



historia, narratio, exemplum

Jörg Breu d. Ä. und die Historienbilder
für das Herzoghaus München

Melanie Kraft

**historia,
narratio,
exemplum**

historia, narratio, exemplum

Jörg Breu d. Ä. und die *Historienbilder*
für das Herzoghaus München

Melanie Kraft

Dieser Titel wurde als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg zur Erlangung der Doktorwürde am 15. Juli 2019 verteidigt. Der Text wurde für die Publikationsfassung leicht überarbeitet.
Erstgutachter: Prof. Dr. Henry Keazor | Zweitgutachterin: Prof. Dr. Dagmar Eichberger.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2020.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf
<https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-622-3
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.622>

Text © 2020, Melanie Kraft

Lektorat und Korrektorat erfolgte durch die Autorin
Satz und Gestaltung: Verena Hamberger / Sophia Stock
Gesetzt in Nimbus Sans, Minion Pro

Umschlagabbildung: Jörg Breu d. Ä. / Schlacht von Zama /
um 1530: bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

ISBN 978-3-948466-13-8 (Hardcover)
ISBN 978-3-948466-12-1 (PDF)

DANKSAGUNG

Die vorliegende Arbeit wurde im Mai 2018 an der Universität Heidelberg im Fach Europäische Kunstgeschichte eingereicht und im darauffolgenden Jahr verteidigt. Für die Publikationsfassung wurde die Doktorarbeit leicht überarbeitet und um den relevanten Forschungsstand ergänzt, der in der Zwischenzeit erschienen ist.

Jörg Breu d. Ä. hat mich nun tatsächlich lange begleitet: Von der Masterarbeit über seinen *Ursula-Altar*, die Arbeit am Promotionsprojekt bis nun zu deren Drucklegung ist einige Zeit vergangen. Über all die Zeit haben mich viele Personen begleitet, unterstützt, zum Entstehen und vor allem aber zum Gelingen beigetragen.

Großer Dank gilt meinen Betreuern. Henry Keazor hat als mein Doktorvater meine Dissertation in allen Phasen und Stadien mit Rat, Unterstützung, Motivation, einem immer offenen Ohr und zahlreichen Gesprächen begleitet. Ebenso bin ich Dagmar Eichberger für ihre Unterstützung, ihre Offenheit und den vielen Möglichkeiten zur Diskussion und Vernetzung, vor allem im Rahmen des Arbeitskreises für niederländische Kunst- und Kulturgeschichte ANKK e.V., zu besonderem Dank verpflichtet.

Den Mitgliedern und dem Vorstand des Vereins sei an dieser Stelle ebenfalls mein herzlichster Dank ausgesprochen. Der Verein stand mir über Jahre hinweg als ein offenes Forum zur Diskussion und als Möglichkeit zum Präsentieren des Projekts zur Verfügung. Für Diskussionen und Anregungen danke ich des Weiteren dem Promotionskolleg Aisthesis, an dem ich zeitweise Teil sein durfte. Namentlich seien hier Nils Büttner von der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Christoph Wagner vom Regensburger Institut für Kunstgeschichte, Gitta Bertram, Dominic E. Delarue, Katharina Frank, Ines Rödl, Ivo Raband, Friederike Schütt, Gerald Dagit, Daniel Rimsl und Fabian Mamok genannt. Auch meinen Mitdotorandinnen und Komilitoninnen, die viel mehr als das waren, danke ich für viele Gespräche, inhaltlichen Input und Diskussionen, ob am Institut oder am Küchentisch und auch während

meines gesamten Studiums – Carolin Fröschle, Viktoria Imhof, Andrea Koch, Johanna Kaus, Estelle Gottlob-Linke, Daniela C. Maier, Lena Marschall, Linda Traut und Hanna-Lea Wasserfuhr.

Darüber hinaus hatten zahlreiche Institutionen Anteil an der vorliegenden Arbeit. Für die finanzielle Unterstützung und Förderung, ohne die die Arbeit nicht hätte entstehen können, danke ich vor allem der Gerda Henkel Stiftung. Zahlreiche Museen und Archive stellten mir wichtiges Material und wertvolle Informationen zur Verfügung, allen voran die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und das Doerner Institut. Sowohl Bernhard Maaz wie auch Martin Schawe förderten das Projekt maßgeblich durch das zur Verfügung gestellte Bildmaterial, Bildakten, Zeit im Depot und dem Gespräch vor den Bildern. Weiterhin danke ich insbesondere den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Kunstmuseum Basels rund um Bodo Brinkmann, den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, hier insbesondere Martin Roth, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeiterin des Szépművészeti Múzeum in Budapest, Eva von Seckendorff und dem Diözesan Museum Freising, dem Team von Achim Riether an der Staatlichen Graphischen Sammlung München und dem Nationalmuseum Stockholm. Der Drucklegung nahm sich die Universitätsbibliothek Heidelberg an: Hier danke ich Maria Effinger, Bettina Müller, Daniela Jakob und Frank Krabbes. Layout und Satz haben Verena Hamberger und Sophia Stock mit viel Motivation, großartigen Ideen und Begeisterung für das Thema übernommen. Ohne die beiden wäre das Buch in dieser schönen Form nicht entstanden.

Mein allergrößter Dank zum Schluß: Danke für viele Gespräche, offene und geduldige Ohren und Unterstützung auf allen Ebenen und in jedwede Richtung, ob von Beginn an oder in den Endzügen, an meine gesamte Familie, meine Eltern, an all meine Freunde und besonders an Tobi Bauer, Lisa Berger, Katharina Blank, Christina und Ben Maunz, Alex Müller und Cathrin Sirch.

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	8
2	AUSGANGSPUNKTE UND METHODIK	36
2.1	Bildgebrauch und Bildverständnis im 16. Jahrhundert	36
2.2	Bilderzählungen als Gegenstand der Forschung und methodisches Vorgehen	40
3	DIE GESCHICHTE DER LUCRETIA (1528)	46
3.1	Darstellung und Erzählmodus	46
3.2	Der narrative Schwerpunkt. Lucretia als politisches exemplum	52
3.3	Zwischen cassone- und spalliere-Malerei und Buchillustration	63
3.4	Die Antikisierung der Darstellung	72
3.5	Formensprache und Funktion der Bildarchitektur	78
	<i>Exkurs: ‚Welsche‘ Formen als Beleg für eine Reise nach Italien?</i>	88
4	DIE SCHLACHT VON ZAMA (UM 1530)	92
4.1	Darstellung und Erzählmodus	92
4.2	Die Datierung	95
4.3	Die Schlachtendarstellung zwischen Allgemeinikonografie und spezifischer Erzählung	102
4.4	Massenregie und Affektdarstellung	108
4.5	Die Darstellung als Ereignis des 16. Jahrhunderts	116
4.6	Landschaft als Handlungsraum	119
	<i>Exkurs: Breu und die sogenannte ‚Donauschule‘</i>	124

5	DIE GESCHICHTE DER ARTEMISIA (UM 1535). EIN SONDERFALL?	130
5.1	Darstellung und Desiderate	130
5.2	Der narrative Schwerpunkt des Bilds im Vergleich zur Artemisia-Ikonografie	133
5.3	Die Darstellung als Ereignis des 16. Jahrhunderts	136
5.4	Die Zugehörigkeit der Tafel zum Auftrag	139
5.5	Die Zuschreibung an Breu d. J. in der Diskussion	140
6	BILDERZÄHLUNG UND AUFTRAGSKONTEXT. WEITERFÜHRENDE ÜBERLEGUNGEN	146
6.1	Geschichtsverständnis, Chronikliteratur und Humanismus am Münchener Hof	146
6.2	Die Intentionen der Auftraggeber	149
6.3	Die <i>Historienbilder</i> als höfische Bildausstattung	154
6.4	Ein Auftrag, viele Künstler. Zur Auftraggeberbeziehung und Künstlerauswahl	161
7	ZUSAMMENFASSUNG. BREU ALS ERZÄHLER VON <i>HISTORIA</i> FÜR DEN MÜNCHENER HOF	166
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	180
	QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	186

1 EINLEITUNG: FRAGESTELLUNG UND FORSCHUNGSSTAND

In seinem Malereitraktat *De Pictura* forderte Leon Battista Alberti (1404–1472), dass ein Maler stets bestrebt sein müsse, eine anschauliche *historia* zu erzählen.¹ Ziel war es, mit der angemessenen Darstellung jedes erzählerischen Zusammenhangs den Betrachter zu bewegen, zu erfreuen und innerlich zu bewegen.² Der narrative Anteil zählte also ebenso zur gelungenen Bildfindung wie harmonisches Kolorit oder ausgewogene Komposition. Als besonders innovativ musste sich eine Bilderzählung vor allem dann gestalten, war man gewillt, sich seine Auftraggeber und somit möglichst großen ökonomischen Erfolg und Bekanntheit zu sichern. In der Reichsstadt Augsburg, die gerade um 1500 als Zentrum neuer Kunstformen fungierte,³ war dieser Anspruch von besonderem Interesse: Über zwanzig Maler besaßen hier die Meisterwürde, die Konkurrenzsituation war entsprechend groß.⁴ Und zugleich konkurrierten die Meister über die Stadtgrenzen hinaus mit denen anderer Kunstzentren in der näheren Umgebung, wie Nürnberg oder Regensburg.⁵

Ein Maler, der neben den Augsburger Künstlern Hans Burgkmair d. Ä. (1473–1531), Hans Holbein d. Ä. (1465–1524) oder Leonhard Beck (um 1480–1542) mit seinen Bildfindungen zu den gefragten Meistern der

1 ALBERTI 2014, Sekundär z. B. KIRCHNER 2011, S. 505, HEFFERNAN 1996, PATZ 1986, BRASSAT 2003, S. XIII.

2 Zu Albertis Forderungen an die Malerei KIRCHNER 2011, S. 505, HEFFERNAN 1996, PATZ 1986, BRASSAT 2003, S. XIII. Grundlegend zum frühneuzeitlichen Bildverständnis WARNCKE 1987, BÜTTNER 2014, S. 96ff., zur Verbreitung Albertis in Deutschland PATZ/MÜLLER HOFSTEDTE 2000, S. 812, BUSHART 2004, S. 98ff.

3 Zu Augsburg in der Frühen Neuzeit z. B. AUSST. KAT. AUGSBURG 1980, KÜNAST 1980, ROECK 1995, KRAUSE 1998, BELLOT 2010, MÜLLER 2010, SPIRA 2012.

4 Dazu WILHELM 1983, S. 574ff., der in seiner Studie die Archivquellen zu den Augsburger Künstlern des 16. Jahrhunderts zusammenstellt. Zur zünftischen Absatzmarktsicherung in Augsburg BRENNER 2017, KRAUSE 1998, S. 111f.

5 Zum frühneuzeitlichen Kunstmarkt in Deutschland siehe WAGNER 2014.

Stadt zählte, bisher von der kunsthistorischen Forschung aber weniger beachtet wurde, war Jörg Breu d. Ä. (um 1475/80–1537): Nach einer Lehre in der Werkstatt von Ulrich Apt d. Ä. (um 1460–1532) führte ihn seine Wanderschaft durch Österreich, auf der umfangreiche Bildzyklen für Altarwerke in Aggsbach, Herzogenburg und Zwettl entstanden, deren Tafeln sich heute teilweise im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befinden.⁶ Seit 1502 leitete Breu seine eigene Werkstatt in Augsburg.⁷ Diese zählte bald zu den oberen 11 Prozent der städtischen Zunft und war damit beispielsweise gleichauf mit derer Burgkmairs.⁸ Die Beschäftigung zahlreicher Lehrknaben und eine gut vernetzte Werkstatt sprechen für seinen ökonomisch rentablen Betrieb,⁹ der sich in einen größeren Werkstattverbund eingliederte und in dem mit seinem Sohn Breu d. J. (um 1510–1547)¹⁰ und dem Schwiegersohn Hans Tirol (1505/6–1575/76), der von 1531 bis 1537 mit in Breus Haus wohnte,¹¹ gleich mehrere Meister tätig waren.¹² Mit einigen Steuerbucheinträgen und den sogenannten *Chroniken der Stadt Augsburg* – eine Abschrift tagebuchartiger Einträge, die die reformatorischen Ereignisse thematisieren und welche heute in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrt wird – sind jedoch wenige Archivalien bekannt, gerade auch seine Werke betreffend.¹³

6 In Nürnberg sind die *Flucht nach Ägypten* und die *Kreuzigung des Aggsbacher Altars* (um 1501), eine weitere *Kreuzigung* (um 1520) und eine *Beweinung Christi* (um 1510/15). Siehe MENZ 1982, SLG. KAT. NÜRNBERG 1997, S. 78ff., ebd., S. 82ff., MORRALL 2001, S. 27ff., HESS 2003, SLG. KAT. NÜRNBERG 2010, S. 48.

7 Zur Vita MENZ 1982, S. 9ff., LÖCHER 2003, WILHELM 1983, S. 422.

8 1509 zahlte Breu 16 kr 1 dn, 1510 bereits 4 fl (=Gulden), zwischen 1516 bis 1527 waren es 5 fl. Von 1528 bis 1533 zahlte er konstant 5 fl 30 kr. WILHELM 1983, S. 68 und S. 422, MESSLING 2006, S. 25.

9 Er stellte der Zunft 1502 die Gesellen Klaus und Cristof Zwingenstein vor, 1505 Mathias Schmid, 1507 Gall Schemel und Hans Hass, 1514 Hans Hassen von Füssen und Matheis Mang, 1516 Hans Stedlin aus Memmingen, 1520 Bernhart Koch aus Venedig. Siehe STADTARCHIV AUGSBURG, ZUNFTBÜCHER, REICHSSTADT, SCHÄTZE 72B, fols. 81r, 81v, 82v, 83v, 84r, 88, 89r, 93r, STADTARCHIV AUGSBURG, ZUNFTBÜCHER, REICHSSTADT, SCHÄTZE 72C, fols., 38v, 39r, 40r, 41v, 46v, 47r, 48r, 52r, WILHELM 1983, S. 422, CUNEO 1998, S. 63, Anm. 131.

10 WEGNER 1955B, MESSLING 2008.

11 Zur Werkstattmitarbeit Tirols WILHELM 1983, S. 422.

12 WILHELM 1983, S. 69 zeigte, dass die Werkstätten an nur einen Meister gebunden waren. Zudem ist eine Zusammenarbeit zwischen ehemaligen Schülern und Meister bei gleichwertiger Qualifikation lediglich für Breu und Apt nachweisbar, die mit Ulrich Maurmüller an den Augsburger Rathausfresken arbeiteten. Siehe MORRALL 2001, S. 98ff.

13 BSB MÜNCHEN, OEFELEANA 214 sowie ROTH 1906, HERBERG 2011. Die Einträge dokumentieren die Jahre 1517–1519, 1521–1522, 1526 und 1530. Im Eintrag von 1516 gibt Breu sich als Autor zu erkennen, in dem er seine Mitarbeit an der Augsburger Rathausbemalung nennt, BSB MÜNCHEN, OEFELEANA 214 und ROTH 1906, S. 22: „und ich, Jorg Prewm was maister darüber und muest allen sachen vorstand und der erst und letzt sein darvon, und gab allen zeig darzu und costung [...]“. Zu bedenken ist aber, dass die Abschrift möglicherweise nicht immer den genauen Wortlaut wiedergibt und da Breu den Steuerbüchern nach bereits 1536 verstorben war, existieren zwei posthume Einträge 1537 und 1542 von anderer Hand. Siehe auch Kap. 6.4.

Die erste der sehr wenigen dokumentierten Tätigkeiten ist seine Arbeit von 1505 in St. Moritz, wo Breu den Auftrag erhielt, „ein gemell bey den zacamenthawß plaw anzustreychen“.¹⁴

Die Quellen, die heute als gesichert gelten, belegen aber Breus durchaus sehr wichtige Stellung auf dem regionalen und überregionalen Kunstmarkt: Er arbeitete sowohl für städtische, bürgerliche und höfische Auftraggeber in und außerhalb Augsburgs. So war er beispielsweise an der Bemalung der Augsburger Rathausfassade beteiligt,¹⁵ schuf für die Fugger die Orgelflügel für den Chor in St. Anna um 1520 und stand im Auftrag von Kaiser Maximilian I. (1459–1519), für den er zahlreiche Jagd- und Schlachtenscheibenrisse fertigte. Auch an Maximilians *Gebetbuch*, dessen Zeichnungen als Vorlagen für nie ausgeführte Holzschnitte dienten, war er 1513 gemeinsam mit Albrecht Dürer (1471–1528), Albrecht Altdorfer (1480–1538), Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), Hans Burgkmair d. Ä. und Hans Baldung Grien (1480–1545) beteiligt.¹⁶ Breus künstlerische Werke erstrecken sich von Druckgrafiken über zahlreiche Scheibenrisse für die Glasmalereiproduktion bis hin zu Tafelbildern.¹⁷ Gerade seine Gemälde sind heute aber nur noch lückenhaft bekannt. Neben den österreichischen Altarbildern sind beispielsweise mehrere Madonnenbilder entstanden: so die *Aufhausener Madonna* (um 1515), die *Coburger Madonna* (1521) und die *Madonna in Wien* (1523).¹⁸

¹⁴ WILHELM 1983, S. 423, HERBERG 2011, S. 289.

¹⁵ MORRALL 2001, S. 98ff., TIPTON 1996, S. 202f., AUSST. KAT. AUGSBURG/FÜSSEN 2010, S. 284f., Kat. Nr. M56a, ANDERSSON 2005.

¹⁶ Zur Fuggerkapelle BUSHART 1994, S. 240ff., BIEDERMANN 1982, MORRALL 2001, S. 103ff, BUSHART 1994, BELLOT 2010. Zum Gebetsbuch BUCK 2006, LANGE-KRACH 2017 mit weiterer Literatur. Für Hinweise danke ich Heidrun Lange-Krach an dieser Stelle. Zu den Scheibenrisen DÖRNHÖFFER 1897, CUNEO 2002, SILVER 2003.

¹⁷ HOLLSTEIN 2008, DODGSON 1900, HAGELSTANGE 1905, RÖTTINGER 1908, LEITCH 2005, MÜLLER 2009. Zu weiteren Scheibenrisen MORRALL 1993, S. 212ff., VOLRÁBOVÁ 1999, S. 99ff, MORRALL 2001, S. 253ff., MESSLING 2002, SLG. KAT. PRAG 2003, S. 50, Kat. Nr. 20, Vgl. auch MESSLING 2002.

¹⁸ HIRAKAWA 2009, S. 32ff., www.khm.at/de/object/158f3069a4/, zuletzt am 10.10.2017, hier mit Abbildungen. Daneben die verschollene Berliner *Maria mit den heiligen Katharina und Barbara* in der Lost Art Database; <http://www.lostart.de/DE/Verlust/17647>, zuletzt am 29.11.2017. Porträts sind kaum bekannt und Zuschreibungen müssen großteils neu diskutiert werden. Siehe das *Hochzeitsbildnis von Agnes Breu* (um 1500) im Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/262, zuletzt am 22.07.2016, das *Porträt eines jungen Mannes*, (um 1510) im San Diego Museum of Art, <http://www.sdmart.org/collections/Europe/item/1943.26>, zuletzt am 22.07.2016, das *Porträt einer Frau* (um 1515) im Detroit Institute of Arts, <http://www.dia.org/object-info/909a3a56-9faf-44e2-adc2-82f9b3122485.aspx?position=1>, zuletzt am 22.07.2016, oder das *Porträt eines Mannes* (1533) im Courtauld Institute of Arts, London, das LEE OF FAREHAM 1930, S. 1f. Breu zuwies und heute als Werk eines Anonymus gilt. Dazu <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/68675189.html>, zuletzt am 22.07.2016.

Aus den 1510er und 20er Jahren sind der Augsburger *Apostelabschied* (um 1514), die *Anbetung der Könige* (1518), die Budapester *Kreuzaufrichtung* (1524), die *Kreuzigungsmarter* (um 1520/25) in Fürstenfeldbruck, die *Geschichte des Samson* (um 1525) oder der *Ursula-Altar* (um 1525) in Dresden zu nennen.¹⁹ Als letztes gesichertes Tafelbild gilt das sogenannte *Meitinger Epitaph* (um 1535) mit Christus in der Vorhölle.²⁰

Innerhalb seines bekannten Gesamtwerks kann beobachtet werden, wie Breu eine Bandbreite an narrativen Strategien mit zumeist umfassendem Bildpersonal entwickelte. Hinsichtlich der bilderzählerischen Mittel ist vor allem einer seiner wohl prestigeträchtigen Aufträge von Interesse, der im Zentrum dieser Studie steht. Für das bayerische Herzogpaar Jacobäa von Baden (1507–1580) und Wilhelm IV. von Bayern (1493–1550) schuf er zwei großformatige Tafeln, die durch das Monogramm des Künstlers zu seinen wenigen gesicherten Werken zählen: die *Geschichte der Lucretia* (1528) und die *Schlacht von Zama* (um 1530) (**Abb. 1, Abb. 2**).²¹ Eine dritte Tafel des Auftrags, die *Geschichte der Artemisia* (um 1535), wird mit der – bis dato nicht eindeutig geklärten – Zuschreibung an Jörg Breu d. J. ebenfalls der Augsburger Werkstatt zugesprochen (**Abb. 3**).²² Breus Exempelbilder entstanden im Rahmen eines Auftrags für die Münchener Residenz, zu dem heute mehrere Tafeln mit verschiedenen Bildthemen von acht verschiedenen Künstlern gezählt werden.²³ Gerade wenn man Breu zwischen seinen Zeitgenossen und auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt verorten will, stellen die *Historienbilder* den zentralen Ausgangspunkt dar. Hier stand Breu im direkten künstlerischen Vergleich mit weiteren Künstlern seiner Zeit. Involviert waren neben Breu beispielsweise Albrecht Altdorfer, Hans Burgkmair d. Ä. oder Melchior Feselen (um 1495–1538),

¹⁹ BAER 1993, S. 81, SLG. KAT. AUGSBURG 2001, S. 78., MORRALL 2001, S. 24ff., S. 25, Abb. 1.6., S. 154ff., S. 45, S. 189ff., S. 218ff., BUCHNER 1928, S. 361, S. 370ff., KRAFT 2013, S. 68f., S. 69f., GANZ 1913, S. 44, ANTAL 1928/29, S. 31, SLG. KAT. BASEL 1946, S. 49, SLG. KAT. BASEL 1957, S. 51, BAUMEISTER 1957, S. 51, PFEIFFER 1993, S. 122, SLG. KAT. BASEL 1966, S. 65, KOLTER 2002, S. 273, KRAFT 2013, S. 69f., SCHEIBLER 1887, S. 27, JANITSCHKE 1890, S. 430, SCHMID 1894, S. 21ff., STIASSNY 1894, Sp. 109f., RÖTTINGER 1909/1910, S. 34ff., BLANKENHORN 1972, S. 76f., KRÄMER 1981, AUSST. KAT. FÜRSTENFELDBRUCK 2016, S. 32f. Siehe auch die *Heilige Sippe* unter <https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/auktion/9960-alte-meister/lotID/557/lot/1481912-jorg-breu-d-a-augsburg-14751537-und-jorg-breu-d-j-augsburg-15101547.html>, zuletzt am 19.02.2017.

²⁰ BUCHNER 1928, S. 380ff., AUSST. KAT. AUGSBURG 1980, S. 112, MORRALL 2001, S. 239ff., LOERKE 2003, S. 258ff.

²¹ SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 94f., Inv. Nr. 7969 u. Nr. 8, CUNEO 1998, S. 178ff., MORRALL 2001, S. 219ff., GOLDBERG 2002, S. 25ff. Die Bilder und der bisherige Forschungsstand werden in Kap. 3 und Kap. 4 eingehend diskutiert.

²² Grundlegend WEGNER 1958, GREISELMAYER 1996, S. 179ff. Zur Zuschreibung und ihrer Problematik siehe Kap. 5.5.

²³ GOLDBERG 2002, GREISELMAYER 1996.

Barthel Beham (um 1502–1540), Hans Schöpfer (1505–1569) und Ludwig Refinger (um 1510–1549).²⁴ Neben hochformatigen Darstellungen historischer Schlachten Cäsars, Hannibals oder Alexanders umfasst die Serie auch eine Reihe querformatiger Tafeln mit Begebenheiten aus dem Leben tugendhafter Frauen wie Esther, Susanna oder der genannten Lucretia. Die Beauftragungen durch das bayerische Herzogpaar an die einzelnen Maler erfolgten offenbar sukzessive, wie aus dem auffällig langen Entstehungszeitraum der Bilder von 1528 bis 1540 geschlossen werden kann. Breu gilt als einer der ersten beauftragten Künstler. Den Kern der Bilderfolge bilden neben der *Lucretia* von 1528 und der Zama-Schlacht aus der Zeit um 1530 die *Alexanderschlacht* Altdorfers (1529) – das wohl von der Forschung am meisten beachtete Bild der Reihe (**Abb. 4**) –,²⁵ Burgkmairs *Geschichte der Esther* (1528), dessen *Schlacht von Cannae* (1529)²⁶ und Melchior Feselens *Geschichte der Cloelia* (1529) (**Abb. 5**, **Abb. 6**, **Abb. 7**).²⁷ Die *Geschichte der Helena* (1530) des Nürnberger Malers Barthel Behams wurde nur ein Jahr nach diesen Bildern fertiggestellt (**Abb. 8**). Daraufhin folgten mit einem Abstand von drei Jahren nach und nach die weiteren Bilder: Zunächst fertigte Melchior Feselen die *Belagerung der Stadt Alesia durch Julius Cäsar* (1533) (**Abb. 9**).²⁸ Mit Abraham Schöpfers *Mucius Scaevola vor Porsenna* (1533) kam im gleichen Jahr ein weiteres hochformatiges Exempelbild hinzu (**Abb. 10**).²⁹ Hans Schöpfer d. Ä. fertigte 1535 die *Geschichte der Verginia* (**Abb. 11**).³⁰ Nach wiederum zwei Jahren folgten dessen *Geschichte der Susanna* (1537) sowie Ludwig Refingers *Horatius Cocles* (1537)

24 Zum Auftrag ESCHENBURG 1979, SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 28f., GREISELMAYER 1996, GOLDBERG 2002, WANDERWITZ 2012.

25 SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 41, Inv. Nr. 688. BUCHNER 1956, ESCHENBURG 1979, GOLDBERG 1986, GREISELMAYER 1996, GOLDBERG 2002, HARNEST 1977, KAISER 1940, LÜBBERS/WANDERWITZ 2012, MARTIN 1969, MECKSEPER 1968, PFEIFFER 1993, PRATER 2012. Die *Alexanderschlacht* wurde immer wieder als Leitbild der Reihe gesehen. Hier spielen auch Qualitätskriterien der älteren Kunstgeschichte und die Rezeptionsgeschichte hinein: Napoleon Bonaparte (1769–1821) verbrachte das Bild nach der Besetzung München 1800 nach Paris, Friedrich Schlegel (1772–1829) und Künstler des 20. Jahrhunderts wie Otto Dix (1891–1969) oder Oskar Kokoschka (1886–1980) schrieben über Altdorfers Tafel. Zur Rezeption des Bildes WINZINGER 1975, S. 45f., Kat. Nr. 50.

26 SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 126f., Inv. Nr. 689 und Inv. Nr. 5328, FALK 1968, S. 65f., GOLDBERG 2002, S. 33f., GREISELMAYER 1996, S. 61ff. und S. 101ff., WEST 2007, WEST 2006, S. 229ff.

27 SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 199, Inv. Nr. 13, GOLDBERG 2002, S. 43, GREISELMAYER 1996, S. 121ff.

28 Zu Behams Bild SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 66f., Inv. Nr. 684, GOLDBERG 2002, S. 21f., LÖCHER 1999, S. 95ff., GREISELMAYER 1996, S. 131ff. Zu Feselens Tafel SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 199f., Inv. Nr. 686, GOLDBERG 2002, S. 47, GREISELMAYER 1996, S. 65ff.

29 Das Bild befindet sich heute nicht wie die anderen Tafeln in der Münchener Pinakothek, sondern in der Nationalgalerie Stockholm, Inv. Nr. NM 295. Nach Schweden gelangte es durch die Plünderungen des Dreißigjährigen Krieges. Siehe GOLDBERG 2002, S. 59f., GREISELMAYER 1996, S. 73ff.

30 SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 491, Inv. Nr. 13099, LÖCHER 1995, S. 36, GOLDBERG 2002, S. 62f., GREISELMAYER 1996, S. 157ff.

(**Abb. 12, Abb. 13**).³¹ Auch die schon erwähnte *Geschichte der Artemisia* (vor 1537) reiht sich zu den in den 1530er bis 1540er Jahren beauftragten Bildern. Die letzten Tafeln stammen ebenfalls von Refinger: *Marcus Curtius opfert sich* (1540) und *Titus Manlius Torquatus besiegt einen Gallier* (1540) (**Abb. 14, Abb. 15**).³²

Die genaueren Entstehungskontexte der Bilder, wie beispielsweise der Anbringungsort, oder Quellen, die nähere Auskunft über den Kontakt zwischen den Auftraggebern und den Künstlern geben würden, sind bis heute nicht bekannt. Vorgegeben waren seitens des bayerischen Herzogspaares aber offenbar die ungefähre Bildgröße, wie auch einige der Bildelemente, so die Vogelschauerspektive bei den Schlachtenbildern, die Architekturkulisse und Nahansichtigkeit bei den Querformaten, wie sich aus der Betrachtung der Bilder zeigt. Dieser kompositorische Rahmen lässt auf eine geplante gemeinsame Präsentation der Bilder schließen, obwohl die in sich geschlossenen Bilderzählungen und –themen auch eine Einzelhängung ermöglichte.³³ Wo die einzelnen Bildelemente variieren, kann Gestaltungsfreiraum für die Maler vermutet werden – das betrifft insbesondere die Szenenauswahl der jeweiligen Bildgeschichte und formale Bildmittel wie Figuren- und Architekturdarstellung.³⁴ Auch die Textgrundlagen wurden enger oder freier umgesetzt; dabei rekurren die gezeigten Geschichten hauptsächlich auf Titus Livius' *Ab urbe condita*.³⁵ Als wissenschaftlicher Berater des Bildprogramms zog man im Rahmen der kunsthistorischen Forschung immer wieder den bayerischen Hofhistoriograf Johannes Turmair (1477–1537), genannt Aventin, in Betracht.³⁶ In der Forschung wird der Auftrag zumeist außerdem mit dem Begriff *Historienbilder* oder *Historienzyklus* bezeichnet. Erscheint

31 Zur Susannen-Tafel SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 492f., Inv. Nr. 7775, LÖCHER 1995, S. 38f., LÖCHER 1970, GOLDBERG 2002, S. 66f., GREISELMAYER 1996, S. 169ff. Zu Refingers Horatius-Cocles-Bild, das sich wie Schöpfers *Mucius Scaevola* in Stockholm befindet, siehe SCHILLING 1954, S. 132, GOLDBERG 2002, S. 50f., GREISELMAYER 1996, S. 73ff.

32 GOLDBERG 2002, S. 56f. und S. 53f., SCHILLING 1954, S. 132. Das Gemälde zu Titus Manlius Torquatus befindet sich ebenfalls in Stockholm, Inv. Nr. NM 296. Zur daneben hängenden Münchener MarcusCurtius-Tafel SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 405f., Inv. Nr. 687, GREISELMAYER 1996, S. 93ff.

33 GOLDBERG 2002, S. 9.

34 Ebd.

35 Für die vorliegende Arbeit wurde neben den im Folgenden an den jeweiligen Stellen zitierten historischen Ausgaben die Edition LIVIUS 2011 verwendet.

36 Zu Aventin SITZMANN 1977, RIEDL-VALDER 2015. In Bezug auf die *Historienbilder* HARTIG 1933, S. 148f., ESCHENBURG 1979, S. 44ff., GOLDBERG 2002, S. 9 sowie S. 20, WANDERWITZ 2012, S. 253f.

der Zyklusbegriff unpassend, da es sich um eine Bilderfolge verschiedener in sich geschlossener Bildthemen handelt,³⁷ wurde für die vorliegende Arbeit die Bezeichnung *Historienbilder* gewählt. Hiermit ist im Folgenden der Auftrag Jacobäas von Baden und Wilhelms IV. gemeint und nicht der Gattungsbegriff des Historienbildes, wie er sich seit dem 17. Jahrhundert herausbildete.³⁸

Breu wird mit seinen drei Tafeln im Rahmen des Münchener Auftrags als Maler profaner Historien für den Hof greifbar, in welchen er unter Einsatz eines großen Bildpersonals und mehrerer Szenen die Geschichten antiker Tugendheldinnen und -helden darstellte. Die Tafeln sollten den Betrachter ganz im Sinne der zeitgenössischen Bildrhetorik belehren. Die gewählten Bildthemen waren selbst als Tugendexempel zu sehen und kamen diesem lehrhaften Anspruch besonders entgegen: Die tugendhafte Lucretia hatte sich zur Ehrerhaltung selbst erdolcht und der antike Kriegsheld Publius Cornelius Scipio besiegte durch heldenhaften Mut den Feldherren Hannibal. Artemisia blieb ihrem Mann Mausolos nicht nur über seinen Tod hinaus treu, sondern sie eroberte durch kluge Kriegstaktik die Insel Rhodos zurück. Die Vermittlung zentraler Herrschertugenden, wie Mut, Treue, Tugendhaftigkeit und Stärke standen im Vordergrund der Bilderzählungen. Die Exempelbilder mit den Geschichten Alexander des Großen, Julius Cäsars, Marcus Curtius', Cloelias, Helenas oder Esthers entsprachen zugleich dem damaligen Verständnis von Geschichte,³⁹ dem zufolge die Tugenden als Handlungsleitfaden für den zeitgenössischen Betrachter zu begreifen waren. Daraus ergeben sich folgende Fragen: Welche narrativen Strategien und Elemente verwendet Breu, um dem Betrachter die Herrscher- und Heldentugenden zu vermitteln? Wie organisiert er den Bildraum narrativ, um zu einer im Sinne Albertis rhetorisch überzeugenden Darstellung zu gelangen? Und in welchem Verhältnis stehen Breus Bilderzählungen zu denen seiner direkten Zeitgenossen?

37 Siehe Kap. 2.2.

38 Zum Gattungsbegriff des Historienbildes siehe SCHNEIDER 2010, S. 222f. sowie Kap. 2.2.

39 Siehe Kap. 2.1.

Gerade im Vergleich mit den anderen Bildern des Auftrages lässt sich die Frage nach der Funktionsweise von Breus Bilderzählungen beantworten – eines der zentralen Anliegen dieser Studie, um seine Stellung auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt und die Besonderheiten seiner Bildfindungen zu untersuchen. Dass Breu im Rahmen des Auftrags tatsächlich mit anderen Künstlern verglichen wurde, lässt die lateinische Inschrift auf Abraham Schöpfers Gemälde mit der Darstellung der Mutprobe des Mucius Scaevola vermuten (**Abb. 10**). Übersetzt steht hier:

*„Wenn ihr bei mir einiges zu wenig Ordnung finden werdet,
Dann erlaubt, Ihr Männer, dass ich euch mit dieser Begründung
beschwichtige / Meinem Geist stand der Magen im Weg, und deswegen hat
die Sorge um den Lebensunterhalt / Und der Hunger meinem Werk die
(letzte) Feile versagt. / Aber ich habe nicht deshalb gemalt, damit ich zu
jenen gezählt würde, / Deren dreimal schöne Gemälde ihr hier seht;
Das war mein Wunsch, dass meine bescheidene Bemühung / Von den
Fürsten und den Edelleuten anerkannt würde. / Wenn dies geschieht, dann
soll meinem Begehrt das Übrige (beschieden) / sein, / Bei jenen, bei denen
Verdienst und Herrscherpracht, Ruhm und Ehre (zu finden) ist.“⁴⁰*

Dass Abraham Schöpfer seine Werke den anderen Gemälden unterordnet, ist sicherlich als rhetorische Strategie eines vom Maler produzierten Künstlerbilds zu verstehen, wodurch er die Aufmerksamkeit des Betrachters auf seine eigene Bildfindung lenkt.⁴¹ Damit bedient er sich bestehender Künstlertopi. Es wird das Streben nach Anerkennung verdeutlicht – was letztlich auf die Vergleichbarkeit der Tafeln und der Künstler untereinander hinweist. Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. konnten damit Tafeln verschiedener, und mit Breu, Beham, Altdorfer

⁴⁰ Siehe im Gemälde die Inschriftentafel links unten, sekundär GOLDBERG 2002, S. 8f.: „Si non nulla (p)arum mecu(m) spectabilis aequi / Tum sinite hac place(m) uos ratione uiri / Obstitit ingenio uenter, limamq(ue) negauit / Hinc operi uictus cura famesq(ue) meo / Sed nec ob hoc pinxi numerarer ut inter ego illos, / Quoru(m) ter pulchras cernitis hic tabulas; / Hoc fuit in uotis, studiu(m) mediocre probari / Ipsis principibus nobilissiq(ue) uiris, / Quod si contigerit cupido mihi caetera sunt, / Quos penes est uirtus gloria, fama, decus.“ GREISELMAYER 1996, S. 11 konstatierte, dass die Inschriftentafel die ausschlaggebende Quelle sei, die die Zusammengehörigkeit der Bilder bestätige. WANDERWITZ 2012, S. 254 bezweifelt, dass Schöpfer überhaupt die anderen *Historienbilder* meint.

⁴¹ Zu Künstlertopi und der „Legende des Künstlers“ siehe beispielsweise die nach wie vor grundlegende Abhandlung von KRIS/KURZ 1980.

oder Burgkmair auch sehr hochrangiger Künstler zu ihrem Besitz zählen. Welche Gründe im Genauerem hineinspielten, die die Wahl der Künstler erklärt, wird an späterer Stelle zu diskutieren sein.⁴² Doch resultiert aus der Beteiligung unterschiedlicher Künstler der besondere Vergleichsmoment der Bilder. Bislang wurden jedoch weder die narrativen Mittel der *Historienbilder* Breus analysiert, noch wurden die Bilderzählungen seines Gesamtwerks näher beleuchtet. Dies ist ein wichtiger Aspekt, um den Künstler und sein Schaffen näher zu fassen und einen seiner wichtigsten Aufträge in den Blick zu nehmen. Dies erscheint vor allem notwendig, da Breu nach wie vor zu den ‚Randfiguren‘ der Kunstgeschichte zählt, gerade wenn man seine kunsthistorische Einordnung mit der seiner berühmten Zeitgenossen wie Dürer, Cranach oder Burgkmair d. Ä. vergleicht.⁴³ Hier zieht sich die ‚Kunstgeschichte der großen Namen‘ fort, wie sie vor allem zu Beginn der Geschichte der Disziplin durch die Bildung von Schulen betrieben wurde.⁴⁴ Bis in die Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts überblendete besonders Hans Burgkmair neben der Holbein-Werkstatt weitere Augsburger Künstler.⁴⁵ Dass Joachim von Sandrart (1606–1688) Jörg Breu nicht in seiner *Teutschen Akademie* von 1675 erwähnte, dafür aber Burgkmair und die Holbeins, spielt eine signifikante Rolle für die Rezeptionsgeschichte der Maler.⁴⁶ Die Holzschnittfolgen des *Weisskunnigs* und des *Heiligen Hauses Habsburg* wurden beispielsweise zunächst ohne Nennungen der weiteren beteiligten Künstler unter dem Namen Burgkmairs publiziert, sodass dieser auch insgesamt für den Augsburger Holzschnitt des 16. Jahrhunderts stand.⁴⁷ Breus *Geschichte der Lucretia* trägt neben dem Monogramm des Künstlers außerdem die nachträgliche Aufschrift „BVRGKMAIR“, was nur beispielhaft für fälschliche Zuweisungen und Umschreibungsdebatten steht.⁴⁸ Erstmals gegen Ende des

42 Siehe dazu Kap. 6.4.

43 Gleiches beobachtet MESSLING 2007, S. 29.

44 Zur Geschichte der Kunstgeschichte in ihren Anfängen die grundlegende Studie von BADER 2013, die die Grundzüge dessen anhand des sogenannten Holbein-Streits darlegt.

45 FALK 1968, S. 7 benennt Burgkmair als „Hauptmeister“ der Augsburger Kunst. Sie jüngst zu Burgkmair AUGUSTYN/TEGET-WELZ 2018.

46 SANDRART 1675-1680, II, Buch 3, S. 232 hier nach der wissenschaftlich kommentierten Online-Edition unter <http://ta.sandrart.net/text-449>, zuletzt am 04.05.2016.

47 FALK 1968, S. 7.

48 Dies ist am Pfeiler des rechten Bildrands zu sehen. Siehe SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 94, Kat. Nr. 7969. Daneben galt auch der Dresdener *Ursula-Altar* als Werk Burgkmairs, siehe KRAFT 2013.

19. Jahrhundert wurde Breus Gesamtwerk näher umrissen: Die frühen Untersuchungen von Heinrich Alfred Schmid,⁴⁹ Robert Stiassny,⁵⁰ Heinrich Röttinger⁵¹ oder Campbell Dodgson sind dementsprechend vor allem von Diskussionen um die Zuschreibung einzelner Werke geprägt.⁵² Bis heute gestaltet sich die Zuschreibungssituation als schwierig,⁵³ was vor allem auch stilistischen Diskrepanzen innerhalb Breus Gesamtwerk wie auch der prekären Quellenlage geschuldet ist.⁵⁴

Ernst Buchner versuchte 1928 als Erster das Œuvre des Künstlers chronologisch zu ordnen.⁵⁵ Die Beiträge aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wandten sich hingegen stärker den ikonografischen und soziokulturellen Aspekten zu: Vor dem Hintergrund der bereits erwähnten *Chroniken* stand vor allem die Frage zu Breus Beziehung zu konfessionellen Umbrüchen durch die Reformation im Vordergrund.⁵⁶ Nach Cäsar Menz,⁵⁷ der die österreichischen Altarbilder Breus in den Blick nahm, und Henriette Blankenhorn,⁵⁸ die dem ‚Italienischen‘ in Breus Arbeiten nachging,⁵⁹ folgten vereinzelte Beiträge und Einzelbetrachtungen zu diversen Aspekten:⁶⁰ Pia Cuneo und Andrew Morrall legten in den 1990er und 2000er Jahren mit ihren monografischen Publikationen dabei die letzten größeren Studien vor und schufen hier wesentliche Grundlagen zur weiteren wissenschaftlichen Beschäftigung mit Breu.⁶¹ Anhand ausgewählter Werke verfolgten die Autoren hier insbesondere die Auswirkungen der Reformation sowie sozial- und kulturhistorische

49 SCHMID 1894.

50 STIASSNY 1894, STIASSNY 1897.

51 RÖTTINGER 1909/1910, RÖTTINGER 1908.

52 Siehe DODGSON 1900, der sich dem Holzschnittwerk widmet.

53 STANGE 1967, S. 29 bezeichnete die Zuschreibungssituation als „heikel“. Dies zeigt sich auch in jüngeren Zuschreibungsversuchen, beispielsweise bei MÜLLER 2012, der einen Schmerzensmann der Autorschaft Breu zuordnet. Leider aber bringt der Erhaltungszustand dieser Tafel Schwierigkeiten mit sich, zudem erscheint die Argumentation des Autors wenig stichhaltig, sodass eine eingehendere Prüfung des Sachverhaltes noch aussteht.

54 MORRALL 2001, S. 2 nennt die stilistischen Unterschiede innerhalb des Gesamtwerks als das größte Charakteristikum in Breus Schaffen.

55 BUCHNER 1928.

56 Dazu vor allem KRÄMER 1981. Nach Breus Konfession zu fragen und diese mit seinen Werken in Verbindung zu bringen, ist schwierig, da Auftragsbilder im 16. Jahrhundert durchaus konfessionsunabhängig entstanden, wie zahlreiche Beispiele belegen. Dazu den einschlägigen Aufsatz von MÜNCH 2006 und die Studie zu Lucas Cranach d. Ä. von TACKE 1992.

57 MENZ 1982.

58 BLANKENHORN 1972.

59 ANTAL 1928/29 fragte nach den Verbindungen zwischen Breu und Filipino.

60 HOLTZE 1940; BIEDERMANN 1982; CUNEO 1996; CUNEO 2002; MORRALL 1993; MORRALL 2002; LEITCH 2005; MESSLING 2007; MÜLLER 2009; HERBERG 2011; KRAFT 2013; SILVER 2003, ADAM 2008, MÜLLER 2013.

61 CUNEO 1998, MORRALL 2001.

Ansätze.⁶² Die einzige Einzelbetrachtung zu einer von Breus Historientafeln stellt der Aufsatz Pia Cuneos zur *Geschichte der Lucretia* dar, eine wichtige Grundlage für die weitere Analyse der Tafel.⁶³

Breus Lucretia- und Zama-Tafel wurden darüber hinaus immer wieder im Kontext des Gesamtauftrags behandelt. Dieser stand immer wieder in der Diskussion der kunsthistorischen Forschung, was aber vor allem zahlreiche Desiderate offenbarte. So führte die lange Entstehungszeit der *Historienbilder* von zwölf Jahren immer wieder zu Vermutungen über Planungsstadien oder Konzeptänderungen,⁶⁴ auch der ursprüngliche Anbringungsort ist, wie erwähnt, nicht bekannt.⁶⁵ Die Rekonstruktion des Auftrags wird maßgeblich durch die schlechte Überlieferungsgrundlage, fehlende Quellen und teilweise lückenhafte Provenienzen erschwert. Gelten die Tafeln heute als Kern der Alten Pinakothek, deren Sammlungsgeschichte auf die Kunstsammlung Wilhelms IV. beziehungsweise der bayerischen Wittelsbacher zurückgeht,⁶⁶ tauchen die Bilder erstmals 1598 im Bestand des Münchener Herzoghauses auf. Dies verzeichnet das *Fickler'sche Inventar*, das früheste erhaltene Inventar der wittelsbachischen Kunstsammlung.⁶⁷ Ab 1607 übernahm Maximilian I. von Bayern (1573–1651) einen Großteil der Bilderfolge in seine Kammergalerie.⁶⁸ Möglicherweise ist hierdurch zu erklären, weshalb alle Tafeln, auch Breus Tafeln, nachträglich beschnitten und teilweise übermalt wurden, da Maximilian bekanntlich häufiger Werke nach seinen Vorstellungen verändern ließ.⁶⁹ Durch die Plünderungen des Dreißigjährigen Krieges gelangte 1632 dann ein Teil der Bilder nach Schweden.

62 Ebd.

63 CUNEO 2003, S. 26f. Die nähere Diskussion des Beitrags erfolgt im Rahmen der Untersuchung des Lucretia-Bilds in Kap. 3.

64 Beispielsweise GREISELMAYER 1996, S. 189ff., WANDERWITZ 2012.

65 Erstmals HARTIG 1933, S. 152f. verwies auf einen Gartenpavillon der Münchener Residenz. Ein weiterer Vorschlag legt die Vermutung nahe, die Bilder seien für ein *studiolo*, ein fürstliches Studierzimmer, bestimmt gewesen, dazu WEST 2006, S. 266ff. und WEST 2007. Siehe Kap. 6.3.

66 Siehe zur Sammlungsgeschichte SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 24ff.

67 Dieses erstellte der Hofrat Johann Baptist Fickler (1533–1610), siehe DIEMER/DIEMER 2004, S. 9f. in INVENTAR FICKLER 2004. Wenn in der Arbeit im Folgenden von den einzelnen Inventaren die Rede sein wird, die auf dasjenige Ficklers folgten, so bezieht sich dies soweit nicht anders angegeben auf die Quellenauswertung in der drei Bände umfassenden Edition der Münchener Handschrift cgm 2133, publiziert in INVENTAR FICKLER, Bd. 2, 2008.

68 Dazu DIEMER 1980, S. 129ff., INVENTAR FICKLER, Bd. 2, 2008, S. 970.

69 Zwei prominente Beispiele für Bestandsveränderungen durch Maximilian I. sind Dürers *Glimsche Beweinung* und der *Paumgärtner Altar*, dazu GREBE 2013, S. 57ff. sowie S. 62ff. Dass die Veränderung der *Schlacht von Zama* auf Maximilian zurückzuführen ist, erhärtet sich mit Blick auf die Inventare: In jenen der Jahre 1627/30, 1635/37 und 1641/42 werden die Maßangaben „Ist 5 Schuech 7 Zoll hoch und 4 Schuech 3 Zoll breit“ genannt, was 163 × 124,1 cm entspricht. Heute misst die Tafel 162 × 120, 6 cm und wurde nachweislich oben, rechts und links beschnitten. Siehe auch INVENTAR FICKLER, Bd. 2, 2008, S. 972, Kat. Nr. 3181.

Unter die Kriegsbeute fielen Refingers *Susanna*, *Torquatus* und *Cocles*, Schöpfers *Scaevola* und *Verginia*, Feselens *Belagerung der Stadt Alesia* sowie Breus *Lucretia*, die 1895 aus der Sammlung K. Ekman, Finspång, zurück nach München gelangte.⁷⁰

Die einzelnen Forschungsbeiträge widmeten sich dementsprechend weniger den einzelnen Bildern, sondern vielmehr der Rekonstruktion des Gesamtauftrags oder aber der als ‚Leitbild‘ gesehenen *Alexanderschlacht* Altdorfers. Erstmals beschäftigte sich Barbara Eschenburg eingehend mit dem Auftrag und ging auch hier von Altdorfers Tafel aus.⁷¹ Gisela Goldberg listete die einzelnen Tafeln auf und bot neben einer kurzen Bildbeschreibung grundlegende Informationen als Grundlage für weitere Forschungen.⁷² Volkmar Greiselmayer nahm dann in seiner Habilitationsschrift 1996 die *Historienbilder* umfassender in den Blick und besprach jedes der Bilder in einem gesonderten Kapitel.⁷³ Seine Analyse erweist sich als schwierig, da er anhand schwer nachvollziehbarer Rollenporträts konkrete Realereignisse in den Bildern verwirklicht sieht.⁷⁴ Zuletzt beschäftigte sich Heinrich Wanderwitz mit dem Auftrag.⁷⁵ Er geht nicht näher auf die Einzelbilder ein, zieht jedoch den Schluss, es habe kein gemeinsames Konzept gegeben, das die Bilder zusammenhalte.⁷⁶ Trotz dieser zum Teil neu zu diskutierenden Ansichten sind die Beiträge zum Gesamtauftrag – neben den monografischen Studien zu Breu und den bekannten Inventaren – wichtige Grundlagen für die vorliegende Arbeit.

Das Ziel dieser Studie ist es, mit den *Historienbildern* von Jörg Breu d. Ä. seine bisher weniger beachteten Strategien von Bilderzählungen zu erfassen. Nicht nur die Lucretia-, die Zama- und die Artemisia-Tafel werden

⁷⁰ In den Münchener Verlustlisten der Kammergalerie taucht Breus Lucretia-Tafel nicht auf, so dass Diemer in *INVENTAR FICKLER*, Bd. 2, 2008, S. 970 die Vermutung anstellt, dass das Bild zum Zeitpunkt der Plünderung nach wie vor in der Kunstkammer aufbewahrt wurde. Siehe auch GRANBERG 1886, S. 50.

⁷¹ ESCHENBURG 1979.

⁷² GOLDBERG 2002.

⁷³ GREISELMAYER 1996.

⁷⁴ Dazu auch die Rezension von SMITH 1997 und die Kritik von TACKE 2006, S. 129, Anm. 29.

⁷⁵ WANDERWITZ 2012.

⁷⁶ Ebd., S. 258.

dabei erstmals grundlegend analysiert, sondern auch Breus Bilderzählungen. Auf Grundlage der Bildanalysen soll der Künstler Breu erstmalig zwischen seinen Zeitgenossen verortet werden. In den einleitenden Kapiteln werden zunächst die methodischen Grundlagen und Ausgangspunkte dargelegt.⁷⁷ Hier sind zwei Aspekte ausschlaggebend: 1.) Die Frage nach dem Verständnis von *historia* aus frühneuzeitlicher Perspektive, um verständlich zu machen, an welchen Maßstäben sich Breu und seine Zeitgenossen im Rahmen ihrer Bildfindungen orientierten und welchen Bildgebrauch es zu berücksichtigen galt.⁷⁸ Eng an den Bildgebrauch gekoppelt ist dabei auch die Auffassung, die Vergangenheit und ihre Darstellung als Handlungsleitfaden und nachahmenswertes Exempel zu begreifen, womit auch das frühneuzeitliche Geschichtsverständnis in den Blick genommen werden muss.⁷⁹ Ausgangspunkt ist hier vor allem die Kunsttheorie des bereits eingangs zitierten Alberti. Zugleich sind dessen Forderungen nach einer gelungenen *historia* auch die Grundlage für das eigene Vorgehen. Dies leitet in den 2.) Aspekt über, auf dem die vorliegende Arbeit fußt: Bilderzählungen als Gegenstand der kunsthistorischen Forschung.⁸⁰ Da es keine einheitliche Methode zur Erforschung von Bilderzählungen gibt und das Vorgehen immer stark vom Material abhängt, sind hier einige methodische Vorbemerkungen notwendig, um das eigene Vorgehen zu kontextualisieren und zu konkretisieren.

Daran anschließend bietet die Arbeit mit der Untersuchung der *Geschichte der Lucretia*, der *Schlacht von Zama* und der *Geschichte der Artemisia* drei grundlegende Analysen der *Historienbilder*, die Breu beziehungsweise seinem Sohn zugesprochen werden.⁸¹ Da sich der nähere Aufbau dieser drei Hauptkapitel aus den methodischen Grundlagen ergibt, wird das nähere Vorgehen im entsprechenden Teilkapitel erläutert.⁸² An dieser Stelle muss vorweggegriffen werden, dass die Untersuchungen der Bilderzählungen unterschiedliche Ebenen berücksichtigen: Zum einen gilt es, die Tafeln

77 Kap. 2.

78 Kap. 2.1.

79 Siehe Kap. 2.1.

80 Siehe Kap. 2.2.

81 Siehe Kap. 3, 4 und 5.

82 Siehe Kap. 2.2.

bildimmanent hinsichtlich ihrer narrativen Mittel zu entschlüsseln und dabei auch grundlegende Fragen zu diskutieren, wie Datierungen oder – wie im Fall des Artemisia-Bilds, das einen Sonderfall darstellt – unsichere Zuschreibungen zu prüfen.⁸³ Für die eingehende Analyse werden immer auch die jeweilige ikonografische Tradition und der Bildgebrauch von vergleichbaren Exempeldarstellungen anderer Kontexte mitbedacht, wie im Buchdruck oder im Kontext frühneuzeitlicher Rathausausstattungen. Nur so kann letztlich beantwortet werden, wo sich Breus Bildfindungen verorten lassen, aber auch, welchen konkreten Zweck die *Historienbilder* in ihrer Gesamtheit für die Auftraggeber erfüllten. Zugleich erfolgt im Rahmen der Bildanalysen immer wieder eine Rückkopplung an weitere Bildfindungen des Augsburger Künstlers, um die Grundzüge seiner Bilderzählungen herauszuarbeiten. Zuletzt müssen immer auch die Tafelbilder der anderen am Auftrag beteiligten Maler mitbedacht werden. Nur so können Breus Gemälde im Rahmen des Auftrags positioniert werden.

Im darauffolgenden Kapitel 6 wird ausgehend von den bisherigen Ergebnissen der Blick auf den Gesamtauftrag erweitert.⁸⁴ Es wird zu sehen sein, dass aus den Einzeluntersuchungen von Breus Bildfindungen konkrete Rückschlüsse zu den Kontexten der Münchener Bilder im Gesamten gezogen werden können. Damit nähert sich die vorliegende Studie den nach wie vor bestehenden Desideraten der Forschung an. Dies betrifft beispielsweise die Intentionen Jacobäas von Baden und Wilhelms IV., den ursprünglichen Anbringungsort der Tafeln ebenso wie die Frage, aus welchen Gründen die beauftragten Maler, darunter vor allem Breu, vom bayerischen Herzoghaus hinzugezogen wurden. Wobei orientierte man sich bei der Auswahl der Künstler? Welche Beziehung zwischen Künstlern und Auftraggebern kann festgestellt werden und wo positioniert sich hier Breu?

83 Siehe Kap. 4 und 5.

84 Siehe Kap. 6.



Abb. 1 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia* / 1528 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 7969.



Abb. 2 Jörg Breu d. Ä. / *Schlacht von Zama* / um 1530 / Öl auf Fichtenholz / 162 × 120,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 8.



Abb. 3 Jörg Breu d. J. ? / *Geschichte der Artemisia* / um 1535 / Öl auf Lindenholz / 164 × 121,4 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 2767.



Abb. 4 Albrecht Altdorfer / *Alexanderschlacht* / 1529 / Öl auf Lindenholz / 158,4 × 120,3 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 688.



Abb. 5 Hans Burgkmair d. Ä. / *Geschichte der Esther* / 1528 / Öl auf Nadelholz / 103 × 156,3 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 00689.



Abb. 6 Hans Burgkmair d. Ä. / Schlacht von Cannae / 1529 / Öl auf Nadelholz / 162 × 121,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 5328.



Abb. 7 Melchior Feselen / *Geschichte der Cloelia* / 1529 / Öl auf Lindenholz / 103,3 × 167,7 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 13.



Abb. 8 Barthel Beham / *Geschichte der Helena* / 1530 / Öl auf Nadelholz / 101,1 × 149,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 684.



Abb. 9 Melchior Feselen / *Belagerung der Stadt Alesia durch Julius Cäsar* / 1533 / Öl auf Nadelholz, mit Leinwand überzogen / 162 × 121,2 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 686.



Abb. 11 Hans Schöpfer d. Ä. / *Geschichte der Verginia* / 1535 / Öl auf Fichtenholz / 94,7 × 167,8 cm / Bayerische Staatsgemälde­sammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 13099.



Abb. 12 Hans Schöpfer d. Ä. / *Geschichte der Susanna* / 1537 / Öl auf Lindenholz / 100,8 × 149,9 cm / Bayerische Staatsgemälde­sammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 7775.



Abb. 13 Ludwig Refinger / *Horatius Cocles verteidigt die Tiberbrücke* / 1537 / Öl auf Lindenholz / 161 × 116 cm / Nationalmuseum Stockholm, Inv. Nr. NM 294.



Abb. 14 Ludwig Refinger / *Marcus Curtius opfert sich für das römische Volk* / 1540 / Öl auf Lindenholz / 162,4 × 123,1 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 687.



Abb. 15 Ludwig Refinger / *Titus Manlius Torquatus besiegt einen Gallier* / um 1540 / Öl auf Nadelholz / 160 × 109 cm / Nationalmuseum Stockholm, Inv. Nr. NM 296.

2 AUSGANGSPUNKTE UND METHODIK

2.1 BILDGEBRAUCH UND BILDVERSTÄNDNIS IM 16. JAHRHUNDERT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

94 Näher wird hierauf in Kap. 3 eingegangen.

95 ALBERTI 2014.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

104 BÜTTNER 2014, S. 99.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

121 Dazu Kap. 6.3.

Diese Elemente der angemessenen *historia* und der dafür eingesetzten bildimmanenten Mittel wie Kompositionsstrukturen, der Einsatz des Bildpersonals, Affektdarstellungen, Ornat et cetera sind Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Daran schließen sich zahlreiche Einzelfragen an, die im Fokus der einzelnen Bildanalysen stehen werden:

Welche Erzählstrategien und Bildelemente verwendet Breu? Welche Szenen der überlieferten Textgrundlagen und Ikonografien setzt er in seinen Bildern um, welche narrativen Schwerpunkte werden gesetzt und wie wirkt sich dies auf die Bildaussage aus? Wie organisiert der Maler den Bildraum narrativ und wie erfolgt die Ansprache des Betrachters?

2.2 BILDERZÄHLUNGEN ALS GEGENSTAND DER FORSCHUNG UND METHODISCHES VORGEHEN

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

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

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

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

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

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

¹²⁴ Dazu auch KNAUER 2013, S. 46f.

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

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

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

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

¹²⁹ PÄCHT 1962.

¹³⁰ IMDAHL 1980.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

136 KARPF 1994.

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

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

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

140 WEPLER 2014, S. 55.

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

DER BEGRIFF »BILDERZÄHLUNG«

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

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

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

141 PARSHALL 1978.

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

143 KNAUER 2013, S. 47.

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

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

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

147 WOLF 2003, S. 193.

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

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

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

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

KATEGORIEN UND ERZÄHLFORMEN

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

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

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

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

TEXT-BILD-BEZUG

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

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

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

153 KIBÉDI VARGA 1990, S. 360.

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

155 Siehe dazu eingehend Kap. 6.3.

156 WYSS 1957.

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

158 KEMP 2003, S. 46.

159 THÜRLEMANN 1989, S. 91.

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

DER EINBEZUG DES BETRACHTERS UND SEINE ROLLE

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

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

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

BILD- UND HANDLUNGSRAUM

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

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

¹⁶¹ Dazu GOLDBERG 2002, S. 73.

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

¹⁶³ Siehe Kap. 2.1.

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

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

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

¹⁶⁷ WARNCKE 1987, S. 217.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

173 BACHTIN 1989, hier S. 8.

174 PARSHALL 1978, hier insbesondere S. 209ff.

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

176 Dazu auch PCHAT 2005, S. 18.

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

3 DIE GESCHICHTE DER LUCRETIA (1528)

*„Da das Lucretia hort / das sie den tod vil schand beide leiden müßt /
wie ir zû hertzen were / ist mehr zû gedencken dan zû schreiben /
und kam in ein zwyfeltig gemüt / was ir zûthun wer /
dan den tod forcht sie nit so vil als uneer“¹⁷⁸*

3.1 DARSTELLUNG UND ERZÄHLMODUS

Jörg Breus *Geschichte der Lucretia* zeigt mehrere Szenen aus dem Leben der antiken Heroin, die sich nach ihrer Vergewaltigung durch den römischen Prinzen Tarquinius selbst umbrachte (**Abb. 1**). Die schriftliche Überlieferungsgrundlage ist Livius' *Ab urbe condita*.¹⁷⁹ Lucretia war die Frau des Lucius Tarquinius Collatinus, Cousin des römischen Königssohns Tarquinius Sextus.¹⁸⁰ Während der Belagerung der Stadt Ardea entstand zwischen den beiden Männern ein Streit über die Tugendhaftigkeit ihrer Gattinnen. Lucretias Ehemann deklarierte seine Gemahlin als die sittsamste von allen und schlug vor, sich bei einem überraschenden Besuch selbst davon zu überzeugen. Dort angekommen, gewann Lucretia den Wettstreit. Einige Tage später bekam sie erneut Besuch vom römischen Prinzen Tarquinius Sextus, der zurückkehrte, da er von Lucretia und

ihrer Sittsamkeit zutiefst fasziniert war. Heimlich stahl er sich nachts in ihr Schlafgemach, um ihr beizuwohnen. Würde sie sich wehren, so drohte er, ihren guten Ruf zu schädigen. Diese Aussicht war für Lucretia schlimmer als der Tod, sodass sie nachgab und von Tarquinius vergewaltigt wurde. Voller Scham erzählte sie am folgenden Tag ihrem Ehemann Tarquinius Collatinus, ihrem Vater, sowie deren Begleitern Lucius Junius Brutus und Publius Valerius von dem Vorfall. Sie versicherten ihr ihre Unschuld, da sie letztlich zum Beischlaf gezwungen wurde und sich dem Prinzen nicht freiwillig hingegeben hatte. Der einzige Weg, ihre Ehre zu erhalten, war für Lucretia aber ihr eigener Tod und sie zog unter ihrem Gewand einen Dolch hervor. Die Zeugen ihres Selbstmordes schworen daraufhin Rache am römischen Königshaus, um die Tat

¹⁷⁸ LIVIUS 1523, XIXr.

¹⁷⁹ LIVIUS 2011, Buch 1, 57–59. Die von Livius überlieferten Begebenheiten sind für alle weiteren schriftlichen Wiedergaben grundlegend, auch wenn die Legende bereits von Fabius Pictor verarbeitet wurde und vermutlich Stoff einer Praetexta des Lucius Accius war, dazu KOWALEWSKI 2002, S. 107. Nur geringfügige Abweichungen und Schwerpunktverlagerungen sind in den weiteren Überlieferungsversionen, beispielsweise bei Cicero, Augustinus, Valerius Maximus, die Exempelsammlung der *Gesta Romanorum*, Giovanni Sercambi, Dante, Petrarca oder Christine de Pizan, zu bemerken. Die Deutungsmuster und die moralische Wertung der Geschichte unterscheiden sich von Autor zu Autor. So wird die politische Bedeutung des Selbstmordes Lucretias als Grund für den demokratischen Umsturz zum Teil von emotionalen oder psychologisierenden Aspekten überlagert, dazu ausführlich KOWALEWSKI 2002, S. 125. Siehe zudem ebd., S. 125–129 für weitere Vergleichstexte, wie Seneca, Petron, Florus oder Servius.

¹⁸⁰ LIVIUS 2011, Buch 1: 57–59. Eine Kurzzusammenfassung der Geschichte führt ebenfalls GOLDBERG 2002, S. 25 an.

zu vergelten. Sie riefen das Volk zum Aufstand auf und stürzten den König und seine Familie. Die Folge war die Ausrufung der Republik. Lucretias Witwer Lucius Tarquinius Collatinus und Lucius Junius Brutus wurden die ersten Konsuln. Lucretias Vergewaltigung und anschließender Selbstmord wurden damit zum Auslöser einer politischen wie gesellschaftlichen Zäsur.¹⁸¹

Breu stellt auf seiner Tafel insbesondere zwei Momente der Erzählung heraus: Im Bildvordergrund zu sehen ist der Moment, in dem Lucretia sich selbst mit dem Dolch richtet sowie der Racheschwur ihrer Familie, die Schandtat des Prinzen zu vergelten – beide Szenen in einem einheitlichen Bildraum. Am linken Bildrand ist außerdem Lucretia in ihrem Schlafgemach zu erkennen. Dies ist wohl als erzählerischer Vorgriff auf die Geschehnisse zu werten, die zeitlich unmittelbar vor der Vergewaltigung liegen. Im Hintergrund findet vor der Kulisse der Stadt Rom – erkennbar an der Trajanssäule und am Pantheon – die Aufbahrung ihres Leichnams statt, während Brutus das Volk zur Rache aufruft. Die Tafel gilt als eines der wenigen bekannten Gemälde Jörg Breus, für das seine Autorschaft als gesichert gilt. Ausschlaggebend hierfür ist das Monogramm des Künstlers am oberen Bildrand, das sich oberhalb der inschriftlichen Datierung unter der Jahresangabe 1528 befindet. Die Jahreszahl verweist darauf, dass die Tafel innerhalb des Auftrags der *Historienbilder* im gleichen Jahr entstand wie die *Geschichte der Esther* von Hans Burgkmair d. Ä. (**Abb. 5**). Diese beiden querformatigen Gemälde sind damit die ersten bekannten Tafeln, die für Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. im Rahmen des Auftrags fertiggestellt wurden. Es folgten daraufhin, wie einleitend bereits erwähnt, 1529 Altdorfers *Alexanderschlacht*, Burgkmairs *Schlacht von Cannae*, Feselens *Geschichte der Cloelia* und wenig später mit der *Schlacht von Zama* Breus zweite Tafel des Auftrags (**Abb. 4, Abb. 6, Abb. 7, Abb. 2**). Betrachtet man zunächst nur die

querformatigen Tafeln des Münchener Auftrags, liegen nicht nur die Entstehungszeit der *Lucretia*-, der *Esther*- und der *Cloelia*-Tafel in zeitlicher Nähe zueinander, sondern auch der zeitliche Rahmen der in den Bildern erzählten Begebenheiten ist auffällig dicht gewählt: Die Ereignisse um Lucretia sowie Cloelia fanden ihrer Überlieferung nach um 508 v. Chr. statt, die biblische Geschichte der Esther einige Jahre vorher, um 500 v. Chr. Neben der gemeinsamen Datierung der Bilder könnte dies einen weiteren Hinweis darauf darstellen, dass diese drei Tafeln als zusammengehörig konzipiert worden sind, auch wenn die Bilder variabel und einzeln in verschiedenen Räumen der Residenz gehängt werden konnten.¹⁸²

Die Quellen geben hierzu keine Auskunft. Im Inventar Ficklers wird die Tafel unter der Nummer 3181 lediglich beschrieben als „[...] dafl darauf die hystoria der entleibung der keuschen Lucretiæ Collatini haußfrawen und die Coniuration ihrer freundt, wider den König Tarquiniu Superbum“.¹⁸³ Als 1632 während des Dreißigjährigen Kriegs die schwedischen Truppen München plünderten, fiel die Tafel unter die Kriegsbeute, darunter auch Refingers *Susanna*, *Torquatus* und *Cocles*, Schöpfers *Scaevola* und *Verginia* sowie Feselens *Belagerung der Stadt Alesia*. In den Münchener Verlustlisten taucht Breus *Lucretia* allerdings nicht auf,¹⁸⁴ so dass Diemer im Katalog zum Münchener Inventar die berechnete Vermutung anstellt, dass sich das Bild zum Zeitpunkt der Plünderung nicht in der Kammergalerie befand, sondern nach wie vor in der Kunstkammer aufbewahrt wurde.¹⁸⁵ Das Gemälde gelangte erst im Jahr 1895 aus der Sammlung Ekman zurück nach München, wo es sich bis heute befindet.¹⁸⁶

Mit dem Thema der Lucretia kam Breu die Aufgabe zu, eine der bekanntesten und äußerst häufig dargestellten Heldinnen der antiken Geschichte für die Bilderfolge des Herzogpaares Jacobäa und Wilhelm IV. darzustellen. Dies ist vor allem der Bekanntheit von Livius als Geschichtsschreiber

¹⁸¹ Zum politischen Aspekt der Geschichte, vor allem hinsichtlich der Rolle des Brutus siehe BREDEKAMP 2011, S. 186ff.

¹⁸² Siehe auch ESCHENBURG 1979, S. 58 und ihre Ausführungen zu einzelnen „Planungsstadien“ sowie Kap. 6.

¹⁸³ INVENTAR FICKLER 2004, S. 217, Nr. 3233.

¹⁸⁴ Ebenso fehlen hier Refingers *Susanna* und Schöpfers *Verginia*, siehe INVENTAR FICKLER, Bd. 2, 2008, S. 970. Zur Lucretia-Tafel siehe auch GRANBERG 1886, S. 50.

¹⁸⁵ INVENTAR FICKLER, Bd. 2, 2008, S. 970.

¹⁸⁶ SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 940. Refingers Susannen-Tafel wurde aus der Sammlung C.A. Ossbahr, Bergshamm/Schweden, im Jahr 1891 für München zurückerworben, Schöpfers *Verginia* aus der Sammlung des Herzogs von Norfolk gelangte im 20. Jahrhundert zurück, dazu INVENTAR FICKLER, Bd. 2, 2008, S. 970.

und der langen Rezeption der Lucretia-Geschichte und der damit verbundenen Popularität ihrer Figur geschuldet: Besonders durch zahlreich erscheinende Neubearbeitungen und Translationen war Lucretias Geschichte bekannt. Gerade im 15. und 16. Jahrhundert fanden die Schriften Ovids, Boccaccios und der antike ‚Livius-Urtext‘ durch Übersetzungen und Weiterverarbeitungen große Verbreitung, vor allem auch im deutschsprachigen Raum.¹⁸⁷ So überführte 1472 Albrecht von Eyb (1420–1475) für sein *Ehebüchlein* den Text des Colluccio Salutati (1331–1406) von 1372 ins Deutsche,¹⁸⁸ bald darauf erschien Boccaccios *De claris mulieribus* in Ulrich Steinhöwels Übersetzung und seit 1502 wurden die Livius-Bearbeitungen Bernhard Schöffers in zahlreichen Auflagen publiziert.¹⁸⁹

Im Vergleich zur Geschichte der Lucretia, wie sie oben auf der Grundlage des Livius-Texts geschildert wurde, zeigt sich deutlich, dass Breu sich weitestgehend an die vorliegende Überlieferung hält, da er die zentralen Momente durch die Darstellung mehrerer Szenen aufgreift. Damit hebt er sich deutlich von der im 16. Jahrhundert gängigen und insbesondere durch die Werkstatt Lucas Cranachs geprägten Lucretia-Ikonografie ab, deren Gemälde die Heroine einfigurig und nahansichtig zeigen. Die Tafel in der Alten Pinakothek ist an dieser Stelle nur eines von unzähligen Beispielen (**Abb. 17**).¹⁹⁰ Der Bildraum präsentiert sich bei Breu anders als in diesen Halbfigurenbildern als szenografischer und architektonisch gerahmter Schauraum mit zahlreichen Details, wie Bauornamenten und Gesimsfiguren. Im Zentrum stehen wie erwähnt vor allem zwei



Abb. 17 Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt) / *Lucretia* / 2. Viertel 16. Jh. / Öl auf Lindenholz / 74 × 53,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

Handlungsmomente: der Selbstmord und der Racheschwur über Lucretias Leichnam. Auf der linken Bildseite sticht die frontal gezeigte Lucretia sich den Dolch in ihre Brust, während ihre Angehörigen, die kreisförmig um sie herum beisammenstehen, Zeugen ihrer Tat sind. Die einzelnen Männer können nicht eindeutig identifiziert werden. Wie Gisela Goldberg wahrscheinlich machte, ist derjenige mit hellem,

187 Zur Stoffgeschichte Lucretias FOLLAK 2002, S. 27–104, zur Verbreitung des Livius in Deutschland RIEKS 1983 und ALPERS, K. 1977, S. 43–45. Zur Verbreitung Boccaccios siehe AURNHAMMER 2014.

188 Eybs Werk war das am weitesten verbreitete Ehebüchlein, das von 1472 bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts gängig war. Die Erstausgabe erschien 1472, hier verwendet wurde EYB, *EHEBÜCHLEIN. OB EINEM MANN SEI ZU NEHMEN EIN EHELICH WEIB ODER NICHT*, 1474. Sekundär siehe KLESCZEWSKI 1983, S. 327ff.

189 Sowohl Boccaccios *De claris mulieribus* wie auch Schöffers Livius-Übersetzung waren damit außerordentlich weit verbreitet. Bis zur letzten Ausgabe von 1563 (LIVIVS 1563) wurde Livius' *Römische Historie* über ein Dutzend Mal aufgelegt, dazu grundlegend AURNHAMMER 2014. Zu Boccaccio siehe HAMMER-TUGENDHAT 2009, S. 63 sowie KATZ 1997, insbesondere S. 45ff. Wie KATZ 1997, S. 74 eingehend darlegt, bot für die Verbreitung der Texte vor allem Augsburg einen großen Markt.

190 Zur Lucretia-Ikonografie und Cranach siehe BÜCKEN 2011, KLESCZEWSKI 1983, SCHUBERT 1971, STEINER 1990, WEIGEL 2007, WAGNER/DELARUE 2017, S. 162ff. Die kleinformatischen Tafeln waren besonders weit verbreitet, noch heute existieren zahlreiche Bilder, die Lucretia einfigurig zeigen. Derartige Darstellungen entstanden sowohl für den höfischen Kontext, wie auch mitunter wohl für den freien Markt. Beispielsweise kaufte der Wittenberger Hof einige dieser Kleinformate an und verschenkte sie auch weiter (siehe dazu AUSST. KAT. BASEL 1974 S. 661). So stellt Berit WAGNER 2014, S. 60 fest, dass „Cranachs standardisierte Gemälde, gemalt in einem Werkstattduktus [...] als künstlerische Antwort auf ein gewachsenes Publikum für Marktbilder angesehen werden [können].“ Dafür sind die zahlreichen und zum Teil nur geringfügig voneinander abweichenden Lucretia-Versionen der Cranach-Werkstatt ein motivisches Beispiel, dazu auch BLISNIEWSKI 2011, S. 107. Neben den Gemälden sind zwei Lucretia-Zeichnungen Cranachs im Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. 504 u. 506) zu nennen: dazu HOFBAUER 2010, S. 98. Weitere Beispiele für das 16. Jahrhundert sind Michael Ostendorfers *Lucretia* im Historischen Museum Regensburg, Tizians und Joos van Cleves Darstellungen im Kunsthistorischen Museum in Wien oder Lorenzo Lottos in London. Zur weiten Verbreitung der Bildformel, nicht nur im deutschsprachigen Raum, siehe EMISON 1991, SCHUBERT 1971, SCHUCHHARDT 1887. Interessant ist auch die Umsetzung im Medium Skulptur, beispielsweise von Christoph Weiditz im Bayerischen Nationalmuseum in München.

gräulichen Bart ganz links außen Lucretias Vater. Sie schlägt weiterhin vor, dass es sich aufgrund der besonderen Aktivität des Brutus als derjenige, der als erster Rache schwor, um die Figur im blauen Umhang direkt neben Lucretia handelt, die aus dem Bildraum herausblickt. Hinter ihnen stehen Lucretias Ehemann und Publius Valerius.

Auf der rechten Seite der Tafel ist der zweite Handlungsmoment zu sehen: Brutus hält nun seine linke Hand auf den Dolch, die andere streckt er bedeutungsvoll zum Schwur nach oben, während der Leichnam der Lucretia frontal zum vorderen Bildrand aufgebahrt ist. Nicht nur ist hier der Wechsel von Leben zu Tod in der Figur der Lucretia zu beobachten. Auch die einzelnen Männerfiguren haben inzwischen ihre Positionen im Vergleich zwischen erster und zweiter Mittelszene geändert. Der Ehemann Lucius Tarquinius Collatinus und Publius Valerius, die beide zuvor weiter hinten standen, sind nun nach vorne getreten. Lucretias Gemahl legt nun mit Blickkontakt zu Brutus seine Finger an den Dolch. An den rechten Rand der Figurengruppe ist Publius Valerius gerückt, dargestellt in der manieristisch gedrehten Körperhaltung einer *figura serpentinata*.¹⁹¹ Er zeigt dabei mit ausgestrecktem Finger nach oben, den Arm leicht gebeugt. In der anderen Hand hält er wie Brutus einen Dolch, was seine Kampfbereitschaft anzeigt und seinen Willen zu handeln. Der als Vater identifizierte steht zwischen Brutus und Lucius Tarquinius Collatinus und blickt auf Lucretias Gemahl. Die Bewegungen der Figuren im Bildraum markieren den zeitlichen Fortgang der Geschichte und sind damit Mittel der Narration. Zugleich müssen sie als Leerstellen für den Betrachter begriffen werden. Vor allem dem Dolch kommt dabei eine wichtige Rolle für die Bilderzählung zu, denn er ist zugleich die Mordwaffe und verweist gleichzeitig bereits auf den bevorstehenden Angriff auf das römische Königshaus. Auffällig ist die Drehung des Publius Valerius nach rechts außen in dieser zweiten Szene, die mehrere Deutungsmöglichkeiten zulässt. Es scheint, als würde er mit jemandem sprechen, denn sein Mund

ist leicht geöffnet, während er sich von der restlichen Gruppe und auch vom Moment des Racheschwurs abwendet. Verweist diese Handlung tatsächlich nur darauf, ihn in aktiver, handlungsbereiter Körperhaltung darzustellen? Die Drehung aus dem Bildraum heraus könnte vielmehr als Verweis auf den Sturz des Königshauses dienen und damit auf das zukünftige Geschehen gerichtet sein. Das Medallion, das neben ihm in die Architektur eingelassen ist, zeigt eine Opferszene, und rekurriert damit auf den märtyrerhaften Tod Lucretias.¹⁹² Oder nimmt Publius Valerius mit seinem Blick Bezug auf etwas, das außerhalb des Bildraumes liegt? Geht man von dieser Annahme aus, kann mehreres vermutet werden, worauf Breu mit dieser Bildfigur hinweisen wollte. Einerseits wusste Breu um den gewünschten Hängungsort, sofern ein bestimmter Platz innerhalb der Münchener Residenz überhaupt vorhergesehen war. Doch ist dies, wie bereits erwähnt wurde, durch die unzureichende Quellenlage heute nicht mehr nachvollziehbar. Schwierig erscheint daher die Annahme, dass Breu auf eine andere Tafel verwies, die neben der *Geschichte der Lucretia* hing. Nichtsdestotrotz wäre zu vermuten, dass Burgkmairs Tafel mit der *Geschichte der Esther* ein passendes Gegenstück zur Lucretia-Tafel gebildet haben könnte (**Abb. 5**). Sollte also die Bildarchitektur Breus in diejenige der Esther-Tafel überleiten? Dies soll an dieser Stelle nur als Überlegung gelten, doch vermutete bereits Ashley West, dass die beiden Augsburger Maler durch ihre gleichzeitige Arbeit in der Stadt möglicherweise vom Bildkonzept des anderen wussten.¹⁹³

Während die beiden Hauptmomente der Handlung, also der Selbstmord und der Racheschwur, das Bildzentrum im architektonischen Einheitsraum bilden, erweitert Breu die Bildfindung um weitere Nebenszenen. Eng hinter der Pilasterreihe am linken Bildrand taucht Lucretia, wie bereits erwähnt, ein drittes Mal auf, schlafend in ihrem Gemach. Ein viertes Mal ist sie im Hintergrund zu sehen: Durch die Rundbogenöffnungen, in denen als Hinweis auf die Auftraggeber der Tafel das badische und das

¹⁹¹ Die *figura serpentinata*, der verschraubte Figurenkörper, der dem Zweck der volumenhaften und der dreidimensionalen Mehrsichtigkeit dient, war vor allem während der italienischen Renaissance zur Argumentationsfläche des Paragones zwischen Bildhauerei und Malerei geworden (dazu PROCHNO 2006, S. 97–112), sodass das Aufgreifen des Motivs als italienisierendes Element gewertet werden kann. Obwohl Breu dies bereits im Dresdener *Ursula-Altar* (um 1525) einsetzt, erkennt beispielsweise MÜLLER 2009, S. 128, diese erst in den Münchener Bildern. In der Tat kulminieren hier die manieristischen Formen, sie sind allerdings bereits früher zu beobachten.

¹⁹² Auf die Bildarchitektur und die Medaillons wird in Kap. 3.5. genauer eingegangen.

¹⁹³ WEST 2006, S. 275. Zur Esther-Tafel insgesamt siehe ebd., S. 247ff. sowie GREISELMAYER 1996, S. 101ff.

bayerische Wappen angebracht wurden, fällt der Blick auf den dicht bevölkerten Marktplatz. Dorthin wird Lucretias Leichnam getragen. Brutus steht auf einem Podest und ruft die Anwesenden zur Rache auf. Breu situiert diesen Moment in Rom, was er durch die Darstellung der Trajanssäule und des Pantheons in Rom kennzeichnet.¹⁹⁴ Deutlich zeigt sich an dieser Szenenauswahl, dass nicht allein Lucretia, sondern vor allem auch Brutus als der Hauptakteur des Bildes auftreten. In Breus Darstellung zeigt sich, dass es nicht nur um den Aspekt weiblicher Tugendhaftigkeit geht, wie beispielsweise auf den Einzeltafeln der antiken Heroine aus der Cranach-Werkstatt, sondern am Beispiel des Brutus auch um das richtige Handeln des Mannes – damit handelt es sich quasi um ein doppeltes Exempelbild, veranschaulicht an den Handlungen zweier Hauptfiguren.¹⁹⁵ Mit den beiden Nebenszenen, die den Hauptmomenten im Bildvordergrund beigegeben sind, wird zugleich auf das vorangegangene Geschehen (Lucretia wird in ihrem Schlafzimmer von Tarquinius überrascht) und auf das Nachfolgende der Geschichte (Lucretias Aufbahrung) hingedeutet. Diese Szenen erfüllen also die Funktion einer temporalen Deixis innerhalb der Bilderzählung.¹⁹⁶ Bei der Betrachtung derjenigen Tafeln für das Münchener Herzoghaus, die die Geschichten weiblicher Heldengestalten aufgreifen, zeigt sich schnell, dass die gewählte Pluriszene nicht allein Breus Bild zu eigen ist, sondern allen querformatigen Bildern des Auftrags. Dies könnte darauf hinweisen, dass die umfassende Erzählung durch Einbezug mehrerer Momente seitens der Auftraggeber gewünscht war. Denn sowohl die *Geschichte der Cloelia* von 1529 von Feselen, die *Geschichte der Helena* von 1530 von Beham, die *Geschichte der Verginia* und die der Susanna, beide von Abraham Schöpfer, sind in ihrem Bildaufbau jeweils mehrszenig angelegt (**Abb. 7, Abb. 8, Abb. 11, Abb. 12**).¹⁹⁷

Nach dem gleichen narrativen System ist das zeitgleich mit Breus Gemälde entstandene Bild Burgkmairs mit der *Geschichte der Esther* aufgebaut (**Abb. 5**).¹⁹⁸ In einer loggiaartigen, offenen



Abb. 18 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia* / 1520/30 / schwarze Feder auf Papier / Durchmesser 24,1 cm / Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

Palastarchitektur, die wie schon erwähnt mit derjenigen Breus vergleichbar ist und sich links auf einen freien Platz öffnet, bittet Esther ihren König und Gemahl Ahasver um Gnade, ihren jüdischen Ziehvater Mardochai und ihr Volk zu verschonen; denn die Juden sollten auf Befehl von Haman, einem Vertrauten des Königs, getötet werden. Doch Mardochai hatte zuvor ein Attentat auf den König verhindern können, weswegen dieser ihn ehren wollte. Die Hintergrundszene geben dies wieder: Haman, der den geehrten Mardochai zu Pferd führt, befindet sich direkt unter dem Torbogen. Links darüber hängt der einstige Vertraute am Galgen, denn der König hatte ihn aufgrund seines Befehls gegen die Juden trotz Esthers Fürbitte zum Tode verurteilt. Wie in Breus Bild wird auch hier nicht nur die Tugendhaftigkeit der Frau, sondern auch die des Mannes – hier durch die gerechte Herrschaft von König Ahasver – hervorgehoben. Anders als bei Breu bestimmt allerdings allein eine Hauptszene den Bildvordergrund, während weitere Momente aus der jeweiligen Geschichte im Hintergrund auf Vorhergesehenes oder Späteres verweisen.

¹⁹⁴ Bewusst wird hier nur in vier Szenen eingeteilt, wohingegen, z. T. in Bezug auf die Budapester Vorzeichnung, in fünf Handlungsmomente unterteilt wurde. So SCHÖNBRUNNER/MEDER 1897, Kat. Nr. 177, DÖRNBÖFFER 1897, S. 33 spricht von „vier, respectie fünf Szenen“, AUSST. KAT. BUDAPEST 1956, S. 26, AUSST. KAT. WASHINGTON 1985, S. 96.

¹⁹⁵ Grundlegend zu Brutus als *exemplum* und zur Brutus-Ikonografie siehe BREDEKAMP 2011.

¹⁹⁶ Wie bereits angemerkt, beobachtet WEBER 2004, S. 154, dies beispielsweise auch für Werke Lucas van Leydens.

¹⁹⁷ Siehe dazu auch die jeweiligen Beschreibungen der Einzeltafeln in GOLDBERG 2002, ebenso wie bei GREISELMAYER 1996.

¹⁹⁸ WEST 2006, S. 275. Zur Esther-Tafel insgesamt siehe ebd., S. 247ff. sowie GREISELMAYER 1996, S. 101ff.



Abb. 19 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia* / vor 1528 / Stift und braune Tinte auf graublauem Papier / 21,3 × 31,2 cm / Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Durch die Betonung zweier Hauptmomente hebt sich Breu deutlich von den Bildkonzepten der weiteren Maler ab.

Zu Breus *Geschichte der Lucretia* sind zwei Zeichnungen in Berlin und Budapest erhalten geblieben, die dem Gemälde sehr nahekommen. Zum einen befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett ein Scheibenriss, der in ähnlicher Kompositionweise die Selbstmordszene prominent in den Fokus stellt und mehrere Szenen aufgreift (**Abb. 18**). Rechts neben der Hauptszene erfolgt im Mittelgrund der Racheschwur über Lucretias Leiche, im Hintergrund ist die Marktplatzszene zu sehen.¹⁹⁹ Der Riss zeigt, dass Breus Bildfindung häufiger Verwendung in seiner Werkstatt fand und in diesem Fall nur

leicht abgeändert und auf die runde Bildfläche angepasst wurde.

Das zweite Blatt steht darüber hinaus in unmittelbarer Verbindung zum Münchener Tafelbild, handelt es sich hier um die Vorzeichnung (**Abb. 19**).²⁰⁰ Zu sehen ist bereits dieselbe räumliche Grunddisposition und die gleiche Szenenauswahl wie im ausgeführten Gemälde. Das Blatt zeigt damit wohl um ein relativ spätes Stadium der Bildfindung. Die Linien sind wenig suchend, Farbangaben bezeichnen die Gewänder,²⁰¹ sodass davon auszugehen ist, dass die Umsetzung auf Holz wenig später stattfand. Einige Änderungen wurden noch vorgenommen: Zum einen tragen die Figuren hier zeitgenössische Gewänder des 16. Jahrhunderts, die Breu im Tafel-

¹⁹⁹ An dieser Stelle danke ich Michael Roth und Andreas Heese (Kupferstichkabinett Berlin) ausdrücklich. Zum Blatt siehe außerdem MESSLING 2002. Bisher blieb dieser Scheibenriss von der Forschung weitestgehend unbeachtet.

²⁰⁰ Die Zeichnung, heute im Museum der Bildenden Künste Budapest, wird mit 1528 auf das gleiche Jahr wie das Tafelbild datiert. Siehe SCHÖNBRUNNER/MEDER 1897, Kat. Nr. 177, AUSST. KAT. BUDAPEST 1956, S. 26, AUSST. KAT. DRESDEN 1963, S. 28, AUSST. KAT. WASHINGTON 1985, S. 96.

²⁰¹ Auch in anderen Tafelbildern Breus, beispielsweise in der *Kreuzaufrichtung* in Budapest und in der *Geschichte des Samson*, konnten bei der Betrachtung der Originale in der Unterzeichnung Angaben und Hinweise zur Kolorierung einzelner Gewänder und Bildelemente festgestellt werden.

52 bild in antikisierende Kleidung abänderte.²⁰² Auch in Rückenansicht gezeigte Figur des Tarquinius beinhaltet die Zeichnung kleinere Abweichungen: wurden im Gemälde nicht berücksichtigt, worauf an Der Baldachin über Lucretias Bett ebenso wie die späterer Stelle nochmals näher eingegangen wird.²⁰³

3.2 DER NARRATIVE SCHWERPUNKT. LUCRETIA ALS POLITISCHES EXEMPLUM

Die Auswahl und die Anordnung der Szenen, die Breu in der *Geschichte der Lucretia* aufgreift, bestimmen letztlich die Funktionsweise der Bilderzählung. Hierdurch erfolgt die narrative Schwerpunktsetzung, die eng mit dem Bedeutungsgehalt verknüpft ist, auf den die Tafel abzielt. Es wurde bereits angemerkt, dass Breus Lucretia-Tafel durch die beiden Hauptszenen einerseits auf die Sittsamkeit Lucretias abzielt, andererseits auf Brutus und die politische Bedeutungsebene der Geschichte. Doch welche Komponenten der Bilderzählung führen zu dieser Fokussierung? Wie funktioniert diese Schwerpunktsetzung durch die Szenenauswahl und was bedeutet dies für den vermittelten Bedeutungsgehalt? Auf diese Fragen wird im Folgenden genauer eingegangen.

Zunächst ist dem Bildraum eine sinnstiftende Bedeutung eingeschrieben, die eng mit der narrativen Schwerpunktsetzung zusammenhängt. Die Szenenauswahl umfasst den Moment vor der Vergewaltigung, den Selbstmord, den Racheschwur und die Marktplatzszene. Die Anordnung dieser Erzählmomente erfolgt von links nach rechts bis in den Bildhintergrund. Dadurch vollzieht sich eine Steigerung vom Privaten – durch das Schlafzimmer – über das Halböffentliche – durch die Zeugenschaft des Selbstmords und die vier Anwesenden – hin zum absolut Öffentlichen, visualisiert durch den bevölkerten Marktplatz. Lucretias Vergewaltigung und ihr Selbstmord sind damit kein persönliches Schicksal, sondern eine öffentliche Angelegenheit. Breus Bild verweist damit auf die höchst politische Tragweite der Schändung durch den römischen Prinzen.

Die szenische Schwerpunktsetzung, die sich aus den beiden nebeneinandergestellten Mittelszenen ergibt, betont folglich den halböffentlichen Charakter der Geschichte. Auch der Betrachter nimmt am Halböffentlichen der Darstellung teil; hierzu zählt, dass sich der Bildraum vor ihm wie eine Bühne öffnet. Er ist nicht Teil des Geschehens, sondern steht als Außenstehender davor. Der Betrachter wird somit zum Zeugen des Selbstmordes wie auch des Racheschwurs. Zugleich ist dadurch der Schwerpunkt auf den Moment gelegt, in dem Lucretias *pudicitia*, also ihre Schamhaftigkeit und Keuschheit, am deutlichsten zu Tage tritt, sowie auf den Racheschwur, der auf die politische Dimension der Geschichte verweist. Der Dolch wird dabei zum rekurrierenden und sinntragenden Bildelement: Durch ihn vollzieht sich der Wechsel von der privaten zur politischen Bedeutungsebene, da der Freitod zunächst ein in der Familie stattfindendes Ereignis ist, der Racheschwur dann aber die politischen Konsequenzen, also den Sturz des Königshauses, vorweggreift. In Breus narrativer Strategie der Szenenauswahl drückt sich deutlich der *exemplum*-Gedanke aus, in dessen Kontext die Geschichte Lucretias steht. Der Selbstmord als Zeichen der weiblichen Ehrenhaftigkeit wird dem Racheschwur gegenübergestellt und damit dem Verweis auf den Sturz des römischen Königshauses und die Verwerflichkeit von Tyrannei. Vor allem Lucretia zählte durch ihre Entscheidung, eher sich selbst zu richten als in Schande zu leben, zum gängigen Tugendkanon. Sie galt wie auch Helena, Susanna oder Esther als

²⁰² Siehe dazu Kap. 3.4.

²⁰³ Zur Bedeutung des fehlenden Tarquinius siehe Kap. 3.2.



Abb. 20 Albrecht Dürer / *Lucretia* / 1518 / Öl auf Lindenholz / 168 × 74 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

Abb. 21 Lucas Cranach d. Ä. / *Lucretia* / 1524/30 / Öl auf Lindenholz / 194 × 75 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

wichtiges Beispiel, an dem man sich – entsprechend der humanistischen Auffassung von *historia* und *gedechtnus*²⁰⁴ – für das eigene Tun und Handeln orientieren sollte.²⁰⁵ Breus *Geschichte der Lucretia* stellt dem Betrachter somit die Tugendhaftigkeit der Frau als lehrhaftes Exempel vor Augen, aber auch die des Mannes, der gegen die Folgen einer ‚schlechten Regierung‘ vorgeht. Gerade der Vergleich mit den Bildern, die Lucretia nahansichtig und herausgelöst aus dem narrativen Kontext darstellen, zeigt, inwiefern Breu sich

mit seiner Bildfindung narrativ von der gängigen Ikonografie absetzt (**Abb. 17**). In München existieren beispielsweise mit Dürers und Cranachs großformatigen Darstellungen weitere prominente Darstellungen der Lucretia-Geschichte (**Abb. 20**, **Abb. 21**).²⁰⁶ Beide Künstler präsentieren die Tugendheldin alleine und im Kontrapost stehend.²⁰⁷ Im Vergleich zu diesen Bildern zeigt sich, dass Breu in der Selbstmordszene die Bildformel der stehenden Lucretia in die Bilderzählung integriert und maßgeblich um weiteres Bildpersonal erweitert.

²⁰⁴ Zur humanistischen Geschichtsauffassung grundlegend MAISSEN 2006, MUHLACK 2001, in Bezug zu Lucas Cranach d. Ä. siehe BIERENDE 2002, hier S. 174. Zum *gedechtnus*-Begriff, der vor allem durch Kaiser Maximilian I., der bekanntlich auf die eigene *memoria* und *gedechtnus* besonderen Wert legte, siehe ebd. sowie MÜLLER 1982.

²⁰⁵ SASSE 2008, S. 97. Siehe auch KATZ 1997, S. 47 in Bezug auf Boccaccios *De mulieribus claris*. Die positive Popularisierung unterscheidet sich von der bei Augustinus zu findenden und nach christlichen Moralvorstellungen angebrachten Kritik, Lucretia sei in jedem Fall schuldig: entweder wegen des sündhaften Selbstmords, oder weil dieser ein Schuldgeständnis sei, Tarquinius verführt zu haben (Augustinus, *Vom Gottesstaat*, 18–19), dazu FOLLAK 2002, S. 48ff.

²⁰⁶ Beide Tafeln sind erst nach der Regierungszeit Wilhelms IV. in die Kammergalerie gelangt und stehen daher in keiner direkteren Verbindung zu Breus Bild. Zu Dürers *Lucretia* siehe GREBE 2013, S. 70–71 und SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 174, Kat. Nr. 705, zu Cranach ebd., Kat. Nr. 691, S. 150f. Während Dürers Bild bereits 1598 in der Kunstammer nachweisbar ist, war die Cranach-Lucretia wahrscheinlich ein späteres Geschenk an Herzog Maximilian I. Präsentiert wurden die Tafeln ab spätestens 1627/30 gemeinsam, wobei die Cranach-Lucretia an die Dürer'sche als Teil einer klappbaren Inszenierung montiert wurde. Dazu GREBE 2013, S. 70f.

²⁰⁷ Insbesondere die Tafel Sodomas von 1505 im Kestner-Museum Hannover scheint entscheidend für die ikonografische Entwicklung der ganzfigurigen Lucretia, dazu STECHOW 1951. Ebd., S. 123, bringt die Darstellung Dürers mit dem Hannoverschen Sodoma-Bild in direkte Beziehung und geht davon aus, dass der Nürnberger Maler hier bewusst den Florentiner Lucretia-Typus aufgreife. Was den ganzfigurigen Lucretia-Darstellungen außerdem gemeinsam ist – und was auch für Breus Darstellung in der Selbstmordszene weitestgehend zutrifft – ist der an eine Statue erinnernde Eindruck, der insbesondere durch die Körperhaltung und die Monumentalität der Figur evoziert wird. Diese Bildwirkung beruht mutmaßlich auf einen Antikenfund im Trastevere, der in der Folge die Bildproduktion maßgeblich beeinflusst haben soll, dazu STECHOW 1951, S. 114ff. Eine derartige Statue ist heute nicht bekannt, weshalb die Existenz durchaus in Frage gestellt werden kann. Dazu auch ebd., S. 118. Stechow bringt hiermit außerdem das Gedicht *In Lucretiam Statuam* in Verbindung, das Papst Leo X. verfasste und in FABRONI 1797, S. 37, abgedruckt ist.

Wenn Lucretia herausgelöst aus dem Erzählzusammenhang dargestellt wird, wie es auch die Beispiele von Dürer oder Cranach zeigen, ist sie zumeist nur teilweise bekleidet oder komplett nackt. Diese Darstellungen changieren damit zwischen der Erotik und der Tugendhaftigkeit der Protagonistin. Auch mit der Sittsamkeit oder auch der Begierde des Betrachters wird hier regelrecht gespielt, denn er muss sich zugleich die Frage stellen, ob Lucretia tatsächlich als Opfer zu gelten hat oder ob sie – ganz im Sinne der sogenannten Weibermacht²⁰⁸ – Tarquinius mit ihren Reizen nicht doch verführt hat. Die Gegenüberstellung dieser aus der Geschichte isolierten, erotisierenden Lucretia-Bilder verdeutlicht auch den Unterschied zu Breus Bildfindung und dem Schwerpunkt seiner Bildaussage. Lucretia wird bei Breu eben nicht als Aktfigur gezeigt – ihre Reize zeigen sich lediglich im tiefen Dekolletee und durch den durchsichtigen Stoff hindurch –, sondern ist in antikisch wirkendes Gewand gekleidet.²⁰⁹ Dies zeichnet sie als Römerin und somit als historische Figur aus. Sie ist keine Zeitgenossin des Betrachters.²¹⁰ Die *all'antica* gewählte Kleidung, beziehungsweise das Angezogenensein Lucretias per se, ist zudem eine direkte Verbindung zur Textvorlage. Die oftmals aufzufindende – beispielsweise in den zahlreichen Darstellungen Cranachs – „radikale Isolierung“ Lucretias und ihre „Nacktheit bilden einen schroffen Widerspruch zum Text.“²¹¹ Es wird sowohl bei Livius, aber auch bei Ovid erwähnt, dass Lucretia ihren Dolch unter ihrem Gewand versteckt hielt, damit ihre Verwandten sie nicht an ihrem geplanten Selbstmord hindern konnten. Zu Recht stellt Hammer-Tugendhat fest, dass es der Logik der Geschichte widerspräche, „dass Lucretia, für die ja ihre *puđicitia* den höchsten Wert darstellt, nackt vor den Zeugen erschienen wäre.“²¹² Inhaltlich scheint das Kostüm also nur logisch für den zu vermittelnden Bildinhalt und die Funktion des Gemäldes als *exemplum*.

Durch die Vielzahl der Szenen, die Breu hier ins Bild setzt, findet der Verlauf der Ereignisse besondere Betonung. Vor allem durch die Kombination von Selbstmord und den politischen Folgen –



Abb. 22 Georg Pencz / *Tarquinius und Lucretia* / 1546/47 / Kupferstich / 7,7 × 11,7 cm / Metropolitan Museum of Arts, New York.



Abb. 23 Heinrich Aldegrever / *Tarquinius und Lucretia* / 1539 / Kupferstich / 11,9 × 7,7 cm / The British Museum, London.

208 Hierzu beispielsweise HELD 1988.

209 Insbesondere CUNEO 2003, S. 26, verwies auf die fehlende Erotik in Breus Bild.

210 Auch Kap. 3.4.

211 HAMMER-TUGENDHAT 2009, S. 69.

212 Ebd.

dem Sturz des römischen Königshauses und dem Ausrufen der Demokratie – liegt der Schwerpunkt der Bildaussage deutlich auf dem politischen und weniger auf dem sexuellen Aspekt des Lucretia-Themas. Ebenso weicht Breu deutlich von denjenigen Bildern ab, die konkret die Vergewaltigung zum Bildthema erheben, wie beispielsweise bei Georg Pencz oder Heinrich Aldegrever (**Abb. 22**, **Abb. 23**). Gerade die fehlende Nacktheit, aber auch das Fehlen von Tarquinius, bot für Pia Cuneo den Anlass, vom „lack of eroticism“²¹³ bei Breu zu sprechen.²¹⁴ Cuneos Beobachtung, dass seinem Bild vor allem im Vergleich zu derartigen Szenen eine weniger erotische Komponente zu eigen sei, ist zuzustimmen; nichtsdestotrotz muss ebenfalls gesehen werden, dass der Künstler diesen Aspekt der Geschichte nicht völlig außer Acht lässt. Letztlich ist Lucretias Gewand sehr weit ausgeschnitten und der durchsichtige Stoff gibt sogar die Sicht auf eine ihrer Brustwarzen frei.

Auch Cuneo zielt in ihrem Beitrag zur *Geschichte der Lucretia* darauf ab, in Breus Tafel einerseits die Tugendhaftigkeit Lucretias als „role model“, also den *exemplum*-Gedanken, zu betonen, andererseits sieht sie auch die politische Bedeutungsebene im Vordergrund der Bildaussage.²¹⁵ Dabei geht sie noch einen interpretatorischen Schritt weiter: Cuneo sieht in Brutus, der rechts neben der sich gerade selbst erdolchenden Lucretia steht, ein Porträt Wilhelms IV.²¹⁶ Dieses vermeintliche Rollenporträt in Kombination mit dem Schwerpunkt der Darstellung auf den politischen Aspekt der Lucretia-Geschichte liest Cuneo als direkten Bezug zu politischen Ereignissen der Zeit und sieht den Auftrag des Bayernherzogs hiervon beeinflusst.²¹⁷ Sie verweist hierbei auf die schwierige Situation zwischen den Wittelsbachern und den kaiserlichen Habsburgern zwischen 1525 und 1526, die sich auf Streitigkeiten über Territorium und Steuern gründete. Dies verschärfte sich mit der Wahl Ferdinands (1503–1564), dem Bruder

Kaiser Karls V., zum böhmischen König und der damit verbundenen Stärkung der habsburgischen Vormachtstellung. Auch Wilhelm hatte für dieses Amt zur Wahl gestanden.²¹⁸ In der Eskalation des *Sacco di Roma* im Jahr 1527, der Plünderung Roms durch deutsche Landsknechte, die aufgrund nicht gezahlter Löhne durch den Kaiser unkontrolliert einmarschierten, sieht Cuneo letztlich aber das entscheidende politische Ereignis, auf das der Auftraggeber Wilhelm hier verweisen wollte. Stellte dies die Herrschaft Kaiser Karls V. infrage, sah sich der Bayernherzog, so die Autorin, als diejenige Person, die die Habsburgische Macht im Reich nun kontrollieren wollte. Dies drücke sich in der antiken Geschichte im Sturz des römischen Königshauses durch Brutus aus und erkläre die Schwerpunktverlagerung von erotischer Lucretia-Darstellung hin zur politischen Bildaussage.²¹⁹ Damit schließt sich Cuneo den Ausführungen von Volkmar Greiselmayer an, der in allen *Historienbildern* Realereignisse zu identifizieren suchte.²²⁰ Doch was wäre der Zweck einer Reinszenierung der Lucretia-Geschichte als Hinweis auf die aktuelle Politik? Welchen Betrachterkreis sollte dies ansprechen? Wilhelm IV. hätte auf diese Weise sicherlich sein Machtstreben ausdrücken können. Angenommen Kaiser Karl V. sah das Bild tatsächlich im Rahmen seines Besuchs in München im Jahr 1530, wie einleitend dargelegt wurde, hätte der Herzog ihm diese Botschaft indirekt vermitteln können. Doch wie wahrscheinlich ist dies wirklich und hätte der Kaiser das ‚Bilderrätsel‘ unmittelbar entschlüsseln können? Wohl kaum hätte er die zeitgenössischen Umstände direkt in Lucretias Geschichte gelesen. Ebenso wenig ist vorstellbar, dass Wilhelm IV. mit dem Tafelbild einen direkten ‚Seitenhieb‘ auf die Politik des Kaisers beabsichtigte. Diese Überlegungen zeigen, dass die Annahmen Cuneos letztlich die Gefahr einer Überinterpretation der Darstellung bergen.

213 GOLDBERG 2002, S. 26.

214 CUNEO 2003, S. 29, betont an dieser Stelle ebenfalls das Fehlen der Vergewaltigungsszene.

215 CUNEO 2003, S. 37, spricht hier vom „reading of Breu’s painting both as a role model of female chastity and as a highly politicized story [...]“

216 Damit entspricht sie methodisch GREISELMAYER 1996 und seiner kritisch zu betrachtenden Identifizierung von Rollenporträts. Ebenfalls LÖCHER 1995, S. 36, vermutet Rollenporträts, in diesem Fall in der *Geschichte der Virginia*.

217 CUNEO 2003, S. 35.

218 Ebd. Siehe auch RIEZLER 1897, S. 705ff.

219 CUNEO 2003 S. 36.

220 GREISELMAYER 1996.



Abb. 24 Barthel Beham / *Wilhelm IV. von Bayern* / 1533 / Öl auf Fichtenholz / 97,5 × 71,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.



Abb. 25 Hans Wertinger / *Wilhelm IV. von Bayern* / 1526 / Öl auf Lindenholz / 69,3 × 45,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

Wie erwähnt, ähneln Cuneos Ausführungen deutlich der Herangehensweise Volkmar Greiselmayers, der die Münchener *Historienbilder* auf Grundlage bildimmanenter Porträt-Identifikationen als spezifischen Fürstenspiegel Wilhelms IV. deutet und in jedem der Bilder ein realhistorisches Ereignis des 16. Jahrhunderts sieht.²²¹ Greiselmayer liest in der *Geschichte der Lucretia*, wie auch in den anderen Bildern, eine „offensichtliche Anspielung auf das bayerische Herzoghaus und dessen politische Rolle im Reich“²²² und wie Cuneo führt auch er an, dass die Darstellung auf die anti-habsburgischen Machtbestrebungen Wilhelms IV. anspiele, die römische Königswürde zu erlangen:²²³ Da Breus Tafel durch die Racheschwurszene des Brutus auf den politischen

Umsturz von römischer Monarchie zur Demokratie verweise, sei dies auf die Zeitgeschichte, beziehungsweise auf Wilhelm und die Habsburger übertragbar. Zu untermauern sucht Greiselmayer seine These mit weiteren vermeintlichen Rollenporträts, die über die Figur Wilhelm IV. hinausgehen. So sieht er in den Gesichtszügen der Lucretia die Schwester des Herzogs Susanna von Bayern (1502–1543), die nach dem Tod ihres ersten Ehemanns Markgraf Casimir von Ansbach-Brandenburg (1481–1527) im Jahr 1529 Ottheinrich von der Pfalz (1502–1559) heiratete.²²⁴ Auch in den Männergesichtern vermutet Greiselmayer bekannte Gesichter aus dem Umkreis des Herzoghauses, kann diese jedoch aufgrund der „starken Überzeichnung“ nicht identifizieren.²²⁵ Für

²²¹ Ebd., für die Lucretia-Tafel S. 115f. Zur Interpretation als Fürstenspiegel siehe ebd., S. 206.

²²² GREISELMAYER 1996, S. 118.

²²³ Ebd., S. 118f.

²²⁴ Siehe dazu MARTH 2011A, S. 318–340.

²²⁵ GREISELMAYER 1996, S. 120. CUNEO 2003, S. 35 identifiziert eine Männerfigur mit Wilhelm IV. selbst, welches sie aus dem Vergleich mit dem 1526 von Hans Wertinger gefertigten Porträt des Herzogs sieht, heute in der Alten Pinakothek München. Diese Bezugnahme erscheint m. E. jedoch schwierig.

ihn ergibt sich der „inhaltliche Bezug zum Gemälde [...] durch diese erneute Eheschließung Susannas und der dadurch gegebenen Erstarkung Wilhelms IV. durch die Verschwägerung mit dem Pfalzgrafen.“²²⁶ Greiselmayers Interpretation erscheint willkürlich und kaum nachvollziehbar, auch, wenn man die bekannten Porträts beispielsweise von Wilhelm IV. heranzieht. Von Barthel Beham existieren mehrere Bildnisse des Herzogs, die zwar gewisse Ähnlichkeiten zu Breus Tafel zeigen – zum Beispiel in der Bartmode (**Abb. 24**). Doch schon ein Vergleich zum Porträt Hans Wertingers beweist Unterschiede in der Wiedergabe ein und derselben Person: Die Gesichtszüge des Herzogs sind hier viel schmaler und kantiger (**Abb. 25**). Eine grundsätzliche Stilisierung in der Porträtkunst des 16. Jahrhunderts darf dabei nicht außer Acht gelassen werden. Auch die von Greiselmayer gesehenen Parallelen zwischen Lucretia und dem von ihm herangezogenen Bildnis der Susanna sind nicht derart deutlich zu erkennen (**Abb. 26**).²²⁷ Auch wenn Rollenporträts in der Kunst des 16. Jahrhundert ein häufiges Phänomen darstellen und sich Auftraggeber in den Werken teilweise selbst verbildlichten,²²⁸ so ist die Gleichsetzung von Lucretia und Susanna nichtsdestotrotz zu bezweifeln. Denn gerade Porträts – und insbesondere Frauenporträts – waren im 16. Jahrhundert derart stilisiert, dass es schwierig ist, hier Vergleiche als stichhaltiges Argument anzuführen und allein auf der These der Rollenporträts eine inhaltliche Deutung aufzubauen.

Die Schwerpunktsetzung auf die politische Dimension der Geschichte als Ausgangspunkt für Rollenporträts und direkte Bezugnahmen auf realhistorische Ereignisse zu sehen, erscheint auch aus anderen Gründen schwierig: Die Betonung von Lucretias



Abb. 26 Barthel Beham / *Susanna von Brandenburg, Herzogin in Bayern* / 1533 / Öl auf Nadelholz / 96,1 × 70,2 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Neuburg.

tugendhafter Rolle als Auslöser eines politischen Umsturzes ist häufiger in Bildern der Frühen Neuzeit zu finden, vor allem in Buchillustrationen wie auch in Bemalungen von Rathausbauten. Mit den narrativen Mitteln Breus vergleichbar, wird auch hier durch die Szenenwahl der Schwerpunkt auf den Aspekt von Gerechtigkeit und die Bedeutung für die Ausrufung der Demokratie gelegt.

²²⁶ GREISELMAYER 1996, S. 120.

²²⁷ Konfrontiert man das von ihm angeführte Porträt, mit dem er seine These zu verifizieren versucht, mit einem weiteren Bildnis von Susanna von Bayern, wird ebenfalls deutlich, dass allein diese Darstellungen sich voneinander unterscheiden und sich teilweise stilistische Merkmale der einzelnen Künstler abzeichnen, die kein einheitliches Bild von Susanna bieten. Einzige Elemente, die dezidiert als prägnant bezeichnet werden können, sind das rotblonde Haar – das zugegebenermaßen mit Breus Lucretia übereinstimmt – sowie die bernsteinfarbenen Augen. Gerade dies unterscheidet Breus Lucretia hingegen von Susanna. Siehe auch die Rezension von SMITH 1997, der die von Greiselmayer gesehenen Kryptoporträts sowie die Verbindungen zu realen Zeitgeschehnissen ebenfalls kritisch sieht: „Here and throughout the book, Greiselmayer uneasily attempts to force specific readings on the pictures even when the visual evidence is lacking. [...] Greiselmayer carries this too far [...]“ Ebd., S. 970.

²²⁸ Eine umfassende Studie steht meines Wissens noch aus. Als Beispiel sei hier jedoch auf Cranachs *Torgauer Altar* mit der Darstellung der Heiligen Sippe verwiesen, in dem Johann von Sachsen, Friedrich III. von Sachsen und Kaiser Maximilian I. als einzelne biblische Figuren identifiziert wurden, siehe mit weiterer Literatur <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/die-heilige-sippe-torgauer-altar>, zuletzt am 18.07.2017. Auch Breu integrierte zuweilen Kryptoporträts: So darf beispielsweise in der Jungfrau am vordersten Bildrand im *Ursula-Altar* aufgrund ihrer gealterten und detaillierten Gesichtszüge eine Zeitgenossin vermutet werden. Dazu KRAFT 2013.

Abb. 27 Melchior Bocksberger / Entwurf für die Fassade des neueren Teils des Regensburger Rathauses, Detail / 1573/74 / Papier auf Leinwand gezogen / 48,5 × 138 cm / Museen der Stadt Regensburg, Historisches Museum.



So ist gerade das Rathaus derjenige Ort, der innerhalb einer Stadt das Zentrum der Regentschaft, Rechtsprechung und Politik darstellt.²²⁹ Das Anprangern ‚schlechter‘ Herrschaft als Kern der Bildaussage, wie sie in der *Geschichte der Lucretia* von Breu zu beobachten ist, steht damit in einem Zusammenhang, der eng mit den Ausstattungen und Fassadenbemalungen von Rathausbauten verbunden ist. In den Bildprogrammen ging es um das Aufzeigen einer ‚guten‘ und der gegenpoligen ‚schlechten‘ Herrschaft, die in der Präsentation der Geschichten antiker und biblischer Tugendheldinnen und Helden ausgedrückt werden sollte.²³⁰ Einige Beispiele zeigen, dass gerade in diesem Kontext von der einfigurigen und vor allem entblößten Darstellung Lucretias abgewichen wurde, ging es hier doch vielmehr darum, das Thema der Demokratie und Gerechtigkeit besonders hervorzuheben. Dabei ist Lucretia nicht ausschließlich als Beispiel weiblicher Sittsamkeit zu verstehen, sondern als ein *exemplum* für das tugendhafte Herrscherbild und die gerechte, angemessene Form von Rechtsprechung. Exemplarisch sei hier Melchior Bocksbergers Lucretia-Darstellung für das Regensburger Rathaus angeführt (**Abb. 27**).²³¹ Wie bei Breu geschieht der Selbstmord Lucretias hier unter der Zeugenschaft ihrer Familie. Das Bildthema wird also in einen

verstärkt narrativen Kontext eingebettet. Dabei geht es nicht um den ambivalenten Sexualitätsaspekt wie in den einfigurigen Lucretia-Bildern oder den Vergewaltigungsszenen. Auch im Goldenen Saal des Augsburger Rathausbaus wird Lucretia nicht losgelöst von der restlichen Geschichte dargestellt. Hier eilen ihre Angehörigen auf sie zu, während sie sich mit dem Dolch in der Brust auf dem Bett abstützt.²³² Deutlich wird durch diese Beispiele, dass es auch den Auftraggebern in München mit den *Historienbildern* um eine Bildaussage gehen musste, die verstärkt auf die Themenkomplexe ‚guter‘ Herrschaft und Regierung abzielte – was erneut die Funktion der Bilder als *exempla* herausstellt. Dies muss im Kontext des frühneuzeitlichen Geschichtsverständnisses gelesen werden: Die Vergangenheit nämlich sollte als Handlungsleitfaden begriffen werden. Lucretia als historische Figur, ihre Tugendhaftigkeit und die Vergewaltigung durch Tarquinius als ‚schlechtem‘ Regenten, wurden damit als Ereignisse der Geschichte begriffen, die auf die Folgen der eigenen ‚guten‘ oder ‚schlechten‘ Regentschaft schließen ließen und sich damit nahtlos in die weiteren Bildthemen der *Historienbilder* einfügten. Die Exempelfunktion muss allerdings nicht zwingend bedeuten, dass Breu mit der *Geschichte der Lucretia* ein derart konkretes Zeitgeschehen ins Bild setzte, in das Wilhelm IV. persönlich involviert war, wie es Cuneo oder Greiselmayer vermuten. Letztlich funktioniert der Exempelgedanke vor allem dann, wenn er allgemeingültig ist, da er einen breiteren Betrachterkreis anzusprechen vermag.

Mit dem weitestgehend verhaltenen Pathos, der auch in Gestik und Mimik der Lucretia Breus zu sehen ist, wird nicht nur Lucretias Keuschheit betont, sondern die Protagonistin entspricht hier zugleich dem Ideal der *humilitas*, der Demut, was die politische Bedeutungsebene um eine weitere erweitert.²³³ Die Tugendheldin wirkt, als sei sie ruhig und demütig im Einklang mit ihrer Entscheidung, sich selbst zu rich-

²²⁹ Ein frühes und bekanntes Beispiel einer Ausstattung, die durch das Bildprogramm diese Aspekte transportierte, ist Ambrogio Lorenzettis *Allegorie der guten und schlechten Regierung* im Sienerer Rathaus von 1338/39. Für die folgenden Jahrhunderte sind im nordalpinen Raum vor allem die Rathäuser von Straßburg, Basel, Ulm, Augsburg oder Nördlingen zu nennen. Die Motive für die Bildprogramme entstammen einem gängigen Kanon von Tugendbildern, wie ihn auch die *Historienbilder* für München repräsentieren. Der Themenkreis von Gerechtigkeit und Rechtsprechung nimmt hierbei einen besonderen Raum ein. Siehe grundlegend LEDERLE 1937, ROECK 1997, ANDERSSON 2005, ALBRECHT 2014 sowie TIPTON 1996.

²³⁰ LEDERLE 1937, ROECK 1997, ANDERSSON 2005, ALBRECHT 2014, TIPTON 1996.

²³¹ Siehe dazu KRAFT 2017.

²³² Hier allerdings ist ihre Brust entblößt. In dieser Darstellung also wird neben der Betonung auf den Kontext der Geschichte Lucretias zugleich durch Bett und nackte Haut auf die Vergewaltigung verwiesen. Zum Augsburger Rathaus siehe beispielsweise KIESSLING 1997.

²³³ HAMMER-TUGENDHAT 2009, S. 65 sieht darin zudem das Ideal der *gloria*.



Abb. 28 Albrecht Dürer / *Der ungläubige Thomas*, Blatt 34 der Kleinen Passion / um 1510 / Holzschnitt / 12,7 × 9,8 mm / Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett.

ten – als gebe sie sich gleichsam einer Märtyrerin ihrem Schicksal hin. Besonders auffällig ist dabei die Ähnlichkeit der Körperhaltung mit der Christusfigur in Dürers Darstellung des *Ungläubigen Thomas* aus dessen *Kleiner Passion* (**Abb. 28**).²³⁴ Denn die Geste des erhobenen Arms auf der rechten Seite und des linken an der Wunde beziehungsweise in Lucretias Fall am Dolch, weist eine deutliche Beziehung zwischen Dürers und Breus Figur auf (**Abb. 1**). Die Anordnung des restlichen Bildpersonals um

die mittige Hauptfigur lässt weiterhin deutliche Parallelen zwischen den beiden Werken erkennen. Ähnlich granular und halbkreisförmig wird das Bildpersonal um Christus herum angeordnet. Während Thomas in die Wunde Jesu fasst, streckt Lucretias Vater den Arm aus, um nach ihrem zu greifen und damit zugleich in die Richtung des Dolchs. Breu kannte mit Sicherheit die *Kleine Passion* Dürers,²³⁵ die bekanntermaßen bereits zu Dürers Lebzeiten weiträumig populär war.²³⁶ Er verwendete aus der Holzschnittfolge bereits zuvor ein Motiv: In seiner Tafel der *Verspottung Christi* in Augsburg übernahm er ebenfalls nahezu deckungsgleich die Figurenanordnung sowie deren Körperhaltungen.²³⁷ Breu adaptierte in der *Geschichte der Lucretia* also eine bekannte Christus-Ikonografie für das profane Bildthema der Lucretia – der gebildete Betrachter erkannte möglicherweise das Blatt Dürers im Bild Breus und konnte sich an der Wiedererkennung auf intellektueller Ebene erfreuen.²³⁸ Zugleich wurde ihm indirekt aber auch die christusgleiche Tugendhaftigkeit Lucretias und ihre *humilitas* vermittelt. Diese Verknüpfung von Lucretia- und Christusikonografie ist dabei allerdings keine Neuerung Breus. Beispielsweise kann dies bereits in Werken Hans Baldung Griens beobachtet werden. Sein Holzschnitt der nahansichtigen Lucretia, die mit entblößtem, leicht seitlich gezeigtem Oberkörper dem Betrachter in einem *close-up* gegenübersteht,²³⁹ basiert auf der gleichen Darstellungsweise, wie sie sein Blatt des *Ecce Homo* aufweist (**Abb. 29, Abb. 30**).²⁴⁰ Wie bereits Carol M. Schuler herausarbeitete,²⁴¹ sollte die Affektwirkung in der Betrachteransprache von Schmerzensmann und *Ecce Homo* auf die Lucretia-Darstellung übertragen werden, um auch hier ähnliche Emotionen der Anteilnahme im Betrachter

²³⁴ Grundlegend SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 2002, S. 280ff.

²³⁵ BLANKENHORN 1972, S. 89 erwähnt dies bereits am Rande, doch findet dies keine tiefergehende Betrachtung. Siehe ebenso die kurze Erwähnung bei MORRALL 2001, S. 230.

²³⁶ Die Popularität der Holzschnitte der *Kleinen Passion* wird beispielsweise durch Eintragungen von 1520 während Dürers Reise in die Niederlande deutlich, wenn der Künstler den Verkauf von „16 kleiner Passion pro 4 Gulden“ notiert. Siehe dazu SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 2002, S.283f. und grundlegend UNVERFEHRT 2007. Nach der Buchausgabe erfuhr die Folge außerdem mehrere Neuauflagen und wurde bereits kurz darauf kopiert, so beispielsweise von Marcantonio Raimondi. Siehe diesbezüglich SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 2002, S. 280ff.

²³⁷ Dazu MORRALL 2002, S. 134.

²³⁸ Vegleichbar ist hier auch Breus Lucretia Figur beispielsweise mit dem *Ecce Homo*-Holzschnitt, der Hans Weiditz (um 1500–1536) zugeschrieben wird und auf 1522 datiert ist. Siehe mit Abb. AUSST. KAT. PADERBORN 2001, Kat. Nr. 25, S. 64f.

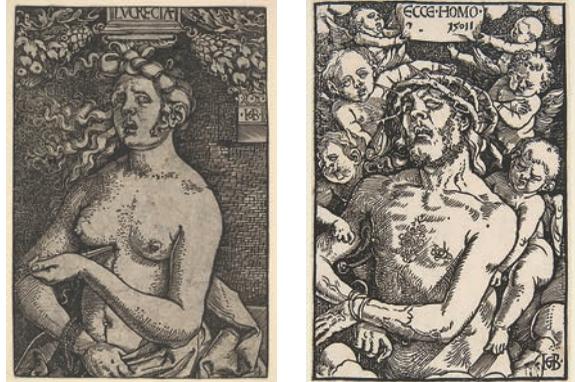
²³⁹ Zu Griens *Lucretia* siehe HOLLSTEIN 1954, S. 132, Kat. Nr. 231, MENDE 1978, S. 48, Kat. Nr. 72, SCHULER 2003, S. 13f. Den Begriff des *close-ups* für die Bilderzählung prägte für die Kunstgeschichte insbesondere RINGBOM 1984. Die jüngste Publikation zu Grien lieferte zuletzt CARRASCO 2019 zum Bildsujet des Sündenfalls im Werk des Künstlers.

²⁴⁰ HOLLSTEIN 1954, S. 89, Kat. Nr. 54, MENDE 1978, S. 46, Kat. Nr. 27, AUSST. KAT. WASHINGTON 1981, S. 152ff., SCHULER 2003, S. 13f.

²⁴¹ SCHULER 2003, hier insbesondere S. 13f. Siehe auch HAMMER-TUGENDHAT 2009, S. 59.

Abb. 29 Hans Baldung Grien / *Lucretia* / um 1519 / Holzschnitt / 12,6 × 8,6 cm / The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 30 Hans Baldung Grien / *Ecce Homo* / um 1511 / Holzschnitt / 12,8 × 8,6 cm / The Metropolitan Museum of Art, New York.



hervorzurufen.²⁴² Die Pathosformeln christlicher Devotion verbildlichteten sich demnach auch in der Darstellung des weiblichen *exemplum*. Dies vollzieht sich sowohl formal durch die Nahansichtigkeit und die Emotionalisierung der Bildfigur, wie auch auf inhaltlicher Ebene. Damit wurde die Figur der Lucretia durch den engen Bezug zur christlichen Bilderwelt zur paganen Märtyrerin erhoben.²⁴³ Auch Breu nutzt dem frühneuzeitlichen Bildgebrauch entsprechend diese Form der Affektdarstellung zur Betrachtersprache mit dem Ziel, den Betrachter durch Lucretias Tugendhaftigkeit bis hin zur Selbstopferung zu belehren.

Eine wichtige Funktion für die Schwerpunktsetzung auf den *exemplum*-Gedanken und den politischen Aspekt der Geschichte erfüllt dabei auch eine narrative Leerstelle: Tarquinius als Antagonist der Geschichte fehlt. In ihren Ausführungen zu Breus *Lucretia-Tafel* verglich Pia Cuneo die bereits genannten Kupferstiche Heinrich Aldegrevers und Georg Pencz', die allein den Moment der Vergewaltigung als Handlungshöhepunkt hervorstellen (**Abb. 23, Abb. 24**).²⁴⁴ Tarquinius wird hier deutlich als Hauptakteur präsentiert, der Lucretia durch männliche Gewalt zum Beischlaf zwingt. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zu Breus Bildfindung. Obwohl auch er die Schlafzimmerszene am linken Bildrand durch die Darstellung des Betts aufgreift, lässt er die Vergewaltigung selbst vollkommen aus. Breus

Vorzeichnung, heute in Budapest, bestätigt diese Annahme (**Abb. 20**). Hier ist Tarquinius als Rückenfigur noch Teil der Komposition, er sollte demnach also in einem anderen Planungsstadium des Gemäldes in die Bilderzählung involviert werden. Auch die Infrarotreflektografie, die im Jahr 2015 angefertigt wurde,²⁴⁵ zeigt in der Vorzeichnung die Männerfigur im linken Bildkompartiment (**Abb. 31, Abb. 32**). Erst später scheint Breu sich also entschieden zu haben, Tarquinius nicht in die Narration aufzunehmen. Es stellt sich daher die Frage, aus welchem Grund es zu dieser Konzeptionsänderung kam. Eventuell führten rein kompositorische Erwägungen des Künstlers zu dieser Entscheidung. Das Infrarotbild zeigt, wie dicht gedrängt die Bildanlage unter Einbezug der Tarquinius-Figur gewesen wäre. Er ist zwischen Schlafstätte und Pilasterreihe regelrecht eingeeengt. Zugleich aber bewirkt das Fehlen des Tarquinius eine Verschiebung des narrativen Schwerpunkts, was ebenfalls ausschlaggebend für die Konzeptänderung gewesen sein könnte. Denn nun fehlt der ‚Anti-Held‘ beziehungsweise der Gegenpol zu den Exempelfiguren und damit der personifizierte Auslöser für die Ereignisse der darauffolgenden Handlung. Der Schwerpunkt liegt damit dezidiert auf den positiv besetzten Handelnden und auf Lucretia, die allein in ihrem Schlafgemach unter ihrer Bettdecke liegt (**Abb. 33**).

²⁴² Darin begründet sich für Schuler auch die Herauslösung der Figur aus dem narrativen Kontext, da diese dem Betrachter auf direkte Weise vor Augen gestellt werden konnte, um mit ihm zu interagieren, zudem wusste das zeitgenössische Publikum wohl ohnehin um den erzählerischen Kontext. Dazu SCHULER 2003, S. 13.

²⁴³ SCHULER 2003, S. 15.

²⁴⁴ CUNEO 2003, S. 30.

²⁴⁵ Auf Anfrage wurde das Infrarotbild eigens für die vorliegende Arbeit angefertigt. Bereits der Blick auf das Tafelbild ließ mit bloßem Auge einige Pentimenti an dieser Stelle vermuten. An dieser Stelle danke ich herzlich Dr. Martin Schawe (München) und den MitarbeiterInnen des Doerner Instituts für die freundliche Unterstützung.



Abb. 31 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Infrarotreflektografie / 1528 / Aufnahme von 2015 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.



Abb. 32 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Infrarotreflektografie, Detail / 1528 / Aufnahme von 2015 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

Abb. 33 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Detail / 1528 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

Sie erscheint in dieser Szene als das komplette Gegenteil zur Aktfigur oder Opfer einer Vergewaltigung – ihre Keuschheit drückt sich hierin erneut deutlich aus, ebenso wie ihre Unschuld. Die schlafende Lucretia stellt einen Verweis auf die Ehrenhaftigkeit der Protagonistin dar und fungiert zugleich als Mittel, um auf die Vorgeschichte der Erzählung zu verweisen: die Wette der Männer um die Tugendhaftigkeit der Frauen, deren Gewinnerin Lucretia war.

Dem Motiv des Betts kommt innerhalb dieser Szene ebenfalls eine besondere narrative und sinngeladene Bedeutung zu. Einerseits ist dieses Zeichen für die Häuslichkeit Lucretias und erfüllt somit eine ähnliche Funktion, wie beispielsweise in Darstellungen der Verkündigung an Maria:²⁴⁶ Die Gottesmutter wird hier häufig in ihrem Schlafgemach positioniert, während das Bett und ein Lesepult wichtige Raumelemente sind; der Intimität des Mysteriums entspricht der private und abgeschirmte häusliche Bereich als Schauplatz des Geschehens.²⁴⁷

²⁴⁶ Zu Verkündigungsdarstellungen im 15. und 16. Jahrhundert siehe grundlegend LÜKEN .

²⁴⁷ Siehe dazu KEMP 1996, S. 41.



Abb. 34 Martin Schaffner / *Wettenhauser Altar*, linker Flügel, Rückseite: Verkündigung an Maria / 1523/24 / Öl auf Holz / 300 × 158 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

Der Erzengel Gabriel tritt auf der rechten Bildseite auf sie zu, um ihr die Nachricht der Empfängnis zu überbringen.²⁴⁸ Als Beispiele, die dezidiert das Bett als wichtiges Element des privaten Raums einbeziehen, sei exemplarisch auf die Flügelseite von



Abb. 35 *Lucretia* / Holzschnitt aus Titus Livius, *Römische Historie* vß Tito Liuio gezogen. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Mainz 1505 (VD16 L 2102), fol. XIXr.

Martin Schaffners (um 1478–1546) *Wettenhauser Hochaltar* von 1523 verwiesen (**Abb. 34**).²⁴⁹ Das Bett wird als attributiver Begleiter Marias beziehungsweise – im Fall von Breus Tafel – Lucretias inszeniert. Diese den Mariendarstellungen verwandte motivische Verwendung des Bettes findet sich bereits in der Livius-Erstaussgabe Schöfflerlins von 1505, wo auf dem linken Bildkompartiment im Hintergrund das Bett mit zerknitterten Laken zu sehen ist (**Abb. 35**), während sich im Vordergrund Lucretia selbst erdolcht. Das Motiv des Bettes dient hier wie dort als deiktisches Mittel, um auf das Vorangegangene respektive das Zukünftige anzuspielen. Doch bei Breu wird auf den Moment vor der Vergewaltigung angespielt, und damit, anders als bei Schöfflerlin, erneut die Reinheit und Unschuld der weiblichen Hauptfigur betont.

²⁴⁸ Die Handlungsstadien und Teilaspekte der Verkündigung an Maria unterteilen sich in die Stufen von *cogitatio*, *interrogatio*, *humiliatio* und *meritatio*, wie BAXANDALL 1987, S. 65ff. ausführlich darlegte. Der Verlauf der Kommunikation zwischen Maria und Gabriel vollzieht sich demnach über die Ungläubigkeit der Botschaft, das Nachdenken darüber, das Nachfragen, die Unterwerfung beziehungsweise das Einverständnis, bis hin zur Empfängnis durch den Heiligen Geist.

²⁴⁹ Dazu beispielsweise auch die Verkündigung von Joos van Cleve, dazu siehe PANOFSKY 1935, LE ZOTTE 2008, S. 39, 41f., 99f., 112ff., 153ff. sowie mit weiterer Literatur <https://metmuseum.org/art/collection/search/436791>, zuletzt am 17.01.2017. Zu Schaffner siehe SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 489f., Kat. Nr. 671. Grundsätzlich könnte hier nahezu jede Verkündigungsdarstellung des 15. und 16. Jahrhunderts stehen.

3.3 ZWISCHEN CASSONE- UND SPALLIERE-MALEREI UND BUCHILLUSTRATION

Die narrative Schwerpunktsetzung, die in den bisherigen Ausführungen herausgearbeitet wurde, ergibt sich insbesondere durch die Wahl der Pluriszenie, die Auswahl des Erzählmoments, die Betonung von einzelnen Bildelementen wie dem Dolch und vor allem durch die Abkehr von der Darstellung der nackten, einfigurigen Lucretia-Ikonografie.²⁵⁰ In diesen Punkten kommt Breus Bildfindung – neben den wichtigen Bezügen zu Rathausbemalungen und Gerechtigkeitsbildern – einigen vereinzelt Werken gleich, in denen der Fokus der Bildausage auf ähnliche Aspekte gelegt werden: So zeigt beispielsweise ein Scheibenriss von Hans Holbein im British Museum Parallelen zu Breus Tafel, da nicht die Vergewaltigung betont wird, sondern der märtyrerhafte Tod der Dargestellten (**Abb. 36a+b**). Auf der recto-, wie auch auf der verso-Seite der Zeichnung ist im Bildzentrum Lucretia gezeigt, die sich auf dem Boden kniend den Dolch in ihre Brust rammt. Wie bei Breu ist sie vollkommen bekleidet

dargestellt. Auch hier sind zahlreiche Personen in die Bilderzählung integriert, die als Zeugen ihrer märtyrerhaften Tat anwesend sind. Auf beiden Seiten wird der Bildraum im Hintergrund genutzt, um die Szene der Vergewaltigung in die Erzählung einzubringen.²⁵¹ Vor allem die verso-Seite ist hier der Bilddisposition Breus ähnlich: Am linken Seitenrand sitzt in einem abgetrennten Bildnebenraum Lucretia unbekleidet in ihrem Schlafgemach. Tarquinius befindet sich direkt vor ihr. Vergleichbar ist außerdem ein Druck Hans Burgkmairs, der die zu Boden Gesunkene zwar dramatisch, aber vergleichsweise wenig erotisierend zeigt (**Abb. 37**).²⁵² Eine Tafel aus dem Cranach-Umkreis von 1525 greift die Bilderzählung in ähnlicher Form auf (**Abb. 38**).²⁵³ Vor wenigen Assistenzfiguren erdolcht sich Lucretia in zeitgenössischem Gewand, während rechts im Hintergrund in einem davon sondierten Bildteil die nackte Lucretia auf ihrem Bett sitzt und Tarquinius vor ihr steht. In beiden Fällen, das heißt in der



Abb. 36 a+b Hans Holbein d. Ä. / *Selbstmord der Lucretia*, recto und des Blatts / um 1500/05 / jeweils 10,6 cm Durchmesser / The British Museum, London.

²⁵⁰ Fragen der Ikonografie der Tafel standen bisher nicht im Zentrum der Forschung, so geht beispielsweise MORRALL 2001, S. 227ff., mehr auf den Aspekt der Gestaltung, mögliche Vorlagen und den Bezug zu den Musterbüchern Heinrich Vogthers ein; siehe auch MORRALL 1998. Lediglich CUNEO 2003, S. 31ff. behandelt weitere Lucretia-Darstellung und zieht die szenischen, aber deutlich erotisierenden Druckgrafiken Heinrich Aldegrevers und Georg Pencz' mit der Wiedergabe der Vergewaltigung heran, um kenntlich zu machen, dass es Breu, anders als den beiden Kupferstechern, nicht um diesen sexuell konnotierten Moment der Geschichte gehe und sich die Bildaussage davon deutlich unterscheide.

²⁵¹ Zur erzählerischen Nutzung der Tiefe im Bildraum siehe beispielsweise die Ausführungen von KEMP 1996, S. 88ff. sowie Kap. 2.2 der vorliegenden Arbeit.

²⁵² [http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=2&sp=1&sp=SdetailView&sp=20&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=139103](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=2&sp=1&sp=SdetailView&sp=20&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=139103), zuletzt am 03.03.2018. Damit vergleichbar ist auch eine Grafik mit dem *Selbstmord der Lucretia* von Israhel van Meckenem.

²⁵³ Diese ist das einzig mir bekannte Tafelbild der 1520er Jahre der deutschen Malerei, welches wie Breu eine szenische Wiedergabe der Geschichte verfolgt. Koeplin spricht sich 1983 in einem Schriftwechsel mit dem Besitzer Clemens Reitz (Bruckmühl) als ausführenden Maler für Hans Kemmerer aus. Siehe das Werkverzeichnis Corpus Cranach, Einzeldarstellung zu Werk-Nr. CC-MHM-200-087 unter http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Lucretia,_dat_1525,_Privatbesitz, zuletzt am 17.01.2017, hier auch die Notizen und Briefe Koeplins.



Abb. 37 Hans Burgkmair d. Ä. / *Selbstmord der Lucretia* / 1505 / Holzschnitt / 16,8 × 14 cm / Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Amerbach-Kabinett.

Abb. 38 Umkreis Cranach Werkstatt / *Selbstmord der Lucretia* / 1525 / Öl auf Holz / 40,8 × 33,3 cm / Privatbesitz.

Holbein-Zeichnung und der Cranach-Kreis-Tafel, bestehen folglich grundsätzliche Parallelen zu Breus Bildfindung: Die umfassende Narration in mehreren Szenen wird verstärkt in den Vordergrund der Darstellung gebracht, während zugleich weniger auf eine erotisierende Wiedergabe der Heroin abgezielt wird. Bildfindungen, die auf diese Weise Lucretias Opfer, und nicht die sexualisierende Komponente ins Zentrum stellen, scheinen allerdings – gerade im Medium des Tafelbilds – im 16. Jahrhundert eher selten. Im Vergleich zu den einfigurigen Lucretia-Darstellungen treten sie vor allem im Rahmen von Gerechtigkeitsbildern verstärkt auf.

Die Geschichte der heidnischen Heldin Lucretia in umfassender Bilderzählung war zudem vor allem auch im Kontext der Eheschließung ein gängiges Motiv, insbesondere im italienischen Raum auf Hochzeitstruhen, den sogenannten *cassoni*, oder auf Wandverkleidungen, den *spalliere*-Tafeln.²⁵⁴ Auf diesen Bezug soll im Folgenden näher eingegangen werden, denn hier scheinen grundlegende Parallelen zu den *Historienbildern* zu bestehen. Die *cassoni* entstanden seit dem späten 14. Jahrhundert bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts besonders in Florenz, in Siena und teilweise in Oberitalien. Die Truhen stellten Taten aus den Leben tugendhafter Männer und Frauen dar, die sich auf Boccaccio, Livius oder Virgil beziehen.²⁵⁵ In seinen *Viten* berichtet beispielsweise Vasari in seiner Beschreibung des

Künstlers Dello di Niccolò Delli von den *cassoni*:

„[...] man fand zu jener Zeit überall in den Zimmern der Bürger große hölzerne Truhen (*cassoni*) [...]. Niemand unterließ es, diese Truhen malen zu lassen, und außer den Bildern an der vordern Fläche und an den Nebenseiten wurden an den Ecken, bisweilen auch an anderen Stellen, das Wappen oder Zeichen des Hauses angebracht. Die Bilder an der vorderen Seite stellten gewöhnlich Fabeln aus Ovid oder anderen Dichtern dar, Erzählungen aus lateinischen und griechischen Schriftstellern, oder sonst nur Jagden, Lustgefechte, Liebesabenteuer und ähnliche Dinge [...].“²⁵⁶

Gerade in der Wiedergabe der Wappen der Auftraggeber oder den gewählten Bildmotiven lassen sich einige Parallelen zu den querformatigen Tafeln für Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. erkennen. Bereits Michael Wenzel stellte fest, dass die Beziehung der Münchener Tafeln zu den italienischen *cassoni* deutlicher sei, als bisher bemerkt.²⁵⁷

Bezog Wenzel dies auf alle *Historienbilder*, stellt sich die Frage, worin diese Entsprechungen im Fall von Breus Tafel liegen. Allein durch das Aufgreifen mehrerer Szenen bestehen Parallelen zum Münchener Tafelbild und den Hochzeitstruhen und *spallerie*-Tafeln. Auch sie geben grundsätzlich mehrere Momente der Erzählung ausführlich und

²⁵⁴ Grundlegend zur *cassone*-Malerei SCHUBRING 1923, BASKINS 1998 sowie die diversen Aufsätze von MIZIOLEK 1994, ders. 1995, ders. 1996, ders. 2001 sowie jüngst den Aufsatz von UPPENKAMP 2014. Ein Großteil der heute noch bekannten Truhen können mit dem anonymen „Meister von Ladislaus von Anjou Durazzo“ in Verbindung gebracht werden, siehe hierzu MIZIOLEK 1999, S. 35, MIZIOLEK 1995, S. 65–67 sowie MIZIOLEK 1996, S. 159.

²⁵⁵ Grundlegend ebd., siehe auch die Ausführungen bei UPPENKAMP 2014, S. 331f. sowie HUGHES 1997, S. 15.

²⁵⁶ Vasari, Ausgabe 1837, Bd. II, S 53, hier nach UPPENKAMP 2014, S. 333. Auf Vasari geht auch der heute gebräuchliche Begriff *cassoni* zurück, während im zeitgenössischen Sprachgebrauch *forziere* die gängige Bezeichnung war. Dazu UPPENKAMP 2014, S. 331.

²⁵⁷ Dies drücke sich im Bildformat, in den Simultandarstellungen und den italianisierenden Architekturen aus. Siehe WENZEL 2001, S. 172, der diese Beobachtung aber nicht weiter verfolgt. Auch GREISELMAYER 1996, S. 115 u. 119, verweist kurz auf diesen Zusammenhang, ohne näher darauf einzugehen.



Abb. 39 Sandro Botticelli / *Selbstmord der Lucretia* / 1499/1500 / Öl und Tempera auf Holz / 104,1 × 199,7 cm / Isabella Stuart Gardner Museum, Boston.

detailliert wieder, wobei die Szenenauswahl variieren kann. Dabei werden die Sequenzen durch einzelne Raumeinheiten und Bildkompartimente voneinander getrennt und nebeneinandergereiht.²⁵⁸ Auch dies entspricht Breus Bildfindung. Festzustellen ist außerdem, dass die *cassone*- und *spalliere*-Tafel entweder den ersten Teil der Textüberlieferung mit der Belagerung von Ardea, der Wette zwischen den Heerführern über die Tugendhaftigkeit ihrer Frauen oder den Besuch bei Lucretia wiedergeben²⁵⁹ oder aber allein den späteren Handlungsabschnitt der Geschichte aufgreifen. Die Bilderzählung beginnt hier mit dem unerlaubten Eindringen des Tarquinius in Lucretias Schlafzimmer und endet mit der Vertreibung des römischen Königshauses, wie es auch Breus *Geschichte der Lucretia* wiedergibt.²⁶⁰ Insbesondere die *spalliere*-Tafel Botticellis, heute im Isabella Stuart Gardner Museum, stellt eines der wohl bekanntesten Beispiele dar (**Abb. 39**).²⁶¹ Wie die Münchner Tafel zeigt auch Botticellis Bild allein den zweiten Teil der überlieferten Handlung: Das Zentrum nimmt der aufgebahrte Leichnam Lucretias ein. Der narrative Schwerpunkt liegt damit auf Lucretias Tod. Links und rechts werden die weiteren Szenen gruppiert, links in der archi-

tektonischen Schauöffnung die Bedrohung durch den römischen Prinzen, rechts Lucretia vor ihren Angehörigen. Die Bildlösung mit dem Leichnam im Zentrum erscheint prägend für die Lucretia-Ikonografie und wurde – bereits bevor Botticelli dies aufgriff – häufiger wiederholt. Weitere *cassoni* von Jacopo del Sellaio in der National Gallery in Dublin, eine Tafel in schottischem Privatbesitz sowie eine Darstellung von Filippino Lippi (um 1457–1504) im Palazzo Pitti in Florenz weisen den gleichen Bildaufbau auf.²⁶² Von dieser verbreiteten Grundkomposition hebt Breu sich allein dadurch ab, indem er den Selbstmord gleichwertig neben den Leichnam respektive den Racheschwur stellt. Deutlich wird darin, dass es ihm nicht allein um den Opfertod Lucretias ging, sondern gleichermaßen um dessen Folgen.

Das Nebeneinanderstellen zweier Szenen weisen auch einige ältere Beispiele der *cassone*-Malerei auf. Betrachtet man die querformatige Tafel im Metropolitan Museum of Art des Meisters von Marradi, der Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz tätig war, ist die Zweiteilung beziehungsweise das kompositionell gleichwertige Nebeneinanderstellen zweier zentraler Szenen ebenso wie die architek-

²⁵⁸ Dies belegen mehrere Objekte wie die Tafeln des Marradi Meisters im Metropolitan Museum of Art, siehe <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459018>, zuletzt am 17.07.2017, oder die *cassone* im Fondazione Giorgio Cini, abgebildet in MIZIOLEK 1999, S. 33, Abb. 2. Siehe ebd. für weitere Beispiele sowie MIZIOLEK 1996 und MIZIOLEK 1994.

²⁵⁹ Ein Beispiel ist die im Museum Czartoryskich in Krakau. Hier beginnt links die dargestellte Geschichte mit dem Gelage der Männer bei Ardea in einem schaugeöffneten Zelt. Sie endet auf der rechten Seite mit Lucretias Begrüßung der Männer mitsamt Tarquinius in ihrem Haus, das durch eine loggiaartige Architektur angedeutet wird. Siehe MIZIOLEK 1999, S. 37.

²⁶⁰ MIZIOLEK 1999, S. 36.

²⁶¹ Grundlegend LIGHTBOWN 1978, S. 101ff., Kat. Nr. B91, KÖRNER 2006, S. 3ff. Die Tafel wurde bereits durch Volkmar Greiselmayer und Michael Wenzel in Bezug auf Breus Lucretia-Darstellung genannt, allerdings sind die Bezüge nicht weiter ausgeführt worden. Siehe WENZEL 2001, S. 172, GREISELMAYER 1996, S. 115 u. 119 und auch SCHNEIDER 2010, S. 123.

²⁶² Zu diesen Tafeln siehe mit Abb. BASKINS 1994, S. 187ff., BASKINS 1998, S. 142.

tonische Gliederung der Tafel auffällig (**Abb. 40**).²⁶³ Links liegt Lucretia verhüllt im Leichentuch vor einer Gruppe von Menschen auf einem freien Platz mit einer Säulenarchitektur im Hintergrund. Das rechts angrenzende Gebäude, ebenfalls mit Säulen, zeigt innerhalb des loggiaartigen Schau- raumes mehrere Männerfiguren. Breu vertauscht hingegen die Anordnung der beiden Bildteile und fügt den Moment des Selbstmordes der Lucretia in die Männergruppe ein, während er gleichzeitig den bei Marradi gezeigten Platz durch die durch- gehende Bildarchitektur auflöst und in den Bild- hintergrund verschiebt. Insgesamt aber werden die grundlegenden Parallelen im Bildaufbau zwischen *cassone* und Historienbild hier besonders deutlich. Doch stellt sich damit die Frage, ob Breu und den weiteren Künstlern derartige *cassoni* im Original bekannt sein konnten oder ob ihnen diese über-

haupt bekannt sein mussten? Wie schon erwähnt stellen die Hochzeitstruhen in dieser Form ein italienisches Regionalphänomen dar, das sich vor allem auf Florenz, oder auch auf Siena beschränkte, und vereinzelt in der Lombardei oder Venedig nachweisbar ist.²⁶⁴ Ob Breu selbst in Italien war, wird an späterer Stelle eingehend diskutiert,²⁶⁵ doch ist anzumerken, dass die Truhen auf Vorrat für den freien Markt produziert wurden. Häufig wurde sogar die Gestaltung fast gänzlich und ohne Abänderung der Bildelemente wiederholt. Die Motive waren also gängig und bekannt. Aus dieser Werkstattpraxis, die Truhenbilder immer wieder in gleicher Form zu produzieren, kann geschlossen werden, dass den Werkstätten Entwürfe und Vorlagen zur Verfügung standen, die möglicherweise in Umlauf kamen.²⁶⁶ Es sind daneben zeitgenössische oder wenig später entstandene Reproduktionen von Truhenbildern in



Abb. 40 Meister von Marradi / *Geschichte der Lucretia* / Ende 15. Jahrhundert / Tempera und Gold auf Holz / 39,7 × 69,9 cm / Metropolitan Museum of Art, New York.

²⁶³ Zur Tafel siehe grundlegend SLG. KAT. NEW YORK 1987, S. 194–196 und SLG. KAT. NEW YORK 1995, S. 31. Die zugehörige *cassone*-Tafel, ebenfalls in New York, zeigt den vorangehenden Teil der Lucretia-Geschichte mit dem Besuch des römischen Prinzen und der Vergewaltigung. Dazu ebd. SCHUBRING 1923, S. 278, Nr. 261–263 (die Tafeln sind hier noch in Paris) stellt die Vermutung an, dass es sich auch um Einsatzbilder gehandelt haben könnte.

²⁶⁴ HUGHES 1997, S. 26.

²⁶⁵ Dazu der Exkurs in Kap. 3.5.

²⁶⁶ HUGHES 1997, S. 26.

Form von Druckgrafiken bekannt, die auch außerhalb Italiens ihre Verbreitung fanden.²⁶⁷ Dass Breu und seine Zeitgenossen daher mit den italienischen Bildkonzepten oder Vorlagen aus zweiter Hand vertraut gewesen sein könnten, kann daher vermutet werden. Dass die anderen Münchener *Historienbilder* ebenfalls grundsätzliche Ähnlichkeiten zu den Konzeptionen der *cassoni* und *spalliere*-Tafeln aufweisen – vor allem durch ihren Bildaufbau, die Pluriszenie und das Format – verstärkt diese Annahme. Dies bestätigt letztlich die verwandte Bildfunktion, als Ausstattungstücke an Wänden oder in Form von Mobiliar an nachahmenswerte Handlungsmaxime zu erinnern.²⁶⁸

Die Konzeption der Bildanlage bei Breu lässt sich nicht allein auf die Verwandtschaft zu italienischen Werken zurückführen. Auch im deutschsprachigen Raum finden sich Ausgangspunkte für Breus *Geschichte der Lucretia*, die über den Bildgebrauch Aufschluss geben können: Im Medium der Buchillustration, insbesondere im Holzschnitt, wird Lucretia ebenfalls zumeist in szenischem Kontext gezeigt. Beispielsweise wurde eine Ausgabe des Livius oder des Boccaccio mit mehreren Szenen bebildert.²⁶⁹ Auch hier ging es offenbar nicht primär um die zwischen Erotik und Exempel changierende Wiedergabe, sondern dezidiert darum, das gedruckte Historienbuch mit den Geschichten der hier genannten tugendhaften Personen der Weltgeschichte in zumeist mehrszenigen Bildern zu illustrieren. Die Handlung der Geschichte stand im Rahmen der Text-Bild-Relation im Vordergrund der Bildaussage.²⁷⁰ Gerade im Medium der Buchillustration wird dabei die humanistische Geschichtsauffassung greifbar, Historie als Handlungsleitfaden zu verstehen. Deut-



Abb. 41 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia* / vor 1541 / Holzschnitt aus Giovanni Boccaccio, *Ejn schöne Cronica oder Hystori buch von den fürnämlichsten Weybern so von Adams zeyten angewest*. Hrsg. von Steinhöwel, Heinrich. Augsburg 1541, fol. XLIIr.

lich wird der *exemplum*-Gedanke auch im Vorwort einer der frühen deutschsprachigen Ausgaben des Livius, die 1505 erschien:

„[...] Wirdt von dem allerredsprechsten Tito Liuio In Seyner Römischen Historien (die er beschriben hatt) an gezeygt / Die billich alle Regirer (als eynen Spiegel und exempell) ansehen / Dar Inn alles waß zu merung des reichs nütz vnd teglich bringen mag erfunden wirdt [...]“²⁷¹

Breu selbst schuf einen Holzschnitt mit der Darstellung Lucretias, welche eine 1541 bei Heinrich Steiner in Augsburg verlegte Ausgabe von Boccaccios *Fürnämlichsten Weybern* begleitet (**Abb. 41**).²⁷² Breu bezog sich für seine Bildfindung nachweislich auf eine ältere Ausgabe von 1479, die bei Anton Sorg in Augsburg herausgegeben wurde (**Abb. 42**).²⁷³

²⁶⁷ SCHUBRING 1923, S. 66.

²⁶⁸ Zur Bildfunktion der *Historienbilder*, die daraus abgeleitet werden kann, siehe eingehend Kap. 6.3. Es muss indes offen bleiben, ob die Auftraggeber diese Orientierung an den *cassone*- und *spalliere*-Tafeln forderten; hierzu konnten keine weiteren Quellen ausfindig gemacht werden. Falls dies jedoch der Fall gewesen ist, zeigt sich hierin das Bestreben, italienische Formensprache und Bildkonzepte am Münchener Hof gemäß dem Zeitgeschmack zu präsentieren. Dazu auch Kap. 3.4.

²⁶⁹ Beispielsweise BOCCACCIO, *FÜR NÄMLICHSTE WEYBER*, 1543, XLIIr. Siehe exemplarisch auch LIVIUS 1505, XIXr. oder die darauffolgenden Ausgaben.

²⁷⁰ Siehe auch zu Boccaccio und den dortigen Illustrationen DOMANSKI 2007, hier vor allem S. 177. Daneben KATZ 1997.

²⁷¹ LIVIUS 1505, Iv. Die weiteren Ausgaben folgen ebenfalls diesem Wortlaut.

²⁷² BOCCACCIO, *FÜR NÄMLICHSTE WEYBER*, 1541. Dieselben Illustrationen von 1541 finden sich außerdem in einer wenig später aufgelegten Ausgabe: BOCCACCIO, *FÜR NÄMLICHSTE WEYBER*, 1543. Sekundär siehe HOLLSTEIN 2008, Bd. 2, S. 90, Nrn. 542–616, RÖTTINGER 1908, S. 59, Nr. 26.

²⁷³ BOCCACCIO, *DER KURCZ SYN VON ETTLICHEN FRAUEN*, 1479, Lucretia-Illustration ist auf ebd., fol. 76 recto zu sehen. Auf die Bezugnahme Breus auf Anton Sorg verwies bereits RÖTTINGER 1908, S. 59f. Siehe ebenso HOLLSTEIN 1957, S. 90. Die Bebilderung der bei Sorg verlegten Ausgaben bezieht sich wiederum auf die Ulmer Ausgaben bei Johann Zainer, der bereits 1473 den lateinischen Text und wohl gleich im darauffolgenden Jahr die Übersetzung von Heinrich Steinhöwel publizierte. Dazu DOMANSKI 2007 S. 31 sowie S. 53f. Ebd. verweist die Autorin auch auf den Druck Heinrich Steiners von 1543, sowie darauf, dass hier Zainers Illustrationen nochmals eine Nachfolge erlebten, nennt Breu als Autor der Holzschnitte aber nicht.



Abb. 42 *Geschichte der Lucretia* / Holzschnitt aus Giovanni Boccaccio, *Der kurzcz syn von ettlichen frauen*. Augsburg 1479, fol. lxvij.



Abb. 43 *Geschichte der Lucretia* / Holzschnitt aus Titus Livius, *Römische Historien Titi Livij. Mit etlichen neue Translation*. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard, Wittig, Ivo und Carbach, Nicolaus. Mainz 1523 (VD16 L 2105), fol. XIXv.

Der Vergleich zwischen der Lucretia-Illustration bei Anton Sorg und derjenigen Breus zeigt, dass der Künstler das grundlegende Schema übernahm, nämlich die Selbstmordszene auf der linken Bildseite zu zeigen, während rechts Tarquinius neben der barbusigen Lucretia in ihrem Bett dargestellt ist. Damit wird dem Betrachter – geht man von einer Leserichtung von links nach rechts aus – zunächst die Erdolchung vor Augen gestellt und erst im Anschluss der Grund dafür, nämlich das unerlaubte Eindringen in Lucretias Schlafgemach und die Vergewaltigung. Breu aktualisiert dabei den älteren Holzschnitt, in dem er zeitgenössisches Kostüm einführt. Damit versetzt er die Szene in das Jetzt des Betrachters, wie es auch die Vorzeichnung zur *Geschichte der Lucretia* vorsah. Darüber hinaus erweitert er den Handlungsraum durch Fenster und Fliesenboden. Die Inschriften mit den Namensbeigaben, die der Schnitt von 1479 aufweist, sind zudem obsolet geworden; die Identifizierung der Figuren erfolgt also nicht länger durch die Schrift, sondern durch das direkte Erkennen der Geschichte neben dem zugehörigen Textabschnitt.

Der Zusammenhang zwischen dem Münchener Bild und dem Medium der Buchillustration – beziehungsweise Breus Holzschnitt selbst – blieb in der bisherigen Forschung unbeachtet. Doch gerade hierin scheinen die Grundlagen für die Bildfindung des Tafelbilds zu liegen. Gemeint sind hier nicht nur die formalen Mittel, die die Narration bedin-

gen, wie beispielsweise die Komposition, oder die Szenenauswahl, sondern ebenfalls der damit einhergehende Kontext: Sowohl für die Textgattung der Exempelsammlung im 16. Jahrhundert wie auch für die *Historienbilder* war es charakteristisch, durch die Geschichte und ihre ausführliche Narration einen Handlungsleitfaden zu vermitteln.²⁷⁴ Das Exempel der Lucretia musste also im Buch adäquat illustriert werden und stellt durch zwei Szenen dem Leser den erzählerischen Hergang beziehungsweise den Ablauf der Geschichte dar, so wie es auch in Breus Tafelbild der Fall ist. Der Vergleich zeigt deutlich, dass es durch das Nebeneinanderstellen zweier Szenen auch im Münchener Tafelbild um den erzählerischen Ablauf, quasi um den Tathergang geht. Dabei muss das Tafelbild in seiner Funktion keinen Text bebildern, es muss komplett ohne den Text auskommen, sodass es umso wichtiger erscheint, die zentralen Szenen des Bildvordergrundes um die Schlafzimmer- und die Marktplatzszene zu erweitern, um die Geschichte möglichst allumfassend wiederzugeben. Durch das Präsentieren eines erzählerischen Ablaufes werden die Gründe für Lucretias Tat (die Vergewaltigung) wie auch die Folgen ihres Selbstmordes (Racheschwur und Marktplatzszene) letztlich bildimmanent verdeutlicht, was die zuvor herausgearbeiteten Feststellungen zum besonderen Exempel-Charakter von Breus Bild – wie auch der anderen Tafeln – weiter stützt. Es ist dabei auffällig, dass auch Refingers

274 Siehe sowohl Kap. 2.1. wie auch Kap. 6.1.

Titus Manlius Torquatus-Tafel Bezüge zu den Illustrationen der Mainzer Livius-Ausgaben von 1522 und 1533 aufweist, wie Gabriele Blankenagel feststellte (**Abb. 15**).²⁷⁵ Offenbar rekurrieren die *Historienbilder* zum Teil also auf den Livius-Illustrationen, wie hier erstmals für Breu aufgezeigt wird.²⁷⁶

Gerade Livius-Übersetzungen von Bernhard Schöffnerlin erschienen im 16. Jahrhundert in äußerst zahlreichen Auflagen, sodass auch die darin enthaltenen Illustrationen bekannt waren.²⁷⁷ Die erste Ausgabe erschien 1505 in Mainz mit insgesamt 214 Holzschnitten; für die weiteren Ausgaben wurden die Bilder teilweise durch neue ersetzt, verändert und überarbeitet.²⁷⁸ In allen Ausgaben zwischen 1505 und 1563 ist die Zweiteilung der Illustration zu beobachten, die der *Geschichte der Lucretia*, im Grunde aber auch den Boccaccio-Ausgaben, ähnlich ist. Dies macht deutlich, dass das Nebeneinanderstellen von zwei Szenen der Lucretia-Geschichte gängiges Erzählschema im Buchdruck des 16. Jahrhunderts war. Während aber Breus Boccaccio-Holzschnitt die beiden Szenen in einem einheitlichen Bildfeld zeigt, stehen hier jeweils zwei

voneinander getrennte Bildfelder nebeneinander, die dem Betrachter gleichwertig präsentiert werden. In der Durchsicht der einzelnen Ausgaben kann Folgendes beobachtet werden:²⁷⁹ Die Drucke von 1505,²⁸⁰ 1507,²⁸¹ 1514²⁸² und 1523²⁸³ zeigen alle jeweils auf einer der Seiten Lucretias Selbstmord durch den Dolch, wie auch auf der linken Bildseite im Münchener Tafelbild. Auf dem anderen Bildteil beobachtet eine Menschenmenge das Geschehen oder es wird eine höfische Szene gezeigt, wie in der Ausgabe von 1523, wo die dargestellten Fürsten als Familie Lucretias interpretiert werden können (**Abb. 35, Abb. 43**).²⁸⁴ Auch für die Holzschnitte der Ausgabe von Boccaccios *Fürnemlichsten Frauen* beschäftigte Breu sich mit den zeitgenössischen Drucken aus dem Themenkomplex der Exempla.²⁸⁵ Er war mit den Schriften daher durch die eigene Arbeit vertraut. Wie auch Livius war Boccaccio in seinen Übersetzungen äußerst weit verbreitet.²⁸⁶ Dass gerade die Reichsstadt Augsburg im frühen 16. Jahrhundert einen bedeutenden Umschlagplatz und Knotenpunkt für den europäischen Buchhandel darstellte und ebenso Druck- und Bindereiert war,

275 BLANKENAGEL 1973, S. 25. Dazu auch GREISELMAYER 1996, S. 99.

276 Dies müsste in anderem Rahmen eingehend für die weiteren Tafeln geprüft werden.

277 Die *Römische Historie* wurde aufgrund von Schöffnerlins Tod 1504, der die Bücher 1–10 und 21–30 bearbeitet hatte, durch Ivo Wittig fertiggestellt. LUDWIG 1987, v.a. S. 9–22 diskutiert nachvollziehbar, inwiefern es sich bei Schöffnerlins Ausgabe nicht einzig um eine Übersetzung, sondern um ein eher allgemeines, aus verschiedenen Quellen zusammengetragenes und selbst verfasstes Geschichtswerk handelt, das zwar größtenteils Livius als Vorlage hatte, aber durchaus Erweiterungen durch andere antike Autoren erfuhr. Dafür sprechen durchaus zahlreiche Kommentare Schöffnerlins und eine zum Teil freie Übersetzung des Ursprungstexts. Grundlegend siehe RIEKS 1983 und ALPERS, K. 1977, insbesondere S. 43f.

278 LUDWIG 1987, S. 8 sowie ALPERS, K. 1977, S. 44. THORMÄHLEN 1934 versucht den Holzschnittmeister zu identifizieren und nennt hierfür Conrad Faber von Kreuznach. Siehe dazu ebenso KNAUS 1952 und ALPERS, K. 1977, S. 44, Anm. 15.

279 Grundlegend zu den Livius-Bearbeitungen von Schöffnerlin siehe ebd., insbesondere aber LUDWIG 1987.

280 LIVIUS 1505, XIX verso (Exemplar München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Rar. 2086). Linke Bildseite: Lucretia erdolcht sich, rechte Bildseite: Figurengruppe.

281 LIVIUS 1507, XXV recto (Exemplar München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2 A.lat.b. 460). Linke Bildseite: Figurengruppe, rechte Bildseite: Lucretia erdolcht sich.

282 LIVIUS 1514, XIX verso (Exemplar München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. ESlg/2 A.lat.b. 462). Linke Bildseite: Figurengruppe (Frauen), rechte Bildseite: Lucretia erdolcht sich. Die Darstellung der Erdolchung Lucretias entspricht hier dem Druckstock, der in der Ausgabe von 1505 verwendet wurde.

283 LIVIUS 1523, XIX verso (Exemplar Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sign. T 2036 RES). Linke Bildseite: Lucretia erdolcht sich, rechte Bildseite: zwei Männer vor einem Thronenden. Die Darstellung der Erdolchung Lucretias entspricht hier dem Druckstock, der in der Ausgabe von 1507 verwendet wurde.

284 Die Abfolge der Holzschnitte variiert jedoch, mal wird Lucretias Selbstmord im linken, mal im rechten Kompartiment gezeigt. In der Ausgabe von 1507 wird z. B. die Menschenmenge links, Lucretia rechts gezeigt. Dies hat eine Verschiebung in der Lesart zur Folge: Die Menge ist zeitlich noch vor der Tat Lucretias zu sehen oder erscheint gleichzeitig. Sie wirkt daher mehr als Zeuge des Selbstmords. Siehe zu den Bilddispositionen der einzelnen Ausgaben auch die vorhergehenden Anm. 280–283. Die Ausgaben ab den 1530er Jahren hingegen zeigen dann alle den gleichen Aufbau, ohne größere Variation, siehe LIVIUS 1530, LIVIUS 1533, LIVIUS 1538, LIVIUS 1541, LIVIUS 1546, LIVIUS 1551, LIVIUS 1557, LIVIUS 1559, LIVIUS 1562, LIVIUS 1563. Sie weichen von den frühen Ausgaben nur insofern ab, als die Menschenmenge durch die Vergewaltigungsszene ausgetauscht wird. Die Darstellung der Erdolchung bleibt bestehen. Gezeigt wird nun links Tarquinius im Schlafgemach Lucretias, rechts erneut Lucretia, die sich selbst tötet. Allen Schöffnerlin-Übersetzungen des 16. Jahrhunderts gemeinsam ist damit der Fokus auf den heldenhaften Selbstmord.

285 Die Druckstöcke der Boccaccio-Illustration werden in die 1530er Jahre datiert. Siehe HOLLSTEIN 2008, Bd. 2, S. 90, Nrn. 542–616, RÖTTINGER 1908, S. 59, Nr. 26.

286 Zu Boccaccio siehe RUBINI MESSERLI 2011, KATZ 1997, HENKEL 2014, DOMANSKI 2007, BERTELSMEIER-KIERST 2014 sowie AURNHAMMER 2014 und AUSST. KAT. DÜSSELDORF 2013.



Abb. 44 Jörg Breu d. J. / *Geschichte der Lucretia* / Stift, Feder, Wasserfarbe / Illumination aus dem *Codex Escorial (Libro Heraldica y Origen de la Nobleza de los Austrias)* / 1545–1548 / Biblioteca S. Lorenzo de El Escorial, MSS 28/1/10–12, fol. 44.

förderte die Kenntnis der Texte und Illustrationen im Umfeld der Breu-Werkstatt, ebenso wie eigene Arbeiten Jörg Breus d. Ä. für Buchillustrationen.²⁸⁷ Breu versorgte den Markt der Chronikliteratur und ihrer Übersetzungen mit zahlreichen Holzschnitten. Neben der Boccaccio-Neuaufgabe bebildern seine Werke beispielsweise auch die *Schöne Chronica vom Königreich Hispania* von Jacobus Bracellus,²⁸⁸ die bei Steiner verlegte Geschichte von Melusine oder den *Plutarch*.²⁸⁹ Breu war durch seine Tätigkeit für derartige Neuererscheinungen auch mit mindestens einer der Überlieferungen der Lucretia-Geschichte eng vertraut. Er kannte den politischen Aspekt der Exempelerzählung, der über den Bildaufbau einfiguriger Lucretia-Bilder hinausgeht. Ihm lag damit der narrative Aufbau der Illustrationen vor, wie er ihn im Boccaccio-Holzschnitt schließlich auch selbst umsetzte. Das Wissen um die verstärkt narrativ

ausgerichtete Ikonografie der Lucretia-Illustrationen floss demnach in die Bildfindung der Lucretia-Tafel mit ein und wurde auch später noch in der Breu-Werkstatt weiterverwendet: Dies dokumentiert der Scheibenriss in Berlin (**Abb. 18**), wie auch ein weiteres Beispiel: Breu d. J. illuminierte das sogenannte *Libro Heraldica y Origen de la Nobleza de los Austrias*, in dem sich auch die Szene mit Lucretia findet (**Abb. 44**).²⁹⁰ Der Augsburger Kardinal Otto Truchsess von Waldburg schenkte die Handschrift dem Sohn Kaiser Karls V., Philipp II. (1527–1598) anlässlich seines Geburtstags.²⁹¹ Auch hier steht die Szene also dezidiert im höfischen Kontext und der Vermittlung von Herrschertugenden. Der Bildaufbau entspricht ebenfalls den beschriebenen Illustrationen in den Buchdrucken. Durch die Mehrszenigkeit rückt verstärkt die Narration der Geschehnisse um Lucretia in den Vordergrund. Der jüngere Breu scheint sich hier auch direkt auf

²⁸⁷ Zur Bedeutung Augsburgs im deutschen und europäischen Buchhandel zwischen 1480 und 1550 siehe KÜNAST 1980, S. 240–251. Das humanistische Umfeld spielt hinsichtlich der Nachfrage nach römischen Geschichtsbüchern im Buchhandel selbstverständlich ebenso eine gewichtige Rolle. Das Interesse an den dort geschilderten Geschichten wie derjenigen Lucretias war entsprechend groß.

²⁸⁸ HOLLSTEIN 2008, Bd. II, S. 124. Die darin enthaltenen Holzschnitte sind ebd., Nr. 362, 363, 372, 373, 374.

²⁸⁹ Ebd., S. 125, S. 127 mit Angaben der Holzschnittnummern.

²⁹⁰ Zum *Codex Escorial (Libro Heraldica y Origen de la Nobleza de los Austrias)*, Biblioteca S. Lorenzo de El Escorial, MSS 28/1/10–12) grundlegend SCHEICHER 1993 S. 151ff., MESSLING 2003, S. 10f., AUSST. KAT. AUGSBURG 2011, insbesondere S. 10, S. 27f., S. 34, S. 36 sowie Kap. 5.5 der vorliegenden Arbeit. Als Autor des Texts ist in der Vorrede der Handschrift Hans Tirol genannt. Dies belegt, dass dieser eng in die Breu-Werkstatt eingebunden war, seit er die Tochter Jörg Breus d. Ä. geheiratet hatte.

²⁹¹ Ebd., S. 152.

die Bildfindung im Münchener Gemälde bezogen zu haben: Wie im Tafelbild steht Brutus im Hintergrund auf einem Podest, um das Volk zur Rache aufzurufen. Gleiches ist für seine Illumination in der Handschrift *Joannis Tirolli Antiquates* von 1541 zu beobachten (**Abb. 45**).²⁹² Die Bildfindung und Szenenwahl des Gemäldes wurde also weiterhin in der Werkstatt rezipiert und aufgegriffen.

Dass die Künstler des 16. Jahrhunderts die Bücher, die sie bebilderten, zum Teil auch selbst besessen haben, ist nicht unwahrscheinlich, kann aber nur in Einzelfällen nachgewiesen werden. Für Breu ist in dieser Hinsicht nichts bekannt, doch besaß beispielsweise Dürer nachweislich diverse Handschriften und Druckausgaben und auch Altdorfers Nachlass verzeichnet vereinzelt Bücher.²⁹³ Möglicherweise war Breu eine der Lucretia-Textüberlieferungen auch über Konrad Peutinger zugänglich,²⁹⁴ mit dem er bereits für das Gebetbuch für Maximilian I. in Kontakt stand.²⁹⁵ Dieser besaß innerhalb seines immensen Konvoluts an rund 10.000 Druckschriften eine Ausgabe von Ovids *Fasti* sowie Augustinus' *De Civitate Dei*, in denen Lucretias Selbstmord ebenfalls überliefert ist.²⁹⁶ Ob daneben Jacobäa von Baden oder Wilhelm IV. einen der Lucretia-Texte zum Bestand der herzoglichen Bibliothek zählten, scheint mehr als wahrscheinlich, sodass der Vermittlungsweg auch über sie denkbar ist.²⁹⁷ Hierfür spricht auch, dass sie nachweislich ein Exemplar von Quintus Curtius Rufus' *De Rebus gestis Alexandri magni regis Macedonum* zu ihrem



Abb. 45 Jörg Breu d. J. / *Geschichte der Lucretia* / 1541 / Stift und schwarze und braune Feder, Wasserfarbe / Illumination aus dem *Joannis Tirolli Antiquitates* / Eton College Library, MS 93 – MS 95.

Besitz zählten, das als Grundlage zur Vermittlung für Altdorfers *Alexanderschlacht* vermutet wird.²⁹⁸ Durch diese Bezüge zum Buchdruck und der Kenntnis um den humanistischen Anspruch, die *historia* als Leitfaden für das richtige Handeln zu verstehen,

²⁹² Dazu MORRALL 2001, S. 245ff.

²⁹³ Zu Dürer siehe in diesem Zusammenhang RUPPRICH 1960/61 sowie BOLL 1938/39 zum Nachlass Altdorfers. Interessant ist diesbezüglich auch, dass der italienische Kunsttheoretiker Armenini später eine Empfehlung an Maler zu Büchern gab, die diese zu ihrem Besitz zählen sollten: In seiner Schrift *De' veri precetti della pittura* von 1587 zählt er neben Petrarca, Ovid und weiteren auch Livius und Boccaccio als Autoren auf. Siehe ARMENINI, *DE' VERI PRECETTI DELLA PITTURA*, 1587 sowie sekundär dazu BIALOSTOCKI 1988, S. 151.

²⁹⁴ Insbesondere zu den Bibliotheken der Humanisten KELLENBENZ 1980, S. 50–88.

²⁹⁵ Dazu zuletzt SCHAUERTE 2012, S. 132f.

²⁹⁶ Dies lässt sich durch die Rekonstruktion der Peutinger-Bestände von KÜNAST/ZÄH 2003 nachweisen. Zu Augustinus' *De Civitate Dei* siehe ebd., S. 340, Kat. Nr. 361.1, zu Ovids *Fasti* ebd., S. 366, Kat. Nr. 425.1. Daneben besaß Peutinger Boccaccios *De Casibus illustrium virorum*, siehe ebd., S. 406, Kat. Nr. 499.2. Bedacht werden muss, dass schätzungsweise rund 40 Prozent des Gesamtbestands rekonstruiert werden können, Peutinger also wahrscheinlich auch Livius der großen Verbreitung wegen zu seinem Bestand gezählt haben dürfte. Interessant ist auch, dass Peutinger eine Abschrift von Aventins handschriftlicher Bayerischer Chronik, der *Annalium ducum Bavariae liber primus* mit einem Widmungsgedicht an Wilhelms IV. besaß (KÜNAST/ZÄH 2003, S. 382/383, Kat. Nr. 457.3). Zu Peutingers Sammlung siehe auch GREBE 2013, S. 32, die seinen Besitz von Dürer-Werken thematisiert.

²⁹⁷ Es stellt sich die Frage, ob Jacobäa von Baden eine eigene Bibliothek oder einen privaten Buchbestand gehabt haben könnte, wie z. B. für Margarethe von Österreich, Isabella von Kastilien, Markgräfin Mencia de Mendoza oder Paola Gonzaga nachweisbar, hierzu SCHUBRING 1923, S. 35 sowie v.a. EICHBERGER 2009, S. 241–264, insb. S. 243f. Das Nachlassinventar der Herzogin (siehe RÜCKERT 1965) gibt über den Besitz von Büchern keine weiteren Aufschlüsse, es scheint aber auch möglich, dass diese ggf. in der Bibliothek des Ehegatten aufbewahrt wurden. Wie EICHBERGER 2009, S. 243, bemerkt, war dieser Aufbewahrungsort neben dem Privatzimmer der gängige. Zum Münchener Bibliotheksbestand unter Wilhelm IV. siehe GULLATH 2008, S. 35.

²⁹⁸ Es handelt sich dabei um das Exemplar in der Regensburger Staatsbibliothek, Sign. 2Class.202. LÜBBERS/WANDERWITZ 2012, S. 248 konnten dies durch die Wappen auf dem Bucheinband und dem Supralibros nachweisen. Den Bezug zwischen Curtius und zu Altdorfers *Alexanderschlacht* ist aber schon seit längerer Zeit bekannt, dazu PFEIFFER 1993, S. 72–97.

lassen sich demnach die Ausgangspunkte für die *Geschichte der Lucretia*, aber auch der ähnlich aufgebauten Tafelbilder Burgkmairs, Feselens oder Behams fassen. Die Form der Bilderzählung erhärtet die Schlussfolgerung, die Tafeln als eine Exempelsammlung zu verstehen. Bedenkt man darüber hinaus den höfischen Adressatenkreis von Breus *Geschichte der Lucretia*, der in engem Kontakt mit humanistischen Bestrebungen in München beispielsweise durch Aventin war, so stellt das Bild durch seine narrativen Mittel und Schwerpunktsetzungen eindringlich die Tugendhaftigkeit der Frau und des Mannes vor Augen.

Um die bisherigen die Ausführungen zusammenzufassen, muss dies auf den intendierten Betrachterkreis des 16. Jahrhunderts übertragen werden: Eine

rechtschaffende Fürstin muss wie Lucretia ihrem Gemahl und ihrer Familie gegenüber ehrlich und treu sein und darüber hinaus im Sinne der Familienehre handeln. Sie hat sich, wie Jan Follak es allgemein für die Lucretia-Figur formulierte, „opferbereit in den Dienst des Vaterlandes“²⁹⁹ zu stellen. Der Fürst muss sich daneben so rechtschaffen wie Lucretias Angehörige verhalten, die ihre Unschuld versicherten und Gerechtigkeit forderten. Hier steht vor allem die Figur des Brutus im Vordergrund, der Rache an Tarquinius und dem römischen Königshaus schwor. Wie er sollte der frühneuzeitliche Regent sich den Verfehlungen eines ungerechten Herrschers entgegenstellen, diese wenn nötig sogar vergelten und zu einer gerechten Regierung anleiten.³⁰⁰

3.4 DIE ANTIKISIERUNG DER DARSTELLUNG

Im Vergleich zu den anderen *Historienbildern* für Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. fällt auf, dass Breus *Geschichte der Lucretia* sich von ihnen deutlich durch den antikischen Bildmodus abhebt.³⁰¹ Vor allem das Kostüm und die römischen Rüstungen sind für die auffällige Antikisierung der Bildanlage ausschlaggebend, mit der Breu allein Burgkmairs *Schlacht von Cannae* entspricht.³⁰² Die Männer sind mit Sandalen, Umhängen, Brustpanzern und Militärgürteln, den sogenannten *cingula miliaria*, ausgestattet, die die Tuniken der römischen Soldaten zusammenhielten.³⁰³ Burgkmairs Figuren in der *Geschichte der Esther* sind hingegen in orientalisch wirkende Kleidung des 16. Jahrhunderts gewandet und auch Feselen zeigt das Bildpersonal in der *Geschichte der Cloelia* in zeitgenössischem Gewand. Damit ist durch die Kleidung in der *Geschichte der Lucretia* wie auch in der *Cannae-Schlacht* ein

verstärktes Streben nach ‚Historizität‘ feststellbar, das sich in Breus Bild auch in der italianisierenden Architektur fortführt. Durch die Loggia, die detailliert ausgearbeiteten Kapitellformen der Säulen und die Verwendung von Medaillons wird der antikische Eindruck der Darstellung verstärkt, wie an späterer Stelle näher erläutert wird.³⁰⁴ Doch aus welchen Gründen erfolgte in der Lucretia-Tafel eine derart auffällige Antikisierung und was bedeutet dies für die Bilderzählung? Dieser Aspekt wird im Folgenden zu diskutieren sein. Dabei wird zunächst eingehend die Rolle des Kostüms betrachtet, daran anschließend die der Bildarchitektur.

Zeitgenössisches Kostüm wurde in bildlichen Darstellungen des 16. Jahrhunderts häufig gewählt, da dies die Möglichkeit für den Betrachter bot, sich stärker mit den dargestellten Akteuren zu identifizieren. Dies diente der Vergegenwärtigung

²⁹⁹ FOLLAK 2002, S. 2. Im Lesen des Bildes als Beispiel für weibliches Handeln im Allgemeinen in Verbindung mit der fokussierten politischen Bildaussage wird dem Interpretationsvorschlag von CUNEO 2003 grundsätzlich gefolgt, wenn auch in Einschränkungen: Während die Autorin ebd., S. 35–36, die Tafel verstärkt mit den politischen Auseinandersetzungen Wilhelms IV. in Verbindung setzt, scheint mir dies diskutabel, wie noch auszuführen sein wird.

³⁰⁰ DAZU BREDEKAMP 2011, S. 186, daneben auch RUCK 1989, S. 191.

³⁰¹ Siehe zu dieser Feststellung auch BLANKENHORN 1972, S. 90 sowie MORRALL 2001, S. 220. Die jeweiligen Autoren bemerken an dieser Stelle außerdem, dass die Figuren der Zeichnung viel natürlicher in ihren Posen wirken, als auf dem ausgeführten Tafelbild. MORRALL 2001, S. 220 spricht von „stiff, mannequin like poses“. Greiselmayer betont ebenfalls die manieristische Überstreckung der Figuren und sieht hierin eine Orientierung an niederländischen Vorlagen, siehe GREISELMAYER 1996, S. 166.

³⁰² Diesen Bildmodus bezeichnete Andrew Morrall als „neoklassizistisch“ und sieht ihn als Charakteristikum von Breus Werken der 1520er Jahre, siehe MORRALL 2001, S. 218 sowie MORRALL 1998, S. 109. Vor allem die ältere Forschung legte das Aufgreifen klassischer Formen und Bezüge zur italienischen Renaissancekunst negativ aus, wie beispielsweise BUCHNER 1928, S. 383.

³⁰³ Siehe auch die Beschreibung von GREISELMAYER 1996, S. 116.

³⁰⁴ Siehe zur Zeichnung und der Verwendung klassischer Formen im Tafelbild grundlegend auch MORRALL 1998.

der Ereignisse und war folglich ein gängiges Mittel der Betrachtersprache.³⁰⁵ Breu sah in seiner Vorzeichnung zur *Geschichte der Lucretia* ebenfalls noch zeitgenössisches Kostüm für die Darstellung vor (**Abb. 19**). Während Lucretia ein bodenlanges Gewand mit geschlitzten Ärmeln trägt, sind die Männer in Schauben und Scheckenröcken gekleidet. Auf der Zeichnung befinden sich bereits Farbangaben, sodass hier von einem relativ späten Planungsstadium ausgegangen werden kann. Aus welchem Grund es zu dieser späteren Änderung kam und das Bildpersonal im ausgeführten Tafelbild in antikischem Gewand dargestellt wurde, ist zwar unklar,³⁰⁶ jedoch ist dies entscheidend für den Bedeutungsgehalt des Bildes. Denn gegenüber dem Betrachter treten Lucretia, Brutus und das weitere Bildpersonal nun durch ihre Kleidung dezidiert als historische Figuren auf und das Bild wird als Wiedergabe eines geschichtlichen Ereignisses ausgewiesen. Doch aus welchen Gründen war dies notwendig geworden?

Möglicherweise spielte für die Wahl der Kleidung die Bewertung des Selbstmords im christlichen Glauben eine wichtige Rolle. Selbst während der konfessionellen Umbrüche des 16. Jahrhunderts hielt das bayerische Herzoghaus beständig am katholischen Glauben fest.³⁰⁷ Seit der Kritik des Kirchenvaters Augustinus in seiner Schrift *De civitate Dei* galt der selbstgewählte Tod als Sünde und menschliche Verfehlung.³⁰⁸ Als Beispiel, an dem er seine Ausführungen erklärte, führte Augustinus auch die Heidin Lucretia an. Aus seiner Sicht habe sie unweigerlich Sünde begangen, denn entweder sei sie durch ihren verwerflichen Selbstmord schuldig, mit dem sie sich selbst als Unschuldige gerichtet habe, oder aber ihr Selbstmord müsse als ein Geständnis ihres Ehebruchs gesehen werden.

Treffe Letzteres zu, würde dies beweisen, dass sie Tarquinius aus freien Stücken mit ihren weiblichen Reizen verführt habe.³⁰⁹

Diese Auslegung der Lucretia-Geschichte war auch im 16. Jahrhundert verbreitet. Dies zeigt beispielhaft der Text in Schöffers zeitgenössischer Livius-Übersetzung, der kenntlich macht, dass Lucretias Selbstmord nach christlichem Verständnis in jedem Fall abzulehnen ist. Dennoch sei sie aber als tugendhafte, ehrliche Heidin hoch angesehen und müsse als solche auch als *exemplum* für Tugendhaftigkeit und Keuschheit dienen:

„[...] die küsch Lucrecia / der mer zûerwundern ist / daß das yemant nachuolgen / oder deßglichen ouch tûn wolt. So durch Christenliche ordnung verworffen vnd verbotten ist / hand an sich selber anzulegen / vnnnd sich dem tod fûrdren Noch ist die Lucrecia als ein heydin hoch zuprysen vnnnd zû loben / das sie ir Er vñ küsheit hoher dan ir leben geacht hat. Got wolt das die Christenlichen frowen / den syn ouch hetten / daß es ist vnder der sonnen nicht / das ein weiplich bild mer er vnnnd zier / daß ein rein küsch leben So wirt ouch in hymel nichtz hoher belonet.“³¹⁰

Auch der Beischlaf mit Tarquinius, der sie zum Freitod zwang, wird in einem christlichen Kontext gedeutet: Da die Heidin Lucretia – anders als gläubige Christen – nicht wissen konnte, welche Sünde sie durch den Ehebruch beging und welche Konsequenzen dies für ihr Leben nach dem Tod haben würde, ließ sie sich zu dieser schändlichen Tat hinreißen, mit allen Konsequenzen des Selbstmords: „wan sie noch Is ein heydin / nit wißt den lon / der den ihenen / die vnverschulté tod lyden in himel bereit ist / [...]“³¹¹

Indem also Breu nicht die zu seiner Zeit gängige

305 Gerade in religiösen Bildwerken fand zeitgenössisches Kostüm seine Anwendung, sodass die dargestellten Ereignisse, beispielsweise aus der Passion Christi, dem Gläubigen im Rahmen der Andacht auf besondere Weise vergegenwärtigt wurden. Die Rolle des Kostüms bespricht in diesem Rahmen z. B. POCHAT 2015 anhand verschiedener Beispiele, wie der Apokalypse Dürers. Dazu ebd., S. 91. Siehe beispielsweise auch die Ausführungen in ebd., S. 97, S. 112, S. 123.

306 MORRALL 2001, S. 230 merkt an, dass der bayerische Herzog in diesem Aspekt offenbar keine stilistischen Vorgaben gemacht habe, sodass die Entscheidung den Künstlern selbst zugekommen sein dürfte. DÖRNHÖFFER 1897, S. 34, liest es hingegen als Auftraggebervorgabe. Letztlich kann nicht mehr rekonstruiert werden, wer dies zu entscheiden hatte. Da Breu jedoch in der Zeichnung zur *Geschichte der Lucretia* zeitgenössisches Kostüm verwendete und dies im ausgeführten Gemälde abweicht, kann vermutet werden, dass die Auftraggeber an diesem Beschluss mitbeteiligt gewesen sein dürften.

307 Dazu grundlegend RIEZLER 1897 und ZIEGLER 2009, S. 21ff.

308 Siehe LIND 1999, S. 21ff.

309 LIND 1999, S. 22, JGER 1994, S. 91ff.

310 LIVIUS 1505, XXI. In der Ausgabe von 1523, die Breu vorgelegen haben könnte, wie es die motivischen Entsprechungen vermuten lassen, ist der Text dieser ersten Auflage nur leicht sprachlich verändert. Siehe im Vergleich LIVIUS 1523, XXv.

311 LIVIUS 1505, XIXr.

Mode ins Bild bringt, schafft er im Sinne dieser Vorstellung die nötige Distanz zwischen dem christlichen Betrachter des 16. Jahrhunderts und der heidnischen Lucretia als historischer Person. Sie konnte auf diese Weise trotz des verwerflichen Selbstmords als *exemplum* für Keuschheit und Ehrenhaftigkeit gelten. Den Ansprüchen der katholischen Auftraggeber und der Betrachtern aus dessen Umfeld, des bayerisch-herzoglichen Hofes, entsprach diese explizite Verdeutlichung und Kennzeichnung von Lucretias Geschichte als Geschichte des Heidentums. Der Widerspruch war damit aufgelöst und die Sünde, sich selbst zu richten, gerechtfertigt. Vor diesem Hintergrund kann auch die Darstellung von Adam und Eva als Gesimsfiguren über der Szene als ein christlich-moralisierender Kommentar gelesen werden, der mit dem Bezug zur Bibel auf die Folgen weiblicher Unkeuschheit verweist und den Bezug zum Christentum herstellt (**Abb. 1**).³¹² Die Bildaussage changiert also auf verschiedenen Bedeutungsebenen zwischen der Rechtfertigung des Selbstmords durch das Heidentum und der Mahnung an den christlichen Betrachter vor weiblicher Verführung. Das Bild funktioniert hier somit ganz im Sinne der antiken Bildrhetorik. Es erfreut (*delectare*) als Bildschmuck, es bewegt (*movere*) und es belehrt (*docere*) durch den moralisierenden Aspekt.

Den heidnisch-antiken Ursprung der Lucretia-Geschichte durch das Kostüm zu kennzeichnen, scheint zugleich eng an Legitimationszwecke der eigenen Regentschaft Jacobäas und Wilhelms gekoppelt und ist eng an das Geschichtsverständnis in der humanistischen Historiografie geknüpft, das christliche Weltreich als Fortsetzung des Römischen Reichs zu begreifen.³¹³ Das 16. Jahrhundert wurde dementsprechend in der Nachfolge des antiken Roms gesehen und an den Höfen stellte man die eigene Herrschaft in diese weit zurückreichende Verbindungslinie. Sich selbst in die Tradition der

römischen Herrscher zu stellen und sich genealogisch mit ihnen zu verbinden, hatte absolute Legitimation zum Ziel. Prominentestes Beispiel hierfür ist sicherlich Kaiser Maximilian I. Er verfolgte verstärkt genealogische Interessen und gab bekanntermaßen das Verfassen zahlreicher Chroniken in Auftrag,³¹⁴ sahen die Habsburger ihre Abstammung im römischen Adelsgeschlecht der Colonna.³¹⁵ Der Begleittext zur *Ehrenpforte* nennt beispielsweise die römischen Kaiser Nero und Julius Cäsar als klare Vorbilder, in deren Linie Maximilian dann das habsburgische Geschlecht sah.³¹⁶ Die *Geschichte der Lucretia* als antike, römische Geschichte durch das antikische Kostüm auszuweisen, dürfte für Wilhelm IV. mit ähnlichen Zielen verbunden gewesen sein. Die Tafel kann daher – gemeinsam mit der *Geschichte der Cloelia* und auch der biblischen *Geschichte der Esther* – als Bestandteil einer Bilderchronik gelesen werden, deren Ursprung die römische Geschichte darstellte. Mit den Tafeln wird quasi visuelle Genealogie betrieben und sie stehen in engem Zusammenhang mit dem Zweck damaliger Chronikliteratur, wie bereits im Bezug zu den Illustrationen in den zeitgenössischen Buchdrucken gesehen werden konnte.³¹⁷ Das ausgeprägte Antikisieren in Breus *Geschichte der Lucretia* ist damit dezidiert Ausdruck der Funktion von Historiographie im 16. Jahrhundert.

Die humanistische Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit führte im Allgemeinen zu einer guten Kenntnis der historischen Dokumente und Artefakte, wie Handschriften, antiken Münzen oder auch der klassischen Sprachen Latein, Griechisch und Hebräisch. Außerdem beschäftigte man sich mit antiker Kleidung, Rüstung und Waffen.³¹⁸ Breu ging es bei der Gestaltung des Kostüms in der Lucretia-Tafel jedoch nicht darum, dieses historisch korrekt darzustellen. Viel mehr handelt es sich hierbei um eine Art von ‚Pseudoantikisierung‘, die dazu dient, allein den Eindruck einer antiken Szenerie

³¹² CUNEO 2003, S. 30, darüber hinaus ist die Autorin der Meinung, dass dies darauf abziele, Lucretia die Schuld an ihrer Vergewaltigung zuzusprechen, doch bleibt dies diskutabel.

³¹³ Siehe dazu ESCHENBURG 1979, hier vor allem S. 43, ebd., Anm. 10 sowie S. 49 und JOACHIMSEN 1910.

³¹⁴ Dazu BIERENDE 2002, S. 84ff. Zu nennen sind beispielsweise die *Collectaneen* des Ladislaus Suntheim, Jakob Mennels *Fürstliche Chronik*, Johannes Cuspinians *De caesaribus* oder Joseph Grünpecks *Historia Friderici et Maximiliani*.

³¹⁵ Ebd., S. 87.

³¹⁶ Ebd., S. 86.

³¹⁷ Siehe Kap. 6.1.

³¹⁸ BIERENDE 2002, S. 167. Zur Verwendung antikischer Waffen in der Herstellung zeitgenössischer Rüstung siehe beispielsweise AUSST. KAT. NEW YORK 1998, S. 4ff., zu den antiken Vorgängern und Bezugnahmen ebd., S. 79ff.



Abb. 46 Jörg Breu d. Ä. / *Junge Frau und Mann mit einem Storch auf dem Kopf* / um 1530 / Feder auf Papier / 12,5 × 9,0 cm / Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Graphische Sammlung.



Abb. 47 Christoph Weiditz / *Allso dergestalt Ist der Edlen Teuschen Beklaydung gewesen vor Etlichen Jaren* / 1530 – 1540 / Zeichnung im sog. Trachtenbuch des Christoph Weiditz / Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hs 22474, fol. 88v.

hervorzurufen. Die zeigt vor allem der Blick auf das Gewand Lucretias. Der Schnitt ihres Kleides ist an Brustbereich und Ärmeln einer Zeichnung Breus – heute in der Graphischen Sammlungen Erlangen – sehr ähnlich, die halbfigurig eine junge Frau in zeitgenössischer Kleidung zeigt (**Abb. 46**).³¹⁹ Ähnliches Gewand ist auch auf Porträts des 16. Jahrhundert dargestellt, wie auf Barthel Behams Porträt der Susanna von Bayern (**Abb. 26**),³²⁰ aber auch im Frauentrachtenbuch des Christoph Weiditz (1498–1560) (**Abb. 47**).³²¹ Gerade auch im Vergleich zu Breus Vorzeichnung für das Lucretia-Gemälde, in welcher er zunächst zeitgenössische Kleidung für das Bildpersonal vorsah, werden die Parallelen zur zeitgenössischen Kleidung deutlich, die nun durch wenige Änderungen antikisiert wird: Der Rocksäum wird etwas kürzer dargestellt, um nun Lucretias antikische Sandalen mit den auffälligen Schnürungen sichtbar zu machen. Das grüne, mit

goldenen Ornamenten verzierte Mieder, das Lucretias Brust zum Teil freigibt, versah er mit langen Quasten, den roten Rock mit einem ornamentalen Saum. Vor allem diese Verzierungen sowie die Schuhe weisen die Kleidung als ‚klassisch‘ aus. Ganz ähnliche Gestaltungsformen zeigt auch Breus Scheibenriss mit der Darstellung der *Ermordung des Agamemnon*. Hier verwendet der Künstler ähnliche bildnerische Mittel, um der Kleidung der Clytemnestra eine antikische Wirkung zu verleihen (**Abb. 48**); ein weiteres Beispiel hierfür ist die Darstellung von *Corolian vor Rom* (**Abb. 49**).³²² Im frühen 16. Jahrhundert galten diese ‚welschen‘³²³ Formen – also der neue, italianisierende Stil, der sich neben den gängigen ‚deutschen‘ stellte – als neuartig.³²⁴ Dieser ‚welsche‘ Stil war äußerst gefragt, denn er stand für besonderen Wohlstand, Prestige und Modernität.³²⁵ Auch galten italianisierende, antikische Formen als Ausdruck humanistischer

³¹⁹ Siehe SLG. KAT. ERLANGEN 2014, Kat. Nr. 62, BOCK 1929, Kat. Nr. 770.

³²⁰ Weitere hierfür exemplarische PorträtDarstellungen sind beispielsweise aus der Cranach-Werkstatt das Bildnis einer jungen Dame, um 1525–1530, Baltimore, Walters Art Gallery (Abb. in Holste 2004, Abb. 82, S. 298) oder das Bildnis der Barbara Schedlin eines unbekanntenen Malers in Privatbesitz Paris, für das die Autorschaft Dürers in Betracht gezogen wird. Dazu jüngst die Pressemitteilung des Nürnberger Dürerhauses unter http://www.museen.nuernberg.de/fileadmin/mdsn/pdf/Duerer-Haus/Schaustueck/2013/schaustueck_201312_portraet_schedlin.pdf, zuletzt am 09.12.2015.

³²¹ WEIDITZ 1530-1540. Weiditz betitelt die hier gezeigte deutsche Kleidung mit diesen Worten: „Allso dergestalt Ist der Edlen Teuschen Beklaydung gewesen vor Etlichen Jaren“ (ebd., S. 88), was bedeutet, das hier in der Mode eine weitere Entwicklung stattgefunden hat. Nichtsdestotrotz zeigt die Darstellung deutliche Parallelen im grundsätzlichen Schnitt des Gewands, vor allem im Bereich der Brust, auch wenn hier der Kragen noch auffälliges Element ist, sowie der Betonung der Armpartie durch die Ärmel.

³²² Aegisthus, bekrönt mit einem Lorbeerkrantz, trägt Kleidung mit zeitgenössisch geschlitzten Ärmeln, die von einer antikisierenden Stola halb verdeckt ist. Zum Scheibenriss, der sich heute in der Piermont Morgen Library in New York befindet, siehe MORRALL 2001, S. 225f.

³²³ Zum Begriff des ‚Welschen‘ siehe ESER 2000, BELLOT 2010 sowie MORRALL 1998.

³²⁴ Siehe ebd., hier vor allem BELLOT 2010, S. 445f. Die neuen Formen ersetzten dabei nicht die alten, sondern erscheinen als gleichzeitiges Phänomen, das die ‚eigene‘ Formensprache erweiterte und hierin Eingang fand. Siehe ebd., vor allem S. 447.

³²⁵ SPIRA 2012, S. 44 sowie BELLOT 2010, S. 446.



Abb. 48 Jörg Breu d. Ä. / *Ermordung des Agamemnon* / um 1530 / Stift und schwarze Feder auf Papier / Durchmesser 24,5 cm / The Morgan Library and Museum, New York.

Abb. 49 Jörg Breu d. Ä. / *Coriolan vor Rom* / um 1530 / Feder auf Papier / Durchmesser 23,5 cm / Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

Bildung, zeigten sie doch die Beschäftigung mit historischen Vorbildern an. Das Aufkommen der ‚welschen‘ Gestaltungsmittel ist eng verbunden mit den kulturhistorischen Aspekten des Humanismus und ihre Verwendung wurde gleichzeitig zum Statussymbol städtischer und höfischer Auftraggeber.³²⁶ Im Fuggerschen Ehrenbuch heißt es 1546 beispielsweise, die Augsburger Fuggerkapelle St. Anna sei „auf welsche art, der zeit gar new erfunden“³²⁷ ausgestaltet worden.³²⁸ Den Stellenwert dieses neuen Stils beweisen auch die Zeilen auf einem Holzschnitt Peter Flötners (um 1485/90–1546), der den *Veyt Pildhawer* darstellt: „Vil schöner Pild hab ich geschnitten / Kunstlich auf welsch und guten sitten“.³²⁹ Nur eines von zahlreichen Beispielen im Auftrag von Kaiser Maximilian I. stellt auch Albrecht Dürers *Großer Triumphwagen* dar,³³⁰ auf dem der Herrscher umgeben von Formen der neuen Gestaltungsweise thront und von vier Frauen in antiker Kleidung umgeben ist, die die vier Kardinaltugenden symbolisieren; weitere Allegorien mit Lorbeerkränzen

begleiten den Wagen. Die durch das Kostüm ins Bild gebrachte italianisierende Formensprache wird auf diese Weise mit den althergebrachten Herrschaftssymbolen des Reichsapfels, des Löwen oder des Adlers verknüpft.

Auch in weiteren Arbeiten Breus tritt der durch die Antikisierung ausgedrückte ‚neuartige‘ Bildmodus in direkte Verbindung zum Adressatenkreis: Zu nennen sind hier insbesondere einige Scheibenrisse, beispielsweise die bereits genannte Darstellung des *Agamemnon* in New York, der *Tod Cäsars*, *Coriolan vor Rom*, *Tamerlan demütigt Bajazeth*, *Titus Manlius enthauptet seinen Sohn* im Berliner Kupferstichkabinett und *Titus Manlius tötet einen Gallier* im British Museum (**Abb. 50**).³³¹ Die Risse setzen die den Bildthemen entsprechenden neoklassizistischen Formen durch die Adaption antiker Rüstungen und Architekturelemente um und müssen wohl für einen humanistisch geprägten Auftraggeber entstanden sein; es wird vermutet, dass diese für die Privatzimmer des Augsburger Patriziats gedacht waren.³³²

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Siehe BELLOT 2010, S. 446.

³²⁸ SPIRA 2012, S. 44. Insgesamt zur Fuggerkapelle siehe BUSHART 1994 und BELLOT 2010.

³²⁹ Dazu BELLOT 2010, S. 446, ESER 2000, S. 322ff. und S. 348ff.

³³⁰ Jüngst zum Triumphwagen AUSST. KAT. FRANKFURT AM MAIN 2013, S. 330/331, Kat. Nr. 13.14, hier mit Angaben weiterer relevanter Literatur und Abbildung.

³³¹ Diese Zeichnungen für Glasscheiben führt MESSLING 2002 in seiner Rezension zu MORRALL 2001 ergänzend an. Ebd. verweist Messling außerdem korrekterweise darauf, dass die bei Morrall abgebildete Zeichnung Abb. 4.3., S. 221 nicht das Berliner Blatt *Titus Manlius enthauptet seinen Sohn* zeigt, wie dort angegeben, sondern das im British Museum befindliche Blatt *Titus Manlius tötet einen Gallier*.

³³² MORRALL 2001, S. 219.



Abb. 50 Jörg Breu d. Ä. / *Titus Manlius tötet einen Gallier* / um 1530 / Stift und Feder auf Papier / Durchmesser 24,4 cm / The British Museum, London.

Abb. 51 Heinrich Vogtherr / *Kapitelle, oben links mit Tierschädel* / Holzschnitt aus dem *Kunstbüchlein*, Straßburg 1538 (VD16 V 2179), fol. 13v.

Es zeigt sich hier, wie auch an der *Geschichte der Lucretia*, wie Breu Themen aus der Antike in antike Bildsprache umsetzt und damit den Bildmodus an das Bildthema angleicht.³³³

Vor allem Andrew Morrall stellte den Detail- und Variantenreichtum in der Verwendung der ‚welschen‘ Formen in Breus *Geschichte der Lucretia* hervor.³³⁴ Er verwies insbesondere auf Heinrich Vogtherr's *Kunstbüchlein* von 1538,³³⁵ ein Muster- beziehungsweise Vorlagenbuch, das zahlreiche Varianten von Kapitellformen, Säulen, Podesten prunkvoll verzierten Helmen, Brustpanzern, Sandalen oder Waffen präsentiert.³³⁶ Es dokumentiert das zeitgenössische Bestreben, italienische Formen umzusetzen, ohne dass dabei eine direkte Kenntnis von Originalen die Voraussetzung sein musste.³³⁷ Breu und Vogtherr, beide in Augsburg tätig, standen aller Wahrschein-

lichkeit nach in engem Kontakt zueinander.³³⁸ Auch wenn das *Kunstbüchlein* erst zehn Jahre nach der Entstehung der *Geschichte der Lucretia* publiziert wurde, bestehen auffällige Parallelen in der Wiedergabe einzelner Formen in Druck und Tafelbild.³³⁹ Zwar sind keine direkten Übernahmen festzustellen, aber beispielsweise die Sandalen weisen Ähnlichkeiten in der Gestaltung und auch in der Ansicht der Füße auf.³⁴⁰ Daneben findet sich das Kapitell mit einem gehörnten Tierschädel, das in der *Geschichte der Lucretia* den dritten Pfeiler auf der linken Bildseite abschließt, im *Kunstbüchlein* in sehr ähnlicher Form (**Abb. 51**).³⁴¹ Breu verwendete demnach Formen und Motive, die später im Musterbuch weite Verbreitung fanden. Gerade auf den Aspekt der Architektur, der hier zentral für den antikischen Bildeindruck ist, soll im Folgenden näher eingegangen werden.

³³³ Dies stellt ebenso MORRALL 2001, S. 218, fest.

³³⁴ MORRALL 1998, S. 114.

³³⁵ VOGTHERR 1538, MORRALL 1998, S. 113ff. Das *Kunstbüchlein* wurde in Straßburg herausgegeben.

³³⁶ MORRALL 2001, S. 226.

³³⁷ Ebd.: „It is likely that the *Kunstbüchlein* reflects the methods of Vogtherr's Augsburg contemporaries.“ Die Arbeitsweise der Formenübernahme aus Druckgrafik und Zeichnung zeigt sich bei Breu außerdem, wenn er beispielsweise in seinem Scheibenriss mit der Darstellung des Agamemnon die zentrale Rückenfigur von Raimondis *Parisurteil* übernimmt, dazu ebd., S. 255.

³³⁸ Erstmals ROWLANDS 1988, S. 148 vermutete die enge Verbindung zwischen Vogtherr und Breu.

³³⁹ MORRALL 1998, S. 113: „What is striking about the treatise is the closeness of conception of these ‚classical‘ details to those exhibited by Breu in the *Lucretia*, as well as in the battle of Zama [...]“.

³⁴⁰ Siehe VOGTHERR 1538, fol. 6v.

³⁴¹ Insgesamt muss hier auch auf einige Arbeiten Jörg Breus d. J. verwiesen werden, der sicherlich ebenfalls im Kontakt mit Vogtherr stand. Klassische, italianisierende Formen finden sich beispielsweise in der *Geschichte der Susanna* (HOLLSTEIN 2008, Bd. II, S. 198f., Kat. Nr. 4) oder in *Der reiche Mann und der arme Lazarus* (ebd., S. 200f., Kat. Nr. 5) und weiteren.

3.5 FORMENSPRACHE UND FUNKTION DER BILDARCHITEKTUR

Bereits vor der Arbeit an der *Geschichte der Lucretia* verwendete Breu italianisierende Formen für die Ausgestaltung seiner Bildräume. Gerade in den Tafeln ab den 1510er Jahren ist zu beobachten, wie der Maler verstärkt ‚welsche‘ Bildarchitekturen als Handlungsraum für die Figuren verwendet. Vor allem die *Kleinen Orgelflügel* in der Fuggerkapelle St. Anna sind hier zu nennen (**Abb. 52**).³⁴² Nichtsdestotrotz erscheint Breus Lucretia im Vergleich in der Formenfülle der Gestaltung fast überbordend, wodurch das Bild eine durchaus exponierte Stellung innerhalb des Gesamtwerkes einnimmt (**Abb. 1**). Die Bildarchitektur ist ausgestaltet mit verschiedenen Pilastern und Säulen, diversen italianisierenden Kapitellformen, mit Reliefmedaillons und Gesimsfiguren. Während die linke Reihe der Vierkantpfeiler verschiedentliche korinthisierende Kapitelle mit Laubmenschchen und den schon genannten Stierschädel zeigt, die mit Voluten und Delphinen verzierte

Basen besitzen, sind die Pfeiler der rechten Bildseite ohne Kapitelle dargestellt. Sie tragen unmittelbar das Gebälk.³⁴³ Nach hinten wird der Bildraum durch die Doppelarkade begrenzt, die den Blick auf den Marktplatz freigibt. Über ihr verläuft ein schwarzes mit Sonnengesichtern dekoriertes Gesimsband. Darüber sind die bereits erwähnten Stammeltern Adam und Eva als Gesimsfiguren zu sehen (**Abb. 1**). Auf der linken Bildseite befinden sich die Götter Mars, am Speer erkennbar, und der vom oberen Bildrand abgeschnittene Merkur, mit dem von zwei Schlangen umwundenen Stab (**Abb. 53**). Nicht nur durch die große Diversität an Einzelformen und Teilelementen ist der Bildraum durch *copia* und *varietas*, also Fülle und Mannigfaltigkeit bestimmt, wie sie von Alberti gefordert wurde.³⁴⁴ Auch durch die verschiedenen Farbigkeiten und Strukturen versucht Breu, unterschiedliche Materialien in der Darstellung der Bausubstanzen – Marmor, Gold, Porphyrt oder Sandstein – herauszuarbeiten. Durch diese Formen- und Materialfülle, ebenso wie durch die Wirkung des Bodens, der durch die Linien nach vorn zu kippen scheint, wirkt der Handlungsschauplatz fast manieriert ausgeschmückt. Durch den Variantenreichtum und die überbordende Verwendung italianisierender Formen unterscheidet sich Breus Tafel außerdem deutlich von den weiteren *Historienbildern*. Lediglich Burgkmairs Esther-Bild kommt dem nahe, das ebenfalls einen Schauplatz zeigt, der mit italienischen Formen ausgeschmückt wird (**Abb. 5**).

Bereits die Vorzeichnung zur Lucretia-Tafel, heute in Budapest, zeigt die Raumdisposition, wie Breu sie im ausgeführten Bild umsetzte (**Abb. 19**).³⁴⁵ Breu arbeitete mit perspektivischen Hilfslinien und einem Fluchtpunkt, der in der rechten Rundbogenöffnung auf dem Fundament des Rundbaus sitzt. An den eingezeichneten Linien, die zu diesem Punkt fluchten, orientierte sich der Künstler allerdings nicht durchgängig: Die Kapitelle der Säulen weichen vom eingezeichneten System zum Teil ab, zum Teil



Abb. 52 Jörg Breu d. Ä. / *Kleine Orgelflügel*, Innenseiten / um 1520 / Öl auf Holz / jeweils 144 × 64 cm / Fuggerkapelle St. Anna, Augsburg.

³⁴² BAER 1993, BLANKENHORN 1972.

³⁴³ Siehe auch die sehr detaillierte Architekturbeschreibung bei GREISELMAYER 1996, S. 116.

³⁴⁴ In der italienischen Fassung schreibt ALBERTI 2014, S. 128: „Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose. Come ne' cibi e nella musica sempre la novità e abbondanza tanto piace quanto sia differente dalle cose antiche e consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà. Per questo in pittura la copia e varietà piace.“ Siehe ebenso Kap. 2.1, sekundär zur *varietas* bei auch GOSEBRUCH 1957.

³⁴⁵ Grundlegend zur Zeichnung BUCHNER 1928, S. 368f., MORRALL 1998, AUSST. KAT. VENEDIG 1999, S. 350f., Kat. Nr. 74, MORRALL 2001, S. 224f.

integrieren sie sich in das Hilfsliniensystem, wie beispielsweise der Pfeiler direkt hinter der stehenden Lucretia. Andrew Morrall vermutete als Grund für die fehlende Orientierung der Bauelemente an der Perspektivkonstruktion, dass Breu die Hilfslinien und den Fluchtpunkt nachträglich eingefügt habe.³⁴⁶ Seiner Meinung nach bestehe keinerlei Bezug zwischen den orthogonalen Linien des Fluchtpunkts zur Architekturzeichnung.³⁴⁷ Morrall geht weiterhin davon aus, dass Breu, nachdem er den grundsätzlichen Entwurf bereits aufs Papier gebracht hatte, die Komposition mit einem systematischen Liniensystem rationalisieren wollte.³⁴⁸ Durchaus möglich ist es, dass Breu zuerst die Figurengruppen anlegte und dann die Architektur einfügte, wie es beispielsweise auch für eine Nachzeichnung nach Mocettos *Verleumdung des Apelles* vermutet wird, der sich wiederum an Mantegna orientiert hatte (**Abb. 54, Abb. 55**).³⁴⁹ Allerdings sollte auch der umgekehrte Fall – Architekturkonstruktion und darauffolgende Figurenanlage – nicht ausgeschlossen werden, dies ist am Blatt selbst jedoch nicht eindeutig ersichtlich. Dass nicht alles durchgehend mit den Linien übereinstimmt, kann letztlich auch aus dem möglichen Zweck der Konstruktion hervorgehen, die auch nur einer groben Orientierung dienen sollte. Eine mathematisch korrekte Perspektive wurde mit der Architekturdarstellung möglicherweise nicht einmal angestrebt, weder in der Zeichnung noch auf der Tafel. Jochen Sander bemerkte, dass gerade Künstler des 16. Jahrhunderts sich nicht mehr gezwungen sahen, sich an den Normen korrekter Perspektivkonstruktion, aber auch anatomischer Korrektheit, zu orientieren, waren diese inzwischen überall bekannt; gerade die Überschreitung dieser Prinzipien brachte Expressivität ins Bild.³⁵⁰ Deutlich wird dies auch bei Breus *Geschichte der Lucretia*: Betrachtet man den Boden im Tafelbild, verfremdet dieser zwar den Raumeindruck, er wird zugleich aber deutlich dynamisiert (**Abb. 1**). Breu darf aufgrund dieser Perspektivmissachtung also nicht das Unvermögen unterstellt werden, den Raum korrekt zu konstruieren, wie es



Abb. 53 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Detail / 1528 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.



Abb. 54 Girolamo Mocetto / *Verleumdung des Apelles* / 1500/06 / Kupferstich / 31,4 × 44,8 cm / Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.



Abb. 55 Jörg Breu d. Ä. / *Verleumdung des Apelles* / nach 1500 / Stift und schwarze Feder auf Papier / 14,1 × 27,2 cm / The British Museum, London.

³⁴⁶ MORRALL 2001, S. 224.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd. Bei der genauen Betrachtung des Blattes zeigen sich in den Überschneidungen der Perspektivlinien und der Figuren keine Spuren wie Verwischungen oder Ähnliches, die hierüber weiteren Aufschluss geben können, die einzelnen Arbeitsschritte können en détail nicht aus der Zeichnung abgeleitet werden.

³⁴⁹ DODGSON 1916, S. 184.

³⁵⁰ SANDER 2014, S. 15. Siehe ebenfalls DYBALLA 2014C, insbesondere S. 149f. und insgesamt AUSST. KAT. FRANKFURT AM MAIN 2014.



Abb. 56 Sandro Botticelli /
Verleumdung des Apelles /
 1494/95 / Tempera auf Holz /
 62 × 91 cm / Galleria degli
 Uffizi, Florenz.

ihm seitens der Forschung bisweilen vorgeworfen wurde.³⁵¹ Es handelt sich vielmehr um ein Mittel zur bewussten Steigerung der Bildwirkung im Rahmen der Betrachteransprache.

Der Bildraum in Breus *Geschichte der Lucretia* erinnert zugleich an ähnlich aufgebaute Schauräume, die die Künstler als Handlungsort ihrer Bilderzählungen nutzten,³⁵² so beispielsweise auch Botticelli in seiner *Verleumdung des Apelles* (**Abb. 56**), heute im Isabella Stuart Gardner Museum. Insbesondere Verkündigungsdarstellungen besitzen häufig eine vergleichbare Raumanlage, in dem die dargestellte Szene in eine bühnenartige Palast- beziehungsweise Loggiaarchitektur versetzt wird.³⁵³ So werden der Erzengel Gabriel und Maria zumeist in einem nach hinten fluchtenden, zentralperspektivisch konstruierten Handlungs- beziehungsweise Schauraum gezeigt, der sich im Hintergrund in eine Landschaft öffnet – und damit dem Schauraum Breus entspricht. Domenico Venezianos *Verkündigung* im Fitzwilliam Museum Cambridge, Botticellis *Verkündigung von Cestello*, Francesco del Cossas *Verkündigung* in Dresden oder Filippi Lippis Tafel in San Lorenzo in Florenz sind hierfür prominente Beispiele.

Breu orientierte sich im Formenrepertoire immer wieder an italienischen Werken, was den Vergleich zwischen der Bildarchitektur der Lucretia-Tafel und den Verkündigungsschauräumen weiter stützt.³⁵⁴

Für die Bilderzählung entscheidend sind in Breus *Geschichte der Lucretia* auch die Reliefmedaillons, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.³⁵⁵ Dargestellt werden hier grün unterlegte Satyr Szenen, auf rotem Grund befinden sich Motive von Münzen, ein Profilkopf, eine Jupiterdarstellung oder ein steigendes Pferd, ebenso wie ein Kentaurenkampf.³⁵⁶ Die eingefügten Medaillons korrespondieren formal mit den herabhängenden Wappen Bayerns und Badens, während ihre Motive inhaltlich der Haupthandlung beigegeben werden (**Abb. 1**). Dies erinnert an eine eingebettete Erzählung, wie sie insbesondere von Wolfgang Kemp für die niederländische Kunst des 15. Jahrhunderts, aber auch für die Werke Mantegnas als *embedded narrative* bezeichnet wurde.³⁵⁷ Welche Funktion die Medaillons im Genaueren erfüllen, was hier tatsächlich erzählt wird und worin ihre motivischen Bezugnahmen liegen, wird im Folgenden näher beleuchtet. Die Verwendung der Reliefs und ihrer Anbringung

351 So formuliert es beispielsweise GREISELMAYER 1996, S. 116, Anm. 4.

352 Dies bemerkte ebenso GREISELMAYER 1996, S. 117, er geht auf diese Verwandtschaft trotz seiner ausführlichen Architekturbeschreibung allerdings kaum weiter ein.

353 Grundsätzlich zu quattrocentesken Verkündigungsdarstellungen siehe DUWE 1988, LIEBRICH 1997.

354 Beispielsweise lehnen sich Breus *Kleine Orgelflügel* in der Fuggerkapelle an Desco da Partos Darstellung der *Königin von Saba* an, wie Claudia Baer feststellte, BAER 1993, S. 91.

355 Für zahlreiche Hinweise in Bezug auf die von Breu verwendeten Reliefmedaillons danke ich besonders Federico Rausa (Neapel).

356 Ebenfalls Henriette Blankenhorn verwies auf die Darstellungen der „Kentaurenmachie, Satyrn und Mänaden, Altaropfern, Marsyasszene und Porträts [...]“, siehe BLANKENHORN 1972, S. 85. BAER 1993, S. 94, Anm. 101, bemerkt außerdem, dass genauere Forschungen noch ausstehen und verweist auf einige mögliche Vorlagen, wie einen neoronischen Aureus, einer Münze des Septimus Severus und eine gallische Münze Vespasians. GREISELMAYER 1996, S. 118 geht ebenfalls auf einige der Tondi ein, er kommt zum Schluss, dass durch die Darstellung der Herrscherfiguren (Reiterfigur, Thronender) und die Opferszene die Begriffe von Kirche und Staat verbildlicht werden. Nach möglichen Vorlagen oder konkreteren Bezügen fragt er nicht.

357 KEMP 1996, S. 100ff. sowie KEMP 1995.



Abb. 57 Andrea Mantegna / *Sacra Conversazione* des *San Zeno Altars* / 1460 / Tempera auf Holz / 480 × 450 cm / San Zeno Maggiore, Verona.

an Pilastern erinnert an Werke wie Gerard Davids (um 1460–1523) *Urteil des Kambyses*, Botticellis *Verleumdung des Appelles* oder an den St. Zeno-Altar, in dem Andrea Mantegna nachweislich nach antiken Münzen und Gemmen arbeitete (**Abb. 57**).³⁵⁸ Eine entsprechende Arbeitsweise kann auch für Breu vermutet werden, da die Medaillons sehr detailliert ausgearbeitet sind und die Motive mit der Kentaumachie oder der Darstellung von Apoll und Marsyas denjenigen antiker Gemmen und italienischer Reliefplaketten entsprechen.³⁵⁹ Die Adaption von Gemmen und Plaketten ist in Breus Werk kein Einzelfall und gängige künstlerische Methode: Auch im Baseler Samsonbild fügte Breu Tondi in die Bildarchitektur ein (**Abb. 58**),³⁶⁰ für seine Zeichnungen im *Gebetbuch* Kaiser Maximilians

dienten ihm nachweislich als Vorlage verschiedene Nielli, beispielsweise von Peregrino da Cesena (um 1490 – um 1520) und Nicoletto da Modena (vor 1500 – nach 1520).³⁶¹ Diese stammten sehr wahrscheinlich aus dem Besitz Konrad Peutingers, der in Augsburg als Hauptkoordinator des Auftrag fungierte.³⁶² Auch Burgkmair zeigt in der Architektur der *Geschichte der Esther* integrierte Miniaturdarstellungen, die auf italienische Bronzeplaketten aus Augsburger Sammlungen, wie die Peutingers oder der Fugger, zurückgeführt werden können (**Abb. 5**).³⁶³ Ashley West identifizierte außerdem im Motiv des steigenden Pferds im Bildvordergrund von Burgkmairs *Schlacht von Cannae* eine Medaille, die zur Erinnerung an die Schlacht von Cerignola von 1502 geprägt wurde (**Abb. 6**).³⁶⁴ Sammlungsstücke der zeitgenössischen Münzsammlungen, wie sie auch

³⁵⁸ BLUMENRÖDER 2008, S. 113.

³⁵⁹ Siehe BLANKENHORN 1972, S. 98 und BAER 1993, S. 94. Lucas Cranach d. Ä. fügte beispielsweise in seinen Kupferstich mit der *Buße des heiligen Christophorus* bereits 1509 die Darstellung der Europa auf der Platane ein, wie sie auf einigen Prägungen des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu finden ist. Siehe SCHADE 2003, S. 18.

³⁶⁰ Dargestellt werden das Paristorteil, David mit der Schleuder, eine Opferszene und Merkur, im untersten und obersten Geschoss finden sich diverse Porträtköpfe. Dazu BLANKENHORN 1972, S. 98, Anm. 128.

³⁶¹ Zum Anteil Breus am *Gebetbuch* insbesondere MORRALL 2001, S. 78ff., LANGE-KRACH 2017, S. 18ff. und S. 63ff. Daneben SCHAUERTE 2012, besonders S. 132ff. der eine vermeintliche Sonderstellung des Breu'schen Anteils betont. Zu den italienischen Nielli als Vorlagen für Breus Illustrationen siehe jüngst LANGE-KRACH 2017, S. 62f., S. 68f., jeweils mit Abbildungen der Vorlagen-Nielli. Breu kopiert hier die Darstellung des Orpheus und verändert in Details die Darstellung von Hermes, der Dionysos zu Ino bringt, jeweils nach Peregrino da Cesane. Eine schwer identifizierbare Figur zeichnet er auf Grundlage von Nicoletto da Modenas Fortitudo-Niello.

³⁶² MORRALL 2001, S. 78ff., AUSST. KAT. AUGSBURG 2016, S. 240ff., Kat. Nr. 37.

³⁶³ WEST 2006, S. 260. Siehe auch AUSST. KAT. AUGSBURG/MÜNCHEN 1931, S. 24, Kat. Nr. 30. Siehe daneben zur Verwendung antiker Medaillen in Porträts Burgkmairs WEST 2006, S. 102ff.

³⁶⁴ Siehe WEST 2007, S. 214. In der Schlacht siegte Gonzalo de Córdoba über die Franzosen in Süditalien. Burgkmair greift von dieser Medaille das steigende Pferd über dem stürzenden Reiter im Bildvordergrund auf. In AUSST. KAT. AUGSBURG/MÜNCHEN 1931, S. 25, Kat. Nr. 31, wird für drei der Pferde im Bildvordergrund außerdem eine Plakette von Moderno mit dem Sturz des Phaetons genannt.



Abb. 58 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte des Samson* / um 1525 / Öl auf Lindenholz / 97,5 × 76,5 cm / Kunstmuseum Basel.

für München nachweisbar sind,³⁶⁵ fanden auf diese Weise Eingang in Malerei und Druckgrafik. Erkannte der Betrachter eine solche integrierte Darstellung einer Gemme oder Plakette, bot ihm dies einen besonderen Reiz bei der Betrachtung des Bildes, da er wiederum sein eigenes Wissen unter Beweis stellen konnte.³⁶⁶ Dies lässt auf einen Adressatenkreis mit entsprechender Bildung schließen, für den die Bilder am Münchener Hof bestimmt waren. Auch gibt es Aufschluss über die Bildverwendung: Die Tafeln dienten neben ihrer Exempelfunktion als eine Art ‚Gelehrtenrätsel‘ und sollten auf intellektueller Ebene erfreuen.³⁶⁷

Die inhaltlichen Bezüge zwischen den Relieftondi in Breus *Geschichte der Lucretia* und der Bilderzählung stellte bereits Greiselmayer in Ansätzen fest,³⁶⁸ ging allerdings nicht näher auf die jeweiligen Darstellungen ein. Wie bereits erwähnt, handelt es sich um eine Kentauromachie, Satyrn und Mänaden – doch soll im Folgenden eine detaillierte Beschreibung der einzelnen Tondi folgen, um diese in direkten Bezug zu den Hauptszenen der Lucretia-Erzählung zu setzen.

Auf dem ersten Reliefmedaillon am äußersten Bildrand befindet sich ein sitzender Satyr auf grünem Grund, links von ihm ein Putto mit einem zunächst schwer identifizierbaren Tier. Vor ihm kniet ein weiterer Satyr (**Abb. 59**). Ikonografisch ist eine direkte Zuordnung schwierig und es scheint, als handele es sich hierbei um eine eigenwillige Bildfindung Breus.³⁶⁹ Letztlich ging es hier wohl mehr darum, die beiden lüsternen Satyrn als Verweis auf



Abb. 59 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Tondo 1: Satyrn, Putto, Raubtier, Tondo 2: Flöte spielende Mänade / 1528 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

die Wollust – direkt neben der Szene mit Lucretia in ihrem Schlafgemach – und das Tier als animalische Beigabe darzustellen, als dass sich hier unmittelbar auf eine bekannte Bildformel bezogen würde. Auf dem gleichen Pfeiler wird mit dem zweiten Tondo eine Flöte spielende Mänade gezeigt, die neben einem Bock tanzt (**Abb. 59**). Bereits Greiselmayer verwies darauf, dass es sich hierbei um den Bezug auf Lucretias Verführung handele.³⁷⁰ Ebenso aber besteht durch die bachanalischen Motive der Bezug zum Gelage der Männer, aus welchem die Wette über die Frauen entstand, und das somit der eigentliche ‚Ursprung‘ der Vergewaltigung Lucretias durch Tarquinius ist.

Der zweite Pfeiler stellt auf dem dritten Relief auf rotem Grund einen Profilkopf dar, was zunächst als Bruch zu den vorherigen Satyr-Tondi wirkt (**Abb. 1**). Denn hier findet ein Wechsel im Erzählmodus von szenischer Darstellung zu statisch und repräsentativen Münzporträt statt. Es wird deutlich auf eine Münzdarstellung mit dem Profil eines Herrschers Bezug genommen,³⁷¹ formal wird der Kopf der sich daneben befindlichen Männerfigur wiederholt. Dass Breu sich mit seiner Darstellung

365 Interessant sind in diesem Kontext auch die zahlreichen Münzfunde: Für den Nachfolger Wilhelms IV., Albrecht V., ist mehrmals bezeugt, wie ihm aufgefundene Münzen von seinem Volk zum Kauf angeboten wurden, die dann in die Sammlung eingingen, siehe OTT 2002, S. 41–49. Zu nennen sind die Funde von Eining 1555, von Attel 1562 und von Kösching 1571 bis 1574. In all diesen Fällen verfassten die Finder Briefe an den Herzog, um ihm die Münzen zum Kauf anzubieten. Im Fall von Eining schrieb der Finder Hanns Eyssher an Albrecht V., er habe außerdem Kenntnis von Geschichtswerken, die ihn den auf der Prägung dargestellten Kaiser identifizieren lassen (ebd.). Darüber hinaus sind Schatzsuchen dokumentiert, ebenso wie aktive Inanspruchnahmen der Münzfunde durch den Adel, der sich an den bürgerlichen Finder wandte. Für den Münzfund von Ehrenberg in Tirol von 1532 erhob beispielsweise König Ferdinand I. Anspruch, dazu ebd., S. 49f. Z. B. ist auch die – wenn auch nicht erfolgreiche – Schatzsuche von Allmannsdorf von 1513 zu nennen, von welcher der Ravensburger Humanist Michael Hummelburg in einem Brief an Konrad Peutinger berichtet, siehe dazu OTT 2002, S. 67f.

366 WEST 2007, S. 214, vermutet, dass Burgkmair Zugang zu einer der Medaillen hatte, die Herzog Wilhelms Cousin Philipp von der Pfalz 1527 in Auftrag gegeben hatte.

367 Siehe dazu ausführlich Kap. 6.3.

368 GREISELMAYER 1996, S. 118.

369 Man fühlt sich dabei zunächst an eine Darstellung des Satyrns Silen erinnert, der Erzieher des kindlichen Dionysos war, der als Putto erscheint. Betrachtet man allerdings beispielsweise eine Kamee mit Silen, der das Dionysos-Kind trägt (Neapel, Arch. Mus. 25880), zeigen sich ikonografisch einige Unterschiede: Während die Kamee eher die Ikonografie des heiligen Christophorus mit dem Christuskind aufzugreifen scheint, zeigt Breu hier noch einen weiteren Satyr sowie die Tierdarstellung. Das Tier ließe sich dadurch erklären, dass sich zugleich auf den mit dem Panther tanzenden Dionysos bezogen wird, wie es ein antikes Bodenmosaik im British Museum zeigt (Inv. Nr. 1857, 1220.414).

370 GREISELMAYER 1996, S. 188.

371 Das Interesse an derartigen Porträtköpfen, angelehnt an antike Münzprägungen, war gerade im 16. Jahrhundert verbreitet. Siehe zu Münzprägungen im Kontext des Humanismus, die nicht nur das Interesse an antiken Münzen dokumentiert, sondern sich vor allem auch in zeitgenössischen Porträtmedaillen ausdrückte, AUSST. KAT. MÜNCHEN 2013.



Abb. 60 Münze, avers und revers / 63 v. Chr. / Silber / The British Museum, London, Inv. Nr. R. 40.



Abb. 61 Daniel Hopfer / Fünfzehn römische Münzen mit Köpfen im Profil / Anfang 16. Jh. (hier Abzug 1684) / Radierung / 9 × 13,8 cm / Staatliche Graphische Sammlung München.



Abb. 62 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Tondo 4: Satyr / 1528 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Alte Pinakothek München.



Abb. 63 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Tondo 5: Venus und Cupido / 1528 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Alte Pinakothek München.



Abb. 64 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Tondo 4: Satyr / 1528 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Alte Pinakothek München.

auf eine ganz bestimmte antike Person auf einer Münze bezogen hat, ist mehr als fraglich. Vielmehr scheint hier ein allgemeiner Bezug zu einer herrschaftlichen Darstellung vorzuliegen, der zugleich den politischen Aspekt der Lucretia-Geschichte und den Bezug zum antiken Rom ins Spiel bringt, das letztlich im Bildhintergrund mit Trajanssäule und Pantheon den Schauplatz des Geschehens bildet. Bedenkt man die Verbindung zu Münzen der römischen Republik, wird damit auf den Ausgang der Ereignisse verwiesen, also auf die Ausrufung der Republik nach dem Sturz des Königshauses (**Abb. 60**). Auch zeigt sich hierin das humanistische Interesse an antiken Münzen, die auch die zeitgenössische Druckgrafik, beispielsweise bei Daniel Hopfer, oder das Medium der Porträtmedaille dokumentiert (**Abb. 61**).³⁷²

Die vierte Münze, positioniert auf dem gleichen Pfeiler zwischen den beiden männlichen Begleitern Lucretias, zeigt hingegen erneut eine Satyrfigur auf grünem Grund (**Abb. 62**). Dieser greift einer in Rückenansicht wiedergegeben Frauenfigur an die Schulter. Hierbei handelt es sich um einen erneuten Verweis auf die Lüsterheit der Satyrn, und dementsprechend auf die Vergewaltigung Lucretias. Es ist also die Darstellung des Triebhaften, die Breu hier als bildlichen Kommentar zum Hauptgeschehen und zu den Protagonisten der Handlung integriert.³⁷³ Fehlt der erotische Aspekt der Geschichte und auch der Vergewaltiger Tarquinius in den Hauptszenen, wird dieser Inhalt in die Medaillonsszenen transportiert. Das Thema der Lüsterheit findet damit in der Bildarchitektur durch das Ornament seinen Platz. Das nächste Medaillon über Lucretias Kopf – eine Frauendarstellung mit Putto, demnach wahrscheinlich eine Venus mit Cupido – verstärkt den damit einhergehenden erotischen Aspekt (**Abb. 63**). Die rechts daneben befindliche Reliefdarstellung mit dem Thronenden verweist hingegen erneut auf politische Aspekte (**Abb. 64**). Die bis ins 3. Jahr-

hundert auf antiken, stadtrömischen Prägungen zu findenden Buchstaben „SC“ als Abkürzung für Senatus Consulto, „auf Beschluss des Senats“, die Breu hier aufgreift, zeigen, dass er anders als beim Porträtkopf explizit Bezug auf römisches Münzgeld nahm, oder auf dieses zumindest rekurrierte, auch wenn er möglicherweise nicht die konkrete Bedeutung der Buchstaben kannte.³⁷⁴ Genau wie mit der Darstellung des Profilkopfes steht die Darstellung damit in Zusammenhang mit numismatischem Interesse, das sich in der Umsetzung derartiger Reliefmedaillons, aber auch in den zeitgenössischen Münzsammlungen zeigt.³⁷⁵ Es ist auffällig, dass sich die SC-Münze direkt über Lucretias Haupt über der Selbstmordszene befindet. Auch hier scheint es sich nicht nur um das Aufgreifen antik-italianisierender Motive zu handeln, sondern um einen wiederholten Verweis auf Rom und Lucretia als Auslöser für den politischen Umsturz, der zur Republik führte. Auf dem folgenden Relief rechts daneben befindet sich die bereits von Blankenhorn benannte Kentauromachie,³⁷⁶ die auf die mythologische Sage des Hochzeitsfests des Königs der Lapithen zurückgeht, bei dem der vor Betrunkenheit lüsterne Kentaure Eurytion die Braut vergewaltigen wollte, woraufhin ein Kampf zwischen Kentauren und Lapithen ausbrach (**Abb. 64**). Der mythologische Kampf zwischen den pferdehaften Mischwesen und den riesenhaften Menschen zeigt die Auseinandersetzung zwischen Triebhaftigkeit und Intellekt.³⁷⁷ Diese Deutung lässt sich auch – selbst wenn dieser nicht dargestellt wird – auf die Person des Tarquinius beziehen. Auf dem nächsten Reliefondo befindet sich eine Darstellung von Apollo und Marsyas (**Abb. 64**).³⁷⁸ Der Satyr Marsyas, der Apollo zum musikalischen Wettkampf forderte, verlor mit seiner Doppelflöte gegen dessen Kitharspiel und wurde zur Strafe an eine Fichte gehängt, damit ihm die Haut abgezogen werden konnte. Breu stellt diese Hybris-Allegorie dar, wie sie auch auf antiken Plaketten zu finden

³⁷² Siehe weiterhin AUSST. KAT. MÜNCHEN 2009, S. 418, Kat. Nr. 93 und zur Porträtmedaille im 16. Jahrhundert AUSST. KAT. MÜNCHEN 2013, GRUND 2013.

³⁷³ Beispielsweise Albrecht Altdorfer greift dies in seiner Wiedergabe eines Satyr mit einer Nymphe nach Marcantonio Raimondi auf, dazu STADLOBER 2006, S. 239.

³⁷⁴ Die Buchstaben „SC“ verwiesen dabei auf das Prägerrecht. Zur römischen Münzprägung WOLTERS 1999, hier insbesondere S. 115.

³⁷⁵ Hier sei auf die Münzsammlung Peutingers verwiesen. Dazu u.A. SPIRA 2012, S. 49.

³⁷⁶ BLANKENHORN 1972, S. 85. Zu finden ist das Motiv der Kentauromachie ebenfalls auf antiken Gemmen, doch sei darüber hinaus auf den bekannten Stich Andrea Mantegnas der *Kampf der Seegötter* verwiesen, der die Mischwesen in die Meereswelt integriert.

³⁷⁷ Dazu MUTH 2008, S. 413.

³⁷⁸ BLANKENHORN 1972, S. 85, GREISELMAYER 1996, S. 118.



Abb. 65 *Bronzeplakette* /
16. Jh. / Bronze / 8 × 5,9 cm /
The British Museum, London,
Inv. Nr. 1915,1216.311.



Abb. 66 *Intaglio* / undatiert /
Chalcedon / 1,7 × 1,2 cm /
The British Museum, London,
Inv. Nr. 1987,0212.130.



Abb. 67 Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Tondi 11 – 14:
Venus und Cupido, tanzender Satyr, Ikarus, Dädalus und Pasiphe,
Opferszene / 1528 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm /
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

ist (**Abb. 65**): Mittig ist der Baum platziert, an dem auf der linken Seite der Satyr gebunden ist, rechts Apoll, der sein Instrument hält. Erneut wird auf Tarquinius' Hybris verwiesen: Der römische Königssohn stellte sich durch die Vergewaltigungstat über die Ehe und brachte sich durch die Rache von Lucretias Anhängern zu Fall.³⁷⁹ Dabei geht es letztlich auch um Fragen des Rechts und der gerechten Rechtssprechung. Rechts neben der Darstellung von Apoll und Marsyas ist mit der steigenden Reiterfigur wiederum eine Münzdarstellung mit einer Herrschaftsdarstellung integriert, die aber nicht genauer identifiziert werden kann.³⁸⁰

Die Identifizierung der Ikonografie des folgenden Reliefmedaillons gestaltet sich als schwierig, denn das Motiv ist vergleichsweise schwer erkennbar, vor allem da die Pfeilerseite im Schatten liegt und das Motiv perspektivisch verzogen werden musste (**Abb. 65**). Es können zwei Figuren, eine männliche mit einem Bogen und eine weibliche ausgemacht werden. Durch das Attribut des Bogens und die Frauenfigur kann zwar keine konkrete Zuordnung stattfinden,

allerdings könnte es sich hierbei um Apollon und Diana handeln. Beispielsweise ein antiker, nicht näher datierter Intaglio im British Museum ist mit Breus Tondo-Darstellung vergleichbar (**Abb. 66**). Steht die Göttin nicht nur für die Jagd, sondern ebenfalls für die Keuschheit und Apollon für die Mäßigung, können hier erneut inhaltliche Bezüge zur Geschichte Lucretias gesehen werden. Diana steht für das tugendhafte Handeln Lucretias, während Apollon auf Tarquinius bezogen werden muss: Ihm fehlte die durch den Gott präsentierte Mäßigung. Inhaltlich wäre dies auch ein Rückbezug auf den vorherigen Apoll-Tondo mit Marsyas.

Weitere vier Reliefmedaillons sind auf der rechten Bildseite neben der Darstellung von Brutus' Racheschwur über Lucretias Leichnam zu sehen (**Abb. 67**). Hier befinden sich – ebenfalls von rechts nach links – eine Figur mit Stab und einem Kind an der Hand, die als Venus mit dem Zepter und ihrem Begleiter Cupido zu identifizieren sind.³⁸¹ Diese Darstellung befindet sich genau dort, wo der Daumen der äußersten Männerfigur, die sich über den rechten

379 Die Geschichte von Apoll und Marsyas wird beispielsweise auch beim *Urteil des Kambyzes* von Gerard David von 1498, heute im Groeningemuseum in Brügge, in die Bilderzählung integriert und bezieht sich auch hier sinnfällig auf Fragen der Rechtssprechung. Das Bild erzählt die Geschichte des korrupten Richters Sisamnes, der auf Befehl des Königs Kambyzes gehäutet wird. Das Motiv ist wichtiger Bestandteil der Rechtsikonografie und verweist auf den gerechten Herrscher Kambyzes. Inhaltlich bezieht sich die hier integrierte Marsyas-Darstellung auf die Hybris des Sisamnes, der durch die königliche Rechtssprechung dann für seine Untat bestraft wird. Siehe dazu KRAUS/UTHEMANN 2003, S. 176, FRANK 2017, S. 136f., FRANK 2018, S. 167.

380 BAER 1993, S. 94, Anm. 101 erkennt hier Bezüge zu einer gallischen Münze Vespasians.

381 Ebd. verweist Baer auf eine Münze aus der Zeit des Septimius Severus.



Abb. 68 Jörg Breu d. Ä. /
Gemme mit der Siegesgöttin
Victoria / 27 v. Chr. – 14. n.
Chr. / Glas / 2,2 × 3 cm /
The British Museum, London,
Inv. Nr. 1923,0401.636.



Abb. 69 Kamee mit Opferszene /
16. Jh. / Onyx / ca. 2 × 2,5 cm /
The British Museum, London,
Inv. Nr. 1890,0901.47.

Bildrand hinaus wendet, endet. Dadurch scheint es, als würde er mit Daumen und Zeigefinger genau diesen Tondo umrahmen. Das Venus-Relief – möglicherweise als Verweis auf die weibliche Schönheit als Ursache für das Verlangen des Tarquinius in der Geschichte Lucretias – erhält dadurch eine prominente Position im Bildraum.

Die nächsten Tondi sind hingegen weniger gut erkennbar. Während das Erste einen tanzenden Satyr darstellen könnte, ist das daneben angeschnitten zu sehen und zum großen Teil vom Pfeiler verdeckt. Es kann eine sitzende Figur mit Flügeln ausgemacht werden, die einer antiken Gemme mit der Darstellung der Siegesgöttin Victoria verwandt zu sein scheint (**Abb. 68**).³⁸²

Um einiges prominenter und sehr deutlich zu erkennen ist hingegen das letzte Relief: eine Opferszene mit Satyr und Fackelträger. Hierbei handelt es sich um das Aufgreifen einer allgemein verständlichen Bildformel zu handeln, das ebenfalls auf Kameen und Gemmen zu finden ist (**Abb. 69**). Greiselmayer vermutete durch das Einbringen des kultischen Motivs, verbunden mit politisch deutbaren Münz-

darstellungen, die von Breu ins Bild gebrachte Dualität von Kirche und Staat.³⁸³ Es ist eher unwahrscheinlich, dass die Darstellung der Kirche durch eine mythologische Opferszene gezeigt wird. Ein inhaltlicher Bezug zur Lucretia-Geschichte scheint vielmehr darin zu bestehen, dass auf das märtyrerhafte Opfer der Tugendheldin selbst verwiesen wird. In der Zusammenschau der Relieftondi wird deutlich, dass diese zwischen herrschaftlichen Darstellungen, die an römische Münzprägungen angelehnt sind und rot unterlegt werden, und den Darstellungen mythologischer Szenen mit Satyrn, Mänaden, Apollon und Marsyas oder der Opferszene wechseln. Gerade die Darstellungen in Anlehnung an stadt-republikanische Münzprägungen verweisen dabei auf das alte Rom. Die Satyrnszenen sind dagegen als Andeutung auf Lüsterheit und Hochmut und damit auf den Akt der Vergewaltigung zu verstehen. Dies ist vor allem von Interesse, da in der Haupthandlung dieser Aspekt durch die Szenenwahl fehlt. Sexualität und Lüsterheit werden damit in die Bildarchitektur transportiert und ergänzen damit die Vordergrundszenen der Lucretia-Geschichte. Die Medaillons beziehen sich dadurch sinnfällig auf die Haupthandlung,³⁸⁴ auch wenn es sich um keine fortlaufende Binnenerzählung handelt, sondern um Einzelbilder. Sie kommentieren, ergänzen, erweitern, fügen Deutung hinzu und verändern damit auch die Hauptidee. Dem Betrachter kommt dabei die Aufgabe zu, die Details in Verbindung zur Haupthandlung zu entschlüsseln. Sein Blick springt zwischen Hauptszene und Medaillon hin und her, versucht die Bezüge zu finden und zu verstehen. Dies entspricht dem zeitgenössischen Bildverständnis, sich an Bildern – auch intellektuell im Sinne eines humanistischen Vergnügens – zu erfreuen. Breus Antikisierung der Bildanlage erfolgt also maßgeblich über die Architektur, in der einerseits das Thema der Lüsterheit durch die Medaillonsmotive

382 Hier muss letztlich aber offen bleiben, um welche Ikonografie es sich dabei im Genaueren handelt, da zu wenig vom Tondi zu erkennen ist.

383 GREISELMAYER 1996, S. 118.

384 Diese inhaltlichen Verbindungen sprechen also durchaus dafür, dass Breu wusste, welcher übergeordnete Bedeutungsgehalt den Motiven beiwohnte. Hingegen WESTER 1965 vermutete in ihrer Studie zu den Tondi im Hof des Palazzo Medici, die sie auf Grundlage der älteren Forschung in Verbindung mit antiken Kameen und Sarkophagen bringt, dass die Bildthemen der Vorlagen zur Zeit der Renaissance nicht richtig erkannt wurden und das historische Wissen über die antiken Szenen fehlte (ebd., S. 33f.). Dies schließt sie aus Beschreibungen in den Inventaren, die teilweise vom tatsächlich Dargestellten abweichen. Möglicherweise konnten auch die Künstler nördlich der Alpen nicht jede der Szenen, die ihnen durch Vorlagen vermittelt wurden, unmittelbar einer antiken Geschichte zuordnen, grundsätzliches Wissen hierüber dürfte aber durch die Verbreitung der Schriften im Rahmen humanistischer Bestrebungen vorausgesetzt werden. Auch Breus Darstellungen klassischer Themen sprechen für seine Auseinandersetzung hiermit. Motive wie der Satyr, wie ihn beispielsweise auch Altdorfer in der *Satyrfamilie* in der Berliner Gemäldegalerie zeigt, oder römische Münzprägungen waren daher sicherlich mit spezifischen Sinngehalten verknüpft. Breus Beigabe dieser Motive in Form der Relieftondi war daher sicherlich nicht wahllos, sondern bewusst der Lucretia-Geschichte beigegeben. Siehe zur Verwendung und Nachahmung von Reliefs beispielsweise auch BLUMENRÖDER 2008, insbesondere S. 110ff. und S. 169ff.

aufgegriffen wird, andererseits immer wieder auf die Republik Rom verwiesen wird. Gerade dieser Aspekt wird bildimmanent fortgeführt: Insbesondere die direkten Bezüge auf Rom – durch die im Hintergrund dargestellte Trajanssäule und das Pantheon – kennzeichnen nämlich den Ort der Erzählung und nehmen Bezug auf die antike Ewige Stadt zur Zeit Lucretias.³⁸⁵ Breu verbindet hier Historisches, wie die Trajanssäule, mit der phantasievoll ausgeschmückten Loggiaarchitektur und fügt dahinter eine nordalpine Alpenlandschaft an.³⁸⁶ Volkmar Greiselmayer bemerkte, dass die Anreihung der Gebäude der Schedel'schen Stadtansicht dabei nicht folge.³⁸⁷ Weitere Überlegungen zu Breus möglichen Vorlagen für die Wiedergabe Roms wurden häufiger angestellt und auf der Suche nach der Vorlage für Rom wurde mehrmals auf Breus Zeichnung der *Verleumdung des Apelles* verwiesen (**Abb. 55**), ist auch hier aus klassischen Bauelementen der loggiaartige Handlungsschauplatz skizziert, wenn auch Venedig dargestellt ist.³⁸⁸ Campbell Dodgson beschrieb in seinem 1916 erschienenen Beitrag die Zeichnung erstmals eingehender und verwies in diesem Rahmen auf die *Geschichte der Lucretia*,³⁸⁹ während Henriette Blankenhorn den Zusammenhang zwischen Breus Zeichnung und der Lucretia-Tafel weiter ausführte. Sie benennt die Ähnlichkeiten in der Gestaltung des Stadtbilds zwischen beiden Werken.³⁹⁰ Breu fertigte die Zeichnung nach einem Kupferstich von Girolamo Mocetto, der sich wiederum auf Mantegna bezog,³⁹¹ und übernahm die aufgegriffenen Topografien Venedigs mit der Darstellung des Platzes von San Giovanni e Paolo, der Scuola San Marco und dem Reiterstandbild des Calleoni

(**Abb. 54**).³⁹² Breu verwendete sehr wahrscheinlich für die Darstellung Roms in der Lucretia-Tafel eine ähnliche Vorlage, wie sie ihm in der *Verleumdung des Apelles* für Venedig vorlag.³⁹³

Es ist auffällig, dass Breu für die Kulisse der *Lucretia* überhaupt Rom aufgreift: Letztlich handelt es sich um eine Abweichung von der eigentlichen Geschichte, fanden die Ereignisse bis zur Aufbahrung von Lucretias Leichnam in der Stadt Collatia statt. Erst dann nahm das Volk den Weg nach Rom auf sich, um Rache am Königshaus zu üben. Die Stadtdarstellung in der *Geschichte der Lucretia* verweist mit Rom auf einen bekannten, geschichts- und bedeutungsträchtigeren Ort als es Collatia ist. Die Ewige Stadt wurde vom Betrachter dezidiert mit der antiken Vergangenheit verknüpft. Zugleich wird mit dieser Kulisse der Sturz der Monarchie in die Bilderzählung eingebracht, sodass durch die Topografie bereits auf die nachfolgenden Ereignisse verwiesen wird.³⁹⁴

EXKURS: ‚WELSCHER‘ FORMEN ALS BELEG FÜR EINE REISE NACH ITALIEN?

Sehr häufig dienen der kunsthistorischen Forschung italianisierende Bildelemente und entsprechende Architekturzitate, wie sie in der *Geschichte der Lucretia* zu finden sind, als Argument für eine Künstlerreise Breus. Durch Quellen ist eine Italienreise allerdings nicht belegbar. Auch weisen die Archivalien auf keine längere Abwesenheit Breus aus Augsburg hin.³⁹⁵ Da trotzdem häufig seine Reisetätigkeit in der Diskussion stand, wird dieser Aspekt der Breu-Forschung im folgenden Exkurs-Kapitel näher beleuchtet.

³⁸⁵ Zur Identifizierung des Marktplatzes siehe z. B. auch BAER 1993, S. 93, GREISELMAYER 1996, S. 117.

³⁸⁶ Diesbezüglich schreibt Morrall: „This mixing of the real and the imagined is a characteristic of Breu's approach to architecture and is met frequently in the backgrounds of his paintings, for instance in the cityscape of the Departure of the Apostles of 1514.“ (MORRALL 2001, S. 113)

³⁸⁷ GREISELMAYER 1996, S. 118.

³⁸⁸ Siehe vor allem DODGSON 1916, S. 184.

³⁸⁹ DODGSON 1916, S. 184/185.

³⁹⁰ BLANKENHORN 1972, S. 91.

³⁹¹ Dazu DODGSON 1916, S. 184. Er fügt allerdings zur Figurenkomposition noch den architektonischen Rahmen hinzu.

³⁹² BLANKENHORN 1972, S. 91.

³⁹³ Die Recherchen nach möglichen Vorlagen zum Rombild brachten bisher keine Ergebnisse.

³⁹⁴ Siehe auch GREISELMAYER 1996, S. 118, der auf die Bedeutung dessen für die Bilderzählung aber nicht eingeht.

³⁹⁵ Er zahlte ab 1504 in jedem Jahr regelmäßig Steuern, nachdem er 1502 kurz nach seiner Heimkehr von der Gesellenwanderung steuerbefreit war und 1503 zumindest die Kopfsteuer zu begleichen hatte, siehe WILHELM 1983, S. 422. Siehe auch die entsprechende Anmerkung bei CUNEO 1998, S. 64 über seine „steady and annual tax payments [...]“. Lediglich eine Prozessvollmacht Breus an den Anwalt Hans Lutterbach am 7. VI. 1502 könnte auf eine Abwesenheit des Künstlers hinweisen (STADTARCHIV AUGSBURG, GERICHTSBÜCHER, 1502, p. 183a sowie WILHELM 1983, S. 424). Da Breu jedoch nur wenige Monate später erneut in den Gerichtsbüchern in einem Prozess gegen den Kürschner Hans Lutz auftaucht (STADTARCHIV AUGSBURG, GERICHTSBÜCHER, 1502, p. 245a sowie WILHELM 1983, S. 424), handelte es sich hierbei entweder um keine längere Reise oder Breu bevollmächtigte Lutterbach aus anderen Gründen und nicht aufgrund einer Abwesenheit aus Augsburg.

Gerade die Tafelbilder ab 1520 weisen insgesamt eine auffällige Entwicklung hin zu italianisierenden Formen auf.³⁹⁶ Während Wilhelm Schmidt für zwei Venedigreisen Breus plädierte – eine vor 1512 und eine vor 1528 –, vermutet Hans Beenken eine Italienfahrt um 1508.³⁹⁷ Davon abweichend nahm Curt Glaser eine Reise um das Jahr 1515 an,³⁹⁸ Ernst Buchner spricht sich hingegen für die Zeit kurz nach Breus Rückkehr von der österreichischen Gesellenreise nach Augsburg 1502 aus.³⁹⁹ Blankenhorn nannte wiederum die Zeit kurz vor 1520, Bushart den Zeitraum der 1520er Jahre.⁴⁰⁰ Morrall schloß sich allgemein an die vermutete Reisetätigkeit an, ohne sich auf einen bestimmten Zeitraum festzulegen.⁴⁰¹ Wiederholt wurden also Argumente für eine Reise Breus gesucht, wie die sprunghafte und wenig kontinuierliche Vorstellung von Lehrlingen in der Zunft.⁴⁰² Dies sollte auf eine längere Abwesenheit des Meisters schließen. Zudem bilden einige seiner Werke die Basis der Diskussion um eine Reisetätigkeit, wie beispielsweise Breus Orgelflügel für die Fuggerkapelle in St. Anna (**Abb. 52**).⁴⁰³ Röttinger nahm für die Darstellung der Himmelfahrt Christi auf den *Großen Orgelflügel* eine Vorlage in dem ehemals Botticelli zugeschriebenen Stich der *Himmelfahrt*

Mariens an.⁴⁰⁴ Daneben sieht Friedrich Antal gerade hierin wesentliche Parallelen zur Gesamtkomposition von Filippino Lippis Fresko mit dem gleichen Thema in der Caraffa-Kapelle in der Kirche S. Maria spora Minerva in Rom. Man könne hier „von einer verhältnismäßig recht genauen Kopie sprechen [...]“,⁴⁰⁵ auch wenn die heilige Jungfrau aufgrund der Form der Orgelflügel nach links oben gerückt sei.⁴⁰⁶ Ansonsten sind es – und dieser Beobachtung ist durchaus zuzustimmen – Figurengruppen wie die tanzenden Engel um Maria oder die Rückenfigur im Bildvordergrund, die den Himmel zeigt, welche die wesentlichen Parallelen kennzeichnen.⁴⁰⁷ Somit müsse die quattrocenteske Malerei als „stilistische Vorbedingung“⁴⁰⁸ Breus gesehen werden. Antal hält es daher für unwahrscheinlich, dass der Künstler sich nur auf eine Nachzeichnung des Freskos bezogen haben könne, da die Tafel dafür eine zu „genaue Kopie“⁴⁰⁹ sei. Er schließt daher auf einen Aufenthalt in Rom und in der Toskana.

Für Burgkmair wurde ebenfalls immer wieder eine Reise vorausgesetzt, die seine Verwendung italianisierender Formensprache erklären sollte.⁴¹⁰ Interessanterweise ist es gerade seine Esther-Tafel aus dem Münchner Auftrag, die als Grundlage für die Diskussion genutzt wurde.⁴¹¹ Als Belege für

396 So u.a. GLASER 1916, S. 242, GLASER 1924, S. 378, LEE OF FAREHAM 1930, S. 1, BEENKEN 1935, S. 61, WEGNER 1955A, S. 604f., ROWLANDS 1993, S. 41, BUSHART 1994, S. 252ff., MORRALL 2001, S. 111f. Siehe auch BLANKENHORN 1972 sowie ANTAL 1928/29, der die Beziehung Breus zu Werken Filippino Lippis diskutiert, wie noch näher auszuführen sein wird.

397 SCHMIDT 1896, S. 285, BEENKEN 1935, S. 61–63. RÖTTINGER 1909/1910, S. 42 spricht sich für eine Reise zwischen 1512 und 1515 aus.

398 GLASER 1924, S. 378.

399 BUCHNER 1928, S. 327.

400 BLANKENHORN 1972, S. 40, BUSHART 1994, S. 261f.

401 MORRALL 2001, S. 111: „That Breu travelled to northern Italy is nonetheless almost certain.“ Andrew Morrall führte als weiteres Indiz für die Italienreise eine sich heute in Berlin befindliche Zeichnung Breus an, auf welcher eine venezianische Palastarchitektur und eine Gondel zu sehen ist, siehe ebd., S. 112. Die Zeichnung mit der Darstellung einer venezianischen Kanalszene zeigt auf der recto-Seite eine detaillierte und vergleichsweise sauber ausgeführte Zeichnung zweier Engel mit der Hostie. Ob diese Zeichnung tatsächlich als Argument geltend gemacht werden kann, wird bereits durch das Heranziehen eines Drucks Hans Burgkmairs d. Ä. infrage gestellt. Auf der Darstellung mit dem Thema der Liebenden und des Todes befindet sich im Bildhintergrund ebenfalls eine wenn auch angeschnittene Gondel. Da auch andere Künstler, wie in diesem Fall Burgkmair, das Erscheinungsbild einer venezianischen Gondel kannten, ist es nicht unwahrscheinlich, dass auch Breu damit vertraut war – beispielsweise vermittelt durch eine Druckgrafik wie die seines Zeitgenossen.

402 Breu stellte der Zunft, wie bereits in der Einleitung der vorliegenden Arbeit erwähnt, im Jahr 1502 Klaus und Cristof Zwingenstein vor, dann 1505 Mathias Schmid, 1507 Gall Schemel und Hans Hass, 1514 Hans Hassen von Füssen und Matheis Mang, 1516 Hans Stedlin aus Memmingen und 1520 Bernhart Koch aus Venedig, siehe WILHELM 1983, S. 422, CUNEO 1998, S. 63, Anm. 131.

403 Hierzu insbesondere ANTAL 1928/29, BUCHNER 1928, S. 342–346 und S. 354–358, BUSHART 1994, BAER 1993, S. 89–94, MORRALL 2001, S. 103–110.

404 RÖTTINGER 1909/1910, S. 31–91. Heute gilt der Stich als Werk Francesco Rosellis, siehe auch MORRALL 2001, S. 108f., hier mit Abbildungen

405 ANTAL 1928/29, S. 29.

406 Ebd.

407 Ebd.

408 Ebd., S. 32.

409 ANTAL 1928/29, S. 36. BLANKENHORN 1972, S. 74 bemerkte daneben eine Verbindung zwischen der Männergruppe im Vordergrund auf der Christus-Tafel und der Darstellung des Martyriums des heiligen Philippus in der Florentiner Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella.

410 Siehe dazu jüngst WEST 2006, S. 250. Befürworter einer Reise Burgkmairs sind FALK 1968, S. 61–64, BAER 1993, S. 51–56, zu den Gegnern zählen AIKEMA 2001, insbesondere S. 427–431 sowie JAKUPSKI 1984, insbesondere S. 120.

411 WEST 2006, S. 250 nennt die *Geschichte der Esther* als diesbezüglichen „scholarly battleground“.

die Italienreise dienten vor allem die gedämpfte Farbigkeit, die venezianischen Palazzi, die Verbindung zwischen einem der Hintergrundgebäude zur Scuola Grande di San Marco oder der Fahnenmast, der dem auf dem Markusplatz deutlich ähnelt.⁴¹² Insbesondere Bernard Aikema setzte der vermeintlichen Notwendigkeit einer Künstlerreise Burgkmairs entgegen, dass eine Vermittlung der Motive und Formen ebenfalls über Druckgrafik, wie beispielsweise Werke Daniel Hopfers, stattgefunden haben könnte.⁴¹³ Gerade auch an Breus Zeichnung mit der *Verleumdung des Apelles* zeigt sich letztlich, dass gerade das Bild Venedigs über Vorlagen, wie über Mocetto beziehungsweise Mantegna, vermittelt worden ist. Es darf bei der Frage nach den Italienfahrten der Künstler des 16. Jahrhunderts nicht außer Acht gelassen werden, dass Mustervorlagen und die Verwendung von Nachzeichnungen gängige Praxis waren. Oft waren es demnach die Bilder, die ‚reisten‘, nicht die Künstler selbst. Die engen Handelsbeziehungen zu Italien machten viele Vorlagen verfügbar, gerade auch in der Reichsstadt Augsburg.⁴¹⁴

Auch Breu orientierte sich an Druckgrafiken, die aus zweiter Hand in seine Werkstatt kamen. Ein Beispiel hierfür ist die *Aufhausener Madonna*; die Darstellung wird auf eine Zeichnung Dürers mit der Darstellung der *Madonna in der Halle* zurückgeführt, die sich heute im Kunstmuseum Basel befindet.⁴¹⁵ Auch bestehen mit den flachen Pilastern und den Reliefmotiven deutliche Bezüge zu Drucken von Zoan Andrea und Nicoletto da Modena.⁴¹⁶ Italianisierende Formen kamen also über mehrere Wege in die

Werkstätten der Künstler: Breu konnte sich in der Formensprache sowohl an der Dürer'schen Zeichnung als auch an italienischen Vorlagen orientieren. Die italianisierenden Motive waren weit verbreitet. Hierbei nahm gerade die Architektur eines Triumphbogens einen besonderen Stellenwert ein: Vor allem Bernhard Aikema betonte, dass dieses Architekturmotiv von zahlreichen deutschen Künstlern wie Dürer, Breu, Holbein oder Hans Daucher umgesetzt wurde und der ‚Ursprung‘ das Grabmal Andrea Vendramins von Tullio Lombardo in St. Giovanni e Paolo in Venedig sei.⁴¹⁷ Es sei aber absurd zu denken, so Aikema weiter, dass all diese Maler eigens für das Rundbogenmotiv die Lagunenstadt aufgesucht hätten.⁴¹⁸ Denn es handelt sich um ein Bildelement, das wieder und wieder aufgegriffen und genau auf diese Weise tradiert wurde, ohne dass sich jedes Mal auf die tatsächliche Architektur vor Ort als ursprüngliche Vorlage beziehen zu müssen: ein Formenzitat aus zweiter, dritter Hand also. Den Ausführungen Aikemas, denen zuzustimmen ist, tritt ein wichtiger weiterer Aspekt hinzu: Italianisierende Formensprache, also der ‚welsche‘ Stil, war wie bereits nun häufiger angemerkt bei den städtischen wie den höfischen Auftraggebern gefragt.⁴¹⁹ Derartige Formen nicht zu verwenden, hätte bedeutet, die Auftraggeberwünsche und die gegenwärtige Marktsituation außer Acht zu lassen. Die ‚Italienfrage‘ im Fall Breus muss in einem größeren Forschungskontext gesehen werden, gilt die Diskussion um die Italienfahrt als allgemeines Forschungsphänomen der Kunstgeschichte; die Diskussion wurde für zahlreiche Künstler geführt:

412 Jüngst WEST 2006, S. 250f. Beispielsweise auch AUSST. KAT. AUGSBURG/MÜNCHEN 1931, S. 24, Kat. Nr. 30.

413 AIKEMA 2001, S. 427/428. Als ein Beispiel für einen Stich nach Andrea Mantegna von Daniel Hopfer siehe das dort erwähnte Blatt mit *Christus vor Pilatus*, oder den von SPIRA 2012, S. 46, angeführten Ornamentstich für ein Schwert, die sie in Verbindung zu Zoan Andreas Kupferstichen mit Pilastermotiven bringt. Auch WEST 2006, S. 253, spricht sich deutlich dafür aus, dass eine Reise nicht zwingend notwendig war, um derartige Bildfindungen umzusetzen.

414 Dazu beispielsweise ESER 1996, S. 22. Obwohl Andrew Morrall sich an die ältere Forschung anschloss und ebenfalls eine Italienreise vermutete, geht auch er auf die Vermittlung von Bildformeln über Drucke oder Nachzeichnungen ein, die nach Augsburg gekommen sein können. MORRALL 2001, S. 110.

415 Dazu insbesondere FEUCHTMAYR 1921, S. 793ff. und HIRAKAWA 2009, S. 32ff., die die Umsetzungen von Dürerzeichnungen in der nordalpinen Kunst untersuchte. Daneben BUCHNER 1928, S. 328f., der vermutet, die Zeichnung sei eine bei Dürer bestellte Visierung, die von einem anderen Meister ausgeführt werden sollte und daher zu Breu gelangte, daneben MORRALL 2001, S. 33ff und S. 76ff., hier mit Abbildungen.

416 BLANKENHORN 1972, S. 22f. Siehe auch MORRALL 2001, S. 76f.

417 AIKEMA 2001, S. 429.

418 Ebd.: „Ora, é paesamente assurdo pensare che tutti questi artisti si siano recati a Venezia per copiare i monumento Vendramin.“

419 SPIRA 2012, S. 46, die Autorin behandelt diesen Aspekt insbesondere für Augsburg.

beispielsweise für Jörg Ratgeb, Hans Daucher, Georg Pencz oder Christoph Amberger.⁴²⁰ Wie Bernard Aikema und Thomas Eser bereits feststellten, gründet sich die Vorstellung einer unmittelbaren Verbindung zwischen italianisierenden Formen und einer Italienreise auf einem kunsthistorischen Idealismus, da angenommen wird, dass das Studium am Original die Voraussetzung für die künstlerische Umsetzung von Bildelementen sein müsse.⁴²¹ Eine Bildungsreise nach Italien für Künstler des 16. Jahrhunderts anzunehmen, ist damit häufig an ein methodisches Phänomen – oder Problem – des Fachs Kunstgeschichte gekoppelt, in das ein weiterer Faktor einspielt. So das ‚Ideal Dürer‘, dessen Italienreise belegt ist und der als Maßstab für seine Zeitgenossen geltend gemacht wird; dies bemerkte auch Jochen Sander für die vor allem im 19. Jahrhundert vermutete Italienreise Hans Holbeins d. J.⁴²² Sprich: Wer ebenso oder wenigstens fast genauso erfolgreich war wie Dürer, und entsprechende Motive in seine Bildwerke einbrachte, musste genauso die Originale studiert haben. Auch spielt der Geniebegriff, ebenso wie das Italienbild und die „Italien-Fixierung“⁴²³ der älteren Kunstgeschichtsschreibung seit Jacob Burckhardt eine gewichtige Rolle. Wer als ‚Meister‘ der Renaissance gelten sollte, dessen Bildmotive konnten nicht aus zweiter Hand stammen. Pia Cuneo führte in diesem Kontext für Breu an:

„[...] a trip to Italy would help to legitimate Breu's status as a Renaissance artist, especially when the Renaissance is defined by its Italian paradigm.“⁴²⁴

Ob die Diskussion der Italienfahrt hilfreich für die Frage nach Rezeptionsprozessen ist, ist allerdings fraglich, solange im Einzelfall keine konkrete Quelle neben den Bildern vorliegt.⁴²⁵ Im Fall von Breu gibt es, wie bereits erwähnt, keinerlei schriftliche Nachweise über eine Italienreise oder eine längere Abwesenheit aus Augsburg. Eine Antwort allein auf der Grundlage seiner Werke zu finden, würde bedeuten, den Transfer italianisierender Formensprache gänzlich außer Acht zu lassen. Es finden sich schließlich immer wieder italianisierende und direkte Zitate in Breus Bildfindungen – auch über die *Geschichte der Lucretia* hinausgehend –, die auf die Verwendung übermittelter Vorlagen hinweisen. Gerade die eklektizistische Auswahl an Formen in der Architektur der Lucretia-Tafel lässt vermuten, dass hier Musterzeichnungen für die Kapitelle und Pilaster gedient haben, ebenso wie für das Kostüm. Auch zeugt die Tätigkeit des Lehrlings Bernhard Koch aus Venedig in Breus Werkstatt davon, dass ihm die italienische Formensprache durch Reisende bekannt war. Der Künstler musste dafür nicht selbst zwingend in Italien gewesen sein.⁴²⁶ Breu könnte also, muss schlussendlich aber nicht selbst nach Italien gefahren sein. Solange keine stichhaltigen Belege und Quellen bekannt sind, kann es keine eindeutige Antwort auf seine Reisetätigkeit geben.

420 Hierzu AIKEMA 2001, S. 428, ESER 1996, S. 21ff., zu Pencz DYBALLA 2014B, S. 79ff., zu Amberger grundlegend KRANZ 2004. Daneben auch AUSST. KAT. VENEDIG 1999.

421 AIKEMA 2001, S. 428, ESER 1996, S. 21f. Ebenfalls KRANZ 2004, S. 77, Anm. 66 merkt an, dass die „konkrete Vermittlung der hypothetischen Vorlagen aber im Einzelfall problematisch bleibt [...]“, weshalb „die konstruierten Italienreisen deutscher Künstler fast inflationär“ zunehmen.“

422 SANDER 2005, S. 58: „Mit seiner Reise über die Alpen konnte der jüngere Holbein es nun auch in dieser Hinsicht mit dem älteren Dürer aufnehmen.“ Weiterhin AIKEMA 2001, S. 428.

423 SANDER 2005, S. 58. Der Autor nennt hierfür ebd. „die romantisch grundierte Italiensehnsucht, teils durch die nationale Überhöhung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts [...]“. Prägend war hierfür insbesondere Jacob Burckhardt und seine Publikation zur *Cultur der Renaissance in Italien*, siehe BURCKHARDT 1860.

424 CUNEO 1998, S. 63, Anm. 132.

425 Dieser Meinung ist ebenfalls KRANZ 2004, S. 77, Anm. 66: „Ohne archivalische Hinweise oder Zeugnisse aus der Hand des Künstlers tragen derartige Kausalketten jedoch kaum zur Erhellung des Rezeptionsprozesses bei.“

426 WILHELM 1983, S. 422 und sekundär CUNEO 1998, S. 63, Anm. 131. Bernhart Koch wurde wie bereits erwähnt im Jahr 1520 als Lehrknabe vorgestellt. Anzumerken ist zudem, dass ebenfalls in der Werkstatt Burgkmairs ein Lehrknabe aus Venedig, Caspar Straffo, vorgestellt wurde. Siehe WILHELM 1983, S. 435.

4 DIE SCHLACHT VON ZAMA (UM 1530)

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

4.1 DARSTELLUNG UND ERZÄHLMODUS

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

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

⁴²⁷ LIVIUS 1523, CLXXXVv.

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

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

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

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

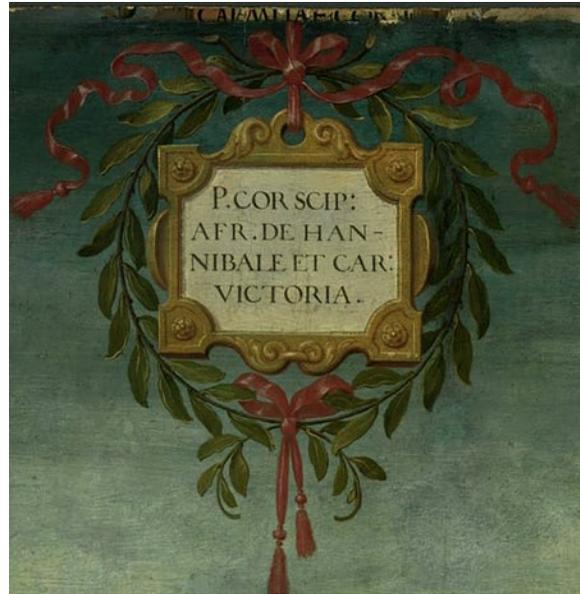


Abb. 70 Jörg Breu d. Ä. / *Schlacht von Zama*, Detail / um 1530 / Öl auf Fichtenholz / 162 × 120,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁴⁰ Siehe hierzu ausführlich Kap. 4.3.

⁴⁴¹ LIVIUS 2011, Buch 30, 35–45.

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

⁴⁴³ LIVIUS 2011, Buch 30, 35–45.

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



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

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

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

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

4.2 DIE DATIERUNG

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

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

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

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

⁴⁴⁷ Siehe Kap. 4.1.

⁴⁴⁸ Dazu auch MORRALL 2001, S. 227.

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

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

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

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

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

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

451 GOLDBERG 2002, S. 38.

452 Siehe dazu eingehend Kap. 6.1.

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

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

455 ESCHENBURG 1979, S. 57.

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

457 GREISELMAYER 1996, S. 84.

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

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

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

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

⁴⁵⁹ GREISELMAYER 1996, S. 82f.

⁴⁶⁰ Ebd.

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

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

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



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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶⁷ BUCHNER 1928, S. 370.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

4.3 DIE SCHLACHTENDARSTELLUNG ZWISCHEN ALLGEMEINIKONOGRAFIE UND SPEZIFISCHER ERZÄHLUNG

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



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



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

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

479 Sekundär KIRCHNER 1997, S. 108.

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

481 Zu Tapisserien und ihren politischen Bedeutungsinhalten siehe BRASSAT 1992.

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

483 WERNER 1997, S. 4.

484 Ebd., S. 6.

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

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

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



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



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

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

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

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

⁴⁸⁸ WERNER 1997, S. 131.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 330.

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

⁴⁹¹ GEBHARDT 1991, S. 153

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ CUNEO 1998, S. 96.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁹⁶ LIVIUS 1523, CLXXXVr. sowie CLXXXVr.

⁴⁹⁷ Ebd., CLXXXVr.

⁴⁹⁸ Ebd., CLXXXVr.

⁴⁹⁹ Siehe auch LIVIUS 2011.

⁵⁰⁰ LIVIUS 1523, CLXXXVr.

⁵⁰¹ LIVIUS 1523, CLXXXVIv.

⁵⁰² GOLDBERG 2002, S. 31f.

⁵⁰³ Ebd., S. 32.

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

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



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

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

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

505 WERNER 1997, S. 4.

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

509 Siehe Kap. 3.

510 PATZ 1986, S. 286.

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

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

513 LÜBBERS/WANDERWITZ 2012, S. 248.

514 GOLDBERG 2002, S. 40.

515 Ebd.

516 DAZU GENAUER EBD.

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

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

4.4 MASSENREGIE UND AFFEKTDARSTELLUNG

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

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

⁵¹⁷ GOLDBERG 2002, S. 48.

⁵¹⁸ Dazu sekundär REHM 2002, S. 29f.

⁵¹⁹ Siehe POESCHEL 2011, S. 372ff.



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

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

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

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

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

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

⁵²⁰ WEST 2007, S. 214 sowie Kap. 6.3.

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

⁵²² WANDERWITZ 2012, S. 259.

⁵²³ Siehe die Einleitung der vorliegenden Arbeit.

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

⁵²⁹ Ebd. siehe auch COLE 2014.

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

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



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



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



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

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

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

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

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

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

dargestellten Pferden fällt hier der Blick insbesondere auf den Soldaten, der mit seinem Schwert ausholt und dabei seinen Oberkörper weit nach hinten dreht, während die Beine im Kontrapost zum unteren Bildrand parallel stellen (**Abb. 71**). Diese Figur ist, wie bereits erwähnt, spiegelverkehrt Breus *Geschichte des Samson* entnommen (**Abb. 58**). Das Gesicht bleibt leicht verschattet unter dem Helm, doch wirkt der Blick des Kriegers in römisch anmutender Rüstung konzentriert. Die ausholende Geste wirkt kraftvoll, sein Stand ist trotz der Drehung fest. Er erscheint als derjenige Soldat, der die Tugenden eines Kriegshelden allein in seiner Körperhaltung zu vereinen scheint.

Hier spielen erneut Albertis Forderungen an die gelungene *historia* und insbesondere seine Ausführungen zur Bildfigur und die Vermittlung von Affekten durch Bewegung eine wichtige Rolle.⁵³⁴ Wie Kristine Patz ausführt, drückt sich für Alberti gerade hierin die Bedeutung des *movere* aus: Der Betrachter sollte in denjenigen Zustand versetzt werden, den die Figuren im Bild einnehmen. Die Figuren fungieren dabei gleichsam als „Affektbrücke“.⁵³⁵ Eben jene Affektübertragung vollzieht sich in Breus Soldatenfigur, die zugleich durch ihre Frontalität, Größe und Position im Bildraum als Referenzfigur für den Betrachter dient und ihm den Einstieg in die Bilderzählung ermöglicht. Der Maßstabsprung dient folglich als erzählstrategisches Mittel zur Betrachteransprache. Dass dies offenbar bewusst gewählt war, zeigt als Gegenbeispiel exemplarisch Breus Holzschnitt der *Schlacht von Pavia*: Hier werden am unteren Bildrand einige Zelte und Figuren angeschnitten und zugleich bleibt der Darstellung der Charakter des Überschaubildes mit Blick auf die Belagerung zu eigen (**Abb. 78**). Einzelpersonen treten hier aus der Masse des Heeres nicht heraus. Figuren, wie die des Soldaten in der *Schlacht von Zama* beziehungsweise die erste ‚vergrößerte‘ Figurenreihe

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

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

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

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

⁵³⁵ PATZ 1986, S. 284.

⁵³⁶ Dazu KRAFT 2013.

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

⁵³⁸ Zur Bildtradition und Vergleichsbeispielen weiterer Künstler siehe KRAFT 2013.

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

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



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



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

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

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

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

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

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

⁵⁴² DYBALLA 2014c, S. 151.



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



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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

116 4.5 DIE DARSTELLUNG ALS EREIGNIS DES 16. JAHRHUNDERTS

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

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

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

547 Siehe Kap. 3.2.4.

548 GREISELMAYER 1996, S. 83.

549 Siehe Kap. 3.3.2.

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

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

552 KRAFT 2013, S. 84.

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

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

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

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

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

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

556 Dazu insbesondere HÖFERT 2010, S. 63.

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

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

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

560 GREISELMAYER 1996, S. 82.

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

562 GREISELMAYER 1996, S. 82.

563 Ebd.

564 Ebd., S. 83.

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

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



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

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

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

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Siehe auch VOCELKA 2010, S. 357.

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

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

⁵⁷¹ Siehe STEINBERG 1935.

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

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

4.6 LANDSCHAFT ALS HANDLUNGSRAUM

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

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

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

572 Dazu beispielsweise WEST 2006, S. 263.

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

574 Siehe ebd.

575 GOLDBERG 2002, S. 9.

576 GREISELMAYER 1996.

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

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

579 Siehe Kap. 4.1.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

583 BÜTTNER 2006, S. 91 mit Abb.

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

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

586 STADLOBER 2012, S. 81f.

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

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

589 GREISELMAYER 1996.

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

591 Siehe Kap. 4.5.

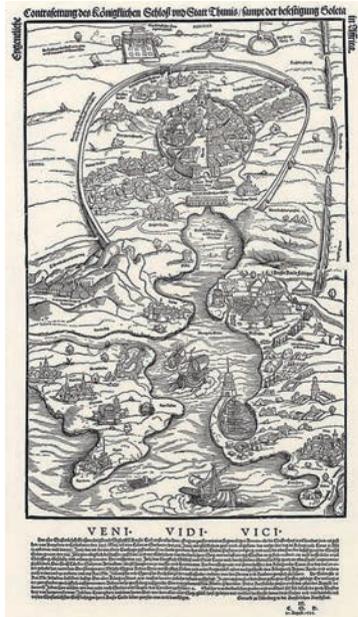


Abb. 99 Erhard Schön / *Eigentliche Contrafetzung des königlichen Schloß und Statt Tunis / sampt der Befestigung Goleta in Affrica / 1535* / Holzschnitt / 70,9 × 40,5 cm / Grafische Sammlung Albertina, Wien.

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

Goleta wiedergibt. Greiselmayer schlussfolgert auf Grundlage dieses Planes:

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

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

⁵⁹² GREISELMAYER 1996, S. 84.

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

⁵⁹⁴ GREISELMAYER 1996, S. 85.

⁵⁹⁵ Ebd.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 86.

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

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



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

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

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

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

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

⁶⁰⁰ Siehe Kap. 4.2.

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

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

EXKURS: BREU UND DIE SOGENANNTEN 'DONAUSCHULE'

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

601 GREISELMAYER 1996, S. 84.

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

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

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

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

606 BÜTTNER 2006, S. 91.

607 Ebd.

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



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

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

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

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

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

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

609 AUSST. KAT. PARIS 1984.

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

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

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

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

614 Siehe BENESCH 1528, S. 63ff.

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

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

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

618 STANGE 1964.



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

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

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

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

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

Muss der Begriff der ‚Donauschule‘ als historische

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

⁶²⁰ Ebd.

⁶²¹ Ebd.

⁶²² ULLMANN 1985, S. 105.

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

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

⁶²⁵ MENZ 1982, S. 38.

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

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

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

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

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

⁶²⁸ Ausgenommen ist hiervon die Szene von Bernhards Tod.

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

⁶³⁰ MORRALL 2001, S. 2.

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

⁶³⁶ Siehe Kap. 4.4.

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

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

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



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

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

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

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

⁶⁴⁰ Ebd., S. 33.

5 DIE GESCHICHTE DER ARTEMISIA (UM 1535). EIN SONDERFALL?

„[...] nit allain auß disen dingen in lob züerheben / sonder auch von irer [Artemisias] starcke tugent / manlichen gemüts und keckheit / Wann in den Ritterlichen Wercken / was sye wohl geübt vnnd vil künndend“⁶⁴¹

5.1 DARSTELLUNG UND DESIDERATE

Breus *Geschichte der Artemisia* stellt im Hochformat dar, wie die gleichnamige karische Königin durch kluge Taktik verlorene Landesteile ihres Reichs zurückerobert konnte (**Abb. 3**). Insbesondere Boccaccio verbreitete in seinem Werk über die *Fürnehmlichsten Frauen* ihre Geschichte.⁶⁴² Nach dem Tod ihres Ehemanns Mausolos herrschte Artemisia allein über ihr Reich. Die Bewohner der Insel Rhodos strebten im Zuge des Machtwechsels nach Unabhängigkeit. Dadurch verlor die Königin nicht nur die Insel selbst, sondern die Rhodier wollten auch die nördlich der Insel gelegene Stadt Halikarnassos auf dem Festland erobern. Artemisia schickte daraufhin eine Flotte in den dortigen Hafen, die sich zunächst vor den Gegnern versteckte. Auf Geheiß der Königin täuschten die Bürger von Halikarnassos ihre bereitwillige Unterwerfung vor, bis alle Rhodier an Land gegangen waren. Artemisias Flotte lief daraufhin aus ihrem Versteck aus. Ihre Männer besiegten nicht nur die Rhodier auf dem Festland, sondern besetzten auch die verlassenen

rhodischen Boote. Durch diese List konnte Artemisia auch die Insel Rhodos zurückzuerobern: Mit den Schiffen der Gegner lief sie ungehindert ein, da die Rhodier dachten, ihre eigenen Männer kämen siegreich nach der Belagerung von Halikarnassos zurück.

Das Münchener Tafelbild zeigt im Bildvordergrund die Ankunft der karischen Boote im Hafen und Königin Artemisia, wie sie an Land geht. Im Bildmittelgrund sind auf einem Platz der dargestellten Stadt die kämpfenden Männer zu sehen, während sich im Hintergrund eine weitere Stadtkulisse und der Blick in die Landschaft anschließen. Bisher wurde das Bild in der Münchener Sammlung unter dem Titel *Artemisia erobert Rhodos* geführt.⁶⁴³ Bei genauerem Blick auf die Tafel zeigt sich jedoch, dass der Schauplatz der Hauptszene im Bildvordergrund Halikarnassos ist. Gezeigt wird das Mausoleum,⁶⁴⁴ das Artemisia in Andenken an ihren verstorbenen Mann erbauen ließ und seit Antipatros von Sidon zu den Sieben Weltwundern zählt.⁶⁴⁵ Wie Wolfgang

⁶⁴¹ BOCCACCIO, FÜRNMILICHSTE WEYBER, 1543, fol. L recto.

⁶⁴² Siehe beispielsweise die Boccaccio-Ausgabe von 1543, BOCCACCIO, FÜRNMILICHSTE WEYBER, 1543, fol. XLIXv.

⁶⁴³ Dazu am Aktuellsten <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/8MLvMMqyxz>, zuletzt am 17.01.2017. Bewusst wird daher in der vorliegenden Arbeit von der *Geschichte der Artemisia* gesprochen, da dieser Titel passender erscheint.

⁶⁴⁴ WEGNER 1958, S. 89.

⁶⁴⁵ Dazu beispielsweise HOEPFNER 2013.

Wegner feststellen konnte, bezieht sich die Stadtansicht von Halikarnassos und die Wiedergabe des Mausoleums auf einen Holzschnitt aus der Vitruv-Ausgabe des Cesare Cesariano (um 1477–1543) von 1521 (**Abb. 106**).⁶⁴⁶ Auch das Stadttor am linken Bildrand sowie der Marstempel am rechten stimmen hiermit überein. Erst im Hintergrund wird die Insel Rhodos gezeigt, wie ein Vergleich mit Hartmann von Schedels Darstellung in dessen Weltchronik beweist.⁶⁴⁷ Ebenfalls orientiert sich die Rhodos-Kulisse in Teilen an der Ansicht von Erhard Reuwich (um 1450 – vor 1505) in Bernhard von Breydenbachs (um 1440–1497) *Reisen ins Heilige Land* von 1486, wie schon Wegner feststellte (**Abb. 107**).⁶⁴⁸ Gezeigt wird also nicht, wie Königin Artemisia Rhodos erobert, sondern derjenige Teil der Geschichte, in dem sie den Angriff auf die Stadt Halikarnassos durch kluge Taktik abwehrt. Dies wurde von der bisherigen Forschung gänzlich außer Acht gelassen. Der Hintergrund dient als Verweis auf die noch bevorstehende Rückeroberung der Insel. Damit ist die Inschriftentafel irreführend, da sie allein auf Rhodos verweist: „ARTEMISIAE REGINAE / CARIAE. STRATEGEMA / QUO RHODIOS DEVICIT.“ Neben dieser missverständlichen Betitelung des Bildes bringt die Artemisia-Tafel außerdem deut-

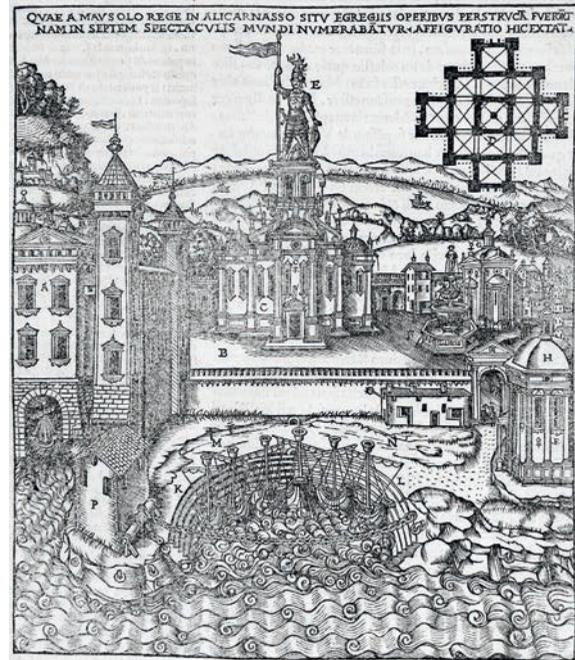


Abb. 106 Cesare Cesariano / Halikarnassos aus Vitruvius, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece* [...], Como 1521, XLiv.

lich mehr offene Fragen mit sich, als die bereits besprochenen Bilder aus der Breu-Werkstatt. Dies betrifft sowohl die Zugehörigkeit des Bilds zu den *Historienbildern*, wie auch die Zuschreibung.

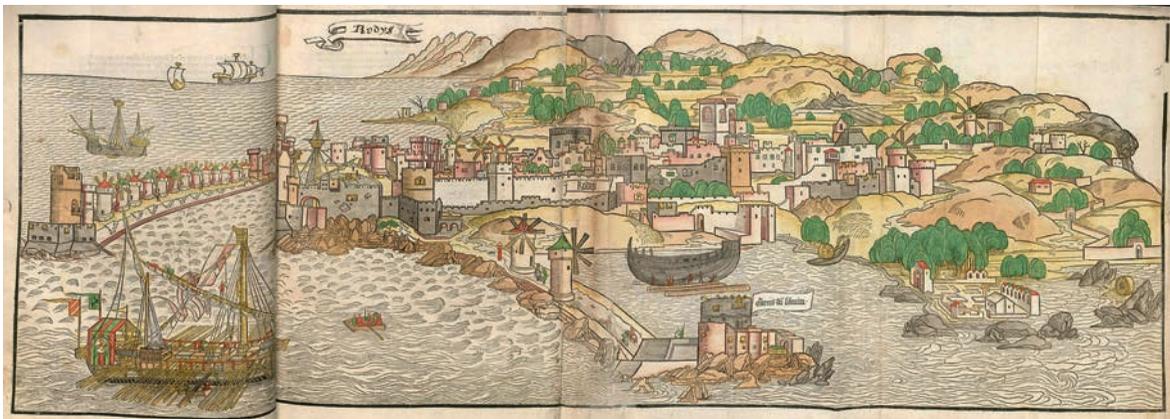


Abb. 107 Erhard Reuwich / Rhodos aus Bernhard von Breydenbach, *Peregrinationes in Terram Sanctam*, Mainz 1486.

⁶⁴⁶ WEGNER 1958, S. 89. Dies ist nicht verwunderlich, diente die Vedute wohl als Vorlage für die Schedel'sche Weltchronik.

⁶⁴⁷ Siehe hier die Grafik in Hartmann von Schedel, *Registrum huius operis libri ...* ("Consummatu[m] autem duodecima mensis Julij. Anno salutis n[ost]re. 1493, fol. XXIV).

⁶⁴⁸ WEGNER 1958, S. 89.

Während sowohl das Lucretia- wie auch das Zama-Bild durch das Monogramm zweifellos dem älteren Breu zugesprochen werden können, ist die Darstellung der Artemisia weder signiert noch datiert. Im Inventar der Schleißheimer Galerie von 1775, aus der die Tafel 1938 in die Alte Pinakothek gelangte, wurde das Bild als Werk eines unbekanntes Malers aufgeführt.⁶⁴⁹ Zunächst noch als Gemälde in der „Art des Matthias Gerung“ gelistet,⁶⁵⁰ verwies Robert Stiasny 1894 erstmals auf Breu d. Ä. und folgte dabei Wilhelm Schmidts Einschätzung.⁶⁵¹ Stiasny wandte jedoch ein, dass es nicht möglich sei, „ein Schlußurtheil zu fällen [...] angesichts der weitgehenden, fast einer Erneuerung gleich kommenden Restauration des Bildes, das, wenn von Breu, erst gegen Mitte der dreißiger Jahre entstanden sein könnte.“⁶⁵² Tatsächlich ist der Eindruck des Artemisia-Bildes auch heute durch die weitreichenden Übermalungen geprägt.⁶⁵³ Der Schleißheimer Galeriekatalog von 1905 führte erstmals die bis heute gültige Zuweisung an Breu d. J. an.⁶⁵⁴ Begründungen oder eingehendere Werksvergleiche wurden für die Zuschreibung allerdings nicht angestellt. Einzig Heinrich Röttinger geht in seinen *Breu-Studien* von 1909/10 näher auf weitere Werke

Breus d. J. ein.⁶⁵⁵ Da gesicherte Tafelbilder von Breu d. J. damals wie heute nicht bekannt sind,⁶⁵⁶ konnte er sich nur auf die großformatigen Druckgrafiken des Künstlers beschränken.⁶⁵⁷ Die Zuschreibungsdebatte verlief damit lediglich über einzelne Verweise und unzureichende Vergleiche. Durch das lückenhafte Werk Breus d. J. und die weitreichenden Überarbeitungen des originalen Materialbestands, die wie erwähnt schon Stiasny konstatierte,⁶⁵⁸ ist die Ausgangslage hinsichtlich der Zuschreibungsfrage denkbar ungünstig.

Auch die Provenienz der Tafel ist schwer nachvollziehbar. Das Bild wird erstmals im Schleißheimer Bestand und dem bereits genannten Galeriekatalog von 1775 greifbar,⁶⁵⁹ als es als Ausstattungstück des neu errichteten Schlosses fungierte.⁶⁶⁰ Hier taucht die Tafel neben weiteren *Historienbildern* wie Altdorfers *Alexanderschlacht*,⁶⁶¹ Behams *Geschichte der Helena*,⁶⁶² Feselens *Belagerung der Stadt Alesia*,⁶⁶³ Breus *Schlacht von Zama* und Burgkmairs Cannae- und Esther-Tafeln auf.⁶⁶⁴ Unter der Nummer 522 folgt die Angabe „Artemisia erobert die Insel Rhodus mit List“, das als Werk eines unbekanntes deutschen Meisters in der Sammlung geführt wurde.⁶⁶⁵ In den frühen Münchener Inventaren seit

649 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1775, S. 128, Kat. Nr. 522.

650 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1885, S. 15, Kat. Nr. 164.

651 STIASNY 1894, Sp. 114. Unklar ist, woraus Stiasny die Information Schmidts entnommen hat. Er führt jedoch ebd. weiter aus: „Die zerstreute Komposition, die untersetzten Reiterfigürchen, die bauliche Staffage, Einzelheiten wie die Lieblinggebärde der flach ausgestreckten Hand sprechen für die Ansicht Schmidt's.“ Weitere Vergleiche werden nicht gezogen. Ebenfalls DÖRNHÖFFER 1897, S. 32, bezieht sich auf Stiasny beziehungsweise Schmidt, geht aber nicht näher auf die Tafel ein. Siehe auch SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1905, S. 29: „Die Richtigkeit der im Bayerdorfer'schen Katalog enthaltenen Zuteilung dieses ganz übermalten Bildes an einen Maler der Gerung'schen Richtung wurde von W. Schmidt bestritten, der es für J. Breu in Anspruch nimmt.“

652 STIASNY 1894, Sp. 114.

653 Auch ist es zu einem späteren Zeitpunkt seitlich und oben beschnitten worden. Der Grundiergrat ist nur am unteren Bildrand sichtbar. Siehe den Online-Katalog <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/8MLvMMqyxz>, zuletzt am 10.10.2017 sowie SLG. KAT. MÜNCHEN 1963, S. 210, Kat. Nr. 2767.

654 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1905, S. 28, Kat. Nr. 104. Siehe ebenfalls SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1914, S. 33, Kat. Nr. 3104, SLG. KAT. MÜNCHEN 1963, S. 204, ebd., S. 210, Kat. Nr. 2767 sowie der Online-Katalog unter <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/8MLvMMqyxz>, zuletzt am 16.11.2017. Zudem WEGNER 1955b, S. 604, WEGNER 1958, GREISELMAYER 1996, S. 179ff., GOLDBERG 2002, S. 70. Lediglich DIEMER 2008, S. 131 und WANDERWITZ 2012, S. 255 nennen Breu d. Ä. noch als Autor des Artemisia-Bildes.

655 RÖTTINGER 1909/1910, S. 79.

656 Siehe Kap. 5.4.

657 RÖTTINGER 1909/1910, S. 79f.

658 STIASNY 1894, Sp. 114.

659 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1775, S. 128, Kat. Nr. 522. Bisher war unklar, ab wann sich das Bild in Schleißheim befand, es wurde lediglich auf den Katalog von 1885 verwiesen, siehe SLG. KAT. MÜNCHEN 1963, S. 210, Kat. Nr. 2767.

660 Der Bau des Schleißheimer Schlosses wurde unter Kurfürst Max II. Emanuel von Bayern (1662–1726) begonnen. Er sah für die Ausstattung sowohl Bilder der vorhandenen Sammlung vor, wie auch zahlreiche Neueinkäufe, mit denen er die wittelsbachische Sammlung erweiterte. Der erste Bestandskatalog von 1775 wurde erst unter seinem Enkel Maximilian III. Joseph (1727–1777) publiziert.

661 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1775, S. 227, Kat. Nr. 964.

662 Ebd., S. 136, Kat. Nr. 553.

663 Ebd., S. 228, Kat. Nr. 967.

664 Breus Schlachtenbild findet sich unter der Angabe „Georg P.R.E.W.“ in SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1775, S. 228, Kat. Nr. 966, Burgkmairs Cannae-Tafel ebd., Kat. Nr. 965. Zur Esther-Tafel siehe die Inventareinträge in SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1775, S. 62, Kat. Nr. 222.

665 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1775, S. 128, Kat. Nr. 522.

Fickler ist die Artemisia-Tafel aber nicht zu finden.⁶⁶⁶ Dies ließ Zweifel aufkommen, ob die Artemisia-Tafel tatsächlich zum Auftrag der *Historienbilder* gezählt habe.⁶⁶⁷ Das Fehlen des Bildes im späten 16. Jahrhundert kann aber dadurch erklärt werden, dass Fickler in seinem Inventar lediglich den Bestand der Kunstkammer listete. Möglicherweise wurde die Artemisia-Tafel zu diesem Zeitpunkt bereits andernorts aufbewahrt, bis sie gemeinsam mit den anderen *Historienbildern* nach Schleißheim überführt wurde. Als weiteres Argument für die zweifelhafte Zugehörigkeit zum Auftrag wurde angeführt, dass die Tafel die Geschichte einer weiblichen Tugendheldin im Hochformat darstellt und damit vom ‚Grundkonzept‘ der querformatigen Tugenddarstellungen abweiche.⁶⁶⁸

Damit gilt es im Fall der Artemisia-Tafel zwei grundlegende Fragen zu klären: zum einen die Zuschreibung an die Breu-Werkstatt beziehungsweise an Jörg Breu d. J., zum anderen die Frage nach der Zugehörigkeit des Bildes zum *Historienbild*-Auftrag. Um zu Ergebnissen zu gelangen, soll die Untersuchung der Bilderzählung weitere Aufschlüsse liefern: Welche narrativen Schwerpunktsetzungen wurden vorgenommen und entsprechen diese denjenigen, die bereits in den vorherigen Analysen festgestellt wurden? Kann dies darüber hinaus – neben einer stilistischen Untersuchung – auch Ergebnisse liefern, die die Zuschreibung an Breu bestätigen oder auch falsifizieren?

5.2 DER NARRATIVE SCHWERPUNKT DES BILDS IM VERGLEICH ZUR ARTEMISIA-IKONOGRAFIE

Artemisia gilt nicht nur als *exemplum* für herausragende kriegerische List und taktische Klugheit, wie es die Münchener Tafel durch die Darstellung der Ereignisse in Halikarnassos vermittelt. Im Kanon tugendhafter Frauen wurde sie vor allem als Beispiel weiblicher Treue und Keuschheit angeführt, da sie ihrem verstorbenen Gemahl Mausolos das bis heute bekannte Grabmahl in Halikarnassos erbauen ließ.⁶⁶⁹ Überliefert wird daneben, dass Artemisia die Asche ihres Mannes in Wein gemischt trank, um ihm mit ihrem Körper als kostbareres Gefäß als jede Urne zu dienen.⁶⁷⁰ Die Darstellung dieses Moments prägt die Artemisia-Ikonografie.⁶⁷¹ Beispielsweise zeigt Georg Pencz, wie eine Magd die Asche des Mausolos in einen Krug füllt, der von Artemisia gehalten wird (**Abb. 108**).⁶⁷² Die Königin sitzt direkt vor ihr und wird großfigurig und nahansichtig im Profil gezeigt. Diese Ikonografie des thronenden und im strengen Profil gezeigten Herrschers erinnert



Abb. 108 Georg Pencz / *Artemisia* / um 1540 / Kupferstich / 19,3 × 13,4 cm / Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

⁶⁶⁶ Dazu GOLDBERG 2002, S. 70.

⁶⁶⁷ GOLDBERG 2002, S. 70. Siehe auch SLG. KAT. MÜNCHEN 1963, S. 204 sowie S. 210, Kat. Nr. 2767, in dem die Zugehörigkeit des Gemäldes zum Auftrag daher als „zweifelhaft“ bezeichnet wurde.

⁶⁶⁸ Ebd.

⁶⁶⁹ POESCHEL 2011, S. 366.

⁶⁷⁰ Ebd.

⁶⁷¹ Ebd. Hierbei ähnelt die Artemisia- stark der Sophonisbe-Ikonografie, die Gift trank, um nicht Scipio ausgeliefert zu werden. Dazu SCHRODI-GRIMM 2009, S. 88.

⁶⁷² Zur Druckgrafik von Pencz siehe HOLLSTEIN 1991, S. 235, Kat. Nr. 135. Virgil Solis' Kupferstich der Artemisia basiert auf der Grafik von Pencz, siehe das Virtuelle Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich Museums <http://kk.haum-bs.de/?id=v-solis-ab3-0044>, zuletzt am 17.01.2017.



Abb. 109 Jörg Breu d. Ä. / *Artemisia* / Holzschnitt aus Boccaccio, *Ejn schöne Cronica oder Hystori buch von den fürnämlichsten Weybern so von Adams zeyten angewest.* Hrsg. von Steinhöwel, Heinrich. Augsburg 1541, fol. XLIXr.



Abb. 110 Cima de Conegliano / *Artemisia trinkt die Asche ihres verstorbenen Mannes* / um 1517/18 / Holz / 61,4 cm × 26 cm / Musée de Beaux Arts, Tours.

stark an antike Münzdarstellungen. Auf dem Boden liegen um Artemisia und ihre Begleiterin herum verschiedene Waffen und ein Brustpanzer, rechts am Bildrand lehnt ein Schild. Hiermit wird nicht nur auf Mausolos als tapferen Krieger und damit auf genuin männliche Tugenden verwiesen. Diese Attribute beziehen sich zugleich auf Artemisia, die als Nachfolgerin seine Position in Politik und Militär übernommen hatte. Im Fensterdurchblick wird das Verbrennen der Leiche des Mausolos gezeigt. Das Gebäude im Hintergrund spielt außerdem auf das Mausoleum an, das Artemisia in Andenken an ihren Mann erbauen ließ. Dieser motivische Verweis verdeutlicht die Treue Artemisias über den Tod ihres Gemahls hinaus.

Auch weitere Beispiele zeigen, dass die Darstellung der Asche trinkenden Artemisia und der Schwerpunkt auf ihre Liebe gängig war: Der Holzschnitt zur

Boccaccio-Ausgabe von 1541, für die wie bereits erwähnt die Breu-Werkstatt die Illustrationen lieferte, fokussiert den Moment um die Asche trinkende Artemisia und zeigt daneben im Hintergrund, wie die Königin die Überreste ihres Mannes verbrennt (**Abb. 109**).⁶⁷³ Auch in der italienischen *cassone*-Malerei wird Artemisia als treue Witwe gezeigt, die dem verstorbenen Mausolos als Gefäß dienen möchte, wie exemplarisch eine Truhe von Cima da Conegliano (um 1459 – um 1517) von 1510 zeigt, die sich heute im Musée des Beaux Arts in Tours befindet (**Abb. 110**). Dass sich Regentinnen selbst als ‚zweite Artemisia‘ darstellen ließen, wie beispielsweise Caterina de’ Medici (1519–1589) oder später Anne d’Autriche (1601–1666), zeigt die Bedeutung der Tugendheldin für weibliche Herrscherinnen:⁶⁷⁴ Einerseits ging es hier um die legitime Fortführung der Politik, denn der Herrscher war verstorben und die Regentin übernahm die Macht, andererseits drückte sich in der Darstellung Artemisias aber auch die Verbindung zum verstorbenen Regenten aus.⁶⁷⁵ Denn letztlich wird in all diesen Darstellungen verdeutlicht, wie Artemisia sich für ihren Gemahl aufopfert, in dem sie seine Überreste in sich aufnimmt und sich auf diese Weise mit ihm über den Tod hinaus verbindet. Ihre weibliche Treue steht also klar im Zentrum der Bildaussage, ihre militärischen Errungenschaften sind dagegen nur untergeordnet. Auch der Verweis auf den Bau des Mausoleums, der häufiger im Bildhintergrund dargestellt wird, ist im Kontext der ehelichen Treue und Ehrerbietung zu sehen.

Das Münchener Tafelbild weicht damit von der tradierten Ikonografie der Asche trinkenden Artemisia ab. Durch die Auswahl der dargestellten Szenen liegt der Fokus allein auf ihrer Tugendhaftigkeit als militärische Anführerin und ihrer politischen Rolle: Im Bildvordergrund ist zu sehen, wie ihr Gefolge in Ruderbooten bereits das Stadttor passiert hat, um im Hafen anzulegen. Artemisia, die einen aufwendig verzierten Helm und über ihrem Kleid einen Brustpanzer trägt, ist bereits an Land gegangen und wendet sich einem ihrer Begleiter zu (**Abb. 111**). Weitere haben sich um sie herum versammelt. Ihre Hand leicht angehoben, weist sie in die andere Richtung, als wolle sie das weitere Vorgehen erklären,

⁶⁷³ HOLLSTEIN 2008, Bd. II, S. 93, Kat. Nr. 586 sowie die zugehörige Abb. ebd., S. 110.

⁶⁷⁴ SCHRODI-GRIMM 2009, S. 23ff.

⁶⁷⁵ Ebd.



Abb. 111 Jörg Breu d. J. ? / *Geschichte der Artemisia*, Detail / um 1535 / Öl auf Lindenholz / 164 × 121,4 cm / Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Alte Pinakothek München.

um Halikarnassos von den Rhodiern zu befreien. Hinter ihnen sind berittene Männer zu sehen, die durch einen Torbogen reiten. Auf dem dahinterliegenden Platz findet vor dem genau in der Bildmitte positionierten Mausoleum von Halikarnassos der eigentliche Kampf zwischen Kariern und Rhodiern statt. Pferde stürmen aufeinander zu, die Lanzen in der Mitte des Getümmels geben verschiedene Bewegungsrichtungen an. Isokephal reihen sich die Köpfe der Männer im Schlachtengewühl aneinander. Im Hintergrund schließt sich dann die Ansicht von Rhodos an, die, wie schon erwähnt, der Darstellung Hartmann von Schedels weitestgehend entspricht. Hier ereignet sich bereits der Moment der Geschichte, der auf den Sieg Artemisias in Halikarnassos folgt: Vor der Insel haben mehrere Schiffe angelegt, die mit Lorbeerkränzen an den Masten geschmückt worden sind, um die Rhodier glauben zu lassen, ihre eigenen Männer kämen siegreich nachhause (**Abb. 112**). Dargestellt wird demnach die List, die Artemisia zur Rückeroberung von Rhodos verhalf. Damit verschränken sich auch auf dieser Tafel mehrere zeitliche Erzählebenen miteinander. Im Vergleich zur Textvorlage – hier vermittelt über Boccaccios *Fürnehmlichste Frauen* – zeigt sich, wie eng sich die Artemisia-Tafel am Text orientiert. Boccaccio steigt mit der Betonung der weiblichen Tugenden als Ehefrau und Witwe in das Kapitel über Artemisias Leben ein.⁶⁷⁶ Er leitet dann aber



Abb. 112 Jörg Breu d. J. ? / *Geschichte der Artemisia*, Detail / um 1535 / Öl auf Lindenholz / 164 × 121,4 cm / Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Alte Pinakothek München.

zu den kriegerischen Tugenden der Königin über und spricht dies explizit als männliche, ritterliche Stärken an. Artemisia sei, wie bereits einleitend erwähnt,

„[...] nit allain auß disen dingen in lob züerheben / sonder auch von irer starcke tugent / manlichen gemüts und keckheit / Wann in den Ritterlichen Wercken / was sye wohl geübt vnnd vil künnend“⁶⁷⁷

Ausführlich beschreibt Boccaccio im Folgenden die Auseinandersetzung zwischen Kariern und Rhodiern sowohl in Halikarnassos wie auch auf der Insel. Detailliert geht er dabei auf Artemisias strategisches Vorgehen ein. Er erläutert, wie sich ihre Truppen vor Halikarnassos versteckten, wie sie die Bürger anleitete, die Rhodier zu begrüßen und ihre Unterwerfung vorzutäuschen. Die „ding beschahen nun alle nach irem anschlag [...]“⁶⁷⁸ und Artemisia ließ ihre Männer aus den Verstecken kommen. Boccaccio beschreibt weiter, wie sie die Gegner in der Stadt angriffen und die rhodischen Schiffe besetzten. Ebenso genau werden die folgenden Ereignisse zur Rückeroberung von Rhodos geschildert. Der Autor berichtet sogar davon, wie die Karier die gegnerischen Schiffe mit Lorbeer als Zeichen des Siegs zur Täuschung der Insulaner schmückten. Abschließend betont er erneut Artemisias Tugend als treue Witwe, die Zeit ihres Lebens an ihren verstorbenen Gemahl Mausolos

⁶⁷⁶ BOCCACCIO, FÜRNEMLICHSTE WEYBER, 1543, fol. XLIX recto: „Arthemisia ist ein künigi gwesen i de land Caria / eins hohé starcke gmüts heiliger vn gar seltzamer liebe zü irm gemahel / vn so fester keuscheit in irm witwenstand [...]“ Im weiteren Textverlauf wird ihre Liebe zu Mausolos beschrieben sowie der Bau des Mausoleums ausführlich erläutert.

⁶⁷⁷ BOCCACCIO, FÜRNEMLICHSTE WEYBER, 1543, fol. L recto.

⁶⁷⁸ Ebd.

gedachte: Sie habe „die ubrigen tag ihres lebens in liebe ihres manns trauriglich verzerend“⁶⁷⁹ verbracht. Das Artemisia-Bild entspricht also der Berichtserstattung Boccaccios sehr genau: Alle relevanten Ereignisse werden gezeigt, begonnen beim Verlassen der Verstecke und der Ankunft der Männer im Hafen von Halikarnassos. Darauf folgt der Angriff in der Stadt mit der Kampfdarstellung vor dem Mausoleum. Die Erzählung wird weitergeführt bis zur Überfahrt nach Rhodos auf den mit Lorbeer geschmückten Schiffen der Gegner. Gerade in diesem motivischen Detail der Lorbeerkränze zeigt sich, wie ausführlich der Künstler die textliche Überlieferung umsetzte und wie er im Bild die zeitlich aufeinanderfolgenden Ereignisse miteinander verschränkte. Allein die geschmückten Schiffe, die vor Rhodos liegen, verweisen darauf, dass es sich hier um chronologisch aufeinanderfolgende Handlungsmomente handelt. Bildvorder- und Mittelgrund sind damit zwei verschiedenen Zeitebenen vorbehalten.

Vor allem fokussiert die Darstellung durch die Szenenwahl und den Schauplatz Halikarnassos den politischen, militärischen Aspekt der Erzählung und nicht allein ihre weibliche Treue, wie in der gängigen Ikonografie üblich. Denn während im Text Boccaccios die eheliche Tugendhaftigkeit weitestgehend gleichgewichtig neben die ritterliche gestellt wird, verhält es sich im Bild anders: Allein das Mausoleum auf dem städtischen Platz ist Sinnbild für die Liebe ihrem Mann gegenüber und bezieht somit auch den ‚weiblichen‘ Adressaten-

kreis mit ein. Der Schwerpunkt der Bilderzählung wird jedoch verstärkt auf ihre kriegerischen Eigenschaften gelegt: strategische Kriegsführung, Mut und Tapferkeit. Damit entspricht das Bild durchaus den anderen hochformatigen Tafeln des Auftrags beziehungsweise den ‚männlichen‘ Tugendbildern. Letztlich schreibt auch Boccaccio explizit vom bereits erwähnten „manlichen gemüt“⁶⁸⁰ Artemisias. Dabei scheint es mehr um ihre taktischen Fähigkeiten zu gehen, weniger um kriegerische Stärke im Sinne von physiologischer Kraft. Denn sie wird nicht als Kriegerin in Aktion gezeigt, sondern sie steht in ruhiger Körperhaltung da. Dem Zeigegestus ist zu entnehmen, dass sie den Männern, die an sie herantreten sind, das weitere Vorgehen erläutert. Lediglich der Speer in ihrer Hand und der Brustpanzer über ihrem Kleid verweisen auf ihre Bereitschaft zum Angriff. Im Kampfgetümmel des Mittelgrundes wird Artemisia zudem kein zweites Mal dargestellt, wie es durch die pluriszenische Darstellung durchaus möglich gewesen wäre. Das antikisierende Kostüm der Dargestellten und einiger ihrer Begleiter könnte vor diesem Hintergrund eine ähnliche Funktion besitzen, wie es bereits in der *Geschichte der Lucretia* festgestellt wurde: Eine historische Distanz zur Betrachterin beziehungsweise zum Betrachter wird auf diese Weise hergestellt. Zugleich entspricht die Darstellung mit zeitgenössischer Rüstung und antikisierender Kleidung dem Zeitgeschmack der damaligen Betrachter.

5.3 DIE DARSTELLUNG ALS EREIGNIS DES 16. JAHRHUNDERTS

Im vorderen Beiboot fallen einige Figuren durch ihr Kostüm auf: Zwischen den in Rüstungen gekleideten Soldaten, die offenbar die Karier darstellen, befinden sich Männer mit Turbanen und osmanischer Gewandung (**Abb. 113**), möglicherweise sind dies die rhodischen Gegenspieler und Gefangenen der Karier. Bereits bei der Untersuchung der Zama-Tafel wurde ausgeführt, wie die Darstellung eines historischen Ereignisses gerade durch das Kostüm mit der Gegenwart des frühneuzeitlichen Betrachters

synchronisiert wird.⁶⁸¹ Vor allem durch die osmanische Gewandung wurde auf diese Weise die im 16. Jahrhundert aktuelle Situation der vordringenden Osmanen in Europa eingebracht. Dies prägte die visuelle Kultur maßgeblich, was sich nicht nur in Schlachtenbildern, wie im Fall der Münchener *Historienbilder*, zeigt, sondern auch in unzähligen Kreuzigungs- und Passionsbildern, in denen dem Christentum das Heidentum entgegengesetzt wurde.⁶⁸²

⁶⁷⁹ BOCCACCIO, FURNÄMLICHSTE WEYBER, 1543, fol. L verso.

⁶⁸⁰ Ebd., fol. L recto.

⁶⁸¹ Siehe Kap. 4.5.

⁶⁸² Grundlegend sei dazu erneut auf den AUSST. KAT BRÜSSEL/KRAKAU 2015 sowie auf COLDING SMITH 2014 verwiesen.

Auch das Artemisia-Bild zeigt dementsprechend Hinweise auf das aktuelle Zeitgeschehen, nicht nur durch das Kostüm: Die Aktualisierung der Darstellung ins 16. Jahrhundert und der Verweis auf die kulturell verankerte Präsenz der Osmanen, konkretisiert sich vor allem auch durch die dargestellten Flaggen, die sich an den Schiffen und Beibooten befinden. Während mit dem weißen Kreuz auf rotem Grund, das mittig im Bildvordergrund und an den Schiffen zu sehen ist, auf das Wappen des Johanniterordens verwiesen wird (**Abb. 112**),⁶⁸³ stehen die Leopardenköpfe für die kroatische Region Dalmatien (**Abb. 3**).⁶⁸⁴ Gerade die Insel Rhodos ist für die Geschichte der Johanniter-Bruderschaft wie auch für christliche Pilgerreisende auf dem Weg ins Heilige Land von besonderer Bedeutung.⁶⁸⁵ Die Insel war Hauptsitz des Ordens, der sie aber nach osmanischer Belagerung im Jahr 1522 aufgeben musste.⁶⁸⁶ Bereits im Jahr 1480 griffen die Osmanen die Insel an, zunächst erfolglos. Durch den darauffolgenden Verlust von Rhodos wurde nicht nur die souveräne Herrschaft der Johanniter beendet, sondern zugleich fiel der letzte Militärposten im östlichen Mittelmeer.⁶⁸⁷ Bis zu diesem Zeitpunkt bestand hier ein wichtiger Ausgangspunkt für militärische Übergriffe auf das osmanische Festland.⁶⁸⁸ Nicht nur für den Orden selbst, sondern auch für das gesamte christliche



Abb. 113 Jörg Breu d. J. ? / *Geschichte der Artemisia*, Detail / um 1535 / Öl auf Lindenholz / 164 × 121,4 cm / Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Alte Pinakothek München.

Europa bedeuteten die Angriffe auf Rhodos eine besondere Bedrohung, der Verlust letztendlich einen immensen Einschnitt. Dementsprechend weit verbreitet war die Belagerung von 1522 auch in Literatur, Chroniken, Briefen, Flugschriften oder Druckgrafiken.⁶⁸⁹ Dies diente vor allen Dingen einer medialen ‚Propaganda‘, die nach wie vor das Bild des Johanniterordens als heroische Ritter und ‚Schutzschild Europas‘ verbreitete.⁶⁹⁰ Damit sollte nach der Niederlage die positive Wahrnehmung der Bruderschaft maßgeblich gestärkt werden.⁶⁹¹ Zahlreiche Ordensbrüder waren im 16. Jahrhundert zudem an der Militärgrenze zwischen osmanischem und habsburgischem Reich stationiert.⁶⁹² Diese verlief seit der Mitte der 1520er Jahre angrenzend an Dalmatien, das seit 1409 unter der Regie-

683 Dazu auch GREISELMAYER 1996, S. 180f. Die Artemisia-Tafel ist zugleich das einzige Bild, das Greiselmayer nicht mit Kypriotenträts in Verbindung bringt und die Bezüge zu aktuellen Aspekten deutlich offener formuliert. Er verweist ebd., S. 183, allgemein auf die geplanten Kreuzzüge gegen die Osmanen.

684 Siehe auch GREISELMAYER 1996, S. 181.

685 Grundlegend zur Geschichte des Ordens SCHNEIDER-FERBER 2016. Siehe daneben die von Jyri Hasecker herausgegebene Edition der Ordensstatuten: *STABILIMENTA RHODIORUM MILITUM* 2007, sekundär in Bezug zur Insel Rhodos SARNKOWSKY 2001, MAGER 2009, MAGER 2014. Siehe in Bezug zur Artemisia-Tafel auch GREISELMAYER 1996, S. 180.

686 Nachdem sie aus dem zweiten Versuch, Rhodos einzunehmen, siegreich hervorgingen, mussten die Johanniter einen neuen Ordenssitz finden. Seit 1530 diente ihnen hierfür die Insel Malta. Siehe hierfür WIENAND 1988.

687 MAGER 2009, S. 373.

688 Ebd.

689 Siehe dazu MAGER 2009, S. 373. 1482 erschien beispielsweise die lateinische Schrift von Gaillaume Caoursin (um 1430–1501) unter dem Titel *De obsidione et bello Rhodiano* und 1513 deren Übersetzung ins Deutsche von Johannes Adelphus (nach 1480–nach 1523). Ebenfalls im Jahr 1513 erschien *Die türkisch Chronica* von Adelphus, 1524 dann *De bello Rhodio* von Jacobus Fontanus, das durch zahlreiche Übersetzungen und Neuauflagen im Verlauf des 16. Jahrhunderts wohl den populärsten Druck zur Belagerung von Rhodos darstellt. Siehe CAOURSIN 1513, ADELPHUS 1513, JACOBUS 1524, sekundär MAGER 2009, S. 374, VANN/KAGAY 2015 und in Bezug zur Artemisia-Tafel GREISELMAYER 1996, S. 180. Die Niederlage der Johanniter von 1522 dokumentiert beispielsweise auch Hans Sebald Behams (1500–1550) Holzschnitt von 1522. Zu Hans Sebald Beham, Barthel Behams Bruder, daneben grundlegend STEWART 2011, KNAUER 2013, S. 38ff. mit weiterer Literatur zum Künstler. Zum Holzschnitt siehe ROSENBERG 1875, S. 126, Kat. Nr. 212, PAULI 1901, S. 387, Kat. Nr. 1113, HOLLSTEIN 1955, S. 224, hier mit Abb. Die Darstellung unterscheidet sich in der Wiedergabe von Rhodos vom Artemisia-Bild, da hier ein Überschaubild gegeben wird. Hervorgehoben werden hier insbesondere die Zelte der Osmanen, die sich auf der Insel verteilen.

690 MAGER 2009, S. 373.

691 Ebd., S. 374.

692 Siehe zu Ordensrittern an der Militärgrenze VON SCHNURBEIN 2009, hier insbesondere S. 402.

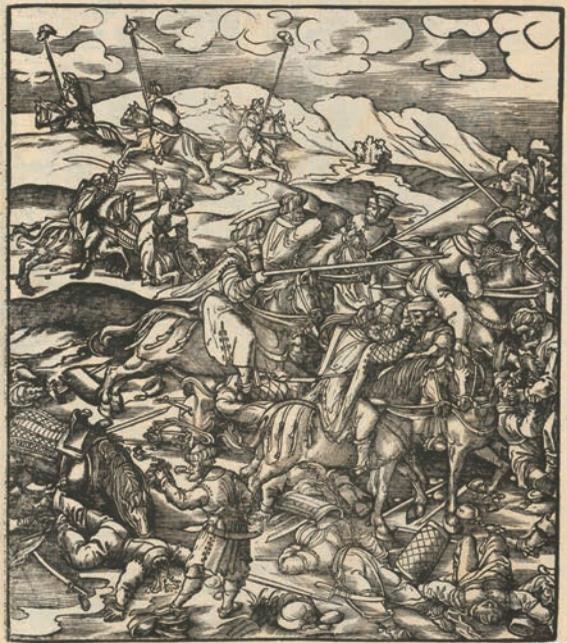


Abb. 114 Leonhard Beck / *Schlacht von Krbava* / um 1514/16 / Holzschnitt / 22,1 × 19,7 cm / Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

zung der Republik Venedig stand.⁶⁹³ 1526 stand ein Großteil der Region unter osmanischer Herrschaft.⁶⁹⁴ Doch wie Rhodos war auch Dalmatien bereits im 15. Jahrhundert von den vordringenden Osmanen angegriffen worden. Fast jährlich fielen osmanische Truppen auf kroatischem Gebiet ein.⁶⁹⁵ Die Schlacht von Krbava im Jahr 1493, die Leonhard Beck in einem für das maximilianische *Weisskunig*-Projekt entstandenen Holzschnitt darstellte (**Abb. 114**), war ein einschneidendes Ereignis,⁶⁹⁶ da auch hier die Osmanen siegreich hervorgingen und sich das Grenzgebiet mehr und mehr nach Norden verschob.⁶⁹⁷

Artemisias Truppen segeln damit unter den Flaggen zweier Gebiete, die immer wieder von den vordringenden Osmanen angegriffen wurden und letztlich in den 1520er Jahren zu den militärischen Verlusten

gezählt werden mussten. Mit dem Verweis auf die Johanniter und die Region Dalmatien wird in der *Geschichte der Artemisia* auf zwei verlorene Landesteile des christlichen Abendlandes verwiesen, die eine immense Bedeutung für das weitere Vordringen der Osmanen ins europäische Kernland besaßen. Die politischen Auseinandersetzungen zwischen Kariern und Rhodiern in vorchristlicher Zeit werden im Bild mit den osmanischen Angriffen auf die Insel im 16. Jahrhundert synchronisiert. Wie die karische Königin, so mussten auch die Johanniter den gegnerischen Angriffen standhalten. Zugleich wird so die Geschichte von Rhodos selbst ins Bild gebracht, da auf mehrere wichtige Ereignisse verwiesen wird, die für die Insel prägend waren. Ob Breu eins zu eins diese zeitgeschichtlichen Ereignisse darstellten wollte, sei dahingestellt; auch hier muss die Gefahr von Überinterpretation reflektiert werden. Doch auch wenn der Künstler die zeitgeschichtlichen Ereignisse auf allgemeinerer Ebene durch die Flaggen ins Bild bringt, spiegelt sich so in der Artemisia-Tafel anschaulich das Verständnis wieder, *historia* sei grundsätzlich wiederholbar.⁶⁹⁸ Dies erklärt auch, wieso es wichtig war, den inhaltlichen Schwerpunkt auf Artemisias Kriegsstrategie zu legen und sie nicht primär als *exemplum* einer tugendhaften Ehefrau zu präsentieren: Die Karier unter Artemisias Führung wurden mit den Johannitern gleichgesetzt, die einerseits auf Rhodos, andererseits auch an der Militärgrenze als Verteidiger Europas und des Christentums agierten. Im Bild wird damit der medialen Propaganda der Flugschriften und Berichten nach der Belagerung der Insel im Jahr 1522 entsprochen, die wie erwähnt auf die positive Wahrnehmung des Ordens in der Öffentlichkeit zielte. Zugleich scheint dabei ein Bruch zwischen der Darstellung und den Ereignissen des 16. Jahrhunderts zu bestehen: Während Artemisia die Insel

⁶⁹³ Zur Geschichte Kroatiens unter Berücksichtigung Dalmatiens grundlegend STEINDORFF 2007, insbesondere S. 26ff., S. 40ff. und S. 59ff. Zur Eroberung durch die Osmanen ebd., S. 60ff. Zu Venedig und Dalmatien im Mittelalter siehe RAUKAR 2013.

⁶⁹⁴ Dazu den grundlegenden Aufsatz zur Militärgrenze und seiner militärischen und kulturellen Bedeutung von KASER 2004.

⁶⁹⁵ KASER 2004, S. 86.

⁶⁹⁶ AUSST. KAT BRÜSSEL/KRAKAU 2015, S. 91f., Kat. Nr. 8.

⁶⁹⁷ Dazu grundlegend AUSST. KAT BRÜSSEL/KRAKAU 2015, S. 91.

⁶⁹⁸ Erneut soll an dieser Stelle betont werden, dass damit – abweichend von den Thesen von GREISELMAYER 1996 – nicht gemeint ist, dass zwingend auf konkrete politische Pläne Wilhelms IV. angespielt werden würde. Zwar formuliert dieser im Kapitel zur Artemisia-Tafel seine Annahmen offener als für die anderen Bilder der Folge, jedoch nennt er auch hier ein Realereignis, mit dem er die Darstellung in unmittelbare Verbindung bringt: Der genuesische Admiral Andrea Doria (1466–1560) wollte Rhodos im Jahr 1528 als Stützpunkt zurückgewinnen, was Greiselmayer ebd., S. 183, verbildlicht sieht. Anders als für die weiteren *Historienbilder* nimmt er in den Figuren der Artemisia-Geschichte keine Kryptoporträts an, um dies weiter zu stützen.

Rhodos durch kluge Taktik zurückgewinnen konnte, unterlagen die Ordensbrüder ihren osmanischen Gegnern. Es muss offen bleiben, ob damit ein ‚Wunschbild‘ gezeichnet wird, wie die Ereignisse hätten verlaufen sollen oder ob der Ausgang und der Verlust dieser wichtigen Regionen an die Osmanen kritisiert wurde. Mit einer solchen Annahme besteht jedoch auch die Gefahr der Überinterpretation; für eine derartige Lesart des Bilds bestehen letztlich keine weiteren bildimmanenten Hinweise. Es kann aber konstatiert werden, dass die Darstellung – wie

bereits in der *Schlacht von Zama*⁶⁹⁹ – mit Ereignissen des 16. Jahrhunderts aus jüngerer Zeit synchronisiert wird, um die Bildanlage in die Jetztzeit zu aktualisieren. Primär erfüllte dies die Funktion, den Betrachter verstärkt in das Bildgeschehen einzu beziehen. Zugleich konnte so vor dem Bild über das Verständnis von *historia* und die Vorstellung der Wiederholbarkeit der Ereignisse auf intellektueller Ebene diskutiert werden.⁷⁰⁰

5.4 DIE ZUGEHÖRIGKEIT DER TAFEL ZUM AUFTRAG

Die Parallelen zwischen der Artemisia-Tafel und den *Historienbildern* liegen in verschiedenen Punkten begründet, wie die Analyse der Bilderzählung zeigen konnte: Nicht nur Format und Bildgröße entsprechen dem Auftrag,⁷⁰¹ sondern vor allem die Pluriszenie, die umfassende Narration, sowie der politische und militärische Schwerpunkt des Bildinhalts, der in der Szenenauswahl begründet liegt. Diese Aspekte sollen im Folgenden nähere Betrachtung finden, um die Zugehörigkeit der Tafel weiterhin zu bestätigen. So konnte bereits für die Lucretia-Tafel exemplarisch festgestellt werden, dass der Schwerpunkt der Geschichte auf dem politischen Aspekt liegt.⁷⁰² Zugleich wird auch hier die Vorbildhaftigkeit der historischen Person – sowohl für die Regentin wie auch für den Regenten – durch die narrative Schwerpunktsetzung und die Auswahl der Szenen vermittelt. Dies ist auch bei der Artemisia-Tafel der Fall, zeigt das Bild die Geschichte einer Heroin, zielt dabei vor allem aber auf die ‚männliche‘ Tugend kluger Kriegsführung ab, während durch die Darstellung des Mausoleums auch auf die Liebe zu ihrem Gemahl hingewiesen wird. Das Bild kann daher – auch wenn die kluge

Kriegsführung im Vordergrund steht – genderunspecific gelesen werden.

Auch die ausführliche, mehrszenige Narration der Artemisia-Tafel, die von der gängigen Ikonografie abweicht, entspricht deutlich den Bildfindungen der *Historienbilder*. Eine Erweiterung des Bildpersonals im Vergleich zur verbreiteten Bildtradition ist nicht nur in Breus Lucretia-Bild zu beobachten,⁷⁰³ sondern beispielsweise auch im Mucius Scaevola-Bild von Abraham Schöpfer (**Abb. 10**).⁷⁰⁴ Auch hier wird häufig der Held der Geschichte nahansichtig und großfigürlich in den Vordergrund der Darstellung gestellt. Im Zentrum steht dabei der Moment, in dem er seine Hand als Mutbeweis ins Feuer legt, nachdem er vom Etruskerkönig Porsenna gefangen genommen wurde, da Mucius Scaevola diesen töten wollte.⁷⁰⁵ Schöpfer zeigt den Heroen am vordersten Bildrand in der Mitte und fügt ihn so in das Überschaubild ein, dass er dem Betrachter in der Fernsicht gezeigt wird. Er ist dabei komplett vom etruskischen Heer und der Masse des Bilderpersonals umgeben. Ähnliches kann auch für Refingers Tafel mit der Darstellung des Marcus Curtius festgestellt werden, wo der Protagonist zu Pferd deutlich nahansichtiger

⁶⁹⁹ Siehe Kap. 4.5. In der *Schlacht von Zama* befinden sich, wie gesehen werden konnte, die Wappen von Frankreich und Ungarn als Verweis auf wichtige Bündnisse des 16. Jahrhunderts.

⁷⁰⁰ Dies verweist letztlich erneut auf die Funktion der *Historienbilder* in ihrer Gesamtheit und damit auch auf den Anbringungsort, wie in den Kap. 6.2 und 6.3 näher beleuchtet wird.

⁷⁰¹ Insbesondere hierin sieht GREISELMAYER 1996, S. 179, die Zugehörigkeit zum Auftrag begründet.

⁷⁰² Siehe Kap. 3.2.

⁷⁰³ Siehe Kap. 3.2.

⁷⁰⁴ GOLDBERG 2002, S. 59.

⁷⁰⁵ Siehe beispielsweise den kleinformatigen Kupferstich von Albrecht Altdorfer in AUSST. KAT. BERLIN 1988, S. 248, Kat. Nr. 145, oder das Tafelbild von Hans Baldung Grien von 1531 in der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Hierzu die Online Collection unter <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/185365>, zuletzt am 17.01.2017.

in den Bildvordergrund gestellt wird (**Abb. 14**).⁷⁰⁶ Auch Refinger entspricht den *Historienbildern*, indem er den Helden zwischen Figurenansammlung und Handlungsort kleinformatig darstellt. Die seitens der Forschung angestellten Zweifel an der Zugehörigkeit des Artemisia-Bilds zum Münchener Auftrag scheinen vor dem Hintergrund dieser Vergleiche wenig nachvollziehbar. Die Artemisia-Tafel passt durch die Bildanlage und die Schwerpunktsetzung der Bilderzählung konzeptionell zu den *Historienbildern*. Neben dem Fehlen des Bildes bei Fickler basiert die Diskussion um die Frage,⁷⁰⁷ ob die Tafel von Jacobäa und Wilhelm für die Bilderfolge beauftragt wurde, auf der Annahme, dass die Vorgaben der Auftraggeber deutlich verbindlicher waren, als es der Fall zu sein scheint. Demnach müsse jedes Bild, das vom Münchener Herzogpaar für die Heldenserie bestellt wurde, die Geschichte einer Heldin im Querformat und die eines Helden im Hochformat vor einer Landschaft zeigen. Die Bilder selbst zeigen jedoch, dass hier immer wieder Abweichungen bestanden: Betrachtet man beispielsweise die bereits erwähnte Marcus Curtius-Tafel von Refinger, zeigt sich diese Variabilität (**Abb. 14**): Das hochformatige Bild stellt die Geschichte des männlichen Heroen dar, und zwar vor einer detailliert dargestellten Stadtkulisse, nicht in einem Landschaftsraum. Damit weicht die Tafel von den frühen Schlachtenbildern Breus, Altdorfers und Burgkmairs deutlich ab. Zudem handelt es sich bei der Sage zu Marcus Curtius, der sich als Opfer für das römische Volk in eine Erdspalte stürzte, ohnehin

nicht um die Darstellung einer Schlacht.⁷⁰⁸ Auch die bereits 1528 entstandene Cloelia-Tafel von Melchior Feselen würde vor der Annahme strenger Verbindlichkeit aus dem Konzept herausfallen (**Abb. 7**): Die Architektur ist weit in den Hintergrund gerückt, anders als in der Lucretia-, der Helena- oder der Esther-Tafel (**Abb. 1, Abb. 8, Abb. 5**). Der Schauplatz der Geschichte über die tugendhafte Römerin findet im Landschaftsraum statt. Diese Tafeln zeigen damit deutlich auf, dass das gestalterische Grundkonzept einerseits deutlich variabler war, als bisher angenommen. Andererseits scheint es, als zielten die Vorgaben der Auftraggeber nur bedingt auf die kompositionelle Struktur. Vielmehr sind die *Historienbilder* gerade durch die Pluriszenie, das umfangreiche Bildpersonal und zum Teil durch das Abweichen von gängigen Ikonografien, die die jeweilige Heldenfigur verstärkt ins Zentrum stellen, miteinander verbunden.

Doch was kann hieraus für die Artemisia-Tafel geschlussfolgert werden? Das Bild nimmt durch die Darstellung ihrer Geschichte im Hochformat zwar durchaus eine Zwischenposition ein, nichtsdestotrotz positioniert sich die Tafel inhaltlich und bilderzählerisch zwischen den weiteren hochformatigen Tafeln. Auch durch die Schwerpunktsetzung auf die politischen Aspekte entspricht sie dem inhaltlichen Konzept der Münchener Exempelbilder. Ihre Zugehörigkeit zum Auftrag der Bilderreihe ist damit nicht strittig, sondern, ganz im Gegenteil, als wahrscheinlich anzunehmen.

5.5 DIE ZUSCHREIBUNG AN BREU D. J. IN DER DISKUSSION

Die wechselhafte Zuschreibung der Artemisia-Tafel wird, wie bereits zu Beginn des Kapitels erwähnt, durch die Schleißheimer Bestandskataloge und die Beiträge des 19. Jahrhunderts nachvollziehbar.⁷⁰⁹

Zunächst als Bild eines unbekanntes Meisters im Inventar von 1775 geführt, wurde es als Bild in der „Art des Matthias Gerung“⁷¹⁰ betitelt. Nachdem dann Breu d. Ä. in Betracht gezogen wurde,⁷¹¹

⁷⁰⁶ Zur Marcus Curtius-Ikonografie siehe BRAUN 1953.

⁷⁰⁷ Siehe zu den Einträgen bei Fickler Kap. 5.2.

⁷⁰⁸ ESCHENBURG 1979, S. 58, die von einem strengen Konzept der Bilder ausgeht, schließt das Marcus Curtius-Bild vom Auftrag aus, gerade da es ein Sühneopfer und keine Schlacht darstelle.

⁷⁰⁹ Siehe Kap. 5.1.

⁷¹⁰ SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1885, S. 15, Kat. Nr. 164.

⁷¹¹ STIASSNY 1894, Sp. 114. Für Stiassny sprach hierfür die „zerstreute Komposition, die unersetzten Reiterfigürchen, die bauliche Staffage, Einzelheiten wie die Lieblingsgerbe [sic!] der flach ausgestreckten Hand“. Siehe auch DÖRHNÖFFER 1897, S. 32.

folgte daran anschließend die Zuweisung an seinen Sohn.⁷¹² Diese ist bis heute gültig.⁷¹³ Während die Zugehörigkeit des Bilds zum Auftrag der *Historienbilder* eindeutig erscheint, stellt sich die Frage, ob Breu d. J. tatsächlich als Urheber des Bildes geltend gemacht werden kann.

Eine Diskussion ist an dieser Stelle aus verschiedenen Gründen berechtigt. Während eine Zuschreibung auf Grundlage der narrativen Mittel nicht ausreichend ist,⁷¹⁴ gestalten sich auch die zwei wichtigsten Faktoren, um eine Zuschreibung auf Grundlage der klassischen Stilkritik vorzunehmen, als ebenso schwierig.⁷¹⁵ Bereits Stiasny konstatierte 1894 die weitreichenden Überarbeitungen des Bildes, die bereits für ihn Anlass waren, die Schwierigkeit der Zuschreibungsfrage zu betonen.⁷¹⁶ Auch heute ist es ohne die noch ausstehenden restauratorischen Untersuchungen schwer, den ursprünglichen Materialbestand verlässlich zu charakterisieren und somit die Zuweisung an Breu d. J. ohne Vorbehalte zu bestätigen. Gesicherte Werke von seiner Hand fehlen gänzlich. Lediglich die Tüchleinmalerei im Metropolitan Museum of Arts, die eine Szene aus der Josephs-Geschichte zeigt, wird ebenfalls Breu d. J. zugeschrieben (**Abb. 115**).⁷¹⁷ Diese scheint jedoch nicht vollendet worden zu sein und ist ebenfalls nur schlecht erhalten.

So sind die Gesichter der Figuren nur noch schemenhaft erkennbar. Auch die Fresken in Neuburg



Abb. 115 Jörg Breu d. J. ? / *Geschichte des Joseph* / nach 1543 / Tempera auf Leinwand / 171,8 × 145,4 cm / Metropolitan Museum of Art, New York.

an der Donau oder im Jagdschloss Grünau, die nachweislich Breu d. J. im Auftrag Ottheinrichs von der Pfalz schuf, sind zum Teil durch den schlechten Erhaltungszustand stilistisch schwer zu charakterisieren.⁷¹⁸

712 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1905, S. 28, Kat. Nr. 104.

713 SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1914, S. 33, Kat. Nr. 3104, SLG. KAT. MÜNCHEN 1963, S. 204, ebd., S. 210, Kat. Nr. 2767, WEGNER 1955B, S. 604, WEGNER 1958, GREISELMAYER 1996, S. 179ff., GOLDBERG 2002, S. 70 und <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/8MLvMMqyxz>, zuletzt am 16.11.2017. Lediglich DIEMER 2008, S. 131 und WANDERWITZ 2012, S. 255 sprechen sich für Breu d. Ä. aus, womit sie STIASNY 1894, Sp. 114, folgen. Stellt man die Artemisia-Tafel neben die Zama-Tafel offenbaren sich jedoch Unterschiede: Die Bildfiguren im Vordergrund und die Gesichtszüge der Dargestellten sind in der *Schlacht von Zama* detaillierter und markanter ausgearbeitet als in der Artemisia-Tafel. Nicht nur die Figuren scheinen stark vereinfacht, sondern auch die dargestellten Pferde. Während die Schimmel der Zama-Schlacht selbst im Hintergrund durch die Hell- und Dunkelmodellierung muskulöser erscheinen, sind die Köpfe der Pferde im Artemisia-Bild unverhältnismäßig klein. Neben Breu d. Ä. und d. J. wurde von WEGNER 1958, S. 92, zudem Georg Pencz vorgeschlagen, was ebenfalls unwahrscheinlich ist. Für Hinweise danke ich Katrin Dyballa (Berlin).

714 Die Spezifika, wie die ausführliche Narration, die inhaltliche Schwerpunktsetzung und den engen Bezug zur textlichen Überlieferung, ist allen *Historienbildern* zu Eigen, wenn wohl auch in unterschiedlichem Maß. Daher ist es kaum möglich, die Bilderzählung und erzähltechnischen Mittel zum alleinigen Ausgangspunkt einer stichhaltigen Zuschreibung zu machen, auch wenn Maler spezifische Merkmale für ihre Bilderzählungen entwickelten. So beispielsweise Breu d. Ä. mit auffallend vielfigurigen Bildanlagen. Methodisch gesehen reicht dies allerdings in Zuschreibungsfragen nicht aus und kann nur durch weitere Argumente als stichhaltiger Beweis dienen.

715 Die folgenden Überlegungen und Beobachtungen, die vom jetzigen Zustand der Tafel und den bis dato bekannten Werken Jörg Breus d. J. ausgehen, können daher nur unter Vorbehalt angestellt werden.

716 STIASNY 1894, Sp. 114

717 TIETZE 1936 sowie die Online Collection des Metropolitan Museum of Art unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435776>, zuletzt am 16.11.2017.

718 Hierzu siehe RÖTTINGER 1909/1910, S. 80ff., STIERHOF 1977 mit Abb.

Breu d. J. ist daneben vor allem mit seinen Buch-illuminationen und Miniaturen – beispielsweise im sogenannten *Eton Codex*, dem *Codex Escorial* oder dem *Ehrenbuch der Fugger* –⁷¹⁹ und durch seine großformatigen Holzschnitte bekannt und hiermit auch greifbarer.⁷²⁰ Es scheint, als habe sich die Werkstatt unter seiner Leitung verstärkt auf die malerische und druckgrafische Arbeit auf Papier ausgerichtet.⁷²¹

Diese dürfte bereits für Heinrich Röttinger der Grund gewesen sein, für seine Zuschreibung der Artemisia-Tafel allein auf die Druckgrafiken zurückzugreifen.⁷²² Er bezieht sich in seinen Ausführungen auf den Schleißheimer Galeriekatalog von 1905, in dem die Zuweisung, wie erwähnt, erstmals publiziert wurde.⁷²³ Röttinger selbst benennt dies aufgrund des Ausgangsmaterials als „kühn“,⁷²⁴ schließt sich der Meinung aber an und begründet dies folgendermaßen:

*„Zunächst stimmt die Situation der Stadt, ihre Befestigung und die Taktik der Belagerer zum Algierblatte und zum Thukydidesblatte fol. 34'. Mit jenem und dem Opfer Isaaks hat das Bild die Bergformen gemein. Die Krieger sind ihren Typen wie ihrer Bewaffnung (Helmen, Lanzen, etc.) nach dem Stile der Thukydideschnitte und des Susannenblattes gehalten.“*⁷²⁵

Der prüfende Vergleich der Artemisia-Tafel mit der *Belagerung von Algier* und dem genannten Thukydides-Holzschnitt zeigt, dass in den Stadtansichten

zumindest die nicht korrekt durchkonstruierte Perspektive übereinstimmt (**Abb. 116, Abb. 117**).⁷²⁶ Die räumliche Disposition und Anordnung der Gebäude weichen jedoch grundsätzlich voneinander ab, zumal sich das Artemisia-Bild hier mit Schedel und der Vitruv-Ausgabe auf konkrete Vorlagen von Halikarnassos und Rhodos bezieht.⁷²⁷ Was Röttinger dagegen mit der „Taktik der Belagerer“⁷²⁸ meint, bleibt unklar – jedenfalls erscheint es nicht plausibel, das Tafelbild mit den Drucken zu vergleichen, nur weil hier wie dort militärische Auseinandersetzungen gezeigt werden. Stellt man darüber hinaus die *Geschichte der Susanna* Breus d. J. neben das Münchener Tafelbild, zeigt sich beim Vergleich der Figuren, dass diese sich tatsächlich vor allem in ihren Proportionen und Bewegungsmotiven ähneln (**Abb. 118**).⁷²⁹ Dies trifft im Holzschnitt vor allem auf die Männer zu, die die falschen Zeugen steinigen, die Susanna beschuldigt haben, und im Gemälde auf die Krieger, die um Königin Artemisia herum stehen (**Abb. 3**). Ähnliche Pferde finden sich außerdem in der Darstellung des Pyrrhussieges in den *Wahrhaftigen Historien* des Justinus in der Augsburger Ausgabe von 1531, für die Breu d. J. die Holzschnitte lieferte.⁷³⁰

Die gestalterischen Unterschiede, die die verschiedenen Medien der Druckgrafik und Malerei mit sich bringen, ebenso wie die nur kurzen Verweise Röttingers werfen allerdings die Frage auf, wie verlässlich die Druckgrafiken als einzige Grundlage für die Zuweisung der Artemisia-Tafel an Jörg Breu d. J. sind. Letztlich muss hier weiteres Bildmate-

719 Zum *Eton Codex* (*Joannis Tirulli Antiquitates*, Eton College Library, Mss 92–95) siehe DODGSON 1934/35, ROWLANDS 1988, S. 184f., Kat. Nr. 155, MESSLING 2003, S. 10f., VÖLLNAGEL 2007, AUSST. KAT. AUGSBURG 2011, insbesondere S. 9, S. 11f., S. 31, S. 35. Für den *Codex Escorial* (*Libro Heraldica y Origen de la Nobleza de los Austrias*, Biblioteca S. Lorenzo de El Escorial, MSS 28/1/10–12) siehe SCHEICHER 1993, MESSLING 2003, S. 10f., AUSST. KAT. AUGSBURG 2011, insbesondere S. 10, S. 27f., S. 34, S. 36. Gerade in diesen beiden Handschriften zeigt sich, wie Breu d. J. häufig auf Vorlagen seines Vaters zurückgriff, dazu AUSST. KAT. AUGSBURG 2011, S. 52ff. Zum *Ehrenbuch der Fugger* (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 9460) siehe beispielsweise AUSST. KAT. MÜNCHEN/BERLIN/AUGSBURG 2010. Daneben entstand mit Buchilluminationen aus der Breu-Werkstatt auch die Weberchronik (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Fol. 2), und das *Ehrenbuch der Familie Herwart* (STADTARCHIV AUGSBURG, ZUNFTBÜCHER, REICHSSTADT, SCHÄTZE 194B), dazu MESSLING 2003, S. 10f., AUSST. KAT. BERLIN/AUGSBURG 1994, S. 32.

720 Grundlegend HOLLSTEIN 2008, Bd. II, MESSLING 2008.

721 Dazu auch AUSST. KAT. AUGSBURG 2011, S. 52.

722 RÖTTINGER 1909/1910, S. 79f.

723 RÖTTINGER 1909/1910, S. 79, SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1905, S. 28f., Kat. Nr. 104.

724 RÖTTINGER 1909/1910, S. 79.

725 Ebd., S. 79f.

726 Zur *Belagerung von Algier* siehe HOLLSTEIN 2008, Bd. II, S. 237, Kat. Nr. 32. Zum Thukydides-Holzschnitt ebd., S. 279, Kat. Nr. 80. Dieser bebildert den Druck von THUCYDIDES 1533, fol. 34v.

727 Siehe Kap. 5.1.

728 RÖTTINGER 1909/1910, S. 80.

729 Zum Susannen-Holzschnitt siehe HOLLSTEIN 2008, Bd. II, S. 148f., Kat. Nr. 4.

730 HOLLSTEIN 2008, Bd. II, S. 252ff., Kat. Nr. 40–49, zur Pyrrhus-Darstellung ebd., S. 253, Kat. Nr. 44 sowie die Abb. in ebd., S. 256.

rial einbezogen werden, um zu einer konkreteren Zu- oder gegebenenfalls auch Abschreibung der Artemisia-Tafel zu gelangen. Hierbei fällt vor allem der verstärkt miniaturhafte Charakter des Bilds auf. Dieser ergibt sich aus der verstärkten Fernsicht auf das Geschehen und die deutlich kleiner dargestellten Figuren. Damit weicht das Bild beispielsweise bereits von der *Schlacht von Zama* Breus d. Ä. ab, deren Figuren im Vordergrund um einiges monumentaler wirken (**Abb. 2**). Der Miniaturcharakter ist wohl vor allem aber mit dem Medium der Buchmalerei vergleichbar, in dem Breu d. J. wiederholt arbeitete. Ein Vergleich zwischen dem Artemisia-Bild und dem ersten Doppelblatt des ersten Bandes des *Eton Codex*,⁷³¹ das den römischen König Lucius Tarquinius Priscus auf Folio 51 darstellt, zeigt Folgendes: Der König zieht umgeben von Reitern und Fußvolk auf einem goldenem Wagen mit vier weißen Pferden in Richtung Rom (**Abb. 119**).⁷³² Die Pferde im Vordergrund wirken zwar deutlich muskulöser und kräftiger als die des Tafelbildes (**Abb. 3**), doch ähneln sich die Darstellungen der Krieger. Die Köpfe sind oval leicht ins Längliche gezogen und die Figuren wirken insgesamt etwas überlängelt. Dabei wirken die Füße verhältnismäßig klein. Die Augen sind durch einen Punkt angegeben, neben dem ein weiterer schwarzer aufgesetzt wird. Daneben fällt die Gestaltung der im Profil gezeigten Artemisia und des im Wagen sitzenden römischen Königs auf: Die Nase wirkt jeweils lang gestreckt und führt geradeaus vom Nasenbein nach unten.

In den Buchmalereien fällt zugleich auf, dass die fallenden Soldaten, Verkürzungen und Verkrümmungen der Körper deutlich stärker ins Bild gebracht werden als in der hintergründigen Kampfszene der Artemisia-Tafel. Auch wirken die Gewänder und Gesichtszüge zum Teil detaillierter und sorgfältiger ausgearbeitet. Dies könnte auch am Erhaltungszustand des Tafelbildes liegen, das in einigen Bereichen letztlich stark verwaschen wirkt. Dies zeigt erneut die Problematik auf, die mit dem Material einhergeht: Solange keine restauratorischen Untersuchungen, Infrarot- und Röntgenbilder der Artemisia-Tafel vorliegen, muss es in der Frage nach der Zuschreibung nach wie vor bei präsumtiven Aussagen bleiben. Eine Festlegung ist nach derzeitigem Kenntnisstand mehr als schwierig, ebenso wie eine Datierung in Breus Werk – sofern die Zuschreibung an ihn zukünftig bestätigt werden kann. Gerade aber der Blick auf die Unterzeichnung könnte hier beispielsweise weitere Erkenntnisse liefern, die sich mit den sonst bekannten Zeichnungen und Illuminationen von Breu d. J. vergleichen ließen. Interessant wäre hierbei insbesondere, ob die auffallend starken Parallelschraffuren zu sehen sind, die teilweise ganze Gesichter verschatten – denn diese sind sowohl für den älteren wie für den jüngeren Breu ein auffallendes Charakteristikum.⁷³³ Möglicherweise können die hier getätigten Feststellungen somit als Grundlage für die weitere gemäldetechnologische Untersuchung der Artemisia-Tafel dienen.

731 Ein Vergleich mit dem *Codex Escorial* scheint hingegen schwieriger zu sein, da dieser teilweise erst nach 1547 entstand. Die Werkstatt führte die Arbeit noch nach dem Tod Breus d. J. weiter und verwendete dabei auch noch sein ligiertes Monogramm „JB“. Demnach ist hier von mehreren Händen auszugehen, womit der *Codex Escorial* als Vergleichsbasis weniger verlässlich ist als der *Eton Codex*. Siehe dazu *Ausst. Kat. Augsburg 2011*, S. 52 sowie S. 63, Anm. 306.

732 Dazu *Ausst. Kat. Augsburg 2011*, S. 25f. sowie S. 76.

733 Dies konnte bereits im Rahmen der Masterarbeit am Dresdener *Ursula-Altar* festgestellt werden und wurde vom dortigen Restaurator Dr. Christoph Schölzel bestätigt, dem ich an dieser Stelle danke. Die Querschraffuren zeigen sich beispielhaft auch in nahezu allen Illuminationen des hier angeführten *Eton Codex*.



Abb. 116 Jörg Breu d. J. / *Belagerung von Algier von 1540 / 1542* / Holzschnitt / 32,4 × 51,9 cm / Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

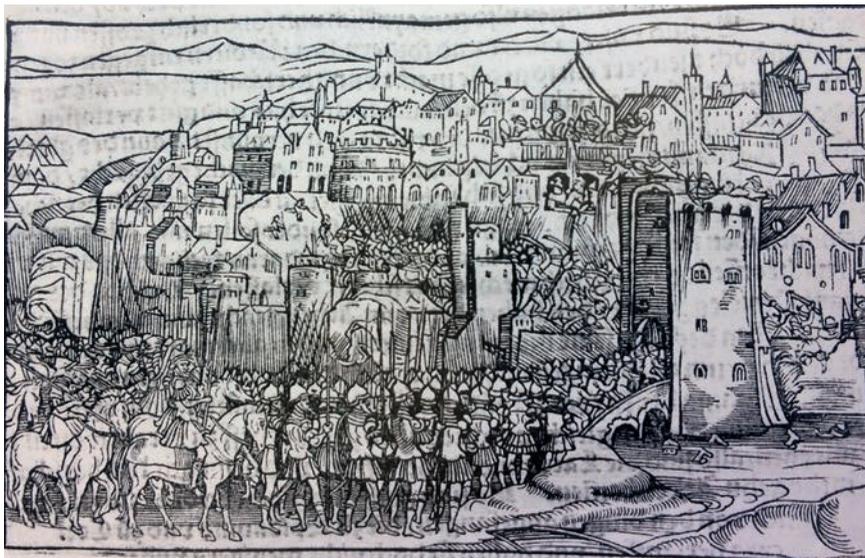


Abb. 117 Jörg Breu d. J. / *Belagerungszene* / Holzschnitt aus Thucydides, *Von dem Peloponneser Krieg*. Hrsg. von Augsburg 1533 (VD 16), fol. 34v.



Abb. 118 Jörg Breu d. J. / *Geschichte der Susanna* / 1530 / Holzschnitt / 48,9 × 66,1 cm / Landesmuseum Gotha.

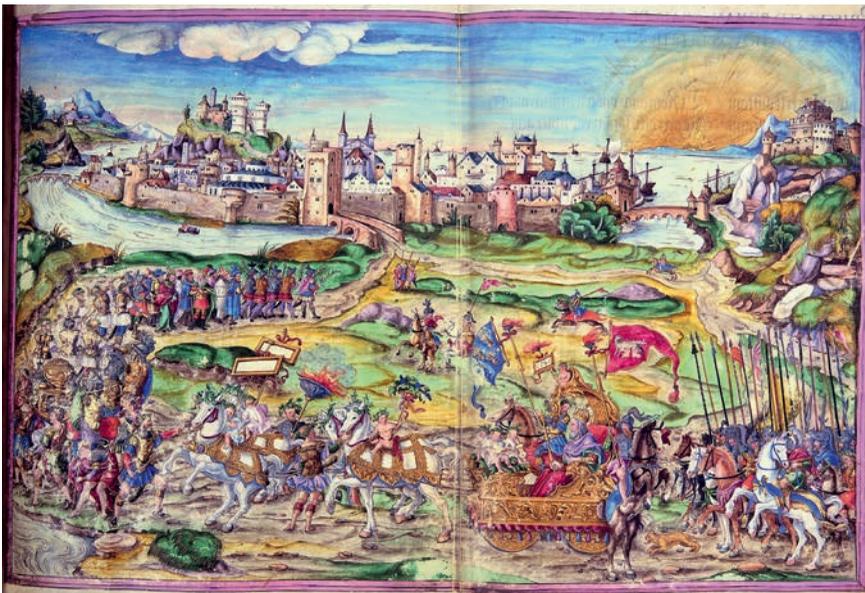


Abb. 119 Jörg Breu d. J. / *Triumph des Lucius Tarquinius* / 1541 / Illumination aus dem *Eton Codex*, Bd. 1, MS 92, fol. 49v., Eton College Library.

6 BILDERZÄHLUNG UND AUFTRAGSKONTEXT. WEITERFÜHRENDE ÜBERLEGUNGEN

Es stellt sich die Frage, inwiefern die Untersuchungen von Breus Einzelfafeln unter Einbezug der verschiedenen Aspekte weitere Schlüsse zum Kontext des Auftrags liefern, zu dem aufgrund der fehlenden Quellen bis heute Desiderate bestehen. Im Folgenden werden – ausgehend von den Bildanalysen – verschiedene für das Verständnis der *Historienbilder* grundlegende Punkte beleuchtet, die in Teilen bereits zu Beginn der Arbeit angerissen wurden.⁷³⁴ Diskutiert werden der Bildgebrauch im

Kontext des humanistischen Geschichtsverständnisses mit besonderem Blick auf den Münchener Hof, die möglichen Intentionen der Auftraggeber und die nach wie vor ungeklärte und von der Forschung häufig diskutierte Frage des ursprünglichen Anbringungsorts. Außerdem wird die Beteiligung der unterschiedlichen Künstler am Auftrag näher beleuchtet, um Breus Rolle vor diesem Hintergrund näher zu bestimmen.

6.1 GESCHICHTSVERSTÄNDNIS, CHRONIKLITERATUR UND HUMANISMUS AM MÜNCHENER HOF

Da die *historia* als Handlungsleitfaden begriffen wurde, zählten gerade Exempel- und Gerechtigkeitsbilder an Außenfassaden und in den Innenräumen zu gängigen Bildausstattungen.⁷³⁵ Sie zierten Objekte fürstlicher Sammlungen und verbreiteten sich in der Druckgrafik.⁷³⁶ Bereits einleitend wurde die Bedeutung des frühneuzeitlichen Geschichtsverständnisses für die Exempeldarstellungen im Allgemeinen und im Besonderen für die *Historienbilder* angerissen.⁷³⁷ Die Untersuchung der Bilderzählungen konnte aufzeigen, wie stark der *exemplum*-Gedanke in den Tafeln hervortritt. Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. gaben mit den *Historienbildern* letztlich eine Bildausstattung in Auftrag, die sowohl der

zeitgenössischen Bildkultur als auch dem humanistischen Verständnis von Geschichte entsprach.⁷³⁸ Wie der Blick auf die Bilderzählungen Breus wie auch der anderen *Historienbilder* zeigte, ist das Charakteristische der Tafeln jedoch vor allem die umfassende Narration in einer Vielzahl an Szenen, womit die Bilder zum Teil von gängigen Ikonografien mit verstärktem kompositionellen Fokus auf den einzelnen Helden abweichen. Damit entsprechen die Tafeln vor allem den mehrszenigen Darstellungen, die sich einerseits in *spalliere*- und *cassone*-Bildern, im Buchdruck oder auch in Gerechtigkeitsbildern städtischer Rathausbauten finden. Deren Funktionen verweisen letztlich auch auf die Bildverwendung

734 Siehe Kap. 2.1.

735 Zu Rathäusern insbesondere TIPTON 1996, ROECK 1997, weiterhin zu Exempelbildern WYSS 1957, HANSMANN 1993, MÜLLER 2004, S. 294ff.

736 Siehe beispielsweise das Brettspiel Ferdinands I. und Anna von Böhmen und Ungarn, dessen Spielsteine beispielsweise Danaë, Bathseba oder Lucretia zeigten. Die Steine schuf Hans Kels d. Ä. (um 1480–1559/60), vermutlich nach Entwürfen Jörg Breus d. Ä. Siehe www.khm.at/de/object/6ba7fcb5a9/, zuletzt am 07.11.2017, sowie EICHBERGER 2010. Zu druckgrafischen Heldenfolgen siehe Burgkmairs Serie der *Neun Guten Heldinnen und Helden*, dazu eingehend WEST 2006, S. 210ff.

737 Siehe Kap. 1.1.

738 Dazu auch ESCHENBURG 1979, S. 44 in Bezug zur *Alexanderschlacht*.

und -bedeutung der *Historienbilder*: Die umfassende Narration dient der Darstellung der Tugenden. Sie verweist durch ihre inhaltlichen Schwerpunktsetzungen auf politische und militärische Aspekte – weitestgehend genderunspezifisch – und auf die wichtigsten Herrschertugenden. Damit dienten sie Jacobäa und Wilhelm als repräsentative Exempelbilder für ihre eigene Regentschaft.

Insbesondere Volkmar Greiselmayer betonte den Bezug der *Historienbilder* zu spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fürstenspiegeln.⁷³⁹ Da er in ihnen die bereits beschriebenen Realereignisse verbildlicht sah, setzte er die Gemälde mit einer Bild gewordenen Chronik gleich. Ob die Auftraggeber mit den *Historienbildern* tatsächlich die eigene Herrschaftsgeschichte eins zu eins ins Bild setzen wollen, ist jedoch fraglich, auch wenn Realbezüge bestehen, wie in der *Geschichte der Artemisia* festgestellt werden konnte. Doch kamen die Tafeln der Funktion der Chronikliteratur, Geschichte als Handlungsleitfaden zu begreifen, sehr nahe, wobei es darauf ankam, die jeweilige Geschichte in den für die Erzählung wichtigsten Momenten zu zeigen. Nur so konnte vor allem der politische Aspekt der einzelnen Bilderzählung betont werden. Die Darstellungen der *Historienbilder* bezogen sich schon allein durch ihre Textgrundlage auf Historiografen wie Livius, mit deren Schriften Breyer und seine Zeitgenossen höchstwahrscheinlich vertraut waren, worin sich die äquivalente Funktionsweise von Bild und Text in der Vermittlung dieser Exempel zeigt. Dies drückt sich nicht zuletzt in den Vorwörtern der zahlreich gedruckten Geschichtsbücher aus und lässt sich auch auf die Bilder beziehen.⁷⁴⁰ In den Livius-Ausgaben – hier sei exemplarisch auf

die von 1523 verwiesen –, findet sich der explizite Verweis auf den Nutzen des Buchs und der darin enthaltenen Historien: Sie seien „Spiegel vn exempel [...] / darinn alles was / zû mering des reichs nutz vñ dinstlich“⁷⁴¹, also Exempel für alles, was der Vergrößerung und damit auch dem Florieren des Reiches hilfreich und dienlich sei. So ist beispielsweise auch in der *Chronica* des brandenburgischen Hof-Astronomen Johannes Carion (1499–1537) zu lesen:

„Daraus [aus dem Text] ein jglicher die furnemisten historien / ordenlich fassen vn lerne könt / welche zum teil nicht allein nützlich / sondern auch not ist zu wisse [...]“⁷⁴²

Zahlreiche weitere Beispiele ließen sich hier anführen.⁷⁴³ Der wichtige Nutzen von Geschichte für die eigene Regentschaft wurde fürstlichen Herrschern bereits im Rahmen ihrer Erziehung vermittelt und war daher auch am Münchener Hof fester Bestandteil der Ausbildung. Am bayerischen Hof spielte hier wohl vor allem Johannes Turmair, genannt Aventin, eine besondere Rolle, der von 1509 bis 1516 als Erzieher von Wilhelms jüngeren Brüdern Ludwig und Ernst (1500–1560) fungierte.⁷⁴⁴ Daneben übte sicherlich auch der humanistisch gebildete Dietrich von Plieningen (1453–1520) Einfluss aus, der seit 1499 als gelehrter Rat in den Diensten Albrechts IV. (1447–1508) stand und bis zu seinem Tod 1520 enge Beziehungen zum bayerischen Herzoghaus pflegte.⁷⁴⁵ Dass das Verständnis von *historia* als Spiegel der eigenen Regentschaft auch am bayerischen Hof von Bedeutung war, zeigt beispielhaft eine Schrift Plieningens.⁷⁴⁶ Seine Übersetzung von

739 GREISELMAYER 1996

740 Siehe zu den Livius-Drucken Kap. 3.3. Darüber hinaus zur Verbreitung von Geschichtsbüchern im Buchdruck BIETENHOLZ 1959, 84ff., KNAPE 1984, S. 238ff., RIEKS 1983.

741 LIVIUS 1523, fol. 2r.

742 CARION, CHRONICA, 1532, fol. 1v+r. Die *Chronica* richtet sich an Joachim I. von Brandenburg, der im weiteren Text direkt angesprochen wird: „[...] so weis ich doch / das E.F.G. [Euer Fürstliche Gnaden] aus hohem fürstlichem verstand zu künsten und historien sonderliche lust tragen und wissen das darin aller fürstlichen tugenden und hendel / exempel furgetrage werden [...] / Denn E.F.G. werden die selbigen als ein hochverständiger Fürst / selbst weiter zu bedencken wissen [...]“ Siehe CARION, CHRONICA, 1532, fol. 1v+r. Die *Chronica* verfasste Carion unter Beteiligung Philip Melancthons, sie wurde in der Folgezeit immer wieder neu aufgelegt. Zur *Chronica* im Kontext protestantischer Geschichtsschreibung siehe BIERENDE 2002, S. 182ff. Grundlegend zu Carion SCHULTZE 1957, S. 138f.

743 Beispielsweise auch Sebastian Franck (1499–um 1542) nennt in seiner *Chronica des gantzen teutschen Lands* bereits auf dem Titelblatt den Zweck seines Buches, wobei der Adressatenkreis über die fürstlichen Regenten hinausgeht: Die Geschichte, sei hier „den Teutschen / zu Teutsch / sich selbst darinn / als in einem Spiegel zu ersehen / fürgestellt.“ FRANCK, CHRONICA DES GANTZEN TEUTSCHEN LANDS, 1539, Titelblatt / fol. 1v. Siehe für weitere Beispiele auch KNAPE 1984, S. 370ff.

744 Zu Aventin siehe LEIDINGER 1953, SITZMANN 1977, WANDERWITZ 2012, DORONIN 2013, RIEDL-VALDER 2015, LANGER 2009B.

745 Plieningen war nach seinem Studium in Pavia und Ferrara gelehrter Rat am Heidelberger Hof bis 1499. Siehe grundlegend ADELMANN 1981, LANGER 2009B.

746 ADELMANN 1981, LANGER 2009B.

Plinius' *Lobsagung vom Kayser Trajano* widmete er Kaiser Maximilian I. und Wilhelm IV.; Anlass war dessen Regierungsantritt als bayerischer Herzog: Trajan solle als „ain täglichen Spiegel“⁷⁴⁷ dienen.“ Gerade die *Bayerischen Chroniken* Aventins, die er erst in Latein, dann in deutscher Sprache verfasste,⁷⁴⁸ zeigen seinen Bezug zu den antiken Historiografen wie Tacitus, Sallust, Cicero oder Livius und zugleich auch sein Verständnis von Geschichte.⁷⁴⁹ Der Aufstieg und Verfall eines Reiches sei immer auf die Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit der Herrscher zurückzuführen.⁷⁵⁰ Man sehe daher in den „alten rechtbeschribnen geschichten, aus was ursachen aller neid und has, krieg und unwillen, aufruer, verderben und ausreutung bēder, land und leut, erwachsen und wie solchs nit vermeiden kann pleiben.“⁷⁵¹ Die *Historienbilder* als Exempelbilder spiegeln dies im Medium der Tafelmalerei durch die anschauliche Darstellung der Herrschertugenden und den narrativen Schwerpunkt auf politische Aspekte dezidiert wider. Insbesondere Aventin wurde häufig als wissenschaftlicher Berater des *Historienbild*-Auftrags in Erwägung gezogen.⁷⁵² Voraussetzung für eine solche Annahme ist die These, es habe von Beginn an ein einheitliches, verbindliches Konzept gegeben. Ob eine solche endgültige Programmgestaltung vor 1528 vorlag, die bereits alle Tafeln bis 1540 einschloss, muss kritisch gesehen werden, da es sich hier um eine sukzessive Erweiterung der Bilderfolge handelte, die relativ frei um weitere Themen ergänzt werden konnte.⁷⁵³ Es stellt sich die Frage, wer den Kontakt zwischen dem Herzoghaus und den einzelnen Künstlern übernommen hatte, um die Bildgrößen, die Darstellungsthemen und die Grundanforderungen zu übermitteln.

Die ungünstige Quellenlage wie auch biografische Aspekte lassen über den Anteil Aventins nur Vermutungen zu: Er wurde 1528 kurzzeitig in Abensberg inhaftiert, da er von den Bayernherzögen der Nähe zum Protestantismus beschuldigt wurde.⁷⁵⁴ Dies fällt unmittelbar in die Fertigstellung der ersten *Historienbilder*. Anschließend emigrierte Aventin nach Regensburg.⁷⁵⁵ Barbara Eschenburg vermutet, dass er zumindest bis 1528, also bis zum Zeitpunkt seiner Haft, für eine vermeintliche Programmgestaltung infrage kommt.⁷⁵⁶ Der Kontakt zu Humanisten wie Aventin ermöglichte den Künstlern im Rahmen des Auftrags letztlich – unabhängig von der Frage nach einer verbindlichen Konzeptionierung – den Zugang zu den Vorlagen, wie zu Büchern, den Livius-Texten oder den antiken Medaillons und Münzen. Aventin war in unmittelbarer geografischer Nähe zu Altdorfer; ob er trotz der beschriebenen Umstände greifbar war, muss offen bleiben. Gerade für die Augsburger Maler wie Breu oder Burgkmair scheint es hingegen wahrscheinlicher, dass sie vor Ort auf ihre Beziehungen zu Peutingen zurückgreifen konnten.⁷⁵⁷ Möglicherweise standen auch die Auftraggeber selbst mit den Künstlern in Kontakt, ohne dass ein humanistischer Gelehrter als Vermittler fungieren musste. Zugleich ist aber davon auszugehen, dass die Künstler durch ihre Arbeit an anderen Projekten ein humanistisches und ikonografisches Grundwissen besaßen, das sie befähigte, die Bildgeschichten der *Historienbilder* adäquat umzusetzen. Die Bildthemen der *Historienbilder* im Kontext des humanistischen Geschichtsverständnisses zeigen, dass die Tafeln als verbildlichte Exempelsammlung zu verstehen sind. Die ‚Sammlung‘ begann mit den

747 PLINIUS 151, Widmung, unpaginiert.

748 Die fertiggestellten bayerischen Chroniken Aventins entsprachen aufgrund ihrer mitschwingenden Kirchenkritik nicht den Vorstellungen der katholischen Auftraggeber, zeigen aber das Interesse der Bayernherzöge an nationaler Geschichtsschreibung. Aventin wurde aufgrund seiner Nähe zum Protestantismus zwischenzeitlich im Jahr 1528 inhaftiert, siehe dazu LANGER 2009B, S. 186. Sekundär in Bezug zu den *Historienbildern* CUNEO 1998, S. 194ff.

749 Hierzu vor allem GREISELMAYER 1996, S. 194, ESCHENBURG 1979, S. 44ff.

750 ESCHENBURG 1979, S. 52 vor allem in Bezug zur *Alexanderschlacht*.

751 Hier zitiert in der von Matthias Lexer herausgegebenen Ausgabe: AVENTIN, BAYERISCHE CHRONIK 1882, S. 10. Sekundär KNAPE 1984, S. 371.

752 ESCHENBURG 1979, S. 44ff., GREISELMAYER 1996, S. 192ff., GOLDBERG 2002, S. 7, WANDERWITZ 2012, S. 259ff. Verwiesen wurde dabei auf Aventins Auffassung, dass Geschichte wiederholbar sei und die Bilder daher vor allem seiner Geschichtsauffassung entsprechen, siehe z. B. GREISELMAYER 1996, S. 195. Da dies jedoch keine individuelle Meinung des bayerischen Historiographen ist, sondern ein weit verbreiteter Topos, kann dies kaum als Argument für die Beteiligung Aventins dienen.

753 Siehe Kap. auch 6.3.

754 Siehe dazu LANGER 2009B, S. 186, KERSKEN 2008, S. 36.

755 KERSKEN 2008, S. 36.

756 ESCHENBURG 1979, S. 54.

757 Zur Beziehung der Augsburger Künstler zu Peutingen siehe beispielsweise WEST 2016, S. 62ff.

Tafeln zu Lucretia, Esther, Cloelia, der Schlacht bei Issos, Cannae und Zama und wurde offenbar sukzessive erweitert. Die Idee der Exempelsammlung zeigt sich nicht nur in den Bildinhalten,⁷⁵⁸ sondern verdichtet sich auch formal durch die Bezugnahmen zum Buchdruck und den Geschichtsbüchern, beispielsweise zu den Schriften von Livius oder Boccaccio: Gerade Breus *Geschichte der Lucretia* zeigt durch den ikonografischen Bezug zu den Livius-Buchillustrationen die Verbindung zu den Drucken des 16. Jahrhunderts.⁷⁵⁹ Vor allem aber aufgrund ihrer ausführlichen Narration entsprechen die Tafeln den Texten, indem in jedem der Bilder mehrere Erzählsequenzen in pluriszenischer Komposition aufgegriffen oder miteinander verschränkt werden. Wie auch die Schriften, so zielen die Bilder damit dezidiert auf den Hergang und den Verlauf

der Geschichten ab und legen damit den Schwerpunkt auf die Auswirkungen der Heldentaten auf den Verlauf der Weltgeschichte; so beispielsweise, wenn in der *Geschichte der Lucretia* im Hintergrund auf den Sturz des Königshauses verwiesen wird. Der Exempelwert der Bilder wurde mit den stark narrativ angelegten Bildfindungen deutlich gesteigert. Zugleich entsprachen die Tafeln damit auch den Bildausstattungen und Gerechtigkeitsbildern in Rathäusern als Ort kommunaler Repräsentation und städtischer Rechtsprechung: Hier wurden die dargestellten Exempel und Tugendallegorien in ähnlicher Weise wiedergegeben, um verstärkt auf ihren Vorbildcharakter im Sinne angemessener Urteilsfindung und auf die politischen Aspekte der Geschichten hinzuweisen.⁷⁶⁰

6.2 DIE INTENTIONEN DER AUFTRAGGEBER

Mit den *Historienbildern* konnten Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. verschiedene Aspekte aufzeigen: Nicht nur galt es, sich an den Exempelbildern und an den Taten der Heldinnen und Helden zu orientieren. Durch den Rückbezug auf die biblischen und profanen Geschichten der Welthistorie wurde zugleich eine Art genealogische Linie gezogen, an deren Ende das Herzogpaar selbst stand. Damit legitimierten sie nicht nur die eigene Regentschaft, sondern präsentierten nach Außen auch die eigenen Maxime und ihre Grundsätze. Durch die umfassenden Bilderzählungen zeigten die Auftraggeber außerdem, wie detailliert sie um die *historia* und den Verlauf der Ereignisse Bescheid wussten. Die Bilder dienten folglich als Zeichen der humanisti-

schen Bildung. Gerade Wilhelm IV. konnte durch die Schlachten- und Exempelbilder aufzeigen, dass sich in seiner Person die Qualitäten eines Feldherrn mit denen eines Gelehrten verbanden.⁷⁶¹ Er bewies damit, dass er den Anforderungen an einen idealen Herrscher entsprach: Dieser sollte nicht nur Fähigkeiten in der Kriegsführung aufweisen, sondern ebenfalls über eine umfassende Bildung verfügen, ganz nach dem Grundsatz von *armae et litterae*, von Waffen und Bildung, der ihn befähigte, sein Reich weise zu regieren.⁷⁶² Auch im Italienischen Bau der Landshuter Residenz, die Wilhelms Bruder Ludwig erbauen ließ, wird dieser Grundsatz der Wittelsbacher zur Schau gestellt: Eines von vier Stuckmedaillons, die auf Holzschnitten aus Fran-

758 Gemeint sind hiermit die Bildthemen und ihr allgemeingültiger Exempelwert. Anders als GREISELMAYER 1996, S. 189ff. und hier insbesondere S. 192, meint die hier postulierte Funktion der *Historienbilder* als verbildlichte Exempelsammlung nicht, dass durch Realereignisse die Zeitgeschichte aufgegriffen wird. Die Identifizierung der Kryptoporträts nach Greiselmayer ist letztlich, wie bereits festgestellt wurde, zweifelhaft. Vielmehr galten die Tafeln als allgemeingültige Exempel.

759 Siehe Kap. 3.3.

760 Zum Aufkommen von Gerechtigkeitsbildern in Bildausstattungen von Rathäusern insbesondere TIPTON 1996, S. 163. Siehe ebenfalls LEIDERLE 1937, ROECK 1997, ANDERSSON 2005, ALBRECHT 2014 sowie KIESSLING 1997 für das Augsburger Rathaus und KRAFT 2017 für das Beispiel Regensburg.

761 Dazu MÜLLER 2004, S. 279

762 BUCK 1992, BRINK 2000, hier insbesondere S. 13ff.



Abb. 120 *Militärische Klugheit und Disziplin sind das festeste Band des Reiches* / Emblem aus Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499

cesco Colonnas (1433/34–1527) *Hypnerotomachia Poliphili* basieren,⁷⁶³ zeigt ein Emblem mit einem auf einem Anker sitzenden Adler, das in der Vorlage die Beischrift trägt (**Abb. 120**): „MILITARIS PRVDENTIA, SEV DISCIPLINA IMPERII EST TENACISSIVM VINCVLVM.“ Sprich: Militärische Klugheit und Disziplin sind das festeste Band des Reiches.⁷⁶⁴

Die Präsentation der Herrschaftsmaxime und der eigenen Grundsätze, die in den Tugenddarstellungen der *Historienbilder* zum Ausdruck kommen, stehen zum einen im Kontext einer allgemein verankerten Vorstellung des idealen Regenten. Im spezifischen Kontext der bayerischen Geschichte zeigt sich vor allem, dass Repräsentation und Legitimation der eigenen Herrschaft für Wilhelm IV. von besonderer Bedeutung war. Nachdem das seit 1392 in vier Teilherzogtümer gesplittete Bayern durch den Landshuter Erbfolgekrieg 1504/05 unter Wilhelms

Vater Albrecht IV. vereint wurde, regelte die sogenannte Primogeniturordnung die Alleinherrschaft des ältesten Sohnes; dies wäre demnach Wilhelm gewesen.⁷⁶⁵ Nachdem Albrecht 1508 verstorben war, konnte Wilhelm erst einige Jahre später ohne Vormundschaft allein herrschen.⁷⁶⁶ Als er 1511 die Regierungsgeschäfte alleine übernehmen sollte, verlangten seine Brüder Ludwig X. und Ernst bald ebenfalls Anteil daran; Wilhelms alleinige Stellung als Regent wurde damit trotz Primogeniturordnung infrage gestellt.⁷⁶⁷ Zum Verzicht auf seine Forderungen sprach man dem jüngsten Bruder Ernst, der eine geistliche Laufbahn eingeschlagen hatte, das Bistum Passau und einen finanziellen Ausgleich zu; gänzlich verzichtete er erst 1536 auf sein Erbe.⁷⁶⁸ Ludwig X. gelang es nach längeren Diskussionen und anschließender Aussöhnung im Jahr 1514 als Wilhelms Mitregent zu fungieren: Die Regierung des Landes sollte gemeinsam erfolgen, die Verwaltung getrennt, ständige Räte wurden zur Überwachung der Regierung eingesetzt.⁷⁶⁹ Ludwig bezog die Wittelsbacher Stammburg Trausnitz in Landshut, die er ab 1517 umfassend ausbaute.⁷⁷⁰ Um 1535 plante er außerdem seinen Residenzneubau.⁷⁷¹ Wilhelm hingegen, der fortan in München residierte, erweiterte die ursprünglich als Befestigungsanlage geplante Neuveste seit 1518 zum repräsentativen Schloss:⁷⁷² Gebaut wurde eine Gartenanlage, die neue Georgskapelle, die mit Fertigstellung der

763 Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* erschien im Druck erstmals 1499, eine zweite Auflage folgte 1545. Hierbei handelt es sich um einen Roman, der die Geschichte des Poliphilo erzählt, der auf der Suche nach seiner Geliebten Polia ist. Die Holzschnitte dienen an verschiedenen Orten zur Gestaltung der Landshuter Residenz, siehe KRONTHALER 1987, S. 36ff. und S. 91ff., LANGER 2009A, 118, AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 342, Kat. Nr. 13.6.

764 LANGER 2009A, S. 118 sowie AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 342, Kat. Nr. 13.6.

765 Bayern war unterteilt in die Herzogtümer Bayern-Straubing, Bayern-Landshut, Bayern-München und Bayern-Ingolstadt. Aufgrund von Erbfällen wurden die Teilherzogtümer in Niederbayern mit der Residenz in Landshut und Oberbayern mit der Residenz in München zusammengefasst. Nach dem Tod des Landshuter Herzogs Georg der Reiche im Jahr 1503 beanspruchte dessen Schwiegersohn Ruprecht von der Pfalz die Nachfolge, was aber dem Wittelsbacher Hausvertrag widersprach. Damit machte Albrecht IV. seinen Erbsanspruch geltend, was zur militärischen Auseinandersetzung führte. Maximilian I. versuchte zu vermitteln und behielt als Gegenleistung nach Ende des Kriegs und der Aufteilung der Gebiete selbst die Region um Kufstein und Teile Tirols. Siehe dazu grundlegend ZIEGLER 2009, S. 16ff. Zur Politik Albrechts IV. siehe STAUBER 1997 sowie MARTH 2011B.

766 SPITZLBERGER 1998, S. 11ff., ZIEGLER 2009, S. 19. Die Vormundschaft übernahmen Wolfgang von Bayern (1451–1514) und Leonhard von Eck (1480–1550).

767 ZIEGLER 2009, S. 19.

768 SPITZLBERGER 1998, S. 21, ZIEGLER 2009, S. 20.

769 ZIEGLER 2009, S. 21, siehe auch LANGER 2009A, S. 37.

770 Dazu LANGER 2009A, S. 38f. Hierzu zählten beispielsweise der Ausbau der Kapelle und des Söllers und die Errichtung eines gewölbten Laufgangs mit repräsentativer Fassade.

771 LANGER 2009A, S. 43, KRONTHALER 1987, WARTENA 2009, AUSST. KAT. LANDSHUT 1994, LAUTERBACH 1998.

772 MEITINGER 1970. Zur Münchener Residenz daneben KLINGENSMITH 1993, FALTTHAUSER 2006. Als Baumeister fungierte Leonhard Halder (vor 1518 – um/nach 1542), siehe dazu MEITINGER 1970, S. 32 und NAGLER 1837, S. 518.

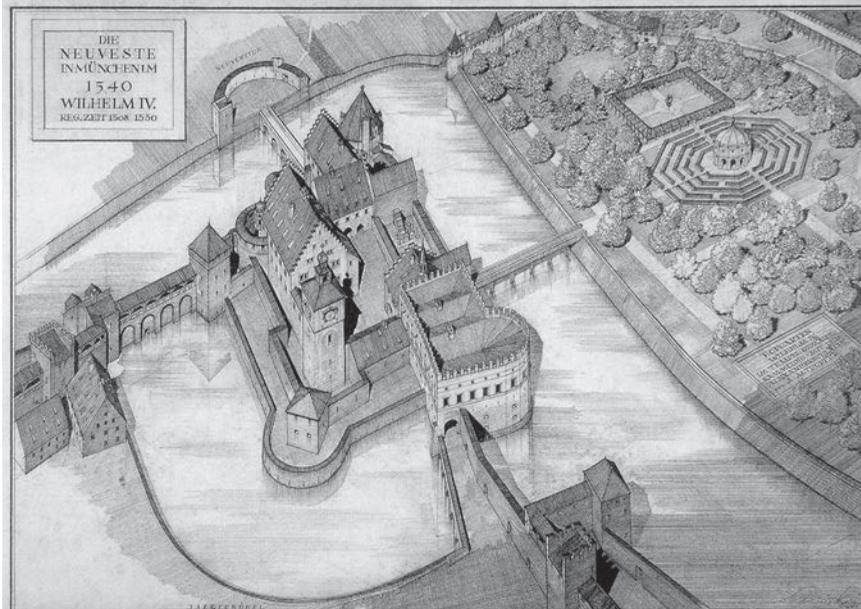


Abb. 121 Die Neuveste um 1540 zur Zeit Herzog Wilhelms IV / Rekonstruktion nach Wilfried Schaefflein.

Baumaßnahmen im Jahr 1540 geweiht wurde,⁷⁷³ der äußere Christophorturm im Nordosten,⁷⁷⁴ der Türnitzbau⁷⁷⁵ sowie der Rundstubenbau (**Abb. 121**).⁷⁷⁶ Dieser schuf als neuer Wohntrakt den notwendigen Raum für das höfische Leben und die wachsende Hofhaltung in München.⁷⁷⁷ Beiden Brüdern war also daran gelegen, ihre Herrschaftssitze repräsentativ zu erweitern, was ebenfalls nach entsprechenden Bildausstattungen verlangte.⁷⁷⁸ Es ist auffällig, dass die Entstehung der *Historienbilder* genau in die Zeitspanne des Neuveste-Ausbaus unter Wilhelm fällt. Die Ausbaumaßnahmen der Residenzen in München und Landshut, sowohl in Architektur und Ausstattung, waren – gemäß den innenpolitischen Umständen – möglicherweise durch kompetitives Bestreben zwischen den beiden Herzögen motiviert. Sicherlich aber spielte auch der Wunsch eine Rolle, den Machtanspruch des formell geeinten Herzogtums Bayern im gesamten Reich zu repräsentieren und den anderen Höfen des Reichs in Sachen

Repräsentation gleichzukommen. Der Herrschaftssitz galt als architektonisches Abbild des dynastischen Körpers eines Fürsten und seiner Dignität und damit einhergehend zeigte es den Anspruch auf die Territorialherrschaft.⁷⁷⁹

Der Auftrag der *Historienbilder* ist demnach im Kontext der Umbaumaßnahmen der bayerischen Schlösser wie auch der politischen Ereignisse zu betrachten. Die Bilder entsprachen als repräsentative Exempeldarstellungen der gefragtesten Künstler ihrer Zeit dem Anspruch des ebenso repräsentativen Fürstensitzes in München. In Landshut hatte vor allem Hans Wertinger (um 1465/70–1533) Anteil an der Bildausstattung.⁷⁸⁰ Auch Ludwig beauftragte neben zahlreichen Porträts einige Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben herausragender historischer Persönlichkeiten, die Parallelen zu den *Historienbildern* aufweisen: Wertinger schuf beispielsweise ein querformatiges Historienbild von *Alexander dem Großen und seinem Arzt Philippus*, das auf 1517

⁷⁷³ MEITINGER 1970, S. 33. Die neue, größere Hofkapelle ersetzte die alte Georgskapelle und wurde mit dem Jahr 1540 zu dem Zeitpunkt geweiht, als auch die *Historienbilder* Ludwig Refingers fertiggestellt wurden.

⁷⁷⁴ MEITINGER 1970, S. 33.

⁷⁷⁵ Ebd. Der Türnitzbau verband zudem den inneren Christophorturm mit dem äußeren.

⁷⁷⁶ Ebd., S. 32.

⁷⁷⁷ Während man zur Zeit des Amtsantritts Wilhelms im Jahr 1508 am Hof 162 Personen zählte, waren es 1552, also zwei Jahre nach seinem Tod, 384 Bedienstete. Man kann davon ausgehen, dass den Zuwachs um mehr als das Doppelte nicht erst die zwei Amtsjahre Albrechts V. hervorbrachten. Siehe hierzu LANZINNER 1980, S. 22, 69, zudem KRAMER 1999, S. 387.

⁷⁷⁸ Über die Landshuter Ausstattung gibt ein Inventar von 1560 Auskunft, siehe LANGER 2009A, hier insbesondere S. 39.

⁷⁷⁹ MÜLLER 2011, S. 19ff.

⁷⁸⁰ LANGER 2009A, S. 40ff., INGERSOLL 2014.



Abb. 122 Hans Wertinger / *Alexander der Große und sein Arzt Philippus* / 1517 / Öl auf Holz / 108,5 × 125,5 cm / Nationalgalerie Prag.

datiert ist (**Abb. 122**).⁷⁸¹ Mit Maßen von 108,5 × 125,5 cm ist es interessanterweise geringfügig kleiner als die Formate der *Historienbilder*. Es zeigt die Geschichte Alexanders, der schwer erkrankt von einem Leibarzt heilende Medizin erhält, mit der er jedoch hätte vergiftet werden sollen.⁷⁸² Sein Feldherr Parmenion warnt ihn rechtzeitig in einem Brief. Die Geschichte dient folglich als Exempel für besondere Treue und Loyalität und warnt den fürstlichen Betrachter zugleich vor Naivität, indem daran gemahnt wird, engste Vertraute behutsam auszuwählen.

Auch eine Tafel mit der alttestamentarischen Geschichte des Gastmahls Königs Belsazars diente wahrscheinlich als Ausstattungstück in Landshut (**Abb. 123**).⁷⁸³ Als Autor des inschriftlich auf 1544 datierten Bilds wird Hans Schöpfer d. Ä. vermutet, jedoch konnte dies nicht aufs Letzte geklärt werden.⁷⁸⁴ Im Hochformat zeigt die Tafel einen detailliert ausgearbeiteten Palasträum, der in seiner architektonischen Formensprache an die Landshuter Residenz erinnert.⁷⁸⁵ Die pluriszenische, detaillierte Bilderzählung erstreckt sich dabei über die drei Geschosse des Baus: Unten bringen

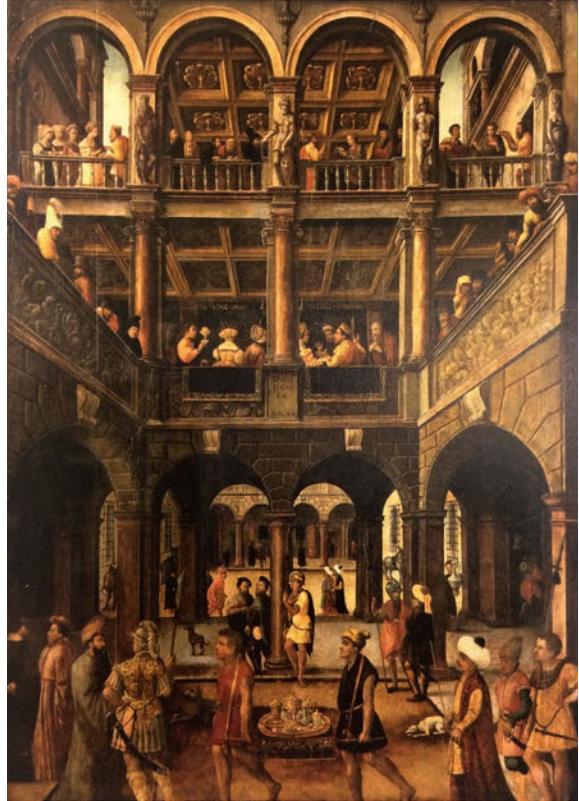


Abb. 123 Süddeutscher Maler (Hans Schöpfer?) / *Das Gastmahl des Belsazar* / 1544 / Öl und Tempera auf Holz / 154,4 × 108 cm / Staatliches Museum Schwerin.

Diener kostbare Gefäße herbei, aus denen er bei einem Gastmahl trank und hochmütig seine Götter pries. Im Mittelgeschoss findet dann die eigentliche Hauptszene des Festessens statt: Belsazar erscheinen die Worte „Mene Mene Thekel“ an der Wand, die er nicht entschlüsseln kann. Daraufhin ruft er zahlreiche Gelehrte zu sich, die ihm die Schrift deuten sollen, bis die Königin ihm Daniel vorschlägt. Dieser erläutert die göttliche Weissagung: Die Worte verkünden Tod und Untergang des Reichs als Strafe Gottes für Belsazars Übermut. Diese Szenen befinden sich im obersten Geschoss der Bildarchitektur. Vor allem aufgrund der ausführlichen Narration, in der die Tafel deutlich von der gängigen Ikonografie abweicht, wie auch aufgrund

⁷⁸¹ LANGER 2009A, S. 40, AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 186, Kat. Nr. 3.1.

⁷⁸² SPITZLBERGER 1998, S. 17ff, AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 186, Kat. Nr. 3.1. Das Bild wurde seither vor allem hinsichtlich der Identifizierung von Rollenporträts untersucht.

⁷⁸³ HEGNER 1990, S. 23f., Kat. Nr. 23, LÖCHER 1995, S. 42, ERICHSEN 1998, S. 87ff., hier vor allem S. 90, AUSST. KAT. VENEDIG 1999, S. 352f., Kat. Nr. 75, AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 280f., Kat. Nr. 8.6.

⁷⁸⁴ LÖCHER 1995, S. 42. In Betracht gezogen wurde ebenfalls Ludwig Refinger, siehe HEGNER 1990, S. 24, Kat. Nr. 23.

⁷⁸⁵ Dazu vor allem der Beitrag von ERICHSEN 1998, S. 87.

der Bildmaße von 154,5 × 108 cm, scheint dieses Werk den *Historienbildern* nahe zu stehen. Auch die detailreiche Architektur entspricht beispielsweise dem Schauraum der Lucretia-Tafel. Die Warnung vor den Folgen von Hochmut und dem Glauben an ‚falsche‘ Götter fügt sich indes thematisch in die Reihe der Exempelbilder ein. Ob diese beiden mit Landshut in Verbindung stehenden Tafeln tatsächlich näher in Beziehung zu den *Historienbildern* zu sehen sind, oder ob die ähnlichen Bildmaße lediglich Zufall sind, muss ohne weitere Quellen und Hinweise offen bleiben.⁷⁸⁶ Die Tafeln zeigen aber in jedem Fall das Interesse der Wittelsbacher Herzöge an verbildlichter *historia*, die gerade im Kontext der eigenen Geschichte und des wiedervereinigten Bayerns von besonderem Interesse war: Die beiden Regenten postulierten mit den Tugendbildern die Grundsätze einer zukunftssträchtigen Herrschaft des bayerischen Herzogtums.⁷⁸⁷ In diesem Kontext sind beispielsweise auch die Fresken Ludwig Refingers in der Landshuter Stadtresidenz zu verstehen, die im sogenannten *Heldenzimmer* unter Anderem ebenfalls die Geschichten von Mucius Scaevola, Marcus Curtius und Horatius Cocles aufgreifen.⁷⁸⁸ Auch in der Beschäftigung von Künstlern wie Hans Mielich oder Barthel Beham für zahlreiche Porträtaufträge zeigt sich die Kunstförderung Wilhelms am Münchener Hof.⁷⁸⁹ Die Beschäftigung der Organisten Paul Paumann (1447–1517) und Jacob Meuerl

(vor 1517–1562) oder des Hofkomponisten Ludwig Senfl (um 1490 – nach 1543) sowie zahlreiche Chorbücher im Auftrag Wilhelms zeugen zudem von seinem Interesse und der Förderung der Musik am Münchener Hof.⁷⁹⁰ Die verstärkte *aemulatio* und der Repräsentationswille, in derart prestigeträchtigen Projekte und Aufträge zu investieren, wie die Bauvorhaben, die Aufträge der Innenausstattung oder die Musikförderung, wurden von der Forschung häufiger auch in den Kontext der habsburgisch-wittelsbachischen Beziehungen gestellt.⁷⁹¹ Immer wieder wurde darauf verwiesen, dass Wilhelm mit Altdorfer, Breu und Burgkmair Künstler für die *Historienbilder* beauftragte, die bereits für Maximilian I. gearbeitet hatten. Auch Ludwig Senfl, der 1523 an Wilhelms Hof kam, stand zuvor in den Diensten des Kaisers.⁷⁹² Wilhelms Mutter Kunigunde von Österreich (1465–1520) war die Schwester Maximilians, wodurch sich verwandschaftliche Beziehungen zu den Habsburgern ergaben. Seit dem Regierungsantritt Karls V. ging in den Beziehungen zum Kaiserhaus jedoch ein verstärkter Dualismus einher, auch wenn man im Festhalten am katholischen Glauben miteinander verbunden blieb. Als 1526 die Übernahme der Regierung Böhmens und Ungarns durch Karls Bruder Ferdinand I. bevorstand,⁷⁹³ kandidierte auch Wilhelm für dieses Amt. Er verlor aber gegen Ferdinand.⁷⁹⁴ Auch in der Wahl zum römisch-deutschen König unterlag der Bayernherzog den Habs-

786 ERICHSEN 1998, S. 92 bringt vor allem das Gastmahls Belsazars in Verbindung mit den *Historienbildern* und stellt dabei in den Raum, Breus Artemisia-Bild sowie Burgkmairs Esther-Tafel einer Landshuter Bilderfolge zuzurechnen. Die Verbindung der Tafeln zueinander muss jedoch in anderem Rahmen eingehender untersucht werden. Ebenfalls von Interesse wäre ein eingehender Vergleich der *Historienbilder* für den Wittelsbacher Ottheinrich von der Pfalz: Hier haben sich ein Gemälde mit dem Lager des Holofernes von 1538 sowie eine Darstellung des Parisurteils und der Zerstörung Trojas von 1540 erhalten, die ebenfalls ähnliche Formate aufweisen. Siehe dazu POKORNY 2016, S. 68f.

787 In diesem Kontext sind auch die Fresken Ludwig Refingers in der Landshuter Stadtresidenz mit der Darstellung von Marcus Curtius und Horatius Cocles zu verstehen. Siehe dazu AUSST. KAT. LANDSHUT 1994, KRONTHALER 1987, BLANKENAGEL 1973, S.41ff.

788 Siehe dazu ausführlich AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 152ff. mit Abb. und weiterer Literatur.

789 Zu Wertinger siehe INGERSOLL 2014, zu Hans Mielich, der 1541 auf Veranlassung Wilhelms IV. nach Rom reiste, siehe grundlegend LÖCHER 2002. Zudem arbeitet derzeit Gerald Dagit im Rahmen seines Promotionsprojekts an der Universität Regensburg an einer umfassenden Studie zu Mielich. Beham schuf des Weiteren zahlreiche Porträts für das Herzoghaus und stand ab 1537 in einem vertraglich festgesetzten Arbeitsverhältnis zu Wilhelms Bruder Ludwig X., siehe HARTIG, MÜNCHNER ARCHIVALIEN II, 1930, S. 352, Nr. 527: „Item Partholome Beham maller von München hab ich bestelt von hauß auß, wan ich in erfordir mir gewertig zu sein. – Im jars versprochen zu geben XXIII gulden in münz, ain schaff korn, ain claid oder IIII gulden dafür. – Was er mir arbeits, sol im nach zimlichen dingen bezalt werden. – Wan ich in sunst brauch, sol er auf mein kostung und zerung reisen. – Und syn solt ist im liechtmeß angegangen und liechtmeß, so man zellen wird XXXVIII ist verfallen. Datum Landshuett den X. tag Martii Anoo XXXVII.“

790 Hierzu VON ROHR 1974, S. 181, zur Beauftragung von Hofmusikern ebd., S. 185f. Exemplarisch zeigt sich im Chorbuch der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. A. Augusteus 2°, das VON ROHR 1974 beschreibt, eine umfangreich ausgeführte Illuminierung, die zudem zahlreiche Grafiken Altdorfers, Dürers oder Burgkmairs aufgreift.

791 Beispielsweise ESCHENBURG 1979, S. 53f., GREISELMAYER 1996, S. 202ff. Zur Beziehung zwischen den Wittelsbacher Herzögen zu Karl V. siehe grundlegend SACK 2009, AUSST. KAT. BURGHAUSEN 2012, ESCHENBURG 1979, S. 53ff.

792 Davon zeugt die Widmung in den Propriums-Vertonungen: SENFL, PROPRIUMS-VERTONUNGEN, UM 1525-1531; Widmung auf S. 3. Das Chorbuch enthält ebenso Teile von Heinrich Isaac. Grundlegend siehe die digitale Forschungsplattform zum Gesamtwerk Senfls unter <http://www.senflonline.com/>, zuletzt am 10.06.2015.

793 Siehe Kap. 5.4. GREISELMAYER 1996 bezieht diese Ereignisse, wie bereits diskutiert wurde, auf die *Schlacht von Zama*.

794 SACK 2009, S. 221.

- 154 burgern.⁷⁹⁵ Wie Friederike Sack feststellte, war die grundsätzliche „Empfindlichkeit Bayerns“⁷⁹⁶ gegenüber dem habsburgischen Expansionsdrang und dem Machtausbau Kaiser Karls V. vor allem auch damit verbunden, dass im Landshuter Erbfolgekrieg als Ausgleich für die Unterstützung Kaiser Maximilians I. auch einige Teile Tirols abgetreten werden mussten.⁷⁹⁷ Vor allem für Barbara Eschenburg und Volkmar Greiselmayer erklären sich die *Historienbilder* aus den politischen Absichten Wilhelms, also dem Dualismus zu den Habsburgern und den Versuchen, das bayerische Reich zu vergrößern.⁷⁹⁸ Ob sich die Bildinhalte dezidiert durch die Realereignisse der 1520er Jahren erklären lassen, wie es vor allem Greiselmayers These ist, bleibt fraglich.⁷⁹⁹ Doch steht der Auftrag zumindest im Kontext eines verstärkten Bedürfnisses nach Repräsentation und Machtansprüchen. Dies konnte vor allem auch im Rahmen des kaiserlichen Besuchs in München 1530 zur Schau gestellt werden. Kaiser Karl V. befand sich auf dem Weg von Bologna zum Augsburger Reichstag, auf dem sich die Wahl des römisch-deutschen Königs letztlich entscheiden sollte. Anlässlich dieses Großereignisses fand ein Bankett im Garten der Neuveste statt, von dem mehrere Briefe italienischer Gesandter berichten.⁸⁰⁰ Auch reichsweit wurde von den Feierlichkeiten berichtet.⁸⁰¹ Der Adventus, der beispielsweise militärische Schaukämpfe, ephemere Festarchitektur und pompöses Feuerwerk umfasste,⁸⁰² bot Gelegenheit, sich selbst angemessen zu repräsentieren und den Anspruch auf die Königswürde nach außen zu tragen.⁸⁰³

6.3 DIE HISTORIENBILDER ALS HÖFISCHE BILDAUSSTATTUNG

Der Hängungsort der *Historienbilder* konnte bisher nicht endgültig geklärt werden.⁸⁰⁴ Nicht nur die fehlenden Quellen, sondern auch die weitestgehend ausstehende Rekonstruktion der Münchener Neuveste unter Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. erschweren diese Frage.⁸⁰⁵ Insbesondere Otto Hartig setzte den kaiserlichen Adventus 1530 in München in Beziehung zu den *Historienbildern*,⁸⁰⁶ wobei er ihren Ursprungskontext in einem der Gartenpavillons vermutete, in dem das Bankett anlässlich der Feierlichkeiten stattfand (**Abb. 121**).⁸⁰⁷ Hartig verwies dabei auf die bereits erwähnten *Inscriptiones Vel Tituli Theatri Implissimi* Samuel Quicchelbergs,⁸⁰⁸ in denen er explizit auf den Garten hinweist: Wilhelm habe dafür gesorgt,

795 Ebd.

796 Ebd.

797 Ebd.

798 ESCHENBURG 1979, S. 54, GREISELMAYER 1996.

799 GREISELMAYER 1996.

800 Der venezianische Historiograf Marino Sanuto d. J. (1466–1536) gibt die Briefe in Form von Abschriften in seinen sogenannten *Diarii* wieder, siehe SANUTO 1970 sowie die deutschen Übersetzungen bei HARTIG 1933, S. 152f. Zum Einzug Kaiser Karls V. in München in zeitgenössischen Quellen SANUTO 1970, Sp. 311ff. Siehe auch RIEZLER 1899, S. 224.

801 Davon zeugen z. B. die Reiseberichte der italienischen Gesandten in SANUTO 1970. Weiterhin wurden Flugschriften unter dem Titel *Keiserlicher Maiestat einreitung zz Munchen den X. tag Junii im M.CCCCC. und XXX jar* gedruckt, siehe beispielsweise das Exemplar in der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek, Sign. 4°1178. Hierzu auch RUDOLPH 2017, S. 58. CUNEO 1998, S. 158 stellt fest, dass der Münchener Adventus denjenigen in Augsburg von 1530 in Aufwand und Prestige übertraf, vergleicht man die Ereignisse miteinander.

802 THOMAS 1882, S. 369, RIEZLER 1899, S. 227, STÖRMER 1999, S. 376, CUNEO 1998, S. 152, WEST 2006, S. 266f, ebd., S. 299f., Anm. 190, RUDOLPH 2017, S. 58f.

803 Ein in drei Stöcken gedruckter Holzschnitt von Hans Sebald Beham dokumentiert den Einzug Karls V. in München. Siehe grundlegend zu diesem Ereignis THOMAS 1882, S. 369, RIEZLER 1899, S. 227, STÖRMER 1999, S. 376, CUNEO 1998, S. 152, WEST 2006, S. 266f, ebd., S. 299f., Anm. 190, RUDOLPH 2017, S. 58f. Zum Adventus-Zeremoniell grundlegend CUNEO 1998, S. 150ff., zum Adventus in Augsburg 1530 und der Holzschnittfolge, die Jörg Breu d. Ä. in diesem Rahmen schuf, ebd., S. 154f.

804 HARTIG 1933, S. 152. Zur Raumfrage auch ESCHENBURG 1979, S. 54, SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 28f., GREISELMAYER 1996, S. 204ff., CUNEO 1998, S. 230ff., GOLDBERG 2002, S. 71ff., WEST 2006, S. 266ff.

805 MEITINGER 1970, HOPPE 2000, S. 152. Die Arbeit von KLINGENSMITH 1993 beginnt erst mit dem Zeitraum um 1600. Jan-Eric Lutteroth, München, arbeitet derzeit im Rahmen seines Promotionsprojekts an der Baugeschichte der Münchener Neuveste mittels virtueller 3D-Rekonstruktion.

806 HARTIG 1933, S. 152.

807 Ebd. Der Rekonstruktionsplan nach Schaefflein greift diesen Pavillon ebenfalls auf.

808 Siehe Kap. 4.4 und HARTIG 1933, S. 148.

„daß in seinem größeren Münchener Garten die hervorragendsten Maler in Deutschland in wunderbarer Weise ihre Begabung aufboten und einzelne Bilder malten, die bis jetzt Ausländer betrachten und bewundern, denen München wegen der Lieblichkeit dieser Stadt mit der größten Sehnsucht geschildert wurde.“⁸⁰⁹

Anhand der von Quicchelbergs genannten Bilder identifiziert Hartig die *Historienbilder*. Eine Bestätigung dessen sieht er in den bereits genannten Briefen der italienischer Gesandten, die 1530 an den Festivitäten des Einzugs Kaiser Karls V. teilgenommen hatten.⁸¹⁰ Die Nachrichten sprechen von der ausgesprochenen Pracht dieses Gartens,⁸¹¹ in dem sich ein Brunnen mit Putti, Löwen- und Bärenfiguren, ebenso wie ein pavillonartiger Bau befand, der durch einen Ofen beheizt wurde.⁸¹² Hier hingen Gemälde, die Hartig mit den *Historienbildern* gleichsetzt:

„Oberhalb jenes Brunnens befindet sich eine Stube mit drei Gemälden, die Römerkriege darstellen, welche Male-
reien von höchstem Werte sind, und es gibt einen Ofen mit Darstellungen, die wie lebend erscheinen. Auf der unteren Seite sieht man tanzende Leute, die wegen

des Tanzes in Streit geraten sind, man sieht viele Tote und Verwundete.“⁸¹³

Ein weiterer Brief vom 13. Juni 1530 greift dies ebenfalls auf: In einem Haus auf Säulen, „in dessen Mitte sich ein wunderbarer Brunnen“⁸¹⁴ befand, waren „einige Gemächer mit prachtvollen Gemälden, die Jagdszenen, Schlachten, Tänze und Landschaften darstellen.“⁸¹⁵ Zwar wurde der Lustgarten des 16. Jahrhunderts komplett überbaut,⁸¹⁶ Grabungen brachten im Jahr 1995 jedoch Befunde hervor, die mit dem beschriebenen Lustbau mitsamt der Brunnenanlage in Verbindung gebracht werden konnten.⁸¹⁷ Die Ergebnisse deuten auf eine oktagonale, allseitig geöffnete Säulenhalle und auf ein kreuzförmig angelegtes Wasserbecken hin.⁸¹⁸ Hartigs These des Gartenpavillons muss allerdings trotz der Bestätigung der zeitgenössischen Berichte durch die archäologischen Befunde eine Hypothese bleiben. Denn weder Quicchelberg noch die italienischen Gesandten nennen konkret die Künstler oder die Motive der Bilder, auf die sie Bezug nehmen. Zudem stellt sich die Frage, woher Quicchelberg die Information einiger Gemälde im Garten hatte – spricht er selbst von den „Auslän-

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

810 Der venezianische Historiograf Marino Sanuto d. J. (1466–1536) gibt die Briefe in Form von Abschriften in seinen sogenannten *Diarii* wieder, siehe SANUTO 1970 sowie die deutschen Übersetzungen bei HARTIG 1933, S. 152f. Zum Einzug Kaiser Karls V. in München in zeitgenössischen Quellen SANUTO 1970, Sp. 311ff. Siehe auch RIEZLER 1899, S. 224.

811 Ein Schreiben des Kanzlers Leonhard von Eck an Wilhelm IV. aus dem Jahr 1526 dokumentiert den Ausbau des Gartens und die Errichtung der Lustbauten im Zuge der Umbaumaßnahmen an der Neuveste: „E. fl. Gn. wolle dieser Zeit mit ihrem Bauen an den Gärten und andern Lustbauten in Ruhe stehen und gedenken um Leut und Geld; denn so man sieht, wohin die Sachen sind länden, mögen E. f. Gn. allwegen wohl bauen.“ Quelle aus HARTIG, MÜNCHNER ARCHIVALIEN II, 1930, S. 342, Nr. 487. Mahnt Eck den Herzog an Geld und Personal, zeigt sich, wie umfassend, prestigeträchtig und kostspielig die Planungen des Areals waren. Der Lustgarten umfasste mehrere Gebäude, Labyrinth, einen großen Bachlauf und Fischbecken, dazu die archäologischen Ergebnisse in HABEL/WINKLER 1993, S. 7ff., WINKLER 2000, S. 153. Siehe zum Ausbau des Gartens auch MEITINGER 1970, S. 32.

812 SANUTO 1970, Sp. 316f. aus dem Brief von Paxin Berecio an Thomà Tiepolo vom 16. Juni 1530: „Il giardin preditto è molto bello et di gran valuta, et a volerlo descriver il vorebbe altro ingegno ehe il mio, pur dirò questo, che a tutti parve il più bello. Quasi al meglio vi è una fontana et ha sopra deo leoni et doi orsi che stan a sedere, et sopra la testa loro hanno uno puto per cadauno et così uno in brazo che pareno vivi, et butano l'aqua da alcune trombette che hanno in boca, et la pissano etiam, et cussi li orsi et li leoni.“ Übersetzung bei HARTIG 1933, S. 152 sowie daneben THOMAS 1882.

813 SANUTO 1970, Sp. 316: „Sopra di questa fontana vi è una statua [stuva] qual ha tre quadri dipinti de guerre de romani, che sono piture de gran precio, et ha el fornello fatto a figure che pareno vive. Da la parte di sotto vi sono gente che ballano et per il ballo fanno questione, dove si vede molti morti et feriti. [...]“ Wie HARTIG 1933, S. 152 korrigierte, handelt es sich bei dem fälschlicherweise in der Ausgabe angeführten Begriff ‚statua‘ um ‚stuva‘, sprich eine Stube (beheizter Raum), was sich daraus herleiten lässt, dass im Anschluss der Ofen genauer beschrieben wird.

814 HARTIG 1933, S. 154.

815 Ebd.

816 Maximilian I. errichtete an dieser Stelle die Zeughausanlage, die durch Max I. Joseph für die Zwecke des Marstalls umgenutzt wurde. Siehe WINKLER 2000, S. 152.

817 WINKLER 2000, S. 154ff.

818 Ebd.

dern“, die hiervon berichten, bezieht er sich wohl auch auf die Reiseberichte.

Die Hängung der Bilder in einem Lustbau anlässlich des kaiserlichen Adventus 1530 erscheint grundsätzlich durch den damit verbundenen Repräsentationsanspruch aber nicht abwegig, auch wenn dies nur vermutet werden kann. Wilhelm IV. suchte im Rahmen dieses Großereignisses letztlich verstärkt nach herrschaftlicher Außenwirkung und Zurschaustellung seines Herrschaftsanspruchs.⁸¹⁹ Nimmt man also an, die in den Briefen genannten drei Tafeln mit Darstellungen von Römerkriegen meinen Altdorfers *Alexanderschlacht*, die *Schlacht von Cannae* Burgkmairs und Breus *Schlacht von Zama*, so konnte Wilhelm seinen Gästen Bilder derjenigen Künstler präsentieren, die bereits für Kaiser Maximilian I. gearbeitet hatten. Auch ihre Funktion als Exempeldarstellungen sprechen hierfür: Durch den Bezug zur antiken Vergangenheit und zu den siegreich geschlagenen Schlachten der dargestellten Helden konnten Jacobäa und Wilhelm ihre Regentschaft legitimieren, indem eine genealogische Verbindung geschaffen wurde. Die Tafeln hielten dem kaiserlichen Gefolge zugleich die Werte und Richtlinien der eigenen Regentschaft vor Augen. Die Gleichsetzung der drei Gemälde im Lustbau mit den drei Schlachtentafeln würde zudem bestätigen, dass neben den bis dato geschaffenen querformatigen Bildern diese drei Bilder gemeinsam geplant waren.⁸²⁰

Akzeptiert man Hartigs Vorschlag des Gartenpavillons, stellt sich die Frage, ob die Bilder dauerhaft im Garten präsentiert wurden.⁸²¹ Denkbar ist letztlich, dass sie nur temporär am Veranstaltungsort des Banketts gezeigt wurden, um hier als Werke der gefragtesten Künstler ihrer Zeit dezidiert zur Repräsentation Wilhelms beizutragen. Möglicherweise wurden sie im Anschluss in einen anderen Raum der Neuveste verbracht. So waren Bildausstattungen gerade im Medium des Tafelbilds mobil und flexibel anzubringen.⁸²² Die Maße der *Historienbilder* von durchschnittlich rund 120 cm Höhe und 150 cm Breite sind zwar vergleichsweise groß, stellt man sie neben die kleinformatigen Tafeln für den freien Markt,⁸²³ aber nach wie vor waren sie handlich und als Ausstattungsstücke transportabel.

Auch zählten Exempelbilder zum gängigen Bildprogramm frühneuzeitlicher Schlösser und konnten in nahezu jeden Raumkontext integriert werden.⁸²⁴ Das humanistische Idealbild einer frühneuzeitlichen Schlossausstattung vermittelt exemplarisch der sogenannte *Dialogus* von Andreas Meinhardi (um 1470–1524/25), der das von der Cranach-Werkstatt ausgestattete Schloss in Wittenberg beschreibt.⁸²⁵ Hier heißt es resümierend: „In allen Räumen sind fast unzählige Bilder historischen und mythologischen Inhalts, die sich mit fast allen Lastern und Tugenden beschäftigen.“⁸²⁶ Weiterhin wird hier davon berichtet, dass die Gemächer der

⁸¹⁹ Siehe Kap. 6.2.

⁸²⁰ Siehe Kap. 3.4.

⁸²¹ Auch GOLDBERG 2002, S. 72 wirft diese Frage auf. Ob die Bilder beispielsweise zum Zeitpunkt, als Quichelbergs seinen Text verfasste, nach wie vor in einem Gebäude auf dem Gartenareal hingen oder ob seine Nennung der Bilder lediglich meint, dass sie zeitweise dort für jeden Gast am Münchener Hof zugänglich waren, geht aus der oben zitierten Passage zu Beispiel nicht hervor.

⁸²² Siehe HOPPE 2000, S. 158 und daneben HEYDENREICH 2007, S. 223ff., der in seiner Studie zur Werkstattpraxis Lucas Cranachs die Mobilität von Tafelbildern auf Grundlage von Inventaren und technischer Ergebnisse des Materialbestands thematisiert. Mussten Tafeln vorübergehend abgehängt, gelagert oder transportiert werden, wurden beispielsweise schützende Deckel oder Kisten verwendet, dazu ebd., S. 228ff. Für Hinweise zu mobilen Ausstattungsobjekten der Cranach-Werkstatt danke ich Katharina Frank (Heidelberg) herzlich. Siehe FRANK 2018, S. 139ff. Zur Mobilität von Tafelbildern im Kontext freier Bildproduktion auch WAGNER 2014, S. 9.

⁸²³ Dazu grundlegend WAGNER 2014, hier vor allem S. 14ff.

⁸²⁴ Zum frühneuzeitlichen Residenzbau und funktionalen Strukturen der Räumlichkeiten siehe grundlegend vor allem HOPPE 1996, S. 365ff., HOPPE 2000, S. 153, MÜLLER 2004, MÜLLER 2011, S. 24ff., PAULUS 2016, S. 177. Grundlegend ist nach wie vor die Arbeit des Soziologen Norbert Elias zur höfischen Gesellschaft Ludwigs XIV., der die programmatische Bestimmtheit der Schlossräume einbezieht, siehe ELIAS 1969.

⁸²⁵ MEINHARDI 1508. Meinhardi beschrieb im sogenannten *Dialogus* in Form eines in lateinischer Sprache verfassten Gesprächs zwischen zwei Studenten – Meinhardus und Reinhardus – die Stadt Wittenberg, das Schloss und die Universität. Bei einem Rundgang erläutert Meinhardus seinem Kommilitonen die Ausstattung der einzelnen Räume, wie der Hofstube oder der Hofgerichtsstube, und beschreibt einige Darstellungen. Der Text ist vor allem als humanistische Idealbeschreibung eines Fürstensitzes zu sehen. Ob der *Dialogus* als dokumentarische Quelle gelten kann, aus der ein verlässlicher Hängungsplan im Wittenberger Schloss rekonstruierbar wird, wie es beispielsweise BORGGREFE 2002 unter Einbezug von Cranachs Bildern unternahm, ist jedoch fraglich. Aufschlussreich ist der Text vor allem für den Stellenwert von Exempeldarstellungen, die in zahlreichen Räumen eines frühneuzeitlichen Schlosses möglich und offenbar explizit gewünscht waren. STRIEDER 2005, S. 29, stellt diesbezüglich die These auf, die Beschreibung diene „allein den pädagogischen Absichten des Autors und der Dokumentierung seines ausgedehnten humanistischen Wissens“. Für zahlreiche Hinweise danke ich an dieser Stelle Katharina Frank. Sekundär FRANK 2018, S. 147ff., TREU 1993, HOPPE 1996, S. 165, BIERENDE 2002, S. 178ff., NOLL 2004, S. 346ff. und S. 364ff., STRIEDER 2005. Im Folgenden wird nach der deutschen Übersetzung von Martin Treu zitiert, siehe MEINHARDI 1986.

⁸²⁶ MEINHARDI 1986, S. 157. MEINHARDI 1508, Kap. 8: „De omnibus pene virtutibus et viciis in locis omnibus pictura historiarum et fabularum innumerabilis.“

Herzogin und des Herzogs mit historischen Bildthemen ausgestattet waren, die die Betrachter an die Konsequenzen irdischer Liebe, an eheliche Treue, Keuschheit und Bescheidenheit mahnten.⁸²⁷ Zudem beschreibt Meinhardi die Hofgerichtsstube, in denen – vergleichbar mit spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Rathausprogrammen – die Folgen guter und schlechter Regentschaft sowie einer vorbildhaften und ungerechten Urteilsfindung gezeigt wurden. In der Hofstube, dem Versammlungs- und Speiseraum des Hofstaats und einem der wichtigsten Räume innerhalb eines Schlosses,⁸²⁸ befanden sich ebenfalls römische Exempelbilder, die der Belehrung der höfischen Gesellschaft dienten.⁸²⁹ In der sogenannten *Geschnitzten Stube* waren indes neben Darstellungen aus dem Herkules-Leben auch Bilder römischer Helden zu sehen.⁸³⁰ In all diesen Raumkontexten diente die Bildausstattung mit derartigen Exempelbildern also dazu, die Betrachter – entsprechend der schon bei Alberti formulierten Forderungen⁸³¹ – bei Hofe zu erfreuen und moralisch zu belehren.⁸³² Verweist Meinhardis *Dialogus* exemplarisch auf die Bildverwendung im Wittenberger Schloss, sind ähnliche Bildprogramme auch für andere Schlossausstattungen belegbar.⁸³³ Dies lässt darauf schließen, dass auch die Bilderthemen der *Historienbilder* in der

Münchener Neuveste in verschiedenen Kontexten angebracht worden sein können.

Vor allem der Blick auf die Bildthemen der *Historienbilder* zeigt, dass die Tafeln zwar als eine zusammengehörende Bilderfolge funktionierten, so aber nicht zwingend angeordnet sein mussten. In der Auflistung des *Fickler'schen Inventars* von 1598, das der Raumordnung der Kunstkammer in Form von Rundgängen folgt,⁸³⁴ fällt beispielsweise auf, dass die Historien Gemälde nicht als Einheit präsentiert wurden. Sie wurden zum Teil mit Bildnissen derjenigen historischen Personen kombiniert, deren Taten die *Historienbilder* vielfigurig aufgreifen.⁸³⁵ So folgten auf Breus *Schlacht von Zama* ein Porträt des Hunnenkönigs Attila sowie ein Bildnis Hannibals.⁸³⁶ Zwischen Schöpfers *Mucius Scaevola von Porsenna* und Burgkmairs *Schlacht von Cannae* zeigte man ein Porträt von Totila, dem König der Ostgoten und – in Rückbezug auf den Inhalt des Zama-Bildes – ein Bildnis des Feldherren Publius Cornelius Scipio Africanus.⁸³⁷ Es kann davon ausgegangen werden, dass derartige Konstellationen nicht erst im Kontext der Kunstkammer möglich waren.⁸³⁸ Sicherlich nicht grundlos sind die einzelnen Bilderzählungen von ihrer narrativen Grundstruktur her als in sich abgeschlossen konzipiert worden. Die Tafeln waren damit ebenso als Einzelbilder verständlich, so dass

827 MEINHARDI 1986, S. 156f.

828 Zur Funktion und Entwicklung der Hofstube im frühneuzeitlichen Schlossbau siehe HOPPE 1996, S. 413ff., hier vor allem S. 416. Zur Tafelstube, die im Gegensatz zur Hofstube den herrschaftlichen Mahlzeiten diente, ohne dass hier das gesamte höfische Gefolge teilnahm, siehe ebd., S. 420ff. Erst im späteren Verlauf des 16. Jahrhunderts verlor die Hofstube an Rang und der Aufwand der Ausschmückung scheint gesunken zu sein. Siehe dazu ebd., S. 418. Zu Hof- und Tafelstuben als Orte fürstlicher Patriarchalität mit staatsrepräsentativen Funktionen siehe MÜLLER 2004, S. 280ff.

829 MEINHARDI 1986, S. 157. Dass Tafelstuben mit Gemälden geschmückt waren, ist beispielsweise für das Torgauer Schloss nachweisbar, siehe HOPPE 1996, S. 421ff.

830 Dazu beispielsweise auch HOPPE 1996, 92.

831 Siehe Kap. 2.1.

832 Dies wird auch an verschiedenen Stellen des *Dialogus* deutlich, siehe MEINHARDI 1986, S. 155: „Ich zweifle nicht daran, daß der berühmte Fürst die Poesie verehrt, da er sich an solchen Bildern erfreut.“ Ebd., S. 145: „[...] zur Lehre gemalt.“

833 Nicht nur in Wittenberg sind Exempeldarstellungen nachweisbar: In Schloss Wilhelmsburg in Schmalkalden präsentierte man die vier Kardinals- sowie die vier christlichen Tugenden, um auf die moralischen Grundlagen des gemeinsamen und geregelten Hoflebens hinzuweisen. Was somit den Funktionen der Fürstenspiegel entsprach. Dazu MÜLLER 2004, S. 284 sowie ebd., S. 300ff. Hierbei handelte es sich um eine wandfeste Dekoration.

834 Zur Systematik von Ficklers Bestandserfassung siehe die Erläuterung in INVENTAR FICKLER 2004, S. 18.

835 Siehe INVENTAR FICKLER 2004, hier exemplarisch Nennungen der Zama- und Cannae-Schlacht sowie des Scaevola-Bilds von Schöpfer auf S. 215 sowie INVENTAR FICKLER, Bd. 2, 2008, S. 972ff. Sekundär dazu auch GREISELMAYER 1996, S. 204.

836 INVENTAR FICKLER, Bd. 2, 2008, S. 972ff., Kat. Nrn. 3181–3183.

837 Ebd., S. 973ff., Kat.-Nrn. 3184–3187.

838 MÜLLER 2011, S. 24ff.

sie ohne weiteres mit anderen Bildern kombiniert, neu arrangiert und aufeinander bezogen werden konnten.⁸³⁹ Zugleich deuten die erzählerischen Schwerpunkte in der *Geschichte der Lucretia* und der Artemisia-Tafel daraufhin, dass der Raum weitestgehend genderunspezifisch gewählt werden konnte, da sie gleichermaßen auf männliche wie weibliche Herrschertugenden verweisen, wie auf Mut, Treue oder taktische Klugheit.⁸⁴⁰ Damit waren die Bilder – so die hier vertretene These – von Beginn als mobile Ausstattungsstücke konzipiert und nicht zwingend einem festen Ort zugerechnet.

Gerade die repräsentativen Qualitäten der Bilder – die durch die hochrangigen Maler, das Aufgreifen der gefragten, ‚welschen‘ Formen und den großen Detailreichtum deutlich verstärkt wurden – lassen vermuten, dass die Anbringungsorte der *Historienbilder* in repräsentativen und zugänglichen Bereichen des Schlosses zu sehen waren. Auffällig ist, dass das Entstehungsdatum der ersten Tafeln mit dem Ausbau der Münchener Neuveste zu einer repräsentativen Residenz zusammenfällt: Möglicherweise dienten die Bilder als Ausstattungsstücke des neu errichteten Rundstubenbaus, der den repräsentativen Wohntrakt bildete.⁸⁴¹ Der Saal,

die Hauptwohn- oder Empfangsräume,⁸⁴² wie auch die Hof- oder die repräsentative Tafelstube sind diejenigen Räume, in denen die *Historienbilder* zu denken sind.⁸⁴³

Einen weiteren Vorschlag für die Anbringung der Bilder bot Ashley West in ihrer Studie zu Hans Burgkmair d. Ä., den es im Folgenden zu diskutieren gilt. Sie vermutet ein fürstliches Studierzimmer nach Vorbild italienischer *studioli*.⁸⁴⁴ Als möglichen Bezugspunkt nennt sie das Studio von Isabella d'Este (1474–1539) in Mantua.⁸⁴⁵ In den 1490er Jahren begann die Fürstin mit der Ausgestaltung ihres *studiolo* im Castello di San Giorgio.⁸⁴⁶ Fünf Bilder, deren übergeordnetes Thema die Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern ist, hingen über einer ungefähr 1,70 m hohen Holzverkleidung als Hauptstücke im Raum.⁸⁴⁷ Wie auch im Fall der *Historienbilder* beteiligte Isabella verschiedene Künstler an der Ausstattung, die nach und nach die Leinwandbilder lieferten.⁸⁴⁸ Mantegna fertigte seine Gemälde *Mars und Venus* (1497) und *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* (um 1502).⁸⁴⁹ Von Pietro Perugino (um 1445–1523) stammt der *Kampf zwischen Liebe und Keuschheit* (1505), Lorenzo Costa (1460–1535) erweiterte den

839 Exemplarisch zeigt die Bildausstattung von Schloss Hartenfels in Torgau zur Regierungszeit Kurfürst Johann Friedrichs, wie auf den ersten Blick sehr unterschiedliche Darstellungen miteinander kombiniert werden konnten. Das Inventar von 1546 wurde bei der Besetzung des Schlosses durch Moritz von Sachsen angefertigt, sodass es sich hierbei offenbar um eine Bestandaufnahme der aktuellen Hängung handelte. Es wurden beispielsweise biblische Themen oder Heiligenmartyrien zusammen mit Tafeln erotisierender Sujets präsentiert. Dabei fügen sich die Bilder in die Themenkomplexe von Dynastie, Religion und Regentenethik ein, sodass thematische beziehungsweise inhaltliche wie auch motivische Aspekte bei der Bildhängung ausschlaggebend sein konnten. Dazu MÜLLER 2011, S. 24ff., hier vor allem S. 27, LEWY 1908, BORGGREFE 2002. Das Torgauer Inventar wurde ediert von MARX/VÖTSCH 2005. Siehe daneben auch die bereits genannte Dissertation von Katharina Frank, die das Torgauer Schloss in einem eigenen Kapitel im Kontext der Cranachschen Ehebrecherinnen-Bilder diskutiert, publiziert in FRANK 2018, S. 151ff.

840 Siehe hingegen WENZEL 2001, S. 171.

841 MEITINGER 1970, S. 32.

842 Ebenfalls GOLDBERG 2002, S. 72f., GREISELMAYER 1996, S. 204 sowie CUNEO 1998, S. 231 gehen davon aus, dass die Bilder sich in einem Raum mit Repräsentationsfunktion befunden haben. Zu Hauptwohnstuben, dem Aufbau und ihrer Funktion im frühneuzeitlichen Schloss siehe HOPPE 2000, S. 153ff.

843 GREISELMAYER 1996, S. 206 vermutet zudem, die Bilder seien als Dekoration eines Vorgängerraums des Georgsaals geplant gewesen, den Albrecht V. seit 1558 als repräsentativen Festsaal bauen ließ. Greiselmayer nennt hier fälschlicherweise Wilhelm V. als Erbauer des Georgsaals. Die Ausstattung entsprach durch Darstellungen der antiken und biblischen Geschichte den *Historienbildern* in der Wahl des übergeordneten Themas. Hans Mielich zeigte in einer der Illuminationen im Bußsalmen-Kodex Orlando di Lassos den Innenraum. Zum Georgsaal siehe MEITINGER 1970, S. 35, FALTTHAUSER 2006, S. 20.

844 WEST 2006, S. 266ff. Zu Studierzimmern und *studioli* grundlegend LIEBENWEIN 1977, THORNTON 1997.

845 Ebd., S. 271ff. Zum *studiolo* der Isabella d'Este, das sehr häufig im Zentrum der Forschung stand, siehe beispielsweise die Studien von VERHEYEN 1971, LIEBENWEIN 1977, S. 103ff., AUSST. KAT. WIEN 1994, CAMPBELL 2006 oder SHEPHARD 2014. Siehe zu Studierzimmern beziehungsweise Bibliotheken mit besonderem Blick auf Margarethe von Österreich auch EICHBERGER 2009. West führt die genaueren Parallelen zwischen den Bildern Isabellas und denen für München nicht näher aus.

846 Das *studiolo* wurde einige Jahre später durch die Grotta erweitert, Planungen hierfür sind erstmals 1498 durch Briefe dokumentiert. Zur Baugeschichte grundlegend LIEBENWEIN 1977, S. 103, VERHEYEN 1971, S. 6f., AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 145ff., hier auch mit weiterer einschlägigen Literatur.

847 LIEBENWEIN 1977, S. 108.

848 Zur Chronologie der Bilder siehe AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 185ff.

849 Alle fünf Gemälde sind heute im Besitz des Louvres, Paris. Zu den Bildern Mantegnas siehe VERHEYEN 1971, S. 30ff., AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 199ff., Kat. Nr. 78 und S. 210ff., Kat. Nr. 81, CAMPBELL 2006, S. 117ff., S. 145ff., sowie AUSST. KAT. PARIS 2008, S. 332f., Kat. Nr. 137 und S. 345ff., Kat. Nr. 145, jeweils mit Abbildungen.

Bestand durch die *Allegorie der Poesie* (1506) und eine Darstellung des *Comus* (1511).⁸⁵⁰ Wie auch in den *Historienbildern* wird in den von Isabella d'Este beauftragten Gemälden kein zyklisches Bildprogramm im Sinne einer fortgeführten Erzählung präsentiert. Gerade auch deswegen konnten die vorhandenen Bilder später durch weitere Darstellungen erweitert werden, als die Fürstin 1519 in die Corte Vecchia umzog.⁸⁵¹ Hier arrangierte sie die Querformate neu und erweiterte sie durch Tafeln Correggios (um 1489–1534). Dieser schuf die *Allegorie der Tugenden* und die *Allegorie der Laster* (nach 1522).⁸⁵²

Doch lässt sich dieser Auftrag Isabellas in Mantua mit den *Historienbildern* in München tatsächlich in Beziehung setzen? Vergleichbar ist der Auftrag aus verschiedenen Gründen letztlich mit dem Isabellas: Mit einer Fläche von rund 1,60 × 1,90 m haben die *studiolo*-Gemälde ein ähnliches Format mittlerer Größe wie die Münchener Tafeln. Auch Isabella beauftragte außerdem mehrere Künstler, die sukzessive ihre Bilder lieferten.⁸⁵³ Während in München sieben Bilder zum Kernbestand gezählt werden dürfen,⁸⁵⁴ waren es in Mantua fünf. Das Thema der Tugenden und Laster, das einzelne auch voneinander unabhängig verständliche Bildthemen miteinander verbindet, entspricht den Münchener Exempeldarstellungen auf übergeordneter Bedeutungsebene. Isabella konnte in ihrem *studiolo* so ihre Sammlung antiker Gegenstände und die Bilder bekannter Maler ihrer Zeit präsentieren und so die semi-öffentliche Funktion zu repräsentativen Zwecken mit privater

Rückgezogenheit verbinden.⁸⁵⁵ Gästen gewährte sie Zutritt.⁸⁵⁶ Dabei besaß Isabellas *studiolo* im Castello rund 14,4 qm,⁸⁵⁷ in der Corte Vecchia 23,5 qm.⁸⁵⁸ Geht man von einem solchen Hängungskontext auch für die *Historienbilder* aus, könnte an ein Studierzimmer ähnlicher Größe und mit ähnlicher Funktion gedacht werden.⁸⁵⁹ Ein solches Studierzimmer ist für die Münchener Neuveste zwar nicht bekannt, doch sprechen die verschiedenen Ebenen und Lesarten der repräsentativen Bilder für diese Möglichkeit: Die integrierten Medaillons und Medaillen in den *Historienbildern*, wie sie schließlich auch in der *Geschichte der Lucretia* oder in der *Schlacht von Cannae* zu finden sind, konnten im Gespräch vor den Tafeln entschlüsselt und in Verbindung zu Objekten der fürstlichen Münzsammlung gebracht werden.⁸⁶⁰ Gerade die Medaillons konnten sich hier auch auf das Ausstattungsprogramm des Raums beziehen, waren möglicherweise auch hier Tondi eingebracht.⁸⁶¹ Dies konnte sowohl den Wert der Bilder selbst, wie auch der gesamten fürstlichen Sammlungen betonen, was der repräsentativen Funktion der Tafeln entspricht. Auch die Darstellungen der ‚Weltlandschaften‘ wie der Himmelserscheinungen, wie vor allem in der *Alexanderschlacht*, sprechen für West im Kontext wissenschaftlich-astrologischer Interessen für die Präsentation in einem *studiolo*.⁸⁶² Daneben konnte bei der Bildbetrachtung der Nutzen der *historia* entsprechend der humanistischen Diskurse im Kontext des *studiolo* erörtert werden. Es war möglich, sich mit den einzelnen hier dargestellten Texten, wie Livius oder Boccaccio,

850 Dazu VERHEYEN 1971, S. 41ff., AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 211, Kat. Nr. 83, S. 229ff., Kat. Nr. 85, S. 235ff., Kat. Nr. 86, CAMPBELL 2006, S. 169ff., S. 191ff., S. 205ff., AUSST. KAT. PARIS 2008, S. 352f., Kat. Nr. 149, S. 354ff., Kat. Nr. 50, S. 356ff., Kat. Nr. 151.

851 LIEBENWEIN 1977, S. 108ff., VERHEYEN 1971, S. 52ff.

852 VERHEYEN 1971, S. 52ff., AUSST. KAT. PARIS 2008, S. 358ff., Kat. Nr. 152 und 153.

853 Es wäre also denkbar, dass sich so auch die Entstehungszeit der *Historienbilder* erklären ließe. Möglicherweise also wurden auch in München die ersten Tafeln in anderen Räumlichkeiten neu arrangiert, weswegen daraufhin auch weitere Tafeln in Auftrag gegeben wurden.

854 Gemeint sind die Tafeln Breus, Altdorfers, Burgkmairs, Feselens *Cloelia* und Behams *Helena*. Siehe die Einleitung der vorliegenden Arbeit.

855 LIEBENWEIN 1977, S. 113.

856 Ebd., S. 127.

857 Ebd., S. 108.

858 Ebd., S. 109.

859 Wie HOPPE 1996, S. 383ff., konstatierte, muss im mitteldeutschen Raum in zwei Kategorien unterschieden werden. Zum einen existierten kleine Beiräume, die von der Hauptwohnstube separiert waren, zum anderen Räumlichkeiten, in denen Objektsammlungen und Bücher verwahrt wurden. Die abgeschirmten Studierstuben der Hauptwohnstube entsprachen den bereits im 14. und 15. Jahrhundert bekannten *cabinets* oder den italienischen *studioli*. Sie dienten vor allem als intimer Rückzugsort und boten größtmäßig nur wenig Raum. Eine Hängung der *Historienbilder* scheint daher in einem größeren Studierzimmer wahrscheinlich. Siehe auch MÜLLER 2004, S. 263ff. und S. 270f., HOPPE 1996, S. 437ff.

860 Ebd., S. 276.

861 Beispielsweise sei hier auf die Tondi der Ausstattung der Grotta von Isabella d'Este in Mantua verwiesen, das zum *studiolo* gehörte. Auch die Stucktondi beziehen sich auf antike Münzen oder Reliefs. Dazu AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 154ff., Abb. ebd., S. 168ff., Abb. 45–55.

862 WEST 2006, S. 270.

auseinanderzusetzen und die Geschichte in direkten Bezug zu den jüngeren Ereignissen des 16. Jahrhunderts zu stellen. Dabei konnten einzelne Bildelemente identifiziert werden oder in Gesprächen über die aktuellen humanistischen Diskurse, über die *historia* und *exempla*, diskutiert werden. Wie bereits erwähnt, zeigten Jacobäa und Wilhelm mit den Bildern ihre fürstliche *sapientia* und damit eine der wichtigsten Herrschertugenden, was auch der Funktion des Studierzimmers entspricht.⁸⁶³ Auch im weiteren 16. Jahrhundert war an den europäischen Höfen die Einrichtung von Studierzimmern verbreitet und sie zählten zur Grundausrüstung des Herrschaftssitzes.⁸⁶⁴ Daher scheint es nicht unwahrscheinlich, dies auch für München anzunehmen. Dagmar Eichberger beschäftigte sich in mehreren Studien eingehend mit der Sammlungstätigkeit von Margarethe von Österreich (1480–1530), mit ihrer Residenz in Mechelen als Ort der Sammlung und den Inventaren und zeigte die Strukturen und Funktionen der Kunstsammlung auf.⁸⁶⁵ Die niederländische Fürstin besaß beispielsweise ein *petit cabinet*, das als Studierstube genutzt wurde,⁸⁶⁶ und eine *librairie*.⁸⁶⁷ Hier verwahrte sie Sammlungsgegenstände – Raritäten, Exotica und Skulpturen⁸⁶⁸ – und ihre Bücher.⁸⁶⁹ Die Schriften der fürstlichen Bibliothek umfassten darüber hinaus Herrschergenealogien, Chroniken und Ereignisberichte.⁸⁷⁰ Neben zahlreichen Porträts präsentierte sie hier auch drei Schlachten und vier Darstellungen religiöser Themen.⁸⁷¹ Gerade Margarethes Besitz dieser Bilder zeigt den Bezug zu den *Historienbildern*. Zudem waren Schlachtenbilder offenbar keinem ‚männlichen‘ Adressatenkreis vorbehalten, was

erneut auch die genderunabhängige Ausrichtung der Münchener Gemälde aufzeigt. In Margarethes *librairie* befanden sich außerdem 84 aztekische Gewänder, die von höfisch-humanistischem Interesse an ‚fremdländischer‘ Gewandung zeugen, wie es ebenfalls durch die verschiedenen Kostüme in den *Historienbildern* feststellbar ist. Die *librairie* diente gleichermaßen als semi-öffentlicher Schau- und Repräsentationsraum.⁸⁷² Ein sogenanntes *Studierstüblein* besaß seit den 1530er Jahren auch der Schwager Wilhelms IV. Ottheinrich von der Pfalz in Neuburg an der Donau.⁸⁷³ Wie aus einem Inventar von 1557 hervorgeht, verwahrte Ottheinrich hier zahlreiche Bücher, Grafiken, Statuetten, Münzen und Medaillen, Porträts und weitere Gemälde mit Historien.⁸⁷⁴ Dieser direkte familiäre und geografische Bezug stützt die Vermutung, dass auch in München ein vergleichbarer Raum im Zuge des Neuveste-Ausbaus eingerichtet wurde – mehr noch als der Vergleich zum *studiolo* Isabella d’Estes in Mantua oder zu den Sammlungsräumen Margarethes von Österreich.⁸⁷⁵ Die *Historienbilder* gliedern sich deutlich in die feststellbaren Funktionsaspekte der hier beispielhaft angeführten Studierzimmer ein: Repräsentation durch das Vermitteln von Herrschertugenden, Bezugnahmen zur Chronikliteratur und damit zur fürstlichen Bibliothek selbst, das Interesse an antiker und ausländischer Gewandung und das Aufgreifen von Münzen und Medaillons als Rekurs auf die fürstliche Münzsammlung.⁸⁷⁶ Die Bildinhalte der *Historienbilder* sind – um dies zusammenzufassen – in verschiedenen Kontexten unterschiedlich verständlich. Konnten sie beispiels-

863 Zum Fürsten als *princeps philosophus*, verbunden mit den Studierstuben im frühneuzeitlichen Schlossbau, siehe MÜLLER 2004, S. 23 und S. 279.

864 LIEBENWEIN 1977, HOPPE 1996, EICHBERGER 2002, hier vor allem S. 111ff.

865 Beispielsweise EICHBERGER 2002, AUSST. KAT. MECHELEN 2005, EICHBERGER 2009.

866 EICHBERGER 2002, S. 109ff., S. 372ff.

867 LIEBENWEIN 1977, S. 126f., EICHBERGER 2002, EICHBERGER 2009, S. 241ff., hier insbesondere S. 243. Die Bibliothek war wahrscheinlich im Südflügel des 1. Geschosses untergebracht, dazu DE JONGE 2005, S. 65.

868 EICHBERGER 2002, S. 179f., EICHBERGER 2009, S. 246.

869 AUSST. KAT. MECHELEN 2005, S. 124f., 145f., EICHBERGER 2009, S. 247ff.

870 EICHBERGER 2009, S. 247ff.

871 AUSST. KAT. MECHELEN 2005, S. 167f., S. 175f., EICHBERGER 2009, S. 247ff.

872 EICHBERGER 2009, S. 244f.

873 LANGER 2016, S. 27. Zu Schloss Neuburg an der Donau grundlegend HOPPE 2001, HOPPE 2005, AUSST. KAT. NEUBURG AN DER DONAU 2016.

874 LANGER 2016, S. 27f. Brigitte Langer vermutet ebd., dass die Entsendung Melchior Feselens nach Neuburg, zu der Wilhelm IV. eingewilligt hatte, letztlich dazu diente, das *Schreibstüblein* auszumalen, was eine direktere Verbindung zwischen einem der Maler der Münchener *Historienbilder* und Ottheinrichs Studierzimmer dokumentieren würde.

875 Hier dürften neuere Forschungen zur Rekonstruktion der Neuveste weitere Ergebnisse liefern. Hier sei auf das Promotionsprojekt von Jan Lutterroth (München) verwiesen.

876 Ebd., S. 246.

weise in einem *studiolo*-artigen Raums verstärkt im Kontext humanistischer Diskurse Betrachtung finden, belehrten sie möglicherweise das höfische Gefolge über Tugenden und Laster in der Hofstube oder die Herrschaft und ihre Gäste in der repräsentativen Tafelstube. Der Betrachterkontext war bestimmend für die Funktion und primäre Bildaussage. Der inhaltliche Schwerpunkt der Bilder auf politischen Aspekten und Herrschertugenden, der beispielhaft an den Tafeln Breus herausgearbeitet wurde, stand dabei im Zentrum, es war aber möglich, dass er sich innerhalb dieses Deutungsrahmens verlagerte. Zum einen zeigt dies die Schwierigkeit einer Rekonstruktion des ursprünglichen Hängungsorts ohne weitere Quellen, da damit letztlich verschiedene Möglichkeiten von Räumlichkeiten in Betracht gezogen werden können. Zum anderen muss dadurch

aber auch die Vorstellung nur einer Anbringungsmöglichkeit dezidiert infrage gestellt werden. So bleibt die Mobilität und Flexibilität des Mediums Tafelbild zu betonen, die in den *Historienbildern* durch die Bildgröße, die jeweils einzeln verständlichen Bildthemen und die universelle Bildverwendung in diversen Schlossräumen gegeben waren.⁸⁷⁷ Die Flexibilität macht überdies auch plausibel, weshalb es überhaupt möglich war, die bereits in den 1520er Jahren entstandenen Tafeln Altdorfers, Feselens, Burgkmairs und Breus nach und nach durch weitere Darstellungen aus dem Themenkreis historischer Exempla zu ergänzen. Diese Vorgehensweise bot die Möglichkeit, die Folge um weitere Tugenden zu erweitern, Bilder neu zu hängen, Kontexte zu variieren und auf diese Weise neue Bezüge zwischen den einzelnen Gemälden herzustellen.

6.4 EIN AUFTRAG, VIELE KÜNSTLER. ZUR AUFTRAGGEBERBEZIEHUNG UND KÜNSTLER AUSWAHL

Auf die Vergleichssituation, die mit der Beteiligung mehrerer Werkstätten und den offenbar festgelegten Grundschemata der Bilder einherging, wurde bereits mehrfach eingegangen.⁸⁷⁸ Schöpfers bereits erwähnte Inschriftentafel auf seinem Beitrag zu den *Historienbildern* wie auch Quicchelbergs Nennung Wilhelms in den *Inscriptiones* weisen darauf,⁸⁷⁹ dass die Bilder sowohl von den Zeitgenossen als auch im Laufe ihrer Rezeption miteinander verglichen wurden. Es ist nicht mehr zu rekonstruieren, ob dies von den Auftraggebern bewusst so gewollt war. Doch stellt sich die Frage, aus welchen Gründen

eine Vielzahl an Künstlern für die Bilder ausgewählt wurde. Da es einige weitere vergleichbare Aufträge gibt, für die ebenfalls mehrere Maler für eine einzige Raumausstattung beziehungsweise ein Bildprogramm herangezogen wurden, wird deutlich, dass hierfür zwei Möglichkeiten ausschlaggebend gewesen sein konnten:⁸⁸⁰ Entweder es handelte sich um Arbeitsteilung, die notwendig war, um ein Projekt in kürzerer Zeit zu bewältigen, wie es beispielsweise für das *Gebetbuch* Kaiser Maximilians I. angenommen werden kann.⁸⁸¹ Oder aber, es ging darum, die Werke verschiedener Maler zu

⁸⁷⁷ Man denke hier erneut an die Beschreibung des Torgauer Schlosses von Meinhardi.

⁸⁷⁸ Siehe die Einleitung der Arbeit sowie vor allem Kap. 4.4.

⁸⁷⁹ Ebd.

⁸⁸⁰ Siehe beispielsweise Kap. 4.4 für die Schlachtendarstellungen Michelangelos und Leonardos, die für den Florentiner Palazzo Vecchio entstanden oder die Raumausstattung für Isabella d'Este in Kap. 6.3.

⁸⁸¹ Am *Gebetbuch* Kaiser Maximilians I. waren neben Breu Albrecht Dürer, Altdorfer, Burgkmair, Cranach und Hans Baldung Grien beteiligt. Grundlegend konnte LANGE-KRACH 2017, hier S. 30, aufarbeiten, dass es sich dabei wohl um Arbeitsteilung handelte und nicht primär – wie lange angenommen – allen um Gründen des Prestiges. Das *Gebetbuch* ist heute das einzige gedruckte Buch, das Federzeichnungen in diesem Umfang enthält, wobei die Zeichnungen wohl als Vorlagen für Holzschnitte dienten, die später den Text ergänzen sollten. Die Illustrationen wurden demnach als Bildentwurf in abgelegte Druckfahnen gezeichnet. Mit der Arbeitsteiligkeit war demnach auch eine gesteigerte Effizienz verbunden, die das umfangreiche Projekt des Kaisers beschleunigte. Dem gegenüber steht die Annahme, dass die gefragtesten Künstler der Zeit in ‚musealer‘ Form nebeneinandergestellt werden sollten. Dem liegt gleichzeitig die These zugrunde, die Illustrationen wurden als autonome Zeichnungen wertgeschätzt und es handelte sich um Maximilians persönliches Exemplar. Beispielsweise jüngst GREBE 2013, S. 246, die dies als „inszenierten Paragone“ bezeichnet und davon ausgeht, es habe sich hierbei um ein „imaginäres Museum“ gehandelt.

besitzen, um die eigene Sammlung aufzuwerten, so beispielsweise im Fall von Isabella d'Estes *studiolo*-Ausstattung.⁸⁸²

Gerade im Medium des Tafelbilds blieb eine ‚Handschrift‘ einzelner Künstler und ihrer Werkstätten sichtbar erhalten, mehr noch als beispielsweise in der Druckgrafik.⁸⁸³ Trotz der gemeinsamen Grundkompositionen weichen im Fall der *Historienbilder* die Bildfindungen zumindest so weit voneinander ab, dass die Präsentation einzelner Künstler offenbar mit dem Auftrag einherging. Es ist daher wahrscheinlich, dass Jacobäa und Wilhelm mehrere Künstler einsetzten, um einerseits Werke gefragter Meister in ihrem Besitz zu wissen, andererseits um eine gewisse Variabilität zu präsentieren. Damit entsprechen die *Historienbilder* beispielsweise dem bereits genannten *studiolo*-Auftrag Isabella d'Estes, die aus eben diesen Gründen Mantegna, Perugino, Costa und Correggio einbezog.⁸⁸⁴

Es fällt auf, dass gerade die von Beginn an beauftragten Künstler nicht aus München stammten: Während Altdorfer als Regensburger Maler wohnlich noch am weitesten vom Sitz des Herzogpaars entfernt war, besaßen Burgkmair und Breu ihre Werkstätten im näheren Augsburg, Feselen arbeitete in Ingolstadt.⁸⁸⁵ Einzig der aus Nürnberg stammende Barthel Beham hielt sich spätestens seit 1528 in München auf, wo er ab diesem Zeitpunkt in der Werkstatt Wolfgang Mielichs nachweisbar ist.⁸⁸⁶

Das Herzogpaar konzentrierte sich im Anschluss an diese ersten Beauftragung dann vor allem auf

das Netzwerk der vor Ort ansässigen Künstler, die zum großen Teil zudem einen Bezug zur Werkstatt Hans Mielichs aufweisen: Der Münchener Maler Hans Schöpfer d. Ä. erhielt seine Ausbildung wie Beham in Mielichs Werkstatt, auch Abraham Schöpfer arbeitete in München.⁸⁸⁷ Ludwig Refinger, der nach Behams Tod zudem dessen Witwe heiratete und die Münchener Werkstatt übernahm, war ebenfalls bei Mielich als Lehrknabe tätig.⁸⁸⁸ Diese Auftragspolitik bestätigt, dass der Auftrag offenbar zunächst nur mit dem ‚Kern‘ von Breus, Burgkmairs und Altdorfers Bildern geplant war und damit zugleich mit Künstlern, die bereits mehrfach für Maximilian I. tätig und zudem überregional erfolgreich waren – dies stützt die Vermutung, dass es um den Besitz von Werken bekannter Künstler des süddeutschen Raums ging. Die Nähe zu den Münchener Künstlern ermöglichte dann die sukzessive Bestandserweiterung.⁸⁸⁹ Zugleich förderte das Herzoghaus so verstärkt den binnenstädtischen Kunstmarkt. Hier war letztlich vor allem das Netzwerk der Mielich-Werkstatt von Bedeutung, in der auch der später häufig von den Bayernherzögen beauftragte Hans Mielich tätig war.⁸⁹⁰ Grund für die Wahl der städtischen Künstler für die *Historienbilder* war möglicherweise ein gesteigerter Wunsch des Herzogpaars, München verstärkt als Kunstzentrum im Reich neben Städten wie beispielsweise Augsburg zu etablieren.⁸⁹¹

Breus Beauftragung mit den ersten Tafeln der *Historienbilder* bot sich sicherlich aus verschiedenen

882 Siehe AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 185f. anhand des Beispiels der *studiolo*-Ausstattung Isabella d'Estes.

883 Siehe Anm. 882.

884 Siehe Kap. 6.3. Verhandlungen mit Bellini und Leonardo zerschlugen sich zudem. Die Idee, diese auch an der Bildausstattung zu beteiligen, zeigt jedoch Isabellas Interesse, bekannte Künstler ihrer Zeit heranzuziehen. Siehe AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 185f.

885 Zu Feselen siehe RICHTER 1908, S. 11ff., STRIEDER 1961, S. 102, SLG. KAT. NÜRNBERG 1997, S. 224ff.

886 1528 findet sich der erste Eintrag Behams im Steuerbuch, er scheint zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht zu bezahlen: „Barthlme Behaim maler an ain rat Nihil das jar.“, siehe HARTIG, MÜNCHNER ARCHIVALIEN II, 1930, S. 343, Nr. 493. 1529 zahlt „Bartlme Behaim maler“ Steuern für ein Haus in der Äußeren Schwabingergasse, der Maler Wolfgang Mielich zahlt ebenfalls für diesen gleichen Wohnort, siehe HARTIG, MÜNCHNER ARCHIVALIEN II, 1930, S. 344, Nr. 496 sowie LÖCHER 1999, S. 15 und zu seinen Werken in München siehe ebd., S. 69ff.

887 Zu Hans Schöpfer siehe LÖCHER 1995, S. 8. Schöpfer arbeitete daneben immer wieder als Porträtist für den bayerischen Hof und wurde 1538 zum Kopf der Münchener Malerzunft gewählt, siehe ebd., S. 8 sowie S. 55ff.

888 Die Steuerbücher führen ihn für die Vordere Schwabingergasse seit 1540 mitsamt Behams Kindern auf: „Ludwig Refinger maler 2 fl 1 sh 4 dl sampt Bartl Pehams kinder.“ Siehe HARTIG, MÜNCHNER ARCHIVALIEN II, 1930, S. 352, Nr. 533. Gleiche Einträge finden sich auch für die folgenden Jahre, so für 1541, 1542, 1543, 1544. Im Jahr 1545 werden diese dann als Refingers „stiefkinder“ aufgeführt.

889 Dazu LÖCHER 1999, S. 95ff. Löcher vermutet, dass der Auftrag spätestens 1529 an Beham erging, siehe ebd., S. 100.

890 Zu Mielich siehe URCH 1997, S. 263f., LÖCHER 2002, daneben auch DAGIT 2017. Mielich war zudem in Regensburg in der Werkstatt Altdorfers tätig, wie aus Altdorfers Testament hervorgeht, dazu WALDE 2016, S. 199f.

891 Eventuell spielten aber auch preisliche Gründe eine Rolle; möglicherweise waren die ‚externen‘ Künstler teurer, was jedoch durch die fehlenden Rechnungsbelege nicht mehr nachvollziehbar ist. Dies müsste in anderem Rahmen detailliert anhand vergleichbarer schriftlicher Quellen überprüft werden. Interessant wäre die Frage, ob die Münchener Maler preisgünstiger waren als die in Augsburg ansässigen Werkstätten oder aber auch Altdorfer in Regensburg. Weiterhin müsste gefragt werden, aus welchen Gründen Wilhelm IV. dann vor dem Hintergrund seiner eigenen Finanzen bestimmte Künstler wählte und ob hier Zusammenhänge vermutet werden dürfen. Zur Preisbildung in Augsburg siehe grundsätzlich BRENNER 2017, S. 36ff.



Abb. 124 Jörg Breu d. Ä. / *Kampf nackter Männer* / 1516 / Bleistift und graubraune Tinte auf Papier / 22,1 × 30,6 cm / Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

164 Gründen für das bayerische Herzogpaar an. Mit Großaufträgen für die Reichsstadt Augsburg, die Fugger oder Kaiser Maximilian I. war seine Werkstatt regional und überregional gefragt.⁸⁹² Seine zum Teil vielfigurigen Bildfindungen in den kaiserlichen Scheibenrissen (**Abb. 93ff.**),⁸⁹³ die Kampfdarstellung an der Rathausfassade am Augsburger Rathaus, die über eine noch erhaltene Zeichnung vorstellbar wird (**Abb. 124**),⁸⁹⁴ oder die Orgelflügel in der Fuggerkapelle mit ihren italienisierenden Architekturformen zeigten beispielsweise Breus Können (**Abb. 52**).⁸⁹⁵ Diese künstlerischen Qualität wusste er auch in der Lucretia- und der Zama-Tafel narrativ, im entsprechenden Gestaltungsmodus und in adäquater Formensprache umzusetzen. Darüber hinaus besaß seine Werkstatt eine Größe, die es erlaubte, großformatige Tafelbilder relativ zeitgleich fertigzustellen;⁸⁹⁶ Ende der 1520er Jahre war neben den bereits erwähnten Lehrjungen auch sein Sohn Jörg Breu d. J. mit Sicherheit maßgeblich als Mitarbeiter in der Werkstatt involviert.⁸⁹⁷

Neben den Bildern selbst existieren keine Quellen, die auf die Beziehung zwischen Breu und seinem Wittelsbachischen Auftraggeber über den Auftrag seiner *Historienbilder* Auskunft geben würden. Wilhelm IV. wird in den einleitend genannten *Chroniken der Stadt Augsburg* allerdings an drei Stellen genannt. Doch nichts wird zu seiner Tätigkeit für den Herzog erwähnt.⁸⁹⁸ Der Text ist vor allem deshalb interessant, da er dokumentiert, wie ein vermeintlich ‚protestantischer Künstler‘, als welcher Breu in der bisherigen Forschung immer wieder gesehen

wurde,⁸⁹⁹ für einen katholischen Auftraggeber arbeitete, ohne dass dies offenbar ein Problem darstellte. Im Text wird letztlich ein vorwiegend negatives Bild des Herzogs gezeichnet. Der Eintrag des Jahres 1527 – ein Jahr vor Signieren der Lucretia-Tafel – berichtet von Wilhelms Befehl, das Dorf Leeder von seinen Männern zu besetzen, da er auf der Suche nach dem Augsburger Barfüßler Michael Keller, des „fürsten feind“ war.⁹⁰⁰ Obwohl Keller der Gerichtsbarkeit des Kaisers unterstand, verurteilte ihn Wilhelm. Dies wird kommentiert mit den Worten:

*„Das was sein bevelch, darzü er weder fueg noch recht etwas zû pieten oder zû schaffen hett, sunder war als ein wietrich, durchechtet das volck ausser und innerhalb seinem landt.“*⁹⁰¹

Im Eintrag von 1528 wird daneben erwähnt, wie der „löblich fürst hertzog Wilhalm“ eine „ketzerin der widertauf“⁹⁰² hinrichten ließ. Dieser Befehl der Hinrichtung bleibt sonst unkommentiert.⁹⁰³

Die Quelle ist aus verschiedenen Gründen kritisch zu betrachten, da sie heute nur noch in Form einer späteren Abschrift erhalten ist, Zufügungen und Auslassungen also durchaus denkbar sind und die Handschrift zudem posthume Einträge nach 1536 enthält.⁹⁰⁴ Nimmt man aber an, die Formulierungen, die in die Lebenszeit des Künstlers fallen, stammen in der jeweilige Formulierung von Breu, wird deutlich, dass es trotz der negativen Aussagen gegenüber Wilhelms Politik keinen Grund gab, nicht für das Herzoghaus zu arbeiten. Persönliche Abneigung,

⁸⁹² Siehe auch die Einleitung der vorliegenden Arbeit.

⁸⁹³ DÖRNHÖFFER 1897, CUNEO 2002, SILVER 2003.

⁸⁹⁴ MORRALL 2001, S. 98ff., TIPTON 1996, S. 202f., AUSST. KAT. AUGSBURG/FÜSSEN 2010, S. 284f., Kat. Nr. M56a.

⁸⁹⁵ Zu den Orgelflügeln BUSHART 1994, S. 240ff., BIEDERMANN 1982, MORRALL 2001, S. 103ff.

⁸⁹⁶ Zu Breus Werkstattgröße und -verbindungen siehe WILHELM 1983, S. 422ff.

⁸⁹⁷ WILHELM 1983, S. 422, vermutet die Ausbildung des Sohns vor 1533. Da Breu d. J. um 1510 geboren wurde, dürfte seine Ausbildung in der zweiten Hälfte der 1520er Jahre abgeschlossen gewesen sein.

⁸⁹⁸ ROTH 1906 sowie die Abschrift der Chronik BSB MÜNCHEN, OEFELEANA 214 .

⁸⁹⁹ Siehe vor allem KRÄMER 1981.

⁹⁰⁰ ROTH 1906, S. 35f. sowie BSB MÜNCHEN, OEFELEANA 214 , unpag.

⁹⁰¹ Ebd.

⁹⁰² Ebd.

⁹⁰³ Eine dritte Nennung des Herzogs findet sich außerdem für das Jahr 1537 – also für jenes Jahr, für das fraglich ist, ob der 1536 verstorbene Breu an dieser Stelle überhaupt der Verfasser sein kann. Hier wird beschrieben, wie die Mönche und Nonnen verschiedener Konvente – St. Ulrich, St. Peter, St. Ursula, St. Stephan und St. Moritz – von Augsburg „gen Wittelsbach [...] zû irem abgot hertzog Wilhalm“ gezogen sind.

⁹⁰⁴ Siehe auch die Einleitung der vorliegenden Arbeit.

die Breu möglicherweise unterstellt werden könnte, oder Konfessionsfragen spielten offensichtlich keine Rolle für die Beziehung zwischen den Künstlern des 16. Jahrhunderts und ihren Auftraggebern.⁹⁰⁵ Nicht nur das berühmte Beispiel Cranachs kann hier angeführt werden, sondern auch das Barthel Behams.⁹⁰⁶ Dieser arbeitete nicht nur mit der *Geschichte der Helena*, sondern darüber hinaus immer wieder auch für den katholischen Herzog Wilhelm und dessen Bruder Ludwig,⁹⁰⁷ obwohl er im Jahr 1525 gemeinsam mit Georg Pencz und seinem Bruder Hans Sebald Beham wegen blasphemischer Äußerungen in Nürnberg vor Gericht gestanden hatte.⁹⁰⁸ Dies verdeutlicht, dass für das Zustandekommen

eines Auftrags von Seiten der Künstler Glaubensangelegenheiten keine Rolle spielten. Vorrangig waren vor allem der Umsatz, die wirtschaftlich-ökonomische Situation und damit einhergehend das Bestreben, die eigene Werkstatt auf dem Markt zu halten.⁹⁰⁹ Die Idee einer konfessionellen Abhängigkeit zwischen Maler und Auftraggeber, von der die Disziplin der Kunstgeschichte lange Zeit ausging, ist damit wissenschaftlich nicht haltbar. Die Frage nach Breus Glaubensausrichtung ist damit ohnehin als „anachronistisch“⁹¹⁰ zu sehen, wie es Stephanie Herberg treffend formuliert und sie ist für seine Arbeit für das Münchener Herzoghaus in keiner Weise ausschlaggebend.

905 Die These, es hätten Abhängigkeiten auf Grundlage religiöser Überzeugungen im 16. Jahrhundert bestanden, wird bereits seit Längerem von der Forschung aufgrund zahlreicher Beispiele zurückgewiesen. Dazu MÜNCH 2006, S. 379ff., MORRALL 2001, S. 146, HERBERG 2011, S. 300. Der prominenteste Künstler, der in dieser Diskussion angeführt wird, ist wohl Lucas Cranach d. Ä., der aufgrund seiner Freundschaft mit Luther zuweilen als Reformationskünstler galt, allerdings auch für katholische Auftraggeber wie Albrecht von Brandenburg arbeitete, siehe hierzu grundlegend TACKE 1992 mit seiner Arbeit zum „katholische Cranach“. Wie MÜNCH 2006, S. 283 anführt, ist es ohnehin kaum möglich, „die private religiöse Überzeugung eines Künstlers zweifelsfrei nachweisen zu können.“

906 TACKE 1992, MÜNCH 2006.

907 Zur Tätigkeit im Auftrag der Wittelsbacher neben der *Geschichte der Helena* und den bereits genannten Werken siehe grundlegend ROSENBERG 1875, S. 23f., LÖCHER 1999, insbesondere S. 117f. und S. 135ff.

908 Am 10. Januar wurde vom Rat beschlossen, die „zwen malergesellen gepruder beschicken und zu red halten von wegen irer uncristenlichen haltung vom sacrament des altars und der tauf.“ Dies ist den Ratsverlässen zu entnehmen, hier zitiert nach SCHWERHOFF 2011, S. 34. Das Nürnberger Verfahren gilt als wichtiges Ereignis in der Frage nach den Auswirkungen der Reformation auf die Künstler des 16. Jahrhunderts. Zugleich brachte der Prozess den Behams und Pencz den Titel der „gottlosen Maler von Nürnberg“ ein, was durch die kunsthistorische Bewertung das Künstlerbild der drei Maler nachhaltig prägte: Verknüpft wurden mit ihnen immer wieder rebellische Eigenschaften und eine atheistische Gesinnung. Siehe beispielsweise ROSENBERG 1875, S. 6ff., ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 31ff., LÖCHER 1999, S. 9ff., AUSST. KAT. NÜRNBERG 2011, hier insbesondere die Edition der Verfahrensakten S. 45ff. sowie SCHWERHOFF 2011. Nicht nur Barthel, sondern auch Sebald Beham arbeiteten wenig später mit Kardinal Albrecht von Brandenburg für einen katholischen Auftraggeber, siehe MÜNCH 2006, S. 383ff.

909 MÜNCH 2006, S. 379ff. und insbesondere S. 383f.

910 HERBERG 2011, S. 300.

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

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

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

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

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

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

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

913 Siehe Kap. 2.1.

914 Grundlegend WARNCKE 1987

915 ALBERTI 2011.

916 Siehe beispielsweise MELANCHTHON 1846.

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

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

917 Siehe Kap. 2.2.

918 Hier beispielsweise SCHEUERMANN 2005.

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

920 PARSHALL 1978.

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

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

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

922 Siehe Kap. 3.

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

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

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

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

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

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

924 Siehe das Exkurs-Kapitel in 3.5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

928 Kap. 5.5.

929 Kap. 6.

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

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

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

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

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

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

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

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1

Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia* / 1528 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 7969. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 2

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

Abb. 3

Jörg Breu d. J.? / *Geschichte der Artemisia* / um 1535 / Öl auf Lindenholz / 164 × 121,4 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 2767. Aufnahme der Autorin.

Abb. 4

Albrecht Altdorfer / *Alexanderschlacht* / 1529 / Öl auf Lindenholz / 158,4 × 120,3 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 688. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 5

Hans Burgkmair d. Ä. / *Geschichte der Esther* / 1528 / Öl auf Lindenholz / 103 × 156,3 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 00689. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 6

Hans Burgkmair d. Ä. / *Schlacht von Cannae* / 1529 / Öl auf Nadelholz / 162 × 121,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 5328. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 7

Melchior Feselen / *Geschichte der Cloelia* / 1529 / Öl auf Lindenholz / 103,3 × 167,7 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 13. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 8

Barthel Beham / *Geschichte der Helena* / 1530 / Öl auf Nadelholz / 101,1 × 149,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 684. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 9

Melchior Feselen / *Belagerung der Stadt Alesia durch Julius Cäsar* / 1533 / Öl auf Nadelholz, mit Leinwand überzogen / 162 × 121,2 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 686. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 10

Abraham Schöpfer / *Mucius Scaevola vor Porsenna* / 1533 / Öl auf Lindenholz / 157 × 120 cm / Nationalmuseum Stockholm, Inv. Nr. NM 295. GREISELMAYER 1996, Taf. IV.

Abb. 11

Hans Schöpfer d. Ä. / *Geschichte der Verginia* / 1535 / Öl auf Fichtenholz / 94,7 × 167,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 13099. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 12

Hans Schöpfer d. Ä. / *Geschichte der Susanna* / 1537 / Öl auf Lindenholz / 100,8 × 149,9 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 7775. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 13

Ludwig Refinger / *Horatius Cocles verteidigt die Tiberbrücke* / 1537 / Öl auf Lindenholz / 161 × 116 cm / Nationalmuseum Stockholm, Inv. Nr. NM 294. GREISELMAYER 1996, Taf. VI.

Abb. 14

Ludwig Refinger / *Marcus Curtius opfert sich für das römische Volk* / 1540 / Öl auf Lindenholz / 162,4 × 123,1 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 687. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 15

Ludwig Refinger / *Titus Manlius Torquatus besiegt einen Gallier* / um 1540 / Öl auf Nadelholz / 160 × 109 cm / Nationalmuseum Stockholm, Inv. Nr. NM 296. GREISELMAYER 1996, Taf. VIII.

Abb. 16

Hans Burgkmair d. Ä. / *Die drei guten Heidinnen* / aus der Serie der Neun Heldinnen und Helden / 1519 / Holzschnitt / 19,4 × 13,2 cm. KRAFT 2017, S. 472, Abb. 23.

Abb. 17

Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt) / *Lucretia* / 2. Viertel 16. Jh. / Öl auf Lindenholz / 74 × 53,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 18

Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia* / 1520/30 / schwarze Feder auf Papier / Durchmesser 24,1 cm / Staatliche Museen zu Berlin – Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin – Kupferstichkabinett. Fotograf: Dietmar Katz.

Abb. 19

Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia* / vor 1528 / Stift und braune Tinte auf graublauem Papier / 21,3 × 31,2 cm / Szépművészeti Múzeum, Budapest. Aufnahme der Autorin.

Abb. 20

Albrecht Dürer / *Lucretia* / 1518 / Öl auf Lindenholz / 168 × 74 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München. BONNET/KOPP-SCHMIDT 2010, S. 115, Taf. 20.

Abb. 21

Lucas Cranach d. Ä. / *Lucretia* / 1524/30 / Öl auf Lindenholz / 194 × 75 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 22

Georg Pencz / *Tarquinius und Lucretia* / 1546/47 / Kupferstich / 7,7 × 11,7 cm / Metropolitan Museum of Arts, New York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/432153>, zuletzt am 19.02.2018.

Abb. 23

Heinrich Aldegrever / *Tarquinius und Lucretia* / 1539 / Kupferstich / 11,9 × 7,7 cm / The British Museum, London. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=76395001&objectId=1423363&partId=1, zuletzt am 19.02.2018.

Abb. 24

Barthel Beham / Wilhelm IV. von Bayern / 1533 / Öl auf Fichtenholz / 97,5 × 71,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München. LÖCHER 1999, S. 140.

Abb. 25

Hans Wertinger / *Wilhelm IV. von Bayern* / 1526 / Öl auf Lindenholz / 69,3 × 45,8 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München. AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 256, Abb. 6.14.

Abb. 26

Barthel Beham / *Susanna von Brandenburg, Herzogin in Bayern* / 1533 / Öl auf Nadelholz / 96,1 × 70,2 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Neuburg. <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/RQ4XXYD941>, zuletzt am 24.02.2018.

Abb. 27

Melchior Bocksberger / *Entwurf für die Fassade des neueren Teils des Regensburger Rathauses*, Detail / 1573/74 / Papier auf Leinwand gezogen / 48,5 × 138 cm / Museen der Stadt Regensburg, Historisches Museum. Museen der Stadt Regensburg Foto: Fotostudio Zink.

Abb. 28

Albrecht Dürer / *Der ungläubige Thomas*, Blatt 34 der *Kleinen Passion* / um 1510 / Holzschnitt / 12,7 × 9,8 mm / Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett. <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/964902>, zuletzt am 03.03.2018.

Abb. 29

Hans Baldung Grien / *Lucretia* / um 1519 / Holzschnitt / 12,6 × 8,6 cm / The Metropolitan Museum of Art, New York. HOLLSTEIN 1954, S. 132, Kat. Nr. 231.

Abb. 30

Hans Baldung Grien / *Ecce Homo* / um 1511 / Holzschnitt / 12,8 × 8,6 cm / The Metropolitan Museum of Art, New York. HOLLSTEIN 1954, S. 89, Kat. Nr. 54.

Abb. 31

Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Infrarotreflektografie / 1528 / Aufnahme von 2015 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Doerner Institut, Aufnahme erhalten von Martin Schawe.

Abb. 32

Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Infrarotreflektografie, Detail / 1528 / Aufnahme von 2015 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Doerner Institut, Aufnahme erhalten von Martin Schawe.

Abb. 33

Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Detail / 1528 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 34

Martin Schaffner / *Wettenhauser Altar*, linker Flügel, Rückseite: *Verkündigung an Maria* / 1523/24 / Öl auf Holz / 300 × 158 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München. <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/M0xy0a354p>, zuletzt am 03.03.2018.

Abb. 35

Lucretia / Holzschnitt aus Titus Livius, *Römische Historie* vß *Tito Livio gezogen*. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Mainz 1505 (VD16 L 2102), fol. XIXr.

Abb. 36 a+b

Hans Holbein d. Ä. / *Selbstmord der Lucretia*, recto und des Blatts / um 1500/05 / jeweils 10,6 cm Durchmesser / The British Museum, London http://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&asetid=163195001&objectid=720917, zuletzt am 03.03.2018. http://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&asetid=163196001&objectid=720917, zuletzt am 03.03.2018.

Abb. 37

Hans Burgkmair d. Ä. / *Selbstmord der Lucretia* / 1515 / Holzschnitt / 16,8 × 14 cm / Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Amerbach-Kabinett. <http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseum-Plus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=39103&viewType=detailView>, zuletzt am 03.03.2018.

Abb. 38

Umkreis Cranach Werkstatt / *Selbstmord der Lucretia* / 1525 / Öl auf Holz / 40,8 × 33,3 cm / Privatbesitz. http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Lucretia,_dat._1525,_Privatbesitz, zuletzt am 03.03.2018.

Abb. 39

Sandro Botticelli / *Selbstmord der Lucretia* / 1499/1500 / Öl und Tempera auf Holz / 104,1 × 199,7 cm / Isabella Stuart Gardner Museum, Boston. <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10986>, zuletzt am 03.03.2018.

Abb. 40

Meister von Marradi / *Geschichte der Lucretia* / Ende 15. Jahrhundert / Tempera und Gold auf Holz / 39,7 × 69,9 cm / Metropolitan Museum of Art, New York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459018>.

Abb. 41

Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia* / vor 1541 / Holzschnitt aus Giovanni Boccaccio, Ejn schöne Cronica oder Hystori buch von den fürnämlichsten Weybern so von Adams zeyten angeweft. Hrsg. von Steinhöwel, Heinrich. Augsburg 1541 / fol. XLIIr.

Abb. 42

Geschichte der Lucretia / um 1479 / Holzschnitt aus Giovanni Boccaccio, *Der kurz syn von ettlichen frauen*. Augsburg 1479. / fol. lxxvij.

Abb. 43

Geschichte der Lucretia / Holzschnitt aus Titus Livius, *Römische Historien Titi Livij*. Mit etlichen neue Translation. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard, Wittig, Ivo und Carbach, Nicolaus. Mainz 1523 (VD16 L 2105), fol. XIXv.

Abb. 44

Jörg Breu d. J. / *Geschichte der Lucretia* / Stift, Feder, Wasserfarbe / Illumination aus dem Codex Escorial (Libro Heraldica y Origen de la Nobleza de los Austrias) / 1545 – 1548 / Biblioteca S. Lorenzo de El Escorial, MSS 28/1/10–12, fol. 44. SCHEICHER 1993, S. 165, Abb. 12.

Abb. 65

Bronzeplakette / 16. Jh. / Bronze / 8 × 5,9 cm / The British Museum, London, Inv. Nr. 1915,1216.311.
http://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=393437001&objectId=76209&partId=1, zuletzt am 24.03.2018.

Abb. 66

Intaglio / undatiert / Chalcedon / 1,7 × 1,2 cm / The British Museum, London, Inv. Nr. 1987,0212.130.
http://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=933055001&objectId=432925&partId=1, zuletzt am 25.03.2018.

Abb. 67

Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Tondi 11 – 14: Venus und Cupido, tanzender Satyr, Ikarus, Dädalus und Pasiphe, Opferszene / 1528 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München.bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 68

Gemme mit der Siegesgöttin Victoria / 27 v. Chr. – 14. n. Chr. / Glass / 2,2 × 3 cm / The British Museum, London, Inv. Nr. 1923,0401.636.
http://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=434834&partId=1&search-Text=sacrifice&page=5, zuletzt am 25.03.2018.

Abb. 69

Kamee mit Opferszene / 16. Jh. / Onyx / ca. 2 × 2,5 cm / The British Museum, London, Inv. Nr. 1890,0901.47.
http://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=684256001&objectid=32349, zuletzt am 25.03.2018.

Abb. 70

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

Abb. 71

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

Abb. 72

Jörg Breu d. Ä. / *Kreuzaufrichtung* / 1524 / Öl auf Holz / 87 × 63 cm / Szépművészeti Museum, Budapest. Aufnahme der Autorin.

Abb. 73

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

Abb. 74

Jörg Breu d. Ä. (Werkstatt) / *Kreuzigungsmarter (Marter der 10.000)* / um 1525 / Öl auf Leinwand/Holz / 84,5 × 51 cm / Diözesanmuseum Freising, Sammlung Aumiller. Diözesanmuseum Freising (Sammlung Aumiller) A137.

Abb. 75

Jörg Breu d. Ä. / *Melker Altar*, Außenflügel: *Dornenkrönung* / 1502 / Öl auf Holz / 134 × 95 cm / Benediktiner Stift, Melk. MORRALL 2001, S. 284, Tafel 2.

Abb. 76

Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte des Samson* / um 1525 / Öl auf Lindenholz / 97,5 × 76,5 cm / Kunstmuseum Basel.
[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.\\$TspImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=1&sp=2&sp=999&sp=Sdetail-View&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.$TspImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=1&sp=2&sp=999&sp=Sdetail-View&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F), zuletzt am 24.03.2018.

Abb. 77

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

Abb. 78

Jörg Breu d. Ä. / *Ursula-Altar* / um 1522/27 / Öl auf Lindenholz / 215 × 162 cm (Mitteltafel), 173 × 77 cm (Seitentafeln) / Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Hans-Peter Klut.

Abb. 79

Jörg Breu d. Ä. / *Schlacht von Pavia* / 1525 / Holzschnitt / 38,1 × 52,2 cm / Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
<http://www.zeno.org/nid/20003903877>, zuletzt am 28.03.2018.

Abb. 80

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

Abb. 81

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

Abb. 82

Hans Burgkmair d. Ä. / *Schlacht von Cannae*, Detail / 1529 / Öl auf Nadelholz / 162 × 121,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 5328. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 83

Anonym / *Schlacht von Zama* / Ende 16. Jh. / Öl auf Leinwand / 144 × 209 cm / Puschkin Museum, Moskau.
http://www.italian-art.ru/canvas/15-16_century/r/roman_last_third_XVI_century/zamas_battle/index.php?lang=en, zuletzt am 31.03.2018.

Abb. 84

Cornelis Cort / *Schlacht von Zama* / 1567 / Kupferstich / 41,9 × 53,7 cm / The British Museum, London.
http://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=400499001&objectId=3078676&partId=1, zuletzt am 31.03.2018.

Abb. 85

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

Abb. 86

Hans Burgkmair d. Ä. / *Schlacht von Cannae*, Detail / 1529 / Öl auf Nadelholz / 162 × 121,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 5328. bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 87

Bastiano di Sangallo nach Michelangelo / *Schlacht von Cascina* / 1542 / Öl auf Leinwand / 77 × 130 cm / Holkham Hall.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_batalla_de_Cascina_-_Sangallo.jpg, zuletzt am 02.04.2018.

Abb. 88

Peter Paul Rubens nach Leonardo da Vinci / *Schlacht von Anghiari* / 1603/1610 / Stift, Kohle und Feder auf Papier / 45,3 × 63,6 cm / Musée du Louvre, Paris.
<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/artemis-6f963d9646370a09ea8f6f03ab98535d0ef9c3ff>, zuletzt am 02.04.2018.

Abb. 89

Paolo Uccello / *Schlacht von San Romano* / 1438/1440 / Tempera und Öl auf Holz / 182 × 320 cm / National Gallery, London.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Romano_Battle_\(Paolo_Uccello,_London\)_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Romano_Battle_(Paolo_Uccello,_London)_01.jpg), zuletzt am 02.04.2018.

Abb. 90

Paolo Uccello / *Schlacht von San Romano* / 1435/1455 / Tempera auf Holz / 182 × 320 cm / Galleria degli Uffizi, Florenz.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Uccello_Battle_of_San_Romano_Uffizi.jpg, zuletzt am 02.04.2018.

Abb. 91

Paolo Uccello / *Schlacht von San Romano* / 1435/1455 / Tempera auf Holz / 182 × 317 cm / Musée du Louvre, Paris.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Uccello_016.jpg, zuletzt am 02.04.2018.

Abb. 92

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

Abb. 93

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

Abb. 94

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

Abb. 95

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

Abb. 96

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

Abb. 97

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

Abb. 98

Jörg Breu d. Ä. / *Ungarische Reiter aus dem Einzug Kaiser Karls V. in Augsburg* / 1530 / Holzschnitt / 31 × 40,2 cm / Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.
<http://www.zeno.org/nid/20003903532>, zuletzt am 11.04.2018.

Abb. 99

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

Abb. 100

Erhard Schön / *Eigentliche Contrafetzung des königlichen Schloß und Statt Tunis / sampt der befestigung Goleta in Affrica* / 1535 / Holzschnitt / 70,9 × 40,5 cm / Grafische Sammlung Albertina, Wien.
<http://www.zeno.org/nid/20004287541>, zuletzt am 11.04.2018.

Abb. 101

Jörg Breu d. Ä. / *Apostelabschied* / 1514 / Öl auf Nadelholz / 139,6 × 160,4 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg.
 Historic Images / Alamy Stock Foto.

Abb. 102

Jörg Breu d. Ä. / *Zwettler Altar, Kornernte mit dem heiligen Bernhard im Gebet* / 1500 / Öl auf Holz / 73,3 × 71,3 cm / Stift Zwettl.
<http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/digidia-47d6868a37ca9a55fd0dd7d3935fe7cb9868efc8>, zuletzt am 13.04.2018.

Abb. 103

Jörg Breu d. Ä. / *Aggsbacher Altar, Ruhe auf der Flucht* / 1501 / Öl auf Holz / 92,2 × 129,7 cm / Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1153>, zuletzt am 13.04.2018.

Abb. 104

Jörg Breu d. Ä. / *Madonna mit den heiligen Katharina und Barbara und Engeln* / 1512 / Öl auf Holz / 75 × 52 cm / ehemals in der Gemäldegalerie im ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museum (verschollen).
<http://www.lostart.de/DE/Verlust/17647>, zuletzt am 13.04.2018.

Abb. 105

Jörg Breu d. Ä. / *Heiliger Christophorus* / um 1500/05 / braune Feder auf rosa getöntem Papier / 23,5 × 20,2 cm / Szépművészeti Múzeum, Budapest.
 AUSST. KAT. FRANKFURT AM MAIN 2014, S. 240, Kat. Nr. 136.

Abb. 106

Wolf Huber / *Kreuzaufrichtung* / um 1522 / Öl auf Holz / 115 × 153,5 cm / Kunsthistorisches Museum Wien.
www.khm.at/de/object/df6d2338b2/, zuletzt am 13.04.2018.

Abb. 107

Cesare Cesariano / *Halikarnassos aus Vitruvius, Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece [...]*, Como 1521, XLIV.
 WEGNER 1958, S. 90.

Abb. 108

Michael Wolgemut, Wilhelm Pleydenwurff / *Rhodos* aus Hartmann von Schedels, *Registrum huius operis libri ...* (Consummatu[m] autem duodecima mensis Julij. Anno salutis n[ost]re. 1493, fol. XXVIv.
 Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München unter urn:nbn:de:bvb:12-bsb00034024-1, zuletzt am 13.04.2018.

Abb. 109

Erhard Reuwich / *Rhodos* aus Bernhard von Breydenbach, *Peregrinationes in Terram Sanctam*, Mainz 1486.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Breydenbach_Rodis_1486_%281st_German_edition%29.jpg, zuletzt am 13.04.2018.

Abb. 110

Georg Pencz / *Artemisia* / um 1540 / Kupferstich / 19,3 × 13,4 cm / Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. <https://www.bildindex.de/document/obj35007336?medium=haumg-pencz-ab3-0081>, zuletzt am 13.04.2018.

Abb. 111

Jörg Breu d. Ä. / *Artemisia* / Holzschnitt aus Boccaccio, Eijn schöne Cronica oder Hystori buch von den fürnämlichsten Weybern so von Adams zeyten angewest. Hrsg. von Steinhöwel, Heinrich. Augsburg 1541, fol. XLIXr. HOLLSTEIN 2008, Bd. II, S. 100, Kat. Nr. 586.

Abb. 112

Cima de Conegliano / *Artemisia trinkt die Asche ihres verstorbenen Mannes* / um 1517/18 / Holz / 61,4 cm × 26 cm / Musée de Beaux Arts, Tours. Aufnahme der Autorin.

Abb. 113

Jörg Breu d. J. ? / *Geschichte der Artemisia*, Detail / um 1535 / Öl auf Lindenholz / 164 × 121,4 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München. Aufnahme der Autorin.

Abb. 114

Jörg Breu d. J. ? / *Geschichte der Artemisia*, Detail / um 1535 / Öl auf Lindenholz / 164 × 121,4 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München. Aufnahme der Autorin.

Abb. 115

Jörg Breu d. J. ? / *Geschichte der Artemisia*, Detail / um 1535 / Öl auf Lindenholz / 164 × 121,4 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München. Aufnahme der Autorin.

Abb. 116

Leonhard Beck / *Schlacht von Krbava* / um 1514/16 Holzschnitt / 22,1 × 19,7 cm / Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung. AUSST. KAT. BRÜSSEL/KRAKAU 2015, S. 91, Kat. Nr. 8.

Abb. 117

Jörg Breu d. J. ? / *Geschichte des Joseph* / nach 1543 / Tempera auf Leinwand / 171,8 × 145,4 cm / Metropolitan Museum of Art, New York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435776>, zuletzt am 21.04.2018.

Abb. 118

Jörg Breu d. J. / *Belagerung von Algier von 1540 / 1542* / Holzschnitt / 32,4 × 51,9 cm / Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. HOLLSTEIN 2008, Bd. II, S. 238, Kat. Nr. 32.

Abb. 119

Jörg Breu d. J. ? / *Belagerungszene* / Holzschnitt aus Thucydides, Von dem Peloponneser Krieg. Hrsg. von. Augsburg 1533 (VD 16), fol. 34v.

Abb. 120

Jörg Breu d. J. / *Geschichte der Susanna* / 1530 / Holzschnitt / 48,9 × 66,1 cm / Landesmuseum Gotha. <http://www.zeno.org/nid/20003904024>, zuletzt am 21.04.2018.

Abb. 121

Jörg Breu d. J. / *Triumph des Lucius Tarquinius* / 1541 / Illumination aus dem Eton Codex, Bd. 1, MS 92, fol. 49v., Eton College Library. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Eton-Codex_1541_Triumph_des_Lucius_Tarquinius_Eton_College.jpg, zuletzt am 21.04.2018.

Abb. 122

Militärische Klugheit und Disziplin sind das festeste Band des Reiches / Emblem aus Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Venedig 1499. LANGER 2009, S. 118.

Abb. 123

Die Neuveste um 1540 zur Zeit Herzog Wilhelms IV / Rekonstruktion nach Wilfried Schaefflein. FALTHAUSER 2006, S. 19.

Abb. 124

Hans Wertinger / *Alexander der Große und sein Arzt Philippus* / 1517 / Öl auf Holz / 108,5 × 125,5 cm / Nationalgalerie Prag. LANGER 2009, S. 41.

Abb. 125

Süddeutscher Maler (Hans Schöpfer?) / *Das Gastmahl des Belsazar* / 1544 / Öl und Tempera auf Holz / 154,4 × 108 cm / Staatliches Museum Schwerin. AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 281., Kat. Nr. 8.6.

Abb. 126

Jörg Breu d. Ä. / *Kampf nackter Männer* / 1516 / Bleistift und graubraune Tinte auf Papier / 22,1 × 30,6 cm / Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. MORRALL 2001, S. 98, Abb. 2.18.

Hinweis:

Alle herangezogenen Quellen wurden angegeben und Rechteinhaber und Fotografen nach bestem Wissen und Gewissen recherchiert. Sollten an dieser Stelle versehentlich Rechteinhaber übersehen worden sein, wird darum gebeten, sich mit der Autorin in Verbindung zu setzen. Berechtigte Ansprüche werden dann im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

ADAM 2008

Adam, Sigrid: *Der sogenannte Aggsbacher Altar aus dem Oeuvre Jörg Breu d. Ä. in seinem historischen und kunsthistorischen Kontext*. Unpubl. Dipl. Arbeit Wien 2008.

ADELMANN 1981

Adelmann, Franziska: *Dietrich von Plieningen. Humanist und Staatsmann*. München 1981 (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, Bd. 68).

ADELPHUS 1513

Adelphus, Johannes: *Die Türkisch Chronica von irem ursprung anefang und regiment, biß uff dise zeit, sampt yre[n] kriegem und streyten mit den christen begangen, Erbämkrlich zu lesen*. Hrsg. von. Straßburg 1513 (VD16 A 236).

AIKEMA 2001

Aikema, Bernard: „Incroci transalpini. Burgkmair, Lotto, Altdorfer e Giorgione“. In: *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*. Hrsg. von Bergdolt, Klaus. Venedig 2001, S. 427–436.

ALBERTI 2011

Alberti, Leon Battista: *De pictura*. Hrsg. von Bertolini, Lucia. Florenz 2011.

ALBERTI 2014

Alberti, Leon Battista: *Della Pittura. Über die Malkunst*. Hrsg. von Bättschmann, Oskar und Gianfreda, Sandra. Darmstadt 2014.

ALBRECHT 2014

Albrecht, Stephan: „Rathaus“. In: *Politische Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerg*. Hrsg. von Fleckner, Uwe, Warnke, Martin und Ziegler, Hendrik. München 2014, S. 271–277.

ALPERS 1976

Alpers, Svetlana: „Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation“. In: *New Literary History* 8 (1976), S. 15–41.

ALPERS 1998

Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln 1998.

ALPERS, K. 1977

Alpers, Klaus: „Livische Figuren, Planeten-Götter und wilde Männer. Historisch-archivalische Beiträge zu Lüneburger Blättern“. In: *Lüneburger Blätter* 23 (1977), S. 41–69.

ANDERSSON 2005

Andersson, Ralph: „Obrigkeit und Architektur. Reichsstädtische Rathäuser in politisch-kommunikativer Funktion“. In: *Stadt und Gesellschaft in der Geschichte Ostschwabens*. Hrsg. von Kießling, Rolf. Augsburg 2005 (Augsburger Beiträge zur Landesgeschichte Bayerisch-Schwabens, Bd. 10), S. 73–130.

ANDREWS 1995

Andrews, Lew: *Story and space in Renaissance art. The rebirth of continuous narrative*. Cambridge 1995.

ANTAL 1928/29

Antal, Friedrich: „Breu und Filipino“. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 62 (1928/29), S. 29–37.

ARASSE 1999

Arasse, Daniel: *Leonardo da Vinci*. Köln 1999.

ARISTOTELES 2010

Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Hrsg. von Höffe, Otfried. Berlin 2010 (Klassiker auslegen, Bd. 2).

ARMENINI, DE' VERI PRECETTI DELLA PITTURA, 1587

Armenini, Giovanni Battista: *De' veri precetti della pittura*. Hrsg. von dems. Ravenna 1587 (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Microfiche-Ausg. Sign. 2005 MA 1::74).

AUGUSTYN/TEGET-WELZ 2018

Augustyn, Wolfgang und Teget-Welz, Manuel (Hg.): *Hans Burgkmair. Neue Forschungen*. München 2018 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 44).

AURNHAMMER 2014

Aurnhammer, Achim (Hg.): *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Wiesbaden 2014 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 31).

AUSST. KAT BRÜSSEL/KRAKAU 2015

The Sultan's World. The Ottoman orient in Renaissance art. Ausst. Kat. Brüssel, Bozar - Palast der Schönen Künste und Krakau, Nationalmuseum. Hrsg. von Beuing, Raphael, Born, Robert, Dziejewski, Michał und Messling, Guido. Ostfildern 2015.

AUSST. KAT. AUGSBURG 1980

Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock. Ausst. Kat. der Stadt Augsburg in Zusammenarbeit mit der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche in Bayern anlässlich des 450. Jubiläums der Confessio Augustana. Bd. II: Rathaus. Hrsg. von Krull, Ebba, Bushart, Bruno, Löcher, Kurt und u.a. Augsburg 1980.

AUSST. KAT. AUGSBURG 2011

Emmendorffer, Christoph, Lange-Krach, Heidrun und Zäh, Helmut (Hg.): *Bürgermacht & Bücherpracht. Die Augsburger Prachtcodices in Eton und im Escorial. Ausst. Kat. Maximilianmuseum*. Augsburg 2011.

AUSST. KAT. AUGSBURG 2016

Gesammeltes Gedächtnis. Konrad Peutinger und die kulturelle Überlieferung im 16. Jahrhundert. Ausst. Kat. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek. Hrsg. von Laube, Reinhard und Zäh, Helmut. Luzern 2016.

AUSST. KAT. AUGSBURG / FÜSSEN 2010

Bayern - Italien. Ausst. Kat. Bayerische Landesausstellung Ehemaliges Kloster St. Mang Füssen, Maximilianmuseum Augsburg. Hrsg. von Riepertinger, Rainhard, Brockhoff, Evamaria und u.a. Augsburg 2010.

AUSST. KAT. AUGSBURG / MÜNCHEN 1931

Burgkmair-Ausstellung. Zum Gedächtnis des 400. Todesjahres des Meisters. Ausst. Kat. Staatliche Gemäldesammlungen Augsburg und Alte Pinakothek München. Hrsg. von Dörnhöffer, Friedrich. Augsburg 1931.

AUSST. KAT. BASEL 1974

Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Bd. 2. Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel. Hrsg. von Koepplin, Dieter und Falk, Tilman. Basel, Stuttgart 1974.

AUSST. KAT. BERLIN 1988

Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Ausst. Kat. Kupferstichkabinett Berlin. Hrsg. von Mielke, Hans. Berlin 1988.

AUSST. KAT. BERLIN / AUGSBURG 1994

Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel. Augsburger Patrizier und ihre Feste zwischen Mittelalter und Neuzeit. Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Zeughaus Augsburg. Hrsg. von Grüber, Patricia Maria. München 1994.

AUSST. KAT. BUDAPEST 1956

Meisterzeichnungen. Aus der Sammlung des Museums der Bildenden Künste in Budapest (14. - 18. Jahrhundert). Hrsg. von Vayer, Lajos. Budapest
Berlin 1956.

AUSST. KAT. BURGHAUSEN 2012

Jahn, Wolfgang und Vavra, Elisabeth (Hg.): *Verbündet - Verfeindet - Verschwägert. Bayern und Österreich. Ausst. Kat. Burghausen, Bayerisch-Oberösterreichische Landesausstellung*. Augsburg 2012 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 61).

AUSST. KAT. DRESDEN 1963

Altdeutsche Zeichnungen. Ausst. Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Hrsg. von Schade, Werner. 1963.

AUSST. KAT. DÜSSELDORF 2013

Boccaccio in Deutschland. Spuren seines Lebens und Werks 1313-2013. Ausst. Kat. Düsseldorf, Goethe-Museum. Hrsg. von Aurnhammer, Achim, Henkel, Nikolaus, Zanucchi, Mario und Boccaccio, Giovanni. Heidelberg 2013.

AUSST. KAT. FRANKFURT AM MAIN 2013

Dürer. Kunst - Künstler - Kontext. Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städelmuseum. Hrsg. von Dybala, Katrin und Sander, Jochen. München 2013.

AUSST. KAT. FRANKFURT AM MAIN 2014

Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500. Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städelmuseum. Hrsg. von Roller, Stefan und Sander, Jochen. München, Frankfurt am Main 2014.

AUSST. KAT. FÜRSTENFELDBRUCK 2016

Leidenschaft für Heilige. 25 Jahre Museum Fürstfeldbruck. Ausst. Kat. Museum Fürstfeldbruck. Hrsg. von Mundorff, Angelika, von Seckendorff, Eva und Klemenz, Brigitta. Fürstfeldbruck 2016.

AUSST. KAT. LANDSHUT 1994

Der italienische Bau. Materialien und Untersuchungen zur Stadtresidenz Landshut. Ausst. Kat. Stadtresidenz Landshut. Hrsg. von Hojer, Gerhard. Landshut-Ergolding 1994.

AUSST. KAT. LANDSHUT 2009

„Ewig blühe Bayerns Land“. *Herzog Ludwig X. und die Renaissance. Ausst. Kat. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Stadtresidenz Landshut*. Hrsg. von Langer, Brigitte und Heinemann, Katharina. Regensburg 2009.

AUSST. KAT. MECHELEN 2005

Women of distinction. Margaret of York, Margaret of Austria. Ausst. Kat. Mechelen. Hrsg. von Eichberger, Dagmar. Leuven 2005.

AUSST. KAT. MÜNCHEN 1938

Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers. Ausst. Kat. München. Hrsg. von Buchner, Ernst. München 1938.

AUSST. KAT. MÜNCHEN 1999

Geschichten des Augenblicks. Über Narration und Langsamkeit. James Coleman, Tacita Dean, Stan Douglas, Douglas Gordon, Steve McQueen, Bruce Nauman, Rosemarie Trockel, Bill Viola. *Ausst. Kat. Lenbachhaus Kunstbau München*. Hrsg. von Friedel, Helmut. München 1999.

AUSST. KAT. MÜNCHEN 2009

Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance. Eisenradierungen - Holzschnitte - Zeichnungen - Waffenätzungen.

Ausst. Kat. Staatliche Graphische Sammlung München. Hrsg. von Metzger, Christof und GÜthner, Tobias. München 2009.

AUSST. KAT. MÜNCHEN 2013

Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance. Ausst. Kat. Staatliche Münzsammlung München u.a. Hrsg. von Cupperi, Walter. Berlin, München 2013.

AUSST. KAT. MÜNCHEN / BERLIN / AUGSBURG 2010

Die Fugger im Bild. Selbstdarstellung einer Familiendynastie der Renaissance. Ausst. Kat. Bayerische Staatsbibliothek München, Bayerisches Nationalmuseum, München, Deutsches Historisches Museum, Berlin, Maximilianmuseum, Augsburg. Hrsg. von Fabian, Claudia. Darmstadt 2010.

AUSST. KAT. NEUBURG AN DER DONAU 2016

Kunst und Glaube. Ottheinrichs Prachtbibel und die Schlosskapelle Neuburg. Ausst. Kat. Neuburg an der Donau. Hrsg. von Langer, Brigitte und Rainer, Thomas. Regensburg 2016.

AUSST. KAT. NEW YORK 1998

Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his Contemporaries. Ausst. Kat. Metropolitan Museum of Art, New York. Hrsg. von Pyhrr, Stuart W. und Godoy, José-A. New York 1998.

AUSST. KAT. NÜRNBERG 1994

Kunst des Sammelns. Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Hrsg. von Achilles-Syndram, Katrin. Nürnberg 1994.

AUSST. KAT. NÜRNBERG 2011

Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder. Ausst. Kat. Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg. Hrsg. von Müller, Jürgen und Schauerer, Thomas. Emsdetten 2011.

AUSST. KAT. PADERBORN 2001

Gerissen und gestochen. Graphik der Dürer-Zeit aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Ausst. Kat. Städtischer Museum Paderborn u.a. Hrsg. von Unverfehrt, Gerd. Göttingen 2001.

AUSST. KAT. PARIS 1978

Jules Romain. L'histoire de Scipion. Tapisseries et dessins. Ausst. Kat. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais Paris. 1978.

AUSST. KAT. PARIS 1984

Albrecht Altdorfer und der fantastische Realismus in der Deutschen Kunst. Hrsg. von Anzelewsky, Fedja. Paris 1984.

AUSST. KAT. PARIS 2008

Mantegna. 1431 - 1506. Ausst. Kat. Musée du Louvre, Paris. Hrsg. von Agosti, Giovanni. Paris 2008.

AUSST. KAT. VENEDIG 1999

Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian. Ausst. Kat. Palazzo Grassi, Venedig. Hrsg. von Aikema, Bernard und Brown, Beverly Louise. London 1999.

AUSST. KAT. WASHINGTON 1981

Hans Baldung Grien, prints & drawings. Ausst. Kat. National Gallery of Art Washington. Hrsg. von Marrow, James H. und Shestack, Alan. New Haven 1981.

AUSST. KAT. WASHINGTON 1985

Leonardo to Van Gogh - master drawings from Budapest. Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington / The Art Institute of Chicago / County Museum of Art, Los Angeles. Hrsg. von Rossen, Susan F. und Yakush, Mary. Chicago 1985.

AUSST. KAT. WIEN 1994

Isabella d'Este: "la prima donna del mondo". Fürstin und Mäzenatin der Renaissance. Hrsg. von Ferino-Pagden, Sylvia. Wien 1994.

AUSST. KAT. WIEN 2013

Kaiser Karl V. erobert Tunis. Dokumentation eines Kriegszuges in Kartons und Tapisserien. Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien. Hrsg. von Haag, Sabine und Schmitz- von Ledebur, Katja. Wien 2013.

AVENTIN, BAYERISCHE CHRONIK 1882

Turmair, Johannes: *Bayerische Chronik*. Hrsg. von Lexer, Matthias. München 1882 (Johannes Turmair's genannt Aventinus Sämtliche Werke, Bd. 4,1).

BAADER 2014

Baader, Hannah: „Aufprall, Schock, Geschichte. Paolo Uccellos Schlacht von San Romano“. In: *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*. Hrsg. von Fleckner, Uwe. Berlin 2014 (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 13), S. 53-71.

BACHER / BUCHINGER / OBERHAIDACHER-HERZIG 2007

Bacher, Ernst, Buchinger, Günther und Oberhaidacher-Herzig, Elisabeth: *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg*. Wien, Köln, Weimar 2007.

BACHNER 1995

Bachner, Franziska: *Figur und Erzählung in der Kunst Adam Elsheimers*. Univ. Diss. Würzburg 1995.

BACHTIN 1989

Bachtin, Michail M.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt am Main 1989.

BADER 2013

Bader, Lena: *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte*. Zugl. Univ. Diss. Berlin 2010. München, Paderborn 2013 (Eikones, Bd.

BAER 1993

Baer, Claudia: *Die italienischen Bau- und Ornamentformen in der Augsburger Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts*. Zugl. Univ. Diss. Berlin 1993. Frankfurt am Main, Berlin 1993 (Europäische Hochschulschriften, Bd. 28).

BAL 1991

Bal, Mieke: *Reading "Rembrandt". Beyond the word-image opposition. The Northrop Frye lectures in literary theory*. Cambridge 1991 (Cambridge new art history and criticism, Bd.

BAL 2009

Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Toronto, Buffalo, London 2009.

BARTHES 2013

Barthes, Roland: „Rhetorik des Bildes“. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays, Bd. III*. Frankfurt am Main 2013 (Edition Suhrkamp, Bd. 1367), S. 28-46.

BASKINS 1994

Baskins, Cristelle Louise: „Corporeal Authority in the Speaking Picture. The Representation of Lucretia in Tuscan Domestic Painting“. In: *Gender Rhetorics. Postures of Dominance and Submission in History*. Hrsg. von Trexler, Richard. New York 1994 (Medieval and Renaissance texts and studies, Bd. 113), S. 187-200.

BASKINS 1998

Baskins, Cristelle Louise: *Cassone painting, humanism and gender in early modern Italy*. Cambridge 1998.

BÄTSCHMANN 2017

Bätschmann, Oskar: „Leon Battista Alberti (1404-1472): De pictura“. In: *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*. Hrsg. von Brassat, Wolfgang. Berlin, Boston 2017, S. 253-268.

BAUMEISTER 1957

Baumeister, Engelbert: „Unbekannte Zeichnungen von Jörg Breu d. Ä.“. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 11 (1957), S. 45-54.

BAXANDALL 1987

Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1987.

BEENKEN 1935

Beenken, Hans: „Beiträge zu Jörg Breu und Hans Dürer“. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 56 (1935), S. 59ff.

BELLOT 2010

Bellot, Christoph: „Auf welsche art, der zeit gar new erfunden. Zur Augsburger Fuggerkapelle“. In: *Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreißigjährigem Krieg*. Hrsg. von Müller, Gernot Michael. Berlin, New York 2010 (Frühe Neuzeit, Bd. 144).

BELTING / EICHBERGER 1983

Belting, Hans und Eichberger, Dagmar: *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*. Worms 1983.

BENESCH 1528

Benesch, Otto: „Zur altösterreichischen Tafelmalerei“. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 2 (1528), S. 63-118.

BENESCH 1939

Benesch, Otto: *Der Maler Albrecht Altdorfer*. Wien 1939.

BERTELSMEIER-KIERST 2014

Bertelsmeier-Kierst, Christa: „Zur Rezeption des lateinischen und volkssprachlichen Boccaccio im deutschen Frühhumanismus“. In: *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Aurnhammer, Achim und Stillers, Rainer. Wiesbaden 2014 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 31).

BIALOSTOCKI 1988

Białostocki, Jan: „The doctus artifex and the library of the artist in the XVIth and XVIIth centuries“. In: *The message of images. Studies in the history of art*. Hrsg. von dems. Wien 1988, S. 150-165.

BIEDERMANN 1982

Biedermann: „Jörg Breus Entwurfszeichnungen für die Orgelflügel der Fugger-Kapelle“. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 36 (1982), S. 28-34.

BIERENDE 2002

Bierende, Edgar: *Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*. Zugl. Univ. Diss. Basel 1998. München 2002 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 94).

BIETENHOLZ 1959

Bietenholz, Peter: *Der italienische Humanismus und die Büzezeit des Buchdrucks in Basel. Die Basler Drucke italienischer Autoren von 1530 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*. Basel 1959 (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 73).

BLANKENAGEL 1973

Blankenagel, Gabriele: *Studien zu Ludwig Refinger*. Univ. Diss. München 1973.

BLANKENHORN 1972

Blankenhorn, Henriette: *Die Renaissancephase Jörg Breu des Älteren*. Unpubl. Univ. Diss. Wien 1972.

BLISNIEWSKI 2011

Blisniewski, Thomas: *Die Entdeckung der Frauen in der Renaissance* 2011.

BLUMENRÖDER 2008

Blumenröder, Sabine: *Andrea Mantegna - die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*. Berlin 2008.

BOCCACCIO, DER KURCZ SYN VON ETTLICHEN FRAUEN, 1479

Boccaccio, Giovanni: *Der kurz syn von ettlichen frauen*. Augsburg 1479.

BOCCACCIO, FÜRNÄMLICHSTE WEYBER, 1541

Boccaccio, Giovanni: *Ejn schöne Cronica oder Hystori buch von den fürnämlichsten Weybern so von Adams zeyten angewest*. Hrsg. von Steinhöwel, Heinrich. Augsburg 1541 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Res/2 Biogr.c. 16).

BOCCACCIO, FÜRNÄMLICHSTE WEYBER, 1543

Boccaccio, Giovanni: *Ejn schöne Cronica oder Hystori buch von den fürnämlichsten Weybern so von Adams zeyten angewest*. Hrsg. von Steinhöwel, Heinrich. Augsburg 1543 (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Sign. HBb 81).

BOCK 1929

Bock, Elfriede: *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen*. Frankfurt am Main 1929 (Die Kataloge der Prestel-Gesellschaft, Bd. 1).

BOEHM 1965

Boehm, Laetitia: „Der wissenschaftstheoretische Ort der historia im früheren Mittelalter. Die Geschichte auf dem Wege zur Geschichtswissenschaft“. In: *Speculum Historiale. Geschichte im Spiegel von Geschichtsschreibung und Geschichtsdeutung*. Hrsg. von Bauer, Clemens, Boehm, Laetitia und Müller, Max. Festschrift für Johannes Spörl. Freiburg, München 1965, S. 663–693.

BOLL 1938/39

Boll, Walter: „Albrecht Altdorfers Nachlass“. In: *Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst* 13 (1938/39), S. 91–102.

BORGGREFE 2002

Borggrefe, Heiner: „Die Bildausstattung des Wittenberger Schlosses. Friedrich der Weise, Albrecht Dürer und die Entstehung einer mythologisch-höfischen Malerei nach italienischem Vorbild“. In: *Kunst und Repräsentation. Studien zur europäischen Hofkultur im 16. Jahrhundert*. Hrsg. von Borggrefe, Heiner und Uppenkamp, Barbara. Lemgo 2002 (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Bd. 29), S. 9–68.

BRAMBACH 1999

Brambach, Carmen C.: „The Purchases of Cartoon Paper of Leonardo's Battle of Anghiari and Michelangelos Battle of Cascina“. In: *I Tatti Studies* 8 (1999), S. 105–133.

BRASSAT 1992

Brassat, Wolfgang: *Tapisseries und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*. Berlin 1992.

BRASSAT 2003

Brassat, Wolfgang: *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Rafael bis Le Brun*. Berlin 2003 (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 6).

BRASSAT 2017

Brassat, Wolfgang (Hg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*. Berlin, Boston 2017.

BRAUN 1953

Braun, Edmund Wilhelm: „M. Curtius“. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* 3 (1953), S. Sp. 881–891.

BREDEKAMP 2011

Bredenkamp, Horst: „Brutus“. In: *Handbuch der politischen Ökonomie. Bd. II: Abdankung bis Huldigung*. Hrsg. von Fleckner, Uwe, Warnke, Martin und Ziegler, Hendrik. München 2011, S. 186–192.

BRENNER 2017

Brenner, Dannica: „Frembder Mallerkunststuckh Offentlich fail haben. Quellen zur zünftischen Absatzmarktsicherung und Preisbildung am Augsburger Kunstmarkt“. In: *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der Vormoderne*. Hrsg. von Tacke, Andreas. Petersberg 2017, S. 36–62.

BRINK 2000

Brink, Claudia: *Arte et marte. Krieskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*. Zugl. Univ. Diss. Hamburg 1997. München 2000 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 91).

BUCHNER 1928

Buchner, Ernst: „Der Ältere Breu als Maler“. In: *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst. Bd. II: Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance*. Hrsg. von dems. und Feuchtmayr, Karl. Augsburg 1928.

BUCHNER 1956

Buchner, Ernst: *Altdorfer. Die Alexanderschlacht*. Stuttgart 1956.

BUCK 1992

Buck, August: *Arma et litterae - Waffen und Bildung. Zur Geschichte eines Topos*. Stuttgart 1992 (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Göthe-Universität Frankfurt am Main, Bd. 28,3).

BUCK 2006

Buck, Stephanie: „Positionen deutscher Zeichenkunst im Gebetbuch Maximilian I.“. In: *Aspekte deutscher Zeichenkunst*. Hrsg. von Lauterbach, Iris und Stuffmann, Margret. München 2006 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 16), S. 72–84.

BÜCKEN 2011

Bücken, Veronique: „Heroinnen und Femmes Fatales im Werk von Lucas Cranach“. In: *Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys. Ausst. Kat. Brüssel, Bozar Palast der Schönen Künste*. Hrsg. von Messling, Guido. Brüssel 2011, S. 54–65.

BURCKHARDT 1860

Burckhardt, Jakob: *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Basel 1860.

BUSHART 1994

Bushart, Bruno: *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*. München 1994.

BUSHART 2004

Bushart, Magdalena: *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*. Berlin 2004.

BÜTTNER 1990

Büttner, Frank: „Einleitung zur ersten Sektion“. In: *Text und Bild, Bild und Text*. Hrsg. von Harms, Wolfgang. Stuttgart 1990, S. 9–13.

BÜTTNER 2006

Büttner, Nils: *Die Geschichte der Landschaftsmalerei*. München 2006.

BÜTTNER 2012

Büttner, Nils: „„Gut in kleinen Bildern“ - Albrecht Altdorfer als Landschaftsmaler?“. In: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*. Hrsg. von Wagner, Christoph und Jehle, Oliver. Regensburg 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 17), S. 71-79.

BÜTTNER 2014

Büttner, Nils: *Einführung in die frühneuzeitliche Ikonographie*. Darmstadt 2014.

CAMPBELL 2006

Campbell, Stephen John: *The cabinet of eros. Renaissance mythological painting and the Studiolo of Isabella d'Este*. New Haven 2006.

CAOURSIN 1513

Caoursin, Guillaume: *Historia Von Rhodis, Wie ritterlich sie sich gehalten mit dem Tyrannischen keiser Machomet vß Türckye[n] lustig vn[d] lieplich zu lesen*. Hrsg. von Adelphus, Johannes. Straßburg 1513 (Bayerische Staatsbibliothek München, Sign. Res/2 Eur. 8 s).

CARION, CHRONICA, 1532

Carion, Johann: *Chronica. Durch Magistru[m] Johan Carion, vleissig zusammen gezogen, meniglich nützlich zu lesen*. Hrsg. von Wittemberg 1532 (Universitätsbibliothek Heidelberg, Sign. B 1571 RES).

CARRASCO 2019

Carrasco, Julia: *Der Sündenfall im Werk von Hans Baldung Grien. Ikonographie und Kontext*. Petersberg 2019 (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 163)

CEDERLÖF 1967

Cederlöf, Olle: „The battle painting as a historical source. An inquiry into the principles“. In: *Revue internationale d'histoire militaire* 26 (1967), S. 119-144.

CELEDIN / RESCH 2003

Celedin, Gertrude und Resch, Wiltraud (Hg.): *Kulturführer Graz. Kunst, Architektur, Wissenschaft, Literatur*. Wien, Köln, Weimar 2003.

CHAPLIN 2007

Chaplin, Jane D.: *Livy's exemplary history*. Oxford 2007.

CICERO 2007

Cicero, Marcus Tullius: *De oratore. Lateinisch - deutsch*. (Sammlung Tusculum). Hrsg. von Nüßlein, Theodor. Düsseldorf 2007 (UBHD-66356647).

COLDING SMITH 2014

Colding Smith, Charlotte: *Images of Islam, 1453 - 1600. Turks in Germany and Central Europe*. London 2014 (Religious cultures in the early modern world, Bd. 16).

COLE 2014

Cole, Michael Wayne: *Leonardo, Michelangelo, and the art of the figure*. New Haven 2014.

CUNEO 1996

Cuneo, Pia F.: „Propriety, Property, and Politics. Jörg Breu the Elder and Issues of Iconoclasm in Reformation Augsburg“. In: *German History* 14 (1996), 1.

CUNEO 1998

Cuneo, Pia F.: *Art and politics in early modern Germany. Jörg Breu the Elder and the fashioning of political identity ca. 1475 - 1536*. Leiden, Boston, Köln 1998 (Studies in medieval and reformation thought, Bd. 67).

CUNEO 2002

Cuneo, Pia F.: „Images of Warfare as Political Legitimization. Jörg Breu the Elders Rondels for Maximilian Is Hunting Lodge at Lermos (ca. 1516)“. In: *Artful armies, beautiful battles. Art and warfare in early modern Europe*. Hrsg. von Cuneo, Pia F. Leiden 2002, S. 87-106.

CUNEO 2003

Cuneo, Pia F.: „Jörg Breu the Elders 'Death of Lucretia'. History, Sexuality, and the State“. In: *Saints, Sinners and Sisters. Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*. Hrsg. von Carroll, Jane L. und Stewart, Alison G. Aldershot 2003, S. 26-43.

DAGIT 2012

Dagit, Gerald: „Altdorfers Kriegsdarstellungen und ihre Vorläufer“. In: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*. Hrsg. von Wagner, Christoph und Jehle, Oliver. Regensburg 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 122), S. 285-289.

DAGIT 2017

Dagit, Gerald: „Das Heerlager Kaiser Karls V. vor Ingolstadt 1546. Militärische Dokumentation und politische Repräsentation am Beispiel von Hans Mielichs Riesenholzschnitt“. In: *Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg*. Hrsg. von Wagner, Christoph und Delarue, Dominic E. Regensburg 2017, S. 175-189.

DALY 2002

Daly, Gregory: *Cannae. The experience of battle in the Second Punic War*. London 2002.

DAMM 2000

Damm, Melanie: *Iuste iudicate filii hominum. Die Darstellung von Gerechtigkeit in der Kunst am Beispiel einer Bildergruppe im Kölner Rathaus. Eine Untersuchung zur Ikonographie, zum Bildtypus und Stil der Gemälde*. Münster, Hamburg 2000 (Kunstgeschichte, Bd. 71).

DE JONGE 2005

De Jonge, Krista: „The Principal Residences in Mechelen. The Court of Cambrau and the Court of Savoy“. In: *Women of Distinction. Margaret of York and Margaret of Austria*. Hrsg. von Eichberger, Dagmar. Leuven 2005, S. 57-67.

DELBRÜCK 1962

Delbrück, Hans: *Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte. Vierteil Teil: Neuzeit*. Berlin 1962.

DIEMER 1980

Diemer, Peter: „Materialien zu Entstehung und Ausbau der Kammergalerie Maximilians I. von Bayern“. In: *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Glaser, Hubert. München, Zürich 1980, S. 129-174.

DIEMER 2008

Diemer, Peter: „Wenig ergiebig für die Alte Pinakothek? Die Gemälde der Kunstammer“. In: *Die Münchener Kunstammer*. Hrsg. von Sauerländer, Willibald. Bd. III: Aufsätze und Anhänge. München 2008 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, N.F., Bd. 129), S. 125-224.

DIEMER / DIEMER 2004

Diemer, Dorothea und Diemer, Peter: „Johann Baptist Fickler und die Entstehung des Münchner Kunstkammerinventars“. In: *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598. Editionsband: Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133*. München 2004 (Abhandlungen / Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Bd. N.F., 125), S. 9-32.

DITTMAYER 2014

Dittmeyer, Daria: *Gewalt und Heil. Bildliche Inszenierungen von Passion und Martyrium im späten Mittelalter*. Zugl. Univ. Diss. Hamburg 2012. Köln, Weimar, Wien 2014 (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst, Bd. 5).

DODGSON 1900

Dodgson, Campbell: „Beiträge zur Kenntnis des Holzschnittwerks Jörg Breus“. In: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 21 (1900), S. 192-214.

DODGSON 1916

Dodgson, Campbell: „The Calumny of Apelles, by Breu“. In: *The Burlington Magazine* 29 (1916), 161, S. 183-189.

DODGSON 1934 / 35

Dodgson, Campbell: „Ein Miniaturwerk Jörg Breus d. J.“. In: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 11 (1934/35), S. 191-210.

DOLL 2003

Doll, Nicola: „Politisierung des Geistes. Der Kunsthistoriker Alfred Stange und die Bonner Kunstgeschichte im Kontext nationalsozialistischer Expansionspolitik“. In: *Griff nach dem Westen. Die „Westforschung“ der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919-1960)*. Hrsg. von Dietz, Burkhardt, Gabel, Helmut und Tiedau, Ulrich. Münster 2003, S. 979-1016.

DOMANSKI 2007

Domanski, Kristina: *Lesarten des Ruhms. Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni Boccaccios „De mulieribus claris“*. Zugl. Univ. Diss. Heidelberg 2001. Köln, Weimar, Wien 2007 (Atlas, Bd. 2).

DÖRNHÖFFER 1897

Dörnhöffer, Friedrich: „Ein Cyklus von Federzeichnungen mit Darstellungen von Kriegen und Jagden Maximilians I“. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 18 (1897), S. 1-55.

DORONIN 2013

Doronin, Andrej: „„bairisch nam, das römisch reich, die ganz christenheit“: das Regionale, das Nationale und das Universale bei Aventin“. In: *Historiographie des Humanismus. Literarische Verfahren, soziale Praxis, geschichtliche Räume*. Hrsg. von Helmuth, Johannes. Berlin 2013 (Transformationen der Antike, Bd. 12), S. 123-150.

DUWE 1988

Duwe, Gert: *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*. Frankfurt a.M. 1988.

DYBALLA 2014A

Dyballa, Katrin: „Landschaft als Ausdrucksträger“. In: *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500. Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städelmuseum*. München, Frankfurt am Main 2014a, S. 115-117.

DYBALLA 2014B

Dyballa, Katrin: *Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg*. Berlin 2014b.

DYBALLA 2014C

Dyballa, Katrin: „Mittel des Expressiven“. In: *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500. Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städelmuseum*. München, Frankfurt am Main 2014c, S. 149-231.

EICHBERGER 2002

Eichberger, Dagmar: *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*. Turnhout 2002 (Burgundica, Bd. 5).

EICHBERGER 2009

Eichberger, Dagmar: „Una libreria per donne assai ornata et ricca“. Frauenbibliotheken des 16. Jahrhunderts zwischen Ideal und Wirklichkeit“. In: *Die lesende Frau*. Hrsg. von Signori, Gabriella. Wiesbaden 2009(25), S. 241-264.

EICHBERGER 2010

Eichberger, Dagmar: „Playing Games. Men, Woman and Beasts on the Bachgammon Board for King Ferdinand I and Queen Anna of Bohemia and Hungary“. In: *Woman at the Burgundian Court: Presence and Influence. Femmes à la Cour de Bourgogne: Présence et Influence*. Hrsg. von Eichberger, Dagmar, Legaré, Anne-Marie und Hüsken, Wim. Turnhout 2010 (Burgundica, Bd. 17), S. 123-139.

ELIAS 1969

Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung. Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Neuwied, Berlin 1969 (Soziologische Texte, Bd. 54).

EMISON 1991

Emison, Patricia: „The Singularity of Raphael's Lucretia“. In: *Art History* 14 (1991), 3, S. 372-396.

ERICHSEN 1998

Erichsen, Johannes: „Ein Historienbild von 1544 und die Architektur der Landshuter Stadtresidenz“. In: *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*. Hrsg. von Lauterbach, Iris, Endemann, Klaus und Frommel, Christoph Luitpold. München 1998, S. 87-93.

ESCHENBURG 1979

Eschenburg, Barbara: „Altdorfers Alexanderschlacht und ihr Verhältnis zum Historienzyklus Wilhelm IV.“. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 33 (1979), 1/4, S. 36-67.

ESER 1996

Eser, Thomas: *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance*. Zugl. Univ. Diss. Augsburg 1993. München, Berlin 1996 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 65).

ESER 2000

Eser, Thomas: „Künstlich auf welsch und deutschen sitten“. Italianismus als Stilkriterium für die Skulptur zwischen 1500 und 1550“. In: *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*. Hrsg. von Guthmüller, Bodo. Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 10), S. 319-361.

EYB 1474

Eyb, Albrecht von: *Ehebüchlein. Ob einem Mann sei zu nehmen ein ehelich Weib oder nicht*. Hrsg. von Augsburg 1474.

FABRONI 1797

Fabroni, Angelo: *Leonis X. Pontificis Maximi Vita*. Hrsg. von dems. Pisa 1797 (München, Universitätsbibliothek, Sign. 0001/8 Döll. 14331).

FALK 1968

Falk, Tilman: *Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*. München 1968.

FALTTHAUSER 2006

Faltthäuser, Kurt (Hg.): *Die Münchener Residenz. Geschichte - Zerstörung - Wiederaufbau*. Ostfildern 2006.

FASTERT 2011

Fastert, Sabine: „Historia“. In: *Handbuch der politischen Ökonomie. Bd. I: Abdankung bis Huldigung*. Hrsg. von Fleckner, Uwe, Warnke, Martin und Ziegler, Hendrik. München 2011, S. 499-504.

FEUCHTMAYR 1921

Feuchtmayr, Karl: „Ein Marienbild von Jörg Breu d. Ä.“. In: *Kunstchronik und Kunstmarkt* 56 (1921), 44, S. 793-801.

FOLLAK 2002

Follak, Jan: *Lucretia zwischen positiver und negativer Anthropologie. Coluccio Salutati's Declamatio Lucretie und die Menschenbilder im exemplum der Lucretia von der Antike bis in die Neuzeit*. Onlinepubl. <http://kops.uni-konstanz.de/handle/123456789/12316> [zuletzt am 04.05.2015]. Univ. Diss. Konstanz 2002.

FRANCK, CHRONICA DES GANTZEN TEUTSCHEN LANDS, 1539

Franck, Sebastian: *Chronica des gantzen teutschen Lands*. Bern 1539 (Universitätsbibliothek Heidelberg, Sign. B 3783 Folio RES).

FRANK 2017

Frank, Katharina: *Die biblischen Historien der Cranach-Werkstatt im Zeitalter der Reformation. Historie und Exemplum am Beispiel der Ehebrecherin vor Christus*. Inaugural Diss. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 2017.

FRANK 2018

Frank, Katharina: *Die biblischen Historien der Cranach-Werkstatt im Zeitalter der Reformation. Historie und Exemplum am Beispiel der Ehebrecherin vor Christus*. Zugl. Univ. Diss. Stuttgart 2016. Heidelberg 2019 (=Stuttgarter Akademieschriften, Bd. 2).

FRANK / FRANK 1999

Frank, Hilmar und Frank, Tanja: „Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft“. In: *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*. Hrsg. von Lämmert, Eberhard. Berlin 1999, S. 35-52.

FRIMMEL 1892

Frimmel, Theodor von: „Rezension von Max Friedländer, Albrecht Altdorfer. Der Maler von Regensburg, Leipzig 1891“. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 15 (1892), S. 417-421.

FRITZSCHE 2010

Fritzsche, Claudia: *Der Betrachter im Stillleben. Raumerfahrung und Erzählstrukturen in der niederländischen Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts*. Weimar 2010.

FURTMAYER-BIBEL, München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Cgm 8010a *Furtmeyr-Bibel (1465-1470)*.

FURTMAYER-BIBEL, Universitätsbibliothek Augsburg, Sign. Cod. 1.3.2^oIII *Furtmeyr-Bibel*.

GANZ 1913

Ganz, Paul: „Aus dem Geschenkbuch der Öffentlichen Kunstsammlung“. In: *Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel* 65 (1913), N.F. 9, S. 30-74.

GEBHARDT 1991

Gebhardt, Volker: *Paolo Uccellos Schlacht von San Romano. Ein Beitrag zur Kunst der Medici in Florenz*. Frankfurt am Main 1991 (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 17).

GENETTE 1994

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übers. von Knop, Andreas. München 1994.

GLASER 1916

Glaser, Curt: *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. Von den Anfängen der deutschen Tafelmalerei im ausgehenden vierzehnten bis zur ihrer Blüte im beginnenden sechzehnten Jahrhundert*. München 1916.

GLASER 1924

Glaser, Curt: *Die altdeutsche Malerei*. München 1924.

GOLDBERG 1986

Goldberg, Gisela: „Die ursprüngliche Inschriftentafel der Alexanderschlacht Albrecht Altdorfers“. In: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 19 (1986), 3, S. 121-126.

GOLDBERG 2002

Goldberg, Gisela: *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobaea für die Münchner Residenz*. München 2002 (Künstler und Werke / Bayerische Staatsgemaaldesammlungen, Bd. 5).

GOSEBRUCH 1957

Gosebruch, Martin: „Varieta bei Leon Battista Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20 (1957), S. 229-238.

GRANBERG 1886

Granberg, Olof: *Catalogue raisonné de tableaux anciens inconnus jusqu'ici dans les collections privées de la Suède. Contenant 500 tableaux, principalement des écoles hollandaise et flamande du XVIIe siècle*. Stockholm 1886.

GREBE 2013

Grebe, Anja: *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*. Petersberg 2013.

GREENSTEIN 1992

Greenstein, Jack M.: *Mantegna and painting as historical narrative*. Chicago 1992.

GREISELMAYER 1996

Greiselmayer, Volker: *Kunst und Geschichte. Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobaea. Versuch einer Interpretation*. Zugl. Univ. Habilitation Erlangen 1992. Berlin 1996.

GREVE 2013

Greve, Anna: *Farbe - Macht - Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*. Karlsruhe 2013 <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0072-361434>, zuletzt am 21.09.2014].

GRUND 2013

Grund, Rainer: „Die Medaille als Medium der Reformationszeit“. In: *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance. Ausst. Kat. München, Staatliche Münzsammlung / Wien, Kunsthistorisches Museum / Dresden, Münzkabinett*. Hrsg. von Cupperi, Walter. München 2013, S. 59-80.

GULLATH 2008

Gullath, Brigitte: „Die Bücher der Münchener Herzöge“. In: *Kulturkosmos der Renaissance. Die Gründung der Bayerischen Staatsbibliothek*. Hrsg. von Fabian, Claudia und Bubenik, Claudia. Wiesbaden 2008 (Bayerische Staatsbibliothek: Ausstellungskataloge, Bd. 79), S. 33-79.

HABEL / WINKLER 1993

Habel, Heinrich und Winkler, Reinhold: *Der Marstallplatz in München. Vorstudien zur archäologischen Untersuchung*. München 1993 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 63).

HAGELSTANGE 1905

Hagelstange, Alfred: „Jörg Breus Holzschnitte im Konstanzer Brevier von 1516“. In: *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum* (1905), S. 3-17.

HALE 1990

Hale, John R.: *Artists and warfare in the Renaissance*. New Haven 1990.

HAMMER-TUGENDHAT 2009

Hammer-Tugendhat, Daniela: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien 2009.

HANSMANN 1993

Hansmann, Martina: *Andrea Del Castagnos Zyklus der „Uomini famosi“ und „Donne famose“*. *Geschichtsverständnis und Tugendideal im Florentinischen Frühhumanismus*. Münster [u.a.] 1993 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 4).

HARNEST 1977

Harnest, Joseph: „Die Perspektive in Altdorfers Alexander-schlacht“. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1977), S. 67-77.

HARTIG 1933

Hartig, Otto: „Die Kunsttätigkeit in München unter Wilhelm IV. und Albrecht V.“. In: *Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst* 10 (1933), 3/4, S. 147-225.

HARTIG, MÜNCHNER ARCHIVALIEN II, 1930

Hartig, Otto: „Münchner Künstler und Kunstsachen. II: 1520 - 1559. Auszüge aus Archivalien und handschriftlichen Aufzeichnungen der staatl. und städt. Archive und Bibliotheken Münchens nebst Ergänzungen aus der gedruckten Literatur.“. In: *Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst* 7 (1930), S. 338-377.

HEFFERNAN 1996

Heffernan, James W.: „Alberti on Apelles. Word and image in De Pictura“. In: *International Journal of the Classical Tradition* 2 (1996), 3, S. 345-359.

HEGNER 1990

Hegner, Kristina (Hg.): *Kunst der Renaissance. Staatliches Museum Schwerin*. Schwerin 1990.

HELD 1988

Held, Jutta: „Die ‚Weibermacht‘ in Bildern der Kunst von der frühen Neuzeit bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts“. In: *Frauenleben - Frauenbilder - Frauengeschichte*. Hrsg. von Aumüller-Roske, Ursula. Pfaffenweiler 1988 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Bd. 10), S. 45-60.

Helmrath 2013

Helmrath, Johannes (Hg.): *Historiographie des Humanismus. Literarische Verfahren, soziale Praxis, geschichtliche Räume*. Berlin 2013 (Transformationen der Antike 12).

HENKEL 2014

Henkel, Nikolaus: „Giovanni Boccaccio und Hans Sachs. Gattungen als Wirkungsräume städtischer Literatur im 16. Jahrhundert“. In: *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Aurnhammer, Achim und Stillers, Rainer. Wiesbaden 2014 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 31), S. 183-205.

HERBERG 2011

Herberg, Stefanie: „Der verfluchte Maler. Jörg Breu d. Ä. und der Bildersturm in Augsburg“. In: *Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Tacke, Andreas und Irsigler, Franz. Darmstadt 2011, S. 288-302.

HESS 2003

Hess, Daniel: „Jörg Breu d. Ä., die Beweinung Christi, um 1510/1515“. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (2003), S. 242-247.

HEYDENREICH 2007

Heydenreich, Gunnar: *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice*. Amsterdam 2007.

HIRAKAWA 2009

Hirakawa, Kayo: *The pictorialization of Dürer's drawings in Northern Europe in the sixteenth and seventeenth centuries*. Bern, Berlin, Frankfurt am Main, Wien 2009 (Europäische Hochschulschriften 28, Bd. 434).

HOEPFNER 2013

Hoepfner, Wolfram: *Halikarnassos und das Maussolleion. Die modernste Stadtanlage und der als Weltwunder gefeierte Grabtempel des karischen Königs Maussollos*. Darmstadt, Mainz 2013.

HOFBAUER 2010

Hofbauer, Michael: *Cranach. Die Zeichnungen*. Berlin 2010.

HÖFERT 2010

Höfert, Almut: „Die ‚Türkengefahr‘ in der Frühen Neuzeit“. In: *Islamfeindlichkeit. Wenn die Grenzen der Kritik verschwimmen*. Hrsg. von Schneiders, Thorsten. Wiesbaden 2010.

HOLLSTEIN 1954

German engravings, etchings and woodcuts (ca. 1400-1700). Bd. 2: *Altzenbach - B. Beham*. Hrsg. von Hollstein, Friedrich W.H. Amsterdam 1954.

HOLLSTEIN 1955

German engravings, etchings and woodcuts (ca. 1400-1700). Bd. 3: *Hans Sebald Beham*. Hrsg. von Hollstein, Friedrich W.H. Amsterdam 1955.

HOLLSTEIN 1957

German engravings, etchings and woodcuts (ca. 1400-1700). Bd. 4: *Beischlag - Brosamer*. Hrsg. von Hollstein, Friedrich W.H. Amsterdam 1957.

HOLLSTEIN 1991

German engravings, etchings and woodcuts (ca. 1400-1700). Bd. 31: *Michael Ostendorfer (continued) to Georg Pencz*. Hrsg. von Falk, Tilman. Amsterdam 1991.

HOLLSTEIN 2008

The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts 1400 - 1700. Jörg Breu the Elder and Jörg Breu the Younger. 2 Bde. Hrsg. von Messling, Guido und Kaulbach, Hans-Martin. Ouderkerk aan den IJssel 2008.

HOLSTE 2004

Holste, Tanja: *Die Porträtkunst Lucas Cranachs d. Ä.* Univ. Diss. Kiel 2004.

HOLTZE 1940

Holtze, Otto: „Die Kunst Jörg Breus des Älteren“. In: *Pantheon* 25 (1940), 1, S. 5-12.

HOPPE 1996

Hoppe, Stephan: *Die funktionale und räumliche Struktur des frühen Schloßbaus in Mitteleuropa. Untersucht an Beispielen landesherrlicher Bauten der Zeit zwischen 1470 und 1570*. Zugl.

Univ. Diss. Köln 1996. Köln 1996 (Veröffentlichungen der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln, Bd. 62).

HOPPE 2000

Hoppe, Stephan: „Bauliche Gestalt und Lage von Frauenwohnräumen in deutschen Residenzen des späten 15. und des 16. Jahrhunderts“. In: *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Hrsg. von Hirschbiegel, Jan und Paravicini, Werner. Göttingen 2000 (Residenzenforschung, Bd. 11), S. 150-174.

HOPPE 2001

Hoppe, Stephan: „Der Schloßbau Ottheinrichs von der Pfalz in Neuburg an der Donau. Überlegungen zu Beziehungen zur kurpfälzischen Hofarchitektur der 1520er Jahre“. In: *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Lieb, Stefanie. Heidelberg 2001, S. 202-212.

HOPPE 2005

Hoppe, Stephan: „Antike als Maßstab. Ottheinrich als Bauherr in Neuburg und Heidelberg“. In: *Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg. Ausst. Kat. Neuburg an der Donau*. Hrsg. von Bäumler, Suzanne. Regensburg 2005, S. 211-213.

HORAZ 1984

Horatius Flaccus, Quintus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Hrsg. von Schäfer, Eckart. Stuttgart 1984.

HORN 1989

Horn, Hendrik J.: *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his conquest of Tunis*. Doornspijk 1989 (Aetas aurea, Bd. 8).

HUGHES 1997

Hughes, Graham (Hg.): *Renaissance cassoni. Masterpieces of early Italian art. Painted marriage chests 1400 - 1550*. Alfriston, Polegate, Sussex 1997.

IMDAHL 1980

Imdahl, Max: *Giotto. Arenafresken; Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München 1980 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 60).

INGERSOLL 2014

Ingersoll, Catharine: *Hans Wertinger in Context. Art, Politics, and Humanism at the Court of Ludwig X, Duke of Bavaria*. Unpubl. Univ. Diss. Austin, Texas (USA) 2014.

INVENTAR FICKLER 2004

Fickler, Johannes Baptista: *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598. Editionsband: Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133*. München 2004 (Abhandlungen / Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Bd. N.F., 125).

Inventar Fickler, Bd. 2, 2008

Diemer, Peter, Diemer, Dorothea und u.a. (Hg.): *Die Münchner Kunstkammer. Bd. 2: Katalog Teil II*. München 2008 (Abhandlungen / Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 129).

JACOBUS 1524

Fontanus, Jacobus: *De Bello Rhodio. Libri Tres, Clementi VII. Pont. Max. dedicati*. Hrsg. von Fontanus, Jacobus. Rom 1524.

JAKUPSKI 1984

Jakupski, Frank: *Der Maler Hans Burgkmair d. Ä.* Univ. Diss. Bochum 1984.

JANITSCHKE 1890

Janitschek, Hubert: *Geschichte der Deutschen Malerei*. Berlin 1890 (Geschichte der Deutschen Kunst, Bd. 3).

JÄGER 1994

Jäger, Christine: „Der Tod einer Tugendheldin?“. In: *Trauer, Verzweiflung und Anfechtung. Selbstmord und Selbstmordversuche in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gesellschaften*. Hrsg. von Signori, Gabriela. Tübingen 1994 (Forum Psychohistorie, Bd. 3), S. 91-112.

JOACHIMSEN 1910

Joachimsen, Paul: *Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluss des Humanismus*. Leipzig u.a. 1910.

KAISER 1940

Kaiser, Johannes: „Altdorfers Alexanderschlacht und die antike Überlieferung“. In: *Atlantis* 12 (1940), S. 434-442.

KARPF 1994

Karpf, Jutta: *Strukturanalyse der mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung*. Zugl. Univ. Diss. Marburg. Marburg 1994 (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 12).

KASER 2004

Kaser, Karl: „Das „Kriegstheater“ zwischen den Kulturen. Die habsburgische Militärgrenze in Kroatien“. In: *Krieg und Akkulturation*. Hrsg. von Kolnberger, Thomas, Steffebauer, Ilja und Weigl, Gerald. Wien 2004, S. 84-101.

KATZ 1997

Katz, Gabriele: „Frauen-Bilder“ in der illustrierten deutschen Übersetzungsliteratur der Inkunabelzeit. *Studien zu den Ulmer Ausgaben Heinrich Steinhöwels: Boccaccio, Von den erlauchten Frauen und Esopus, Vita et fabulae*. Univ. Diss. Tübingen 1997.

KEAZOR 2012

Keazor, Henry: „Stummer Dichter. Raffael und die Bilderzählung“. In: *Raffael. Zeichnungen. Ausst. Kat. Städelmuseum Frankfurt am Main*. Hrsg. von Jacoby, Joachim. München 2012, S. 43-55.

KELLENBENZ 1980

Kellenbenz, Hermann: „Augsburger Sammlungen“. In: *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock. Ausst. Kat. Stadt Augsburg*. Bd. 1: Zeughaus. Augsburg 1980, S. 50-88.

KEMP 1983

Kemp, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1983.

KEMP 1989

Kemp, Wolfgang: „Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung“. In: *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. Hrsg. von dems. München 1989 (Literatur und andere Künste, Bd. 4), S. 62-88.

KEMP 1992

Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992.

KEMP 1994

Kemp, Wolfgang: „Über Bilderzählungen“. In: *Erzählen. Eine Anthologie*. Hrsg. von Glasmeier, Michael. Berlin 1994, S. 55-69.

KEMP 1995

Kemp, Wolfgang: „Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei van Eyck und Mantegna“. In: *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Boehm, Gottfried. München 1995, S. 199-122.

KEMP 1996

Kemp, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996.

KEMP 2003

Kemp, Wolfgang: „Bilderzählung“. In: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Hrsg. von Pfisterer, Ulrich. Stuttgart, Weimar 2003, S. 46-48.

KERSKEN 2008

Kersken, Norbert: „Geschichtsschreibung im Exil. Historiker und ihre Texte im Kontext erzwungener Migration“. In: *Glaubensflüchtlinge. Ursachen, Formen und Auswirkungen frühneuzeitlicher Konfessionsmigration in Europa*. Hrsg. von Bahlcke, Joachim Bd. 42008 (Religions- und Kulturgeschichte in Ostmitel- und Südosteuropa, Bd.), S. 27-60.

KIBÉDI VARGA 1988

Kibédi Varga, Aron: „Stories told by pictures“. In: *Style* 22 (1988), 2, S. 194-208.

KIBÉDI VARGA 1990

Kibédi Varga, Aron: „Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität“. In: *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988*. Hrsg. von Harms, Wolfgang. Stuttgart 1990 (Germanistische Symposien Berichtsbände, Bd. 11), S. 356-367.

KIESSLING 1997

Kießling, Hermann (Hg.): *Der goldene Saal und die Fürstenzimmer im Augsburger Rathaus : eine Dokumentation der Wiederherstellung*. München, Berlin 1997.

KIRCHNER 1997

Kirchner, Thomas: „Paradigma der Gegenwärtigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen“. In: *Bilder der Macht - Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Germer, Stefan und Zimmermann, Michael F. München 1997 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 12), S. 107-124.

KIRCHNER 2011

Kirchner, Thomas: „Historienbild“. In: *Handbuch der politischen Ikonographie. Bd. II: Abdankung bis Huldigung*. Hrsg. von Fleckner, Uwe, Warnke, Martin und Ziegler, Hendrik. München 2011, S. 505-512.

KLESCZEWSKI 1983

Kleszczewski, Reinhard: „Wandlungen des Lucretia-Bildes im lateinischen Mittelalter und in der italienischen Renaissance“. In: *Livius. Werk und Rezeption. Festschrift für Eric Burck zum 80. Geburtstag*. Hrsg. von Lefèvre, Eckard und Olshausen, Eckard. München 1983, S. 313-335.

KLINGENSMITH 1993

Klingensmith, Samuel J.: *The Utility of Splendor. Ceremony, social life and architecture at the court of Bavaria (1600 - 1800)*. Zugl. Univ. Diss. Ithaca, NY, Cornell University 1986. Chicago 1993.

KNAPE 1984

Knape, Joachim: *Historie in Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext*. Zugl. Univ. Diss. Göttingen 1982. Baden-Baden 1984 (Saecula spiritalia, Bd. 10).

KNAUER 2013

Knauer, Martin: *Dürers unfolgsame Erben. Bildstrategien in den Kupferstichen der deutschen Kleinmeister*. Zugl. Univ. Diss. Tübingen 2009. Petersberg 2013 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 101).

KNAUS 1952

Knaus, Hermann: „Sickingen im Schöfferschen Livius“. In: *Gutenberg-Jahrbuch* 27 (1952), S. 82-95.

KOLTER 2002

Kolter, Susanne H.: *Die gestörte Form. Zur Tradition und Bedeutung eines architektonischen Topos*. Zugl. Univ. Diss. Oldenburg 2001. Weimar 2002.

KÖRNER 2006

Körner, Hans: *Botticelli*. Köln 2006.

KOSELLECK 2013

Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main 2013 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 757).

KOWALEWSKI 2002

Kowalewski, Barbara: *Frauengestalten im Geschichtswerk des T. Livius* 2002.

KRAFT 2013

Kraft, Melanie: „also ward ihr das Martyrium zuteil. Überlegungen zu Datierung, Ikonographie und Erzählstruktur des Ursula-Altars von Jörg Breu d. Ä. in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister“. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 67 (2013), S. 64-91.

KRAFT 2017

Kraft, Melanie: „Repräsentation, Selbstbild, Stadtgeschichte. Melchior Bocksbergers Entwürfe für die Fassade des Regensburger Rathauses“. In: *Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg*. Hrsg. von Wagner, Christoph und Delarue, Dominic E. Regensburg 2017 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 27), S. 459-477.

KRAMER 1999

Kramer, Ferdinand: „Zur Entstehung und Entwicklung von Hofordnungen am Münchner Hof in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts“. In: *Höfe und Hofordnungen 1200-1600*. Hrsg. von Kruse, Holger und Paravicini, Werner. Sigmaringen 1999 (Residenzenforschung, Bd. 10), S. 393-394.

KRÄMER 1981

Krämer, Gode: „Jörg Breu d. Ä. als Maler und Protestant“. In: *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock. Bd. 3: Beiträge*. Hrsg. von Kunstgeschichte, den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg und dem Zentralinstitut für Augsburg 1981, S. 115-133.

KRANZ 2004

Kranz, Annette: *Christoph Amberger - Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts*. Zugl. Univ. Diss. Bonn 2000. Regensburg 2004.

KRAUS / UTHEMANN 2003

Krauss, Heinrich und Uthemann, Eva: *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei*. München 2003.

KRAUSE 1998

Krause, Katharina: „Hans Holbein d. Ä. und Hans Burgkmair. Alternativen in der Augsburger Malerei um 1500“. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 55 (1998), S. 111-122.

KRIS / KURZ 1980

Kris, Ernst und Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main 1980.

KRONTHALER 1987

Kronthaler, Helmut: *Die Ausstattung der Landshuter Stadt-*

residenz unter Herzog Ludwig X. (1536 - 1543). München 1987 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 21).

KRÜGER 1996

Krüger, Peter: *Dürers „Apokalypse“. Zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance*. Wiesbaden 1996 (Gratia, Bd. 28).

KÜNAST 1980

Künast, Hans-Jörg: „Augsburg als Knotenpunkt des deutschen und europäischen Buchhandels (1480-1550)“. In: *Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm*. Hrsg. von Brüning, Jochen und Niewöhner, Friedrich. Berlin 1980 (Colloquia Augustana, Bd. 1), S. 240-251.

KÜNAST 2001

Künast, Hans-Jörg: „Die Graphiksammlung des Augsburger Stadtschreibers Konrad Peutinger“. In: *Augsburg, die Bildertabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Paas, John Roger. Augsburg 2001 (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen. Schriftenreihe des Historischen Vereins für Schwaben, Bd. 21), S. 11-20.

KÜNAST / ZÄH 2003

Künast, Hans-Jörg und Zäh, Helmut (Hg.): *Die Bibliothek Konrad Peutingers. Edition der historischen Kataloge und Rekonstruktion der Bestände. Bd. I: Die autographen Kataloge Peutingers. Der nicht-juristische Bibliotheksteil*. Tübingen 2003 (Studia Augustana. Augsburgische Studien zur europäischen Kunstgeschichte, 11).

KÜNAST / ZÄH 2005

Künast, Hans-Jörg und Zäh, Helmut (Hg.): *Die Bibliothek Konrad Peutingers. Edition der historischen Kataloge und Rekonstruktion der Bestände. Bd. II: Die autographen Kataloge Peutingers. Der juristische Bibliotheksteil*. Tübingen 2005 (Studia Augustana. Augsburgische Studien zur europäischen Kunstgeschichte, 11).

LANGE-KRACH 2017

Lange-Krach, Heidrun: *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. Meisterhafte Zeichnungen der deutschen Renaissance. Bd. 1: Textband*. Luzern 2017.

LANGER 2009A

Langer, Brigitte: „Der Renaissancehof Ludwigs X. in Landshut“. In: *„Ewig blühe Bayerns Land“. Herzog Ludwig X. und die Renaissance. Ausst. Kat. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Stadtresidenz Landshut*. Hrsg. von Langer, Brigitte und Heinemann, Katharina. Regensburg 2009a, S. 36-55.

LANGER 2009B

Langer, Brigitte: „Humanismus am bayerischen Hof. Plieningen und Aventin“. In: *„Ewig blühe Bayerns Land“. Herzog Ludwig X. und die Renaissance. Ausst. Kat. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Stadtresidenz Landshut*. Hrsg. von Langer, Brigitte und Heinemann, Katharina. Regensburg 2009b, S. 186.

LANGER 2016

Langer, Brigitte: „Schloss Neuburg an der Donau und seine Kunstschatze. Von der Nebenresidenz Ludwigs des Bärtigen zum Residenzschloss Ottheinrichs“. In: *Kunst und Glaube. Ottheinrichs Prachtbibel und die Schloßkapelle Neuburg. Ausst. Kat. Neuburg an der Donau*. Hrsg. von Langer, Brigitte und Rainer, Thomas. Regensburg 2016, S. 21-31.

LANZINNER 1980

Lanzinner, Maximilian: *Fuerst, Raete und Landstaende. Die Entstehung der Zentralbehörden in Bayern 1511 - 1598*. Zugl. Univ. Diss. Regensburg 1977. Göttingen 1980 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 61).

LAUTERBACH 1998

Lauterbach, Iris (Hg.): *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*. München 1998 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 14).

LE ZOTTE 2008

Le Zotte, Annette: *The Home Setting in Early Netherlandish Paintings. A Statistical and Iconographical Analysis of Fifteenth- and Early Sixteenth-Century Domestic Imagery*. New York 2008.

LEDERLE 1937

Lederle, Ursula: *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathaushäusern*. Diss. Universität Heidelberg 1937 1937.

LEE 1940

Lee, Rensselaer: „Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting“. In: *The Art Bulletin* 22 (1940), S. 197-269.

LEE OF FAREHAM 1930

Lee, Arthur Hamilton Lee (Viscount of Fareham): *A South German portrait dated 1533, here attributed to Jörg Breu, the elder*. o. A. 1930.

LEFÉBURE 1993

Lefébure, Amaury: „La tenture de l'histoire de Scipion. Un nouveau regard“. In: *Revue du Louvre* 43 (1993), 5/6, S. 81-87.

LEFÈVRE 1983

Lefèvre, Eckard (Hg.): *Livius, Werk und Rezeption. Festschrift für Erich Burck zum 80. Geburtstag*. München 1983.

LEIDINGER 1953

Leidinger, Georg: „Aventinus, Johannes“. In: *Neue Deutsche Biographie* 1 (1953), S. 469-470.

LEITCH 2005

Leitch, Stephanie: *„Better than the prodigies“. The prints of Hans Burgkmair, Jörg Breu, and the marvels of the new world*. Univ. Diss. Chicago 2005.

LESSING 2006

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Stuttgart 2006.

LEWY 1908

Lewy, Max: *Schloss Hartenfels bei Torgau*. Berlin 1908 (Beiträge zur Bauwissenschaft, Bd. 10).

LIEBENWEIN 1977

Liebenwein, Wolfgang: *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*. Berlin 1977 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 6).

LIEBRICH 1997

Liebrich, Julia: *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*. Köln 1997.

LIGHTBOWN 1978

Lightbown, Ronald W.: *Sandro Botticelli. Bd. 2: Complete Catalogue*. London 1978.

LIND 1999

Lind, Vera: *Selbstmord in der Frühen Neuzeit. Diskurs, Lebenswelt und kultureller Wandel am Beispiel der Herzogtümer Schleswig und Holstein*. Zugl. Univ. Diss. Universität Göttingen 1999. Göttingen 1999 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 146).

LIVIVS 1505

Livius, Titus: *Römische Historie vß Tito Liuij* gezogen. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Mainz 1505 (VD16 L 2102).

LIVIVS 1507

Livius, Titus: *Römische History vß T. Livio*. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Straßburg 1507 (VD16 L 2103).

LIVIVS 1514

Livius, Titus: *Römische Historie*. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Mainz 1514 (VD16 L 2104).

LIVIVS 1523

Livius, Titus: *Römische Historien Titi Livij. Mit etlichen neue Translation*. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard, Wittig, Ivo und Carbach, Nicolaus. Mainz 1523 (VD16 L 2105).

LIVIVS 1530

Livius, Titus: *Römische historien Titi Liuij mit etlichen neue[n] translation auß dem Latein: so kurtz-uerschien jaren zu Meyntz im[m] hohen Thumbstift erfundet[n] hierzu gethon: vast lüstig zu lesen und fruchtbarlich allen den so in[n] tugent manheyt oder ritterlichen thaten jr Leben üben wöllen*. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Mainz 1530 (VD16 L 2106).

LIVIVS 1533

Livius, Titus: *Römische Hystorien*. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Mainz 1533 (VD16 L 2107).

LIVIVS 1538

Livius, Titus: *Titi Liuij deß aller redtsprechsten vn[d] hochberümpsten geschicht schreibers, Römische Historien, jetzundt mit ganzem fleiß besichtigt, gebessert vn[d] gemert* Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Mainz 1538 (VD16 L 2108).

LIVIVS 1541

Livius, Titus: *Titi Liuij deß aller redsprechsten vnd hochberümpsten geschicht schreiberß, Römische Historien, jetzundt mit ganzem fleiß besichtigt, gebessert vnd gemehret*. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Mainz 1541 (VD16 L 2109).

LIVIVS 1546

Livius, Titus: *Titi Livij deß aller redsprechsten und hochberümpsten geschicht schreiberß Römische Historien, jetzundt mit ganzem fleiß besichtigt, gebessert unnd gemehret*. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Mainz 1546 (VD16 L 2110).

LIVIVS 1551

Livius, Titus: *Titi Liuij deß aller Redsprechsten vnd Hochberümpsten Geschichtschreibers, Römische Historien, jetzundt mit ganzem fleiß besichtigt, gebessert vnd gemehret*. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Mainz 1551 (VD16 L 2111).

LIVIVS 1557

Livius, Titus: *Titi Liuij deß aller Redsprechsten vnd Hochberümpstesten Geschichtschreibers, Rhömische Historie, jetzundt mit ganzem fleiß besichtigt, gebessert vnd gemehret*. (Titi Liuij deß aller Redsprechsten vnd Hochberümpstesten Geschichtschreibers, Rhömische Historie, jetzundt mit ganzem fleiß besichtigt, gebessert vnd gemehret). Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Mainz 1557 (VD16 L 2112).

LIVIVS 1559

Livius, Titus: *Titi Liuij deß aller Redsprechsten vnd Hochberümpstesten Geschichtschreibers, Rhömische Historie, jetzundt mit ganzem fleiß besichtigt, gebessert vnd gemehret*. (Titi Liuij deß aller Redsprechsten vnd Hochberümpstesten Geschichtschreibers, Rhömische Historie, jetzundt mit ganzem fleiß besichtigt, gebessert vnd gemehret). Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Mainz 1559 (VD16 ZV 9793).

LIVIVS 1562

Livius, Titus: *Titi Liuij deß Wolberedtesten vnd Hochberümpstesten Geschichtschreibers Römische Historien: Welche allen Rittermässigen, Gewaltigen vnd Regenten, so sich in Tugendt, Mannheyt, oder Ritterlichen Thaten vnderstehen. Jetz undt auff neuw, nach dem Lateinischen mit besonderem fleiß besichtigt vnd gebessert*. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Straßburg 1562 (VD16 L 2113).

LIVIVS 1563

Livius, Titus: *Römische Historien*. Hrsg. von Schöfflerlin, Bernhard und Wittig, Ivo. Straßburg 1563 (VD16 L 2114).

LIVIVS 2011

Livius, Titus: *Römische Geschichte. Ab urbe condita. Gesamtausgabe in 11 Bden*. Hrsg. von Hillen, Hans Jürgen. Berlin 2011 (Sammlung Tusculum).

LÖCHER 1970

Löcher, Kurt: „Hans Schöpfers Geschichte der Susanna in der Alten Pinakothek in München“. In: *Pantheon* 28 (1970), S. 279-283.

LÖCHER 1995

Löcher, Kurt: *Hans Schöpfer der Ältere. Ein Münchner Maler des 16. Jahrhunderts*. München 1995 (Ars Bavarica. Gesammelte Beiträge zur Kunst, Geschichte, Volkskunde und Denkmalpflege in Bayern und den angrenzenden Bundesländern, Bd. 73/74).

LÖCHER 1999

Löcher, Kurt: *Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis*. München ; Berlin 1999 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 81).

LÖCHER 2002

Löcher, Kurt: *Hans Mielich (1516 - 1573). Bildnismaler in München*. München, Berlin 2002 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 100).

LÖCHER 2003

Löcher, Kurt: „Wanderwege. Der Augsburger Maler Jörg Breu der Ältere in Tirol und Salzburg“. In: *Acta Historiae Artium* 44 (2003), S. 113-120.

LOERKE 2003

Loerke, Marc-Oliver: *Höllensfahrt Christi und Anastasis: Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten*. Univ. Diss. Regensburg 2003 [urn:nbn:de:bvb:355-opus-7544, zuletzt am 31.10.2016].

LÜBBERS/WANDERWITZ 2012

Lübbers, Bernhard und Wanderwitz, Heinrich: „Eine neue Quelle zur Alexanderschlacht Altdorfers. Bibliotheksgeschichtliches zu Herzog Wilhelm IV.“. In: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*. Hrsg. von Wagner, Christoph und Jehle, Oliver. Regensburg 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 17), S. 247-251.

LUDWIG 1987

Ludwig, Walthor: *Römische Historie im deutschen Humanismus. Über einen verkannten Mainzer Druck von 1505 und den angeblich ersten deutschen Geschichtspräsidenten. Vorgelegt in der Sitzung von 30. Januar 1987*. Göttingen 1987 (Berichte aus den Sitzungen der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften e.V., Bd. 5).

LÜKEN 2000

Lüken, Sven (Hg.): *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert*. Göttingen 2000 (Rekonstruktion der Künste 2).

MAGER 2009

Mager, Mathis: „Die letzten Kreuzritter im östlichen Mittelmeer? Der Abwehrkampf des Johanniterordens auf Rhodos (1522) zwischen Kreuzzugsgedanken und landesherrlichem Selbstverständnis“. In: *Geistliche im Krieg*. Hrsg. von Brendle, Franz und Schindling, Anton. Münster 2009, S. 373-392.

MAGER 2014

Mager, Mathis: *Krisenerfahrung und Bewältigungsstrategien des Johanniterordens nach der Eroberung von Rhodos 1522*. Münster 2014.

MAISSEN 2006

Maissen, Thomas (Hg.): *Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*. Göttingen 2006.

MARTH 2011A

Marth, Katrin Nina: *Die dynastische Politik des Hauses Bayern an der Wende vom Spätmittelalter zur Neuzeit: „dem löblichen Hauss Beirn zu pesserung, aufnemung und erweiterung ...“*. Zugl. Univ. Diss. Regensburg 2009. München 2011a (Forum Deutsche Geschichte Bd. 25).

MARTH 2011B

Marth, Katrin Nina: *Die dynastische Politik des Hauses Bayern an der Wende vom Spätmittelalter zur Neuzeit: „dem löblichen Hauss Beirn zu pesserung, aufnemung und erweiterung ...“*. München 2011b (Forum Deutsche Geschichte, Bd. 25).

MARTIN 1969

Martin, Kurt: *Die Alexanderschlacht von Albrecht Altdorfer*. München 1969.

MARTÍNEZ / SCHEFFEL 2007

Martínez, Matías und Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2007.

MARX / VÖTSCH 2005

Marx, Barbara und Vötsch, Jochen: „Ein albertinisches Schlossinventar der Residenz Torgau von 1546 (mit Edition)“. In: *Neues Archiv für sächsische Geschichte* 76 (2005), S. 253-273.

MAURENBRECHER 1877

Maurenbrecher, Wilhelm: „Ferdinand I.“. In: *Allgemeine Deutsche Biografie* 6 (1877), S. 632-644.

MAXWELL 2011

Maxwell, Susan: *The court art of Friedrich Sustris. Patronage in late Renaissance Bavaria*. Zugl. Univ. Diss. Charlottesville, Virginia (USA) 2002. Farnham [u.a.] 2011.

MEADOW / ROBERTSON 2013

Meadow, Mark A. und Robertson, Bruce (Hg.): *The first treatise on museums. Samuel Quiccheberg's Inscriptioes, 1565*. Los Angeles 2013.

MECKSEPER 1968

Meckseper, Cord: „Zur Ikonographie von Altdorfers Alexanderschlacht“. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 22 (1968), S. 179-185.

MEINHARDI 1508

Meinhardt, Andreas: *Dialogus illustrate ac Augustissime urbis Albiorene vulgo Vittenberg dicte, Situm, Amenitatem ac Illustrationem docens*. Hrsg. von. Lipsia 1508 (VD16 M 2251).

MEINHARDI 1986

Meinhardt, Andreas: Über die Lage, die Schönheit und den Ruhm der hochberühmten, herrlichen Stadt Albioris, gemeinhin Wittenberg genannt. Ein Dialog, hg. für diejenigen, die ihre Lehrzeit in den edlen Wissenschaften beginnen. Hrsg. von Treu, Martin. Leipzig 1986.

MEITINGER 1970

Meitinger, Otto: *Die baugeschichtliche Entwicklung der Neuveste. Ein Beitrag zur Geschichte der Münchner Residenz*. Zugl. Univ. Diss. München 1970. München 1970 (Oberbayerisches Archiv, Bd. 92).

MELANCHTHON 1846

Melanchthon, Philipp: *Elementorum rhetorices libri duo (1531)*. (Philippi Melancthonis opera quae supersunt omnia). Hrsg. von Bretschneider, Carolus Gottlieb. Halle 1846.

MEUDE 1978

Mende, Matthias: *Hans Baldung Grien. Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche*. Unterschneidheim 1978.

MENZ 1982

Menz, Cäsar: *Das Frühwerk Jörg Breus des Älteren*. Augsburg 1982 (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, Bd. 13).

MESCHEDÉ 1994

Meschede, Petra: *Bilderzählungen in der kölnischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zum Bildtypus und zur Funktion*. Zugl. Univ. Diss. Bonn. Paderborn 1994.

MESSLING 2002

Messling, Guido: „Rezension zu: Morrall, Andrew: Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg (= Histories of vision), Aldershot 2001“. In: *H-ArtHist* <<http://arthist.net/reviews/200>> (2002).

MESSLING 2003

Messling, Guido: „Abklatsch, Umzeichnung und Miniatur. Zu einer Gruppe von Zeichnungen Jörg Breus d. J. und ihren Funktionen“. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 40 (2003), S. 7-32.

MESSLING 2006

Messling, Guido: *Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis. Studien zur Augsburger Tafelmalerie und Zeichnung des frühen 16. Jahrhunderts*. Zugl. Univ. Diss. Berlin 2001. Dresden 2006.

MESSLING 2007

Messling, Guido: „Der Maler Jörg Breu der Ältere in seinen ersten Augsburger Meisterjahren. Neue und Alte Zuschreibungen“. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 44 (2007), S. 29-59.

MESSLING 2008

Messling, Guido: „Two new woodcuts by Jorg Breu the Younger“. In: *Print Quarterly* 25 (2008), 1, S. 50-54.

MITCHELL 2008

Mitchell, William J. Thomas: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main 2008.

MIZIOŁEK 1994

Miziołek, Jerzy: „The story of Lucretia on an early-Renaissance cassone at the National Museum in Warsaw“. In: *Bulletin du Musée National de Varsovie* 35 (1994), S. 31-52.

MIZIOŁEK 1995

Miziołek, Jerzy: „Die Truhnenmalerei des Meisters des Ladislaus (oder Karl) von Anjou Durazzo“. In: *Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht* (1995), S. 65-67.

MIZIOŁEK 1996

Miziołek, Jerzy: „Florentina libertas. La „Storia di Lucrezia romana e la cacciata del tiranno“ sui cassoni del primo Rinascimento“. In: *Prospettiva: rivista di storia dell'arte antica e moderna* 83/84 (1996), S. 159-176.

MIZIOLEK 1999

Miziołek, Jerzy: „Florentine marriage chests depicting the story of Lucretia and the war with Giangaleazzo Visconti“. In: *Art and politics. The proceedings of the Third Joint Conference of Polish and English Art Historians*. Hrsg. von Ames-Lewis, Francis und Paszkiewicz, Piotr. Warschau 1999, S. 31-43.

MORRALL 1993

Morrall, Andrew: „Saturn's Children. A Glass Panel by Jörg Breu the Elder in the Burrell Collection“. In: *Burlington Magazine* 135 (1993), 1080, S. 212-214.

MORRALL 1998

Morrall, Andrew: „The 'Deutsch' and the 'Welsch': Jörg Breu the Elder's sketch for the Story of Lucretia and the uses of classicism“. In: *Drawing 1400-1600. Invention and Innovation*. Hrsg. von Currie, Stuart. Aldershot 1998, S. 109-131.

MORRALL 2001

Morrall, Andrew: *Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg*. Aldershot 2001.

MORRALL 2002

Morrall, Andrew: „Garlic and the Jews: Jörg Breu the Elder's 'The Mocking of Christ' as Protestant 'Thesenbild' or Catholic Devotional Image?“. In: *Cultures of Communication from Reformation to Enlightenment*. Hrsg. von Melton, James van Horn. Aldershot 2002, S. 132-157.

MUFFAT 1969

Muffat, Karl August (Hg.): *Korrespondenzen und Aktenstücke zur Geschichte der politischen Verhältnisse der Herzöge Wilhelm und Ludwig von Bayern zu König Johan von Ungarn*. Aalen 1969 (Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte 4).

MUHLACK 2001

Muhlack, Ulrich: „Die humanistische Historiographie. Umfang, Bedeutung, Probleme“. In: *Deutsche Landesgeschichtsschreibung im Zeichen des Humanismus*. Hrsg. von Brendle, Franz 2001 (Contubernium, Bd. 56), S. 3-18.

MÜLLER 1982

Müller, Jan-Dirk: *Gedechnus. Literatur u. Hofgesellschaft um Maximilian I.* München 1982 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, Bd. 2).

MÜLLER 2004

Müller, Matthias: *Das Schloss als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470-1618)*. Göttingen 2004 (Historische Semantik, Bd. 6).

MÜLLER 2009

Müller, Matthias F.: „Jörg Breu der Ältere und die Holzschnittfolge der Wunder von Maria Zell. Augsburger Druckgraphik für die Steiermark aus den Jahren um 1520/25“. In: *Blätter für Heimatkunde*, hrsg. v. Historischen Verein für Steiermark 83 (2009), 4, S. 110-131.

MÜLLER 2010

Müller, Gernot Michael (Hg.): *Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreißigjährigem Krieg*. Berlin 2010 (Frühe Neuzeit).

MÜLLER 2011

Müller, Matthias: „Das Schloss als Bild(nis)träger. Zum Wechselverhältnis von Bild und Architektur als Medien höfischer Repräsentation im frühneuzeitlichen Residenzbau des Alten Reichs“. In: *Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten* 14 (2011), S. 16-30.

MÜLLER 2012

Müller, Matthias F.: „Jörg Breu der Ältere und die Tafel mit dem Schmerzensmann Christi“. In: *Jahresbericht des historischen Vereins für Straubing und Umgebung* 114 (2012), S. 99-105.

MÜLLER 2013

Müller, Matthias F.: „Jörg Breu der Ältere und die Anbetung der Könige im Belvedere in Wien. Eine Tafel des Meisters aus den Jahren um 1505“. In: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 105 (2013), S. 67-83.

MÜNCH 2006

Münch, Birgit Ulrike: „Apelles am Scheideweg? Der frühneuzeitliche Künstler zwischen Konfession und Ökonomie“. In: *Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen. Bd. II: Essays*. Hrsg. von Tacke, Andreas. Regensburg 2006, S. 379-385.

MUTH 2008

Muth, Susanne: *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* Berlin 2008 (Image & Context, Bd. 1).

NAGLER 1837

Nagler, Georg Kaspar: „Neues allgemeines Künstler-Lexikon. Bd. 5: Gallimberti - Haslöh“. In: *Hader, Leonhard 1837*, S. 518.

NOLL 2004

Noll, Thomas: *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*. München, Berlin 2004 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 115).

NOLL 2009

Noll, Thomas: „Albrecht Dürers Adam und Eva im Prado. Erzählstil, Zeitstruktur und Deutung“. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 63 (2009), S. 225-252.

NOLL 2012

Noll, Thomas: „Szene und Synthese. Bilderzählung bei Albrecht Altdorfer und in der spätmittelalterlichen Kunst“. In: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*. Hrsg. von Wagner, Christoph und Jehle, Oliver. Regensburg 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 122), S. 225-236.

OTT 2002

Ott, Martin: *Die Entdeckung des Altertums. Der Umgang mit der römischen Vergangenheit Süddeutschlands im 16. Jahrhundert*. Kallmünz 2002 (Münchener historische Studien. Abteilung Bayerische Geschichte, Bd. 17).

PÄCHT 1962

Pächt, Otto: *The Rise of Pictorial Narrative in twelfth-century England*. Oxford 1962.

PANOFSKY 1935

Panofsky, Erwin: „The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece“. In: *Art Bulletin* 17 (1935), S. 450-453.

PANTALEON 2013

Pantaleon, Heinrich: „Biography of Samuel Quiccheberg“. In: *The first treatise on museums. Samuel Quiccheberg's Inscriptioes, 1565*. Hrsg. von Meadow, Mark A. und Robertson, Bruce. Los Angeles 2013, S. 56-57.

PARDEY 1996

Pardey, Andres: *Zur Bilderzählung. Strukturen der Narration im Werk Hans Holbein des Jüngeren*. Univ. Diss. Basel 1996.

PARSHALL 1978

Parshall, Peter: „Lucas van Leyden's narrative style“. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art* 29 (1978), S. 185-237.

PATZ 1986

Patz, Kristine: „Zum Begriff der ‚Historia‘ in L. B. Albertis ‚De Pictura‘“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 269-287.

PATZ / MÜLLER HOFSTEDÉ 2000

Patz, Kristine und Müller Hofstede, Ulrike: „Alberti Teutsch. Zur Rezeption rhetorischer Kunstlehre in Deutschland“. In: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Lauffhütte, Hartmut. Bd. 2. Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 35), S. 809-822.

PAULI 1901

Pauli, Gustav: *Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte*. Straßburg 1901 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 33).

PAULUS 2016

Paulus, Helmut-Eberhard: „Das Verhältnis zur Repräsentation gibt dem Schloss seine Bestimmung. Das Schlossinterieur im Spannungsfeld zwischen Ausstattungsprogrammatik und Mobilität“. In: *Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten* 16 (2016), S. 176-193.

PAUSCH 2011

Pausch, Dennis: *Livius und der Leser. Narrative Strukturen in „ab urbe condita“*. München 2011 (Zetemata, Bd. 140).

PFEIFFER 1993

Pfeiffer, Wolfgang: „Zur Ikonographie der Alexanderschlacht Albrecht Altdorfers“. In: *Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst* 44 (1993), S. 72-97.

PLINIUS 151

Plinius Caecilius Secundus, Gaius: *Gay Pliny des andern lobsa-gung. zu zeitten er zu Rome das consulat ampte eingetreten: hat vor offem Radt: vn[d] zuhörender gemaind: vom heyligen Kayser Traiano warhaftigklich on schmaichlerey gantz zierlichen vn[d] wolgespräch: außgesagt. Darinn ... was aine[n] yeden Römischen kayser ... yeden regirer: geistlichen oder weltlichen ... zuthun ... zu meyden vn[d] zu fliehen sey*. Hrsg. von Plieningen, Dietrich von. Landshut 151 (VD16 P 3500).

POCHAT 2005

Pochat, Götz: „Introduction. Aspects of time in the visual arts“. In: *Erzählte Zeit und Gedächtnis. Narrative Strukturen und das Problem der Sinnstiftung im Denkmal*. Hrsg. von dems. Graz 2005 (Kunsthistorisches Jahrbuch, Bd. 29/30), S. 9-20.

POCHAT 2015

Pochat, Götz: *Bild - Zeit. Bd. 3: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts*. Wien, Köln, Weimar 2015.

POESCHEL 2011

Poeschel, Sabine: *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*. Darmstadt 2011.

POKORNY 2016

Pokorny, Ernst: „„Künstlich auff welsch und deutschen sitten“. Mathis Gerung und Hans Bocksberger d. Ä. im Dienste Ottheinrichs“. In: *Kunst und Glaube. Ottheinrichs Prachtbibel und die Schlosskapelle Neuburg. Ausst. Kat. Neuburg an der Donau*. Hrsg. von Langer, Brigitte und Rainer, Thomas. Regensburg 2016, S. 65-79.

PRATER 2012

Prater, Andreas: „Monumentale Miniatur. Bemerkungen zur Zeitstruktur in Altdorfers Alexanderschlacht“. In: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*. Hrsg. von Wagner, Christoph. Regensburg 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 17), S. 269-289.

PRINZ 2000

Prinz, Wolfram: *Die storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260-1460. Bd. 1: Textband*. Mainz 2000.

PROCHNO 2006

Prochno, Renate: *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*. Berlin 2006.

QUICHELBERG 1565

Quichelberg, Samuel: *Inscriptiones Vel Titvli Theatri Amplissimi. Complectentis rerum vniuersitatis singulas materias et imagines eximias ut idem recte quoq[ue] dici possit: Promptuarium artificiosarum miraculosarumq[ue] rerum, ac omnis rari thesauri et pretiosae supellectilis, structurae atq[ue] picturae*. Hrsg. von. München 1565 (VD16 Q 63).

QUINTILIAN 1988-1995

Quintilianus, Marcus Fabius: *Ausbildung des Redners. 12 Bücher. 2 Bde.* (Texte zur Forschung). Hrsg. von Rahn, Helmut. Darmstadt 1988-1995 (UBHD-1727585).

RAUKAR 2013

Raukar, Tomislav: „La Dalmazia e Venezia nel basso medioevo“. In: *Venezia e Dalmazia*. Hrsg. von Israel, Uwe und Schmitt, Oliver Jens. Bd. 12. Rom, Venedig 2013 (Venetiana, Bd. 12), S. 63-88.

REHM 2002

Rehm, Ulrich: *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*. München, Berlin 2002 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 106).

REHM 2005

Ulrich, Rehm: „Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung“. In: *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*. Hrsg. von Theisen, Maria. Wien ; Köln ; Weimar 2005 (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 53), S. 161-189.

RICHTER 1908

Richter, Georg Martin: *Melchior Feselein. Ein Beitrag zur Geschichte der oberdeutschen Kunst im XVI. Jahrhundert*. München 1908.

RIEDL-VALDER 2015

Riedl-Valder, Christine: *Aventinus. Pionier der Geschichtsforschung*. Regensburg 2015 (Kleine bayerische Biografien, Bd. ...).

RIEKS 1983

Rieks, Rudolf: „Zur Wirkung des Livius vom 16. bis zu 18. Jahrhundert“. In: *Livius. Werk und Rezeption. Festschrift für Eric Burck zum 80. Geburtstag*. Hrsg. von Lefèvre, Eckard und Olshausen, Eckard. München 1983, S. 367-398.

RIEZLER 1897

Riezler, Sigmund von: „Wilhelm IV.“. In: *Allgemeine Deutsche Biografie* 42 (1897), S. 705-717.

RIEZLER 1899

Riezler, Sigmund von: *Die Geschichte Baierns. Bd. 4: von 1508 bis 1597*. Gotha 1899 (Geschichte der europäischen Staaten, Bd. 20).

RINGBOM 1984

Ringbom, Sixten: *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*. Doornspijk 1984.

ROECK 1995

Roeck, Bernd: „Kulturelle Beziehungen zwischen Augsburg und Venedig in der Frühen Neuzeit“. In: *Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm*. Hrsg. von Brünning, Jochen und Niewöhner, Friedrich. Berlin 1995 (Colloquia Augustana, Bd. 1).

ROECK 1997

Roeck, Bernd: „Reichsstädtische Rathäuser der Frühen Neuzeit und ihre Bildprogramme“. In: *Bilder des Reiches*. Hrsg. von Müller, Rainer A. Sigmaringen 1997 (Irseer Schriften, Bd. 4), S. 275-295.

ROECK 2004

Roeck, Bernd: „The atrocities of war in early modern art“. In: *Power, Violence and Mass Death in pre-modern*. Hrsg. von Canning, Joseph. Aldershot 2004, S. 129-140.

ROSEN 2000

Rosen, Valeska von: „Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des ‚Ut-pictura-poesis‘ und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept“. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte* 27 (2000), S. 171-208.

ROSENBERG 1875

Rosenberg, Adolf: *Sebald und Barthel Beham. Zwei Maler der deutschen Renaissance*. Leipzig 1875.

ROTH 1906

Roth, Friedrich (Hg.): *Die Chronik von Maler Georg Preu des Älteren, 1512-1537*. Leipzig 1906 (Die Chroniken der deutschen Städte 29: Die Chroniken der schwäbischen Städte, Augsburg Bd. 6).

ROTH 2000

Roth, Harriet: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „inscriptiones vel tituli theatri implissimi“ von Samuel Quiccheberg. Latein - Deutsch*. Zugl. Univ. Diss. Berlin. Berlin 2000.

RÖTTINGER 1908

Röttinger, Heinrich: „Zum Holzschnittwerke Jörg Breus d. Ä.“. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 31 (1908), S. 48-62.

RÖTTINGER 1909 / 1910

Röttinger, Heinrich: „Breu-Studien“. In: *Jahrbuch der kunst-historischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 28 (1909/1910), S. 31-92.

ROWLANDS 1988

Rowlands, John: *The age of Dürer and Holbein. German drawings 1400-1550*. London 1988.

ROWLANDS 1993

Rowlands, John: *Drawings by German artists and artists from German-speaking regions of Europe in the Department of prints and drawings in the British Museum. The Fifteenth Century, and the Sixteenth Century by Artists born before 1530. Vol. I: Catalogue*. London 1993.

RUBINI MESSERLI 2011

Rubini Messerli, Luisa: *Boccaccio deutsch. Die Dekameron-Rezeption in der deutschen Literatur (15. - 17. Jahrhundert)*. Amsterdam [u.a.] 2011 (Chloe, Bd. 45).

RUCK 1989

Ruck, Germaid: „Brutus Is Modell des guten Richters. Bild und Rhetorik in einem Florentiner Zunftgebäude“. In: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*. Hrsg. von Belting, Hans und Blume, Dieter. München 1989, S. 115-131.

RÜCKERT 1965

Rückert, Rainer: „Das Nachlassinventar der Bayerischen Herzogin Jacobäa (1580/81)“. In: *Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst* 16 (1965).

RUDOLPH 2017

Rudolph, Harriet: „Heer und Herrschaftsrepräsentation. Militärische Dimensionen der Selbstinszenierung bei Herrscherbesuchen (1550-1800)“. In: *Zeichen und Medien des Militärischen am Fürstenhof in Europa*. Hrsg. von Müller, Matthias und Hahn, Peter-Michael. Bd. 10. Berlin 2017 (Schriften zur Residenzkultur, Bd., S. 240 Seiten).

RUPPRICH 1960 / 61

Rupprich, Hans: „Die kunsttheoretischen Schriften L. B. Albertis und ihre Nachwirkung bei Dürer“. In: *Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte* 18/19 (1960/61), S. 219-239.

SACK 2009

Sack, Friederike: „Konkurrenz und Allianzen. Bayern und Habsburg“. In: *„Ewig blühe Bayerns Land“. Herzog Ludwig X. und die Renaissance. Ausst. Kat. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Stadtresidenz Landshut*. Hrsg. von Langer, Brigitte und Heinemann, Katharina. Regensburg 2009, S. 221.

SANDER 2005

Sander, Jochen: *Hans Holbein d. J. Tafelmaler in Basel (1515 - 1532)*. München 2005.

SANDER 2014

Sander, Jochen: „Einleitung“. In: *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500. Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städelmuseum*. München Frankfurt am Main 2014, S. 15-19.

SANDRART 1675-1680

Sandrart, Joachim von: *Teutsche Academie der Bau-, Bild und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675-1680. Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition unter <http://ta.sandrart.net/de/> 2008-2012*. Nürnberg 1675-1680.

SANUTO 1970

Sanuto, Marino: *I diarii 1496-1533. Bd. 53*. Bologna 1970.

SARNKOWSKY 2001

Sarnowsky, Jürgen: *Macht und Herrschaft im Johanniterorden des 15. Jahrhunderts. Verfassung und Verwaltung der Johanniter auf Rhodos (1421-1522)*. Münster, Hamburg 2001 (Vita regularis, Bd. 14).

SASSE 2008

Sasse, Barbara: „Schaukultur und frühbürgerliche Öffentlichkeit. Zur Rezeption des Lucretia-Stoffes im deutschsprachigen Drama“. In: *Schuld und Scham*. Hrsg. von Pontzen, Alexandra und Preusser, Hans-Peter. Heidelberg 2008, S. 95-110.

SCHADE 2003

Schade, Werner: „Bildhaftigkeit bei Cranach“. In: *Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne. Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg*. Hrsg. von Foister, Susan. Ostfildern 2003, S. 12-22.

SCHAUERTE 2012

Schauerte, Thomas: „Eine Art Vorgeschichte. Albrecht Altdorfer, Konrad Peutinger und das Gebetbuch Kaiser Maximilians I.“. In: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*. Hrsg. von Wagner, Christoph und Jehle, Oliver. Regensburg 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 17), S. 125-137.

SCHEIBLER 1887

Scheibler, Ludwig: „Die altdeutschen Gemälde auf der schwäbischen Kreisausstellung zu Augsburg 1886“. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 10 (1887), 1, S. 25-30.

SCHEICHER 1993

Scheicher, Elisabeth: „Eine Augsburger Handschrift als Geschenk für Philipp II. von Spanien. Zu Oeuvre Jörg Breus der Jüngere“. In: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 44 (1993), 3, S. 151-180.

SCHEUERMANN 2005

Scheuermann, Barbara Josepha: *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin*. Univ. Diss. Köln 2005.

SCHILLING 1954

Schilling, Edmund: „Zeichnungen von Ludwig Refinger“. In: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 5 (1954), S. 131-141.

SCHMID 1894

Schmid, Heinrich Alfred: „Jörg Breu der Ältere und Jörg Breu der Jüngere“. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 5 (1894), 1, S. 21-24.

SCHMIDT 1896

Schmidt, Wilhelm: „Notizen zu deutschen Malern“. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 14 (1896), S. 285-287.

SCHMIDT 1992

Schmidt, Peter: *Die große Schlacht. Ein Historienbild aus der Frühzeit des Kupferstichs*. Wiesbaden 1992 (Gratia, Bd. 22).

SCHNEIDER 2010

Schneider, Norbert: *Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien 2010.

SCHNEIDER-FERBER 2016

Schneider-Ferber, Karin: *Ritter im Exil. Die Geschichte der Johanniter*. Darmstadt 2016.

SCHOCH / MENDE / SCHERBAUM 2002

Schoch, Rainer, Mende, Matthias und Scherbaum, Anna (Hg.): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. II: Holzschnitte und Holzschnittfolgen*. München 2002.

SCHÖNBRUNNER / MEDER 1897

Schönbrunner, Josef und Meder, Joseph (Hg.): *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Bd. 2*. Wien 1897.

SCHRODI-GRIMM 2009

Schrodi-Grimm, Renate: *Die Selbstmörderin als Tugendheldin. Ein frühneuzeitliches Bildmotiv und seine Rezeptionsgeschichte*. Univ. Diss. Göttingen 2009.

SCHUBERT 1971

Schubert, Dietrich: „Halbfigurige Lucretia-Tafeln der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden“. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz* 6 (1971), S. 99-110.

SCHUBRING 1923

Schubring, Paul: *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Renaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. Bd. I: Text*. Leipzig 1923.

SCHUCHHARDT 1887

Schuchhardt, Carl: „Sodomas Lukrezia im Kestner-Museum zu Hannover“. In: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 18 (1887), S. 205-216.

SCHULER 2003

Schuler, Carol M.: „Virtuous Model/Voluptuous Martyr: The Suicide of Lucretia in Northern Renaissance Art and Its Relationship to Late Medieval Devotional Imagery“. In: *Saints, sinners, and sisters. Gender and Nothern art in medieval and early modern Europe*. Hrsg. von Carroll, Jane L. und Stewart, Alison G. Altershot 2003, S. 7-25.

SCHULTZE 1957

Schultze, Johannes: „Carion, Johannes“. In: *Neue Deutsche Biographie* 3 (1957), S. 138-139.

SCHWERHOFF 2011

Schwerhoff, Gerd: „Wie gottlos waren die ‚gottlosen Maler‘? Zur Rekonstruktion des Nürnberger Verfahrens von 1525 und seiner Hintergründe“. In: *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder. Ausst. Kat. Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg*. Hrsg. von Müller, Jürgen und Schauer, Thomas. Emsdetten 2011, S. 33-45.

SEDLACEK 1997

Sedlacek, Ingrid: *Die Neuf preuses. Heldinnen des Spätmittelalters*. Marburg 1997 (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 14).

SELLERT 1993

Sellert, Wolfgang: *Recht und Gerechtigkeit in der Kunst*. Göttingen 1993.

SENFL, PROPRIUMS-VERTONUNGEN, UM 1525-1531

Senfl, Ludwig und Isaac, Heinrich: *Propriums-Vertonungen*. Hrsg. von dens. Um 1525-1531 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Mus.ms. 36).

SHEPHARD 2014

Shephard, Tim: *Echoing helicon. Music, art and identity in the Este studioli, 1440 - 1530*. Oxford [u.a.] 2014.

SILVER 2003

Silver, Larry: „Glass Menageries. Hunts and Battles by Jörg Breu for Emperor Maximilian I.“. In: *Acta Historiae Artium* 44 (2003), S. 121-127.

SIMMEL 1908

Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig 1908.

SITZMANN 1977

Sitzmann, Gerhard-Helmut (Hg.): *Aventinus und seine Zeit*. Abensberg 1977.

SLG. KAT. AUGSBURG 2001

Staatgalerie Augsburg. Altdeutsche Malerei in der Katharinenkirche. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Hrsg. von Schawe, Martin. München 2001.

SLG. KAT. BASEL 1904

Catalog der Gemälde, Handzeichnungen und plastischen Werke. Basel 1904.

SLG. KAT. BASEL 1946

Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basel 1946.

SLG. KAT. BASEL 1957

Öffentliche Kunstsammlung Basel. 1. Teil: Die Kunst bis 1800. Sämtliche ausgestellten Werke. Basel 1957.

SLG. KAT. BASEL 1966

Kunstmuseum Basel. Katalog. I. Teil: Die Kunst bis 1800. Sämtliche ausgestellten Werke. Basel 1966.

SLG. KAT. DRESDEN 1896

Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Hrsg. von Woermann, Karl. Dresden 1896.

SLG. KAT. DRESDEN 2005

Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustrierter Katalog in zwei Bänden. Bd. 2: Illustriertes Gesatverzeichnis. Hrsg. von Marx, Harald. Köln 2005.

SLG. KAT. ERLANGEN 2014

Zeichnen seit Dürer. Die süddeutschen und schweizerischen Zeichnungen der Renaissance in der Universitätsbibliothek Erlangen. Hrsg. von Dickel, Hans und Brahms, Iris. Petersberg 2014.

SLG. KAT. GREENVILLE 1962

The Bob Jones University collection of religious paintings. Bd. 2: Flemish, Dutch, German and Spanish paintings. Greenville 1962.

SLG. KAT. MÜNCHEN 1911

Katalog der Königlichen Älteren Pinakothek. Amtliche Ausgabe. München 1911.

SLG. KAT. MÜNCHEN 1963

Altdeutsche Malerei. Katalog Alte Pinakothek München. Hrsg. von Salm, Christian zu und Goldberg, Gisela. München 1963.

SLG. KAT. MÜNCHEN 1983

Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. München 1983.

SLG. KAT. MÜNCHEN 2006

Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. Bd. 2. Hrsg. von Schawe, Martin. München 2006.

SLG. KAT. NEW YORK 1987

The Robert Lehman Collection. Bd. 1: Italian Paintings. Hrsg. von Pope-Hennessy, John. New York 1987.

SLG. KAT. NEW YORK 1995

European Paintings in the Metropolitan Museum of Art by Artists born before 1865. A Summary Catalogue. Hrsg. von Baetjer, Katharine. New York 1995.

SLG. KAT. NÜRNBERG 1997

Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Hrsg. von Löcher, Kurt. Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1997.

SLG. KAT. NÜRNBERG 2010

Renaissance - Barock - Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis 18. Jahrhundert. Hrsg. von Hess, Daniel und Hirschfelder, Dagmar. Nürnberg 2010.

SLG. KAT. PRAG 2003

Die Deutsche Zeichnung des 15. und 16. Jahrhunderts. Zeichnungen von Autoren aus deutschsprachigen Ländern in den Museumsammlungen der Tschechischen Republik. Hrsg. von Volrábová, Alena. 2003.

SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1775

Beschreibung der Churfürstlichen Bildergalerie in Schleissheim. Hrsg. von Von Weitzenfeld, Johann Nepomuk. München 1775.

SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1885

Verzeichnis der in der Königlichen Galerie zu Schleissheim aufgestellten Gemälde. Hrsg. von Bayersdorf, Adolph. München 1885.

SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1905

Katalog der Gemälde-Galerie im K. Schlosse zu Schleissheim. Amtliche Ausgabe. Hrsg. von Bevers, H. München 1905.

SLG. KAT. SCHLEISSHEIM 1914

Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Schleissheim. Amtliche Ausgabe. Hrsg. von Braune, Heinz. München 1914.

SMITH 1997

Smith, Jeffrey Chipps: „Kunst und Geschichte. Die *Historienbilder* Herzog Wilhelms IV. von Bayern und sein Gemahlin Jacobaa. Versuch einer Interpretation“ by Volkmar Greiselmayer“. In: *Sixteenth Century Journal* 28 (1997), 3, S. 969-971.

SPIRA 2012

Spira, Freyda: „Between Court and the City. Artistic productions in Renaissance Augsburg“. In: *Imperial Augsburg. Renaissance prints and drawings 1475-1540.* Hrsg. von ders. und Jecmen, Gregory. Washington 2012, S. 39-65.

SPITZLBERGER 1998

Spitzlberger, Georg: „Hof und Hofstaat Ludwigs X. im Zwielicht der Überlieferung“. In: *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung.* Hrsg. von Lauterbach, Iris, Endemann, Klaus und Frommel, Christoph Luitpold. München 1998, S. 11-22.

STABILIMENTA RHODIORUM MILITUM 2007

Hasecker, Jyri (Hg.): *Stabilimenta Rhodiorum militum. Die Statuten des Johanniterordens von 1489/93.* Göttingen 2007 (Nova mediaevalia 1).

STADLOBER 2006

Stadlober, Margit: *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils.* Wien, Köln, Weimar 2006 (Ars viva, Bd. 10).

STADLOBER 2012

Stadlober, Margit: „Die Landschaftsdarstellung Albrecht Altdorfers. Idee und Form“. In: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur.* Hrsg. von Wagner, Christoph und Jehle, Oliver. Regensburg 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 17), S. 81-89.

STANGE 1964

Stange, Alfred: *Malerei der Donauschule.* München 1964.

STANGE 1967

Stange, Alfred: „Gedanken über Jörg Breus Werke und Wege. Anlässlich eines bislang unbekanntes Madonnenbildes“. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 4 (1967), S. 19-30.

STAUBER 1997

Stauber, Reinhard: „Staat und Dynastie. Herzog Albrecht IV. und die Einheit des Hauses Bayern um 1500“. In: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 60 (1997), S. 539-565.

STECHOW 1951

Stechow, Wolfgang: „Lucetia Statua“. In: *Beiträge für Georg Swarzenski.* Hrsg. von Goetz, Oswald. Berlin 1951, S. 114-124.

STEINBERG 1935

Steinberg, Sigfrid. H.: „Die zeitgenössischen Bilder der Schlacht von Pavia“. In: *Zeitschrift für schweizerische Geschichte* 15 (1935), 2, S. 167-172.

STEINDORFF 2007

Steindorff, Ludwig: *Kroatien. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Regensburg 2007 (Ost- und Südosteuropa, Bd.

STEINER 1990

Steiner, Reinhard: „Doppelte Schuld. Die nackte Lucretia in der deutschen Renaissance“. In: *Bei gleicher Qualifikation. Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät zu Frauenspezifischen Forschungsfragen der RWTH Aachen.* Hrsg. von Gilles, Brigitte und Schinzel, Britta. Aachen 1990, S. 35-55.

STEWART 2011

Stewart, Alison G.: „Sebald Beham“. In: *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder. Ausst. Kat. Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg*. Hrsg. von Müller, Jürgen und Schauerer, Thomas. Emsdetten 2011, S. 13-19.

STIASSNY 1894

Stiassny, Robert: „Jörg Breu von Augsburg“. In: *Zeitschrift für christliche Kunst* 7 (1894), 4, S. 101-118.

STIASSNY 1897

Stiassny, Robert: „Jörg Breu und Hans Knoder“. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 9 (1897), S. 296-298.

STIERHOF 1977

Stierhof, Horst H.: „Eine Allegorie der Beständigkeit von Jörg Breu d. J. im Schlosse zu Neuburg an der Donau“. In: *Ars Bavari-ca* 7 (1977), S. 39-42.

STÖRMER 1999

Störmer, Wilhelm: „Hof und Hofordnung in Bayern-München (15. und frühes 16. Jahrhundert)“. In: *Höfe und Hofordnungen 1200-1600*. Hrsg. von Kruse, Holger und Paravicini, Werner. Sigmaringen 1999 (Residenzenforschung, Bd. 10), S. 359-381.

STRIEDER 1961

Strieder, Peter: „Feselein, Melchior“. In: *Neue Deutsche Biographie* 5 (1961), S. 102.

STRIEDER 2005

Strieder, Peter: „Ein Traum von Göttern und Heroen. Andreas Meinhardis Dialog über Schönheit und den Ruhm der hochberühmten, herrlichen Stadt Albioris, gemeinhin Wittenberg genannt“. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (2005), S. 25-34.

TACKE 1992

Tacke, Andreas: *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520 - 1540)*. Mainz 1992 (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 2).

TACKE 2006

Tacke, Andreas: „Albrecht als heiliger Hieronymus. Damit „der Barbar überall dem Gelehrten weiche!““. In: *Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen. Bd. II: Essays*. Hrsg. von Tacke, Andreas. Regensburg 2006, S. 116-129.

THOMAS 1882

Thomas, Georg Martin: „Der Einzug Kaiser Karls V. in München am 10. Juni 1530. Zwei Briefe eines Venezianers als Augenzeugen“. In: *Sitzungsberichte der Akademischen Philosophisch Historischen Klasse* (1882), S. 363-372.

THORMÄHLEN 1934

Thormählen, Else: „Die Holzschnittmeister der Mainzer Livius-Illustrationen“. In: *Gutenberg-Jahrbuch* (1934), S. 137-154.

THORNTON 1997

Thornton, Dora (Hg.): *The scholar in his study : ownership and experience in Renaissance Italy*. New Haven 1997.

THUCYDIDES 1533

Thucydides: *Von dem Peloponneser Krieg*. Hrsg. von. Augsburg 1533 (VD 16).

THÜRLEMANN 1989

Thürlemann, Felix: „Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini“. In: *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. Hrsg. von Kemp, Wolfgang. München 1989 (Literatur und andere Künste, Bd. 4), S. 89-115.

THÜRLEMANN 1990

Thürlemann, Felix: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln 1990 (DuMont-Taschenbücher, Bd. 244).

THÜRLEMANN 2001

Thürlemann, Felix: „Die narrative Allegorie in der Neuzeit. Über Ursprung und Ende einer textgenerierten Bildgattung“. In: *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*. Hrsg. von Drügh, Heinz J. und Moog-Grünwald, M. Heidelberg 2001, S. 21-36.

TIETZE 1936

Tietze, Hans: „A painting by Hans Breu the Younger“. In: *Burlington Magazine* 69 (1936), S. 134-135.

TIPTON 1996

Tipton, Susan: *Res publica bene ordinata: Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment. Rathausdekorationen in der frühen Neuzeit*. Zugl. Diss. München 1994. Hildesheim 1996 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 104).

TREU 1993

Treu, Martin: „Alltagsgeschichte und Theologie. Der Dialog des Andreas Meinhardi über die hochberühmte Stadt Wittenberg von 1508“. In: *Humanismus und Theologie in der frühen Neuzeit. Akten des interdisziplinären Symposiums vom 15. bis 17. Mai 1992 im Melanchthonhaus in Bretten*. Hrsg. von Kerner, Hanns. Nürnberg 1993, S. 91-105.

TRIMPI 1973

Trimpi, Wesley: „The Meaning of Horace's "Ut Pictura Poesis"“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973), S. 1-34.

UEDING 2007

Ueding, Gert: „Dialog-Inszenierung. Zur Rhetorik des Bildes“. In: *Bildrhetorik*. Hrsg. von Knappe, Joachim. Baden-Baden 2007 (Saecula spiritalia, Bd., S. 181-200).

UEDING / STEINBRINK 2011

Ueding, Gert und Steinbrink, Bernd: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte - Technik - Methode*. Stuttgart, Weimar 2011.

ULLMANN 1985

Ullmann, Ernst: *Geschichte der deutschen Kunst 1470-1550. Malerei, Graphik und Kunsthandwerk*. Leipzig 1985.

UNVERFEHRT 2007

Unverfehrt, Gerd: *Da sah ich viel köstliche Dinge. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande*. Göttingen 2007.

UPPENKAMP 2014

Uppenkamp, Bettina: „Überlegungen zur Rezeption und Transformation des Decameron in der italienischen Hochzeitsmalerei des späten 14. und des 15. Jahrhunderts“. In: *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Aurnhammer, Achim und Stillers, Rainer. Wiesbaden 2014 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 31), S. 331-368.

URCH 1997

Urch, Katharina: „Müelich, Hans“. In: *Neue Deutsche Biographie* 18 (1997), S. 263-265.

VANN / KAGAY 2015

Vann, Theresa M. und Kagay, Donald J.: *Hospitaller piety and crusader propaganda. Guillaume Caoursin's description of the Ottoman siege of Rhodes, 1480*. Farnham 2015.

VERHEYEN 1971

Verheyen, Egon: *The paintings in the studiolo of Isabella d'Este at Mantua*. New York 1971 (Monographs on archaeology and the fine arts, Bd. 23).

VLACHOS 2012

Vlachos, Stavros: *Deformation und Verfremdung. Eine Stilten- denz in der deutschen Kunst um 1500*. Zugl. Univ. Diss. Bamberg 2008. Kiel 2012.

VOCELKA 2010

Vocelka, Karl: *Geschichte der Neuzeit. 1500-1918*. Wien, Köln, Weimar 2010.

VOGTHERR 1538

Vogtherr, Heinrich: *Ein frembds vnd wunderbars Kunstbüchlein allen Molern, Bildtschnitzern, Goldschmiden, Steynmetzen, Plat- nern, Waffen- und Messerschmiden hochnützlich zu gebrauchen / dergleichen vor niu keines gesehen oder in den Truck kommen ist*. Hrsg. von. Straßburg 1538 (VD16 V 2179).

VOGTHERR 1538, REPRINT 2011

Vogtherr, Heinrich: *Ein Frembds und wunderbars kunstbüchlin allen Molern, Bildtschnitzern, Goldschmiden, Steinmetzen, Schrei- nern, Platnern, Waffen un Messerschmiden hochnützlich zu ge- brauchen (Straßburg 1538, 1572)*. (Fontes). Hrsg. von Heilmann, Maria. Reprint Heidelberg 2011.

VÖLLNAGEL 2007

Völlnagel, Jörg: „Prachtminiaturen für die Habsburger und die Freie Reichsstadt Augsburg. Beobachtungen und neue Erkennt- nisse zum sogenannten Etoncodex aus der Breu-Werkstatt“. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 49 (2007), S. 73-84.

VOLRÁBOVÁ 1999

Volrábová, Alena: „Jörg Breu the Elder and His Autumn of the Age of Chivalry“. In: *Bulletin of the National Gallery in Prague* 9 (1999), S. 99-103.

VON ROHR 1974

von Rohr, Alheidis: „Zur Buchmalerei im Chorbuch Wilhelms IV. von Bayern von 1519/20 in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Cod. Guelf. A. Augusteus 2°“. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 13 (1974), S. 181-198.

VON SCHNURBEIN 2009

von Schnurbein, Vladimir: „Ein Leben für den Glaubenskrieg? Johanniterritter im Kampf gegen die Osmanen an der Militär- grenze des 16. Jahrhunderts“. In: *Geistliche im Krieg*. Hrsg. von Brendle, Franz und Schindling, Anton. Münster 2009, S. 393-404.

WAGNER 2014

Wagner, Berit: *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunst- handel im 15. und frühen 16. Jahrhundert*. Zugl. Univ. Diss. Bern 2008. Petersberg 2014 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 122).

WAGNER / DELARUE 2017

Wagner, Christoph und Delarue, Dominic E. (Hg.): *Michael Os- tendorfer und die Reformation in Regensburg*. Regensburg 2017 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte Band 27).

WALDE 2016

Walde, Benno Jakobus: „Hansen meinem leer iunger vnd lieben diener“. Malerausbildung in Regensburg und im Hause Meister Albrecht Altdorfers (†1538) sowie zur Schülerschaft Hans Mielichs“. In: *Wege zur Bildung. Erziehung und Wissensvermitt- lung in Mitteleuropa im 13.-16. Jahrhundert*. Hrsg. von Šimunek, Robert und Tresp, Uwe. Göttingen 2016 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 135), S. 199-214.

WANDERWITZ 2012

Wanderwitz, Heinrich: „Der Historienzyklus Herzog Wilhelms IV. Albrecht Altdorfer und Johannes Aventinus“. In: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*. Hrsg. von Wagner, Christoph. Regensburg 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 17), S. 253-268.

WARNCKE 1987

Warncke, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder - sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*. Wiesbaden 1987 (Wolfen- bütteler Forschungen, Bd. 33).

WARTENA 2009

Wartena, Sybe: „Der Bau der Landshuter Stadtresidenz“. In: „Ewig blühe Bayerns Land“. *Herzog Ludwig X. und die Renais- sance. Ausst. Kat. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Stadtresidenz Landshut*. Hrsg. von Langer, Brigitte und Heinemann, Katharina. Regensburg 2009, S. 83-101.

WATTECK 1964

Watteck, Nora: „Der Pfarrhof von Hallein auf einem Altarbild Albrecht Altdorfers“. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salz- burger Landeskunde* 194 (1964), S. 139-142.

WEBER 2004

Weber, Gregor J. M.: „Zeit im Bild. Zu einem Darstellungsprob- lem in Gemälden Alter Meister“. In: *Aspekte der Zeit. Zeit-Ge- schichte, Raum-Zeit, Zeit-Dauer und Kultur-Zeit*. Hrsg. von Klose, Joachim. Münster 2004 (Science and religion - Naturwis- senschaft und Glaube, Bd. 3), S. 153-164.

WEGNER 1955A

Wegner, Wolfgang: „Breu, Jörg der Ältere“. In: *Neue Deutsche Biographie* 2 (1955a), S. 604-605.

Wegner 1955b

Wegner, Wolfgang: „Breu, Jörg der Jüngere“. In: *Neue Deutsche Biographie* 2 (1955b), S. 605.

WEGNER 1958

Wegner, Wolfgang: „Buchillustration als Quelle der Malerei. Das Bild „Artemisia erobert Rhodos“ der Bayerischen Staatsge- mäldesammlungen“. In: *Amor Librorum. Bibliographic and other Essays. A tribute to Abraham Horodisch o hist Sixtieth Birthday*. Amsterdam 1958, S. 89-92.

WEIDITZ 1530-1540

Weiditz, Christoph: *Trachtenbuch*. Hrsg. von 1530-1540 (Nürn- berg, Germanisches Nationalmuseum, Sign. HS 22474).

WEIGEL 2007

Weigel, Sigrid: „Lucretia - Exemplum, Gründungsopfer und Blutzeugnis“. In: *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und Heiligen Kriegern*. Hrsg. von Dies. München 2007, S. 45-48.

WEILAND-POLLERBERG 2004

Weiland-Pollerberg, Florian: *Amor und Psyche in der Renais- sance. Medienspezifisches Erzählen im Bild*. Zugl. Univ. Diss. Konstanz 2002. Petersberg 2004 (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, Bd. 20).

WENZEL 2001

Wenzel, Michael: *Heldinnengalerie - Schönheitengalerie. Studien zu Genese und Funktion weiblicher Bildnisgalerien 1470 - 1715*. Univ. Diss. Heidelberg 2001.

WEPLER 2014

Wepler, Lisanne: *Bilderzählung in der Vogelmalerei des niederländischen Barocks*. Zugl. Univ. Diss. Bonn 2013. Petersberg 2014 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 116).

WERNER 1997

Werner, Elke Anna: *Warhafftige abcontrafactur. Geschichtliche Wirklichkeit und die Authentizität des Bildes. Zu den Darstellungen zeitgenössischer Schlachten unter Maximilian I. und Karl V.* Unpubl. Univ. Diss. FU Berlin 1997.

WERNER 2005

Werner, Elke Anna: „Embedded Artists. Augenzeugenschaft als visuelle Strategie in Kriegsdarstellungen des 16. Jahrhunderts“. In: *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*. Hrsg. von Knieper, Thomas und Müller, Marion G. Köln 2005, S. 57-59.

WERNER 2014

Werner, Elke Anna: „Schlachtenbild“. In: *Politische Ikonographie. Bd. II: Imperator bis Zwerk*. Hrsg. von Fleckner, Uwe, Warnke, Martin und Ziegler, Hendrik. Sigmaringen 2014, S. 330-338.

WEST 2006

West, Ashley: *Hans Burgkmair the Elder (1473-1531) and the visualization of knowledge*. Unpubl. Univ. Diss. University of Pennsylvania. Pennsylvania 2006.

WEST 2007

West, Ashley: „The exemplary painting of Hans Burgkmair the Elder: History at the Munich court of Wilhelm IV.“. In: *Orthodoxies and Heterodoxies in Early Modern German Culture*. Hrsg. von Head, Randolph C. und Christensen, Daniel. Leiden, Boston 2007, S. 197-225.

WEST 2016

West, Ashley: „Conrad Peutinger and the Visual Arts. Collaborating with Hans Burgkmair the Elder“. In: *Gesammeltes Gedächtnis. Konrad Peutinger und die kulturelle Überlieferung. Ausst. Kat. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek*. Hrsg. von Laube, Reinhard und Zäh, Helmut. Luzern 2016, S. 62-75.

WESTER 1965

Wester, Ursula: „Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz. I. Teil. Die Tondi, ihre Vorbilder und die Meisterfrage“. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 7 (1965), 1, S. 15-91.

WICKHOFF 1895

Wickhoff, Franz: „Der Stil der Genesisbilder und die Geschichte seiner Entwicklung“. In: *Die Wiener Genesis*. Hrsg. von Wickhoff, Franz und Von Hartel, Wilhelm. Wien 1895, S. 1-96.

WIENAND 1988

Wienand, Adam: *Der Johanniter-Orden, der Malteser-Orden. Der ritterliche Orden des hl. Johannes vom Spital zu Jerusalem. Seine Geschichte, seine Aufgaben*. Köln 1988.

WILHELM 1983

Wilhelm, Johannes: *Augsburger Wandmalerei 1368 - 1530. Künstler, Handwerker und Zunft*. Zugl. Univ. Diss. München 1980. Augsburg 1983 (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 29).

WINKLER 2000

Winkler, Reinhold: „Zur Grabung auf dem Marstallplatz der Münchener Residenz und dem 'Lustgarten' Herzog Wilhelms IV. (reg. 1508 - 1550)“. In: *Bericht über die 40. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung. Vom 20. bis 23. Mai 1998 in Wien*. Hrsg. von e.V., Koldewey-Gesellschaft. Vereinigung für Baugeschichtliche Forschung. Bonn 2000, S. 152-160.

WINZINGER 1975

Winzinger, Franz: *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde*. München 1975.

WINZINGER 1979

Winzinger, Franz: *Wolf Huber. Das Gesamtwerk. 2 Bde*. München 1979.

WOLF 2003

Wolf, Werner: „Narrative and Narrativity. A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts“. In: *Words & Image* 19 (2003), S. 180-197.

WOLTERS 1999

Wolters, Reinhard: *Nummi signati. Untersuchungen zur römischen Münzprägung und Geldwirtschaft*. München 1999 (Vestigia, Bd. 49).

WOOD 1993

Wood, Christopher S.: *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*. Chicago 1993.

WYSS 1957

Wyss, Robert L.: „Die neun Helden. Eine ikonographische Studie“. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 17 (1957), 2, S. 73-106.

ZÄH 2003

Zäh, Helmut: „Quicchelberg, Samuel“. In: *Neue Deutsche Biographie* 21 (2003), S. 44-45.

ZAUNBAUER 2012

Zaunbauer, Julia: *Albrecht Altdorfers Susnennentafel und die antonyme Bilderzählung*. Dipl.-Arb. Univ. Wien 2012 [http://othes.univie.ac.at/21043/1/2012-06-10_9704481.pdf, zuletzt am 15.04.2014].

ZIEGLER 2009

Ziegler, Walter: „Das Herzogtum Bayern unter Wilhelm IV. und Ludwig X.“. In: „Ewig blühe Bayerns Land“. *Herzog Ludwig X. und die Renaissance. Ausst. Kat. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Stadtresidenz Landshut*. Hrsg. von Langer, Brigitte und Heinemann, Katharina. Regensburg 2009, S. 14-35.

ZSCHELLETZSCHKY 1975

Zschelletschky, Herbert: *Die „Drei gottlosen Maler“ von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit*. Leipzig 1975.

UNPUBLIZIERTE ARCHIVQUELLEN

BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN,
Oefeleana 214

STADTARCHIV AUGSBURG,
ZUNFTBÜCHER, REICHSSTADT, SCHÄTZE 72B

STADTARCHIV AUGSBURG,
ZUNFTBÜCHER, REICHSSTADT, SCHÄTZE 72

STADTARCHIV AUGSBURG,
REICHSSTADT, SCHÄTZE 72C

STADTARCHIV AUGSBURG,
Gerichtsbücher, 1502

ONLINEDATENBANKEN UND DIGITALE SAMMLUNGSKATALOGE

Hinweis: Soweit Permalinks auf den Homepages zur Verfügung standen, wurden diese verwendet; ansonsten wurde der reguläre Hyperlink angegeben. Die Onlineverweise beziehen sich an dieser Stelle nur auf den Textteil. Für die Abbildungen siehe die Abbildungsnachweise in Teil II der vorliegenden Arbeit.

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA,
MADRID http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/262, zuletzt am 22.07.2016.

SAN DIEGO MUSEUM OF ART
<http://www.sdmart.org/collections/Europe/item/1943.26>, zuletzt am 22.07.2016.

DETROIT INSTITUTE OF ARTS
<http://www.dia.org/object-info/909a3a56-9faf-44e2-adc2-82f9b3122485.aspx?position=1>, zuletzt am 22.07.2016

THE COURTALD INSTITUTE OF ART, LONDON
<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/68675189.html>, zuletzt am 22.07.2016.

KUNSTHISTORISCHEN MUSEUM, WIEN
www.khm.at/de/object/158f3069a4/, zuletzt am 10.10.2017.

LOST ART DATABASE
<http://www.lostart.de/DE/Verlust/17647>, zuletzt am 29.11.2017.

DOROTHEUM, WIEN
<https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/auktion/9960-alte-meister/lotID/557/lot/1481912-jorg-breu-d-a-augsburg-14751537-und-jorg-breu-d-j-augsburg-15101547.html>, zuletzt am 19.02.2017.

SANDRART.NET
(Onlineedition von SANDRART 1675-1680)
<http://ta.sandrart.net/-text-449>, zuletzt am 04.05.2016.

STÄDELMUSEUM, FRANKFURT AM MAIN
<https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/die-heilige-sippe-torgauer-altar>, zuletzt am 18.07.2017.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK
<https://metmuseum.org/art/collection/search/436791>, zuletzt am 17.01.2017.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459018>, zuletzt am 17.07.2017.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435776>, zuletzt am 16.11.2017.

CORPUS CRANACH
http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Lucretia,_dat._1525,_Privatbesitz, zuletzt am 17.01.2017.
http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/B%C3%BC%C3%9Fender_Hieronymus,_Wien,_FR_4, zuletzt am 17.01.2017.

DÜRERHAUS, NÜRNBERG
http://www.museen.nuernberg.de/fileadmin/mdsn/pdf/Duerer-Haus/Schaustueck/2013/schaustueck_201312_portraet_schedlin.pdf, zuletzt am 09.12.2015.

KUNSTMUSEUM BASEL
<http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseum-Plus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2876&viewType=detailView>, zuletzt am 30.10.2016.

PUSHKIN MUSEUM, MOSKAU
http://www.italian-art.ru/canvas/15-16_century/r/roman_last_third_XVI_century/zamas_battle/index.php?lang=en, zuletzt am 20.06.2017.

LOUVRE, PARIS
<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/tapestry-history-scipio-battle-zama>, zuletzt am 20.06.2017.

GERMANISCHES NATIONALMUSEUM, NÜRNBERG
<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1153>, zuletzt am 04.09.2017.

ALTE PINAKOTHEK, MÜNCHEN
<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/art-work/8MLvMMqyxz>, zuletzt am 17.01.2017.

VIRTUELLES KUPFERSTICKKABINETT, HERZOG ANTON ULRICH MUSEUM, BRAUNSCHWEIG
<http://kk.haum-bs.de/?id=v-solis-ab3-0044>, zuletzt am 17.01.2017

GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER, DRESDEN
<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/185365>, zuletzt am 17.01.2017.

GESAMTWERK LUDWIG SENFL ONLINE
<http://www.senflonline.com/>, zuletzt am 10.06.2015.

Druck und Bindung
Books on Demand GmbH, Norderstedt



Der Augsburger Maler Jörg Breu d. Ä. (um 1475/80–1540) arbeitete für zahlreiche hochrangige Auftraggeber wie Maximilian I., die Fugger oder das Herzoghaus München. Von diesem ging einer seiner prestigeträchtigsten Aufträge aus: Im Rahmen der sogenannten *Historienbilder* schuf er die *Geschichte der Lucretia* und die *Schlacht von Zama*. Auch die *Geschichte der Artemisia* wird Breus Werkstatt zugesprochen.

Die Publikation widmet sich anhand dieser Werke erstmals gezielt der Erzählstrategie und der Bildrhetorik Jörg Breus vor dem Hintergrund seines Œuvres, des Gesamtauftrags, seiner Zeitgenossen wie Hans Burgkmair d. Ä. oder Albrecht Altdorfer und der Beziehungen zum Münchener Hof. Erstmals werden so die Bildfindungen Breus umfassend analysiert, um einen bisher kaum beachteten Maler der deutschen Renaissance greifbarer zu machen.