

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 77 (2020)

Heft: 4

Artikel: Zwischen italienischer Kunst und Schweizer Erbe : zur Bedeutung einer
Cassone-Tafel aus der Sammlung des Schweizerischen
Nationalmuseums Zürich

Autor: Hächler, Flavia

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-914041>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zwischen italienischer Kunst und Schweizer Erbe: Zur Bedeutung einer Cassone-Tafel aus der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums Zürich*

VON FLAVIA HÄCHLER

I. Einleitung

Die Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums umfasst eine Vielzahl herausragender Kunstobjekte vornehmlich nationaler Herkunft, welche die Geschichte der Schweiz im Kontext ihrer globalen Vernetzung exemplarisch illustrieren. Daneben beherbergt das Museum auch Objekte, die ursprünglich ausserhalb des geografischen Raums der heutigen Schweiz angefertigt worden sind, aber dennoch in engem Zusammenhang mit ihrer Historie stehen. Zu diesen zählt auch eine in den 1390er Jahren in Florenz entstandene Cassone-Tafel, welche die bereits von Titus Livius in seiner Römischen Geschichte überlieferte Erzählung der Lucretia zeigt (Abb. 1).¹ Dieses Objekt wurde am 3. Dezember 1903 in der internen Dokumentation des Landesmuseums erfasst, wie folgendem Eintrag zu entnehmen ist: «Tafelgemälde auf Holz, von einer Hochzeitstruhe: Darstellungen aus dem Leben der Lucretia. Oberitalienische Arbeit. 14. Jh. Länge 120 cm; Höhe 29,5 cm; Aus Rovio TI. Neg. Nrn. 11283-11287. Bei der Ausstellung kirchlicher Kunst in Bellinzona bei der Tessiner Centenar-Ausstellung erworben. Kauf: Sindaco Giuseppe Bagutti, Rovio TI (LM 7254).»

Eine vertiefte Besprechung dieses Objekts im Rahmen des vorliegenden Beitrages bietet sich aus zwei Gründen an: Einerseits wurde es bislang weder eingehend auf seine physische Beschaffenheit und seinen aktuellen Erhaltungszustand hin analysiert, noch erfolgte eine detaillierte Bilddeutung.² Der Artikel möchte dieses bislang wenig beachtete Objekt, das die Schwelle vom Samm-

lungszentrum hin zur Ausstellung bisher noch nicht überschritten hat, zumindest auf schriftlichem Weg einem interessierten Fachpublikum zugänglich machen. Andererseits bietet das Tafelbild die Möglichkeit, sowohl Rückschlüsse auf die florentinische Gesellschaft des ausgehenden 14. Jahrhunderts als auch auf die Erwerbsstrategie des Landesmuseums im frühen 20. Jahrhundert zuzulassen.

Entsprechend soll der vorliegende Text einen Beitrag zur Rekonstruktion der Bedeutung des Werkes in den jeweils unterschiedlichen Kontexten leisten. Die genaue Bedeutung eines Objekts kann sich im Laufe der Zeit ändern, etwa weil sich der Publikumskreis respektive die sozialen, geografischen und zeitlichen Umstände ändern.³ Vor diesem Hintergrund soll anhand der noch greifbaren Quellenzeugnisse die These vertreten werden, dass das damalige Landesmuseum das Tafelbild angekauft hatte, um es in einem spezifischen Ausstellungskontext einer neuen Bedeutung und Funktion zuzuführen.

Ausgehend von dieser Perspektive wird im Folgenden zuerst die Cassone-Tafel innerhalb der Tradition der Cassone-Malerei verortet. Anschliessend soll sie vor dem Hintergrund bisher erfolgter Forschungsarbeiten beschrieben und im Hinblick auf ausgewählte Aspekte gedeutet werden. Dies erlaubt es, den Bedeutungsgehalt des Objekts für das ursprüngliche Zielpublikum exemplarisch nachzuvollziehen. Im Anschluss daran ist nachzuzeichnen, auf welchem Wege dieses Tafelbild in die Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums aufgenommen wurde und inwiefern das Vorgehen von der



Abb. 1 Szenen aus dem Leben der Lucretia, Cassone-Tafel, Meister Karls III. von Durazzo, Florenz, um 1390. Tempera auf Holz, 29 × 117,5 cm. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum.

Absicht geleitet war, das Objekt in einem neuen Bedeutungskontext zu verorten. Damit will die Studie einen Beitrag zum vertieften Verständnis der Sammlungsaktivitäten des damaligen Landesmuseums leisten.

II. Kontextualisierung

1. Cassoni in der florentinischen Frührenaissance

Zu den wichtigsten Einrichtungs- und Gebrauchsgegenständen eines florentinischen Haushalts der Frührenaissance gehörten aus Holz gefertigte Truhen, sogenannte «cassoni». Die Bezeichnung «cassone» geht auf den von Giorgio Vasari geprägten Kunstdiskurs des 16. Jahrhunderts zurück.⁴ Gemäss Paul Schubring waren damit «rechteckige Längskasten» mit den Mindestmassen 160 × 50 × 40 cm gemeint.⁶ Ausgestaltung und Funktion der Truhen hingen von räumlichen Gegebenheiten ab. So dienten sie als Aufbewahrungsort für Lebensmittel in der Küche, als Stauraum für Schreibutensilien, Bücher, Dokumente oder wertvolle Sammlerstücke in Schreibstuben (*scrittoio*) und Studierzimmern (*studiolo*) oder als Verwah-

rungsmöbel für Haushaltsutensilien, Wäsche sowie wertvolle Kleidung im Schlafzimmer (*camera*).⁷

Die Herstellung der Cassoni erforderte die Zusammenarbeit verschiedener spezialisierter Handwerker. Entsprechend waren Schreiner, Maler, Stuckateure und Vergolder oft gemeinsam in einer Werkstatt organisiert.⁸ Die Produktion der Truhen, die in der Regel bau- und massgleich seriell gefertigt wurden, war reglementiert. Für die florentinische Schreinerzunft ist verbürgt, dass die Front- und Seitentafeln sowie der Truhenkorpus aus demselben Holz gefertigt sein mussten.⁹ Oftmals wurden auf den Fronttafeln Erzählungen aus der griechisch-römischen Antike oder mittelalterliche Jagdszenen und Liebesnovellen malerisch adaptiert, sodass Cassone-Tafeln zu den ersten Trägern von profanen Bildinhalten wurden.¹⁰ Derart bebilderte Truhen (*cassoni istoriati*) kamen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Mode und wurden in mehreren toskanischen und norditalienischen Städten in recht hoher Anzahl produziert. Die serielle Anfertigung wurde dabei durch den Einsatz von Musterzeichnungen ermöglicht.¹¹ Der Gebrauch von Schablonen lässt sich auch beim Objekt LM 7254 nachweisen, wie im Folgenden noch



Abb. 2 Heiliger Benedikt und der falsche Totila, Aretino Spinello, 1387. Fresko. Florenz, San Miniato al Monte (vgl. die wie beim Meister Karls III. von Durazzo hintereinander gestaffelte Menschenschar, erkennbar in Abb. 8).

weiter auszuführen ist. Entsprechend handelt es sich bei dieser Cassone-Tafel nicht um eine kostspielige Extraanfertigung, sondern um Manufakturware.¹²

Besonders Hochzeitstruhen (*cassoni nuziali*) spielten für die wohlhabenden Eliten von Florenz eine zentrale Rolle. Diese wurden bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts vom Brautvater, danach vom Bräutigam und seiner Familie in Auftrag gegeben und jeweils paarweise angefertigt. Die ausgewählte Erzählung wurde oftmals je hälftig auf den beiden Cassoni dargestellt.¹³ Nebst den praktischen Vorzügen boten die Cassoni der Brautfamilie im Rahmen der *domumductio*, dem rituellen Umzug der Braut aus dem Haus ihres Vaters in dasjenige des Bräutigams, die Gelegenheit, ihren sozialen Rang und Reichtum öffentlich zu zeigen und dadurch die florentinischen Luxusgesetze zu umgehen.¹⁴ Die Cassoni wurden anschliessend in vielen Fällen Teil des Mobiliars des Schlafgemachs (*camera*) des Brautpaares.¹⁵ Der oft moralisch-belehrende Inhalt der dargestellten Geschichten bot Stoff zur Unterhaltung und gemahnte die Eheleute an ihre Pflicht, eine Familie zu gründen.

2. Forschungsüberblick

Die kunsthistorische Forschung zu florentinischen Cassoni und Cassone-Tafeln setzt zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Paradigmatisch – trotz vieler Revidierungen durch die spätere Forschung bezüglich Datierung und Zuschreibung vieler Objekte – bleibt Paul Schubrings Monografie, welche einen umfassenden Katalog von Truhenbildern aus der italienischen Frührenaissance enthält. Die erste Auflage von 1915 führt 893 bemalte Cassoni und Cassone-Tafeln auf, die zweite aus dem Jahre 1923 sogar 959.¹⁶ Ellen Callmann legt im Jahr 1974 eine Monografie zu Apollonio Di Giovanni vor, in der sie das von Schubring publizierte Werkstattbuch der beiden im 15. Jahrhundert in Florenz tätigen Künstler Apollonio di Giovanni und Marco del Buono als Ausgangspunkt für eine akribische kunstsoziologische Recherche nutzt.¹⁷ Callmann identifiziert nicht nur die Auftraggeber und die Umstände der Bestellungen, sondern schildert auch die Werkstattpraxis und die Arbeitsschritte bei der Erstellung und Ausschmückung von Hochzeitstruhen. Attilio Schiaparellis *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV* (1908) hat bereits zuvor florentinische Häuser und deren Mobiliar vor dem Hintergrund ihrer sozio-ökonomischen Entstehungsbedingungen porträtiert.¹⁸ Eine wichtige Ergänzung zur genannten Arbeit bietet Peter Thorntons Buch *Italian Renaissance Interior 1400–1600* (1991), in welchem grundlegende Fragen zu Alltagsgegenständen in einem wohlhabenden florentinischen Umfeld, wie es gerade auch auf den beiden ersten Szenen der Lucretia-Tafel dargestellt ist, angegangen werden.¹⁹

Seit den 1980er Jahren ist ein wachsendes Interesse der Geisteswissenschaften an materiellen Kulturgütern zu beobachten. Mehrere Ausstellungen und die dazugehörigen Ausstellungskataloge, beispielsweise *Love and Marriage*

in *Renaissance Florence* (London, 2009)²⁰ oder *Exempla Virtutis. Favole Antiche e vita quotidiana nei racconti dei cassoni rinascimentali* (Florenz, 2015),²¹ zeigen auf, wie Cassoni aktuell kunsttechnologisch untersucht, restauriert und ausgestellt werden. Im Rahmen der jüngeren Forschung hat Bettina Uppenkamp mehrere Beiträge zu sozio-kulturellen sowie genderspezifischen Aspekten der überlieferten Bildtafeln verfasst, insbesondere in Bezug auf die Heiratspraktiken der florentinischen Gesellschaft und die Auswahl der auf Cassone-Tafeln dargestellten Geschichten. Jerzy Miziołek befasst sich schliesslich in mehreren Studien zu Cassoni und Cassone-Tafeln mit Motiven der griechisch-römischen Antike. Hierbei hat er auch auf die Darstellung der Lucretia-Geschichte fokussiert und in diesem Zusammenhang die Cassone-Tafel aus dem Schweizerischen Nationalmuseum in Zürich angeführt.²² In der jüngeren Forschung wurde die Zürcher Lucretia-Tafel in der 2007 erschienenen Publikation von Patrizia Lurati über Hochzeitsgaben zur Zeit der Renaissance in Schweizer Museen präsentiert und in einem Beitrag von Regina Stefaniak aus dem Jahr 2008 erwähnt.²³

III. Die Cassone-Tafel LM 7254

1. Forschungsgeschichte

Im Fokus der bisherigen Forschung zum Objekt LM 7254 stand zunächst die Identifizierung des Künstlers und der ihm zugeschriebenen Werke. Als möglicher Urheber wurde zu Beginn der 1990er Jahre der Maler Bicci di Lorenzo (1373–1452) diskutiert.²⁴ Demgegenüber publizierte Miklós Boskovits eine Liste mit Werken, die er einem anonymen florentinischen Meister und Cassone-Maler zuschrieb.²⁵ Auf Vorschlag Everett Fahys erhielt dieser Künstler den Notnamen «Meister Karls III. von Durazzo» aufgrund eines Tafelbildes aus dem Metropolitan Museum of Art in New York, auf welchem die Eroberung Neapels 1381 durch Karl III. von Durazzo dargestellt ist.²⁶ Die New Yorker Tafel wurde dadurch zum *name piece* des um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert in Florenz aktiven Künstlers.²⁷ Gemäss Lorenzo Sbaraglio könnte das Werk allenfalls als erster uns erhaltener historisierter Cassone angesehen werden.²⁸ Die Bedeutung dieses Künstlers ist zudem aufgrund einer gewissen Monopolstellung bei der beinahe schon industriell anmutenden Anfertigung von Tafelbildern in den letzten beiden Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts nicht zu unterschätzen.²⁹ In der Zwischenzeit wurde der in Florenz tätige Künstler Francesco di Michele als Urheber vorgeschlagen.³⁰

Insbesondere Miziołek arbeitet durch einen systematischen Vergleich mit weiteren Kunstwerken verschiedene Charakteristiken des Malers, etwa die ähnliche Gestaltung von Architekturelementen wie Häusern, Mauern, Toren oder Durchgängen, heraus. Daneben finden sich zum Beispiel extreme Verkürzungen bei der Darstellung von Stadtmauern. Menschen treten nicht selten als gestaf-

felte Gruppen in Erscheinung. Einzelne Charaktere wirken häufig etwas steif und schematisch, weisen ein spitz zulaufendes Gesicht auf und tragen oftmals ähnliche Kleidung. Männer sind etwa mit kurzer Tunika (sogenannte Schecke), einem tief getragenen Gürtel, eng anliegenden Beinlingen und spitzen Schuhen bekleidet.³¹ Die Forschung hat den Maler stilistisch mit der Orcagna-Werkstatt in Verbindung gebracht. Als Vorbilder sollen ihm dabei der Meister der Ashmolean Predella, Agnolo Gaddi oder Spinello Aretino gedient haben (Abb. 2).³²

Miziołek schreibt dem Meister Karls III. von Durazzo mindestens zehn Lucretia-Tafelbilder zu. Vier dieser Cassone-Tafeln bilden aufgrund ihres beinahe identischen kompositorischen und stilistischen Aufbaus eine Untergruppe.³³ Nebst dem Objekt LM 7254 gehören hierzu die Tafel im Ashmolean Museum in Oxford (Inv.-Nr. A 231, seit 1864), diejenige im Musée Jacquemart-André in Paris (Inv.-Nr. 1046, seit 1911) und der Cassone in der Hearst Collection in San Simeon in Kalifornien (Inv.-Nr. 4599, seit 1927) (Abb. 3–5).

2. Bildbeschreibung und -deutung

Obwohl es sich beim Objekt LM 7254 um ein Serienprodukt handelt, ist das Werk von grossem kunsthistorischem Interesse. Dies soll durch die nachfolgende Beschreibung und Deutung insbesondere von Schwellen als stilistische und fundierende Elemente zur Strukturierung des Narrativs verdeutlicht werden.

a) Beschreibung des Tafelbildes

Die Erzählung der Lucretia wird auf der hier betrachteten Cassone-Tafel in fünf unterschiedlichen Bildszenen wiedergegeben, welche von links nach rechts in fortlaufender Reihenfolge angeordnet sind. Hierbei wird die durch

Livius erstmals schriftlich präsentierte und durch die *Gesta Romanorum* aufgegriffene Abfolge der Ereignisse respektiert. Es ist zu vermuten, dass der erste Teil der Geschichte auf einem Pendant zu unserem Cassone zu sehen war.

Die erste Szene stellt die Vergewaltigung der Lucretia durch Sextus Tarquinius, Sohn des Königs Tarquinius Superbus, in ihrem Schlafgemach dar.³⁴ Der Raum ist durch die Wände von den übrigen Szenerien scharf abgetrennt. Im Zentrum steht die hölzerne, mit geometrischen Intarsien verzierte Bettstatt (*lettiera*)³⁵ mit zurückgeschlagenen Vorhängen (*cortine da letto*) aus grünem Stoff,³⁶ die am oberen Ende mit einem netzwerkartigen Gewebe (*reticella*) verziert sind, und einem umlaufenden Podest aus Truhen (*casse/cassapanche*).³⁷ Lucretia liegt nackt im Bett; ihr Unterkörper ist unter der Bettdecke verborgen (Abb. 6). Das blonde Haar ist geflochten und hochgesteckt. Sie trägt ein Diadem, das sie in diesem Kontext als adlige Dame auszeichnen soll. Den rechten Arm hält sie vor sich, um sich gegen Tarquinius' Übergriffe zu wehren. Ein schlafender Mann, wohl ein Diener oder Sklave, ist im Vordergrund der Darstellung auf Höhe der entkleideten Lucretia zu sehen.

Im zweiten Bild diktiert Lucretia, wie es ausschliesslich in den *Gesta Romanorum* erwähnt wird,³⁸ einem Schreiber Briefe an ihren Vater, ihren Gatten und ihre Verwandten, um sie zur Heimkehr zu veranlassen. Sie sitzt mit nach rechts gewandtem Kopf etwas vornübergebeugt auf einer *cassapanca* (Sitzbank).³⁹ Der Schreiber arbeitet in der Schreibstube auf einer Sitzbank mit Rückenteil (Cassone mit *spalliera*) an einem abgeschrägten Schreibpult mit Tintenfasschen, Stilus und Pergamentblatt (Abb. 7). Eine rot gewandete Person befindet sich links im Bild und blickt aus einer Türöffnung der Nebenfassade auf das Geschehen. Es könnte sich hierbei um eine Dienerin handeln.



Abb. 3 Szenen aus dem Leben der Lucretia, Cassone-Tafel, Meister Karls III. von Durazzo, Florenz, um 1390. Tempera auf Holz, 29 × 115 cm. Oxford, Ashmolean Museum.



Abb. 4 Szenen aus dem Leben der Lucretia, Cassone-Tafel, Meister Karls III. von Durazzo, um 1390. Tempera auf Holz, 32 × 105 cm. Paris, Musée Jacquemart-André.



Abb. 5 Cassone mit Szenen aus dem Leben der Lucretia, Fronttafel aus Florenz, Meister Karls III. von Durazzo, um 1390. 86,4 × 163,8 × 67,3 cm. San Simeon, Hearst Collection.

Gemäss Wolfgang Kemp dürfte diese Figur als *ancilla narrationis* den Part der stillen Beobachterin einnehmen.⁴⁰ Die dritte Szene illustriert die Ankunft des Vaters und des Gatten der Lucretia sowie des Königs Tarquinius Super-

bus (Abb. 8). Wir zählen vier berittene Kämpfer und einen Fusssoldaten, die als dicht hintereinander gestaffelte Gruppe arrangiert sind. In der vierten Szene wird in einer schräg gestellten, auf einem steinernen Podest ruhenden

Abb. 6 Szenen aus dem Leben der Lucretia, Cassone-Tafel (Detail Lucretia), Meister Karls III. von Durazzo, Florenz, um 1390. Tempera auf Holz. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum.



Portikusarchitektur die Selbsttötung der Lucretia als zentraler Akt der Geschichte dargestellt. Die Protagonistin ist umgeben von vier Damen, deren emotionaler Gesichtsausdruck und deren Körperhaltung grosse Bestürzung widerspiegeln (Abb. 9).

Im letzten Bild wird Tarquinius Superbus aus der Stadt gejagt. Die Szenerie ist zweigeteilt, wobei die zinnenbewehrten und mit Wachtürmen ausgestatteten Stadtmauern als Grenze zwischen Stadt- und Naturraum fungieren. Neun Kämpfer brechen aus dem palastartigen Komplex aus, um dem König nachzujagen. Die Rächer präsentieren ein rotes Banner, auf dem schwach ein «R» zu sehen ist, das zur Aufschrift SPQR (*Senatus Populusque*

Romanus) ergänzt werden kann und die Etablierung der Römischen Republik markieren soll (Abb. 10). Auf der rechten Seite erblicken wir am äussersten Rand den bärtigen und im Rahmen der Bedeutungsperspektive deutlich grösser dargestellten König inmitten seiner Gefolgschaft; er blickt nach links zur für ihn auf ewig verlorenen Stadt (Abb. 11).

b) *Schwellen und Grenzen*

Auffallend für das vorliegende Tafelbild ist der stilistische Gebrauch von Schwellen und Grenzen, die sich durch architektonische Bildelemente und der damit verbundenen Ausnutzung des Bildraumes ergeben (beispielsweise



Abb. 7 Szenen aus dem Leben der Lucretia, Cassone-Tafel (Detail Schreibstube), Meister Karls III. von Durazzo, Florenz, um 1390. Tempera auf Holz. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum.

durch Bogenöffnungen in (Palast-)Mauern oder (geöffnete) Türen und Stadttore, aber auch abgeriegelte Mauerzüge und Häuserwände). Schwellen als kunsttheoretisches und kulturwissenschaftliches Konzept sind als «räumlich beschreibbare Figuren»⁴¹ charakterisierbar (zum Beispiel als klar gezogene Linien oder als etwas

ausgedehnteres Grenzareal) und liegen zwischen zwei durch sie voneinander geschiedenen Raumsegmenten. Die Existenz von Schwellen erzeugt eine ordnende Struktur des gemalten Raumes; ohne entsprechende Abgrenzungen wäre das Dargestellte im eigentlichen Sinne konturlos.⁴²



Abb. 8 Szenen aus dem Leben der Lucretia, Cassone-Tafel (Detail Ritt der Verwandten der Lucretia in die Stadt), Meister Karls III. von Durazzo, Florenz, um 1390. Tempera auf Holz. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum.



Abb. 10 Szenen aus dem Leben der Lucretia, Cassone-Tafel (Detail Banner der Republik), Meister Karls III. von Durazzo, Florenz, um 1390. Tempera auf Holz. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum.



Abb. 9 Szenen aus dem Leben der Lucretia, Cassone-Tafel (Detail Freitod der Lucretia), Meister Karls III. von Durazzo, Florenz, um 1390. Tempera auf Holz. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum.

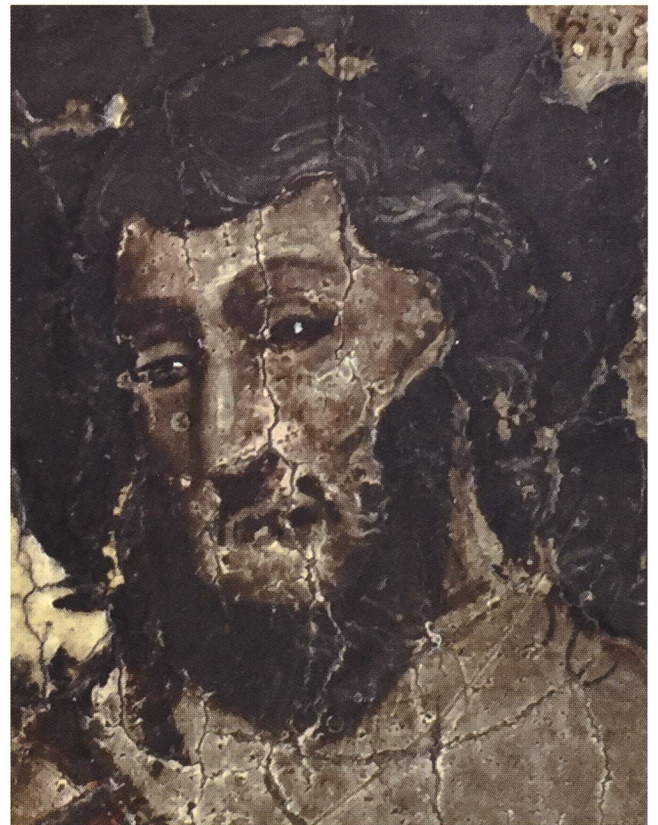


Abb. 11 Szenen aus dem Leben der Lucretia, Cassone-Tafel (Detail Kopf des Tarquinius Supberbus), Meister Karls III. von Durazzo, Florenz, um 1390. Tempera auf Holz. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum.

Schwellen begegnen uns an diversen Stellen und haben je nach Kontext unterschiedliche Bedeutung. Voneinander zu unterscheiden sind Innen- und Aussenräume. Für Erstere musste der Künstler, wie Katja Kwastek ausführt, eine Öffnung bei einem eigentlich auf allen Seiten abgeschlossenen Innenraum anbringen, um von der Öffentlichkeit verborgene Geschehnisse für die Betrachtenden zugänglich zu machen (sogenannte Schauöffnung).⁴³ Gezeigte Durchgänge dienen hingegen als Handlungsöffnungen, die dem Künstler die Möglichkeit bieten, einen Bewegungsablauf im Bild wiederzugeben und dadurch den Übergang in eine nächste Szene zu markieren. Daneben wird der Fortgang der Geschichte durch die eher schmucklose Ausgestaltung der Räumlichkeiten gefördert, da die Betrachtenden automatisch auf die Akteurinnen und Akteure und somit auf die Geschichte der werdenden Republik fokussieren.⁴⁴

Im Folgenden soll beispielhaft anhand der Schreibstube aufgezeigt werden, wie der Künstler Schwellen als räumliche und narrative Grenzmarkierungen einzufügen vermochte.⁴⁵ Der *scrittoio* schliesst unmittelbar an das Gemach der Lucretia an, scheint aber in keiner Weise direkt mit diesem verbunden zu sein. Entsprechend fällt der durch die beiden Räumlichkeiten bedingte Szenenwechsel auch im Vergleich zu anderen Bereichen des Tafelbildes recht abrupt aus; dadurch sollte vielleicht auch die zeitliche Zäsur zwischen der frevelhaften Tat und dem Diktat des Briefes versinnbildlicht werden. Der *scrittoio* fungiert in jedem Fall als klare räumliche Grenze, welche das Thema der Vergewaltigung Lucretias und die nachfolgenden Sühnehandlungen auseinanderhält.

Die Schreibstube ist, abgesehen von der Rückwand hinter dem Schreiber, auf alle Seiten hin geöffnet. Der Durchgang hinter Lucretia wird als Eingang zum Palazzo dargestellt, dessen Aussenmauern wir im Hintergrund erblicken. An dieser Stelle scheinen sich Innen- und Aussenraum zu überlappen: Wir erhalten einerseits Einblick in den *scrittoio*, der sich normalerweise innerhalb eines Palazzo befand, sehen andererseits aber auch den Platz vor dem Palast, auf welchem die Schreibstube zu ruhen scheint. Dieses paradoxe Zusammentreffen von Innen und Aussen dürfte wohl der dritten Szenerie geschuldet sein, in der Reiter von aussen in die Stadt preschen. Es ist denkbar, dass der Künstler bei der Konzeption der hier dargestellten Räume in einem ersten Schritt den Einzug der Reiter in die Stadt darstellen wollte und deshalb den Platz vor den Stadtmauern kreierte. Der *scrittoio* könnte dann erst in einem zweiten Schritt auf den Platz gestellt worden sein. Schliesslich wäre auch vorstellbar, dass es sich bei dieser Schreibstube nicht um einen palastinternen Raum handelt, sondern in Tat und Wahrheit um den kleinflächigen Arbeitsraum eines öffentlichen Schreibers, der in diesem Fall ausserhalb des Palastes agierte. Der Künstler hätte sich derartige Freiheiten durchaus erlauben können, zumal die Passage bei Livius gar nicht thematisiert und in den *Gesta Romanorum* nur sehr oberflächlich

abgehandelt wird. In jedem Fall ermöglicht diese Szene einen kleinen Einblick in die Lebenswelt des italienischen Trecento, indem die Arbeit eines Schreibers anschaulich illustriert wird.

Augenfällig ist zudem der Umstand, dass sich Lucretia nicht innerhalb der Schreibstube aufhält. Hierfür lassen sich kulturhistorische und praktische Gründe anführen. Beim Schreiblokal handelt es sich zum einen um einen Arbeitsraum, der den Tätigkeiten des Schreibers vorbehalten bleibt. Als Angehörige der Oberschicht führt Lucretia derartige Beschäftigungen nicht selbst aus, sondern wartet vor dem *scrittoio*, um dem Schreiber ihre Nachricht zu diktieren. Zum anderen ist die Schreibstube zu klein gezeichnet, als dass zwei Figuren in ihr Platz gefunden hätten. Weiter scheint dadurch auch Lucretias Status als Opfer einer Vergewaltigung und somit ihre Stellung ausserhalb der gesellschaftlichen Mitte betont zu werden. Schliesslich erlaubt erst diese Inszenierung die Darstellung der beobachtenden *ancilla narrationis*. Diese Szene zeigt Lucretia zudem als Person, welche die sozialen Grenzen respektiert. Im Gegensatz zur vorherigen Vergewaltigungsszene kommen Frau und Mann – hier als Herrin und Diener – in respektvoller Distanz zusammen.

Schwellen und Grenzen strukturieren den Gang der dargestellten Ereignisse, indem sie das Handeln der Akteurinnen und Akteure sowie den Blick der Betrachtenden beeinflussen. Andere Grenzen verhindern wiederum gewisse Handlungen. Stadtmauern verunmöglichen es beispielsweise, in die Siedlung einzudringen und bremsen den Blick der Betrachtenden. Vereinzelt erkennbare Fensteröffnungen bei der Palastanlage und bei den Türmen dienen nicht primär dem Fortgang des Narrativs, sondern verweisen auf ein hinter den Mauern verborgenes Inneres.

Zusätzlich zu den bisher betrachteten räumlichen Schwellen sind weitere liminale Bereiche zu nennen. Eine eingehende Analyse macht beispielsweise Schwellen sichtbar, die das Fortschreiten der Zeit und den Fortgang der Geschichte versinnbildlichen. Darüber hinaus dienen die Grenzen und Schwellen auch dazu, Gegensätze herauszuarbeiten und zu betonen. Prominent wird anhand des Freitods der Lucretia etwa der Übergang vom Leben in den Tod inszeniert. Der Grenzpunkt – der Stich ins Herz – dient als Ausgangspunkt der Wiedergeburt Roms als Republik. Dies hatte auch für die florentinische Republik unter dem Kanzler und führenden Humanisten Coluccio Salutati (Regierungszeit 1374–1406) exemplarischen Charakter, gerade auch bezüglich der Bestimmung der weiblichen Tugenden.⁴⁶ Ebenfalls kontrastiert werden Recht und Unrecht. So sind mehrere moralische und rechtliche Grenzüberschreitungen zu nennen, die im Laufe der Handlung gesühnt werden müssen.

Lucretias Körper fungiert hier als zentrale Schwelle, die durch die Vergewaltigung durch den Sohn des Tarquinius Superbus sowie später durch Lucretias Selbstmord gewaltsam überschritten wird. Dabei stellt die Selbsttötung die einzige Möglichkeit für Lucretia dar, die Grenzüberschrei-

tung der zuvor erfolgten Vergewaltigung aufzuheben. Der Vergewaltigung selbst geht dabei die Überschreitung physischer Schwellen voraus. Durch die Grenzüberschreitung wird auch die Relation zwischen Lucretia und ihrem Vergewaltiger entgrenzt: Sie wird zu einem blossen Objekt seiner Lustbefriedigung herabgewürdigt, und durch die Tat wird jegliche soziale und moralische Norm negiert. Dass Lucretia ihre Ehre erst durch den Suizid wiederherstellen – und somit die Grenzüberschreitung rückgängig machen – kann, ist vor dem Hintergrund des heute unbezweifelten Postulats unverlierbarer Würde natürlich nicht mehr akzeptabel, bietet aber jedenfalls Einblick in einen in diesem Sinne äusserst archaischen Aspekt der römischen respektive florentinischen Gesellschaft.

Schliesslich stellt diese mehrfache Grenzüberschreitung eine wichtige Voraussetzung für das Ende der Königsherrschaft in Rom und den Beginn der Römischen Republik dar, wodurch sozio-politische Grenzen in der Geschichte überschritten werden. Erst die Vertreibung des Königs vermag die politische, soziale und moralische Ordnung wiederherzustellen. Weiter wird das Motiv dadurch aufgegriffen, dass die monarchische Unrechtsherrschaft – nach Aristoteles eine als Tyrannis zu bezeichnende, pervertierte Einzelherrschaft⁴⁷ – in eine gerechte republikanische Staatsform transformiert wird. Im florentinischen Kontext wird dabei nicht nur die Relevanz des Senats betont, sondern auch die Notwendigkeit des tugendhaften Verhaltens als Grundlage eines stabilen gemeinschaftlichen Zusammenlebens.

Zu Letzterem gehört die Akzeptanz der Geschlechterrollen und der gesellschaftlichen Hierarchien. Frauen und Männer werden zunächst mit unterschiedlichen äusserlichen Attributen wie Bekleidung und Haartracht dargestellt. Sie agieren zudem in unterschiedlichen Bereichen der abgebildeten Welt. Lucretia und die übrigen Frauen sind immer in städtischen Innenräumen dargestellt, was wohl den Lebenspraktiken der gehobenen florentinischen Gesellschaft geschuldet sein dürfte, nach denen die Frauen im gesellschaftlichen Auftritt unter sich blieben und ihre Häuser selten verliessen.⁴⁸ Männer agieren hingegen sowohl in Innen- als auch in Aussenräumen. Gesellschaftliche Hierarchien widerspiegeln sich in der klaren Unterscheidung zwischen Angehörigen einer befehlenden Ober- und einer dienenden Unterschicht; Letztere tragen nicht nur andere Kleidung und sind zu Fuss unterwegs, sondern werden auch in passiver Haltung dargestellt. Einzig der Schreiber, der einen im italienischen Humanismus angesehenen Beruf ausübt, wird sitzend und somit auf gleicher Augenhöhe wie die diktierende Lucretia wiedergegeben.

Weiter wird geschickt zwischen der Stadt, das heisst der zivilisierten Kultur, und der wilden, allerdings nur angedeuteten Natur unterschieden.⁴⁹ Die Grenze zwischen Natur und Kultur wird durch das geöffnete Stadttor und die Stadtmauern markiert; in der Stadt finden sich als Zeichen der gezähmten Natur Topfpflanzen an der Palast-

fassade. Die Vertreibung Tarquinius' gewinnt durch diese Gegenüberstellung weiter an Bedeutung, weil seine Verbannung in die ungezähmte Natur den städtischen Zivilisationsprozess vorantreibt.

Eine letzte Grenze, die fortlaufend überschritten wird, ergibt sich aus dem eingangs bereits erwähnten Verhältnis zwischen der Cassone-Tafel und den Betrachtenden. Durch die spezifische Inszenierung der Geschichte, beispielsweise durch die soeben vorgestellte Liminalität, ist es dem Künstler möglich, bestimmte Aspekte und Sinngehalte hervorzuheben. Dadurch steuert er die Sinnkonstitution bei der Betrachtung des Bildes: Schwellen und Grenzen dienen als stilistisches und fundierendes Element zur Vermittlung von Inhalten. Dadurch kann das Verhältnis zwischen Betrachtenden und Objekt gestaltet werden. Der Künstler überwindet somit die epistemische Schwelle, die ihn von seinem Publikum trennt, um einen bestimmten Bedeutungsgehalt zu vermitteln. Es ist allerdings zu betonen, dass sich die hier dargestellte Geschichte der Lucretia und deren Bedeutung für Rom und Florenz hauptsächlich jenen erschloss, die mit der literarischen Tradition vertraut waren. Erst das Wissen über die Vergangenheit erlaubt somit eine fruchtbare Auseinandersetzung mit dem Werk.

3. Überlieferungsgeschichte

a) «Tessiner Centenar-Ausstellung» und Ankauf durch das Landesmuseum

Nach ihrer Anfertigung gegen Ende des 14. Jahrhunderts verliert sich die Spur unserer Cassone-Tafel bis ins frühe 20. Jahrhundert. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, ist bei der internen Dokumentation des Landesmuseums im Erwerbsverzeichnis der Vermerk angebracht, dass die Cassone-Tafel mit der Darstellung der Geschichte der Lucretia «bei der Ausstellung kirchlicher Kunst in Bellinzona bei der Tessiner Centenar-Ausstellung erworben» worden sei. Das Tafelbild war nicht mehr Bestandteil des ursprünglichen Cassone, sondern wurde als einzelnes Objekt verkauft. Dies entspricht der im 19. Jahrhundert verbreiteten Praxis, Bildtafeln aus ihrem beschädigten oder altmodisch anmutenden Truhenkorpus herauszulösen und entweder als einzelne Tafelbilder zweckentfremdet oder in restauriertem respektive, wie im Fall des Cassone aus der Hearst Collection, gar in völlig neu zusammengesetztem Zustand auf dem Kunstmarkt zu verkaufen.⁵⁰ Als Grund können instabile wirtschaftliche Verhältnisse sowie hohe Erbschafts- und Grundsteuern zur Zeit der Gründung Italiens um 1860 genannt werden, die viele zum Verkauf von Cassoni und Cassone-Tafeln aus ihrem Familienbesitz zwangen.⁵¹ Zusätzlich ist auf die hohe Nachfrage auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt hinzuweisen. Sowohl Privatsammlungen als auch neu gegründete Museen waren stark am Erwerb früher italienischer Tafelbilder interessiert. Bei der Entnahme aus dem

Truhenkorpus ging, wie bei der Cassone-Tafel aus dem Schweizerischen Nationalmuseum erkennbar, die vergoldete Stuckdekoration oft verloren.

Verkauft wurde das Tafelbild von Giuseppe Bagutti, der eine eigene Kunstsammlung führte.⁵² Seine Tätigkeit als Bürgermeister von Rovio (TI) wird durch die noch vorhandenen Aktenzeugnisse aus den Jahren 1898 bis 1904 verbürgt.⁵³ Die bestimmt seit dem 17. Jahrhundert in Rovio beheimatete Familie Bagutti zählt zu den herausragenden Künstlerfamilien des Tessins, deren Mitglieder im Laufe der europäischen Geschichte wiederholt auf internationaler Ebene Aufträge erfüllten. Heute findet sich in Rovio gar ein Palazzo der Familie, der im 19. Jahrhundert durch den Architekten Luigi Fontana aus Mendrisio (1812–1877) in spätneoklassizistischem Stil erbaut worden war. Ein umfassendes Familienstemma stellt zurzeit allerdings ein Desiderat der Forschung dar. Ebenso lässt sich die genaue Herkunft der Familie, die mutmasslich ursprünglich in Italien beheimatet war, nicht exakt bestimmen. In der Neuzeit sind freilich einige herausragende Personen dokumentiert, welche die Bedeutung der Familie im Kunstschaffen veranschaulichen.⁵⁴

Die «Tessiner Centenar-Ausstellung» fand vom 6. bis 13. September 1903 in Bellinzona statt und war durch eine «Commissione Esposizione d'Arte Antica e Sacra» unter dem Präsidium des Theologen Carlo Luoni organisiert worden (Abb. 12, 13).⁵⁵ Unter den Kommissionsmit-

gliedern befand sich auch der Theologe und Historiker Don Santo Monti (1855–1923), der sich Zeit seines Lebens intensiv mit der Geschichte der oberitalienischen Kunstlandschaft beschäftigt hatte.⁵⁶ Von ihm hat sich ausserdem eine Rezension zur Ausstellung erhalten,⁵⁷ in der diese innerhalb einer Reihe von oberitalienischen Sakralkunstexpositionen verortet wird (Turin und Bergamo [1898], Cremona, Como [1899]). Zwar sei die Ausstellung in Bellinzona im Vergleich dazu etwas kleiner ausgefallen, die Auswahl der Objekte sei jedoch exquisit und würde Kunstinteressierten sicherlich für lange Zeit in Erinnerung bleiben: «[La] mostra [...] predisposta a Bellinzona, in più modeste proporzioni [...] ma con opportuni criteri di scelta e presentazione di varii oggetti artistici radunati dalle varie località della novella diocesi e specialmente dalle valle di Blenio, Leventina, Riviera e dal Locarnese.»⁵⁸ Aufgrund eines unerwartet grossen Andrangs, der das Interesse an der Materie eindrücklich widerspiegelt, musste die Ausstellung entgegen den ursprünglichen Intentionen der Veranstalter gar verlängert werden. Für den Erfolg sei insbesondere die Mitarbeit zahlreicher Kunstliebhaber vor Ort bedeutsam gewesen. Die Aktualität der damaligen Ausstellung illustriert der Rezensent des Weiteren anhand der vom Kunsthistoriker Johann-Rudolf Rahn und ihm selbst verfassten Publikationen, in denen die Kunstlandschaft Oberitaliens und jene des Tessins im Besonderen behandelt werden.⁵⁹

Die Cassone-Tafel wurde in der Barockkirche San Giovanni ausgestellt. Wie der Rezension zu entnehmen ist, war die Exposition selbst in drei Teile gegliedert. Zunächst betraten Besucherinnen und Besucher das Kirchenschiff mit seinen insgesamt sechs Seitenkapellen, in dem bereits einige Kunstwerke ausgestellt waren. Nach einer Trennwand (*septum*) gelangte man in das Presbyterium, das ein prächtiges Altarbild beherbergte. Ende und Höhepunkt der Exposition stellten im Chor ausgestellte Exponate dar, die vom Rezensenten Santo Monti als «sancta sanctorum»⁶⁰ bezeichnet werden (Abb. 14). Dem Katalog der Ausstellung ist zu entnehmen, dass Giuseppe Bagutti dort mit zwei Werken in Erscheinung getreten war, nämlich mit dem hier behandelten Tafelbild («dipinto in legno, sec. XIV») sowie einem kleineren Kunstwerk, das ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert stammt («tavoleta dipinta del secolo XIV»).⁶¹ Nach heutigem Wissensstand handelt es sich bei Letzterem um das Martyrium der heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen, das aus der florentinischen Werkstatt des Bernardo Daddi stammt; heute befindet sich das Objekt ebenfalls in der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums (LM 7253).

Im Jahresbericht des Landesmuseums von 1904 mit der Dokumentation der Ankäufe des Jahres 1903 sind beide Kunstwerke von Giuseppe Bagutti aufgeführt: «Bemalte Front einer Tessiner Hochzeitstruhe mit Darstellungen aus dem Leben der Lukretia, 15. Jahrhundert, aus Rovio, Kt. Tessin. / Tafelbild mit Darstellung des Martyriums eines Heiligen, 15. Jahrhundert, aus Rovio, Kt. Tessin,



Abb. 12 Deckblatt des offiziellen Programmhefts zur «Centenar-Ausstellung».



Abb. 13 «Historisch-allegorischer» Umzug anlässlich der «Centenar-Ausstellung» (10. September 1903); rechts im Bild befindet sich die Barockkirche San Giovanni.

47.»⁶² Ein Preis wurde nicht vermerkt. Ebenfalls unklar ist, wer für die Einkäufe zuständig war. Es steht allerdings fest, dass der damalige Direktor des Landesmuseums, Heinrich Angst, den Ankauf gutgeheissen hatte. Des Weiteren fällt auf, dass das hier zur Diskussion stehende Kunstwerk offenbar mit vergleichsweise wenig Sorgfalt dokumentiert worden ist. Der unter der Leitung der damaligen Direktion erstellte Bericht hält fest, dass es sich um eine Hochzeitstruhe aus dem Tessin handle, die im 15. Jahrhundert entstanden sei, während die Inventarisierungsnachricht LM 7254 vom 3. Dezember 1903 richtiger vermerkt, dass es eine oberitalienische Arbeit des 14. Jahrhunderts sei. Gründe für den Mangel an Informationen dürften in der hohen Anzahl der zu dokumentierenden Objekte zu suchen sein, die das noch junge Landesmuseum in kurzer Zeit erworben hatte, was eine ausführliche Überprüfung verunmöglicht haben dürfte.

b) Erwerbsstrategie des Landesmuseums

Es stellt sich die Frage, wie und weswegen genau das Schweizerische Landesmuseum in den Besitz des Tafelbil-

des gelangt war. Aufgrund der relativ dünnen Quellengrundlage zum Erwerb des Bildes können unterschiedliche Ankaufsstrategien rekonstruiert werden. Klar ist, dass die Institution von der Landesregierung den Auftrag erhalten hatte, Kunstwerke und historische Quellenzeugnisse aus allen Teilen des Landes zu kaufen, sicher zu lagern und einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.⁶³ Dabei sollte das Schweizerische Landesmuseum in jedem Fall schneller sein als die ausländische Konkurrenz. Seit Gründung des Landesmuseums überwiegt der Eindruck einer hohen Geschäftigkeit bezüglich der Erwerbung neuer Kunstwerke. Im zweiten Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums für 1893 werden die häufigen Dienstreisen des Direktors explizit entschuldigend damit gerechtfertigt, dass der Ankauf neuer Objekte (ausschliesslich innerhalb der Schweiz)⁶⁴ mit grösster Schnelligkeit durchgeführt werden musste, da ansonsten der unwiederbringliche Verlust derselben drohen würde; Gefahren werden insbesondere in der Handelstätigkeit «ausländischer Antiquitätenhändler», darunter «die Münchener», «die Mailänder» oder «die Pariser» gese-

hen:⁶⁵ «In diesen Zeiten der Eisenbahnen, Telegraphen und Telephone darf nicht gewartet werden, bis die Sachen an einen herantreten: man muss sie aufsuchen, oder ihnen wenigstens halbwegs entgegengehen. Alles wickelt sich rasch ab, und eine Stunde früher oder später, ist oft entscheidend für die Sicherung oder den Verlust eines wertvollen Objekts. Die Besitzer solcher trennen sich nur ungern von ihren Schätzen; wo pekuniäre Gründe für den Verkauf vorliegen, wird in der Regel bis zum letzten Momente gewartet und da heisst es dann ohne Verzug zugreifen. Aufgabe des Landesmuseums mit seinen grössern und stets flüssigen Mitteln ist es, auf der Warte zu stehen und für das ganze Land diese Antiquitätenpolizei zu besorgen, was die kantonalen Museen der Natur der Sache nach früher nie in ähnlichem Masse zu thun imstande waren. Zu Hause kann man aber dabei nicht sitzen bleiben.»⁶⁶

Die Rede von der Funktion des Landesmuseums als «Antiquitätenpolizei» wird in der Folge wiederholt aufgegriffen; dabei ging es nicht nur darum, schneller zu sein als ausländische Konkurrenten, sondern auch die Zerstörung oder Verschleppung allfälliger Gegenstände, die für die Museumssammlungen von Interesse sind, zu verhindern.⁶⁷ Dieses Verhalten wurde durchaus kritisiert, wie etwa der Rezension von Santo Monti zu entnehmen ist. Besonderen Anstoss erregte, dass sich das in der Deutschschweiz gelegene Museum Kunstwerke aus dem französischen und italienischen Teil der Schweiz «unter den Nagel» riss, die lateinische Schweiz hiervon jedoch scheinbar nicht profitierte.⁶⁸

Die Direktion des Landesmuseums verfolgte dabei stets das Ziel, die Lebensweisen der Menschen, die in unterschiedlichen Epochen auf dem Gebiet der heutigen Schweiz lebten, allen Besucherinnen und Besuchern näherzubringen. Damit sollte ein wesentlicher Beitrag zu einem nationalen Bewusstsein geleistet werden; wie François de Capitani darlegt, wurde gerade das Landesmuseum als Hort der nationalen Geschichte und Identität sowie als Monument geplant.⁶⁹ Zu diesem Zweck wurden die Ausstellungsräume derart ausgestaltet, dass die «historische Stimmung und der Charakter bestimmter Epochen»⁷⁰ vermittelt werden konnte. Als wichtiger Kern der musealen Ausstellung wurden von Heinrich Angst dabei die alten Zimmereinrichtungen als «beste[r] und originellste[r] Teil eines künftigen schweizerischen Landesmuseums» gewertet.⁷¹

Gleichzeitig verfolgte man – nach eigenem Dafürhalten offenbar erfolgreich – die Absicht, die Schweiz Ausländerinnen und Ausländern als Kulturnation näherzubringen, deren Geschichte weit über das Erbe der rauen Bergwelt und des Söldnertums hinausreiche. Dies scheint insbesondere vor dem Hintergrund politischer Entwicklungen um 1900 bedeutsam gewesen zu sein: «Je grösser und mächtiger die Staatengebilde rings um unser kleines Land herum werden, desto mehr schrumpft unsere materielle Macht zusammen, und desto wichtiger ist es, dass

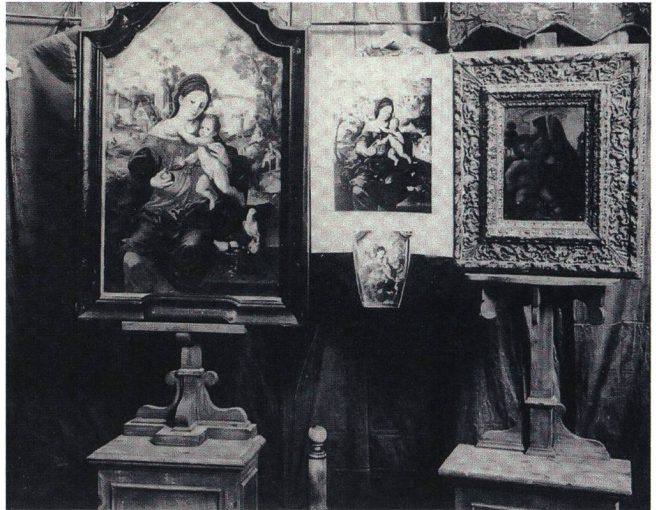


Abb. 14 Exponate im Chor der Kirche San Giovanni im Rahmen der «Esposizione d'Arte Sacra e Antica» (September 1903).

wir auf dem friedlichen Gebiete geistiger und körperlicher Arbeit unsere Existenzberechtigung darthun. Dass das Landesmuseum für das Ansehen der Schweiz im Auslande ein nicht zu unterschätzender Faktor geworden, ist die beste Belohnung für diejenigen, welche seinem Zustandekommen ihre Zeit und ihre besten Kräfte gewidmet haben.»⁷²

Der Erwerb des Objekts LM 7254 scheint im Rahmen dieser Strategie etwas paradox zu sein, da im Dezember 1903 angenommen wurde, dass es «oberitalienischer Herkunft» und daher nicht Bestandteil einer schweizerischen Zimmereinrichtung des 14./15. Jahrhunderts sei oder gar zur Ausbildung einer nationalen Identität beitragen könnte. Es steht auch in einem gewissen Spannungsverhältnis zu Heinrich Angsts Vorstellung, dass in einem schweizerischen Nationalmuseum «keine ausländischen Gegenstände zugelassen [sind] mit Ausnahme solcher, die in Zusammenhang stehen mit der schweizerischen Geschichte».⁷³ Ein anderweitig motivierter Kauf ist zudem aufgrund der Geringschätzung der frühen italienischen Kunst, die sich in der Schweiz – abgesehen vom Tessin – zu Beginn des 20. Jahrhunderts nachweisen lässt, eher unwahrscheinlich. Dadurch unterscheidet sich der schweizerische vom ausländischen Kunstmarkt, in dem insbesondere Tafelbilder aus der florentinischen Frührenaissance schon bei Sammlern des 19. Jahrhunderts sehr begehrt waren. Jakob Burckhardt ging davon aus, dass viele Tafelbilder einst Teile eines Cassone waren.⁷⁴ Ellen Callmann erkennt beispielsweise in William Blundell Spence, einem englischen Maler und Kunsthändler, einer der treibenden Kräfte, der die Sammeltätigkeit der vielen englischen und amerikanischen Italienreisenden anregte.⁷⁵ Eine weitere Persönlichkeit, die sich mit dem Sammeln italienischer Kunst der Frührenaissance hervortat, war Frederick Stibbert, der das namensgleiche Museum in

Florenz begründet hatte. Cassoni des 14. und 15. Jahrhunderts dienten ihm im Rahmen seiner durch die Romantik geprägten Geschichtsvorstellung als privilegierter Zugang, um Einblick in vergangene Lebenswelten zu erhalten. Dabei stellte er die Truhen einerseits in ihrem Originalzustand aus, andererseits liess er sie auseinandernehmen und neu zusammensetzen, um den Besuchenden damit neue, phantasievolle und ästhetisch ansprechende Schauobjekte zeigen zu können.⁷⁶ Zu erwähnen ist zudem Herbert Percy Horne, der sich als vielfach interessierter Sammler italienischer Renaissancekunst auch mit Cassoni und Tafelbildern beschäftigte.⁷⁷ Von seinen Tätigkeiten kündigt heute das Museum Horne in Florenz. Ein Gesinnungswandel erfolgte in der Schweiz hingegen erst ab den 1930er Jahren, als die Werke – im internationalen Handel schon länger aufgenommen – auch auf dem Schweizer Markt verfügbar waren und Privatsammlungen durch Auktionshäuser verkauft wurden.⁷⁸ Als Abschluss dieser Entwicklung kann beispielsweise das begeisterte Geleitwort zur Ausstellung italienischer Kunst im Kunstmuseum Luzern im Jahre 1946 gesehen werden, die von zahlreichen hohen Vertretern der Politik, Würdenträgern und Kunsthistorikern aus der Schweiz und Italien eröffnet wurde.⁷⁹

Der (scheinbare) Widerspruch zwischen Provenienz und Ankauf des Objekts LM 7254 lässt sich eventuell durch die folgenden Erklärungen auflösen: Einerseits könnte das Landesmuseum die Absicht gehabt haben, grundsätzlich alle fassbaren Kunstwerke im schweizerischen Raum rasch aufzukaufen und sie so dem sich schnell wandelnden Markt zu entziehen. Eine definitive Analyse der Provenienz und der genauen Bedeutung des Werks hätte dann im Anschluss und in aller Ruhe erfolgen können. Hierfür spricht, dass im Katalog zur «Centenar-Ausstellung» die Provenienz nicht genannt wird.

Eine andere Rekonstruktion ergibt sich direkt aus Heinrich Angsts Ankaufsstrategie selbst, da ein Objekt nicht in der Schweiz geschaffen worden sein muss, um Teil des schweizerischen Kunst- und Kulturraumes und damit von Relevanz für das nationale Selbstverständnis und eine spezifische Schweizer Identität zu sein. Insbesondere für das Tessin liesse sich aufgrund der starken Vernetzung mit dem oberitalienischen Raum argumentieren, dass Objekte aus dem nahen Ausland ohne Weiteres in die schweizerische Kultur integriert werden konnten. Selbst wenn die ausländische Provenienz des Tafelbildes beim Kauf erkannt worden wäre, wäre es im Sinne der von Angst angeführten Ausnahmeklausel erworben worden. In diesem Kontext hätte die Cassone-Tafel nicht nur die Lucretia-Geschichte erzählt, sondern auch den kulturellen Austausch zwischen der Schweiz und dem Ausland verbürgt und somit eine neue Bedeutungsebene gewonnen.

Eine weitere, verwandte Erklärung wurzelt in der Knappheit an Objekten, die Bestandteil von Inneneinrichtungen aus dem 14./15. Jahrhundert waren. Dieser

Umstand wird explizit in den Berichten aus den Jahren 1898/99 erwähnt. Vielfach suchte man sich mit Ersatzmöbeln und Kunstgegenständen aus späteren Zeiten zu behelfen; man hoffte zu diesem Zeitpunkt noch, derartige Gegenstände nach und nach bei weiterführenden Sammlungstätigkeiten zu finden und einfügen zu können.⁸⁰ Im Bericht des Jahres 1903 erfährt man, dass diesen Möbeln, insbesondere denjenigen aus dem Tessin, grosses Gewicht beigemessen wurde: «Eine weitere Gruppe von Möbeln, namentlich Truhen, stammt aus dem Tessin. Im allgemeinen stehen dieselben so stark unter oberitalienischem Einfluss, dass sie sich nicht wesentlich von solchen aus diesen Gegenden unterscheiden. Die kostbarsten unter ihnen mit figürlichen Reliefdarstellungen und vergoldeten Ornamenten ruhen gewöhnlich auf Tierfüssen.»⁸¹

Der Erwerb der Cassone-Tafel liesse sich somit durch die Absicht erklären, in erster Linie eine Sammlung von Objekten aus dem 14./15. Jahrhundert auszustellen, um den Museumbesuchenden einen Eindruck der «historischen Schweiz» zu vermitteln, selbst wenn es sich bei den einzelnen Exponaten tatsächlich um ausländische Fabrikate handeln sollte. Somit wäre die reine Existenz eines solchen Raumes von grösserer Bedeutung gewesen als kunsthistorische Akkuratess, da die Historizität des Ensembles der verwendeten Einrichtungsgegenstände nur fiktiver Natur gewesen wäre.⁸² Von geringerer Relevanz wäre somit beim Ankauf die effektive (vielleicht zum Kaufzeitpunkt tatsächlich ungeklärte) Herkunft des Objekts gewesen.

Sofern diese Erklärung zutrifft, lässt sich hier entsprechend der Wunsch vermuten, nicht bloss ein interessantes Objekt italienischer Herkunft ersteigern und bewahren zu wollen, das Bestandteil einer Tessiner Sammlung und hierdurch mit der schweizerischen Geschichte verknüpft gewesen wäre. Vielmehr wäre damit die Absicht verbunden gewesen, die Cassone-Tafel durch die Rekontextualisierung in einem musealen Umfeld einer neuen Funktion zuzuführen. Anstelle der Vermittlung republikanischer Tugenden der florentinischen Gesellschaft des späten 14. Jahrhunderts hätte das Tafelbild als Träger einer nationalen Identität gedient. Um damit überzeugen zu können, musste das Landesmuseum die Deutungshoheit über das Kunstwerk erlangen, was im Rahmen der *period rooms* durchaus möglich gewesen wäre: Hier wäre der Gegenstand in einem neuen sozialen und geografischen Raum einem anderen Publikum zugänglich gemacht worden. Obwohl sich der Bildinhalt selbst nicht gewandelt hat, hätte sich der Fokus der Betrachtenden verschoben und sich dadurch die Wahrnehmung des Objekts selbst verändert – das Objekt hätte zur Realisierung und Plausibilisierung eines Bildes der historischen Schweiz beigetragen, ein spezifisches Selbstverständnis der Besucherinnen und Besucher evoziert und ein eigenständiges Nationalbewusstsein signalisiert. Die Cassone-Tafel hätte somit nicht nur den Sprung über die schweizerisch-italienische Grenze und dadurch in einen anderen gesellschaftlichen

Kontext geschaffen, sondern durch die spezifische Inszenierung auch eine neue Identität und funktionale Existenz erhalten.

Sowohl die zweite als auch die dritte Erklärung weisen somit Zuschreibungen von neuen Bedeutungsebenen und Funktionen auf, indem das Objekt als Zeugnis einer schweizerischen Identität inszeniert wird. Die Bedeutung des Werks ergibt sich daher nicht mehr bloss aus den Intentionen des Künstlers selbst, sondern auch aus der weiteren Geschichte des Tafelbildes und den Absichten neuer Akteure, konkret des Landesmuseums. Gegen eine solche Deutung spricht allerdings, dass das Objekt LM 7254 nicht in die Ausstellung des Landesmuseums integriert wurde. Dies stützt die These, dass die Strategie tatsächlich nur darin bestand, alle greifbaren Kunstwerke «auf Vorrat» zu erwerben, um danach die schweizerischen Objekte von den ausländischen zu trennen. Eine solche Erklärung ist nicht auszuschliessen. Sie ist jedoch vor dem Hintergrund der Zurückhaltung des damaligen Museumsdirektors Angst beim Ankauf von Gemälden, da er das Landesmuseum als «Hort des Kunsthandwerks» und nicht als Galerie führen wollte,⁸³ nicht sehr wahrscheinlich.

Gleichzeitig lassen sich auch alternative Gründe dafür finden, weshalb das Objekt den Weg in die Ausstellungsräume nicht fand: Hierzu dürfte einerseits sein eher schlechter Erhaltungszustand beigetragen haben.⁸⁴ Andererseits standen in den zu diesem Zeitpunkt bereits einige Jahre in Betrieb genommenen Ausstellungsräumlichkeiten um 1904 Renovierungsarbeiten an.⁸⁵ Dies wirkte sich offenbar direkt auf den Erhalt von Tafelbildern aus, wie dem Bericht des Jahres 1904 zu entnehmen ist: «Die schlimmen Erfahrungen, welche mit der Erhaltung der auf den Steinwänden aufgehängten Tafelbilder gemacht wurden, liessen es wünschenswert erscheinen, sie soviel als möglich auf den Täferwänden der gothischen Zimmer zu plazieren. Auch das war wieder ein blosser Notbehelf, welcher zwar das Gefühl von der historischen Treue dieser Wohnungseinrichtungen aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts in unwillkommener Weise beeinträchtigt, dagegen den ferner Bestand einer Anzahl, wenn auch künstlerisch nicht hervorragender, so doch kulturgeschichtlich interessanter Malereien sicherten.»⁸⁶

In den darauffolgenden Jahresberichten liest man allerdings nicht mehr viel über diese Tafelbilder, was einerseits mit Schwierigkeiten bei deren Integrierung in die neuen Ausstellungen zusammenhängt, andererseits ist vorstellbar, dass sich die Zielsetzungen des Landesmuseums in diesem Zeitraum änderten, zumal 1903/4 ein Direktorenwechsel erfolgte. Damit zusammenhängend konzentrierte man die vorhandenen finanziellen Mittel auf die Anpassung und Sicherung der bereits bestehenden Sammlungen sowie auf die Restaurierung zentraler Räumlichkeiten. Tafelbilder scheinen dagegen eine eher untergeordnete Rolle gespielt zu haben.

Erwähnt wird der als schwierig empfundene Umgang mit den Tafelbildern erneut in den Berichtsjahren 1907 und 1908. Recht detailliert schildert die Direktion die Probleme, die mit der Konservierung dieser Objekte verbunden sind und präsentiert ein Vorgehen, wie bereits erworbene Werke langfristig bewahrt werden sollten, wobei die Arbeiten des Bilderrestaurators Odger Roust hervorgehoben werden.⁸⁷ Selbst die ab 1930 schweizweit einsetzende Begeisterung für frühe italienische Kunst führte offenbar nicht dazu, dass das Objekt LM 7254 ausgestellt worden wäre.

IV. Zusammenfassung und Ausblick

Eine vertiefte Betrachtung des Tafelbildes mit der Darstellung des Todes der Lucretia aus dem Depot des Schweizerischen Landesmuseums bietet einerseits die Möglichkeit, sich mit kunstgeschichtlichen Aspekten der florentinischen Frührenaissance und der damit verbundenen Geschichte Italiens auseinanderzusetzen. Hierbei verdienen insbesondere die in der aktuellen Forschung vielfach diskutierten Schwellen als stilistische Elemente zur Strukturierung des Narrativs besondere Beachtung. Durch die Auseinandersetzung mit der Cassone-Tafel wird zudem die Grenze zum Altertum – gleich wie in der florentinischen Gesellschaft, in der das Bild sicherlich mit Gästen diskutiert und Kindern erklärt wurde – überschritten.

Andererseits erlaubt die Überlieferungs- und Erwerbungs-geschichte des Objekts reichhaltige Einblicke in die Anfangsgeschichte des Schweizerischen Nationalmuseums, das aufgrund seines frühen Handlungsauftrags bewusst Grenzen innerhalb der Schweiz, aber auch im Hinblick auf Kontakte ins Ausland überwand, um seine eigenen Kollektionen zu erweitern. Die Beschäftigung mit der Cassone-Tafel des Meisters Karls III. von Durazzo leistet einen wertvollen Beitrag zur Aufarbeitung der Ankaufsstrategie des damaligen Landesmuseums zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Obwohl diese in Bezug auf die Cassone-Tafel aufgrund der dünnen Quellenlage nicht abschliessend nachvollzogen werden kann, scheint es doch wahrscheinlich, dass das Landesmuseum das Objekt zur Etablierung eines spezifisch schweizerischen Geschichtsverständnisses erworben hatte und ihm so eine neue Funktion respektive Bedeutung zuweisen wollte. Das Tafelbild erzählt also zwei Geschichten, die seine Bedeutung fixieren, nämlich sowohl diejenige der Lucretia als auch diejenige des Objekts LM 7254 selbst – bis hin zu dessen gegenwärtigem Erhaltungszustand und aktuellem Aufbewahrungsort. Aufgrund seines mehrfach schwellenüberwindenden Charakters verdient es das Tafelbild, den limitierenden Rahmen des Depots des Schweizerischen Landesmuseums (zumindest zeitweise) zu überschreiten, um diese Geschichte(n) einem interessierten Publikum in der Gegenwart zu präsentieren und ihm zu neuer Bedeutung zu verhelfen.

1. Äussere Beschreibung und Erhaltungszustand

Die hier zur Diskussion stehende Cassone-Tafel weist die Masse $29 \times 117,5 \times 2,3$ cm auf. Wie Ellen Callmann darlegt, liefert die Breite der Cassone-Tafeln Hinweise auf die Dimension der Truhen, deren Fronten sie einst zierte.⁸⁸ Im Fall der Lucretia-Tafel ist es durchaus vorstellbar, dass der einstige Cassone ungefähr der von Schubring beschriebenen Grösse von 1,4 bis 1,6 m entsprach.

Der schlechte Erhaltungszustand des Tafelbildes wurde in der Forschung mehrfach erwähnt.⁸⁹ Bislang wurde es nicht umfassend restauriert. Bei seiner Übernahme in die Sammlung wurden minimale konservatorische Massnahmen ergriffen wie beispielsweise die Montage von Flacheisen zur Halterung auf der Rückseite. Die mit Temperafarben bemalte Oberfläche ist erheblich verschmutzt und wurde bisher nicht gereinigt. Die Farben sind an mehreren Stellen stark verblasst und weisen eine rissige Struktur auf. Dieses sogenannte «craquelé» verläuft senkrecht, entgegengesetzt zum Holzmaserverlauf.

Die rechte Hälfte des unteren Randes ist höchstwahrscheinlich durch anthropogene Veränderungen, das heisst durch Beschneidung oder Abbruch bei der Herausnahme aus dem Cassone, beschädigt worden. Auch an den beiden Seitenrändern ist eine Degradation festzustellen, wobei am rechten Rand die Zerstörung – wahrscheinlich erzeugt durch Anobienfrass – deutlich zu erkennen ist. Über die ganze Tafel verteilt sind einzelne Austrittslöcher der Holzwürmer zu sehen. Darüber hinaus ist ein horizontaler Riss festzustellen, der die Tafel in der rechten Hälfte auf halber Höhe durchzieht.

Auf der Rückseite sind die Bearbeitungsspuren eines Schrophhobels, parallel zum Holzmaserverlauf, noch deutlich zu erkennen. Einzelne grössere Löcher, die wahrscheinlich von Nägeln stammen, wurden mit einer bislang nicht analysierten grünlichen Masse abgedeckt. Es stellt sich in diesem Kontext die Frage, ob ursprünglich ein weiteres Brett an diese Tafel genagelt war. Dafür spricht die Tatsache, dass Cassone-Tafeln in der Regel eine deutlich grössere Stärke aufweisen, als bei der Zürcher Lucretia-Tafel gemessen werden konnte; Callmann präzisiert, dass Cassone-Tafeln in der Regel zwischen 2,5 bis 4 cm stark waren.⁹⁰ Die weissen Papierstreifen am oberen und unteren Rand wurden später, wahrscheinlich beim Ankauf, hinzugefügt. Am rechten Seitenrand sind kleine Nägel, mit denen die Leinwand höchstwahrscheinlich im 19. Jahrhundert, eventuell nach der Entnahme aus dem ursprünglichen Cassone, auf die Grundierung fixiert wurde, zu erkennen. Die Cassone-Tafel wurde im Frühjahr 2017 zum ersten Mal partiell kunsttechnologisch untersucht.

2. Partielle kunsttechnologische Analysen

Die Analysen wurden einerseits in den Labors des Sammlungszentrums in Affoltern am Albis von Dr. Marie Wörle (Pigmentbestimmung und stratigrafische Untersuchung)

und Peter Wyer (Infrarotreflektografie, IR-Fotografie, Makroaufnahme im Streiflicht und Ultravioletttaufnahmen), andererseits in zwei auswärtigen Einrichtungen durchgeführt.⁹¹ Die Resultate dieser Untersuchungen sind nachfolgend kurz zusammengefasst.

- 1) Dem Untersuchungsobjekt wurde ein kleines Probestück entnommen, im Labor für Quartäre Hölzer in Langnau untersucht und eindeutig als *populus*, also als Pappelholz, bestimmt. Dieser Befund korrespondiert mit der in der Forschungsliteratur am häufigsten genannten Holzart, die in der italienischen Tafelmalerei des Mittelalters bis zum 17. Jahrhundert verwendet wurde.⁹²
- 2) Die *Röntgenaufnahmen* zeigen eine mehrschichtige Grundierung der Tafel, auf die ein durchgehendes Stück Leinwand gespannt wurde.⁹³ Auf der rechten Seite sind die Nägel, mit denen die Leinwand fixiert wurde, besonders deutlich zu sehen.
- 3) *Infrarotreflektografie* und *IR-Fotografie* weisen auf keine Unterzeichnung, keine Übermalungen und keine Retuschen hin, helfen uns aber, feine Details der malerischen Komposition wie beispielsweise die filigran und individuell gestalteten Gesichtskonturen der verschiedenen Figuren besser zu erfassen.
- 4) Die Makroaufnahmen im *Streiflicht* zeigen deutliche Gravuren in die Grundierung. Diese definieren die Aussenkanten der Architekturelemente und betonen die Formen der Personen, der Tiere sowie diejenigen einzelner vegetabiler Elemente. Die Ritzungen wurden hier als gestaltendes Element eingesetzt und übernehmen die Funktion einer Unterzeichnung.⁹⁴ Die Beobachtung, dass die Cassone-Tafeln aus dem Ashmolean Museum, dem Musée Jacquemart-André und dem Cassone der Hearst Collection eine fast identische Ikonografie und Bildkomposition aufweisen, hat die Frage nach einer möglichen Verwendung von Musterzeichnungen in der Werkstatt des Meisters Karls III. von Durazzo aufkommen lassen.⁹⁵ Um diese Hypothese zu überprüfen, wurde eine abgepauste durchsichtige Folie, die Architekturumrisse der zweiten Szene der Zürcher-Tafel wiedergibt, auf das Tafelbild aus Oxford gelegt. Das Ergebnis dieses Abgleichs war eindeutig: Die verwendete Folie stimmte eins zu eins mit den Architekturumrissen der zweiten Szene des Vergleichsobjekts überein. Ein digitaler Vergleich, bei dem die abgepauste Folie mit derselben Szene auf der Cassone-Tafel von Paris und derjenigen aus der Hearst Collection verglichen wurde, zeigte dieselben Übereinstimmungen.⁹⁶ Es kann daher angenommen werden, dass Bildkomponenten wie Architekturelemente, charakteristische Figuren oder Figurengruppen repetitiv in den oben erwähnten Fronttafeln wiedergegeben wurden. Da die Ritzungen der Architekturelemente der miteinander verglichenen Objekte übereinstimmen, kann daher auch bei diesem Tafelbild definitiv von einer seriellen Fertigung mittels Musterzeichnungen ausgegangen werden.⁹⁷



Abb. 15 UV-Aufnahme der Zürcher Lucretia-Tafel (Mittleres Drittel).

- 5) *Ultraviolettaufnahmen* weisen die ursprüngliche Farbigkeit der verwendeten Pigmente nach. Wir sehen, dass beispielsweise das Gewand der Lucretia ursprünglich blau war (Abb. 15), wie die nachfolgende Pigmentanalyse bestätigt. Dort wird der Blauton als Lapislazuli identifiziert.
- 6) Die Bestimmung einzelner *Pigmente* erfolgte mittels der zerstörungsfreien Mikroröntgenfluoreszenz-Analyse (XRF). Diese erlaubt es, eine Hypothese zur Beschaffenheit der einzelnen Pigmente zu formulieren, sie ist aber unspezifischer als die sogenannte Raman-Spektrometrie, bei der einzelne Farbpartikel entnommen werden müssen, um ein Pigment genauer zu identifizieren. Mittels dieses Verfahrens wurde das Basispigment für das Blau des Gewandes der Lucretia als Lapislazuli bestimmt. Vergleiche zu den drei anderen Lucretia-Tafeln konnten in diesem Fall nicht systematisch durchgeführt werden, da nicht von allen Objekten Untersuchungen zur Pigmentzusammensetzung vorliegen. Die ursprüngliche Pigmentpalette beim Tafelbild aus Paris war derjenigen in Zürich allerdings sehr ähnlich, da für die Darstellung der Farbe Blau ebenfalls Lapislazuli als Grundpigment Verwendung fand.⁹⁸ Das Kleid der Lucretia erscheint schliesslich auch auf den Vergleichstafeln aus Oxford und San Simeon in blauer Farbe. Die Analyse der übrigen Pigmente ergab folgende Resultate:
- Rottöne: Zinnober und Mennige, manchmal gemischt (beispielsweise Bettdecke, Banner).

- Braun, Violett, Weinrot: Unterschiedliche Anteile von eisenoxid- und bleihaltigen Pigmenten (Bett, Stadtmauer).
 - Gelb- und Beigetöne: Bleiweisshaltige Mischungen (Haar der Lucretia, Loggia-Architektur).
 - Weisstöne: Bleiweisshaltige Mischungen (Bettlaken).
 - Blattgold wurde für verschiedene Verzierungen (Kleider, Zaumzeug der Pferde) verwendet.
 - Das Inkarnat der Figuren wurde aus einer Mischung aus Bleiweiss und Zinnober gemalt. Die vegetabilen Partien enthalten Kupfer. Die dunklen Stellen, die im Hintergrund der Tafel auftreten, scheinen eine Mischung aus Bleiweiss, Zinnober, Mennige und Pflanzenschwarz zu sein.
- 7) Eine *stratigrafische Untersuchung* des Bildausschnittes förderte schliesslich folgenden (hypothetischen) Bildaufbau zutage:⁹⁹
- Schicht 0: Lack
 - Schicht 1 (Malschicht): Mischung aus Bleiweiss, Zinnober, Mennige, Eisenoxid, Pflanzenschwarz
 - Schicht 2 (organisches Material): Leim + Leinwand
 - Schicht 3 (Grundierung): Gipshaltige Schicht

AUTORIN

Flavia Hächler, MA Kunstgeschichte, Doktorandin am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, flavia.haechler-villanova@uzh.ch

- * Die nachfolgenden Angaben zur materiellen Beschaffenheit des Untersuchungsobjekts und zum Bildinhalt beruhen im Wesentlichen auf meiner unter Betreuung von Prof. Dr. David Ganz (Zürich) erstellten Masterarbeit «Der Freitod der Lucrezia und die Transformation Roms. Untersuchungen zur Darstellung von Grenzen und Schwellen auf einer Cassone-Tafel des Meisters Karls III. Durazzo aus dem Schweizerischen Nationalmuseum». Ich danke David Ganz herzlich für seine Unterstützung bei der Abfassung der Masterarbeit. Weiter geht mein Dank an Dr. Mylène Ruoss für ihren äusserst freundlichen und zuvor-kommenden Zuspruch im Rahmen meiner Recherche im Sammlungs-zentrum Affoltern am Albis sowie an Dr. Christine Keller und Dr. Christian Weiss für die Möglichkeit, meine Ergebnisse an dieser Stelle zu publizieren. Ebenfalls zu Dank verpflichtet bin ich Dr. Marie Wörle und Peter Wyrer für die kunsttechnologischen Analysen und die Besprechung des Tafelbildes.
- 1 *Gesta Romanorum*, lateinisch-deutsch, ausgewählt, übersetzt und hrsg. von RAINER NICKEL, Stuttgart 1991. – TITI LIVI, *Ab urbe condita*, recognovit R. M. Ogilvie, Oxford 1974. = TITUS LIVIUS, *Ab urbe condita, Libri I–V. Römische Geschichte, 1.–5. Buch*, aus dem Lateinischen übersetzt von ROBERT FEGER, LUDWIG FLADERER und MARION GIEBEL, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von MARION GIEBEL, Stuttgart 2015, S. 183–193. – Zur Rezeption der Lucretia-Geschichte in der florentinischen Renaissance siehe JERZY MIZIOLEK, «Florentina libertas». *La storia di Lucrezia romana e la cacciata del tiranno sui cassoni del primo Rinascimento*, in: *Prospettiva: Rivista di storia dell'arte antica e moderna* 83/84, 1996, S. 159–160.
 - 2 Siehe dazu den Anhang mit äusserer Beschreibung, Erhaltungszustand und partieller kunsttechnologischer Analyse.
 - 3 Detailliert zur Rezeptionsästhetik siehe WOLFGANG KEMP, *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hrsg. von HANS BELTING et al., Berlin 2008, S. 247–255.
 - 4 RITA DELHÉES, *Cassoni. Hochzeitstruhen der italienischen Frührenaissance*, in: *Weltkunst. Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten* 57, Nr. 12, 1987, S. 1670. – BETTINA UPPENKAMP, *Können Möbel Medien sein? Überlegungen zu den italienischen Hochzeitstruhen der Renaissance*, in: *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*, hrsg. von SEBASTIAN HACKENSCHMIDT / KLAUS ENGELHORN, Bielefeld 2011, S. 47. – Zur idealtypischen Ausgestaltung eines florentinischen Haushaltes siehe RICHARD GOLDTHWAITE, *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300–1600*, Baltimore/London 1993, S. 224–227.
 - 5 GIORGIO VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Florenz 1568, online im Internet unter: <<http://members.efn.org/~acd/vite/VasariLives.html>> [5. Juni 2017], S. 158. Vasari verwendete den Begriff nicht nur zur Bezeichnung der im 16. Jh. verbreiteten grossen, mit Intarsien versehenen Truhen, sondern auch für jene Behältnisse, die im 15. Jh. in Mode waren und in Quellentexten (z. B. Haushaltsinventaren, Auftragsbüchern oder Testamenten) *forzieri* genannt wurden, siehe dazu BETTINA UPPENKAMP (vgl. Anm. 4), S. 51. – LORENZO SBARAGLIO, *Cassoni e cofani. Aspetti terminologici e storico-sociali*, in: *Le opere e i giorni. Exempla Virtutis. Favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, hrsg. von ANDREA DE MARCHI / LORENZO SBARAGLIO (= Ausstellungskatalog, Museo Stibbert), Florenz 2015, S. 28–32. – JERZY MIZIOLEK, *Cassoni istoriati with «Torello and Saladin». Observations on the Origins of a New Genre of Trecento Art in Florence, Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento* (= *Studies in the History of Art*, Bd. 61), hrsg. von VICTOR SCHMIDT, New Haven/London 2002, S. 450.
 - 6 PAUL SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915, S. 15. – Siehe dazu ausserdem ATTILIO SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Florenz 1908, S. 237–238. – ELLEN CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*, Oxford 1974, S. 27.
 - 7 PAUL SCHUBRING (vgl. Anm. 6), S. 1.
 - 8 ELLEN CALLMANN (vgl. Anm. 6), S. 26–30. – JACQUELINE MARIE MUSACCHIO, *Art, Marriage, and Family in the Florence Renaissance Palace*, New Haven/London 2008, S. 140–144.
 - 9 ELLEN CALLMANN (vgl. Anm. 6), S. 27.
 - 10 GRAHAM HUGHES, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400–1550*, Alfriston/Polegate 1997, S. 14–15. – BETTINA UPPENKAMP (vgl. Anm. 4), S. 50–51.
 - 11 Siehe dazu ELLEN CALLMANN (vgl. Anm. 6), S. 30–35. – MIKLÓS BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370–1400*, Florenz 1975, S. 126.
 - 12 Bei einem Abgleich der Zürcher Tafel mit derjenigen aus dem Ashmolean Museum (Oxford) konnte die Autorin dieses Beitrags nachweisen, dass bei der Anfertigung der beiden Cassone-Tafeln Schablonen für gewisse Bildelemente eingesetzt wurden. Herzlich gedankt sei an dieser Stelle Peter Wyrer für die Anfertigung der Schablone und Dana MacMillan für ihre Hilfe beim Abgleich.
 - 13 ELLEN CALLMANN (vgl. Anm. 6), S. 25–26. – BRUCIA WITTHOFT, *Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence*, in: *Artibus et Historiae* 3, 5, 1982, S. 52. – JERZY MIZIOLEK (vgl. Anm. 1), S. 159. – JERZY MIZIOLEK (vgl. Anm. 5), S. 443.
 - 14 Die Anfertigung derartiger Objekte war kostspielig, wie RICHARD GOLDTHWAITE, *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore/London 1980, S. 401, aufzeigt. – Für eine Zusammenstellung von Löhnen einzelner Personengruppen im Florenz der Hochrenaissance siehe ebd., S. 435–440. – Für exemplarische Preise von Cassoni aus einer Florentiner Cassone-Werkstätte siehe ELLEN CALLMANN (vgl. Anm. 6), S. 25. – Anhand des Studiums von Cassoni zeigt sich zudem die enge Verzahnung zwischen Kunstschaffen, wirtschaftlichen Interessen und kollektiver Erinnerung an Werken der klassischen Antike, siehe dazu GIOVANNI CIAPPELLI / PATRICIA RUBIN, *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, Cambridge 2000, S. 68–69. – CHRISTIANE KLAPISCH-ZUBER, *Das Haus, der Name, der Brautschatz. Strategien und Rituale im gesellschaftlichen Leben der Renaissance*, Frankfurt am Main/New York 1995, S. 81. – CRISTELLE BASKINS, *Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge 1998, S. 1–5. – LUKE SYSON / DORA THORNTON, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, London 2001, S. 71. – BETTINA UPPENKAMP, *Griselda. Ein Märchen von der zivilisierenden Macht weiblicher Demut*, in: *Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*, hrsg. von ANNE-MARIE BONNET / BARBARA SCHELLEWALD, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 182.
 - 15 Siehe hierzu LUKE SYSON / DORA THORNTON (vgl. Anm. 14), S. 72. – BETTINA UPPENKAMP (vgl. Anm. 4), S. 60.
 - 16 PAUL SCHUBRING (vgl. Anm. 6). – PAUL SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, 2 Bde., Leipzig 1923.
 - 17 ELLEN CALLMANN (vgl. Anm. 6).
 - 18 ATTILIO SCHIAPARELLI (vgl. Anm. 6).
 - 19 PETER THORNTON, *The Italian Renaissance Interior 1400–1600*, London 1991.
 - 20 CAROLINE CAMPBELL et al. (Hrsg.), *Love and Marriage in Renaissance Florence. The Courtauld Wedding Chests* (= Ausstellungskatalog, The Courtauld Gallery), London 2009.
 - 21 ANDREA DE MARCHI / LORENZO SBARAGLIO (Hrsg.), *Le opere e i giorni. Exempla Virtutis. Favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, Florenz 2015.
 - 22 JERZY MIZIOLEK (vgl. Anm. 1), S. 160.
 - 23 PATRICIA LURATI, *Doni nuziali del Rinascimento nelle collezioni svizzere*, Locarno 2007, S. 135–137. – REGINA STEFANIAK, *Mysterium Magnum. Michelangel's Tondo Doni* (= Brill's Studies on Art, Art

- History, and Intellectual History, Bd. 164), Leiden/Boston 2008, S. 109, Anm. 60.
- ²⁴ GAUDENZ FREULER / FRANCO MORO (Hrsg.), «Künder der wunderbaren Dinge». *Frühe italienische Malerei aus Sammlungen in der Schweiz und in Liechtenstein* (= Ausstellungskatalog, Villa Favorita), Einsiedeln 1991, S. 284.
- ²⁵ MIKLÓS BOSKOVITS, *Il maestro di Incisa Scapaccino e alcuni problemi di pittura tardogotica in Italia*, in: Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura, NF 42, 1991, S. 37.
- ²⁶ EVERETT FAHY, *Florence and Naples. A Cassone-Panel in the Metropolitan Museum of Art*, in: *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la Peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, hrsg. von ANTHONY BLUNT et al., Mailand/Paris 1994, S. 238–239.
- ²⁷ JOHN POPE-HENNESSY / KEITH CHRISTIANSEN, *Secular Painting in 15th-Century Tuscany: Birth Trays, Cassone Panels, and Portraits*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, NF 38, 1, 1980, S. 13, S. 20–23.
- ²⁸ LORENZO SBARAGLIO, *L'origine dei cassoni istoriati nella pittura fiorentina*, in: *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino* (= Ausstellungskatalog, Galleria dell'Accademia), hrsg. von CLAUDIO PAOLINI et al., Florenz/Mailand 2010, S. 106.
- ²⁹ LORENZO SBARAGLIO (vgl. Anm. 28), S. 107.
- ³⁰ EVERETT FAHY (vgl. Anm. 26), S. 240. – Unterstützend ANDREA DE MARCHI, *Le opere e i giorni: un nuovo sguardo sui mobili nuziali istoriati del Quattrocento*, in: *Le opere e i giorni. Exempla Virtutis. Favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, hrsg. von ANDREA DE MARCHI / LORENZO SBARAGLIO (= Ausstellungskatalog, Museo Stibbert), Florenz 2015, S. 16. – Kritisch LORENZO SBARAGLIO (vgl. Anm. 5), S. 107.
- ³¹ JERZY MIZIOŁEK (vgl. Anm. 1), S. 165. – Die malerische Darstellung antiker Erzählungen in zeitgenössischen Gewändern erlaubte es den Betrachtenden der frühen Renaissance, das Dargestellte besser zu verstehen und in ihre eigene Lebenswelt zu integrieren. Gerade da ein grosser Teil der Menschen nicht über die Fertigkeit des Lesens und Schreibens verfügte und sich die Geschichten deshalb nicht über Selbststudien aneignen konnten, wurde dadurch für sie ein vereinfachter Zugang zum Werk geschaffen, siehe dazu JACQUELINE MARIE MUSACCHIO, *The Triumph of Everyday Life*, in: *The Triumph of Marriage. Painted Cassoni of the Renaissance* (= Ausstellungskatalog, Isabella Stewart Gardner Museum / The John and Mable Ringling Museum of Art), hrsg. von CRISTELLE BASKINS et al., Boston 2008, S. 35.
- ³² LORENZO SBARAGLIO (vgl. Anm. 28), S. 107–108.
- ³³ JERZY MIZIOŁEK (vgl. Anm. 1), S. 160.
- ³⁴ PETER THORNTON (vgl. Anm. 19), S. 285–293. – KATJA KWASTEK, *Camera. Gemalter und realer Raum der italienischen Frührenaissance*, Weimar 2001, S. 181–212. – JAMES LINDOW, *The Renaissance Palace in Florence. Magnificence and Splendour in Fifteenth-Century Italy*, Aldershot 2007, S. 128–129.
- ³⁵ Zur Darstellung der Bettstatt siehe PETER THORNTON (vgl. Anm. 19), S. 111–167. – KATJA KWASTEK (vgl. Anm. 34), S. 215–234. – OTTO FRIEDRICH BOLLNOW, *Mensch und Raum*, Stuttgart 2010, S. 165–166, betont, dass die Bettstatt nebst der Küche oder dem Herd durchaus als Mittelpunkt eines vormodernen Haushaltes angesehen wurde und ebenfalls einen Raum der Geborgenheit markiert.
- ³⁶ Zur Darstellung von Textilien siehe PETER THORNTON (vgl. Anm. 19), S. 69–77, zur Abbildung von Bettvorhängen S. 120–121. – KATJA KWASTEK (vgl. Anm. 34), S. 247–253.
- ³⁷ Siehe dazu PETER THORNTON (vgl. Anm. 19), S. 114–120; siehe dazu auch JAMES LINDOW (vgl. Anm. 34), S. 142–151. Das Aufstellen von Truhen am und um das Bett stellte eine gängige Wohnpraxis der Zeit dar.
- ³⁸ *Gesta Romanorum* (vgl. Anm. 1), S. 135.
- ³⁹ PETER THORNTON (vgl. Anm. 19), S. 171–173, S. 196.
- ⁴⁰ WOLFGANG KEMP, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, S. 33–35.
- ⁴¹ TINA BAWDEN, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort* (= Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst, Bd. 4), Köln/Weimar/Wien 2014, S. 21.
- ⁴² Siehe dazu HERBERT MUCK, *Der Raum. Baugefüge, Bild und Lebenswelt* (= Wiener Akademie-Reihe, Bd. 19), Wien 1986, S. 45–60 für einen Überblick über den Umgang mit und die Inszenierung von Grenzen und Schwellen insbesondere im Rahmen der Architektur.
- ⁴³ KATJA KWASTEK (vgl. Anm. 34), S. 178–181. – Zur Problematik der Begriffe «privat» und «öffentlich» in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kontexten siehe HEIKE SCHLIE, *Bildraum – Referenzraum – Räumlicher Kontext. Graduierung des Öffentlichen und des Privaten im Bild des Spätmittelalters*, in: *Offen und Verborgenen. Vorstellungen und Praktiken des Öffentlichen und Privaten in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von CAROLINE EMMELIUS et al., Göttingen 2004, S. 83–108.
- ⁴⁴ Zur Darstellung von Wänden siehe PETER THORNTON (vgl. Anm. 19), S. 33–44. – KATJA KWASTEK (vgl. Anm. 34), S. 191–200. Auf der Zürcher Lucretia-Tafel erscheinen die Wände im Allgemeinen recht schmuck- und ziellos zu sein, was zwar nicht ungewöhnlich ist, wenngleich auch nicht die Mehrheit der bekannten Darstellungen von Camere betrifft.
- ⁴⁵ Eine ausführlichere Beschreibung und inhaltliche Analyse des Tafelbildes sowie eine Auseinandersetzung mit den übrigen Räumen im Besonderen findet sich in der Masterarbeit der Autorin des vorliegenden Beitrags (S. 30–53).
- ⁴⁶ JERZY MIZIOŁEK (vgl. Anm. 1), S. 167–168. – MARGARET FRANKLIN, *Baccaccio's Heroines: Power and Virtue in Renaissance Society*, Aldershot 2006, S. 138–139. Die Autorin spricht in diesem Zusammenhang von einer Inszenierung der Lucretia als Heldin der Republik.
- ⁴⁷ ARISTOTELES, *Politik, Bd. 9 der Werke in deutscher Übersetzung*, begründet von ERNST GRUMACH, hrsg. von HELLMUT FLASHAR, übersetzt und erläutert von ECKART SCHTRÜMPF, Berlin 1991 ff., III 6–8.
- ⁴⁸ Siehe hierzu auch LUKE SYSON / DORA THORNTON (vgl. Anm. 14), S. 72, die allerdings betonen, dass Frauen in der florentinischen Gesellschaft des ausgehenden 14. Jhs. nicht nur innerhalb des Hauses lebten und nicht alle Innenräume des Hauses automatisch weiblich konnotiert waren.
- ⁴⁹ Zur anthropologisch-philosophischen Bedeutung der Stadt und dem durch diese begründeten Raum der Geborgenheit siehe OTTO FRIEDRICH BOLLNOW (vgl. Anm. 35), S. 145–147.
- ⁵⁰ BETTINA UPPENKAMP (vgl. Anm. 4), S. 51–52. – Zur Entstehung von Cassoni-Kollektionen im 19. und 20. Jh. siehe EOWYN KERR, *Concepts of authenticity as related to a 15th century Florentine cassone panel in the Victoria and Albert Museum, London*, in: *Art Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context, Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12.–14. September 2007*, hrsg. von ERMA HERMENS / TINA FISKE, London 2009, S. 71–72.
- ⁵¹ EOWYN KERR (vgl. Anm. 50), S. 71.
- ⁵² Siehe dazu PATRIZIA LURATI (vgl. Anm. 23), S. 135.
- ⁵³ Siehe hierzu das im Gemeindearchiv aufbewahrte «Protocollo delle Risoluzioni Municipali dal [sic!] 8 gennaio 1898 al 18 luglio 1904». Für den unkomplizierten Zugang zum Archiv danke ich dem ehemaligen Gemeindevorsteher Rovio Angelo Russo.
- ⁵⁴ Hierzu zählen z. B. der Baumeister Giovanni Bagutti, der zwischen 1630 und 1660 am Schloss Valentino in Turin mitwirkte, die Stuckateure Giovanni Battista Bagutti (14. 10. 1681–nach 1730), Giovanni Bagutti (1683–1774) und Antonio Bagutti (1720–1780), die Bildhauer und Kunstmaler Bartolomeo Bagutti (1720–1792), Giovanni Battista Bagutti (16. 4. 1742–28. 11. 1823), Abbondio Bagutti, (26. 2. 1788–04. 10. 1850) und Gaetano Bagutti (1791–1855), die Architekten und Künstler Domenico Bagutti (1760–1837) und Luigi Bagutti (1778–1835), die Ärzte Paolo Bagutti (um 1760–1830) und Giovanni Bagutti (um

- 1765–1805) sowie der Priester und Erzieher Giuseppe Bagutti (15. 12. 1776–23. 8. 1837). Zur selben Familie zählt schliesslich der im 20. Jh. wirkende Künstler Guido Bagutti (1923–1981), der 1972 die Galleria Barbagutti di Gnosca gründete. Siehe hierzu CÉLESTIN TREZZINI, *Bagutti*, in: Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz. Supplement, 1934, 13 sowie die auch online zugänglichen Einzeleinträge in «SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz» und im «Historischen Lexikon der Schweiz (HLS)».
- 55 Im Gegensatz zum offiziellen Führer zur «Centenar-Ausstellung» ist im Ausstellungskatalog und in der Rezension im *Bollettino Storico della Svizzera Italiana* allerdings nur von «Arte Sacra» die Rede.
- 56 Seine Publikation *La cattedrale di Como*, Como 1897, gilt nach wie vor als wichtiges Grundlagenwerk für die Geschichte des Comer Domes.
- 57 SANTO MONTI, *L'Esposizione d'arte sacra in Bellinzona*, in: *Bollettino Storico della Svizzera Italiana* 26, 1–5, 1904, S. 1–24.
- 58 SANTO MONTI (vgl. Anm. 57), S. 1.
- 59 JOHANN-RUDOLPH RAHN, *I dipinti del Rinascimento della Svizzera italiana*, in: *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, 3/4, 1892, S. 49–57; 5/6, 1892, S. 97–110; 7/8, 1892, S. 129–144. – SANTO MONTI, *Atti della visita pastorale della diocesi di Como*, 1892–1998. – SANTO MONTI, *La cattedrale di Como*, Como 1897. – SANTO MONTI, *Storia ed arte nella provincia ed antica diocesi di Como*, Como 1902.
- 60 SANTO MONTI (vgl. Anm. 57), S. 3.
- 61 *Catalogo dell'esposizione ticinese d'arte sacra* (= Ausstellungskatalog, Bellinzona), Bellinzona 1903, S. 16.
- 62 SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Einkäufe*, in: Jahresbericht 13, 1904, S. 47.
- 63 LUCAS WÜTHRICH, *Einleitung*, in: Katalog der Gemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, hrsg. von MYLÈNE RUOSS / LUCAS WÜTHRICH, Zürich 1996, S. 11–16. Die Gemäldesammlung des Landesmuseums setzte sich im frühen 20. Jh. v. a. aus Gelegenheitswerbungen ohne innere Kohärenz zusammen. Einkäufe standen nicht wie bei Kunstmuseen unter dem Primat der künstlerischen Qualität der Werke, sondern wurden aufgrund des historischen und kulturgeschichtlichen Interesses getätigt.
- 64 Siehe dazu den Beitrag SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Verkehr mit kantonalen und lokalen Altertumsammlungen und mit verwandten Anstalten des Auslandes*, in: Jahresbericht 11, 1902, S. 127.
- 65 SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Einkäufe*, in: Jahresbericht 2, 1893, S. 24–25. – Ähnlich auch SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Direktion und Verwaltung*, in: Jahresbericht 9, 1900, S. 4. – SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Schweizerische Altertümer im In- und Ausland*, in: Jahresbericht 9, 1900, 93–102. – SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Direktion und Verwaltung*, in: Jahresbericht 11, 1902, S. 24. Wichtig scheint hierbei auch das sachverständige Ankaufen durch ausgewählte Vertreter des Landesmuseums, die sich über den Wert einzelner Objekte auch im Hinblick auf deren mögliche Platzierung innerhalb der musealen Sammlung bewusst sind.
- 66 SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Direktion und Verwaltung*, in: Jahresbericht 2, 1893, S. 12–13.
- 67 SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Einkäufe*, in: Jahresbericht 3, 1894, S. 56.
- 68 SANTO MONTI (vgl. Anm. 57), S. 3–4.
- 69 Siehe eingehend zur Entwicklung des Nationalbewusstseins, der wissenschaftlichen Bearbeitung der Geschichte und der Etablierung von Museen FRANÇOIS DE CAPITANI, *Nationale Identität im Wechselspiel zwischen Geschichte, Monument und Museum: Das schweizerische Beispiel*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55, 1998, S. 25–32. – Zur Strategie, «ein möglichst vollständiges Bild von der Kultur- und Kunst-
- Entwicklung auf den Gebieten der heutigen Schweiz bis zum Ende des 18. Jahrhunderts» zu präsentieren, u. a. auch des Mittelalters und der Renaissance durch z. B. «Holzschnitzereien und Möbel» sowie «graphische Künste», siehe HEINRICH ANGST, *Die Gründungs-Geschichte des Schweizerischen Landesmuseums*, in: Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898, Zürich 1898, S. 17.
- 70 SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Direktion und Verwaltung*, in: Jahresbericht 5, 1896, S. 29–30 (Auszug aus dem Abdruck des Berichts von J. Zemp). – Ähnlich wieder in SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Die Installation der Sammlung*, in: Jahresbericht 7–8, 1898–1899, S. 25.
- 71 ROBERT DURRER, *Heinrich Angst. Erster Direktor des Schweizerischen Landesmuseums*, Britischer Generalkonsul, Glarus 1948, S. 180.
- 72 SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Direktion und Verwaltung*, in: Jahresbericht 7–8, 1898–1899, S. 17–18.
- 73 ROBERT DURRER (vgl. Anm. 71), S. 181.
- 74 JACOB BURCKHARDT, *Die Sammler*, in: Jakob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6, hrsg. von der Jacob Burckhardt-Stiftung, München/Basel 2000, S. 303.
- 75 ELLEN CALLMANN, *William Blundell Spence and the Transformation of Renaissance Cassoni*, in: *The Burlington Magazine* 141, 1999, S. 338–340. S. hatte Spence im Jahr 1858 bei Christie's den ersten Cassone verkauft.
- 76 MARTINA BECATTINI, *I cassoni della collezione Stibbert: acquisizione e allestimento storico*, in: *Le opere e i giorni. Exempla Virtutis. Favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, hrsg. von ANDREA DE MARCHI / LORENZO SBARAGLIO (= Ausstellungskatalog, Museo Stibbert), Florenz 2015, S. 49–56.
- 77 ANTONIO PAOLUCCI, *Da Stefano Bardini a Herbert Percy Horne: collezionisti e collezione*, in: *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino* (= Ausstellungskatalog, Galleria dell'Accademia), hrsg. von CLAUDIO PAOLINI et al., Florenz/Mailand 2010, S. 13–16.
- 78 GAUDENZ FREULER, *Einleitung*, in: «Künder der wunderbaren Dinge». Frühe italienische Malerei aus Sammlungen in der Schweiz und in Liechtenstein (= Ausstellungskatalog, Villa Favorita), hrsg. von GAUDENZ FREULER / FRANCO MORO, Einsiedeln 1991, S. 21–23.
- 79 PAUL HILBER, *Vorwort*, in: *Italienische Kunst. Ambrosiana Mailand, Meisterwerke aus oberitalienischen Kirchen, Museen und Privatsammlungen* (= Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Luzern), Luzern 1946, S. 7–9.
- 80 SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Die Installation der Sammlung*, in: Jahresbericht 7–8, 1898–1899, S. 25.
- 81 SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Einkäufe*, in: Jahresbericht 12, 1903, S. 92.
- 82 Zumindest anlässlich der Eröffnung des Landesmuseums im Jahr 1898 scheinen aber, wie ein Bericht von J. Hampel (Kustos des ungarischen Nationalmuseums) festhält, die Zimmer leergelassen worden zu sein, sofern Originalmöbel fehlten, siehe dazu ROBERT DURRER (vgl. Anm. 69), S. 200–201. Vielleicht entschloss sich die Museumsleitung im Nachhinein, diese Lücken durch Substitute zu schliessen.
- 83 LUCAS WÜTHRICH (vgl. Anm. 63), S. 14.
- 84 Zur Konservierung von Tafelbildern lesen wir in SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Direktion und Verwaltung*, in: Jahresbericht 13, 1904, S. 19–20: «Herr Prof. Regl führte in gewohnter meisterhafter Weise die Restaurierung und Konservierung der Tafelbilder und Schnitzwerke aus, als Vorbedingung zu deren Ausstellung. Erstere bleiben die Schmerzenskinder, da, wenn an einem Orte die Blasen fixiert sind, an einem andern neue entstehen. Nun gehören allerdings diese Malereien nicht zum wertvollsten Bestande des Museums, das bekanntlich keine Bildergalerie im eigentlichen Sinne des Wortes besitzt, doch ist ihr kulturhistorischer Wert immerhin gross genug, um

- für ihre Erhaltung alles aufzuwenden, was in unserer Macht liegt.»
- ⁸⁵ SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Direktion und Verwaltung*, in: Jahresbericht 13, 1904, S. 11–13. Offenbar lagerten sich in den Ausstellungsräumen rasch Schmutz, Russ und Staub ab. Dazu trug wohl auch das als bereits veraltet wahrgenommene Heizsystem während der Wintermonate bei.
- ⁸⁶ SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Direktion und Verwaltung*, in: Jahresbericht 13, 1904, S. 15. – Ähnlich SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Direktion und Verwaltung*, in: Jahresbericht 14, 1905, S. 19: «Eine Reihe kleinerer Veränderungen der Installation war durch die Rücksicht auf den Erhaltungszustand der Objekte geboten. Es betrifft dies namentlich die alten Tafelbilder, die unter der Einwirkung der durch die Dampfheizung erzeugten Trockenheit der Luft die Neigung zeigen, sich zu verbiegen und an einzelnen Stellen die Kreide- und Farbschichten abzustossen. Durch Beobachtungen wurde festgestellt, dass dieser Übelstand sich stärker geltend macht, wo die Bilder direkt an den kalten Mauern hängen, weniger dagegen, wo sie auf den Holzwänden der Zimmer platziert sind. Es wurde deshalb eine Reihe von Bildern in die alten Zimmer verbracht.»
- ⁸⁷ SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Direktion und Verwaltung*, in: Jahresbericht 16, 1907, S. 13. – Die Ergebnisse werden in SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Direktion und Verwaltung*, in: Jahresbericht 17, 1908, S. 15–16; SCHWEIZERISCHES LANDESMUSEUM ZÜRICH, *Direktion und Verwaltung*, in: Jahresbericht 18, 1909, S. 16 dokumentiert.
- ⁸⁸ ELLEN CALLMANN (vgl. Anm. 6), S. 27.
- ⁸⁹ MYLÈNE RUOSS / LUCAS WÜTHRICH (Hrsg.), *Katalog der Gemälde*, Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Zürich 1996, S. 104; JERZY MIZIOŁEK (vgl. Anm. 1), S. 160. – JERZY MIZIOŁEK, *Florentine Marriage Chests depicting the story of Lucretia and the War with Gian Galeazzo Visconti*, in: Art and Politics, hrsg. von FRANCIS AMES-LEWIS / PIOTR PASZKIEWICZ, Warschau 1999, S. 36.
- ⁹⁰ ELLEN CALLMANN (vgl. Anm. 6), S. 27.
- ⁹¹ Die Holzbestimmung erfolgte im Labor für Quartäre Hölzer in Langnau, die Röntgenbilder wurden am 22. März 2017 im Spital Affoltern am Albis angefertigt.
- ⁹² DAVID BOMFORD et al. (Hrsg.), *Art in the Making. Italian Painting before 1400* (= Ausstellungskatalog, National Gallery), London 1989, S. 11–12. – TILLY LAASER / CAROLINE CAMPBELL / AVIVA BURNSTOCK, *A Technical Examination of Fifteenth-Century cassone panels in the Courtauld Gallery*, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 23, 2, 2009, S. 319.
- ⁹³ DAVID BOMFORD et al. (vgl. Anm. 92), S. 17.
- ⁹⁴ ELLEN CALLMANN (vgl. Anm. 6), S. 29 erläutert aufgrund der Empfehlungen im Traktat von Cennino Cennini die Praxis der Ritzungen der Architekturformen und der Umrisse derjenigen Bildelemente, die vergoldet werden sollten. – Siehe dazu JERZY MIZIOŁEK (vgl. Anm. 1), S. 167, der die Ritzungen von architektonischen Formen in der Malerei des 14. Jhs. als «Norm» beschreibt. – Siehe dann auch PATRIZIA LURATI (vgl. Anm. 23), S. 137. Die Kunsthistorikerin beschreibt in ihrem Beitrag die eingetiefte Linienzeichnung mittels Lineal und Stilus auf der Zürcher Cassone-Tafel und wirft die Frage nach der Verwendung von Musterzeichnungen auf, obwohl diese erst ab Mitte des 15. Jhs. in Gebrauch gewesen seien. – Siehe dazu TILLY LAASER / CAROLINE CAMPBELL / AVIVA BURNSTOCK (vgl. Anm. 92), S. 320. In diesem Beitrag wird die Gravur in die Grundierung von Cassone-Tafeln ebenfalls als gestaltendes Element beschrieben. – Siehe dazu abschliessend BABETTE HARTWIEG, *Spurensuche. Technologische Beobachtungen, Untersuchungen und Schlussfolgerungen zu den Berliner Tafeln Cenninis*, in: Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo del Monaco (= Ausstellungskatalog, Gemäldegalerie Berlin), hrsg. von WOLF-DIETRICH LÖHR / STEFAN WEPPELMANN, Berlin 2008, S. 91: Auch die Restaurato-

rin Babette Hartwieg stellt auf zwei Tafelbildern Cennino Cenninis Ritzungen fest, welche die Begrenzungslinien der Figuren markierten und damit das Ausmass der Vergoldungsarbeiten definierten.

- ⁹⁵ JERZY MIZIOŁEK (vgl. Anm. 1), S. 167. Der Forscher bezeichnet die Bildfindung des Meisters zur Darstellung des Lucretia-Exemplums in diesem Fall als besonders erfolgreich und vermutet deshalb eine gehäufte Reproduktion derselben anhand von Musterzeichnungen.
- ⁹⁶ Da die Vergleichsfotografie, welche von der Hearst Castle Collection zur Verfügung gestellt wurde, eine leichte perspektivische Verzerrung aufwies, wurde durch eine digitale Nachbearbeitung das Vergleichsbild minimalst verändert, um den Effekt einer Frontalaufnahme zu generieren. Für ihre Hilfe danke ich Mary L. Levkoff (Hearst Castle Collection) und Pierre Curie, Giancarla Cilmi und Chiara Manente (Musée Jacquemart-André).
- ⁹⁷ Zur Diskussion zu Musterzeichnungen im Rahmen der werkstattmässigen Anfertigung von Tafelbildern bei Cassoni siehe insbesondere MICHAEL SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1470)*, translated by Michael Hoyle, Amsterdam 1995, S. 170–177.
- ⁹⁸ Diese Untersuchungen werden publiziert in NICOLE BLONDEL / GIANCARLA CILMI, *Catalogue des peintures italiennes de la Fondation Jacquemart-André*, erscheint demnächst.
- ⁹⁹ Anhand von CENNINO CENNINI Auführungen in seinem *Il libro dell'arte*, hrsg. von FABIO FREZZATO, Vicenza 2003, in Kap. 105–121 wird, deutlich, wie Künstler der Frührenaissance vorgingen, um ein Tafelbild zu erstellen. Die dort erkennbare Praxis der Tafelmalerei findet sich in ihrer Ausführung auch auf dem Objekt LM 7254, wie der vorliegenden stratigrafischen Analyse zu entnehmen ist.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 6–11: Schweizerisches Nationalmuseum.
 Abb. 2: Autorin.
 Abb. 3: Ashmolean Museum, Oxford.
 Abb. 4: Musée Jacquemart-André, Paris.
 Abb. 5: Hearst Castle Collection, San Simeon.
 Abb. 12, 14: Fotografie aus: *Il Ticino del primo 900*, pubblicato da Fontana Edizioni SA.
 Abb. 13: Archivio di Stato del Cantone Ticino, Bellinzona (Fondo Angelo e Valentino Monotti).
 Abb. 15: Schweizerisches Nationalmuseum, Zürich.

ZUSAMMENFASSUNG

In der Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums Zürich befindet sich eine bislang noch wenig erforschte Cassone-Tafel (LM 7254), welche die von Titus Livius überlieferte Geschichte vom Tod der Lucretia zeigt. Der vorliegende Beitrag bietet auf der einen Seite einen vertieften Einblick in den Entstehungskontext des Objekts sowie eine kunsthistorische Analyse zu dessen Bildinhalt, wobei ein besonderes Augenmerk auf die Untersuchung der Inszenierung unterschiedlicher Schwellen als strukturierende Elemente gelegt wird. Auf der anderen Seite zeichnet die Studie die Überlieferungsgeschichte des Tafelbildes im Zusammenhang mit der Erwerbsstrategie und der Ausstellungspraxis des Schweizerischen Nationalmuseums zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach und veranschaulicht dadurch exemplarisch die historische Vernetzung der schweizerischen Museums- und Kunstlandschaft mit dem europäischen Raum.

RÉSUMÉ

La collection du Musée national suisse contient un panneau de cassone (LM 7254), peu étudié jusqu'à présent, qui montre l'histoire de la mort de Lucrece d'après le récit de Tite-Live. La présente contribution offre, d'une part, un aperçu plus approfondi du contexte dans lequel l'objet a été créé et, d'autre part, de ce qui est représenté sur l'œuvre d'art, en mettant l'accent sur l'étude de la mise en scène de différents types de liminalité. D'autre part, l'étude retrace l'histoire du panneau de cassone en relation avec la stratégie d'acquisition et la pratique d'exposition du Musée national suisse au début du XX^e siècle, illustrant ainsi de manière exemplaire les liens historiques entre le paysage muséal et artistique de la Suisse et les autres pays d'Europe.

RIASSUNTO

La collezione del Museo nazionale svizzero contiene un pannello di cassone (LM 7254), finora poco studiato, che raffigura la storia della morte di Lucrezia secondo il racconto di Tito Livio. Il presente contributo offre da un lato un approfondimento del contesto in cui l'oggetto è stato creato e dall'altro un'analisi di ciò che è rappresentato sull'opera d'arte, con particolare attenzione all'indagine della messa in scena dei diversi tipi di liminalità. D'altro canto, lo studio ripercorre la storia del pannello di cassone in relazione alla strategia di acquisizione e alla prassi espositiva del Museo nazionale svizzero all'inizio del XX secolo, illustrando così in modo esemplare i legami storici tra il paesaggio museale e artistico svizzero e gli altri Paesi europei.

SUMMARY

The collection of the Swiss National Museum in Zurich contains a cassone panel (LM 7254), which has been little considered to date. It shows the story of the death of Lucretia as told by Titus Livius. The present contribution offers a deeper insight into the context in which the object was created as well as an analysis of the subject matter, with a focus on investigating the representation of different types of liminality. In addition, the study traces the history of the panel painting in connection with the acquisition strategy and exhibition practice of the Swiss National Museum at the beginning of the 20th century, thereby illustrating the historical networking of Swiss museums and art institutions in Europe at that time.