

# 6 BILDERZÄHLUNG UND AUFTRAGSKONTEXT. WEITERFÜHRENDE ÜBERLEGUNGEN

Es stellt sich die Frage, inwiefern die Untersuchungen von Breus Einzelfafeln unter Einbezug der verschiedenen Aspekte weitere Schlüsse zum Kontext des Auftrags liefern, zu dem aufgrund der fehlenden Quellen bis heute Desiderate bestehen. Im Folgenden werden – ausgehend von den Bildanalysen – verschiedene für das Verständnis der *Historienbilder* grundlegende Punkte beleuchtet, die in Teilen bereits zu Beginn der Arbeit angerissen wurden.<sup>734</sup> Diskutiert werden der Bildgebrauch im

Kontext des humanistischen Geschichtsverständnisses mit besonderem Blick auf den Münchener Hof, die möglichen Intentionen der Auftraggeber und die nach wie vor ungeklärte und von der Forschung häufig diskutierte Frage des ursprünglichen Anbringungsorts. Außerdem wird die Beteiligung der unterschiedlichen Künstler am Auftrag näher beleuchtet, um Breus Rolle vor diesem Hintergrund näher zu bestimmen.

## 6.1 GESCHICHTSVERSTÄNDNIS, CHRONIKLITERATUR UND HUMANISMUS AM MÜNCHENER HOF

Da die *historia* als Handlungsleitfaden begriffen wurde, zählten gerade Exempel- und Gerechtigkeitsbilder an Außenfassaden und in den Innenräumen zu gängigen Bildausstattungen.<sup>735</sup> Sie zierten Objekte fürstlicher Sammlungen und verbreiteten sich in der Druckgrafik.<sup>736</sup> Bereits einleitend wurde die Bedeutung des frühneuzeitlichen Geschichtsverständnisses für die Exempeldarstellungen im Allgemeinen und im Besonderen für die *Historienbilder* angerissen.<sup>737</sup> Die Untersuchung der Bilderzählungen konnte aufzeigen, wie stark der *exemplum*-Gedanke in den Tafeln hervortritt. Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. gaben mit den *Historienbildern* letztlich eine Bildausstattung in Auftrag, die sowohl der

zeitgenössischen Bildkultur als auch dem humanistischen Verständnis von Geschichte entsprach.<sup>738</sup> Wie der Blick auf die Bilderzählungen Breus wie auch der anderen *Historienbilder* zeigte, ist das Charakteristische der Tafeln jedoch vor allem die umfassende Narration in einer Vielzahl an Szenen, womit die Bilder zum Teil von gängigen Ikonografien mit verstärktem kompositionellen Fokus auf den einzelnen Helden abweichen. Damit entsprechen die Tafeln vor allem den mehrszenigen Darstellungen, die sich einerseits in *spalliere*- und *cassone*-Bildern, im Buchdruck oder auch in Gerechtigkeitsbildern städtischer Rathausbauten finden. Deren Funktionen verweisen letztlich auch auf die Bildverwendung

---

734 Siehe Kap. 2.1.

735 Zu Rathäusern insbesondere TIPTON 1996, ROECK 1997, weiterhin zu Exempelbildern WYSS 1957, HANSMANN 1993, MÜLLER 2004, S. 294ff.

736 Siehe beispielsweise das Brettspiel Ferdinands I. und Anna von Böhmen und Ungarn, dessen Spielsteine beispielsweise Danaë, Bathseba oder Lucretia zeigten. Die Steine schuf Hans Kels d. Ä. (um 1480–1559/60), vermutlich nach Entwürfen Jörg Breus d. Ä. Siehe [www.khm.at/de/object/6ba7fcb5a9/](http://www.khm.at/de/object/6ba7fcb5a9/), zuletzt am 07.11.2017, sowie EICHBERGER 2010. Zu druckgrafischen Heldenfolgen siehe Burgkmairs Serie der *Neun Guten Heldinnen und Helden*, dazu eingehend WEST 2006, S. 210ff.

737 Siehe Kap. 1.1.

738 Dazu auch ESCHENBURG 1979, S. 44 in Bezug zur *Alexanderschlacht*.

und -bedeutung der *Historienbilder*: Die umfassende Narration dient der Darstellung der Tugenden. Sie verweist durch ihre inhaltlichen Schwerpunktsetzungen auf politische und militärische Aspekte – weitestgehend genderunspezifisch – und auf die wichtigsten Herrschertugenden. Damit dienten sie Jacobäa und Wilhelm als repräsentative Exempelbilder für ihre eigene Regentschaft.

Insbesondere Volkmar Greiselmayer betonte den Bezug der *Historienbilder* zu spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fürstenspiegeln.<sup>739</sup> Da er in ihnen die bereits beschriebenen Realereignisse verbildlicht sah, setzte er die Gemälde mit einer Bild gewordenen Chronik gleich. Ob die Auftraggeber mit den *Historienbildern* tatsächlich die eigene Herrschaftsgeschichte eins zu eins ins Bild setzen wollen, ist jedoch fraglich, auch wenn Realbezüge bestehen, wie in der *Geschichte der Artemisia* festgestellt werden konnte. Doch kamen die Tafeln der Funktion der Chronikliteratur, Geschichte als Handlungsleitfaden zu begreifen, sehr nahe, wobei es darauf ankam, die jeweilige Geschichte in den für die Erzählung wichtigsten Momenten zu zeigen. Nur so konnte vor allem der politische Aspekt der einzelnen Bilderzählung betont werden. Die Darstellungen der *Historienbilder* bezogen sich schon allein durch ihre Textgrundlage auf Historiografen wie Livius, mit deren Schriften Breu und seine Zeitgenossen höchstwahrscheinlich vertraut waren, worin sich die äquivalente Funktionsweise von Bild und Text in der Vermittlung dieser Exempel zeigt. Dies drückt sich nicht zuletzt in den Vorwörtern der zahlreich gedruckten Geschichtsbücher aus und lässt sich auch auf die Bilder beziehen.<sup>740</sup> In den Livius-Ausgaben – hier sei exemplarisch auf

die von 1523 verwiesen –, findet sich der explizite Verweis auf den Nutzen des Buchs und der darin enthaltenen Historien: Sie seien „Spiegel vn exempel [...] / darinn alles was / zû mering des reichs nutz vñ dinstlich“<sup>741</sup>, also Exempel für alles, was der Vergrößerung und damit auch dem Florieren des Reiches hilfreich und dienlich sei. So ist beispielsweise auch in der *Chronica* des brandenburgischen Hof-Astronomen Johannes Carion (1499–1537) zu lesen:

„Daraus [aus dem Text] ein jglicher die furnemisten historien / ordenlich fassen vn lerne könt / welche zum teil nicht allein nützlich / sondern auch not ist zu wisse [...]“<sup>742</sup>

Zahlreiche weitere Beispiele ließen sich hier anführen.<sup>743</sup> Der wichtige Nutzen von Geschichte für die eigene Regentschaft wurde fürstlichen Herrschern bereits im Rahmen ihrer Erziehung vermittelt und war daher auch am Münchener Hof fester Bestandteil der Ausbildung. Am bayerischen Hof spielte hier wohl vor allem Johannes Turmair, genannt Aventin, eine besondere Rolle, der von 1509 bis 1516 als Erzieher von Wilhelms jüngeren Brüdern Ludwig und Ernst (1500–1560) fungierte.<sup>744</sup> Daneben übte sicherlich auch der humanistisch gebildete Dietrich von Plieningen (1453–1520) Einfluss aus, der seit 1499 als gelehrter Rat in den Diensten Albrechts IV. (1447–1508) stand und bis zu seinem Tod 1520 enge Beziehungen zum bayerischen Herzoghaus pflegte.<sup>745</sup> Dass das Verständnis von *historia* als Spiegel der eigenen Regentschaft auch am bayerischen Hof von Bedeutung war, zeigt beispielhaft eine Schrift Plieningens.<sup>746</sup> Seine Übersetzung von

739 GREISELMAYER 1996

740 Siehe zu den Livius-Drucken Kap. 3.3. Darüber hinaus zur Verbreitung von Geschichtsbüchern im Buchdruck BIETENHOLZ 1959, 84ff., KNAPE 1984, S. 238ff., RIEKS 1983.

741 LIVIUS 1523, fol. 2r.

742 CARION, CHRONICA, 1532, fol. 1v+r. Die *Chronica* richtet sich an Joachim I. von Brandenburg, der im weiteren Text direkt angesprochen wird: „[...] so weis ich doch / das E.F.G. [Euer Fürstliche Gnaden] aus hohem fürstlichem verstand zu künsten und historien sonderliche lust tragen und wissen das darin aller fürstlichen tugenden und hendel / exempel furgetrage werden [...] / Denn E.F.G. werden die selbigen als ein hochverständiger Fürst / selbst weiter zu bedencken wissen [...]“ Siehe CARION, CHRONICA, 1532, fol. 1v+r. Die *Chronica* verfasste Carion unter Beteiligung Philip Melancthons, sie wurde in der Folgezeit immer wieder neu aufgelegt. Zur *Chronica* im Kontext protestantischer Geschichtsschreibung siehe BIERENDE 2002, S. 182ff. Grundlegend zu Carion SCHULTZE 1957, S. 138f.

743 Beispielsweise auch Sebastian Franck (1499–um 1542) nennt in seiner *Chronica des gantzen teutschen Lands* bereits auf dem Titelblatt den Zweck seines Buches, wobei der Adressatenkreis über die fürstlichen Regenten hinausgeht: Die Geschichte, sei hier „den Teutschen / zu Teutsch / sich selbst darinn / als in einem Spiegel zu ersehen / fürgestellt.“ FRANCK, CHRONICA DES GANTZEN TEUTSCHEN LANDS, 1539, Titelblatt / fol. 1v. Siehe für weitere Beispiele auch KNAPE 1984, S. 370ff.

744 Zu Aventin siehe LEIDINGER 1953, SITZMANN 1977, WANDERWITZ 2012, DORONIN 2013, RIEDL-VALDER 2015, LANGER 2009B.

745 Plieningen war nach seinem Studium in Pavia und Ferrara gelehrter Rat am Heidelberger Hof bis 1499. Siehe grundlegend ADELMANN 1981, LANGER 2009B.

746 ADELMANN 1981, LANGER 2009B.

148 Plinius' *Lobsagung vom Kayser Trajano* widmete er Kaiser Maximilian I. und Wilhelm IV.; Anlass war dessen Regierungsantritt als bayerischer Herzog: Trajan solle als „ain täglichen Spiegel“<sup>747</sup> dienen.“ Gerade die *Bayerischen Chroniken* Aventins, die er erst in Latein, dann in deutscher Sprache verfasste,<sup>748</sup> zeigen seinen Bezug zu den antiken Historiografen wie Tacitus, Sallust, Cicero oder Livius und zugleich auch sein Verständnis von Geschichte:<sup>749</sup> Der Aufstieg und Verfall eines Reiches sei immer auf die Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit der Herrscher zurückzuführen.<sup>750</sup> Man sehe daher in den „alten rechtbeschribnen geschichten, aus was ursachen aller neid und has, krieg und unwillen, aufruer, verderben und ausreutung bēder, land und leut, erwachsen und wie solchs nit vermeiden kann pleiben.“<sup>751</sup> Die *Historienbilder* als Exempelbilder spiegeln dies im Medium der Tafelmalerei durch die anschauliche Darstellung der Herrschertugenden und den narrativen Schwerpunkt auf politische Aspekte dezidiert wider. Insbesondere Aventin wurde häufig als wissenschaftlicher Berater des *Historienbild*-Auftrags in Erwägung gezogen.<sup>752</sup> Voraussetzung für eine solche Annahme ist die These, es habe von Beginn an ein einheitliches, verbindliches Konzept gegeben. Ob eine solche endgültige Programmgestaltung vor 1528 vorlag, die bereits alle Tafeln bis 1540 einschloss, muss kritisch gesehen werden, da es sich hier um eine sukzessive Erweiterung der Bilderfolge handelte, die relativ frei um weitere Themen ergänzt werden konnte.<sup>753</sup> Es stellt sich die Frage, wer den Kontakt zwischen dem Herzoghaus und den einzelnen Künstlern übernommen hatte, um die Bildgrößen, die Darstellungsthemen und die Grundanforderungen zu übermitteln.

Die ungünstige Quellenlage wie auch biografische Aspekte lassen über den Anteil Aventins nur Vermutungen zu: Er wurde 1528 kurzzeitig in Abensberg inhaftiert, da er von den Bayernherzögen der Nähe zum Protestantismus beschuldigt wurde.<sup>754</sup> Dies fällt unmittelbar in die Fertigstellung der ersten *Historienbilder*. Anschließend emigrierte Aventin nach Regensburg.<sup>755</sup> Barbara Eschenburg vermutet, dass er zumindest bis 1528, also bis zum Zeitpunkt seiner Haft, für eine vermeintliche Programmgestaltung infrage kommt.<sup>756</sup> Der Kontakt zu Humanisten wie Aventin ermöglichte den Künstlern im Rahmen des Auftrags letztlich – unabhängig von der Frage nach einer verbindlichen Konzeptionierung – den Zugang zu den Vorlagen, wie zu Büchern, den Livius-Texten oder den antiken Medaillons und Münzen. Aventin war in unmittelbarer geografischer Nähe zu Altdorfer; ob er trotz der beschriebenen Umstände greifbar war, muss offen bleiben. Gerade für die Augsburger Maler wie Breu oder Burgkmair scheint es hingegen wahrscheinlicher, dass sie vor Ort auf ihre Beziehungen zu Peutingen zurückgreifen konnten.<sup>757</sup> Möglicherweise standen auch die Auftraggeber selbst mit den Künstlern in Kontakt, ohne dass ein humanistischer Gelehrter als Vermittler fungieren musste. Zugleich ist aber davon auszugehen, dass die Künstler durch ihre Arbeit an anderen Projekten ein humanistisches und ikonografisches Grundwissen besaßen, das sie befähigte, die Bildgeschichten der *Historienbilder* adäquat umzusetzen.

Die Bildthemen der *Historienbilder* im Kontext des humanistischen Geschichtsverständnisses zeigen, dass die Tafeln als verbildlichte Exempelsammlung zu verstehen sind. Die ‚Sammlung‘ begann mit den

747 PLINIUS 151, Widmung, unpag.

748 Die fertiggestellten bayerischen Chroniken Aventins entsprachen aufgrund ihrer mitschwingenden Kirchenkritik nicht den Vorstellungen der katholischen Auftraggeber, zeigen aber das Interesse der Bayernherzöge an nationaler Geschichtsschreibung. Aventin wurde aufgrund seiner Nähe zum Protestantismus zwischenzeitlich im Jahr 1528 inhaftiert, siehe dazu LANGER 2009b, S. 186. Sekundär in Bezug zu den *Historienbildern* CUNEO 1998, S. 194ff.

749 Hierzu vor allem GREISELMAYER 1996, S. 194, ESCHENBURG 1979, S. 44ff.

750 ESCHENBURG 1979, S. 52 vor allem in Bezug zur *Alexanderschlacht*.

751 Hier zitiert in der von Matthias Lexer herausgegebenen Ausgabe: AVENTIN, BAYERISCHE CHRONIK 1882, S. 10. Sekundär KNAPE 1984, S. 371.

752 ESCHENBURG 1979, S. 44ff., GREISELMAYER 1996, S. 192ff., GOLDBERG 2002, S. 7, WANDERWITZ 2012, S. 259ff. Verwiesen wurde dabei auf Aventins Auffassung, dass Geschichte wiederholbar sei und die Bilder daher vor allem seiner Geschichtsauffassung entsprächen, siehe z. B. GREISELMAYER 1996, S. 195. Da dies jedoch keine individuelle Meinung des bayerischen Historiographen ist, sondern ein weit verbreiteter Topos, kann dies kaum als Argument für die Beteiligung Aventins dienen.

753 Siehe Kap. auch 6.3.

754 Siehe dazu LANGER 2009b, S. 186, KERSKEN 2008, S. 36.

755 KERSKEN 2008, S. 36.

756 ESCHENBURG 1979, S. 54.

757 Zur Beziehung der Augsburger Künstler zu Peutingen siehe beispielsweise WEST 2016, S. 62ff.

Tafeln zu Lucretia, Esther, Cloelia, der Schlacht bei Issos, Cannae und Zama und wurde offenbar sukzessive erweitert. Die Idee der Exempelsammlung zeigt sich nicht nur in den Bildinhalten,<sup>758</sup> sondern verdichtet sich auch formal durch die Bezugnahmen zum Buchdruck und den Geschichtsbüchern, beispielsweise zu den Schriften von Livius oder Boccaccio: Gerade Breus *Geschichte der Lucretia* zeigt durch den ikonografischen Bezug zu den Livius-Buchillustrationen die Verbindung zu den Drucken des 16. Jahrhunderts.<sup>759</sup> Vor allem aber aufgrund ihrer ausführlichen Narration entsprechen die Tafeln den Texten, indem in jedem der Bilder mehrere Erzählsequenzen in pluriszenischer Komposition aufgegriffen oder miteinander verschränkt werden. Wie auch die Schriften, so zielen die Bilder damit dezidiert auf den Hergang und den Verlauf

der Geschichten ab und legen damit den Schwerpunkt auf die Auswirkungen der Heldentaten auf den Verlauf der Weltgeschichte; so beispielsweise, wenn in der *Geschichte der Lucretia* im Hintergrund auf den Sturz des Königshauses verwiesen wird. Der Exempelwert der Bilder wurde mit den stark narrativ angelegten Bildfindungen deutlich gesteigert. Zugleich entsprachen die Tafeln damit auch den Bildausstattungen und Gerechtigkeitsbildern in Rathäusern als Ort kommunaler Repräsentation und städtischer Rechtsprechung: Hier wurden die dargestellten Exempel und Tugendallegorien in ähnlicher Weise wiedergegeben, um verstärkt auf ihren Vorbildcharakter im Sinne angemessener Urteilsfindung und auf die politischen Aspekte der Geschichten hinzuweisen.<sup>760</sup>

## 6.2 DIE INTENTIONEN DER AUFTRAGGEBER

Mit den *Historienbildern* konnten Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. verschiedene Aspekte aufzeigen: Nicht nur galt es, sich an den Exempelbildern und an den Taten der Heldinnen und Helden zu orientieren. Durch den Rückbezug auf die biblischen und profanen Geschichten der Welthistorie wurde zugleich eine Art genealogische Linie gezogen, an deren Ende das Herzogpaar selbst stand. Damit legitimierten sie nicht nur die eigene Regentschaft, sondern präsentierten nach Außen auch die eigenen Maxime und ihre Grundsätze. Durch die umfassenden Bilderzählungen zeigten die Auftraggeber außerdem, wie detailliert sie um die *historia* und den Verlauf der Ereignisse Bescheid wussten. Die Bilder dienten folglich als Zeichen der humanisti-

schen Bildung. Gerade Wilhelm IV. konnte durch die Schlachten- und Exempelbilder aufzeigen, dass sich in seiner Person die Qualitäten eines Feldherrn mit denen eines Gelehrten verbanden.<sup>761</sup> Er bewies damit, dass er den Anforderungen an einen idealen Herrscher entsprach: Dieser sollte nicht nur Fähigkeiten in der Kriegsführung aufweisen, sondern ebenfalls über eine umfassende Bildung verfügen, ganz nach dem Grundsatz von *armae et litterae*, von Waffen und Bildung, der ihn befähigte, sein Reich weise zu regieren.<sup>762</sup> Auch im Italienischen Bau der Landshuter Residenz, die Wilhelms Bruder Ludwig erbauen ließ, wird dieser Grundsatz der Wittelsbacher zur Schau gestellt: Eines von vier Stuckmedaillons, die auf Holzschnitten aus Fran-

**758** Gemeint sind hiermit die Bildthemen und ihr allgemeingültiger Exempelwert. Anders als GREISELMAYER 1996, S. 189ff. und hier insbesondere S. 192, meint die hier postulierte Funktion der *Historienbilder* als verbildlichte Exempelsammlung nicht, dass durch Realereignisse die Zeitgeschichte aufgegriffen wird. Die Identifizierung der Kryptoporträts nach Greiselmayer ist letztlich, wie bereits festgestellt wurde, zweifelhaft. Vielmehr galten die Tafeln als allgemeingültige Exempel.

**759** Siehe Kap. 3.3.

**760** Zum Aufkommen von Gerechtigkeitsbildern in Bildausstattungen von Rathäusern insbesondere TIPTON 1996, S. 163. Siehe ebenfalls LEIDERLE 1937, ROECK 1997, ANDERSSON 2005, ALBRECHT 2014 sowie KIESSLING 1997 für das Augsburger Rathaus und KRAFT 2017 für das Beispiel Regensburg.

**761** Dazu MÜLLER 2004, S. 279

**762** BUCK 1992, BRINK 2000, hier insbesondere S. 13ff.



**Abb. 120** *Militärische Klugheit und Disziplin sind das festeste Band des Reiches* / Emblem aus Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499

cesco Colonnas (1433/34–1527) *Hypnerotomachia Poliphili* basieren,<sup>763</sup> zeigt ein Emblem mit einem auf einem Anker sitzenden Adler, das in der Vorlage die Beischrift trägt (**Abb. 120**): „MILITARIS PRVDENTIA, SEV DISCIPLINA IMERII EST TENACISSIVM VINCVLVM.“ Sprich: Militärische Klugheit und Disziplin sind das festeste Band des Reiches.<sup>764</sup>

Die Präsentation der Herrschaftsmaxime und der eigenen Grundsätze, die in den Tugenddarstellungen der *Historienbilder* zum Ausdruck kommen, stehen zum einen im Kontext einer allgemein verankerten Vorstellung des idealen Regenten. Im spezifischen Kontext der bayerischen Geschichte zeigt sich vor allem, dass Repräsentation und Legitimation der eigenen Herrschaft für Wilhelm IV. von besonderer Bedeutung war. Nachdem das seit 1392 in vier Teilherzogtümer gesplittete Bayern durch den Landshuter Erbfolgekrieg 1504/05 unter Wilhelms

Vater Albrecht IV. vereint wurde, regelte die sogenannte Primogeniturordnung die Alleinherrschaft des ältesten Sohnes; dies wäre demnach Wilhelm gewesen.<sup>765</sup> Nachdem Albrecht 1508 verstorben war, konnte Wilhelm erst einige Jahre später ohne Vormundschaft allein herrschen.<sup>766</sup> Als er 1511 die Regierungsgeschäfte alleine übernehmen sollte, verlangten seine Brüder Ludwig X. und Ernst bald ebenfalls Anteil daran; Wilhelms alleinige Stellung als Regent wurde damit trotz Primogeniturordnung infrage gestellt.<sup>767</sup> Zum Verzicht auf seine Forderungen sprach man dem jüngsten Bruder Ernst, der eine geistliche Laufbahn eingeschlagen hatte, das Bistum Passau und einen finanziellen Ausgleich zu; gänzlich verzichtete er erst 1536 auf sein Erbe.<sup>768</sup> Ludwig X. gelang es nach längeren Diskussionen und anschließender Aussöhnung im Jahr 1514 als Wilhelms Mitregent zu fungieren: Die Regierung des Landes sollte gemeinsam erfolgen, die Verwaltung getrennt, ständige Räte wurden zur Überwachung der Regierung eingesetzt.<sup>769</sup> Ludwig bezog die Wittelsbacher Stammburg Trausnitz in Landshut, die er ab 1517 umfassend ausbaute.<sup>770</sup> Um 1535 plante er außerdem seinen Residenzneubau.<sup>771</sup> Wilhelm hingegen, der fortan in München residierte, erweiterte die ursprünglich als Befestigungsanlage geplante Neuveste seit 1518 zum repräsentativen Schloss:<sup>772</sup> Gebaut wurde eine Gartenanlage, die neue Georgskapelle, die mit Fertigstellung der

**763** Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* erschien im Druck erstmals 1499, eine zweite Auflage folgte 1545. Hierbei handelt es sich um einen Roman, der die Geschichte des Poliphilo erzählt, der auf der Suche nach seiner Geliebten Polia ist. Die Holzschnitte dienen an verschiedenen Orten zur Gestaltung der Landshuter Residenz, siehe KRONTHALER 1987, S. 36ff. und S. 91ff., LANGER 2009A, 118, AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 342, Kat. Nr. 13.6.

**764** LANGER 2009A, S. 118 sowie AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 342, Kat. Nr. 13.6.

**765** Bayern war unterteilt in die Herzogtümer Bayern-Straubing, Bayern-Landshut, Bayern-München und Bayern-Ingolstadt. Aufgrund von Erbfällen wurden die Teilherzogtümer in Niederbayern mit der Residenz in Landshut und Oberbayern mit der Residenz in München zusammengefasst. Nach dem Tod des Landshuter Herzogs Georg der Reiche im Jahr 1503 beanspruchte dessen Schwiegersohn Ruprecht von der Pfalz die Nachfolge, was aber dem Wittelsbacher Hausvertrag widersprach. Damit machte Albrecht IV. seinen Erbsanspruch geltend, was zur militärischen Auseinandersetzung führte. Maximilian I. versuchte zu vermitteln und behielt als Gegenleistung nach Ende des Kriegs und der Aufteilung der Gebiete selbst die Region um Kufstein und Teile Tirols. Siehe dazu grundlegend ZIEGLER 2009, S. 16ff. Zur Politik Albrechts IV. siehe STAUBER 1997 sowie MARTH 2011B.

**766** SPITZLBERGER 1998, S. 11ff., ZIEGLER 2009, S. 19. Die Vormundschaft übernahmen Wolfgang von Bayern (1451–1514) und Leonhard von Eck (1480–1550).

**767** ZIEGLER 2009, S. 19.

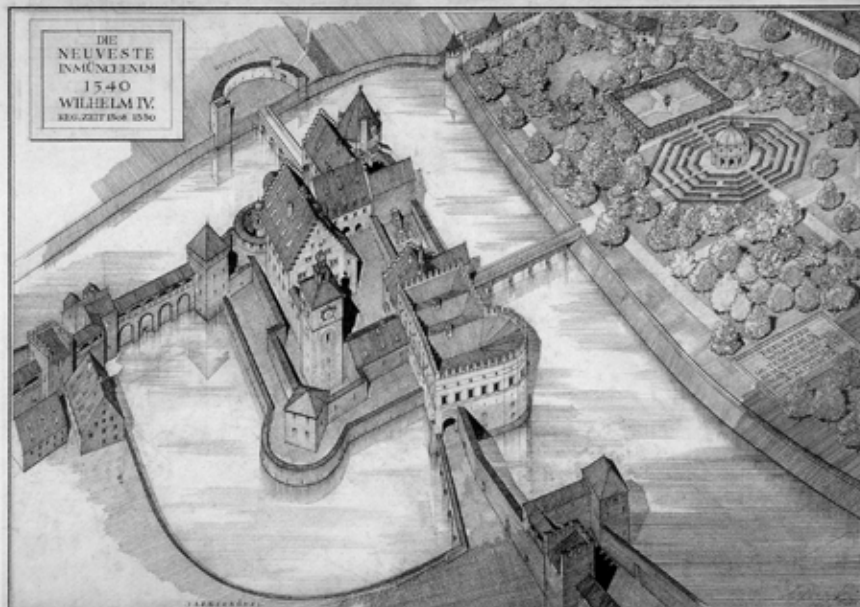
**768** SPITZLBERGER 1998, S. 21, ZIEGLER 2009, S. 20.

**769** ZIEGLER 2009, S. 21, siehe auch LANGER 2009A, S. 37.

**770** Dazu LANGER 2009A, S. 38f. Hierzu zählten beispielsweise der Ausbau der Kapelle und des Söllers und die Errichtung eines gewölbten Laufgangs mit repräsentativer Fassade.

**771** LANGER 2009A, S. 43, KRONTHALER 1987, WARTENA 2009, AUSST. KAT. LANDSHUT 1994, LAUTERBACH 1998.

**772** MEITINGER 1970. Zur Münchener Residenz daneben KLINGENS MITH 1993, FALTTHAUSER 2006. Als Baumeister fungierte Leonhard Halder (vor 1518 – um/nach 1542), siehe dazu MEITINGER 1970, S. 32 und NAGLER 1837, S. 518.



**Abb. 121** Die Neuveste um 1540 zur Zeit Herzog Wilhelms IV / Rekonstruktion nach Wilfried Schaefflein.

Baumaßnahmen im Jahr 1540 geweiht wurde,<sup>773</sup> der äußere Christophorusturm im Nordosten,<sup>774</sup> der Türnitzbau<sup>775</sup> sowie der Rundstubenbau (**Abb. 121**).<sup>776</sup> Dieser schuf als neuer Wohntrakt den notwendigen Raum für das höfische Leben und die wachsende Hofhaltung in München.<sup>777</sup> Beiden Brüdern war also daran gelegen, ihre Herrschaftssitze repräsentativ zu erweitern, was ebenfalls nach entsprechenden Bildausstattungen verlangte.<sup>778</sup> Es ist auffällig, dass die Entstehung der *Historienbilder* genau in die Zeitspanne des Neuveste-Ausbaus unter Wilhelm fällt. Die Ausbaumaßnahmen der Residenzen in München und Landshut, sowohl in Architektur und Ausstattung, waren – gemäß den innenpolitischen Umständen – möglicherweise durch kompetitives Bestreben zwischen den beiden Herzögen motiviert. Sicherlich aber spielte auch der Wunsch eine Rolle, den Machtanspruch des formell geeinten Herzogtums Bayern im gesamten Reich zu repräsentieren und den anderen Höfen des Reichs in Sachen

Repräsentation gleichzukommen. Der Herrschaftssitz galt als architektonisches Abbild des dynastischen Körpers eines Fürsten und seiner Dignität und damit einhergehend zeigte es den Anspruch auf die Territorialherrschaft.<sup>779</sup>

Der Auftrag der *Historienbilder* ist demnach im Kontext der Umbaumaßnahmen der bayerischen Schlösser wie auch der politischen Ereignisse zu betrachten. Die Bilder entsprachen als repräsentative Exempeldarstellungen der gefragtesten Künstler ihrer Zeit dem Anspruch des ebenso repräsentativen Fürstensitzes in München. In Landshut hatte vor allem Hans Wertinger (um 1465/70–1533) Anteil an der Bildausstattung.<sup>780</sup> Auch Ludwig beauftragte neben zahlreichen Porträts einige Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben herausragender historischer Persönlichkeiten, die Parallelen zu den *Historienbildern* aufweisen: Wertinger schuf beispielsweise ein querformatiges Historienbild von *Alexander dem Großen und seinem Arzt Philippus*, das auf 1517

<sup>773</sup> MEITINGER 1970, S. 33. Die neue, größere Hofkapelle ersetzte die alte Georgskapelle und wurde mit dem Jahr 1540 zu dem Zeitpunkt geweiht, als auch die *Historienbilder* Ludwig Refingers fertiggestellt wurden.

<sup>774</sup> MEITINGER 1970, S. 33.

<sup>775</sup> Ebd. Der Türnitzbau verband zudem den inneren Christopherturm mit dem äußeren.

<sup>776</sup> Ebd., S. 32.

<sup>777</sup> Während man zur Zeit des Amtsantritts Wilhelms im Jahr 1508 am Hof 162 Personen zählte, waren es 1552, also zwei Jahre nach seinem Tod, 384 Bedienstete. Man kann davon ausgehen, dass den Zuwachs um mehr als das Doppelte nicht erst die zwei Amtsjahre Albrechts V. hervorbrachten. Siehe hierzu LANZINNER 1980, S. 22, 69, zudem KRAMER 1999, S. 387.

<sup>778</sup> Über die Landshuter Ausstattung gibt ein Inventar von 1560 Auskunft, siehe LANGER 2009A, hier insbesondere S. 39.

<sup>779</sup> MÜLLER 2011, S. 19ff.

<sup>780</sup> LANGER 2009A, S. 40ff., INGERSOLL 2014.



**Abb. 122** Hans Wertinger / *Alexander der Große und sein Arzt Philippus* / 1517 / Öl auf Holz / 108,5 × 125,5 cm / Nationalgalerie Prag.

datiert ist (**Abb. 122**).<sup>781</sup> Mit Maßen von 108,5 × 125,5 cm ist es interessanterweise geringfügig kleiner als die Formate der *Historienbilder*. Es zeigt die Geschichte Alexanders, der schwer erkrankt von einem Leibarzt heilende Medizin erhält, mit der er jedoch hätte vergiftet werden sollen.<sup>782</sup> Sein Feldherr Parmenion warnt ihn rechtzeitig in einem Brief. Die Geschichte dient folglich als Exempel für besondere Treue und Loyalität und warnt den fürstlichen Betrachter zugleich vor Naivität, indem daran gemahnt wird, engste Vertraute behutsam auszuwählen.

Auch eine Tafel mit der alttestamentarischen Geschichte des Gastmahls Königs Belsazars diente wahrscheinlich als Ausstattungsstück in Landshut (**Abb. 123**).<sup>783</sup> Als Autor des inschriftlich auf 1544 datierten Bilds wird Hans Schöpfer d. Ä. vermutet, jedoch konnte dies nicht aufs Letzte geklärt werden.<sup>784</sup> Im Hochformat zeigt die Tafel einen detailliert ausgearbeiteten Palasträum, der in seiner architektonischen Formensprache an die Landshuter Residenz erinnert.<sup>785</sup> Die pluriszenische, detaillierte Bilderzählung erstreckt sich dabei über die drei Geschosse des Baus: Unten bringen



**Abb. 123** Süddeutscher Maler (Hans Schöpfer?) / *Das Gastmahl des Belsazar* / 1544 / Öl und Tempera auf Holz / 154,4 × 108 cm / Staatliches Museum Schwerin.

Diener kostbare Gefäße herbei, aus denen er bei einem Gastmahl trank und hochmütig seine Götter pries. Im Mittelgeschoss findet dann die eigentliche Hauptszene des Festessens statt: Belsazar erscheinen die Worte „Mene Mene Thekel“ an der Wand, die er nicht entschlüsseln kann. Daraufhin ruft er zahlreiche Gelehrte zu sich, die ihm die Schrift deuten sollen, bis die Königin ihm Daniel vorschlägt. Dieser erläutert die göttliche Weissagung: Die Worte verkünden Tod und Untergang des Reichs als Strafe Gottes für Belsazars Übermut. Diese Szenen befinden sich im obersten Geschoss der Bildarchitektur. Vor allem aufgrund der ausführlichen Narration, in der die Tafel deutlich von der gängigen Ikonografie abweicht, wie auch aufgrund

<sup>781</sup> LANGER 2009A, S. 40, AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 186, Kat. Nr. 3.1.

<sup>782</sup> SPITZLBERGER 1998, S. 17ff, AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 186, Kat. Nr. 3.1. Das Bild wurde seither vor allem hinsichtlich der Identifizierung von Rollenporträts untersucht.

<sup>783</sup> HEGNER 1990, S. 23f., Kat. Nr. 23, LÖCHER 1995, S. 42, ERICHSEN 1998, S. 87ff., hier vor allem S. 90, AUSST. KAT. VENEDIG 1999, S. 352f., Kat. Nr. 75, AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 280f., Kat. Nr. 8.6.

<sup>784</sup> LÖCHER 1995, S. 42. In Betracht gezogen wurde ebenfalls Ludwig Refinger, siehe HEGNER 1990, S. 24, Kat. Nr. 23.

<sup>785</sup> Dazu vor allem der Beitrag von ERICHSEN 1998, S. 87.

der Bildmaße von 154,5 × 108 cm, scheint dieses Werk den *Historienbildern* nahe zu stehen. Auch die detailreiche Architektur entspricht beispielsweise dem Schauraum der Lucretia-Tafel. Die Warnung vor den Folgen von Hochmut und dem Glauben an ‚falsche‘ Götter fügt sich indes thematisch in die Reihe der Exempelbilder ein. Ob diese beiden mit Landshut in Verbindung stehenden Tafeln tatsächlich näher in Beziehung zu den *Historienbildern* zu sehen sind, oder ob die ähnlichen Bildmaße lediglich Zufall sind, muss ohne weitere Quellen und Hinweise offen bleiben.<sup>786</sup> Die Tafeln zeigen aber in jedem Fall das Interesse der Wittelsbacher Herzöge an verbildlichter *historia*, die gerade im Kontext der eigenen Geschichte und des wiedervereinigten Bayerns von besonderem Interesse war: Die beiden Regenten postulierten mit den Tugendbildern die Grundsätze einer zukunftssträchtigen Herrschaft des bayerischen Herzogtums.<sup>787</sup> In diesem Kontext sind beispielsweise auch die Fresken Ludwig Refingers in der Landshuter Stadtresidenz zu verstehen, die im sogenannten *Heldenzimmer* unter Anderem ebenfalls die Geschichten von Mucius Scaevola, Marcus Curtius und Horatius Cocles aufgreifen.<sup>788</sup> Auch in der Beschäftigung von Künstlern wie Hans Mielich oder Barthel Beham für zahlreiche Porträtaufträge zeigt sich die Kunstförderung Wilhelms am Münchener Hof.<sup>789</sup> Die Beschäftigung der Organisten Paul Paumann (1447–1517) und Jacob Meuerl

(vor 1517–1562) oder des Hofkomponisten Ludwig Senfl (um 1490 – nach 1543) sowie zahlreiche Chorbücher im Auftrag Wilhelms zeugen zudem von seinem Interesse und der Förderung der Musik am Münchener Hof.<sup>790</sup> Die verstärkte *aemulatio* und der Repräsentationswille, in derart prestigeträchtigen Projekte und Aufträge zu investieren, wie die Bauvorhaben, die Aufträge der Innenausstattung oder die Musikförderung, wurden von der Forschung häufiger auch in den Kontext der habsburgisch-wittelsbachischen Beziehungen gestellt.<sup>791</sup> Immer wieder wurde darauf verwiesen, dass Wilhelm mit Altdorfer, Breu und Burgkmair Künstler für die *Historienbilder* beauftragte, die bereits für Maximilian I. gearbeitet hatten. Auch Ludwig Senfl, der 1523 an Wilhelms Hof kam, stand zuvor in den Diensten des Kaisers.<sup>792</sup> Wilhelms Mutter Kunigunde von Österreich (1465–1520) war die Schwester Maximilians, wodurch sich verwandschaftliche Beziehungen zu den Habsburgern ergaben. Seit dem Regierungsantritt Karls V. ging in den Beziehungen zum Kaiserhaus jedoch ein verstärkter Dualismus einher, auch wenn man im Festhalten am katholischen Glauben miteinander verbunden blieb. Als 1526 die Übernahme der Regierung Böhmens und Ungarns durch Karls Bruder Ferdinand I. bevorstand,<sup>793</sup> kandidierte auch Wilhelm für dieses Amt. Er verlor aber gegen Ferdinand.<sup>794</sup> Auch in der Wahl zum römisch-deutschen König unterlag der Bayernherzog den Habs-

**786** ERICHSEN 1998, S. 92 bringt vor allem das Gastmahls Belsazars in Verbindung mit den *Historienbildern* und stellt dabei in den Raum, Breus Artemisia-Bild sowie Burgkmairs Esther-Tafel einer Landshuter Bilderfolge zuzurechnen. Die Verbindung der Tafeln zueinander muss jedoch in anderem Rahmen eingehender untersucht werden. Ebenfalls von Interesse wäre ein eingehender Vergleich der *Historienbilder* für den Wittelsbacher Ottheinrich von der Pfalz: Hier haben sich ein Gemälde mit dem Lager des Holofernes von 1538 sowie eine Darstellung des Parisurteils und der Zerstörung Trojas von 1540 erhalten, die ebenfalls ähnliche Formate aufweisen. Siehe dazu POKORNY 2016, S. 68f.

**787** In diesem Kontext sind auch die Fresken Ludwig Refingers in der Landshuter Stadtresidenz mit der Darstellung von Marcus Curtius und Horatius Cocles zu verstehen. Siehe dazu AUSST. KAT. LANDSHUT 1994, KRONTHALER 1987, BLANKENAGEL 1973, S.41ff.

**788** Siehe dazu ausführlich AUSST. KAT. LANDSHUT 2009, S. 152ff. mit Abb. und weiterer Literatur.

**789** Zu Wertinger siehe INGERSOLL 2014, zu Hans Mielich, der 1541 auf Veranlassung Wilhelms IV. nach Rom reiste, siehe grundlegend LÖCHER 2002. Zudem arbeitet derzeit Gerald Dagit im Rahmen seines Promotionsprojekts an der Universität Regensburg an einer umfassenden Studie zu Mielich. Beham schuf des Weiteren zahlreiche Porträts für das Herzoghaus und stand ab 1537 in einem vertraglich festgesetzten Arbeitsverhältnis zu Wilhelms Bruder Ludwig X., siehe HARTIG, MÜNCHNER ARCHIVALIEN II, 1930, S. 352, Nr. 527: „Item Partholome Beham maller von München hab ich bestelt von hauß auß, wan ich in erfordir mir gewertig zu sein. – Im jars versprochen zu geben XXIII gulden in münz, ain schaff korn, ain claid oder IIII gulden dafür. – Was er mir arbeits, sol im nach zimlichen dingen bezalt werden. – Wan ich in sunst brauch, sol er auf mein kostung und zerung reisen. – Und syn solt ist im liechtmeß angegangen und liechtmeß, so man zellen wird XXXVIII ist verfallen. Datum Landshuett den X. tag Martii Anoo XXXVII.“

**790** Hierzu VON ROHR 1974, S. 181, zur Beauftragung von Hofmusikern ebd., S. 185f. Exemplarisch zeigt sich im Chorbuch der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf, A. Augusteus 2°, das VON ROHR 1974 beschreibt, eine umfangreich ausgeführte Illuminierung, die zudem zahlreiche Grafiken Altdorfers, Dürers oder Burgkmairs aufgreift.

**791** Beispielsweise ESCHENBURG 1979, S. 53f., GREISELMAYER 1996, S. 202ff. Zur Beziehung zwischen den Wittelsbacher Herzögen zu Karl V. siehe grundlegend SACK 2009, AUSST. KAT. BURGHAUSEN 2012, ESCHENBURG 1979, S. 53ff.

**792** Davon zeugt die Widmung in den Propriums-Vertonungen: SENFL, PROPRIUMS-VERTONUNGEN, UM 1525-1531; Widmung auf S. 3. Das Chorbuch enthält ebenso Teile von Heinrich Isaac. Grundlegend siehe die digitale Forschungsplattform zum Gesamtwerk Senfls unter <http://www.senflonline.com/>, zuletzt am 10.06.2015.

**793** Siehe Kap. 5.4. GREISELMAYER 1996 bezieht diese Ereignisse, wie bereits diskutiert wurde, auf die *Schlacht von Zama*.

**794** SACK 2009, S. 221.



- 154 burgern.<sup>795</sup> Wie Friederike Sack feststellte, war die grundsätzliche „Empfindlichkeit Bayerns“<sup>796</sup> gegenüber dem habsburgischen Expansionsdrang und dem Machtausbau Kaiser Karls V. vor allem auch damit verbunden, dass im Landshuter Erbfolgekrieg als Ausgleich für die Unterstützung Kaiser Maximilians I. auch einige Teile Tirols abgetreten werden mussten.<sup>797</sup> Vor allem für Barbara Eschenburg und Volkmar Greiselmayer erklären sich die *Historienbilder* aus den politischen Absichten Wilhelms, also dem Dualismus zu den Habsburgern und den Versuchen, das bayerische Reich zu vergrößern.<sup>798</sup> Ob sich die Bildinhalte dezidiert durch die Realereignisse der 1520er Jahren erklären lassen, wie es vor allem Greiselmayers These ist, bleibt fraglich.<sup>799</sup> Doch steht der Auftrag zumindest im Kontext eines verstärkten Bedürfnisses nach Repräsentation und Machtansprüchen. Dies konnte vor allem auch im Rahmen des kaiserlichen Besuchs in München 1530 zur Schau gestellt werden. Kaiser Karl V. befand sich auf dem Weg von Bologna zum Augsburger Reichstag, auf dem sich die Wahl des römisch-deutschen Königs letztlich entscheiden sollte. Anlässlich dieses Großereignisses fand ein Bankett im Garten der Neuveste statt, von dem mehrere Briefe italienischer Gesandter berichten.<sup>800</sup> Auch reichsweit wurde von den Feierlichkeiten berichtet.<sup>801</sup> Der Adventus, der beispielsweise militärische Schaukämpfe, ephemere Festarchitektur und pompöses Feuerwerk umfasste,<sup>802</sup> bot Gelegenheit, sich selbst angemessen zu repräsentieren und den Anspruch auf die Königswürde nach außen zu tragen.<sup>803</sup>

### 6.3 DIE HISTORIENBILDER ALS HÖFISCHE BILDAUSSTATTUNG

Der Hängungsort der *Historienbilder* konnte bisher nicht endgültig geklärt werden.<sup>804</sup> Nicht nur die fehlenden Quellen, sondern auch die weitestgehend ausstehende Rekonstruktion der Münchener Neuveste unter Jacobäa von Baden und Wilhelm IV. erschweren diese Frage.<sup>805</sup> Insbesondere Otto Hartig setzte den kaiserlichen Adventus 1530 in München in Beziehung zu den *Historienbildern*,<sup>806</sup> wobei er ihren Ursprungskontext in einem der Gartenpavillons vermutete, in dem das Bankett anlässlich der Feierlichkeiten stattfand (**Abb. 121**).<sup>807</sup> Hartig verwies dabei auf die bereits erwähnten *Inscriptiones Vel Tituli Theatri Implissimi* Samuel Quicchelbergs,<sup>808</sup> in denen er explizit auf den Garten hinweist: Wilhelm habe dafür gesorgt,

795 Ebd.

796 Ebd.

797 Ebd.

798 ESCHENBURG 1979, S. 54, GREISELMAYER 1996.

799 GREISELMAYER 1996.

800 Der venezianische Historiograf Marino Sanuto d. J. (1466–1536) gibt die Briefe in Form von Abschriften in seinen sogenannten *Diarii* wieder, siehe SANUTO 1970 sowie die deutschen Übersetzungen bei HARTIG 1933, S. 152f. Zum Einzug Kaiser Karls V. in München in zeitgenössischen Quellen SANUTO 1970, Sp. 311ff. Siehe auch RIEZLER 1899, S. 224.

801 Davon zeugen z. B. die Reiseberichte der italienischen Gesandten in SANUTO 1970. Weiterhin wurden Flugschriften unter dem Titel *Keiserlicher Maiestat einreitung zz Munchen den X. tag Junii im M.CCCCC. und XXX jar* gedruckt, siehe beispielsweise das Exemplar in der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek, Sign. 4°1178. Hierzu auch RUDOLPH 2017, S. 58. CUNEO 1998, S. 158 stellt fest, dass der Münchener Adventus denjenigen in Augsburg von 1530 in Aufwand und Prestige übertraf, vergleicht man die Ereignisse miteinander.

802 THOMAS 1882, S. 369, RIEZLER 1899, S. 227, STÖRMER 1999, S. 376, CUNEO 1998, S. 152, WEST 2006, S. 266f, ebd., S. 299f., Anm. 190, RUDOLPH 2017, S. 58f.

803 Ein in drei Stöcken gedruckter Holzschnitt von Hans Sebald Beham dokumentiert den Einzug Karls V. in München. Siehe grundlegend zu diesem Ereignis THOMAS 1882, S. 369, RIEZLER 1899, S. 227, STÖRMER 1999, S. 376, CUNEO 1998, S. 152, WEST 2006, S. 266f, ebd., S. 299f., Anm. 190, RUDOLPH 2017, S. 58f. Zum Adventus-Zeremoniell grundlegend CUNEO 1998, S. 150ff., zum Adventus in Augsburg 1530 und der Holzschnittfolge, die Jörg Breu d. Ä. in diesem Rahmen schuf, ebd., S. 154f.

804 HARTIG 1933, S. 152. Zur Raumfrage auch ESCHENBURG 1979, S. 54, SLG. KAT. MÜNCHEN 1983, S. 28f., GREISELMAYER 1996, S. 204ff., CUNEO 1998, S. 230ff., GOLDBERG 2002, S. 71ff., WEST 2006, S. 266ff.

805 MEITINGER 1970, HOPPE 2000, S. 152. Die Arbeit von KLINGENSMITH 1993 beginnt erst mit dem Zeitraum um 1600. Jan-Eric Lutteroth, München, arbeitet derzeit im Rahmen seines Promotionsprojekts an der Baugeschichte der Münchener Neuveste mittels virtueller 3D-Rekonstruktion.

806 HARTIG 1933, S. 152.

807 Ebd. Der Rekonstruktionsplan nach Schaefflein greift diesen Pavillon ebenfalls auf.

808 Siehe Kap. 4.4 und HARTIG 1933, S. 148.

„daß in seinem größeren Münchener Garten die hervorragendsten Maler in Deutschland in wunderbarer Weise ihre Begabung aufboten und einzelne Bilder malten, die bis jetzt Ausländer betrachten und bewundern, denen München wegen der Lieblichkeit dieser Stadt mit der größten Sehnsucht geschildert wurde.“<sup>809</sup>

Anhand der von Quicchelbergs genannten Bilder identifiziert Hartig die *Historienbilder*. Eine Bestätigung dessen sieht er in den bereits genannten Briefen der italienischer Gesandten, die 1530 an den Festivitäten des Einzugs Kaiser Karls V. teilgenommen hatten.<sup>810</sup> Die Nachrichten sprechen von der ausgesprochenen Pracht dieses Gartens,<sup>811</sup> in dem sich ein Brunnen mit Putti, Löwen- und Bärenfiguren, ebenso wie ein pavillonartiger Bau befand, der durch einen Ofen beheizt wurde.<sup>812</sup> Hier hingen Gemälde, die Hartig mit den *Historienbildern* gleichsetzt:

„Oberhalb jenes Brunnens befindet sich eine Stube mit drei Gemälden, die Römerkriege darstellen, welche Male-  
reien von höchstem Werte sind, und es gibt einen Ofen mit Darstellungen, die wie lebend erscheinen. Auf der unteren Seite sieht man tanzende Leute, die wegen

des Tanzes in Streit geraten sind, man sieht viele Tote und Verwundete.“<sup>813</sup>

Ein weiterer Brief vom 13. Juni 1530 greift dies ebenfalls auf: In einem Haus auf Säulen, „in dessen Mitte sich ein wunderbarer Brunnen“<sup>814</sup> befand, waren „einige Gemächer mit prachtvollen Gemälden, die Jagdszenen, Schlachten, Tänze und Landschaften darstellen.“<sup>815</sup> Zwar wurde der Lustgarten des 16. Jahrhunderts komplett überbaut,<sup>816</sup> Grabungen brachten im Jahr 1995 jedoch Befunde hervor, die mit dem beschriebenen Lustbau mitsamt der Brunnenanlage in Verbindung gebracht werden konnten.<sup>817</sup> Die Ergebnisse deuten auf eine oktagonale, allseitig geöffnete Säulenhalle und auf ein kreuzförmig angelegtes Wasserbecken hin.<sup>818</sup> Hartigs These des Gartenpavillons muss allerdings trotz der Bestätigung der zeitgenössischen Berichte durch die archäologischen Befunde eine Hypothese bleiben. Denn weder Quicchelberg noch die italienischen Gesandten nennen konkret die Künstler oder die Motive der Bilder, auf die sie Bezug nehmen. Zudem stellt sich die Frage, woher Quicchelberg die Information einiger Gemälde im Garten hatte – spricht er selbst von den „Auslän-

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

**810** Der venezianische Historiograf Marino Sanuto d. J. (1466–1536) gibt die Briefe in Form von Abschriften in seinen sogenannten *Diarii* wieder, siehe SANUTO 1970 sowie die deutschen Übersetzungen bei HARTIG 1933, S. 152f. Zum Einzug Kaiser Karls V. in München in zeitgenössischen Quellen SANUTO 1970, Sp. 311ff. Siehe auch RIEZLER 1899, S. 224.

**811** Ein Schreiben des Kanzlers Leonhard von Eck an Wilhelm IV. aus dem Jahr 1526 dokumentiert den Ausbau des Gartens und die Errichtung der Lustbauten im Zuge der Umbaumaßnahmen an der Neuveste: „E. fl. Gn. wolle dieser Zeit mit ihrem Bauen an den Gärten und andern Lustbauten in Ruhe stehen und gedenken um Leut und Geld; denn so man sieht, wohin die Sachen sind länden, mögen E. f. Gn. allwegen wohl bauen.“ Quelle aus HARTIG, MÜNCHNER ARCHIVALIEN II, 1930, S. 342, Nr. 487. Mahnt Eck den Herzog an Geld und Personal, zeigt sich, wie umfassend, prestigeträchtig und kostspielig die Planungen des Areals waren. Der Lustgarten umfasste mehrere Gebäude, Labyrinth, einen großen Bachlauf und Fischbecken, dazu die archäologischen Ergebnisse in HABEL/WINKLER 1993, S. 7ff., WINKLER 2000, S. 153. Siehe zum Ausbau des Gartens auch MEITINGER 1970, S. 32.

**812** SANUTO 1970, Sp. 316f. aus dem Brief von Paxin Berecio an Thomà Tiepolo vom 16. Juni 1530: „Il giardin preditto è molto bello et di gran valuta, et a volerlo descriver il vorebbe altro ingegno ehe il mio, pur dirò questo, che a tutti parve il più bello. Quasi al meglio vi è una fontana et ha sopra deo leoni et doi orsi che stan a sedere, et sopra la testa loro hanno uno puto per cadauno et così uno in brazo che pareno vivi, et butano l'aqua da alcune trombette che hanno in boca, et la pissano etiam, et cussi li orsi et li leoni.“ Übersetzung bei HARTIG 1933, S. 152 sowie daneben THOMAS 1882.

**813** SANUTO 1970, Sp. 316: „Sopra di questa fontana vi è una statua [stuva] qual ha tre quadri dipinti de guerre de romani, che sono piture de gran precio, et ha el fornello fatto a figure che pareno vive. Da la parte di sotto vi sono gente che ballano et per il ballo fanno questione, dove si vede molti morti et feriti. [...]“ Wie HARTIG 1933, S. 152 korrigierte, handelt es sich bei dem fälschlicherweise in der Ausgabe angeführten Begriff ‚statua‘ um ‚stuva‘, sprich eine Stube (beheizter Raum), was sich daraus herleiten lässt, dass im Anschluss der Ofen genauer beschrieben wird.

**814** HARTIG 1933, S. 154.

**815** Ebd.

**816** Maximilian I. errichtete an dieser Stelle die Zeughausanlage, die durch Max I. Joseph für die Zwecke des Marstalls umgenutzt wurde. Siehe WINKLER 2000, S. 152.

**817** WINKLER 2000, S. 154ff.

**818** Ebd.

156 dern“, die hiervon berichten, bezieht er sich wohl auch auf die Reiseberichte. Die Hängung der Bilder in einem Lustbau anlässlich des kaiserlichen Adventus 1530 erscheint grundsätzlich durch den damit verbundenen Repräsentationsanspruch aber nicht abwegig, auch wenn dies nur vermutet werden kann. Wilhelm IV. suchte im Rahmen dieses Großereignisses letztlich verstärkt nach herrschaftlicher Außenwirkung und Zurschaustellung seines Herrschaftsanspruchs.<sup>819</sup> Nimmt man also an, die in den Briefen genannten drei Tafeln mit Darstellungen von Römerkriegen meinen Altdorfers *Alexanderschlacht*, die *Schlacht von Cannae* Burgkmairs und Breus *Schlacht von Zama*, so konnte Wilhelm seinen Gästen Bilder derjenigen Künstler präsentieren, die bereits für Kaiser Maximilian I. gearbeitet hatten. Auch ihre Funktion als Exempeldarstellungen sprechen hierfür: Durch den Bezug zur antiken Vergangenheit und zu den siegreich geschlagenen Schlachten der dargestellten Helden konnten Jacobäa und Wilhelm ihre Regentschaft legitimieren, indem eine genealogische Verbindung geschaffen wurde. Die Tafeln hielten dem kaiserlichen Gefolge zugleich die Werte und Richtlinien der eigenen Regentschaft vor Augen. Die Gleichsetzung der drei Gemälde im Lustbau mit den drei Schlachtentafeln würde zudem bestätigen, dass neben den bis dato geschaffenen querformatigen Bildern diese drei Bilder gemeinsam geplant waren.<sup>820</sup>

Akzeptiert man Hartigs Vorschlag des Gartenpavillons, stellt sich die Frage, ob die Bilder dauerhaft im Garten präsentiert wurden.<sup>821</sup> Denkbar ist letztlich, dass sie nur temporär am Veranstaltungsort des Banketts gezeigt wurden, um hier als Werke der gefragtesten Künstler ihrer Zeit dezidiert zur Repräsentation Wilhelms beizutragen. Möglicherweise wurden sie im Anschluss in einen anderen Raum der Neuveste verbracht. So waren Bildausstattungen gerade im Medium des Tafelbilds mobil und flexibel anzubringen.<sup>822</sup> Die Maße der *Historienbilder* von durchschnittlich rund 120 cm Höhe und 150 cm Breite sind zwar vergleichsweise groß, stellt man sie neben die kleinformatigen Tafeln für den freien Markt,<sup>823</sup> aber nach wie vor waren sie handlich und als Ausstattungsstücke transportabel. Auch zählten Exempelbilder zum gängigen Bildprogramm frühneuzeitlicher Schlösser und konnten in nahezu jeden Raumkontext integriert werden.<sup>824</sup> Das humanistische Idealbild einer frühneuzeitlichen Schlossausstattung vermittelt exemplarisch der sogenannte *Dialogus* von Andreas Meinhardi (um 1470–1524/25), der das von der Cranach-Werkstatt ausgestattete Schloss in Wittenberg beschreibt.<sup>825</sup> Hier heißt es resümierend: „In allen Räumen sind fast unzählige Bilder historischen und mythologischen Inhalts, die sich mit fast allen Lastern und Tugenden beschäftigen.“<sup>826</sup> Weiterhin wird hier davon berichtet, dass die Gemächer der

819 Siehe Kap. 6.2.

820 Siehe Kap. 3.4.

821 Auch GOLDBERG 2002, S. 72 wirft diese Frage auf. Ob die Bilder beispielsweise zum Zeitpunkt, als Quichelbergs seinen Text verfasste, nach wie vor in einem Gebäude auf dem Gartenareal hingen oder ob seine Nennung der Bilder lediglich meint, dass sie zeitweise dort für jeden Gast am Münchener Hof zugänglich waren, geht aus der oben zitierten Passage zu Beispiel nicht hervor.

822 Siehe HOPPE 2000, S. 158 und daneben HEYDENREICH 2007, S. 223ff., der in seiner Studie zur Werkstattpraxis Lucas Cranachs die Mobilität von Tafelbildern auf Grundlage von Inventaren und technischer Ergebnisse des Materialbestands thematisiert. Mussten Tafeln vorübergehend abgehängt, gelagert oder transportiert werden, wurden beispielsweise schützende Deckel oder Kisten verwendet, dazu ebd., S. 228ff. Für Hinweise zu mobilen Ausstattungsobjekten der Cranach-Werkstatt danke ich Katharina Frank (Heidelberg) herzlich. Siehe FRANK 2018, S. 139ff. Zur Mobilität von Tafelbildern im Kontext freier Bildproduktion auch WAGNER 2014, S. 9.

823 Dazu grundlegend WAGNER 2014, hier vor allem S. 14ff.

824 Zum frühneuzeitlichen Residenzbau und funktionalen Strukturen der Räumlichkeiten siehe grundlegend vor allem HOPPE 1996, S. 365ff., HOPPE 2000, S. 153, MÜLLER 2004, MÜLLER 2011, S. 24ff., PAULUS 2016, S. 177. Grundlegend ist nach wie vor die Arbeit des Soziologen Norbert Elias zur höfischen Gesellschaft Ludwigs XIV., der die programmatische Bestimmtheit der Schlossräume einbezieht, siehe ELIAS 1969.

825 MEINHARDI 1508. Meinhardi beschrieb im sogenannten *Dialogus* in Form eines in lateinischer Sprache verfassten Gesprächs zwischen zwei Studenten – Meinhardus und Reinhardus – die Stadt Wittenberg, das Schloss und die Universität. Bei einem Rundgang erläutert Meinhardus seinem Kommilitonen die Ausstattung der einzelnen Räume, wie der Hofstube oder der Hofgerichtsstube, und beschreibt einige Darstellungen. Der Text ist vor allem als humanistische Idealbeschreibung eines Fürstensitzes zu sehen. Ob der *Dialogus* als dokumentarische Quelle gelten kann, aus der ein verlässlicher Hängungsplan im Wittenberger Schloss rekonstruierbar wird, wie es beispielsweise BORGGREFE 2002 unter Einbezug von Cranachs Bildern unternahm, ist jedoch fraglich. Aufschlussreich ist der Text vor allem für den Stellenwert von Exempeldarstellungen, die in zahlreichen Räumen eines frühneuzeitlichen Schlosses möglich und offenbar explizit gewünscht waren. STRIEDER 2005, S. 29, stellt diesbezüglich die These auf, die Beschreibung diene „allein den pädagogischen Absichten des Autors und der Dokumentierung seines ausgedehnten humanistischen Wissens“. Für zahlreiche Hinweise danke ich an dieser Stelle Katharina Frank. Sekundär FRANK 2018, S. 147ff., TREU 1993, HOPPE 1996, S. 165, BIERENDE 2002, S. 178ff., NOLL 2004, S. 346ff. und S. 364ff., STRIEDER 2005. Im Folgenden wird nach der deutschen Übersetzung von Martin Treu zitiert, siehe MEINHARDI 1986.

826 MEINHARDI 1986, S. 157. MEINHARDI 1508, Kap. 8: „De omnibus pene virtutibus et viciis in locis omnibus pictura historiarum et fabularum innumerabilis.“

Herzogin und des Herzogs mit historischen Bildthemen ausgestattet waren, die die Betrachter an die Konsequenzen irdischer Liebe, an eheliche Treue, Keuschheit und Bescheidenheit mahnten.<sup>827</sup> Zudem beschreibt Meinhardi die Hofgerichtsstube, in denen – vergleichbar mit spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Rathausprogrammen – die Folgen guter und schlechter Regentschaft sowie einer vorbildhaften und ungerechten Urteilsfindung gezeigt wurden. In der Hofstube, dem Versammlungs- und Speiseraum des Hofstaats und einem der wichtigsten Räume innerhalb eines Schlosses,<sup>828</sup> befanden sich ebenfalls römische Exempelbilder, die der Belehrung der höfischen Gesellschaft dienten.<sup>829</sup> In der sogenannten *Geschnitzten Stube* waren indes neben Darstellungen aus dem Herkules-Leben auch Bilder römischer Helden zu sehen.<sup>830</sup> In all diesen Raumkontexten diente die Bildausstattung mit derartigen Exempelbildern also dazu, die Betrachter – entsprechend der schon bei Alberti formulierten Forderungen<sup>831</sup> – bei Hofe zu erfreuen und moralisch zu belehren.<sup>832</sup> Verweist Meinhardis *Dialogus* exemplarisch auf die Bildverwendung im Wittenberger Schloss, sind ähnliche Bildprogramme auch für andere Schlossausstattungen belegbar.<sup>833</sup> Dies lässt darauf schließen, dass auch die Bilderthemen der *Historienbilder* in der

Münchener Neuveste in verschiedenen Kontexten angebracht worden sein können.

Vor allem der Blick auf die Bildthemen der *Historienbilder* zeigt, dass die Tafeln zwar als eine zusammengehörende Bilderfolge funktionierten, so aber nicht zwingend angeordnet sein mussten. In der Auflistung des *Fickler'schen Inventars* von 1598, das der Raumordnung der Kunstkammer in Form von Rundgängen folgt,<sup>834</sup> fällt beispielsweise auf, dass die Historien Gemälde nicht als Einheit präsentiert wurden. Sie wurden zum Teil mit Bildnissen derjenigen historischen Personen kombiniert, deren Taten die *Historienbilder* vielfigurig aufgreifen.<sup>835</sup> So folgten auf Breus *Schlacht von Zama* ein Porträt des Hunnenkönigs Attila sowie ein Bildnis Hannibals.<sup>836</sup> Zwischen Schöpfers *Mucius Scaevola von Porsenna* und Burgkmairs *Schlacht von Cannae* zeigte man ein Porträt von Totila, dem König der Ostgoten und – in Rückbezug auf den Inhalt des Zama-Bildes – ein Bildnis des Feldherren Publius Cornelius Scipio Africanus.<sup>837</sup> Es kann davon ausgegangen werden, dass derartige Konstellationen nicht erst im Kontext der Kunstkammer möglich waren.<sup>838</sup> Sicherlich nicht grundlos sind die einzelnen Bilderzählungen von ihrer narrativen Grundstruktur her als in sich abgeschlossen konzipiert worden. Die Tafeln waren damit ebenso als Einzelbilder verständlich, so dass

827 MEINHARDI 1986, S. 156f.

828 Zur Funktion und Entwicklung der Hofstube im frühneuzeitlichen Schlossbau siehe HOPPE 1996, S. 413ff., hier vor allem S. 416. Zur Tafelstube, die im Gegensatz zur Hofstube den herrschaftlichen Mahlzeiten diente, ohne dass hier das gesamte höfische Gefolge teilnahm, siehe ebd., S. 420ff. Erst im späteren Verlauf des 16. Jahrhunderts verlor die Hofstube an Rang und der Aufwand der Ausschmückung scheint gesunken zu sein. Siehe dazu ebd., S. 418. Zu Hof- und Tafelstuben als Orte fürstlicher Patriarchalität mit staatsrepräsentativen Funktionen siehe MÜLLER 2004, S. 280ff.

829 MEINHARDI 1986, S. 157. Dass Tafelstuben mit Gemälden geschmückt waren, ist beispielsweise für das Torgauer Schloss nachweisbar, siehe HOPPE 1996, S. 421ff.

830 Dazu beispielsweise auch HOPPE 1996, 92.

831 Siehe Kap. 2.1.

832 Dies wird auch an verschiedenen Stellen des *Dialogus* deutlich, siehe MEINHARDI 1986, S. 155: „Ich zweifle nicht daran, daß der berühmte Fürst die Poesie verehrt, da er sich an solchen Bildern erfreut.“ Ebd., S. 145: „[...] zur Lehre gemalt.“

833 Nicht nur in Wittenberg sind Exempeldarstellungen nachweisbar: In Schloss Wilhelmsburg in Schmalkalden präsentierte man die vier Kardinals- sowie die vier christlichen Tugenden, um auf die moralischen Grundlagen des gemeinsamen und geregelten Hoflebens hinzuweisen. Was somit den Funktionen der Fürstenspiegel entsprach. Dazu MÜLLER 2004, S. 284 sowie ebd., S. 300ff. Hierbei handelte es sich um eine wandfeste Dekoration.

834 Zur Systematik von Fickers Bestandserfassung siehe die Erläuterung in INVENTAR FICKLER 2004, S. 18.

835 Siehe INVENTAR FICKLER 2004, hier exemplarisch Nennungen der Zama- und Cannae-Schlacht sowie des Scaevola-Bilds von Schöpfer auf S. 215 sowie INVENTAR FICKLER, Bd. 2, 2008, S. 972ff. Sekundär dazu auch GREISELMAYER 1996, S. 204.

836 INVENTAR FICKLER, Bd. 2, 2008, S. 972ff., Kat. Nrn. 3181–3183.

837 Ebd., S. 973ff., Kat.-Nrn. 3184–3187.

838 MÜLLER 2011, S. 24ff.

sie ohne weiteres mit anderen Bildern kombiniert, neu arrangiert und aufeinander bezogen werden konnten.<sup>839</sup> Zugleich deuten die erzählerischen Schwerpunkte in der *Geschichte der Lucretia* und der Artemisia-Tafel daraufhin, dass der Raum weitestgehend genderunspezifisch gewählt werden konnte, da sie gleichermaßen auf männliche wie weibliche Herrschertugenden verweisen, wie auf Mut, Treue oder taktische Klugheit.<sup>840</sup> Damit waren die Bilder – so die hier vertretene These – von Beginn als mobile Ausstattungsstücke konzipiert und nicht zwingend einem festen Ort zugerechnet.

Gerade die repräsentativen Qualitäten der Bilder – die durch die hochrangigen Maler, das Aufgreifen der gefragten, ‚welschen‘ Formen und den großen Detailreichtum deutlich verstärkt wurden – lassen vermuten, dass die Anbringungsorte der *Historienbilder* in repräsentativen und zugänglichen Bereichen des Schlosses zu sehen waren. Auffällig ist, dass das Entstehungsdatum der ersten Tafeln mit dem Ausbau der Münchener Neuveste zu einer repräsentativen Residenz zusammenfällt: Möglicherweise dienten die Bilder als Ausstattungsstücke des neu errichteten Rundstubenbaus, der den repräsentativen Wohntrakt bildete.<sup>841</sup> Der Saal,

die Hauptwohn- oder Empfangsräume,<sup>842</sup> wie auch die Hof- oder die repräsentative Tafelstube sind diejenigen Räume, in denen die *Historienbilder* zu denken sind.<sup>843</sup>

Einen weiteren Vorschlag für die Anbringung der Bilder bot Ashley West in ihrer Studie zu Hans Burgkmair d. Ä., den es im Folgenden zu diskutieren gilt. Sie vermutet ein fürstliches Studierzimmer nach Vorbild italienischer *studioli*.<sup>844</sup> Als möglichen Bezugspunkt nennt sie das Studio von Isabella d'Este (1474–1539) in Mantua.<sup>845</sup> In den 1490er Jahren begann die Fürstin mit der Ausgestaltung ihres *studiolo* im Castello di San Giorgio.<sup>846</sup> Fünf Bilder, deren übergeordnetes Thema die Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern ist, hingen über einer ungefähr 1,70 m hohen Holzverkleidung als Hauptstücke im Raum.<sup>847</sup> Wie auch im Fall der *Historienbilder* beteiligte Isabella verschiedene Künstler an der Ausstattung, die nach und nach die Leinwandbilder lieferten.<sup>848</sup> Mantegna fertigte seine Gemälde *Mars und Venus* (1497) und *Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend* (um 1502).<sup>849</sup> Von Pietro Perugino (um 1445–1523) stammt der *Kampf zwischen Liebe und Keuschheit* (1505), Lorenzo Costa (1460–1535) erweiterte den

**839** Exemplarisch zeigt die Bildausstattung von Schloss Hartenfels in Torgau zur Regierungszeit Kurfürst Johann Friedrichs, wie auf den ersten Blick sehr unterschiedliche Darstellungen miteinander kombiniert werden konnten. Das Inventar von 1546 wurde bei der Besetzung des Schlosses durch Moritz von Sachsen angefertigt, sodass es sich hierbei offenbar um eine Bestandaufnahme der aktuellen Hängung handelte. Es wurden beispielsweise biblische Themen oder Heiligenmartyrien zusammen mit Tafeln erotisierender Sujets präsentiert. Dabei fügen sich die Bilder in die Themenkomplexe von Dynastie, Religion und Regentenethik ein, sodass thematische beziehungsweise inhaltliche wie auch motivische Aspekte bei der Bildhängung ausschlaggebend sein konnten. Dazu MÜLLER 2011, S. 24ff., hier vor allem S. 27, LEWY 1908, BORGGREFE 2002. Das Torgauer Inventar wurde ediert von MARX/VÖTSCH 2005. Siehe daneben auch die bereits genannte Dissertation von Katharina Frank, die das Torgauer Schloss in einem eigenen Kapitel im Kontext der Cranachschen Ehebrecherinnen-Bilder diskutiert, publiziert in FRANK 2018, S. 151ff.

**840** Siehe hingegen WENZEL 2001, S. 171.

**841** MEITINGER 1970, S. 32.

**842** Ebenfalls GOLDBERG 2002, S. 72f., GREISELMAYER 1996, S. 204 sowie CUNEO 1998, S. 231 gehen davon aus, dass die Bilder sich in einem Raum mit Repräsentationsfunktion befunden haben. Zu Hauptwohnstuben, dem Aufbau und ihrer Funktion im frühneuzeitlichen Schloss siehe HOPPE 2000, S. 153ff.

**843** GREISELMAYER 1996, S. 206 vermutet zudem, die Bilder seien als Dekoration eines Vorgängerraums des Georgsaals geplant gewesen, den Albrecht V. seit 1558 als repräsentativen Festsaal bauen ließ. Greiselmayer nennt hier fälschlicherweise Wilhelm V. als Erbauer des Georgsaals. Die Ausstattung entsprach durch Darstellungen der antiken und biblischen Geschichte den *Historienbildern* in der Wahl des übergeordneten Themas. Hans Mielich zeigte in einer der Illuminationen im Bußpsalmen-Kodex Orlando di Lassos den Innenraum. Zum Georgsaal siehe MEITINGER 1970, S. 35, FALTTHAUSER 2006, S. 20.

**844** WEST 2006, S. 266ff. Zu Studierzimmern und *studioli* grundlegend LIEBENWEIN 1977, THORNTON 1997.

**845** Ebd., S. 271ff. Zum *studiolo* der Isabella d'Este, das sehr häufig im Zentrum der Forschung stand, siehe beispielsweise die Studien von VERHEYEN 1971, LIEBENWEIN 1977, S. 103ff., AUSST. KAT. WIEN 1994, CAMPBELL 2006 oder SHEPHARD 2014. Siehe zu Studierzimmern beziehungsweise Bibliotheken mit besonderem Blick auf Margarethe von Österreich auch EICHBERGER 2009. West führt die genaueren Parallelen zwischen den Bildern Isabellas und denen für München nicht näher aus.

**846** Das *studiolo* wurde einige Jahre später durch die Grotta erweitert, Planungen hierfür sind erstmals 1498 durch Briefe dokumentiert. Zur Baugeschichte grundlegend LIEBENWEIN 1977, S. 103, VERHEYEN 1971, S. 6f., AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 145ff., hier auch mit weiterer einschlägigen Literatur.

**847** LIEBENWEIN 1977, S. 108.

**848** Zur Chronologie der Bilder siehe AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 185ff.

**849** Alle fünf Gemälde sind heute im Besitz des Louvres, Paris. Zu den Bildern Mantegnas siehe VERHEYEN 1971, S. 30ff., AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 199ff., Kat. Nr. 78 und S. 210ff., Kat. Nr. 81, CAMPBELL 2006, S. 117ff., S. 145ff., sowie AUSST. KAT. PARIS 2008, S. 332f., Kat. Nr. 137 und S. 345ff., Kat. Nr. 145, jeweils mit Abbildungen.

Bestand durch die *Allegorie der Poesie* (1506) und eine Darstellung des *Comus* (1511).<sup>850</sup> Wie auch in den *Historienbildern* wird in den von Isabella d'Este beauftragten Gemälden kein zyklisches Bildprogramm im Sinne einer fortgeführten Erzählung präsentiert. Gerade auch deswegen konnten die vorhandenen Bilder später durch weitere Darstellungen erweitert werden, als die Fürstin 1519 in die Corte Vecchia umzog.<sup>851</sup> Hier arrangierte sie die Querformate neu und erweiterte sie durch Tafeln Correggios (um 1489–1534). Dieser schuf die *Allegorie der Tugenden* und die *Allegorie der Laster* (nach 1522).<sup>852</sup>

Doch lässt sich dieser Auftrag Isabellas in Mantua mit den *Historienbildern* in München tatsächlich in Beziehung setzen? Vergleichbar ist der Auftrag aus verschiedenen Gründen letztlich mit dem Isabellas: Mit einer Fläche von rund 1,60 × 1,90 m haben die *studiolo*-Gemälde ein ähnliches Format mittlerer Größe wie die Münchener Tafeln. Auch Isabella beauftragte außerdem mehrere Künstler, die sukzessive ihre Bilder lieferten.<sup>853</sup> Während in München sieben Bilder zum Kernbestand gezählt werden dürfen,<sup>854</sup> waren es in Mantua fünf. Das Thema der Tugenden und Laster, das einzelne auch voneinander unabhängig verständliche Bildthemen miteinander verbindet, entspricht den Münchener Exempeldarstellungen auf übergeordneter Bedeutungsebene. Isabella konnte in ihrem *studiolo* so ihre Sammlung antiker Gegenstände und die Bilder bekannter Maler ihrer Zeit präsentieren und so die semi-öffentliche Funktion zu repräsentativen Zwecken mit privater

Rückgezogenheit verbinden.<sup>855</sup> Gästen gewährte sie Zutritt.<sup>856</sup> Dabei besaß Isabellas *studiolo* im Castello rund 14,4 qm,<sup>857</sup> in der Corte Vecchia 23,5 qm.<sup>858</sup> Geht man von einem solchen Hängungskontext auch für die *Historienbilder* aus, könnte an ein Studierzimmer ähnlicher Größe und mit ähnlicher Funktion gedacht werden.<sup>859</sup> Ein solches Studierzimmer ist für die Münchener Neuveste zwar nicht bekannt, doch sprechen die verschiedenen Ebenen und Lesarten der repräsentativen Bilder für diese Möglichkeit: Die integrierten Medaillons und Medaillen in den *Historienbildern*, wie sie schließlich auch in der *Geschichte der Lucretia* oder in der *Schlacht von Cannae* zu finden sind, konnten im Gespräch vor den Tafeln entschlüsselt und in Verbindung zu Objekten der fürstlichen Münzsammlung gebracht werden.<sup>860</sup> Gerade die Medaillons konnten sich hier auch auf das Ausstattungsprogramm des Raums beziehen, waren möglicherweise auch hier Tondi eingebracht.<sup>861</sup> Dies konnte sowohl den Wert der Bilder selbst, wie auch der gesamten fürstlichen Sammlungen betonen, was der repräsentativen Funktion der Tafeln entspricht. Auch die Darstellungen der ‚Weltlandschaften‘ wie der Himmelserscheinungen, wie vor allem in der *Alexanderschlacht*, sprechen für West im Kontext wissenschaftlich-astrologischer Interessen für die Präsentation in einem *studiolo*.<sup>862</sup> Daneben konnte bei der Bildbetrachtung der Nutzen der *historia* entsprechend der humanistischen Diskurse im Kontext des *studiolo* erörtert werden. Es war möglich, sich mit den einzelnen hier dargestellten Texten, wie Livius oder Boccaccio,

850 Dazu VERHEYEN 1971, S. 41ff., AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 211, Kat. Nr. 83, S. 229ff., Kat. Nr. 85, S. 235ff., Kat. Nr. 86, CAMPBELL 2006, S. 169ff., S. 191ff., S. 205ff., AUSST. KAT. PARIS 2008, S. 352f., Kat. Nr. 149, S. 354ff., Kat. Nr. 50, S. 356ff., Kat. Nr. 151.

851 LIEBENWEIN 1977, S. 108ff., VERHEYEN 1971, S. 52ff.

852 VERHEYEN 1971, S. 52ff., AUSST. KAT. PARIS 2008, S. 358ff., Kat. Nr. 152 und 153.

853 Es wäre also denkbar, dass sich so auch die Entstehungszeit der *Historienbilder* erklären ließe. Möglicherweise also wurden auch in München die ersten Tafeln in anderen Räumlichkeiten neu arrangiert, weswegen daraufhin auch weitere Tafeln in Auftrag gegeben wurden.

854 Gemeint sind die Tafeln Breus, Altdorfers, Burgkmairs, Feselens *Cloelia* und Behams *Helena*. Siehe die Einleitung der vorliegenden Arbeit.

855 LIEBENWEIN 1977, S. 113.

856 Ebd., S. 127.

857 Ebd., S. 108.

858 Ebd., S. 109.

859 Wie HOPPE 1996, S. 383ff., konstatierte, muss im mitteleuropäischen Raum in zwei Kategorien unterschieden werden. Zum einen existierten kleine Beiräume, die von der Hauptwohnstube separiert waren, zum anderen Räumlichkeiten, in denen Objektsammlungen und Bücher verwahrt wurden. Die abgeschirmten Studierstuben der Hauptwohnstube entsprachen den bereits im 14. und 15. Jahrhundert bekannten *cabinets* oder den italienischen *studioli*. Sie dienten vor allem als intimer Rückzugsort und boten größtmäßig nur wenig Raum. Eine Hängung der *Historienbilder* scheint daher in einem größeren Studierzimmer wahrscheinlich. Siehe auch MÜLLER 2004, S. 263ff. und S. 270f., HOPPE 1996, S. 437ff.

860 Ebd., S. 276.

861 Beispielsweise sei hier auf die Tondi der Ausstattung der Grotto von Isabella d'Este in Mantua verwiesen, das zum *studiolo* gehörte. Auch die Stucktondi beziehen sich auf antike Münzen oder Reliefs. Dazu AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 154ff., Abb. ebd., S. 168ff., Abb. 45–55.

862 WEST 2006, S. 270.

auseinanderzusetzen und die Geschichte in direkten Bezug zu den jüngeren Ereignissen des 16. Jahrhunderts zu stellen. Dabei konnten einzelne Bildelemente identifiziert werden oder in Gesprächen über die aktuellen humanistischen Diskurse, über die *historia* und *exempla*, diskutiert werden. Wie bereits erwähnt, zeigten Jacobäa und Wilhelm mit den Bildern ihre fürstliche *sapientia* und damit eine der wichtigsten Herrschertugenden, was auch der Funktion des Studierzimmers entspricht.<sup>863</sup> Auch im weiteren 16. Jahrhundert war an den europäischen Höfen die Einrichtung von Studierzimmern verbreitet und sie zählten zur Grundausrüstung des Herrschaftssitzes.<sup>864</sup> Daher scheint es nicht unwahrscheinlich, dies auch für München anzunehmen. Dagmar Eichberger beschäftigte sich in mehreren Studien eingehend mit der Sammlungstätigkeit von Margarethe von Österreich (1480–1530), mit ihrer Residenz in Mechelen als Ort der Sammlung und den Inventaren und zeigte die Strukturen und Funktionen der Kunstsammlung auf.<sup>865</sup> Die niederländische Fürstin besaß beispielsweise ein *petit cabinet*, das als Studierstube genutzt wurde,<sup>866</sup> und eine *librairie*.<sup>867</sup> Hier verwahrte sie Sammlungsgegenstände – Raritäten, Exotica und Skulpturen<sup>868</sup> – und ihre Bücher.<sup>869</sup> Die Schriften der fürstlichen Bibliothek umfassten darüber hinaus Herrschergenealogien, Chroniken und Ereignisberichte.<sup>870</sup> Neben zahlreichen Porträts präsentierte sie hier auch drei Schlachten und vier Darstellungen religiöser Themen.<sup>871</sup> Gerade Margarethes Besitz dieser Bilder zeigt den Bezug zu den *Historienbildern*. Zudem waren Schlachtenbilder offenbar keinem ‚männlichen‘ Adressatenkreis vorbehalten, was

erneut auch die genderunabhängige Ausrichtung der Münchener Gemälde aufzeigt. In Margarethes *librairie* befanden sich außerdem 84 aztekische Gewänder, die von höfisch-humanistischem Interesse an ‚fremdländischer‘ Gewandung zeugen, wie es ebenfalls durch die verschiedenen Kostüme in den *Historienbildern* feststellbar ist. Die *librairie* diente gleichermaßen als semi-öffentlicher Schau- und Repräsentationsraum.<sup>872</sup> Ein sogenanntes *Studierstüblein* besaß seit den 1530er Jahren auch der Schwager Wilhelms IV. Ottheinrich von der Pfalz in Neuburg an der Donau.<sup>873</sup> Wie aus einem Inventar von 1557 hervorgeht, verwahrte Ottheinrich hier zahlreiche Bücher, Grafiken, Statuetten, Münzen und Medaillen, Porträts und weitere Gemälde mit Historien.<sup>874</sup> Dieser direkte familiäre und geografische Bezug stützt die Vermutung, dass auch in München ein vergleichbarer Raum im Zuge des Neueste-Ausbaus eingerichtet wurde – mehr noch als der Vergleich zum *studiolo* Isabella d’Estes in Mantua oder zu den Sammlungsräumen Margarethes von Österreich.<sup>875</sup> Die *Historienbilder* gliedern sich deutlich in die feststellbaren Funktionsaspekte der hier beispielhaft angeführten Studierzimmer ein: Repräsentation durch das Vermitteln von Herrschertugenden, Bezugnahmen zur Chronikliteratur und damit zur fürstlichen Bibliothek selbst, das Interesse an antiker und ausländischer Gewandung und das Aufgreifen von Münzen und Medaillons als Rekurs auf die fürstliche Münzsammlung.<sup>876</sup> Die Bildinhalte der *Historienbilder* sind – um dies zusammenzufassen – in verschiedenen Kontexten unterschiedlich verständlich. Konnten sie beispiels-

<sup>863</sup> Zum Fürsten als *princeps philosophus*, verbunden mit den Studierstuben im frühneuzeitlichen Schlossbau, siehe MÜLLER 2004, S. 23 und S. 279.

<sup>864</sup> LIEBENWEIN 1977, HOPPE 1996, EICHBERGER 2002, hier vor allem S. 111ff.

<sup>865</sup> Beispielsweise EICHBERGER 2002, AUSST. KAT. MECHELEN 2005, EICHBERGER 2009.

<sup>866</sup> EICHBERGER 2002, S. 109ff., S. 372ff.

<sup>867</sup> LIEBENWEIN 1977, S. 126f., EICHBERGER 2002, EICHBERGER 2009, S. 241ff., hier insbesondere S. 243. Die Bibliothek war wahrscheinlich im Südflügel des 1. Geschosses untergebracht, dazu DE JONGE 2005, S. 65.

<sup>868</sup> EICHBERGER 2002, S. 179f., EICHBERGER 2009, S. 246.

<sup>869</sup> AUSST. KAT. MECHELEN 2005, S. 124f., 145f., EICHBERGER 2009, S. 247ff.

<sup>870</sup> EICHBERGER 2009, S. 247ff.

<sup>871</sup> AUSST. KAT. MECHELEN 2005, S. 167f., S. 175f., EICHBERGER 2009, S. 247ff.

<sup>872</sup> EICHBERGER 2009, S. 244f.

<sup>873</sup> LANGER 2016, S. 27. Zu Schloss Neuburg an der Donau grundlegend HOPPE 2001, HOPPE 2005, AUSST. KAT. NEUBURG AN DER DONAU 2016.

<sup>874</sup> LANGER 2016, S. 27f. Brigitte Langer vermutet ebd., dass die Entsendung Melchior Feselens nach Neuburg, zu der Wilhelm IV. eingewilligt hatte, letztlich dazu diente, das *Schreibstüblein* auszumalen, was eine direktere Verbindung zwischen einem der Maler der Münchener *Historienbilder* und Ottheinrichs Studierzimmer dokumentieren würde.

<sup>875</sup> Hier dürften neuere Forschungen zur Rekonstruktion der Neueste weitere Ergebnisse liefern. Hier sei auf das Promotionsprojekt von Jan Lutteroth (München) verwiesen.

<sup>876</sup> Ebd., S. 246.

weise in einem *studiolo*-artigen Raums verstärkt im Kontext humanistischer Diskurse Betrachtung finden, belehrten sie möglicherweise das höfische Gefolge über Tugenden und Laster in der Hofstube oder die Herrschaft und ihre Gäste in der repräsentativen Tafelstube. Der Betrachterkontext war bestimmend für die Funktion und primäre Bildaussage. Der inhaltliche Schwerpunkt der Bilder auf politischen Aspekten und Herrschertugenden, der beispielhaft an den Tafeln Breus herausgearbeitet wurde, stand dabei im Zentrum, es war aber möglich, dass er sich innerhalb dieses Deutungsrahmens verlagerte. Zum einen zeigt dies die Schwierigkeit einer Rekonstruktion des ursprünglichen Hängungsorts ohne weitere Quellen, da damit letztlich verschiedene Möglichkeiten von Räumlichkeiten in Betracht gezogen werden können. Zum anderen muss dadurch

aber auch die Vorstellung nur einer Anbringungsmöglichkeit dezidiert infrage gestellt werden. So bleibt die Mobilität und Flexibilität des Mediums Tafelbild zu betonen, die in den *Historienbildern* durch die Bildgröße, die jeweils einzeln verständlichen Bildthemen und die universelle Bildverwendung in diversen Schlossräumen gegeben waren.<sup>877</sup> Die Flexibilität macht überdies auch plausibel, weshalb es überhaupt möglich war, die bereits in den 1520er Jahren entstandenen Tafeln Altdorfers, Feselens, Burgkmairs und Breus nach und nach durch weitere Darstellungen aus dem Themenkreis historischer Exempla zu ergänzen. Diese Vorgehensweise bot die Möglichkeit, die Folge um weitere Tugenden zu erweitern, Bilder neu zu hängen, Kontexte zu variieren und auf diese Weise neue Bezüge zwischen den einzelnen Gemälden herzustellen.

## 6.4 EIN AUFTRAG, VIELE KÜNSTLER. ZUR AUFTRAGGEBERBEZIEHUNG UND KÜNSTLER AUSWAHL

Auf die Vergleichssituation, die mit der Beteiligung mehrerer Werkstätten und den offenbar festgelegten Grundschemata der Bilder einherging, wurde bereits mehrfach eingegangen.<sup>878</sup> Schöpfers bereits erwähnte Inschriftentafel auf seinem Beitrag zu den *Historienbildern* wie auch Quicchelbergs Nennung Wilhelms in den *Inscriptiones* weisen darauf,<sup>879</sup> dass die Bilder sowohl von den Zeitgenossen als auch im Laufe ihrer Rezeption miteinander verglichen wurden. Es ist nicht mehr zu rekonstruieren, ob dies von den Auftraggebern bewusst so gewollt war. Doch stellt sich die Frage, aus welchen Gründen

eine Vielzahl an Künstlern für die Bilder ausgewählt wurde. Da es einige weitere vergleichbare Aufträge gibt, für die ebenfalls mehrere Maler für eine einzige Raumausstattung beziehungsweise ein Bildprogramm herangezogen wurden, wird deutlich, dass hierfür zwei Möglichkeiten ausschlaggebend gewesen sein konnten:<sup>880</sup> Entweder es handelte sich um Arbeitsteilung, die notwendig war, um ein Projekt in kürzerer Zeit zu bewältigen, wie es beispielsweise für das *Gebetbuch* Kaiser Maximilians I. angenommen werden kann.<sup>881</sup> Oder aber, es ging darum, die Werke verschiedener Maler zu

<sup>877</sup> Man denke hier erneut an die Beschreibung des Torgauer Schlosses von Meinhardi.

<sup>878</sup> Siehe die Einleitung der Arbeit sowie vor allem Kap. 4.4.

<sup>879</sup> Ebd.

<sup>880</sup> Siehe beispielsweise Kap. 4.4 für die Schlachtendarstellungen Michelangelos und Leonardos, die für den Florentiner Palazzo Vecchio entstanden oder die Raumausstattung für Isabella d'Este in Kap. 6.3.

<sup>881</sup> Am *Gebetbuch* Kaiser Maximilians I. waren neben Breu Albrecht Dürer, Altdorfer, Burgkmair, Cranach und Hans Baldung Grien beteiligt. Grundlegend konnte LANGE-KRACH 2017, hier S. 30, aufarbeiten, dass es sich dabei wohl um Arbeitsteilung handelte und nicht primär – wie lange angenommen – allen um Gründen des Prestiges. Das *Gebetbuch* ist heute das einzige gedruckte Buch, das Federzeichnungen in diesem Umfang enthält, wobei die Zeichnungen wohl als Vorlagen für Holzschnitte dienten, die später den Text ergänzen sollten. Die Illustrationen wurden demnach als Bildentwurf in abgelegte Druckfahnen gezeichnet. Mit der Arbeitsteiligkeit war demnach auch eine gesteigerte Effizienz verbunden, die das umfangreiche Projekt des Kaisers beschleunigte. Dem gegenüber steht die Annahme, dass die gefragtesten Künstler der Zeit in ‚musealer‘ Form nebeneinandergestellt werden sollten. Dem liegt gleichzeitig die These zugrunde, die Illustrationen wurden als autonome Zeichnungen wertgeschätzt und es handelte sich um Maximilians persönliches Exemplar. Beispielsweise jüngst GREBE 2013, S. 246, die dies als „inszenierten Paragone“ bezeichnet und davon ausgeht, es habe sich hierbei um ein „imaginäres Museum“ gehandelt.



besitzen, um die eigene Sammlung aufzuwerten, so beispielsweise im Fall von Isabella d'Estes *studiolo*-Ausstattung.<sup>882</sup>

Gerade im Medium des Tafelbilds blieb eine ‚Handschrift‘ einzelner Künstler und ihrer Werkstätten sichtbar erhalten, mehr noch als beispielsweise in der Druckgrafik.<sup>883</sup> Trotz der gemeinsamen Grundkompositionen weichen im Fall der *Historienbilder* die Bildfindungen zumindest so weit voneinander ab, dass die Präsentation einzelner Künstler offenbar mit dem Auftrag einherging. Es ist daher wahrscheinlich, dass Jacobäa und Wilhelm mehrere Künstler einsetzten, um einerseits Werke gefragter Meister in ihrem Besitz zu wissen, andererseits um eine gewisse Variabilität zu präsentieren. Damit entsprechen die *Historienbilder* beispielsweise dem bereits genannten *studiolo*-Auftrag Isabella d'Estes, die aus eben diesen Gründen Mantegna, Perugino, Costa und Correggio einbezog.<sup>884</sup>

Es fällt auf, dass gerade die von Beginn an beauftragten Künstler nicht aus München stammten: Während Altdorfer als Regensburger Maler wohnlich noch am weitesten vom Sitz des Herzogpaares entfernt war, besaßen Burgkmair und Breu ihre Werkstätten im näheren Augsburg, Feselen arbeitete in Ingolstadt.<sup>885</sup> Einzig der aus Nürnberg stammende Barthel Beham hielt sich spätestens seit 1528 in München auf, wo er ab diesem Zeitpunkt in der Werkstatt Wolfgang Mielichs nachweisbar ist.<sup>886</sup>

Das Herzogpaar konzentrierte sich im Anschluss an diese ersten Beauftragung dann vor allem auf

das Netzwerk der vor Ort ansässigen Künstler, die zum großen Teil zudem einen Bezug zur Werkstatt Hans Mielichs aufweisen: Der Münchener Maler Hans Schöpfer d. Ä. erhielt seine Ausbildung wie Beham in Mielichs Werkstatt, auch Abraham Schöpfer arbeitete in München.<sup>887</sup> Ludwig Refinger, der nach Behams Tod zudem dessen Witwe heiratete und die Münchener Werkstatt übernahm, war ebenfalls bei Mielich als Lehrknabe tätig.<sup>888</sup> Diese Auftragspolitik bestätigt, dass der Auftrag offenbar zunächst nur mit dem ‚Kern‘ von Breus, Burgkmairs und Altdorfers Bildern geplant war und damit zugleich mit Künstlern, die bereits mehrfach für Maximilian I. tätig und zudem überregional erfolgreich waren – dies stützt die Vermutung, dass es um den Besitz von Werken bekannter Künstler des süddeutschen Raums ging. Die Nähe zu den Münchener Künstlern ermöglichte dann die sukzessive Bestandserweiterung.<sup>889</sup> Zugleich förderte das Herzoghaus so verstärkt den binnenstädtischen Kunstmarkt. Hier war letztlich vor allem das Netzwerk der Mielich-Werkstatt von Bedeutung, in der auch der später häufig von den Bayernherzögen beauftragte Hans Mielich tätig war.<sup>890</sup> Grund für die Wahl der städtischen Künstler für die *Historienbilder* war möglicherweise ein gesteigerter Wunsch des Herzogpaares, München verstärkt als Kunstzentrum im Reich neben Städten wie beispielsweise Augsburg zu etablieren.<sup>891</sup>

Breus Beauftragung mit den ersten Tafeln der *Historienbilder* bot sich sicherlich aus verschiedenen

882 Siehe AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 185f. anhand des Beispiels der *studiolo*-Ausstattung Isabella d'Estes.

883 Siehe Anm. 882.

884 Siehe Kap. 6.3. Verhandlungen mit Bellini und Leonardo zerschlugen sich zudem. Die Idee, diese auch an der Bildausstattung zu beteiligen, zeigt jedoch Isabellas Interesse, bekannte Künstler ihrer Zeit heranzuziehen. Siehe AUSST. KAT. WIEN 1994, S. 185f.

885 Zu Feselen siehe RICHTER 1908, S. 11ff., STRIEDER 1961, S. 102, SLG. KAT. NÜRNBERG 1997, S. 224ff.

886 1528 findet sich der erste Eintrag Behams im Steuerbuch, er scheint zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht zu bezahlen: „Barthlme Behaim maler an ain rat Nihil das jar.“, siehe HARTIG, MÜNCHNER ARCHIVALIEN II, 1930, S. 343, Nr. 493. 1529 zahlt „Bartlme Behaim maler“ Steuern für ein Haus in der Äußeren Schwabingergasse, der Maler Wolfgang Mielich zahlt ebenfalls für diesen gleichen Wohnort, siehe HARTIG, MÜNCHNER ARCHIVALIEN II, 1930, S. 344, Nr. 496 sowie LÖCHER 1999, S. 15 und zu seinen Werken in München siehe ebd., S. 69ff.

887 Zu Hans Schöpfer siehe LÖCHER 1995, S. 8. Schöpfer arbeitete daneben immer wieder als Porträtist für den bayerischen Hof und wurde 1538 zum Kopf der Münchener Malerzunft gewählt, siehe ebd., S. 8 sowie S. 55ff.

888 Die Steuerbücher führen ihn für die Vordere Schwabingergasse seit 1540 mitsamt Behams Kindern auf: „Ludwig Refinger maler 2 fl 1 sh 4 dl sampt Bartl Pehams kinder.“ Siehe HARTIG, MÜNCHNER ARCHIVALIEN II, 1930, S. 352, Nr. 533. Gleiche Einträge finden sich auch für die folgenden Jahre, so für 1541, 1542, 1543, 1544. Im Jahr 1545 werden diese dann als Refingers „stiefkinder“ aufgeführt.

889 Dazu LÖCHER 1999, S. 95ff. Löcher vermutet, dass der Auftrag spätestens 1529 an Beham erging, siehe ebd., S. 100.

890 Zu Mielich siehe URCH 1997, S. 263f., LÖCHER 2002, daneben auch DAGIT 2017. Mielich war zudem in Regensburg in der Werkstatt Altdorfers tätig, wie aus Altdorfers Testament hervorgeht, dazu WALDE 2016, S. 199f.

891 Eventuell spielten aber auch preisliche Gründe eine Rolle; möglicherweise waren die ‚externen‘ Künstler teurer, was jedoch durch die fehlenden Rechnungsbelege nicht mehr nachvollziehbar ist. Dies müsste in anderem Rahmen detailliert anhand vergleichbarer schriftlicher Quellen überprüft werden. Interessant wäre die Frage, ob die Münchener Maler preisgünstiger waren als die in Augsburg ansässigen Werkstätten oder aber auch Altdorfer in Regensburg. Weiterhin müsste gefragt werden, aus welchen Gründen Wilhelm IV. dann vor dem Hintergrund seiner eigenen Finanzen bestimmte Künstler wählte und ob hier Zusammenhänge vermutet werden dürfen. Zur Preisbildung in Augsburg siehe grundsätzlich BRENNER 2017, S. 36ff.



**Abb. 124** Jörg Breu d. Ä. / *Kampf nackter Männer* / 1516 / Bleistift und graubraune Tinte auf Papier / 22,1 × 30,6 cm / Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

164 Gründen für das bayerische Herzogpaar an. Mit Großaufträgen für die Reichsstadt Augsburg, die Fugger oder Kaiser Maximilian I. war seine Werkstatt regional und überregional gefragt.<sup>892</sup> Seine zum Teil vielfigurigen Bildfindungen in den kaiserlichen Scheibenrissen (**Abb. 93ff.**),<sup>893</sup> die Kampfdarstellung an der Rathausfassade am Augsburger Rathaus, die über eine noch erhaltene Zeichnung vorstellbar wird (**Abb. 124**),<sup>894</sup> oder die Orgelflügel in der Fuggerkapelle mit ihren italienisierenden Architekturformen zeigten beispielsweise Breus Können (**Abb. 52**).<sup>895</sup> Diese künstlerischen Qualität wusste er auch in der Lucretia- und der Zama-Tafel narrativ, im entsprechenden Gestaltungsmodus und in adäquater Formensprache umzusetzen. Darüber hinaus besaß seine Werkstatt eine Größe, die es erlaubte, großformatige Tafelbilder relativ zeitgleich fertigzustellen;<sup>896</sup> Ende der 1520er Jahre war neben den bereits erwähnten Lehrjungen auch sein Sohn Jörg Breu d. J. mit Sicherheit maßgeblich als Mitarbeiter in der Werkstatt involviert.<sup>897</sup>

Neben den Bildern selbst existieren keine Quellen, die auf die Beziehung zwischen Breu und seinem Wittelsbachischen Auftraggeber über den Auftrag seiner *Historienbilder* Auskunft geben würden. Wilhelm IV. wird in den einleitend genannten *Chroniken der Stadt Augsburg* allerdings an drei Stellen genannt. Doch nichts wird zu seiner Tätigkeit für den Herzog erwähnt.<sup>898</sup> Der Text ist vor allem deshalb interessant, da er dokumentiert, wie ein vermeintlich ‚protestantischer Künstler‘, als welcher Breu in der bisherigen Forschung immer wieder gesehen

wurde,<sup>899</sup> für einen katholischen Auftraggeber arbeitete, ohne dass dies offenbar ein Problem darstellte. Im Text wird letztlich ein vorwiegend negatives Bild des Herzogs gezeichnet. Der Eintrag des Jahres 1527 – ein Jahr vor Signieren der Lucretia-Tafel – berichtet von Wilhelms Befehl, das Dorf Leeder von seinen Männern zu besetzen, da er auf der Suche nach dem Augsburger Barfüßler Michael Keller, des „fürsten feind“ war.<sup>900</sup> Obwohl Keller der Gerichtsbarkeit des Kaisers unterstand, verurteilte ihn Wilhelm. Dies wird kommentiert mit den Worten:

*„Das was sein bevelch, darzü er weder fueg noch recht etwas zû pieten oder zû schaffen hett, sunder war als ein wietrich, durchechtet das volck ausser und innerhalb seinem landt.“*<sup>901</sup>

Im Eintrag von 1528 wird daneben erwähnt, wie der „löblich fürst hertzog Wilhalm“ eine „ketzerin der widertauf“<sup>902</sup> hinrichten ließ. Dieser Befehl der Hinrichtung bleibt sonst unkommentiert.<sup>903</sup>

Die Quelle ist aus verschiedenen Gründen kritisch zu betrachten, da sie heute nur noch in Form einer späteren Abschrift erhalten ist, Zufügungen und Auslassungen also durchaus denkbar sind und die Handschrift zudem posthume Einträge nach 1536 enthält.<sup>904</sup> Nimmt man aber an, die Formulierungen, die in die Lebenszeit des Künstlers fallen, stammen in der jeweilige Formulierung von Breu, wird deutlich, dass es trotz der negativen Aussagen gegenüber Wilhelms Politik keinen Grund gab, nicht für das Herzoghaus zu arbeiten. Persönliche Abneigung,

<sup>892</sup> Siehe auch die Einleitung der vorliegenden Arbeit.

<sup>893</sup> DÖRNHÖFFER 1897, CUNEO 2002, SILVER 2003.

<sup>894</sup> MORRALL 2001, S. 98ff., TIPTON 1996, S. 202f., AUSST. KAT. AUGSBURG/FÜSSEN 2010, S. 284f., Kat. Nr. M56a.

<sup>895</sup> Zu den Orgelflügeln BUSHART 1994, S. 240ff., BIEDERMANN 1982, MORRALL 2001, S. 103ff.

<sup>896</sup> Zu Breus Werkstattgröße und -verbindungen siehe WILHELM 1983, S. 422ff.

<sup>897</sup> WILHELM 1983, S. 422, vermutet die Ausbildung des Sohns vor 1533. Da Breu d. J. um 1510 geboren wurde, dürfte seine Ausbildung in der zweiten Hälfte der 1520er Jahre abgeschlossen gewesen sein.

<sup>898</sup> ROTH 1906 sowie die Abschrift der Chronik BSB MÜNCHEN, OEFELEANA 214 .

<sup>899</sup> Siehe vor allem KRÄMER 1981.

<sup>900</sup> ROTH 1906, S. 35f. sowie BSB MÜNCHEN, OEFELEANA 214 , unpag.

<sup>901</sup> Ebd.

<sup>902</sup> Ebd.

<sup>903</sup> Eine dritte Nennung des Herzogs findet sich außerdem für das Jahr 1537 – also für jenes Jahr, für das fraglich ist, ob der 1536 verstorbene Breu an dieser Stelle überhaupt der Verfasser sein kann. Hier wird beschrieben, wie die Mönche und Nonnen verschiedener Konvente – St. Ulrich, St. Peter, St. Ursula, St. Stephan und St. Moritz – von Augsburg „gen Wittelsbach [...] zû irem abgot hertzog Wilhalm“ gezogen sind.

<sup>904</sup> Siehe auch die Einleitung der vorliegenden Arbeit.

die Breu möglicherweise unterstellt werden könnte, oder Konfessionsfragen spielten offensichtlich keine Rolle für die Beziehung zwischen den Künstlern des 16. Jahrhunderts und ihren Auftraggebern.<sup>905</sup> Nicht nur das berühmte Beispiel Cranachs kann hier angeführt werden, sondern auch das Barthel Behams.<sup>906</sup> Dieser arbeitete nicht nur mit der *Geschichte der Helena*, sondern darüber hinaus immer wieder auch für den katholischen Herzog Wilhelm und dessen Bruder Ludwig,<sup>907</sup> obwohl er im Jahr 1525 gemeinsam mit Georg Pencz und seinem Bruder Hans Sebald Beham wegen blasphemischer Äußerungen in Nürnberg vor Gericht gestanden hatte.<sup>908</sup> Dies verdeutlicht, dass für das Zustandekommen

eines Auftrags von Seiten der Künstler Glaubensangelegenheiten keine Rolle spielten. Vorrangig waren vor allem der Umsatz, die wirtschaftlich-ökonomische Situation und damit einhergehend das Bestreben, die eigene Werkstatt auf dem Markt zu halten.<sup>909</sup> Die Idee einer konfessionellen Abhängigkeit zwischen Maler und Auftraggeber, von der die Disziplin der Kunstgeschichte lange Zeit ausging, ist damit wissenschaftlich nicht haltbar. Die Frage nach Breus Glaubensausrichtung ist damit ohnehin als „anachronistisch“<sup>910</sup> zu sehen, wie es Stephanie Herberg treffend formuliert und sie ist für seine Arbeit für das Münchener Herzoghaus in keiner Weise ausschlaggebend.

---

**905** Die These, es hätten Abhängigkeiten auf Grundlage religiöser Überzeugungen im 16. Jahrhundert bestanden, wird bereits seit Längerem von der Forschung aufgrund zahlreicher Beispiele zurückgewiesen. Dazu MÜNCH 2006, S. 379ff., MORRALL 2001, S. 146, HERBERG 2011, S. 300. Der prominenteste Künstler, der in dieser Diskussion angeführt wird, ist wohl Lucas Cranach d. Ä., der aufgrund seiner Freundschaft mit Luther zuweilen als Reformationskünstler galt, allerdings auch für katholische Auftraggeber wie Albrecht von Brandenburg arbeitete, siehe hierzu grundlegend TACKE 1992 mit seiner Arbeit zum „katholische Cranach“. Wie MÜNCH 2006, S. 283 anführt, ist es ohnehin kaum möglich, „die private religiöse Überzeugung eines Künstlers zweifelsfrei nachweisen zu können.“

**906** TACKE 1992, MÜNCH 2006.

**907** Zur Tätigkeit im Auftrag der Wittelsbacher neben der *Geschichte der Helena* und den bereits genannten Werken siehe grundlegend ROSENBERG 1875, S. 23f., LÖCHER 1999, insbesondere S. 117f. und S. 135ff.

**908** Am 10. Januar wurde vom Rat beschlossen, die „zwen malergesellen gepruder beschicken und zu red halten von wegen irer uncristenlichen haltung vom sacrament des altars und der tauf.“ Dies ist den Ratsverlässen zu entnehmen, hier zitiert nach SCHWERHOFF 2011, S. 34. Das Nürnberger Verfahren gilt als wichtiges Ereignis in der Frage nach den Auswirkungen der Reformation auf die Künstler des 16. Jahrhunderts. Zugleich brachte der Prozess den Behams und Pencz den Titel der „gottlosen Maler von Nürnberg“ ein, was durch die kunsthistorische Bewertung das Künstlerbild der drei Maler nachhaltig prägte: Verknüpft wurden mit ihnen immer wieder rebellische Eigenschaften und eine atheistische Gesinnung. Siehe beispielsweise ROSENBERG 1875, S. 6ff., ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 31ff., LÖCHER 1999, S. 9ff., AUSST. KAT. NÜRNBERG 2011, hier insbesondere die Edition der Verfahrensakten S. 45ff. sowie SCHWERHOFF 2011. Nicht nur Barthel, sondern auch Sebald Beham arbeiteten wenig später mit Kardinal Albrecht von Brandenburg für einen katholischen Auftraggeber, siehe MÜNCH 2006, S. 383ff.

**909** MÜNCH 2006, S. 379ff. und insbesondere S. 383f.

**910** HERBERG 2011, S. 300.