

# 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“<sup>178</sup>*

## 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*.<sup>179</sup> Lucretia war die Frau des Lucius Tarquinius Collatinus, Cousin des römischen Königssohns Tarquinius Sextus.<sup>180</sup> 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

<sup>178</sup> LIVIUS 1523, XIXr.

<sup>179</sup> 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.

<sup>180</sup> 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.<sup>181</sup>

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.<sup>182</sup>

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“.<sup>183</sup> 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,<sup>184</sup> 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.<sup>185</sup> Das Gemälde gelangte erst im Jahr 1895 aus der Sammlung Ekman zurück nach München, wo es sich bis heute befindet.<sup>186</sup>

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

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

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

<sup>183</sup> INVENTAR FICKLER 2004, S. 217, Nr. 3233.

<sup>184</sup> 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.

<sup>185</sup> INVENTAR FICKLER, Bd. 2, 2008, S. 970.

<sup>186</sup> 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.<sup>187</sup> So überführte 1472 Albrecht von Eyb (1420–1475) für sein *Ehebüchlein* den Text des Colluccio Salutati (1331–1406) von 1372 ins Deutsche,<sup>188</sup> bald darauf erschien Boccaccios *De claris mulieribus* in Ulrich Steinhöwels Übersetzung und seit 1502 wurden die Livius-Bearbeitungen Bernhard Schöffers in zahlreichen Auflagen publiziert.<sup>189</sup>

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**).<sup>190</sup> 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*.<sup>191</sup> 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.<sup>192</sup> 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.<sup>193</sup>

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

<sup>191</sup> 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.

<sup>192</sup> Auf die Bildarchitektur und die Medaillons wird in Kap. 3.5. genauer eingegangen.

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

50 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.<sup>194</sup> 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.<sup>195</sup> 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.<sup>196</sup> Bei der Betrachtung derjenigen Tafeln für das Münchener Herzoghaus, die die Geschichten weiblicher Heldengestalten aufgreifen, zeigt sich schnell, dass die gewählte Pluriszenie 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 Feselen, die *Geschichte der Helena* 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**).<sup>197</sup>

Nach dem gleichen narrativen System ist das zeitgleich mit Breus Gemälde entstandene Bild Burgkmairs mit der *Geschichte der Esther* aufgebaut (**Abb. 5**).<sup>198</sup> 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.

<sup>194</sup> 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, DÖRNHÖFFER 1897, S. 33 spricht von „vier, respectie fünf Szenen“, AUSST. KAT. BUDAPEST 1956, S. 26, AUSST. KAT. WASHINGTON 1985, S. 96.

<sup>195</sup> Grundlegend zu Brutus als *exemplum* und zur Brutus-Ikonografie siehe BREDEKAMP 2011.

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

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

<sup>198</sup> 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.<sup>199</sup> 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**).<sup>200</sup> 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,<sup>201</sup> 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-

<sup>199</sup> 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.

<sup>200</sup> 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.

<sup>201</sup> 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.<sup>202</sup> 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.<sup>203</sup>

### 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

<sup>202</sup> Siehe dazu Kap. 3.4.

<sup>203</sup> 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*<sup>204</sup> – für das eigene Tun und Handeln orientieren sollte.<sup>205</sup> 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**).<sup>206</sup> Beide Künstler präsentieren die Tugendheldin alleine und im Kontrapost stehend.<sup>207</sup> 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 Kunstkammer 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 einem 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 Weibermacht<sup>208</sup> – 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.<sup>209</sup> Dies zeichnet sie als Römerin und somit als historische Figur aus. Sie ist keine Zeitgenossin des Betrachters.<sup>210</sup> 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.“<sup>211</sup> 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.“<sup>212</sup> 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.

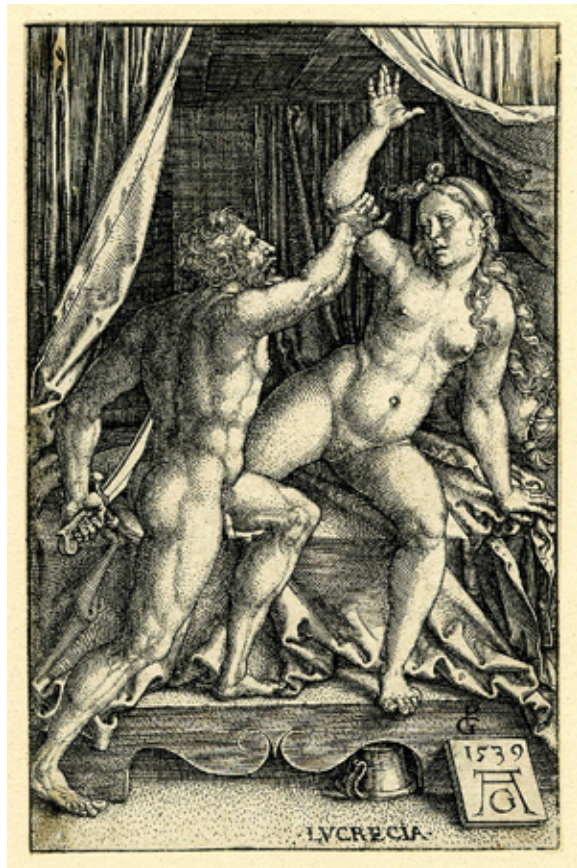


Abb. 23 Heinrich Aldegrever / *Tarquinius und Lucretia* / 1539 / Kupferstich / 11,9 × 7,7 cm / The British Museum, London.

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“<sup>213</sup> bei Breu zu sprechen.<sup>214</sup> 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.<sup>215</sup> 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.<sup>216</sup> 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.<sup>217</sup> 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.<sup>218</sup> 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.<sup>219</sup> Damit schließt sich Cuneo den Ausführungen von Volkmar Greiselmayer an, der in allen *Historienbildern* Realereignisse zu identifizieren suchte.<sup>220</sup> 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.<sup>221</sup> 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“<sup>222</sup> und wie Cuneo führt auch er an, dass die Darstellung auf die anti-habsburgischen Machtbestrebungen Wilhelms IV. anspiele, die römische Königswürde zu erlangen:<sup>223</sup> 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.<sup>224</sup> Auch in den Männergesichtern vermutet Greiselmayer bekannte Gesichter aus dem Umkreis des Herzoghauses, kann diese jedoch aufgrund der „starken Überzeichnung“ nicht identifizieren.<sup>225</sup> Für

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

<sup>222</sup> GREISELMAYER 1996, S. 118.

<sup>223</sup> Ebd., S. 118f.

<sup>224</sup> Siehe dazu MARTH 2011A, S. 318–340.

<sup>225</sup> 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.“<sup>226</sup> 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**).<sup>227</sup> Auch wenn Rollenporträts in der Kunst des 16. Jahrhundert ein häufiges Phänomen darstellen und sich Auftraggeber in den Werken teilweise selbst verbildlichten,<sup>228</sup> 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.

<sup>226</sup> GREISELMAYER 1996, S. 120.

<sup>227</sup> 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.

<sup>228</sup> 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.<sup>229</sup> 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.<sup>230</sup> 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**).<sup>231</sup> 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.<sup>232</sup> 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.<sup>233</sup> Die Tugendheldin wirkt, als sei sie ruhig und demütig im Einklang mit ihrer Entscheidung, sich selbst zu rich-

<sup>229</sup> Ein frühes und bekanntes Beispiel einer Ausstattung, die durch das Bildprogramm diese Aspekte transportierte, ist Ambrogio Lorenzettis *Allegorie der guten und schlechten Regierung* im Sieneser 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.

<sup>230</sup> LEDERLE 1937, ROECK 1997, ANDERSSON 2005, ALBRECHT 2014, TIPTON 1996.

<sup>231</sup> Siehe dazu KRAFT 2017.

<sup>232</sup> 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.

<sup>233</sup> 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**).<sup>234</sup> 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,<sup>235</sup> die bekanntermaßen bereits zu Dürers Lebzeiten weiträumig populär war.<sup>236</sup> 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.<sup>237</sup> 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.<sup>238</sup> 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,<sup>239</sup> basiert auf der gleichen Darstellungsweise, wie sie sein Blatt des *Ecce Homo* aufweist (**Abb. 29, Abb. 30**).<sup>240</sup> Wie bereits Carol M. Schuler herausarbeitete,<sup>241</sup> sollte die Affektwirkung in der Betrachtersprache von Schmerzensmann und *Ecce Homo* auf die Lucretia-Darstellung übertragen werden, um auch hier ähnliche Emotionen der Anteilnahme im Betrachter

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

<sup>235</sup> 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.

<sup>236</sup> 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.

<sup>237</sup> Dazu MORRALL 2002, S. 134.

<sup>238</sup> 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.

<sup>239</sup> 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.

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

<sup>241</sup> 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.<sup>242</sup> Die Pathosformeln christlicher Devotion verbildlichten 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.<sup>243</sup> 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**).<sup>244</sup> 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,<sup>245</sup> 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:<sup>246</sup> 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.<sup>247</sup>

<sup>246</sup> Zu Verkündigungsdarstellungen im 15. und 16. Jahrhundert siehe grundlegend LÜKEN .

<sup>247</sup> 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.<sup>248</sup> 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**).<sup>249</sup> 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.

<sup>248</sup> 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.

<sup>249</sup> 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.<sup>250</sup> In diesen Punkten kommt Breus Bildfindung – neben den wichtigen Bezügen zu Rathausbemalungen und Gerechtigkeitsbildern – einigen vereinzelt Werken gleich, in denen der Fokus der Bildausgabe 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.<sup>251</sup> 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**).<sup>252</sup> Eine Tafel aus dem Cranach-Umkreis von 1525 greift die Bilderzählung in ähnlicher Form auf (**Abb. 38**).<sup>253</sup> 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



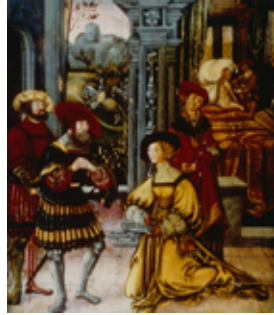
**Abb. 36 a+b** Hans Holbein d. Ä. / *Selbstmord der Lucretia*, recto und des Blatts / um 1500/05 / jeweils 10,6 cm Durchmesser / The British Museum, London.

<sup>250</sup> 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.

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

<sup>252</sup> [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.

<sup>253</sup> 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](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 Heroïn 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.<sup>254</sup> 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.<sup>255</sup> 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 [...].“<sup>256</sup>

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.<sup>257</sup>

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

<sup>254</sup> 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.

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

<sup>256</sup> 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.

<sup>257</sup> 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.<sup>258</sup> 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 wiedergeben<sup>259</sup> 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.<sup>260</sup> Insbesondere die *spalliere*-Tafel Botticellis, heute im Isabella Stuart Gardner Museum, stellt eines der wohl bekanntesten Beispiele dar (**Abb. 39**).<sup>261</sup> 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.<sup>262</sup> 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-

<sup>258</sup> 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.

<sup>259</sup> 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.

<sup>260</sup> MIZIOLEK 1999, S. 36.

<sup>261</sup> 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.

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

tonische Gliederung der Tafel auffällig (**Abb. 40**).<sup>263</sup> 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.<sup>264</sup> Ob Breu selbst in Italien war, wird an späterer Stelle eingehend diskutiert,<sup>265</sup> 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.<sup>266</sup> 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.

<sup>263</sup> 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.

<sup>264</sup> HUGHES 1997, S. 26.

<sup>265</sup> Dazu der Exkurs in Kap. 3.5.

<sup>266</sup> HUGHES 1997, S. 26.

Form von Druckgrafiken bekannt, die auch außerhalb Italiens ihre Verbreitung fanden.<sup>267</sup> 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.<sup>268</sup>

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.<sup>269</sup> 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.<sup>270</sup> 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 [...]“<sup>271</sup>

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**).<sup>272</sup> Breu bezog sich für seine Bildfindung nachweislich auf eine ältere Ausgabe von 1479, die bei Anton Sorg in Augsburg herausgegeben wurde (**Abb. 42**).<sup>273</sup>

<sup>267</sup> SCHUBRING 1923, S. 66.

<sup>268</sup> 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.

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

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

<sup>271</sup> LIVIUS 1505, Iv. Die weiteren Ausgaben folgen ebenfalls diesem Wortlaut.

<sup>272</sup> 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.

<sup>273</sup> 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. lxviii.



**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.<sup>274</sup> 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 Schlafzimmerszene 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

<sup>274</sup> 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**).<sup>275</sup> Offenbar rekurren die *Historienbilder* zum Teil also auf den Livius-Illustrationen, wie hier erstmals für Breu aufgezeigt wird.<sup>276</sup>

Gerade Livius-Übersetzungen von Bernhard Schöffnerlin erschienen im 16. Jahrhundert in äußerst zahlreichen Auflagen, sodass auch die darin enthaltenen Illustrationen bekannt waren.<sup>277</sup> 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.<sup>278</sup> 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:<sup>279</sup> Die Drucke von 1505,<sup>280</sup> 1507,<sup>281</sup> 1514<sup>282</sup> und 1523<sup>283</sup> 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**).<sup>284</sup> Auch für die Holzschnitte der Ausgabe von Boccaccios *Fürnehmlichsten Frauen* beschäftigte Breu sich mit den zeitgenössischen Drucken aus dem Themenkomplex der Exempla.<sup>285</sup> Er war mit den Schriften daher durch die eigene Arbeit vertraut. Wie auch Livius war Boccaccio in seinen Übersetzungen äußerst weit verbreitet.<sup>286</sup> 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.

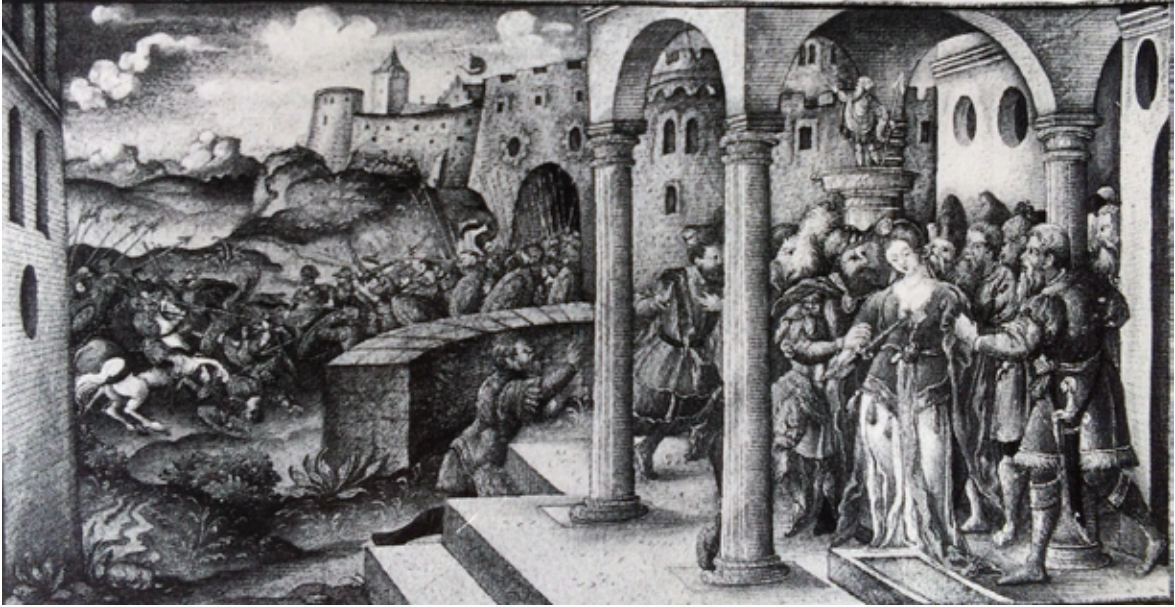
**283** LIVIUS 1523, XIX verso (Exemplar Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sign. T 2036 RES). Linke Bildseite: Lucretia erdolcht sich, rechte Bildseite: zwei Männer vor einem Thronenden. Die Darstellung der Erdolchung Lucretias entspricht hier dem Druckstock, der in der Ausgabe von 1507 verwendet wurde.

**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.<sup>287</sup> 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,<sup>288</sup> die bei Steiner verlegte Geschichte von Melusine oder den *Plutarch*.<sup>289</sup> 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**).<sup>290</sup> Der Augsburger Kardinal Otto Truchsess von Waldburg schenkte die Handschrift dem Sohn Kaiser Karls V., Philipp II. (1527–1598) anlässlich seines Geburtstags.<sup>291</sup> 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 Mehrzenigkeit rückt verstärkt die Narration der Geschehnisse um Lucretia in den Vordergrund. Der jüngere Breu scheint sich hier auch direkt auf

<sup>287</sup> 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.

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

<sup>289</sup> Ebd., S. 125, S. 127 mit Angaben der Holzschnittnummern.

<sup>290</sup> 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.

<sup>291</sup> 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**).<sup>292</sup> 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.<sup>293</sup> Möglicherweise war Breu eine der Lucretia-Textüberlieferungen auch über Konrad Peutinger zugänglich,<sup>294</sup> mit dem er bereits für das Gebetbuch für Maximilian I. in Kontakt stand.<sup>295</sup> 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.<sup>296</sup> 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.<sup>297</sup> 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.<sup>298</sup> Durch diese Bezüge zum Buchdruck und der Kenntnis um den humanistischen Anspruch, die *historia* als Leitfaden für das richtige Handeln zu verstehen,

<sup>292</sup> Dazu MORRALL 2001, S. 245ff.

<sup>293</sup> 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.

<sup>294</sup> Insbesondere zu den Bibliotheken der Humanisten KELLENBENZ 1980, S. 50–88.

<sup>295</sup> Dazu zuletzt SCHAUERTE 2012, S. 132f.

<sup>296</sup> 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.

<sup>297</sup> 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.

<sup>298</sup> 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“<sup>299</sup> 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.<sup>300</sup>

### 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.<sup>301</sup> 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.<sup>302</sup> Die Männer sind mit Sandalen, Umhängen, Brustpanzern und Militärgürteln, den sogenannten *cingula miliaria*, ausgestattet, die die Tuniken der römischen Soldaten zusammenhielten.<sup>303</sup> 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.<sup>304</sup> 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

<sup>299</sup> 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.

<sup>300</sup> DAZU BREDEKAMP 2011, S. 186, daneben auch RUCK 1989, S. 191.

<sup>301</sup> 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.

<sup>302</sup> 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.

<sup>303</sup> Siehe auch die Beschreibung von GREISELMAYER 1996, S. 116.

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

der Ereignisse und war folglich ein gängiges Mittel der Betrachtersprache.<sup>305</sup> 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,<sup>306</sup> 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.<sup>307</sup> Seit der Kritik des Kirchenvaters Augustinus in seiner Schrift *De civitate Dei* galt der selbstgewählte Tod als Sünde und menschliche Verfehlung.<sup>308</sup> 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.<sup>309</sup>

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.“<sup>310</sup>

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 vnverschultê tod lyden in himel bereit ist / [...]“<sup>311</sup>

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**).<sup>312</sup> 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.<sup>313</sup> 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,<sup>314</sup> sahen die Habsburger ihre Abstammung im römischen Adelsgeschlecht der Colonna.<sup>315</sup> 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.<sup>316</sup> 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.<sup>317</sup> 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.<sup>318</sup> 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

<sup>312</sup> 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.

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

<sup>314</sup> 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*.

<sup>315</sup> Ebd., S. 87.

<sup>316</sup> Ebd., S. 86.

<sup>317</sup> Siehe Kap. 6.1.

<sup>318</sup> 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**).<sup>319</sup> Ähnliches Gewand ist auch auf Porträts des 16. Jahrhundert dargestellt, wie auf Barthel Behams Porträt der Susanna von Bayern (**Abb. 26**),<sup>320</sup> aber auch im Frauentrachtenbuch des Christoph Weiditz (1498–1560) (**Abb. 47**).<sup>321</sup> 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**).<sup>322</sup>

Im frühen 16. Jahrhundert galten diese ‚welschen‘<sup>323</sup> Formen – also der neue, italianisierende Stil, der sich neben den gängigen ‚deutschen‘ stellte – als neuartig.<sup>324</sup> Dieser ‚welsche‘ Stil war äußerst gefragt, denn er stand für besonderen Wohlstand, Prestige und Modernität.<sup>325</sup> 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](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.<sup>326</sup> Im Fuggerschen Ehrenbuch heißt es 1546 beispielsweise, die Augsburger Fuggerkapelle St. Anna sei „auf welsche art, der zeit gar new erfunden“<sup>327</sup> ausgestaltet worden.<sup>328</sup> 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“.<sup>329</sup> Nur eines von zahlreichen Beispielen im Auftrag von Kaiser Maximilian I. stellt auch Albrecht Dürers *Großer Triumphwagen* dar,<sup>330</sup> 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**).<sup>331</sup> 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.<sup>332</sup>

<sup>326</sup> Ebd.

<sup>327</sup> Siehe BELLOT 2010, S. 446.

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

<sup>329</sup> Dazu BELLOT 2010, S. 446, ESER 2000, S. 322ff. und S. 348ff.

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

<sup>331</sup> 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*.

<sup>332</sup> 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 *Kunstabuchlein*, 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.<sup>333</sup>

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

lichkeit nach in engem Kontakt zueinander.<sup>338</sup> Auch wenn das *Kunstabuchlein* erst zehn Jahre nach der Entstehung der *Geschichte der Lucretia* publiziert wurde, bestehen auffällige Parallelen in der Wiedergabe einzelner Formen in Druck und Tafelbild.<sup>339</sup> Zwar sind keine direkten Übernahmen festzustellen, aber beispielsweise die Sandalen weisen Ähnlichkeiten in der Gestaltung und auch in der Ansicht der Füße auf.<sup>340</sup> Daneben findet sich das Kapitell mit einem gehörnten Tierschädel, das in der *Geschichte der Lucretia* den dritten Pfeiler auf der linken Bildseite abschließt, im *Kunstabuchlein* in sehr ähnlicher Form (**Abb. 51**).<sup>341</sup> 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.

<sup>333</sup> Dies stellt ebenso MORRALL 2001, S. 218, fest.

<sup>334</sup> MORRALL 1998, S. 114.

<sup>335</sup> VOGTHERR 1538, MORRALL 1998, S. 113ff. Das *Kunstabuchlein* wurde in Straßburg herausgegeben.

<sup>336</sup> MORRALL 2001, S. 226.

<sup>337</sup> Ebd.: „It is likely that the *Kunstabuchlein* 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.

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

<sup>339</sup> 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 [...]“.

<sup>340</sup> Siehe VOGTHERR 1538, fol. 6v.

<sup>341</sup> 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**).<sup>342</sup> 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.<sup>343</sup> 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.<sup>344</sup> Auch durch die verschiedenen Farbigkeiten und Strukturen versucht Breu, unterschiedliche Materialien in der Darstellung der Bausubstanzen – Marmor, Gold, Porphyrr 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**).<sup>345</sup> 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.

<sup>342</sup> BAER 1993, BLANKENHORN 1972.

<sup>343</sup> Siehe auch die sehr detaillierte Architekturbeschreibung bei GREISELMAYER 1996, S. 116.

<sup>344</sup> 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.

<sup>345</sup> 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.<sup>346</sup> Seiner Meinung nach bestehe keinerlei Bezug zwischen den orthogonalen Linien des Fluchtpunkts zur Architekturzeichnung.<sup>347</sup> 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.<sup>348</sup> 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**).<sup>349</sup> 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.<sup>350</sup> 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.

<sup>346</sup> MORRALL 2001, S. 224.

<sup>347</sup> Ebd.

<sup>348</sup> 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.

<sup>349</sup> DODGSON 1916, S. 184.

<sup>350</sup> 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.<sup>351</sup> 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,<sup>352</sup> 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.<sup>353</sup> 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.<sup>354</sup>

Für die Bilderzählung entscheidend sind in Breus *Geschichte der Lucretia* auch die Reliefmedaillons, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.<sup>355</sup> 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.<sup>356</sup> 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.<sup>357</sup> 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 „Kentauromachie, 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**).<sup>358</sup> 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.<sup>359</sup> 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**),<sup>360</sup> 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).<sup>361</sup> Diese stammten sehr wahrscheinlich aus dem Besitz Konrad Peutingers, der in Augsburg als Hauptkoordinator des Auftrag fungierte.<sup>362</sup> 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**).<sup>363</sup> 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**).<sup>364</sup> Sammlungsstücke der zeitgenössischen Münzsammlungen, wie sie auch

<sup>358</sup> BLUMENRÖDER 2008, S. 113.

<sup>359</sup> 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.

<sup>360</sup> 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.

<sup>361</sup> 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.

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

<sup>363</sup> 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.

<sup>364</sup> 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,<sup>365</sup> 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.<sup>366</sup> 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.<sup>367</sup>

Die inhaltlichen Bezüge zwischen den Relieftondi in Breus *Geschichte der Lucretia* und der Bilderzählung stellte bereits Greiselmayer in Ansätzen fest,<sup>368</sup> 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.<sup>369</sup> 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.<sup>370</sup> Ebenso aber besteht durch die bachanalen 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,<sup>371</sup> 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 – Schatzssuche 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.

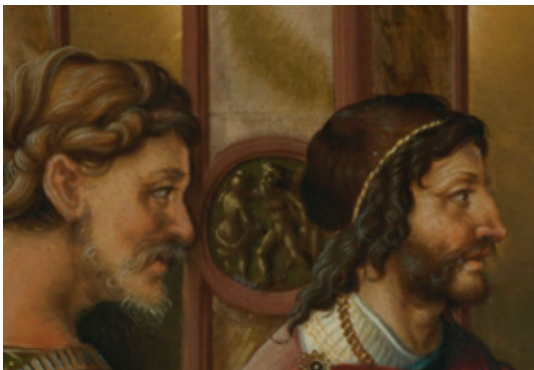
**371** Das Interesse an derartigen Porträtköpfen, angelehnt an antike Münzprägungen, war gerade im 16. Jahrhundert verbreitet. Siehe zu Münzprägungen im Kontext des Humanismus, die nicht nur das Interesse an antiken Münzen dokumentiert, sondern sich vor allem auch in zeitgenössischen Porträtmedaillen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



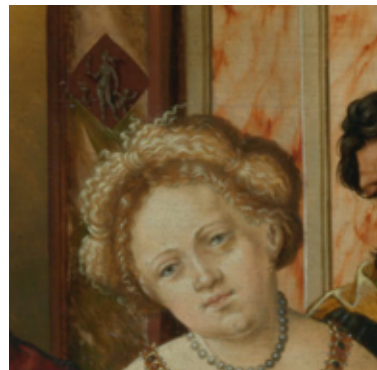
**Abb. 60** Münze, avers und revers / 63 v. Chr. / Silber / The British Museum, London, Inv. Nr. R. 40.



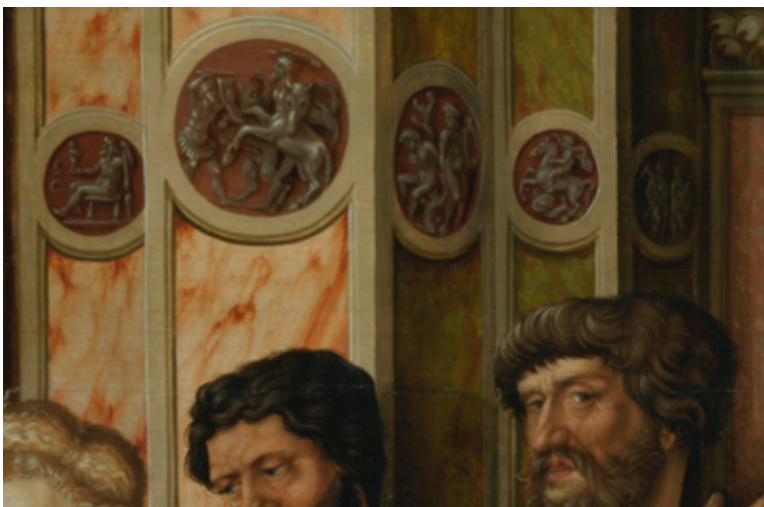
**Abb. 61** Daniel Hopfer / Fünfzehn römische Münzen mit Köpfen im Profil / Anfang 16. Jh. (hier Abzug 1684) / Radierung / 9 × 13,8 cm / Staatliche Graphische Sammlung München.



**Abb. 62** Jörg Breu d. Ä. / *Geschichte der Lucretia*, Tondo 4: Satyr / 1528 / Öl auf Fichtenholz / 103,5 × 148,5 cm / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 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 Staatsgemäldesammlungen, 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 Staatsgemäldesammlungen, 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**).<sup>372</sup>

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.<sup>373</sup> 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 Ornat 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.<sup>374</sup> 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.<sup>375</sup> 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,<sup>376</sup> die auf die mythologische Sage des Hochzeitsfests des Königs der Lapithen zurückgeht, bei dem der vor Betrunkenheit lüsterne Kentaur 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.<sup>377</sup> Diese Deutung lässt sich auch – selbst wenn dieser nicht dargestellt wird – auf die Person des Tarquinius beziehen. Auf dem nächsten Relieftondo befindet sich eine Darstellung von Apollo und Marsyas (**Abb. 64**).<sup>378</sup> Der Satyr Marsyas, der Apoll 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

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

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

<sup>374</sup> Die Buchstaben „SC“ verwiesen dabei auf das Prägerecht. Zur römischen Münzprägung WOLTERS 1999, hier insbesondere S. 115.

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

<sup>376</sup> 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.

<sup>377</sup> Dazu MUTH 2008, S. 413.

<sup>378</sup> 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 Pasphe,  
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.<sup>379</sup> 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.<sup>380</sup>

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.<sup>381</sup> 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**).<sup>382</sup>

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.<sup>383</sup> 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 Satyrn sind dagegen als Andeutung auf Lüsternheit 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 Lüsternheit werden damit in die Bildarchitektur transportiert und ergänzen damit die Vordergrundszenen der Lucretia-Geschichte. Die Medaillons beziehen sich dadurch sinnfällig auf die Haupthandlung,<sup>384</sup> 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 Lüsternheit 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.<sup>385</sup> Breu verbindet hier Historisches, wie die Trajanssäule, mit der phantasievoll ausgeschmückten Loggiaarchitektur und fügt dahinter eine nordalpine Alpenlandschaft an.<sup>386</sup> Volkmar Greiselmayer bemerkte, dass die Anreihung der Gebäude der Schedel'schen Stadtansicht dabei nicht folge.<sup>387</sup> 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.<sup>388</sup> Campbell Dodgson beschrieb in seinem 1916 erschienenen Beitrag die Zeichnung erstmals eingehender und verwies in diesem Rahmen auf die *Geschichte der Lucretia*,<sup>389</sup> 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.<sup>390</sup> Breu fertigte die Zeichnung nach einem Kupferstich von Girolamo Mocetto, der sich wiederum auf Mantegna bezog,<sup>391</sup> 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**).<sup>392</sup> 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.<sup>393</sup>

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.<sup>394</sup>

#### 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.<sup>395</sup> Da trotzdem häufig seine Reisetätigkeit in der Diskussion stand, wird dieser Aspekt der Breu-Forschung im folgenden Exkurs-Kapitel näher beleuchtet.

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

<sup>386</sup> 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)

<sup>387</sup> GREISELMAYER 1996, S. 118.

<sup>388</sup> Siehe vor allem DODGSON 1916, S. 184.

<sup>389</sup> DODGSON 1916, S. 184/185.

<sup>390</sup> BLANKENHORN 1972, S. 91.

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

<sup>392</sup> BLANKENHORN 1972, S. 91.

<sup>393</sup> Die Recherchen nach möglichen Vorlagen zum Rombild brachten bisher keine Ergebnisse.

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

<sup>395</sup> 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.<sup>396</sup> Während Wilhelm Schmidt für zwei Venedigreisen Breus plädierte – eine vor 1512 und eine vor 1528 –, vermutet Hans Beenken eine Italienfahrt um 1508.<sup>397</sup> Davon abweichend nahm Curt Glaser eine Reise um das Jahr 1515 an,<sup>398</sup> Ernst Buchner spricht sich hingegen für die Zeit kurz nach Breus Rückkehr von der österreichischen Gesellenreise nach Augsburg 1502 aus.<sup>399</sup> Blankenhorn nannte wiederum die Zeit kurz vor 1520, Bushart den Zeitraum der 1520er Jahre.<sup>400</sup> Morrall schloß sich allgemein an die vermutete Reisetätigkeit an, ohne sich auf einen bestimmten Zeitraum festzulegen.<sup>401</sup> Wiederholt wurden also Argumente für eine Reise Breus gesucht, wie die sprunghafte und wenig kontinuierliche Vorstellung von Lehrlingen in der Zunft.<sup>402</sup> 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**).<sup>403</sup> Röttinger nahm für die Darstellung der Himmelfahrt Christi auf den *Großen Orgelflügel* eine Vorlage in dem ehemals Botticelli zugeschriebenen Stich der *Himmelfahrt*

*Mariens* an.<sup>404</sup> 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 [...]“,<sup>405</sup> auch wenn die heilige Jungfrau aufgrund der Form der Orgelflügel nach links oben gerückt sei.<sup>406</sup> 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.<sup>407</sup> Somit müsse die quattrocenteske Malerei als „stilistische Vorbedingung“<sup>408</sup> 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“<sup>409</sup> 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.<sup>410</sup> Interessanterweise ist es gerade seine Esther-Tafel aus dem Münchner Auftrag, die als Grundlage für die Diskussion genutzt wurde.<sup>411</sup> 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.<sup>412</sup> 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.<sup>413</sup> 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.<sup>414</sup>

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.<sup>415</sup> Auch bestehen mit den flachen Pilastern und den Reliefmotiven deutliche Bezüge zu Drucken von Zoan Andrea und Nicoletto da Modena.<sup>416</sup> 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.<sup>417</sup> Es sei aber absurd zu denken, so Aikema weiter, dass all diese Maler eigens für das Rundbogenmotiv die Lagunenstadt aufgesucht hätten.<sup>418</sup> 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.<sup>419</sup> 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.<sup>420</sup> 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.<sup>421</sup> 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.<sup>422</sup> 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“<sup>423</sup> 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.“<sup>424</sup>

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.<sup>425</sup> 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.<sup>426</sup> 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.

<sup>420</sup> 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.

<sup>421</sup> 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.“

<sup>422</sup> 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.

<sup>423</sup> 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.

<sup>424</sup> CUNEO 1998, S. 63, Anm. 132.

<sup>425</sup> 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.“

<sup>426</sup> 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.