

Dietrich Schubert, Regensburg

HALBFIGURIGE LUCRETIA-TAFELN DER 1. HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS IN DEN NIEDERLANDEN

Die Darstellung der Lucretia Romana ist in der niederländischen Tafelmalerie der Epoche zwischen Quentin Massys und P. Bruegel keine Seltenheit; eine Reihe der italianisierenden als auch der Maler, die der einheimischen Tradition verpflichtet bleiben, gestalten dieses für die Übergangszeit signifikante Thema, und zwar überwiegend als Kniestück oder Halbfigur.

Wir wissen, daß die Statthalterin Margareta von Österreich 1524 in ihrem Besitz drei Lucretia-Darstellungen aufbewahrte¹, wodurch die offizielle Beliebtheit des Themas — nicht allein also die Bevorzugung durch die Maler — angezeigt ist. Einerseits galt die Römerin, die nach ihrer Schändung durch Tarquinius Collatinus mittels eines Dolches Selbstmord beging, in den Niederlanden und wohl auch in den anderen Kunstlandschaften als tugendhaftes Beispiel schlechthin, andererseits ermöglichte das Thema die Darstellung des nackten weiblichen Körpers in einer noch dazu dramatischen Situation, gleichsam einem fruchtbaren Augenblick, dessen vielfältige Nuancen wohl erst den besonderen künstlerischen Reiz dieser Bilder ausmachten. Dazu kommt, daß Lucretia den niederländischen Humanisten als eine Parallele zu den biblischen Gestalten der Maria Magdalena und der Judith galt und in typologischen Bezug zur Allegorie der Fortitudo gestellt wurde, wie George Marlier betont hat.² Das illustriert beispielsweise ein Gobelinentwurf B. van Orleys (Abb. 1) in der Albertina, auf dem Judith, Lucretia, Jahel/Sissera und Fortitudo auf einem Kampfwagen dargestellt sind.

Ein französischer Wandteppich vom Beginn des 16. Jahrhunderts im Kunsthistorischen Museum zu Wien (Inv. Nr. CII/2) aus einer Folge der *Triongi* des Petrarca stellt den Triumph der Keuschheit über die sinnliche Liebe (Cupido) dar. Abstinencia und Temperantia drehen die Räder des Wagens, auf dem die Keuschheit an einer Säule steht. Von den historischen Figuren erscheinen u. a. Hippo und Lucretia. Somit kann die Römerin als Beispiel für Tapferkeit (Stärke) und die Keuschheit stehen.

Was die Bildgestaltung des Themas Lucretia Romana in den Niederlanden betrifft, so kann bemerkt werden, daß die in Italien (Raffael, Marc Anton, Sodoma) und Deutschland (Dürer, Cranach, Baldung Grien) gebräuchliche Darstellung ganz figurig stehend äußerst selten bleibt, ebenfalls die Szene der Vergewaltigung durch Tarquinius, wie wir sie von Tizian und Luca Giordano kennen.^{2a}

Eine zusammenfassende Darlegung der mannigfachen Gestaltungen, die das

Thema des Selbstmordes der Römerin in der niederländischen Malerei zwischen Massys und Bruegel erfuhr, fehlt in der kunstgeschichtlichen Literatur; lediglich hier und dort sind einige der Maler von Lucretia-Bildern genannt.³ Albrecht Dürer gestaltet das Lucretia-Thema in Form einer stehenden Figur; seine Zeichnung in der Albertina ist 1508 entstanden, das Ölbild in München 1518; die Erfindung folgt — obzwar vergleichsweise undramatisch in der Auffassung — dem Typus der stehenden, ganzfigurigen Lucretia, wie sie in Italien ausgeprägt wurde: Marc Antons Stich (B 192), der wohl auf eine Zeichnung Raffaels zurückgeht.⁴ Diesen Darstellungstypus übernehmen in den Niederlanden Lucas van Leiden um 1515 in einem Stich, Jan van Scorel mit seinem Berliner Bild der im Schlafgemach stehenden Lucretia (Abb. 2) und in abgewandelter Form Jan Gossaert in einer 1534 datierten kleinen Grisaille auf der Rückseite eines Herren-Porträts⁵ (Abb. 4 b).

Halbfigurige Lucretia-Bilder, um die es uns hier vornehmlich gehen soll, sind in der italienischen und deutschen Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts selten; die deutschen Bilder, so auch die Tafeln Caranach d. Ä. in Stuttgart (Kniestück) oder die halbfigurigen Darstellungen Cranachs d. J., M. Ostendorfers (Museum Regensburg) oder anderer Maler sind bereits von den frühen niederländischen Formulierungen aus dem Kreis des Quentin Massys (etwa um 1515/20) und Joos van Cleve inspiriert. Im Jahre 1515 schneidet H. Burgkmair eine vielfigurige Lucretia-Szene in Holz. Meist wird der Augenblick vor der Tötung, der furchtbare Moment, dargestellt; selten jedoch ist die Darstellung der Leiche; sie kommt vereinzelt vor wie die von der Hand A. Carneos im Warschauer Museum⁶; die Auffindung der Leiche haben Botticelli und Jörg Breu gemalt.⁷ Ebenfalls nur erwähnt werden kann hier N. M. Deutschs Zeichnung von 1526 in Basel. Halbfigurig malt Georg Pencz 1548 eine Lucretia (ehem. Königsberg), die sicher ähnliche Gemälde von Pieter Coecke, dem Meister der weiblichen Halbfiguren und besonders des Q. Massys voraussetzt.⁸ Für des Pencz Tafel hat Gmelin auf Gossaert und Joos van Cleve verwiesen; er bemerkt, daß die Darstellungen aus dem Leonardo-Kreis stammen sollen, ein Hinweis, dem wir einstweilen nicht folgen können. Er ist jedoch wichtig und deshalb interessant, da Joos van Cleves Bilder von Massys abhängen und dieser aber gerade verschiedene, durch Leonardo angeregte neue Züge in die niederländische Malerei einführt, z. B. das halbfigurige (karikierende) Sittenbild. Es wäre denkbar, daß der Romanist Gossaert unabhängig von dem Maler einheimischer Tradition Massys das Lucretia-Thema in ganzfiguriger Form von Italien oder von Dürers Zeichnung, Medaille oder Ölbild⁹ aufgegriffen hat. Für die Halbfigurenbilder freilich scheint mir die niederländische Malerei unabhängig, die deutschen Darstellungen in deren Gefolge.

Ohne in eine Diskussion über eine spätere oder frühere Ansetzung ihrer Lucretia-Tafeln einzutreten, möchte ich auf die Darstellungen des halbfigurigen, niederländischen Typus (!) durch Gossaert, van Orley und Massys und seinen Kreis eingehen, daran anschließend verschiedene Fassungen des Romanisten Pieter Coecke van Aelst und anderer Maler vorstellen, um so das künstlerisch-historisch Verwandte und Verschiedenartige zu demonstrieren.

Jan Gossaert, der 1508 mit Philipp von Burgund nach Rom fuhr, belegt in

der Chronologie des Auftretens unter den Romanisten mit Van Orley einen führenden Platz.

Carel von Mander nennt in seinem 1604 edierten *Schilder-Boeck* auf fol. 225 v im Besitz eines Kunstsammlers eine Lucretia von Mabuse: „Daer is ook by den Const-liebighen Melchior Wijntgis een schoon Lucretia.“ Besäßen wir diese Quellenaussage nicht, würden wir trotzdem für Gossaert die Gestaltung des Themas erwarten, da seine Malerei gerade die Aktfigur italienischer Provenienz suchte, freilich teils in pathetischen Verzerrungen darstellte: Adam und Eva, Hermaphrodit, Venus und Amor (Abb. 3). Max J. Friedländer war bis 1930 keine Lucretia von Gossaert bekannt, bis er in den Ergänzungen seines Corpuswerkes eine solche aufführen konnte, die auch Glück später erwähnt (Abb. 4); sie wurde 1935 bei Lepke in Berlin versteigert, befindet sich heute in der Sammlung P. de Boer in Amsterdam und stellt die Replik der qualitätvolleren, wohl originalen Fassung in Münchner Privatbesitz dar (Abb. 4a); letztere befand sich früher in einer Wiener Privatsammlung, Gustav Glück hat sie bekannt gemacht.¹⁰

Eine Lucretia-Komposition, die Anklänge an den Typus der stehenden Lucretia des Marc Anton, der für Jan von Scorel verbindlich war, verrät, kennen wir von der Hand Gossaerts aus dem Jahre 1534, eine Grisaille auf der Rückseite eines Herrenporträts der Coll. Lehmann, New York; diese Darstellung erwähnt Friedländer und Glück. Sie wurde von dem Porträt der Vorderseite getrennt und 1921 bei Cardon in Brüssel versteigert (Abb. 4 b).¹¹

Die Komposition, die das Exemplar in der Münchner Privatsammlung (Abb. 4a) und dessen Replik in Amsterdam überliefern, gibt die Römerin, frontal auf einer Bank hockend, als Kniestück, bis auf ein Tuch, das um ihr rechtes Bein und ihren linken Arm geschlungen ist, unbekleidet. Die Gestalt sitzt auf einer Bank vor dunklem Hintergrund; sie stößt den langen wuchtigen Dolch von links in den Leib; die starke Beleuchtung unterstreicht die pralle Plastizität, die der Künstler sucht. Ein gemalter Steinrahmen umfängt die Komposition. Die Auffassung des Selbstmordes weicht insofern von anderen Darstellungen ab, als sie weder still noch besonnen wirkt, sondern muskulös und kraftvoll die Waffe handhabt, ohne jeden Hauch von Anmut; die Gestalt stützt sich mit der Linken auf die Steinbank zum Gegendruck (ein Motiv, das später Pieter Coecke aufgreift [vgl. Abb. 16]), ihr Haarschleier flattert, das Gesicht ist extrem verzerrt, der Mund geöffnet, der Blick pathetisch nach oben gewendet. Gustav Glück hat hier zu Recht an das Antlitz von Dürers Lucretia erinnert. Der Figurenstil weicht stark von anderen Fassungen des Themas ab, Gossaert malt eine üppige, gedrungene Frau, die ein Figurenideal verrät, das von der Osten als „Protobarock“ treffend bezeichnen konnte.

Neben dieser halbfigurigen Darstellung und der erwähnten Grisaille von 1534 überliefert nach P. Wescher ein Stich des Frans Crabbe eine in reicher Architektur stehende Lucretia mit Nebenszene¹², eine Darstellung, die man chronologisch schwer fixieren kann.

Eine andere Möglichkeit der Bildtradition des Lucretia-Themas verkörpert das Bild der Brüsseler Coll. Warnant (Abb. 4c), das Marlier zwischen 1516 und 1520 ansetzt und als dessen Autor er Bernard van Orley in Erwägung zieht.¹³

Der Maler geht im Gegensatz zu Gossaert von der Vorstellung der traditionellen, spätgotischen Gewandfigur aus; die Römerin entblößt lediglich die Brust, um ihre Waffe ansetzen zu können. Diejenigen Künstler, die der einheimischen Tradition im Gegensatz zu dem Romanisten Gossaert stark verpflichtet bleiben, neigen mehr zu dieser Auffassung des Themas. Das gilt besonders für die Gruppe der Bilder um Quentin Massys.

Eine Kette von Darstellungen hat eine oder mehrere Erfindungen des **Quentin Massys** ausgelöst, die durch Gemälde des Meisters der Hl.-Blut-Kapelle, der in allem auf Massys fußt, überliefert scheint. Das Massys-Original muß um 1520 entstanden sein, die darauf fußenden Bilder des Hl.-Blut-Meisters um 1523, da die in der Komposition völlig identische Lucretia eines deutschen Malers 1523 datiert ist; es handelt sich um das Gemälde der Münchener Pinakothek (Abb. 5), das dort dem Ulrich Apt zugewiesen wird.¹⁴ Die auf der Ausstellung „Anonieme flaamse primitieven“ in Brügge 1969 als Nr. 39 ausgestellte Lucretia der Wiener Akademie, die Friedländer dem Hl.-Blut-Meister gab, scheint mir eine Kopie nach einer Arbeit des Joos van Cleve zu sein, wofür die Farbigkeit und der Gesichtstypus sprechen.¹⁵ Diese beiden Tafeln in München und in der Wiener Akademie bilden mit solchen in Prag und Brüssel eine Gruppe hinsichtlich der Komposition; die Ausführenden sind verschiedene Maler. Den Stil des Hl.-Blut-Meisters zeigen ganz klar die zwei letztgenannten Gemälde, die dem gleichen Muster folgen, dessen Vorbild wohl als verloren gelten muß. Das Bild des Brüsseler Museums (Abb. 6) war Nr. 38 der Brügger Anonymen-Ausstellung.¹⁶ Es zeigt die Halbfigur der Lucretia Romana vor einem bildnerisch wirksamen, gemalten Holzrahmen, keineswegs pathetisch oder in ausfahrender Aktion, sondern beinahe wie verträumt schauend; in der Themenauffassung unterscheidet sie sich deutlich von der Darstellung Gossaerts; die Gestalt entblößt gleichsam geistesabwesend mit der Linken ihre Brust, um den langen, dünnen Dolch von rechts oben zu führen. Das Exemplar der Prager Nationalgalerie ist eine schwächere Variante (Abb. 7)¹⁷, die besonders in der malerischen Durchführung hinter dem Exemplar in Brüssel zurückbleibt. Ob eine in der Komposition identische Tafel des Massys existiert hatte, die als Vorbild in Frage käme, muß dahingestellt bleiben. Zwei Erfindungen des Quentin Massys besitzen wir mit den Bildern in Budapest (Abb. 8)¹⁸ und einem Gemälde, das ich leider nicht im Original kenne; es ist 1926 in Brüssel in der Galerie Giroux versteigert worden (Abb. 9).¹⁹

Während das Budapester Lucretia-Bild in der Gewandbehandlung der Darstellung in der Coll. S. Warnant (Abb. 4c) nahesteht, weist das zweitgenannte in der Themenauffassung und vor allem in der subtilen Behandlung der Gewänder und Schleier auf die verlorene Erfindung, die mit der Brüsseler Tafel des Hl.-Blut-Meisters (Abb. 6) überliefert ist. Obzwar Friedländer das bedeutsame Bild, das Lucretia von halb rechts wiedergibt, dem anonymen Meister der Hl.-Blut-Kapelle zuwies, soll hier eine Autorschaft des Quentin Massys zur Diskussion gestellt werden, die uns schon vom Gesichtstypus und der Sensibilität der Hände her anschaulich scheint; das Kapriziöse der Darstellung allgemein und das außergewöhnliche Verhältnis von Bildflächigkeit und Plastizität zeigt eine Qualität, die nur Massys selbst zuzutrauen ist.

In der kantig-gefältelten Darstellung des dünnen Schleiers, diesen Bildern nahestehend, dem Kreis der sog. Antwerpener Manieristen verbunden, jedoch von minderer Qualität, ist eine „Lucretia“ in der Münchener Pinakothek (Abb. 10), die in der Literatur noch nicht diskutiert worden ist.²⁰ Die Dreiviertelfigur steht erstmals nicht vor einem neutralen, dunklen Grund, sondern vor einer felsigen Landschaft, so daß der Kopf sich gegen den hellen Himmel absetzt. Der etwas müde Blick ist auf den Betrachter gerichtet; wie bei den meisten Beispielen der niederländischen Maler ist der Moment vor der Selbsttötung gezeigt. In den Münchener Inventaren als Isenbrant geführt, scheint uns eine Zuschreibung bei dem derzeitigen Stand der Forschung nicht möglich.

Im Zusammenhang mit den niederländischen Lucretia-Bildern des halbfiguralen Typus, im Zeitraum 1520/30, wurden immer die Gemälde des Joos van Cleve genannt. Dessen Tafel aus der Slg. von Auspitz, Wien²¹, bleibt aufgrund ihres spätgotischen Manierismus beinahe singulär; die Erregung der Dargestellten ist derartig gesteigert, daß das Thema zu einer häßlichen Konfrontation für den Betrachter wird. Ruhiger in der Aktion, dafür aber wesentlich stärker in ihrer „Sentimentalität“ (von der Osten) ist jene Fassung des Joos, von der Friedländer drei Exemplare nennen konnte.²² Wir zeigen die Tafel der Wiener Galerie (Abb. 11) und die noch qualitätvollere Ausführung im Bargello in Florenz (Abb. 12), in der Friedländer zu Unrecht eine mindere Replik sehen wollte.

Kann Gossaerts Lucretia (Abb. 4) um 1517/20 (nach G. von der Osten) entstanden sein und die van Orleys in der Coll. S. Warnant nach Marlier im gleichen Zeitraum, so müßten die Bilder des Joos van Cleve um 1523 angesetzt werden, wie Friedländer vorschlug.

Gustav Glück wertet die Tatsache, daß sich 1524 im Besitz der Margareta von Österreich eine „Lucretia“ des Joos van Cleve befand, für die Ansetzung des Wiener Bildes (Abb. 11) aus²³; die vorzügliche Fassung der Komposition im Bargello kann ohne weiteres somit um 1520 datiert werden.

Daß ähnliche niederländische Lucretia-Bilder schon um 1514 existiert haben müssen, belegt m. E. die kleine Tafel in der Gemäldegalerie in Wiesbaden (Abb. 13), 1514 datiert und mit einem Monogramm aus den Buchstaben H. D. M. (Hans Döring?) signiert.²⁴

Seine Hauptschaffenszeit zwischen 1530 und 1550 — das früheste bekannte signierte Bild 1531 in Lissabon — hat Jan S. de Hemessen, der zu den Romanisten der zweiten Generation zu zählen ist und unter dem Einfluß seines Zeitgenossen Jan van Amstel, des Braunschweiger Monogrammistens, steht.²⁵ Im Inventar von St. Wils befand sich am 6. Juli 1628 als Nr. 35 eine „Lucretia“ des Hemessen²⁶; dieses Bild ist offenbar verloren, zumindest ist kein Bild bekannt, das man damit identifizieren könnte.²⁷

Die Lucretia-Bilder des Ambrosius Benson sollen hier nur erwähnt sein; Benson kennt sowohl die kontemplative als auch die pathetische Formulierung des Themas.²⁸

Dem führenden Antwerpener Romanisten des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts Pieter Coecke van Aelst, der teilweise seinen Malerkollegen, den Braunschweiger Monogrammistens, zur Arbeitsteilung hinzuzog, ist die Gestal-

tion des Themas der Lucretia Romana schon vom Problem der bewegten Aktfigur her zuzutrauen. Wir finden in seinem unmittelbaren Werkstattkreis einige Darstellungen, die sich vergrößert in zwei Typen trennen lassen. Die Tafel, die 1925 bei Cassirer in Berlin verkauft wurde, zeigt die Römerin vor einem Vorhang in heftiger körperlicher Bewegung.²⁹ Dagegen ist die in der Literatur noch nicht bekannte „Lucretia“ der Münchener Pinakothek (Abb. 14) als ruhiger Halbakt dargestellt.³⁰ Figurenstil und Hell-Dunkel-Behandlung sind sich ähnlich, wogegen die Themenauffassung in dem von Marlier behandelten Bild wesentlich dramatischer ist. Marlier nennt deshalb auch diese Lucretia bei Cassirer eine „figure dramatique et fébrilement“. Eine zweite Fassung wurde 1934 auf der 432. Auktion des Dorotheums in Wien als Nr. 20 angeboten — unter dem Kennzeichen „Atelier des van Orley“. Über die Zuweisung dieser Bilder an Coecke herrscht keine Einigkeit, auch Marlier kann sich nicht völlig für Coecke entscheiden und erwähnt den „Meister mit dem Papagei“ und dessen „Lucretia“ im Amsterdamer Rijksmuseum; diese soll jedoch im Stil von jenen total differieren, wie Marlier sich ausdrückt.³¹ Das scheint uns die Reproduktion zu belegen (Abb. 15).

Ein Lucretia-Bild des Pieter Coecke, das stilistisch sich eindeutig zuordnen läßt und jene Kontemplation besitzt, die oben für die Münchener Tafel (Abb. 14) beobachtet wurde, also die Dramatik verinnerlicht, wurde von Friedländer und Marlier einhellig dem Coecke zugewiesen; es befindet sich in einer Privatsammlung in Lindau (Abb. 16).³² Die Figur erscheint unter starker Beleuchtung in einer Säulenarchitektur, die den Blick auf die Nebenszene der Vergewaltigung durch Tarquinius freigibt; ein dunkler Vorhang läßt die Aktfigur sich hell abheben; das Aufstützen der Linken kennen wir von Gossaerts Komposition. Eine stilistisch abweichende Fassung von einem Schüler des Coecke befand sich früher in der Coll. L. Rognoni in Mailand (Abb. 17). Diese ist schwächer in der Zeichnung und verzichtet auf die Nebenszene.

Verglichen mit der hervorragenden Tafel in Lindau, kann man die kleine Münchener Tafel (Abb. 14) wohl dem Kreis des Coecke zuweisen, die Schwächen in der Körpermodellierung aber sind nicht zu übersehen, gleichwohl die Gestaltungsprinzipien des Coecke in Beleuchtung, Farbgebung, Gewandbehandlung und Kopftypus anschaulich sind, wie auch ein Vergleich mit der Darmstädter „Maria mit Kind“ (Abb. 18) zeigen kann.³³ Das gilt ebenfalls für Details wie Verzierungen an Waffen, Schmuckstücke, Tücher oder Schleier.

Vom Meister der weiblichen Halbfiguren nennt Friedländer neben einem Fragment das Bild im Palazzo Colonna in Rom, das sicher unter dem Einfluß des Quentin Massys entstanden ist.³⁴ Nicht bekannt ist mir das zweite, von Friedländer katalogisierte Bild, das sich früher in der Slg. Goldschmidt in Berlin befand.³⁵ Möglicherweise ist es mit dem Exemplar (oder einer seiner Repliken) identisch, das 1913 in der Slg. Kohlermann in München war; es zeigt einen ähnlichen Kopfpfutz wie die Lucretia der Coecke-Werkstatt in München (Abb. 14), die Figur ist, von halb links gesehen, vor dunklem Hintergrund, greift das Schwert mit beiden Händen, um sich zu entleiben. Eine schlechte Kopie dieser Komposition bewahrt das Berliner Schloß Grunewald (Abb. 18a)³⁶.

Im Münchener Kunsthandel befinden sich zwei Originale von der Hand des Halbfiguren-Meisters, die unpubliziert sind: ein kleines Bild mit der von Coecke bekannten Inschrift „Satius est mori quam indecore vivere“ besitzt X. Scheidwimmer³⁷ (Abb. 19). Ein roter Mantel rahmt den hellen Körper der Dreiviertelfigur, der sich von dunkelbraunem Grund abhebt. Der Gesichtstypus ist zweifellos der der bekannten Gemälde des Halbfiguren-Meisters, ebenfalls die Farbigkeit des Bildes. Ein Vergleich mit dem Gemälde „Venus und Amor“ in Berlin-Dahlem (Abb. 19a) kann die Zuschreibung stützen.³⁸

In der malerischen Durchführung freilich qualitätvoller, ebenso in der Farbgebung delikater ist die Lucretia-Tafel des Halbfiguren-Meisters (Abb. 20), die sich 1969 ebenfalls im Münchener Kunsthandel befand.³⁹ Der Hintergrund dunkelbraun, das Kopftuch von Türkis, die Schatten darin in Karminrot, ist die Aktfigur in Nuancen von Beige, Rosa und Grauviolett gemalt. Die Ausführung ist derart dünnflüssig, daß teils die Unterzeichnung sichtbar ist. Entgegen der Darstellung bei Jan Gossaert wird von dem anonymen Meister — wie wir es auch bei Coecke beobachten können — der physische Schmerz nicht im Antlitz sichtbar gemacht; der Dolch berührt mit seiner Spitze gerade die Haut; die vermeintliche Anmut von Leib und Antlitz soll nicht entstellt werden. Die gespreizte Haltung der linken Hand scheint eine Übernahme des Aufstütz-Motivs zu sein, ohne daß das Stützobjekt übernommen wurde. In dieser ruhigen Darstellungsweise ist das Thema bei Joos van Cleve, Pieter Coecke, dem Hl.-Blut-Meister und selbst bei Massys (Abb. 8—9), der sonst nicht vor Realismen zurückschreckt, verbildlicht. Auf den pathetisch emporgerichteten Blick, wie bei Joos van Cleve, verzichtet der Halbfiguren-Meister.

Diese kontemplative Behandlung des Themas, das Versonnene der Römerin im Selbstmord, zeigt auch die Figur der Münchener Tafel der Coecke-Werkstatt. Etwas von dieser Auffassung kommt ebenfalls deutlich in dem Gemälde zum Ausdruck, das 1968 bei B. Cohen in London angeboten wurde (Abb. 21); es repräsentiert die tugendhafte Frau vor einer doppelbogigen Architektur, den Kopf von einem herabhängenden Tuch hinterfangen — wie bei der Darstellung eines Schmerzensmannes. Die Nebenszenen im Hintergrund zeigen links das römische Heerlager, rechts Tarquinius bei Lucretia.⁴⁰

Romanistische Kennzeichen der Aktfigur verrät eine Komposition, die wohl bereits nach der Jahrhundertmitte entstanden ist (Abb. 22). Die Zuschreibung dieses im Kriege zerstörten Bildes an Vincent Sellaer ist herkömmlich⁴¹; das Besondere dieses Bildes zeigt sich in der Darstellung zweier Großfiguren, die den Inhalt voll veranschaulichen: Tarquinius und Lucretia, sie hat den Dolch bereits unter ihre linke Brust in die Haut gedrückt; der Maler legt jedoch Wert auf die Wirkung des weiblichen Aktes, die keinesfalls durch starke Affekte oder Verletzungen vermindert werden soll. Der Leib strahlt gleichsam in dem hellen, von links in das dunkle Gemach fallende Licht. Der links stehende, schwere Tisch bildet kompositorisch einen Ausgleich, ein Papagei steht auf der Tischplatte.⁴² Offenbar suchte der Maler an dem Thema nicht allein die Symbolgestalt der tugendhaften Römerin, sondern eine weitere psychologische Differenzierung hinsichtlich Tarquinius' anschaulich zu machen.

Die meisten von uns genannten Beispiele dagegen konzentrieren sich auf die

Gestalt der Lucretia als Gewand- oder vorzugsweise Aktfigur, halb oder dreiviertelfigurig. Pieter Coecke hat mit seinem Bild in Lindau (Abb. 16) das Thema in seinen formalen und inhaltlichen Ausdrucksmöglichkeiten auszuschöpfen gesucht. Dagegen bleiben andere Darstellungen schemenhaft. Wechselseitige Beeinflussungen zwischen den Malern müssen angenommen werden und lassen sich nur noch schwer rekonstruieren. Annehmbar scheint mir, daß Coecke die Darstellungen des Halbfiguren-Meisters gekannt hat, da die Kopfparten der Figuren beider Maler vergleichbar sind.

Einer Epoche, der die Besinnung auf antike Vorbilder im allgemeinen Leitmotiv der eigenen Bewußtwerdung war, mußte die Gestalt der vielgefeierten, tugendhaften römischen Frau willkommenen Anlaß künstlerischer Darstellung sein. Die Rolle der moralisierenden Laster- und Tugenden-Bilder in der Sinnbild-Kunst des 16. Jh.s ist bekannt; gerade auch in den Niederlanden wuchs eine Bildtradition in dieser Hinsicht, z. B. des Lucas van Leydens Serie von 1530. So erklärt sich die Gestaltung des Lucretia-Romana-Themas in der niederländischen Malerei, zumal in Hinblick auf die typologisierende Auslegung der vorbildlichen Römerin, durch deren Selbstmord im Jahre 510 v. Chr. die Vertreibung der Tarquinier und (nach Livius) die Gründung der Römischen Res Publica ausgelöst wurde, die in ihrer Vorbildlichkeit gleichnishaft Symbolkraft als Tugend Fortitudo annahm. Zugleich stellten die christlichen Humanisten das Beispiel Lucretias als ein *Memento mori* in den Zusammenhang des Porträts. Auch muß mit konkreten Damen-Porträts im Gewand der Lucretia gerechnet werden, die jedoch für uns nicht mehr entzifferbar sind.^{42a}

Warum die halbfigurige Darstellung gegenüber Italien gerade in den Niederlanden derart bevorzugt wurde, muß als kunsthistorische Frage aufgeworfen werden. Wir wissen, daß die niederländische Malerei in der Epoche zwischen Massys und Bruegel das halbfigurige Sittenbild ausformt und als Sonderaufgabe weiterführt.⁴³ Es scheint, daß sich die Form des Lucretia-Bildes in diesen Zweig des niederländischen Kunstwollens eingefügt hat.

Anmerkungen

- ¹ Eine Halbfigur von J. van Cleve (heute Wien?), eine Statuette des Conrad Meit und eine kleine Relieftafel; vgl. G. Glück: *Mabuse and the development of the flemish Renaissance*, in: *Art Quarterly* 1945, p. 134.
- ² G. Marlier: *Erasmus et la peinture flamande de son temps*, Amsterdam 1954, S. 250, Anm. 35; außerdem G. Glück, a. a. O. 1945, S. 133–34; neuerdings G. Marlier im Katalog der Ausstellung „Le siècle de Bruegel“, Brüssel 1963, S. 180; ders.: *Pierre Coeck d'Alost*, Brüssel 1966, S. 251; M. Baes-Dondayne und H. Pauwels, in: *Kat. Anonieme Vlaamse primitieven, Brügge 1969*, S. 231–34.
- ^{2a} Grundlegend der Aufsatz von W. Stechow: *Lucretiae Statua*, in: *Beiträge für G. Swarzenski*, Berlin 1951, S. 114–24. Die frühesten Darstellungen der Lucretia finden sich auf italienischen Schränken des Quattrocento, so um 1490 von Botticelli (Tafel in Boston), der die Geschichte in drei Szenen in Verbindung mit Judith und anderen Gestalten malt (vgl. P. Schubring, Cassoni, Leipzig 1923, Nr. 304). Zusammen mit Hippo und Camilla stellt Matteo di Giovanni die Lucretia dar: drei stehende Figuren auf einer dreiteiligen Truhe (Schubring, a. a. O., Nr. 468).
Auf eine verlorene Erfindung Bramantinos geht die Berliner Lucretia-Tafel zurück, die meist Niccolò Giolfino zugeschrieben wird (Schubring, a. a. O., Nr. 695), Tafel CLII; W. Suida: *Bramante Pittore e Il Bramantino*, Mailand 1953, S. 98, der als Maler der Tafel in Berlin einen niederländischen Meister in Erwägung zieht); der Typus ist sowohl in Italien als auch in den Niederlanden singular. Zu Sodomas Darstellungen vgl. hier Anm. 4.
- ³ *Kat. Ausst. Brüssel 1963*, S. 180 (G. Marlier).
- ⁴ A. M. Hind: *A history of engraving and etching*, New York 1963, fig. 38; W. Stechow, a. a. O. 1951, S. 114–24. Vgl. auch die in einer Flußlandschaft stehende Lucretia dieses Typus von Sodoma in Hannover, Museum Nr. 368 (um 1505 entstanden); Stechow, a. a. O., Abb. 1; P. Schubring (Cassoni, Leipzig 1923), Nr. 735, sah in dem Bild ein Gegenstück zur Judith in Siena und der Caritas in Berlin, was jedoch Stechow bezweifelt.
Dreiviertelfigurige Darstellungen von Il Sodoma befinden sich in Budapest (Stechow Abb. 3) und in Turin, Pinakothek.
- ⁵ Van Leydens Stich um 1514/15 bei F. W. H. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, Vol. X, S. 152; W. Krönig: *Der italien. Einfluß in der flämischen Malerei*, Würzburg 1936, Taf. 14.
Jan van Scorels Gemälde (Holz 65 × 44 cm) ist die Rückseite des Herrenporträts Berlin Nr. 644 B im Katalog 1931, das übrigens, wie mir scheint, den gleichen Mann darstellt wie das Frankfurter Bildnis Scorels: lt. Inschrift des 17. Jh. ist der Dargestellte der Maler Quentin Massys (Frankfurt, Städel Nr. 1154; bei Friedländer Bd. XII, no. 358).
Scorels Lucretia wurde von Hoogewerff dem Corn. Cornelisz Buys II zugeschrieben (G. J. Hoogewerff: *Jan van Scorel*, 1941, S. 189). Zu Gossaerts Grisaille von 1534 vgl. J. Held, in: *Oud-Holland* 50, 1933, S. 137; G. Glück, a. a. O. 1945, S. 135; Friedländer, Bd. VIII, Nr. 60; Abbildung im Katalog der Auktion Ch.-K. Cardon, Brüssel, Juni 1921. Zur Frage, warum Herrenporträts mit der Darstellung der Lucretia Romana verknüpft sind, vgl. Glück, a. a. O., der vermutet, daß die Auftraggeber der Porträts das Bild der Lucretia auf der Rückseite ihrer Konterfeis als Anspielung auf ihre Gattin wünschten. Ein besonderer Fall solcher Repräsentation liegt mit Tintoretts Herrenporträt in München (Alte Pinakothek) vor, das den Dargestellten mit einer skulpturalen Büste der Lucretia zeigt. Eine literarische Quelle des 16. Jahrhunderts konnte ich für den interessanten Sachverhalt nicht finden. (Vgl. H. Galinsky: *Der Lucretia-Stoff i. d. Weltliteratur*, 1932.)
- ⁶ *Katalog Venezianische Malerei*, Dresden 1968, Nr. 25, Taf. 25.
- ⁷ Abb. 10 und 11 bei Donat de Chapeaurouge: *Selbstmorddarstellungen des Mittelalters*, in: *Zs. f. Kunstwiss.* 1960, S. 135 ff.
- ⁸ Dazu H. G. Gmelin, in: *Münchener Jahrbuch* 1966, S. 85, Abb. 48.
- ⁹ G. Glück, a. a. O. 1945, S. 135.
- ¹⁰ Die Fassung in Amsterdam: Holz 47 × 36 cm; Auktion Lepke, Berlin am 15. III. 1935;

bei Friedländer Bd. XIV, S. 112; Glück, a. a. O., Anm. 36; bis 1968 im Kunsthandel P. de Boer. Ich danke Herrn R. G. de Boer für die freundliche Erlaubnis der Publikation.

Das qualitativere Exemplar dieser Komposition (Holz 47 × 36 cm) aus der Slg. van Nes, Wien, wurde von Friedländer nicht erwähnt, dagegen bei Glück, a. a. O., Fig. 10; W. Stechow, *Lucretiae Statua*, 1951, S. 120, note 30: „the version in the Berlin sale of 1935, mentioned in Glück's note 36, is not identical with his fig. 10“. Zu diesem ebenfalls nicht signierten Bild in Münchner Privatbesitz vgl. den Katalog „Meister des Manierismus“, Galerie W. Gurlitt, München, Nr. 26.

Zu Gossaerts Lucretia-Bildern ferner Gert von der Osten: Studien zu Jan Gossaert, in: Festschrift E. Panofsky, New York 1961, S. 467, Fig. 8 (Ex. bei de Boer), und Anm. 32 und 50; von der Osten setzt die Amsterdamer Lucretia entgegen Glück um 1517/20 an als unter dem Einfluß der Plastiken des Conrad Meit; vgl. auch Held, a. a. O. 1933, S. 137.

Zu Gossaerts Leben jetzt: J. Duverger, J. G. te Antwerpen, in: *Bulletin Mus. Boymans-van-Beuningen* 29, 1968, S. 16–24.

¹¹ Vgl. oben Anm. 5; Friedländer Bd. VIII, Nr. 60; Glück, a. a. O., S. 135 f.; Held, a. a. O. 1933, S. 137, bezweifelt die Autorschaft Gossaerts, während Gert von der Osten den nicht entscheidend abweichenden Stil der Grisaille mit der Bewertung als Alterswerk erklärt; der Figurenstil spricht m. E. deutlich für Gossaert.

¹² P. Wescher: Neue Beiträge zum Schaffen Jan Gossaerts, in: *Wallraf-Richartz-Jb.* 32, 1970, S. 107, Abb. 78.

Weschers Zuschreibung der Tafeln in Lille und des Triptychons in Rotterdam, die einhellig Dirk Vellaert zugewiesen wurden, an Gossaert scheint sehr fraglich.

¹³ G. Marlier, in: Katalog Ausst. „Le siècle de Bruegel“, Brüssel 1963, S. 180, Nr. 264 der Exposition. Man vgl. auch B. van Orleys Lucretia auf dem eingangs erwähnten Gobelin-entwurf (Abb. 1) der „Heldenhaften Frauen“, Albertina, Wien (Otto Benesch, *Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jh.s*, Wien 1928, Nr. 43). Zur Kunst des van Orley auch L. Baldass: Die Entwicklung des B. v. O., in: *Wiener Jb.* XIII, 1944, S. 141–191.

¹⁴ Pinakothek München, Inv.-Nr. 1431; bei Friedländer Bd. IX, 1931, Nr. 217 b; Katalog Nr. 37 der Ausstellung „Anonieme flaamse primitieven“, Brügge 1969, Kat. S. 231/32 (M. Baes-Dondeyne).

¹⁵ Friedländer Bd. IX, Nr. 215, vgl. auch seine Nr. 214 und 216; Abb. der Tafel S. 87 des Kataloges der Anonymen-Ausstellung in Brügge, Kat. S. 233/34 (H. Pauwels).

Zum Hl.-Blut-Meister vgl. auch Karl Arndts Besprechung der Brügger Ausstellung im Pantheon VI, 1969, S. 504; der Autor betont, daß eine neue Abgrenzung der Massys-Oeuvres dringende Voraussetzung für eine Revision der Werke des Anonymen bleibt.

¹⁶ Holz 57,7 × 43,3 cm; Kat. Brügge 1969, Abb. S. 86, Text S. 232/33 (H. Pauwels); nicht bei Friedländer erwähnt. Zeichnung und Farbgebung reflektieren direkt den Stil des Q. Massys.

¹⁷ Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. 2685; Kat. der Brügger Anonymen-Ausstellung 1969, S. 233 (H. Pauwels).

Laut einer freundlichen Mitteilung von Dr. L. Kesner, Prag, für die ich zu Dank verpflichtet bin, bereitet Dr. Jaromir Sip einen Artikel über die Prager Lucretia vor.

¹⁸ Bei Friedländer Bd. IX, 1931, S. 155, Nr. 216 als Maitre du St. Sang, Holz, 65 × 48,5 cm. Kat. Budapest 1924 als Q. Massys; Kat. Budapest 1954, S. 89, Taf. 155 mit Lit.; A. Pigler: *Kataloge Alte Meister Budapest*, 1968, Nr. 127.

¹⁹ Friedländer Bd. IX, 1931, Nr. 214: „vielleicht Kopie nach Massys“; Holz, 72,5 × 57 cm; 1837 in der Slg. van Gameren, später Slg. Muller de Ketelboeters; Nr. 30 der Auktion Gal. Giroux, Brüssel 1926. Diese Angaben verdanke ich einer freundlichen Nachricht von Herrn W. L. van de Watering, Rijksbureau Den Haag.

²⁰ Bayerische Staatsgemälde, Inv.-Nr. 24; Holz, 42 × 34 cm.

²¹ Friedländer Bd. IX, Nr. 69 mit der Tafel XL; 1949 in der Slg. Ruzicka, Zürich (Ausstellung Ruzicka-Stiftung, Zürich 1949/50, Nr. 6).

²² Friedländer Bd. IX, Nr. 68, 68 a, 68 b; das Ex. der Wiener Galerie, Inv.-Nr. 833 von Friedländer, um 1523 datiert.

Nr. 68 a Florenz, Bargello.

- Nr. 68 b Kunsthandel Larsen, London 1931 (76 × 50 cm) – identisch mit dem Exemplar im M. H. de Young Mem. Museum, S. Francisco (73,7 × 57,8 cm)?
- ²³ Glück, a. a. O. 1945, S. 134.
- ²⁴ Städtisches Museum, Wiesbaden, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 26, Holz, 40,5 × 33 cm.
- ²⁵ Vgl. G. Glück, in: Thieme Becker-Lexikon I, 1907, S. 423 und IV, 1910, S. 552; F. M. Haberditzl, in: Kunstgeschichtl. Anzeigen 1909, S. 90 ff.; G. T. Faggin: Jan van Amstel, in: *Paragone* 175, 1964, S. 43–51; D. Schubert: Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten, Köln 1970, S. 133 ff. Hemessens Oeuvre bedarf einer neuen stilkritischen Untersuchung, ausgehend von den datierten Bildern in Hartford (Bordellszene 1543), München (Wechslerbild 1536), Brüssel (Verlorener Sohn 1536), München (Hl. Familie 1541) und anderen; vgl. D. Schubert, op. cit. 1970, S. 92 f., 133 ff. und Kat.-Nr. 10, S. 187–89.
- ²⁶ J. Denucé: De Antwerpsche Konstkamers, Amsterdam 1932, S. 49.
- ²⁷ George Marlier (Erasmé . . ., 1954, S. 237, Fig. 37) schreibt dem Hemessen das Gemälde Lucretia und Tarquinius im Museum von Lille zu, ein Werk, das sich für mich nicht in das Oeuvre Hemessens einordnen läßt, vgl. dazu Anm. 25.
- ²⁸ Zürich, Coll. Meisner, und Gênes, Slg. Marquis Gentile vgl. G. Marlier: A. Benson, Amsterdam 1957, S. 222 f., 311/12, Pl. LVI, LIX, und M. J. Friedländer, Bd. XI, Nr. 279.
- ²⁹ G. Marlier: Pierre Coeck d'Alost, Brüssel 1966, Fig. 228.
- ³⁰ Bayerische Staatsgemälde, Inv.-Nr. 5475, Holz, 54 × 43 cm; ehemals Galerie Zweibrücken, dann Nürnberg German. Nat.-Museum, dort Katalog 1893, Nr. 76, z. Zt. im Depot der Münchener Pinakothek.
- ³¹ Marlier, a. a. O., 1966, S. 287; Kat. Rijksmuseum Amsterdam 1934, Nr. 346 c.
- ³² Holz, 68 × 50 cm; 1936 im Kunsthandel W. E. Duits, London; Friedländer, Bd. XIV, S. 128; G. Marlier, a. a. O. 1966, S. 251/53.
- ³³ Marlier, a. a. O. 1966, S. 247; Kat. Sammlung Heinz Kisters, Ausstellung Nürnberg 1963, S. 13.
- ³⁴ M. J. Friedländer, Bd. XII, Nr. 111 (44 × 28 cm); Leo van Puyvelde: La peinture flamande a Rome, Brüssel 1950, Taf. 41; Hanns Floerke (Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander, Bd. I, 1906, S. 434, Anm. 273) versucht die von C. van Mander erwähnte Lucretia Goassaerts mit diesem Bild im Pal. Colonna zu identifizieren.
- ³⁵ Friedländer, Bd. XII, Nr. 110.
- ³⁶ Katalog-Nr. 5554; über dem Kopf nur „Lucretia Romana“, das Original trug eine vierzeilige Inschrift.
- ³⁷ Eichenholz, 35,2 × 25 cm; Herrn Scheidwimmer bin ich für die Erlaubnis der Publizierung des Bildes dankbar.
- ³⁸ Vgl. besonders die Maria mit Kind in Landschaft aus der Slg. Ferstel, heute Dortmund, Slg. Becker; bei Friedländer XII, Nr. 66. Der sog. Meister der weiblichen Halbfiguren war jedoch ein betriebsamer Landschaftsmaler, der Kompositionen von J. Patinir in eigener Farbe und Malweise ausführte (vgl. R. A. Koch: Joachim Patinir, Princeton 1968). Der anonyme Meister wurde von Otto Benesch mit Hans Vereycke identifiziert (*Gazette des Beaux-Arts* 1943, S. 269–282; L. Baldass, in: *Pantheon* V, 1930, S. 133, Anm. 1), wobei Benesch in ihm zugleich den Zeichner des bekannten Errera-Skizzenbuches in Brüssel und der verwandten Blätter im Louvre, der Albertina und in Rotterdam (aus der Slg. Koenigs) erkennen wollte. Beneschs Thesen sind nicht unwidersprochen geblieben, obgleich vieles für seine Sicht spricht. Zu den in die Diskussion gehörigen Zeichnungen und zur Lit. vgl. man meine Besprechung der Patinir-Monografie von Koch, in: *Kunstchronik*, März 1971, S. 73–77. Angesichts der Zusammenarbeit des Halbfigurenmeisters mit Jan Gossaert, Abb. 19 a („Adam-Eva-Landschaft“, Berlin, Bode-Museum), kann Beneschs These neu überprüft werden; die neuere Literatur erschöpft sich in Teildiskussionen: K. G. Boon, in: *Bull. Mus. Royeaux Brüssel* 1955, S. 215 ff.; E. de Callatay, in: *Bull. cit. Brüssel* 1965, S. 49 ff. – dazu die lapidare treffende Stellungnahme von Jozef de Coos in seinem Katalog I, Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen 1966, S. 96; außerdem An Zwollo, in: *Nederl. Kunsthist. Jaarboek* 1965, S. 43 ff.; F. Lugt: *Inventaire Gen. des Dessins, Louvre, Ecoles du Nord, Paris* 1968, S. 46 f.; S. J. Gudlaugsson, in: *Oud-Holland* 1959, S. 133; Jan Bialostocki, in: *Bulletin Mus. Royeaux Brüssel* 1955, S. 233–38 und P. Wescher, in: *Thieme-Becker-Lex.* 1930, S. 225. Wichtig die neue

Patinir-Monografie von R. A. Koch, die dem Halbfiguren-Meister als Maler sein historisches Profil, das bereits L. Baldass 1918 skizziert hatte, wiedergibt, teils Friedländer korrigierend (Friedländer, Bd. XII, S. 25 ff. und 171). H. G. Franz (Die Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Graz 1969) bezieht die Zeichnungen, bes. erstmals das Berliner Skizzenbuch 79 C 2, in seine Darlegungen ein (vgl. meine Besprechung des Kochschen Buches); der gesamte Komplex bedarf einer ausgreifenden Studie. Die noch nicht gesehene Zusammenarbeit zwischen Gossaert und dem Anonymen könnte von anderer Seite erweisen, daß der Halbfigurenmeister gleichwohl Figurenmaler wie Landschaftler eigener Prägung (nur in Kompositionen abhängig von Patinir) gewesen ist.

- ³⁹ Holz, 77 × 35 cm, Kunsthandel E. Hasberg, München, als ein Werk des „Meisters mit dem Papagei. Herr Hasberg bin ich für die Erlaubnis zu fotografieren und das Bild zu publizieren zu Dank verpflichtet.
- ⁴⁰ Maße der Tafel 72 × 60 cm; als Attribution vorgeschlagen der Meister der Grooteschen Anbetung.
- ⁴¹ Holz, 104 × 85 cm; ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum; Kat. Berlin 1931, Nr. II, 151, als niederländisch um 1540 (V. Sellaer?); vgl. K. Steinbart, in: Thieme-Becker-Lex, 30, 1936, S. 478.
- ⁴² Das Tier und die Behandlung der Gewänder lassen eine Zuschreibung an den „Meister mit dem Papagei“ in Erwägung ziehen; man vgl. dafür die Madonna mit Kind der ehem. Slg. Feist, Berlin (M. J. Friedländer, Bd. XII, Tafel XIII).
- ^{42a} Vgl. oben Anm. 5 und G. Marlier: P. Coecke, 1966, S. 251. Solche Gestaltidentifizierungen hochgestellter Personen mit christlichen Stoffen wären im 16. Jh. keine Seltenheit; in der Porträtkunst des Michiel Sittow findet sich das Beispiel der Katherina von Aragon als hl. Magdalena (Wien, Kunsthist. Museum), vgl. dazu F. Winkler, in: Thieme-Becker-Lexikon 36, 1947, S. 531–34; außerdem den Aufsatz von Regine Dölling: *Lais Corinthiaca*, in: Festschrift für J. Jahn, Leipzig 1958, S. 211–13, und die ungedruckte Dissertation der Verfasserin über die mythologischen und christlichen Bildnisse (auf die mich freundlichst Prof. H. Ladendorf aufmerksam machte).
- ⁴³ Man vergleiche die Darstellung des Quentin Massys, die von Leonardo inspiriert ist, die Spielerbilder des Lucas van Leyden, das verschollene Bild der „Kartenspieler bei Kerzenlicht“ des Braunschweiger Monogrammisten (D. Schubert, op. cit. 1970, Kat.-Nr. 28, Abb. 69); die Darstellungen, die aus dem Themenkreis des Gleichnisses vom verlorenen Sohn hervorgingen, die Halbfigurenbilder des Hemessen, des Marinus van Reymerswael oder des Jan Massys usf.

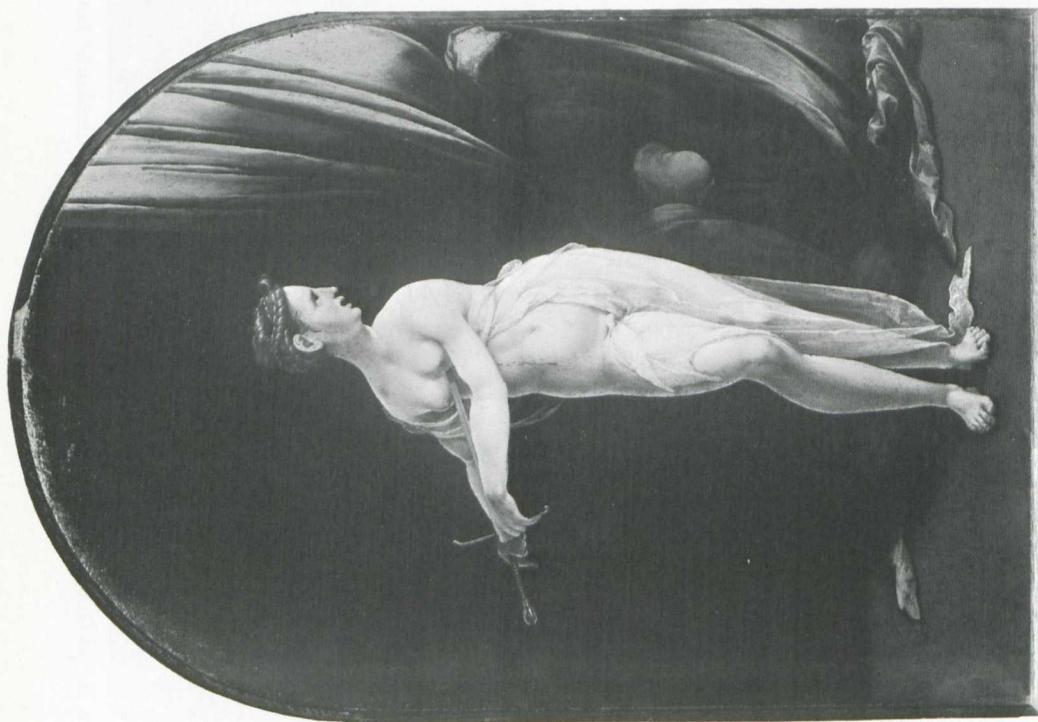
Zu diesem Thema vgl. die Göttinger Diss. von Brigitte Völker, 1970 abgeschlossen.

Fotonachweis

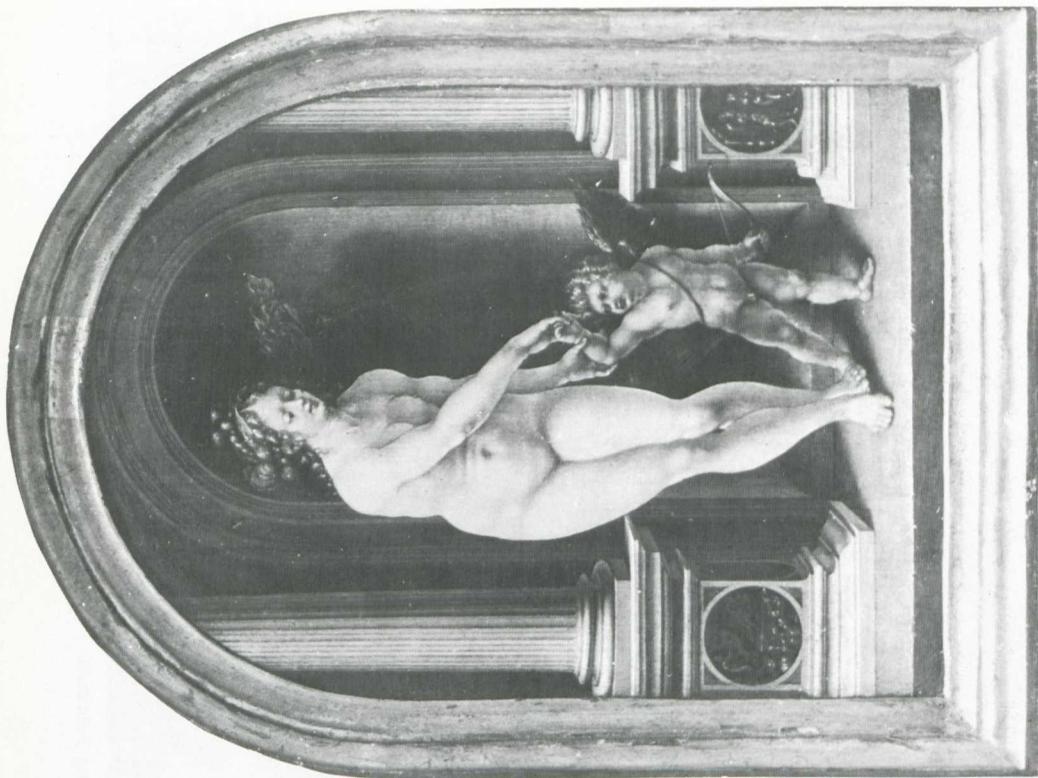
Bayerische Staatsgemäldesammlungen 4, 5, 14; A C L Brüssel 3, 4 c, 6; RKD Haag 46, 9, 16, 17, 18; Staatl. Museen Berlin 1 a, 18 a, 19 a, 22; Rijksmuseum Amsterdam 15; Gemäldegalerie Wiesbaden 13; Gab. Fotografico Florenz 12; Kunsthist. Museum Wien 11; Graphische Sammlung Albertina Wien 1; Amsterdam Coll. de Boer 4; Museum der bildenden Künste Budapest 8; Nationalgalerie Prag 7; B. Cohen, London 21; Archiv des Verfassers 20.



I. B. van Orley, Der Triumph der heldenhaften Frau. Wien, Graphische Sammlung Albertina



2. Jan van Scorel, Lucretia. Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie



3. Jan Gossaert, Venus und Amor. Brüssel, Musées Royeaux



4. Jan Gossaert (Kopie?), Lucretia. Coll. P. de Boer, Amsterdam
 → Kistner Coll.



4a. Jan Gossaert (Kopie?), Lucretia. Privatsammlung München



4b. Jan Gossaert, (Kopie?) Lucretia. 1534, Auktion Cardon, Brüssel 1921



4c. B. van Orley (?), Lucretia. Brüssel, Coll. S. Warnant



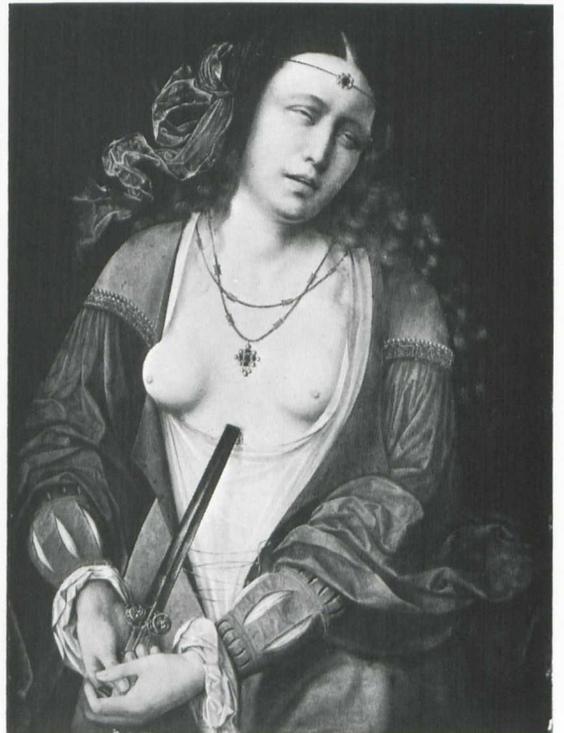
5. U. Apt, Lucretia, 1523. München, Alte Pinakothek



6. Meister der Hl.-Blut-Kapelle, Lucretia. Brüssel, Musées Royaux



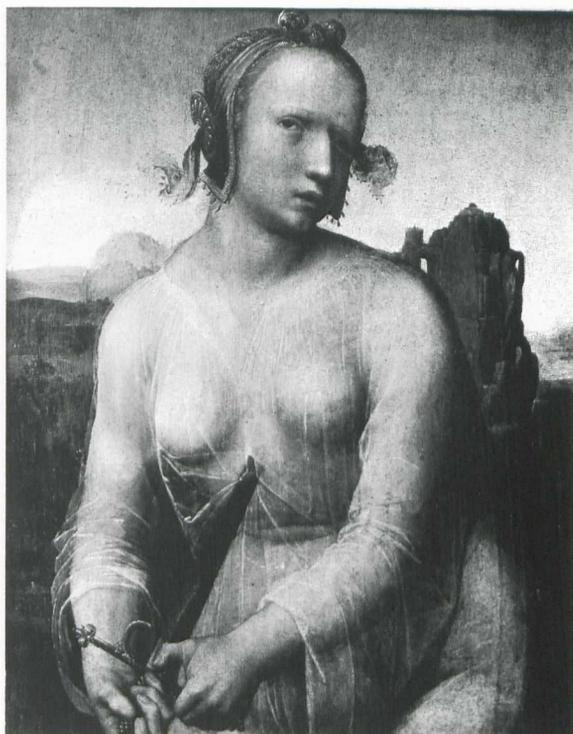
7. Meister der Hl.-Blut-Kapelle, Lucretia. Prag, Nationalgal.



8. Kreis des Q. Massys, Lucretia. Budapest, Museum der bildenden Künste



9. Quentin Massys (?), Lucretia, 1926. Gal. Giroux, Brüssel



10. Niederländischer Meister um 1530, Lucretia. München, Alte Pinakothek



11. Joos van Cleve, Lucretia. Wien, Kunsthist. Museum



12. Joos van Cleve, Lucretia. Florenz, Bargello



13. Hans Döring (?), Lucretia, 1514. Wiesbaden, Museum



14. Werkstatt des Pieter Coecke, Lucretia. München, Alte Pinakothek



15. Meister mit dem Papagei, Lucretia. Amsterdam, Rijksmuseum



16. Pieter Coecke, Lucretia. Lindau, Privatsammlung



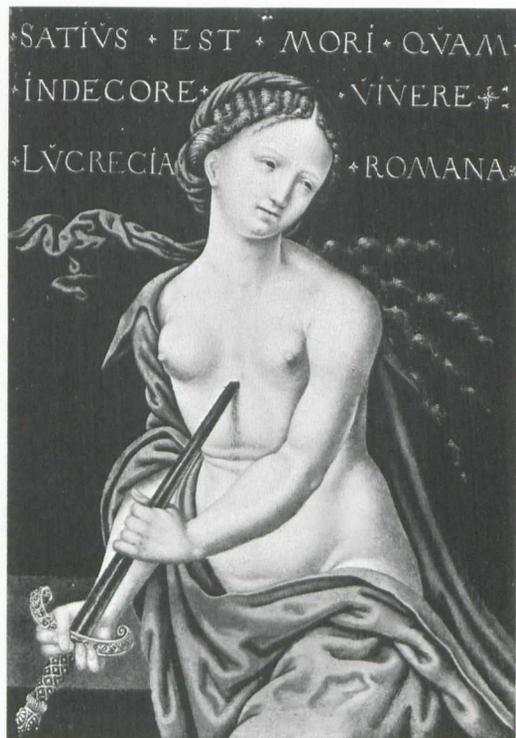
17. Pieter Coecke-Werkstatt, Lucretia. Mailand, ehem. Sammlung Rognoni



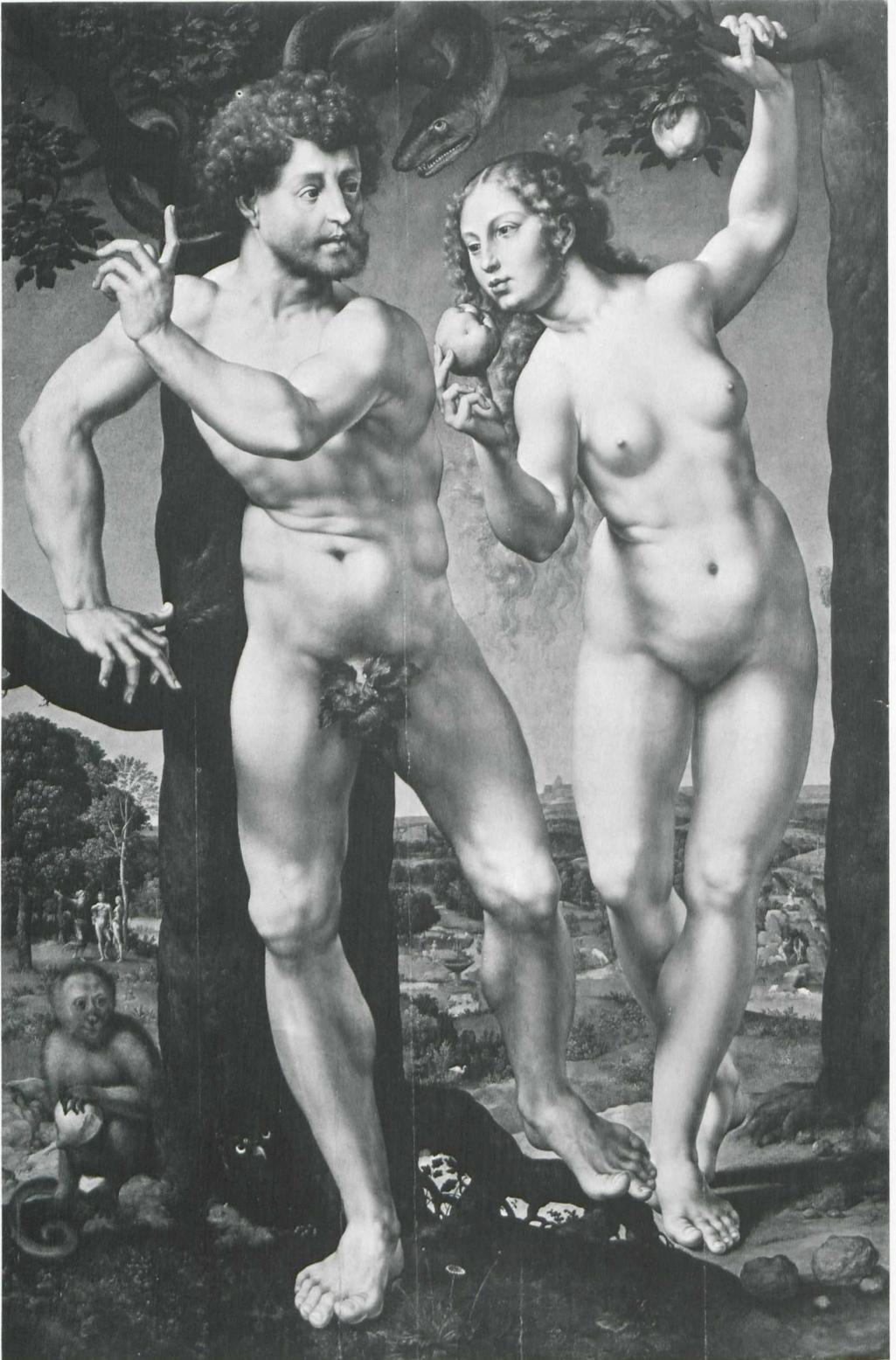
18. Pieter Coecke, Maria mit Kind. Darmstadt, Landesmuseum



18a. Kopie nach einem Gemälde des Meisters der weiblichen Halbfiguren, Lucretia. Berlin, Schloß Grunewald



19. Meister der weiblichen Halbfiguren, Lucretia. München, Kunsthandel X. Scheidwimmer



19a. Meister der Halbfiguren/Jan Gossaert, Der Sündenfall, Berlin, Bode-Museum



20. Meister der Halbfiguren, Lucretia. München, Kunsthandel E. Hasberg

21. Meister der Groote'schen Anbetung, Lucretia. London, Kunsthandel B. Cohen 1968



22. Niederländisch um 1550/60, Lucretia und Tarquinius. Ehem. Berlin (zerstört)