
- Warnke, Martin: „Auf der Bühne der Geschichte Die ‚Übergabe von Breda‘ des Diego Velázquez“. In: Fleckner, Uwe (Hg.): *Bilder machen Geschichte: Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst* (= Studien aus dem Warburg-Haus, 13). München 2014, S. 159–170.
- Wilke, Jürgen: „Buch und Zeitung. Ein kreatives Wechselverhältnis“. In: Füssel, Stephan (Hg.): *Von Gutenberg zum World Wide Web: Aspekte der Wirkungsgeschichte von Gutenbergs Erfindung – zur Neukonzeption des Mainzer Gutenberg-Museums* (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, 26). Wiesbaden 2022, S. 23–44.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel, Stuttgart 1963¹³, S. 28–29.
- Zurawski, Simone: „New Sources for Jacques Callot’s map of the Siege of Breda“. In: *Art Bulletin* 70, 1988, 4, S. 621–639.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3 © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

Abb. 2 © The Trustees of the British Museum: CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 2a–d, 4, 6 Amsterdam, Rijksmuseum: CC0 1.0.

Abb. 5 Bayerische Staatsbibliothek: CC BY-NC-SA 4.0.