

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 darzú 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 Scheibenrisse DÖRNHÖFFER 1897, CUNEO 2002, SILVER 2003.

¹⁷ HOLLSTEIN 2008, DODGSON 1900, HAGELSTANGE 1905, RÖTTINGER 1908, LEITCH 2005, MÜLLER 2009. Zu weiteren Scheibenrisse 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, JANITSCHKEK 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 Tugensexempel 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 nobilissq(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 Genaueren 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 Stiasny,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 STIASNY 1894, STIASNY 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 Brey, 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 Brey?

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. 10 Abraham Schöpper / *Mucius Scaevola vor Porsenna* / 1533 / Öl auf Lindenholz / 157 × 120 cm / Nationalmuseum Stockholm, Inv. Nr. NM 295.



Abb. 11 Hans Schöpfer d. Ä. / *Geschichte der Verginia* / 1535 / Öl auf Fichtenholz / 94,7 × 167,8 cm / Bayerische Staatsgemaldesammlungen, 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 Staatsgemaldesammlungen, 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.