

# **Lucretia zwischen positiver und negativer Anthropologie.**

## **Coluccio Salutati *Declamatio Lucretie* und die Menschenbilder im *exemplum* der Lucretia von der Antike bis in die Neuzeit**

Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades  
des Doktors der Philosophie  
an der Universität Konstanz  
Fachbereich Literaturwissenschaft

vorgelegt von  
Jan Follak

Tag der mündlichen Prüfung: 10.6.2002

1. Referent: Prof. Dr. Barbara Feichtinger-Zimmermann

2. Referent: Prof. Dr. Felix Thürlemann

Für Andrea

## Vorwort

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Sommersemester 2002 vom Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz angenommen wurde.

Die Arbeit an der Dissertation wurde hauptsächlich durch den von der „Deutschen Forschungsgemeinschaft“ finanzierten Sonderforschungsbereich „Literatur und Anthropologie“ gefördert, dessen Mitarbeiter ich von Januar 1999 bis Juni 2001 war. Die Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg ermöglichte mir durch ein daran anschließendes einjähriges Promotionsstipendium, die Arbeit konzentriert zu Ende zu führen.

Frau Prof. Dr. Barbara Feichtinger-Zimmermann (Konstanz), die die Dissertation betreut hat, danke ich für die Vorschläge und kritischen Anmerkungen, mit denen sie die Arbeit in all ihren Entstehungsphasen begleitet hat. Herrn Prof. Dr. Felix Thürlemann (Konstanz), der das Zweitgutachten übernommen hat, danke ich für die anregenden Diskussionen in seinen Forschungskolloquien, in denen ich viel über kunstwissenschaftliche Methoden gelernt habe.

Zu großem Dank bin ich Herrn Prof. Dr. Jürgen Mittelstraß (Konstanz) verpflichtet, der meine Arbeit mit Interesse begleitet und gefördert hat. Herr Prof. Dr. Gerhart v. Graevenitz (Konstanz) hat mir die Mitarbeit im SFB „Literatur und Anthropologie“ ermöglicht. Er gab mir entscheidende Hinweise zur Konzeption der Arbeit. Herrn Prof. Dr. Peter L. Schmidt (Konstanz), bei dem ich studiert habe und der mein Interesse für die Livius-Rezeption geweckt hat, danke ich für viele aufschlußreiche Gespräche. Frau Prof. Dr. Susanna Elm (Berkeley) regte mich zur Beschäftigung mit der Spätantike an. Danken möchte ich auch Herrn Prof. Dr. Karlheinz Stierle (Konstanz), mit dem ich den Aufbau meiner Arbeit diskutieren konnte.

Die ausgezeichneten Möglichkeiten, die die Konstanzer Literaturwissenschaft für die interdisziplinäre Zusammenarbeit bietet, haben entscheidend zum Gelingen der Arbeit beigetragen. Insbesondere durch die fachübergreifenden Diskussionen mit den Wissenschaftlern des SFB „Literatur und Anthropologie“ habe ich viele wichtige Anregungen und Denkanstöße erhalten. Hierfür bin ich allen Beteiligten sehr dankbar, besonders Herrn PD Dr. Manfred Weinberg (Konstanz), der mit mir kontinuierlich die methodische Grundlegung meiner Dissertation besprochen hat.

Zu Dank verpflichtet bin ich auch Herrn Dr. Peter Grau (Eichstätt), der mir Auszüge aus seiner „Eichstätter Datenbank zur Antike-Rezeption (Kunst)“ zur Verfügung gestellt hat, und Frau Dr. Brigitte Uhlemann (Konstanz), die die Mühen des Korrekturlesens auf sich genommen hat.

Vor allem danke ich aber meiner Frau Andrea Bosse für ihren Optimismus, mit dem sie meine Arbeit unterstützt und mir Mut gemacht hat.

Konstanz, im August 2002.

Jan Follak

## Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	1
<b>1. Grundmuster der Menschenbilder in den <i>exempla</i></b>	<b>2 – 26</b>
1.1. <i>exemplum</i> und Menschenbild	4 – 9
A. Menschenbilder als Anthropologie: Wert – Norm – Ereignis	4 – 6
B. <i>exempla</i> in der Rhetorik	6 – 8
C. Die Deutungsoffenheit der <i>exempla</i>	8 – 9
1.2. Michel de Montaigne und das Spannungsverhältnis zwischen einer „positiven“ und „negativen Anthropologie“	9 – 20
1.3. Fragestellungen	21 – 26
A. Welchen Grundmustern folgen die Menschenbilder in der Stoffgeschichte der Lucretia?	21 – 25
B. Wie funktioniert das Menschenbild der „positiven Anthropologie“?	25 – 26
<b>2. Grundmuster der Menschenbilder in der Stoffgeschichte der Lucretia von der Antike bis in die Neuzeit</b>	<b>27 – 104</b>
2.1. Lucretia in der Antike	27 – 38
A. Titus Livius: <i>Ab urbe condita</i>	27 – 33
B. Valerius Maximus: <i>Facta et dicta memorabilia</i>	33 – 38
2.2. Lucretia in Spätantike und Mittelalter	39 – 60
A. Claudius Claudianus: <i>In Eutropium</i> und <i>Laus Serenae</i>	39 – 44
B. Emporius: <i>De deliberativa materia</i>	44 – 48
C. Aurelius Augustinus: <i>De civitate Dei</i>	48 – 58
D. anonym: <i>Gesta Romanorum</i>	58 – 60
2.3. Lucretia in der Renaissance	61 – 82
A. Giovanni de' Medici: <i>In Lucretiam statuam</i>	61 – 64
B. Lucas Cranach d. Ä.: „Der Selbstmord der Lucretia“	64 – 70
C. Lorenzo Lotto: „Dame als Lucretia“	70 – 74
D. Georg Pencz: „Tarquinius und Lucretia“ und „Der Selbstmord der Lucretia“	74 – 80
E. Heinrich Aldegrever: „Tarquinius und Lucretia“	80 – 82

2.4. Lucretia im 19. Jahrhundert	83 – 104
A. Barthold Georg Niebuhr: „Römische Geschichte“	83 – 91
B. Heinrich Heine: „Unvollkommenheit“ und „Ideen. Das Buch Le Grand“	91 – 93
C. August Wilhelm von Schlegel: Rezension zu Niebuhrs „Römischer Geschichte“	94 – 97
D. Albert Lindner: „Brutus und Collatinus“	97 – 100
E. Franz und Paul von Schönthan: „Der Raub der Sabinerinnen“	101 – 104
<b>3. Das Menschenbild der „positiven Anthropologie“: Die <i>Declamatio Lucretie</i> des Coluccio Salutati als Fallstudie</b>	<b>105 – 182</b>
3.1. Salutati über <i>exemplum</i> und Menschenbild	105 – 111
3.2. Der Text: Die <i>Declamatio Lucretie</i> des Coluccio Salutati	112 – 126
A. Die Datierung der <i>Declamatio</i> und ihr Standort in der Gattungsgeschichte	112 – 114
B. Die Werte der <i>gloria</i> , <i>pudicitia</i> und <i>libertas</i> in der <i>Declamatio</i>	115 – 124
C. Ergebnis: Salutati und die „positive Anthropologie“	124 – 126
3.3. Der kulturelle Kontext: Salutati als Kanzler der Republik Florenz	127 – 182
A. Salutatis Staatsbrief an die Stadt Rom: Lucretia und die Freiheit der Republik Florenz (1376)	128 – 133
B. Salutati und die <i>Saletta</i> des <i>Palazzo dei Signori</i> : Lucretia als <i>exemplum</i> für Republik und Monarchie (1380)	133 – 162
a. Die <i>Saletta</i> der <i>virii illustres</i> in Florenz	134 – 144
b. Die <i>Sala virorum illustrium</i> in Padua	144 – 159
i. Der <i>Codex Parisinus latinus 6069 F</i>	146 – 150
ii. Der <i>Codex Darmstadt 101</i>	151 – 159
c. Der Historienzyklus von Florenz im Vergleich mit Padua	159 – 162
C. Salutatis Privatbriefe: Lucretia als Ehefrau und Geliebte (1392 – 1394)	163 – 175
a. Salutati an Bernardo da Moglio über die <i>Dissuasio Valerii ad Ruffinum</i>	163 – 170
i. Die <i>Dissuasio Valerii ad Ruffinum</i>	163 – 165
ii. Bernardo da Moglio an Salutati	165 – 167
iii. Salutati an Bernardo da Moglio	167 – 170
b. Salutati an Pellegrino Zambecari über dessen Geliebte Johanna	171 – 175
D. Ergebnisse	175 – 182
a. Normen in Text und Kontext: Konstanten und Verschiebungen	175 – 179
b. Die Funktion der <i>exempla</i> für Salutati: Die <i>exempla</i> als Teil des Bildungskanons und Mittel zur Selbstdarstellung	179 – 182
<b>4. Epilog. Die modernen Wissenschaften als Ersatz für die <i>exempla</i>: Lucretia und das <i>Rape Trauma Syndrome</i></b>	<b>183 – 188</b>
Bibliographie	189 – 206
Anhang 1: Text und Übersetzung von Salutatis <i>Declamatio Lucretie</i>	207 – 215
Anhang 2: Abbildungen	216 – 229

## Zusammenfassung

Was läßt sich von Vorbildern lernen? Kann man von ihnen feste Verhaltensregeln und klare Handlungsmuster übernehmen, die sich direkt nachahmen und im eigenen Alltagsleben einsetzen lassen? Oder werfen sie den nach Orientierung Suchenden nicht doch am Ende wieder nur auf sich selbst zurück und geben ihm auf, die Ziele, die sich seine Vorbilder setzen, auf eigenen und notwendigerweise ganz anderen Wegen zu erreichen?

Diesen Fragen geht die Arbeit mit Hilfe der Form nach, in der sie in Literatur und bildender Kunst von der Antike bis zu Beginn der Moderne verhandelt werden, den *exempla*, kurzen Episoden aus der zumeist antiken, griechisch-römischen Geschichte, die allgemeingültige Werte und Normen vorführen sollen. Welche Möglichkeiten, moralische Orientierung zu geben, werden den *exempla* im Laufe ihrer Geschichte zugesprochen?

Die komparatistisch ausgerichtete Arbeit erschließt sich das umfangreiche Gebiet der Antikerezeption mit der kulturwissenschaftlichen Methodik des „New Historicism“. Dabei werden Fallbeispiele aus der Stoffgeschichte eines einzelnen *exemplum* so ausgewählt und zusammengestellt, daß sie spannungsreich zueinander in Beziehung stehen und die Breite der Möglichkeiten illustrieren, wie *exempla* mit anthropologischen Aussagen aufgeladen werden können. Das *exemplum* der Lucretia, die durch ihren Selbstmord ihre Keuschheit unter Beweis stellen will, bietet hierfür einen großen Bestand an Bearbeitungen aus unterschiedlichen Epochen und Künsten.

Die Untersuchung geht von zwei idealtypischen, konträr aufeinander bezogenen Grundmustern aus, die die Menschenbilder in den *exempla* annehmen können. Für Bearbeiter, die sich für eine „positive Anthropologie“ entscheiden, veranschaulicht das besondere Ereignis, von dem ein *exemplum* berichtet, nur feste und ohnehin bekannte Verhaltensnormen, aus denen sich ein für alle Menschen verpflichtender Wert ableiten läßt. Die Vertreter einer „negativen Anthropologie“ bestehen dagegen gerade auf der Besonderheit der Ereignisse, die sie als eigenständige Versuche deuten, sich einem Wert anzunähern und ihn individuell umzusetzen.

Zunächst wird anhand ausgewählter Etappen der Stoffgeschichte des *exemplum* der Lucretia gezeigt, daß sie weitgehend von dem Spannungsverhältnis dieser beiden anthropologischen Modelle bestimmt ist. Während die Antike noch ein Alternativmodell verfolgt, das Aspekte beider Grundmuster miteinander verbindet, kehrt der Gegensatz dann in der Spätantike, der Renaissance und dem 19. Jahrhundert, wo das *exemplum* jeweils kritisch befragt und in Abgrenzung zu traditionellen Deutungen neu interpretiert wird, in ganz ähnlicher Form wieder.

In einem zweiten Schritt wird mit Hilfe der *Declamatio Lucretie* des Florentiner Humanisten Coluccio Salutati untersucht, warum sich ein Menschenbild, das dem Grundmuster der „positiven Anthropologie“ folgt, trotz der Einwände, die sich dagegen erheben lassen, erfolgreich behaupten kann. Salutati projiziert ein zeitgenössisches Selbstverständnis in das antike *exemplum* und nutzt es ebenso unbefangen für die repräsentative Außendarstellung der Republik Florenz wie zur Illustration der Verhaltensregeln, die ein Gelehrter befolgen soll. Auch wenn es immer wieder zu Brüchen und Inkonsequenzen kommt, wird diese Projektion innerhalb seines Umfelds, in dem er mit ähnlichen Bildungsvoraussetzungen und Moralvorstellungen rechnen kann, nicht weiter befragt und stillschweigend akzeptiert.

## 1. Grundmuster der Menschenbilder in den *exempla*

In der Rezension eines Römerdramas, das Johann Wolfgang von Goethe 1805 für die „Allgemeine Literaturzeitung“ bespricht, beschäftigt er sich mit einer weiblichen Figur, die eine zentrale Rolle in dem Drama spielt: Attilia, treusorgende Gattin eines römischen Feldherrn. Mit einem Mal läßt er seinem Überdruß an vorbildlichen römischen Frauen freien Lauf und scheint Attilia gleich zusammen mit allen anderen römischen Tugendheldinnen endgültig von der Bühne verbannen zu wollen. Für seine Kritik baut er eine Reihe mit Figuren aus der römischen Geschichte auf, die er zum gemeinsamen Stoßseufzer gequälter Theaterbesucher verbindet:

Wir sind die Lucretien und Clölien, Porcien und Arrien und ihre Tugenden schon so gewohnt, daß uns eine Attilia kein Interesse mehr abgewinnen kann, die als eine ganz gemeine Frau ihren Mann für sich und ihre Kinder aus der Gefangenschaft zurückwünscht.<sup>1</sup>

Gleich an erster Stelle ruft er die bekannteste weibliche römische *exempla*-Figur auf, Lucretia, die der Überlieferung zufolge im Jahre 509 v. Chr. vom Sohn des römischen Königs, Sextus Tarquinius, vergewaltigt wird und Selbstmord begeht, um ihre Unschuld zu beweisen. Ihr Freitod ist zugleich Anlaß dafür, daß die Königsfamilie vertrieben und die römische Republik als neue Staatsform errichtet wird. Das *exemplum* der Lucretia steht für Goethe wie selbstverständlich für typisch römische Tugenden. Lucretia ist bereit, ihr Leben zu geben, um ihre Keuschheit zu bewahren, und stellt sich opferbereit in den Dienst ihres Vaterlandes, das durch ihren Tod von einer tyrannischen Herrschaft befreit werden kann. Die Reihe wird fortgesetzt durch weitere heldenhafte Römerinnen mit abnehmender Prominenz. Auch sie machen sich ähnlich um ihr Vaterland verdient und sind wie Lucretia bereit, für ihre Überzeugungen zu sterben. Cloelia befreit sich und andere Römerinnen listig aus der Geiselhaut des Königs Porsenna, der im Jahre nach der Gründung der Republik vor Rom lagert und die Stadt erobern will. Porcia, Gattin des Caesarmörders Brutus, begeht Selbstmord, indem sie den Dampf glühender Kohlen einatmet, und Arria, Gattin des Caecina Paetus, geht ihrem zögernden Mann, der sich an einer vergeblichen Verschwörung gegen Kaiser Claudius beteiligt hat, in den Selbstmord voraus<sup>2</sup>.

Inmitten dieser Galerie von berühmten Frauen, so Goethe, kann die Figur der trauernden Attilia kaum beeindruckend, mit der der Dramenautor seine Zuschauer begeistern möchte. Nicht viel besser ist es aber auch um die traditionellen *exempla* bestellt, die dies doch eigentlich erreichen müßten. Sie sind sogar der Grund, warum Goethe überhaupt keine römischen Tugendheldinnen mehr auf der Bühne sehen will. Die römischen *exempla* sind abgenutzt, die Angebote, die die Stoffe machen, sind in der Literaturgeschichte zur Genüge ausgereizt, und alles, was noch bleibt, ist Langeweile und Widerwillen des Publikums.

Goethe stellt sich damit gegen eine Tradition, die bis in die römische Antike zurückreicht, den europäischen Bildungskanon der *exempla*, der seit der Antike als Grundlage und Stoffreservoir für Literatur und bildende Kunst dient. Die *exempla* werden dabei als Material zur anthropologischen Reflexion herangezogen. Sie berichten nicht in erster Linie über historische Ereignisse, sondern das vergangene Geschehen dient lediglich als Anlaß, allgemeine Aussagen über den Menschen zu treffen. Dadurch, daß die *exempla* Menschenbilder vorführen und Tugenden und Laster als typische menschliche Eigenschaften

<sup>1</sup> Goethe, Rezension zu „Regulus, eine Tragödie in fünf Aufzügen von Collin“, S. 314.

<sup>2</sup> Lucretia und Cloelia gehören in Goethes Zeit zum Basisbestand der Allgemeinbildung, so daß sich hierfür keine klare Quelle nennen läßt. Für das *exemplum* der Porcia vgl. Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* IV,6,5, für das *exemplum* der Arria vgl. Plin. *Ep.* III,16, Tac. *Ann.* XVI,34,2 und Cassius Dio XL,16,6.

definieren, geben sie zugleich ethische Orientierung und liefern Vorschriften dafür, wie sich der Mensch verhalten soll. Dieser Tradition folgend verbindet Goethe die anekdotenhaften Episoden aus der römischen Geschichte mit bestimmten allgemeinmenschlichen Eigenschaften. So veranschaulicht das Handeln der Frauen einen allgemeingültigen Wert, die Liebe zur Freiheit, und zeigt die typischen Verhaltensmuster, an denen sich erkennen läßt, ob sich jemand diesem Wert verschrieben hat. Lucretia, Cloelia, Porcia und Arria treten jeweils gegen Tyrannen an, die die Alleinherrschaft über Rom erstreben, und alle vier sind bereit, für die Freiheit ihres Landes und die Republik, die sie allein garantieren kann, ihr Leben zu opfern. Goethe zitiert die *exempla* aber nur an, um sie zu verwerfen. Die römischen Figuren und ihre Werte haben als Vorbilder ausgedient und erfüllen ihre alte Funktion nicht mehr.

Mit dem einheitlichen europäischen Bildungskanon verschwindet ein gemeinsames Bezugsfeld für Kunst, Literatur und Wissenschaft, in dem die *exempla* einen zentralen Platz einnehmen. Auch wenn der Bestand an *exempla* sich seit der Antike immer wieder epochenspezifisch ändert oder neu geordnet wird, sind die *exempla* aus der antiken Geschichte und Mythologie fast durchgehend vertreten<sup>3</sup>. Erst mit der Moderne wird der europäische Bildungskanon durch ausdifferenzierte kulturelle Bezugsfelder ersetzt, die nur regional für eine bestimmte Zeit und eventuell sogar nur für eine bestimmte soziale Gruppe die Funktion erfüllen, die früher die *exempla* übernehmen. So formieren sich im Bereich der Hochkultur die ausdifferenzierten Kanones der Nationalliteraturen und an die Stelle der klassischen Stoffe treten vermehrt zeitgenössische und näherliegende Themen. Hinzu kommt die populäre Kultur, durch die ebenfalls „role-models“ bereitgestellt werden, die aber oft nur einen beschränkten Verbreitungsgrad haben und sich an einzelne Generationen richten. In den Wissenschaften, die sich zu hochspezialisierten Einzeldisziplinen ausdifferenzieren, treten schließlich besonders in den Naturwissenschaften fachspezifische Modelle und Begriffe an die Stelle der *exempla*, die früher als Mittel zur anthropologischen Reflexion genutzt wurden. Bewahrt werden die *exempla* lediglich in dem universitären Fach der Klassischen Philologie und dem schulischen Lateinunterricht. Beide widmen sich weiterhin dem Studium der Antike, halten aber nach dem Siegeszug des Historismus nur noch in geringem Maße daran fest, aus ihr Erkenntnisse für die eigene Zeit zu gewinnen. Denn sowohl für das Alltagswissen als auch für das kulturelle Leben können die neuen, in Literatur, Kunst und Wissenschaft formulierten Kanones und Modelle besser auf die Bedürfnisse und Interessen der modernen Menschen eingehen. Natürlich finden sich auch noch in der Moderne weitere Bearbeitungen der antiken

---

<sup>3</sup> Für die Geschichte der *exempla* werden hier und im folgenden die Forschungen als Bezugspunkt herangezogen, die die Gruppe „Poetik und Hermeneutik“ in den sechziger und siebziger Jahren initiiert hat und die sich besonders mit den Etappen ihrer Geschichte befaßt, in denen die *exempla* kritisch befragt werden und ihr normativer Gehalt bezweifelt wird. Vgl. Fuhrmann 1973 für die Grundlegung in der römischen Antike, Stierle 1973 und 1998 für Montaigne, Jauss 1964 für die *querelle des anciens et des modernes* und Koselleck 1979 für den Historismus des 19. Jahrhunderts. Ein Kurzüberblick über diese Arbeiten findet sich bei Gumbrecht 1997, S. 411 – 415. Hinzugezählt werden sollte auch die Dissertation von Honstetter 1977, der sich ebenfalls auf diese Forschungen bezieht und sie für die späte römische Literatur und die Spätantike einer Überprüfung und Ergänzung unterzieht. Honstetter geht allerdings von einer „Gattungsgeschichte“ der *exempla* aus. Diese Annahme bleibt problematisch, da *exempla* in verschiedenen Gattungskontexten eingesetzt werden können und in Literatur und bildender Kunst gleichermaßen aufgegriffen werden. Eine eigene Gattung bilden sie nur in Form der *exempla*-Sammlungen, für die Valerius Maximus das Muster vorgibt. Deswegen wird hier von der „Stoffgeschichte“ der *exempla* gesprochen, da nur der Stoff, den das *exemplum* für die vielfältigen Bearbeitungen in unterschiedlichen Gattungen und Künsten bereitstellt, als roter Faden dienen kann, um die Geschichte der *exempla* zu verfolgen.

Zur Geschichte der *exempla* in Antike und Spätantike liegen weitere altphilologische Einzeluntersuchungen vor, vgl. für Ciceros Briefe Oppermann 2000, für Livius Chaplin 2000, für Properz Gazich 1995, für Seneca Gebien 1969, für Tertullian Pétré 1940, für Gregor von Nazianz Demoen 1995 und für Hieronymus Schneiderhan 1922. Für die *exempla* in der lateinischen Spätantike vgl. Felmy 2001, für Mittelalter und Renaissance vgl. Bremond/ Le Goff/ Schmitt 1982, von Moos 1988, Hampton 1990, Haug/ Wachinger 1991, Engler/ Müller 1995, Lyons 1996 und Berlioz 1998.

*exempla*, und sie sind nicht völlig aus dem Repertoire verschwunden, aus dem Literatur und Kunst ihre Themen entnehmen<sup>4</sup>. Sie haben aber ihre zentrale Stellung im kulturellen Leben eingebüßt und bilden nur noch einen geringen Teil der Themen, die in Literatur und bildender Kunst dargestellt werden. Es ist dieses mangelnde Interesse, das sich bereits bei Goethe ankündigt, wenn er sich gegen die „gewohnten“ *exempla* wendet. Sie haben ihm nicht mehr viel zu sagen, während andere Bezugfelder in Kultur und Wissenschaft seinem Wunsch nach aktuellen, neuartigen und wirklichkeitsnäheren Aussagen über den Menschen viel besser entsprechen können.

Geht man vom Ende der *exempla* aus, das sich in Goethes Rezension ankündigt, überrascht besonders die Kontinuität und Beständigkeit, mit der die *exempla* in den vielen vorangegangenen Jahrhunderten erfolgreich als Material für die anthropologische Reflexion gedient haben. Welche Formen gibt es, *exempla* mit anthropologischen Aussagen aufzuladen? Wie kommt es schließlich zum Ende des einheitlichen europäischen Bildungskanons und der *exempla*, die darüber transportiert werden? Und warum sind die *exempla* so lange Zeit ein so beliebter Gegenstand dafür, bestimmte Menschenbilder vorzuführen und Verhaltensvorschriften zu geben, daß sie Goethe bis zum Überdruß bekannt sind?

### 1.1. *Exemplum* und Menschenbild

Wie Goethes Stoßseufzer zeigt, werden die *exempla* mit bestimmten Tugenden in Verbindung gebracht. Einzelne Episoden aus der Vergangenheit lassen bestimmte Verhaltensweisen besonders deutlich hervortreten, die für den Menschen insgesamt Geltung haben und über das konkrete Geschehen hinausweisen. Insofern kann man auch davon sprechen, daß die Menschenbilder, die die *exempla* geben, eine implizite Anthropologie beinhalten und vorführen. Diese Begriffe müssen aber noch näher bestimmt werden. Was bedeutet „Anthropologie“? Wie ist das *exemplum* definiert? Und wie hängen *exemplum* und Anthropologie zusammen?

#### A. Menschenbilder als Anthropologie: Wert – Norm – Ereignis

Der Begriff der „Anthropologie“ wird von verschiedenen Disziplinen in Anspruch genommen und in theoretischen Konzepten unterschiedlich definiert<sup>5</sup>. Die anthropologischen Aussagen, die *exempla* machen, lassen sich als Moralistik, als Lehre von den Werten beschreiben, an denen sich menschliches Handeln ausrichten kann. Dabei wird davon ausgegangen, daß der Mensch sich in seinem Handeln von wiederkehrenden Werten leiten läßt und sein Verhalten auf einen bestimmten Bestand an Werten zurückführen läßt. Diese Werte können zum einen dafür genutzt werden, das Verhalten eines Menschen in einer bestimmten Situation zu beschreiben und zu klassifizieren. Zum anderen lassen sich daraus Kriterien ableiten, um das Verhalten anderer Menschen zu beurteilen. Daher umfaßt die Bandbreite der Werte, die in den *exempla* vorgeführt werden, nicht nur die Tugenden, von denen Goethe spricht, sondern auch Laster, die ebenfalls zu den charakteristischen Eigenschaften des Menschen gehören.

Wie für die „Anthropologie“ gilt aber auch für die Rede von „Werten“, daß sie in vielen Disziplinen zum Thema gemacht werden und mit einer Fülle von theoretischen Konzepten

<sup>4</sup> Vgl. Seidensticker 1994.

<sup>5</sup> Vgl. Funk 2000 zu den Theorien der Philosophischen Anthropologie, der Historischen Anthropologie, der Interkulturalität und der Kulturanthropologie.

beschrieben werden können<sup>6</sup>. Deswegen ist auch hier eine weitere und systematische Begriffsklärung nötig. Die Begriffe müssen zum einen so präzise bestimmt sein, daß eine genaue Beschreibung möglich wird, wie *exempla* für werthaltige anthropologische Aussagen genutzt werden. Zugleich müssen sie so allgemein gehalten bleiben, daß sich die sehr unterschiedlichen Bearbeitungen, die die *exempla* im Laufe ihrer Geschichte erfahren haben, alle gleichermaßen damit erfassen lassen.

In den *exempla* wird ein konkretes Einzelereignis mit bestimmten wiederkehrenden Verhaltensmustern verbunden, aus denen sich anthropologische Aussagen über den Menschen gewinnen lassen. Sie verweisen auf allgemeingültige und überzeitliche Kennzeichen des Menschen, indem sie allgemein verpflichtende Werte benennen. Zugleich führen sie Regeln dafür vor, wie sich diese Werte erreichen und erkennen lassen. So kann man zum einen aus ihnen entnehmen, wie man sich selbst verhalten muß, um einen bestimmten Wert für sich in Anspruch zu nehmen, und erhält zum anderen Kriterien dafür geliefert, um zu beurteilen, ob andere Menschen einen Wert beanspruchen können oder nicht. Und schließlich berichtet das *exemplum* auch von der individuellen Handlung und dem historischen Ereignis, an dem sich die Werte und Verhaltensregeln erkennen lassen. Das partikulare Ereignis und die universal gültigen Werte stehen dabei in einem unauflöslichen Wechselverhältnis. Denn die allgemeingültigen Aussagen über den Menschen und die Werte, von denen sein Handeln bestimmt ist, sind nicht möglich ohne die konkrete Situation, in der sie umgesetzt werden. Die charakteristischen Kennzeichen des Menschen sind nie einfach nur gegeben, sondern kulturell unterschiedlich verwirklicht und umgesetzt.

Die Anthropologie, die in den *exempla* implizit vorgeführt wird, setzt sich also aus drei Komponenten zusammen, die aufeinander bezogen und miteinander verbunden sind.

1. Sie arbeitet mit Werten, die eine allgemeingültige Aussage darüber treffen, wie sich Menschen verhalten. Die Werte benennen eine charakteristische Eigenschaft des Menschen, die als universal gültig angesehen wird. Jeder Mensch kann, aber muß sich nicht so verhalten, wie es die Werte beschreiben.

2. Hinzu kommen Normen, die die Verhaltensregeln bestimmen, durch die der Wert erreicht werden kann und an denen er sich erkennen läßt. Sie füllen die Werte mit Inhalten und legen konkrete Verhaltensweisen und Handlungsmuster fest, aus denen sich ergibt, ob ein Wert eingehalten wird oder nicht. Die Normen sind räumlich und zeitlich variabel. Denn darüber, wie Werte genau umgesetzt werden können, bestehen zu unterschiedlichen Zeiten und an verschiedenen Orten abweichende Ansichten.

3. Schließlich liegt auch ein einzelnes historisches Ereignis und eine individuelle Handlung vor, in der sich jemand an der Norm orientiert und auf diese Weise den Wert erst tatsächlich umsetzt. Neben der Möglichkeit, daß eine historische Figur ihre Handlung an einer Norm ausrichtet, die in ihrem kulturellen Umfeld bereits definiert und eingeführt ist, besteht auch die Möglichkeit, daß sie ein neuartiges Handlungsmuster prägt, das den Wert ebenfalls erreicht, aber von den bekannten Normen abweicht.

Diese Definition der „Anthropologie“, die sich in den *exempla* findet, orientiert sich an der Begriffsbestimmung, die der Konstanzer Sonderforschungsbereich „Literatur und

---

<sup>6</sup> Vgl. den Forschungsüberblick bei Haltenhoff 2000, der neben modernen ökonomischen, soziologischen und philosophischen Ansätze auch antike Konzeptionen bespricht und auf den problematischen Traditionsstrang der deutschen Latinistik verweist, der einen Kanon an spezifisch römischen Werten zusammenstellen will.

Anthropologie“ in seinem Forschungsprogramm formuliert hat<sup>7</sup>. Der SFB geht von der Beobachtung aus, daß sich Aussagen über anthropologische Fundamentalien, also Aussagen, die den Menschen allgemein definieren und beschreiben wollen, immer nur gebunden an einen kulturellen Kontext treffen lassen. Dies entspricht der Wechselbeziehung zwischen partikularem Ereignis und allgemeingültigem Wert, die sich beim *exemplum* beobachten läßt. Bei der Rede über den Menschen unterscheidet der SFB dann weitere Teilbereiche. An erster Stelle stehen die „anthropologischen Fundamentalien“. Hierzu zählen etwa solche Aussagen, die charakteristische Eigenschaften des Menschen benennen wollen und ihn besonders kennzeichnen. Die Werte, die die *exempla* veranschaulichen, stellen genau solche charakteristischen Eigenschaften des Menschen vor. Diese „anthropologischen Fundamentalien“ lassen sich jedoch nur in einem kulturellen Kontext nachweisen und beobachten. Hieraus ergeben sich zwei weitere Teilbereiche, mit denen sich der kulturelle Kontext erfassen läßt. Die „semantische Dimension“ der kulturellen Konstruktion dieser anthropologischen Fundamentalien legt inhaltlich fest, worin eine charakteristische Eigenschaft des Menschen besteht. Bei den *exempla* kehrt dies in Form der Normen wieder, die die Werte mit konkreten Inhalten füllen. Auch sie variieren epochenspezifisch und sind an lokale Konventionen und Ansichten gebunden. Die „pragmatische Dimension“ schließlich verweist auf die konkrete Handlung, aus der sich eine anthropologische Fundamentalie erst ableiten läßt und ohne die sie gar nicht erschlossen werden könnte. Dies entspricht dem Ereignis, von dem das *exemplum* berichtet. Denn es erzählt auch von einer individuellen Handlung und einem besonderen Geschehen, das sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit ereignet hat.

### **B. *Exempla* in der Rhetorik**

Das *exemplum* ist zunächst als rhetorische Technik innerhalb der antiken rhetorischen Theorie definiert und zählt zu den Mitteln, die der Redner zur Überzeugung seines Publikums einsetzt. Auch wenn es dann in Literatur, bildender Kunst und Wissenschaft für Aussagen über den Menschen allgemein genutzt wird, bietet die rhetorische Definition einen sicheren Anhaltspunkt für die Begriffsklärung. Zudem ergeben sich bereits aus der Rhetorik Konsequenzen dafür, wie das *exemplum* für die anthropologische Reflexion genutzt werden kann.

In der antiken rhetorischen Theorie wird das *exemplum* als Beweismittel geführt, das der Redner zur Unterstützung seiner Argumentation heranziehen kann. Um seine Ansicht über einen aktuellen Fall, die er vor einem Gegenredner verteidigen muß, wahrscheinlicher machen zu können, stellt er eine Analogie zwischen diesem aktuellen Fall und einem ähnlichen Ereignis in der Vergangenheit her. Das *exemplum*, das auf eine ähnliche Situation verweist und aus dem sich die Schlußfolgerungen bereits ergeben, die der Redner in dem aktuellen Fall ziehen will, dient so als zusätzliche Stütze seiner These. Da es aus der Vergangenheit stammt, stützt es diese These mit der Autorität der Vergangenheit aus. Schon immer, so kann der Redner mit Hilfe des *exemplum* behaupten, ist man in so einer Situation so vorgegangen, wie er es für den jetzt zur Debatte stehenden Fall vorschlägt.

Grundlegend für diese Theorie des *exemplum* ist die Rhetorik des Aristoteles aus dem vierten Jahrhundert v. Chr.<sup>8</sup>. Die antike rhetorische Theorie geht von drei Redegattungen aus, der beratenden Rede, dem *genus deliberativum*, das politische Ratschläge erteilen soll und zur

<sup>7</sup> Vgl. für das Folgende v. Graevenitz/ Seebaß 1998, besonders S. 14 – 21.

<sup>8</sup> Für das *exemplum* in der antiken Rhetorik vgl. Alewell 1913, Kornhardt 1936 und Price 1975. Einen handlichen Überblick gibt auch Demoen 1995, S. 35 – 56, der alle rhetorischen Schriften bis zur Spätantike mit einbezieht.

Entscheidungshilfe dient, der Gerichtsrede, dem *genus iudicale*, in dem der Redner entweder als Verteidiger für die Unschuld des Angeklagten eintritt oder als Ankläger seine Schuld beweisen will, und die Festrede, das *genus demonstrativum*, das bei offiziellen Anlässen zur Begrüßung oder zum Gedenken gehalten wird. Aristoteles zählt das Nennen eines Beispiels, eines *paradeigma*, zu den rhetorischen Techniken, mit denen besonders die Gerichtsrede, aber auch die beratende Rede arbeitet<sup>9</sup>. Hier zählt er das *paradeigma* zu den verschiedenen Beweismitteln, die der Redner anführen kann, um seine Position in einem politischen Streitfall oder vor Gericht argumentativ stützen zu können. Das *paradeigma* zeichnet sich dabei durch eine induktive Vorgehensweise aus. Der Redner gelangt zur These, die er nachweisen will, indem er Ähnlichkeiten zwischen dem zur Rede stehenden Fall und einem Ereignis aus der Vergangenheit herstellt. Aus dem Vergleich kann er dann als gemeinsame Schlußfolgerung gewinnen, was er als These behauptet<sup>10</sup>. Das Material, das der Redner für das *paradeigma* einsetzen kann, unterteilt Aristoteles in historische und erfundene Geschichten, legt das *paradeigma* also nicht streng auf die Geschichte fest, sondern erlaubt auch Fabeln und Parabeln<sup>11</sup>.

In der römischen rhetorischen Theorie wird der griechische Terminus des *paradeigma* durch den Begriff des *exemplum* ersetzt, die Grundrichtung aber beibehalten. So zählt auch Quintilian, der im ersten Jahrhundert n. Chr. Regeln für die Ausbildung des Redners niederschreibt, die *exempla* zu den Beweismitteln und geht davon aus, daß die *exempla* über eine Ähnlichkeitsrelation zum aktuellen Fall eingeführt werden müssen. Als zusätzliche Regel formuliert er, daß die *exempla* je nach Bekanntheitsgrad vollständig erzählt werden müssen oder aber nur angedeutet werden können. Führt der Redner eine historische Parallele an, muß er sie so einsetzen, daß die Parallele zum aktuellen Fall, die er aufzeigen will, auch nachvollziehbar für das Publikum wird. Hinsichtlich des Materials ist Quintilian jedoch strenger als Aristoteles. Das Corpus an *exempla* dürfe nur *res gestae aut ut gestae* umfassen, tatsächliche Ereignisse und solche, die sich zumindest ereignet haben könnten. Und auch wenn er neben historischen auch fiktionale *exempla* zuläßt, kommt letzteren weniger Beweiskraft zu<sup>12</sup>.

Die Redeformen, in denen *exempla* aniziert werden können, zielen darauf, ein eindeutiges Urteil über einen Sachverhalt zu fällen. So plädiert der Redner in einer Gerichtsrede für die Schuld oder Unschuld eines Angeklagten und will in der beratenden Rede eine Empfehlung geben, wie ein Sachverhalt bewertet werden soll. Geht es dabei um das Handeln einer bestimmten Person, ist die Rede über sie zugleich eine Rede über Werte im allgemeinen. Denn das Urteil, das über sie gefällt wird, soll verallgemeinerbar sein.

Dies wird besonders an den *exempla* deutlich. Sie beziehen ihre Beweiskraft gerade aus der Annahme, daß es überzeitlich gültige Werte und Normen gibt. Der Redner geht dann davon aus, daß sich das Urteil über eine Handlung, die jemand in der Vergangenheit durchgeführt hat, auch auf die Handlung übertragen läßt, die im aktuellen Fall zur Debatte steht, wenn sich

<sup>9</sup> vgl. Aristoteles, *Ars rhetorica*, I,9,1368a,29 – 31.

<sup>10</sup> vgl. Aristoteles, *Ars rhetorica*, I,2,1356a,34 – 1356b,27.

<sup>11</sup> vgl. Aristoteles, *Ars rhetorica*, II,20,1393a,28 – 1394a,18.

<sup>12</sup> vgl. Quintilian, *Institutio Oratoria*, V,9 – 11. Daneben existiert in der römischen Rhetorik eine Sondertradition, die durch den *Rhetor ad Herennium* repräsentiert wird und sich auch bei Cicero findet. Anders als bei Aristoteles und Quintilian, die die *exempla* als Teil der *inventio* führen, werden sie hier nur der *ornatio* zugeordnet. Dadurch büßen die *exempla* ihren herausgehobenen Status als Mittel zur Beweisführung und wesentliche Stütze der Argumentation ein. Stattdessen dienen sie nur zum Schmuck der Rede und sollen sie abwechslungsreicher gestalten (vgl. *Rhet. ad Her.* II,29,46 und IV,64,62; Cic. *De orat.* III,53,205). Allerdings behandelt Cicero das *exemplum* in seiner Jugendschrift *De inventione* noch so wie Aristoteles und Quintilian. Hier wird es der *inventio* zugerechnet und als Beweismittel angesehen (vgl. Cic. *De inv.* I,30,49).

Ähnlichkeiten zwischen den beiden Fällen herstellen lassen. Beide Handlungen lassen sich an denselben überzeitlich gültigen Werten messen, und aus ihnen ergibt sich dann auch das Urteil, das im aktuellen Fall ebenso ausfallen sollte wie im historisch belegten Fall, den das *exemplum* bietet.

Die rhetorische Theorie des *exemplum* erklärt also, warum das *exemplum* auch für Literatur, Kunst und Wissenschaft von Interesse ist. Denn es bietet weitgehende Aussagen über den Menschen auf engstem Raum. Einerseits reduziert es die Geschichte auf prägnante und leicht faßliche Ereignisse, vereinfacht also die komplexe Abfolge historischer Ereignisse. Dabei weist es andererseits aber weit über das partikulare Einzelereignis hinaus, von dem es berichtet. Denn aus dem *exemplum* ergeben sich charakteristische menschliche Eigenschaften, da es die Werte vorführt, von denen sich menschliches Handeln lenken läßt.

### C. Die Deutungsoffenheit der *exempla*

Zugleich verweist die rhetorische Theorie aber auch auf ein grundlegendes Problem, vor dem jeder Bearbeiter der *exempla* steht. Das *exemplum* erlaubt, aus der Geschichte allgemeingültige Werte abzuleiten und sie mit in die Diskussion über einen Streitfall einzubeziehen. Dabei kann aber auch das *exemplum* selbst zum Gegenstand der Diskussion werden. Ein *exemplum*, das der erste Redner als Argument anführt, um seine Auslegung der Situation wahrscheinlich zu machen, kann sein Gegner sich nämlich ebenfalls zunutze machen und es so auslegen, daß es seine Gegenthese stützt. So wird plötzlich fragwürdig, ob das *exemplum* tatsächlich für die Werte einsteht, die man gemeinhin damit verbindet. Auch wenn *exempla* mit bestimmten Werten verbunden sind, bleiben sie also für konkurrierende Deutungen offen. So wie in einer Gerichtsrede strittig ist, wie eine Handlung zu beurteilen ist, kann auch beim *exemplum* darüber gestritten werden, ob ein Wert darin nun tatsächlich eingelöst wird oder nicht.

Dies läßt sich am *exemplum* der Lucretia zeigen, das Goethe als Beispiel für weibliche Tugend anzitiert, da sie bereit ist, ihr Leben zu geben, um ihre Keuschheit unter Beweis zu stellen. Möglich ist etwa ein Fall, in dem eine Frau vergewaltigt worden ist und nun plant, Selbstmord zu begehen, um Zweifel an ihrer Unschuld auszuräumen.

Ein Redner, der ihr zu diesem Entschluß zuraten will, könnte dann in seiner Rede das *exemplum* der Lucretia heranziehen und auf die Analogien zum aktuellen Fall verweisen. Auch Lucretia begeht nach einer Vergewaltigung Selbstmord und will dadurch ihre Keuschheit unter Beweis stellen. Das *exemplum* verweist dann auf den allgemeingültigen Wert der Keuschheit, der durch eine bestimmte Verhaltensregel, nämlich den Selbstmord, und die konkrete Handlung, den Selbstmord der Lucretia, umgesetzt wird. Ein Redner, der das *exemplum* der Lucretia in dieser Weise anführt, kann sich auf eingebürgerte Konventionen verlassen. Denn in dieser Form ist das *exemplum* überliefert und entsprechend groß ist auch seine Beweiskraft.

Ein Gegenredner, der der Frau stattdessen vom Selbstmord abraten will, könnte nun, statt andere *exempla* zu suchen, in denen Frauen sich trotzdem für das Weiterleben entscheiden, das *exemplum* der Lucretia selbst angreifen, das der erste Redner angeführt hatte. Hierfür muß er das *exemplum* wieder auf das eigentliche Ereignis zurückführen und überprüfen, ob sich daraus wirklich der Wert ableiten läßt, der gemeinhin mit dem *exemplum* verbunden wird. Daß Lucretia mit ihrer Tat ihre Keuschheit sichern will und damit einen universalen Wert anstrebt, gesteht der Redner weiterhin zu. In Frage gestellt wird aber, ob ihre individuelle Handlung und die Verhaltensnorm, an der sie sich orientiert, tatsächlich den Wert der

Keuschheit umsetzen. Mit diesem Vorgehen stellt er sich gegen die traditionelle Auffassung der Geschichte und muß ausführlich nachweisen, daß Lucretia zu Unrecht als Musterbeispiel für Keuschheit gilt. Hierfür kann er verschiedene rhetorische Techniken einsetzen. So kann er beispielsweise behaupten, daß zwar der Selbstmord gemeinhin die Keuschheit garantieren kann, dies in Lucretias Fall aber nicht mehr möglich ist, da sie bereits öfter und vor Zeugen Ehebruch begangen hat. Dann spielt er den konkreten Einzelfall gegen die Norm aus. Hierfür müßte er allerdings zusätzliche Beweise aus alternativen historischen Überlieferungssträngen vorbringen, die dies bestätigen. Ein weitere Möglichkeit ist etwa zu leugnen, daß der Selbstmord überhaupt zur Keuschheit führen kann. Dafür müßte der Gegenredner Argumente gegen den Selbstmord vorbringen, die ihn als verwerfliches Verhalten erscheinen lassen. Dies wäre dann nicht mehr mit der Keuschheit vereinbar, die eigentlich angestrebt wird.

Die Deutungsoffenheit des *exemplum*, die sich bereits aus der rhetorischen Theorie ergibt, hat auch Konsequenzen für seinen Einsatz in Literatur, Kunst und Wissenschaft. So ist das *exemplum* der Lucretia zwar darauf festgelegt, das Thema der Keuschheit zu illustrieren. Ob ihr dieser Wert aber zugesprochen werden kann oder aberkannt werden muß, bleibt dem Bearbeiter des *exemplum* überlassen. Mit Hilfe der argumentativen Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, kann er die Geschichte sowohl als herausragendes Beispiel dafür interpretieren, wie Keuschheit erlangt werden kann, aber auch als abschreckendes Beispiel dafür ausdeuten, wie dieser Wert verfehlt wird. Denn ihm bleibt derselbe Deutungsspielraum wie dem Redner. Er kann das konkrete Verhalten der Lucretia und die Verhaltensnorm, der sie dabei folgt, angreifen und bezweifeln, daß ihr tatsächlich der Wert zuerkannt werden kann, den sie damit anstrebt. Dies kann schließlich sogar so weit gehen, daß die Skepsis, ob sie zu Recht keusch genannt werden kann, dazu führt, daß man ihr den Wert zuspricht, der der Keuschheit entgegengesetzt ist. Lucretia dient dann nicht mehr als Musterbeispiel für Keuschheit, sondern wird mit dem Wert der Lüsterheit in Verbindung gebracht, der ihr Handeln angeblich stattdessen bestimmt.

## 1.2. Michel de Montaigne und das Spannungsverhältnis zwischen einer „positiven“ und „negativen Anthropologie“

Das *exemplum* verbindet ein einzelnes historisches Ereignis mit einem universal gültigen Wert, der typisch menschliche Verhaltensweisen benennt. Dadurch eignet es sich in besonderem Maße zur anthropologischen Reflexion. Denn aus einem knappen und rasch berichteten Geschehen läßt sich direkt auf übergreifende menschliche Eigenschaften schließen. Zugleich kann diese Verbindung aber auch bestritten werden. Ob ein Ereignis wirklich auf einen allgemein verbindlichen Wert verweist, bleibt an die Interpretation des Ereignisses gebunden und läßt sich argumentativ ebenso wahrscheinlich machen wie bezweifeln. Das *exemplum* kann also auf verschiedene Weise mit der dazugehörigen Wertaussage verknüpft werden.

Von dieser Beobachtung ist es nur ein kleiner Schritt zur Frage danach, ob sich nicht bestimmte wiederkehrende Grundmuster ausmachen lassen, denen die Argumentation folgt, die in einem *exemplum* Ereignis und Wert verbinden soll. In seinen Untersuchungen zu den Essais von Michel de Montaigne schlägt Karlheinz Stierle die Unterscheidung zwischen einer „positiven“ und einer „negativen Anthropologie“ vor, die ein solches Grundmuster bilden könnte<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Vgl. Stierle 1998. Das Konzept ist bereits bei Stierle 1973 angelegt und wird auch in Stierle 1985 angewendet. Für die Verwendung der *exempla* bei Montaigne vgl. auch Regosin 1983.

Michel de Montaigne kann für seine Sammlung von *Essais*, an der er bis zu seinem Tod 1592 arbeitet, auf umfassende Kenntnisse auf historiographischem Gebiet zurückgreifen, die er bereits während seiner Ausbildung als Jurist erwirbt und in der Zeit danach als Privatgelehrter vertiefen kann. Er ist bewandert auf allen Gebieten des Bildungskanons seiner Zeit und verfügt über einen reichen Fundus an Wissensmaterial. Entsprechend nehmen die Elemente des zeitgenössischen Bildungskanons eine zentrale Stelle in seinen *Essais* ein. Hierzu gehören neben den Sentenzen und Spruchweisheiten, die zumeist aus antiken Texten gewonnen sind, vor allem die *exempla*, in denen historische Ereignisse zu moralisch aufgeladenen Episoden verdichtet sind. Die Bausteine der Allgemeinbildung sind so zusammengestellt, daß sich daraus allgemeingültige Lebensmaximen und Verhaltensregeln gewinnen lassen. Anders als seine Zeitgenossen sieht Montaigne aber in den *exempla* gerade nicht rezeptartige Anleitungen dafür, wie sich der Mensch verhalten sollte. Stattdessen nutzt er die *exempla*, um an ihnen eine Sicht des Menschen vorzuführen, die ihn auf sich selbst zurückwirft und es ihm selbst aufgibt, sich Lebensregeln zu setzen und zu befolgen.

Montaigne macht die *exempla* zum Kampfplatz zweier Interpretationen. Er nutzt seine umfassende Bildung, um das anthropologische Konzept zu zerstören, das dem Humanismus zugrunde liegt, und ersetzt es durch ein eigenes Menschenbild. An die Stelle des feststehenden Bestands von Werten und zugeordneten Verhaltensregeln, die diese Werte garantieren und hinter denen die Einzelhandlung verschwindet, setzt er das individuelle Handeln des Menschen in jeder einzelnen Situation, für das es keine vorgefertigten Verhaltensmuster geben kann. Das Ereignis, von dem ein *exemplum* erzählt, ist dann nicht mehr Ausweis und Konkretisierung eines allgemeinen Grundsatzes, sondern eine einzelne Handlung, die sich zunächst in kein höheres Ganzes mehr einfügen läßt. Es kommt vielmehr auf den einzelnen Menschen in der einzelnen Situation und in Rücksicht auf die Rahmenbedingungen seines Handelns an, sich selbst übergeordnete Grundsätze und Werte als Zielpunkte zu setzen, die er durch sein Handeln verwirklichen will.

Stierle gewinnt die beiden anthropologischen Konzepte aus einer Entgegensetzung, die Montaigne in seinen *Essais* selbst vornimmt. Montaigne kritisiert die herkömmliche Auffassung, daß sich aus den *exempla* allgemeingültige Verhaltenslehren für den Menschen ableiten lassen, und stellt dagegen eine eigene Moralistik, die ohne feste Vorbilder auskommt und den Menschen auf sich zurückwirft:

The *exemplum* is based upon a positive anthropology where basic human attitudes can be distinguished and where norms of behavior can be established. Montaigne, by his suspension of exemplarity, is at the origin of what one might call negative anthropology. Just as negative theology, in a never-ending movement of affirmation and denial, tries to approach what escapes affirmative discourse, so is negative anthropology a never-ending movement towards the evasive nature of human condition<sup>14</sup>.

Die Bearbeiter der *exempla*, die diesem Grundmuster der „positiven Anthropologie“ folgen, gehen davon aus, daß das *exemplum* Werte vorführt und klare Normen dafür an die Hand gibt, wie sie erreicht werden können. Diese Normen lassen sich wie ein Rezept anwenden, das nur befolgt und nachgeahmt werden muß. Dadurch tritt das einzelne Ereignis, von dem das *exemplum* ausgeht, fast ganz in den Hintergrund. Statt der tatsächlichen Handlung, mit der der Held des *exemplum* auf seine individuelle Situation reagiert, sind allein die Normen von Bedeutung, mit denen sich sein Verhalten klassifizieren läßt.

---

<sup>14</sup>Stierle 1998, S. 588.

Die „negative Anthropologie“, mit der Stierle das anthropologische Konzept Montaignes beschreibt, soll dagegen ohne *exempla* im herkömmlichen Sinne auskommen. Die allgemeinmenschlichen Werte, die universal gültig sein sollen, werden zwar nicht völlig aufgegeben, sind aber letztlich unerreichbar. Es bleibt nur der fortwährende Versuch, sie umzusetzen, für den der Mensch immer wieder neu von seiner jeweiligen Situation ausgehen muß. Für Montaigne sind feste Normen, mit denen sich Werte angeblich garantieren lassen, ein wirkungsloses Mittel, um menschliche Handlungen zu beurteilen. Hier erhält stattdessen das einzelne Ereignis zentrale Bedeutung zugesprochen, und es kommt auf den einzelnen Menschen an, der von seinem veränderlichen Standpunkt immer wieder dazu anheben muß, einen Wert zu erreichen.

Auch wenn Montaigne die *exempla* zu verwerfen scheint und sie pauschal mit der „positiven Anthropologie“ und ihren festgelegten Verhaltensnormen identifiziert, benutzt auch er sie, um daran eine Anthropologie vorzuführen. Denn er selbst kommt im Rahmen seiner Beweisführung immer wieder auf dieselben *exempla* zurück, um daran die „negative Anthropologie“ zu illustrieren. Für Montaigne verweisen die *exempla* aber nicht auf feste Normen, die Werte garantieren, sondern auf einzelne Ereignisse, die nur als Versuch interpretiert werden können, einen Wert zu erreichen.

Die Unterscheidung von „positiver“ und „negativer Anthropologie“, die Stierle vorschlägt, läßt sich präzise mit Hilfe der eingangs geklärten Begriffe beschreiben, die „Anthropologie“ näher bestimmen sollen. Denn beide anthropologischen Grundmuster nutzen die Verbindung von Wert, Norm und Ereignis, die sich mit Hilfe des *exemplum* herstellen läßt, setzen darin aber unterschiedliche Schwerpunkte.

Die „positive Anthropologie“ verknüpft Wert, Norm und Ereignis deduktiv miteinander und leitet das Ereignis vom übergreifenden Wert ab. Im *exemplum* zeigt sich ein allgemeingültiger Wert, der sich daran erkennen läßt, daß dort die entsprechenden Normen eingehalten werden. Das einzelne Ereignis, von dem das *exemplum* berichtet, spielt nur insofern eine Rolle, als daß der Held des *exemplum* die bekannten Normen befolgt, dadurch ihre Gültigkeit unter Beweis stellt und erneut bestätigt. Das Ereignis hat keinen Eigenwert und alles, was geschieht, läßt sich mit Hilfe der vorgegebenen Normen erfassen. Die Normen erhalten ebenso universale Geltung zugesprochen wie die Werte, die sie umsetzen sollen. Denn die „positive Anthropologie“ leugnet, daß es neuartige Handlungen gibt, die sich nicht in das vorgegebene Raster der bekannten Normen einfügen lassen.

Die „negative Anthropologie“ verbindet Wert, Norm und Ereignis dagegen induktiv und geht vom Ereignis aus, bei dem mit einer individuellen Handlung ein Wert erst umgesetzt werden soll. Die allgemeingültigen Werte werden zwar als vorhanden angenommen, sind aber nur als Zielvorgabe gesetzt, zu der es keinen festgelegten Weg gibt. Daher entfallen auch die Normen. Regeln, die sich von einer Situation auf die andere übertragen und wiederholen lassen, haben keine verbindliche Kraft, um Werte tatsächlich dauerhaft zu garantieren. Jede menschliche Handlung gilt stattdessen als Versuch, sich selbst erst Verhaltensregeln zu setzen und seinem Leben eine klare Linie zu geben, mit der man auf die Werte hinarbeiten kann. Diese klare Linie kann aber nie zu einer festen Norm werden, sondern muß immer wieder neu an die sich verändernden Rahmenbedingungen angepaßt werden. Grundbedingung für die „negative Anthropologie“ bleibt eine partikuläre Ausgangssituation, von der aus sich der Mensch auf universale Werte hinbewegen kann, ohne sie jedoch endgültig für sich in Anspruch nehmen zu können.

Die beiden Grundmuster lassen sich auch als Unterscheidung zwischen einer inhaltlichen und einer formalen Anthropologie beschreiben<sup>15</sup>. Denn die „positive Anthropologie“ geht von Normen aus, die typisch menschliche Verhaltensweise beschreiben und direkt erkennen lassen, ob jemand einem Wert entspricht oder nicht. Sie arbeitet mit festen Kategorien, mit denen sich zwischen richtigem und falschem Verhalten unterscheiden läßt und die einen Kriterienkatalog liefern, woran sich dies erkennen läßt. Entsprechend werden die Werte nach Tugenden und Lastern eingeteilt und mit Normen verbunden, aus denen sich die Zugehörigkeit einer Handlung zu einer der beiden Kategorien ergibt. Mit ihrer Hilfe können menschliche Handlungen eindeutig beurteilt und klassifiziert werden. Die „negative Anthropologie“ macht dem Menschen dagegen nur die formale Auflage, sein Handeln an Werten zu orientieren und sich selbst Regeln zu setzen, um sie zu erreichen. Sie legt ihn aber nicht darauf fest, wie dies geschehen muß und woran sich erkennen läßt, ob es gelingt oder scheitert. Die einzige normative Vorschrift, die hier besteht, ist die formale Auflage selbst, daß sich der Mensch nicht von äußeren Normen leiten lassen darf. Auch die „negative Anthropologie“ unterscheidet zwischen Tugenden und Lastern. Es gibt aber keinen als Norm festgelegten Weg, einen dieser Werte zu erreichen. So kann der Keuschheit, die als erstrebenswert gilt, die Lüsternheit als Gegenbegriff entgegengestellt werden, die mißbilligt wird. Wie sich diese Werte umsetzen lassen und wann sie Geltung haben, bleibt jedoch offen.

Dabei verhalten sich die beiden Grundmuster sehr unterschiedlich zum Problem der Deutungsoffenheit der *exempla*, die sich aus der rhetorischen Theorie ergibt. Während die „positive Anthropologie“ nämlich diesen Deutungsspielraum leugnet und zugunsten fester Normen aufgibt, klagt die „negative Anthropologie“ ihn wieder ein. Die „positive Anthropologie“ geht von festen Kategorien aus, mit denen sich zwischen richtigem und falschem Verhalten unterscheiden läßt und die einen Kriterienkatalog liefern, woran sich dies erkennen läßt. Sie schließt deswegen auch aus, daß es einen Deutungsspielraum für das Ereignis gibt, von dem ein *exemplum* berichtet. Die „negative Anthropologie“ verwirft dagegen den Versuch, überhaupt feste Normen einzugrenzen, und will Werturteile nur auf der individuellen Handlung eines Menschen gründen. Sie versucht daher, sich das tatsächliche Ereignis neu zu erschließen, von dem das *exemplum* berichtet, und vermeidet es, vorschnell auf bekannte oder überlieferte Verhaltensmuster zu schließen. Stattdessen untersucht sie, welche Möglichkeiten dem Helden eines *exemplum* offen stehen, um sich an einem Wert zu orientieren, und wie er sich am besten entscheidet, um ihn zu erreichen. Entsprechend folgt die „positive Anthropologie“ eher einer traditionellen Auffassung davon, wie ein Wert im *exemplum* veranschaulicht wird, während die „negative Anthropologie“ eher mit dieser traditionellen Konzeption bricht und ihre Grundlagen neu befragt.

Die Grundmuster der anthropologischen Reflexion, die Stierle vorschlägt, lassen sich an dem einleitenden Kapitel des zweiten Buchs von Montaignes „Essais“ illustrieren. Es trägt den programmatischen Titel „De l'inconstance de nos actions“, „Von der Wechselhaftigkeit des menschlichen Charakters“, und Montaigne führt darin die Grundzüge seines Programms auf engem Raum vor. Hier wählt er neben vielen anderen historischen *exempla* auch das der Lucretia, das Goethe Überdruß bereitet und zur Kritik herausfordert, und stellt daran seine „negative Anthropologie“ dar.

Montaigne weist die Überlegenheit der „negativen Anthropologie“ nach, indem er sie an den *exempla* vorführt. Hierfür setzt er bei einer Kritik der „positiven Anthropologie“ an, die mit den *exempla* traditionell verbunden wird. Im Zuge dieser Kritik bestreitet er die Reichweite der Normen, die sie traditionell veranschaulichen sollen, und zieht die

---

<sup>15</sup> Vgl. Groh 1997.

Erklärungsmöglichkeiten, die sie für menschliches Verhalten bereitstellen, in Zweifel. Stattdessen führt er die *exempla* auf das konkrete historische Ereignis zurück, von dem sie ausgehen, und entwickelt eine „negative Anthropologie“.

Dabei wendet Montaigne verschiedene Argumentationstechniken an. Erstens zeigt er Widersprüche innerhalb der überlieferten *exempla* auf, die Zweifel an ihrer Vorbildhaftigkeit aufkommen lassen. Zweitens vergleicht er die *exempla* mit einer konkreten Situation in der Gegenwart und überprüft ihre Beweiskraft für aktuelle Ereignisse. Drittens schließlich zieht er Zitate aus der Antike heran, die sich im Sinne der eigenen Anthropologie auslegen lassen.

Mit allen drei Techniken zielt Montaigne darauf, das *exemplum* wieder auf das einzelne historische Ereignis zurückzuführen, in dem ein Mensch versucht, sein Handeln in Einklang mit allgemeinen Werten zu bringen. Durch diesen Rückgriff auf das Ereignis kann Montaigne zum einen die herkömmliche Auffassung in Zweifel ziehen, daß *exempla* feste Normen und Werte vorführen und daß sich daraus überhaupt Orientierungswissen für das eigene Handeln gewinnen läßt. Zum anderen legt er das Fundament für seine eigene Anthropologie, die auf dem Einzelereignis und der individuellen Handlung aufbaut. Betrachtet man nämlich die individuelle historische Situation eines Handelnden, von dem ein *exemplum* berichtet, wird fragwürdig, ob er sich überhaupt an Normen ausrichtet und nicht viel eher erst selbst Wege finden muß, um einen Wert umsetzen zu können. So kann Montaigne die Vertreter der „positiven Anthropologie“, gegen die er sich polemisch richtet, auf ihrem eigenen Feld schlagen, indem er ebenso wie sie mit *exempla* argumentiert, sie aber nicht als Beweismittel für eine „positive Anthropologie“ verwendet, sondern ganz im Gegenteil nutzt, um die Überlegenheit der „negativen Anthropologie“ zu beweisen.

Daß die antiken Vorbilder in ihrem Handeln bereits selbst widersprüchlich sind, zeigt Montaigne auf, indem er verschiedene Episoden aus dem Leben von *exempla*-Figuren gegeneinander stellt und davon ausgehend auf ihren inkonsistenten Charakter schließt. Hierfür bringt er historische *exempla* aus verschiedenen Epochen zusammen, den römischen Feldherrn Marius, der in der späten römischen Republik die Kimber und Teutonen besiegt, einen Papst des Mittelalters, und den römischen Kaiser Nero. Auf die These, daß sich der Mensch widersprüchlich verhält, läßt Montaigne *exempla* folgen, um mit ihnen seine Argumentation zu stützen:

Unsere Taten widersprechen sich im allgemeinen auf so verwunderliche Weise, daß ihre Herkunft aus ein und derselben Werkstatt unmöglich erscheint.

Der junge Marius etwa gab sich bald als Sohn des Mars aus, bald als Sohn der Venus. Papst Bonifaz VIII. wiederum trat sein Amt, sagt man, wie ein Fuchs an, führte es wie ein Löwe und starb wie ein Hund. Und wer würde glauben, daß es Nero war, dieser Inbegriff der Grausamkeit, der, als man ihm wie üblich das über einen Verbrecher verhängte Todesurteil zur Unterschrift vorlegte, plötzlich ausrief: „Wollte Gott, ich hätte nie schreiben gelernt!“ So sehr bedrückte es sein Herz, einen Menschen hinrichten zu lassen.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Montaigne, Essais II,1,15,3 – 16,12: car elles [= les actions humaines] se contredisent communément de si étrange façon, qu'il semble impossible qu'elles soient parties de même boutique. Le jeune Marius se trouve tantôt fils de Mars, tantôt fils de Vénus. Le Pape Boniface huitième entra, dit-on, en sa charge comme un renard, s'y porta comme un lion, et mourut comme un chien. Et qui croirait que ce fût Néron, cette vraie image de la cruauté, comme on lui présentât à signer, suivant le style, la sentence d'un criminel condamné, qui eût répondu: «Plût à Dieu que je n'eusse jamais su écrire», tant le cœur lui serrait de condamner un homme à mort (deutsche Übersetzung von Stilett 1998, S. 165).

Bei den drei angeführten *exempla* treffen Charakterzüge aufeinander, die sich gegenseitig ausschließen. So verweisen die Ahnen, die Marius sich zuspricht, einerseits auf sein kriegerisches Temperament und machen ihn andererseits zum Anhänger der Liebe. Papst Bonifaz tritt zu verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens schlau und raffiniert, zäh und tapfer und schließlich unterwürfig und demütig auf. Und Nero zeigt während seiner Regierungszeit sowohl außerordentliche Grausamkeit als auch Mitleid und Reue. Sie verhalten sich also zu unterschiedlichen Zeitpunkten und unter wechselnden Bedingungen ganz unterschiedlich. Auch wenn die *exempla* also jeweils Normen vorführen, mit denen sich bestimmte Werte erreichen lassen, ist ihr Nutzen gering. Denn die *exempla* von Marius, Bonifaz und Nero führen zwar bestimmte Normen vor, aus denen sich auf bestimmte Werte schließen läßt. Trotzdem bleiben sie vor allem höchst widersprüchliche Persönlichkeiten, die sich in jedem Moment ihres Lebens anders verhalten, also auch nicht eindeutig bewertet werden können. Die verschiedenen Anekdoten, die von ihnen überliefert sind und jeweils das Verhalten der drei in unterschiedlichen Situationen berichten, verweisen nicht auf einen einheitlichen Wert und noch nicht einmal auf Werte, die zwar verschieden sind, aber sich zumindest miteinander vereinbaren lassen. Damit wird allerdings auch zweifelhaft, inwieweit die Normen und Werte, die die Figuren vorführen, überhaupt dazu beitragen können, menschliches Verhalten sicher beurteilen zu können. Auch zur moralischen Orientierung eignen sie sich kaum. Sie führen vielmehr vor, wie Menschen ohne Konzept und relativ planlos ihr Leben von Moment zu Moment leben, ohne sich bewußt und zielgerichtet an Werten orientieren zu können.

Montaigne spielt souverän mit der rhetorischen Funktion der *exempla*, als Beweismittel für die Argumentation zu dienen. Er setzt sie weiterhin ein, um allgemeingültige Aussagen über den Menschen zu treffen, und erhärtet mit Hilfe der Beispiele aus der Vergangenheit seine einleitende These, daß der Mensch sich sehr widersprüchlich verhält. Ihm dienen die *exempla* jedoch für sein Grundkonzept einer „negativen Anthropologie“, die die Vorbildlichkeit von *exempla* überhaupt in Frage stellt. Entsprechend nutzt er die *exempla* gar nicht als Illustration für typische Werte und Normen, wie dies die Vertreter einer „positiven Anthropologie“ gemeinhin tun. Stattdessen zeigt er an ihnen, daß der Mensch immer auf seine sich stetig ändernde spezielle Situation zurückgeworfen ist und sich darin ganz widersprüchlich verhalten kann. Vorbildlich sind die *exempla* daher nur in dem sehr eingeschränkten Sinn, daß sie beispielhaft vorführen, wie der Mensch sich aus seiner Widersprüchlichkeit heraus erst selbst an Werten orientieren muß.

Als weitere Strategie, um die „positive Anthropologie“ zu untergraben, macht Montaigne die Probe, ob sich die beispielhaften Handlungsweisen der Vergangenheit überhaupt auf die Gegenwart übertragen lassen und als Kriterium dafür eingesetzt werden können, um Menschen zu beurteilen. Dies zeigt sich, wenn er eine Episode aus der jüngsten Vergangenheit erzählt und die Hauptfigur dieser Geschichte mit Lucretia vergleicht, der Tugendheldin aus der Frühzeit der römischen Republik:

Während der blutigen Wirren in unserem armen Staat berichtete man mir, daß ein junges Mädchen sich ganz in der Nähe des Ortes, an dem ich mich aufhielt, aus dem Fenster gestürzt hatte, um der Vergewaltigung durch einen in ihrem Hause einquartierten nichtswürdigen Soldaten zu entgehen. Der Sturz war aber nicht tödlich, daher suchte sie ihr verzweifelteres Unternehmen auf andere Art fortzusetzen und sich die Kehle durchzuschneiden; hieran wußte man sie zwar zu hindern, jedoch erst, nachdem sie sich schwer verletzt hatte. Kurz hernach nun gestand sie, daß sie von dem Soldaten keineswegs weiter als mit Anträgen, Umwerbungen und Geschenken bedrängt worden sei; sie habe aber befürchtet, daß er schließlich doch noch Gewalt anwenden würde. Und dazu ihre Worte, ihre Gebärden und dies vergoßne Blut als Zeugen ihrer Tugend – wahrhaftig eine zweite

Lucretia! Einige Zeit später erfuhr ich jedoch, daß die Männer in Wirklichkeit weder vor- noch nachher mit ihr immer so schwer handelseinig geworden seien.<sup>17</sup>

Zwischen dem historischen Geschehen und der Montaigne mündlich zugetragenen Geschichte bestehen mehrere Parallelen, die den Vergleich nahelegen und herausfordern. Wie Lucretia scheint auch das junge Mädchen von einer Vergewaltigung bedroht zu sein, selbst wenn es bei ihr nicht tatsächlich dazu kommt. Und wie Lucretia entschließt sie sich, ihre Keuschheit durch einen Selbstmord zu beglaubigen. Aufgrund dieser Ähnlichkeiten kommt Montaigne zu dem voreiligen Schluß, es mit einer „zweiten Lucretia“ zu tun zu haben. Tatsächlich, so ergänzt er jedoch, verhält sich das Mädchen aber sonst immer ganz anders und ist nie um seine Keuschheit besorgt, und die Gleichung geht nicht auf.

Anders als beim ersten Beispiel, wo Montaigne die Widersprüchlichkeit innerhalb der antiken Geschichte aufgezeigt hatte, zeigt er hier die Widersprüchlichkeit der Menschen der Zeitgeschichte und seiner eigenen Mitmenschen auf. Erneut stellt Montaigne dabei das einzelne Ereignis heraus, das der Ausgangspunkt für moralisches Urteilen sein muß. Das junge Mädchen verhält sich zu unterschiedlichen Zeiten ganz unterschiedlich, einmal keusch und zurückhaltend, ein anderes Mal sexuell aktiv und lustvoll. Ihr Handeln läßt sich nicht mit Hilfe der bekannten Normen beurteilen, da es sowohl einer Norm folgt, derzufolge sie als keusch gelten müßte, als auch der entgegengesetzten Norm, aus der sich ihre Lüsternheit ergibt. Um ihre Keuschheit zu beurteilen, muß man daher vom einzelnen Ereignis und der individuellen Situation ausgehen und sie mit anderen Ereignissen vergleichen, nicht aber mit festgelegten Normen und Werten.

Auch hier spielt Montaigne mit der Funktion, die die rhetorische Theorie dem *exemplum* zuspricht. Erneut verwendet er das *exemplum* der Lucretia als Beweismittel, interpretiert es nun aber nach den Regeln der „positiven Anthropologie“. Lucretia steht für die Tugend der Keuschheit, die sich an bestimmten Verhaltensnormen zeigt. In dieser Deutung gibt der Selbstmord der Lucretia eine Norm, an der sich der Wert der Keuschheit ablesen läßt. Jede Frau, die ebenso tapfer zum Dolche greift, muß also ebenfalls als keusch gelten. Im Zuge der Argumentation ergibt sich aber, daß dieser Schluß offenkundig falsch ist. Denn obwohl das Verhalten des jungen Mädchens fast identisch mit dem Muster ist, das das *exemplum* der Lucretia gibt, ist sie trotzdem nicht keusch. Damit wird aber auch die Beweiskraft der Norm zweifelhaft, die Lucretia angeblich vorführt. Denn sie scheint kein geeigneter Gradmesser zu sein, um zu erkennen, ob man jemandem den Wert der Keuschheit zusprechen darf. Mit der Norm steht dann aber auch das gesamte Konzept der „positiven Anthropologie“ in Frage, die ihr Urteil auf diese Normen stützt.

Eine dritte Strategie, mit der Montaigne die Mustergültigkeit der *exempla* bestreitet, leitet diese Regel aus antiken Texten und Sentenzen selbst ab. Dies läßt sich an einer Passage zeigen, in der Montaigne eine Montagetechnik einsetzt, bei der jeweils ein von ihm selbst verfaßter Satz mit einem lateinischen Zitat eines antiken Klassikers kombiniert wird. Die Reihe dieser Sätze, die immer wieder die menschliche Unbeständigkeit beschreiben, wird dann von einem versteckten Zitat beendet, das Montaigne aus dem Lateinischen übersetzt hat

<sup>17</sup> Montaigne, Essais II,1,18,88 – 19,02: Pendant les débauches de notre pauvre état, on me rapporta qu'une fille, bien près de là où j'étais, s'était précipitée du haut d'une fenêtre, pour éviter la force d'un bélître de soldat son hôte. elle ne s'était pas tuée à la chute, et pour redoubler son entreprise, s'était voulu donner d'un couteau par la gorge, mais on l'en avait empêchée, toutefois après s'y être bien fort blessée. Elle-même confessait que le soldat ne l'avait encore pressée que de requêtes, sollicitations et présents, mais qu'elle avait eu peur qu'enfin il en vînt à la contrainte. Et là-dessus les paroles, la contenance, et ce sang témoin de sa vertu à la vraie façon d'une autre Lucrèce. Or j'ai su à la vérité, qu'avant et depuis elle avait été garce de non si difficile composition (deutsche Übersetzung von Stilett 1998, S. 166).

und als eigene Sentenz ausgibt. Der Text springt also ständig zwischen eigenem und fremdem Satz hin und her und mündet in einen Satz, der keiner der beiden Seiten mehr sicher zugeschlagen werden kann. Die bei Montaigne im lateinischen Original belassenen Zitate der antiken Autoren sind hier kursiv gesetzt und ins Deutsche übersetzt:

Was wir uns in diesem Augenblick vorgenommen haben, ändern wir im nächsten – und machen es sogleich wieder rückgängig: ein heilloses Hin und Her,  
*Wir werden wie ein Marionette an fremden Fäden geführt* [nach Horaz].  
 Wir gehen nicht, wir werden geschoben wie Treibholz, bald sanft, bald heftig, je nachdem, ob das Wasser aufgewühlt oder ruhig dahinfließt:  
*Sehen wir denn nicht, daß keiner weiß, was er will, und jeder fortwährend seinen Aufenthaltsort zu verändern sucht, als ob er die Last damit ablegen könnte* [nach Lukrez].  
 Jeden Tag eine neue Grille, derart wetterwendisch sind unsre Anwandlungen:  
*Die Gemüter der Menschen sind wie das fruchtebringende Licht, das Vater Jupiter selbst über die Erde strahlen läßt* [nach Cicero].  
 So wanken wir von einer Vorstellung zur anderen. Nichts vermögen wir aus freier Willensentscheidung, nichts wollen wir ganz und nichts beständig [nach Seneca].<sup>18</sup>

Die lateinischen Textbausteine, die Montaigne von anderen Autoren übernimmt, betonen ebenso wie die französischen Versatzstücke, die von ihm selbst stammen, jeweils das unbeständige und wechselhafte Verhalten des Menschen. Die These, die er vertritt, geht über die unterschiedliche Herkunft und die andere Sprache der Sätze hinweg und wird zu einem kontinuierlichen Argument verbunden. Zunächst veranschaulicht Montaigne die Unbeständigkeit des Menschen mit Metaphern. So vergleicht er ihn erst mit einer Marionette, die von fremden Händen geführt wird und keinen eigenen Willen hat, und dann mit einem Treibholz, das ganz dem Fließen des Wassers ausgeliefert ist und sich von ihm Tempo und Richtung vorgeben lassen muß. Der Mensch folgt immer wieder anderen Handlungsmustern und Verhaltensnormen, die ihm von außen vorgegeben werden. Dann geht Montaigne zu dem planlosen Verhalten über, das den Menschen gewöhnlich kennzeichnet. Es zeigt sich daran, wie er rastlos von einem Ort zum anderen eilt, ohne überhaupt zu wissen, welches Ziel er damit erreichen will, und ergibt sich aus seinen Launen, die ihn ständig andere Dinge tun lassen. Selbst wenn der Mensch also den Handlungsmustern folgt, die ihm Menschen in seiner Umgebung vorleben und zur Nachahmung anbieten, folgt er nie einem wirklichen Ziel und macht keinen eigenen Willen geltend. Erneut richtet sich Montaigne also gegen den Kanon an Normen und Werten, mit denen eine „positive Anthropologie“ arbeitet und die sie gemeinhin an den *exempla* veranschaulicht. Normen erscheinen vielmehr als Moden, die immer wieder wechseln und auf denen sich kein beständiges sittliches Handeln gründen läßt.

Mit Hilfe seiner Montagetechnik führt Montaigne die Unbeständigkeit, die er inhaltlich behauptet, auch stilistisch vor, indem er nämlich zwischen französischer und lateinischer Sprache und zwischen Prosa und Poesie hin und her springt und schließlich sogar lateinische

<sup>18</sup> Montaigne, *Essais* II,1,17,59 – 18,74: Ce que nous avons à cette heure proposé nous le changeons tantôt, et tantôt encore retournons sur nos pas, ce n'est que branle et inconstance, *Ducimur ut nervis alienis mobile lignum* [vgl. Horaz, *Serm.* II,7,82]. Nous n'allons pas, ou nous emporte, comme les choses qui flottent, ores doucement, ores avecques violence, selon que l'eau est ireuse ou bonasse, *nonne videmus/ Quid sibi quisque velit nescire, et quaerere semper, / Commutare locum quasi onus deponere possit* [vgl. Lucr. III,1057 – 59]. Chaque jour nouvelle fantaisie, et se meuvent nos humeurs avecques les mouvements du temps, *Tales sunt hominum mentes, quali pater ipse/ Juppiter auctifero lustravit lumine terras* [vgl. Cicero, *De fato* frg. 3 = Augustinus, *De civitate dei* V,8]. Nous flottons entre divers avis: nous ne voulons rien librement, rien absolument, rien constamment [vgl. Seneca, *ep.* 52,1] (deutsche Übersetzung nach Stilett 1998, S.166, die Übersetzung der Zitate ist verändert). Das versteckte Seneca-Zitat, das Montaigne in der letzten Zeile gibt, lautet im Original: *Fluctuamur inter varia consilia; nihil libere volumus, nihil absolute, nihil semper.*

Prosa in französischer Übersetzung gibt<sup>19</sup>. Die einzelnen Sätze sind assoziativ verbunden und die Zitate aus der Dichtung geben Motive vor, die die Prosapassagen dann ausführen: So wird etwa der Mensch erst metaphorisch als Marionette an den Fäden eines unbekanntes Spielers beschrieben, und diese Metapher wird dann mit der Metapher vom Treibholz im Wasser aufgegriffen. Die assoziative Verbindung wird allein durch das Holz hergestellt, das beide Male den Wechselfällen des Lebens ausgesetzt ist. Dadurch kommt eine ziellose Bewegung in die Argumentation, die selbst das Hin und Her veranschaulicht, von dem Montaigne berichtet. Dies gilt sogar noch für den letzten Satz, mit dem die Argumentationskette scheinbar an ein Ende kommt. Dieser Satz ist nämlich weder antik noch modern. Selbst wenn Montaigne hier also eine Aussage trifft, die sich als Fazit deuten ließe, hat sie eine ungeklärte Stellung in der Argumentation. Ist sie nun die These, die bewiesen werden soll, oder ein Zitat, das eine Bestätigung liefert?

Während normalerweise auf ein antikes Zitat zurückverwiesen wird, um damit eine eigene Behauptung zu untermauern, wird hier durch das ständige Springen zwischen antikem und eigenem Text der gegenteilige Effekt bewirkt. Statt mit einer antiken Sentenz zu schließen, die die einleitende These nochmals auf den Punkt bringt und ihre allgemeine Gültigkeit nachweist, setzt Montaigne eine Kette von Verweisen zwischen Belegen und Thesen in Gang, in der es keinen Halt mehr gibt. Auch wenn die antiken Zitate also weiter als argumentative Stütze genutzt werden, verschaffen sie die Sicherheit nicht, die man von ihnen zunächst erwartet. Sie führen nicht die bekannten und einfach anzuwendenden Verhaltenslehren der „positiven Anthropologie“ vor, sondern verweisen auf die Unwägbarkeit des menschlichen Handelns.

Auch hier spielt Montaigne die antiken Zitate gegen die gewöhnliche Auffassung seiner Zeit aus, die ihnen eine besondere Autorität in Fragen der Lebensführung zuspricht und daraus eine „positive Anthropologie“ ableitet. Dabei setzt er die Zitate wie zuvor schon die *exempla* als Beweismittel ein, mit dem er seine eigene These argumentativ erhärten kann, und spricht ihnen Autorität und Beweiskraft zu. Sie illustrieren aber nicht wie gewöhnlich eine „positive Anthropologie“, die aus ihnen verpflichtende Normen und Werte ableitet. Vielmehr zeigen die Zitate bei Montaigne, daß er sich ständig neuen Normen und Werten verpflichtet und den verschiedensten Handlungsmustern nacheifert, ohne daß er sich für einen Wert entscheiden könnte.

In seiner Interpretation der *exempla* führt Montaigne bereits die Grundlagen der „negativen Anthropologie“ vor, die er als sein eigenes Menschenbild gegen die „positive Anthropologie“ stellt. Denn er macht das einzelne Ereignis und die individuelle Handlung sichtbar, die sich hinter den Verhaltensnormen und den dazugehörigen Werten verbirgt. Nimmt man nun jedoch dieses Ereignis in den Blick, wird die Wechselhaftigkeit des menschlichen Verhaltens erst völlig deutlich und die Normen verlieren an Überzeugungskraft. Will man sein Handeln dauerhaft an Werten orientieren, muß man daher bei dieser Ereignishaftigkeit des Handelns ansetzen. Wie sich von hier aus moralisches Verhalten definieren läßt, erläutert Montaigne dann in weiteren Passagen seines Essays ausführlich, ohne noch direkt auf *exempla* zu verweisen.

Die skeptische Grundrichtung, die Montaigne in Auseinandersetzung mit historischen Figuren und antiken Autoren vorführt, resultiert in einem anthropologischen Programm, das den

---

<sup>19</sup> Montaigne zitiert die lateinischen Autoren nicht exakt, sondern verändert ihre Texte so, daß sie sich leicht in seinen Argumentationskontext einfügen. So heißt es bei Horaz, *Serm.* II,7,82 *duceris* statt *ducimur*, und aus dem *ut plerumque videmus* bei Lucr. III,1057 wird *nonne videmus*. Wohl auf einen Übermittlungsfehler geht dagegen die Konjekture bei Cicero, *De fato frag.* 3 zurück, wo Montaigne *auctifero* statt des überlieferten *auctiferas* setzt.

Menschen ausgehend von seinem unbeständigen und wechselhaften Charakter definiert. Demzufolge ist es ein Grundzug des Menschen, daß er kein unabhängiger Herr über seine Situation ist, sondern in kulturellen und sozialen Zusammenhängen steht, für die Montaigne die Metaphern des Marionettenspielers und des Wassers anführt, die ihr Spiel mit dem Menschen treiben. Der Mensch ist an seinen kulturellen Kontext gebunden, in dem er lebt. Dazu zählen seine Affekte, die sozialen Kreise, in denen er sich bewegt, und die sich ständig ändernden Gesprächsthemen, die dort verhandelt werden. Wie er sich selbst verhält, ist zunächst dadurch bestimmt, was ihm durch seine Umgebung vorgegeben wird:

Wundert euch nicht, den Mann, den ihr gestern noch so waghalsig saht, heute ebenso feig zu sehn: Der Zorn oder die Not oder die Gesellschaft oder der Wein oder der schmetternde Klang einer Trompete hatten sein Herz höher schlagen lassen – nicht innere Überzeugung, sondern die Umstände machten es ihm mannhaft. Kein Wunder also, daß es durch entgegengesetzte Umstände anders wurde.<sup>20</sup>

Der Mensch richtet sein Verhalten gewöhnlich an dem Verhalten der Mitmenschen aus, mit denen er gerade zu tun hat, und läßt sich durch die Möglichkeiten und Grenzen bestimmen, die ihm durch die äußeren Rahmenbedingungen gesetzt sind. Er befolgt Verhaltensnormen und orientiert sich an Handlungsmustern, die er in seiner Umgebung vorfindet. Daraus können sich dann Werte ergeben, mit denen sich sein Verhalten beschreiben und beurteilen läßt. Eine eindeutige Bewertung bleibt jedoch unmöglich, da er sich mit seiner sich verändernden Umwelt ständig an neuen Normen orientiert und so eventuell auch mit dem gegenteiligen Wert belegt werden muß.

Montaigne sieht den Menschen entsprechend als eine Mischung aus den verschiedensten Charaktereigenschaften, aus denen er zusammengesetzt ist und die in die verschiedensten Richtungen weisen. Die Normen, die er befolgt, weisen auf ganz unterschiedliche allgemeinemenschliche Eigenschaften:

Wie bestehen alle nur aus buntscheckigen Fetzen, die so locker und lose aneinanderhängen, daß jeder von ihnen jeden Augenblick flattert, wie er will; daher gibt es ebenso viele Unterschiede zwischen uns und uns selbst wie zwischen uns und den andern.<sup>21</sup>

Der menschliche Charakter umfaßt nicht nur ganz gegensätzliche Verhaltensweisen, sondern das ganze Spektrum möglicher Eigenschaften. Ein Mensch läßt sich mit allen möglichen Werturteilen belegen. Denn je nachdem, in welcher Gesellschaft er sich befindet und unter welchen äußeren Umständen er handelt, richtet er sich an anderen Normen aus, die auf andere Werte verweisen. Daraus ergibt sich jedoch in letzter Konsequenz nur die einzige feste Regel, daß sich ein Mensch nicht grundsätzlich und vorab mit einem bestimmten Wert aufrechnen läßt. Er steht vielmehr in einer grundsätzlichen Differenz zu sich selbst:

Schamhaft und unverschämt, keusch und geil, schwatzhaft und schweigsam, zupackend und zimperlich, gescheit und dumm, mürrisch und leutselig, verlogen und geizig und verschwenderisch – von allem sehe ich etwas in mir, je nachdem, wie ich mich drehe; und wer immer sich aufmerksam prüft, entdeckt in seinem Innern dieselbe Wandelbarkeit und

<sup>20</sup> Montaigne, *Essais* II,1,20,31 – 38: Celui que vous vîtes hier si aventureux, ne trouvez pas étrange de le voir aussi poltron le lendemain: ou la colère, ou la nécessité, ou la compagnie, ou le vin, ou le son d'une trompette lui avait mis le cœur au ventre. Ce n'est un cœur ainsi formé par discours. Ces circonstances le lui ont fermi, ce n'est pas merveille si le voilà devenu autre par autres circonstances contraires (deutsche Übersetzung von Stillet 1998, S. 166 – 167).

<sup>21</sup> Montaigne, *Essais* II,24,35 – 39: Nous sommes tous de lopins, et d'une contexture si informe et divers que chaque pièce, chaque moment, fait son jeu. Et se trouve autant de différence de nous à nous-mêmes, que de nous à autrui (deutsche Übersetzung von Stillet 1998, S. 168).

Widersprüchlichkeit, ja in seinem Urteil darüber. Es gibt nichts rundum Zutreffendes, Eindeutiges und Stichhaltiges, das ich über mich sagen, gar ohne Wenn und Aber in einem einzigen Wort ausdrücken könnte. *Ich unterscheide*, dies das A und O meiner Logik.<sup>22</sup>

Montaigne zählt verschiedene menschliche Eigenschaften auf und gruppiert sie zu Gegensatzpaaren. Für die „positive Anthropologie“ stellen sie Wertbegriffe bereit, mit denen sich jedes menschliches Handeln beurteilen und kategorisieren läßt. So ist eine Frau entweder „keusch“ oder „geil“, je nachdem, welchem Verhaltensmuster sie folgt. Gegen diese einfachen Rezepte hält Montaigne die grundlegende Differenz, in der der Mensch zu sich selbst steht. Er kann nie einfach einer einzigen Seite zugeschlagen werden, sondern trägt in sich die Möglichkeit, sich zu jeder der beiden Seiten hin zu neigen. Er vereint die gegensätzlichen Charaktereigenschaften in sich und ihm kann potentiell jeder Wert beigelegt werden. Normen bezeichnen zwar feste Wege zu diesen Werten, tragen aber nichts dazu bei, um einen Menschen dauerhaft beurteilen zu können, und können daher auch nicht eingesetzt werden, um sich bewußt und zielgerichtet an Werten zu orientieren.

Aus dieser negativen Definition, die den Menschen in seine kulturellen Beziehungsfelder einbindet und durch die Differenz zu sich selbst bestimmt, ergibt sich jedoch kein Werterelativismus. Denn daß der Mensch sich in jeder Situation anders verhalten kann, bedeutet zugleich auch, daß moralisches Handeln sich durchaus bestimmen und steuern läßt, wenn man vom einzelnen Ereignis und der individuellen Handlung ausgeht.

Die Vertreter der „positiven Anthropologie“, die den Menschen mit Normen erfassen wollen, ignorieren dies und isolieren sein Verhalten in einer einzigen Situation, um daraus auf einen allgemeinen Charakterzug zu schließen:

Sie greifen irgendeinen Grundzug einer Person heraus und ordnen und deuten danach all deren Handlungen; soweit sich diese aber nicht genügend zurechtbiegen lassen, werden sie als bloße Täuschungsmanöver abgetan.<sup>23</sup>

Dabei wird ein einzelner Charakterzug, der sich unter bestimmten Rahmenbedingungen bei einem Menschen findet, verabsolutiert und aus dem Zusammenhang gelöst. Er soll nun den Menschen insgesamt charakterisieren. Da aber sein moralisches Handeln an sich ständig ändernde Situationen und einzelne Ereignisse in seinem Leben gebunden bleibt, treten unweigerlich Ereignisse ein, die dieser Bewertung widersprechen. Um der Konsistenz des Modells willen müssen sie so umgedeutet werden, daß das zuerst getroffene Urteil sich weiter aufrecht erhalten läßt.

Hiergegen stellt Montaigne das Konzept einer „negativen Anthropologie“. Statt auf einen Kriterienkatalog zu setzen, der festgelegte Normen benennt, und einen Menschen danach zu beurteilen, muß man auf die Absicht und Motivation achten, die das Handeln eines Menschen bestimmt, und ihn davon ausgehend einschätzen:

---

<sup>22</sup> Montaigne, Essais II,21,51 – 60: Honteux insolent, chaste luxurieux, bavard taciturne, laborieux délicat, ingénieux hébété, chagrin débonnaire, menteur véritable, savant ignorant et libéral et avare et prodigue, tout cela, je le vois en moi aucunement, selon que je me vire: et quiconque s'étudie bien attentivement trouve en soi, voire et en son jugement même, cette volubilité et discordance. Je n'ai rien à dire de moi entièrement, simplement et solidement, sans confusion et sans mélange, ni en un mot. *Distingo* est le plus universel membre de ma Logique. (deutsche Übersetzung von Stillet 1998, S. 167).

<sup>23</sup> Montaigne, Essais II,1,16,25 – 29: Ils choisissent un air universel, et suivant cette image, vont rangeant et interprétant toutes les actions d'un personnage, et s'ils ne les peuvent assez tordre, les vont renvoyant à la dissimulation (deutsche Übersetzung von Stillet 1998, S. 165).

Da auch der Ehrgeiz die Menschen Tapferkeit wie Mäßigung zu lehren vermag, und Freigebigkeit wie sogar Gerechtigkeitssinn (...), sollte man vernünftigerweise unterlassen, unser jeweiliges Tun nur von außen zu beurteilen: Man muß tief bis ins Innere vordringen, um zu erkennen, welche Triebfedern unsre Bewegungen auslösen.<sup>24</sup>

Ob jemand daran interessiert ist, wirklich einen Wert konsequent in seinem Leben aufrechtzuerhalten, läßt sich daran erkennen, ob er ihn sich selbst bewußt als Ziel seiner Handlungen setzt. Er muß ihn über viele Ereignisse und besondere Situationen hinweg weiterverfolgen, auch wenn sich ihm bekannte Handlungsmuster oder allgemein befolgte Verhaltensnormen als Alternativen anbieten. Denn diese würden ihn wieder zu anderen Werten führen und von seinem eigentlichen Ziel abbringen. Diese Regel macht ihm nur eine formale Vorschrift. Denn sie gibt ihm als Rahmenbedingung für sein Handeln lediglich auf, sich einem Wert zu verschreiben und selbst Wege dafür zu finden, um ihn umzusetzen. Zugleich bleibt sie immer an das einzelne Ereignis und die einzelne Situation gebunden, in der sich der Mensch jeweils befindet. Die „positive Anthropologie“, die mit festgelegten Normen arbeitet, schreibt ihm dagegen inhaltlich und eindeutig vor, wie er sich verhalten muß, um einen Wert für sich zu beanspruchen. Es gibt ein klares und wiedererkennbares Handlungsmuster, das nachgeahmt werden muß, um ihn zu erreichen.

Montaigne will die Regeln der „negativen Anthropologie“ nicht nur dann angewendet wissen, wenn andere Menschen beurteilt werden. Jeder kann sie auch für den eigenen Lebenswandel einsetzen:

Es ist kein Wunder, sagt ein Alter, daß der Zufall eine derartige Macht über uns hat, da wir selbst ihm ja willfahren. Dem, der sein Leben nicht im Ganzen auf ein bestimmtes Ziel auszurichten weiß, ist es unmöglich, im einzelnen sinnvoll zu handeln. Es ist unmöglich, die Teilstücke richtig zu ordnen, wenn man die Gesamtform nicht im Kopf hat.<sup>25</sup>

Inmitten der gesellschaftlichen und kulturellen Beziehungsfelder und in Anbetracht der Unbeständigkeit des eigenen Charakters soll der Mensch danach streben, seinem Leben eine bestimmte Richtung zu geben und die auseinanderstrebenden Handlungen dadurch zu verbinden, daß er sie auf ein gemeinsames Ziel bezieht. Auch hier wird das moralische Handeln vom einzelnen Ereignis aus bestimmt, in dem der Mensch sein Handeln bewußt an Werten orientieren soll. Der Weg, den er dafür wählt, darf jedoch nie zu einer festen Norm gerinnen. Auch wenn es gilt, seinem Handeln eine klare Linie zu geben und es so auf bestimmte Ziele auszurichten, darf diese klare Linie nie zu einem wiederholbaren Verhaltensmuster umfunktioniert werden, mit dem sich ein Wert automatisch erreichen ließe. Denn damit wäre eine feste Norm erreicht, die ohne Rückgriff auf die sich ständig ändernden Lebensumstände des Menschen auskäme. Montaigne sieht moralisches Handeln als Versuch an und spricht ihm den Charakter eines Experiments zu. So wird es zu einem unabschließbaren Projekt, an dessen Umsetzung der Mensch immer wieder arbeiten muß. Und da wertebezogenes Handeln an das einzelne Ereignis gebunden bleibt, kann es nie zu einem Rezept werden, das immer Gültigkeit behält.

<sup>24</sup> Montaigne, *Essais* II,1,24,39 – 54: *Puisque l'ambition peut apprendre aux hommes, et la vaillance, et la tempérance, et la libéralité, voire et la justice (...) ce n'est pas tour de rassis entendement de nous juger simplement par nos actions de dehors, il faut sonder jusqu'au dedans, et voir par quels ressorts se donne le branle* (deutsche Übersetzung von Stillet 1998, S. 168).

<sup>25</sup> Montaigne, *Essais* II,1,23,12 – 17: *Ce n'est pas merveille, dit un ancien, que le hasard puisse tant sur nous, puisque nous vivons par hasard. À qui n'a dressé en gros sa vie à une certaine fin, il est impossible de disposer les actions particulières. Il est impossible de ranger les pièces, à qui n'a une forme du totale en sa tête* (deutsche Übersetzung von Stillet 1998, S. 167).

### 1.3. Fragestellungen

Das Spannungsverhältnis zwischen einer „negativen“ und einer „positiven Anthropologie“, das in Montaignes „Essais“ beschrieben wird, gibt bereits einen ersten Hinweis auf die Formen, die die anthropologische Reflexion durch *exempla* annehmen kann. Da es sich auch mit den Definitionen von „Anthropologie“ und *exemplum*, die zu Beginn aufgestellt wurden, in Einklang bringen läßt, kann es nun genutzt werden, um die Fragen an die Geschichte der *exempla*, die sich aus Goethes ablehnender Haltung ergeben, methodisch gesichert erneut zu formulieren. Welche Formen gibt es, *exempla* mit anthropologischen Aussagen aufzuladen? Warum sind die *exempla* so lange Zeit ein so beliebter Gegenstand dafür, bestimmte Menschenbilder vorzuführen und Verhaltensvorschriften zu geben? Und wie kommt es schließlich zum Ende des einheitlichen europäischen Bildungskanons und der *exempla*, die darüber transportiert werden?

#### A. Welchen Grundmustern folgen die Menschenbilder in der Stoffgeschichte der Lucretia?

Die erste Frage zielt darauf, ob sich bestimmte Regelmäßigkeiten erkennen lassen, wie *exempla* mit anthropologischen Aussagen aufgeladen werden. Sie kann nun als Frage danach formuliert werden, ob sich die Grundmuster der anthropologischen Reflexion, die Stierle bei Montaigne nachweist, auf die gesamte Stoffgeschichte der *exempla* übertragen lassen<sup>26</sup>. Inwieweit läßt sich das Spannungsverhältnis zwischen der „positiven“ und der „negativen Anthropologie“ in der gesamten Stoffgeschichte nachweisen? Ist Montaigne tatsächlich „at the origin of what one might call negative anthropology“, wie Stierle vermutet, und damit der erste, für den das Spannungsverhältnis Geltung hat? Oder findet sich der Gegensatz bereits früher? Wie setzen die Bearbeiter der *exempla* in nachfolgenden Epochen die *exempla* in Beziehung zur Anthropologie und wie sehen sie das Verhältnis von Ereignis, Norm und Wert, das sich dort herstellen läßt?

Als Gegenstand, an dem dies überprüft werden kann, empfiehlt sich das *exemplum* der Lucretia, dem Goethe in seiner Reihe der weiblichen Tugendheldinnen nicht zu Unrecht den ersten Platz einräumt. Denn es bleibt von der römischen Antike bis in die europäische Neuzeit durchgängig populär und ist daher in allen Epochen der Stoffgeschichte an prominenter Stelle im Bildungskanon der bekannten *exempla* vertreten<sup>27</sup>. Entsprechend finden sich für die

<sup>26</sup> Der Begriff „Stoffgeschichte“ wird in kritischer Abgrenzung zum Begriff der „Rezeptionsgeschichte“ verwendet, mit dem in der Klassischen Philologie meist die Neubearbeitungen antiker Stoffe in den nachantiken Epochen erfaßt wird (vgl. Galinsky 1992, Fuhrmann 1995). Hieran erscheint vor allem das Hierarchieverhältnis problematisch, das der Begriff der „Rezeptionsgeschichte“ zwischen der Antike und ihren Nachfolgern aufbaut. Die Neubearbeitungen antiker Stoffe werden als Umsetzung einer Intention angesehen, die der antike Autor bereits in den Text gelegt hat und die im Laufe der Zeit erst vollständig erschlossen wird. Bei der Fülle an Vermittlungsstellen zwischen dem antiken Autor und seinen späteren Lesern lassen sich solche Linien und Traditionsströme aber nur selten eindeutig nachweisen. Hier soll stattdessen von gleichwertigen Bearbeitungen eines antiken Stoffs ausgegangen werden, der in verschiedenen Epochen immer wieder neu bearbeitet wird, aber eine gemeinsame Grundstruktur hat und aus Erzählbausteinen besteht, die von den Bearbeitern immer wieder aufgegriffen werden.

<sup>27</sup> Die Stoffgeschichte der Lucretia in der Literatur ist durch zwei Monographien von Galinsky 1932 und Donaldson 1982 erschlossen, die eine Gesamtübersicht der verschiedenen Bearbeitungen von der Antike bis in die Neuzeit geben. Die wesentlichen Etappen der Stoffgeschichte sind auch in einem Aufsatz von Weidmann 1994 zusammengestellt. Die Lücken in der Gesamtschau, die die beiden Monographien lassen, sind durch Einzelstudien gefüllt, die sich auf die Bearbeitung des Lucretia-*exemplum* in einzelnen Epochen und Regionen beschränken. So versammelt Geldner 1977 alle Belegstellen aus der Antike und Spätantike, während sich bei Koch 1914 und Briese 1992 Hinweise auf Bearbeitungen in Deutschland finden, die Galinsky nicht aufführt. Zur Geschichte der Lucretia im europäischem Mittelalter und der Renaissance liegen Überblicksdarstellungen von Croce 1953, Kleszczewski 1983, Fontanarosa 1999a und Fontanarosa 1999b vor. Eine Sonderstellung nimmt der

Etappen der Stoffgeschichte, an denen die anthropologische Reflexion durch *exempla* verstärkt problematisiert wird, sowohl Belege für Bearbeitungen, die das *exemplum* weiter mit festen Normen und Werten identifizieren, als auch Material, das auf eine Kritik an Normen verweist und dagegen das Handeln des einzelnen herausstellt. Das *exemplum* der Lucretia eignet sich daher in besonderem Maße, um zu prüfen, ob auch für andere Epochen der Stoffgeschichte das Spannungsverhältnis zwischen der „positiven“ und „negativen Anthropologie“ aufgezeigt werden kann.

Hinzu kommt, daß mit dem *exemplum* der Lucretia insgesamt drei verschiedene Wertbegriffe verknüpft werden können. Die Art und Weise, wie das *exemplum* der Lucretia zur anthropologischen Reflexion eingesetzt werden kann, läßt sich also gleich an mehreren Wertbegriffen überprüfen. An erster Stelle steht die Frage nach ihrer *pudicitia*, ihrer Keuschheit, auf die auch Goethe in seinem kurzen Zitat eingeht. Lucretia will durch den Selbstmord ihre eheliche Treue unter Beweis stellen. An zweiter Stelle steht das Streben nach *libertas*, nach der Freiheit der römischen Republik. Ihr Tod soll selbst eine Anklage gegen die Tyranis der Tarquinier sein und treibt Brutus und seine Anhänger dazu an, die Königsfamilie aus Rom zu vertreiben und die römische Republik zu begründen. Schließlich ist mit dem Selbstmord auch die Frage nach der *gloria* verbunden, die Lucretia anstrebt. Durch ihren Selbstmord will sie zur Volksheldin werden, die sich für Vaterland und ihr weibliches Tugendideal gleichermaßen aufopfert.

Bei der Auswahl der Bearbeitungen aus dem umfangreichen Fundus, den die Stoffgeschichte des Lucretia-*exemplum* bereitstellt, orientiert sich die Untersuchung an den methodischen Prinzipien des „New Historicism“ von Stephen Greenblatt. Die Bearbeitungen werden so ausgewählt und zusammengestellt, daß sich in der Interpretation der größtmögliche Gewinn für die systematische Fragestellung ergibt<sup>28</sup>. Entsprechend stehen nicht die Texte im Mittelpunkt, die den Status von Weltliteratur beanspruchen können oder für die Überlieferung des Stoffes von zentraler Bedeutung sind. Stattdessen setzt die Untersuchung einen Schwerpunkt bei den Epochen der Stoffgeschichte, in denen *exempla* in besonderem Maß problematisiert werden. Denn hier lassen sich am ehesten Anzeichen für eine „negative Anthropologie“ finden<sup>29</sup>. Innerhalb dieser Epochengrenzen werden jeweils solche Bearbeitungen einer genaueren Analyse unterzogen, die sich spannungsreich miteinander konfrontieren lassen und unterschiedliche Formen zeigen, wie *exempla* für die anthropologische Reflexion nutzbar gemacht werden können. Bearbeitungen, die nach dem Grundmuster der „positiven Anthropologie“ verlaufen, stehen daher im Kontext anderer Bearbeitungen aus derselben Epoche, die auf eine „negative Anthropologie“ hindeuten. Besonders aussagekräftig ist dabei gerade auch die Kombination von bekannteren und

---

Aufsatz von Voigt 1883 ein, der sich vor allem mit Geschichten befaßt, die Strukturähnlichkeiten mit der Erzählung von Lucretia haben. Für die bildende Kunst lassen sich dagegen nur Einzelstudien aufführen, die vor allem die Gemälde zum Thema berücksichtigen und meist relativ unsystematisch katalogisieren, so etwa Stechow 1951, Bryson 1986, Grau 1995, Fisser 1996, Fisser 1997 und Fögen 2002, S. 36 – 55. Auch Donaldson 1982 bezieht die bildende Kunst in seine Übersicht ein. Die römische Geschichte des Livius ist die Hauptquelle für die Geschichte der Lucretia, und Autoren, die sich mit Livius befassen, gehen nicht selten auf Lucretia ein. Hinweise auf weitere Bearbeitung des Lucretia-*exemplum* finden sich daher auch in zwei Sammelbänden zur Rezeption des Livius von Lefèvre/ Olshausen 1983 und Chevallier/ Poignault 1994.

<sup>28</sup> Für das methodische Verfahren des „New Historicism“ vgl. zusammenfassend Baßler 1995a. Vgl. außerdem die Beiträge in Veese 1994, Baßler 1995b, Glauser/ Heitmann 1999 und Pieters 1999. Zum Konzept der Auswahl im „New Historicism“ vgl. besonders Baßler 1995a, S. 18 – 19.

<sup>29</sup> Hier kehren die Schwerpunkte wieder, die bereits die Forschergruppe „Poetik und Hermeneutik“ gesetzt hat und die die Punkte der Stoffgeschichte beschreiben, an denen das Argumentieren mit *exempla* problematisch wird. Insofern geht es auch darum, die These zur „negativen Anthropologie“, die Stierle 1998 mit seiner Untersuchung zu Montaigne in Fortführung seiner älteren Forschungen vorgelegt hat, auch für die anderen Epochen zu prüfen, die die Forschergruppe behandelt hat.

unbekannteren Bearbeitungen. Denn durch die Konfrontation von kanonisierten und randständigen Bearbeitungen ergeben sich weitere Querbezüge, die sonst übersehen werden.

Dieses Programm bestimmt das zweite Kapitel, das sich mit der „positiven“ und „negativen Anthropologie“ in der Stoffgeschichte der Lucretia von der Antike bis in die Neuzeit befaßt.

In einem ersten Schritt wird der Zusammenhang von Anthropologie und *exemplum* in der römischen Antike untersucht. Hier findet sich eine Alternative zum Spannungsverhältnis von „positiver“ und „negativer Anthropologie“, das sich noch nicht zu einem scharfen Gegensatz ausgebildet hat. Bei Livius und Valerius Maximus führt das *exemplum* der Lucretia eine Anthropologie vor, die zwar von einer relativ festumrissenen Norm ausgeht, mit der sich ein Wert erreichen läßt. Das einzelne Ereignis und die besondere Situation, in der Lucretia handelt, wird aber weiter mit einbezogen. Die Normen stellen also nur Orientierungsmaßstäbe bereit, die jeder noch für sich selbst nutzbar machen und ausdeuten muß. Ob der Wert tatsächlich umgesetzt wird, bleibt daher letztlich davon abhängig, ob es dem einzelnen gelingt, ihn in seinem Handeln auch zu erreichen. Aus einer Norm allein erschließt sich dies jedoch nicht.

Erst in der Spätantike lassen sich in den *exempla* die Grundmuster der „positiven“ und der „negativen Anthropologie“ nachweisen. Dies soll in einem zweiten Schritt aufgezeigt werden, der sich mit Bearbeitungen des Lucretia-*exemplum* im römischen Westreich zu Beginn des 4. Jahrhunderts befaßt. Hierfür wird zunächst der Dichter Claudian herangezogen, der am *exemplum* der Lucretia die Normen illustriert, die am weströmischen Kaiserhof als verpflichtend angesehen werden, und das *exemplum* für eine „positive Anthropologie“ einsetzt. Das Beispiel des Rhetoriker Emporius, der das Argumentieren für und wider einen Fall mit Hilfe des *exemplum* der Lucretia vorführt, zeigt jedoch, daß die Deutungsoffenheit des *exemplum* in der rhetorischen Theorie weiterhin bekannt bleibt. Einige Argumente, die er gegen die Vorbildhaftigkeit der Lucretia anführt, verwendet auch Augustin für seine Kritik der Lucretia. Wie Montaigne wendet sich Augustin gegen feste Normen, aus denen sich kein dauerhaftes Werturteil über die Keuschheit einer Frau ergeben kann, und stellt dagegen das einzelne Ereignis, in der sie ihr Handeln immer erst wieder neu auf einen Wert ausrichten muß. Entsprechend läßt sich das Grundmuster der „negativen Anthropologie“ bereits für Augustin behaupten. Daß seine Betonung des einzelnen Ereignisses, die sich gegen feste Normen richtet, jedoch wieder zu einer „positiven Anthropologie“ umgedeutet und als feste Norm definiert werden kann, zeigt sich schließlich an der Allegorese des Lucretia-*exemplum* in der spätmittelalterlichen *Gesta Romanorum*. Das Spannungsverhältnis der beiden Grundmuster bleibt in der Stoffgeschichte weiter bestehen, und Augustins Kritik setzt sich nicht endgültig durch.

Die gleiche Spannung zwischen einer „positiven“ und „negativen Anthropologie“ soll dann in einem dritten Schritt für die Bearbeitungen des Themas in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts nachgewiesen werden. So können die Thesen Montaignes, der die beiden verschiedenen Formen anthropologischer Reflexion unterscheidet und am *exemplum* der Lucretia vorführt, in einen größeren kulturellen Kontext gestellt werden. Hierzu wird eingangs ein lateinisches Gedicht auf Lucretia interpretiert, das der spätere Papst Leo X. in seiner Jugend zu einer Statue der Lucretia verfaßt. Leo X. nutzt das *exemplum*, um feste Normen für den Wert der Keuschheit zu veranschaulichen. In der bildenden Kunst wird das Thema sehr bald aufgegriffen. Lucas Cranach der Ältere, der den Bildtyp einer statuenhaften Lucretia immer wieder variiert, ordnet ihr jedoch scheinbar widersprüchliche Normen zu und läßt sie zwischen kokettierender Lüsterheit und entschiedener Keuschheit schwanken. Letztlich führt Lucretia aber auch bei ihm feststehende Normen vor, aus denen sich eindeutig

ihre Keuschheit ergibt. Dies gilt auch für Lorenzo Lotto, der Cranachs Ikonographie für das Porträt einer Prostituierten nutzt. Er charakterisiert seine Auftraggeberin lediglich durch den Kontrast zu dem bekannten Bildtyp der Lucretia, ohne dafür die Gültigkeit der Normen insgesamt in Frage zu stellen. Erst Georg Pencz, der in zwei Kupferstichen Vergewaltigung und Selbstmord der Lucretia darstellt, läßt die Widersprüche in Lucretias Handeln offen bestehen. Er zeigt, daß sie zur selben Zeit Verhaltensregeln befolgt, die sie als keusch ausweisen, und solche, aus denen sich ihre Lüsternheit ergibt. Wie bei Montaigne wird auch hier die Annahme in Zweifel gezogen, daß sich aus den Verhaltensnormen, denen eine Person folgt, überhaupt ein eindeutiges moralisches Urteil ableiten läßt. Auf diese Weise formuliert auch Pencz in seinen Kupferstichen eine Art von „negativer Anthropologie“. Daß diese „negative Anthropologie“ aber wieder zu einer „positiven“ umformuliert werden kann, läßt sich an einem Kupferstich von Heinrich Aldegrever zeigen. Auch wenn er sich ausdrücklich an Georg Pencz anlehnt und Teile der ikonographischen Darstellung von ihm übernimmt, gruppiert er sie so, daß sie für eindeutige Normen und Werte stehen.

Im vierten und letzten Schritt werden Bearbeitungen der Lucretia aus dem Vorfeld der Moderne im 19. Jahrhundert behandelt, die von einer ähnlichen Spannung zwischen einer „positiven“ und einer „negativen Anthropologie“ bestimmt sind. Die Reihe wird durch Barthold Georg Niebuhr eröffnet, in dessen „Römischer Geschichte“ das *exemplum* der Lucretia ein heimliches Zentrum seiner Analyse der Vorgänge bildet, die zur Gründung der Republik führen. Er lehnt die Erzählung von Lucretia, deren Selbstmord sich als Norm für Patriotismus und Freiheitsliebe ansehen läßt und dann für eine „positive Anthropologie“ steht, als unhistorisch ab. Dagegen stellt er eine Rekonstruktion der tatsächlichen Ereignisse, die sich nicht mit vorgegebenen Normen und Werten erfassen lassen. Seine Sicht der Geschichte, in der nur die jeweils individuelle Situation zählt, läßt sich erneut als „negative Anthropologie“ beschreiben. Ein Panorama weiterer Bearbeitungen aus späterer Zeit zeigt jedoch, daß Niebuhrs kritische Analyse in Deutungen eingebettet bleibt, die dem Grundmuster der „positiven Anthropologie“ folgen. So schließt Heinrich Heine zwar mit Hilfe des *exemplum* der Lucretia auf die Unbeständigkeit des menschlichen Handelns. Aber August Wilhelm von Schlegel deutet Niebuhrs Modell in seiner Rezension der „Römischen Geschichte“ wieder zu einer „positiven Anthropologie“ um. Und die Dramen von August Lindner, der die Vertreibung der Tarquinier auf die Bühne bringt, und den Gebrüdern Schönthan, die in einem Schwank auf die bürgerliche Gelehrsamkeit beiläufig darauf anspielen, veranschaulichen am *exemplum* nur die festen Normen einer „positiven Anthropologie“.

Mit Hilfe der Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts läßt sich außerdem eine Antwort auf eine weitere Frage geben, die sich im Anschluß an Goethes Ablehnung der *exempla* stellt: Wie kommt es zum allmählichen Bedeutungsverlust der *exempla* zu Beginn der Moderne? Daß der europäische Bildungskanon, über den die *exempla* transportiert werden, seine herausgehobene Stellung im kulturellen Leben zu verlieren droht, wird bei Niebuhr deutlich. Denn er beschränkt seine „negative Anthropologie“ nur auf die gelehrte Auseinandersetzung mit der antiken Geschichte und verzichtet darauf, sie ausdrücklich auf das gesamte menschliche Handeln zu beziehen. Auch bei den anderen Bearbeitungen wird das *exemplum* der Lucretia fast nur an Schule und Universität diskutiert oder zumindest eng damit verbunden. So lehnt Heinrich Heine die *exempla* der römischen Geschichte als trockenen und lebensfernen Schulstoff ab und August Wilhelm Schlegel sieht in Niebuhrs Kritik vor allem eine Chance zur Verbesserung des Schulunterrichts. Mit Albert Lindner wagt sich dann ausgerechnet ein Gymnasiallehrer an den altbekannten Stoff. Und genau dieser Typ des Gymnasiallehrers, der in seiner Studienzeit von einer Karriere als Dramatiker träumt und ein spätpubertäres Römerdrama schreibt, wird dann im „Raub der Sabinerinnen“ der Gebrüder Schönthan der

Lächerlichkeit preisgegeben. Der Bildungskanon, der die *exempla* seit der Spätantike transportiert und ihre prominente Stellung in Literatur und Kunst garantiert, ist zwar noch intakt, bleibt aber auf Schule und Universität beschränkt. Von hier aus werden die *exempla* nicht mehr in das kulturelle Leben integriert, sondern nur noch mit pedantischer Gelehrsamkeit in Verbindung gebracht. Dies führt schließlich dazu, daß die antiken *exempla*, die bereits für Goethe altmodisch und überholt wirken, ihre einstige kulturelle Leitfunktion gegen Ende des 19. Jahrhunderts weitgehend verlieren.

## **B. Wie funktioniert das Menschenbild der „positiven Anthropologie“?**

Vor dem Hintergrund, daß die *exempla* im 19. Jahrhundert ihre zentrale Rolle in Literatur, bildender Kunst und Wissenschaft schließlich einbüßen, stellt sich die Frage, warum sie diese Rolle für so lange Zeit spielen können. Hinzu kommt das Phänomen, daß die *exempla* zumeist für eine „positive Anthropologie“ benutzt werden. Die Kritik, die die Vertreter einer „negativen Anthropologie“ an mehreren Stellen innerhalb der Stoffgeschichte üben, setzt sich also nicht durch. Stattdessen bleibt ein Spannungsverhältnis zwischen beiden Grundmustern bestehen. Wie läßt sich der Erfolg der „positiven Anthropologie“ erklären?

Diese Frage wird im dritten Kapitel behandelt und soll mit Hilfe einer Fallstudie beantwortet werden, die mit der *Declamatio Lucretie* des Coluccio Salutati eine einzelne Bearbeitung des Lucretia-*exemplum* in ihren kulturellen Kontext stellt.

Die Beispiele aus der Stoffgeschichte, die sich der „positiven Anthropologie“ zurechnen lassen, legen die These nahe, daß ihre Bearbeiter aktuelle Normen ihrer eigenen Zeit in die *exempla* projizieren und sie dadurch, daß sie diese in die Vergangenheit zurückverlegen, mit besonderer Autorität ausstatten wollen. Dies geschieht so selbstverständlich, daß die Brüche in dieser Projektion nicht entdeckt und Inkonsistenzen nicht erkannt werden.

Um zu zeigen, wie diese Projektion verläuft, wird erneut auf das methodische Konzept des „New Historicism“ zurückgegriffen. Er schlägt das Verfahren der „dichten Beschreibung“ vor, das der Ethnologe Clifford Geertz entwickelt hat und dessen Nutzen für die literaturwissenschaftliche Interpretation Stephen Greenblatt nachweist<sup>30</sup>. Die „dichte Beschreibung“ setzt sich zum Ziel, einen einzelnen Text in seine vielfältigen sozialen und historischen Bezüge zu stellen und die enge Beziehung zwischen Text und kulturellem Kontext genau zu analysieren. Auf diese Weise lassen sich die Normen und Werte, die der Text aufstellt, an den kulturellen Kontext binden, in dem er steht. Die Wahl fällt auf die *Declamatio Lucretie* des Coluccio Salutati, für die im umfangreichen Corpus von Salutatis Schriften zahlreiche Anknüpfungspunkte vorhanden sind, um den Text in Beziehung zu seinem kulturellen Kontext zu setzen.

Die „dichte Beschreibung“ setzt mit einem Brief Salutatis ein, in dem er das *exemplum* der Lucretia zur Hilfe nimmt, um seine Sicht der Geschichte darzulegen. Dabei zeigt sich, daß Salutati die *exempla* mit einer „positiven Anthropologie“ verbindet und sie für ihn allgemeinverbindliche und vorab bekannte Normen bestätigen. Vor diesem Hintergrund wird die 1367 entstandene *Declamatio Lucretie* daraufhin untersucht, mit welchen Normen Salutati die drei Werte füllt, die der Stoff der Lucretia anbietet. Hieran schließt sich eine Analyse des kulturellen Kontextes an, die die weiteren Gelegenheiten untersucht, zu denen Salutati das *exemplum* der Lucretia anziert. Sie decken verschiedene Phasen in Salutatis Leben ab und sind für sehr verschiedene Anlässe verfaßt. So verwendet Salutati das *exemplum* der Lucretia

<sup>30</sup> Vgl. Baßler 1995a, S. 15 – 16.

1376 in einem diplomatischen Staatsbrief, 1380 als Teil eines repräsentativen Freskenzyklus im Rathaus der Stadt Florenz und in den Jahren 1392 bis 1394 für Privatbriefe an befreundete Gelehrte über die Ehe.

Die Untersuchung des kulturellen Kontextes zeigt, daß Salutati lediglich die eigenen Normen, die er in der Tagespolitik und der Lebensführung des Gelehrten für gültig ansieht, auf das *exemplum* der Lucretia überträgt. Die Normen, die er in der *Declamatio* aufstellt, bilden nur die Normen ab, die er für sich und sein Umfeld annimmt. Gleichzeitig wird deutlich, daß Salutati diese Normen im Laufe der Zeit stillschweigend modifiziert. Damit verstößt er aber selbst gegen die Annahme seiner „positiven Anthropologie“, daß Normen allgemein und überzeitlich gültig sind. Daß diese Inkonsequenzen nicht erkannt werden und Salutati die *exempla* weiter unproblematisch dafür benutzt, eigene Normen zu illustrieren, läßt sich mit dem sozialen Umfeld erklären, in dem er steht. Salutati und sein Publikum bewegen sich in demselben kulturellen Bezugfeld. Der Zugang dazu ist an die Kenntnis der lateinischen Sprache und des Bildungskanons gebunden, zu dem auch die *exempla* gehören. Innerhalb dieser homogenen Gruppe besteht weitgehend Einigkeit darüber, welche Normen und Werte als allgemeinverbindlich angesehen werden. Auf dieser Grundlage können die *exempla* ganz selbstverständlich dafür genutzt werden, das eigene Selbstverständnis darzustellen.

## 2. Grundmuster der Menschenbilder in der Stoffgeschichte der Lucretia von der Antike bis in die Neuzeit

### 2.1. Lucretia in der Antike

Das Spannungsverhältnis zwischen einer „positiven“ und einer „negativen Anthropologie“ läßt sich für die Bearbeitungen der Lucretia in der römischen Literatur nicht nachweisen. Hier findet sich stattdessen eine alternative Form der anthropologischen Reflexion, die Aspekte beider Grundmuster miteinander vereint. Zwar gibt es relativ festumrissene Normen, die als Hilfsmittel dienen können, um einzuschätzen, ob ein Wert verliehen werden kann oder nicht. Zugleich bleibt aber das einzelne Ereignis Ausgangspunkt für eine endgültige Entscheidung. So kommt eine Art von „positiver Anthropologie“ zustande, die jedoch immer nur vorläufig bleibt und sich immer wieder am einzelnen Ereignis überprüfen lassen muß.

#### A. Livius: *Ab urbe condita*

In der griechischen rhetorischen Theorie wird das Beispiel, das *paradeigma*, als ein Beweismittel klassifiziert, mit dessen Hilfe eine These zu einem aktuellen Fall gestützt werden kann. Aus einem analogen Fall aus der Vergangenheit läßt sich dieselbe Schlußfolgerung ziehen, und dieser Präzedenzfall gibt daher auch die Bewertung des Problems vor, das gerade zur Diskussion steht. In der römischen Geschichtsschreibung wird diese aus dem Griechischen übernommene rhetorische Technik mit der traditionellen römischen Sicht der Geschichte verbunden und bekommt als *exemplum* eine viel weitergehende Funktion zugesprochen. Die *exempla* bezeichnen hier nicht nur Beweismittel, die der Redner als Argumentationsmittel nutzen kann, sondern sind die Form, in der Vergangenheit erfaßt und tradiert wird.

Dies hängt damit zusammen, daß die römische Nobilität die Geschichte der Republik als Ergebnisse des Handelns einzelner historischer Akteure auffaßt. Die Schritte, die zur Gründung, Erweiterung und zum endgültigen Aufbau des römischen Reichs führen, erscheinen so jeweils als Taten einzelner Männer aus dem Kreis der Nobilität. Indem die Oberschicht sich auf sie als ihre Ahnen berufen kann, begründet sie gleichzeitig ihren Herrschaftsanspruch. Außerdem dienen die Helden der Vergangenheit als Bezugsfiguren für die moralische Orientierung. Die Oberschicht kann aus ihnen den *mos maiorum*, den Brauch der Vorväter, herleiten, über den sie ihr Selbstverständnis definiert. Die Perspektive, in der die römische Oberschicht ihre eigene Geschichte wahrnimmt, ist also bereits stark auf *exempla* ausgerichtet. Sie hebt einzelne Personen besonders heraus und sieht in ihnen die Eigenschaften verkörpert, die zum Erfolg der römischen Republik geführt haben. Orientiert man sich weiterhin an ihnen, kann diese Erfolgsgeschichte fortgeschrieben werden<sup>31</sup>.

Die römische Geschichtsschreibung ist seit ihren Anfängen darauf ausgerichtet, diese Sicht der Geschichte zu transportieren. Zunächst geschieht dies in Form der annalistischen Geschichtsschreibung, die die aus römischer Perspektive wichtigsten Ereignisse eines Jahres chronologisch auflistet. Da die Verfasser meist selbst aus senatsaristokratischem Umfeld kommen und politisch aktiv sind, sind für sie die dafür nötigen Verhaltensregeln noch weitgehend selbstverständlich. Hier werden die Werte des *mos maiorum* noch nicht

<sup>31</sup> Vgl. Hölkeskamp 1996 und die Beiträge in Linke/ Stemmler 2000. Stemmler 2000 überspitzt allerdings die Trennung zwischen einer griechischen und einer römischen Auffassung des *exemplum*, wenn er die griechischen „logischen“ *exempla*, die eine strenge Analogie zwischen historischem und aktuellem Geschehen herstellen wollen, von den römischen „symbolischen“ *exempla* unterscheidet, die die *auctoritas* der Vergangenheit repräsentieren sollen (vgl. Stemmler 2001, S. 161).

ausdrücklich zum Thema gemacht. Erst mit Cicero, der als *homo novus* in die Politik kommt, setzt die Tendenz ein, die Geschichte und ihre Helden auf *exempla* hin zu verdichten und direkt bestimmte Werte und Verhaltensregeln mit ihnen zu verknüpfen. Nun werden die Werte, die bisher nur unausgesprochen mit der Geschichte verbunden sind, selbst zum Thema der Auseinandersetzung mit der Geschichte. Denn jetzt berufen sich auch Autoren auf die Geschichte, die nicht von Anfang an als Mitglied der Nobilität in die dort geltenden Verhaltensmuster hineingewachsen sind. Sie müssen sie vielmehr erst aus der Geschichte herleiten<sup>32</sup>.

Diese Tendenz setzt sich mit der römischen Geschichte *Ab urbe condita* fort, die Titus Livius zu Beginn der zwanziger Jahre des ersten vorchristlichen Jahrhunderts zu veröffentlichen beginnt<sup>33</sup>. Livius steht genau am Übergang von der älteren, am annalistischen Schema orientierten Geschichtsschreibung zu einer neuen Sicht der Geschichte, die sie auf die *exempla* als zentrales Thema hin ausrichtet und vor allem Wertmaßstäbe und Verhaltensnormen aus ihnen gewinnen will. So folgt er zwar einerseits weiter dem annalistischen Schema, wie schon am programmatischen Titel seines Textes deutlich wird. Denn er verspricht, die römische Geschichte *Ab urbe condita*, von Anbeginn der Stadtgeschichte an, bis in die heutige Zeit nachzuzeichnen. Andererseits schaltet er aber in die Jahresfolge immer wieder längere Einzelepisoden ein. Diese Erzählungen, zu denen etwa die Geschichte der Lucretia gehört, erhalten als *exempla* ein neues Eigengewicht. Denn sie sollen die Werte und Normen veranschaulichen, die dem römischen Reich und seinen führenden Männern zur Macht verholfen haben. Das historische Geschehen wird zu einer Reihe von *exempla* mit anthropologischem Gehalt verdichtet.

Dieser Übergang wird auch an der Herkunft des Livius und seinem Stand deutlich. Livius entstammt der Munizipalaristokratie aus Padua und gehört damit zu einem Teil der Oberschicht, die nicht zur traditionellen römischen Senatsaristokratie gehört. Er definiert sein Selbstverständnis zwar ebenso wie sie über die Werte des *mos maiorum*, für ihn ergeben sie sich aber nicht ohne weiteres aus einer traditionellen politischen Praxis, sondern er muß sie sich erst aus der Geschichte erschließen.

In der *praefatio* geht Livius von einem distanzierten Verhältnis zu der weiter entfernten Vergangenheit und der Frühgeschichte der römischen Republik aus, das er selbst als Bearbeiter der Geschichte hat und das auch für seine Leser gilt<sup>34</sup>. Mit dem Sieg des Oktavian über seinen Widersacher Marc Anton in der Schlacht bei Actium im Jahre 30 v. Chr. ist ein Bürgerkrieg zu Ende gegangen, der die Aufmerksamkeit seiner Leser ganz auf die Zeitgeschichte und die aktuelle politische Lage gelenkt hat. Über den drängenden Problemen der unmittelbaren Vergangenheit und der eigenen Gegenwart haben seine Zeitgenossen ganz das Interesse für die Frühzeit verloren<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Vgl. Timpe 1979, der den Prozeß allerdings als „Ideologisierung“ der Geschichtsschreibung bezeichnet (vgl. Timpe 1979, S. 115). Verzichtet man auf die Wertung, die mit der Unterstellung arbeitet, daß Geschichte nun zum Ideologieträger wird, läßt sich dieser Vorgang auch so beschreiben, daß die Geschichte mit anthropologischen Aussagen darüber aufgeladen wird, wie sich der Mensch verhalten soll.

<sup>33</sup> Die ersten fünf Bücher lassen sich aufgrund einer Anspielung auf die zeitgenössische Politik in Livius, *Ab urbe condita* I,19,3 auf die Zeit zwischen 27 und 25 v. Chr. datieren. Für die neuere Forschung zu Livius, seiner literarischen Technik und seinem sozialen Kontext vgl. Burck 1992, Miles 1995, Jaeger 1997, Feldherr 1998, Forsythe 1999 und Chaplin 2000.

<sup>34</sup> Für die Interpretation der *praefatio* vgl. Moles 1993, der auch die weitere Literatur angibt. Zu ergänzen sind Manzo 1991, den Hengst 1995 und Koster 1996. Für das Konzept des *monumentum* bei Livius vgl. auch Jaeger 1997, S. 15 – 29.

<sup>35</sup> Vgl. Livius, *Ab urbe condita praef.* 4 – 5.

Darin, daß die Vergangenheit im Vergleich weit entfernt und fremd erscheint, sieht Livius zugleich eine Chance. Denn weil sie nun in ihrer Gesamtheit wahrgenommen werden kann, geraten jetzt auch die moralischen Lehren, die sich aus der Geschichte ziehen lassen, verstärkt in den Mittelpunkt der Betrachtung. Jetzt zeichnen sich allgemeine Verhaltensregeln für den Menschen ab, die im Laufe der Geschichte immer wiederkehren. Auf diese Weise können die *exempla* der Vergangenheit wieder für die eigene Zeit genutzt werden. Sie stellen dann Material zur moralischen Orientierung bereit und beschreiben, wie der Mensch sich verhalten kann und wie er sich verhalten sollte:

Darauf vielmehr soll mir jeder scharf sein Augenmerk richten, wie das Leben, wie die Sitten gewesen sind, durch was für Männer und durch welche Eigenschaften zu Hause und im Krieg die Herrschaft geschaffen und vergrößert wurde (*quae vita, qui mores fuerint, per quos viros quibusque artibus domi militiaeque et partum et auctum imperium sit*); dann soll er verfolgen, wie mit dem allmählichen Nachlassen der Zucht und Ordnung die Sitten zunächst gleichsam absanken, wie sie darauf mehr und mehr abglitten und dann jäh zu stürzen begannen, bis es zu unseren Zeiten gekommen ist, in denen wir weder unsere Fehler noch die Heilmittel dagegen ertragen können<sup>36</sup>.

Die zentrale Fragestellung, von der sich der Leser bei der Wiederentdeckung der Vergangenheit leiten lassen soll, ist die nach den Gründen, mit denen sich der Erfolg der römischen Politik erklären läßt. Hierfür sind die Biographien der führenden Männer Roms und die Werte, an denen sie sich orientieren, von zentraler Bedeutung. Welche Männer waren für den Siegeszug des römischen Reichs verantwortlich? Welche Maßstäbe und Ziele haben sie sich gesetzt und wie haben sie sich verhalten? Diese doppelte Fragestellung formuliert Livius einmal als Verbindung von *vita* und *mores*, bei der die Lebensgeschichte berühmter Römer mit den Werten verbunden wird, die sie befolgen. Dann kehrt sie noch als Verbindung von den *viris* und ihren *artes* wieder, den Männern, die an der Spitze Roms stehen, und den Eigenschaften, durch die sie sich auszeichnen. Ohne daß Livius ausdrücklich von den *exempla* spricht, wird hier so bereits deutlich, daß das Handeln zentraler historischer Personen und die Werte, denen sie folgen, im Zentrum der Geschichte stehen soll.

Von den Werten, die sich in der Geschichte finden lassen, verspricht sich Livius eine Besserung der eigenen Zeit. Zwar zeichnet sich die römische Geschichte in ihrem Verlauf vor allem durch den Verlust und Verfall dieser Werte aus. Wenn seine Zeitgenossen sich aber wieder der Vergangenheit zuwenden, die Werte wieder ausfindig machen, von denen ihre Helden bestimmt waren, und sie sich selbst wieder zum Ziel setzen, kann dieser Verfallsprozeß angehalten und rückgängig gemacht werden. Die Werte der römischen Vergangenheit erscheinen als allgemeingültige Verhaltensanweisungen für alle Epochen, die nur befolgt werden müssen, um den Bestand des römischen Reichs auch weiter zu garantieren. Die Probleme der jüngsten Vergangenheit erklären sich daraus, daß die Werte in Vergessenheit geraten sind oder mißachtet werden. Orientiert man sich wieder an ihnen, können diese Probleme vermieden werden.

Wie genau aber Geschichte dazu dienen soll, diese allgemeingültigen und verbindlichen *mores* als Handlungsanleitung zu finden, konkretisiert Livius, indem er die Vergangenheit mit einem Monument vergleicht. Hierauf sind *exempla* aus der Vergangenheit abgebildet, die Verhaltensanweisungen für den Betrachter geben:

<sup>36</sup> Livius, *Ab urbe condita praef.* 9: *ad illa mihi pro se quisque acriter intendat animum, quae vita, qui mores fuerint, per quos viros quibusque artibus domi militiaeque et partum et auctum imperium sit; labante deinde paulatim disciplina velut dissidentes primo mores sequatur animo, deinde ut magis magisque lapsi sint, tum ire coeperint praecipites, donec ad haec tempora quibus nec vitia nostra nec remedia pati possumus perventum est* (deutsche Übersetzung nach Hillen 1997, S. 9).

Das ist vor allem beim Studium der Geschichte das Heilsame und Fruchtbare, daß du Beispiele für Vorbilder (*omnis ... exempli documenta*) jeder Art betrachten kannst, die auf einem hell glänzenden Monument dargestellt sind. Daraus kannst du dann für dich und für deinen Staat entnehmen, was du nachahmen und was du meiden sollst, weil es häßlich in seinem Anfang und häßlich in seinem Ende ist (*inde tibi tuaeque rei publicae quod imitere capias, inde foedum inceptu foedum exitu quod vites*).<sup>37</sup>

Die Vergangenheit als Monument bildet eine abgeschlossene Einheit, die aus der Distanz betrachtet werden kann und zu einer Gesamtschau aller Ereignisse zusammengestellt ist. Zugleich zeichnen sich die *mores* als Regelmäßigkeiten und wiederkehrende Merkmale ab, die das Handeln der historischen Personen immer wieder bestimmen. An diesen Verhaltensregeln kann sich der Betrachter orientieren. Denn die historischen *exempla* zeigen, welche Handlungsmuster man übernehmen und nachahmen kann, und welche besser vermieden werden sollen.

Livius weist jedoch darauf hin, daß es dem Leser der Geschichte selbst überlassen bleibt, die Geschichte auf die Werte hin zu untersuchen, die sich aus ihr entnehmen lassen. Denn um den moralischen Nutzen, den der Betrachter aus der Geschichte ziehen kann, zu beschreiben, wählt Livius die persönliche Anrede an den Leser, die nachdrücklich eine selbständige Auseinandersetzung mit der Geschichte einfordert: „Du kannst auf dem Denkmal Beispiele für Vorbilder betrachten“, „Du kannst für dich und deinen Staat daraus entnehmen, was du nachahmen und vermeiden sollst“. Auch wenn also die Geschichte allgemeingültige Werte bereithält, die in der Gegenwart befolgt werden sollen, ist der Leser weiter auf seine eigene Deutungskompetenz verwiesen. Denn es bleibt offen, woran sie sich in der Vergangenheit festmachen lassen, und es ist ebenso wenig klar, wie sie in der eigenen Gegenwart umgesetzt werden können.

Auch wenn Livius davon ausgeht, daß die *exempla* der Vergangenheit auf wiederkehrende und allgemeingültige Werte verweisen, bleibt die Deutungsoffenheit der *exempla* weiterhin gewahrt. Denn der Leser muß den Bezug der *exempla* zu sich und seinem Lebensbereich erst herstellen. Normen können daher zwar durchaus vorhanden sein, lassen sich aber nicht eindeutig benennen. Zudem bleibt die Besonderheit des Ereignisses bestehen. Denn das historische Geschehen, das auf einen Wert verweist, hat einen ganz anderen Kontext, der von der eigenen Situation abweicht. Ein Held der Vergangenheit kann daher zwar ungefähre Orientierungshilfen dafür geben, wie sich der Leser in seiner Gegenwart verhält, aber keine eindeutigen Rezepte, die sich direkt übertragen lassen. Die Norm, die er vorgibt, muß erst entschlüsselt werden, und selbst dann steht der Leser noch vor der Aufgabe, selbst einen Weg zu finden, wie er sie in seiner eigenen Situation umsetzt, die von der historischen Lage abweicht.

Daß Livius die Deutungsoffenheit der *exempla* wahrt, läßt sich auch an seiner Bearbeitung des *exemplum* der Lucretia zeigen<sup>38</sup>. Sie bietet zugleich die älteste erhaltene lateinische

<sup>37</sup> Livius, *Ab urbe condita praef.* 10: *Hoc illud est praecipue in cognitione rerum salubre ac frugiferum, omnis te exempli documenta in inlustri posita monumento intueri; inde tibi tuaeque rei publicae quod imitere capias, inde foedum inceptu foedum exitu quod vites* (deutsche Übersetzung leicht verändert nach Hillen 1997, S. 9).

<sup>38</sup> Für die Interpretation des Lucretia-exemplum vgl. Philippides 1983, Schubert 1991 und Feichtinger 1992. Zur Lucretia im Kontext der Darstellung der Frau in der ersten Dekade des Livius vgl. Moore 1993, Arieti 1997, Mustakallio 1999 und Vandiver 1999. Für eine feministisch und religionswissenschaftlich geprägte Interpretationslinie vgl. Joplin 1990, Joshel 1992 und Calhoon 1997. Zu einem möglichen Zusammenhang mit römischen Rechtsvorstellungen vgl. Moses 1993 und Bauman 1996, vgl. jedoch auch die zurückhaltende Position bei Watson 1975, S. 167 – 168.

Fassung der Geschichte<sup>39</sup>. Hier nutzt er das *exemplum* der Lucretia nicht nur, um Verhaltensnormen vorzuführen, an denen sich die *pudicitia* einer Frau erkennen läßt, sondern zeigt gleichzeitig, daß diese Normen Ergebnis eines situationsgebundenen Entscheidungsprozesses sind. Die Figuren der Geschichte können die Normen, die für den Wert der *pudicitia* gelten sollen, nur ausgehend von ihrer eigenen aktuellen Situation bestimmen. Sie haben zwar eine ungefähre Vorstellung davon, woran die *pudicitia* sich gewöhnlich erkennen läßt, und es gibt eine Norm. Sie benutzen sie aber nicht als Gradmesser, sondern machen in einer besonderen Situation die Probe darauf und testen durch einen praktischen Vergleich aus, welche Frau sich wohl als keusch erweisen wird. Ausschlaggebend dafür, ob ein Wert verliehen wird, ist die Deutung des Betrachters und das konkrete Verhalten der Frauen in einer ganz individuellen Situation. Entsprechend muß auch der Leser, der sich an ihren Verhaltensmaßstäben orientieren will, immer seine individuelle Situation berücksichtigen.

Die Geschichte der Lucretia beginnt mit einer Wette, die L. Tarquinius Collatinus, der in der nahe bei Rom gelegenen Stadt Collatia residiert, mit den Söhnen des römischen Königs Tarquinius Superbus abschließt. Im Militärlager vor der Stadt Ardea, die die Römer von der Versorgung abschneiden und so erobern wollen, vertreiben sich die Königssöhne Sextus, Arruns und Titus Tarquinius zusammen mit anderen führenden Militärs die Zeit mit abendlichen Gelagen. Als an einem dieser Abende die Rede auf die tugendhafteste Ehefrau kommt, behauptet Collatinus, der mit den römischen Tarquiniern eng verwandt ist, für seine Frau den Vorrang<sup>40</sup>. Um den Streit zu klären, schlägt er dann eine spontane Probe der Frauen vor, die in der Nacht überrascht werden sollen:

Als sie einmal bei Sex. Tarquinius zechten, wo auch Tarquinius Collatinus, der Sohn des Egerius, mit bei Tisch war, kam die Rede auf ihre Frauen, und jeder lobte die Seine in den höchsten Tönen. Daraus entbrannte Streit, und Collatinus erklärte, es bedürfe keiner Worte; in wenigen Stunden können man wissen, wie sehr seine Lucretia die anderen übertreffe. „Wenn das Feuer der Jugend in uns ist“, sagte er, „warum schwingen wir uns dann nicht auf die Pferde und sehen uns persönlich an, wie unsere Frauen sind (*invisimusque praesentes nostrarum ingenia*)? Als das sicherste Zeichen dürfte für jeden gelten, was es zu sehen gibt, wenn der Mann unerwartet auftaucht“ (*id cuique spectatissimum sit quod necopinato viri adventu occurrerit oculis*). Sie waren vom Wein erhitzt. „Nichts wie los!“ riefen alle, und im Galopp sprengten sie nach Rom. Als sie dort eintrafen, brach bereits die Dunkelheit herein; sie ritten dann noch weiter nach Collatia, wo sie Lucretia keineswegs so vorfanden wie die Schwiegertöchter des Königs – diese hatten sie angetroffen, wie sie sich bei Gelage und Spiel mit Gleichaltrigen die Zeit vertrieben –, sondern sie saß noch spät in der Nacht, mit der Wolle beschäftigt, im Inneren des Hauses unter ihren bei Lampenlicht arbeitenden

<sup>39</sup> Im griechischen Sprachraum gibt es zwei Fassungen, die ungefähr zur selben Zeit entstanden sind. Kurz vor Livius gibt Diodorus Siculus eine griechische Fassung des *exemplum* der Lucretia in seiner *Bibliotheca Historica* X,20 – 21. Wenig später nimmt Dionys von Halikarnass die Geschichte in seine *Antiquitates Romanae* IV,63 – 85 auf. Während Livius allerdings die heute verlorenen Texte der jüngeren Annalistik als Quellen heranzieht, stützen sich Diodor und Dionys auf die ebenfalls verlorene ältere Annalistik (vgl. Geldner 1977, S. 59 und S. 90 – 107). Auch wenn Livius seinen Text eng an seine Quellen anlehnt, fügt er sie neu zu einer eigenständigen Erzählung zusammen. So geht er besonders in der Verbindung der *exempla* mit konkreten Normen und Werten über seine Vorgänger hinaus und kommt zu weitergehenden Aussagen als seine Quellen. Da diese Quellen meist verloren sind, läßt sich ein Nachweis nur im Einzelfall erbringen. So ist etwa für das *exemplum* von T. Manlius Torquatus, der im Zweikampf einen Gallier besiegt hat, der Quellenvergleich mit dem jüngeren Annalisten Claudius Quadrigarius möglich (vgl. Livius, *Ab urbe condita* VII,9,6 – 10 und Claudius Quadrigarius, *Ann.* I,10b Peter = Gellius IX,13,7 – 19). Hier zeigt sich, daß Livius das Gefälle zwischen dem Verhalten des Galliers und seines römischen Gegners viel deutlicher akzentuiert als sein Vorgänger.

<sup>40</sup> In der Genealogie, der Livius folgt, ist Collatinus Sohn des Egerius und Enkel des Arruns Tarquinius. Dieser ist der Bruder des Lucius Tarquinius Priscus, der wiederum der Vater des Tarquinius Superbus und Großvater des Sextus Tarquinius ist.

Mägden. Im Streit um die Frauen trug Lucretia den Preis davon. Der heimkommende Ehemann und die Tarquinier wurden freundlich empfangen; der Ehemann lud als Sieger in aufgeräumter Stimmung die Königssöhne ein. Hier ergriff den Sex. Tarquinius das böse Verlangen, Lucretia Gewalt anzutun. Ihn reizte ihre Schönheit, aber mehr noch ihre erwiesene Keuschheit (*spectata castitas*). Vorerst jedoch kehrten sie von dem nächtlichen Abenteuer einer jugendlichen Laune in das Lager zurück.<sup>41</sup>

Im Lager in Ardea ist umstritten, welcher der Tarquinier die tugendhafteste Ehefrau hat. Statt nur eine theoretische Debatte darüber zu führen, was die Kriterien für diese Tugend sind und welche der Frauen ihnen am meisten genügt, wollen sie ihre Frauen auf die Probe stellen. Woran sich die *pudicitia* zeigt, die für die Männer die wünschenswerte Eigenschaft einer guten Ehefrau ist und hier mit dem synonymen Begriff der *castitas* beschrieben wird, kann nur eine einzelne und konkrete Situation klären. Was den Wert genau ausmacht, wollen sie als Betrachter selbst im Einzelfall festlegen. Dies macht besonders der Ausspruch des Collatinus deutlich, der auf dem Augenschein und dem unmittelbaren sinnlichen Eindruck besteht und allein hierin ein hinreichendes Kriterium sieht.

Daß sich die Männer bei ihrer Entscheidung trotzdem durchaus von Vorurteilen leiten lassen, zeigt die vorangehende Debatte im Lager. Sie gehen von einem Vorverständnis davon aus, wie eine tugendhafte und keusche Ehefrau sein muß, und erklären ausgehend von diesen Maßstäben jeweils die ihre zur Siegerin im Wettstreit. Dieses Vorverständnis kommt dem Konzept einer festen Norm ziemlich nahe und arbeitet mit bestimmten Verhaltensmustern, mit deren Hilfe man auf die *pudicitia* schließen kann. Zugleich muß es sich aber am Einzelfall bewähren und kann modifiziert oder sogar vollständig verworfen werden. Mit der Wette darum, wer die tugendhafteste und keuscheste Ehefrau hat, steht zugleich auch der Katalog der Kriterien in Frage, an dem sich dies messen läßt.

Die bestehenden Normen beschreibt Livius durch den Gegensatz zwischen den Ehefrauen der Königssöhne, die ganz wie ihre Männer ausgelassen feiern, und der pflichtbewußten Lucretia, die noch mitten in der Nacht ihre Hausfamilie zum Wollespinnen anhält. Während Lucretia vorbildlich die Aufgaben einer Hausfrau erfüllt, fallen ihre Konkurrentinnen gerade dadurch auf, daß sie diese Aufgaben völlig vernachlässigen. Vor allem Lucretia, die sich als Hausvorstand zeigt, folgt dabei einem typischen Verhaltensmuster für die Frau, aus der sich sofort auf ihre *pudicitia* schließen läßt. Insofern bestätigt der Ortstermin, bei dem die Männer diese Norm bestätigt finden, nur bekannte Vorurteile darüber, woran sich die *pudicitia* erkennen läßt.

Zugleich ist von entscheidender Bedeutung, daß sich diese Norm auch an einem einzelnen Ereignis bestätigen läßt. Denn als Beweis für Lucretias *pudicitia* gilt erst das, was die Männer vor Ort im Haus des Collatinus zu sehen bekommen. Dazu, daß sie schließlich überzeugt sind, trägt auch der Vergleich mit den anderen Ehefrauen bei, in Kontrast zu denen Lucretia noch

<sup>41</sup> Livius, *Ab urbe condita* 1,57,6 – 10: *Forte potantibus his apud Sex. Tarquinium, ubi et Collatinus cenabat Tarquinius, Egeri filius, incidit de uxoribus mentio. Suam quisque laudare miris modis; inde certamine accenso Collatinus negat verbis opus esse; paucis id quidem horis posse sciri quantum ceteris praestet Lucretia sua. «Quin, si vigor iuventae inest, conscendimus equos invisimusque praesentes nostrarum ingenia? id cuique spectatissimum sit quod necopinato viri adventu occurrerit oculis». Incaluerant vino; «Age sane» omnes; citatis equis avolant Romam. Quo cum primis se intendentibus tenebris pervenissent, pergunt inde Collatiam, ubi Lucretiam haudquaquam ut regias nurus, quas in convivio lusuque cum aequalibus viderant tempus terentes, sed nocte sera deditam lanae inter lucubrantes ancillas in medio aedium sedentem inveniunt. Muliebris certaminis laus penes Lucretiam fuit. Adveniens vir Tarquiniique excepti benigne; victor maritus comiter invitat regios iuvenes. Ibi Sex. Tarquinium mala libido Lucretiae per vim stuprandae capit; cum forma tum spectata castitas incitat. Et tum quidem ab nocturno iuvenali ludo in castra redeunt* (deutsche Übersetzung leicht verändert nach Hillen 1997, S. 149).

umso deutlicher als keusche Ehefrau erscheint. Entsprechend ist es gerade die *spectata pudicitia*, die durch den Augenschein erwiesene Keuschheit, die Sextus Tarquinius zur Vergewaltigung reizt.

Auch wenn Livius in seiner Bearbeitung des Lucretia-*exemplum* zu dem eindeutigen Schluß kommt, daß Lucretia als keusch gelten kann, berücksichtigt er dennoch die Deutungsoffenheit der *exempla*. Zum einen verweist er auf die Deutungsfreiheit des Betrachters, an dessen Urteil gebunden bleibt, wann ein Wert verliehen wird. Zum anderen wird das Verhalten der Person, die beurteilt werden soll, nicht an festen normativen Regeln gemessen, aus denen sich sofort ein Werturteil ergeben könnte. Stattdessen gibt vor allem das Einzelereignis selbst den Ausschlag. Daß Lucretia mit der Eigenschaft der Keuschheit belegt wird, ergibt sich daraus, daß sie zu dem entscheidenden Moment, als die Männer sie des Nachts überraschen, am Webstuhl sitzt. Und dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß die Männer kurz zuvor die Schwiegertöchter des Königs zufällig ganz anders zu Gesicht bekommen haben.

Die Bearbeitung, der Livius das *exemplum* der Lucretia unterzieht, läßt sich nicht einer der Seiten zuschlagen, die sich im Spannungsverhältnis von „positiver“ und „negativer Anthropologie“ finden. Seine Darstellung bewegt sich vielmehr zwischen diesen Polen. Daß relativ feste Regeln dafür vorliegen, woran sich die Keuschheit einer Frau erkennen läßt, verweist auf die „positive Anthropologie“. Daß letztlich aber nur das einzelne Ereignis den Ausschlag gibt, entspricht dem Grundmuster der „negativen Anthropologie“.

### **B. Valerius Maximus: *Facta et dicta memorabilia***

Livius stellt die Pflicht des Betrachters besonders heraus, selbst erst auszudeuten, wann ein Wert umgesetzt wird und woran sich dies genau erkennen läßt. Für Valerius Maximus, der einige Jahrzehnte später schreibt, ist dies bereits weitgehend nebensächlich. Er geht von relativ klaren und allgemein bekannten Normen aus, die schon beträchtliche Hilfestellung für ein Werturteil liefern können. Hier dient das einzelne Ereignis nur als erneute Überprüfung der Normen, über die man sich sehr sicher sein kann.

Valerius Maximus veröffentlicht zu Beginn der dreißiger Jahre des ersten nachchristlichen Jahrhunderts eine Darstellung der römischen Geschichte, die sich nur aus *exempla* zusammensetzt. Damit führt er eine Sicht auf die Geschichte weiter, die sich bei Livius nur angedeutet findet. Livius baut die *exempla* noch in das traditionelle annalistische Schema der römischen Geschichtsschreibung ein und unterbricht seinen Bericht, um in einzelnen Episoden auf den anthropologischen Gehalt einer bestimmten Episode genauer einzugehen. Er verdichtet die Geschichte so zwar zu *exempla* mit anthropologischer Aussage, gibt das chronologische Ordnungsschema aber nicht auf. Valerius Maximus macht dagegen in seinen *Facta et dicta memorabilia* den moralischen Gehalt der Geschichte zum eigentlichen Thema des gesamten Textes. Daher sind hier die *exempla* nicht mehr in die zeitliche Reihenfolge der geschichtlichen Entwicklung angeordnet, sondern nach Wertbegriffen sortiert, unter denen die passenden Episoden aufgelistet werden<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Vgl. Fuhrmann 1973. Er beschreibt das Verhältnis von Livius zu Valerius Maximus als Abfolge, in der zunächst Livius das historische Geschehen in eine zusammenhängende Geschichte überführt und dann Valerius Maximus diese Geschichte in *exempla* aufsplittert und neu nach thematischen Gesichtspunkten ordnet (vgl. Fuhrmann 1973, S. 451). Zu den *exempla* bei Valerius Maximus vgl. außerdem Honstetter 1977 und Skidmore 1988. Zu Valerius Maximus allgemein vgl. Bloomer 1992, Skidmore 1996, Weileder 1998 und David/Chassignet 1998.

Wie bei Livius zeichnet sich auch die anthropologische Reflexion, die Valerius Maximus mit Hilfe der *exempla* aus der Geschichte unternimmt, durch ein kompliziertes Wechselverhältnis von Ereignis, Norm und Wert aus, das sich nicht mit dem Spannungsverhältnis von „positiver“ und „negativer Anthropologie“ erfassen läßt und eine Alternative zu diesen Grundmustern bietet. Dies läßt sich an seinem Kapitel *De pudicitia* aufzeigen, in dem Valerius verschiedene Beispiele aus der Geschichte auflistet, die auf den Wert der *pudicitia* verweisen, und dem *exemplum* der Lucretia unter ihnen einen zentralen Platz einräumen. Zwar liegen relativ klar bestimmte Normen dafür vor, wie sich die *pudicitia* erkennen läßt, und sie kehren in allen *exempla* wieder. Aber diese Normen lassen sich nicht losgelöst vom einzelnen Ereignis definieren und können durch individuelle Handlungen immer wieder modifiziert und ergänzt werden.

In der Einleitung zu diesem Kapitel umschreibt Valerius zunächst allgemein, für welche Gebiete des menschlichen Lebens der Wert der *pudicitia* Geltung hat. Sie umfaßt nicht nur die weibliche Jungfräulichkeit, die nicht durch außerehelichen Geschlechtsverkehr zerstört werden darf. Insbesondere in der Jugend darf auch der Mann keine homosexuelle Liebe praktizieren oder dazu verführt werden. Vor allem betrifft die *pudicitia* die Ehe, in der die Frau ihrem Mann die Treue wahren muß. Damit verbunden ist die sexuelle Enthaltsamkeit außerhalb der Ehe<sup>43</sup>.

Das *exemplum* der Lucretia, mit dem Valerius die Reihe eröffnet, setzt einen Standard dafür, an welchem Verhalten sich *pudicitia* ermessen läßt. Lucretia verteidigt ihre *pudicitia* unter persönlichen Opfern, denn sie begeht sogar Selbstmord, um sie zu sichern. Zugleich setzt sie sich dafür ein, daß der Verbrecher, der sie verletzt, bestraft wird:

Die Anführerin der römischen Keuschheit ist Lucretia (*dux Romanae pudicitiae Lucretia*), deren männliche Gesinnung durch ein böswilliges Versehen des Schicksals einen weiblichen Körper erhalten hatte. Weil sie von Sextus Tarquinius, dem Sohn des Tarquinius Superbus mit Gewalt gezwungen worden war, eine Vergewaltigung über sich ergehen zu lassen, und nachdem sie in einer Versammlung ihrer Verwandten dieses Unrecht mit den schmerzlichsten Worten beklagt hatte, tötete sie sich mit einem Dolch, den sie unter ihrem Kleid verborgen hatte, und lieferte durch ihren so mutigen Tod dem römischen Volk den Grund, an die Stelle des Königtums die Herrschaft der Konsuln zu setzen.<sup>44</sup>

Auch wenn Lucretia als Anführerin, als *dux*, aus der Menge der *exempla* herausgehoben und ihr vorangestellt wird, folgt daraus keine direkte Rangfolge. Sie setzt einen ersten und gewichtigen Anhaltspunkt dafür, wie die Norm ungefähr aussehen muß. Ausgehend davon wird die Norm durch andere, ähnlich gelagerte Fälle weiter ausgeführt. In der Folge gibt Valerius daher weitere *exempla*, die dem vorgezeichneten Verhaltensmuster weitgehend entsprechen, es aber immer auch leicht variieren. Sie zeigen jeweils weitere neue Aspekte auf, wie genau die Norm aussieht, aus der sich die *pudicitia* herleiten läßt. Selbst wenn sich aus dem Verhalten der Lucretia bereits eine relative feste Norm ergibt, wird sie durch die übrigen *exempla* immer wieder modifiziert und ergänzt. Es kommt nie ein eindeutiges und abgeschlossenes normatives Konzept zustande.

<sup>43</sup> Vgl. Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* VI,1 *praef.*

<sup>44</sup> Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* VI,1,1: *Dux Romanae pudicitiae Lucretia, cuius virilis animus maligno errore fortunae muliebre corpus sortitus est, a Sex. Tarquinio regis Superbi filio per vim stuprum pati coacta, cum gravissimis verbis iniuriam suam in concilio necessariorum deplorasset, ferro se, quod veste tectum attulerat, interemit, causamque tam animoso interitu imperium consulare pro regio permutandi populo Romano praebuit.*

Auf das *exemplum* der Lucretia läßt Valerius Maximus zunächst zwei Fälle folgen, die einfach in den Standard zu integrieren sind, den Lucretia vorgibt. Er berichtet von zwei Fällen, in denen Väter ihre Töchter töten. Während Verginius jedoch seine Tochter tötet, um sie davor zu schützen, ihre Jungfräulichkeit vor der Ehe zu verlieren, entschließt sich Pontius Aufidanus erst dazu, als dies bereits geschehen ist:

Verginius, ein gebürtiger Plebejer, aber dem Geist nach ein Patrizier, schonte sein eigenes Blut nicht, um zu verhindern, daß sein Haus durch eine Schandtat befleckt wurde. Denn als der Decemvir Appius Claudius, im Vertrauen auf die Möglichkeiten, die ihm seine Macht verlieh, allzu hartnäckig danach trachtete, die jungfräuliche Tochter des Verginius zu schänden, führte dieser sie auf das Forum hinab und tötete sie. Er wollte lieber der Mörder einer keuschen Tochter als der Vater einer geschändeten sein (*pudicaeque interemptor quam corruptae pater*).

Ebenso beherzt und entschlossen war auch Pontius Aufidanus, ein römischer Ritter. Als er erfahren hatte, daß die Jungfräulichkeit seiner Tochter von ihrem Lehrer an Fannius Saturninus verraten worden war, war er nicht damit zufrieden, nur den verbrecherischen Sklaven hinzurichten, sondern tötete auch seine eigene Tochter. Um keine unehrenhafte Hochzeit feiern zu müssen, richtet er daher eine schmerzliche Beerdigungsfeier aus.<sup>45</sup>

Trotz mehrerer Abweichungen zum *exemplum* der Lucretia lassen sich bestimmte Grundzüge und typische Verhaltensweisen wiedererkennen. Dies gilt zum einen für den Fall des Verginius. Anders als Lucretia begeht seine Tochter zwar keinen Selbstmord, sondern es bleibt ihrem Vater überlassen, ihr das Leben zu nehmen. Und hier kommt es auch gar nicht zu einer Vergewaltigung, durch die ihre *pudicitia* wirklich verletzt wird. Wie bei Lucretia muß aber die Seite derjenigen, die sich um die *pudicitia* sorgt, schwerwiegende persönliche Opfer bringen, um sie zu sichern. Ähnlich verhält es sich mit dem *exemplum* des Pontius. Auch hier ist wieder der Vater derjenige, der die Tochter tötet. Wie bei Lucretia hat in diesem Fall aber der außereheliche Geschlechtsverkehr schon stattgefunden und das Gebot der *pudicitia* ist mißachtet worden. Zudem erwähnt Valerius hier die schwere Strafe, die über die gegnerische Seite verhängt wird. Der Lehrer, der das Verhältnis zwischen Tochter und Liebhaber gedeckt hat, wird hingerichtet. Diesen Platz nimmt im *exemplum* der Lucretia die Familie des Sextus Tarquinius ein, die für die Vergewaltigung zwar nicht mit dem Leben, aber mit der Vernichtung ihrer bisherigen Existenz bestraft wird. Beide *exempla* folgen also dem Handlungsmuster, das das *exemplum* der Lucretia vorgibt. Dies bekräftigt Valerius in beiden *exempla* durch einen abschließenden Satz, mit dem er ein Fazit aus der Geschichte zieht. Sexuelle Handlungen außerhalb der Ehe müssen notfalls auch durch Opfer auf der Seite der Betroffenen gesühnt werden.

Nach den *exempla* des Verginius und des Pontius folgt ein *exemplum*, das weniger leicht in das bekannte Verhaltensmuster zu integrieren ist. Hier zeigen sich Abweichungen, die Valerius erst noch genauer erklären muß, um das *exemplum* in die Reihe einordnen zu können:

Aber als was für ein strenger Wächter der Keuschheit gab sich P. Maenius zu erkennen! Er richtet einen Freigelassenen hin, der ihm zudem noch sehr lieb war, da er bemerkt hatte, daß

<sup>45</sup> Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* VI,1,2 – 3: *Verginius plebei generis, sed patricii vir spiritus, ne probro contaminaretur domus sua, proprio sanguini non pepercit: nam cum Ap. Claudius decemvir filiae eius virginis stuprum, potestatis viribus fretus, pertinacius expeteret, deductam in forum puellam occidit pudicaeque interemptor quam corruptae pater esse maluit.*

*Nec alio robore animi praeditus fuit Pontius Aufidianus eques Romanus. qui, postquam comperit filiae suae virginitatem a paedagogo proditam Fannio Saturnino, non contentus sceleratum servum adfecisse supplicio, etiam ipsam puellam necavit. ita ne turpes eius nuptias celebraret, acerbas exsequias duxit.*

er seiner Tochter, die bereits in heiratsfähigen Alter war, einen Kuß gegeben hatte – und dies, obwohl es dem Anschein nach auch aus Versehen und nicht aus Lüsterheit hätte geschehen sein können. Aber Maenius hielt es für wichtig, daß den noch jugendlichen Gefühlen des Mädchens durch eine scharfe Bestrafung die strenge Disziplin, die die Keuschheit verlangt, eingeprägt wurde. Daher lehrte er sie durch ein so schreckliches Beispiel (*tam tristi exemplo praecepit*), daß sie ihrem späteren Mann nicht nur die unversehrte Jungfräulichkeit, sondern auch unverdorben Küsse darbringen muß.<sup>46</sup>

Auch diesmal zeigt das *exemplum*, daß die Bereitschaft nötig ist, eigene Belange zurückzustellen, wenn der Wert der Keuschheit gesichert werden soll. Denn P. Maenius tötet zwar nicht wie Verginius und Pontius seine eigene Tochter, muß jedoch einen Freigelassenen seiner Hausfamilie töten, den er besonders wertschätzt. Schon der Anschein, daß er sich der Tochter in sexueller Absicht nähern wollte, genügt, dies als Angriff auf ihre Keuschheit auslegen zu können. Insofern kann das *exemplum* als weitere Illustration für die bereits bekannte Norm dienen, auf die schon das *exemplum* der Lucretia verweist.

Zugleich wirft das harte Vorgehen jedoch auch Fragen auf. Reagiert P. Maenius hier nicht zu streng und übertreibt in der Wahl seiner Mittel, als er seinen Freigelassenen nur wegen eines Kusses hinrichten läßt? Diese Zweifel nimmt Valerius zunächst auf, indem er darauf hinweist, daß der Kuß für einen wohlwollenden Betrachter nicht unbedingt als Vorstufe einer sexuellen Handlung gedeutet werden muß. Damit steht zugleich auch ein Aspekt der Norm in Frage, die das *exemplum* illustrieren soll. Wie weit darf man gehen, um die *pudicitia* zu schützen? Wann ist ein persönliches Opfer angebracht und wann nicht? Auf diese leicht angedeutete Kritik folgt jedoch eine ausführliche Begründung, die das Verhalten des Maenius wieder rechtfertigt. Zum einen verweist Valerius darauf, daß Maenius seine Tat bewußt als *exemplum* konzipiert, das seiner Tochter eine Verhaltensregel beibringen soll. Um ihr diese Regel nachhaltig einprägen zu können, muß er ein einprägsames und erschütterndes Beispiel wählen, das mit Sicherheit auf sie Eindruck macht. Zum anderen macht Valerius auf einen besonderen Aspekt der *pudicitia* aufmerksam, den Maenius deutlich machen will. Seine Tochter soll lernen, daß die *pudicitia* unter allen Umständen gewahrt werden muß. Jede Handlung, die auch nur den geringsten Anlaß zu Zweifeln gibt, muß vermieden werden. Auf diese Weise trägt das *exemplum* des Maenius zur Verfeinerung der Norm bei, an der sich die *pudicitia* ermesen läßt.

Auch wenn Valerius Maximus von der relativ klar bestimmten Norm ausgeht, daß die *pudicitia* unter allen Umständen verteidigt werden muß, wird diese Norm in diesem *exemplum* einer Prüfung unterzogen, an deren Ende neue Erkenntnisse stehen. Die Deutungsoffenheit des *exemplum* bleibt dadurch weiter berücksichtigt. Zwar steht der Fall des Maenius einerseits ganz in der Linie der Lucretia und weist analog zu ihrer Geschichte auf eine allgemeine Norm. Andererseits verweist das besondere Ereignis, von dem dieses *exemplum* berichtet, aber auch auf neuartige Einzelheiten, die die Norm insgesamt nochmals in Frage stellen. Läßt sich aus diesem Ereignis tatsächlich der Wert der *pudicitia* ableiten? Diese Deutungsoffenheit beseitigt Valerius zwar wieder, indem er Argumente dafür beibringt, daß auch dieses Ereignis letztlich wieder nur auf die bekannte Verhaltensnorm verweist. Aber dafür muß er die bisherige Definition leicht modifizieren. Das *exemplum* des Maenius zeigt nämlich, daß man bereits beim geringsten Anzeichen dafür, daß die *pudicitia* verletzt werden könnte, ohne Bedenken einschreiten muß.

<sup>46</sup> Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* VI,1,4: *Quid P. Maenius? quam severum pudicitiae custodem egit! in libertum namque gratum admodum sibi animadvertit, quia eum nubilis iam aetatis filiae suae osculum dedisse cognoverat, cum praesertim non libidine, sed errore lapsus videri posset. ceterum amaritudine poenae teneris adhuc puellae sensibus castitatis disciplinam ingenerari magni aestimavit, eique tam tristi exemplo praecepit ut non solum virginitatem inlibatam, sed etiam oscula ad virum sincera perferret.*

Die Deutungsoffenheit der *exempla* spielt auch bei den übrigen Fällen eine ähnliche Rolle, die Valerius in der Folge anführt und die meistens aus der römischen Gerichtspraxis stammen. Denn sie bestätigen zwar grundsätzlich nur wieder das Verhaltensmuster, an dem sich der entschlossene Einsatz für die *pudicitia* zeigt. Valerius nutzt sie jedoch, um Gesichtspunkte, die durch die bekannten *exempla* in gewisser Weise bereits geklärt sind, nochmals in Frage zu stellen. So berichtet Valerius etwa von dem Volkstribunen C. Scantinius Capitolinus, der sich einer Anklage wegen Verführung eines jungen Mannes dadurch entziehen will, daß er auf die Unantastbarkeit der Volkstribunen verweist. Wider Erwarten stellen sich aber auch seine Kollegen gegen ihn und wollen, daß der Prozeß geführt wird. Dieses *exemplum* zeigt, daß auch ein besonderes Amt und ein so hoch geachtetes Recht wie das der *sacrosanctitas* der Volkstribunen in Fragen der *pudicitia* nichts mehr gilt:

Der curulische Aedil M. Claudius Marcellus klagte den Volkstribun C. Scantinius Capitolinus vor dem Volk an, daß er seinen Sohn zum Geschlechtsverkehr verführen wollte. Als Scantinius aber behauptete, daß er nicht zur Anwesenheit vor Gericht gezwungen werden könne, weil er als Volkstribun sakrosankte Macht habe, und deswegen die Tribunen um Hilfe anrief, weigerte sich die gesamte Gruppe der Tribunen einzugreifen, damit die Untersuchung eines die Keuschheit betreffenden Falles weitergeführt werden konnte.<sup>47</sup>

Das *exemplum* des Cn. Sergius Silus macht dagegen deutlich, daß bereits die Absicht, die Regeln der *pudicitia* zu verletzen, unter Strafe gestellt wird. Denn er wird bereits deswegen verurteilt, daß er eine ehrbare Hausfrau mit Geld zu bestechen und zum Ehebruch zu bewegen versucht:

Auch Metellus Celer zeigte sich als jemand, der lüsterne Absichten hart bestraft, als er Cn. Sergius Silus vor dem Volk anklagte, weil er einer Ehefrau und Mutter Geld geboten hatte, und ihn nur wegen dieses Anklagepunktes verurteilte. Dabei wurde nicht eine Tat, sondern eine Gesinnung vor Gericht verhandelt, und der Wille zur Sünde schadete mehr, als daß die Tatsache nützte, daß nicht gesündigt worden war.<sup>48</sup>

Beide Fälle betreffen jeweils die Frage, wie sich die Umstände, unter denen jemand gegen die Regeln der Keuschheit verstößt, auf die Strafe auswirken, die er dafür erhält. Valerius variiert aber nicht nur Regeln, die ohnehin schon bekannt sind, und führt sie nur noch einmal vor, sondern stellt sie zugleich noch einmal in Frage und überprüft, ob sie in einer anderen Situation ebenso gültig sind. So ist das *exemplum* des Scantinius Capitolinus einerseits nur eine Variation der Geschichte der Lucretia, in der Sextus Tarquinius als Königssohn ebenfalls darauf spekuliert, daß er im Schatten der väterlichen Macht ungestraft Verbrechen begehen kann. Insofern bestätigt das Beispiel des Volkstribun, der seinen Status als Schutz benutzt, nur wieder ein bekanntes Verhaltensmuster derjenigen, die die *pudicitia* mißachten. Zugleich ist in diesem Fall aber kurzzeitig offen, ob sich auch unter Volkstribunen der Grundsatz durchsetzt, daß die Ehrfurcht vor der *pudicitia* keine Rücksicht auf Privilegien von Mächtigen nimmt. Auch das *exemplum* des Cn. Sergius Silus wandelt nur einen Aspekt der Norm ab, den bereits P. Maenius vorführt. Denn dieser läßt seinen Freigelassenen hinrichten, weil er einen Kuß als sexuellen Annäherungsversuch deutet. Ganz ähnlich wird Cn. Sergius Silus für einen Bestechungsversuch bestraft, der den Ehebruch zum Ziel hat, ohne daß es aber tatsächlich

<sup>47</sup> Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* VI,1,7: *M. Claudius Marcellus aedilis curulis C. Scantinio Capitolino tribuno plebis diem ad populum dixit, quod filium suum de stupro appellasset, eoque adseverante se cogi non posse ut adesset, quia sacrosanctam potestatem haberet, et ob id tribunicium auxilium implorante, totum collegium tribunorum negavit se intercedere quo minus pudicitiae quaestio perageretur.*

<sup>48</sup> Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* VI,1,8: *Metellus quoque Celer stuprosae mentis acer poenitor extitit, Cn. Sergio Silo promissorum matri familiae nummorum gratia diem ad populum dicendo eumque hoc uno crimine damnando: non enim factum tunc, sed animus in quaestionem deductus est, plusque voluisse peccare nocuit quam non peccasse profuit.*

dazu kommt. Trotz der Ähnlichkeit kommen die beiden *exempla* bei Valerius aber nicht so weit zur Deckung, daß sich ein vollständig identisches Verhaltensmuster daraus ableiten ließe. Denn während es möglich ist, daß der Freigelassene des P. Maenius auch ganz unschuldige Absichten hegt, ist die kriminelle Energie des Gn. Sergius Silus offensichtlich.

Auch wenn Valerius aus diesen *exempla* nicht mehr neue Erkenntnisse gewinnt, mit denen sich eine Norm noch weiter präzisieren läßt, verweist seine Darstellungsweise auf die Deutungsoffenheit der *exempla*. Denn er verbucht das *exemplum* nicht vollständig unter einer übergreifenden Regel, die dann allgemeinverpflichtend gültig wäre und durch das *exemplum* nur wieder bestätigt würde. Stattdessen sieht er darin einen individuellen Fall, der einer solchen Regel zwar folgt, aber nicht vollständig in ihr aufgeht.

Wie Livius bewegt sich also auch Valerius Maximus in seiner Bearbeitung des *exemplum* der Lucretia zwischen den Polen einer „positiven“ und einer „negativen Anthropologie“, und man kann seine Form der anthropologischen Reflexion keiner der beiden Seiten zurechnen. Ein Ansatz zur „positiven Anthropologie“ findet sich darin, daß Valerius die Deutungsoffenheit der *exempla* zwar eingesteht, aber weitgehend ausblendet. Denn er verfolgt das Ziel, alle *exempla* in eine allgemeingültige Norm zu integrieren und die Bedeutung des Ereignisses zu minimieren. Die einzelnen Ereignisse und ihre jeweiligen Besonderheiten sollen eine möglichst geringe Rolle spielen. Sie bieten für Valerius lediglich die Möglichkeit, die grundsätzlich bekannte Grundstruktur der Norm erneut zu überprüfen, um einige Aspekte zu ergänzen und auf diese Weise zu verfeinern. Auf die „negative Anthropologie“ verweist dagegen, daß Valerius die Deutungsoffenheit der *exempla* trotz allem weiterhin zuläßt. Auch wenn die Norm als grundsätzlich gültig angesehen wird, kann sie nie vollständig festgelegt werden. Daß neu hinzukommende *exempla* von Ereignissen berichten, die zu einer ganz anderen Einschätzung führen könnten, wird nicht völlig ausgeschlossen. Denn mit jedem *exemplum* steht erneut in Frage, ob die Norm, mit der man gewöhnlich den Wert der *pudicitia* zu erreichen glaubt, wirklich diese Aufgabe erfüllt<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Für diese Interpretation vgl. auch die breit angelegte Untersuchung von Honstetter 1977, der zu einem ähnlichen Schluß kommt: „Der Leser, an den sich die Exempla richten, soll nicht die bloßen Normen vorgesetzt bekommen; er soll anhand der Erörterung dieser Norm in wechselnden Situationen zugleich die Grenzen ihrer Verbindlichkeit kennen und abschätzen lernen. D.h. das Lernen der valerianischen Exempla geht über das Was und Wie moralischen Handelns hinaus, indem es auch das Warum und das Wann bestimmter moralischer Handlungsmuster vermitteln möchte“ (vgl. Honstetter 1977, S. 84 – 85).

## 2.2. Lucretia in Spätantike und Mittelalter

Erst in der Spätantike setzt das Wechselverhältnis zwischen „positiver“ und „negativer Anthropologie“ in aller Deutlichkeit ein. Denn erst hier ist, anders als noch bei Livius und Valerius Maximus, die Anthropologisierung der *exempla* endgültig an dem Punkt angelangt, an dem die *exempla* automatisch mit festgelegten Normen und Werten identifiziert werden. Diese Werte geben klare Verhaltensvorschriften und eindeutige Orientierungspunkte, um menschliches Verhalten zu beschreiben und zu beurteilen. Dadurch droht jedoch auch das Bewußtsein für die prinzipiell offene Deutung der *exempla* verloren zu gehen.

### A. Claudius Claudianus: *In Eutropium* und *Laus Serenae*

Claudius Claudianus ist in der Zeit von 395 bis 404 als Dichter am Hof des römischen Westreichs unter Stilicho tätig, der stellvertretend für den noch minderjährigen Honorius die Regierungsgeschäfte führt. In dieser Zeit verfaßt Claudian neben kleineren Gedichten vor allem panegyrische Epen und Invektiven, die als politische Verlautbarungen des Kaiserhofs konzipiert sind und direkt auf die aktuelle politische Lage Bezug nehmen<sup>50</sup>.

Claudian, der seine Gedichte für Stilicho und seinen Kaiser Honorius schreibt und vor deren Familie und den Spitzen der kaiserlichen Verwaltung vorträgt, teilt sich mit seinem Publikum einen gemeinsamen Bildungshintergrund, in dem die *exempla* aus der antiken Geschichte eine zentrale Rolle einnehmen<sup>51</sup>. Wie schon bei Valerius Maximus wird die Vergangenheit auch hier dazu benutzt, einen verbindlichen Bestand an Normen für die eigene Zeit festzusetzen. Für Claudian ist jedoch der *mos maiorum*, der Brauch der Ahnen, den er in den *exempla* aus der Geschichte vorgeführt findet, zu einer vollständig ausgeprägten „positiven Anthropologie“ geworden. Die Ereignisse aus der Geschichte illustrieren nun feststehende Normen. Die Deutungsoffenheit, die zuvor dadurch gewahrt bleibt, daß die Normen vom einzelnen nach Maßgabe seiner individuellen Situation umgesetzt und angepaßt werden müssen, fällt vollständig weg.

Den *exempla*, die mit dem *mos maiorum* einen überzeitlich gültigen Benimmcodex transportieren, kommt in Claudians Texten eine zentrale Rolle zu, um die aktuellen Ereignisse zu strukturieren und zu deuten. So verweist er auf *exempla* aus der Vergangenheit, um das Handeln einer Person der eigenen Zeit zu bewerten. Die aktuellen kriegerischen Aktionen und politischen Maßnahmen des Kaiserhofs, die Claudian in seinen Gedichten in einer offiziellen Version nach außen darstellt, werden in Analogie zu Musterfällen aus der Vergangenheit gesetzt. Die *exempla* geben Verhaltensregeln vor, an denen sich die herausragenden Politiker des Zeitgeschehens messen lassen müssen<sup>52</sup>.

Dies läßt sich an beiden Passagen zeigen, in denen Claudian das *exemplum* der Lucretia heranzieht<sup>53</sup>. Er nutzt es in seiner rhetorischen Funktion als Beweismittel, um sein Urteil über die Tagespolitik durch den Verweis auf die Vergangenheit zu stützen. Dies gilt erstens für die 399 verfaßte Invektive *In Eutropium*, mit der Claudian die Ereignisse am oströmischen Hof kommentiert<sup>54</sup>. Der ehemalige Hofkämmerer Eutrop ist in diesem Jahr zum Konsul ernannt worden und zum Unwillen Stilichos zum wichtigsten Mann im Ostreich aufgestiegen. Hier

<sup>50</sup> Zu Claudian vgl. besonders Cameron 1970 und Döpp 1980.

<sup>51</sup> Zu Claudians Publikum und seiner Vortragssituation vgl. Schmidt 1976 und Hofmann 1988. Zur Bedeutung der *exempla* für das Geschichtsverständnis der Spätantike vgl. Felmy 2001.

<sup>52</sup> Für eine Analyse dieses Verfahrens am Beispiel der späteren panegyrischen Epen Claudians vgl. Dewar 1994.

<sup>53</sup> Für die Interpretation beider Passagen vgl. Geldner 1977, S. 145 – 147.

<sup>54</sup> Zur Interpretation der Passage vgl. Felmy 2001, S. 90 – 91.

dient das *exemplum* der Lucretia dazu, die Ansprüche aufzuzeigen, die das Amt des Konsuls an einen Kandidaten stellt und vor denen Eutrop versagt.

In seiner Invektive läßt Claudian die Stadt Rom in Gestalt einer Allegorie auftreten, die vor den weströmischen Kaiser Honorius tritt und ihn inständig bittet, in diesem Teil des Reichs nie einen Eunuchen zum Konsul zu ernennen. Sie erklärt, daß die Sitten, denen der oströmische Hof folgt, Rom gänzlich fremd sind. Die Figur der Roma begründet diese These mit einer Reihe antiker römischer *exempla*, die den Sittencodex des Westens veranschaulichen. Durch den Vergleich mit diesen *exempla* wird sofort deutlich, wie unpassend Eutrop in der Rolle eines römischen Konsuls ist:

Ich, Roma, flehe dich bei deinem Leben und deinen Triumphen an: Dies soll der Tiber nicht erleben, der früher nur Männern wie Dentatus und Fabius, die nie etwas forderten, das Konsulat anzuvertrauen pflegte. Soll sich auch auf dem Marsfeld die Wahl eines Eunuchen wiederholen? Soll Eutrop inmitten von Männern wie Aemilius und Camillus stehen, die ihr Vaterland retteten? Wird deine Macht, Brutus, jetzt Männern wie Chrysogonus und Narcissus übergeben? Ist dies der Lohn dafür, daß du deine Söhne bestraft hast und deine Pflicht als Bürger vor die Trauer über die Söhne gestellt hast? Wollten die Etrusker dies, als sie gegen mich ihr Lager auf dem Ianiculum aufbauten, und Porsenna nur noch durch einen Fluß von mir getrennt war? Hat Cocles dies auf der Brücke, oder Mucius Scaevola bei dem Feuer erreicht? Hat Lucretia vergeblich den Keuschheit sichernden Dolch (*castum ... ferrum*) in ihre Brust versenkt und hat Cloelia vergeblich den staunenden Tiber durchschwommen? Wurden die Rutenbündel, die den Tarquiniern entrissen wurden, für Eutrop in Obhut genommen?<sup>55</sup>

Claudian läßt Roma eine Reihe berühmter Figuren der römischen Geschichte aufzählen, die seinem Publikum zur Genüge bekannt sind und daher auch nur kurz anzitiert werden müssen.

Zum einen nennt Claudian ehemalige Konsuln der römischen Republik, um die Verhaltensregeln zu illustrieren, denen ein Amtsinhaber folgen muß. M. Curius Dentatus, der einen Bestechungsversuch der Samniten zurückweist, steht für die *honestas*, die Ehrbarkeit eines Konsuls. Mit Fabius Maximus Cunctator spielt Claudian auf einen Konsul an, der für die *constantia*, die Standhaftigkeit, einsteht. Sie zeigt sich daran, daß er während des zweiten punischen Krieges hartnäckig einer offenen Feldschlacht mit Hannibal ausweicht und so unbesiegt bleibt. Aemilius Paulus, der in der Schlacht bei Pydna das Makedonenreich endgültig besiegt, und M. Furius Camillus, der das von den Galliern besetzte Rom befreit, stehen für das Streben nach *libertas*, die patriotische Freiheitsliebe. Die Reihe der Konsuln gipfelt in L. Junius Brutus, der die Tarquinier vertreibt und der erste Konsul Roms wird. Er steht vor allen anderen für die *libertas* ein. Er läßt seine eigenen Söhne hinrichten, da sie sich an einer Verschwörung beteiligt haben, um die Königsherrschaft wieder zu errichten. Und bei der Vertreibung der Tarquinier handelt er selbstlos im Interesse seiner Mitbürger. Ähnlich wie später als Konsul und Vater muß er dabei seine eigenen Gefühle zurückstellen und unterdrücken.

Zum zweiten nennt Claudian *exempla* aus der frühen römischen Republik, deren Helden zwar nicht selbst Konsuln sind, sich aber gleichermaßen für die Republik einsetzen. Auch diese

<sup>55</sup> Claudian, *In Eutropium* I,435 – 449: *per te perque tuos obtestor Roma triumphos,/ nesciat hoc Thybris, numquam poscentibus olim/ qui dare Dentatis annos Fabiisque solebat./ Martius eunuchi repetet suffragia campus?/ Aemilios inter servatoresque Camillos/ Eutropius? iam Chrysogonis tua, Brute, potestas/ Narcissisque datur? natos hoc dedere poenae/ profuit et misero civem praepone patri? / hoc mihi Ianiculo positus Etruria castris/ quaeiit et tantum fluvio Porsenna remotus?/ hoc meruit vel ponte Cocles vel Mucius igne?/ visceribus frustra castum Lucretia ferrum/ mersit et attonitum tranavit Cloelia Thybrim?/ Eutropio fasces adservabantur adempti/ Tarquiniis?*

Figuren werden mit der *libertas* in Verbindung gebracht, die das zentrale Anliegen des Konsuls sein muß. Einleitend verweist Claudian auf die Etrusker und ihren König Porsenna, die das gerade erst zur Republik erklärte Rom belagern, um dort die Königsherrschaft wieder einzuführen. Dann nennt Claudian alle die drei *exempla*, die traditionell mit dem Widerstandskampf gegen Porsenna verbunden werden. Horatius Cocles verteidigt die Brücke über den Tiber, die das Ianiculum und Rom verbindet, gegen eine etruskische Übermacht. Mucius Scaevola schleicht sich in das Lager Porsennas ein und kann ihn dadurch, daß er seine Hand für Rom ins Feuer legt, so sehr beeindrucken, daß er von der Belagerung abläßt. Cloelia schließlich, die zu den Geiseln gehört, die die Stadt Rom als Teil der Waffenstillstandsvereinbarung mit Porsenna stellen muß, befreit sich und ihre Mitstreiterin aus der Gefangenschaft, indem sie den Tiber zurück nach Rom durchschwimmt. Alle drei *exempla*-Figuren illustrieren die Freiheitsliebe der Römer und folgen denselben Verhaltensmustern. Auch in Lebensgefahr und gegen eine drückende Übermacht treten sie weiter für die Unabhängigkeit ihrer Stadt ein. Unter die *exempla* aus der frühen Republik mischt Claudian auch das der Lucretia. Ihr Selbstmord erscheint nur als extreme Form der Selbstaufopferung, die auch Brutus, Cocles, Scaevola und Cloelia leisten. Daß der Selbstmord zugleich auch als Zeichen für ihre *pudicitia* gilt, macht Claudian beiläufig mit der Rede von dem *castum ferrum* deutlich, dem Schwert, das die Keuschheit sichert.

Als drittes Element der *exempla*-Reihe führt Claudian zwei Gegenbeispiele zu den römischen Tugendhelden auf, die den Kontrast deutlich hervortreten lassen. Anders als bei den anderen lassen diese sich nämlich sehr wohl treffend mit Eutrop vergleichen. Chrysogonus, den Sulla im 1. vorchristlichen Jahrhundert für seine politischen Zwecke einsetzt, und Narcissus, der ein Günstling des Kaisers Claudius aus dem 1. nachchristlichen Jahrhundert ist, sind freigelassene Sklaven, die sich für die Intrigen ihrer Patrone einspannen lassen. Beiden gemeinsam ist, daß sie die Etikette nicht einhalten, durch die die Werte des *mos maiorum* gesichert sind. Denn sie sind bestechlich und erpreßbar, können also weder die *honestas* noch die *constantia* für sich geltend machen. Außerdem unterstützt ihr Handeln die Tyrannis von Männern, die wie Sulla eine Alleinherrschaft anstreben oder wie Claudius bereits ausüben. Sie lassen durch ihr Verhalten also auch nicht erkennen, daß sie die *libertas* schätzen<sup>56</sup>.

Das Amt des Konsuls, das hier in Frage steht und das Eutrop nach Meinung der Roma nicht verliehen werden darf, ist an Verhaltensregeln und Etikette geknüpft, die der Inhaber befolgen muß und die als Teil des *mos maiorum* gelten. Dieser Benimmkatalog wird bei Claudian durch die *exempla* transportiert, und im Vergleich mit ihnen erweist sich, wie wenig Eutrop diesen Ansprüchen genügen kann. Die Struktur der Verhaltensregeln, die die *exempla* und der *mos maiorum* geben, entspricht denen einer „positiven Anthropologie“.

So erkennt man die *honestas* daran, daß jemand unbestechlich bleibt, und seine *constantia* ergibt sich daraus, daß er hartnäckig zu seinen Entscheidungen steht. Bei Claudian sind diese Normen zu festen Verhaltensmustern geworden, hinter denen das einzelne Ereignis, von dem das *exemplum* berichtet, gänzlich zurücktritt. Dies zeigt sich besonders bei den *exempla* zur *libertas*. Die Taten von Aemilius Paulus, Brutus, Lucretia, Horatius Cocles, Mucius Scaevola und Cloelia folgen derselben Grundstruktur, aus der sich der Wert ergibt. Sie treten selbstlos

<sup>56</sup> Eine weitere Spitze gegen Eutrop besteht darin, daß Chrysogonus und Narcissus ehemalige Sklaven sind und sich ihre Machtstellung nicht mit ihrem Stand vereinbaren läßt. Eutrop ist seinerseits als Eunuch ein Emporkömmling, der mit dem Konsulat eine Stellung anstrebt, die ihm normalerweise nicht zukommen dürfte. Die *exempla* aus der römischen Republik gehören zum Grundbestand des Bildungskanons, so daß sich hier keine eindeutige Quelle Claudians nennen läßt. Als Quelle für Chrysogonus dient Claudian wohl Ciceros Rede *Pro Sexto Roscio Amerino*. Für Narcissus benutzt er wahrscheinlich eine spätantike Florilegiensammlung oder die Claudius-Biographie des Sueton, nicht aber die ausführlichen Schilderungen bei Tacitus, *Ann.* XI,29 – XIII,1 oder Cassius Dio LX.

und unter großem persönlichem Risiko für die Republik und ihren Staat ein. Im Extremfall sind sie sogar bereit, wie Lucretia auch ihr Leben dafür zu lassen. Das je andere historische Umfeld und die besondere Situation, in der sie handeln, wird von Claudian nicht weiter beachtet. Dies gilt auch für die Negativbeispiele des Chrysogonus und Narcissus, die ganz ähnlich als Ausprägung desselben Typs erscheinen, der sich an unterschiedlichen Stellen der Geschichte nachweisen läßt. Die schlechten menschlichen Eigenschaften, für die sie einstehen, sind in beiden Fällen praktisch identisch. Sie wiederholen sich lediglich zu zwei verschiedenen Momenten der römischen Geschichte.

Claudian kann die *exempla* kunterbunt durcheinander mischen und sortiert sie nur unter dem thematischen Gesichtspunkt, welchen Wert sie veranschaulichen. Dahinter treten andere Aspekte völlig zurück, die auf das einzelne historische Ereignis verweisen. So verzichtet Claudian auf eine chronologische Anordnung der Ereignisse, die kausale Zusammenhänge oder die zeitliche Abfolge der einzelnen Ereignisse berücksichtigen müßte. Auch die jeweiligen historischen Umstände, unter denen die Figuren handeln, bleiben unberücksichtigt. Auf diese Weise verschwindet die Deutungsoffenheit des *exemplum*. Denn überall in der Geschichte gelten dieselben Regeln dafür, wie sich bestimmte Werte erreichen lassen. Die *exempla* dienen nur zur Illustration und Bestätigung dieser Regeln an beliebigen Beispielen, die aus dem Fundus der Geschichte entnommen werden. Daher braucht Claudian die *exempla* nur noch anzuzitieren und kann sie als Synonyme für Werte und Normen benutzen, die sich als bekannt voraussetzen lassen<sup>57</sup>.

Der zweite Beleg für das *exemplum* der Lucretia findet sich in einer Passage aus der unvollendet gebliebenen *Laus Serenae*, in der Claudian das Leben der Gattin Stilichos als Rahmen dafür nimmt, um ihre Tugenden herauszustellen. Serena unterstützt Claudian als Hofdichter in besonderem Maße. Mit diesem Gedicht, in dem er ihre Vorzüge und herausragenden Charaktereigenschaften heraushebt, erweist Claudian ihr im Gegenzug seine Reverenz. Anders als Eutrop, der beim Vergleich mit den *exempla* unterliegt, steht Serena, die sich bereits in ihrer Jugend durch die Lektüre der Klassiker schult, der Lucretia und den Standards, die sie setzt, in nichts nach.

Claudian geht die Stationen von Serenas bisherigem Leben durch und bezieht *exempla* aus Geschichte und Mythologie ein, um ihre typischen Eigenschaften näher zu erläutern. So erwähnt Claudian die Dichterlektüre der Serena in ihrer Jugend. Sie ist ganz darauf ausgerichtet, über *exempla* die vorbildlichen Verhaltensweisen zu erlernen, die eine Dame bei Hof befolgen muß. Serena zeigt bereits ein feines Gespür für negative und positive *exempla*, weiß also genau, welches Verhalten sich für eine Frau ziemt:

Das Studium der Musen und die Lieder der alten Dichter bereiteten dir Freude: wenn du die Seiten durchgehst, die Homer, der Sänger aus Smyrna, und Vergil, der Dichter von Mantua, uns hinterlassen haben, verurteilst du das Verhalten Helenas und schonst auch Dido nicht. Erst edlere Beispiele (*nobiliora ... exempla*) vermögen dein keusches Gemüt (*animos ... pudicos*) zu fesseln: Laodamia, die Protesilaus folgte, als er zu den Schatten zurückkehrte, Euadne, die Gattin des Capaneus, die sich kopfüber in die Flammen stürzte, um ihre Asche mit der des brennenden Gatten untrennbar zu vermischen, und Lucretia, die sich entschlossen in das Keuschheit sichernde Schwert stürzte (*gravis incumbens casto Lucretia ferro*), durch eine selbstgeschlagene Wunde das Verbrechen des Tyrannen bezeugte und ihr Vaterland in gerechter Trauer zum Krieg antrieb. Tarquinius wurde ins Exil verbannt und sie starb, allen zum beständigen Angedenken, indem sie durch dasselbe Blut die Keuschheit und

<sup>57</sup> Vgl. Honstetter 1977, S. 110, der für die Spätantike von einer „weitgehenden Stereotypizität der Exempla, der Erstarrung ihrer Stoffe und der vorgegebenen Verbindung bestimmter Tugenden und Laster mit bestimmten Namen“ ausgeht und Claudian als Beispiel dafür heranzieht.

die Freiheit zugleich rächte (*ulta pudicitiam libertatemque*). Über solche Taten liest du gerne, deinerseits nicht von geringerer Tugend (*virtute*), aber besser vom Schicksal bedacht.<sup>58</sup>

In dieser Passage nutzt Claudian die *exempla* nicht nur direkt zum Herrscherlob, indem er die gepriesene Serena mit antiken Vorgängerinnen vergleicht, sondern geht auch auf ihre Funktion zur moralischen Erziehung ein. Dies zeigt der Rahmen, in dem er Serena bei der Dichterlektüre porträtiert. Claudian nennt zunächst mit Homer und Vergil die herausragendsten Dichter des Griechischen und Lateinischen, die für die antike Literatur insgesamt einstehen, und verweist beiläufig darauf, daß Serena mit beiden Kulturkreisen bekannt ist. Die Auseinandersetzung mit den antiken Autoren zeichnet sich jedoch weniger durch eine breite Lektüre aus, sondern konzentriert sich vor allem auf *exempla*. Dichtung wird als Verhaltenslehre und Benimmschule angesehen. Aus ihr lassen sich Informationen über einzelne Personen und leicht faßliche Episoden entnehmen, die auf allgemeingültige Werte bezogen werden können. Zugleich können sie feste Normen dafür vorführen, mit denen sie erreicht werden können. Aus den *exempla*, die Serena besonders schätzt, läßt sich zugleich erschließen, welche Regeln sie selbst befolgt. Auf diese Weise trägt der Exkurs zur Erziehung der Serena auch zum Lob ihrer Tugend bei.

Das Thema der *exempla*-Reihe, die Claudian zum Lob der Serena zusammenstellt, wird durch eine Charaktereigenschaft der Addressatin vorgegeben. Sie sucht ihre Lektüre so aus, daß die *exempla* ihren *animi pudici*, ihrer eigenen keuschen Grundhaltung, entsprechen und sie sich in ihnen wiederfinden kann. Bevor Claudian die *exempla* nennt, die diese Tugend vorführen, zitiert er eingangs zwei Negativbeispiele an, die auf das entgegengesetzte Laster der *voluptas* verweisen. Ausgehend davon kann er die Kennzeichen der Tugend umso deutlicher davon abheben. Helena, die im Vorfeld des trojanischen Krieges von Paris entführt wird, bricht ihre Treue zu Menelaus und lebt mit einem neuen Liebhaber zusammen. Auch Dido geht nach dem Tod ihres Mannes wieder eine neue Beziehung zu Aeneas ein und hält ihrem Ehemann nicht die Treue. Kennzeichen der *voluptas* ist mangelnde Treue gegenüber den Ehemännern. Die *pudicitia* zeichnet sich dagegen gerade dadurch aus, daß die Frau unter allen Umständen ihrem Mann verbunden bleiben muß. Im Notfall ist die Frau auch bereit, ihre Treue durch den freiwilligen Tod zu bewahren und unter Beweis zu stellen. Dies gilt erstens für Laodamia, die ihren im trojanischen Krieg gefallenen Ehemann Protesilaus als Schatten wiedersehen darf, sich aber nicht mehr aus seinen Armen lösen will und stirbt. Als zweites Beispiel nennt Claudian Euadne, die zu ihrem Mann, einem der Sieben von Theben, auf den Scheiterhaufen springt und mit ihm verbrennt. Dieselbe Grundstruktur findet Claudian dann bei Lucretia. Auch sie wählt den Tod, um die Treue zu ihrem Ehemann Collatinus zu bewahren. Auf ihr besonders mutiges Handeln macht das Adjektiv *gravis* aufmerksam, und die Treue zu ihrem Ehemann wird durch das *castum ferrum*, das Keuschheit sichernde Schwert, betont. Zugleich geht Claudian auf ihren Einsatz für die *libertas* ein, der sich ebenfalls an ihrem Selbstmord erkennen läßt. Er erscheint als Beweis für die Untaten des Tarquinius Superbus und seiner Familie und gibt den Anstoß zur Rache und Vertreibung der Königsfamilie<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Claudian, *Laus Serenae* 149 – 158: *Pierius labor et veterum tibi carmina vatam/ ludus erat: quos Zmyrna dedit, quos Mantua libros/ percurrens damnas Helenam nec parcis Elissae./ nobiliora tenent animos exempla pudicos./ Laodamia sequens remeantem rursus ad umbras/ Phylaciden et prona ruens Capanea coniunx,/ communes ardente viro mixtura favillas,/ et gravis incumbens casto Lucretia ferro./ vulnere que proprio facinus testata tyranni/ armavit patriae iustos in bella dolores:/ exule Tarquinio memorandaque concidit uno/ ulta pudicitiam libertatemque cruore./ talia facta libens non tu virtute minore, /sed fato meliore legis.*

<sup>59</sup> Eine eindeutige Quelle für die *exempla*, die Claudian anführt, läßt sich aufgrund des Bekanntheitsgrades der Figuren kaum benennen. Bei genauerem Hinsehen genügt allerdings Vergils *Aeneis*, die Claudian eingangs als Lektüre der Serena nennt und die in der Spätantike zu den kanonischen Schultexten gehört, als einziger Referenztext. Außer Lucretia, die nur indirekt durch den Hinweis auf die Vertreibung der Tarquinier erwähnt

Sowohl Serena selbst wie die *exempla* aus der Vergangenheit, in denen Claudian Vorbilder für ihr Handeln findet, richten sich an klar definierten Normen aus, aus denen sich der Wert der *pudicitia* ergibt. Alle *exempla* zeigen dieselbe Grundstruktur. Ist sie eingehalten, kann das positive Werturteil vergeben werden, läßt sie sich nicht erkennen, gilt die entgegengesetzte Wertkategorie. Das einzelne Ereignis ist demgegenüber praktisch nicht mehr von Bedeutung. Wie bereits in der Passage aus der Invektive *In Eutropium* kann Claudian daher auch hier Episoden aus der Mythologie bunt mit einer Erzählung aus der frühen römischen Geschichte vermischen, ohne daß die besonderen historischen Umstände und die größeren Zusammenhänge noch eine Rolle spielen.

In der *Laus Serenae* verwendet Claudian dieselbe Formulierung wie in der Invektive gegen Eutrop, um den Selbstmord der Lucretia zu beschreiben. Hier wie dort spricht er bestätigend vom *castum ferrum*, dem Keuschheit sichernden Schwert, mit dem sie sich tötet. Dabei beschreibt der Begriff nicht nur das Ereignis selbst, sondern liefert gleich die Interpretation dafür mit, welche Tugend dadurch veranschaulicht wird. Claudian beschreibt das *exemplum* der Lucretia mit standardisierten Bausteinen, die er mehrfach verwendet und die es automatisch mit einer bestimmten Wertung in Verbindung bringen. Sie steht gar nicht mehr weiter in Frage, sondern gilt als gesichert.

Unter den Bedingungen der „positiven Anthropologie“, die Claudian vertritt, muß jeder Mensch zunächst danach streben, den Standard, den die *exempla* setzen, erfolgreich zu erfüllen. Es ist aber auch möglich, ihn zu übertreffen und sich selbst einen Platz in der Rangfolge der *exempla* zu erarbeiten. Dies zeigt der Vergleich, den Claudian am Ende der Passage anstellt. So steht Serena bereits gleichauf mit den *exempla*-Figuren, was ihre *pudicitia* betrifft. Sie überragt sie schließlich sogar dadurch, daß sie außerdem noch eine hohe Stellung im römischen Staat an der Seite Stilichos innehat. An die Stelle eines individuellen Zugangs zu den Werten, den die anthropologische Reflexion in der Antike noch in Rechnung stellen würde, tritt in der „positiven Anthropologie“ der Wettbewerb darum, sich innerhalb der vorgegebenen Normen hervorzutun und von den anderen Menschen und *exempla* durch feine Unterschiede abzuheben.

## **B. Emporius: *De deliberativa materia***

Auch wenn Claudian die *exempla* in der literarischen Praxis standardisiert mit festgelegten Normen und Werten füllt, transportiert die zeitgenössische rhetorische Theorie das Wissen um die Deutungsoffenheit des *exemplum* der Lucretia weiter. So zeigt der Rhetoriklehrer Emporius in seinem Traktat *De deliberativa materia*, der in das 4. oder 5. Jahrhundert n. Chr. datiert wird, daß sich sowohl Argumente dafür als auch dagegen finden lassen, daß Lucretia Selbstmord begehen sollte<sup>60</sup>.

---

wird (VIII,646), tauchen alle Figuren auch in der *Aeneis* auf. So trifft Aeneas im Vorhof der Unterwelt, wo die Selbstmörder versammelt sind, zunächst auf Eudadne und Laodamia (VI,447) und schließlich auf Dido (VI,450 – 474). Und Helena wird kurz darauf in der Erzählung des Deiphobus genannt, der sie nach dem Tod des Paris geheiratet hat (VI, 494 – 547). Daß die Figuren hier nur anzitiert werden und Claudian ihre Geschichte als bekannt voraussetzt, wie Heus 1982, S. 216, einwendet, muß kein Gegenargument sein. Denn die *Aeneis* dient in der Ausbildung der Serena ohnehin nur als Ausgangspunkt für weiterführende Darstellungen der Mythologie, die durch Lehrer und Kommentare geleistet werden.

<sup>60</sup> Vgl. Emporius, *De deliberativa materia* 570,23 – 574,35. Bei dem heute unter diesem Titel erhaltenen Text handelt es sich wahrscheinlich nur um einen Auszug aus einem größeren rhetorischen Traktat. Über Emporius, von dem noch einige andere Exzerpte überliefert sind, ist darüber hinaus kaum weiteres bekannt (vgl. Hosius 1920). Auch im Textteil zum *genus demonstrativum* geht Emporius kurz auf Lucretia ein. Hier dient sie ihm als Beispiel dafür, daß das Geschlecht einer Person nur in einem seltenen Fall wie dem der Lucretia zum Thema einer Festrede gemacht werden kann. Denn hier lassen sich mit dem Geschlecht zugleich auch besonders

Emporius benutzt die Geschichte der Lucretia, um die verschiedenen Argumentationsschritte zu verdeutlichen, die der Redner in der beratenden Rede, dem *genus deliberativum*, beachten muß. Damit lehnt er sich zugleich an eine typische Übungstechnik in der Rednerausbildung an, bei der anhand eines historischen oder mythologischen Themas disputiert wird, wie sich eine Figur in einer bestimmten Situation verhalten sollte. Das Für und Wider wird abgewogen und schließlich eine Entscheidung getroffen und begründet. Daß Emporius für sein Beispiel ausgerechnet die Lucretia verwendet, kann als Indiz dafür gewertet werden, daß sie zum Basiswissen der Rhetorenschule gehört und überall als bekannte Geschichte vorausgesetzt wird. So kann sie zum Schulbeispiel dafür werden, daß der Redner die Technik des *in utramque partem disserere* beherrschen muß, des Argumentierens für jede der beiden gegnerischen Seiten, also bei jedem Fall theoretisch auch in der Lage sein muß, die Auffassung der Gegenseite zu vertreten.

Emporius beschreibt in seinem Traktat die *gradus deliberationis*, die fünf Schritte, in denen der Redner seine Argumentation in einer beratenden Rede darlegen soll, und erläutert sie mit Hilfe des *exemplum* der Lucretia. Die *gradus deliberationis* umfassen den *gradus generalis*, der auf das Thema im allgemeinen eingeht, den *gradus proprius*, der das besondere Ereignis behandelt, das dieses Thema illustriert, den *gradus personalis*, der die beteiligten Personen in den Mittelpunkt stellt, den *gradus causalis*, der das Hauptthema ausführlich erläutert, und den *gradus coniecturalis*, der untersucht, welche Folgen die verschiedenen Möglichkeiten zu handeln jeweils haben<sup>61</sup>. Für seine Erläuterung greift Emporius den Punkt der Lucretia-Geschichte heraus, an dem sie vor dem Selbstmord steht, das Für und Wider dieses Plans abwägen und sich schließlich entscheiden muß. Am Ende dieser Überlegungen steht der Selbstmord auf der einen und das Weiterleben auf der anderen Seite. Entsprechend geht Emporius die Reihe der *gradus deliberationis* so durch, daß er für jeden *gradus* jeweils die Argumente für und wider den Selbstmord gibt. Je nachdem, für welche Handlungsmöglichkeit der Lucretia sich der Redner entscheidet, wird auch der geplante Selbstmord unterschiedlich bewertet, einmal als folgerichtiger Entschluß und einmal als Fehler.

Besonders deutlich wird dies am *gradus causalis*. Er nimmt eine Schlüsselstellung innerhalb der fünf *gradus deliberationis* ein, da er das eigentliche Thema der Rede, den geplanten Selbstmord, behandelt. Zunächst formuliert Emporius eine Frage, mit der der Redner eine positive Bewertung des Selbstmords einleiten kann. Sie weckt Zweifel, die der Redner durch Argumente überzeugend ausräumen muß:

„Gibt es keinen anderen Ausweg oder Trost als den Freitod für eine so große Schmach, die einer solchen Frau von einem derartigen Täter angetan worden ist?“ An dieser Stelle muß man wieder allgemein davon sprechen, daß der Tod entweder überhaupt eigentlich etwas Gutes ist oder zumindest mit Sicherheit kein Übel ist, daß das Leben nicht geführt werden kann, wenn die eigene Ehrbarkeit (*honestas*) nicht gesichert ist, daß insbesondere viele tapfere und vornehme Frauen dieses Leben für ihren Ruhm preisgegeben haben (*dedisse gloriae suae*), um durch das Sterben Unrecht und Schande zu vermeiden, und daß man nicht befürchten muß, daß eine Frau mit so großem Mut nur aus Eitelkeit Selbstmord begeht. Man muß auch eine Beschreibung des Todes selbst hinzufügen, bei der kein geringeres als das römische Volk selbst die Wunde und den blutenden Dolch mit Bewunderung betrachten wird, eine Wunde, die von einer kaum mehr weiblich zu nennenden Hand beigebracht worden ist.<sup>62</sup>

---

lobenswerte Taten verbinden (vgl. Emporius, *De deliberativa materia* 570,15 – 22). Eine Interpretation beider Textstellen findet sich bei Geldner 1977, S. 150 – 153.

<sup>61</sup> Vgl. Emporius, *De deliberativa materia* 572, 18 – 25.

<sup>62</sup> Emporius, *De deliberativa materia* 573,33 – 574,7: „*an tantae contumeliae tali feminae ab huiusmodi auctore factae nullum sit aliud vel perfugium vel solacium quam mors voluntaria.*“ *Quo loco est rursus generaliter*

Darauf folgt die entgegengesetzte, negative Auslegung des Selbstmords. Denn es läßt sich auch behaupten,

daß Lucretia auf der anderen Seite, auch wenn das Unrecht in diesem Fall untragbar ist, auch wenn es mehr als jedes andere für sie nicht zu dulden ist, trotzdem auch auf andere Weise gerächt werden kann; daß der Tod in der Tat das äußerste Übel, dem menschlichen Verstand und seinem Wollen von Natur aus fremd und gewissermaßen sogar von den unsterblichen Göttern selbst verboten worden ist; und daß dies mit Sicherheit nicht von einer Frau ausgeführt werden darf, sei sie auch noch so tapfer, daß eine Frau, um so weiter dieses Geschlecht ja vom Umgang mit der Waffe entfernt sei, desto weniger auch eine Waffe ergreifen darf, besonders weil zu befürchten ist, daß sie unerschütterlich beim geplanten Selbstmord bleibt, damit ihr schlechtes Gewissen (*bona conscientia*) nicht eine Seele dem Untergang weihet, die eigentlich viel schwächer ist, und weil es eher der Fall sein könnte, daß sie beharrlicher sterben will, weil sie sich in der Zwangslage einer Schuldigen befindet und eigentlich unkeusch (*inpudica*) ist.<sup>63</sup>

Verschiedene Aspekte der Geschichte tauchen in beiden Interpretationen auf und werden jeweils in ganz unterschiedliche Richtungen ausgedeutet. So verweist Emporius bei beiden Deutungen auf den bevorstehenden Tod. Einmal wird er jedoch als Größe angesehen, die man vernachlässigen könne, und hier können philosophische Spekulationen zur Unterstützung herangezogen werden. Beim anderen Mal ist der Tod dagegen eine entscheidende Schwelle, die der Mensch nicht eigenmächtig übertreten darf, und hier führt Emporius die Natur und die Götter an, durch die diese Regel vorgegeben ist. Dasselbe wiederholt sich beim Geschlecht der Lucretia. Für den Befürworter des Selbstmords ist es ein besonderes Kennzeichen von Tapferkeit, daß Lucretia als Frau zum Dolch greift, für den Gegner ist ihr Geschlecht Anlaß, den Gebrauch der Waffe zu verbieten.

Auch die Frage nach den Motiven, die Lucretia in den Selbstmord treiben, nimmt bei beiden Argumentationsrichtungen eine zentrale Stellung ein. Bei der Interpretation, die den Selbstmord befürwortet, wird die Außenwirkung der Tat besonders herausgestellt. Lucretia kann ihre *honestas* bekräftigen, wenn Wunde und Dolch von ganz Rom bewundert werden. Um die Aussicht auf die Anerkennung, die ihr bevorsteht, noch deutlicher hervorzuheben, kann der Redner zusätzlich auf andere *exempla* hinweisen. Sie geben dann als Beweismittel historische Präzedenzfälle, denen Lucretia nachfolgt, und reihen sie in einen Katalog anderer tapferer Frauen ein. Der Gegner des Selbstmords geht dagegen davon aus, daß es auch andere Möglichkeiten gibt, Rache für die Vergewaltigung zu nehmen. Daher kann er in dem Schritt zum Selbstmord von Anbeginn an keine überzeugende Möglichkeit sehen, sich die Anerkennung anderer zu verschaffen. In seiner Argumentation spielen jedoch die Motive der Lucretia insofern eine zentrale Rolle, als daß er nach den möglichen versteckten Absichten der Lucretia fragt. Für den Gegner lauert gerade hinter dem Selbstmord die Angst vor dem schlechten Gewissen, und die Tat ist ein indirektes Schuldeingeständnis. Lucretia will offenbar nach außen eine Keuschheit behaupten, die sie gar nicht gewahrt hat. Dieses

---

*dicendum, mortem aut omnino bonum esse aut certe malum non esse, et vitam non nisi salva honestate esse ducendam, et specialiter multas hoc fortes et nobiles feminas dedisse gloriae suae, ut iniuriam aut infamiam moriendo vitarent, et verendum non esse, ne tanti mulier animi temptata morte deliciat; adicienda etiam descriptio mortis ipsius, in qua vulnus non quasi feminea manu factum cruentumque telum populus ipse Romanus cum admiratione visurus sit.*

<sup>63</sup> Emporius, *De deliberativa materia* 574,7 – 15: *at ex altera parte, etiam si intolerabilis illic iniuria sit, etiam si Lucretiae praeter ceteras non ferenda, posse tamen eam aliter vindicari; mortem vero, ultimum malum et natura a petitione humanae mentis alienum et ab ipsis quodammodo etiam diis immortalibus adcelerari vetitum et certe hoc minus de femina quamvis fortissima exigendum, quo magis sexus iste remotus a ferro est, eo minus esse sumendam, praesertim cum verendum sit, ne coepto vulnere non perseveret, ne infirmiolem ad perniciem suam reddat animum bona conscientia, et facilius sit ut pertinacius in necessitate meriti inpudica moriatur.*

Argument ist so brisant, daß Emporius auch den Befürworter des Selbstmords darauf eingehen läßt. Er muß klarstellen, daß Lucretia viel zu heldenmütig ist, als daß sie aus Eitelkeit mit dem Selbstmord kokettiert. Zwar wird hier nicht ausdrücklich unterstellt, daß Lucretia freiwillig mit Sextus Tarquinius geschlafen haben könnte und nachträglich das Geschehene umwerten will. Aber es muß zumindest die Möglichkeit ausgeschlossen werden, daß Lucretia das Geschehene nur zur gefallsüchtigen Selbstdarstellung nutzt.

Emporius geht von der Deutungsoffenheit des *exemplum* aus. Der Fall der Lucretia gilt als ein besonderes Ereignis, bei dem noch nicht ausgemacht ist, wie ihr Handeln bewertet werden soll. In Frage steht, wie Lucretia angemessen auf die Vergewaltigung durch Sextus Tarquinius reagieren kann. Als Kriterium dafür gelten Werte, an denen sie sich orientieren kann. Emporius berücksichtigt von den drei Werten, die in diesem Fall diskutiert werden können, besonders den der *pudicitia* und den der *gloria*. Ziel ihres Handelns soll es sein, im Sinne der *pudicitia* als keusch zu gelten und durch die *gloria* die Anerkennung und Achtung der Mitmenschen zu erwerben. Ob Lucretia den Wert der *gloria* für sich beanspruchen kann, ist direkt mit der Frage nach ihrer *pudicitia* verknüpft. Gilt sie als keusch, kann sie auch auf den Nachruhm bei ihren Mitmenschen rechnen. Durch welches Vorgehen lassen sich diese Werte erreichen? Der Vorschlag, der im Raum steht, ist der Selbstmord. Ist dieses Verhaltensmuster das richtige, um die Werte zu sichern? Je nachdem, für welche Position sich der Redner entscheidet, gilt der Selbstmord der Lucretia entweder als gelungener Versuch, diese Werte zu erreichen, oder aber er wird als Scheitern interpretiert.

Emporius führt mit den beiden alternativen Auslegungen des *exemplum* der Lucretia vor, wie die allgemeingültigen Werte mit den Normen und dem einzelnen Ereignis, durch die sie in konkreten Zusammenhängen umgesetzt werden können, verknüpft werden können. Das *exemplum* läßt verschiedene Möglichkeiten zu, diese Elemente zu verknüpfen. Außerdem sind unterschiedliche Schlußfolgerungen möglich, ob in dem konkreten Ereignis, vom dem das *exemplum* berichtet, tatsächlich auch die Werte umgesetzt werden, die damit verbunden werden können.

Der Befürworter sieht im Selbstmord das richtige Mittel, um die *pudicitia* zu erreichen. Hierfür verweist er darauf, daß Lucretias Verhalten konform mit anderen Frauen früherer Zeiten geht, die ähnlich vorgegangen sind. Durch den Selbstmord zeigt Lucretia seiner Ansicht nach einen solch außergewöhnlichen Mut, wie er sonst nur Männern zugesprochen wird. Und daß sie in dieser Notsituation so über sich hinauswächst, belegt, wie ernst ihre Sorge um ihre *pudicitia* ist. Aus dem Bemühen um die *pudicitia* ergibt sich auch die *gloria*, die Lucretia im Urteil ihrer Mitbürger erreichen wird. Aufgrund der Entschiedenheit, mit der Lucretia den Freitod wählt, fallen auch alle Zweifel, daß sie sich nur aus Berechnung an den Vorgaben der Vergangenheit orientiert und mit Absicht auf die Bewunderung ihrer Mitmenschen kalkuliert. Der Befürworter des Selbstmords betont, daß Lucretia mit bereits bekannten Normen konform geht. Er sieht in dem Selbstmord eine gewohnte Reaktionsform, aus der sich auch die gewohnte Bewertung ergibt. Demgegenüber spielt er die konkrete Situation der Lucretia herunter. Er muß sogar vermeiden, daß die Tatsache, daß Lucretia einer Norm folgt, Zweifel daran weckt, ob sie in ihrer individuellen Situation nur auf den Widererkennungswert spekuliert und gar nicht wirklich im Sinne der Norm handelt.

Der Gegenredner interpretiert den Selbstmord als Weg, sich um *pudicitia* und *gloria* zu bringen. So verweist er erstens darauf, daß man den Tod unter allen Umständen vermeiden muß und man ihn sich auf keinen Fall selbst beibringen darf. Zweitens ist für ihn der Selbstmord nicht mit dem weiblichen Geschlecht vereinbar, das überhaupt keine Waffen tragen darf. Gegen die Normen, mit denen der Vorredner arbeitet, stellt er andere und

gewichtigere Normen für die *pudicitia*. Nachdem auf diese Weise Zweifel an der *pudicitia* geweckt sind, kann er auch dagegen argumentieren, daß Lucretia der Wert der *gloria* verliehen werden soll. Hierfür verweist der Gegenredner gerade auf die konkrete Situation, die sein Vorredner zugunsten der Normen zurückstellt. Welche Absichten verfolgt Lucretia mit ihrem Selbstmord, wenn sich dadurch die *pudicitia* doch gar nicht erweisen läßt? Der Redner legt nahe, daß sie sich dieses Verhaltensmusters nur bedient, um eine Keuschheit zu behaupten, die sie vielleicht gar nicht wirklich gezeigt hat. So könnte sie vielleicht in Wahrheit Sextus Tarquinius begehrt und bereitwillig einem gemeinsamen Liebesakt zugestimmt haben. Dann erscheint ihr Streben nach *gloria* nur als vergebliches Bemühen, ein anderes Bild von sich zu geben und den gegenteiligen Eindruck zu erwecken.

### C. Aurelius Augustinus: *De civitate dei*

Vor dem Hintergrund der „positiven Anthropologie“, die Claudian am *exemplum* der Lucretia vorführt, und der rhetorischen Theorie des Emporius, der auf die Deutungsoffenheit des *exemplum* verweist, wird die besondere Leistung Augustins deutlich. Er macht nämlich die Deutungsoffenheit der *exempla*, die die Rhetorik lehrt, wieder neu für die anthropologische Reflexion nutzbar und setzt sie ein, um ein alternatives anthropologisches Modell gegen die vorherrschende „positive Anthropologie“ zu begründen. Dies folgt dem Grundmuster der „negativen Anthropologie“.

Der unmittelbare Anlaß für Augustins *De civitate dei* ist der Fall Roms, das 410 von den Westgoten unter Alarich erobert und geplündert wird. Augustin nutzt das Ereignis und die Probleme, die sich für die Christen daraus ergeben, um eine allgemeine christliche Glaubenslehre zu begründen. Das erste Buch, in dem er auf die Lucretia-Geschichte eingeht und das in der Zeit zwischen 413 und 415 entsteht, gehört zu der ersten Hälfte des Textes, in dem sich Augustin vor allem der Kritik und Zurückweisung der heidnischen Auffassung vom Menschen widmet. Hierin bildet es den Einstieg in den Block der Bücher 1 – 5, in denen Augustin sich gegen die heidnische Geschichtsauffassung wendet, und auf den der Block der Bücher 6 bis 10 folgt, die gegen die antike Philosophie gerichtet sind. Erst in der zweiten Hälfte entwickelt Augustin dann die Elemente einer christlichen Anthropologie, die auf der Unterscheidung zwischen einer christlichen Glaubensgemeinschaft, der *civitas caelestis*, und der irdischen Gemeinschaft, der *civitas terrena*, aufbaut. Diese Anthropologie ist implizit bereits schon in den frühen Büchern enthalten, denn Augustin mißt die heidnische Anthropologie, von der er sich abgrenzt, an den Grundsätzen seiner eigenen christlichen Anthropologie und begründet seine Kritik mit ihr. Augustin stellt in seiner Unterscheidung der beiden *civitates* die christliche Glaubensgemeinschaft, die bereits auf Erden auf Gott und ein eigentliches Leben im Jenseits bezogen lebt und für die sich der Mensch entscheiden muß, gegen die rein irdische Existenz im Diesseits, die nur eine Stufe auf dem Weg zur *civitas caelestis* ist. Wann die *civitas caelestis* verwirklicht sein wird, läßt sich nicht sagen. Der Mensch muß daher versuchen, die Werteordnung der *civitas caelestis* so weit wie möglich schon in seinem irdischen Leben umzusetzen<sup>64</sup>.

Augustins Auseinandersetzung mit der Geschichte der Lucretia nimmt das aktuelle Thema seines Textes, den Fall Roms direkt auf. Während der Plünderung der Stadt durch Alarichs Truppen ist es zu Vergewaltigungen von Frauen gekommen, und in der Folge erwägen einige der Opfer den Selbstmord oder begehen ihn sogar. Für diesen aktuellen Fall will Augustin nun eine Verhaltensregel geben, die den christlichen Grundsätzen entspricht. Hierfür zieht er das *exemplum* der Lucretia heran, die sich in einer ähnlichen Situation für den Freitod entscheidet.

<sup>64</sup> Zu Entstehung und Aufbau von *De civitate dei* vgl. Horn 1997, S. 2 – 9 und O’Daly 1999, S. 27 – 38.

Sie scheint den Selbstmord als vorbildliche Verhaltensweise zu präsentieren und könnte für die christlichen Frauen ein Vorbild sein.

Augustin verwendet das *exemplum* in Sinne der rhetorischen Theorie als Beweismittel, mit dem ein aktuelles Problem erläutert werden kann. Ähnlich wie Montaigne zitiert auch er das *exemplum* der Lucretia zunächst im Sinne der „positiven Anthropologie“, um dann die gewohnheitsmäßige Verwendung zu prüfen und schließlich abzulehnen. Den Regeln der „positiven Anthropologie“ zufolge, die sich etwa bei Claudian findet, kann die Keuschheit durch mutigen und entschlossenen Selbstmord unter Beweis gestellt und gesichert werden. Hiergegen stellt Augustin die individuelle Situation der Lucretia. Entscheidend für ihre Keuschheit ist die innere Einstellung, die sie gegenüber dem erzwungenen Geschlechtsakt einnimmt. Ob sie wirklich keusch ist, läßt sich nur daran ermessen, ob sie sich die Keuschheit zu einem Ziel gesetzt hat, das sie gegen alle Widerstände aufrechterhalten will, nicht aber daran, daß sie äußerlich erkennbare Verhaltensmuster befolgt.

Wie bei Montaigne wird das *exemplum* der Lucretia dadurch zum Anschauungsobjekt einer „negativen Anthropologie“. Denn er kritisiert am Beispiel der Lucretia nicht nur die „positive Anthropologie“, die feste Normen dafür definiert, wie sich der Wert der Keuschheit erreichen läßt, sondern führt gleichzeitig auch vor, wie die „negative Anthropologie“ funktioniert. Er führt die Geschichte, von der das *exemplum* der Lucretia berichtet, auf das tatsächliche Ereignis zurück und zeigt die Handlungsoptionen auf, die Lucretia in ihrer Situation hat. Ausgehend davon ergibt sich jedoch die Vorschrift der „negativen Anthropologie“, sein Handeln immer nur versuchsweise auf Werte auszurichten, die nie endgültig gesichert werden können. Lucretia gibt ein Negativbeispiel ab, denn sie orientiert sich stattdessen an festen und wiedererkennbaren Normen und glaubt, den Wert der Keuschheit schon allein dadurch für sich zu garantieren<sup>65</sup>.

Anders als bei Montaigne werden die beiden Anthropologien von Augustin allerdings mit Glaubenshaltungen verbunden, und er ordnet die „positive“ der heidnischen Seite, die „negative“ der christlichen Seite zu. Zudem wählt Augustin nicht die Form eines Essays, um sich mit dem *exemplum* auseinanderzusetzen, sondern ordnet seine Kritik in den größeren Rahmen eines religiösen Traktats ein. Dabei gibt er erst einleitend eine Zusammenfassung der Geschichte, um dann einzelne Punkte aus der Geschichte einer ausführlichen Kritik zu unterziehen.

Innerhalb seiner Argumentation wendet Augustin dieselben Verfahren an, mit denen Montaigne in seinem Essay „De l'inconstance de nos actions“ die mit einer „positiven Anthropologie“ aufgeladenen *exempla* kritisiert. Augustins Analyse von Lucretias Verhalten

<sup>65</sup> Für die weite Verbreitung der „positiven Anthropologie“, die Claudian mit dem *exemplum* der Lucretia verbindet, spricht die Tatsache, daß auch die zeitgenössischen christlichen Autoren die Lucretia als Beispiel für vorbildliches Verhalten führen. So zieht Paulinus von Nola das *exemplum* der Lucretia in *Carm.* 10,192 zum Vergleich heran, um seine Frau als vorbildliche Ehefrau herauszustellen. Wie bei Claudian ist das *exemplum* auch hier synonym mit dem Wert der Keuschheit gesetzt. Hieronymus zitiert das *exemplum* der Lucretia in *Adv. Iov.* I,46,49 und *ep.* 123,7 ohne Einschränkung als Beispiel für vorbildliches weibliches Verhalten. Dies ist umso verwunderlicher, weil Hieronymus für den Katalog der vorbildlichen Frauen in *Adv. Iov.* 1,41 – 47 neben Senecas verlorener Schrift *De matrimonio* auch Tertullians Schriften *De exhortatione castitatis* und *De monogamia* benutzt. Dort wird die Lucretia jedoch zwiespältig beurteilt. Die unbedingte Treue zu ihrem Mann erscheint Tertullian, der sich gegen die Wiederverheiratung einsetzt, zwar durchaus nachahmenswert. Im Selbstmord sieht er jedoch eine problematische Überreaktion, die er sich mit Lucretias Eitelkeit erklärt und ablehnt (vgl. Tertullian *De exhortatione castitatis* 13,3, *De monogamia* 17,3, vgl. außerdem *Ad martyras* 4,4). Die Tendenz zur „positiven Anthropologie“ in der spätantiken christlichen Literatur geht also soweit, daß auch solche Einwände geglättet werden, die in der eigenen Traditionslinie gemacht werden (vgl. Geldner 1977, S. 153 – 167 und Trout 1994, S. 61 – 62).

soll vor allem aufdecken, daß sich Lucretias Verhalten mit Normen nicht eindeutig erfassen läßt. Daher weist er vor allem auf die die Widersprüche innerhalb ihres Handelns hin. Er zieht jedoch auch mehrfach Zitate antiker Autoren heran, die er zu zusätzlichen Argumente gegen die „positive Anthropologie“ umformen kann. Schließlich mündet seine Analyse auch in einen Vergleich mit der Wirklichkeit. Abschließend geht es darum, ob die Normen, die die „positive Anthropologie“ mit dem *exemplum* verbindet, tatsächlich auf den aktuellen Fall der vergewaltigten Christinnen bezogen werden können<sup>66</sup>.

Augustin verwendet mehrere der Argumente, die Emporius als Beispiel dafür anführt, wie ein Redner den Plan der Lucretia, Selbstmord zu begehen, zurückweisen kann. Zwar macht Emporius die Geschichte der Lucretia nicht wie Augustin zum Gegenstand eines nachträglichen Urteils, sondern wählt sie als Thema für eine beratende Rede, die noch vor dem Selbstmord einsetzt und dafür oder dagegen plädieren muß. Da beide aber das Für und Wider des Selbstmords abwägen, ergeben sich prinzipiell dieselben Möglichkeiten zu argumentieren. Eine direkte Abhängigkeit zwischen Augustin und Emporius ist eher unwahrscheinlich<sup>67</sup>. Dennoch kann der Text des Emporius als Zeugnis für die rhetorische Theorie und Praxis in der Zeit Augustins herangezogen werden. Denn ganz offensichtlich handelt es sich beim Text des Emporius eher um eine Niederschrift der allgemein praktizierten rhetorischen Lehren als um eine originelle Neudefinition des *genus deliberativum*. Man kann davon ausgehen, daß das *exemplum* zur Lucretia oft als Gegenstand der Deklamationsreden eingesetzt wird, weil es zum allgemeinen Bildungsgut der Spätantike gehört. Entsprechend bekannt und verbreitet sind daher auch die verschiedenen Möglichkeiten zu argumentieren, die sich bei Emporius finden.

In einem ersten Schritt nimmt Augustin den Ausspruch eines – heute nicht mehr bestimmbar – Deklamators auf, der Lucretia wohlwollend gegenübersteht, und nutzt dieses Zitat, um daraus ein Argument gegen Lucretias Selbstmord zu gewinnen:

Ein gewisser Redner sagt in einer Deklamation ausgezeichnet und der Wahrheit gemäß: „Wunderlich zu sagen, es waren zwei und nur einer hat Ehebruch begangen“. Deutlich und sehr wahr. Denn er betrachtet in dieser Verbindung zweier Körper die äußerst schändliche Begierde des einen und den äußerst keuschen Willen der anderen (*unius inquinatissimam cupiditatem, alterius castissimam voluntatem*) und richtet seine Aufmerksamkeit nicht darauf, was hinsichtlich der Verbindung der Körperteile, sondern was hinsichtlich der Unterschiede in ihren Seelen (*animorum diversitate*) geschieht. Er sagt: „Es waren zwei, aber nur einer hat Ehebruch begangen“. Aber wie verhält es sich damit, daß diejenige härter

<sup>66</sup> Zu den Strategien, die Augustin für die Kritik der *exempla* in den ersten Büchern von *De civitate dei* anwendet, vgl. Pollmann 1997. Zur Kritik des *exemplum* der Lucretia im besonderen vgl. Honstetter 1977, S. 132 – 136, Trout 1994 und Oranje 1996.

Pollmann, die für alle Bücher 1 – 5 untersucht, wie Augustin den *mos maiorum* anhand der *exempla* und der Texte der antiken Klassiker kritisiert, gibt eine Überblicksliste über die Verfahren, die er anwendet. Ihre Liste deckt sich weitgehend mit den hier genannten Verfahren. So nennt sie als erste Technik „die radikale, unvereinbare Antithese zwischen negativem Heidentum und positivem Christentum, wobei oft das Heidentum aufgrund innerer Widersprüche als trügerisch und falsch erwiesen werden soll“. Auch Montaigne geht es darum, Widersprüche in Lucretias Handeln aufzudecken. Als zweite Technik führt Pollmann dann „die Auspielung kritischer paganer Stimmen gegen das durch diese selbst kritisierte Heidentum“ an, die sich bei Montaigne in Form antiker Zitate findet, die er gegen die *exempla* wendet. Als dritte Technik Augustins kommt bei Pollmann die „integrierende Anverwandlung der paganen Tradition in die christliche Weltanschauung“ hinzu, bei der das Heidentum als heilsgeschichtlich überholter Vorläufer des Christentums gedeutet wird. Sie hat keine Parallele bei Montaigne (vgl. Pollmann 1997, S. 26).

<sup>67</sup> Zumindest entstehen beide Texte in ungefähr demselben Zeitraum, denn Emporius wird auf das vierte oder fünfte Jahrhundert datiert und Augustin schreibt die ersten fünf Bücher von *De civitate dei* in den Jahren 413 – 415. Da über Emporius allerdings keine genaueren Angaben gemacht werden können, läßt sich weder eine tatsächliche Abhängigkeit noch die Art der Beziehung zwischen beiden Texten mit Sicherheit klären.

bestraft wird, die den Ehebruch nicht begangen hat? Denn jener wurde nur mit seinem Vater aus seinem Vaterland vertrieben, diese ist mit der Höchststrafe belegt worden. Wenn jenes keine Unkeuschheit ist, durch die sie gegen ihren Willen überwältigt wird, so ist dies auch keine Gerechtigkeit (*iustitia*), durch die sie trotz ihrer Keuschheit bestraft wird (*casta punitur*).<sup>68</sup>

Augustin verwendet das Zitat, das der Deklamator in einer längeren Rede zugunsten der Lucretia anführt, außerhalb seines ursprünglichen Kontextes und gewinnt aus ihm einen Ansatzpunkt, mit dem er seine eigene Anthropologie darstellen kann. So wird der Deklamator zum Anwalt einer These, die er selbst gar nicht vertritt. Wie Montaigne, der die antiken Zitate zur menschlichen Wechselhaftigkeit gegen eine Lektüre der *exempla* ausspielt, die aus ihnen rezeptartig verwendbare Handlungsmuster ableiten will, greift auch Augustin zu einem überlieferten Zitat, das er anders für seine Zwecke einsetzt.

Das Zitat des anonymen Deklamators dient Augustin dazu, neben der *pudicitia*, die Lucretia durch den Selbstmord anstrebt und die hier mit dem synonymen Begriff der *castitas* beschrieben wird, einen weiteren Wert als Kriterium dafür zu gewinnen, um ihr Verhalten zu beurteilen. Dies ist die Frage danach, ob durch den Selbstmord auch *iustitia*, Gerechtigkeit, erzielt wird. Hier kann man die Norm geltend machen, daß Unschuldige nicht stärker bestraft werden dürften als Schuldige. Genau dies ist jedoch der Fall, wenn Sextus Tarquinius zwar mit seinem Vater verbannt wird, aber am Leben bleibt, während die unbeteiligte Lucretia sterben muß. Denn es ist Sextus, der unkeusch handelt, nicht Lucretia, die ganz im Gegenteil ihre Keuschheit bewahrt.

Mit diesem Argument verfolgt Augustin eine Strategie, die auch Emporius für eine Gegenrede gegen Lucretia vorschlägt. Er kritisiert die Norm des Selbstmords, die für die *pudicitia* geltend gemacht wird, indem er übergeordnete Werte und Normen heranzieht. Emporius schlägt vor, den Tod als das größte Übel darzustellen, das der Mensch auf jeden Fall vermeiden muß. Ganz ähnlich macht Augustin darauf aufmerksam, daß der Tod eine zu große Strafe für Lucretia darstellt.

Während der entschlossene Selbstmord auf die Tugend der *pudicitia* verweist, widerspricht die Tatsache, daß damit zugleich eine Unschuldige bestraft wird, den Regeln der *iustitia*. Dieselbe Handlung des Selbstmords verweist also auf zwei unterschiedliche Werte, die sich eigentlich ausschließen müßten, um eine eindeutige Bewertung zu erreichen. Nun ist Lucretia aber keusch und ungerecht zugleich. Indem Augustin zwei Normen gegeneinander ausspielt, stellt er auf diese Weise auch in Frage, ob Normen überhaupt tauglich sind, um das Handeln der Lucretia sicher zu beurteilen.

Zugleich deutet Augustin an, wie sich ein sicheres Urteil über Lucretia fällen läßt, ohne auf Normen zurückzugreifen. Denn er lobt den anonymen Deklamator dafür, daß er ihr Verhalten nicht mit Hilfe äußerlich sichtbarer Kriterien ermessen will, sondern nur ihre seelische Verfassung berücksichtigt. Auch Augustin will nur die Motive gelten lassen, von denen sich Lucretia leiten läßt. Entsprechend stellt er im Vergleich von Sextus und Lucretia auch „die äußerst schändliche Begierde des einen und den äußerst keuschen Willen der anderen“

<sup>68</sup> Augustinus, *De civitate dei* (CSEL) I,19,16 – 17: *Egregie quidam ex hoc veraciterque declamans ait: «Mirabile dictu, duo fuerunt et adulterium unus admisit.» Splendide atque verissime. Intuens enim in duorum corporum commixtione unius inquinatissimam cupiditatem, alterius castissimam voluntatem, et non quid coniunctione membrorum, sed quid animorum diversitate ageretur adtendens: «Duo, inquit, fuerunt, et adulterium unus admisit.» Sed quid est hoc, quod in eam gravius vindicatur, quae adulterium non admisit? Nam ille patria cum patre pulsus est, haec summo est mactata supplicio. Si non est illa inpudicitia qua invita opprimitur, non est haec iustitia qua casta punitur.*

gegenüber (*unius inquinatissimam cupiditatem, alterius castissimam voluntatem*). Sextus ist bestimmt von triebhafter Begierde, die ihn dazu verleitet, Schändliches zu tun, während Lucretia sich von einem Willen bestimmen läßt, den sie auf das Ziel der Keuschheit ausrichtet. Augustinus verbindet die Wertbegriffe der Keuschheit auf der einen Seite und der Schändlichkeit auf der anderen Seite jeweils mit den Absichten und Zielen, die Lucretia und Sextus verfolgen. Ob sie sich der *pudicitia* oder der *voluptas* verschreiben, ergibt sich nur daraus, ob sie diesen Wert als kontinuierliches Ziel vor Augen haben und versuchen, ihm zu genügen. An die Stelle einer inhaltlich argumentierenden Anthropologie tritt damit die formale Vorgabe der „negativen Anthropologie“. Lucretias Selbstmord ist daher gar nicht nötig, um ihre *pudicitia* unter Beweis zu stellen. Es zählt, wie sie sich im Moment des erzwungenen Geschlechtsverkehrs innerlich dazu verhält. Bleibt sie keusch oder teilt sie sich mit Sextus Tarquinius sexuelle Lust und Vergnügen?

Um noch weitere Zweifel an der traditionellen Auslegung des Lucretia-exemplum zu wecken, nimmt Augustin in einem zweiten Argumentationsschritt die Frage wieder auf, ob der Selbstmord nicht gegen die Maßstäbe der Gerechtigkeit verstößt. Hierfür beruft er Lucretia vor ein imaginäres Gericht, das über ihre Schuld oder Unschuld befinden soll, und hält eine kurze Anklagerede gegen sie. Dann überprüft er, ob ihr Selbstmord vor dem Gericht der Unterwelt im Hades Bestand halten kann. Die Argumentationsstrategie, Lucretia vor ein Gericht zu zitieren, hat eine Parallele in der Art und Weise, wie Emporius das *exemplum* einsetzt. Auch er macht es zum Gegenstand einer Rede, in der beurteilt werden muß, ob der Selbstmord der richtige Schritt für Lucretia ist oder nicht.

Augustin bekräftigt nochmals den Konflikt zweier Normen und Werte, in dem der Selbstmord der Lucretia steht. Einerseits ist sie keusch und damit unschuldig, andererseits muß sie aber auch als ungerecht und damit schuldig gelten, weil sie eine Unschuldige tötet:

Ich rufe Euch an, ihr römischen Gesetze und Richter. Offenbar wolltet ihr, daß, selbst wenn Schandtaten begangen worden sind, auch ein Verbrecher nicht ungestraft ohne Urteil getötet wird. Wenn also irgend jemand dieses Verbrechen vor euer Gericht brächte und euch beweisen würde, daß eine Frau nicht nur ohne Urteil, sondern auch noch keusch und unschuldig getötet worden sei, würdet ihr den, der dies getan hat, nicht mit angemessener Strenge bestrafen? Dies hat jene Lucretia getan; jene, jene gepriesene Lucretia hat die unschuldige, keusche Lucretia, die gerade Gewalt erlitten hatte, auch noch getötet.<sup>69</sup>

Auch wenn Lucretia bereits tot ist und die irdische Gerichtsverhandlung ein Gedankenspiel bleiben muß, wird sie sich vor den unterirdischen Richtern im Hades verantworten müssen. Dort entscheiden Minos, Aeacus und Rhadamanthus vor dem Eingang in den Hades darüber, welche Menschen in die Hölle des Tartarus verstoßen werden und welche Eintritt ins Elysium erhalten.

Um dies zu zeigen, zitiert Augustin einige Passagen aus Vergils *Aeneis*, die zum traditionellen Bestand des Bildungskanons gehören und in denen der Platz der Selbstmörder in der Unterwelt geschildert wird. Ähnlich wie zuvor bei dem Satz des anonymen Deklamators nimmt Augustin auch hier wieder ein Zitat aus einem anderen Kontext auf und wendet es so, daß es als Beweismittel gegen Lucretia eingesetzt werden kann. Vergil geht zwar nicht selbst auf Lucretia ein, Augustin entnimmt seinem Text aber zusätzliche Informationen, die gegen

<sup>69</sup> Augustinus, *De civitate dei* (CSEL) I,19,27 – 35: *Vos appello, leges iudicesque Romani. Nempe post perpetrata facinora nec quemquam scelestum indemnatum inpune uoluitis occidi. Si ergo ad vestrum iudicium quisquam deferret hoc crimen vobisque probaretur non solum indemnatum, verum etiam castam et innocentem interfectam esse mulierem, nonne eum, qui id fecisset, severitate congrua plecteretis? Hoc fecit illa Lucretia; illa, illa sic praedicata Lucretia innocentem, castam, vim perpressam Lucretiam insuper interemit.*

Lucretias Selbstmord sprechen. Sie wird nämlich zu den Menschen gehören, von denen Vergil berichtet, daß ihnen die Tore der Unterwelt verschlossen bleiben, weil sie von eigener Hand gestorben sind:

Sicherlich verteidigt ihr diese auch durch keine Erörterung vor solchen unterirdischen Richtern, wie sie in den Gedichten eurer Schriftsteller besungen werden, sie, die natürlich unter jene gesetzt wird, „die sich, obwohl sie schuldlos sind, durch eigene Hand den Tod gegeben und ihr Leben weggeworfen haben, weil ihnen das Licht verhaßt ist“ [vgl. Vergil, *Aen.* VI, 434 – 436]. Und wenn sie in die Oberwelt zurückkehren will, „steht das göttliche Recht entgegen, der trauerbringende Sumpf und die unfreundlichen Teiche binden sie“ [vgl. Vergil, *Aen.* VI, 438 – 439].<sup>70</sup>

Selbst die antiken Texte weisen also Lucretia einen Sonderstatus zu. Sie muß mit den anderen Selbstmördern auf der Seite des Styx verweilen, die noch der Oberwelt zugewandt ist, und kann nicht auf die andere Seite übersetzen, wo erst über sie Recht gesprochen wird.

Erneut wendet Augustin ein Argument an, auf das auch Emporius hinweist, und versucht, die Norm des Selbstmords dadurch zu entkräften, daß er auf höhere Normen verweist. Emporius empfiehlt dem Redner, der den Selbstmord der Lucretia ablehnen will, darauf zu verweisen, daß der Freitod durch göttliche Sanktion verboten ist. Wer ihn begeht, macht sich der *impietas*, des Frevels gegen die Götter schuldig. Auf diese Weise wird der Konflikt zwischen *pudicitia* und *iustitia*, den Augustin für den Selbstmord der Lucretia bereits aufgezeigt hat, auch zu einem Konflikt zwischen *pudicitia* und *pietas*. Lucretias Selbstmord verstößt also nicht nur gegen die Regeln der irdischen Gerechtigkeit, sondern auch gegen die Vorschriften, die die Götter aufstellen. Augustin argumentiert dabei nur auf der Ebene der traditionellen Auffassung des *mos maiorum*. Aber bereits innerhalb des Normenkanons der „positiven Anthropologie“, die Augustin in der heidnischen Religion widerlegen will, ist der Selbstmord mit einem negativen Wertbegriff verbunden.

In einem dritten Argumentationsschritt fragt Augustin schließlich nach den Motiven, die Lucretia zum Selbstmord bewegen, und nimmt das Kriterium wieder auf, das er bereits ganz zu Beginn als entscheidend herausstellt. Hier führt Augustin das *exemplum* endgültig auf das einzelne Ereignis zurück. Er fragt nach den Handlungsmöglichkeiten, die Lucretia hat, und sucht nach den Gründen, die zu ihrer Entscheidung führen. Er versetzt sich in ihre Lage: An welchen Werten orientiert sie sich, als sie Selbstmord begeht und was kann sie damit erreichen wollen? Hier kritisiert Augustin die „positive Anthropologie“ nicht mehr nur, indem er ihre Normen angreift und in Zweifel zu ziehen versucht. Jetzt legt er das Konzept einer „negativen Anthropologie“ zugrunde, das von der individuellen Situation der Lucretia ausgeht und ihr Handeln als Versuch ansieht, Werte umzusetzen.

Als erste Möglichkeit, warum Lucretia sich für den Selbstmord entscheidet, erwägt Augustin, daß sie damit eine tatsächliche Schuld abbüßen will. Dabei werden die Normen, die vorher von außen an Lucretia herangetragen werden, um sie zu beurteilen, nun zu Maßstäben, an denen sie sich selbst orientiert. In ihrer individuellen Situation sucht sie Zuflucht bei vorgeblich allgemeingültigen Regeln, die ihr aus ihrer Zwangslage wieder heraushelfen können. Daß diese Regeln zur moralischen Orientierung tauglich sind, hat Augustin allerdings zuvor bereits in Zweifel gezogen. Wenn Lucretia sich nun trotzdem an ihnen ausrichtet, erscheint dies als verzweifelter Versuch, Halt zu gewinnen.

<sup>70</sup> Augustinus, *De civitate dei* (CSEL) I,19,38 – 46: *Quam certe apud infernos iudices etiam tales, quales poetarum vestrorum carminibus cantitantur, nulla ratione defenditis, constitutam scilicet inter illos, «qui sibi letum/ Insontes peperere manu lucemque perosi/ Proiecere animas»; cui ad superna redire cupienti «Fas obstat, tristisque palus inamabilis undae/ Adligat».*

Lucretia empfindet selbst Lust, als Sextus sie vergewaltigt. Da sie die geltenden Normen akzeptiert, kann sie sich nicht mehr als keusch ansehen. Sie hat die eheliche Treue gebrochen, die als Kennzeichen der *pudicitia* gilt. In dieser Situation greift sie zu einer anderen Norm und bestraft sich als Schuldige, um so zumindest der *iustitia* Genüge zu tun. Der Selbstmord erscheint dann als Versuch, den Wert der *iustitia* zu erreichen, indem sie sich selbst mit der Todesstrafe belegt:

Aber vielleicht ist sie ja nicht deswegen im Vorhof der Unterwelt, weil sie sich trotz ihrer Unschuld, sondern weil sie sich aus schlechtem Gewissen getötet hat (*male sibi consciam*)? Was, wenn sie nämlich – was nur sie selbst hatte wissen können – auch durch ihre eigene Lust verführt, mit dem jungen Mann, obwohl er sie gewaltsam angriff, einer Meinung war und dies danach, als sie sich dann bestrafte, so sehr bedauerte, daß sie dies nur durch den Tod sühnen zu können glaubte?<sup>71</sup>

Auch dieses Argument findet sich in ähnlicher Form bei Emporius. Er schlägt dem Gegner des Selbstmords vor, hinter der Tat ein schlechtes Gewissen zu vermuten. Emporius geht allerdings soweit, daß er Lucretia ein bewußtes Kalkül unterstellt, um sich Ruhm und Anerkennung der Mitmenschen zu sichern. Augustin geht dagegen davon aus, daß sie weniger ihre *gloria* als die *iustitia* anstrebt.

Mit ihrem Selbstmord kann Lucretia allerdings nicht verhindern, daß sie als schuldig gelten muß und weiter zu den Personen gerechnet wird, die sich ein Laster haben zuschulden kommen lassen. Durch den Selbstmord kann sie vielleicht Gerechtigkeit herstellen, ihre Keuschheit, die sie durch ihr stillschweigendes Einverständnis mit Sextus unwiederbringlich verloren hat, läßt sich aber nicht wiedergewinnen.

Aus dieser Rekonstruktion der Ereignisse blendet Augustin wieder zurück und stellt die Konsequenzen dar, die sie für das Urteil der irdischen und unterirdischen Richter über Lucretia haben<sup>72</sup>. Wie auch immer man den Fall nun ansieht, läßt sich keine eindeutige Bewertung der Lucretia mehr erzielen. Ist sie im Moment der Vergewaltigung keusch geblieben, so wird sie im Moment des Selbstmords zur ungerechten Mörderin. Ist sie dagegen im Moment des Selbstmords gerecht, ist sie im Moment der Vergewaltigung unkeusch. Sie verhält sich zu unterschiedlichen Zeitpunkten auf unterschiedliche Weise, so daß sich zwar für jeden Moment eine klare Bewertung geben läßt. Aus der Summe dieser Bewertungen ergibt sich aber kein einheitliches Urteil:

Aber so wird dieser Fall von beiden Seiten her in die Enge getrieben. Wenn man den Anklagepunkt des Mordes ausräumt, wird der Anklagepunkt des Ehebruchs bestätigt. Wenn man den Anklagepunkt des Ehebruchs bereinigt, wird der Anklagepunkt des Mordes bekräftigt; und es läßt sich überhaupt kein Ausweg finden, weil man sagen muß: „Wenn sie Ehebruch begangen hat, warum wird sie gelobt? Wenn sie keusch ist, warum ist sie getötet worden?“<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Augustinus, *De civitate dei* (CSEL) I,19,47 – 51: *An forte ideo ibi non est, quia non insontem, sed male sibi consciam se peremit? Quid si enim (quod ipsa tantummodo nosse poterat) quamvis iuveni violenter inruenti etiam sua libidine inlecta consensit idque in se puniens ita doluit, ut morte putaret expiandum?*

<sup>72</sup> So kann sie jetzt nicht einmal mehr zu den Selbstmördern der Zwischenwelt gezählt werden, die zumindest unschuldig gestorben sind, sondern gehört zu den Verbrechern (vgl. Augustinus *De civitate dei* (CSEL) I,19,51 – 58).

<sup>73</sup> Augustinus, *De civitate dei* (CSEL) I,19,58 – 62: *Sed ita haec causa ex utroque latere coartatur, ut, si extenuatur homicidium, adulterium confirmetur; si purgatur adulterium, homicidium cumuletur; nec omnino invenitur exitus, ubi dicitur: «Si adulterata, cur laudata; si pudica, cur occisa?»*

Damit hat Augustin endgültig erwiesen, daß Normen nutzlos sind, um eindeutige Werturteile über das Handeln der Menschen zu treffen. Sie können zwar einzelne Handlungen des Menschen klassifizieren, ergeben aber kein Gesamtbild. Der Mensch erweist sich vielmehr wie bei Montaigne als wechselhaft und unbeständig. Ausgehend von dem Grundmuster der „negativen Anthropologie“, die beim einzelnen Ereignis ansetzt, erscheinen daher auch die Verhaltensregeln der „positiven Anthropologie“, die Werte aus festen Normen herleitet, als ungeeignet, um Menschen dauerhaft zu beurteilen.

Nach dieser Feststellung setzt Augustin ein zweites Mal an und untersucht erneut, was Lucretia in ihrer speziellen Lage bewegen könnte, sich zu töten. Er entschließt sich, kein heimliches Liebesverhältnis zu Sextus Tarquinius zu vermuten, das sie nachträglich sühnen will. Was geht in ihr in dieser ganz individuellen Situation vor? Welche Überlegungen führen dazu, daß sie sich schließlich mit dem Dolch selbst tötet?

Augustin geht nun davon aus, daß Lucretia mit dem Selbstmord danach strebt, ihre *pudicitia* und ihre *gloria* zu sichern. Nach der Vergewaltigung steht ihr gesamtes bisheriges Leben in Frage. Sie gilt als treue Ehefrau, ist nun aber von einem fremden Mann zum Geschlechtsverkehr gezwungen worden. Sie ist durch diese Lebensführung bei ihren Mitmenschen hoch angesehen, aber nun ist die Grundlage dafür zerstört. Ihr Ziel muß es daher sein, die *pudicitia* und die *gloria* wiederherzustellen. Der Selbstmord erscheint ihr als das geeignete Mittel. Ganz im Sinne einer „negativen Anthropologie“ definiert Augustin den Selbstmord in ihrer Situation als eine individuelle Handlung, die einen Wert umsetzen soll. Aber gelingt es Lucretia auch, die Werte zu erreichen, die sie sich als Ziel vornimmt?

Daß sie sich selbst tötete, weil sie einen Ehebrecher an sich ertrug, obwohl sie selbst keine Ehebrecherin war, zeigt daher nicht, daß sie ihre Keuschheit hochachtete, sondern daß sie in ihrer Scham schwach war (*non est pudicitiae caritas, sed pudoris infirmitas*). Sie schämte sich nämlich für die Schandtät, die ein Fremder an ihr, wenn auch nicht mit ihr, begangen hatte. Und als römische Frau fürchtete sie, allzu gierig nach Ruhm (*Romana mulier, laudis avida nimium*), daß man glauben würde, daß sie das, was sie gewaltsam erlitten hatte, als sie lebte, auch gerne erlitten habe, wenn sie am Leben blieb. Daher glaubte sie, noch jene Strafe vor den Augen der Menschen als Zeugnis für den Zustand ihrer Seele (*ad oculos hominum testem mentis*) hinzuziehen zu müssen, weil sie ihnen ihr Gewissen nicht zeigen konnte (*conscientiam demonstrare non potuit*). Sie schämte sich, daß man sie für eine Mittäterin halten würde, wenn sie das, was ein anderer schändlicherweise an ihr getan hatte, selbst geduldig ertragen könnte.<sup>74</sup>

Lucretias erstes Ziel ist es, ihre *pudicitia* zu beweisen und damit für sich eine Tugend in Anspruch zu nehmen. Faktisch führt sie aber ihren *pudor* vor, ihre Schamhaftigkeit, die Augustin als Laster ansieht. Lucretia ist zu sehr darauf bedacht, sich Lob und Anerkennung ihrer Mitmenschen zu erwerben, und gibt ihrer Eitelkeit freien Lauf. Damit verfehlt sie den Wert der *gloria* gerade dadurch, daß sie zu sehr darauf bedacht ist, ihn für sich zu garantieren. Sie will steuern, wie sie in den Augen der anderen wahrgenommen wird, und nimmt das Urteil ihrer Mitmenschen bereits als Kriterium dafür, daß sie ihn erreicht hat. Statt aber mit dem Selbstmord ein sichtbares Zeichen zu setzen und einen anschaulichen Beweis für ihre *pudicitia* zu liefern, hätte Lucretia nach Augustins Auffassung vielmehr ihre *conscientia*, ihr

<sup>74</sup> Augustinus, *De civitate dei* (CSEL) I,19,66 – 78: *Quod ergo se ipsam, quoniam adulterum pertulit, etiam non adultera occidit, non est pudicitiae caritas, sed pudoris infirmitas. Pudit enim eam turpitudinis alienae in se commissae, etiamsi non secum, et Romana mulier, laudis avida nimium, verita est ne putaretur, quod violenter est passa cum viveret, libenter passa si viveret. Unde ad oculos hominum testem mentis suae illam poenam adhibendam putavit, quibus conscientiam demonstrare non potuit. Sociam quippe facti se credi erubuit, si, quod alius in ea fecerat turpiter, ferret ipsa patienter.*

Gewissen offenbaren müssen. Die innere Einstellung und ihre seelische Disposition ist nämlich das eigentliche Kennzeichen dafür, ob sie Anspruch auf den Wert der *pudicitia* und der *gloria* hat. Es genügt, daß Lucretia sich diese Werte innerlich als Ziel setzt und sie weiter aufrecht erhält, was auch immer mit ihr geschehen mag. Solange sie also vor ihrem Gewissen weiter ihrer *pudicitia* und *gloria* sicher sein kann, hat sie den Anspruch auf sie auch nicht verloren.

Augustin folgt dem Grundmuster der „negativen Anthropologie“. Werte sind Ziele, die sich der Mensch innerlich setzt. Ob er sie tatsächlich erreichen kann, ist von untergeordneter Bedeutung. Vielmehr muß der Mensch in jeder neuen Situation durch jede seiner Handlungen neu versuchen, sie möglichst weitgehend auch in seinem Leben umzusetzen. Dies kann nicht immer gelingen. So muß eine Frau bei der Vergewaltigung erdulden, daß sie das Ziel der Keuschheit, dem sie sich verschrieben hat, nicht in eine passende Handlung umsetzen kann. Ihre Keuschheit ist ihr dadurch aber nicht verloren gegangen. Denn sie bleibt weiter das Ziel, auf das sie ihr Leben ausrichtet.

Anders als bei Montaigne ist diese „negative Anthropologie“ bei Augustin durch die Zwei-Reiche-Lehre noch heilsgeschichtlich untermauert und begründet. Ein Mensch, der sich für das Christentum entscheidet, hat bereits Anteil an der *civitas caelestis*, die erst im Jenseits und nach dem Ende aller Zeiten vollständig verwirklicht ist. Insofern er sich aber schon auf sie hin ausrichtet, hat er bereits Anteil an den Werten, von denen diese Gemeinschaft bestimmt ist. Innerhalb der *civitas caelestis* gilt eine Frau daher auch als keusch und erwirbt sich auf diese Weise auch die *gloria*. Zugleich bleibt der Mensch für die Dauer seines irdischen Lebens weiter mit der *civitas terrena* verbunden. In ihr kann er zwar sein Leben an den Grundsätzen der *civitas caelestis* orientieren, sie aber nie endgültig verwirklichen. Hier kann eine Frau die Werte der *pudicitia* und der *gloria* daher auch nie endgültig verkörpern. Es bleibt nur der Versuch, sich möglichst weit an sie anzunähern. So kann es passieren, daß eine christliche Frau vergewaltigt wird, und in diesem Moment die *pudicitia*, die sie als Mitglied der *civitas caelestis* besitzt, als Mitglied der *civitas terrena* nicht aufrechterhalten kann. Dies ändert aber nichts daran, daß ihr Anspruch auf *pudicitia* weiter besteht. Solange sie sich als Christin an die Grundsätze der *civitas caelestis* hält, gilt dieser Wert für sie immer.

Das Verhalten der Lucretia läßt sich im Gegensatz dazu als Versuch beschreiben, ihr Leben an einer „positiven Anthropologie“ auszurichten. Mit dem Selbstmord glaubt sie steuern zu können, wie ihre Umwelt sie beurteilt. Sie geht davon aus, daß der Selbstmord eine feste Norm ist, die automatisch dazu führt, daß sie als keusch und ruhmvoll gilt. Berechnen läßt sich diese Wirkung jedoch nur, wenn man von allgemeingültigen Normen und Werten ausgeht, die allen Menschen bekannt sind und die jeder befolgt. Tatsächlich kann es sich jedoch nur um kontingente Verhaltensmuster handeln, die von einer bestimmten Gruppe oder in einer bestimmten Zeit befolgt werden. Und selbst hier kann plötzlich Zweifel aufkommen, ob sie wirklich zutreffen.

Unter den Bedingungen einer „negativen Anthropologie“ verweist dieses Verhalten daher auf *pudor*, auf Schamhaftigkeit. Lucretia erscheint selbstbefangen und eitel, da sie nur damit befaßt ist, wie sie nach außen wirkt, ohne sich auf die Werte der *civitas caelestis* ausrichten zu können. In diesem Verhalten sieht Augustin ein zentrales Merkmal der römischen und damit auch der heidnischen Periode überhaupt. Denn er nennt Lucretia eine typisch „römische Frau, allzu begierig nach Ruhm“ (*Romana mulier, laudis avida nimium*), und verweist so darauf, daß die Römer sich in ihrem imperialistischen Machtstreben grundsätzlich zu sehr von Eitelkeit und Geltungssucht haben leiten lassen. Zugleich versucht er so, das Verhalten der

Lucretia zu historisieren und einer früheren Epoche der Menschheitsgeschichte zuzuordnen, die durch das Christentum überwunden werden kann<sup>75</sup>.

Abschließend stellt Augustin der Lucretia die christlichen Frauen gegenüber, die während der Eroberung Roms vergewaltigt wurden, sich aber nicht für den Selbstmord entschieden haben. Sie haben sich in einer vergleichbaren Situation wie der, in der Lucretia sich befindet, genau so verhalten, wie es Lucretia hätte tun müssen. Hier kommt das dritte Verfahren zur Anwendung, das Montaigne zur Kritik der „positiven Anthropologie“ in den *exempla* einsetzt. Auch Augustin vergleicht das *exemplum* mit einem aktuellen Fall, von dem seine Argumentation ausgeht. Kann die traditionelle Interpretation des *exemplum* der Lucretia eine Orientierungshilfe für die Christinnen sein? Ist der Selbstmord das richtige Mittel, um die Keuschheit nach einer Vergewaltigung zu sichern?

Während Lucretia und Frauen, die ihrem Vorbild folgen, ein Negativbeispiel geben, sieht Augustin in den Christinnen ein positives Beispiel:

Dies haben die christlichen Frauen nicht getan, die Ähnliches erlitten haben, trotzdem weiterleben und nicht ein fremdes Verbrechen an sich rächen wollen. Denn sie wollen nicht den Verbrechen der Fremden ihre eigenen hinzufügen, indem sie aus Scham Mord an sich selbst begehen, nur weil Feinde aus Begierde Vergewaltigungen an ihnen begangen haben. Sie haben ja in sich den Ruhm der Keuschheit, das Zeugnis ihres Gewissens (*Habent quippe intus gloriam castitatis, testimonium conscientiae*).<sup>76</sup>

Die Werte der *pudicitia* und der *gloria* werden von Augustin als innere Disposition definiert. Christinnen tragen sie als sicheres Gut in ihrer Seele, das ihnen niemand nehmen kann. Sie müssen nur vor Gott Rechenschaft ablegen, um sie für sich in Anspruch nehmen zu können. Die einzige Instanz, an der sich daher ermesen läßt, ob sie diese Werte verliehen bekommen können, ist ihr Gewissen, mit dem sie sich vor Gott verantworten. Für ihr alltägliches Handeln bedeutet dies, daß sie zwar versuchen müssen, diese Werte in jeder neuen Situation auch auf Erden umzusetzen. Wenn dies aber aufgrund der äußeren Umstände scheitert, wie im Fall einer Vergewaltigung, gehen die Werte dadurch nicht verloren. Wichtig ist, daß sie als Ziel vorhanden bleiben<sup>77</sup>.

Augustins anthropologisches Programm deckt sich an entscheidenden Stellen mit dem Ansatz Montaignes, und dies rechtfertigt es, auch bei Augustin von einer „negativen Anthropologie“ zu sprechen. Wie Montaigne löst auch Augustin den exemplarischen Gehalt der Lucretia-Geschichte auf, den ihr die „positive Anthropologie“ zuspricht. Das *exemplum* der Lucretia verweist nicht auf für alle Menschen verbindliche Normen, die an äußeren Merkmalen abgelesen werden können. Stattdessen wird es von Augustin auf das einzelne Ereignis und die

<sup>75</sup> Die dritte Technik, die Pollmann für Augustins Kritik des *mos maiorum* nennt und die eine „integrierende Anverwandlung der paganen Tradition in die christliche Weltsicht“ unternimmt, läßt sich also auch für das *exemplum* der Lucretia geltend machen. Denn Lucretia wird von Augustin als typische römische Frau gesehen, die noch den Verhaltensweisen einer früheren Entwicklungsstufe entspricht (vgl. Pollmann 1997, S. 26).

<sup>76</sup> Augustinus, *De civitate dei* (CSEL) I,19,78 – 86: *Non hoc fecerunt feminae Christianae, quae passae similia vivunt tamen nec in se ultae sunt crimen alienum, ne aliorum sceleribus adderent sua, si, quoniam hostes in eis concupiscendo stupra commiserant, illae in se ipsis homicidia erubescendo commiterent. Habent quippe intus gloriam castitatis, testimonium conscientiae.*

<sup>77</sup> Ein anschauliches Beispiel dafür gibt Augustins Verhältnis zum Krieg, mit dem er sich im 19. Buch von *De civitate dei* auseinandersetzt. Zwar soll der Mensch auf den Frieden hinleben und nach Möglichkeit eine Staatsordnung verwirklichen, die die perfekte Werteordnung der *civitas caelestis* vorwegnimmt. Kriege lassen sich dadurch aber nicht völlig verhindern. Denn der Mensch bleibt weiter mit der *civitas terrena* verbunden und kann die göttliche Werteordnung nie vollständig etablieren. Insofern kann es also auch immer wieder zum Krieg kommen (vgl. Langan 1991 und Geerlings 1997).

individuelle Situation reduziert, in der sich Lucretia befindet. Ausgehend davon formuliert Augustin zwar wieder eine für alle Menschen verpflichtende christliche Ethik mit den Werten, die christliche Frauen vor Gott befolgen müssen und über die sie mit einem reinen Gewissen Rechenschaft ablegen müssen. Für das Alltagshandeln geben sie jedoch nur die rein formale Vorschrift, diese Werte soweit wie möglich auch in die Tat umzusetzen. Die Werte sind zwar dadurch fest garantiert, daß die Frauen Mitglied einer *civitas caelestis* sind und bezogen auf Gott leben. Diese *civitas* kann jedoch erst im Jenseits tatsächlich verwirklicht werden. Für die Dauer des menschlichen Lebens bleibt der Mensch an die *civitas terrena* gebunden, in der diese Werte ständig gefährdet sind. Hier können sie nur als Ziel des Handelns gesetzt werden, das sich nicht immer erreichen läßt<sup>78</sup>.

#### D. anonym: *Gesta Romanorum*

Augustin geht von einer heilgeschichtlichen Entwicklung aus, in der das römische Reich durch das Christentum abgelöst wird. So sieht er im Verhalten der Lucretia eine frühere Stufe des menschlichen Verhaltens, die durch die neue christliche Anthropologie überwunden ist. An die Stelle einer „positiven Anthropologie“, die Werte mit festen und rezeptartig verwendbaren Verhaltensnormen verbindet, tritt mit dem Christentum eine „negative Anthropologie“, die den Menschen auf das einzelne Ereignis festlegt und ihm abverlangt, jeweils neu einen Weg zu den allgemeingültigen Werten zu suchen. Daß diese „negative Anthropologie“ jedoch ganz gegen die Absicht Augustins innerhalb des Christentums wieder durch eine „positive Anthropologie“ ersetzt werden kann, zeigt das Beispiel der *Gesta Romanorum* aus dem Spätmittelalter. Der heilsgeschichtliche Optimismus Augustins wird also durch die Stoffgeschichte des *exemplum* der Lucretia nicht eingelöst.

Der anonyme Bearbeiter der *Gesta Romanorum* funktioniert das *exemplum* der Lucretia wieder zu einem Beispiel für die Normen einer christlichen Lebensweise um<sup>79</sup>. Als Ergebnis kommt eine „positive Anthropologie“ zustande, die nicht mehr pagan, sondern jetzt christlich begründet ist. Diese „positive“ christliche Anthropologie entspricht nicht mehr der „negativen“ christlichen Anthropologie, die Augustin gegeben hatte. Denn jetzt gibt es wieder feste, äußerlich erkennbare Regeln und Normen, an denen sich ablesen läßt, ob sich ein Mensch als richtiger Christ verhält oder nicht.

Paradoxerweise zitiert der anonyme Autor der *Gesta Romanorum* eingangs sogar Augustin als Quelle für die Geschichte der Lucretia, die er im folgenden wiedergibt<sup>80</sup>. Er geht aber gar nicht auf seine Deutung der Geschichte ein, sondern präsentiert eine eigene Auslegung, die die einzelnen Ereignisse der Lucretia-Geschichte allegorisiert und Schritt für Schritt zu einer christlichen Verhaltenslehre umdeutet. Wie auch bei den anderen *exempla* der *Gesta*

<sup>78</sup> Honstetter geht dagegen davon aus, daß Augustin sich in einer Linie mit Valerius Maximus befindet und die Gültigkeit von Normen zwar überprüft, aber nicht völlig aufhebt. Daher grenzt er Augustins Position auch gegen Montaigne ab, der seiner Meinung nach als erster leugnet, daß sich aus den *exempla* eindeutige Verhaltensmuster ableiten lassen (vgl. Honstetter 1977, S. 202 – 203). Diese Schlußfolgerung steht in Widerspruch zu den Ergebnissen von Honstetters eigener Interpretation. So kommt auch Honstetter zu dem Ergebnis, daß Augustin eine „radikale Kritik des heidnischen Helden- und Normenkanons“ anstrebt, die über Valerius Maximus hinausgeht, und er dafür eine „Unterscheidung von Exemplum und historischem Ereignis“ einführt (vgl. Honstetter 1977, S. 200).

<sup>79</sup> Vgl. anonym, *Gesta Romanorum* (Oesterley) Kap. 135. Zum *exemplum* der Lucretia im Mittelalter vgl. Galinsky 1932, S. 20 – 39 und Fontanarosa 1999a. Für die Interpretation der Lucretia in den *Gesta Romanorum* vgl. Galinsky 1932, S. 37 – 38, Kleszczewski 1983, S. 320 – 323 und Fontanarosa 1999a, S. 118 – 119.

<sup>80</sup> vgl. anonym, *Gesta Romanorum* (Oesterley) Kap. 135, 489,25: *Refert Augustinus de civitate dei*.

*Romanorum* wird hierfür zunächst eine Zusammenfassung der eigentlichen Geschichte gegeben, auf die dann die allegorische Auslegung folgt<sup>81</sup>:

Geschätzte Leser, Lucretia, die edle Dame, ist die Seele, die von Gott durch die Taufe gereinigt und mit Gott verbunden ist. Sextus ist der Teufel, der sich bemüht, die Seele durch Drohungen und mit Geschenken zu verletzen. Er betritt ihr Haus, wenn sie einer Sünde zustimmt, nämlich dein Herz, weil es das Haus der Seele ist. Er drückt ihre Brust nieder, wenn der Mensch vollständig zustimmt, und verletzt sie auf diese Weise, weil die Tat unter Zustimmung zum Geschehen begangen wird. Danach ruft Lucretia bzw. die trauernde Seele den Vater und den Ehemann; so muß auch du, geschätzter Leser, den Vater, d.h. den Beichtvater, und den Ehemann, d.h. Jesus Christus, durch Werke der Barmherzigkeit, und Freunde, d.h. die Heiligen, mit aufrichtiger Frömmigkeit anrufen. Und leg deinen Lebenswandel durch wahrhaftige Zerknirschung und ehrliches Bekenntnis offen, leg offen, durch was und wie sehr du dich gegen Gott vergangen hast. Und töte dich dann selbst mit dem Schwert der Reue, d.h. vernichte die Laster und Sünden. Und so soll dein Körper nach Rom gebracht werden, d.h. um der heiligen Kirche in einer anderen Form öffentlich oder im Verborgenen präsentiert zu werden, als in der, in der du Gott beleidigt hast. Dann werden der Teufel und alle seine Anhänger vertrieben werden und sich verwirrt zurückziehen, und du wirst gerettet ein aufrechtes Leben führen. Dies ist die Botschaft der Geschichte für uns.<sup>82</sup>

Aus dem *exemplum* der Lucretia werden einzelne Punkte herausgegriffen und als Allegorie auf sündhaftes Verhalten und die anschließende Beichte gelesen. Hierfür nimmt der Bearbeiter einzelne Etappen aus der Geschichte der Lucretia auf und setzt sie jeweils parallel zu seelischen Vorgängen<sup>83</sup>.

Das richtige Verhalten eines Christen, das der Autor der *Gesta Romanorum* am *exemplum* der Lucretia vorführt, ist von festen Normen bestimmt. Die allegorische Lektüre entfernt sich nicht vollkommen vom eigentlichen Thema des *exemplum*, das vor allem die *pudicitia* der Frau behandelt. Dieser Wert wird hier zu dem Wert der Reinheit der Seele, die durch Lucretia allegorisch verkörpert wird. In der Folge wird gezeigt, wie es zur Sünde kommen kann und daß sie dann durch Reue wieder neutralisiert werden kann. Sündig wird der Mensch dadurch, daß er sich dem Teufel verschreibt, und Reue zeigt er durch die Beichte, in der er seine Sünden bekennt.

<sup>81</sup> Die allegorischen Auslegungen finden sich nicht in allen Handschriften der *Gesta Romanorum* wieder, und auch die Geschichte der Lucretia ist nicht immer darin enthalten. Hier dient die Ausgabe von Oesterley 1872 als Textgrundlage, die den frühesten Drucken der *Gesta Romanorum* folgt und in der die *moralizaciones* enthalten sind. Die Ausgabe von Dick 1890, die verschiedene Handschriften kollationiert, enthält die Lucretia-Geschichte in fast identischer Form, hat aber keine *moralizacio*. In der Ausgabe von Kompatscher 1997 schließlich, die auf mehreren Innsbrucker Handschriften aufbaut, fehlen beide.

<sup>82</sup> anonym, *Gesta Romanorum* (Oesterley) Kap. 135, 490,12 – 26: *Carissimi, lucretia nobilis domina est anima a deo per baptismum lota et deo conjuncta. Sextus est diabolus, qui nititur minis et muneribus animam violare. Domum ejus intrat, quando peccato consentit, cor tuum, quod est domus anime, pectus ejus opprimit, quando homo totaliter consentit, et sic eam violat, quando manum per consensum actu complet. Post hec Lucretia scilicet anima dolens vocat patrem et maritum; sic et tu, carissime, debes vocare patrem i.e. confessorem, maritum i. e. Christum per opera misericordie et amicos i.e. sanctos cum bona devocione et ostende vitam tuam per veram contricionem et confessionem, quid et quantum contra deum deliquisti, et tunc gladio penitencie te ipsum occide i.e. vicia et peccata extirpa et sic corpus deferatur Rome i.e. sancte ecclesie ad ostendendum, in alia forma publice vel occulte quam deum offendisti. Tunc diabolus et omnes sui sequaces erunt expulsi et recedent confusi et tu remanebis salvus in bona vita. Quod nobis.*

<sup>83</sup> Dadurch, daß der Bearbeiter das *exemplum* ganz auf Vorschriften für den christlichen Lebenswandel auslegt, die er durch die Allegorese aus der Erzählung gewinnen will, bekommen Details hier eine viel größere Bedeutung als in der anderen Bearbeitung. So wird die Tatsache, daß Sextus die Brust der Lucretia niederdrückt, um seinen Drohungen Nachdruck zu verleihen, hier zu einem ganz zentralen Punkt. Denn der Autor der *Gesta Romanorum* deutet es als Bild für das vollständige Eindringen des Teufels in das menschliche Herz.

Dadurch wird das *exemplum* der Lucretia zu einem Anschauungsobjekt für eine „positive Anthropologie“, die mit wiedererkennbaren und eindeutigen Normen arbeitet, aus denen sich Werte ableiten lassen. Denn diese Auslegung der Lucretia-Geschichte gibt sowohl eine Regel dafür, wie es zur Sünde kommt, als auch ein Rezept dafür, wie der Gläubige seine Schuld sühnen kann. Für den Bearbeiter der *Gesta Romanorum* verläuft das Leben des Christen in genau definierten Bahnen. Es existieren klare Regeln dafür, wie sich seelische Reinheit erreichen läßt, und es genügt, wenn sich der Gläubige rein äußerlich an diese Vorgaben hält. Durch die Taufe gilt seine Seele grundsätzlich als rein, und ob ein Mensch Christ ist, läßt sich auf diese Weise eindeutig feststellen. Zwar kann die Reinheit der Seele dadurch gefährdet werden, daß er sich trotz der Taufe sündhaft verhält. Wenn er aber zur Beichte geht und seine Schuld aufrichtig bekennt, gilt seine Seele wieder als gereinigt.

### 2.3. Lucretia in der Renaissance

Das Konzept einer „negativen Anthropologie“, das Montaigne vorlegt, kann man als Gegenbewegung zur humanistischen Gelehrsamkeit seiner Zeit auffassen. Seine *Essais* entstehen zu einer Zeit, in der die humanistischen Forschungen in Europa, die im 14. Jahrhundert in Italien ihren Anfang nehmen, einen Höhepunkt an Wirkung und Verbreitungsgrad erreichen. Während die ersten Humanisten noch damit befaßt sind, die antiken Texte in alten Handschriften wiederaufzufinden und sie auf Informationen hin zu sichten, die sie dann in eigene Handbücher übertragen und bekannt machen, sind diese Informationen im 16. Jahrhundert in ganz Europa weit verbreitet und gehören nun zum Allgemeingut. Neben der Übersetzung der meist lateinischen Werke in die europäischen Nationalsprachen trägt hierzu vor allem der Buchdruck bei, durch den die Texte in größerer Stückzahl zugänglich gemacht werden können<sup>84</sup>. Die *exempla* werden auch jetzt noch wie zu Beginn der Forschungen als Quelle für allgemeingültige und verbindliche Verhaltensnormen angesehen, die sich auf jede beliebige Situation anwenden lassen und einen Grundbestand an menschlichen Eigenschaften vorführen. Mit dem großen Verbreitungsgrad wird dies allerdings zunehmend problematisch. Denn nun scheint das gesamte menschliche Leben in einem Ausmaß, das zuvor nicht gegeben ist, von den *exempla* und sofort verfügbaren Normen bestimmt zu sein, die darin veranschaulicht sein sollen.

Diese Fülle an rezeptartigen Verhaltensregeln, die aus den bekannten und oft benutzten *exempla* abgeleitet werden, ist bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts gegeben. Entsprechend gibt es auch schon lange vor Montaignes *Essais* Bearbeitungen des Lucretia-*exemplum*, die die Aussagekraft der Normen in Frage stellen, die mit ihm gewöhnlich verbunden werden. Dies gilt besonders für Bearbeitungen in der bildenden Kunst aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie nehmen eine weitverbreitete zeitgenössische Ikonographie auf, die den Selbstmord der Lucretia als Ausweis ihrer *pudicitia* deutet, und zeigen Widersprüche innerhalb dieses vorgeblich eindeutigen Konzepts auf. So geben auch sie im Ansatz eine „negative Anthropologie“. Sie bleibt freilich weiterhin in Bearbeitungen eingebettet, die der eingebürgerten „positiven Anthropologie“ folgen, gegen die sie aufbegehren. Zudem wird auch diese ikonographisch arbeitende Form der „negativen Anthropologie“ wie schon Augustins anthropologisches Modell schließlich wieder positiv umgedeutet. Die kritischen Interpretationen des Lucretia-*exemplum* führen also auch in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts nicht zu einer generellen Änderung der moralischen Reflexion und stehen weiterhin in einem Spannungsverhältnis zur „positiven Anthropologie“, das sich zu keiner der beiden Seiten hin auflösen läßt.

#### A. Giovanni de' Medici: *In Lucretiam statuum*

Lucretia wird bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts als Musterbeispiel für den Selbstmord als der zentralen Norm angesehen, aus der sich weibliche *pudicitia* allgemein ableiten läßt. Dies zeigt ein Gedicht von Giovanni de' Medici, dem Sohn des Lorenzo de' Medici und späteren Papst Leo X., der sich während seiner Amtszeit als Papst besonders für die Pflege der Künste einsetzt. Er unternimmt zu Beginn seiner Karriere im ersten Jahrzehnt dieses

<sup>84</sup> Als Beispiel für diese Entwicklung läßt sich die Textgeschichte von Boccaccios Text *De claris mulieribus* anführen, den er in der Frühphase des Humanismus im Jahr 1361 veröffentlicht. Der Text wird im Laufe der Zeit zunächst immer wieder als Handschrift kopiert und mit Beginn des Buchdrucks auch als Buch aufgelegt. Parallel zu den Fassungen des lateinischen Originaltextes entstehen im Laufe der Zeit Übersetzungen in die europäischen Nationalsprachen. So legt im deutschen Sprachraum der Ulmer Buchdrucker Johann Zainer noch 1473, also mehr als ein Jahrhundert nach Veröffentlichung des Textes, eine lateinische und eine deutsche Fassung des Textes als Buch vor (vgl. Schramm 1923, S. 18).

Jahrhunderts einen dichterischen Versuch, in dem er den Selbstmord der Lucretia behandelt. Hierfür gibt de' Medici in seinem Gedicht die letzten Worte der Lucretia, die sich bereits den Dolch in ihre Brust gestoßen hat und nochmals die *pudicitia* betont, die sie durch den Selbstmord sicherstellt.

Auch wenn de' Medici das in Jamben verfaßte Gedicht anlässlich einer Statue schreibt, die kurz zuvor in Rom aufgefunden und als Lucretia gedeutet wird, trägt es vor allem Züge einer rhetorischen Übung<sup>85</sup>. Das *exemplum* gehört fest zum zeitgenössischen Bildungskanon und bietet de' Medici, der zu diesem Zeitpunkt noch ein junger Kardinal im Alter von rund dreißig Jahren ist, einen willkommenen Anlaß, sein Talent als Dichter zu erproben. De' Medici setzt bei einer Lücke innerhalb der antiken Überlieferung ein und ergänzt den Bestand an vorhandenen Texten, in dem ihr Sterben und ihre letzten Worte nicht weiter dargestellt sind, um ein Einzeldetail, das zuvor noch nicht behandelt war. Zudem bemüht er sich, durch gelehrte Anspielung sein Bildungswissen vorzuführen. Mit dem Bildungskanon, aus dem er Lucretia kennt, übernimmt er die traditionelle Deutung des *exemplum*. Die Normen, die mit Lucretia im allgemeinen assoziiert werden und die durch sie veranschaulicht werden sollen, werden von ihm nicht weiter befragt. Er sieht darin lediglich erneut die typischen Verhaltensweisen illustriert, aus denen sich die *pudicitia* erschließen läßt.

De' Medici läßt Lucretia noch einmal die Gründe für ihren Selbstmord aufzählen. Nachdem sie von Sextus Tarquinius vergewaltigt worden ist, möchte sie ihre *pudicitia* durch den Mut und die Entschlossenheit, mit der sie sich erdolcht, unter Beweis stellen:

Ich sterbe gern. In meine Brust habe ich ein Schwert hineingestoßen; es freut mich, dies von eigener Hand getan zu haben, weil sich unter den weiblichen Tugendheldinnen früherer Zeiten noch keine entschlossener um ihrer Tugend willen (*ob pudicitiam*) durchbohrt hat. Es freut mich, mein eigenes Blut betrachten zu können, und jenen mit rauhen und strengen Worten zu verfluchen.

Mein Blut, für mich bitterer als das Gift aus Kolchos, Blut, das auch den stygischen Hund oder die wütende Hydra durchfließt, hält meine Glieder in rauher Bestrafung fest. Fließ heraus, Saft, und verwandle dich zurück in das alte Gift. Geh heraus, bitterer Eiter; du bist mir verhaßt und beschwerlich geworden, weil du meinen Körper schön und liebenswert gemacht hast.

Aber einstweilen mahnt (*monet*) Lucretia noch ihre Mitbürgerinnen, sich immer durch Schamhaftigkeit und Keuschheit (*pudore et castitate*) auszuzeichnen und ihren Ehemännern unbefleckt die Treue zu halten, weil es der größte Ruhm (*laus*) für das Volk des Mars ist, daß sich seine Frauen ihrer Keuschheit (*castitate*) rühmen können. Und sie mahnt, darauf bedacht zu sein, den Männer eher durch dieses ruhmvolle Verhalten (*gloria*) als durch Schönheit und Anmut aufzufallen. Oder viel eher noch mag dies durch meinen traurigen Tod

---

<sup>85</sup> Um welche Statue es sich handelt, läßt sich heute nicht mit Gewißheit sagen. Daher kann das Gedicht auch nicht genauer datiert werden (vgl. Stechow 1951, S. 118 und Emison 1991, S. 378). De' Medici bezieht sich nicht unbedingt nur auf diesen unmittelbaren Anlaß, sondern hat auch literarische Vorbilder. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er sich an die 1367 entstandene *Declamatio Lucretie* des Coluccio Salutati anlehnt, die noch im 16. Jahrhundert weit verbreitet ist und ein beliebtes Übungsstück bleibt. Während Salutati die Diskussion zwischen Lucretia und ihren Verwandten ausschreibt, auf die die antiken Quellen nicht näher eingehen, setzt de' Medici genau an dem Punkt an, an dem Salutati seine Darstellung abbricht, und gibt ihre letzten Worte wieder, als sie sich schon die tödliche Wunde zugefügt hat. Sein Gedicht wird so zu einer Nachschrift zu Salutatis *Declamatio*.

bewiesen worden sein (*probasse*): daß eine reine Seele sofort aus der Obhut des befleckten Körpers befreit werden muß.<sup>86</sup>

In der ersten Strophe ordnet sich Lucretia in die Reihe weiblicher Tugendvorbilder, der „Heldinnen“, ein und beansprucht für sich den ersten Platz unter ihnen, da sie so entschlossen und rasch Selbstmord begangen hat. Sie nimmt den Wert der *pudicitia* als typisch weibliche Eigenschaft an und ordnet ihr als Kennzeichen zu, daß eine Frau, die als keusch gelten will, auch vor dem Tod nicht zurückschrecken darf, wenn ihre Keuschheit gefährdet ist. Sie geht von einem allgemeinen und übergeordneten Verhaltensmuster aus, dem bereits viele berühmte Frauen vor ihr gefolgt sind und an dem auch sie sich orientiert.

In der zweiten Strophe läßt de‘ Medici die Heldin seines Gedichts von ihrer Freude darüber sprechen, daß ihr das Blut aus der Wunde fließt und damit auch ihr Körper allmählich leblos wird. De’ Medici baut dieses Motiv zunächst mit Vergleichen aus der antiken Mythologie aus, die der Szene Kolorit verleihen und beiläufig zeigen, daß er sich auch mit anderen Elementen des Bildungskanons auskennt. Ihr Blut erscheint ihr als Gift, das den Zaubermitteln entspricht, mit denen Medea Jason den Drachen zu betäuben hilft, der das goldene Flies von Kolchis bewacht, und die sie nachher benutzt, um dessen neue Frau zu vernichten, die er an ihrer Stelle heiraten will. Außerdem vergleicht Lucretia ihr Blut mit dem Geifer, den die Hydra vom lernaischen See und der Höllenhund Zerberos am Eingang des Hades versprühen. Der Vergleich mündet erneut in eine Definition der *pudicitia*, die Lucretia durch den Dolchstoß für sich gesichert weiß. Hier führt sie eine weitere Verhaltensregel an, an der sich Keuschheit erkennen läßt. Das Blut hat ihren Körper schön und anziehend gemacht, diese Schönheit steht aber der Keuschheit entgegen, weil sie ihr gleichzeitig auch zu sexueller Attraktivität verhilft. Indem Lucretia ihren Körper zerstört hat, demonstriert sie die Verachtung für körperliche Schönheit. Keuschheit zeigt sich nicht nur in außergewöhnlichem Mut und Opferbereitschaft, sondern auch daran, daß eine Frau nicht auf ihre äußere Schönheit und Anziehungskraft achtet.

In der dritten Strophe deutet Lucretia ihren Selbstmord als *exemplum*, dem die anderen römischen Frauen folgen sollen. Hierfür führt sie ihr Handeln wieder auf die allgemeingültigen Werte und Verhaltensregeln zurück, die sie bereits vorher aufgerufen hat. Frauen sollen nach Keuschheit streben, die hier mit den beiden synonym zu *pudicitia* gesetzten Begriffe *pudor* und *castitas* benannt wird. Um den Wert zu erreichen, gilt die bereits bekannte Vorschrift, nicht auf Schönheit zu setzen, sondern mit aller Gewalt gegen sie und die sexuelle Lust vorzugehen, zu der sie verführt. Diese Vorschrift wird durch die weitere Vorgabe ergänzt, daß Frauen den Männern stattdessen durch Treue und Ergebenheit auffallen sollten. Diese ohnehin gegebenen Verhaltensregeln sind nun durch den Selbstmord der Lucretia noch einmal bekräftigt worden. Entsprechend sieht sich Lucretia zum einen als Person, die zum richtigen Handeln auffordert, indem sie die bekannten Lebensregeln wieder

<sup>86</sup> Leo X., *In Lucretiam Statuam* (Roscoe) I, 430: *Libenter occumbo, mea in praecordia/ Adactum habens ferrum; iuvat mea manu/ Id praestitise, quod Viraginum prius/ Nulla ob pudicitiam peregit promptius;/ Juvat cruorem contueri proprium./ Illumque verbis execrari asperrimis.*

*Sanguen mi acerbius veneno colchico,/ Ex quo canis Stygius, vel Hydra praeferox/ Artus meos compegit in poenam asperam;/ Lues flue, ac vetus revertet in toxicum./ Tabes amara exi; mihi invisae et gravis;/ quod feceris corpus nitidum et amabile.*

*Nec interim suas monet Lucretia/ Civeis, pudore et castitate semper ut/ Sint praeclatae, fidemque servant integram/ Suis maritis, cum sit haec Mavortii/ Laus magna populi, ut castitate faeminae/ Laetentur, et viris mage ista gloria/ Placere studeant, quam nitore et gratia;/ quin id probasse caede vel mea gravi/ Lubet, statim animum purum oportere extrahi/ Ab inquinati corporis custodia.*

Ein kritischer Text für das Gedicht *In Lucretiam Statuam* existiert nicht. Der Übersetzung liegt daher die Textfassung des letzten Wiederabdrucks zugrunde, den William Roscoe im Anhang zu seiner Biographie Leos des Zehnten gibt.

ins Gedächtnis ruft und ihren Mitbürgerinnen durch die Tat nachdrücklich einprägt (*monet*). Zum anderen faßt sie ihr Handeln als Bestätigung und Beweis für diese Lebensregeln auf (*probasse*). Ihr Selbstmord setzt nur erneut um, was als allgemeingültige Verhaltensregel festgelegt ist.

Abgeschlossen wird dieses Konzept durch den Hinweis auf einen weiteren Wert, die *gloria*, den Ruhm und das Ansehen, das den Frauen zuteil wird, die sich an den Vorschriften für die *pudicitia* orientieren und sie in ihrem Lebenswandel korrekt umsetzen. Die Keuschheit der römischen Frauen gilt für Lucretia als Quelle für das besondere Ansehen der Römer in der Welt, und mit ihr erwirbt sich die Frau besondere Anerkennung bei den Männern. Damit bezieht Lucretia die Frauen, die sich ihr Handeln zum Vorbild nehmen und dieselben Werte befolgen sollen, mit in die Reihe der Tugendvorbilder ein, in die sie sich zu Beginn einordnet. Alle Frauen sollen sich am Wert der Keuschheit und den dazugehörigen Verhaltensnormen orientieren, für die die „Heldinnen“ aus der Vergangenheit konkrete Anleitungen und Musterbeispiele geben. Dabei können einzelne Frauen auch selbst zum *exemplum* werden, wenn sie die vorgegebenen Werte und Normen auf besonders herausragende Weise vertreten. Dies gilt nämlich für Lucretia, die besonders schnell und entschlossen den Freitod wählt und deswegen sogar gleich den Spitzenplatz unter den Heldinnen der *pudicitia* für sich verlangt.

Für de' Medici sind die *exempla* Ausweis und Bestätigung einer bekannten und festumrissenen „positiven Anthropologie“. Es gibt bestimmte Werte, die durch typische und wiedererkennbare Verhaltensweisen garantiert werden und mit denen ein Urteil über jede mögliche Situation gefällt werden kann. So ist eine Frau der *pudicitia* verpflichtet, wenn sie entschlossen für ihren Ruf einzustehen vermag, sexuell enthaltsam lebt und die eheliche Treue zu ihrem Mann wahrt. Wenn sie aber für sich den Wert der *pudicitia* erwirbt, kann sie auch *gloria* erlangen, und Ruhm und Anerkennung ihrer Mitmenschen sind ihr gewiß. Die Geschichte dient lediglich als Vorratskammer für Belege, die die Allgemeingültigkeit dieser Verhaltensregeln zeigen können. So ist die Lucretia zwar die an Bedeutung überragende Frau, aber doch auch nur eine von vielen anderen, die ebenfalls für die weibliche Keuschheit stehen.

## B. Lucas Cranach d. Ä.: „Der Selbstmord der Lucretia“

Kurze Zeit nach dem Gedicht von de' Medici kommt in der bildenden Kunst ein neuer Bildtyp auf, mit dem Maler das *exemplum* der Lucretia darstellen und der offenbar ebenfalls auf die in Rom gefundene Statue der Lucretia Bezug nimmt<sup>87</sup>. Auch hier wird Lucretia im Moment gezeigt, als sie sich gerade den Dolch an die Brust setzt oder ihn bereits in ihren Körper gebohrt hat. Wie bei Giovanni de' Medici wird dieses neue ikonographische Muster zunächst nur verwendet, um daran den Wert der *pudicitia* zu illustrieren. Lucretia schätzt ihren halb entblößten und besonders schön erscheinenden Körper gering, da er sexuell anziehend wirkt, und setzt sich stattdessen für Enthaltamskeit und eheliche Treue ein, indem sie diese Schönheit zerstört. Gerade dadurch, daß Lucretia einen auffallend attraktiven Körper hat, kann sie deutlich machen, daß ihr nur an der *pudicitia* liegt. Denn obwohl sie damit einen Betrachter zur *voluptas* reizen und verführen könnte, verletzt sie ihren Körper freiwillig mit dem Messer und zerstört ihn schließlich<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> Zu diesem Bildtyp vgl. grundlegend Stechow 1951, der ihn auch in die ikonographische Tradition einordnet, und ergänzend Stechow 1960, Diehl 1990, Hulst 1991, Emison 1991, Goffen 1996 und Goffen 1999.

<sup>88</sup> Die Kategorien der „positiven“ und „negativen Anthropologie“ lassen sich allerdings nur mit einem methodischen Vorbehalt auf die folgenden Beispiele auf die bildende Kunst anwenden. Denn gerade beim Bildtyp der isolierten Lucretia steht das erotische Schauinteresse im Vordergrund. Im Vergleich dazu hat die anthropologische Aussage geringeres Gewicht, die das Bild zweifelsohne ebenfalls macht. Daß sie hier trotzdem

Der neue Darstellungstyp setzt sich sehr bald durch und wird äußerst beliebt, so daß Belege für die Form, in der das *exemplum* der Lucretia zuvor dargestellt wird, stark abnehmen. Die im 14. und 15. Jahrhundert weit verbreitete Bilderzählung, die mehrere Szenen aus der Geschichte der Lucretia aneinander reiht, findet sich vor allem auf italienischen *cassoni*, meist als Paar konzipierten Hochzeitstruhen, die die Aussteuer enthalten und mit denen das Brautpaar in die gemeinsame Wohnung einzieht. Während frühe Beispiele eine Vielzahl an Szenen mit aufnehmen und die ganze Geschichte von der Frauenwette im Lager zu Ardea bis zur Vertreibung der Tarquinier abdecken, reduzieren spätere Beispiele die Darstellung auf einige wenige zentrale Szenen. Hierzu gehören dann die Vergewaltigung, das Bekenntnis der Lucretia vor ihren Verwandten und der Racheschwur, den Brutus vor dem Leichnam der Lucretia gibt<sup>89</sup>.

Der neue ikonographische Typ hebt dagegen nur den Moment des Selbstmords der Lucretia heraus und isoliert ihn vom übrigen Kontext. Es lassen sich zwei verschiedene Gruppen unterscheiden, die sich bereits kurz nachdem die Statue aufgefunden wird, in Italien und Deutschland nachweisen lassen. Eine erste Gruppe von Darstellungen zeigt den ganzen Körper der Lucretia, ist deutlich an das Vorbild einer Statue angelehnt und nimmt direkt Bezug auf den römischen Fund, auf den de' Medici sein Gedicht verfaßt. Die Gemälde der zweiten Gruppe zeigen Lucretia nur als halbe Figur bis zu Ansatz ihrer Oberschenkel<sup>90</sup>. Allen Bildern dieses Typs ist gemeinsam, daß sie denselben Moment darstellen und Lucretia jeweils mit dem Dolch zeigen, den sie an ihrer Brust ansetzt. Dabei spielen sie jedoch in unterschiedlichem Grad mit dem erotischen Interesse des Betrachters. So entblößt Lucretia auf den Bildern zumindest ihre Brust, in die sich das Messer hineinstoßen will, hat oft bereits ihren gesamten Oberkörper entblößt oder wird sogar völlig nackt porträtiert. Mit jedem dieser Schritte entfernt sich die Darstellung jedoch von Thema des Selbstmords und stellt stattdessen in einem Aktgemälde den schönen und begehrenswerten Körper Lucretias heraus.

Die Bandbreite der Darstellungsmöglichkeiten läßt sich am besten bei Lucas Cranach dem älteren und seiner Werkstatt zeigen, aus der die meisten Bearbeitungen der Lucretia

---

den Schwerpunkt der Untersuchung bildet und die Frage nach der Funktion der Bilder dagegen nur am Rande gestreift wird, erklärt sich aus der übergreifenden Fragestellung nach der Verbindung von Menschenbild und *exemplum*.

<sup>89</sup> Erhaltene *Cassoni*, die eine ausführliche Darstellung des Lucretia-*exemplum* geben, sind die zwischen 1380 und 1420 entstandenen und jeweils als Paar angeordneten Florentiner *Cassoni* des Meister von Charles Durazzo, die drei zusammenhängenden *spalliera* des Meister von Marradi um 1470, zwei Fassungen eines einzelnen *cassone* von Jacopo del Sellaio und ein um 1485 gemaltes *spalliere*-Paar von Biagio di Antoni. Später wird das *exemplum* bei Filippino Lippi und Sandro Botticelli auf drei einzelne Szenen reduziert und als einzelner *cassone* mit einem weiteren *cassone* verbunden, der das *exemplum* der Verginia behandelt. Für einen Überblick vgl. Baskins 1994 und Baskins 1998, S. 131 – 132, für den Meister von Charles Durazzo vgl. auch Miziolek 1996a, S. 25 – 44 und Miziolek 1996b, für die *spalliera*-Darstellungen vgl. auch Barriault 1994, S. 124 – 128. In Deutschland wird der Typ der Bilderzählung vor allem in der Buchillustration übernommen, wo das *exemplum* jedoch auch auf die zentrale Momente reduziert wird. Für Johann Zainers Ausgabe von Boccaccios *De claris mulieribus* vgl. Schramm 1923, für die Holzschnitte in den verschiedenen Ausgaben von Schöffers deutschen Livius-Übertragung vgl. Worstbrock 1976, S. 94 – 98 und Grau 1995. Jörg Breu der Ältere nimmt allerdings noch 1528 für seinen Beitrag zum Historienzyklus, den Herzog Wilhelm IV. für seine Münchener Residenz in Auftrag gibt, mehrere Einzelszenen in sein Bild auf (vgl. Greiselmayer 1996 und Morrall 1998).

<sup>90</sup> In Italien ist vor allem die Ganzkörperdarstellung verbreitet. Herausragende Beispiele sind ein um 1510 entstandener Kupferstich von Marcantonio Raimondi nach Raphael und eine Antonio Lombardo zugeschriebene Statue aus der Zeit um 1515. Dieser Typ findet sich allerdings auch schon 1508 in Deutschland auf einer Zeichnung von Dürer, der das Motiv dann aber erst wieder 1518 für ein Gemälde aufgreift. Bald danach wird das Motiv sehr oft von deutschen und niederländischen Künstlern in Zeichnungen, Kupferstichen und Gemälden wiederholt. Hier findet sich sehr früh parallel zu den ganzfigurigen Darstellungen immer auch der halbfigurige Typ. Für einen Gesamtüberblick vgl. Stechow 1952, vgl. außerdem für Raimondi Emison 1991, für Lombardo Stechow 1960 und für die deutschen Künstler Grewenig 1987 und Grau 1995.

überliefert sind<sup>91</sup>. Cranach setzt zwar weitgehend dasselbe Repertoire an Darstellungselementen und ikonographischen Versatzstücken ein, variiert sie aber immer wieder und hebt sie in verschiedenen Graden hervor. Die ganzfigurigen Darstellungen, in denen Lucretia vollständig nackt auftritt, sind dabei nur eine Variation von halbfigurigen Abbildungen, auf denen Cranach sie in ganz verschiedenen Stadien der Nacktheit zeigt.

Die Bilder betonen einerseits die äußere Schönheit und erotische Ausstrahlung, die vom nackten Körper der Lucretia ausgeht, und verweisen insofern auch auf ein mögliches sexuelles Interesse, das Lucretia sich mit dem Betrachter teilen könnte, vor dem sie sich nackt zeigt. Zugleich wird dies aber durch gegenläufige Signale wieder aufgehoben. Sie zeigen, daß Lucretia unter ihrer Schönheit leidet, sich den Blicken des Betrachters ausgeliefert fühlt und einer sexuell aufgeladenen Situation entfliehen will. Die Schönheit, die Cranach auf seinen Bildern darstellt und in ihrer erotischen Kraft ausspielt, wird also nur deswegen gezeigt, um die Motivation deutlich zu machen, die Lucretia in den Selbstmord treibt. Schönheit verführt zu sexueller Lust und damit zur *voluptas*, die durch den Selbstmord bekämpft werden soll.

Daß die Darstellungen der Lucretia bei Cranach von dem Wechselspiel zwischen erotischer Anziehung und auf Keuschheit zielender Verweigerung bestimmt sind, läßt sich beispielhaft an drei Gemälden aus dem Fundus der vielen Bearbeitungen zeigen, denen Cranach das *exemplum* der Lucretia unterzieht. In diesen halbfigurigen Darstellungen variiert Cranach die Darstellung nach dem Grad, zu dem Lucretia bereits ausgezogen ist und sich dem Betrachter nackt darbietet. Je mehr sie von ihrer Schönheit preisgibt, desto bereitwilliger scheint sie selbst auch an einem sexuellen Abenteuer interessiert zu sein. Zugleich verstärken sich aber auch die gegenläufigen Signale. Der Dolch, den Lucretia gegen ihren makellosen Körper richtet, erscheint umso bedrohlicher und es fließt bereits Blut aus der Wunde, die sie sich damit zugefügt hat. Dies verweist darauf, daß Lucretia sich der Situation gerade entziehen will, in der ihr Körper dem Betrachter schutzlos ausgeliefert ist. Sie stellt sich gegen ihren Körper, der die Blicke des Betrachters anzieht, und will ihre Schönheit, die zum Geschlechtsakt reizt, eben deswegen auch zunichte machen. Je nackter Cranach Lucretia porträtiert, desto deutlicher stellt er ihre Verzweiflung und die Entschiedenheit heraus, mit der sie Selbstmord begehen will.

Eine erste Darstellung der Lucretia, die heute in der Gemäldegalerie Kassel aufbewahrt wird<sup>92</sup>, zeigt Lucretia sitzend vor einer Landschaft, in die zwei Burgen gesetzt sind (Abb. 1). Cranach stellt besonders die Schönheit der Lucretia heraus. Dies geschieht bereits durch den Schmuck und die Kleidung, die sie trägt. Ihr Haar wird von schimmernden Perlenketten zusammengehalten und um den Hals sind drei goldene Ketten gelegt. Außen zeigt Lucretia eine besonders große Kette im Zopfmuster, weiter nach innen folgt eine sehr schmale Kette und innen ist ein wieder etwas breiterer Halsring mit Perlenbesatz und vorn angefügtem Edelstein zu sehen. Lucretia trägt dazu ein prächtiges rotes Kleid mit einem darübergelegten Pelzmantel. Diese Kleidungsstücke hat sie jedoch so weit abgelegt, daß ihr Oberkörper bis unter der Brust frei liegt. Ihre rechte Schulter ist ganz nackt, während über ihrer linken Schulter noch lose und nachlässig der Pelzmantel hängt, den sie über ihrem Kleid tragen müßte. Es scheint, als habe sich Lucretia vor einem voyeuristisch interessierten Betrachter

<sup>91</sup> Friedländer, Rosenberg und Schwartz zählen in ihrem Werkverzeichnis der Gemälde, die Lucas Cranach dem Älteren zugeschrieben werden können, 35 Darstellungen des Selbstmords der Lucretia. Darunter finden sich sowohl Darstellungen des halbfigurigen wie des ganzfigurigen Typs (vgl. Friedländer/ Rosenberg/ Schwartz 1979, S. 203 – 204). Für Cranachs Lucretia-Darstellungen vgl. außerdem Koeplin/ Falk 1976, Band 2, S. 660 – 670. Zu Cranach allgemein vgl. Grimm 1994.

<sup>92</sup> Lucas Cranach der Ältere, Der Selbstmord der Lucretia, um 1518, Kassel, Gemäldegalerie GK 14. Vgl. Friedländer/ Rosenberg/ Schwartz 1979, Nr. 122.

entkleidet, um ihn mit ihrer Schönheit zu reizen. Der Schmuck und ihre prächtige Kleidung unterstreichen nur, wie begehrenswert und sexuell attraktiv der Körper der Lucretia ist, der sich darunter verbirgt. Im Gegensatz dazu steht jedoch der Dolch, den Lucretia an ihrem Busen angesetzt hat und den sie mit beiden Händen dagegen drücken will. Auch ihr Blick widerspricht diesem Eindruck. Sie blickt leidensbereit und ergeben und scheint die Augen schließen zu wollen. Ihr Blick wendet sich vom dem Betrachter ab und läuft ins Leere. Sie erwartet den tödlichen Stoß ins Herz, den sie sich zufügen will.

Das Porträt der Lucretia ist von einem deutlichen Widerspruch zwischen erotischer Offenheit und keuschem Rückzug bestimmt. Einerseits verweisen der entblößte Oberkörper, ihre nackten Brüste und die freie Schulter auf ein erotisches Interesse der Lucretia, die mit ihrer Nacktheit kokettiert und den Betrachter bewußt zum Liebesakt auffordert. Ihre Aufmachung wirkt wie das Vorspiel zu einem Liebesakt. Der Betrachter befindet sich dadurch in einer ähnlichen Position wie Sextus, der dann jedoch nicht mehr als Vergewaltiger gelten kann. Vielmehr erscheint er als Liebhaber, der auf eindeutige Signale reagiert, die Lucretia an ihn sendet, und durch ihre Schönheit erregt wird. Andererseits zeigt aber der Dolch, der schon auf den Oberkörper der Lucretia zielt, und der leidende Gesichtsausdruck, mit dem Lucretia sich von dem Betrachter abwendet, daß sie an ihrer äußeren Schönheit kein Interesse hat und entschlossen ist, ihren Körper abzutöten.

Mißt man Cranachs Darstellung der Lucretia nun mit den Normen und Werten, die Giovanni de' Medici mit ihr verbindet, bahnt sich ein Konflikt zweier gegenläufiger Wertungen an, der sich aus entgegengesetzten Normen ergibt. Denn Cranach wählt einerseits ikonographische Kennzeichen, die darauf verweisen, daß Lucretia bewußt ihren Körper als begehrenswert herausstellt und sich daher auch der *voluptas* verschreibt. Andererseits zeigen Blick und Dolch jedoch, daß sie entschlossen ihren Selbstmord plant, ihre Schönheit und sexuelle Attraktivität als feindlich ansieht und daher zerstören will. Hieraus ergibt sich stattdessen ihre *pudicitia*. Cranach spielt zwar mit diesem Konflikt und stellt den attraktiven Körper, den Lucretia vernichten will, so sehr heraus, daß ihre Aufrichtigkeit in Frage gestellt zu werden droht. Diese Spannung wird aber letztlich aufgelöst zugunsten der *pudicitia*, die Lucretia erreichen will. Denn Lucretia zeigt sich nur deswegen als schön und begehrllich, damit die Entschiedenheit, mit der sie sich trotzdem dagegen wendet, umso deutlicher wird. Mehr als aller äußerer Schmuck oder ihr schöner Körper zählt für Lucretia die *pudicitia*, die sich gerade dadurch bestätigt, daß sie diesen zu verachten bereit ist.

Dies gilt auch für eine zweite Fassung des Themas, die sich heute in der Finnish National Gallery in Helsinki befindet (Abb. 2)<sup>93</sup>. In dieser Variation arbeitet Cranach mit denselben Darstellungselementen wie in der ersten besprochenen Fassung, setzt sie aber anders ein, so daß die erotische Ausstrahlung der Lucretia noch verstärkt wird. Diese Lucretia, die zierlicher als die des Kasseler Gemäldes ist, ist nun in einem schwarzen Innenraum dargestellt, aber in der linken oberen Ecke ist durch eine Fensteröffnung erneut eine Landschaft zu sehen. Daß Cranach sie nun innerhalb eines Hauses darstellt, korrespondiert damit, daß sich diese Lucretia viel freizügiger und damit auch intimer zeigt. Sie ist hier so nackt zu sehen, wie es nur in ihren eigenen Gemächern möglich ist. Wie im Kasseler Gemälde hat Lucretia auch hier strahlende Perlenketten im Haar, die ihre Frisur zusammenhalten. Um den Hals trägt sie diesmal nur zwei goldfarbene Ketten, darunter aber wie auch im ersten Gemälde einen breiten Schmuckring direkt um den Hals und weiter unten eine lose zopfartige Kette. Beide wiederholen die Farbe ihres blonden Haares und verleihen ihr so zusätzlichen Glanz. Lucretia

<sup>93</sup> Lucas Cranach der Ältere, Der Selbstmord der Lucretia, 1530, Helsinki, Finnish National Gallery, Sinebrychoff Art Museum. Dieses Bild läßt sich den im Katalog bei Friedländer/ Rosenberg/ Schwartz 1979 aufgelisteten Bildern nicht eindeutig zuordnen.

hat hier ihre Kleidung fast vollständig abgelegt. Hinter ihrem Rücken ist noch der Pelzmantel zu sehen, mit dem sie ihren Körper zuvor verhüllt hat und der ihr hier ganz über die Schultern heruntergefallen ist. Dadurch ist Lucretias ganzer Körper bis zum Ansatz der Oberschenkel nackt zu sehen. Unten im Vordergrund ist rund um ihre Oberschenkel ein samtoter Umhang abgebildet, der ihren entblößten Körper ähnlich wie der Pelzmantel nur noch rahmt, aber nicht mehr bedeckt. Wie im Kasseler Gemälde gibt Cranach der Lucretia auch hier Schmuck und Kleidung als zusätzliche Ausstattungselemente bei. Während sie dort aber noch Teile ihres Körpers verhüllen, haben sie hier diese Funktion fast vollständig verloren. Zugleich heben sie die sexuelle Attraktivität der Lucretia noch weiter hervor. Die Zopfketten sind nicht mehr ordentlich um die Brust der Lucretia gelegt, sondern locker über sie hinweggeschwungen, was die intime Atmosphäre noch verstärkt. Der Schmuck tritt zugunsten der unverhohlenen Nacktheit in den Hintergrund. Dadurch, daß der Pelzmantel hinter ihrem Rücken wegfällt, entsteht der Eindruck, als habe Lucretia mit einem Mal alle Hüllen fallen lassen, um dem Betrachter ihren nackten Körper zur Schau zu stellen. Der rote Samtmantel erscheint gar nicht mehr als Kleidungsstück, sondern umspielt nur noch die Beine der Lucretia und grenzt ihren Körper nach unten zum Bildende hin ab. Ihre weiblichen Attribute treten zusätzlich durch den Kontrast zwischen der tiefschwarzen Umgebung und dem schneeweißen Körper hervor.

Als einzige Hülle, die Lucretias Nacktheit noch verdecken kann, zieht sie mit ihrer linken Hand einen Schleier vor ihren Unterleib. Er ist durchsichtig und gibt so mehr preis, als er verdecken könnte. Zugleich wird durch diesen Schleier jedoch auch wieder eine Barriere zwischen dem Betrachter und Lucretia aufgebaut. Ihr Körper, den sie dem Betrachter unmittelbar und direkt darbietet, ist dennoch nicht wirklich erreichbar für ihn. Auch wenn Lucretia ihren nackten Unterleib nicht wirklich einem begehrliehen Blick entziehen kann, scheint sie sich mit dieser verzweifelten Geste eher den Blicken zu entziehen, als sie bewußt zu provozieren. Mit dem Schleier will sie eine Würde wiedergewinnen, die sie durch ihre Nacktheit zu verlieren droht. Wie im Kasseler Gemälde wird dies ebenfalls durch den Gesichtsausdruck der Lucretia unterstrichen, die auch hier ins Leere blickt und deren Augenbrauen nun deutlich schmerzhaft verzerrt sind. Daß sie sich in der Situation unwohl fühlt, wird zusätzlich durch die Schamesröte in ihrem Gesicht deutlich. Gegenüber dem Kasseler Gemälde ist hier auch die Bedrohung intensiviert, der der scheinbar so begehrenswert dargebotene Körper durch den Dolch ausgesetzt ist. Zwar hält Lucretia ihn nur in der rechten Hand und deutet lediglich an, das sie ihn in den Busen stoßen will. Er läuft aber auffällig spitz zu und bildet einen deutlichen Kontrast zu dem zierlichen Körper der Lucretia.

Der Widerspruch zwischen der *pudicitia* einerseits, die Lucretia mit dem Dolchstoß verteidigen will, und der *voluptas* andererseits, zu der ihr schöner Körper den Betrachter einzuladen scheint, löst sich also auch hier wieder zugunsten der *pudicitia* auf. Es gibt Signale, die sich so interpretieren lassen, daß Lucretia in vollem Vertrauen auf ihre Schönheit den Betrachter mit einem freizügigen Blick auf ihren attraktiven Körper zum Liebesakt animieren will. Dieser Eindruck wird aber durch gegenläufige Signale zurückgedrängt und eindeutig ausgeräumt. Cranach geht davon aus, daß sie tatsächlich viel eher vor zudringlichen Blicken fliehen will, denen sie sich ausgesetzt sieht, und vor den Betrachtern, die allein ihre äußere Schönheit sehen und begehren, in den Tod flüchtet.

Diese Deutung läßt sich durch eine dritte Fassung des Themas bei Cranach endgültig bestätigen. Hier ist Lucretia vollständig nackt zu sehen, während zugleich noch drastischer deutlich gemacht wird, daß sie diese Schönheit verachtet und mit dem Dolchstoß zerstören will. Für diese Darstellung des Selbstmords der Lucretia, die Teil der Kunst- und Altertumssammlungen in der Veste Coburg ist, nutzt Cranach erneut Elemente, die auch in

den beiden anderen Bildern zum Einsatz kommen (Abb. 3)<sup>94</sup>. Wie im Bild aus Helsinki ist oben links in einem Fensterrahmen wieder ein Landschaftselement eingebaut. Hier ist die Kammer der Lucretia jedoch hell erleuchtet und läßt sich klar erkennen. Auch wenn Lucretia sich vollständig entkleidet hat, sind trotzdem alle Ausstattungselemente zu sehen, die Cranach in den beiden anderen Bildern verwendet. Sie haben aber jede verhüllende Funktion, die sie in den anderen Darstellungen noch haben, vollständig verloren und unterstreichen durch ihre Farbigkeit nur noch die attraktive Erscheinung der nackten Lucretia. Während Haar und Hals ganz ohne Schmuck bleiben, trägt sie an der linken Hand noch einen goldenen und mit Edelsteinen besetzten Armreif, der kaum mehr von ihrem nackten Körper ablenkt. Statt des roten Kleides im Kasseler Gemälde und dem samtrotten Umhang im Vordergrund des Bildes aus Helsinki ist hier nur ein roter Vorhang zu sehen. Auch er soll Lucretia gegen Blicke abschirmen und sie schmücken, kann diese Aufgabe aber anders als die Kleidungsstücke ohnehin nur eingeschränkt wahrnehmen. Daß auch diese Lucretia zuvor noch bekleidet war, ergibt sich aus dem zusammengewürfelten Pelzmantel in der linken unteren Ecke des Gemäldes, den Lucretia dort zusammen mit einem dunkelgrünen Umhang abgelegt hat. Als einzige Hülle ist nur noch ein großer Schleier um Lucretia drapiert, der von ihrem linken Oberarm über die beiden Schultern und dann vor Bauch und Unterleib her geführt wird. Er sitzt ungefähr an den Stellen, die bei der Kasseler Lucretia noch durch ihre Kette und Kleidungsstücke bedeckt sind. Anders als dort ist hier aber ihre nackte Haut unter dem Schleier klar zu sehen. Gegenüber den beiden anderen Gemälden ist Lucretias erotische Ausstrahlung noch einmal weiter gesteigert. Während dort durch ihren Schmuck oder die letzten Reste von Bekleidung noch etwas von ihrem Körper verhüllt bleibt, ist sie hier vollkommen nackt. Sie wird zusätzlich noch von leuchtenden Farben gerahmt, die eine lebenslustige Stimmung erzeugen und ihre Nacktheit in hellem Licht erscheinen lassen.

Umso deutlicher macht Cranach jedoch auch die Gegenbewegung zu der sexuellen Attraktivität, die von Lucretias Körper ausgeht. Lucretia hat den Dolch, den sie in den beiden anderen Bildern nur erst ansetzt, bereits in ihr Fleisch gebohrt und aus der Wunde fließt Blut. Der makellose Körper, der voyeuristische Blicke auf sich ziehen könnte, ist bereits verletzt und sie handelt aktiv gegen die Anziehungskraft, die von ihm ausgeht. Zusätzliche Distanz schafft Cranach auch durch den Schleier, der um ihren Körper gewunden ist. Denn obwohl er den Blick auf ihren Körper direkt freigibt, läßt er ihn trotzdem noch verhüllt. Lucretias Körper, der so begehrenswert dargeboten wird, ist gar nicht wirklich frei zugänglich und kann von dem Betrachter nicht direkt angeschaut werden. Das sexuelle Angebot, das von ihm auszugehen scheint, wird so jedoch wieder zurückgenommen. Je stärker also einerseits durch Lucretias Nacktheit ihre sexuelle Ausstrahlung betont wird und an das voyeuristische Interesse des Betrachters appelliert wird, desto stärker macht Cranach andererseits deutlich, daß Lucretia gerade an ihrer *pudicitia* interessiert ist und alles geringschätzt, was zur *voluptas* auffordert<sup>95</sup>.

Auch wenn Cranach den Widerstreit von kokettierender *voluptas* und strenger *pudicitia* eindeutig auflöst, rückt mit dem neuen Bildtyp, der Lucretias Selbstmord in einer isolierten Einzelfigur abbildet, die Frage nach ihrer Aufrichtigkeit unweigerlich ins Zentrum der Darstellung. Denn Cranach bemüht sich, die verführerische Schönheit der Lucretia

<sup>94</sup> Lucas Cranach der Ältere, Der Selbstmord der Lucretia, um 1518, Coburg, Veste Coburg, Kunst- und Altertumssammlungen M 162. Vgl. Friedländer/ Rosenberg/ Schwartz 1979, Nr. 121.

<sup>95</sup> Diese Interpretation läßt sich auch auf viele der übrigen Lucretia-Darstellungen bei Cranach übertragen, so etwa auch auf die ganzfigurige Nacktdarstellung der Lucretia in der Alten Pinakothek in München (vgl. Friedländer/ Rosenberg/ Schwartz 1979, Nr. 240) und eine weitere im zerstörten Diptychon mit Judith aus der Dresdener Gemäldegalerie (vgl. Friedländer/ Rosenberg/ Schwartz 1979, Nr. 358). Hier trägt Lucretia nur noch Halsketten und ist ansonsten völlig nackt, verhüllt aber auch hier wieder Teile ihres Körpers mit einem durchsichtigen Schleier.

herauszustellen. Dies geschieht zwar nur, damit ihr Selbstmord als umso überzeugenderer Verzicht darauf erscheinen kann. Allerdings wird ihr nackter Körper und die sexuelle Spannung, die von ihm ausgeht, zu einem zentralen Kennzeichen der Figur. Von hier aus ist es nur noch ein geringer Schritt dazu, auch an den Motiven zu zweifeln, die sie zum Selbstmord bewegen. Eine Lucretia, die sich so offen zu zeigen bereit ist, setzt sich dem Verdacht aus, bewußt auf die Bewunderung des Betrachters zu kalkulieren. Vielleicht ist sie daher auch mit dem Geschlechtsakt einverstanden, zu dem es in der Nacht vor ihrem Selbstmord kommt. Ihr demonstrativer Einsatz für die *pudicitia* erscheint dann nur als moralisches Feigenblatt, mit dem sie ihr erotisches Interesse nachträglich zu verdecken sucht.

### C. Lorenzo Lotto: „Dame als Lucretia“

Ein erstes Gemälde, das mit der Widersprüchlichkeit des Bildtyps spielt, ist Lorenzo Lottos Porträt einer „Dame als Lucretia“, das in den dreißiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts in Venedig entsteht und sich heute in der National Gallery in London befindet (Abb. 4)<sup>96</sup>. Um die Dame darzustellen, die ein Porträt bei ihm in Auftrag gegeben hat, nutzt Lotto die ikonographischen Versatzstücke des Bildtyps der isolierten Lucretia, der bei Cranach voll ausgebaut ist. Er setzt sie jedoch gerade dazu ein, um den Kontrast zwischen der Lucretia und seiner Auftraggeberin herauszustellen. Auf den ersten Blick scheint sie ganz wie eine Lucretia dargestellt zu sein. Leichte Abweichungen und Verschiebungen lassen jedoch Zweifel an dieser Interpretation aufkommen. Lucretia verachtet ihre äußere Schönheit, will sie mit dem Selbstmord zerstören und verschreibt sich daher dem Wert der *pudicitia*. Die Porträtierte gibt sich stattdessen als Prostituierte zu erkennen, die sich nur als Lucretia verkleidet, aber sich ganz im Gegenteil für ein Leben entscheidet, das dem Wert der *voluptas* folgt<sup>97</sup>. Wie Cranach spielt Lotto zwar mit der Widersprüchlichkeit zwischen *pudicitia* und *voluptas*, durch die sich die Figur der nackten Lucretia auszeichnet, löst sie am Ende aber wieder zu einer eindeutigen Aussage auf. Anders als Cranachs Lucretia, die den Selbstmord als Norm für die *pudicitia* veranschaulicht, befolgt die Dame, die Lotto porträtiert, die Normen, die für die *voluptas* gelten.

Die Bildelemente, mit denen die Porträtierte dargestellt wird, sind eng an den Schmuck und die Kleidung angelehnt, die auch die halbfigurigen Lucretien von Cranach tragen. So trägt die Porträtierte einen goldenen Haarkranz, der aus Getreideähren gebunden ist und mit weißen Blüten geschmückt ist. Auch wenn unter dem Kranz ihr echtes und stattdessen braunes Haar zum Vorschein kommt, erinnert der blütenbesetzte Kranz zunächst stark an das blonde Haar der Lucretia, das mit weißen Perlenketten geschmückt ist. Dieser Eindruck wird durch die

<sup>96</sup> Lorenzo Lotto, Dame als Lucretia, um 1535, London, National Gallery Nr. 4256.

<sup>97</sup> Die Interpretation des Gemäldes ist in der Forschung allerdings umstritten. Die Forschung folgt fast ausnahmslos der Zuschreibung des Gemäldes an eine Lucrezia Valier aus Venedig, die Jaffé 1971 vorschlägt und von Goffen 1999 bestätigt wird, die das Bild ausführlich untersucht und eine Zusammenfassung der zwischenzeitlichen Forschungsergebnisse gibt (vgl. Goffen 1999, S. 746). Diese Forschungsrichtung geht davon aus, daß sich die Dargestellte mit den Werten und Normen identifiziert, die in ihrer Zeit gewöhnlich mit der namensgleichen antiken Lucretia in Verbindung gebracht werden. Goffen räumt allerdings ein, daß dieses Porträt innerhalb des typischen Renaissanceporträts eine Sonderstellung einnehmen muß, da die Dargestellte nicht den zeitgenössischen Benimmregeln folgt (vgl. Goffen 1999, S. 746 – 751). Im Gegensatz dazu schlägt Ost 1981 eine Interpretation vor, die die Porträtierte als Prostituierte deutet und in dem Hinweis auf Lucretia und ihre *pudicitia* nur einen Kontrast sieht, durch den die *voluptas* der Dargestellten noch deutlicher herausgestellt werden soll. Ost zieht dafür historische Belegen heran, die von Jaffé übergangen werden, aber in der Dargestellten eine Prostituierte erkennen lassen, und bringt ikonographische Bezüge vor, die diese Auslegung stützen. Die hier vorgelegte Interpretation folgt in ihren Grundzügen Ost 1981, nimmt weitere Hinweise zur Ikonographie aus Goffen 1999 auf und versucht die Auslegung von Ost durch einen weiteren, bisher übersehenen Quellenhinweis zu stützen. Denn Lotto spielt auch auf die Ikonographie der isolierten Lucretia an, wie sie in Deutschland vor allem von Cranach vertreten wird.

goldenen Ketten verstärkt, die in den Ausschnitt der Dame gesteckt sind. Unter ihnen fällt besonders eine Kette mit großem Edelstein und einer Perle an der Spitze auf. Ganz ähnlich trägt auch Cranachs Lucretia eine solche goldene Kette, die sie um den Hals gelegt hat. Auch die Kleidung der Porträtierten folgt den Vorgaben der Lucretien, die Cranach malt. Ihr Kleid, das sie über ein weißes Unterkleid gezogen hat, ist rot und grün gestreift und am Oberarm weit aufgebauscht. Ähnliche Elemente finden sich bei den drei Gemälden Cranachs. So entspricht dieses Kleid vor allem dem der Kasseler Lucretia, das ebenfalls mit schwarzen Streifen gemustert ist und am Oberarm weiß aufgebauscht ist. Ein roter Umhang findet sich auch bei der Lucretia aus Helsinki, und das Samtgrün, das Lottos Lucretia zusätzlich trägt, verwendet Cranach zumindest für die Lucretia der Veste Coburg, die zusammen mit dem Pelzmantel in der Ecke auch einen grünen Umhang abgelegt hat. Trotz der Ähnlichkeit bleibt die Dame, die Lotto porträtiert, jedoch auffällig hochgeschlossen. Ihr Kleid ist zwar tief ausgeschnitten, gibt aber keinen Blick auf ihre Brüste frei. Schließlich trägt Lottos Dame auch wie die beiden unbekleideteren Lucretien bei Cranach einen Schleier. Ähnlich wie bei Cranachs Lucretia aus der Veste Coburg ist er um ihren Körper gelegt. Über der linken Schulter der Porträtierten hängt er noch nach vorne, fällt dann aber hinter ihren Rücken und ist noch hinter der rechten Schulter und dem rechten Arm zu sehen. Anders als bei Cranach hat dieser Schleier eine gelbe Farbe.

Die Abweichungen, durch die sich die porträtierte Dame auffällig von der Lucretia-Darstellung abhebt, die Cranach gibt, verweisen auf den Beruf der Frau, der in direktem Gegensatz zu den Normen steht, für die Lucretia bei Cranach in Anspruch genommen wird. Die Zitate aus der Lucretia-Ikonographie nutzt Lotto also gerade dazu, um den Kontrast zwischen seiner Auftraggeberin und der Lucretia herauszustellen. Die Normen, die sie befolgt, und der Wert, dem sie sich verschreibt, sind genau das Gegenteil von dem, wofür Lucretia einsteht.

Daß Lucretia nur eine Rolle ist, die die Porträtierte annimmt, ohne sie auch persönlich ausfüllen zu wollen, zeigt sich bereits am Haarkranz. Er sieht zwar aus wie das perlenbesetzte Haar der Lucretia, ist aber nur eine aufgesetzte Maske. Darunter kommt das echte Haar der Dame zum Vorschein, die gar keine wirkliche Lucretia ist. Was sie stattdessen ist, machen die Accessoires deutlich, die ihr beigegeben sind und die nur scheinbar denen der Lucretia entsprechen. Schmuck in den Ausschnitt einer Dame zu stecken, gilt in Lottos Zeit als Form, einer Prostituierten ihren Lohn zu zahlen<sup>98</sup>. Auch der gelbe Schleier, den sie um ihren Rücken herum drapiert hat, weist auf ihren Beruf, denn die Farbe gelb verweist in der Zeit Lottos auf einen unehrenhaften Beruf wie den der Prostituierten<sup>99</sup>. Ähnliches gilt auch für das Mauerblümchen, das auf dem Tisch rechts neben der Lucretia liegt und die Farbe Gelb wiederholt. Diese Blume wird in der Renaissance mit dem Liebesakt assoziiert und als Aufmerksamkeit nach einer Liebesnacht verschenkt<sup>100</sup>. Auch wenn die Porträtierte auf den ersten Blick als Lucretia zu posieren scheint, stehen die Insignien, die im Kontext der Lucretia-Ikonographie als Zeichen für ihre *pudicitia* gedeutet werden müßten, für genau das Gegenteil. Dies erklärt auch, warum das Kleid der Porträtierten hier ausgerechnet hochgeschlossen ist. Denn gerade dadurch wird der Kontrast zur Lucretia weiter unterstrichen. Die Porträtierte ist keine Lucretia, die ihre Schönheit nur deswegen offensiv zur

<sup>98</sup> Vgl. Ost 1981, S. 134.

<sup>99</sup> Vgl. Ost 1981, S. 134.

<sup>100</sup> Vgl. D'Ancona 1977, S. 402, die die in der Renaissance bekannten Aitiologien auflistet, die die griechische Mythologie für das Mauerblümchen anbietet. So ist eine Aitiologie bekannt, derzufolge Ion die Blume von den ionischen Nymphen nach einer Liebesnacht überreicht bekommt. Eine andere sieht darin den Liebeslohn, den das Mädchen Io nach einer Liebesnacht mit Jupiter erhält.

Schau stellt, um sie mit dem Dolch zu vernichten. Sie kalkuliert vielmehr bewußt, wann und für welchen Preis sie etwas von ihr zeigt.

Die Technik des Kontrasts setzt sich bei den übrigen Bildelementen fort, bei denen Lotto weiter auf die Ikonographie der halbfigurigen Lucretia Bezug nimmt, seine Auftraggeberin aber gleichzeitig dagegen abgrenzt. Hier sind die Bezüge jedoch nicht mehr so deutlich wie bei Schmuck und Kleidung der Lucretia. Um Lucretias Einsatz für die *pudicitia* zu veranschaulichen, setzt Cranach den Dolch, den sie auf ihren Körper richtet, und ihren abgewandten Blick als ikonographische Mittel ein.

Auf den ergebenen und leidensbereiten Blick der Lucretia nimmt Lottos Dame mit einem entgegengesetzten Blick Bezug. Bei Lotto sucht die Porträtierte gerade den Blickkontakt mit dem Betrachter und schaut ihn herausfordernd an. Während Cranachs Lucretia dem voyeuristischen Blick ausweicht, der ihren nackten Körper interessiert mustert, sucht Lottos Dame aktiv den Kontakt zum Betrachter. Hier erscheint der Blick, mit dem sie den Gegenüber fixiert, tatsächlich die intimere Beziehung anzubahnen, die Lucretias Nacktheit nur verspricht, um sie dann umso entschiedener durch den Selbstmord unmöglich zu machen.

Statt des Dolchs, den die Lucretia bei Cranach in ihrer Hand hält, gibt Lotto seiner Porträtierten ganz andere Gegenstände in die Hand. Bei der Lucretia zeigt der Dolch unmißverständlich die Absicht, die Lucretia verfolgt, und das Selbstverständnis, von dem sie sich leiten läßt. Sie will sich damit töten, um so ihre *pudicitia* zu sichern. Auch bei Lotto erfüllen diese Gegenstände diese Funktion, zeigen aber ein ganz anderes Selbstverständnis als das der Lucretia. Statt des Dolches hält die Porträtierte in der linken Hand nur eine Zeichnung, die eine Lucretia zeigt, die sich gerade erdolchen will. Die Zeichnung folgt dem Bildtyp der ganzfigurigen Lucretia, der sich parallel zur halbfigurigen verbreitet. Lotto greift die Variante des Bildtyps auf, die vor allem in Deutschland in Zeichnungen und Kupferstichen weit verbreitet ist. Sie hat ganz ähnliche ikonographische Merkmale wie der halbfigurige Typ bei Cranach. Lucretia ist meist ganz nackt zu sehen, nur an dem Dolch zu identifizieren und Teile ihres Körpers sind von einem durchsichtigen Schleier bedeckt<sup>101</sup>. Lotto zitiert den Bildtyp aber nicht nur, sondern parodiert ihn zugleich. Den Dolch, den seine Lucretia in der rechten Hand hält, will sie mit weit ausholendem Schwung in ihre Brust stoßen. Lucretia blickt nach oben und hat den Mund leicht geöffnet, als wolle sie den tödlichen Stoß mit einem Schrei begleiten. Beides läßt die Szene allzu pathetisch wirken. Mit der linken Hand hält sie eine relativ sperrige Decke vor ihren Unterleib. Und statt des dünnen Schleiers, der die Lucretia sonst grazil umspielt, hat sie hier eine unförmige und viel zu große Decke vor ihrem Unterleib zusammengeballt, die zudem noch schwerfällig hinter ihren Beinen hinunterhängt. Ähnlich wie der Strohkranz auf ihrem Kopf steht auch die Zeichnung, die die Porträtierte in der Hand hält, nur für eine Rolle, die die Porträtierte annimmt, aber nicht ausfüllen kann. Denn statt eines richtigen Dolchs hält sie nur die Zeichnung eines Selbstmords in der Hand. Zudem zeigt deren parodistische Ausführung, daß dies kein ernstzunehmendes Vorbild für sie sein kann. Auch die Zeichnung der Lucretia charakterisiert die Porträtierte nur durch den Kontrast<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> Beispiele im Bereich der Gemälde sind Cranachs Bilder des ganzfigurigen Typs aus München und Dresden und Dürers ähnliche Komposition in der Alten Pinakothek, München. Speziell im Bereich der Zeichnung und des Kupferstichs lassen sich etwa Zeichnungen von Hans Baldung Grien und Kupferstiche von Sebald Beham als Beispiele anführen (vgl. Grewenig 1987).

<sup>102</sup> Diese Interpretation läßt sich noch dadurch stützen, daß Lotto das Verfahren der Kontrastikonographie auch in einem anderen Gemälde benutzt. Auch hier soll das Element, auf das mit der Hand verwiesen wird, die Person, die darauf zeigt, gerade nicht charakterisieren (vgl. Ost 1981, S. 136).

Nicht nur die Zeichnung übernimmt die Funktion, die bei Cranach dem Dolch zukommt. Die Porträtierte weist mit der rechten Hand zusätzlich auf ein *cartellino*, das auf dem Tisch neben ihr liegt. Das gefaltete und wieder geöffnete *cartellino* enthält den letzten, nur leicht veränderten Satz der Lucretia, den sie in der Bearbeitung des *exemplum* bei Livius unmittelbar vor ihrem Selbstmord spricht: NEC ULLA IMPVDICA LVCRETIAE EXEMPLO VIVET, „Keine Frau lebt unkeusch nach dem Vorbild der Lucretia“<sup>103</sup>. Der Satz läßt sich sowohl als Bestätigung für die Normen auffassen, aus denen sich die *pudicitia* ergibt, als auch für die, aus denen sich ihre Gegenteil, die *voluptas* ableiten läßt. Denn Lucretias Selbstmord setzt einen Standard, an dem sich eine Frau, die für sich die *pudicitia* beansprucht, messen lassen muß. Wer ihn nicht befolgt, gilt dann im Umkehrschluß als unkeusch und folgt damit der *voluptas*. Der Spruch auf dem *cartellino* deutet wie Kleidung und Schmuck der Porträtierten zunächst daraufhin, daß sie sich eng an Lucretia orientiert. Ebenso wie diese auf ihren Beruf als Prostituierte hinweisen, steht auch der Spruch auf dem *cartellino* gerade dafür, daß sich die Porträtierte nur an den Normen für die *voluptas* orientiert. Das *cartellino* muß gegen den Strich gelesen werden und hat eine Bedeutung, die nicht dem ersten Eindruck entspricht. Es porträtiert Lottos Auftraggeberin erneut durch einen Kontrast, der zwischen zwei Lesarten der Zeichen besteht, durch die sie charakterisiert werden soll. Denn das *cartellino* steht nicht, wie zunächst wahrscheinlich und zu erwarten ist, für die *pudicitia* der Porträtierten, sondern ganz im Gegenteil für ihre *voluptas*<sup>104</sup>.

Lotto porträtiert seine Auftraggeberin dadurch, daß er sie zwar als Lucretia auftreten läßt, aber gleichzeitig durch Abweichungen und Verschiebungen deutlich macht, daß sie dieser Rolle nicht entspricht. Der goldene Haarkranz, Kette, Schleier und Kleid verweisen auf den ersten Blick auf die Lucretia als Vorbild, das treu imitiert werden soll. Gleichzeitig machen sie aber auch den Inszenierungscharakter deutlich. Die Porträtierte verkleidet sich als eine Figur, der sie nicht entspricht. Die Ausstattungsgegenstände geben sie bei näherem Hinsehen ganz im Gegenteil als Prostituierte zu erkennen. Ähnliches gilt für die Zeichnung der Lucretia, das *cartellino* mit ihren letzten Worten und das Mauerblümchen. Zunächst scheinen sie die Dargestellte direkt zu charakterisieren. Dann wird jedoch deutlich, daß die zur Parodie verzerrte Lucretia nur einen Kontrast zur Dargestellten bilden kann und das Mauerblümchen statt der göttlichen Liebe, für die es zunächst zu stehen scheint, viel eher auf die ganz der Diesseitigkeit zugewandte Liebe hinweist. Dabei zitiert Lotto nicht nur die Ikonographie der isolierten Lucretia, die sich in Cranachs halbfigurigen Darstellungen findet, sondern steuert den Betrachter auch mit derselben Methode wie Cranach. Cranachs Lucretia scheint auf den ersten Blick ganz wie eine Prostituierte offen auf die erotische Wirkung ihres nackten Körpers zu setzen, gibt sich dann aber als entschiedene Vertreterin der *pudicitia* zu erkennen. Lottos Auftraggeberin erweckt nun umgekehrt zunächst den Eindruck, als sei sie keusch und sittenfest wie Lucretia, entpuppt sich dann aber als Prostituierte, die der *voluptas* folgt. So wie Cranachs Lucretia sich die Rolle der Nacktheit und *voluptas* nur scheinbar annimmt, präsentiert sich auch Lottos Dame nur zum Schein in der Maske der Lucretia, die zum Selbstmord bereit ist und die *pudicitia* anstrebt.

<sup>103</sup> Die exakte Formulierung bei Livius 1,58,10 lautet: *nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet*. Daß Lotto den Satz wohl nicht direkt aus Livius entnommen hat, wird auch dadurch wahrscheinlich, daß er in einer früheren Bearbeitungsstufe zunächst *exemplum* schreibt und dies erst später in die Lesart *exemplo* umändert, die der Text bei Livius bietet (vgl. Goffen 1999, S. 751).

<sup>104</sup> Daß es zur Kontrastierung eingesetzt wird, ergibt sich auch aus der ungewöhnlichen Position, in der der Tisch in der rechten Ecke zum Stuhl in der linken gestellt ist. Denn der Stuhl wird gerade nicht, wie zu erwarten wäre, so vor den Tisch gerückt, das man sich an ihn setzen kann, sondern von ihm weg gestellt. Dies kann als Hinweis dafür angesehen werden, daß das *cartellino* auf dem Tisch gegen den ersten Eindruck gelesen werden muß. Auch Goffen macht hierauf aufmerksam, kann aber keine Erklärung dafür bereitstellen (vgl. Goffen 1999, S. 757).

Auch wenn Lotto die Vorzeichen umkehrt, unter denen die auf dem Gemälde dargestellte Frau betrachtet werden muß, bleiben die Normen intakt, die Cranach mit den Werten der *voluptas* und der *pudicitia* verbindet. Beiden Gemäldetypen liegen dieselben Verhaltensregeln zugrunde, aus denen sich der Charakter einer Frau ablesen lassen soll. Das Werturteil der *voluptas* ist an die Prostitution geknüpft. In diese Kategorie fällt eine Frau, wenn sie ihre körperliche Schönheit herausstellt und bewußt mit ihrer erotischen Ausstrahlung kokettiert, um Liebhaber für sich zu interessieren. Sie ist sexuell aktiv und hat wechselnde Partner. Das Werturteil der *pudicitia* wird dagegen der Ehefrau verliehen. Sie verzichtet auf ein Sexualleben außerhalb der Ehe, hält treu zu ihrem Mann und ist bereit, auch ihr Leben dafür zu opfern. Cranachs Lucretien stehen für die *pudicitia*, auch wenn sie erst mit der *voluptas* zu spielen scheinen, während Lottos Auftraggeberin für die *voluptas* steht, selbst wenn sie zuerst den Regeln der *pudicitia* zu folgen scheint.

#### **D. Georg Pencz: „Tarquinius und Lucretia“ und „Der Selbstmord der Lucretia“**

Cranach und Lotto spielen nur mit der Widersprüchlichkeit, die sich am Selbstmord der Lucretia aufzeigen läßt, halten aber einen festen Bestand an Normen aufrecht und vertreten damit auch weiter die „positive Anthropologie“, die sich schon bei Giovanni de' Medici findet. Erst bei Georg Pencz, der ungefähr zur selben Zeit wie Lorenzo Lotto zwei Kupferstiche herstellt, die sich mit Vergewaltigung und Selbstmord der Lucretia befassen, werden diese Normen in Frage gestellt<sup>105</sup>.

Pencz folgt in seiner Stichfolge hauptsächlich dem ikonographischen Muster der Bilderzählung, nimmt das Muster aber nur in der reduzierten Form auf, die es in der Zwischenzeit erreicht hat. Er stellt auf zwei einzelnen Kupferstichen die beiden zentralen Szenen der Erzählung dar. Auf dem ersten Kupferstich ist zwar auch noch zu sehen, wie Lucretia Sextus Tarquinius begrüßt und in ihr Haus bittet, als er nach ihrem Sieg im Wettstreit um die keuscheste Ehefrau erneut bei ihr vorstellig wird. Pencz konzentriert sich aber hauptsächlich auf den Moment der Vergewaltigung und zeigt, wie Lucretia in ihrer Schlafkammer von Sextus überrascht wird (Abb. 5). Auf dem zweiten Kupferstich stellt Pencz dann den Selbstmord der Lucretia am nächsten Morgen da. Lucretia, die sich den tödlichen Dolchstoß bereits zugefügt hat, liegt am Boden und wird von ihren entsetzten Verwandten umringt (Abb. 6)<sup>106</sup>.

Auch wenn Pencz sich an der ikonographischen Richtung der Bilderzählung orientiert, übernimmt er auch Elemente des neuen Bildtyps der isolierten Lucretia. Der Bildtyp lädt das *exemplum* erotisch auf, indem er Lucretias schönen und begehrenswerten Körper herausstellt und sie mit dem sexuellen Interesse des Betrachters kokettieren läßt. Diese Beziehung zwischen Bildbetrachter und Lucretia überträgt Pencz auf die Protagonisten im ikonographischen Typ der Bilderzählung. In der Vergewaltigungsszene zeigt Pencz nicht nur Lucretia, sondern auch Sextus nackt. Dadurch ist auch die Beziehung zwischen Sextus und Lucretia im ersten Kupferstich von einer starken erotischen Spannung und Anziehungskraft bestimmt. Sie wird dann im zweiten Kupferstich durch eine gänzlich unkörperliche und distanzierte Beziehung zwischen den trauernden Männern und der gestorbenen Lucretia ersetzt. Pencz verteilt über seine beiden Kupferstiche eine Bewegung zwischen Nähe und Distanz, die derjenigen ähnelt, in die Cranach den Betrachter seiner Lucretien verwickelt.

<sup>105</sup> Für Georg Pencz und sein Umfeld vgl. Zschelletzschky 1975 und die Beiträge in Goddard 1988a.

<sup>106</sup> Für den ersten Kupferstich „Tarquinius und Lucretia“ vgl. Bartsch 1980, Pencz Nr. 78 und Hollstein 1991, Pencz Nr. 130. Für den zweiten Kupferstich „Der Selbstmord der Lucretia“ vgl. Bartsch 1980, Pencz Nr. 79 und Hollstein 1991, Pencz Nr. 131. Für eine kurze Interpretation vgl. Hanika 1996, S. 399 – 402.

Der erste Kupferstich zeigt drei Phasen der Erzählung bis zur Vergewaltigung, die Pencz in verschiedene Räume des Bildes projiziert. Die einzelnen Phasen sind im Bildaufbau durch Treppen voneinander abgesetzt, die verschiedene Ebenen und Handlungsetappen miteinander verbinden. Im linken Drittel des Bildes ist das Geschehen außerhalb des Hauses zu sehen, während der Rest des Bildes das Schlafzimmer der Lucretia zeigt, die bereits zu Bett gegangen ist, als Sextus sie überrascht und vergewaltigen will.

Pencz spart die vorangegangenen Ereignisse aus, die in der Geschichte der Lucretia enthalten sind, und übergeht die Wette um die keuschesten Ehefrau, in deren Verlauf Sextus Lucretia kennenlernt und den Entschluß faßt, sie zu vergewaltigen. Stattdessen setzt er bereits an der Stelle ein, als Sextus einige Tage später wieder allein zu Lucretia zurückkommt. Diese Szene, mit der die Ereignisfolge beginnt, die unmittelbar zur Vergewaltigung führt, stellt Pencz hinten links im Bildhintergrund dar, wo Sextus Tarquinius auf einen Pferd herbeireitet. Im Mittelgrund ist dann abgebildet, wie Lucretia den Sextus gemäß den Regeln der Gastfreundschaft empfängt, in ihr Haus einlädt und ihm die Übernachtung anbietet. Pencz stellt dies dadurch dar, daß Lucretia und Sextus beide mit dem Zeigefinger auf das Gebäude vor ihnen weisen. Auffällig ist dabei allerdings, daß auch Sextus mit einer Geste der linken Hand dazu einzuladen scheint, das Haus zu betreten, so als hätten sie dort ein gemeinsames Ziel. Außerdem blicken sich beide fest an, als ginge von dem anderen eine starke Anziehungskraft aus. Zieht man in Betracht, daß Pencz die beiden mit ihren Zeigefingern auf die Szene im Schlafzimmer und die unmittelbar bevorstehende Vergewaltigung weisen läßt, scheint Pencz hier auf ein zumindest untergründiges sexuelles Interesse zu verweisen, daß bereits bei der Begrüßung auf beiden Seiten besteht. Lucretia könnte keineswegs nur eine keusche Ehefrau sein, die einen Freund des Hauses auf der Durchreise empfängt, sondern ebenso wie Sextus an einem sexuellen Abenteuer interessiert sein.

Dieser Eindruck setzt sich in der Hauptszene dieses Kupferstichs fort. In einer Schauöffnung bildet Pencz die Schlafkammer der Lucretia ab, die Sextus gerade durch den Eingang auf der linken Seite betreten hat. Auch wenn er von draußen hereinzukommen scheint, markiert die Türöffnung einen zeitlichen Schnitt zu dem Geschehen, das außerhalb gezeigt wird.

Sextus, am ganzen Körper nackt, bewegt sich zielstrebig auf das Bett der Lucretia zu, das in der Bildmitte auf einem Podest zu sehen ist. Wie hektisch und liebestoll er ist, zeigt sich daran, daß er mit dem linken Fuß noch in der Tür steht, während er mit dem rechten bereits die Treppenstufen vor dem Bett der Lucretia erreicht hat. Zwar hält Sextus in der rechten Hand ein Schwert, mit dem er Lucretia bedroht und gewaltsam zum Geschlechtsverkehr zwingen will. Pencz läßt ihm das Schwert jedoch nur in der Hand tragen, die von Lucretia abgewandt ist. Sextus hält das Schwert wie einen Gegenstand, den er zwar notgedrungen mitnimmt, aber nicht auch tatsächlich als Waffe einsetzen muß. Denn gleichzeitig legt er bereits seinen linken Arm um Lucretia, als könne er bereits in ihr Bett steigen und an ihrer Seite Platz nehmen. Es besteht offenbar gar kein Anlaß für Sextus, seinen Forderungen mit einem Schwert Nachdruck zu verleihen. Vielmehr legt ihm Pencz durch die Anordnung im Raum sogar eine gegenläufige Bedeutung bei. Sextus hält sein Schwert parallel zu seinem rechten Oberschenkel, durch den sein Penis verdeckt wird, und durch das Schwert wird zeichenhaft wieder sichtbar, was dort versteckt bleibt. So wird das Schwert zum Kennzeichen für die Potenz und sexuelle Energie des Sextus. Pencz deutet die Figur des Sextus mit Hilfe äußerst widersprüchlicher ikonographischer Merkmale aus. Sein Schwert signalisiert, daß er die *pudicitia* einer Ehefrau mit Gewalt zerstören und sie zur *voluptas* verführen will. Daß er jedoch bereits vollständig entkleidet bei ihr erscheint und direkt in ihr Bett steigen kann, weckt erhebliche Zweifel an dieser Interpretation. Hier scheinen sich nämlich viel eher zwei Gleichgesinnte zum Ehebruch zu treffen, die sich gemeinsam der *voluptas* hingeben wollen.

Auch Lucretias Verhalten stellt Pencz mit widersprüchlichen Signalen dar. Einen Hinweis darauf, daß Lucretia ihrerseits an einem Schäferstündchen interessiert ist, gibt Pencz durch ihre Körperhaltung. Sie sitzt aufrecht in ihrem Bett und ihr nackter Oberkörper ist durch drei Kissen im Rücken so exponiert, daß er deutlich zur Geltung kommt. Die Bettdecke ist so weit nach unten geschoben, daß der gesamte Oberkörper bis zu ihrem Bauchnabel zu sehen ist. Lucretia beugt sich zu Sextus hin und wendet ihm ihre Brüste zu. Auch die Körperteile, die von der Decke noch verhüllt bleiben, zeichnen sich deutlich darunter ab. Sie scheint also sehr darauf bedacht zu sein, ihre erotische Anziehungskraft und ihren Körper möglichst begehrenswert erscheinen zu lassen. Wie in der vorhergehenden Szene blicken sich beide fest an und fixieren den anderen begehrlieh. Lucretia scheint Sextus ihrerseits sehr attraktiv zu finden und ihn bereits mit Blicken zu verschlingen. Die Bereitschaft zum Liebesakt, die Pencz der Lucretia auf diese Weise unterstellt, zieht Pencz gleichzeitig durch gegenläufige Signale in Zweifel. So fixiert Lucretia ihr Gegenüber zwar entschieden und mit Interesse, hat jedoch ihren Kopf leicht gesenkt, so als wolle sie Sextus bitten, von ihr abzulassen. Zugleich könnte dies bedeuten, daß sie von seiner Angriffslust überrascht und eingeschüchtert ist. Dies wird auch durch ihre Hände bestätigt, die sie zur Bittgeste gefaltet hat und Sextus entgegenhält. Lucretia scheint große Angst vor Sextus zu haben, als er unvermutet in ihre Schlafkammer eindringt, und will ihn noch von seinem Plan abbringen, sie zu vergewaltigen. Wie bei Sextus zeigt Pencz auch bei der Lucretia ganz gegensätzliche Verhaltensmuster auf. Einerseits scheint sie ihn bereitwillig als Liebhaber in ihrem Bett aufnehmen zu wollen und kokettiert bewußt mit ihren körperlichen Reizen. Zum anderen gibt es jedoch auch Anzeichen dafür, daß sie das Eindringen des Sextus in ihr Schlafzimmer völlig überraschend trifft und sie ihn als Angriff auf ihre *pudicitia* ansieht, den sie verzweifelt abzuwehren versucht<sup>107</sup>.

Auch das Bett der Lucretia setzt Pencz für widersprüchliche Signale ein. Zunächst erscheint es als behaglicher Ruheplatz, in den Lucretia sich zurückgezogen hat. Sie ist auf ihren drei Kissen weich gebettet und trägt eine Schlafmütze auf dem Kopf. Unter dem Bettkasten, der vor ihrer Liege aufgestellt ist, ist ein Nachttopf zu erkennen. Nichts deutet darauf, daß sie in dieser Nacht einen Liebhaber empfangen will. Gleichzeitig baut Pencz jedoch andere Darstellungselemente in die Szene ein, die dieser heimeligen Atmosphäre widersprechen. In dem Bettkasten vor der Liege ist ein Türschloß zu sehen, das die Form einer Vagina hat und sich auf gleicher Höhe mit dem Unterleib der Lucretia befindet, den die Bettdecke verdeckt. Ähnlich wie der Penis des Sextus, auf den sein Schwert zeichenhaft verweist, ist auch Lucretias Vagina indirekt wieder sichtbar gemacht. Hiermit korrespondiert die Kerze auf dem Bettkasten, die als zusätzliches Phallussymbol gedeutet werden kann und auf die Vorfreude der Lucretia verweist, die in dieser Nacht ihren Liebhaber erwartet.

Pencz stellt die Vergewaltigung der Lucretia als Verbindung zweier Handlungsstränge dar, die sich eigentlich ausschließen müßten, hier aber einträchtig nebeneinander verlaufen. Auf einer ersten Ebene setzt Pencz das *exemplum* der Lucretia in der traditionellen Fassung um, die den nächtlichen Besuch des Sextus als Vergewaltigung deutet, mit der Sextus ihre *pudicitia* zerstören will. Lucretia wird wehrlos von Sextus im Schlaf überrascht, als er unerwartet in ihre Schlafkammer eindringt. Sextus erscheint mit einem Schwert, das seine Gewaltbereitschaft veranschaulicht, und Lucretia faltet ihre Hände zu einer bittenden Geste, mit der sie Sextus noch von seinen Plänen abbringen will. Auf einer zweiten Ebene setzt Pencz Signale, die genau das Gegenteil dieser Interpretation wahrscheinlich machen. Sextus erscheint vollständig nackt, als hätten sich beide vorab zu einer Liebesnacht verabredet.

<sup>107</sup> Auch Hanika 1996 deutet in ihrer Untersuchung eines Kupferstichs von Goltzius, der eng an Pencz angelehnt ist, eine ähnliche Schlussfolgerung an. So verweist sie auf die zärtliche Umarmung des Sextus, Lucretias wenig widerstandsbereite Körperhaltung und die erotisch-aufgeladene Umgebung, die die beiden beinahe als „Liebespaar“ (Hanika 1996, S. 401) erscheinen lasse.

Lucretia zeigt ihm ihren nackten Oberkörper, um ihn mit ihrer Nacktheit noch weiter zu reizen. Und Pencz ordnet Kerze und Schwert so im Raum an, daß sie die außerordentliche sexuelle Spannung zeigen, die die Szene beherrscht.

Die beiden Handlungsstränge geben widerstreitende Hinweise, wie das Verhalten der Lucretia bewertet werden kann. Auf den beiden Ebenen der Handlung folgt sie einmal den Normen für die *pudicitia*, einmal denen für die *voluptas*. Lucretia ist hin und her gerissen zwischen einem untergründigem sexuellen Verlangen und dem Wunsch, ihrem Mann die Treue zu halten. Mit der Bitte um Gnade scheint sie noch immer eine Fassade aufrechterhalten zu wollen, die durch ihr tatsächliches Handeln bereits gefallen ist. Pencz läßt jedoch offen, für welche Möglichkeit er sich entscheidet. Anders als bei Cranach und Lotto, die nur mit Lucretias Schwanken zwischen *pudicitia* und *voluptas* spielen, aber durch sie letztlich die festen Normen für die *pudicitia* veranschaulicht sehen, beläßt Pencz sie gerade in dieser widersprüchlichen Situation. Für ihn ist Lucretia im Moment der Vergewaltigung keusch und lüstern zugleich<sup>108</sup>.

Der zweite Kupferstich, der den Selbstmord der Lucretia zeigt, ist ähnlich wie der erste aufgebaut, zeigt aber diesmal nur einen Innenraum. Es handelt sich jetzt um ein bürgerlich eingerichtetes Eßzimmer, das wieder auf der linken Seite einen Türrahmen hat, durch den nun auch ein Blick nach draußen möglich ist. Die Szene zeigt den Moment unmittelbar nach dem Selbstmord der Lucretia. Nach der antiken Überlieferung ruft Lucretia am Morgen nach der Vergewaltigung ihren Vater und ihren Ehemann herbei und bittet sie, jeweils einen Mann ihres Vertrauens mitzubringen. Sie berichtet, was geschehen ist, und fordert die Männer zur Rache an Sextus und der ganzen Königsfamilie heraus. Dann kündigt sie ihren Selbstmord an, mit dem sie sich von der Schande der Vergewaltigung reinwaschen will, und ersticht sich mit einem unter dem Kleid verborgenen Dolch. Pencz zeigt die Gruppe der Verwandten und Freunde um die zu Boden gefallene Lucretia. Die Gruppe wird durch die im Bildvordergrund am Boden liegende Lucretia bestimmt, die auf der linken Seite von ihrem Ehemann Collatinus gehalten und auf der rechten Seite von Brutus betrachtet wird. Gerahmt wird diese Gruppe durch eine weinende Magd links hinter Collatinus, dann durch Lucretius, den Vater der Lucretia, der zwischen Collatinus und Brutus hinter der Leiche der Lucretia kniet, und

<sup>108</sup> Pencz' Darstellung folgt in ihren Grundzügen einem Muster, das in der ikonographischen Tradition der Bilderzählung schon lange verbreitet ist. Unter den Umsetzungen dieses Musters finden sich sogar von Anfang an solche, die davon ausgehen, daß Lucretia sich bei dem Aufeinandertreffen mit Sextus von der *voluptas* leiten läßt und keine Vergewaltigung erleidet, sondern eine Liebesnacht mit ihm verbringt. Dies gilt bereits für eine frühe Darstellung in einer italienischen Handschrift, die eine volkssprachliche Übersetzung der ersten Dekade des Livius bietet und heute in der Bibliotheca Ambrosiana in Mailand als *Ambrosianus Ms. C 214 inf.* aufbewahrt wird. Sie entsteht in den Jahren 1372 bis 1373 in Venedig, wird nachträglich mit Illustrationen versehen und zeigt in der Abbildung zum *exemplum* der Lucretia unter anderem auch die Vergewaltigung. Sextus, der das Bett der Lucretia bestiegen hat und sich zu ihr vornüber neigt, tritt besitzergreifend auf. Außerdem bedroht er Lucretia mit einem Schwert in der linken Hand. Lucretia sitzt jedoch wie später bei Pencz mit ihrem Oberkörper aufrecht und gestützt von einem Kissen im Bett und neigt sich ihrerseits mit ihrem Kopf zu Sextus hinüber, als wollte sie ihn küssen. Daß sie dabei auch noch lächelt, läßt dann eindeutig darauf schließen, daß sie den bevorstehenden Geschlechtsakt durchaus mit Freuden erwartet (vgl. Degenhart/ Schmitt 1980, Bd. 1, S. 106 – 117 für die Handschrift und Bd. 3, Tafel 40a für die Illustration). Eine ganz ähnliche Darstellung, die jedoch Lucretia wieder als Vertreterin der *pudicitia* darstellt, findet sich in dem Holzschnitt, den Johann Zainer seiner deutschen Buchausgabe von Boccaccios *De claris mulieribus* aus dem Jahre 1473 beigibt. Auch hier sitzt Lucretia mit Kissen im Rücken aufrecht in ihrem Bett und sieht Sextus an. Daß sie jedoch ihre Arm vor ihren Brüsten kreuzt, verweist eindeutig darauf, wie überrascht und unangenehm berührt sie ist (vgl. Schramm 1923, Tafel 11, Abb. 57). Pencz übernimmt für seinen Kupferstich zwar eine bereits vorgegebene Grundkonstellation, die auch bereits so ausgeführt sein kann, daß Lucretias *pudicitia* angezweifelt wird. Er läßt sie aber zusätzlich weiter erotisch auf, baut die sexuelle Spannung zwischen Sextus und Lucretia aus und stellt schließlich die Widersprüchlichkeit ihres Handelns in den Mittelpunkt, die bei seinen Vorgänger nur angedeutet und wieder zur Eindeutigkeit aufgelöst wird.

schließlich durch P. Valerius, einen Freund des Vaters, der etwas abseits rechts von der Gruppe steht.

Anders als im ersten Bild hat Lucretia die Augen geschlossen und ist für die Blicke der Männer unerreichbar. Jetzt ist lediglich ihre linke Brust entblößt, und dies auch nur so, daß der Einstich des Dolches in ihr Herz sichtbar wird, mit dem sie zugleich ihre Keuschheit und eheliche Treue unter Beweis stellt. Neben ihrer rechten Hand liegt der Dolch auf dem Boden, mit dem sie sich erstochen hat. Pencz ersetzt die sexuell attraktive Nacktheit der Lucretia des ersten Bildes durch eine erhabene und unantastbare im zweiten.

Collatinus, der Ehemann der Lucretia, ist daran zu erkennen, daß er noch die Rüstung trägt, mit der er aus dem Feldlager in Ardea gekommen ist. Er ist leicht gebückt und hat Lucretia offenbar im Fallen aufgefangen. Anders als Sextus, der Lucretia als Liebhaber umarmt, hält hier nun der Ehemann Collatinus seine Frau fest, kann sie aber nur in Trauer anblicken, ohne daß sie diesen Blick erwidern könnte. Wie Sextus steht auch Collatinus noch mit einem Fuß in der Türschwelle. Diesmal scheint die Bewegung aber nach draußen zu gehen. Dadurch weist Pencz auf das weitere Geschehen nach dem Selbstmord der Lucretia hin. Denn in der Folge tragen die vier Männer ihren Leichnam aus der Wohnung auf das Forum von Collatia, zeigen sie dort öffentlich und rufen zum Sturz des König und seiner Familie auf. Im Gegensatz zu Sextus, der zu Lucretia in das Bett steigt, bewegt Brutus sich damit weg von der privaten und intimen Beziehung zu ihr, und setzt ihren Leichnam öffentlich und für ein politisches Ziel ein.

Auf der rechten Seite hinter Lucretia ist Brutus zu sehen, der aufrecht steht und sich nur mit dem Kopf leicht zu Lucretia hinunterbeugt. Er bildet die andere männliche Bezugsperson der Lucretia. Auch Brutus sieht Lucretia an, aber nicht wie Sextus voller Begehren, sondern ergriffen und schockiert, und diese Blicke werden nicht mehr erwidert. Mit seinen ineinander verschränkten Händen wiederholt er die Geste der Lucretia aus dem ersten Bild, mit der sie Sextus um Erbarmen bittet. Brutus wendet jedoch seine Hände von Lucretia weg und zeigt damit seine Trauer. Die Geste ist nicht nur von der Frau auf den Mann übergegangen, sondern hat auch ihre Bedeutung gewechselt. Das Erbarmen, das Lucretia vergeblich von Sextus erbittet, wird nun von Brutus gewährt, wenn er ergriffen seine Hände zusammengeschlägt. Dadurch wird die Geste, die im ersten Stich die letzte Hürde vor dem Liebesakt gebildet hatte, jetzt zum Zeichen für die unerreichbare Ehrfurcht und Bewunderung des Mannes für die tote Frau, die die beiden Geschlechter endgültig voneinander trennt. Als weiteres Element wiederholt Pencz das Schwert des Sextus, das bei Brutus in der Scheide steckt und nun von Lucretia weg weist. Dies entspricht der neuen Situation, in der Mann und Frau nicht mehr in einer sexuellen Beziehung zueinander stehen, sondern Lucretia von Brutus als keusche und unerreichbare Frau von vorbildlicher Tugend verehrt wird.

Die Hauptfigurengruppe um Lucretia, Collatinus und Brutus wird ergänzt durch die drei anderen Figuren, die das Verhältnis der Geschlechter, das Pencz in der Hauptgruppe darstellt, noch weiter erläutern.

Auf der Türschwelle hinter Collatinus steht eine Magd mit gesenktem Kopf, die sich vom Geschehen zur Tür hin abwendet und ein Schnupftuch in der Hand hält. Mit ihrer Hilfe unterstreicht Pencz, wie die tote Lucretia in dieser Szene von außen wahrgenommen wird. Sie nimmt die Trauer und Empörung der Bewohnern der ganzen Stadt vorweg, zu denen Collatinus die Leiche durch die Tür hinaus tragen wird. Durch das Schnupftuch, mit dem die Magd ihre Trauer und das Leiden an einer Vergewaltigung demonstriert, erscheint sie als Beispiel für verehrensvalue Eigenschaften einer Frau. Sie ist nicht sexuell attraktiv, sondern

anmutig durch ihre Tugendhaftigkeit. Dem entspricht, daß sie ihren Kopf demütig gesenkt hält, die Augen schließt und in sich versunken ist. Ganz im Gegensatz zur Lucretia im ersten Kupferstich, die den Kopf zwar genauso hält, aber verstohlen die Blicke des Sextus auffängt und erwidert, ist sie ganz für sich und allein mit ihrer Trauer. Die Magd sucht weder Blick- noch Körperkontakt zu den Männern, sondern ist ganz von aufrichtiger Trauer erfüllt.

Daß die Beziehung der Männer zu Lucretia lediglich auf Bewunderung aus der Ferne beschränkt ist, machen auch ihr Vater Lucretius und dessen Freund Valerius deutlich. Daß Lucretius der Vater der Lucretia ist, stellt Pencz dadurch heraus, daß er ihn zwischen dem Ehemann Collatinus und dem späteren Rächer der Lucretia, Brutus, positioniert. Lucretius hat beide Hände in Entsetzen weit geöffnet und wandelt die Geste des Erbarmens bei Brutus leicht ab. Valerius steht etwas weiter abseits, weil er als bloßer Freund der Familie eine weniger direkte Beziehung zu Lucretia hat. Er ist so abgebildet, als ob er in einer Bewegung auf Lucretia zu innegehalten und gerade die Hände fallengelassen hat, mit denen er noch nach ihr greifen wollte. Er zeigt damit den Wechsel zwischen einer körperlichen Beziehung zwischen Mann und Frau zu einem Verhältnis, in dem die Frau für den Mann unerreichbar ist und nur bewundert und verehrt werden kann<sup>109</sup>.

Stellt man die beiden Kupferstiche gegeneinander, zeigen sie nicht nur zwei aufeinanderfolgende Episoden aus der Geschichte der Lucretia, sondern stellen zugleich Querbezüge zwischen den Ereignissen her. Pencz kontrastiert zwei Formen der Geschlechterbeziehungen, eine, die auf körperlicher Nähe und sexueller Spannung beruht, und eine, bei der die beiden Geschlechter sich fern stehen und der Mann die Frau achtet und ehrt. Dabei nehmen Mann und Frau entsprechende Rollen ein, die an den Personen der Kupferstiche veranschaulicht werden, erst an Sextus und Lucretia, dann an Collatinus, Brutus und Lucretia. Im ersten Bild treffen Liebhaber und Geliebte aufeinander, und die beiden werfen sich begehrliehe Blicke zu. Der Mann tritt forsch, bedrohlich und besitzergreifend auf, während die Frau zwischen Angst und Freude darüber schwankt, daß sie ihren Körper zeigen kann und gefällt. Im zweiten Bild stehen sich dagegen Ehemann und Ehefrau gegenüber, und hinzu kommt mit Brutus noch ein männlicher Verteidiger der weiblichen Ehre. Die Blicke der Geschlechter treffen sich nicht, es bleibt nur die Bewunderung des Mannes aus der Ferne. Auf männlicher Seite herrschen Achtung und scheue Zurückhaltung vor, während die zur Leiche erstarrte Frau Keuschheit und Opferbereitschaft demonstriert. Indem Pencz die Kontraste aber nebeneinander anordnet, zeigt er auch, daß sie zusammengehören. Zu der Frau als Lustobjekt des potenten und gewalttätigen Mannes auf der einen Seite gehört ihre Überhöhung und Verehrung als unerreichbare Heilige auf der anderen.

Pencz macht das Schwanken zwischen *voluptas* und *pudicitia*, das im Bildtyp der isolierten Lucretia im Mittelpunkt steht, zum zentralen Thema seiner Bearbeitung des *exemplum* der Lucretia. Anders als Cranach, der mit der Widersprüchlichkeit in Lucretias Verhalten nur spielt, und Lotto, der seine Auftraggeberin mit derselben Technik porträtiert, läßt Pencz sie jedoch bestehen. Dies gilt in zweierlei Hinsicht. Ein erster Widerspruch ergibt sich dadurch, daß Lucretia innerhalb des ersten Kupferstichs in ein und derselben Situationen zwei konträre Normen befolgt. Sie erscheint willig und abweisend zugleich, während Sextus sowohl als Vergewaltiger wie als Liebhaber auftritt. Die widersprüchlichen Signale gehen nicht in einer einheitlichen Charakteristik der beiden auf. Ein zweiter Widerspruch resultiert aus der

<sup>109</sup> Daß Lucretia in dieser Szene uneingeschränkt den Status einer verehrenswerten und allem Irdischen entrückten Person hat, geht auch aus den Anleihen hervor, die Pencz bei der Passionsikonographie macht. Valerius ist in der Position abgebildet, in der die Männer bei der Grablegung Christi gezeigt werden. Und die Magd entspricht dem ikonographischen Muster der trauernden Frauen bei der Beweinung Christi (vgl. Schiller 1968, S. 177 – 198).

Zusammenschau der beiden Kupferstiche. Lucretia folgt in der Nacht und am Morgen danach ganz konträren Verhaltensmustern. Inmitten der sexuell aufgeladenen Atmosphäre des ersten Kupferstichs wird ihr Bemühen darum, die *pudicitia* zu bewahren, von einem untergründigen sexuellen Begehren unterlaufen. Dadurch, daß sie dort der *voluptas* zu verfallen droht, erscheint jedoch auch die *pudicitia* problematisch, die sie am nächsten Morgen durch ihren Selbstmord unter Beweis stellt.

Diese Widersprüche münden in eine Kritik der „positiven Anthropologie“, die mit festen Normen argumentiert und der Cranach und Lotto noch folgen. Pencz arbeitet ähnlich wie die Vertreter einer „negativen Anthropologie“. Montaigne macht auf Inkonsistenzen im Verhalten antiker *exempla* aufmerksam, die gewöhnlich als Musterbeispiel allgemeingültiger Verhaltensnormen herangezogen werden. Auch Pencz stellt die einzelnen Handlungen der Lucretia in den Mittelpunkt und zeigt, daß sie sowohl im selben Moment wie in der Zusammenschau nur mit ganz widersprüchlichen Normen verrechnet werden können. Ausgehend davon läßt sich jedoch gar keine eindeutige Aussage über den Menschen treffen, der mit Hilfe dieser Normen beurteilt werden soll. Eine „positive Anthropologie“, die Werte an allgemeingültige Normen bindet, erweist sich als untauglich.

Montaigne nimmt seine Kritik jedoch darüber hinaus als Ausgangspunkt, um eine eigene „negative Anthropologie“ zu begründen, in der Werte als Zielpunkt individueller Handlungen definiert werden. Pencz beschränkt sich dagegen auf eine grundlegende Skepsis gegenüber Normen, aus denen sich Werte herleiten lassen, und zeigt nur ihre Widersprüche auf. Zwar findet sich auch bei ihm ein Ansatz zu einer alternativ vorgehenden Anthropologie, wenn er die Wechselhaftigkeit des menschlichen Verhaltens herausstellt und das einzelne Ereignis in den Mittelpunkt stellt. Er beläßt es jedoch dabei, diese Widersprüche aufzudecken<sup>110</sup>.

### **E. Heinrich Aldegrever: „Tarquinius und Lucretia“**

Pencz fügt in seiner Bearbeitung des *exemplum* der Lucretia neue Elemente in das traditionelle ikonographische Muster der Bilderzählung ein. Aus dem neuen Typ der isolierten Lucretia übernimmt er die starke Betonung der Nacktheit. Nicht nur Lucretia, die sich schlafen gelegt hat, wird unbekleidet gezeigt, sondern auch Sextus erscheint bereits nackt vor ihr. Dadurch wird in der Vergewaltigungsszene die sexuelle Spannung noch deutlicher betont, von der das Aufeinandertreffen der beiden bestimmt ist. Zusammen mit dieser Neuerung stellt Pencz auch die Normen in Frage, die in der Ikonographie der isolierten Lucretia für *voluptas* und *pudicitia* aufgestellt werden, und läßt Lucretia zwischen beiden schwanken. Das neue Element, das Pencz in die Ikonographie der Vergewaltigung der Lucretia einführt, kann jedoch auch wieder von der Kritik an festen Verhaltensregeln abgelöst werden, die er damit verbindet. Dann wird der Ansatz zu einer „negativen Anthropologie“, die er dadurch formuliert, wieder zurückgenommen und in eine Darstellung umgewandelt, die wieder eine

<sup>110</sup> Daß sich Pencz im Gegensatz zu Cranach dafür entscheidet, die Widersprüche in Lucretias Verhalten offen zu zeigen, könnte mit seinem sozialen Umfeld zusammenhängen. Die kleinformatigen Kupferstiche, die Pencz wie auch einige andere deutsche Künstler zu dieser Zeit erstellen, sind ein bürgerliches Pendant zu den Gemälden Cranachs, die für den Wittenbergischen Hof und sein Umfeld entstehen. Die Kupferstiche werden in Bücher geklebt und antworten in kleinerem Umfang auf dasselbe erotische Interesse, das auch die Kundschaft von Cranach hat (vgl. Goddard 1988b, S. 18 – 23). Anders als Cranach, der seine freizügigen Darstellungen weiter in eine feste „positive Anthropologie“ einbindet und moralisch eindeutig bewertet, kann es sich Pencz offenbar bei seinen Kunden viel eher leisten, auf diese Festlegung zu verzichten. Während Cranach die Spannung zwischen *voluptas* und *pudicitia* nur andeutet, die sich aus den Nacktdarstellungen der Lucretia unweigerlich ergibt, spielt Pencz sie voll aus.

„positive Anthropologie“ veranschaulicht, in der die Rollen klar verteilt sind. Dies läßt sich an einem Kupferstich von Heinrich Aldegrever zeigen (Abb. 7)<sup>111</sup>.

Aldegrevers Kupferstich zeigt nur die Szene der Vergewaltigung. Daß er sich dafür auf den ersten der beiden Stiche von Pencz bezieht, macht er im Bild selbst deutlich. Am rechten unteren Bildrand ist eine Steintafel gegen das Treppchen gelehnt, das sich vor dem Bett der Lucretia befindet. Hierin ist Aldegrevers Monogramm AG und das Jahr 1539 eingraviert, in dem er den Kupferstich erstellt. An der Holzwand dahinter ist das Monogramm PG eingeschnitten, das Georg Pencz benutzt. Durch die räumliche Beziehung, in die Aldegrever die beiden Monogramme setzt, kann er sowohl die zeitliche Abfolge als auch die inhaltliche Abhängigkeit veranschaulichen, in der sein Stich zu dem von Pencz steht. Die Arbeit von Pencz bildet die Vorlage, auf der Aldegrever aufbauen kann. Aus der im Bild selbst markierten intertextuellen Beziehung ergibt sich jedoch nicht gleichzeitig auch eine identische Aussage.

Aldegrever übernimmt zahlreiche Elemente aus dem Kupferstich von Pencz. Dies gilt vor allem für die Anordnung der beiden Figuren. Sextus und Lucretia sind auch bei ihm gänzlich nackt dargestellt. Wie bei Pencz kommt Sextus von links auf das Bett der Lucretia zu, das in der Bildmitte plaziert ist, und tritt mit seinem linken Fuß bereits auf eine Treppe, die ihn in das Bett führt. Die Treppe ist am unteren Ende ganz ähnlich verziert wie der Bettkasten, den Pencz vor dem Bett der Lucretia zeigt, und auch hier ist ein Nachttopf darunter zu sehen.

Ansonsten überwiegen aber die Unterschiede. So macht Aldegrever deutlich, daß Sextus angriffslustig und zu allem bereit ist und als ungebetener Eindringling bei Lucretia erscheint. Während er sein Schwert bei Pencz nachlässig trägt, defensiv nach unten hält und von Lucretia weg wendet, zeigt es bei Aldegrever nach oben und ist auf Lucretia gerichtet. Sextus nutzt es also eindeutig als Waffe, um Lucretia zum Geschlechtsakt zu zwingen. Seine andere Hand dient ihm auch nicht wie bei Pencz dazu, Lucretia vertraulich zu umarmen. Er packt damit stattdessen ihren Oberarm, den sie verzweifelt aus seinem Griff befreien will. Schließlich zeigt Aldegrever auch den Penis des Sextus, der in diesem Kontext die Bedrohung, der Lucretia ausgesetzt ist, zusätzlich herausstellt.

Daß es sich eindeutig um eine Vergewaltigung handelt, ergibt sich jedoch vor allem aus dem Verhalten der Lucretia. Aldegrever zeigt sie nicht mehr ruhig liegend im Bett, sondern in hektischer Bewegung. Sie ist mit ihrem linken Bein bereits aus dem Bett gestiegen und zieht das rechte gerade nach. Mit der linken Hand stützt sich zusätzlich vom Bettrand ab. Lucretia will dem auf sie einstürmenden Sextus entfliehen und nach rechts ausweichen. Sextus hat sie jedoch an ihrem rechten Oberarm gepackt, den sie verzweifelt aus seinem Klammergriff herauszuwinden versucht. Ihr Gesicht ist schmerzverzerrt und zeigt die plötzliche Angst und das Erschrecken darüber, daß Sextus in ihrer Schlafstube erschienen ist.

Auch durch den Aufbau der Szene unterstreicht Aldegrever, daß es sich hier um eine Vergewaltigung handelt. Hierfür entfernt Aldegrever die Schauöffnung, in der Pencz die Vergewaltigungsszene zeigt und die den Betrachter auf Distanz zum Geschehen hält. Bei Pencz kann der Betrachter die Darstellung eingehender betrachten und die Widersprüchlichkeiten entdecken, in die sich Lucretia und Sextus verwickeln. Aldegrever zieht den Betrachter dagegen mitten ins Geschehen. Er macht Lucretia zu einem Objekt für den voyeuristischen Betrachter, indem er direkt den Blick auf ihren nackten Körper freigibt und sie ganz seinem Blick aussetzt. Lucretia ist frontal und in einer Ganzkörperansicht zu

<sup>111</sup> Für den Kupferstich „Tarquinius und Lucretia“ vgl. Bartsch 1980, Aldegrever Nr. 63. Für Aldegrevers Kupferstich im Kontext anderer erotischer Darstellungen bei den deutschen Kleinmeistern vgl. Levy 1988.

sehen. Durch die Stellung ihrer Beine wird ihre Vagina noch zusätzlich exponiert. Daß der Betrachter in eine voyeuristische Position gerückt ist, zeigt Aldegrever zudem noch durch den Vorhang der links und rechts von der Hauptszene den Blick auf den Bildhintergrund öffnet. Er steht nicht nur dafür, wie sich der Betrachter widerrechtlich Einblick in die Schlafstube der Lucretia verschafft und ihre Privatsphäre verletzt, sondern ahmt die Form einer Vagina nach und macht den Betrachter zum Komplizen des Sextus.

Von Pencz übernimmt Aldegrever den Ansatz, die sexuelle Spannung, von der die Vergewaltigung der Lucretia bestimmt ist, durch die Nacktheit der Figuren deutlicher herauszustellen. Er greift jedoch noch ein weiteres Moment aus dem Bildtyp der isolierten Lucretia auf, das Pencz ignoriert. Aldegrever setzt an die Stelle der Schauöffnung, in der Pencz die Schlafstube der Lucretia zeigt, wieder die Frontalansicht auf ihren nackten Körper, wie sie sich beim Bildtyp der isolierten Lucretia findet. Dies hat zwei Konsequenzen. Erstens wird die Spannung zwischen *voluptas* und *pudicitia*, die die Lucretien von Cranach bestimmt, nochmals gesteigert. Auch hier steht ihr anziehender und schöner Körper in scharfem Gegensatz zu ihrem leidenden Gesichtsausdruck. Nun ist jedoch mit Sextus noch eine Person direkt in das Bild aufgenommen, die Lucretia in die Zwangslage bringt, in der sie zwischen *voluptas* und *pudicitia* hin und her gerissen ist. Zweitens gelangt Aldegrever so wieder zu einer eindeutigen Bewertung der Lucretia. Wie bei Cranach ist sie eine keusche Ehefrau, die gegen ihren Willen nur auf ihren schönen und begehrenswerten Körper reduziert wird. Anders als Cranach macht Aldegrever dies nicht durch den Dolch deutlich, den Lucretia gegen ihren attraktiven Körper richtet. Stattdessen ergibt sich ihre *pudicitia* aus dem Widerstand, den sie Sextus entgegenbringt. Denn er will sie wegen eben dieser Schönheit vergewaltigen und sieht darin gegen ihren Willen eine Aufforderung zur *voluptas*<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Aldegrevers Stich steht damit am Anfang eines neuen Bildtyps, der noch bis in das 17. Jahrhundert immer wieder Verwendung findet. Er tritt das Erbe der Bilderzählung an, die hier schließlich so weit reduziert ist, daß nur noch die Einzelszene der Vergewaltigung übrig bleibt. Zugleich geht auch der Typ der isolierten Lucretia mit ein, der nur noch kurze Zeit populär bleibt.

Aldegrever wiederholt seinen Kupferstich mit leichten Änderungen nochmals im Jahre 1553 (vgl. Bartsch 1980, Aldegrever Nr. 64). Zusammen mit anderen ungefähr zeitgenössischen Stichen, die dieselbe Szene ganz ähnlich darstellen, dienen diese Kupferstiche Tizian als Vorlage für das in den Jahren 1568 – 1571 entstandene Gemälde zu „Tarquinius und Lucretia“, heute im Fitzwilliam Museum, Cambridge (vgl. Jaffé/ Groen 1987, S. 162 – 165 und Goffen 1997, S. 204 – 207). Tizians Darstellung wird dann prägend für viele weitere Variationen der Vergewaltigungsszene.

## 2.4. Lucretia im 19. Jahrhundert

Mit Barthold Georg Niebuhr, der in den Jahren 1827 – 1830 seine „Römische Geschichte“ veröffentlicht<sup>113</sup>, findet sich auch im 19. Jahrhundert ein Vertreter der „negativen Anthropologie“, die sich bei Montaigne und Augustin aufzeigen läßt. Auch hier ist das *exemplum* der Lucretia eine zentrale Zielscheibe der Kritik. Niebuhr argumentiert gegen die herkömmliche Interpretation, indem er die ursprüngliche historische Situation hinter dem Sturz der Tarquinier zu rekonstruieren versucht. Sie liegt für ihn hinter Verzerrungen verborgen, die gerade dadurch bedingt sind, daß die Ereignisse gewöhnlich nur auf einen feststehenden moralischen Gehalt bezogen werden. Aus dieser Kritik ergibt sich dann auch bei Niebuhr eine „negative Anthropologie“, die ohne die feststehenden Verhaltensvorschriften auskommen soll. Dies gilt für die Figuren und Handlungsträger der Geschichte ebenso wie für den Historiker, der sie untersucht und seinen Lesern präsentiert. Die Menschen der Gegenwart stehen genauso wie die der Vergangenheit in einer ganz individuellen Situation und müssen darin jeweils für sich einen Weg finden, Werte umzusetzen.

Andere Beispiele aus der deutschen Literatur zeigen jedoch, daß Niebuhrs Kritik sich nicht durchsetzen kann. Selbst die Autoren, die direkt auf ihn Bezug nehmen, ziehen seine Überlegungen in Zweifel oder deuten sie wieder zu einer „positiven Anthropologie“ um. Zudem wird das *exemplum* der Lucretia im Drama weiter gänzlich unbehelligt für normative Verhaltensvorschriften eingesetzt. Diese Textbeispiele sind darüber hinaus von einer grundlegenden Skepsis gegenüber den Möglichkeiten bestimmt, die antike Geschichte auf die eigene Erfahrungswelt beziehen zu können. Sie kündigt sich schon bei Niebuhr an, dem vor allem am Historiker und seiner Sicht der Geschichte liegt, nicht mehr am Menschen überhaupt und dem, was er aus den *exempla* lernen kann. In den Dramen scheinen die *exempla* schließlich ganz dem Bereich trockener Gelehrsamkeit anzugehören, aus der keine Brücke ins Leben führt. Die Beispiele zeigen so den Bedeutungsverlust der *exempla* am Ende ihrer langen Stoffgeschichte.

### A. Barthold Georg Niebuhr: „Römische Geschichte“

Auch für Niebuhr gibt es eine aktuelle Situation, auf die er sich mit seiner Kritik der *exempla* bezieht. Die *exempla* aus der römischen Geschichte werden während der französischen Revolution vielfach als Legitimation für das eigene Handeln aufgerufen<sup>114</sup>. So wird der Sturz der Tarquinier als Parallele zur Revolution gedeutet. Und Brutus, der als Konsul seine eigenen Kinder hinrichten läßt, weil sie an einer Verschwörung gegen die junge Republik beteiligt sind, läßt sich mit dem Regiment der Republikaner nach der Revolution vergleichen. Beide Male ist das Eintreten für die *libertas* an bestimmte Normen gekoppelt, an denen sie sich erkennen läßt und die vorschreiben, wie sie gesichert werden kann. Das *exemplum* der Lucretia gibt in dieser Deutung eine direkte Anleitung zur Revolution. Es zeigt, daß sich die *libertas* nur durch einen gewaltsamen Umsturz erreichen läßt und keine persönlichen Opfer gescheut werden dürfen, um sie aufrechtzuerhalten. Diese Normen erscheinen überzeitlich gültig, und der Rückblick auf die römische Geschichte kann das aktuelle Vorgehen der Revolutionsanhänger legitimieren.

<sup>113</sup> Erst diese zweite Auflage ist die endgültige Fassung. Die erste Auflage besteht aus zwei Bänden, von denen der erste 1811 und der zweite 1812 erscheint. Die Edition der überarbeiteten Fassung, die jetzt drei Bände umfaßt, verläuft in mehreren Etappen. Der erste Band erscheint 1827, wird dann ein weiteres Mal umgearbeitet und erscheint 1828 in dritter Auflage nochmals neu. 1830 folgt der zweite, 1832 der dritte Band. Im folgenden wird die Ausgabe von Meyer Isler aus den Jahren 1873 – 1874 zugrunde gelegt, die den Text der jeweils letzten Fassung aller drei Bücher wiedergibt. Zu Niebuhr allgemein vgl. Heuß 1985 und Walther 1993. Zur „Römischen Geschichte“ und der zeitgenössischen Kritik daran vgl. Bridenthal 1972.

<sup>114</sup> Vgl. Briese 1992, S. 409.

Um diese vorgeblich allgemeingültigen Verhaltensweisen zurückzuweisen, nutzt auch Niebuhr die antiken *exempla*. Er weist nach, daß die Normen, die mit Brutus und Lucretia verbunden werden, gar nicht zutreffen können. Sie basieren vielmehr auf verfälschten Informationen über die historischen Ereignisse, und in Wirklichkeit hat sich der Wechsel von der Königszeit zur frühen Republik ganz anders abgespielt. Wo die verfälschten Quellen eine gewaltsame Revolution sehen, ist ganz im Gegenteil friedlich die Verfassungsform der Monarchie durch die Republik ersetzt worden. Daher können aber auch die Normen, die man gemeinhin aus dem *exemplum* ableitet, gar nicht allgemeingültig sein. An ihre Stelle setzt Niebuhr eine eigene Form der „negativen Anthropologie“. Ihr zufolge gibt die Geschichte nur insofern ein Beispiel, als daß sie zeigt, wie jemand ausgehend von der eigenen historischen Situation einen Wert zu erreichen versucht. In der eigenen, ganz anderen Zeit und unter den dort vorliegenden Umständen sind entsprechend ganz andere Verhaltensweisen nötig, die sich der Mensch jedoch selbst erst setzen muß.

Wie Augustin und Montaigne gründet auch Niebuhr seine „negative Anthropologie“ auf der Kritik der *exempla*, und er wendet dieselben Verfahren an, um den festgefühten Bestand an Verhaltensregeln zu zerstören, mit denen sie identifiziert werden. In erster Linie weist er auf Widersprüche innerhalb der *exempla* selbst hin, die er durch eine genaue Lektüre der Quellentexte entdeckt. Es findet sich jedoch auch die Technik, weitere antike Aussagen gegen die eine Interpretation des *exemplum* auszuspielen, die auf eine „positive Anthropologie“ zielt, und sie als Beleg für die eigenen Thesen anzuführen. Niebuhr organisiert seine Auseinandersetzung mit dem *exemplum* der Lucretia ähnlich wie Augustin. Zuerst schildert er in einem Kapitel „L. Tarquinius der Tyrann, und die Zeit der Verbannung der Tarquinier“<sup>115</sup> ausführlich alle Ereignisse, die in den antiken Quellen traditionell mit der Regierungszeit des Tarquinius Superbus verbunden werden. Erst dann folgt ein eigenes Kapitel mit dem „Commentar über die Sage vom letzten Tarquinius“<sup>116</sup>, in der die einzelnen Ereignisse einer Kritik unterzogen und die Aussagen der Quellen daraufhin überprüft werden, inwieweit sie die tatsächliche Situation wiedergeben.

Niebuhrs erklärtes Ziel, die tatsächliche Situation zu rekonstruieren, bestimmt schon seine Darstellung der Ereignisse. Dies macht er in der Einleitung seines Kommentars deutlich, in dem er Rechenschaft über die Prinzipien gibt, an denen er sich bei seiner Erzählung orientiert. Er versucht, sich sprachlich und inhaltlich an die erste und ursprüngliche Fassung der Erzählung anzunähern, die nicht erhalten ist und nur aus den späteren und noch heute zugänglichen Texten erschlossen werden kann. Niebuhr geht davon aus, daß die Königszeit ursprünglich in einer einzigen Erzählung vorlag und jeder König in einem eigenen Text behandelt wird<sup>117</sup>. Den Stil dieser Quelle soll auch Niebuhrs eigene Darstellung treffen:

Ich habe die Sage von des letzten Königs Herrlichkeit und Fall so schmucklos erzählt, wie sie sich in jenen unberedeten Annalen gefunden haben wird, deren Dürftigkeit Cicero zu verpflichten schien, und Livius bewog, die römische Geschichte reich zu kleiden. [...] Wäre eine ganz einfache Erzählung von Fabius oder Cato erhalten, so würde ich sie nur übersezt,

<sup>115</sup> Vgl. Niebuhr, Römische Geschichte I, S. 400 – 419.

<sup>116</sup> Vgl. Niebuhr, Römische Geschichte I, S. 419 – 426.

<sup>117</sup> Niebuhrs Liedtheorie ist in der ersten Fassung der „Römischen Geschichte“ noch viel prominenter ausgeführt. In Niebuhrs Argumentation spielt dort die Geschichte der Lucretia eine besondere Rolle, da er Zitate aus dem livianischen Text der Geschichte als Beleg für die ursprünglich poetische Form der Erzählung heranzieht. So sind für Niebuhr die Worte, mit denen Sextus die Lucretia bedroht, *Tace Lucretia, Sextus Tarquinius sum*, im Metrum des altrömischen Saturnier-Verses verfaßt (vgl. Galinsky 1932, S. 187 – 189 und Bridenthal 1972, S. 198).

zu ihr die Ueberreste anderer Erzählungen gesammelt, und damit einen Commentar verbunden haben, wie ich ihn nun für meinen eigenen Text schreibe.<sup>118</sup>

Als Gewährsmänner für die Form der Darstellung, die Niebuhr wählt, nennt er antike Autoren, deren Urteile über die römische Historiographie er paraphrasiert. Wie Montaigne und Augustin wendet er aber die Zitate antiker Autoren gegen die Antike und ihre Autoren selbst. Denn Cicero und Livius, aus denen er die Definition des richtigen Stils gewinnt, grenzen sich an den Textstellen, auf die Niebuhr anspielt, gerade von dem Stil der Annalisten ab, der die Geschichtsschreibung vor ihrer Zeit bestimmt hat. Cicero, der in *De legibus* eine kurze Geschichte der römischen Geschichtsschreibung gibt, geht die chronologische Abfolge von den Priesterannalen über die älteren Annalisten bis zu den mittleren Annalisten nur durch, um den Stil dieser Schriften zu tadeln:

Wenn Du nun nach den Annalen, die die Priester führten – und nichts kann dürftiger (*ieiunius*) sein als sie – zu Fabius oder Cato, den Du immerzu erwähnst, oder zu Piso oder zu Fannius oder zu Vennonius gelangst: zugegeben, unter ihnen haben einige mehr Energie als andere, aber was ist sonst noch so trocken (*tam exile*) wie all diese da?<sup>119</sup>

Cicero grenzt sich deutlich von den Annalisten ab, die er als Beispiele heranzieht, und will die archaische Schreibweise der Vorgänger durch rhetorische Technik überwinden. Auch Livius stellt sich in diese Linie, wenn er in seiner *praefatio* beiläufig auf die bisherige Entwicklung der römischen Geschichtsschreibung eingeht. Eingekleidet in eine *captatio benevolentiae*, in der er den Erfolg seines Unternehmens zu bezweifeln vorgibt, verweist er auf die bisherigen Bemühungen der römischen Geschichtsschreibung:

Ob ich etwas tue, was die Mühe lohnt, wenn ich die Angelegenheit des römischen Volkes von Anbeginn der Stadt an ausführlich aufzeichne, weiß ich nicht recht [...]. Denn ich sehe, daß es ein alter und vor allem ein allbekannter Stoff ist, indem immer neue Schriftsteller entweder in der Sache etwas Genaueres beizubringen oder durch ihre Darstellungskunst (*arte scribendi*) die unbeholfene alte Zeit zu übertreffen glauben<sup>120</sup>.

Die Entwicklung ist für Livius vor allem dadurch gekennzeichnet, daß sich ein verfeinerter Stil herausbildet und sich das Darstellungsvermögen steigert.

Niebuhr tritt nicht seinerseits erneut in diesen Wettbewerb der Geschichtsschreiber ein, sondern wendet sich gegen die ästhetischen Urteile, von denen Cicero und Livius sich leiten lassen. Er will die beiden gerade dadurch überbieten, daß er die Verzerrungen rückgängig macht, zu denen der Schwerpunkt führt, den Cicero und Livius bei der literarischen Ausschmückung setzen. Als neues Ziel der historischen Darstellung definiert er stattdessen die Einfachheit der ursprünglichen Quelle. Entsprechend gewinnt er aus der Textstelle in *De legibus* gerade die Anweisungen dafür, wie die ursprüngliche Quelle, der er nahe kommen will, wohl ausgesehen haben mag. Sie muß „schmucklos“, „unberedt“, „dürftig“ und „einfach“ sein, alles mehr oder weniger freie Übersetzungen von *ieiunus* und *exilis*. Außerdem nutzt er Ciceros Angaben, um zwei Namen von Gewährsmännern für den Stil angeben zu können, den er bei seiner Schilderung der Lucretia wählt, nämlich Fabius Pictor,

<sup>118</sup> Niebuhr, *Römische Geschichte* I, S. 419.

<sup>119</sup> Cicero, *De legibus* I,6: *Nam post annalis pontificum maximorum, quibus nihil potest esse ieiunius, si aut ad Fabium aut ad eum qui tibi semper in ore est Catonem, aut ad Pisonem aut ad Fannium aut ad Vennonium venias, quamquam ex his alius alio plus habet virium, tamen quid tam exile quam isti omnes?*

<sup>120</sup> Livius, *Ab urbe condita praef.* 1 – 2: *Facturusne operae pretium sim si a primordio urbis res populi Romani perscripserim nec satis scio [...]. quippe qui cum veterem tum volgatam esse rem videam, dum novi semper scriptores aut in rebus certius aliquid allatuos se aut scribendi arte rudem vetustatem superatuos credunt* (deutsche Übersetzung nach Hillen 1997, S. 7).

den ersten römischen Historiker des späten 3. Jahrhunderts v. Chr., der noch die griechische Sprache wählt, und den älteren Cato, der im 2. Jahrhundert v. Chr. schreibt.

In seinem eigentlichen Kommentar führt Niebuhr drei Kritikpunkte zur Lucretia-Geschichte an, der der eigentliche Kern der Geschichte zum Opfer fällt, nämlich Vergewaltigung und Selbstmord der Lucretia. Niebuhr kritisiert die Lucretia-Geschichte allerdings nur indirekt, indem er andere, nebensächlichere Momente der Handlung als unwahr erweist. Ohne sie hat aber auch die Erzählung von Lucretias Selbstmord keine Gültigkeit mehr. Er bildet das unsichtbare Zentrum seiner Argumentation und ist das eigentliche Ziel seiner Angriffe.

Zunächst richtet sich Niebuhrs Kritik gegen die Szene, in der sich die Verwandten der Lucretia gegen die Tarquinier verschwören. Den antiken Quellen zufolge kommen Lucretias Vater Sp. Lucretius, ihr Ehemann Collatinus, ihr späterer Rächer Brutus und Valerius als Freund des Lucretius nur durch Zufall zusammen. Der Entschluß zur Verschwörung scheint dann aus dem Moment heraus getroffen zu werden. Für Niebuhr sind diese vier Beteiligten dagegen lediglich Stellvertreter der vier Interessensgruppen, von denen der Wechsel der Regierungsform ausgeht. Als wahrer Kern des tatsächlichen Ereignisses sind nur ihre Namen in der Überlieferung bewahrt, während der Rest spätere Ausschmückung und Umdeutung des Geschehens ist. Für diese Interpretation zieht Niebuhr verschiedene Informationen aus unterschiedlichen antiken Textquellen heran, die er neu kombiniert. Zunächst nimmt er eine Information über die drei römischen Tribus auf, die Romulus benannt hat und in denen die drei Völker organisiert sind, aus denen sich die Bewohner Roms zusammensetzen. Dies sind erstens die *Ramnenses*, der latinische Teil, nach Romulus benannt, die *Luceres*, der etruskische Teil, und die *Titienses*, der sabinische Teil, nach seinem König Titus Tatius benannt. Dann fügt Niebuhr noch weitere Angaben hinzu, aus denen sich die Zuordnung der vier Beteiligten zu den Tribus ergibt und von denen aus der wahre Kern der Überlieferung wieder erschlossen werden kann:

Dass Sp. Lucretius mit P. Valerius, Collatinus mit Brutus, in das entweihte Haus kommen, und zusammen die Verbannung der Tyrannen beschwören, hat allen Schein einer historischen Handlung; und dennoch ist dieser „Schwur der vier Römer“ nur Darstellung der Eintracht der drey patricischen Stämme und der Plebs: obwohl ich mitnichten gemeint bin zu bestreiten dass eben die genannten vier Männer ihre Stände vertreten haben mögen, jeder den seinigen, – dass sie vielleicht bis zur Anordnung des Consulats der Republik vorstanden. Valerius steht für den sabinischen Stamm: dass Lucretius den Ramnes angehörte erhellt schon daraus dass nach der Rechtstradition die Lictoren von Valerius an ihn als den vornehmeren übergangen. Aber es folgt noch bestimmter aus seinem Amt als Vogt der Stadt, welches mit der Würde des ersten Senators verbunden war: dieser aber war der erste unter den zehn Ersten der Ramnes: und Lucretius deshalb Interrex. Collatinus, als Tarquinier, war von den Luceres, und Brutus Plebejer.<sup>121</sup>

Hier verwendet Niebuhr die Technik, weitere antike Zitate gegen die traditionelle Deutung des Lucretia-*exemplum* auszuspielen. Er versammelt verschiedene Informationen aus anderen

<sup>121</sup> Niebuhr, Römische Geschichte I, S. 424. Für die Angaben zu den drei Tribus vgl. Livius, *Ab urbe condita* I,13,8. Daß die Lictoren von Valerius an Lucretius übergehen, entnimmt Niebuhr aus Cicero, *De re publica* II,54, und die Angabe, daß Lucretius *praefectus urbis*, „Stadtvogt“, ist, steht bei Livius, *Ab urbe condita* I,59,12. Niebuhrs Annahme, daß der Sturz der Königsherrschaft Ergebnis eines geregelten Plans ist, ist auch durch die Darstellung des Lucretia-*exemplum* bei Dionys von Halikarnass angeregt. Zwar begeht Lucretia auch in dieser Fassung Selbstmord und gibt damit den Anlaß zum Umsturz. Dionys läßt aber die beteiligten Verwandten vorab eine lange Diskussion darüber führen, welche Verfassungsform für Rom die beste ist und wie sie sich erreichen läßt (vgl. Dionys von Halikarnass, *Antiquitates Romanae* IV, 69 – 76). Dadurch wird bereits nahe gelegt, daß es sich beim Verfassungswechsel um einen vollständig geplanten Übergang handeln könnte, der den Selbstmord der Lucretia nur als Vorwand benötigt.

Quellen, die die Ereignisse rund um Lucretias Selbstmord in neuem Licht erscheinen lassen. Indem Niebuhr diese Informationen kombiniert, entdeckt er ganz andere Zusammenhänge, die den traditionellen Kern der Geschichte in Frage stellen. Durch die Rekonstruktion, die die neu beigebrachten Zitate ermöglichen, wird die bisherige Fassung unwahrscheinlich. Denn nun ist es nicht mehr der Selbstmord der Lucretia, der zu einer spontanen Verteidigung der Freiheit gegen den König auffordert, sondern eine Absprache zwischen den Vertretern von vier Ständen, die zum Ende der Königsherrschaft führt. Valerius wird zum Vertreter der *Titienses*, Lucretius zu dem der *Ramnenses*, Collatinus, mit Tarquinius verwandt, wird zu dem der *Luceres*, und Brutus steht für die neu hinzugekommene Gruppe der Plebejer. Sie sind Niebuhr zufolge alle *interreges*, die den Übergang von Königsherrschaft zum Consulat regeln. Eine Revolution aber, an deren Ende die Vertreibung der Könige steht, hat nie stattgefunden, denn schließlich ist mit Collatinus ein Vertreter der Tarquinier in die Übergangsregierung aufgenommen.

Mit der Rekonstruktion der tatsächlichen Ereignisse weist Niebuhr gleichzeitig auch die vorgeblich allgemeingültigen Normen zurück, für die der Selbstmord der Lucretia und die Vertreibung der Könige in Anspruch genommen werden. Hinter der Kritik wird bereits das eigentliche Prinzip deutlich, das geschichtliche Abläufe für Niebuhr bestimmt. Aus ihnen lassen sich nicht allgemeingültige Normen und Werte ableiten, sondern sie stehen für individuelle historische Ereignisse, in denen die beteiligten Personen situationsgebunden Entscheidungen treffen müssen, ohne sich an eindeutigen Vorgaben orientieren zu können.

Niebuhrs zweiter Kritikpunkt befaßt sich mit dem angeblichen Waffenstillstand, auf den sich Brutus nach der Vertreibung der Tarquinier mit der Stadt Ardea einigt. Auch hier zielt er mit der Diskussion einer Nebensächlichkeit auf die Geschichte der Lucretia als Hauptsache. Denn schließlich nimmt die gesamte Geschichte der Lucretia ihren Ausgang im Lager vor Ardea, wo sich Collatinus mit den Königssöhnen auf die Wette einläßt, wessen Frau die tugendhafteste ist. Mit der Information, daß Rom sich im Jahre 509 im Krieg mit Ardea befindet und ihn schließlich beilegt, steht die gesamte Erzählung der Lucretia in Frage. Daß sie der eigentliche Gegenstand seiner Untersuchung ist, legt Niebuhr einleitend offen:

Die Geschichte von Lucretias Unglück und der Verweisung der Tarquinier ist nothwendig mit dem Lager von Ardea verbunden. Da nun das ardeatische Volk in dem Vertrag der ersten Consuln mit Karthago als eine Rom unterthänige latinische Stadt geschützt wird, so kann die Angabe: dass im Augenblick der Revolution ein funfzehnjähriger Stillstand mit ihnen geschlossen sey, – nicht bestehen; und nur mit Willkührlichkeit, die sich eben diejenigen erlauben welche das historische in jenen Sagen behaupten wollen, liesse sich der Krieg selbst retten: durch die Annahme, mit dem Stillstand sey es zwar falsch, doch möchte Rom in der Zwischenzeit Ardea zur Unterwerfung gezwungen haben.<sup>122</sup>

Diesmal deckt Niebuhr Widersprüche innerhalb des Lucretia-*exemplum* auf und erschüttert so die Glaubwürdigkeit der gesamten Erzählung. Hierzu zieht er zu der bekannten Hauptfassung der Erzählung eine zusätzliche Information zu dem Krieg mit Ardea heran. In einem Exkurs zum Verhältnis zwischen Karthago und Rom gibt Polybios den Text des ersten Vertrags wieder, den die beiden Städte miteinander schließen. Er soll von Brutus während seiner Zeit als Konsul abgeschlossen worden sein und führt Ardea unter den Städten, die Rom zu dieser

<sup>122</sup> Niebuhr, Römische Geschichte I, S. 425. Für die Angabe zu einem fünfzehnjährigen Waffenstillstand, den Rom nach der Vertreibung des Königs mit Ardea abschließt, vgl. Dionys von Halikarnass, *Antiquitates Romanae* IV,85,4. Als Quelle dafür, daß Ardea zur Zeit des angeblichen Sturzes der Königsherrschaft bereits als untertänige latinische Stadt gilt, weist Niebuhr selbst in den Fußnoten auf Polybios, *Historiae* III,22,11, hin. Hier wird die Stadt im Rahmen eines ersten Vertrags zwischen Rom und Karthago genannt, den auf römischer Seite angeblich L. Junius Brutus als Konsul verantwortet.

Zeit bereits unterstellt sind. Ein Krieg in diesem Jahr, an den sich dann eine Waffenstillstandsvereinbarung anschließt, erscheint unwahrscheinlich. Dies wirkt zurück auf die Glaubwürdigkeit des *Lucretia-exemplum*, in dem der Krieg mit Ardea ein zentraler Bestandteil ist. Daran kann auch eine Hilfskonstruktion, die beide Informationen miteinander in Einklang zu bringen versucht, nichts mehr ändern.

Niebuhrs dritter Kritikpunkt befasst sich vordergründig mit der Angabe, daß Collatinus nach dem Sturz des Tarquinius nur kurzzeitig Consul sein kann, da das Volk keinen Tarquinier mehr an der Spitze der Stadt sehen will. Er muß deswegen sein Amt niederlegen und wurde wie alle Tarquinier aus Rom verbannt<sup>123</sup>. Auch hier zielt Niebuhrs Kritik eigentlich auf die Geschichte der Lucretia, deren Gültigkeit sich auf dieser Grundlage bestreiten läßt:

Es ist empörend bis zur Unglaublichkeit dass Lucretias Tod, wenigstens als Bürgschaft, den Gemahl, vielleicht Kinder, nicht von Verbannung befreyte: und die Gemeinplätze von ungerechtem republikanischem Argwohn, womit man sich schon vor fast neunzehnhundert Jahren zu helfen suchte, würden die Schuld des Volkes nicht vermindern. Wie aber, wenn Collatinus Vermählung mit der Tochter des Tricipitinus nur erdichtet wäre, um die Ernennung eines Tarquinius zum Consulat begreiflich zu machen, ja zu entschuldigen?<sup>124</sup>

Hier findet sich auch das dritte Verfahren wieder, mit dem Montaigne und Augustin die *exempla* kritisieren, nämlich der Vergleich mit der Wirklichkeit. Niebuhr argumentiert mit dem gesunden Menschenverstand, um die Überlieferung zurückzuweisen. Es könne einfach nicht wahr sein, daß ein Volk einen Mann verbannt, obwohl er seine Frau verloren hat. Dabei bleibt die Fassung des *Lucretia-exemplum* in der bekannten Form intakt. Niebuhr stellt jedoch die Glaubwürdigkeit dieser Erzählung in Frage, indem er sie nochmals neu überdenkt und einen Bruch im Erzählfluß aufdeckt.

Niebuhr begnügt sich nicht damit, den Bruch aufzuzeigen, sondern versucht auch eine Erklärung. Hierfür greift er auf seine Grundannahme zurück, daß die ursprüngliche Quelle, die von der Königszeit des Tarquinius Superbus berichtet, von späteren Bearbeitern bewußt verfälscht und erst nachträglich um die Geschichte der Lucretia erweitert wird. Die Bearbeiter formen die Erzählung so um, daß der König gewaltsam gestürzt wird, nachdem es zu Vergewaltigung und Tod der Lucretia gekommen ist. Sie behalten jedoch die Information bei, daß Collatinus nach dem Ende der Königsherrschaft das Konsulat antritt. Dies zwingt sie, eine Erklärung dafür zu finden, daß noch ein Tarquinier in der Stadt verbleiben und sogar zum Konsul werden kann. Daher dichten sie ihm eine Ehe mit Lucretia an und erfinden einen Volkszorn, der ihn schließlich doch zum Rücktritt zwingt. Niebuhr nutzt auch dieses nebensächliche Detail, um die Geschichte der Lucretia und damit das geheime Ziel seiner Kritik zu treffen. Um aus der Verbannung des Collatinus wieder eine sinnvolle Handlung zu machen, müssen Vergewaltigung und Selbstmord aus der Menge dessen, was als historische Tatsache gelten kann, getilgt werden.

An dieser Stelle wird auch das Grund dafür deutlich, warum Niebuhr das *exemplum* der Lucretia als unwahr erweisen will. Niebuhrs Gegner sehen die historischen Ereignisse als Illustration allgemeinemenschlicher Verhaltensweisen und deuten die Verbannung als typisches Kennzeichen von „republikanischem Argwohn“. In dieser Lesart verweist das Ereignis auf den Wert des Argwohns, der als Norm die Verbannung zugeordnet werden kann. Ein Volk, so behaupten Niebuhrs Gegner, bleibt immer mißtrauisch gegenüber Monarchen, selbst wenn sie sichtbar auf seine Seite wechseln. Collatinus ist daher nur Opfer eines

<sup>123</sup> Vgl. Livius, *Ab urbe condita* II,2,3 – 10.

<sup>124</sup> Niebuhr, *Römische Geschichte* I, S. 425 – 426.

typischen Verhaltensmusters, und sein Fall bestätigt diesen Grundsatz erneut. Diese Deutung, die dem Grundmuster der „positiven Anthropologie“ folgt, wird von Niebuhr jedoch als „Gemeinplatz“ abqualifiziert. Er selbst wendet sich gegen eine Sicht der *exempla*, die aus ihnen allgemeingültige Normen ableiten will<sup>125</sup>.

Die „negative Anthropologie“, die aus dieser Kritik der *exempla* resultiert, läßt sich an der Vorrede zur „Römischen Geschichte“ zeigen, in der Niebuhr die Prinzipien erläutert, nach denen der Historiker vorgehen muß und denen auch sein Leser folgen soll.

Daß der historisch Interessierte aus der Geschichte keine Rezepte für sein Leben und keine direkten Handlungsanweisungen gewinnen kann, die er einfach nur befolgen muß, ergibt sich aus einer Passage, in der Niebuhr für einen aufgeklärten und distanzierten Blick auf die Geschichte plädiert. Sie kann zwar voller Mitgefühl und Anteilnahme nachvollzogen und erneut durchlebt werden, darf aber nicht direkt in die eigene Zeit übertragen werden:

Die Vergegenwärtigung anderer Zeiten bringt sie der Theilnahme und dem Gefühl des Geschichtsschreibers um so näher, je grössere Begebenheiten er mit zerrissenem oder freudigem Herzen erlebte. Er fühlt über Recht und Ungerechtigkeit, Weisheit und Thorheit, die Erscheinung und den Untergang des Herrlichen, wie ein Mitlebender, und so bewegt reden seine Lippen darüber, obwohl „Hekuba dem Schauspieler nichts ist“. Möchte es erkannt werden dass die vollkommenste Bestimmtheit dieser Anschaulichkeit die Gewalt dunkler Ideen und vieldeutiger Worte zerstört: hindert, dass ein bethörtes Gefühl aus ganz andern Zeiten übertrage was jetzt völlig unanwendbar ist: hindert, um des Dichters Gleichniss zu behalten, dass sich Thoren zu irrenden Rittern aufwerfen, um Hekubas Leiden zu rächen. Wer, wenn er hierüber erinnert ist, dies verkennt, der ist unredlich, oder wenigstens sehr einfältig.<sup>126</sup>

Niebuhr beschreibt das Verhältnis des Historikers zur Geschichte mit Metaphern des Sehens, als „Vergegenwärtigung“, bei der „Anschaulichkeit“ erzielt werden soll. Damit spielt er auf die *praefatio* des Livius an, der die Geschichte mit einem hell glänzenden Denkmal vergleicht, auf dem Figuren der Geschichte als *exempla* für Tugenden und Laster zu sehen sind<sup>127</sup>. Er nimmt diese Bildlichkeit aber nur auf, um eine ganz eigene Sicht darüber zu formulieren, inwieweit der Geschichte moralische Autorität zukommt.

Für Niebuhr übernimmt die „Anschaulichkeit“ als Prinzip der historischen Darstellung eine Doppelfunktion. Einerseits rührt die lebendige Schilderung der Vergangenheit, bei der die früheren Ereignisse dem Historiker und seinen Lesern gleichermaßen lebhaft vor Augen stehen, das „Gefühl“ und fordert zur „Theilnahme“ auf. Sie erleben die Ereignisse so, als seien sie selbst unmittelbar daran beteiligt. Andererseits soll diese „Anschaulichkeit“ aber gerade verhindern, daß sie aus der Vergangenheit direkte Handlungsanweisungen für die eigene Zeit gewinnen. Denn durch die „Vergegenwärtigung“ des Vergangenen werden auch die Unterschiede deutlich, die die vergangene Situation von der des Historikers und seiner Leser trennt. Je genauer sie sich der Vergangenheit zuwenden, desto unmöglicher wird es,

<sup>125</sup> Niebuhr richtet seinen Angriff gegen die Darstellung des Livius, den er zwar nicht namentlich nennt, aber mit der Zeitangabe „schon vor fast neunzehnhundert Jahren“ eindeutig als Urheber des Gemeinplatzes identifiziert. Tatsächlich spricht Livius von der *suspicio* der Plebs gegen Collatinus, die Brutus zu den Schritten gegen ihn veranlaßt (vgl. Livius, *Ab urbe condita* II,2,4). Anders als Niebuhr unterstellt, sieht Livius dieses Verhalten jedoch durchaus kritisch, und er illustriert daran keine vollständig „positive Anthropologie“. Denn Livius sieht in diesem Argwohn gerade ein Zeichen dafür, daß die Sorge der Römer um die *libertas* der Stadt an dieser Stelle vielleicht doch zu weit geht. Vgl. Livius, *Ab urbe condita* II,22: *Ac nescio, an nimis undique eam [=libertatem] minimisque rebus muniendo modum excesserint.*

<sup>126</sup> Niebuhr, *Römische Geschichte* I, S. XXXI – XXXII.

<sup>127</sup> Vgl. Livius, *Ab urbe condita praef.* 10.

sich das Verhalten der antiken Helden zum Vorbild zu nehmen. Für den Historiker und seine Leser gilt also, daß sie auf ihre eigene Situation zurückgeworfen bleiben und aus der Geschichte keine direkten Verhaltenslehren gewinnen können. Geschichte führt lediglich vor, wie sich jemand anders in einem anderen Fall verhalten hat. So kann sie jedoch nur das Bewußtsein dafür schärfen, wie man sich selbst verhalten will. Niebuhr vertritt eine „negative Anthropologie“, in der sich der Mensch immer erst selbst einen Weg suchen muß, an welchen Werten er sein Leben ausrichten will und wie er sie erreichen kann.

Die Geschichte bietet trotzdem historische Fälle an, die als *exempla* für allgemeingültige Werte angesehen werden können. Denn hieran läßt sich erkennen, worin „Recht und Ungerechtigkeit, Weisheit und Thorheit“ bestehen, und die Helden der Vergangenheit bieten Anschauungsmaterial für verschiedene Eigenschaften des Menschen. Zugleich führt sie Aufstieg und Verfall berühmter Mächte vor, wenn sie „Erscheinung und den Untergang des Herrlichen“ präsentiert, verfolgt diese allgemeingültigen Werte also über wechselvolle Phasen der Geschichte hinweg. Diese *exempla* verweisen jedoch nur auf eine individuelle Situation und ein Ereignis, das nicht wiederholbar sein kann.

Entsprechend richtet sich Niebuhr auch gegen „die Gewalt dunkler Ideen und vieldeutiger Worte“, die ebenfalls mit der Geschichte identifiziert werden können. Denn wer ihr nachgibt, überträgt Wertvorstellungen aus der Vergangenheit direkt in seine eigene Gegenwart. Sie entsprächen einer „positiven Anthropologie“, die von überzeitlichen gültigen Normen ausgeht, durch die Werte erreicht werden können. Wer Geschichte so auffaßt, läßt sich zu sehr von ihr beeindruckt und setzt sich nur unvollständig mit ihr auseinander. Er sieht nur die Werte und bestimmte Verhaltensweisen, mit denen sie die Figuren der *exempla* umzusetzen versuchen, sieht aber nicht, daß sie bestimmten historischen Umständen entspringen und an sie gebunden bleiben.

Wie Montaigne wählt auch Niebuhr ein Zitat, um das Grundmuster der „negativen Anthropologie“ zu veranschaulichen. Hierfür spielt er auf einen Satz aus Shakespeares „Hamlet“ an, den er durch die Paraphrase leicht verändert wiedergibt. Hamlet denkt über die Kunst eines Schauspielers nach, der den Tod des Trojaners Priamos täuschend echt deklamiert, ohne wirklich wie Priamos zu empfinden. Der Schauspieler beklagt insbesondere das Schicksal von Hekuba, der Frau des Priamos, so eindrucksvoll, daß Hamlet die Szene für Wirklichkeit hält. Hamlet und das Zitat aus Shakespeare werden dabei zum *exemplum* für das richtige Studium der Geschichte. Statt aber eine immer gültige Verhaltensregel zu geben, führt es lediglich das Funktionieren der „negativen Anthropologie“ an einem konkreten Beispiel vor. In der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die der Schauspieler täuschend echt vorspielt, wird Hamlet klar, daß die Emotionen, die sie weckt, für seine eigene Zeit keine Bedeutung haben und sich nicht auf sie übertragen lassen.

Niebuhr entscheidet sich nicht nur deswegen für diese Passage, weil Shakespeare zu seiner Zeit sehr beliebt ist, sondern kennt sie vor allem aus der Diskussion in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, der sie folgendermaßen wiedergibt:

Ist es nicht ungeheuer, daß dieser Schauspieler hier, nur durch Erdichtung, durch einen Traum von Leidenschaft, seine Seele so nach seinem Willen zwingt, daß ihre Wirkung sein ganzes Gesicht entfärbt: – Thränen im Auge! Verwirrung im Betragen! Gebrochene Stimme! Sein ganzes Wesen von Einem Gefühl durchdrungen! und das alles um nichts – um Hekuba! – Was ist Hekuba für ihn oder er für Hekuba, daß er um sie weinen sollte?<sup>128</sup>

<sup>128</sup> Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre (Buch V, Kap. 6) Bd. 1.22, S. 171,27 – 172,7. Für die englische Originalfassung vgl. Shakespeare, *Hamlet* II,545 – 554.

Niebuhr vergleicht den Historiker mit dem Schauspieler, der vor Hamlet auftritt. So wie sich der Schauspieler ganz in die Rolle des Priamos versetzt, sie unmittelbar erlebt und nachvollzieht, soll sich der Historiker auch das vergangene Geschehen vergegenwärtigen, um eine möglichst exakte Schilderung der Ereignisse liefern zu können. Denn je perfekter es ihm gelingt, sich in die Vergangenheit hineinzusetzen, desto wahrheitsgemäßer kann er sie auch darstellen. Die vollkommene Illusion hinterläßt den stärksten Eindruck beim Betrachter. Trotzdem spielt der Schauspieler die Vergangenheit nur nach und überträgt das Handeln des Priamos nicht auf eine aktuelle Situation. Dieselbe Doppelheit bestimmt auch Hamlets Reaktion, die dem Standpunkt des Lesers entspricht. Einerseits scheint für ihn die Trennung zwischen Vergangenheit und Gegenwart vollkommen aufgehoben. Andererseits wird ihm jedoch auch klar, daß er nicht wirklich Priamos vor sich hat. Zwischen den beiden Zeitstufen tut sich ein Bruch auf, der nicht überwunden werden kann.

Mit dem *exemplum* des Hamlet kann Niebuhr zugleich auch die „positive Anthropologie“ erklären, die aus der Vergangenheit Handlungsanweisungen für die eigene Zeit übernimmt. Sie ergibt sich für Niebuhr aus einem Übermaß an Gefühlswallung und Begeisterung, die die Zeitgrenzen übersieht und ganz in der Vergangenheit versinkt. Denn es besteht auch die Möglichkeit, daß Hamlet die Trauer des Priamos ernst nimmt und die Leiden der Hekuba für Wirklichkeit hält. Dann kommt es jedoch dazu, daß sich „Thoren zu irrenden Rittern aufwerfen, um Hekubas Leiden zu rächen“. Wer sich mit der Vergangenheit beschäftigt, sich aber die Unterschiede zur Gegenwart nicht deutlich macht, droht, ins Lächerliche zu verfallen. Denn sich an Normen zu orientieren, die die Vergangenheit vorgibt, führt dazu, daß man ewiggestrig und rückständig wirkt.

Die zwei Möglichkeiten des Hamlet, auf die Rede des Priamos zu reagieren, lassen sich direkt auf die beiden Interpretationen des Lucretia-*exemplum* beziehen, die Niebuhr gegeneinander ausspielt. Eine erste Lektüre sieht in dem gewaltsamen Umsturz, zu dem Lucretia die Römer anhält und mit dem sie ihre *libertas* sichern können, eine direkte Handlungsanweisung für die eigene Zeit. Diese Lesart strebt nicht weiter nach „Anschaulichkeit“, sondern ist mit der Version zufrieden, die die antiken Quellen bieten. Gleichzeitig kann sie aus ihnen eine Legitimation für die französische Revolution ableiten, die dann nur wie viele andere historische Ereignisse zuvor dem antiken Muster folgt. Eine zweite Lektüre erkennt dagegen das tatsächliche Geschehen hinter der verfälschenden Überlieferung und sieht, daß sich die *libertas* der römischen Republik einer einmaligen historischen Konstellation verdankt, in der die Vertreter der vier beteiligten Interessengruppen sich auf einen Verfassungswechsel einigen. Auch dies kann als Modell für die Gegenwart dienen, gibt dann jedoch kein allgemeingültiges Modell vor, das direkt übertragen werden kann, sondern macht einen Vorschlag, wie sich in Niebuhrs Zeit Reformen erreichen lassen könnten<sup>129</sup>.

## **B. Heinrich Heine: „Unvollkommenheit“ und „Ideen. Das Buch Le Grand“**

Mehr als zwanzig Jahre nach Niebuhr baut Heinrich Heine in einem seiner Gedichte das *exemplum* der Lucretia als Beweismittel ein und nutzt es, um eine „negative Anthropologie“

<sup>129</sup> Niebuhrs Arbeitsweise illustriert, was Koselleck 1979 als allgemeine Merkmale der Geschichtsschreibung um 1800 in Deutschland beschreibt. Er macht auf eine Begriffsverschiebung von der „Historie“, die die Vergangenheit über *exempla* wahrnimmt, zur „Geschichte“ aufmerksam, die als „einmalige Begebenheit oder als universaler Ereigniszusammenhang“ angesehen wird (vgl. Koselleck, 1979, S. 48). Ganz in diesem Sinn reduziert auch Niebuhr die Geschichte der Lucretia auf ein einzelnes Ereignis ohne exemplarischen Gehalt, nämlich den regulären Wechsel der Regierungsform in der frühen römischen Republik. Und dieses Einzelereignis soll dann wieder, wie Niebuhr in der Vorrede sagt, in den größeren Zusammenhang anderer Einzelereignisse gestellt werden, aus denen sich dann die Entwicklung der frühen römischen Republik ergibt (vgl. Niebuhr, Römische Geschichte I, S. XXIII).

zu veranschaulichen. Hier ist das *exemplum* jedoch in einen Kontext gestellt, der es entwertet und auffällig parodistisch behandelt. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn man eine weitere Passage aus Heines Werk hinzuzieht, in der er direkt auf Niebuhrs „Römische Geschichte“ reagiert und die Beschäftigung mit *exempla* grundsätzlich in Frage stellt. Für ihn sind sie ganz zum trockenen Schulstoff herabgesunken, und es erscheint ihm zweifelhaft, was sie überhaupt noch zur anthropologischen Reflexion beitragen können.

In seinem Gedicht „Unvollkommenheit“ aus dem Jahr 1851 vertritt Heine die These, daß sich weder natürliche Phänomene noch der menschliche Charakter eindeutig erfassen und bewerten lassen. In die Reihe von Beispielen, die Heine nennt, um diese Gegensätzlichkeiten aufzuzeigen, nimmt er auch das *exemplum* der Lucretia auf:

Nichts ist vollkommen hier auf dieser Welt.  
Der Rose ist der Stachel beigesellt;  
Ich glaube gar, die lieben holden Engel  
Im Himmel droben sind nicht ohne Mängel.

Der Tulpe fehlt der Duft. Es heißt am Rhein:  
Auch Ehrlich stahl einmal ein Ferkelschwein.  
Hätte Lucretia sich nicht erstochen,  
Sie wär vielleicht gekommen in die Wochen.<sup>130</sup>

Heines Aussage deckt sich in den Grundzügen mit Montaignes Darlegung des wechselhaften und unbeständigen menschlichen Charakters. Zwar schreibt Heine statt der Unbeständigkeit des Menschen über dessen Unvollkommenheit. Er leitet sie aber ebenfalls daraus ab, daß ein Mensch nicht auf einen einzelnen Charakterzug zurückgeführt werden kann. Statt einer einzigen, eindeutigen und „vollkommenen“ Eigenschaft setzt sich der Mensch aus vielen verschiedenen, sogar einander widersprechenden Eigenschaften zusammen.

Dies zeigt Heine vor allem am *exemplum* der Lucretia auf, der der Wert der *gloria* ebenso wie der der *infamia* zugesprochen werden kann. Hierfür argumentiert er drastisch mit den möglichen Folgen, die die Vergewaltigung gehabt haben kann. Einerseits verweist ihr Selbstmord eindrucksvoll darauf, wie sehr sie auf ihr Ansehen bedacht ist. Andererseits könnte sie jedoch in der Nacht mit Sextus ein Kind gezeugt haben. Vor diesem Hintergrund verhindert ihr Freitod dann nur, daß dieses Kind auch geboren wird, und verdeckt einen wenig heldenhaften Makel, der Lucretia anhaften würde. Das *exemplum* der Lucretia veranschaulicht also nicht nur, wie sich soziales Ansehen und Bewunderung erreichen lassen, sondern steht gleichzeitig auch dafür, wie man sie verzweifelt zu retten versucht, obwohl sie schon verloren sind. Heine bringt das *exemplum* also mit widersprüchlichen Werten in Verbindung und erkennt in Lucretias Verhalten zwei gegensätzliche Normen. Auf der einen Seite läßt sich ihr Selbstmord als opferbereiter Einsatz für *puđicitia* und *libertas* ansehen, der ihr die Anerkennung der Mitmenschen einbringt. Auf der anderen Seite soll dadurch aber auch mühsam die Tatsache überspielt werden, daß Lucretia ein Kind ihres Peinigers austrägt. Dies würde ihr Ansehen vor der Welt wieder sinken lassen. Insofern Heine also auf die Widersprüchlichkeit des menschlichen Verhaltens hinweist, findet sich auch bei ihm ein Ansatz zu einer „negativen Anthropologie“.

Allerdings stellt Heine das *exemplum* in einen Kontext, der es bewußt entwertet. Denn bevor Heine zur Lucretia gelangt, hat er die Argumentationsfigur, die er an ihr vorführt, bereits an anderen wenig spektakulären Fällen durchgespielt und ins Lächerliche gezogen. Lucretia,

<sup>130</sup> Heine, Romanzero (HSA), 2. Buch (Lamentationen), Lazarus, VII. Unvollkommenheit, S. 94, 1 – 8.

deren Ruhm nicht ohne Schattenseiten bleibt, steht daher in einer Reihe mit der Rose, die auch Dornen hat, und der Tulpe, die nicht duftet. Zusätzlich weist Heine mit einem spöttischen Reim auf die „Mängel“ der „Engel“ hin, und er stellt das *exemplum* der Lucretia neben eine Spruchweisheit aus dem Rheinland, die einen treu und redlich lebenden Menschen zum Ferkeldieb aus Gelegenheit werden läßt. Heine ordnet eines der berühmtesten *exempla* aus der römischen Geschichte also bewußt auf derselben Stufe an wie nur lokal bekannte Redensarten aus der deutschen Provinz. Schließlich wird das *exemplum* zum Opfer desselben Spotts wie die Engel, wenn Heine „erstochen“ auf „Wochen“ reimt. Dadurch wird der erhabene Dolchstoß direkt mit dem Wochenbett in Verbindung gebracht, in dem Lucretia ihr Kind zur Welt bringt. So verfliegt jedoch jegliche Tragik des Geschehens. Das *exemplum* ist gerade noch gut genug dafür, einen launischen Reim zu machen.

Warum Heine das *exemplum* so geringschätzt, wird an einer weiteren Stelle in seinem Werk deutlich. Hier verwirft er die Geschichten aus der römischen Königszeit, die mit dem Selbstmord der Lucretia enden, als trockenen und lebensfernen Schulstoff. So berichtet Heine in einem Text von 1826 aus seiner Schulzeit und nimmt sie zum Anlaß, den Nutzen zu erörtern, den er in seinem späteren Leben daraus gezogen hat. Hier kommt er auch auf die frühe römische Geschichte zu sprechen, aus der er überhaupt keinen Gewinn ziehen kann:

Den andern Tag war die Welt wieder ganz in Ordnung und es war wieder Schule, nach wie vor, und es wurde wieder auswendig gelernt, nach wie vor – die römischen Könige, die Jahreszahlen, die *nomina* auf *im*, die *verba irregularia*, Griechisch, Hebräisch, Geographie, deutsche Sprache, Kopfrechnen, – Gott! der Kopf schwindelt mir noch davon – alles mußte auswendig gelernt werden. Und manches davon kam mir in der Folge zu Statten. Denn hätte ich nicht die römischen Könige auswendig gewußt, so wäre es mir ja späterhin ganz gleichgültig gewesen, ob Niebuhr bewiesen oder nicht bewiesen hat, daß sie niemals wirklich existiert haben.<sup>131</sup>

Die römischen Könige stehen als sinnentleertes Bildungsgut neben anderem Lernstoff, der ebenso auswendig gelernt werden muß. Gemeinsam mit dem Namen des letzten Königs Tarquinius Superbus, der durch den Tod der Lucretia zu Fall kam, ist das *exemplum* der Lucretia zu einer lästigen Merkübung für Schüler geworden. Außerdem, so ergibt sich aus Heines Aussagen über den Nutzen, den er aus dem Auswendiglernen gezogen hat, läßt sich das *exemplum* nicht auf seine eigene Welt anwenden. Denn er stellt lediglich ironisch fest, daß er dank seiner Schulbildung auch Niebuhrs Kritik der *exempla* zur Kenntnis nehmen kann. Das Ganze erscheint ihm aber noch immer als gelehrte Erörterung, die den Bereich der Schule nicht verläßt und keinen Bezug mehr zu seinem Leben hat.

Wie Niebuhr selbst geht auch Heine nur von einer sehr eingeschränkten Wirkung aus, die die Kritik der *exempla* haben kann. Denn zusammen mit ihnen bleibt auch die Kritik im Bereich der Schule und der Gelehrsamkeit. Die *exempla* haben nicht mehr den breiten Einfluß auf die Künste und das Alltagsleben wie zu Zeiten von Augustin und Montaigne, und entsprechend gering bleibt die Wirkung, die ihr Kritiker für sich in Anspruch nehmen kann. Nun, da sie vor allem in Schule und Universität ihren Platz haben, sind sie viel eher den Angriffen ihrer Gegner ausgesetzt, die sie nur noch als Schulstoff kennen und nicht mehr nachvollziehen können, was sie zu ihrer eigenen Lebenspraxis beitragen können.

<sup>131</sup> Heine, Ideen. Ideen. Das Buch Le Grand (HSA), Kap. VII, S. 101, 14 – 22.

### C. August Wilhelm v. Schlegel: Rezension zu Niebuhrs Römischer Geschichte

Daß die *exempla* im 19. Jahrhundert vor allem mit der schulischen Grundausbildung verbunden sind, geht noch deutlicher als bei Heine aus der Rezension hervor, die August Wilhelm von Schlegel im Jahr 1816 zur ersten Auflage von Niebuhrs „Römischer Geschichte“ veröffentlicht. Schlegel steht Niebuhr aufgeschlossener gegenüber, bezieht dessen Kritik aber erneut nur auf die Schule und erhofft sich neuen Lernstoff, der in der Schule wieder als positives Wissen gelehrt werden kann. Außerdem stuft er das kritische Verfahren, das Niebuhr anwendet, um eine „negative Anthropologie“ vorzuführen, wieder in den Rang einer rhetorischen Deklamationsübung zurück, bei der das pro und contra in der Bewertung eines *exemplum* durchgespielt wird<sup>132</sup>.

Schlegel wird 1818 auf einen Lehrstuhl für Literatur und Kunstgeschichte an die neugegründete Universität in Bonn berufen. Unter den Hörern seiner dortigen Vorlesungen in den Jahren 1819 und 1820 ist auch Heinrich Heine, der Schlegel aber, zumindest in der Rückschau, ähnlich viel Skepsis entgegenbringt wie zuvor als Schüler seinen Lehrern<sup>133</sup>. Schlegel dagegen ist fest im Bereich der universitären Gelehrsamkeit beheimatet, und tritt Niebuhr in seiner Rezension mit wissenschaftlicher Präzision entgegen. Neben vielen Detailfragen diskutiert er die besondere Leistung Niebuhrs, der einen Ersatz für den alten und ungeliebten Schulstoff der römischen Geschichte bereitgestellt habe, indem er deren Darstellung bei den antiken Autoren kritisiert und die hinzugedichtete „Fabel“ von dem tatsächlichen Ereignis trennt:

Freylich behalten wir immer die Verpflichtung, jene fabelhafte Erzählung in gewissem Grade unserm Gedächtnisse einzuprägen, allein es sollte schon beym Unterrichts in den Schulen nicht ohne vorläufige Warnung geschehen. Die Einsicht, daß fast alles, was wir im Livius, Dionysius, Plutarchus u. a. über diesen Zeitraum lesen, und leider einmal erlernen müssen, nicht wahr ist, wenigstens nicht auf die Art, wie sie es erzählen, wäre an sich ziemlich unfruchtbar. Es fragt sich, ob wir etwas besseres an die Stelle zu setzen haben? ob sich die Lücke einigermaßen befriedigend ausfüllen läßt? Von dieser Seite hat Hr. Niebuhrs Werk ein vorzügliches Verdienst.<sup>134</sup>

Wie Heine siedelt auch Schlegel die römische Geschichte und ihre *exempla* in der Schule an. Und genau so, wie Heine es auch aus seiner eigenen Schulzeit berichtet, soll sie dort auswendig gelernt werden, damit sie als abrufbares Wissen zur Allgemeinbildung der Schüler gehört. Und Schlegel will wie Heine, daß Niebuhrs Kritik der *exempla* einen zusätzlichen Lehrstoff bereitstellt. Auch wenn Schlegel diese Form der schulischen Bildung aus der Lehrerperspektive beurteilt und weniger abschätzig als Heine davon spricht, der sie nur aus der Schülerperspektive kennt, sind sich beide über den grundsätzlichen Ablauf weitgehend einig. Dies gilt vor allem für ihr Urteil über die römische Geschichte, denn auch Schlegel drückt sein Bedauern aus, daß die Schüler die römische Geschichte „leider einmal erlernen“ müssen, und er ist ihrer offenbar genauso überdrüssig wie Heine.

<sup>132</sup> Für die Interpretation von Schlegels Rezension vgl. Bridenthal 1972, S. 208 – 209.

<sup>133</sup> Heine, Die romantische Schule (HSA), Zweites Buch, Kap. I, S. 53,39 – 54,7: Wie angenehm verwundert war ich daher Anno 1819, als ich, ein ganz junger Mensch, die Universität Bonn besuchte und dort die Ehre hatte, den Herrn Dichter A. W. Schlegel, das poetische Genie, von Angesicht zu Angesicht zu sehen. Es war, mit Ausnahme des Napoleon, der erste große Mann den ich damals gesehen, und ich werde nie diesen erhabenen Anblick vergessen. Noch heute fühle ich den heiligen Schauer, der durch meine Seele zog, wenn ich vor seinem Katheder stand und ihn sprechen hörte.

<sup>134</sup> Schlegel, Rezension zu Niebuhrs Römischer Geschichte, S. 835.

Abschließend nimmt Schlegel Niebuhrs Kritik des *Lucretia-exemplum* als Anregung, um eine Deklamationsübung zu verfassen. Schlegel beginnt seine Rede mit einem Hinweis auf schulische Übungsreden:

Falsch ist die Geschichte des zweyten Tarquinius [...]. Da sie nun, in Bausch und Bogen für wahr angenommen, so oft bis zum Ekel zu Schulübungen in der Rhetorik gedient hat, so sollte einmal jemand die andre Seite herauskehren, und eine *Lobrede auf den Tarquinius Superbus* schreiben, auf die Gefahr hin für einen Feind der Freyheit und Verräther an der Sache der Menschheit erklärt zu werden. Der Verf. dieser Anzeige wird sich wohl hüten, in seinem eignen Namen den Anwalt des Teufels zu spielen.<sup>135</sup>

Schlegel verweist auf den bekannten rhetorischen Grundsatz, daß der Redner in der Lage sein muß, beide Seiten in einem Streitfall zu vertreten. Ausgehend davon schlägt er vor, im Anschluß an Niebuhr den Sturz der Tarquinier auch einmal aus ihrer Sicht zu betrachten. Schlegel wählt demonstrativ den Konjunktiv und distanziert sich davon, selbst einen solchen Versuch machen zu wollen. Im Anschluß an diese deutlich ausgestellte Distanzierung hebt er jedoch dazu an, genau dies zu tun. Er gibt dafür vor, in der Maske eines nicht weiter benannten Redners zu sprechen, und fügt eine Rede an, die „jener vermessene Lobredner“<sup>136</sup> halten würde.

Darin stellt Schlegel den König Tarquinius Superbus als vorbildlichen Herrscher dar, der keineswegs kriegslüster ist und durch seine Bautätigkeit in Rom Macht und Ansehen der Stadt vorausschauend stärken will. Sein Sturz erscheint als das alleinige Werk der Patrizier, die um ihren Einfluß fürchten, während das Volk den König verehrt. Die angeblich so vorteilhafte Republik ist durch Verfall und Rückständigkeit geprägt, weil die Patrizier nicht an das Werk der Könige anknüpfen können:

Man kann die Regierung der drey Etruskischen Könige mit Recht als das goldne Zeitalter Roms nennen, und so lebte auch bey dem Volke das Andenken eines vergeblich zurückgewünschten Zustandes. Tarquinius der Alte ward hoch verehrt; die Anhänglichkeit an Servius Tullius ging bis zur Schwärmerey; nur gegen den letzten Tarquinius haben Jahrhunderte lang fortgesetzte Verläumdungen den Sieg über die Gesinnungen seiner Zeitgenossen davon getragen. Und dennoch geht selbst aus dem Bericht seiner Feinde hervor, daß er ein kluger, tapferer und thätiger Fürst war, und ganz im Sinne seiner großen Vorgänger fortarbeitete. Die Jahrbücher weniger Monarchien haben eine so glänzende Königsreihe aufzuweisen. Noch zwey solche Regierungen, und Rom theilte mit den Etruskern die Herrschaft von Italien. Seine Oberhoheit wäre in der ganzen unteren Halbinsel anerkannt worden, nicht wie es drittelhalb Jahrhunderte später geschah, durch lange Vertilgungskriege und Zerstörung aller Italischen Bildung, sondern vielmehr durch deren Verbreitung, durch Ueberlegenheit in allen geselligen Einrichtungen und Hülfsmitteln, und durch die Vortheile, wodurch das königliche Rom den verbündeten und schutzverwandten Völkern einen gewissen Grad der Abhängigkeit vergütete. Der jüngere Tarquinius war nicht so kriegslustig wie er geschildert wird, denn die Feldzüge gegen Gabii und Ardea sind ihm angedichtet. Er suchte Roms Gebiet und Einkünfte mehr durch Unterhandlungen zu vermehren, als auf dem Wege der Gewalt. Wann er aber Krieg führte, so geschah es zu großen Zwecken und mit entscheidendem Nachdruck<sup>137</sup>.

Schlegel verwischt seinen eigenen Standpunkt geschickt dadurch, daß er seinen Redner als „Anwalt des Teufels“ brandmarkt und dessen Auslegung nur als Zitat wiederzugeben vorgibt. In der Maske dieses Redners nutzt er das *exemplum* aber wieder ganz im Sinne einer

<sup>135</sup> Schlegel, Rezension zu Niebuhrs Römischer Geschichte, S. 899.

<sup>136</sup> Schlegel, Rezension zu Niebuhrs Römischer Geschichte, S. 899.

<sup>137</sup> Schlegel, Rezension zu Niebuhrs Römischer Geschichte, S. 900.

„positiven Anthropologie“, und die antiken Ereignisse geben bei ihm ein Lehrstück über das richtige Verhalten eines Königs. Einleitend wird Tarquinius Superbus, dessen Errungenschaften er in eine Reihe mit seinen Vorgängern stellt, als „kluger, tapferer und thätiger Fürst“ charakterisiert, also mit einer Reihe von Werten belegt, durch die sich sein Handeln auszeichnet. Diese Werte werden dann im folgenden durch konkrete Beispiele aus seiner Regierungszeit erläutert. Dies geschieht, indem Schlegel ausführt, wie sich die Königsherrschaft in einer Linie weiter fort entwickelt hätte, wenn auf Tarquinius Superbus noch weitere Könige gefolgt wären. Tarquinius wird so zum Beispiel eines klugen und vorausschauenden Fürsten, an dem sich auch die Monarchien in Schlegels Zeit ein Beispiel nehmen können. Daß die Regeln, die Tarquinius befolgt, überzeitlich gültig sind, wird besonders dann deutlich, wenn Schlegel die Reihe der römischen Könige mit anderen Monarchien vergleicht. Denn dort sieht er die Tugenden, von denen sich Könige leiten lassen müssen, fast am besten verwirklicht.

Auch wenn Schlegel die „negative Anthropologie“ ignoriert, die Niebuhr an den *exempla* vorführt, bedient er sich für seine Rede zahlreicher Argumente, die er bei Niebuhr vorgeformt findet. Für Niebuhr wird die ursprüngliche Quelle, die über die Regierungszeit des Tarquinius berichtet, nachträglich umgeschrieben, um die Rolle der Parteien neu zu deuten, die am Verfassungswechsel beteiligt sind<sup>138</sup>. Entsprechend vermutet Schlegel hinter den falschen Anschuldigungen gegen Tarquinius Superbus die patrizische Partei, die ihren Gegner im Nachhinein dämonisiert. Niebuhrs „Römische Geschichte“ wird zu einem Ideengeber für die rhetorische Praxis, und seine Neudeutung der Ereignisse regt die Phantasie des Rhetorikers Schlegel an. Auch hierin kann man einen Hinweis auf den Bedeutungsverlust der *exempla* sehen. Denn statt eine weitergehende Wirkung zu entfalten, wird Niebuhrs Kritik lediglich zum Stichwortgeber für die Schulrhetorik.

Dies läßt sich an Schlegels Rede gegen die Ereignisse um Lucretia zeigen. Ausgehend von Niebuhrs These sieht er in ihrer Geschichte ein Werk der Patrizier, die durch die Geschichte von der Vergewaltigung nachträglich vom eigentlichem Ablauf der Ereignisse ablenken wollen:

Die Anklagen, wodurch die Patricier ihren Gewaltstreich gegen den Tarquinius zu beschönigen versucht haben, sind so offenbar falsch, daß sie erst lange nachher ersonnen werden konnten; den Zeitgenossen hätte die Unwahrheit unmittelbar eingeleuchtet [...]. Was Lucretia betrifft, so war auf keinen Fall der König selbst schuldig, sondern sein Sohn: man mußte also zuvor abwarten, ob ihn sein Vater nicht nach den Gesetzen bestrafen würde. Allein die ganze Geschichte von der Lucretia ist an die Belagerung von Ardea geknüpft, und diese Belagerung hat niemals Statt gefunden, denn Ardea ward als schutzverwandter Ort in dem Vertrage begriffen, den die ersten Konsuln mit den Carthagern schlossen. Die Entehrung Lucretia's wird mit den widersinnigsten Umständen erzählt. Waren die Häuser der Alten etwa so weitläufig, dass sie nicht zu ihrem Gesinde um Hülfe rufen konnte, als Sextus in ihr Gemach eindrang? Sie soll ihm nachgegeben haben, weil er sie bedrohte, ihr einen ermordeten Sklaven beyzulegen. Als ob ein Fremder in einem mit Knechten und Mägden angefüllten Hause dies unbemerkt hätte ausführen können! Ueberdies hätte Sextus sich dennoch dadurch verrathen, denn er konnte das Schlafgemach der Lucretia nur in übler Absicht betreten.<sup>139</sup>

<sup>138</sup> Vgl. Niebuhr, Römische Geschichte I, S. 423: Mit dem Einzelnen was von Tarquinius Tyrannen erzählt wird, ist es um so bedenklicher, da sich gemeiner Partheygeist gegen den Gefallenen jede Uebertreibung seiner Schuld, oft ausgemachte Verläumdung, für erlaubt, manchmal für pflichtmässig hält.

<sup>139</sup> Schlegel, Rezension zu Niebuhrs Römischer Geschichte, S. 901.

Die Vergewaltigung der Lucretia stellt das größte Hindernis für die These dar, die Schlegel in seiner Deklamation vertreten will. Hierfür liefert ihm Niebuhrs Kritik eine passende Hilfestellung, da sich mit seinen Thesen die gesamte Geschichte für erfunden erklären läßt. Entsprechend nimmt er Argumente Niebuhrs auf, so die These, daß der Sturz des Tarquinius Superbus von den Patriziern ausgeht und erst nachträglich durch die Erzählung von Lucretia verdunkelt wird, und den Hinweis auf die Verträge mit Ardea, die den angeblichen Krieg mit der Stadt fragwürdig machen. Sie werden ergänzt durch weitere Punkte. Schlegel unterscheidet zwischen König und Sohn. Selbst wenn die Vergewaltigung sich tatsächlich ereignet hat, bleibt der König selbst unschuldig und muß über seinen Sohn richten. Dadurch, daß die Revolutionäre dies jedoch nicht abwarten, setzen sie sich ins Unrecht. Außerdem verweist Schlegel auf die Bediensteten im Haus der Lucretia, vor denen der Angriff des Sextus nicht verborgen bleiben kann. Schließlich bringt er auch gegen den Teil der Erzählung ein Argument vor, daß Sextus der Lucretia damit droht, sie zu töten und die Leiche eines Sklaven neben sie zu legen. Selbst wenn Sextus seine Drohung in die Tat umsetzt, fällt trotzdem auch auf ihn selbst ein Verdacht, weil er des Nachts in den Schlafgemächern der Lucretia auftaucht. Dies kann Lucretia gegen seine Drohungen ins Felde führen und ihn so wieder in die Defensive bringen<sup>140</sup>.

#### D. Albert Lindner: „Brutus und Collatinus“

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Römerdramen in Deutschland sehr populär<sup>141</sup>, und im Zuge dieses Publikumsinteresses entstehen auch drei Lucretia-Dramen. Wie sich am Beispiel des Dramas „Brutus und Collatinus“ von Albert Lindner aus dem Jahr 1866 zeigen läßt<sup>142</sup>, das sich zwar auf Brutus als Hauptperson konzentriert, aber auch ausführlich auf den Selbstmord der Lucretia eingeht, wird hier das Lucretia-*exemplum* wieder für eine anthropologische Reflexion eingesetzt und soll eine universal gemeinte „positive Anthropologie“ transportieren.

Das deutlichste Beispiel dafür, daß Lindner sein Drama mit Problemen seiner eigenen Zeit in Verbindung bringt und eine für alle Zeiten gültige „positive Anthropologie“ formuliert, findet sich gleich zu Beginn. Collatinus trifft auf die tarquinische Herrscherfamilie, die durch Rom mit einer Schar nicht-römischer Begleiter zieht. Angewidert bringt er seine Abscheu gegen den Hofstaat zum Ausdruck, der sich vor allem aus Ausländern zusammensetzt. An Arruns, den Bruder des Sextus Tarquinius gerichtet, sagt er:

Bin kein Etrusker, kein Latiner, um  
Im Schwarme dieser Fremden dir zu folgen;  
Ein römscher Edler nur, der sich für besser  
Hält, um dem Erbfeind seines Volks zu schmeicheln.<sup>143</sup>

Lindner greift die zeitgenössische Rede vom „Erbfeind“ auf, mit dem sich Deutschland gegen Frankreich abgrenzt, und überträgt sie auf das Verhältnis von einheimischen Römern zu ihren

<sup>140</sup> Ein anschauliches Beispiel für die rhetorische Praxis in den Gymnasien, wie sie zur Zeit von Niebuhr und Schlegel üblich ist, liefert ein Schulaufsatz des jungen Georg Büchner von 1831, in dem er den Text eines Mitschülers über den Selbstmord kritisiert (vgl. Büchner, Über den Selbstmord, S. 34 – 38). Büchners Mitschüler bezeichnet den Selbstmord als unchristlich, und Büchner zieht zwei antike *exempla* heran, die seiner Meinung nach Gegenbeispiele darstellen, nämlich die Lucretia und den jüngeren Cato, der sich während des römischen Bürgerkriegs in aussichtsloser Situation für den Freitod entscheidet. Für weitere Beispiele für das Lucretia-*exemplum* bei Büchner vgl. Galinsky, 1932, S. 190.

<sup>141</sup> Vgl. Riedel 2000, S. 244 – 245.

<sup>142</sup> Zum Drama vgl. Koch 1914, S. 13 – 27 und Galinsky, 1932, S. 201 – 206.

<sup>143</sup> Lindner, Brutus und Collatinus, S. 12 – 13.

Nachbarn, vor allem zu den Etruskern, von denen die Tarquinier abstammen. Durch diese Konnotation des Wortes „Erbfeind“ erscheint die Vergangenheit als Lehrstück für die eigene Gegenwart, das eine „positive Anthropologie“ liefert, die nur auf die eigenen Verhältnisse übertragen werden muß. Collatinus und Brutus wenden sich mit dem Sturz der Tarquinier gegen fremde Einflüsse in ihrem Staat und gründen die Republik auf einem neuen Nationalbewußtsein. Dies entspricht für Lindner der Situation Deutschlands in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Auch Deutschland soll sich von französischer Übermacht freimachen und einen eigenen Nationalstaat begründen, was dann mit den Kriegen 1866 gegen Österreich und vor allem 1870/1871 gegen Frankreich tatsächlich geschieht.

Ein weiteres Beispiel für eine „positive Anthropologie“ findet sich in der Charakteristik Lucretias, die als Beispiel für richtiges weibliches Verhalten vorgeführt wird. Wie bei Livius erscheint sie als treue Ehefrau, die ihren Mann nie betrügen würde<sup>144</sup>, und widmet sich ganz den häuslichen Pflichten, wenn sie für die Kindererziehung einsteht und die Mägde zum Spinnen der Wolle anhält, mit der sie ein Gewand für ihren Ehemann verfertigen will<sup>145</sup>. Diese Vorgaben werden von Lindner leicht erweitert, so etwa, wenn Lucretia im Traum von der Ahnung geplagt wird, daß ihr der Tod bevorsteht<sup>146</sup>, oder wenn sie weiter loyal zu ihrem Ehemann steht, obwohl sie zunächst entsetzt über die Wette ist, die Collatinus mit den Königssöhnen eingeht<sup>147</sup>. Die Lucretia, die Lindner so porträtiert, entspricht der zeitgenössischen Konzeption der bürgerlichen Ehefrau, und dadurch, daß er diese Eigenschaften bereits an einer Frau aus der römischen Antike aufzeigt, erscheinen sie ebenso als universal gültig wie zuvor das Bedürfnis des Collatinus nach nationaler Unabhängigkeit.

So wie die Figuren des Dramas auf diese Weise als *exemplum* für Lindners eigene Zeit dienen sollen, beziehen sich die Figuren des Dramas selbst auch auf *exempla* aus der Vergangenheit, aus denen sie Verhaltensanweisungen für ihr eigenes Handeln gewinnen. So nutzt Lucretia die Arbeit am Spinnrad, um die Mägde in griechischer Mythologie zu unterweisen. Die Geschichte der treuen Gattin Penelope, die aller Bewerber zum Trotz weiter auf ihren Mann Odysseus wartet, gibt zugleich eine Verhaltensnorm, der sie sich selbst verpflichtet fühlt:

*Lucretia.*

Nun plaudert brav, so geht's uns rasch von Händen.

Was denn erzählt ich euch zuletzt?

*Clölia.*

Vom Weib

Des göttlichen Ulyß, Gebieterin.

*Lucretia.*

Ja, von der Vielumworbenen. Was that sie,

Um sich des Drangs der Freier zu erwehren,

So lang der Gatte fern? Was that sie, Mädchen?

*Clölia.*

Wenn ein Geweb vollendet sei, versprach sie

Zu eines Gatten Wahl sich zu entschließen.

Doch was sie webt' am Tag, das trennte sie

Schlau wieder auf des Nachts. Nie ward's vollendet.

*Lucretia.*

Dafür erstrahlt der Ruhm der treusten Frau

Bis in die fernsten Tage.<sup>148</sup>

<sup>144</sup> Vgl. Lindner, Brutus und Collatinus, S. 13.

<sup>145</sup> Vgl. Lindner, Brutus und Collatinus, S. 27 – 30.

<sup>146</sup> Vgl. Lindner, Brutus und Collatinus, S. 33 – 34.

<sup>147</sup> Vgl. Lindner, Brutus und Collatinus, S. 34: Schilt mir den Gatten nicht!

<sup>148</sup> Lindner, Brutus und Collatinus, S. 30.

Ganz im Sinne der „positiven Anthropologie“ stellt die Vergangenheit hier Regeln bereit, die der Mensch nur rein äußerlich auf seine eigene Situation übertragen muß, um sich ruhmvoll und damit richtig zu verhalten. So wie Penelope Gewänder webte, um die Treue zu ihrem Mann zu bewahren, spinnt auch Lucretia Wolle für Kleider, die ihr Mann tragen soll, und bleibt ihm immer treu ergeben.

Dieselbe Bedeutung hat ein anderes *exemplum* aus der griechischen Mythologie, als Lucretia in Sextus eine Figur aus einem Traum wiedererkennt, den sie in der vorherigen Nacht hatte:

Seine Mienen,  
 Sein brennend Aug wars, das ich gesehn,  
 In vor'ger Nacht. Es war der wilde Priester,  
 Der über mir das Opfermesser schwang. –  
 Nichts mehr davon! Ich bin ein thöricht Weib.  
 Die Mär von Iphigenien las ich,  
 Eh ich zu Bett ging, und sie wirkte noch  
 Mit ihrem Schauder nach im Traum.<sup>149</sup>

Diesmal stellt die Geschichte der Iphigenie ein Muster für die späteren Ereignisse bereit, die im Traum bereits vorweggenommen sind. Wie Iphigenie als Opfer dient, mit dem die Griechen ihre Fahrt nach Troja beginnen, muß Lucretia sterben, um die römische Republik zu errichten. Sextus wird mit dem Priester verglichen, der sie ermordet, und erscheint so als eigentlicher Mörder der Lucretia, der ihre Keuschheit vernichtet und sie in den Selbstmord treibt. Die Vergangenheit wird so zum Vorbild der Gegenwart, und in ihr wiederholt sich nur, was bereits früher geschehen ist.

Lindners Versuch, das Lucretia-*exemplum* für eine „positive Anthropologie“ einzusetzen, ist deutlich von dem Bemühen begleitet, Bildung und Gelehrsamkeit zu demonstrieren. Lindner will sich als Kenner der Texte ausweisen, die in seiner Zeit in Schule und Universität kanonisch sind. Für Penelope setzt er mit „vielumworben“ ein charakterisierendes Beiwort ein, das an den Stil der homerischen Attribute angelehnt ist und sofort an die erste Zeile der „Odyssee“ erinnert, in der Odysseus als „vielgewanderter Mann“ umschrieben wird. Daß Lindner ausgerechnet zu Penelope und Iphigenie als *exempla* greift, verweist erneut auf die „Odyssee“ und die „Ilias“ Homers, die im Zuge der zeitgenössischen Begeisterung für die griechischen Autoren in der Schule viel gelesen werden. Und schließlich vergibt er an die Magd, die als gelehrige Schülerin der Lucretia das *exemplum* der Penelope referiert, mit „Clölia“ auch einen Namen, der aus dem Lernstoff der römischen Geschichte gut bekannt ist. Entsprechend trifft der Vorwurf sehr wohl zu, Lindner schreibe „akademische Poesie“, selbst wenn er sich in der Vorrede zur Buchausgabe von „Brutus und Collatinus“ dagegen verwahrt<sup>150</sup>.

Lindners zur Schau gestellte Gelehrsamkeit entspricht seiner Biographie, die von dem Bemühen eines Lehrers geprägt ist, sein Wissen in dichterischer Form zu verarbeiten<sup>151</sup>. Lindner besucht das Gymnasium und studiert in Jena und Berlin Klassische Philologie und Geschichte. Im Anschluß an Dissertation und Staatsexamen ist er an verschiedenen Orten in der Provinz als Lehrer tätig. Parallel dazu versucht er sich immer wieder als dramatischer Dichter und kann schließlich einen Verantwortlichen von der Karlsruher Hofbühne als Interessenten für das Drama „Brutus und Collatinus“ gewinnen. Erst die zweite Aufführung am 29.9.1865, eine Festvorstellung für die in Heidelberg tagende Philologen-Versammlung,

<sup>149</sup> Lindner, Brutus und Collatinus, S. 33 – 34.

<sup>150</sup> Vgl. Lindner, Brutus und Collatinus, S. V.

<sup>151</sup> Zu Lindners Biographie vgl. zusammenfassend Koch 1914, S. 1 – 6.

die dafür extra nach Karlsruhe reist, verhilft dem Stück zum Durchbruch<sup>152</sup>. 1866 und im Alter von 35 Jahren veröffentlicht Lindner den Text seines dramatischen Erstlings als Buchausgabe und erhält durch die Vermittlung der Karlsruher Bühne den Schillerpreis. Durch diese Anerkennung bestätigt, kündigt Lindner seine Anstellung als Gymnasiallehrer im thüringischen Rudolstadt und zieht nach Berlin. Dort bleiben aber weitere Erfolge aus, und er stirbt geistig verwirrt im Jahre 1888.

Ein Bekannter beschreibt Lindners Leben als den vergeblichen Versuch, Gelehrsamkeit und Dichtung miteinander zu vereinen. Denn bei allem Bemühen, ein Dichter zu werden, habe ihm doch immer etwas Lehrerhaftes und Provinzielles angehaftet. Er nennt ihn im Rückblick auf seine frühe Berliner Zeit einen

kleinen unansehnlichen Schullehrer aus Thüringen, [...] der nur seine dichterischen Ideale in der Brust trug, sonst aber nichts von der Welt kannte und wusste und vollends in Berlin damals noch wie ein einsames Wild im verschneiten Walde umherirrte, während sein Rudolstadt noch sein Alles, seine Welt war, die ihn großgezogen, die ihn kannte und liebte.<sup>153</sup>

Daß das *Lucretia-exemplum* außerhalb der Schule kein zentrales Thema mehr ist, ergibt sich auch aus den beiden anderen *Lucretia*-Dramen, die nach Lindners Text entstehen. Beide Autoren sind erst knapp über zwanzig Jahre alt, als sie das Drama schreiben und debütieren mit diesem Stoff, verfolgen danach aber nicht eine Karriere als Dramenschreiber weiter, sondern wechseln in andere Berufe. So übernimmt Alfred Freiherr von Offermann, der im Jahre 1875 mit 22 Jahren eine „*Lukretia*“ veröffentlicht, die väterliche Textilfabrik und schreibt als Privatgelehrter betriebswirtschaftliche und philosophische Bücher<sup>154</sup>. Und Friedrich Kummer, der 1889 mit 24 Jahren eine Tragödie mit dem Titel „*Tarquin*“ publizierte, arbeitete später als Feuilletonredakteur und Literatur- und Theaterhistoriker<sup>155</sup>. Anders als bei Lindner, der erst während seiner Tätigkeit als Gymnasiallehrer zum Dramatiker wird, wagen sich die beiden anderen Autoren noch im Laufe oder kurz nach ihrer Studienzeit an das dramatische Fach und wählen dafür den aus der Schule bekannten Stoff der *Lucretia*. Sie versuchen aber nicht, diese jugendlichen Versuche zur Grundlage ihrer späteren Karriere zu machen. So kann ihr Drama als Jugendsünde erscheinen, die sie im theaterbegeisterten Überschwang während ihres Studiums begehen<sup>156</sup>.

<sup>152</sup> Zur Aufführung des Dramas vgl. Devrient 1904.

<sup>153</sup> Zitiert nach Koch 1914, S. 6.

<sup>154</sup> Vgl. Galinsky 1932, S. 208 – 211 und Mentschl 1999.

<sup>155</sup> Vgl. Galinsky 1932, S. 211 – 216.

<sup>156</sup> Daß Autoren sich in jungen Jahren an *Lucretia*-Dramen wagen, um an dem Stoff ihr dramatisches Talent zu erproben, ist kein Phänomen des 19. Jahrhunderts. So finden sich um 1600 gleich drei neulateinische Dramen, die jeweils im gelehrten Umfeld der Lateinschule entstehen (vgl. Galinsky 1932, S. 121 – 122, Bradner 1957, S. 48 und Hübner 1996, S. 10 – 13). Friedrich Balduin schreibt 1597 im Alter von 22 Jahren während seines Studiums in Wittenberg eine *Lucretia*, wird jedoch später Professor für evangelische Theologie. 1599 folgt eine *Lucretia* des Samuel Junius, der Schullehrer und zu diesem Zeitpunkt 32 Jahre alt ist. Die Reihe wird beschlossen von Joachim Jungius, dessen nur handschriftlich überliefertes Drama auf die Zeit vor 1605 und damit in Jungius' Schulzeit an einem Lübecker Gymnasium datiert wird. Jungius wird später Professor für Mathematik und treibt philosophische und medizinische Studien. Eine ähnliche Häufung findet sich um 1750, als das *Lucretia-exemplum* von jungen Dramatikern herangezogen wird, um daran die Regeln für das klassizistische Drama der Aufklärung zu erproben (vgl. Galinsky 1932, S. 164 – 174). So schreibt Johann Elias Schlegel im Jahre 1740 mit 21 Jahren ein *Lucretia*-Drama, und von Gotthold Ephraim Lessing ist eine Inhaltsskizze zu einem Drama über „Das befreyte Rom“ erhalten, die in die Jahre 1756 oder 1757 datiert und von Lessing also mit 27 oder 28 Jahren aufgesetzt wird.

### E. Franz und Paul von Schönthan: „Der Raub der Sabinerinnen“

Auch der 1884 erstmals gespielte und 1885 im Druck veröffentlichte Schwank „Der Raub der Sabinerinnen“ von Franz und Paul Schönthan zeigt, daß das *exemplum* der Lucretia nun ganz im Bereich der Schule beheimatet ist. Es wird zwar noch für eine „positive Anthropologie“ eingesetzt, hat aber seine einstige Bedeutung vollständig eingebüßt. Anders als Lindner parodieren die Gebrüder Schönthan genau die pedantische Schulgelehrsamkeit, mit der der Gymnasiallehrer Lindner sein Drama erstellt. Sie machen so das zum Thema des Dramas selbst, was Lindner mit seiner Bearbeitung des Lucretia-*exemplum* nur unfreiwillig unter Beweis stellt.

Der Schwank handelt von Professor Gollwitz, einem Gymnasiallehrer in der Provinz, der in seiner Jugend eine Römertragödie über den „Raub der Sabinerinnen“ geschrieben hat, den der erste römische König Romulus durchführt. Die Tragödie behandelt, wie sich Romulus die Ehefrauen für die vorwiegend männliche Bevölkerung des neugegründeten Rom verschafft, die ihm die benachbarten Sabiner zuvor verweigert haben. Gollwitz läßt sich von Emanuel Striese, dem Direktor einer Wanderbühne, die in seiner Stadt Halt macht, dazu überreden, ihm die unter Verschuß gehaltene und nie veröffentlichte Römertragödie zur Aufführung zu überlassen. Striese erhofft sich dadurch besonders großen Zuspruch des örtlichen Publikums. Die Aufführung scheidet jedoch kläglich, weil sich das Stück als unspielbar erweist. Einerseits setzen Gollwitz und Striese das antike *exemplum* von Romulus und den Sabinerinnen und mit ihm auch das *exemplum* der Lucretia weiter unverdrossen ein, um eine „positive Anthropologie“ vorzuführen. So ist das Stück, das Gollwitz aufführen läßt, als Selbstbild des Bürgertums konzipiert, dem er selbst angehört. Die Römer seines Dramas stehen für Ehre und Freiheit ein, und der Frauenraub steht für entschiedenes Handeln, das sich zwar über alle Konventionen des Anstands hinwegsetzt, aber ein höheres Recht auf seiner Seite weiß. Andererseits gehören Gollwitz und Striese einem sozialen Umfeld an, das den hohen Ansprüchen dieses Selbstbildes widerspricht und die „positive Anthropologie“ unfreiwillig der Lächerlichkeit preisgibt, die die beiden auf die Bühne bringen wollen. Denn Gollwitz ist nur ein Provinzlehrer, der in der Jugend davon träumte, ein Dramendichter zu werden, nun aber ängstlich um sein Ansehen als Gelehrter bemüht ist. Und Strieses Wanderbühne ist mit ihren beschränkten Mitteln gar nicht in der Lage, das Stück aufzuführen, und greift wenig feinfühlig in Gollwitz' Dramenhandlung ein, um es den eigenen Bedürfnissen anzupassen. Die antiken *exempla* aus der römischen Geschichte sind am Ende des 19. Jahrhunderts, so die Gebrüder Schönthan, fest in der Hand des Kleinbürgertums der Provinz. Dort werden sie zwar noch als „positive Anthropologie“ eingesetzt, wirken aber lächerlich. Denn das Pathos, das Gollwitz in sein Drama legt, und das Selbstverständnis, das er für sich selbst beansprucht, wenn er die heldenhaften Taten der *exempla*-Figuren als Muster und Vorbilder konzipiert, löst er selbst in seinem Leben als Gymnasiallehrer nicht im geringsten ein.

Die „positive Anthropologie“, die die *exempla* im „Raub der Sabinerinnen“ transportieren, und das kleinbürgerliche Umfeld, das sich über diese *exempla* definiert, zeigt sich am deutlichsten in der Person des Professor Gollwitz. Die komischen Momente des Schwanks ergeben sich aus dem Wechselspiel zwischen dem antiken Stoff und dem Umfeld, in dem sie eingesetzt werden.

Gollwitz wird eingangs als typischer Schulmann charakterisiert. Er hat ein Arbeitszimmer voller Bücher<sup>157</sup>, das Ausweis seiner Belesenheit ist, und vergißt regelmäßig seinen

<sup>157</sup> Vgl. Schönthan, Raub der Sabinerinnen, S. 1.

Regenschirm, weil er gelehrten Gedanken nachhängt<sup>158</sup>. Zugleich hegt er aber auch geheime Wünsche. Denn in seiner Studentenzeit hat er voller Begeisterung eine Römertragödie, den „Raub der Sabinerinnen“, geschrieben. Dies ist ihm nun zwar unangenehm, aber dennoch denkt er insgeheim gerne an diese „Jugendeseleien“<sup>159</sup> zurück:

Mein Gott, welcher Student hätte *keine* Römertragödie geschrieben! Und nun habe ich das Ding wieder durchgelesen und dabei wirklich meine helle Freude gehabt. Es ist ja natürlich unreif und unfertig, aber es ist doch Schwung darin und Feuer und – Jugend.<sup>160</sup>

Wie Lindner schwebt Gollwitz während des Studiums statt des Lehrerberufs eine Karriere als Dramatiker vor, und damals ist er voller Begeisterung und Leidenschaft, die nun dem gedämpften Temperament des Schulmanns gewichen sind. Seine alte Leidenschaft bricht nur durch, wenn er sich bei einem Ausflug nach Berlin, ohne Familie und hinter dem Rücken seiner Frau, ins Theater wagt<sup>161</sup>. Den Ausbruch aus der provinziellen Enge wagt er jedoch nur in der Anonymität der Großstadt. In seiner Heimatstadt, wo das Theater als anstößig gilt, verheimlicht Gollwitz seine Interessen und ist immer um seinen guten Ruf in der Öffentlichkeit besorgt. Entsprechend zurückhaltend reagiert er daher zunächst auf den Vorschlag des Theaterdirektors Striese, seine Römertragödie aufzuführen. Gollwitz fürchtet sowohl die Öffentlichkeit, in der er als Professor besonderes Ansehen genießt, als auch seine Frau, die als gestrenge Sittenwächterin über seine Familie wacht. Striese müsse Verständnis dafür haben,

daß bei meiner Stellung als Schulmann und bei meinen Familienbeziehungen in dieser Stadt an eine Aufführung dieses Stücks gar nicht zu denken ist.<sup>162</sup>

Striese kündigt das Stück daher nur mit der unverfänglicheren Angabe an, es stamme „von einer hervorragenden, aber ungenannt sein wollenden Persönlichkeit hiesiger Stadt“<sup>163</sup>. So ist sowohl der Eitelkeit des Professors und seinen heimlichen dramatischen Neigungen als auch seiner Angst um sein Ansehen Rechnung getragen.

Das Stück selbst, über das der Zuschauer nur indirekt durch Zitate aus dem Manuskript informiert wird, aus dem Striese vorliest, steht in beträchtlichem Kontrast zu dem übervorsichtigen Auftreten des Professors, der ängstlich um Seriosität und Anerkennung als gebildeter Lehrer bemüht ist. Hier spart Gollwitz nicht mit Pathos, Dramatik und unverhohlener Erotik. Dies ergibt sich aus einer Szene, in der er eine Tochter des Sabinerkönigs Titus Tatius auftreten läßt, die dem römischen König Romulus voller Stolz entgegentritt und mit leidenschaftlichen Worten ihre Keuschheit über den Tod stellt. Striese will diese Rolle der Tochter, die den Namen Virginia trägt, mit seiner Frau besetzen:

Ich sehe sie schon vor mir, wie sie zum zweiten Aktschluß vor dem König Romulus auf die Knie stürzt, sich die Oberkleider vom Leib reißt und ausruft:  
 „In meines Unglücks Nacht blieb mir der feste Glauben.  
 Du kannst das Leben mir, doch nicht die Ehre rauben.“  
 Ich habe die Ehre.<sup>164</sup>

<sup>158</sup> Vgl. Schönthan, Raub der Sabinerinnen, S. 5 – 6.

<sup>159</sup> Schönthan, Raub der Sabinerinnen, S. 11.

<sup>160</sup> Schönthan, Raub der Sabinerinnen, S. 10.

<sup>161</sup> Vgl. Schönthan, Raub der Sabinerinnen, S. 21 – 22.

<sup>162</sup> Schönthan, Raub der Sabinerinnen, S. 28.

<sup>163</sup> Schönthan, Raub der Sabinerinnen, S. 29.

<sup>164</sup> Schönthan, Raub der Sabinerinnen, S. 31.

Wie Lindner vermischt Gollwitz mehrere antike *exempla* miteinander und baut sie in die Handlung vom Raub der Sabinerinnen ein. Daß Virginia opferbereit ihre Brust vor Romulus entblößt, verbindet sie mit dem *exemplum* der Lucretia, die sich einen Dolch in ihre Brust stößt, um ihre Keuschheit unter Beweis zu stellen. Außerdem spielt der Name „Virginia“ auf ein weiteres *exemplum* mit einer ähnlichen Thematik an. „Virginia“ ist der Name des Mädchens, von dem Valerius Maximus in seinem Kapitel *De pudicitia* direkt nach Lucretia berichtet. Beide bewahren durch den Tod ihre Keuschheit, und den Willen, dies zu tun, bekräftigt auch die Tochter des Titus Tatius.

Das heldenhafte Auftreten der Virginia, die ungestüm und selbstsicher ihre Sache verteidigt, steht in auffallendem Widerspruch zu Professor Gollwitz, der ganz im Gegenteil ängstlich darauf bedacht ist, die Fassade der Wohlanständigkeit zu wahren, und seine eigentlichen Interessen verleugnet. Anders als Virginia, die bereit ist, für die Werte zu sterben, die ihr wichtig sind, bekennt sich Gollwitz weder zu seiner Liebe zum Theater noch zu seinen dramatischen Jugendsünden. Die Muster und Vorbilder, die Gollwitz in seinem Drama für sich selbst aufstellt und auf die er sich beruft, entsprechen ganz und gar nicht seinem eigenen Verhalten. Das gleiche gilt für die Erotik, mit der Gollwitz die Szene aufgeladen hat. Virginia stellt ihren nackten Körper offen zur Schau, um ihre Opferbereitschaft zu unterstreichen. Dieser freizügige Umgang mit dem Körper widerspricht dem biedereren Leben, das Gollwitz unter der Aufsicht seiner sittenstrengen Ehefrau führt. Zugleich offenbart die Szene die pubertären Phantasien des Studenten Gollwitz, für den Unschuld und Keuschheit einer Frau ihre erotische Attraktivität noch steigern. Auch der Abschiedsgruß, mit dem Striese die Deklamation der Verse aus dem Theaterstück beendet, ist von dem Kontrast zwischen Anspruch und Wirklichkeit bestimmt. Denn Strieses „Habe die Ehre“ entwertet das Pathos der Verse, mit denen er kurz zuvor noch die Virginia des Stücks ihre „Ehre“ hatte verteidigen lassen. Aus der leidenschaftlich beschworenen Ehre der Frau wird eine dahergesprochene Alltagsfloskel. Striese hat gar kein Gespür für die Dramatik und das Pathos der Handlung, die er auf die Bühne bringen soll.

Die fiktive Figur des Professor Gollwitz, die die Gebrüder Schönthan in ihrem Drama auftreten lassen, hat viele Gemeinsamkeiten mit der Biographie Albert Lindners. Beide schreiben in ihrer Studentenzeit erotisch aufgeladene Römerdramen und träumen noch während ihrer Anstellung als ehrbare Gymnasiallehrer in der Provinz von einer Karriere als Theaterdichter. Ihre Stücke lassen jeweils das Bemühen erkennen, Wissen über die antike Geschichte zu demonstrieren, wenn Lindner und Gollwitz auf viele weitere *exempla* aus der römischen Frühzeit anspielen. Und beide versuchen, in die *exempla* aus der Vergangenheit ihre eigenen bürgerlichen Menschenbilder zu projizieren. Bei Lindner erscheint die Lucretia als Inbegriff der bürgerlichen Ehefrau, die sich um Haus und Familie kümmert, und Gollwitz porträtiert die Tochter des Königs Titus Tatius als Frau, die entschlossen für ihre Überzeugungen eintritt. In beiden Fällen werden also die Werte, für die Lucretia und Virginia einstehen, mit festen Normen verbunden. Sie entsprechen zugleich dem bürgerlichen Selbstverständnis der Zeit und sollen eine „positive Anthropologie“ formulieren.

Sowohl bei Lindner wie bei Professor Gollwitz erweisen sich die *exempla* als Gebiet, auf dem sich nur spätpubertierende Studenten und Lehrer bewegen, wenn sie sich als Freizeitdichter betätigen. Die *exempla* erscheinen als abgesunkenes Kulturgut, das als Basiswissen in der

Schule gelehrt, aber nicht mehr für ernstzunehmende Dichtung verwendet wird. Stattdessen wird der Stoff nur noch in Römerdramen verarbeitet, die die Gebrüder Schönthan in ihrem Schwank der Lächerlichkeit preisgeben<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> Koselleck 1979 erklärt den Bedeutungsverlust der *exempla* lediglich mit dem Erfolg des Historismus in der Geschichtswissenschaft, zu dessen Vorboten Niebuhr gehört. Dagegen spricht jedoch, daß die Kritik an den *exempla* auch in der Zeit vorher nie dazu führt, daß sie an Einfluß im kulturellen Leben verlieren. Erst die Veränderungen im Bildungskanon, in dem die *exempla* im 19. Jahrhundert ihre zentrale Stellung verlieren, können das Schwinden der *exempla* hinreichend erklären. Koselleck verweist selbst beiläufig auf geänderte Bildungsvoraussetzungen, wenn er davon spricht, daß mit den *exempla* nur noch „rhetorisch an die Schulbildung“ appelliert wird, die tatsächlich gar nicht mehr vorhanden ist (vgl. Koselleck 1979, S. 38). Er verfolgt diese Überlegung aber nicht weiter und überschätzt daher auch die Bedeutung und die Reichweite des Historismus.

### 3. Das Menschenbild der „positiven Anthropologie“: Die *Declamatio Lucretie* des Coluccio Salutati als Fallstudie

#### 3.1. Salutati über *exemplum* und Menschenbild

In einem Brief, der auf den 1. Februar 1392 datiert wird<sup>166</sup>, wendet sich Coluccio Salutati, bewährter Kanzler der Stadt Florenz, an Juan Fernández de Heredia, der an der päpstlichen Kurie in Avignon ein Scriptorium unterhält und antike Historiker übersetzen läßt, und legt darin seine Ansichten über den Nutzen der Geschichte dar. Als Salutati den Brief niederschreibt, steht er bereits kurz vor seinem 61. Geburtstag<sup>167</sup>. Mit dem Amt des Kanzlers, das Salutati seit 1375 innehat, ist die Aufgabe verbunden, die offizielle Korrespondenz der Stadt mit auswärtigen Mächten zu führen. Als *dictator litterarum* verfaßt Salutati alle Briefe der Republik Florenz und berät die Exekutive in der Außenpolitik<sup>168</sup>. In den vielen Jahren seiner Tätigkeit hat Salutati Erfahrung im Umgang mit Politikern in ganz Europa gesammelt und verfügt über viele Kontakte. Zu diesen gehört auch der Aragonese Juan Fernández de Heredia, der im Jahr 1392 bereits über 80 Jahre alt ist. Fernández ist die meiste Zeit seines Lebens Diplomat und organisiert als Flottenadmiral die Rückkehr des Papstes aus Avignon nach Rom, wo Papst Gregor XI. Anfang 1377 landet. Im Jahr 1392 residiert Fernández wieder in Avignon an der Kurie des Gegenpapstes, der dort nach dem großen abendländischen Schisma 1378 in Ablehnung des römischen Papstes gewählt worden ist. Dort verlegt sich Juan vor allem auf gelehrte Tätigkeiten. In seinem Scriptorium veranlaßt er, daß historische Kompilationen zur antiken und neueren Geschichte erstellt werden, und verantwortet Übersetzungen antiker Texte ins Aragonesische.

Diese gelehrten Studien des Fernández sind der Grund dafür, daß sich Salutati an ihn wendet. Er vermutet bei Fernández historiographische Texte, die ihm unzugänglich sind, und erhofft sich neue Funde in dessen Bibliothek. Auf einleitende Erörterungen über die Bedeutung der Geschichte läßt Salutati eine Wunschliste antiker Texte folgen, die er selbst nicht kennt, aber in der Sammlung des Fernandez vermutet. Außerdem schlägt er Fernandez einen konkreten Büchertausch vor und bekundet Interesse an seinen Übersetzungen, die ihm neue Texte zugänglich machen könnten. Die theoretischen Überlegungen, die Salutati zur Geschichtsschreibung anstellt, haben den genau kalkulierten Zweck, eine persönliche Beziehung und Vertrautheit zu Fernández herzustellen. Sie soll diesen dazu bewegen, sein Wissen mit Salutati zu teilen. Hierfür geht Salutati auf die Person und die Interessen des Fernandez ein. So lobt er dessen berühmte Bibliothek und die vielen Quellen, über die Fernández dadurch verfügen kann<sup>169</sup>, und baut in seine Überlegungen ein weitgehend unbekanntes *exemplum* aus der Antike ein, das der spanischen Frühgeschichte entstammt und daher einen besonderen Bezug zu Fernández hat<sup>170</sup>. Vor allem setzt Salutati aber das Thema des Briefes, den Nutzen der Geschichte, ein, um sich als gleichberechtigten Forscher mit denselben historiographischen Interessen auszuweisen. Er hat ähnliche Ansichten über Gelehrsamkeit wie Fernández und verfügt über vergleichbare Grundkenntnisse, kann von ihm also als Gesprächspartner ernstgenommen werden. So baut Salutati in seine Darstellung neben Hinweisen auf übliche *exempla* auch andere ein, die nur bei unbekannteren Autoren überliefert sind, und er nennt in seinem Kurzüberblick über erhaltene und wahrscheinlich verlorene historiographische Texte viele weniger bekannte Namen. Zusätzlich zu seiner

<sup>166</sup> Vgl. Salutati, *Epistolario* II, 289 – 302. Zur Datierung des Briefes auf dieses Jahr vgl. Lutrell 1970.

<sup>167</sup> Für die Biographie Salutatis vgl. Ullman 1963 und Witt 1983.

<sup>168</sup> Vgl. Witt 1983, S. 116 – 117.

<sup>169</sup> Vgl. Salutati, *Epistolario* II, 293,9 – 294,4.

<sup>170</sup> Vgl. Salutati, *Epistolario* II, 294, 5 – 20.

differenzierten Sicht auf Sinn und Nutzen der Geschichte kann er so beiläufig sein vertieftes Wissen über die lateinische Literatur zeigen.

Weil Salutati so ausführlich auf den Nutzen der Geschichte eingeht, um sich Fernández gegenüber als Gleichgesinnter darstellen zu können, eignet sich dieser Brief besonders, um Salutati als Vertreter einer „positiven Anthropologie“ auszuweisen. Salutati eröffnet seinen Brief mit einer allgemeinen Geschichtstheorie. Für ihn besteht Geschichte aus *exempla*, die allgemeingültige Verhaltensregeln für den Menschen präsentieren. Dies erläutert er dann an einzelnen Beispielen, in denen er verschiedene *exempla* mit den Werten konfrontiert, die sie veranschaulichen. Dabei wird deutlich, daß für ihn das historische Geschehen lediglich Grundregeln illustriert und bestätigt, die unabhängig von den *exempla* gelten. Dies liegt für Salutati in einer christlichen Weltordnung begründet, für die Gott klare Verhaltensregeln vorgegeben hat, die nur immer wieder aufs Neue durch historische Ereignisse beglaubigt werden. Sie könnten auch durch direkte Moralvorschriften wiedergegeben werden. Dennoch spricht Salutati der Geschichtsschreibung eine besondere Qualität zu, denn sie kann die vorgegebenen Regeln unterhaltsamer und verständlicher präsentieren. Das Angenehme steht aber im Dienst eines didaktischen Auftrags, den Salutati der Geschichte durchgehend zuspricht. Salutatis Konzept der Geschichte läßt sich als „positive Anthropologie“ beschreiben. Denn *exempla* verweisen für ihn auf einen festgelegten und daher universal gültigen Bestand an Werten, die den Menschen inhaltlich bestimmen<sup>171</sup>.

Einleitend berichtet Salutati von seiner Bewunderung für die Bibliothek des Fernández und geht auf das besondere Interesse an der Geschichte ein, das dieser hat. Er hebt die Historiographie als Schwerpunkt der Forschungen seines Briefpartners heraus und nimmt den antiken Topos der *historia magistra vitae* auf:

Aber unter all den anderen Büchern hast du immer vor allem solche mit historischem Inhalt geschätzt, die bestrebt waren, den Nachkommenden vergangene Ereignisse zu überliefern, damit sie, angeregt durch das Beispiel von Königen, Völkern und berühmten Männern, die Tugenden der Vorfahren durch Nachahmung entweder übertreffen oder zumindest erreichen können (*ut regum nationum et illustrium virorum exemplis per imitationem possent maiorum virtutes vel excedere vel equare*). Und ich bin mir sicher, daß es dir niemals in den Sinn gekommen ist, eine solche Beschäftigung oder Tätigkeit zu bereuen, da das Wissen über die Ereignisse der Vergangenheit die Fürsten mahnt, die Völker belehrt und jeden einzelnen darin unterrichtet (*rerum gestarum scientia monet principes, docet populos et instruit singulos*), wie er sich zuhause und wie im Alltagsleben, wie er sich in seiner Familie, wie bei seinen Mitbürgern und Freunden, wie er sich privat oder in der Öffentlichkeit verhalten muß. Dieses Wissen ist dir nämlich zu Diensten, wo immer du dich hinwendest. So zügelt es in glücklichen Zeiten, tröstet bei widrigen Umständen, stärkt Freundschaften und bietet für Dichtungen sowohl Material als auch Schmuck. Dieses Wissen ist Orientierung und Unterweisung bei Entscheidungen, Richtschnur für Gefahren, die man meiden sollte und eine besonders zuverlässige Anleitung für gute Taten (*consiliorum dux atque doctrina; fugiendorum periculorum regula et bene gerendarum rerum certissimum documentum*).<sup>172</sup>

<sup>171</sup> Für den Standort und die Bedeutung Salutatis in der Theorie der *exempla* vgl. Keßler 1968, S. 165 – 200. Er stellt Salutati in den Zusammenhang der Theoriegeschichte der *exempla* seit der lateinischen Antike und weist ihm einen Platz an der Schwelle zwischen Mittelalter und der Renaissance zu. Keßlers Beobachtung, daß Salutati über die Theorie des *exemplum* als bloßen Schmuck hinausgeht und ihm eigenen anthropologischen Erkenntniswert zuspricht (vgl. Keßler 1968, S. 180), muß aber insofern eingeschränkt werden, als daß die *exempla* bei Salutati weiter durch davon unabhängige Verhaltensregeln geprägt bleiben, die lediglich illustriert und bekräftigt werden.

<sup>172</sup> Salutati, *Epistolario* II, 290,4 – 292,8: *sed inter alios [libros] te precipue dilexisse semper hystoricos, quibus rerum gestarum memoriam studium fuit posteris tradere, ut regum, nationum et illustrium virorum exemplis per imitationem possent maiorum virtutes vel excedere vel equare. nec puto quod unquam tibi in mentem ascenderit talis occupationis vel studii penitere, quoniam rerum gestarum scientia monet principes, docet populos et*

Für seine Definition der Geschichte nimmt Salutati Motive und Formulierungen auf, die sich auch in der *praefatio* des Livius finden. Salutati wendet sie aber so, daß sich daraus eine „positive Anthropologie“ ergibt. Wie bei Livius ist auch für ihn das Studium der Geschichte auf *exempla* ausgerichtet, die als Quelle für allgemeingültige Werte genutzt werden können, und der Leser soll das Handeln der historischen Figuren nachahmen. Livius läßt allerdings offen, was der Leser im einzelnen der Geschichte entnehmen kann, und es bleibt ihm auch überlassen, wie er es in seinem eigenen Leben anwendet. Salutati geht dagegen davon aus, daß die Geschichte einen gesicherten Maßstab für das Handeln gibt, an dem er und seine Zeitgenossen sich messen lassen müssen. Für Salutati gibt die Vergangenheit bereits einen genau definierten Bezugspunkt, der uneingeschränkt Vorbildcharakter hat. Dies bedingt ein engeres Konzept der *imitatio* als bei Livius. Denn für Livius gibt die Vergangenheit nur Anhaltspunkte für das eigene Handeln. Was ein Leser daraus für sich entnehmen kann, muß er erst für sich selbst herausfinden. Bei Salutati ist die Vergangenheit absoluter Maßstab. Der Mensch der Gegenwart orientiert sich an diesen Vorgaben und kann sie mehr und minder erfüllen. Die *imitatio* ist dadurch für Salutati direkt mit dem Konzept des Wettbewerbs, der *aemulatio*, verknüpft. Er geht von einem Wettbewerb heutiger Menschen mit den antiken Figuren aus, bei dem sie diese vielleicht sogar übertreffen und so selbst neue Standards setzen können. Auch die Form, die die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit bei Salutati annimmt, ist strenger geregelt als bei Livius. Während Livius die Eigenleistung des Lesers betont, wenn es darum geht, die Geschichte auf ihren exemplarischen Gehalt hin zu durchsuchen, stellt Salutati die Beschäftigung mit ihr als Lehrsituation dar. Die Geschichte erscheint so tatsächlich als Schulmeisterin des Lebens, die richtiges Verhalten lehrt. Sie gibt klare Anweisungen für richtiges und falsches Handeln, und alles, was der Leser tut, kann ausgehend davon automatisch beurteilt und benotet werden. Dies hat zur Folge, daß die Beschäftigung mit der Vergangenheit als Wissen, *scientia*, definiert wird, das gelehrt und gelernt werden kann. Geschichte selbst erscheint dadurch als Ansammlung von abfragbarem Wissen, das sich lebenspraktisch anwenden läßt. Es stellt eine „positive Anthropologie“ bereit, die klare inhaltliche und universal gemeinte Aussagen über den Menschen macht. Dies ergibt sich zum einen aus der genaueren Definition der *scientia* selbst, die Salutati mit einer Synonymreihe für die Rede von der *historia magistra vitae* als „Anleitung“, „Lehre“, „Richtschnur“ und „besonders zuverlässiges Lehrbeispiel“ bestimmt (*dux, doctrina, regula, documentum*). Zum anderen beschreibt er auch das Verhältnis der Leser zu ihr mit Synonymen für „lehren“: das Wissen über die Geschichte mahnt, lehrt und unterrichtet Menschen aller Schichten (*monet, docet, instruit*).

Zur Erklärung führt Salutati die militärtheoretische Schrift *Strategemata* des Frontin an, der allgemeine Verhaltensmaßregeln für die Kriegsführung gibt und sie an historischen Fallbeispielen erläutert. Salutati zieht Frontins Verfahren, militärisches Wissen zu präsentieren, als Beispiel dafür heran, wie anthropologisches Wissen in der Historiographie allgemein transportiert wird:

Daher hat Frontin das Wissen über militärische Angelegenheiten, weil er sich nicht damit begnügen wollte, es nur anhand von Vorschriften und Grundregeln (*preceptis et regulis*) überliefert zu haben, auch durch unzählige Beispiele veranschaulicht (*in finitis exemplis ...*

---

*instruit singulos quid domi quidque foris, quid secum, quid cum familia, quid cum civibus et amicis, quidque privatim vel publice sit agendum. hec etenim scientia, quocumque te verteris presto est; res quidem prosperas moderatur, consolatur in adversis, firmat amicitias, confabulationibus tum prebet copiam tum ornatum. hec est consiliorum dux atque doctrina; fugiendorum periculorum regula et bene gerendarum rerum certissimum documentum.*

*ante oculos posuit*), die man *Strategemata* nennt, und es durch besonders wirksamen Beweis bekräftigt (*confirmavit*).<sup>173</sup>

Salutati stellt *praecepta et regulae*, abstrakte Vorschriften und Grundregeln, neben *exempla*, konkrete historische Ereignisse, aus denen sich diese Regeln ergeben. Das Verhältnis zwischen universal gültiger Vorschrift und partikularem Einzelfall ist dabei für Salutati hierarchisch aufgebaut. Denn Frontin hätte auf die Beispiele aus der Geschichte verzichten können. Sie erfüllen lediglich den didaktischen Zweck, die Regeln nachvollziehbar zu machen, und beglaubigen die Gültigkeit der Regel. Sie erscheinen jedoch nur als zusätzliche Bestätigung.

Um zu erläutern, wie die Geschichte dafür genutzt werden kann, allgemeine menschliche Verhaltensweisen zu erkennen, führt Salutati in einer weiteren Passage verschiedene Werte an, die er jeweils um historische Beispiele ergänzt. Nach der *iustitia*, die an erster Stelle durch Brutus repräsentiert wird, der seine Söhne hinrichten läßt, und der *fortitudo*, bei der Horatius Cocles die Reihe der Beispiele eröffnet, gelangt er schließlich zur *pudicitia*. Auch hier nennt er zuerst den allgemeinen Wert, der durch die folgenden historischen Beispiele erläutert wird:

Wenn du ein Beispiel für Keuschheit (*pudiciam*) willst, wird dir als diejenige mit dem größten Glanz Lucretia entgegentreten; als diejenige, der die größte Bewunderung zuteil wird, allerdings Spurrinna aus etruskischem Geschlecht, die für sich nicht nur den heiligen Zustand der Keuschheit bewahrte, sondern, damit ihr Gesicht nicht durch seine Schönheit die Herzen anderer, der Lust zugeneigter Frauen in Unruhe versetzte, jene zierende Schönheit, nachdem sie das Gesicht mit Wunden durchzogen hatte, durch Narben zerstört und entstellt präsentierte. Es wird sich dir eine darbieten, die mit dem Ruhm ewiger Jungfräulichkeit geschmückt ist, Orithya aus der Schar der Amazonen; und es wird sich dir auch, um den Hippolyt und den Bereich der Mythologie zu verlassen, das berühmteste Beispiel für eheliche Enthaltensamkeit, jemand aus dem Geschlecht der Ptolomäer, fast ein Mann, für immer erinnerenswert, Zenobia darbieten, die besiegt zu haben der gefeierte Triumph des Aurelianus gewesen ist. Aber wozu zähle ich alles auf? Kein Laster kann erkannt und keine Tugend gelobt werden, die nicht durch Beispiele aus der Geschichte bestätigt wird (*probetur*).<sup>174</sup>

Unter dem übergreifenden Thema der *pudicitia* versammelt Salutati *exempla* aus ganz verschiedenen Zeiten und Orten und sortiert sie nach ihrer Bedeutung für den Oberbegriff. Die einzelnen *exempla* werden von Salutati genutzt, um die verschiedenen Aspekte zu illustrieren, aus denen sich die *pudicitia* zusammensetzen und mit deren Hilfe sie sich erkennen läßt. Zur Lucretia macht Salutati keine weiteren Angaben, da er die Geschichte als bekannt voraussetzt und sich die Assoziationen daher ohnehin von selbst einstellen. Wofür Lucretias Selbstmord jedoch steht, ergibt sich im Analogieschluß aus den anderen *exempla*. So zeichnet sich die Etruskerin Spurrinna durch sexuelle Enthaltensamkeit aus, da sie jungfräulich lebt und sich selbst verstümmelt, um nicht durch ihre Schönheit zu sexueller Aktivität aufzufordern. Dies gilt auch für die Amazonenkönigin Orithya aus mythologischer

<sup>173</sup> Salutati, *Epistolario* II, 292,8 – 11: *hinc Frontinus, rei militaris scientiam non contentus preceptis et regulis tradidisse, infinitis exemplis, que strategemata vocant, ante oculos posuit et, veluti ratione validissima, confirmavit.*

<sup>174</sup> Salutati, *Epistolario* II, 293,11 – 23: *si pudiciam velis, erit obviam maximo cum splendore Lucretia; maxima vero cum admiratione Tusca de gente Spurrinna, qui non solum in se sanctimoniam castitatis servavit, sed ne pulcritudine vultus proclivium in libidinem feminarum animos irritaret, decus illud forme, vulneribus exarata facie, cicatricibus corruptum exhibuit et deforme. occurret perpetue virginitatis ornata laudibus inter Amazonas Orithya; occurret etiam, ut Hippolytum et fabulas dimittamus, clarissimum exemplum continetie coniugalis, Ptholomeorum genus, pene vir, memoria tradenda, Zenobia, quam vicisse celebre fuit Aureliano tropheum. sed quid per cuncta trahor? nil cogitari potest vitii nichilque laudari virtutis, quod hystoriarum non probetur exemplis.*

Zeit. Und da sie einen Krieg gegen den Athener Theseus führt, weil dieser die Amazone Hippolyte entführt hat, zeigt sie zusätzlich noch männliche Kraft und Durchsetzungswillen. Zenobia aus Palmyra schließlich, die im 3. Jahrhundert n. Chr. nach dem Tode ihres Manns selbst die Königswürde übernimmt und ihr Reich lange gegen die Römer verteidigen kann, bis Kaiser Aurelian sie besiegt, verbindet alle drei Punkte. Denn die eheliche Treue zu ihrem Mann mündet in Enthaltbarkeit, und wie Orithya stellt auch sie ihre Tapferkeit als Kriegsherrin unter Beweis. Dasselbe soll analog für Lucretia gelten, deren Selbstmord ebenfalls außergewöhnlichen Mut, eheliche Treue und Enthaltbarkeit beweist<sup>175</sup>.

Salutati nimmt die *pudicitia* als einen allgemeingültigen Wert an, der durch bestimmte Normen gesichert und spezifiziert wird. Dies sind die typischen Verhaltensweisen, die bei den vier historischen Frauenfiguren immer wiederkehren. Die konkreten Handlungen der Frauen selbst sind nur als Ausweis der allgemeingültigen Normen konzipiert. Daß Orithya gegen Theseus kämpft, Zenobia Krieg führt und Lucretia tapfer einen Dolch gegen sich selbst richtet, setzt nur immer neu die Norm des außergewöhnlichen Muts um, die typisch für den Wert der *pudicitia* ist. Anders als Livius, aus dessen *praefatio* er Motive übernimmt, koppelt Salutati Norm und Wert nicht an eine individuelle Handlung, durch die sie erst als verpflichtend eingesetzt werden. Dadurch kommt seine Anthropologie ganz ohne die einzelne Handlung aus, die hinter den Verhaltensregeln steht.

Daß die „positive Anthropologie“, die Salutati aus den *exempla* gewinnt, auf ein christliches Weltbild zurückgeht, ergibt sich aus einer Passage, in der er das Konzept der göttlichen Vorsehung, durch die alle Ereignisse geregelt sind, auch auf das menschliche Handeln überträgt. Denn daß die Geschichte Verhaltensregeln bestätigt, die für alle Menschen verpflichtend sind, begründet Salutati mit einem Bibelzitat aus dem Prediger Salomon:

Dies und anderes lehren die Geschichtserzählungen [...], so daß es keine glänzende Tugend und kein häßliches Laster gibt, keine Vielfalt verschiedener Handlungsmöglichkeiten, keine Vorsichtsmaßnahme und keine Täuschung, schließlich überhaupt keine Ratschläge gibt, die nicht aus den Geschichtserzählungen hervorgeholt und durch berühmte Beispiele bekräftigt werden können. Sie lehren es so, daß man ohne Zweifel die Richtigkeit jenes Spruchs des Predigers eingestehen muß, nicht nur für die Natur oder die göttliche Vorsehung, sondern auch für das menschliche Tun: „Es geschieht nichts Neues unter der Sonne. Geschieht etwas, von dem man sagen könnte: „Sieh, das ist neu“?“<sup>176</sup>

<sup>175</sup> Salutati nutzt diese *exempla*-Reihe zugleich als Beleg seiner Belesenheit. Denn während das Lucretia-*exemplum* allgemein bekannt ist, wird bereits die Geschichte der Spurinna nur an entlegenerer Stelle bei Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* IV,5,ext. 1 überliefert. Hauptquelle für Orithya ist die Epitome der *Historiae Philippicae* des Pompeius Trogus, die Iustin angelegt hat (vgl. Iustinus, *Epitome Hist. Phil.* II,4), und für Zenobia zwei der *Scriptores Historiae Augustae* (vgl. *Scriptores Historiae Augustae* XXIV Trebellius Pollio, *Tyranni Triginta*, 30 und XXVI Flavius Vopiscus, *Divus Aurelianus*, 28).

Aus der Liste der ihm bekannten historiographischen Texte, die er Fernández in diesem Brief nennt, ergibt sich zwar, daß Salutati die Texte vorgelegen haben (vgl. Salutati, *Epistolario* II, 298,16 und II, 299,8).

Wahrscheinlicher ist jedoch, daß er für seine Zusammenstellung auf die zeitgenössischen Sammlungen Boccaccios zurückgegriffen hat, die die Informationen kompakt versammeln und wohl auch der Grund für die Popularität gerade dieser *exempla* sind. So behandelt Boccaccio in der 1361 veröffentlichten Sammlung *De claris mulieribus* Orithya (19/20), Lucretia (48) und Zenobia (100). Spurinna findet sich dann in der dazu komplementären Zusammenstellung *De casibus virorum illustrium* aus dem Jahr 1373 (IV,19), wo auch Lucretia (III,4) und Zenobia (VIII,6) erneut beschrieben werden. Für Boccaccio als Quelle spricht auch, daß Salutati die *exempla* so präsentiert, als ob sie vor dem geistigen Auge des Fernández erscheinen würden. Auch Boccaccio läßt die *exempla* in der Rahmenhandlung von *De casibus virorum illustrium* ganz ähnlich vor sich in seiner Studierstube erscheinen.

<sup>176</sup> Salutati, *Epistolario* II, 294,21 – 295,2: *Hec et alia [...] hystorie docent, ut non sit aliquis virtutis splendor seu deformitas vitiorum, nulla gerendorum varietas, nulla cautio nullaque deceptio, nulla denique consilia, que non possint ex hystoriis elici et exemplis illustribus confirmari. ut sine contentione fatendum sit concionatoris*

Salutati setzt das Handeln der Mensch analog zu den Naturgesetzen und dem göttlichen Plan, die beide gleichermaßen festen Regeln und Gesetzen folgen. Salutati geht allerdings davon aus, daß die von Gott aufgestellten Regeln für den Menschen auch bekannt sind. Erst so erklärt sich, daß er alle menschlichen Handlungen in feststehenden Normen und Werten klassifizieren kann. Denn da es für ihn einen bereits vorgegebenen Bestand an möglichen Verhaltensweisen gibt, unter die jede einzelne Handlung fällt und subsumiert werden kann, läßt sich auch jedes Ereignis sofort eindeutig bewerten. Auch wenn sich Salutati also wie Augustin auf Gott und seine Gesetze beruft, durch die die Verhaltensvorschriften für den Menschen gegeben werden, setzt er sie ganz im Gegenteil für eine „positive Anthropologie“ ein. Für jede Handlung gibt es schon einen passenden Bewertungsmaßstab, der sie als tugendhaft loben oder als lasterhaft verwerfen kann. Ähnlich wie für den anonymen Autor der *Gesta Romanorum* existieren auch hier genaue Vorgaben, an die man sich halten kann und muß. Bei Augustin ist der Bezug zu Gott dagegen Teil einer „negativen Anthropologie“. Die göttlichen Gesetze geben für ihn nur ein Ziel vor, das der Mensch in seinem Tun erst anstreben muß, ohne es je endgültig erreichen zu können. Daher kann er sie auch nie endgültig erkennen. Vielmehr muß er mit jeder einzelnen Handlung erst versuchen, diese durch Gott vorgegebenen universalen Werte einzulösen, und dies kann ebenso scheitern wie für einen Moment zum Erfolg führen.

Den historiographischen Schriften räumt Salutati ein Vorrecht ein, wenn es darum geht, einem Leser die Vorschriften der „positiven Anthropologie“ zu vermitteln. Denn im Vergleich mit philosophischen Erörterungen, Moralschriften und christlichen Texten verfügen sie über die größere Wirkung auf den Leser:

Es mag feinsinnig geschriebene Texte geben, es mag Texte geben, die uns mit moralischen Anleitungen (*ex moralibus documentis*) belehren, wie wir unser Leben gestalten sollen, es mag Texte geben, die dies sogar mit Glaubensregeln (*ex precepta fidei*) tun, trotz allem führen sie irgendwann zu Überdruß und bewirken Abscheu beim Geist der Leser; dabei kann der Geist nie so sehr gefesselt werden, daß er nicht gleichsam ermüdet, stumpf wird und abschläft. Und wie angenehm und wie anziehend ist es zu sehen, wenn heilsame Mahnungen (*salubria monita*) durch Beispiele der Vorfahren bestätigt werden oder anhand Denkmälern vergangener Ereignisse (*rerum gestarum monimenta*) gesammelt wird, welche Regeln du folgen muß, und Erstrebenswertes so erzählt wird, daß einem beim Lesen nicht übel wird?<sup>177</sup>

Texte, die die Anleitungen und Vorschriften für den richtigen Lebenswandel im Klartext geben, langweilen den Leser schnell. Historische Erzählungen dagegen sind angenehm und leicht zu lesen, erzielen aber denselben Zweck. Dies hat Salutati zufolge zwei Gründe. Zum einen sind die Regeln in eine Erzählhandlung eingebunden, die nur ganz beiläufig und unauffällig vorführt, wie sich der Mensch verhalten soll. Zum anderen werden die Regeln aus Ereignissen der Vergangenheit gewonnen, die sie mit zusätzlicher Attraktivität und Autorität ausstatten. In der Wortwahl greift Salutati auch hier wieder auf die *praefatio* des Livius zurück. Wie bei Livius konzentriert sich Geschichte in *exempla*, liefert heilsame Mahnungen, *salubria monita*, und wird metaphorisch als Sammlung von Denkmälern, *monimenta*, bezeichnet. Erneut spitzt Salutati aber die Konzeption des Livius auf eine didaktisch

---

*illud, non solum in naturalibus aut Dei providentia, sed etiam in rebus gestis: „nichil sub sole novum, nec valet quisquam dicere ‚hoc recens est‘ [vgl. Vulgata, Ecclesiastes 1.10]“.*

<sup>177</sup> Salutati, *Epistolario* II, 295,14 – 22: *sint que scribuntur subtilia, sint ex moralibus documentis, sint etiam ex fidei preceptis instituentia vitam nostram, generant tamen aliquando fastidium mentibusque legentium tedium ingerunt; ut nulla sit tam vehemens applicatio mentis, que non quasi defatigata retundatur atque torpescat. et quam dulce quamque iocundum est videre maiorum exemplis salubria monita confirmari vel inter rerum gestarum monimenta colligi que sequi debeas taliterque sectanda narrari, quod inter legendum nausea non succrescat?*

ausgerichtete Sicht der Geschichte zu, die klare Verhaltensregeln aus ihr ableiten will. Dies zeigt sein Wortspiel mit *monita* und *monimenta*, durch das die Metapher von der Geschichte als Denkmal etymologisch mit ihrem didaktischen Auftrag verknüpft wird. Geschichte ist für ihn nur als *historia magistra vitae* denkbar. Und während Livius die Geschichte insgesamt als *monumentum* ansieht, aus dem der Leser anthropologische Erkenntnisse erschließen kann, besteht Geschichte bei Salutati aus vielen einzelnen *exempla*, die ihrerseits einzelne *monimenta* darstellen und jeweils auf bereits bekannte Werte und Normen verweisen. Dadurch entkommt die Geschichte trotz der Wertschätzung, die Salutati ihr erweist, nicht ihrer Abhängigkeit von der Morallehre. Denn sie präsentiert Lehrsätze zwar angenehmer als Traktate, bleibt aber im Dienst derselben moralischen Unterweisung, die dort geleistet wird.

Wie bereits seit der Antike üblich, setzt Salutati die *exempla* aus der Geschichte für die anthropologische Reflexion ein. Seine Konzeption davon, wie diese Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verlaufen soll, folgt den Kennzeichen einer „positiven Anthropologie“. Er geht davon aus, daß es universal gültige Verhaltensregeln für alle Menschen gibt, die ihn inhaltlich beschreiben und es erlauben, jede mögliche Handlung als richtig oder falsch zu klassifizieren. So ordnet er dem Wert der *pudicitia* bestimmte Normen zu, durch die er genauer definiert wird. An ihnen läßt sich einerseits ablesen, ob eine Frau die Kriterien erfüllt, als keusch bezeichnet zu werden, und sie geben andererseits Anhaltspunkte für Frauen, die diesen Wert durch ihr Verhalten für sich in Anspruch nehmen wollen. Eine konkrete Handlung, wie etwa der Selbstmord der Lucretia oder tapferes Auftreten einer Frau in Salutatis eigener Zeit, tritt nicht als eigentliche Handlung in Erscheinung, sondern folgt den Regeln einer präexistenten Norm. Folgt ihr Verhalten den bekannten Mustern, gilt sie als keusch, erfüllt es die Vorgaben nicht, gilt es als unkeusch oder lüstern. In dieser Perspektive ist jede Handlung von vorgegebenen Normen bestimmt und wiederholt nur ein bekanntes Muster. Daher legt Salutati auch den Spruch des Prediger Salomon als Bestätigung für seine Annahme aus, daß jedes Ereignis bekannten universalen Regeln folgt: Es geschieht nichts Neues unter der Sonne, alles läßt sich mit bekannten Kategorien erfassen.

Damit steht Salutati in Kontrast zu Livius, dessen Bearbeitungen der *exempla* eine Alternative zum Spannungsverhältnis von „negativer“ und „positiver Anthropologie“ bieten, und zu Augustin, der eine „negative Anthropologie“ vertritt. Denn Livius sieht in der individuellen Handlung, die jenseits von Normen verläuft, die eigentliche Garantie dafür, daß ein Wert eingehalten wird. Und Augustin verwirft Normen überhaupt, da nur die einzelne partikuläre Handlung, die von veränderlichen Umständen ausgeht, ein Ausgangspunkt dafür sein kann, universale Werte umzusetzen. Für Salutati dagegen sind allgemeingültige Werte durch bekannte Normen gesichert, die dadurch ebenfalls universale Geltung erhalten. Das einzelne Ereignis, in dem der Mensch sich frei und versuchsweise für eine Verhaltensweise entscheiden muß, mit der er die übergreifenden Werte erreichen kann, gerät für Salutati gar nicht in den Blick. Für ihn gibt es feststehende Normen, die die Werte unter allen Umständen und jederzeit umsetzen können.

### 3.2. Der Text: Die *Declamatio Lucretie* des Coluccio Salutati

In der *Declamatio Lucretie* setzt Salutati ein Streitgespräch in Szene, das unmittelbar vor dem Selbstmord der Lucretia stattfindet. Lucretia hat ihren Plan, den Freitod zu wählen, bereits verkündet. Nun erheben ihr Vater Lucretius und ihr Ehemann Collatinus Einwände, die Salutati in einer ersten Rede ausformuliert. Darauf antwortet Lucretia mit einer Gegenrede, in der sie die Argumente der beiden zurückweist und den Selbstmord ausführlich begründet. Der Text, der heute allgemein als *Declamatio Lucretie* bezeichnet wird<sup>178</sup>, setzt sich also eigentlich aus zwei Einzeldeklamationen zusammen, der *declamatio* des Vaters und des Ehemannes, die als Sprecher nicht unterschieden werden, sondern mit einer geschlossenen Rede auftreten, und der eigentlichen *declamatio* der Lucretia.

Salutati legt die beiden Reden so an, daß sie an einer Stelle der Bearbeitung des Livius ansetzen und das dort geschilderte Geschehen weiter ausführen. Livius stellt dadurch eine Art Rahmensituation bereit, in die die *Declamatio* eingefügt werden kann. Livius gibt die Reden, die Lucretia und ihre Verwandten kurz vor dem Selbstmord halten, nur mit je einem Satz wieder, und Salutati macht es sich zur Aufgabe nachzuvollziehen, wie sie gehalten worden sein könnten.

#### A. Die Datierung der *Declamatio* und ihr Standort in der Gattungsgeschichte

Der Text wird auf das Jahr 1367 datiert<sup>179</sup>. Salutati ist zu diesem Zeitpunkt 35 Jahre und, mit Hauptwohnsitz in seiner Heimatstadt Stignano, wechselweise als privater Notar und Kommunalsekretär der Städte der Valdinievole tätig. Er hat sich aber gerade erfolgreich um sein weiteres Fortkommen bemüht und tritt noch im selben Jahr eine Stelle als Kanzler der Stadt Todi an. Für die Datierung sprechen mehrere Gründe.

Zum einen läßt sich für diese Zeit eine intensive schriftstellerische Tätigkeit Salutatis nachweisen, von der er gegen Jahresende in zwei Briefen aus Todi berichtet. Wohl noch in Stignano hat Salutati eine an Ovid orientierte Elegie mit der *Conquestio Phyllidis* geschrieben<sup>180</sup>, und zu Beginn seiner Amtstätigkeit in Todi übt er sich, wie er Boccaccio schreibt, in verschiedenen literarischen Gattungen<sup>181</sup>. Die *Declamatio Lucretie* ist mit der *Conquestio Phyllidis* thematisch verbunden, denn auch hier wird eine Rede ausgeführt, die Phyllis kurz vor ihrem Selbstmord hält. Die beiden Texte könnten also aufeinander bezogen entstanden sein. Während Phyllis aus allzu großer Liebe einen tadelnswerten Selbstmord begeht, gibt die Lucretia als Pendant ein Beispiel für einen begründeten Selbstmord, der sich auf gesicherte Werte und Normen bezieht.

<sup>178</sup> Dieser Titel ist durch die Handschriften nicht gesichert, die als Grundlage für den hier benutzten Text dienen, hat sich aber in der neueren Forschung durchgesetzt (vgl. Menestò 1971 und Jed 1989). Ullman verwendet nur *Lucretia* als Titel (vgl. Ullman 1963, S. 34) und Witt schlägt *De Lucretia* vor (vgl. Witt 1983, S. 83). Daß Salutati selbst wohl aber den Titel *Declamatio Lucretie* vorgesehen hat, geht aus einem Brief von 1391 hervor, in dem er den Text mit diesem Titel bezeichnet (vgl. Salutati, *Epistolario* IV, 253,20 – 23). Da Salutati sich an dieser Stelle jedoch nur auf eine Passage aus der Rede der Lucretia bezieht, bleibt weiterhin die Möglichkeit bestehen, daß er mit dem Titel nicht beide Reden insgesamt, sondern nur ihren Redeteil meint. Der Titel einer *Declamatio* ist jedoch insofern gerechtfertigt, als daß der Titel auch als „Erörterung über den Fall der Lucretia“ verstanden werden kann und dann beide Reden umfaßt.

<sup>179</sup> Vgl. Witt 1983, S. 83. Als sicherer *terminus ante quem* läßt sich allerdings nur das Jahr 1391 nennen, in dem Salutati in einem Brief eine Passage aus seiner *Declamatio* erläutert (vgl. Salutati, *Epistolario* IV, 253,20 – 23). In der Liste seiner Werke, die Salutati 1405 brieflich gibt, fehlt die *Declamatio* (vgl. Salutati, *Epistolario* IV, 69 – 77).

<sup>180</sup> Vgl. Jensen 1968. Als Quelle dient Salutati Ovid, *Her. 2 (Phyllis Demophoonti)*.

<sup>181</sup> Vgl. Salutati, *Epistolario* I, 48 – 49.

Zum zweiten schreibt Salutati die beiden Texte zu einem Zeitpunkt nieder, als noch nicht abzusehen ist, ob ihm der Wechsel von der Tätigkeit als Rechtsanwalt in der Provinz zu den Aufgaben eines Kanzlers gelingt. In dieser Übergangssituation können die Texte eine wichtige Aufgabe erfüllen. Sie lassen sich als Bewerbungsschreiben interpretieren, mit denen Salutati unter Beweis stellt, daß er über die nötigen Voraussetzungen verfügt, um auf höherer Ebene Karriere zu machen. Entscheidend dafür ist, daß er sicher und versiert im Umgang mit der lateinischen Sprache ist, eine Fähigkeit, die für die Tätigkeit als Kanzler, die Salutati anstrebt, unerlässlich ist. So gehört es später in Florenz zu seinen Aufgaben, als Außenminister die Korrespondenz der Stadt mit auswärtigen Stellen zu führen und bei offiziellen Anlässen Reden zu halten. Mit den beiden Texten zeigt Salutati, daß er historische und mythologische Inhalte kennt, die zur Allgemeinbildung gehören und gelegentlich als Bildungsgut in den Staatsbriefen aniziert werden. Auf formaler Ebene demonstriert er, daß er die rhetorischen Techniken beherrscht, die für das Verfassen von Reden und Briefen nötig sind, einmal mittels der isolierten Klagerede der Phyllis, dann mit dem Rededuell zwischen Lucretia und ihren Verwandten. Und dadurch, daß die *Conquestio Phyllidis* in elegischen Distichen gehalten ist, zeigt er, daß er neben der Prosa auch poetische Texte verfassen kann und das dafür nötige Wissen über Versmaße mitbringt<sup>182</sup>. Schließlich stellt er auch seine Belesenheit auf dem Gebiet der antiken Texte unter Beweis. Denn Salutati greift für die *Declamatio Lucretie* nicht auf die bekannten mittelalterlichen Fassungen des *exemplum* zurück, sondern übernimmt zahlreiche Versatzstücke, die er seinen Rednern in den Mund legt, direkt aus den antiken Quellen. Hierfür nutzt er zudem nicht nur den Text des Livius, sondern auch die Fassung, die Ovid in den *Fasti* gibt, und nimmt sogar einige Elemente aus Augustins Bearbeitung auf<sup>183</sup>.

Als drittes Argument für die Datierung in das Jahr 1367 läßt sich schließlich die private Situation Salutatis anführen. Im Jahr zuvor hat er in seiner Heimatstadt Stignano Caterina di Tomeo di Balducci geheiratet, die Tochter eines der reichsten Männer der Gemeinde, und seine beruflichen Pläne durch eine standesgemäße Heirat gestützt<sup>184</sup>. In der *Declamatio Lucretie* legt Salutati nun einen thematischen Schwerpunkt bei der *puđicitia* der Frau und mißt sie vor allem daran, ob sich Lucretia durch ihr Verhalten als korrekt handelnde Ehefrau erwiesen hat. Daß sich Salutati ausgerechnet für dieses Thema und diesen Schwerpunkt entscheidet, kann also auch dadurch begründet sein, daß ihn zu dieser Zeit gerade die Werte beschäftigen, über die er das Eheleben definiert sieht.

<sup>182</sup> Als weiteres Argument für die Rolle der *Declamatio* als Ausweis seiner sprachlichen Fähigkeiten kann auch die Rezeptionsgeschichte des Textes geltend gemacht werden. Die *Declamatio* ist in sehr vielen Handschriften überliefert und war als Übungsstück noch bis weit in das 15. Jahrhundert sehr beliebt. Ein interessantes Beispiel bildet die Greifswalder Handschrift der *Declamatio*, die Müller 1878 editiert hat. Die Handschrift wird in den Jahren 1454 bis 1456 von dem aus Marburg stammenden Theologen Johannes Herrgott geschrieben. Herrgott, der zunächst als Kirchenbeamter in Straßburg und später auch als Missionar tätig ist, legt die Handschrift während seiner Zeit als Rektor der Universität Turin an, in der er das Doktoratsexamen in kanonischem Recht besteht. Sie enthält vor allem eigene Reden und Texte, die in Turin entstanden sind und sein Rektorat und das bestandene Doktoratsexamen betreffen. Hinzu kommen jedoch einige weitere Texte, die Herrgott offenbar als Hilfsmittel für sein rechtswissenschaftliches Studium kopiert, so etwa ein *Breviarium ad inveniendum omnes materias in iure canonico et specialiter in Decreto*. Es liegt nahe, daß er auch die *Declamatio*, die rhetorisch ausgefeilt das Für und Wider eines Selbstmords diskutiert, als Übung für das Rechtsstudium nutzen will. Für die Beschreibung der Handschrift vgl. Müller 1874, S. 170 – 175, für Herrgotts Biographie vgl. Müller 1874, S. 175 – 181. Weitere Belege für die europaweite und lang anhaltende Rezeption der *Declamatio* finden sich zeitgenössisch in Frankreich bei Nicolas de Clamanges (vgl. Bériet 1996), später im Jahre 1472 in Deutschland durch die Übersetzung von Albrecht von Eyb (vgl. Galinsky 1932, S. 55 – 58) und schließlich noch im 16. Jahrhundert in Italien bei Matteo Bandello (vgl. Galinsky 1932, S. 86 – 89).

<sup>183</sup> Die Versatzstücke, die Salutati aus Livius und Ovid übernimmt, sind bei Menestò aufgelistet (vgl. Menestò 1971, S. 16 – 18, vgl. auch Menestò 1979). Für Augustin als Quelle vgl. Galinsky 1932, S. 46, Klecszewski 1983, S. 328 – 329 und Fontanarosa 1999a, S. 138 – 139.

<sup>184</sup> Vgl. Witt 1983, S. 39.

Die Gattung der *declamatio*, in der Salutati das Lucretia-exemplum bearbeitet, hat in der Zeit Salutatis ihren Ort in der Schule<sup>185</sup>. Dort dient sie als Textmaterial für den Rhetorikunterricht. Die schriftlich vorliegenden Texte dienen als Untersuchungsgegenstand und Beispiel dafür, wie Argumente für oder gegen eine Sache vertreten werden können und welche rhetorischen Techniken dafür nötig sind. Neben dem Typ der *declamatio*, in dem eine einzige Perspektive auf einen meist juristischen Problemfall geäußert wird, gibt es auch die Konfrontation zweier *declamationes* pro und contra, die das Prinzip des *in utramque partem disserere* umsetzen. Als Textgrundlage für den Unterricht dienen meist Ciceroreden, die an tatsächlichen Fällen orientiert sind. Mit geringerer Verbreitung kommen noch die beiden Sammlungen des älteren Seneca hinzu, die Beispieltex te für mündlich vorgetragene Übungsreden der antiken Rhetorenschulen liefern und sich an mythologischen und historischen Themen abarbeiten. Sie folgen zum einen dem Muster der *Controversiae*, in der verschiedene Redner das Für und Wider desselben Falls in Gegenreden diskutieren, und zum anderen dem der *Suasoriae*, die einer historischen Person Rat in einer Zwangslage erteilen sollen. Auch für die unter dem Namen Quintilians überlieferten *Declamationes maiores* liegen mehrere mittelalterliche Handschriften vor, die auf die Benutzung der Texte in der Schule schließen lassen. Anders als in der Antike, in der der selbständige Vortrag und die freie Argumentation der Schüler einen wesentlichen Teil der Ausbildung ausmacht, geht die Schulrhetorik in der Zeit Salutatis vom Textstudium aus und verzichtet meist auf eine *actio*, in der die Reden mündlich gehalten werden. Entsprechend steht nicht mehr die Anleitung zum Redenschreiben im Vordergrund, wie noch bei Emporius, der das *exemplum* der Lucretia nutzt, um Hinweise für den Aufbau einer beratenden Rede zu geben. Stattdessen werden Beispielreden untersucht, an denen sich die rhetorischen Verfahren direkt studieren lassen.

Salutati folgt der Form der Doppelrede, bei der eine Einleitung kurz das zur Diskussion stehende Problem skizziert und dann auf eine Rede für einen Sachverhalt eine Widerrede mit Gegenargumenten folgt. Wie in den *declamationes* der Schulrhetorik wählt Salutati einen überlieferten historischen Anlaß, um an einer Stelle des Geschehens eine Diskussion über die verschiedenen Handlungsmöglichkeiten einzuschleiben<sup>186</sup>. In der Logik des Textes bleibt zunächst offen, ob Lucretia Selbstmord begeht oder nicht, und Salutati behandelt die Auseinandersetzung, die den Selbstmord noch verhindern will. In seiner Darstellung des Geschehens folgt Salutati dem Grundmuster der „positiven Anthropologie“. Er führt den Selbstmord nicht auf das eigentliche Ereignis zurück, Lucretias Selbstmord, mit dem sie versucht, einen universalen Wert zu sichern, sondern erfaßt das Problem mit festgelegten Werten und Normen. Der Konflikt zwischen den beiden Parteien zielt auf die Frage, mit welchen Werten und Normen, die als gegeben vorausgesetzt werden, Lucretias geplanter Selbstmord beurteilt werden muß. Salutati läßt seine Redner alles, was geschehen kann, mit angeblich universalen Werten und Normen beschreiben und erklären. Garantiert Lucretias Weiterleben, daß ihr guter Ruf gewahrt bleibt, oder schädigt es ihn? Kann Lucretia trotz der Vergewaltigung weiter die *pudicitia* für sich in Anspruch nehmen, oder ist sie für immer verloren? Lucretia und ihre Verwandten streiten darüber, mit welchen Normen ihr Handeln beschrieben werden kann, die Normen selbst werden aber durch diesen Streit nicht grundsätzlich in Frage gestellt<sup>187</sup>.

<sup>185</sup> Zur Gattungsgeschichte der *declamatio* vgl. Poel 1987, Ijsewijn 1998, S. 166 – 169 und Hays 1999, S. 9 – 11.

<sup>186</sup> Salutati orientiert sich sogar bei der Themenwahl an den Vorgaben der antiken Rhetorik. Das Thema der Vergewaltigung ist oft Gegenstand der überlieferten antiken Deklamationen (vgl. Packman 1999).

<sup>187</sup> Für die Interpretation der *Declamatio* vgl. Galinsky 1932, S. 44 – 46, Klieszczewski 1983, S. 327 – 329, Jed 1987, Jed 1989, Jed 1991 und Fontanarosa 1999a, S. 138 – 139.

## B. Die Werte der *gloria*, *pudicitia* und *libertas* in der *Declamatio*

Unter den drei Werten, die der Stoff bietet und die in der Stoffgeschichte immer wieder aufgegriffen werden, nimmt der Wert der *gloria* bei Salutati eine zentrale Stellung ein. Leicht abgewandelt zur *fama*, zur öffentlichen Meinung über Lucretia, ist er ein entscheidender Maßstab dafür, wie der geplante Selbstmord beurteilt wird. Die Norm, die ihre *fama* sichert und die *infamia*, die üble Nachrede, verhindern soll, ist die Glaubwürdigkeit ihrer Aussage. Wie kann Lucretia ihr Ansehen retten? Ob Lucretia den Wert der *gloria* für sich beanspruchen kann, hängt dabei direkt davon ab, ob sie den zweiten Wert, ihre *pudicitia*, behaupten kann oder unter das Verdikt der *voluptas*, der Wollust, fällt. Die *pudicitia* wird durch dieselben Normen garantiert, die Salutati auch in seinem Brief an Fernández mit der *pudicitia* in Verbindung bringt und die hier genauer ausgeführt werden. Kann Lucretia weiter die eheliche Treue wahren, die sie durch ihr bisheriges Leben als vorbildliche Hausfrau unter Beweis gestellt hat? Bleibt die sexuelle Enthaltsamkeit bestehen, weil sie während des Geschlechtsverkehrs mit Sextus Tarquinius keine Lust empfunden hat? Beweist sie mehr Mut und Entschlossenheit, wenn sie weiterlebt, oder erst dann, wenn sie Selbstmord begeht? Im Vergleich dazu steht die *libertas* als dritter Wert, der mit dem Lucretia-exemplum in Verbindung gebracht wird, in der *Declamatio* zurück. Zwar sehen alle Redner in der Vertreibung von Tarquinius Superbus und seiner Familie das einzige Mittel, die Vergewaltigung zu rächen. Umstritten ist jedoch, welche Bedeutung der geplante Selbstmord für die Rache hat. Ist der Selbstmord nur die Fortsetzung der Tyrannis der Tarquinier gegen ihr Volk, und gefährdet Lucretia damit die *libertas*? Oder entspricht er der Rache an Sextus, die die Männer üben, und zeigt deswegen besonderen Einsatz für die *libertas*?

Entsprechend den Regeln der „positiven Anthropologie“ streiten sich die beiden Parteien der *Declamatio* nie um die korrekte Norm selbst, mit der einer der Werte erreicht werden kann, sondern nur darum, ob diese Norm durch den Selbstmord erreicht wird oder nicht. Es geht also lediglich darum, ob diese einzelne Handlung der Seite der inhaltlich positiven Werte zugeordnet werden kann, oder der Seite der inhaltlich negativen Werte zugeschlagen werden muß. Maßstab dafür sind die Normen, durch die definiert wird, ob ein Wert umgesetzt wird oder nicht. Alle Beteiligten gehen daher davon aus, daß man den geplanten Selbstmord mit einer festgelegten und vorab gültigen Kategorie erfassen kann. Entweder sichert er nämlich *gloria*, *pudicitia* und *libertas* oder er gibt Anlaß für *infamia*, stellt die *voluptas* der Lucretia unter Beweis und setzt die Tyrannis der Tarquinier fort.

In der Einleitung zu den beiden Reden der *Declamatio Lucretie* nennt Salutati die gegnerischen Parteien, klärt ihre Positionen und weist bereits auf die Kategorie der *fama*, des Ansehens der Lucretia, hin, die in der Diskussion dann für die Bewertung ihres Verhaltens von entscheidender Bedeutung ist:

Lucretia, Tochter des Spurius Lucretius und Gattin des Collatinus Tarquinius, wurde von Sextus Tarquinius, dem Sohn des Königs Tarquinius, vergewaltigt, wobei sie ihrerseits nur aus Furcht vor übler Nachrede (*infamie metu*) zugestimmt hatte, damit Tarquinius sie nicht, wie er androhte, tötete und dann zu ihr einen erschlagenen Sklaven ins Bett legte. Nachdem sie ihren Vater und ihren Ehemann zu sich gerufen hat, berichtet sie von dem Ereignis. Sie bringt sie dazu, Rache für das erlittene Unrecht zu versprechen und will sich nun töten. Der Vater und der Gatte verbieten es.<sup>188</sup>

<sup>188</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie praef.*: *Lucretia Spurii Lucrecii filia et Collatini Tarquini uxor a Sexto Tarquino regis Tarquini filio per vin cognita ipsa consentiente solum infamie metu ne Tarquinius sicut minabatur sibi occise iugulatum servum in lecto sociaret. Vocatis ad se patre et viro rem narrat. ultionem iniurie promitti facit et demum vult se occidere. vetant pater et coniunx.*

Salutati macht bereits eingangs deutlich, daß Lucretia dem Sextus Tarquinius nur nachgegeben hat, um ihre *fama* zu schützen, und rückt diese Kategorie ins Zentrum. Daß es nun überhaupt zur Diskussion kommt und Lucretia nicht bereits durch Sextus Tarquinius getötet wurde, liegt daran, daß sie Einfluß auf die Beurteilung der Ereignisse nehmen will. Zuerst fordert sie ihre Verwandten zur Rache auf. Vor allem erscheint ihr aber der Selbstmord als geeignetes Mittel, ein gutes Urteil der öffentlichen Meinung über sich zu sichern. Die beiden Parteien haben jedoch unterschiedliche Ansichten darüber. Garantiert der Selbstmord Lucretias Ansehen, das sonst hinfällig wird, wie sie selbst meint? Oder wird ihr Ansehen dadurch erst zerstört, wie Vater und Ehemann glauben?

Vater und Ehemann vertreten in ihrer Rede die These, daß Lucretia sich nicht umbringen müsse, und begründen dies mit den Beweisen, die sie für ihre Unschuld erbracht hat. Sie beziehen ihr Urteil auf den Wert der *gloria*, des Ruhms, den sie synonym mit der *fama*, ihrem öffentlichen Ansehen, setzen, und die Werte der *pudicitia* und *castitas*, die sie durch ihr Handeln gezeigt hat. Als Beweis für die *pudicitia* der Lucretia führen sie zwei Ereignisse an, bei denen sie zwei der Normen erfüllt hat, die diesen Wert garantieren. Aus der *pudicitia* ergibt sich zugleich ihre unbeeinträchtigte *gloria*. So hat sie sich vor der Vergewaltigung als ihrem Ehemann treu ergeben und pflichtbewußte Hausfrau erwiesen, als Tarquinius und Collatinus nachts unangemeldet nach Rom kamen, um ihre Frauen zu prüfen. Und auch während der Vergewaltigung selbst hat sie sich nicht dem Liebesakt hingegeben, sondern Tarquinius nur passiv erduldet.

Als erstes Argument gegen den Selbstmord führen die beiden Redner den bisherigen Lebenswandel der Lucretia an:

Du hast nicht nur vor den Augen der Menschen, sondern auch privat in den Zimmern des Hauses auf einen maßvollen und keuschen Lebenswandel (*frugalitatem et pudicitiam*) geachtet. Erinnerst du dich nicht, meine Lucretia? Als wir einige Tage zuvor zusammen mit jenem ruchlosen Ehebrecher zu einem unbefangenen Urteil hierher gekommen waren, fanden wir dich, wie du inmitten deiner Sklavinnen ganz in das Wollespinnen vertieft warst, überrascht, ahnungslos, weder deinen Mann noch einen Gast zu dieser Stunde erwartend. Dieser Tag, jene unvermutete Entdeckung deiner Keuschheit (*deprensio castitatis*) gab dir den Sieg. Die Schwiegertöchter und Töchter des Königs fanden wir, wie sie mit Gelagen beschäftigt waren. Du bist jenen vorgezogen worden, dir wurde der unzerstörbare Ruhm der Keuschheit (*incorruptibilis gloria pudicitie*) verschafft.<sup>189</sup>

Vater und Ehemann binden den Wert der *pudicitia* an das bekannte Motiv des Wollespinnens, das für sie als Norm dient, um die *pudicitia* zu erkennen und unter Beweis zu stellen. Die Einzelhandlung deckt das Moment der ehelichen Treue, einen der drei zentralen Aspekte der *pudicitia* ab. Entsprechend leiten die Redner aus dieser Handlung auch die *castitas* der Handelnden ab, wobei dieser Wertbegriff synonym mit der *pudicitia* verwendet wird. Von hieraus schließen sie auf den Wert der *gloria*, die Lucretia ebenfalls erworben hat. Denn daß sie als einzige und ganz im Gegensatz zu den Frauen der Königsfamilie so pflichtgetreu ihren Abend verbringt, hebt sie besonders aus der Menge der anderen heraus. Der Wertbegriff der *gloria* wird durch die Norm des öffentlichen Ansehens gesichert. Lucretia hat einen besonders vorteilhaften Eindruck in ihrem äußerlichen Auftreten gemacht und sich von den anderen

<sup>189</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie* 1: [vitam] non solum in hominum oculis sed in secretis domus penetralibus et frugalitatem et pudicitiam coluisti. An recolis, mea Lucretia? cum paucis ante diebus unaha cum improbo illo adultero prima facie huc advenimus, tu inter servas lanifitio intenta reperta es, improvisa, incauta, nec virum nec hospitem tunc expectans. ea dies, illa deprensio castitatis tibi victoriam dedit. regis nurus et filias commessionibus occupatas invenimus. tu illis prelata es, tibi incorruptibilis gloria pudicitie parata est.

abgehoben. Maßstab für diesen Vorrang ist dabei ein anderer Wert, nämlich ihre außergewöhnliche *pudicitia*.

Ein zweites Argument liefert Lucretias Aussage darüber, wie sie sich während des Geschlechtsverkehrs verhalten hat. Auch hier ist sie den Normen gefolgt, mit denen die *pudicitia* sichergestellt wird:

Wer wüßte nicht, daß du ihm keinen Widerstand leisten konntest, nackt, schlafend, ahnungslos und nichts derartiges befürchtend, während der Jüngling bewaffnet und gleichermaßen zu Mord oder Ehebruch bereit war? Mit jener blühenden Jugend und seiner königlichen Macht konnte er jede beliebige andere umschmeicheln und zu lockender Lust verführen, aber deine kühl bleibende Brust konnte er nicht erwärmen. Nur er, und das, obwohl ihr zwei gewesen seid, nur er hat dir Gewalt angetan und an deinem Körper den Ehebruch vollzogen und durchgeführt. Du hast, weil Frauen körperlich schwächer sind, Unrecht erlitten, aber du hast die Keuschheit deines Geistes (*mentem ... pudicissimam*) inmitten des gewaltsamen Beischlafs vollständig bewahrt. Wenn du Ruhm suchst, dann kannst du diesem Ruhm nichts mehr hinzufügen (*si gloriam queris, nichil huic glorie potes addicere*), weil du dich einem liebenden und gierigen Jüngling, während er seine Lust auslebte, nicht als Frau aus Fleisch und Blut, sondern als marmorne Statue dargeboten hast.<sup>190</sup>

Die Redner führen zunächst die ungünstigen Rahmenbedingungen an, um Lucretias Verhalten zu verteidigen. Lucretia konnte nichts gegen die Vergewaltigung unternehmen. Sie war allein und schlief schon, wurde also völlig überrascht vom plötzlichen Auftauchen des gewaltbereiten Sextus. Zudem ist Lucretia auch körperlich schwächer als Sextus, was ihre Wehrlosigkeit noch verstärkt hat. Ihre *pudicitia* hat sie aber dann dadurch gesichert, daß sie selbst nicht sexuell aktiv war und den Geschlechtsverkehr ohne eigene Beteiligung über sich ergehen ließ. Vater und Ehemann gehen für ihre Argumentation von einer Hierarchie zwischen Körper und Geist aus. Der Geist steuert den Körper, der beim Geschlechtsverkehr Lust empfinden könnte, und Lucretia konnte ihn konsequent kontrollieren. Sie verhinderte jedes Lustgefühl und ließ nicht zu, daß ihr Körper sich am Geschlechtsakt beteiligte. Die Spaltung in Körper und Geist führt dazu, daß ihr Körper erstarrt und jede Wärme verliert. Lucretias Verhalten während der Vergewaltigung setzt für Vater und Ehemann die Norm der sexuellen Enthaltsamkeit um. Auch wenn es zum Geschlechtsverkehr kommt, wahrt sie auf geistiger Ebene weiter ihre *pudicitia*. Dies allein zählt für die beiden Redner, und Lucretia kann daher auch als keusch beurteilt werden und den Wert der *pudicitia* für sich beanspruchen. Das Urteil wird noch dadurch bekräftigt, daß Lucretia mit Sextus einen attraktiven Liebhaber ausgeschlagen hat und den Willen zur Enthaltsamkeit über eine Liebesnacht mit ihm gestellt hat. Denn Sextus ist äußerlich anziehend und schön, und seine königliche Abstammung verleiht ihm eine besondere Erotik der Macht. Von ihm begehrt zu werden, hätte auch Lucretias Eitelkeit schmeicheln können. Die *pudicitia*, die Lucretia während der Vergewaltigung unter Beweis gestellt hat, wird auch bei diesem zweiten Argument mit der *gloria* verknüpft, die sie durch ihr Handeln erworben hat. Daß sie unter diesen Bedingungen jegliches sexuelles Interesse und jede körperliche Regung unterdrücken konnte, ist für die beiden Redner die größtmögliche Form von Ruhm, die sie erwerben kann.

<sup>190</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie* 4: *Quis nescit te non potuisse resistere nudam, dorminentem, incautam et nil tale verentem, armato iuveni ad homicidium vel ad adulterium preparato? potuit illa etate florida et autoritate regia quamlibet aliam permulcere et secum in illecebras trahere, rigidum vero pectus tuum molire non potuit. Solus ille cum duo tantum essetis, violentiam intulit et in corpus tuum adulterium patravit atque perfecit. tu quod muliebris fragilitas est, iniuriam pertulisti, sed mentem intra concubitus violentiam pudicissimam conservasti. Si gloriam queris, nichil huic glorie potes addicere que iuveni amanti et avido, libidinem suam explenti, te non mulierem carneam sed statuam marmoream prebuiisti.*

Diese Bewertung der Ereignisse bekräftigen Vater und Ehemann noch dadurch, daß es überhaupt nur zum Geschlechtsverkehr gekommen ist, weil Lucretia ihre *fama*, ihren guten Ruf, retten und sich vor *infamia*, übler Nachrede, schützen wollte. Sie hatte also lediglich ihre *gloria* im Blick, als Sextus sie zum Geschlechtsverkehr überredete. Auch hier gab es kein sexuelles Interesse, sondern allein den Wunsch, auf das Urteil der Mitmenschen einwirken zu können:

Füg noch hinzu, teure Lucretia, daß du, als du gezwungenermaßen eingewilligt hast, nicht deinen Tod verhindern wolltest, sondern üble Nachrede (*infamiam*). Denn du hast dich dem Tyrannen gegenüber duldsam dargeboten, weil er dir, die er zuvor erschlagen wollte, einen Sklaven, den er töten würde, neben deinem Körper angedroht hatte.<sup>191</sup>

Dieses Argument dient gleichzeitig als Brücke zur Schlußfolgerung, mit der Vater und Ehemann ihre Rede beenden. Da Lucretia ihre *pudicitia* durch ihr normgerechtes Verhalten bereits gesichert hat, würde ein Selbstmord ein gegensätzliches Urteil über sie zur Folge haben:

Indem wir den Tod selbst in die Hand nehmen, verhindern wir normalerweise üble Nachrede (*infamiam*), du dagegen zerstörst deinen guten Ruf (*famam*). Wir beenden ein trauriges Leben, wenn wir uns töten, du dagegen wartest, wenn du jetzt dem Tod schon entgegeneilst, die Freude über die bevorstehende Rache nicht ab. Schließlich sühnen wir, wenn wir Hand an uns legen, normalerweise für irgendein Verbrechen, du dagegen wirst deine Unschuld dadurch zerstören, daß du deinen Tod betreibst. Dein Ehemann, dein Vater, Brutus und die anderen Verwandten, die dich von jeder Schuld freisprechen, verbieten dir, daß du dich tötetest. Warum verwirfst du sogar deren Urteil, indem du dich tötetest? Wenn du dich tötetest, lädst du die Schuld auf dich, von der du frei bist oder die du verhindern willst. Niemals wird jemand für unschuldig gehalten werden, der sich wie ein Schuldiger selbst bestraft.<sup>192</sup>

Die beiden Redner präsentieren eingangs ihre These, daß Lucretias Selbstmord erst die *infamia* bewirkt, die sie verhindern möchte. Dann nennen sie allgemeine Regeln, die sie auf Lucretias konkreten Fall beziehen, und leiten daraus ihre These her. Sie nennen zwei herkömmliche Gründe für einen Selbstmord, die jedoch auf Lucretias Fall nicht zutreffen. Er ist ein Mittel, ein freudloses Leben zu beenden, Lucretia kann sich aber auf die baldige Rache an Sextus freuen. Er dient als Sühne für ein Verbrechen, Lucretia hat aber keines begangen. Entschließt sie sich nun trotzdem zum Selbstmord, wird man ihr auch ein solches Verbrechen nachsagen und den Freitod als Schuldeingeständnis deuten, und ihre *fama* wird sich zur *infamia* wenden. Zugleich tritt an die Stelle der *pudicitia*, die man ihr zuvor zugesprochen hatte, der Vorwurf der *voluptas*, der Wollust, der sie sich gemeinsam mit Sextus hingegeben hat. Collatinus und Lucretius nennen sich selbst als Beispiel für diesen Umschlag der öffentlichen Meinung. Denn sie selbst glauben jetzt noch an ihre Unschuld, würden aber zu zweifeln beginnen, wenn sie Selbstmord begeht. Stärkstes Argument der beiden, so macht die herausgehobene Stellung am Ende ihrer Rede deutlich, ist die öffentliche Meinung über Lucretia und die Glaubwürdigkeit ihres Handelns. Sie beurteilen den geplanten Freitod vor allem mit dem Maßstab der *gloria* und der *fama*.

<sup>191</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie* 4: *Adde cara Lucretia quod tu non mortem illo violento consensu sed infamiam effugere voluisti. Tunc enim patientiam prebuisi tyranno, cum se tibi iugulandae servum nudum occisurum iuxta corpus tuum minatus est.*

<sup>192</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie* 5: *infamiam ascita morte fugimus, tu famam corrumpis. tristitiam vite morte nobis illata finimus, tu vindicte gaudia mortem properans non expectas. denique scelus aliquod, dum nobis manus inicimus, expiamus, tu innocentiam occupata morte corruptura es. Vir, pater, Brutus et alii coniuncti, qui te culpa absolvunt, ne te occidas vetant. cur te occidendo iudicium ipsorum dampnas? si te occidis, culpam tibi, qua cares quamve fugis, incurris. Nunquam putabitur innocens, qui se nocentem supplitio afficit.*

In ihrer Gegenrede nimmt Lucretia die zwei Argumente ihres Vaters und ihres Ehemannes auf und bezieht sich ebenfalls zentral auf die beiden Werte der *pudicitia* und der *gloria*. Ganz im Gegensatz zu ihren Vorrednern sieht sie diese Werte aber erst durch ihren Selbstmord gesichert.

In der Einleitung bekräftigt Lucretia ihre Entscheidung zum Selbstmord und greift das Motiv der *fama* auf, mit dem Collatinus und Lucretius geschlossen hatten. Sie ist der Ansicht, daß nur der Selbstmord diese *fama* sichern kann, da er einen praktischen Beweis für ihre Unschuld liefert und den außergewöhnlichen Mut zeigt, der erst die *pudicitia* sichert:

Verbietet mir nicht das Sterben, so sehr verehrter Vater und Du, mein Gatte, mir einst teurer als das Tageslicht. Solange ich mich nicht getötet habe, wird es niemals eine Garantie (*fides*) dafür geben, daß ich lieber üble Nachrede (*infamiam*) als den Tod vermeiden wollte. Wer wird jemals glauben, daß jener mich durch den angedrohten Mord des Sklaven erschreckt hat, und daß ich die Schande, zu einem Sklaven gelegt zu werden, die so sehr verdächtig macht, mehr gefürchtet habe als den Tod, wenn ich es nicht durch die Kraft und den Mut bewiesen habe, den das Sterben erfordert (*nisi moriendi fortitudine audatiaque probavero*)? Mir Unglücklicher wird der schändliche Makel der üblen Nachrede (*labes infamie*) anhaften, daß Lucretia lieber als Ehebrecherin hat leben wollen als keusch (*pudicam*) zu sterben. Seht ihr etwa nicht, daß ihr mich nicht für das Leben, sondern für die üble Nachrede (*infamie*) retten wollt?<sup>193</sup>

Durch den Selbstmord will Lucretia einen Nachweis erbringen, der ihre Unschuld bestätigt. Erst so kann sie den außergewöhnlichen Mut, der eine dritte Norm benennt, mit der der Wert der *pudicitia* gesichert wird, unter Beweis stellen. Der Selbstmord verlangt ihr *fortitudo et audacia*, Kraft und besonderen Mut, ab. Wie ihr Vater und ihr Ehemann geht Lucretia von vorgefertigten Maßstäben für den Wert der *pudicitia* aus. Sie stellt lediglich die Norm des entschlossenen Handelns heraus, die die beiden zurückgestellt hatten, die aber für Lucretia erst den Wert der *pudicitia* bestätigt.

Dieser Einwand genügt ihr jedoch noch nicht, um die Behauptungen der Vorredner zurückzuweisen. Denn schließlich hatten sie geltend gemacht, daß Lucretia sich durch das Wollespinnen und ihr passives Verhalten während der Vergewaltigung bereits als keusch erwiesen hat. Daher nimmt Lucretia auch diese beiden Argumente auf und bestreitet, daß sie tatsächlich als Beweis für ihre *pudicitia* genutzt werden können. Lucretia kann die Gültigkeit der beiden Normen, die die *pudicitia* angeblich sichern, aus zwei Gründen nicht mehr garantieren. Ihr vorbildlicher Lebenswandel als Hausfrau und Mutter ist durch die Vergewaltigung zerstört. Und auch die sexuelle Enthaltsamkeit, die sie während der Vergewaltigung gewahrt hatte, bleibt in Zukunft gefährdet, da es ihr nicht gelungen ist, ihren Körper vollständig zu kontrollieren, und sie nun mit der Angst vor Lustgefühlen lebt.

Als erstes Argument führt Lucretia an, daß ihr bisheriges Leben als treue Ehefrau durch die Vergewaltigung hinfällig geworden ist. Dafür geht sie eine Reihe ihrer familiären Beziehungen durch, die nun gestört sind:

Du aber, so sehr geschätzter Gatte, wie wirst du in meine Arme fallen können, wenn du daran denkst, daß du nicht deine Gattin, sondern die Hure des Tarquinius in deinen

<sup>193</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie* 6: *Nolite me, pater sanctissime tuque luce mihi condam carior coniunx, morte prohibere. nisi me occidero, nunquam fides erit, me potius infamiam vitare voluisse quam mortem. Quis unquam crederet quod ille me servitio terruerit meque magis consotiandi servi ignominiam suspitiosam timuisse quam mortem, nisi moriendi fortitudine audatiaque probavero? restabit me miseram turpissima labes infamie Lucretiam potius adulteram voluisse vivere quam pudicam mori. Nonne videtis quod me non vite vultis sed infamie reservare?*

Armen hältst? Und du, so sehr verehrter Vater, wie kannst du mich noch deine Tochter nennen, wenn ich die Keuschheit, die ich unter deiner allerbesten Erziehung von Kindheit an gelernt habe, auf so unglückliche Weise verloren habe und wenn ich so äußerst ungerecht geschändet worden bin? Ich Unglückliche! Kann ich es etwa wagen, meine Kinder anzusehen, wenn ein Ehebrecher den Bauch, der sie geboren hat, niedergedrückt hat? Was, wenn sich sein unheilvoller Samen in meinen Eingeweiden festgesetzt hat? Soll ich etwa warten, bis ich als Ergebnis des Ehebruchs Mutter werde?<sup>194</sup>

Lucretia glaubt, keine treue Ehefrau mehr sein zu können, weil ihr Ehemann nicht mehr ihrer Treue sicher sein kann. Auch ihrem Vater gegenüber kann sie sich nicht mehr als gehorsame Tochter fühlen, da sie gegen die Grundsätze seiner Erziehung verstoßen hat. Schließlich ist auch ihr Selbstverständnis als Mutter gestört, weil sie ein Kind von Sextus erwarten könnte und die familiäre Beziehung der beiden Eltern zu ihren Kindern nicht mehr intakt ist. Die eheliche Treue, die Collatinus und Lucretius aus der Szene in der Spinnstube ableiten wollen, ist also tatsächlich gar nicht mehr gewährleistet.

Daß Sextus sie vergewaltigen wollte, deutet sie entsprechend als Angriff auf die Werte, die sie verkörpert hat:

Ich merke, daß mich mein Streben nach Keuschheit (*pudicitie studium*) zu einem geeigneten Opfer für ein Unrecht gemacht hat. Der abscheuliche Ehebrecher wollte nicht meine Schönheit, sondern meine Keuschheit (*castitatem*) erobern. Wenn ich dieses Ergebnis meiner Enthaltbarkeit (*fructum continentie*) verloren habe, was bleibt mir als befleckter, geschändeter und ehebrecherischer Frau noch? Nicht, daß ich bloß in den Bordellen eingesperrt werde: Soll ich mich überall und an jedem Ort frei und schändlich zur Prostitution anbieten?<sup>195</sup>

Lucretia geht davon aus, daß ihr der Wert der *pudicitia* durch ihren normgerechten Lebenswandel garantiert war. Sie konnte ihn für sich in Anspruch nehmen und er wurde ihr im Urteil der anderen zugestanden. Nach der Vergewaltigung erscheint er unwiederbringlich verloren, und sie sieht sich nun als Vertreterin eines entgegengesetzten Wertes. Für sie gilt nun der Wert der *voluptas*, der ungehemmten Wollust, und ihr Handeln kann nur noch den dazugehörigen Normen folgen. Als Ehebrecherin muß sie sich weiterhin prostituieren.

Mit einem zweiten Argument nimmt Lucretia die Behauptung der beiden Männer auf, daß sie durch ihre abweisende Haltung während der Vergewaltigung ihre *pudicitia* hinreichend bewiesen hat. Sie gesteht, daß es ihr nicht möglich war, alles Lustgefühl zu unterdrücken, und daß ihr Versuch gescheitert ist, den Körper willentlich zu kontrollieren und zu beherrschen. Daher gilt auch die Kategorie der *pudicitia* nicht mehr für sie. Nun hegt sie Abscheu gegen den Körper, der ihr gegen ihren Willen ein Lusterlebnis verschafft hat, und hat Angst davor, daß sich das Lustgefühl ausbreitet und schließlich die Oberhand über ihren Geist gewinnt, der es nicht unterdrücken konnte.

Zunächst geht Lucretia auf die Situation selbst ein. Die Männer hatten ihr Verhalten während der Vergewaltigung als Abwehr jeglicher sexuellen Regung angesehen, bei der der Geist den

<sup>194</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie* 8: *tu autem, carissime coniunx, quomodo poteris in meos ire complexus qui te non uxorem tenere tuam, sed scortum Tarquini recorderis? et tu pater sanctissime, quomodo me tuam filiam appellabis, que pudicitiam quam sub optima disciplina tua ab infantia didici, tam infeliciter amisi, tamque iniuriosse corrumpti? me miseram! audebone natos intueri meos quorum ventrem adulter oppresit? Quid, si semem infaustum visceribus inhesit meis? an expectabo donec ex adulterio mater fiam?*

<sup>195</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie* 9: *sentio quod pudicitie studium oportunitam me fecit iniurie. non formam sed castitatem meam expugnare voluit nephandus adulter. Si hunc fructum continentie tulli, quid polutam, strupatam et adulteram manet, nisi quod non meretrix lupanaribus includar sed passim ubique divolans feda prostituatur?*

Körper vollständig steuert und ihn zu einem leblosen Gegenstand ohne Fühlen hatte werden lassen. Lucretia schildert den Geschlechtsakt dagegen als zwiespältiges Erlebnis:

Weh mir, wird diese Seele hier etwa unbehelligt und ohne Schuld an der Schandtat bleiben können, zusammen mit diesem geschändeten Körper? Glaubt ihr, daß kein Lustgefühl (*voluptatem*) in dem vergewaltigten Körper ist? Ich werde eine verborgene Schande gestehen! Schon mich, Vater, schon mich, Gatte, und ihr, Götter der keuschen Frauen (*dii castarum mentium*), habt Nachsicht mit meinen Verfehlungen. Ich habe – ich gestehe – weder eine so große Trauer in meinem Herzen spüren können noch meinen Geist von jener Umarmung so sehr zurückrufen können, daß nicht die Lust der nur schlecht gehorchenden Glieder wieder zurückgekommen ist, aber auch nicht so, daß ich nicht die Reste der Heiratsflamme anerkannt habe.<sup>196</sup>

Lucretia blickt auf die Vergewaltigung zurück und kann in ihrer Erinnerung kein eindeutiges Urteil über ihr Verhalten treffen. Die gewohnten Wertbegriffe und die bekannten Normen, über die sie sich früher definiert hat, lassen sich nicht mehr anwenden. Ihren jetzigen Zustand kann sie stattdessen nur als unentschiedenes Schwanken zwischen zwei Werten beschreiben. Es ist offen, welcher Seite sie zuneigt. Ausgehend von den Normen, die ihrer Meinung nach das Urteil der *pudicitia* erlauben würden, überprüft sie sich selbst. Trauert sie jetzt so sehr, wie es einer keuschen Frau anstände, oder freut sie sich insgeheim über die Liebesnacht, die sie mit Sextus verbracht hat? War sie während der Vergewaltigung wirklich so enthaltsam, wie es die Norm vorsieht? Gemessen an diesen Kriterien scheint sich ihr Verhalten in der Schwebe zwischen einer keuschen Haltung und ihrem Gegenteil, der Wollust, zu bewegen. Während des Geschlechtsaktes hat sie jegliches sexuelle Interesse unterdrückt und ihrem Ehemann weiter die Treue gehalten, was für ihre *pudicitia* spricht, aber trotzdem kurzzeitig Lust empfunden, was als Kennzeichen für *voluptas* gilt<sup>197</sup>.

Der offene Zustand, in dem sie sich zwischen zwei gegenläufigen Werten bewegt, erscheint dabei für Lucretia als Bedrohung. Denn ihr Selbstverständnis baut auf den zeitlosen und unveränderlichen Kategorien auf, die die Normen und Werte der „positiven Anthropologie“ bereitstellen. Sie lassen sich aber auf ihren jetzigen Zustand nicht anwenden, in dem sie sich immer nur zwischen den zwei Polen einordnen kann. Auch wenn sie die gewohnten Kategorien noch weiter anwendet, hat sie die Sicherheit verloren, die sie dadurch früher erhielt. Ihre Situation läßt sich nicht mehr eindeutig als keusch oder lüstern bewerten, weil sie keine der dafür nötigen Normen mehr erfüllt.

Ausgehend von dieser Analyse gelangt Lucretia zum Selbstmord als letzter möglicher Konsequenz, um wieder die bekannten Werte in Anspruch nehmen zu können. Er erscheint als einzige Lösung, damit ihr Verhalten wieder sicher beurteilt und eindeutig einem der beiden Werte zugeordnet werden kann. Noch gilt die *pudicitia*, die Lucretia zuvor durch die eheliche Treue und sexuelle Enthaltsamkeit gewahrt hatte. Eine Gefährdung geht aber von ihrem Körper aus, der zum Einfallstor für die *voluptas* werden kann. Daher muß der Körper abgetötet werden. Sie vergleicht ihren Körper mit dem Vergewaltiger Sextus. So wie er bestraft werden muß, soll auch ihr Körper, der mit an der Vergewaltigung beteiligt war, zur Rechenschaft gezogen werden:

<sup>196</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie* 10: *hei mihi, poteritne animus iste insons et sine culpa flagitii ulterius cum hoc corrupto corpore permanere? an putatis nullam esse violati corporis voluptatem? fatebor oculum nephas! parce parens, parceque marite et vos dii castarum mentium, indulgite offensis. non potui fateor tantam animo concepisse tristitiam nec ab illo compressu mentem adeo revocare, quin subierint male obedientium membrorum illecebre, quin agnoverim maritalis vestigia flamme.*

<sup>197</sup> Kleszewski übersieht diesen Zweispalt und spricht unzutreffend von einem offenen „Schuldbekenntnis Lucretias“ (Kleszewski 1983, S. 329).

Jene, jene trauerbringende und unwillkommene Lust – was immer es auch sein mag, es bleibt trotzdem Lust (*voluptas*) – muß mit dem Schwert gerächt werden. Eure Sache jedenfalls, wenn noch etwas von der römischen Gesinnung in euch ist, wird es sein, jenes Verbrechen zu rächen. Es soll auch alles ausgelöscht werden, was in irgendeiner Form Lust (*voluptatem*) empfunden hat.<sup>198</sup>

Stirbt Lucretias Körper, stirbt auch die *voluptas*, die er empfunden hat und die die Kontrolle über Lucretia gewinnen könnte. Fällt der Anlaß dafür weg, daß Lucretias Verhalten nicht nur keusch, sondern auch lüstern genannt werden könnte, ist wieder ein eindeutiges Werturteil möglich.

Zur Unterstützung dieser These entwirft Lucretia ein Bild ihrer möglichen Zukunft, in der ihr Verhalten von der *voluptas* bestimmt wird. Mit der Zeit wird der unmittelbare Eindruck und die Trauer über das Erlebte verblassen. Und dann besteht die Gefahr, so behauptet sie, daß sie ungehemmt sexuellen Interessen nachgeht. Gegen diese Unwägbarkeiten der Zukunft stellt sie abschließend den Freitod, der sichere Werte garantiert:

Allzu groß ist die Macht der Venus. Ich will nicht, daß jemals das Bild dieser so großen Schandtats vor meinem geistigen Auge auftaucht. Nichts ist wechselhafter als die Frau. Die Krankheit und Unruhe in meinem Herzen wird die Zeit nicht nur mildern, sondern gänzlich auslöschen. Wenn ich sie dann mit der Zeit abgelegt habe, beginne ich vielleicht, Freude an Schändlichem zu haben. Laßt zu, daß ich diese Brust mit dem Schwert durchbohre, die jener gewalttätig liebte und an der er zuerst meine Brustwarzen festhielt und mit seinen Händen faßte, um seine Lust zu schüren.<sup>199</sup>

Wenn Lucretia den Selbstmord als einzige Lösung aus ihrer zwiespältigen Lage verteidigt, zeigt sie zugleich die dritte Norm, mit der die *pudicitia* bei Salutati definiert wird, den außergewöhnlichen Mut und die Entschlossenheit, die eigene Unschuld zu verteidigen. Unerbittlich und entschieden will sie alles zerstören, was lüstern und unkeusch ist.

Wie ihre Vorredner beendet auch Lucretia ihre Rede mit einer Schlußfolgerung, in der sie wieder auf die *fama* zu sprechen kommt, den wichtigsten Maßstab, um Lucretias Verhalten zu beurteilen. Dabei nimmt sie ihre These aus der Einleitung auf, daß ihre *pudicitia* durch einen tatkräftigen Beweis beglaubigt werden muß, um Anerkennung im Urteil der anderen zu finden. Hier verweist sie auf das Gericht in der Unterwelt, in dem Minos und Rhadamanthus darüber befinden, wer in das Elysium eintreten darf und wer nicht. Wie auf Erden dient auch dort die moralische Integrität als Bewertungsmaßstab:

Alle sollen glauben, daß ich nur die üble Nachrede (*infamiam*), nicht den Tod gefürchtet habe. Weil ich dies nicht durch Zeugen (*testis*) beweisen kann, werde ich durch mein Blut Sicherheit schaffen. Du, ungeschändete Seele, wirst beim Tribunal des Minos und des Rhadamanthus Zeuge (*testis*) sein für meine makellose Unschuld, und dort wirst du den königlichen Abkömmling dafür anklagen, daß er sich gegen die Keuschheit (*pudicitie*) vergangen und einen Körper befleckt hat.<sup>200</sup>

<sup>198</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie* 10: *illa, illa tristis et ingrata licet, qualiscumque tamen voluptas ferro ulciscenda est. Vestrum autem erit, si quid in vobis romani spiritus est, scelus illud ulcisci. Extinguatur quicquid habuit aliquod voluptatis.*

<sup>199</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie* 10: *nimie sunt Veneris vires. nolo quod unquam tanti facinoris ymago ante oculos nostre mentis agatur. nichil muliere mobilius. egritudinem animique motus nedum mollit sed extinguit tempus. Si distulero, forte incipient mihi flagitiosa placere. Dimittite ferro transfigam hoc pectus, quod ille violentus amavit, in quo primum ad excitamentum libidinis infixas mamillas digitis contractavit suis.*

<sup>200</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie* 11: *Credant omnes me infamiam timuisse non mortem. quod testibus probare non possum, sanguine meo ratum efficiam. anima incorrupta, immaculatae testis innocentie mee apud Minoys et Radamantis tribunal, ibique prolem regiam violatae pudicitie ac poluti corporis accusabis.*

Das Gericht in der Unterwelt erscheint als objektive Instanz, vor der letztgültig entschieden wird, wie das Verhalten eines Menschen zu bewerten ist. Lucretia setzt dabei voraus, daß die Normen und Werte, die dort als Maßstab angelegt werden, auch den Menschen bekannt sind. Sie müssen lediglich die festgelegten Normen erfüllen und sichern sich so den damit verbundenen Wert. Und da Lucretia sich bei ihrer bisherigen Lebensweise als äußerst keusch erwiesen hat, dies durch den Selbstmord nochmals unterstreicht und letzte Zweifel beseitigt, kann sie sich auch des Urteils sicher sein, das im Jenseits über sie gefällt werden wird.

Anders als die Wertbegriffe der *gloria* und der *pudicitia*, die wichtige Bezugspunkte für die beiden streitenden Parteien sind, gehen die Redner auf den Wert der *libertas*, der gleichermaßen mit dem *exemplum* der Lucretia verknüpft ist, nur beiläufig ein. Aber auch diesen Wert setzen sie jeweils ein, um ihre Meinung über Lucretias Absicht zu stützen, Selbstmord zu begehen. Für Collatinus und Lucretius ist der Selbstmord eine Norm, mit der Lucretia zur Erfüllungsgehilfin der Tyrannis der Tarquinier wird. Lucretia sieht darin ein Mittel, mit der sie es als Frau den Männern gleichtun und auf ihre Weise Rache an Sextus üben kann. Hier erscheint der Selbstmord als Norm, mit der sie für die *libertas* eintritt.

Die beiden Männer sehen im geplanten Selbstmord eine Fortsetzung der Grausamkeiten, die Tarquinius Superbus und Sextus begehen. Nur wenn Lucretia am Leben bleibt und sieht, wie sie gerächt wird, kann sie über ihn triumphieren:

Warum willst du, nachdem du dich, da du ja gezwungen wurdest, selbst von abscheulicher Lust freigesprochen hast, mit deinem Tod und mit deinem Blut sein unbeherrschtes Gemüt zufriedenstellen? Ist dir die Grausamkeit des Vaters und die Unersättlichkeit der Söhne etwa nicht zur Genüge bekannt? Dieser da, der deinen Körper geschändet hat, wieviele Morde hat er im Kampf gegen Gabii begangen, wievielen Unschuldigen hat er dort eine Falle gestellt? Wenn du ihn persönlich haßt, wenn du wirklich von ganzem Herzen seine Bestrafung wünschst, sorg dafür, daß du lebst; sorg dafür, daß er sieht, wie du dich über seine Bestrafung freust.<sup>201</sup>

Wenn sie sich umbringt, würde Lucretia wie Sextus handeln, der durch seine Kriegsführung Menschenleben aufs Spiel setzt und Unschuldige tötet. Denn sie ist gleichermaßen unschuldig und stirbt trotzdem ebenso wie die Soldaten, weil Sextus sie für seine Zwecke mißbraucht und in den Tod getrieben hat. In dieser Sichtweise führt sie nur die Tyrannis weiter, die die Königsfamilie ausübt.

In Lucretias Perspektive leistet ihr Selbstmord stattdessen einen wichtigen Beitrag für die *libertas*. Zum einen dient er als Auslöser für die Vertreibung der Könige, führt also nicht die Tyrannis der Tarquinier weiter, sondern leitet ihre Überwindung ein. Vor allem aber bildet die Strafe, die sie ihrem Körper erteilt, ein Pendant zu der Strafe, die die aufständischen Männer an den Tarquiniern durchführen:

Du aber, irdischer Körper, der du nicht zuletzt wegen deines Aussehens dir selbst zu Grund und Anlaß für den Ehebruch geworden bist, laß die Seele herausfließen, laß das Blut herausfließen unter dem Vorzeichen, daß die Vertreibung des hochmütigen Königs und seines unheilbringenden königlichen Abkömmlings von hier aus ihren Anfang nimmt. Du, einst so geschätzter Gatte, und du, Vater, vor deren Blick ich aus Scham und wegen meines

<sup>201</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie* 3: *Cur que coacta prebuisti sibi de libidine nephanda solatium, tua morte tuoque cruore vis ferocem eius animum saciare? an tibi non satis nota crudelitas patris, imanitas filiorum? iste corruptor corporis tui quot cedes explevit in Gabios, quot ibi circumvenit innocentes? si ipsum odis, si sibi ex animo supplicium optas, fac vivas; fac quod de te videat in suis penis exultare.*

Unglücks gerne fliehe, und ihr, meine Freunde, lebt wohl. Und betreibt die Rache, die ihr gelobt habt, nicht weniger tatkräftig als ich nun meinen Tod ins Werk setzen werde.<sup>202</sup>

Das Argument der Männer, sie töte eine Unschuldige, ist bereits dadurch entkräftet, daß Lucretia über keine gesicherte *pudicitia* mehr verfügt und ihren Körper, der Grund für ihre Zweifel ist, deswegen abtöten will. Indem Lucretia nun diese Gewalt gegen sich mit dem Aufstand der Männer parallelisiert, setzt sie den Selbstmord mit dem gewaltsamen Vorgehen der Männer gleich. Beide Seiten strafen, was *gloria* und *pudicitia* der Lucretia angegriffen und gefährdet hat. Lucretia geht gegen ihren eigenen Körper und die darüber vermittelten Lustgefühle vor, die Männer gegen den triebgesteuerten und lüsternen Sextus und seine Familie<sup>203</sup>.

### C. Salutati und die „positive Anthropologie“

Die Bearbeitung des Lucretia-*exemplum*, die Salutati in der *Declamatio* gibt, entspricht den Ansichten über *exempla*, die er viele Jahre später in seiner Korrespondenz mit dem Historiographen Juan Fernández de Heredia niederschreibt. Lucretia steht bereits in der *Declamatio* für den Wert der *pudicitia* ein, den er ihr auch in seinem späteren Brief wieder zuspricht, und er wird hier bereits an denselben normativen Eigenschaften festgemacht, die er Fernández gegenüber nennt.

Wie die historischen *exempla* allgemein bekräftigt auch die *Declamatio*, in der Salutati ein solches *exemplum* rhetorisch ausarbeitet, überzeitlich gültige Werte, die durch festgelegte Normen garantiert werden. Salutati läßt seine Figuren mit einer „positiven Anthropologie“ arbeiten. Die Normen sind bekannt und daher jederzeit wiedererkennbar, so daß sich am Verhalten einer Figur ablesen läßt, ob sie einem Wertbegriff entspricht oder nicht. Dies gilt für alle drei Werte, für die Lucretia bei Salutati steht. Daß jede Handlung eindeutig einem Wert zugeordnet werden kann, wird dadurch sichergestellt, daß zu jeder Tugend ein Laster als entgegengesetzter Wert gehört. Was nicht in die eine Kategorie fällt, wird dann der anderen zugeschlagen. Dies ergibt einen geschlossenen Kanon an Werten und Normen. Die *pudicitia* wird garantiert durch die Normen der ehelichen Treue, die Lucretia in der Spinnstube und der Kindererziehung unter Beweis stellt, durch die Norm der sexuellen Enthaltsamkeit und Körperkontrolle, die sie keinen anderen Mann begehren und auch bei erzwungenem Geschlechtsverkehr kein Lustgefühl aufkommen läßt, und die Norm der herausragenden Kraft, die sie auch nicht vor einem Selbstmord zurückschrecken läßt. Auf der anderen Seite steht die *voluptas*, die ebenso an normativen Merkmalen erkennbar ist. Dazu gehört die Prostitution, unter die jede Sexualität außerhalb der Ehe fällt, und sie ist allgemein daran zu erkennen, daß jemand ein lustbetontes und sexuell aktives Leben führt. Die *gloria* ermißt sich an dem Ansehen, das Lucretia bei anderen Menschen und vor dem Jenseitsgericht genießt. Hierfür wird die moralische Integrität zugrundegelegt, die sie durch ihre *pudicitia* beweist. Als Gegenbegriff gilt die *infamia*, die sich durch gesellschaftliche Verachtung und Geringschätzung ausdrückt. Die *libertas* schließlich zeigt sich, wenn sich jemand unter Gefahr für sein eigenes Leben dagegen wehrt, daß andere sein Selbstbestimmungsrecht

<sup>202</sup> Salutati, *Declamatio Lucretie* 11: *tuque terestre corpus, quod etiam specie tua tibi causam et occasionem adulterii peperisti, effunde animam, effunde cruorem hoc omine, ut hinc incipiat superbi regis et infauste regie prolis excidium. Tuque vir condam carissime tuque pater, quorum aspectum pudore et infelicitate mea libenter effugio, vosque amici, valete. nec minus fortiter vindictam quam spondistis peragite, quam ego cedem perficiam meam.*

<sup>203</sup> Der rhetorische Charakter der *Declamatio* wird im Laufe der ausgeklügelten Argumentation der beiden Seiten immer wieder deutlich. Neben den rhetorischen Fragen und Interjektionen zählt hierzu etwa das Wortspiel mit Sextus als *hospes* und *hostes*, das Salutati von Livius übernommen hat, und die Reihung der Argumente in Dreiergruppen, wenn Lucretia etwa ihr verändertes Verhältnis zu Ehemann, Vater und Kindern beschreibt.

mißachten und ihre Macht mißbrauchen. Der dazu entgegengesetzte Wert ist die Tyrannis, bei der er sich weiter unterdrücken läßt und passiv die Gewalttaten der anderen erduldet.

In der *Declamatio Lucretie* wird der Fall der Lucretia mit den Kategorien einer „positiven Anthropologie“ diskutiert und beurteilt. Die Vergewaltigung wie der geplante Selbstmord werden daraufhin überprüft, welchen Normen und Werten sie entsprechen. Ist Lucretia keusch oder lüstern? Rettet sie ihren Leumund oder zerstört sie ihn? Tritt sie für die Freiheit der Römer ein oder läßt sie sich unterjochen? Während der Diskussion befindet sich Lucretia jedoch in einer zwiespältigen Lage, in der die gewohnten Kategorien nicht angewendet werden können. Sie ist weder keusch noch lüstern, weder lobens- noch tadelnswert und weder freiheitsliebend noch unterdrückt. Die Situation zwischen den Werten, in der sie sich befindet, erscheint dabei als Bedrohung. Denn Lucretia geht davon aus, daß sie die *pudicitia* vor der Vergewaltigung für sich garantiert hatte, durch sie erst verloren hat und nun erneut sichern muß. Sie droht also die Wertesicherheit zu verlieren, auf die sie sich vorher verlassen konnte. Ihr Glaube an die Vorgaben einer „positiven Anthropologie“ bleibt jedoch ungebrochen. Ihre Zukunft erscheint ihr eindeutig von der *voluptas* geprägt, und sie ist sich sicher, daß der Selbstmord ein hinreichender Beweis für ihre *pudicitia* vor dem Jenseitsgericht sein wird. Der Wertekanon, auf den sie sich bezieht, ist zeitlos und allgemeingültig, weil sie damit Vorhersagen über die Zukunft treffen kann und sich der Richtspruch im Jenseits schon ahnen läßt.

Die Werteunsicherheit, in der sich Lucretia bei Salutati nach der Vergewaltigung befindet, verweist im Ansatz auf die „negative Anthropologie“. Denn Lucretia kann keinen Wertbegriff absolut für sich in Anspruch nehmen und sich auf keine Normen mehr stützen, die ihr vorgeben könnten, wie sie sich verhalten muß. Wie in der „negativen Anthropologie“ beschrieben, muß sie sich die Werte als Zielvorgabe selbst setzen, ihr Handeln der jeweiligen Situation anpassen und erst versuchen, dadurch die Werte umzusetzen. Lucretia ist weder grundsätzlich keusch noch grundsätzlich lüstern, sondern muß die latent vorhandene Lust abwehren und die *pudicitia* als Ziel dagegen halten, ohne sie jemals endgültig erreichen zu können. Für Salutatis Lucretia, die sich über den Wertekanon der „positiven Anthropologie“ definiert, erscheint diese Situation aber als Bedrohung. Sie entzieht ihr eine Sicherheit, ohne die sie nicht leben kann. Mit dem Selbstmord nimmt sie zugleich Zuflucht zu den garantierten Werten, die ihr Selbstverständnis strukturieren. Das individuelle Vorgehen in der konkreten Situation, das für die „negative Anthropologie“ den einzigen Ausgangspunkt für wertbezogenes Handeln bildet, erscheint in der Perspektive der „positiven Anthropologie“ als Verlust der gewohnten Normen und Werte, mit denen sich eigentlich jede Handlung erfassen lassen müßte.

Salutati begründet seine „positive Anthropologie“ wie Augustin mit Gott als letzter Instanz. Dies ergibt sich aus dem Brief an Fernández, in dem er den Prediger Salomon für sein Geschichtsbild heranzieht, und findet sich auch in der *Declamatio*. Dort nimmt das Jenseitsgericht des Rhadamanthus die Form eines jüngsten Gerichts an, bei dem die Menschen nach ihrem Verhalten auf Erden beurteilt werden. Salutati kennt zwar die Argumente Augustins, nutzt dessen Text aber nur für einige intertextuelle Elemente, nicht für die Anthropologie. Stattdessen deutet er die „negative Anthropologie“, die Augustin vertritt, zu einer „positiven“ um. Damit dies gelingt, positiviert er Elemente von Augustins Anthropologie, indem er die formale Definition des Menschen zu einer inhaltlichen macht.

Bei Augustin wie bei Salutati gibt es eine Vorgabe dafür, wie der Mensch sich verhalten soll. Das göttliche Gesetz bei Augustin entspricht in gewisser Weise Salutatis Jenseitsgericht, vor dem das Verhalten des Menschen beurteilt wird. Während Augustin die für alle Menschen

gültigen Werte jedoch als Zielvorgabe auffaßt, die der Mensch nie endgültig erreicht, sondern ausgehend von seiner partikularen Situation erst anstreben muß, geht Salutati von bekannten und feststehenden Werten aus. Ob sie eingehalten werden, läßt sich an äußerlich sichtbaren Normen überprüfen. Ein geschlossener Kanon an universal gültigen Werten und Normen sorgt dafür, daß jede partikulare Handlung sofort als richtig oder falsch eingeschätzt werden kann. Dies führt dazu, daß die Kriterien, mit denen im Jenseits moralisch geurteilt werden kann, bereits im Diesseits bekannt sind. Das richtige menschliche Verhalten, das Augustin als Aufgabe ansieht, über die der Mensch nur Mutmaßungen anstellen kann, ist daher für Salutati eine Tatsache, die allgemein bekannt ist.

Entsprechend wird die formale Definition des Menschen, die Augustin gibt, von Salutati zu einem inhaltlichen Kriterium umgedeutet. Augustin schreibt, daß die Seele kraft ihres Willens den Körper kontrollieren soll, und allein diese seelische Disposition zählt, um die Tugendhaftigkeit eines Menschen zu ermessen. Für eine Frau, die vergewaltigt wird, bedeutet dies, daß sie während der Vergewaltigung versuchen muß, ihre Seele von jeglichen Lustgefühlen freizuhalten. Was Augustin aber als Aufgabe beschreibt, die die Frau zu erfüllen versuchen muß, verabsolutiert Salutati zu einer festen Norm. Für ihn muß Lucretia während der Vergewaltigung ihren Körper vollständig unter Kontrolle halten, und nur dann gilt sie als keusch. Daß sie nun aber zwischen Lust und Abscheu schwankt und die Signale des Körpers nicht vollständig unterdrücken kann, erscheint als Zeichen dafür, daß sie die Norm nicht erfüllt. In Augustins Sicht ist aber gerade dieses Schwanken ein notwendiger Teil des sittlichen Handelns. Denn er sieht es als ständigen Versuch an, einen Wert erst umzusetzen, und dazu gehört auch die Gefahr, daß dies scheitert oder nur unvollständig gelingt.

Der Unterschied zwischen Augustin und Salutati und den beiden Anthropologien, die sie repräsentieren, wird am deutlichsten daran, wie sie den Wert der *gloria* einsetzen. Beide nutzen das *exemplum* der Lucretia, um die *gloria* als menschliche Verhaltensweise vorzuführen, und für beide ist ihr Selbstmord Ausdruck eines besonderen Strebens nach Ruhm. Augustin schätzt die Ruhmsucht aber als Laster ein. Lucretia richtet ihr Handeln lediglich an der Anerkennung ihrer Mitmenschen aus und übersieht die universalen Werte, die Gott als Aufgabe setzt. Für Salutati dagegen, der von sicheren Normen ausgeht, die die Werte garantieren, ist *gloria* eine Tugend. Weil für ihn irdische und transzendente Anerkennung zusammenfallen, stellt jeder, der sich den Zuspruch seiner Mitmenschen sichert, auch die Anerkennung vor Gott sicher.

### 3.3. Der kulturelle Kontext: Salutati als Kanzler der Republik Florenz

Die „positive Anthropologie“, die Salutati vertritt, hält ihre Aussagen über den Menschen für universal gültig. Die universalen Werte werden durch Normen garantiert, für die ebenfalls Allgemeingültigkeit angenommen wird. Ein *exemplum* führt für Salutati diese zeitlosen Verhaltensregeln und Eigenschaften des Menschen an einem Einzelbeispiel vor. Es läßt sich aber nachweisen, daß die Normen, die Salutati aus dem historischen Ereignis der Vergewaltigung der Lucretia ableitet, seiner eigenen Lebenswelt entstammen. Er verlegt sie lediglich in die Vergangenheit zurück und stattet dadurch die aktuellen Ansichten über das richtige Verhalten seiner eigenen Zeit mit der Autorität der Vergangenheit aus. Es gibt also nur deswegen nichts Neues unter der Sonne, weil er seine eigenen Ansichten über den Menschen in die Vergangenheit zurückverlegt und sich deswegen überall dieselben Werte und Normen finden. Daß Salutatis Normen aber tatsächlich lediglich partikular sind und nur universal erscheinen, weil er sie in die Vergangenheit projiziert, läßt sich durch eine Analyse seines kulturellen Kontextes zeigen.

Salutatis kulturelles Bezugsfeld ergibt sich aus seiner Tätigkeit als Kanzler von Florenz. Durch die auswärtigen Kontakte, die er im Zuge dieser Anstellung knüpfen und pflegen kann, kommt er mit vielen Politikern in ganz Europa in Kontakt. Mit den weltlichen und kirchlichen Entscheidungsträgern verbindet ihn dabei das gemeinsame Interesse an lateinischen Autoren, aus denen sie ihre Sprachkompetenz beziehen. Salutati ist Teil einer Gruppe von gebildeten Politikern, die eine relativ geschlossene Gruppe mit gemeinsamen Ansichten, Interessen und Problemen bilden. Sie stehen in brieflichem Kontakt, verfügen über eine vergleichbare Bildungsgrundlage und hegen ähnliche antiquarische Interessen. Wie Salutati beziehen sie ihr Selbstverständnis aus der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, bei der die antiken *exempla* einen zentralen Platz einnehmen. Der Bildungskanon ist also Bezugspunkt für ein Selbstverständnis, das mit Wertvorstellungen arbeitet, über die weitgehend Konsens herrscht und über dessen Grundzüge sich die Beteiligten einig sind. Dies führt zu den festgelegten und wiedererkennbaren Normen der „positiven Anthropologie“, die Werte garantieren und einlösen sollen.

Eine Analyse dieses kulturellen Kontextes kann erstens nachweisen, daß die vorgeblich allgemeingültigen Normen der *Declamatio* auf aktuelle Normen zurückgehen, die Salutati in das Lucretia-*exemplum* projiziert. Hierfür soll der Zusammenhang der Normen der *Declamatio* mit denen des kulturellen Kontextes aufgezeigt werden. Zugleich kann zweitens die zentrale Rolle aufgezeigt werden, die die Antike für Salutati und seine Zeitgenossen spielt und in die die „positive Anthropologie“ eingebettet ist. Der Rückverweis auf die Antike dient als unproblematische Form der Selbstvergewisserung und kann sie in ihrem Selbstverständnis bestärken und bestätigen.

Um diese Nachweise zu führen, werden alle Stellen im Corpus von Salutatis Schriften untersucht, an denen er das Lucretia-*exemplum* nach seiner frühen *Declamatio Lucretie* wieder einsetzt<sup>204</sup>. Anders als in der *Declamatio* bezieht er das *exemplum* jeweils auf

<sup>204</sup> Hierfür werden die Belegstellen zugrunde gelegt, die der Index zu Salutatis Schriften von Zintzen/ Ecker/ Riemer bietet (vgl. Zintzen/ Ecker/ Riemer 1992, S. 26). Da der Index die Staatsbriefe Salutatis, die nur in sehr geringem Umfang ediert sind, nicht mit berücksichtigt, wird aus dem Corpus der gedruckten Staatsbriefe eine zusätzliche Belegstelle ergänzt. Auch im Staatsbrief vom 4. Januar 1376 nimmt Salutati auf das *exemplum* der Lucretia Bezug (vgl. Salutati, Staatsbriefe 19 (Langkabel)). Von den Belegstellen bei Zintzen/ Ecker/ Riemer werden zwei nicht genauer interpretiert. Der Brief an Juan Fernández de Heredia ist bereits eingangs untersucht worden (vgl. Salutati, *Epistolario* II, 289 – 302). Der Brief an Filippo di Bartoletto di Valle di Quercola bietet keinen Anhaltspunkt für den kulturellen Kontext, weil Salutati hier lediglich eine Passage aus der *Declamatio* erläutert (vgl. Salutati, *Epistolario* IV, 247 – 254).

zeitgenössische Kontexte und stellt Analogien zwischen der antiken Figur und einer aktuellen Situation her. Dabei steht das *exemplum* erneut für die feststehenden Normen der „positiven Anthropologie“, die Salutati ihm schon in der *Declamatio Lucretie* zuschreibt. Die Anbindung an aktuelle Kontexte zeigt nun jedoch auch, wie stark diese Sicht der Lucretia durch die Normen seiner eigenen Zeit geprägt ist. Denn was die Geschichte der Lucretia illustrieren soll, sind vor allem die Verhaltensregeln und Ansichten über den Menschen, die Salutati selbst seinen Briefpartnern und Mitmenschen gegenüber vertritt<sup>205</sup>.

### A. Salutatis Staatsbrief an die Stadt Rom: Lucretia und die Freiheit der Republik Florenz (1376)

Der erste Text, in dem Salutati schon bald nach der *Declamatio Lucretie* wieder mit dem *exemplum* der Lucretia arbeitet, ist ein Staatsbrief vom Januar 1376, in dem Salutati sich in offizieller Funktion als Kanzler von Florenz an die Stadt Rom wendet. Er fordert sie zum Widerstand gegen Papst Gregor XI. auf, der seine Rückkehr aus Avignon zurück nach Rom vorbereitet. Hier nutzt er das *Lucretia-exemplum* in seiner rhetorischen Funktion als Beweismittel und zitiert es nur kurz an, um eine These, die er vertritt, mit einem Rückblick in die Geschichte zu untermauern. Mit dem Hinweis auf die große Vergangenheit Roms und das Streben nach *libertas*, von dem sich schon Lucretia in der Frühgeschichte leiten läßt, versucht er, die Stadt Rom gegen den zurückkehrenden Papst aufzubringen.

Papst Gregor XI., der 1370 zum Papst gewählt wird, betreibt von Beginn seiner Amtszeit an die Rückkehr der päpstlichen Kurie nach Rom aus Avignon, wo sie sich seit Beginn des Jahrhunderts befindet. Gregor XI. setzt sich schließlich gegen den Widerstand der mehrheitlich aus Franzosen bestehenden Kurie durch und erreicht Rom am 17. Januar 1377 mit einer Flotte, die von dem Juan Fernández de Heredia organisiert und angeführt wird, bei dem Salutati viele Jahre später brieflich nach historiographischen Handschriften anfragt. Während er sich 1392 freundschaftlich mit Fernández über Bedeutung und Nutzen der Geschichte austauscht, steht Salutati zu diesem Zeitpunkt auf der Gegenseite. Denn die angekündigte Rückkehr des Papstes droht sich negativ auf die Handelsmacht und den politischen Einfluß von Florenz auszuwirken, das er seit kurzer Zeit als Kanzler vertritt. Durch den Wechsel des Papstes nach Avignon ist in Nord- und Mittelitalien ein Machtvakuum entstanden, in dem der Papst zwar weiterhin größter Landbesitzer ist, den Kirchenstaat aber größtenteils sich selbst überläßt. Die lokalen Mächte, zu denen auch

<sup>205</sup> Mit der Arbeit von Jed 1989 liegt bereits eine Monographie zur *Declamatio Lucretie* vor, die als bisher einzige Untersuchung versucht, den Text in seinen kulturellen Kontext zu stellen (vgl. auch Jed 1987 und Jed 1991). Sie ist jedoch in methodischer Hinsicht außerordentlich problematisch, und kann deswegen nur sehr bedingt als Vorarbeit benutzt werden. Jed schließt von Lucretias Streben nach *pudicitia* auf eine Denkweise, die im Florenz Salutatis allgemein verbreitet und auf Reinigung und Reinheit ausgerichtet ist. Jed sieht in der *castitas*, die Lucretia bei Salutati erreichen will, ein grundsätzliches *chaste thinking* dargestellt, das sich auch in der zeitgenössischen Politik, der philologischen Praxis der Humanisten und der Buchführung der Florentiner Kaufleute wiederfindet. Diese These kann sie jedoch nur mit einer sehr problematischen Materialbasis stützen. Denn obwohl andere sehr viel naheliegendere Verbindungen vorliegen, verknüpft Jed Text und Kontext auf spekulativer Basis und weitgehend assoziativ. So bezieht sie die *libertas*, für die Lucretia in der *Declamatio* eintritt, auf Salutatis politischen Briefwechsel mit Antoni Loschi, in dem nur Brutus, nicht aber Lucretia als *exemplum* herangezogen wird. Und für die Analogie zwischen dem philologischen Bemühen um einen reinen Text und Lucretias Streben nach *pudicitia* dient ihr das allgemeine Vokabular der Humanisten für die Textexegese, nicht aber Salutatis eigene philologische Tätigkeit (vgl. Jed 1989, S. 18 – 50). Hier soll dagegen mit den Belegstellen, an denen Salutati das *Lucretia-exemplum* verwendet, eine besser begründete Materialbasis zum Ausgang der Untersuchung gemacht werden. Dabei werden zugleich zwei Bereiche des kulturellen Kontextes aufgenommen, auf die Jed bereits verweist, nämlich Salutatis politische Arbeit als Kanzler von Florenz und seine philologischen Interessen. Anders als bei Jed führt die hier gewählte Materialbasis aber zu einem viel breiteren und methodisch gesicherten Spektrum an Verbindungen zwischen Text und Kontext.

Florenz gehört, konnten dieses Machtvakuum selbst ausfüllen und für sich nutzen. Dies ist aber durch die Rückkehr des Papstes nach Rom stark gefährdet, von wo aus er viel besser seine Interessen vertreten kann.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1375, also kurz nach Salutatis Amtsantritt, kommt es zu größeren Spannungen zwischen dem Papst und Florenz. Salutati, als Kanzler und *dictator litterarum* für die Außenbeziehungen zuständig, muß sich bereits zu Beginn seiner Tätigkeit in einer komplizierten Situation bewähren, bei der sein ganzes rhetorisches Geschick erforderlich ist. Er muß die politischen Absichten der Florentiner, die er selbst erst gerade kennenlernt, nach außen angemessen darstellen, die diplomatischen Beziehungen zum Papst und den benachbarten Städten aufrechterhalten und außerdem gewinnbringend für die eigene Stellung einsetzen. In einer Reihe von Staatsbriefen, die Salutati im Winter 1375/1376 schreibt, versucht er, die Lage für Florenz in verschiedene Richtungen zu verbessern. Papst Gregor XI. gegenüber gibt er sich moderat, zeigt ihm aber auch die Grenzen auf, die seiner Machterweiterung in Italien gesetzt sind. Zugleich macht er die toskanischen Verbündeten auf die Bedrohung durch den Papst aufmerksam und wiegelt die Städte des Kirchenstaates zum Widerstand gegen den Papst auf. Diese diplomatischen Aktivitäten führen schließlich zum Bruch des Papstes mit Florenz. Am 31. März 1376 belegt der Papst die Stadt mit dem Kirchenbann, durch den Florenz erhebliche Verluste im Handel erleidet. Der Krieg endet erst im Sommer 1378, als Florenz unter innenpolitischem Druck mit Papst Urban VI., dem in Rom gewählten Nachfolger von Gregor XI., einen Friedensvertrag schließt. Auch wenn der Krieg für Florenz eine ungünstige Wendung nimmt, trägt er zum Gelingen von Salutatis Karriere entscheidend bei. Während des Krieges und in den Monaten davor kann er an den geheimen Sitzungen der entscheidungstragenden Gremien der *Signoria* teilnehmen und wird insbesondere zu den Treffen der *Otto di Balìa*, des Kollegs der Kriegskommissare, herangezogen, das für die Auseinandersetzung mit dem Papsttum gebildet wird. Dadurch wird Salutati in den inneren Kreis der Führungspersonen der Republik aufgenommen und kann seine Position in der *Signoria* sichern und ausbauen.<sup>206</sup>

In den frühen Staatsbriefen setzt Salutati rhetorisches Können und Bildungswissen, das er bereits in der *Declamatio Lucretie* theoretisch vorführt, in die politische Praxis um. Entsprechend findet sich auch in dem Staatsbrief vom 4. Januar 1376, den Salutati an die Stadt Rom richtet, als der Bruch mit dem Papst noch nicht endgültig offenbar ist, beiläufig das *exemplum* der Lucretia. Es dient Salutati als Beweismittel in einem größeren Argumentationszusammenhang, in dem er an die Freiheitsliebe der Römer appelliert<sup>207</sup>. Das *exemplum* erfüllt dabei zwei Funktionen. Zum einen dient es als Bildungswissen, mit dem Salutati die Politik der Republik Florenz darstellen und seine Argumentation stützen kann. Zum anderen setzt er die Antike als Bezugswelt für das eigene Selbstverständnis ein. Er nutzt sie, um an den Nationalstolz und das Selbstwertgefühl der Römer zu appellieren. Denn schließlich zeigen die *exempla* aus der römischen Frühzeit die Größe ihrer eigenen Vorfahren, die ihnen als Ansporn und Richtschnur dienen müssen.

Salutati eröffnet den Brief an die Römer mit einer allgemeinen Einschätzung der politischen Lage in Italien. Dafür ordnet er den verschiedenen Interessengruppen klare Rollen und Werturteile zu. Auf der einen Seite stehen die Italiener, die in Sklaverei gehalten werden und ihre Freiheit durchsetzen wollen, auf der anderen die päpstliche Kurie in Avignon, die eine tyrannische Herrschaft errichtet hat, gegen die sich Italien nun endlich wehrt:

<sup>206</sup> Für die historischen Zusammenhänge vgl. Trexler 1967 und Witt 1983, S. 126 – 132.

<sup>207</sup> Für das Konzept der *libertas*, das sich in den frühen Staatsbriefen immer wieder findet, vgl. auch Langkabel 1981, S. 66 – 82.

Verehrte Herren, hochgeschätzte Brüder. Gott, der alles lenkt und nach der uns unbekanntem Ordnung seiner unwandelbaren Gerechtigkeit über die Angelegenheiten der Sterblichen befindet, hat sich in seiner großen Güte des schwachen Italiens erbarmt, das unter dem abscheulichen Joch der Sklaverei aufstöhnt. Er hat den Kampfgeist des Volkes geweckt und die Bedrängten aufgerichtet gegen die äußerst schändliche Tyrannei der Barbaren (*tirannidem barbarorum*). Und, wie ihr seht, verlangt jetzt allerorts auch, angetrieben von dem gleichen Wunsch, Unteritalien laut und vernehmlich nach Freiheit (*libertas*) und setzt sich für diese Freiheit mit Waffengewalt ein. Diesen, die uns um unsere Hilfe ersuchen, versagen wir sie bei einem so hervorragendem Vorhaben und für eine so willkommenen Sache nicht.<sup>208</sup>

Salutati deutet die aktuelle Situation mittels des Gegensatzpaars von *libertas* und Tyrannis. Während die tyrannische Herrschaft der französischen Kurie im Moment noch die Oberhand hat, macht sich allmählich der Wille zum Widerstand bemerkbar, der die italienischen Städte ergriffen hat. Der Einsatz für die *libertas*, erkennbar an der Bereitschaft, die Herrscher mit Gewalt zu vertreiben, wird zusätzlich durch höhere Fügung befördert. Durch den Hinweis auf Gott, der sich nun auf die Seite Italiens schlägt, wird sein Werturteil über die Situation zugleich objektiviert. Gottes Wille dient zur Letztbegründung dafür, daß es sich tatsächlich um eine Tyrannis handelt, gegen die legitimerweise vorgegangen werden darf. Als zweites Deutungsmuster fügt Salutati die Trennung zwischen Barbaren und Einheimischen ein. Dabei stellt er die päpstliche Kurie und ihre mehrheitlich französischen Beamte als fremdartig dar und grenzt sie gegen die eigene Lebensweise ab. Abschließend positioniert Salutati die Republik Florenz in der Konstellation. Sie ist auf der Seite der *libertas* und ihrer Verfechter.

Im nächsten Abschnitt geht Salutati von der allgemeinen Situation zu den Adressaten seines Briefes über. Auch die Römer sollen sich auf die Seite der Aufständischen schlagen und sich wie Florenz gegen die Rückkehr des Papstes nach Rom einsetzen. Als Grund dafür nennt er die *exempla* aus der römischen Frühzeit, die die Römer aufgrund ihrer Geschichte dazu verpflichten. Die *exempla* dienen nicht nur als Illustration und Beweis dafür, daß das Streben nach *libertas* das einzig richtige Verhalten in der aktuellen Situation ist. Denn weil sie auch noch der Tradition der Römer selbst angehören, führen sie außerdem einen Nationalcharakter vor, dem diese ohnehin folgen müssen:

Wir glauben, daß dies alles euch, die ihr gleichsam die Urheber und Väter der allgemeinen Freiheit (*publice libertatis*) seid, Freude bereitet, weil sich abzeichnet, daß das römische Volk wieder zu seiner alten Größe und seiner natürlichen Stellung gelangt. Diese Liebe zur Freiheit (*libertatis amor*) trieb nämlich einst das römische Volk gegen eine königliche Tyrannis und reizte sie zum Sturz der Herrschaft der Decemviren, gegen jene wegen der Vergewaltigung der Lucretia, zu diesem wegen des Urteils gegen Virginia. Diese Freiheit stellte Horatius Cocles allein auf einer einstürzenden Brücke den drohenden Feinden entgegen. Diese schickte Mucius Scaevola ohne Hoffnung auf Rettung gegen Porsenna und bot dadurch, daß er seine eigene Hand verbrannte, dem König etwas Atemberaubendes und der gesamten Nachwelt etwas Bewundernswertes. Diese weihte die beiden Decier dem ergebenen Freitod und den Schwertern der Feinde. Und, um nun die einzelnen Sterblichen, die Glanz verbreitende Zierde Eures Staates, zu entlassen, diese allein hat bewirkt, daß das römische Volk, der Herr über alle Dinge, der Sieger über die Völker, durch unzählige Siege die ganze Welt durchdrungen hat und dabei auch das eigene Blut vergossen hat. Deswegen, hochgeschätzte Brüder, während alle anderen von Natur aus für die Freiheit begeistert sind,

<sup>208</sup> Salutati, Staatsbriefe 19 (Langkabel): *Magnifici domini, fratres nostri karissimi. Deus benignissimus cuncta disponens et sub immutabilis iustitiae ordine nobis incognito res mortalium administrans miseratus humilem Italiam ingemiscere sub iugo abominabilis servitutis suscitavit spiritum populorum et erexit oppressos contra fedissimam tyrannidem barbarorum. Et, ut videtis, undique pari voto excita demum Ausonia libertatem fremit, libertatem ferro viribusque procurat. Quibus nos requirentibus in tam preclaro proposito ac tam favorabili causa nostra subsidia non negamus.*

seid ihr allein aus einer Erbschuld heraus gleichsam rechtlich dazu verpflichtet, euch für die Freiheit einzusetzen.<sup>209</sup>

Salutati führt die *exempla* aus der römischen Frühgeschichte als Erläuterung für den übergeordneten Wert der *libertas* an. Mit dem Wert ist eine klar umrissene Norm verbunden, die Verhaltensanweisungen dafür gibt, woran sich der Einsatz für *libertas* im allgemeinen zeigt. Lucretia nimmt als prominentestes *exemplum* die erste Stelle ein und wird mit dem *exemplum* der Verginia parallel gesetzt, da hier ebenfalls der Tod einer Frau zum Aufstand gegen ein ungerechtes und tyrannisches Regime führt. Ergänzend führt Salutati dann zwei *exempla* aus der Zeit an, als der etruskische König Porsenna Rom belagert. Horatius Cocles und Mucius Scaevola zeigen erneut den Widerstand gegen einen Tyrannen, der die Römer ihrer Freiheit berauben will. Wie bei Lucretia und Verginia, die im Interesse der *libertas* sterben, nehmen auch diese beiden Todesgefahr und Verletzungen in Kauf, um Rom zu verteidigen. Dies gilt auch für die beiden Decier, Publius Decius Mus und seinen Sohn. Der Vater weicht sich während einer Schlacht gegen die Latiner den Göttern, da ihm im Traum für diesen Fall der Sieg versprochen worden ist. Der Sohn folgt seinem Vorbild dann später im Kampf gegen Pyrrhus nach. Beide stürzen sich nach einem einleitenden religiösen Zeremoniell allein auf die Feinde und erleiden den Freitod. Salutati ordnet die *exempla* in jedem Satz dem Wert der *libertas* als Subjekt unter, so daß sie als Illustration und zusätzlicher Beweis eines übergeordneten Wertes erscheinen. Aus den *exempla* läßt sich dann die einheitliche Verhaltensnorm entnehmen, die den Wert der *libertas* einlöst. In allen Fällen unternehmen die Römer einen gewaltsamen Aufstand gegen Gegner, die sie unterdrücken und ihrer Selbstbestimmung berauben wollen, ob es sich nun um die Tarquinier, die Decemvirn, Porsenna, die Latiner oder Pyrrhus handelt. Für ihr Selbstbestimmungsrecht nehmen sie auch den Verlust ihres eigenen Lebens in Kauf. Lucretia opfert sich, um die Männer um Brutus zum Kampf anzustacheln, Verginia wird getötet, um die Macht der Decemvirn zu brechen, und die Decier sterben freiwillig im Kampf, um die Schlacht für Rom zu entscheiden. Horatius Cocles und Mucius Scaevola überleben zwar, der eine kann sich allerdings erst in letzter Sekunde retten und der andere verstümmelt sich seine Hand, um Porsenna von der Widerstandskraft der Römer zu überzeugen. Da es sich jeweils um dasselbe Muster handelt, abstrahiert Salutati schließlich endgültig von den einzelnen *exempla* und geht zum dadurch repräsentierten Wert der *libertas* über, dem Rom seine Macht und Größe zu verdanken hat.

Die *exempla* und die Schlußfolgerung, die sich daraus ergibt, setzt er dann in Analogie zur Gegenwart. So wie die Römer der Frühzeit müssen sich jetzt auch die heutigen Bürger der Stadt für die *libertas* einsetzen und unter Gefahr für Leib und Leben um sie kämpfen. Dadurch erweitert er die Beweiskraft der *exempla*. Sie führen zunächst eine als universal gültig angesehene Verhaltensweise vor, der nach Salutatis Meinung im Moment ganz Italien folgen muß. Während aber die anderen Städte sich ihr nur aus ihrer Zwangssituation heraus verschreiben, sind die Römer zusätzlich auch aufgrund ihres Nationalcharakters und der Solidarität mit ihrer Vorgeschichte dazu verpflichtet, für die *libertas* einzutreten. In diesem

<sup>209</sup> Salutati, Staatsbriefe 19 (Langkabel): *Que cuncta vobis tanquam publice libertatis autoribus ac patribus credimus ad iocunditatem accedere, cum cognoscantur ad maiestatem Romani populi et vestrum naturale propositum pertinere. Hic enim libertatis amor olim Romanum populum contra regiam tyrannidem impulit et ad abrogandum imperium decemvirum illam ob compressionem Lucretie, istud ob damnationem Virginie, concitavit. Hec libertas Oratium Coclitem solum contra infestos hostes ruituro obiecit in ponte. Hec Mutium sine spe salutis in Porsennam immisit et proprie manus incendio stupendum regi omnique posteritati prebuit admirandum. Hec duos Decios sponte devote morti et gladiis hostium consecravit. Et ut singulos mortales vestre civitatis ingentia lumina dimittamus, hec sola fecit, ut Romanus populus, rerum dominus, victor gentium, innumerabilibus victoriis totum orbem sanguinem etiam suum effundendo peragraverit. Ob quod, fratres karissimi, cum omnes ad libertatem naturaliter incenduntur, vos soli ex debito hereditario quodam iure obligamini ad studia libertatis.*

Fall geben die *exempla* nicht nur eine einfache Wesensbestimmung des Menschen, sondern legen die individuelle Charakteristik einer bestimmten sozialen Gruppe fest. Die Römer sind bereits von Geburt an freiheitsliebend, und ihre Geschichte legt sie auf ganz bestimmte Eigenschaften fest. Die *exempla* werden so zur Quelle für nationale Stereotype.

Wie in der *Declamatio* dient die Geschichte der Lucretia als *exemplum* für das Streben nach *libertas*. Dort tadeln die Verwandten der Lucretia Sextus für seine Grausamkeit im Krieg gegen Gabii und nennen ihn ausdrücklich einen Tyrannen. Dieselben Verhaltensmuster macht Salutati in seinem Brief an die Römer auch für die Kurie und die Italiener geltend. Jene erscheinen als Sklavenhalter und nimmersatte „Fresser“<sup>210</sup>, die Italien für ihr eigenes Wohlergehen ausnutzen wollen. Diese dagegen setzen sich gewaltbereit für ihre Unabhängigkeit ein.

Erst nachdem Salutati auf diese Weise den Widerstreit von *libertas* und Tyrannis als allgemeines Muster aufgebaut und in großen Zügen auf die aktuelle politische Lage angewendet hat, geht er auch auf die tatsächlichen politischen Optionen der Römer ein. Hier muß er einräumen, daß es eventuell strategische Vorteile für Rom hat, wenn die Kurie wieder in der Stadt ansässig ist. Dabei wird klar, warum er im Vorfeld den Freiheitskampf so prominent als entscheidendes Argument plazierte hat. Denn nur vor diesem allgemeinen Hintergrund kann er die durchaus verlockenden Angebote der Kurie schmälern. Die wirtschaftlichen Vorteile, die die Rückkehr der Kurie für Rom bedeuten könnte, sind nichtig im Vergleich zur nationalen Aufgabe der Römer, die sowohl die Unabhängigkeit ihrer eigenen Stadt als auch die ganz Italiens umfaßt:

Möge auch eure redliche Art nicht durch die Schmeicheleien der Kirchenleute verführt werden, von denen wir wissen, daß sie an euch verdeckt und öffentlich herantreten und auf euch einreden, damit ihr den Kirchenstand gerne und bereitwillig unterstützt. Sie bieten an, die päpstliche Kurie nach Italien zu verlegen, und stellen mit großer Worthurerei einen gewissen wünschenswerten Status für die Stadt durch die Ankunft der Kurie in Aussicht. Schließlich führt dies alles zu der entscheidenden Frage und läuft darauf hinaus: Handelt ihr, Römer, so, daß Italien versklavt, unterdrückt und mit Füßen getreten wird und diese Gallier hier herrschen? Oder kann euch überhaupt etwas als Vorteil vor Augen gestellt werden oder etwas als Lohn gegeben werden, das der Freiheit Italiens vorzuziehen ist?<sup>211</sup>

Es wird deutlich, daß das Modell der bedrohten *libertas* gar nicht unbedingt zutrifft und die Römer die Möglichkeit haben, ganz im Gegenteil selbst an Macht und Einfluß zu gewinnen. In Salutatis Argumentation befindet sich also eine Schwachstelle, die die Schlüssigkeit seiner Darstellung insgesamt gefährdet. Daher wertet Salutati die Angebote der Kurie als „Worthurerei“ ab. Wie eine Prostituierte, deren äußere Schönheit dem Mann Genuß und Zerstreung verheißt, aber ihn tatsächlich vom Pfad der Tugend und dem rechten Leben abbringt, lockt auch die Kurie mit leeren Versprechungen, die nie erfüllt werden. Auf metaphorischer Ebene wird hier ein weiterer Punkt aufgegriffen, den Salutati in der *Declamatio* behandelt. Denn dort sieht Lucretia in der äußeren Schönheit das Merkmal, das auf *voluptas* verweisen kann, da Sextus gerade wegen ihrer Schönheit auf sie aufmerksam geworden ist. Die *pudicitia* der Frau hängt dagegen ganz von einem tugendhaften

<sup>210</sup> Vgl. Salutati, Staatsbriefe 19 (Langkabel): *Nolite pati per iniuriam hos Gallicos voratores vestre Italie tam crudeliter imminere.*

<sup>211</sup> Salutati, Staatsbriefe 19 (Langkabel): *Nec sinceritatem vestram seducant blanditie clericorum, quos scimus vos privatim et publice ambire suggerereque vobis, quod placeat et velitis statum ecclesie sustinere offerentes papam curiam Romanam in Italiam translaturum et in magno verborum lenocinio vobis quendam optabilem urbis statum ex adventu curie designantes. Denique hec omnia huc redeunt, huc concludunt: facite, Romani, quod Italia serviat, opprimatur et conculcetur et hi Gallici dominantur? An potest vobis aliquod proponi lucrum aliquidve pretium deputari, quod preponendum sit Italice libertati?*

Lebenswandel ab, der alles vermeidet, was zu Lust und Sexualität führen könnte. Hier vergleicht Salutati nun analog die Kurie mit einer Frau, die die Stadt Rom zu ihrem Liebhaber machen und zu unsittlichem Lebenswandel verführen will. Dies wäre aber zum Schaden der Stadt. Wendet sie sich nun von der Kurie ab, handelt sie wie Lucretia, die durch ihren Selbstmord die *voluptas* vermeiden und die *pudicitia* sichern will.

### **B. Salutati und die *Saletta* des *Palazzo dei Signori*: Lucretia als *exemplum* für Republik und Monarchie (1380)**

Die nächste Gelegenheit, zu der Salutati das *exemplum* der Lucretia wieder einsetzt, findet sich, als er gegen Ende der siebziger Jahre zweiundzwanzig vierzeilige Epigramme zu historischen Figuren verfaßt. Darin räumt er dem *exemplum* der Lucretia einen zentralen Platz ein. Seine Epigramme dienen als Bildunterschriften zu einem Freskenzyklus, der zu diesem Zeitpunkt in einem kleinen Saal des Rathauses angebracht wird, der *Saletta* des *Palazzo dei Signori*, in dem auch Salutati als Kanzler der Republik residiert<sup>212</sup>. Wie bereits im Brief an die Römer werden auch in diesen Epigrammen und dem dazugehörigen Freskenzyklus aus der Geschichte die Werte abgeleitet, die in der Gegenwart für ihn und seine Mitbürger Geltung haben, und die Vergangenheit begründet das Selbstverständnis seines eigenen sozialen Bezugsfeldes. Diesmal verbindet Salutati aber nicht Rom, sondern seine eigene Stadt Florenz mit dem Geschehen aus der Vergangenheit.

Der Historienzyklus, den Salutati für die Stadt Florenz konzipiert, entsteht in Abhängigkeit und Abgrenzung zu einem ganz ähnlichen Zyklus, der einige Jahre zuvor im benachbarten Padua errichtet worden ist. Dort hat der herrschende Francesco da Carrara den in der Nähe residierenden Francesco Petrarca und dessen Schüler Lombardo della Seta damit beauftragt, die wissenschaftlichen Grundlagen für eine *Sala virorum illustrium* zu schaffen und die *exempla* zusammenzustellen, die schließlich in dem Repräsentationssaal abgebildet werden sollen. Auch wenn Florenz sich in erster Linie als ebenbürtig erweisen will und dafür das Vorbild lediglich nachahmt, nutzt die Stadt die Gelegenheit gleichzeitig auch, um für sich ein ganz eigenes Profil in scharfer Abgrenzung zu Padua zu formulieren. Denn während die *Sala virorum illustrium* als Privatraum für einen Monarchen konzipiert ist, soll die *Saletta* der *virii illustres* in Florenz das republikanische Selbstverständnis seiner Bürger repräsentieren. Diese ganz unterschiedliche Programmatik erreicht Salutati allein durch die Auswahl und Anordnung der *exempla*. Auch er nimmt die Gelehrten, römischen Helden und kaiserlichen Herrscher auf, die Petrarca im paduanischen Zyklus berücksichtigt und dort zu Vorbildern für den alleinherrschenden da Carrara macht. Salutati gruppiert und ergänzt dessen Reihe aber so, daß die *exempla* bei ihm ganz im Gegenteil zu Ahnherren der Florentiner Republik und Beispielen für die republikanische Aufgeschlossenheit der Stadt werden. Auch wenn das *exemplum* der Lucretia also in beiden Historienzyklen eingesetzt wird, wird es in ganz unterschiedliche Kontexte gerückt und für gegensätzliche Formen der Selbstdarstellung genutzt.

<sup>212</sup> In der Forschung werden meist die späteren Bezeichnungen verwendet und der Saal entsprechend als *Aula Minor* des *Palazzo Vecchio* bezeichnet. Die Epigramme des Freskenzyklus sind abgedruckt bei Hankey 1959, der auch die Überlieferungsgeschichte referiert und eine erste Deutung des Bildprogramms vorschlägt. Für Datierung und Name des Saales vgl. Bernacchioni 1994, für Salutatis Quellen vgl. Guerrini 1992 und Guerrini 1993, für das Bildprogramm vgl. Donato 1985 und Donato 1986. Eine Zusammenfassung der Forschung unternimmt Rubinstein 1995, S. 52 – 54, der aber die Belege für die Datierung bei Bernacchioni 1994 nicht berücksichtigt und daher zu problematischen Schlußfolgerungen kommt.

### a. Die *Saletta* der *viri illustres* in Florenz

Der Florentiner Freskenzyklus, der heute nur noch durch die handschriftliche Überlieferung der Epigramme bekannt ist, wird gegen Ende des Jahres 1380 fertiggestellt<sup>213</sup> und verbindet berühmte Personen aus der Weltgeschichte und der römischen Republik, darunter in prominenter Stellung die Lucretia, mit erst kurz zuvor verstorbenen Humanisten, die in Florenz gewirkt haben. Salutati stellt die Epigramme des Freskenzyklus zu einer programmatischen Aussage zusammen. Aus ihm soll sich das republikanisch geprägte Selbstverständnis der Stadt Florenz ergeben.

Der Freskenzyklus ist einer der ersten Bilderzyklen mit *viri illustres*, berühmten Männer, die in der Folge in vielen anderen Städten Norditaliens entstehen<sup>214</sup>. Daß Salutati mit der Aufgabe betraut ist, die Bildunterschriften zu den Fresken zu verfassen und wahrscheinlich auch an der Gesamtkonzeption beteiligt wird, hängt mit dem Aufgabenbereich zusammen, der ihm als Kanzler der Stadt zugeteilt ist. Als *dictator litterarum* verfügt er über die soliden Kenntnisse im Lateinischen, die für das Abfassen der Epigramme nötig sind, und er hat sich im Rahmen seiner Ausbildung mit der Historiographie befaßt. Vor allem ist er darin geübt, die Stadt nach außen darzustellen, weil er durch seine Tätigkeit in ständigem Kontakt mit auswärtigen Stellen steht. So kann er das Selbstverständnis der Stadt sowohl in Anlehnung an die anderen Stadtstaaten begründen und Florenz als ebenbürtig erweisen. Zugleich kann er die anderen Städte dadurch zu übertrumpfen versuchen, daß er Florenz in der Außendarstellung eine besondere Note verleiht, durch die es sich von den übrigen Städten abhebt.

Wie bereits im Brief an die Römer definiert Salutati die Bedeutung der Stadt über ihre Geschichte. Sie ist erneut auf *exempla* hin verdichtet und ganz auf die Werte ausgerichtet, die darin veranschaulicht werden. Anders als in seinem Brief an die Stadt Rom, wo er nur eine assoziative Brücke zwischen der römischen Frühgeschichte und dem Rom seiner Zeit herstellt, um sie im Kampf gegen die päpstliche Kurie auf seine Seite zu ziehen, stellt er im Historienzyklus der *Saletta* die verschiedenen *exempla* so zusammen, daß sie eine ausführliche programmatische Aussage machen. Salutati nimmt drei Gruppen von historischen Figuren in den Historienzyklus auf, die in Kombination miteinander ein Corpus von *exempla* ergeben, das die Stadt Florenz und ihr Selbstverständnis repräsentiert<sup>215</sup>. Die erste Gruppe besteht aus elf Figuren aus der Zeit der römischen Republik, deren berühmte Taten Salutati in knapper Form nennt und jeweils mit den Wertbegriffen verbindet, die dabei veranschaulicht werden. Florenz nimmt sich also die Grundsätze zum Vorbild, die Rom zur führenden politischen Kraft des Mittelmeerraums gemacht haben und seinen militärischen Erfolg erklären. Eine zweite Gruppe bilden sechs Herrscherfiguren, die für die Abfolge der großen Weltreiche stehen und damit den Hintergrund bilden, vor dem sich die Geschichte abspielt. Sie stehen für die Kontinuität der großen Herrscherreiche seit der Antike, die zugleich von Übergängen nach Art einer mehrfachen *translatio imperii* bestimmt ist. Die dritte Gruppe setzt sich schließlich aus fünf florentinischen Dichtern und Humanisten

<sup>213</sup> Vgl. Bernacchioni 1994, S. 18. Am 30.12.1380 werden Cecco Lapi und Piero di Giovanni „pro pictura“ in der „saletta del Palazzo dei Signori“ bezahlt. Die hohe Summe macht wahrscheinlich, daß es sich nicht nur um Verzierungen handelt, sondern der Freskenzyklus gemeint sein muß, der Salutatis Epigramme begleitet.

<sup>214</sup> Für eine Übersicht vgl. Böcker-Dursch 1973. Der Florentiner Zyklus ist nach dem Paduaner Zyklus, der das unmittelbare Vorbild für Salutati und Florenz ist, erst der zweite Zyklus mit *viri illustres*. Zuvor gab es nur einige Zyklen mit dem festen Programm der *neuf preux*.

<sup>215</sup> Die Einteilung der *exempla* in diese drei Gruppen geht auf einen Vorschlag von Donato 1985, S. 135, zurück. Sie trennt die fünf Dichterfiguren, die in der Handschrift bunt mit den anderen Figuren gemischt sind, von den übrigen Figuren ab und geht davon aus, daß sie räumlich von den übrigen Figuren abgesetzt sind. Die sechs Herrscherfiguren bilden dann eine zusammenhängende Gruppe, und übrig bleiben die Figuren der römischen Republik.

zusammen, die in Salutatis eigenem Jahrhundert tätig waren und erst vor kurzer Zeit verstorben sind. Die Gelehrten stehen für die Wiederaufnahme der antiken Tradition, der sich Florenz verpflichtet sieht und über die es sich ebenfalls definiert. Die Humanisten, die gelehrte Abhandlungen zu antiken Texten und selbst Dichtungen verfaßt haben, stehen als *exempla* dafür, wie sich eine Brücke von der Antike zur eigenen Zeit bauen läßt<sup>216</sup>.

Die drei Gruppen des Freskenzyklus der *Saletta* sollen jeweils andere Aspekte des florentinischen Selbstverständnisses aufzeigen. Erstens, so soll das Bildprogramm deutlich machen, beziehen sich die Florentiner auf die Wertbegriffe, von denen die römische Republik geprägt ist. Als Gegenpol sind dann zweitens auch monarchische Herrscher aufgenommen, die große Weltreiche verwaltet und unter sich vereint haben. Sie bilden aber lediglich einen größeren Rahmen, innerhalb dessen Florenz sich für die Republik entscheidet. Einen besonderen Schwerpunkt setzt Salutati dann drittens dadurch, daß er die Vertreter der humanistischen Studien und Dichtungen aus der eigenen unmittelbaren Vergangenheit aufnimmt, die die Werte der Vergangenheit pflegen und in eigenen Texten bearbeiten und aktualisieren.

Daß Salutati in seiner ersten *exempla*-Gruppe einen Schwerpunkt bei *exempla* aus der römischen Republik setzt, hängt damit zusammen, daß sich die Stadt bereits in den Texten der frühen florentinischen Geschichtsschreibung aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts auf ihre römische Abstammung beruft. Ihr zufolge wurde Florenz unter Caesar als Ersatz für das benachbarte Fiesole gegründet, das von ihm belagert und zerstört worden war. Dies war als Strafmaßnahme dafür geschehen, daß sich Fiesole während der catilinarischen Verschwörung auf die Seite der Aufständischen gegen Rom geschlagen hatte<sup>217</sup>. Ebenso wie die Stadt Rom selbst steht also auch Florenz in einer besonders engen Beziehung zur römischen Vergangenheit. Dabei ist Salutati besonders bemüht, Florenz an eine republikanische Tradition anzubinden, und beendet seine Reihe der römischen *exempla* mit dem Untergang der Republik. Zwar führt er auch Caesar und Oktavian, den späteren Augustus, als *exempla* an. Er reiht sie aber nicht in die Folge der römischen Tugendexempel ein, sondern nimmt sie in die Gruppe der Alleinherrscher auf.

Die zeitlich am weitesten zurückliegende Figur der römischen Republik, die Salutati behandelt, ist Brutus, der die Verfassungsform der Republik einrichtet. Hier kommt Salutati auch auf Lucretia zu sprechen, mit deren Selbstmord die Vertreibung der Könige ihren Anfang nimmt:

Als Rächer der Lucretia handelte ich weise, nicht dumm wie zuvor, und durch die Vertreibung der Königsfamilie verschaffte ich den Quiriten die Freiheit (*libertate*), für die

<sup>216</sup> Als Quelle für die Epigramme zur römischen Republik benutzt Salutati den anonymen spätantiken Text *De viris illustribus*, den er für einen Text des Plinius hält (vgl. Salutati, *Epistolario* IV, 85,1) und aus dem er mehrfach wörtliche Zitate entlehnt (vgl. Guerrini 1993). Für die Viten der Florentiner Dichter kann er wahrscheinlich auf die Forschungen von Philippi Villani zurückgreifen. Er arbeitet wenig später in den Jahren 1381 bis 1282 an der Erstfassung seiner Florentiner Geschichte *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, in deren biographischen Teil dieselben fünf Dichter genannt werden (vgl. Villani, *De origine*, A XXI – XXV, S. 68 – 104). Salutati korrigiert eine Handschrift dieses Textes und es ist sehr wahrscheinlich, daß er Villanis Arbeit bereits vorher begleitet hat (vgl. Donato 1985, S. 135).

<sup>217</sup> Salutati orientiert sich hier noch an dieser traditionellen Fassung der Gründungslegende, die er einige Jahre später in der *Invectiva contra Antonium Luschem* selbst korrigiert. Eine Neulektüre der Quellen zur catilinarischen Verschwörung führt ihn zu dem Schluß, daß Florenz bereits als Kolonie von Sulla gegründet wurde. Nach dem Aufstand des Catilina bleibt sie aber als einzige Kolonie bestehen, da sie die Treue zu Rom bewahrt hat (vgl. Witt 1983, S. 246 – 252).

ich auch meine Söhne mit Rutenbündeln und rechtssprechenden Beil hinrichtete und für die ich den Feind im Zweikampf tötete.<sup>218</sup>

In sein Epigramm nimmt Salutati fast alle berühmten Taten auf, die mit Brutus verbunden werden und bezieht sie jeweils auf den Wert der *libertas*, die den Grundzug aller seiner Handlungen bildet. Bevor ihm die Vergewaltigung der Lucretia einen Anlaß geben kann, sich offen gegen die Königsfamilie zu stellen und der Freiheit zum Durchbruch zu verhelfen, stellt er sich dumm, um nicht vorzeitig als Gegner erkannt und getötet zu werden. Mit seinem beherzten Einsatz für Lucretias Rache gelangt er schließlich ans Ziel, errichtet die Herrschaft der Konsuln und setzt die Freiheit Roms durch. Auch danach, in seiner Zeit als Konsul, bleibt ihm die Freiheit ein zentrales Anliegen. So läßt er sogar seine eigenen Söhne hinrichten, weil sie sich gegen die junge Republik verschworen hatten. Und er stirbt schließlich im Kampf gegen den Königssohn Arruns Tarquinius, der nach seiner Flucht aus Rom die etruskischen Nachbarn der Republik zu einem Krieg aufgewiegelt hatte, um die Tarquinier wieder an die Macht zu bringen.

Im Epigramm spielt das *exemplum* der Lucretia nur eine Nebenrolle, und der Schwerpunkt liegt auf der Person des Brutus. Entsprechend wird sie auch nur auf den einen Wert bezogen, den sie mit Brutus gemeinsam hat, nämlich die Liebe zur Freiheit. Wie in der *Declamatio* wird auch hier der Selbstmord als Auslöser für den Umsturzversuch gegen die Tarquinier angesehen, der gewaltsam verläuft und viele Opfer kosten kann, aber im Interesse der Freiheit unternommen werden muß. Salutati läßt Lucretia ihren Freitod dort bewußt als weibliches Pendant zum Aufstand der Männer deuten, den sie als ihren Beitrag zum Kampf gegen die Tyrannis ansieht. Auch hier faßt er die Rache für den Selbstmord als Ausweis dafür auf, wie sich Freiheitsliebe im konkreten Handeln zeigt.

Daß der Wert der *libertas* und die dazugehörigen Handlungsweisen allgemeine Kennzeichen der Römer sind, wird dann an den weiteren zehn *exempla* aus der Republik deutlich. Sie ergänzen zunächst zusätzliche Werte und legen weitere typische Eigenschaften fest, die die Römer auszeichnen. Aber auch der Wert der *libertas* kehrt schließlich in den *exempla* aus der Spätzeit der Republik wieder, als diese Regierungsform zunehmend gefährdet wird und erneut verteidigt werden muß. Die meisten der *exempla* sind römische Feldherrn, und Salutati nennt jeweils die verschiedenen Gegner, gegen die sie sich durchsetzen mußten. Wie bei Brutus spitzt er die Vorbildhaftigkeit der Figuren in exemplarischen Episoden zu und greift einzelne Ereignisse heraus, bei denen sie sich um eine bestimmte Tugend verdient machen. So zählt Salutati beispielsweise im Epigramm zu Marcus Furius Camillus, der nach Brutus die chronologisch nächste Stelle einnimmt, dessen verschiedene Gegner auf. Mit ihnen verbunden sind die Werte, die ihm zum Sieg verhelfen und die er daher auch für sich in Anspruch nehmen kann:

Die Bewohner von Veji habe ich durch Intelligenz (*ingenio*) bezwungen, die Falisker durch Mitgefühl (*pietate*), die Gallier durch Tapferkeit (*virtute*). Nachdem ich als Diktator aus dem Exil in die Stadt zurückgeholt worden war, habe ich sie besiegt und den Besiegten die erbeuteten Feldzeichen entrissen. Ich, Camillus, bin dann alt geworden in Waffen.<sup>219</sup>

In den verschiedenen Kriegen beweist Camillus jeweils andere Tugenden, die durch bemerkenswerte Taten belegt werden. Bei der Eroberung von Veji zeigt er *ingenium*, seinen klaren Verstand, indem er seine Soldaten einen Abwassertunnel benutzen läßt, um in die Stadt

<sup>218</sup> Salutati, *Epigrammata* 1 (*L. Brutus*): *Lucretie vindex sapiens non brutus ut ante/ Regibus expulsis in libertate quiritibus/ Asserui, pro qua virgis iustaque securi/ Percussi natos, hostemque cadendo peremi.*

<sup>219</sup> Salutati, *Epigrammata* 2 (*M. Furius Camillus*): *Ingenio veios domui, pietate faliscos,/ Gallos virtute, quos et dictator ad urbem/ Tractus ab exilio fregi, captivaque signa/ Eripui victis, senuique camillus in armis.*

zu gelangen und sie von innen aus zu erobern. Später, als die Römer die Falisker und ihre Stadt Falerii belagern, entführt der Schulmeister der Stadt die Kinder der Oberschicht, um sie den Römern als Geiseln anzubieten. Camillus weist das Angebot zurück, weil es ihm unehrenhaft erscheint und läßt die Kinder ihren Lehrer unter Prügel in die Stadt zurücktreiben, weswegen sich die Bewohner von Falerii kampfflos ergeben. Camillus gibt sich hier als Träger des Werts der *pietas* zu erkennen, der Liebe und Zuneigung gegen Kinder und die Familie, die er sogar den Kriegsgegnern gegenüber bewahrt. Schließlich kann er die Stadt Rom im letzten Moment von den Galliern befreien, die sie besetzt halten und Gold als Gegenleistung für die Freigabe der Stadt fordern. Hier stellt Camillus seine *virtus* unter Beweis, seine Tapferkeit und Kraft, mit der er als Feldherr die Gallier besiegen und vertreiben kann.

Diese Darstellungsform setzt Salutati auch bei den übrigen *exempla* fort. Chronologisch fortgeführt wird die Reihe von M. Curius Dentatus und C. Fabricius Lucinius. Beide zeichnen sich während der Samnitenkriege, mit denen Rom seinen Einflußbereich in Italien erweitert, und in den Kämpfen mit König Pyrrhus aus Epirus, der seinerseits sein Reich nach Italien ausdehnen will, jeweils durch ihre *honestas*, ihre Ehrbarkeit, aus<sup>220</sup>. Sie weisen Bestechungsangebote der Gegner zurück und stehen trotz verlockender Angebote weiter auf der Seite Roms. Aus der Zeit des zweiten punischen Krieges nennt Salutati dann drei *exempla*-Figuren. Bei P. Scipio Africanus stellt er neben seinen militärischen Erfolgen vor allem seine Keuschheit, seine *pudicitia*, heraus<sup>221</sup>. Er beweist sie, als er nach der Eroberung des spanischen Neu-Karthago eine Frau, die ihm als Sieger zugefallen ist, ihrem Bräutigam zurückgibt. Tatsächlich befolgt er damit auch zwei der Normen, die Salutati in der *Declamatio Lucretiae* mit der *pudicitia* verbindet. Zum einen erweist er sich als sexuell enthaltsam, weil er die Frau nicht für sich selbst besitzen will, und zum anderen erkennt er die eheliche Treue an, weil er sie dem Bräutigam zuspricht, dem sie bereits versprochen ist. Fabius Maximus Cunctator dagegen gilt Salutati als Musterbeispiel für *constantia*, Standfestigkeit, da er Hannibal in mehreren Schlachten durch Hinhaltenaktik besiegen kann, und für Großmut, den er beweist, als er das eingeschlossene Heer des Mincius befreit, obwohl dieser zuvor gegen ihn intrigiert hatte. Und Marcus Marcellus steht für die *pietas*, die Liebe und Achtung, die er den Göttern und seinem Vaterland gegenüber empfindet. Dies zeigt sich daran, daß er die im Zweikampf erbeutete *spolia opima* in der Nachfolge des Romulus im Tempel des Jupiter Feretrius niederlegt<sup>222</sup>.

Erst in den beiden *exempla*, mit denen Salutati sich dem Ende der römischen Republik nähert, rückt er wieder den Wert der *libertas* ins Zentrum, die in dieser Zeit durch Politiker gefährdet ist, die nach Alleinherrschaft über das römische Reich streben. Dies kündigt sich bereits beim *exemplum* des jüngeren Cato an, der sich während des römischen Bürgerkriegs zunächst auf die Seite des Pompeius schlägt und dann Selbstmord begeht, als Caesars Sieg sich abzeichnet. In seinem Epigramm betont Salutati, wie sehr Cato sich den traditionellen römischen Werten verpflichtet sieht und auch mit seinem Selbstmord noch für diese Überzeugungen einsteht:

Ich, Inbegriff des Ruhms, den die Tugenden verheißen (*gloria virtutum*), habe schon von Kindheit an das ehrbare Leben (*honesti*) gekannt. Ich bin Cato, immer ein strenger Feind

<sup>220</sup> Vgl. Salutati, *Epigrammata* 4 (M. Curius Dentatus) und 21 (G. Fabricius Lucinius).

<sup>221</sup> Vgl. Salutati, *Epigrammata* 3 (P. Scipio Africanus): *Laude pudicitie sibi conciliavit hiberos/ Scipio*.

<sup>222</sup> Vgl. Salutati, *Epigrammata* 10 (M. Marcellus): *Tertius a sacro suspendit opima quirino*. Zugleich nennt Salutati den Marcellus aber auch *ferox*, da er einen Triumphzug ohne Zustimmung des Senats durchführt.

aller Laster. Ich habe die Todesstrafe gegen die Verschwörer verhängt und bin als freier Mensch zu den Sternen zurückgekehrt, indem ich selbst meine Seele befreit habe.<sup>223</sup>

Der jüngere Cato scheint alle überhaupt möglichen Tugenden in sich zu vereinen und daher muß ihm Salutati zufolge auch die höchste Achtung zuteil werden. Wie in der *Declamatio* wird diese Eigenschaft mit dem Wert der *gloria* beschrieben, der erreicht wird, wenn möglichst viele andere Tugendwerte eingelöst sind. Als Beispiele für die hervorstechende Mustergültigkeit nennt er drei Episoden aus dem Leben des Cato, die Jugend, Lebensmitte und Tod schlaglichtartig beleuchten. So soll Cato bereits in seiner Kindheit durch sein strenges Auftreten und seinen Einsatz für Rom aufgefallen sein. Dann spielt Salutati auf die Rede an, mit der Cato als Fürsprecher der senatorischen Partei gegen Caesar antritt und sich für die Hinrichtung Catilinas einsetzt, und schließt mit dem Hinweis auf Catos Selbstmord. Auch wenn Salutati die *libertas* nicht ausdrücklich als Wert anführt, dem Cato sich verpflichtet, wird dieser Schwerpunkt aus den Episoden deutlich, von denen er berichtet. Denn Catilina und Caesar sind beides Gegner der Republik, die Cato zunächst gegen Catilina erfolgreich verteidigt, aber dann doch Caesar überlassen muß. Beide Male bleibt Cato hartnäckig seinen Idealen treu und begeht schließlich sogar lieber Selbstmord, als daß er auf seinen Anspruch auf *libertas* verzichten würde.

Bei Cicero, der drei Jahre nach Catos Tod von Oktavian hingerichtet wird, verbindet Salutati die Bereitschaft, sich mit aller Kraft auch gegen übermächtige Feinde für die Republik einzusetzen, ausdrücklich mit dem Wert der *libertas*. Er eröffnet das Epigramm jedoch zunächst mit einer Würdigung der herausragenden Intelligenz, des *ingenium* Ciceros:

Tullius ist berühmt als Begründer der lateinischen Sprache. Rom nutzte seine Intelligenz (*ingenium*) für militärische Erfolge und zur Sicherung seines Herrschaftsbereichs. Er bezwang Catilina. Aber das Schwert des Antonius tötete mit ihm zugleich auch die Freiheit (*libertatem*).<sup>224</sup>

Ciceros *ingenium* zeigt sich daran, daß er die lateinische Sprache mustergültig verwendet und dadurch zum zentralen Instrument der politischen und gelehrten Argumentation macht. Anders als bei den anderen *exempla*, für die Salutati fast nur Feldherrn heranzieht, die sich auf militärischem Gebiet für Rom einsetzen, gelingt Cicero dies allein durch seine rhetorischen Fähigkeiten, indem er in politischen Reden und auf diplomatischen Missionen das Wohl der Republik zu vertreten weiß. Als Beispiel aus dem bewegten Leben Ciceros greift er die Hinrichtung des Catilina heraus, die er als Konsul in die Wege leitet. Diese Episode dient zugleich als Illustration dafür, daß die *libertas* der Republik ein zentrales Anliegen seiner Politik ist. Salutati sieht in Cicero daher sogar die Personifikation der Republik, der Oktavian dann den Todesstoß versetzt<sup>225</sup>. Cicero setzt also am Ende der Republik noch immer denselben Wert wie L. Junius Brutus um, der die Republik begründet hatte, arbeitet aber mit den Mitteln der Rhetorik, nicht mit körperlicher und militärischer Gewalt für dieses Ziel.

Bei Cicero wie bei Cato dem Jüngeren stellt Salutati besonders heraus, daß sie an der Verurteilung Catilinas und seiner Mitverschworenen beteiligt sind, und macht dies zum zentralen Beispiel für ihr Streben nach *libertas*. Daß Salutati gerade dieses Ereignis dafür

<sup>223</sup> Salutati, *Epigrammata* 22 (M. Porcius Cato Uticensis): *Gloria virtutum gremio conceptus honesti/ Sum cato qui semper vitii acerrimus hostis/ In coniuratos statui cum sanguine penas/ Eiciensque animam, mea liber ad astra redivi.*

<sup>224</sup> Salutati, *Epigrammata* 20 (M. Tullius Cicero): *Inclitus eloquii latialis Tullius autor./ Ingenium cuius habuit per roma triumphis/ Imperioque suo, Catilinam fregit. at ipsum/ Antonii gladius, libertatemque peremit.*

<sup>225</sup> Salutati identifiziert allerdings dessen Gegner Antonius als Verantwortlichen, wohl weil die letzten Reden Ciceros gegen diesen gerichtet sind.

auswählt, erklärt sich aus dem direkten Zusammenhang, der zwischen der catilinarischen Verschwörung und der Gründungsgeschichte der Stadt Florenz besteht. Salutati, der das Wissen um diese Gründungsgeschichte bei den Mitbürgern und auswärtigen Adressaten des Historienzyklus voraussetzen kann, stellt damit eine ganz handfeste Verbindung zwischen der Vergangenheit und der eigenen Zeit her, die auch die behauptete Nähe der antiken Wertbegriffe zum Selbstverständnis der Florentiner untermauern kann. Der Gründungslegende zufolge verdankt Florenz seine Existenz der Tatsache, daß sich Fiesole, der ältere Nachbar der Stadt, auf die Seite der Catilinarier gestellt und mit ihnen bestraft wurde. Florenz ist also die römische Neugründung, die das abtrünnige Fiesole ersetzen sollte. Zugleich ist die Stadt dadurch in besonderem Maße mit der *libertas* verbunden. Denn am Anfang ihrer Geschichte steht das Bemühen berühmter römischer Staatsmänner, die Republik vor Alleinherrschern zu bewahren, und die Freiheitsliebe scheint der Stadt bereits in die Wiege gelegt worden zu sein.

Mit in den chronologischen Bogen aufgenommen sind auch zwei der wichtigsten Feinde der Republik, die sie in der Zeit zwischen L. Junius Brutus und M. Tullius Cicero bedroht haben. Bei Pyrrhus erwähnt Salutati die vielen Versuche und die unterschiedlichen Taktiken, mit denen er die Römer besiegen will. Damit spielt er auch aus der Perspektive der Gegner auf den Bestechungsversuch und die Kriegsgefechte an, die Pyrrhus gegen M. Curius Dentatus und C. Fabricius Lucinius unternimmt. Bei Hannibal zählt Salutati dagegen die vielen militärischen Erfolge auf, mit denen er die Römer immer wieder in Bedrängnis bringt, so daß auch für die Leistungen des P. Scipio Africanus, des Fabius Maximus Cunctator und des M. Marcellus der Gegner aufgenommen ist, gegen den sie antreten<sup>226</sup>.

Mit der Gruppe der *exempla* aus der römischen Republik führt Salutati die zentralen Wertbegriffe vor, die das Selbstverständnis der Römer in dieser Zeit bestimmen und für ihren Erfolg maßgeblich sind<sup>227</sup>. Ausgangspunkt ist das Streben nach Freiheit und der Wert der *libertas*, den Salutati bereits in seinem Staatsbrief an die Römer von 1376 als wichtigste Größe ausmacht und ebenfalls mit *exempla* begründet. Die Figuren, die Salutati in den Epigrammen als Gewährsmänner nennt, setzen dieselben Verhaltensnormen um, an denen er bereits im Brief an die Römer die *libertas* mißt. Brutus und Cicero sind opferbereit und streiten auch gegen übermächtige Gegner für ihre Überzeugung. In gewisser Weise gilt dies auch für die anderen *exempla*, denn auch hier ist von dem Kampf der Römer gegen verschiedene Völker die Rede, mit denen sie um die Vorherrschaft streiten und gegen die sie ihre Freiheit immer wieder neu durchsetzen müssen. Diese *exempla* veranschaulichen aber in der Hauptsache noch weitere typische Römerwerte, so die Intelligenz und strategische Raffinesse (*ingenium*), die Aufrichtigkeit (*honestas*), die Standfestigkeit (*constantia*), die Familien- und Vaterlandsliebe (*pietas*), die Keuschheit (*pudicitia*), das Streben nach Ruhm durch vorbildliches Verhalten (*gloria*) und schließlich die Tapferkeit und Tugend überhaupt (*virtus*).

<sup>226</sup> Donato 1985 unterteilt die Gruppe der Tugendhelden der römischen Republik noch in weitere Untergruppen, die nach systematischen Gesichtspunkten zusammengestellt sind und erklären sollen, warum die Figuren nicht chronologisch angeordnet sind. Die Epigramme, die heute als einzige Quelle noch zur Verfügung stehen, bieten aber zu wenig Material, um eine überzeugende Rekonstruktion zu ermöglichen. Donatos Versuch bleibt entsprechend spekulativ.

<sup>227</sup> Dabei bleibt es freilich auffällig, daß Salutati mit Pyrrhus und Hannibal auch zwei Gegner der Republik aufnimmt, obwohl er doch den Schwerpunkt bei den Helden der Republik und ihren Tugenden legt. Ein rein praktischer Grund dafür könnte der Aufbau seiner Vorlage *De viris illustribus* sein, wo die beiden ebenfalls genannt werden (vgl. anonym, *De viris illustribus* 35 und 42). Es ist möglich, daß Salutati hier einfach der Vorlage folgt und dafür seinen programmatischen Ansatz zurückstellt, die Tugenden der römischen Republik zu präsentieren.

Die zweite Gruppe der *exempla* setzt sich aus einer diesmal chronologisch geordneten Abfolge berühmter Herrscher zusammen, die wechselnden Großreichen vorstehen. In ihnen sind die verschiedenen Großmächte, die es im Laufe der Geschichte gab, personalisiert. Auch hier zieht Salutati eine Verbindung von der Stadt Florenz zu den historischen Großmächten der Vergangenheit und positioniert die Stadt innerhalb eines weltpolitischen Gesamtrahmens. Wie bei der ersten Gruppe dient schließlich erneut eine Episode aus der Florentiner Stadtgeschichte dazu, die Verbindung herzustellen.

Salutati setzt bei dem chronologisch ersten Großreich der Antike an. Hier wie in der Folge nennt er die vielen Völkern, die die antiken Herrscher zu einem Großreich zusammengeführt haben, um die Ausdehnung ihres Machtbereichs anschaulich zu machen. Er beginnt mit Ninus, dem König der Assyrer, der bis auf Indien die Kontrolle über ganz Asien innehat. Darauf folgt Alexander der Große, der sein Reich bis nach Indien ausdehnen kann. Die Reihe der römischen Herrscher eröffnet Salutati mit Caesar, dessen militärische Triumphe überall im Mittelmeerraum die Grenzen des römischen Reichs erweitert haben. Dessen Linie führt sein Adoptivsohn Oktavian fort, der spätere Augustus, der als Rächer des Vaters auftritt und den Frieden in dem Reich stiftet, das Caesar errichtet hat. Eine Transformation erfährt das römische Reich dann durch Konstantin den Großen, der zum Christentum übertritt und den Kaisersitz nach Konstantinopel verlegt. Als letzten großen Herrscher nennt Salutati dann Karl den Großen, der um 800 fast alle christlichen Länder Welteuropas zu seinem Königreich vereint<sup>228</sup>.

Von Karl dem Großen führt Salutati eine Linie zur Geschichte der Stadt Florenz, aus der die Bedeutung erkennbar wird, die die Stadt innerhalb der Weltgeschichte beanspruchen kann. Denn im Epigramm zu Karl dem Großen läßt er den Kaiser davon berichten, wie sehr er Florenz schätzt und sich für die Stadt eingesetzt hat:

Ich, Karl, mit Beinamen der Große, König der Gallier, habe die longobardischen Stämme bezwungen, die tyrannisch geherrscht hatten. Und als dann mein Reich errichtet worden war, habe ich dich, mein Florenz, mit festen Mauern gesichert und dort römische Bürger angesiedelt.<sup>229</sup>

Die zentralen Ereignisse aus dem Leben Karls, die Salutati aus der zeitgenössischen florentinischen Geschichtsschreibung übernimmt<sup>230</sup>, verweisen auf den Respekt und die Achtung, die Karl für Florenz und besonders für dessen Streben nach *libertas* hat. Daß Karl die Lombarden, die in Italien herrschten, besiegt und ihr Territorium in sein Reich aufnimmt, deutet Salutati als Befreiung von einer Tyrannei. Karl hat nicht einfach nur die Herrschaft übernommen, sondern den Florentinern die *libertas* gegeben, auf die sie zuvor verzichten mußten. Daß Karl dann die Florentiner Stadtmauern erneuern und befestigen läßt, wird als weitere Maßnahme notiert, mit der die Freiheit der Stadt sichergestellt werden soll. Und mit den römischen Bürgern, die sich in Florenz ansiedeln, geht ein weiteres Mal ein Stück von der römischen Freiheitsliebe auf Florenz über.

Mit dem Epigramm zu Karl dem Großen führt Salutati einen weiteren Grund dafür an, daß Florenz sich als Nachfolger der römischen Republik fühlen kann. Die Nähe der Stadt zu den Werten der römischen Vergangenheit wird nicht nur durch die Gründung der Stadt in der

<sup>228</sup> Vgl. Salutati, *Epigrammata* 11 (*Ninus Assiriorum rex*), 12 (*Magnus Alexander re Macedonum*), 16 (*G. Iulius Cesar*), 17 (*Octavianus Augustus*), 18 (*Constantinus Imperator*) und 19 (*Karolus Magnus*).

<sup>229</sup> Salutati, *Epigrammata* 19 (*Karolus Magnus*): *Rex ego gallorum karolus cognomine magnus/ Perdomui gentes longobardosque tyrannos/ Nactus et imperium mea te Florentia muris/ Fortibus armavi romanis civibus auctam.*

<sup>230</sup> Villani notiert in seiner fast zur selben Zeit entstandenen Stadtgeschichte dieselben Informationen (vgl. Villani, *De origine* A XIV,4, S. 46, und A XVII,18, S. 61).

Spätphase der römischen Republik belegt, sondern noch weiter durch ausgewanderte Römer bestätigt, die sich im 9. Jahrhundert in Florenz niedergelassen haben. Aus der Verbindungslinie, die Karl zwischen dem Reich Karls des Großen und der Republik Florenz zieht, ergibt sich zugleich die besondere Funktion, die Salutati den fünf Herrscherfiguren innerhalb des Gesamtprogramms des Historienzyklus zuordnet. So kann er Florenz innerhalb der großen Etappen der Weltgeschichte lokalisieren und dessen Stellung zu den Herrschern großer Reiche verdeutlichen. Dabei nimmt Karl der Große eine beispielhafte Stellung ein, der Florenz innerhalb seines Großreiches trotzdem Freiheit und Unabhängigkeit zugesteht. Ganz ähnlich sieht Salutati auch die Position der Stadt innerhalb des aktuellen europäischen Machtgefüges. Wie bereits in der Vergangenheit hat Florenz auch zu seiner Zeit Kontakte zu den europäischen Herrschern, mit denen reger Handel getrieben wird. Die republikanische Verfassung der Stadt wird jedoch von den Partnern geachtet. Die *exempla* der Herrscherfiguren dienen dazu, das republikanische Selbstverständnis der Stadt, für das die *exempla* aus der römischen Republik stellvertretend eintreten, auch innerhalb der weitgehend monarchisch strukturierten Weltpolitik anzusiedeln und dagegen abzugrenzen.

Einen weiteren Aspekt des Florentiner Selbstverständnisses verdeutlicht Salutati mit der dritten Gruppe von *exempla*, die hauptsächlich aus gerade erst verstorbenen Dichtern seines eigenen Jahrhunderts besteht, nämlich Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Zanobi da Strada und Giovanni Boccaccio. Als fünftes *exemplum* fügt er den spätantiken Dichter Claudian hinzu, der angeblich ebenfalls bereits in Florenz tätig gewesen sein soll. Da sich Florenz mehr als andere Städte darum bemüht, Dichtung und Gelehrsamkeit zu pflegen und über mehrere einheimische Humanisten verfügt, kann Salutati mit diesem Punkt die Stärken der Stadt besonders gut ausspielen. Francesco Petrarca und Giovanni Boccaccio, die die Arbeiten des in Florenz geborenen Dante aufnehmen und mit denen der Frühhumanismus Italiens seinen Anfang nimmt, stammen wie Salutati aus der Toskana und stehen ständig in Kontakt mit Florenz. Und erst kurz zuvor, in den Jahren 1373 – 1374, hat Florenz Giovanni Boccaccio zu öffentlichen Vorlesungen eingeladen, in denen er seinen Kommentar zu Dantes *Divina Comedia* vortragen hatte. Schließlich hat die Stadt auch mit Salutati selbst einen ausgewiesenen Humanisten auf das repräsentative Amt des Kanzlers berufen und zeigt dadurch, daß sie auf umfassende Bildung ihrer Verwaltungsbeamten Wert legt.

Die vier Florentiner Dichter der jüngsten Vergangenheit repräsentieren verschiedene aufeinanderfolgende Etappen der humanistischen Gelehrsamkeit in Florenz. Auf Dante Alighieri, der mit seiner *Divina Comedia* als erster die Qualität der gelehrten Studien in Florenz unter Beweis stellt, folgen Francesco Petrarca, Zanobi da Strada und Giovanni Boccaccio, die jeweils mit eigenen Dichtungen und philologischen Forschungen die Linie fortsetzen, die Dante begonnen hat. In allen vier Epigrammen nennt Salutati die Werke der Autoren, auf denen ihr Gelehrtenruhm gründet. Zusätzlich verweist er darauf, daß die Gelehrten sich im Zuge ihrer Studien gerade mit den historischen Personen beschäftigt haben, die sie nun im Freskenzyklus umgeben. Schließlich nennt er die Stadt Florenz als Auftraggeber der Epigramme. Mit all diesen Informationen stellt Salutati heraus, daß die Gelehrten ebenso wie die Stadt selbst eine wichtige Rolle als Vermittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart einnehmen. Während die Gelehrten nämlich das Wissen über die Vergangenheit erarbeiten und sammeln, unterstützt die Stadt Florenz ihre Bemühungen finanziell, indem sie als Mäzen der Künste auftritt.

So heißt es im Epigramm zu Dante:

Dante aus der Familie Alighieri, Inbegriff des erhabenen Ruhms (*sublimis gloria*): Florenz ist verantwortlich dafür, daß du hier inmitten von so großen Herrscherfiguren (*permixtum*

*ducibus*) ausgestellt bist, damit jeder jenen kennen soll, der die Gefallenen, die Sich Aufrichtenden und die Seligen besungen hat.<sup>231</sup>

Auf Dantes Hauptwerk, die *Divina Comedia*, spielt Salutati an, indem er die drei Abschnitte *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* anführt, in die der Text unterteilt ist und die die verschiedenen Stufen der menschlichen Erkenntnis bezeichnen. Anders als bei den *exempla* der beiden anderen Gruppen weist Salutati explizit darauf hin, daß Dante als Dichter unter antike Feldherrn und historische Herrscherfiguren gemischt ist. Gerechtfertigt erscheint dies jedoch dadurch, daß Dante, der sich als Gelehrter mit der Weltgeschichte intensiv auseinandersetzt, schließlich selbst die Größe und Bedeutung der antiken *exempla* erreicht hat. Auch ihm kommt die Mustergültigkeit zu, die die Helden früherer Tage bewiesen haben, und er kann deswegen mit Recht in eine Reihe mit ihnen gestellt werden. Die Gleichrangigkeit unterstreicht Salutati noch dadurch, daß Dante als Personifikation der *gloria* bezeichnet wird, also alle überhaupt möglichen menschlichen Tugenden in sich vereinen konnte. Auf diese Weise wird er dem jüngeren Cato gleichgestellt, in dem Salutati ebenfalls den Wert der *gloria* umgesetzt sieht, und wird wie Cicero, den Salutati als personifizierte *libertas* ansieht, zum Beispiel dafür, wie sich Werte perfekt umsetzen lassen. Der Unterschied zwischen der hochgeschätzten Vergangenheit und der eigenen Zeit ist aufgehoben.

Ganz ähnlich geht Salutati auch im Epigramm zu Petrarca vor:

Dein Vaterland hat dich, Francesco Petrarca, inmitten der Bilder der berühmten Männer gestellt (*miscet*), die du in ausgezeichnetem Stil rühmst. Hier ist der sterbende Hannibal, dort ist Scipio, über deren Taten du, uns durch den Tod zu früh entrissen, in einem unvollendetem Werk Nachricht zurückläßt.<sup>232</sup>

Erneut betont Salutati, daß die Stadt Florenz dafür verantwortlich ist, daß Petrarca nun im Freskenzyklus mitten unter berühmten Personen der Weltgeschichte abgebildet wird, und stellt somit das Neuartige dieser Entscheidung heraus. Wie für Dante verwendet Salutati auch bei Petrarca das Verb *miscere*, um diese Nachbarschaft zu beschreiben. Hier ergibt sich aus Petrarcas gelehrten Studien, die Salutati zur Erläuterung anführt, ein besonders deutlicher Zusammenhang zwischen den *exempla* früherer Zeit und dem gerade verstorbenen Dichter. Denn Petrarca hat bis zu seinem Tod an einem historiographischen Text mit dem Titel *De viris illustribus* gearbeitet. In Anlehnung an den gleichnamigen Text aus der Spätantike, der Kurzbiographien aller zentralen *exempla*-Figuren der römischen Republik bis zum Ende der Bürgerkriege gibt, hatte Petrarca geplant, sämtliche verfügbaren Informationen zu den römischen *exempla* zu versammeln. Bei seinem Tod im Jahre 1374 waren allerdings erst knapp die Hälfte der geplanten 36 Viten fertiggestellt. Der Freskenzyklus der *Saletta* stellt nun Petrarca mitten unter die *exempla*, deren Leben er selbst erforscht und beschrieben hat. Salutati weist Petrarca, den er wie eine lebende Person anspricht, auf diese Nachbarschaft hin, indem er beispielhaft die beiden Gegner des punischen Krieges, Hannibal und Scipio Africanus, anführt. Dies illustriert die Gemeinschaft von Antike und Gegenwart, die Petrarca als Gelehrter mit seinen Forschungen angestrebt hat<sup>233</sup>. Die verschiedenen Zeitstufen sind durch die allgemeingültigen Werte verbunden, die allen Menschen zu jeder Zeit gemeinsam

<sup>231</sup> Salutati, *Epigrammata* 5 (*Dantes Alligherius*): *Stirpis alagherie sublimis gloria dantes / Hic te permixtum ducibus florentia tantis/ Exhibet, autorem, quo noscat quilibet illum/ Qui cecinit lapsos, surgentes atque beatos.*

<sup>232</sup> Salutati, *Epigrammata* 8 (*Franciscus Petrarca*): *Effigies inter procerum Francisce petrarca/ Quos celebras florente stilo, te patria miscet./ Hannibal hic moriens, illic est Scipio, quorum/ Linquis inexploto prereptus carmine gesta.*

<sup>233</sup> Die Epigramme zu Zanobi da Strada und Giovanni Boccaccio folgen demselben Programm. Hier ergibt sich die Rolle der beiden als Vermittler zwischen Antike und Gegenwart aber nur allgemein aus der Liste ihrer gelehrten Arbeiten, die Salutati gibt (vgl. Salutati, *Epigrammata* 14 (*D. Zenobius de Strata*) und 15 (*Dominus Iohannes Boccaccio*)).

sind. Salutati setzt durch das Programm des Historienzyklus, in dem moderne Dichter und antike Helden nebeneinander abgebildet sind, bereits das Konzept von Geschichte um, das er Jahre später in seinem Brief an Fernández niederschreibt. In der Geschichte, die zu den zentralen Episoden der *exempla* verdichtet wird, zeigen sich immer wieder dieselben anthropologischen Grundregeln und Verhaltensvorschriften.

Zugleich beschreibt Salutati, wie der Brückenschlag über verschiedene Epochen hinweg funktionieren soll. Die Humanisten nehmen eine zentrale Stellung als Vermittler ein, um die Anbindung an die Tradition herzustellen. Dadurch, daß sie sich mit den antiken Texten auseinandersetzen, sie kommentieren und in eigenen Texten nachahmen, erschließen sie die Informationen aus der Antike für ihre eigene Zeit. So machen sie dieses Wissen für die Bewohner der Stadt zugänglich und ermöglichen ihnen, ihr Selbstverständnis aus den *exempla* der Vergangenheit zu beziehen. Außerdem leben die Humanisten die Tugenden der Vergangenheit selbst unmittelbar vor, und parallel dazu, daß sie sich mit ihnen beschäftigen, versuchen sie, wie die Vorbilder früherer Zeiten zu leben. So kann es geschehen, daß auch Dante zum Inbegriff von *gloria* werden kann und für ihn ebenfalls gilt, was bereits der jüngere Cato erreicht hatte.

Für die besondere Aufmerksamkeit, die Florenz der Dichtung und Gelehrsamkeit erweist, fügt Salutati ein Beispiel aus der Geschichte an. Das Epigramm zum spätantiken Autor Claudian, der angeblich in Florenz gewohnt haben soll, dient ihm nämlich dazu, dieses relativ junge Markenzeichen der Stadt auf eine lange Tradition zurückzuführen und mit der Autorität der Vergangenheit auszustatten:

Geboren in Ägypten, hat mich das noch junge Florenz, damals schon großer Dichter würdig, als neuen Bürger vor dem Gesetz anerkannt. Ich habe den Raub aus der Unterwelt und die Kämpfe der Götter besungen, ich habe Lobgesänge auf den Kaiser und Ehrengedichte für Stilicho verfaßt<sup>234</sup>.

Auch hier zählt Salutati die Hauptwerke des dargestellten Dichters paraphrasierend auf, um dessen Leistungen zu veranschaulichen, und nennt das mythologische Epos *De raptu Proserpinae*, die *Gigantomachia* und die panegyrischen Epen, von denen er besonders die auf den Kaiser Honorius und seinen *magister militum* Stilicho hervorhebt. Die Annahme, daß der gebürtige Ägypter Claudian, der seine panegyrischen Epen in Rom und vor dem Kaiserhof in Mailand vorträgt, in Florenz wohnt, ist zu Salutatis Zeit allgemein verbreitet<sup>235</sup>. Sie geht auf eine Textstelle zurück, mit der Claudian das Epos *De raptu Proserpinae* einem Florentinus widmet. Dies wird als Anrede an die Stadt Florenz gedeutet<sup>236</sup>. Salutati verbindet die Information mit der ägyptischen Herkunft Claudians und nimmt sie als Beleg für die Weltoffenheit der Stadt, die einen dichterisch begabten Fremden gerne aufnimmt und zu seinem Bürger erklärt. Wie bei den beiden ersten Gruppen von *exempla* findet sich auch hier ein handfester Beweis in der Geschichte für die Nähe zur Antike, die Florenz wahr. Die Hochachtung für Dichtung und Gelehrsamkeit kann Salutati mit Claudian historisch

<sup>234</sup> Salutati, *Epigrammata* 13 (*Claudianus poeta florentinus*): *Egipto genitum nova me florentia civem/ Legibus agnovit, magnis iam digna poetis./ Infernos raptus cecini pugnasque deorum,/ Cesareas laudes, necnon stiliconis honores.*

<sup>235</sup> Villani geht sogar davon aus, daß Claudians Eltern nicht Ägypter, sondern gebürtige Florentiner sind, die sich während seiner Geburt lediglich in Ägypten aufhalten, um dort Handel zu treiben (vgl. Villani, *De origine*, A XXI,3, S. 68 – 69).

<sup>236</sup> Claudian, *De raptu Proserpinae* II, *praef.* 49 – 52: *sed tu Tyrinthus alter,/ Florentine, mihi: tu mea plectra moves/ antraque Musarum longo torpentia somno/ excutis et placidos ducis in orbe choros.* Vgl. auch Jeep 1876 – 1879, S. VI, Birt 1892, S. II und Clarke 1976, S. 141 und 145 – 146.

begründen, der wegen seiner poetischen Fähigkeiten als Bürger in die Stadt aufgenommen wird.

Mit der dritten Gruppe der *exempla*, die Dichter und Gelehrte aufführt, verweist Salutati nicht nur auf ein besonderes Markenzeichen der Stadt Florenz, sondern auch seiner eigenen Person. Denn auch er selbst ist humanistisch gebildet und bemüht sich während seiner Tätigkeit als Kanzler darum, das Wissen um die Antike zu erweitern und die gelehrten Studien in Florenz voranzutreiben. So nutzt er seine diplomatischen Kontakte, um ihm unbekanntes Handschriften zu suchen, wie der Brief an Fernández aus dem Jahre 1392 zeigt. Außerdem wird er im Rahmen seiner politischen Aufgaben als Kanzler auch von Zeit zu Zeit altertumskundlich tätig und legt 1403 in der *Invectiva in Antonium Luschum* eine neue These zur Florentiner Stadtgründung vor<sup>237</sup>. Neben diesen gelegentlichen eigenen Arbeiten macht er sich auch dadurch um die Weiterentwicklung des Florentiner Humanismus verdient, daß er den griechischen Gelehrten Manuel Chrysolaras aus Konstantinopel nach Florenz holt. Dieser unterrichtet von 1397 bis 1399 Florentiner Bürger im Griechischen, was der Stadt und der nachfolgenden Generation der Humanisten erneut einen Wissensvorsprung verschafft. Durch die Kenntnis der Sprache werden die griechischen Texte zugänglich und das Material zum Studium der antiken Geschichte wächst.

Wegen seiner Verdienste wird Salutati nach seinem Tod ebenfalls mit einem Freskenbild in den Historienzyklus der *Saletta* aufgenommen<sup>238</sup>. Dadurch wird bestätigt, daß er als Nachfolger der älteren, bereits abgebildeten Humanisten die eingeschlagene Richtung weitergeführt und selbst wieder dafür gesorgt hat, daß die Tradition aufrechterhalten wird. Wie Dante, Petrarca und Boccaccio hat auch er sich den antiken Vorbildern angenähert und sich in seinem Verhalten so sehr an ihnen orientiert, daß er schließlich selbst zu einer *exemplum*-Figur werden kann. Auch wenn der Historienzyklus zur Zukunft hin offen ist und weitere Personen in den Kreis der *virii illustres* aufgenommen werden können, bleiben die Werte und Normen, die sie dafür qualifizieren, dieselben, nämlich die Tugendvorschriften, die die antiken *exempla* erstmals und beispielhaft vorgeführt haben.

## **b. Die *Sala virorum illustrium* in Padua**

Im Epigramm zu Petrarca verweist Salutati auf dessen *exempla*-Sammlung *De viris illustribus*, die er vor seinem Tod nicht mehr vollenden konnte. Sie ist jedoch weit mehr als nur die gelehrte Übersicht über die zentralen Figuren der römischen Vergangenheit, als die Salutati sie darstellt. Petrarca's *De viris illustribus* bildet gleichzeitig die Grundlage des Freskenzyklus in der *Sala virorum illustrium*, auf die Salutati mit seinen Epigrammen zur *Saletta* direkt Bezug nimmt<sup>239</sup>. Petrarca hat seit seiner Jugend immer wieder an diesem Text

<sup>237</sup> Vgl. Witt 1983, S. 246 – 252.

<sup>238</sup> Dies ergibt sich aus späteren Dokumenten. 1461 wird den Söhnen von Poggio Bracciolini, eines Schülers von Salutati, gestattet, ein Bild ihres Vaters in der *Saletta* anbringen zu lassen, in der sich mittlerweile auch ein Porträt Salutatis befindet. Salutati wird dabei ebenso wie Poggio und die schon von Anfang an abgebildeten Humanisten erst nach seinem Tod in den Zyklus aufgenommen worden sein (vgl. Bernacchioni 1994, S. 19 – 20).

<sup>239</sup> Zentral für die Forschung zur *Sala virorum illustrium* ist der Aufsatz von Mommsen 1952. Für Petrarca's *De viris illustribus*, das die Textgrundlage bereitstellt, vgl. de Nolhac 1890, de Nolhac 1891, Martelotti 1964, Kohl 1974, Keßler 1978, S. 19 – 40 und Martelotti 1983. Zur Rekonstruktion der Fresken wird hauptsächlich auf den Codex *Darmstadt 101* zurückgegriffen, der sich heute in der Hessischen Landes- und Universitätsbibliothek Darmstadt befindet und eine volkssprachliche Übersetzung der *virii illustres* Petrarca's enthält. Ergänzend werden ähnliche Darstellungen in weiteren Handschriften der *virii illustres* hinzugezogen (vgl. von Schlosser 1895, S. 185 – 194, Shorr 1938, Pellegrin 1961, S. 373– 377 und Sottili 1967, S. 458 – 460). Für das Verhältnis der Carrara-Familie zur Kunst vgl. Schmitt 1974 und Schmitt 1989, für die Zuschreibung der Fresken an Altichiero vgl. Mellini 1965, S. 94 – 98, für eine Zusammenfassung der Forschung vgl. Norman 1995, S. 164 – 168.

gearbeitet und verschiedene Pläne verfolgt, jedoch die verschiedenen Zusammenstellungen von historischen Biographien immer wieder verworfen und unvollendet gelassen. Erst in seinen letzten Lebensjahren nimmt er seine Pläne wieder auf, als er 1367 nach Padua kommt und der dortige Herrscher Francesco da Carrara ihn schließlich dazu bewegen kann, die Arbeiten an *De viris illustribus* abzuschließen. In seiner endgültigen Gestalt soll der Text 36 Viten enthalten, die chronologisch von Romulus bis Trajan die wichtigsten Personen der römischen Geschichte abhandeln<sup>240</sup>.

Francesco da Carrara gibt bei Petrarca zwei verschiedene Fassungen seines Textes *De viris illustribus* in Auftrag. Der eigentliche Text, die *Epithoma*, versammelt alle verfügbaren Informationen zu den *viris illustres* in knapper Form. Eine Kurzfassung dieses Textes, das *Compendium*, ist als Handbuch konzipiert, das der Besucher in der *Sala virorum illustrium* lesen kann. Es ermöglicht, sich ausführlicher über die dargestellten *exempla* zu informieren, ist aber noch immer knapp genug gehalten, um den Betrachter nicht ganz von der bildlichen Darstellung abzulenken. Zugleich kann dieses *Compendium* zur Außendarstellung des da Carrara beitragen, die er mit seinem Repräsentationssaal anstrebt<sup>241</sup>. Denn das im Saal mit ausgestellte Büchlein verweist auf die Forschungsarbeiten, die da Carrara für das Bildprogramm der Fresken bei dem bekannten Humanisten Petrarca in Auftrag gegeben hat. Nicht nur der Freskenzyklus, sondern auch das Begleitbuch, das ebenfalls im Saal vorliegt, verweisen dann darauf, wie sehr da Carrara die Künste fördert<sup>242</sup>. Bis zu Petrarcas Tod sind jedoch nur Teile der beiden Texte fertiggestellt und Petrarcas Schüler Lombardo della Seta übernimmt es, die Biographien zu komplettieren. Er übergibt Francesco da Carrara 1379 die Handschrift der *Epithoma* und erst fast zwei Jahre später die Handschrift des *Compendium*.

Die historiographischen Forschungen, die Petrarca und della Seta unternehmen und deren Abschluß die beiden Fassungen von *De viris illustribus* bilden, dienen vor allem als Vorarbeiten für den Freskenzyklus der *Sala virorum illustrium* und sollen ihn wissenschaftlich unterstützen. Daß Francesco da Carrara überhaupt solche umfangreichen Studien unternehmen läßt, ist darin begründet, daß es zu dieser Zeit kein Vorbild für einen Historienzyklus mit *viris illustres* gibt. Daher muß im Vorfeld geklärt werden, welche Figuren mit aufgenommen werden und wie sie aufeinander bezogen werden können<sup>243</sup>.

Die Funktion und die Ikonographie der *Sala virorum illustrium* läßt sich am besten mit Hilfe zweier Handschriften von Petrarcas *De viris illustribus* rekonstruieren, die in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft und räumlicher Nähe zum Freskenzyklus entstanden sind<sup>244</sup>.

<sup>240</sup> Zu den verschiedenen Stufen von Petrarcas *De viris illustribus* vgl. Mommsen 1952, S. 97 – 99 und Kohl 1974, S. 133 – 134.

<sup>241</sup> Zu den Bezeichnungen *Epithoma* und *Compendium* vgl. Martelotti 1983, S. 50 – 57, der die Bezeichnung *Epithoma* auf die *Epitoma De Tito Livio* des Florus zurückführt, die Petrarca kennt und oft benutzt.

<sup>242</sup> Der Codex des *Compendium* ist mit 250 x 170 Millimeter und nur 27 Pergamentblättern auffällig klein, auf diese Weise kann er jedoch bequem von den Besuchern der *Sala virorum illustrium* genutzt werden. Die Handschrift des *Compendium*, die della Seta am 9. Dezember 1380 fertigstellt, befindet sich heute als *Parisinus 6069 G* in der Pariser Nationalbibliothek. Für eine Beschreibung vgl. de Nolhac 1891, S. 76 – 77 und Pellegrin 1961, S. 374 – 375.

<sup>243</sup> Die beiden einzigen vergleichbaren Zyklen gibt es zu diesem Zeitpunkt nur in Neapel und Mailand, sie folgen aber dem aus Frankreich übernommenen und feststehenden Modell der *neuf preux* (vgl. Böcker-Dursch 1973, S. 11 – 13 und 30 – 33). Francesco da Carrara strebt dagegen mit seiner *Sala virorum illustrium* eine ganz neue Darstellungsform an, für die er sich mit Petrarca einen der besten Kenner der antiken Geschichte sichert.

<sup>244</sup> Die Analyse der Codices folgt der Methode der in der Mediävistik entwickelten *New Philology*, die den Codex in seiner Entstehungssituation betrachtet und die Zusammenstellung, den Entstehungsort und den Anlaß berücksichtigt, für den er angefertigt wird (vgl. Tervooren/ Wenzel 1997 und Bumke 1997). Dies stellt die Analyse allerdings vor die besondere Herausforderung, die dazu nötigen Informationen aus verschiedenen Forschungsarbeiten zusammensuchen zu müssen, die die Codices in ganz unterschiedlicher Weise befragen. So

Es handelt sich zum einen um die Handschrift der *Epithoma*, die Lombardo della Seta am 25. Januar 1379 abschließt und die heute als *Parisinus latinus 6069 F* in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt wird<sup>245</sup>. Sie liefert die autorisierte Fassung des Textes in der Form, die sein Auftraggeber Francesco da Carrara gewünscht hat. Die Titelillustrationen des Codex geben erste Hinweise auf die Ikonographie der *Sala virorum illustrium*, und aus den Proömien von Petrarca und della Seta kann man auf die Konzeption schließen, der die Auswahl der *exempla* folgt. Als zweite Handschrift wird dann ein um 1400 in Padua entstandener Codex besprochen, der eine volkssprachliche Übersetzung des Textes enthält und sich heute als Codex *Darmstadt 101* in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt befindet<sup>246</sup>. Hier werden die Titelillustrationen des *Parisinus* variiert. Außerdem sind Illustrationen zu den *exempla* selbst enthalten, die weitere Rückschlüsse auf die Ausstattung der *Sala virorum illustrium* erlauben<sup>247</sup>.

### i. Der Codex *Parisinus latinus 6069 F*

Petrarcas Proöm, mit dem Lombardo seine Handschrift beginnt<sup>248</sup>, nennt in einem einleitenden Satz den Titel und Auftraggeber des Werks und erläutert die Methode seiner Darstellung. Eingebettet in diese formalen Angaben baut er den Schlüsselbegriff der *gloria* ein, die die *virii illustres* mit Petrarca und seinem Mäzen da Carrara verbindet:

Das Leben gewisser berühmter Männer (*illustres quosdam viros*), das, wie die Kenntnis gelehrtester Männer überliefert hat, in höchstem Maße Ruhm genossen hat (*excellenti gloria floruisse*), aber über unterschiedliche Bücher gleichsam verteilt und zerstreut ist, habe ich mir auf deine Bitte hin, ausgezeichneter Träger des Karrens (*plaustrifer insignis*), der du mit maßvollem Wink einzig das Szepter der berühmten Stadt Padua hältst, vorgenommen, an einem Ort zu versammeln und gewissermaßen zusammenzufügen.<sup>249</sup>

Der Titel seiner Schrift, den Petrarca mit den ersten drei Worten nennt, verweist auf die Biographien berühmter Männer, der *virii illustres*, als Thema. Daß es sich dabei nur um antike

---

werden zumeist entweder nur die illustrativen oder nur die schriftlichen Aspekte des Codex behandelt. Außerdem werden Text und Bild kaum in dem Zusammenhang gesehen, in dem sie im jeweiligen Codex stehen, sondern direkt mit der Ikonographie der *Sala virorum illustrium* verrechnet.

<sup>245</sup> Für eine Beschreibung des Codex vgl. de Nolhac 1891, S. 70 – 75, Pellegrin 1961, S. 373 – 374 und Martellotti 1964, S. XV – XVII. Reproduktionen der Titelillustrationen finden sich bei de Nolhac 1890, S. 165 und S. 169 und bei Shorr 1938, S. 101.

<sup>246</sup> Für eine Beschreibung des Codex vgl. von Schlosser 1895, S. 185 – 188 und Sottili 1967, S. 458 – 460. Für Abbildungen der Illustrationen vgl. von Schlosser 1895 und Mommsen 1952.

<sup>247</sup> Zur Rekonstruktion des Freskenzyklus läßt sich noch eine dritte Handschrift anführen. Der *Parisinus latinus 6069 I* ist ebenfalls zu fast derselben Zeit in Padua entstanden und gibt auf der ersten Seite wieder eine Illustration zum Triumphzug der *gloria*. Hier fehlt jedoch das Autorenporträt Petrarcas, der stattdessen nur als Miniatur in der einleitenden Initiale auf derselben Seite zu sehen ist. Zudem wird hier eine andere Textzusammenstellung der *virii illustres* gegeben. Aufgrund dieser anderen Voraussetzung bleibt er hier außer Betracht. Die Existenz eines dritten Paduaner Codex, der derselben Ikonographie für die Darstellung der *gloria* folgt, stützt allerdings die These, daß diese Illustration auf die *Sala virorum illustrium* zurückgeht. Für eine Beschreibung des *Parisinus latinus 6069 I* vgl. de Nolhac 1891, S. 99 – 101, Pellegrin 1961, S. 376 – 377 und Martelotti 1964, S. XXIV – XXVI. Für eine Abbildung der Illustration zur *gloria* vgl. Shorr 1938, S. 101.

<sup>248</sup> Lombardo legt seiner Handschrift das zuletzt entstandene *Prohemium B* zugrunde. Zur Interpretation vgl. Kohl 1974 und Keßler 1978, S. 19 – 40, die sowohl die endgültige Fassung B wie die ausführlichere erste Fassung A besprechen.

<sup>249</sup> Für Petrarcas Textteil wird hier und im folgenden nicht direkt die Textfassung der Handschrift zugrunde gelegt, sondern die Fassung der kritischen Ausgabe von Martelotti, die aber damit weitgehend identisch ist. Petrarca, *De viris illustribus, Prohemium 1: Illustres quosdam viros quos excellenti gloria floruisse doctissimorum hominum ingenia memorie tradiderunt, in diversis voluminibus tanquam sparsos ac disseminatos, rogatu tuo, plaustrifer insignis qui modestissimo nutu inclite urbis Patavine scepra unice geris, locum in unum colligere et quasi quodammodo stipare arbitratum sum.*

*exempla* handeln kann, wird stillschweigend vorausgesetzt. Der folgende Nebensatz ergänzt diese Angabe um das Auswahlkriterium, nach dem die Viten zusammenstellt sind. Es sollen nur die historischen Personen aufgenommen werden, denen besondere *gloria* zugesprochen wurde. Maßgeblich dafür, ob dieses Kriterium erreicht wird, ist das Urteil der gelehrten Männer, die von deren Taten in den unterschiedlichsten Texten berichten. Hier bringt Petrarca sich selbst als Bearbeiter ins Spiel, der die Viten dieser *virii illustres* ordnen und bearbeiten muß. Das Wissen über die antiken Helden ist an die Informationsquellen gebunden, die von ihnen berichten. Diese Schriften stammen von Gelehrten der Vergangenheit, die nun ebenfalls von Gelehrten wie Petrarca selbst verwaltet werden. Sie allein können sie verstehen und für die eigene Zeit bearbeiten. Petrarca sieht sich als Kompilator, der die Informationen aus verschiedenen Quellen zusammenträgt und vervollständigt. Er versammelt, was nur verstreut und dadurch unzulänglich berichtet wird. Hierdurch erläutert er gleichzeitig die Gattungsbezeichnung der *Epithoma*, die der Text ebenfalls im Titel trägt<sup>250</sup>. Schließlich führt Petrarca den Auftraggeber an, der die Kompilation angeregt und finanziert hat. Er umschreibt den Namen Francescos, indem er auf das Familienwappen der Carrara und den darauf zu sehenden Wagen, italienisch den *carro* und lateinisch das *plaustrum*, anspielt, von dem sich der Familienname ableitet. Zugleich verweist Petrarca auf die Machtstellung seines Mäzens. Er kann monarchische Würde beanspruchen, wie die Rede vom Szepter zeigt, und ist Alleinherrscher über die Stadt, was Petrarca mit dem Adverb *unice* besonders hervorhebt.

Der Wert der *gloria* nimmt innerhalb dieser rhetorisch ausgefeilten Übersicht eine zentrale Stellung ein. Denn ob ein *exemplum* aufgenommen wird, entscheidet sich allein daran, inwieweit ihm *gloria* zuerkannt werden kann. Das republikanische Florenz erkennt eine Vielzahl von Tugenden in den antiken Figuren, weil sich die Führungspersonen der Republik auch über viele verschiedene Eigenschaften und Fähigkeiten definieren. Für den Alleinherrscher da Carrara erscheinen diese Einzeltugenden dagegen subsumiert unter dem einen zentralen Wert der *gloria*, der allein seiner Machtfülle und Bedeutung angemessen erscheint.

Della Seta geht in dem Proöm, mit dem er den von ihm ergänzten Teil des Textes einleitet, direkt auf die Freskenbilder der *Sala virorum illustrium* ein und deutet sie als äußeres Abbild der Wertschätzung, die da Carrara innerlich für die antiken Helden empfindet. Aufgrund seines Einsatzes für sie kann er laut della Seta die *gloria*, für die die antiken *exempla* stehen, auch für sich selbst in Anspruch nehmen. Della Seta verbindet die *gloria* der antiken *exempla*, die Petrarca bereits als ihr hervorstechendstes Merkmal ausgemacht hat, nun auch explizit mit da Carrara:

Du hast diese nicht nur mit Geist und Seele wie ein hingebungsvoller Liebhaber der Tugenden als Gastgeber mit allen Würden aufgenommen, sondern auch im schönsten Bereich deines Palastes auf großartige Weise aufgestellt. Dein rühmliches und großherziges Unterfangen (*tua ... magni animi gloriosa conceptio*) hat gewährleistet, daß sie nun in aller Pracht in Bildern und Texten zu bewundern sind, gastfreundlich geehrt nach Art der Vorväter und gekleidet mit Gold und Purpur [...]. Du hast in Gestalt von hervorragenden Bildern zum Ausdruck gebracht, was im Inneren von deinem scharfsinnigen Verstand

<sup>250</sup> Die Definition des Begriffs der *Epithoma* nimmt in der Folge noch einen breiten Raum im *Prohemium* ein. Petrarca versteht sich dabei weder als historiographisches Schiedsgericht, das Streitfälle zwischen verschiedenen Überlieferungen schlichten will, noch als bloßer Sammler, der alle verfügbaren Informationen aneinanderreicht. Ziel sollte vielmehr die Nachahmung der antiken Historiker bleiben, die sich weiter in ihrer Tradition bewegt. Vgl. Petrarca, *De viris illustribus*, *Prohemium* 5: *Ego neque pacificator historicorum neque collector omnium, sed eorum imitator quibus vel verisimilitudo certior vel autoritas maior est.*

geplant worden war, damit du beständig die vor Augen haben kannst, die du wegen der Größe ihrer Taten voller Eifer geschätzt hattest<sup>251</sup>.

Della Seta geht bei seinem Lob auf da Carrara von dessen zunächst nur rein innerlicher Begeisterung für die antiken *exempla* aus. Mit dem Freskenzyklus, der die antiken *exempla* bildlich darstellt und mit begleitenden Bildunterschriften versieht, hat er ein äußerlich sichtbares Abbild dieser Begeisterung geschaffen. Sie erscheinen als Ausdruck der persönlichen Vision von da Carrara, für die Petrarca, della Seta und die Maler der Fresken nur ihre handwerklichen Fähigkeiten zur Verfügung gestellt haben. Als Ergebnis hat da Carrara nun die antiken Figuren lebhaftig um sich, als seien sie lebende Personen. Tritt er in den Saal, scheint er sich inmitten der Helden aus der Vergangenheit bewegen zu können. Dies macht della Seta mit der Rede von da Carrara als Gastgeber deutlich, der sie bei sich in seiner Residenz willkommen heißt. Dadurch geht schließlich auch die *gloria*, die die antiken Figuren auszeichnet, auf da Carrara über, der sich um die Erinnerung an sie bemüht. Denn della Seta nennt das Vorhaben von da Carrara, diesen Freskenzyklus herstellen zu lassen, eine *gloriosa conceptio*, ein rühmliches Unterfangen. Durch die Pflege der antiken *exempla* hat er sich selbst so verdient gemacht, daß die Auszeichnung der *gloria*, die diese für sich in Anspruch nehmen können, auch für ihn gelten kann.

Mit Hilfe des übergreifenden Wertbegriffs der *gloria* wird die Grenze zwischen Antike und Gegenwart aufgehoben. Dadurch, daß da Carrara ein äußeres Abbild der Figuren schafft, denen er seine Bewunderung und Hochachtung entgegenbringen kann, kann der Wettstreit, in dem er mit ihnen steht, körperlich nachvollzogen werden. Der Saal erlaubt es ihm, sich persönlich in die Umgebung der antiken Helden zu begeben, sich unter sie zu mischen und in ihre Mitte zu treten. Da er selbst aber für diese Ausstattung verantwortlich ist und sich so besonderen Ruhm erwirbt, kann er sich ihnen gegenüber als gleichrangig fühlen.

Dieses Konzept, das ganz auf die Person eines alleinherrschenden Mäzens zugeschnitten ist, unterscheidet sich stark von dem des Florentiner Historienzyklus, der die Florentiner Republik als Ganzes repräsentieren soll. Die Verbindung von Antike und Gegenwart, die da Carrara in Padua für sich selbst erreichen kann, wenn er in die *Sala virorum illustrium* tritt, findet in Florenz nur auf der Ebene der *exempla* selbst statt. Hier werden die humanistischen Gelehrten, die als Vermittler von Antike und Gegenwart gearbeitet haben, aufgrund ihrer Verdienste unter die *exempla* der Vergangenheit eingereiht. In Padua dagegen geht die *gloria* der antiken *exempla* direkt auf den Auftraggeber über. Da Carrara demonstriert vor allem seine eigene Begeisterung für die Antike, die ihn selbst näher an die Vorbilder der Antike führt. Entsprechend dient sein Repräsentationssaal vor allem dazu, die eigene humanistische Bildung auszustellen. Da Carrara stellt sich gerade dadurch nach außen dar, daß er einen Historienzyklus erstellen läßt, der scheinbar ganz für ihn allein gemacht ist. So kann er seine eigene Person, auf der sein Machtanspruch beruht, besonders ins Zentrum stellen.

Das Programm, dem Petrarca und della Seta bei ihrer Darstellung der *viri illustres* folgen, wird durch die beiden Illustrationen erläutert, mit denen die Handschrift eröffnet wird. Der Codex, den della Seta für Francesco da Carrara schreibt, ist auf der ersten Doppelseite des Buches mit zwei einander gegenüberliegenden Illustrationen ausgestattet. Auf der linken Seite ist ein Porträt von Petrarca zu sehen, der im Profil gezeigt und dessen Kopf von einer

<sup>251</sup> della Seta, *Supplementum epithomatis de viris illustribus* (Mommsen), *Prohemium*, S. 96, Anm. 8: *Hos non modo mente et animo ut uirtutum amantissimus hospes digne suscepisti, sed et aule tue pulcherrima parte magnifice collocasti et more maiorum hospitaliter honoratos auro et purpura cultos ymaginibus et titulis admirandos ornatissime tua prestitit magni animi gloriosa conceptio [...]. in forma excellentissime picture extrinsecus expressisti, quod intus ab arduo erat conceptum ingenio, ut assidue in conspectu haberes, quos diligere ob magnitudinem rerum studueras.*

Mönchskapuze bedeckt wird (Abb. 8)<sup>252</sup>. Auf der rechten Seite, oberhalb des Proöms von Petrarca, mit dem er die Präsentation der *exempla* einleitet, ist ein Triumphzug der Allegorie der *gloria* dargestellt (Abb. 9). Beide Abbildungen sollen den Leser in den Text einführen, indem sie auf einen Blick eine Zusammenfassung des gesamten Codex geben. Mit ikonographischen Mitteln werden zwei der Themen behandelt, auf die Petrarca in schriftlicher Form in seinem Proöm eingeht. Während das Porträt von Petrarca als Autorenbild darauf verweist, daß die Informationen zu den *virii illustres* erst durch seine gelehrte Kompetenz erschlossen werden können, geht die zweite Illustration, die den Triumphzug der *gloria* zeigt, auf das Konzept ein, mit dem Petrarca die *virii illustres* im folgenden präsentieren will. Denn hier wird mit der Allegorie der *gloria* genau das Thema dargestellt, das Petrarca in seinem einleitenden Satz als übergreifenden Gesichtspunkt benennt, unter dem die Viten der *virii illustres* zusammengefaßt werden können.

Die erste Illustration auf der linken Seite, die Petrarcas Kopf in die Kutte eines Mönchs gehüllt zeigt, verweist auf dessen besonderen Status als Gelehrter. Das Gewand des Mönches steht für die Rolle des gebildeten Klerikers, die Petrarca für sich beanspruchen kann. Seine Gelehrsamkeit wird dadurch eng mit der Kirche und ihren Beamten verknüpft. Die Kirche sorgt durch die Handschriftensammlungen und Scriptorien dafür, daß die antiken Texte und das darin enthaltene Bildungswissen bewahrt und weiterverbreitet werden. Hier werden auch die Gelehrten ausgebildet, die die alten Texte verstehen und interpretieren können. Über diese Kompetenz, die ihm die Illustration ikonographisch zuspricht, verfügt Petrarca tatsächlich, da er selbst die kirchliche Laufbahn eingeschlagen und für gelehrte Studien genutzt hat, bevor er sich schließlich nach Padua zurückzieht. Zugleich weist diese Ikonographie aber auch auf eine Verschiebung innerhalb der Konzeption von Gelehrsamkeit hin. Petrarca ist zwar als Kleriker gekleidet, arbeitet aber nicht mehr für kirchliche Auftraggeber und an keinem kirchlichen Gegenstand. Seine Sammlung zu den *virii illustres* behandelt einen weltlichen und sogar heidnischen Stoff, nämlich die römische Geschichte. Entsprechend verweist seine mönchische Ausstattung lediglich darauf, daß er sich an der klerikal geprägten Bildung orientiert und ihren Standards folgt, sein Arbeitsfeld aber gewechselt hat. Die Ikonographie der Illustration, die Petrarca in ein Mönchsgewand kleidet, mündet also in eine ähnliche Aussage wie die, mit der Petrarca sein Proöm eröffnet, nutzt aber andere Darstellungsverfahren. Dort verweist Petrarca auf die Reihe der antiken Gelehrten, auf deren Urteil er sich stützen muß und in deren Tradition er auch seine eigene Kompilation zu den *virii illustres* stellt. Dort beansprucht Petrarca Gelehrsamkeit dadurch, daß er sich in eine Reihe mit den gelehrten Historikern der Vergangenheit stellt und seine besonderen Lektürekompetenzen herausstellt. Die Illustration spricht ihm diese Gelehrsamkeit dagegen zu, indem sie ihn als Kleriker darstellt, der seine Fähigkeiten auf neuem Gebiet erprobt.

Die zweite Illustration auf der rechten Seite wird in der Bildmitte von der weiblichen Figur der *gloria* beherrscht, die in einem Wagen vom Himmel herabgeführt wird. Sie wird zur linken und rechten Seite von zwei großen Gruppen von Königen und Feldherrn umringt. Die Figur der *gloria* ist zunächst daran zu erkennen, daß sie eine Krone trägt und zwei Flügel hat, die sie als Himmelsbotin ausweisen. In ihrer rechten Hand trägt sie zudem wurfbereit einen Lorbeerkranz. Mit der linken Hand umfaßt sie weitere Lorbeerkränze, die sie dann nach und nach ebenfalls verteilen will. Diese Insignie, die für Ruhm und Anerkennung steht, weist sie als Allegorie der *gloria* aus. Gezogen wird ihr Wagen von zwei Engeln, die zwei Pferde lenken und selbst Lorbeerkränze tragen. Auch hinter der *gloria* sind zu beiden Seiten Engel zu sehen. Alle vier blasen in mit Fahnen geschmückte Fanfaren, die sie zu den Seiten hin halten, um die Ankunft der *gloria* gebührend anzukündigen. Die Könige und Feldherrn, die in voller

<sup>252</sup> Für die Porträtkonographie zu Petrarca vgl. Floriani 1993, S. 73 – 109.

Ausstattung auf ihren Pferden sitzen, tragen verschiedene Helme und Kronen, was auf die verschiedenen Regionen und Epochen verweist, aus der sie stammen. Die Reiter, die näher am Triumphwagen sind, strecken der Figur der *gloria* ihre Hände entgegen und versuchen, einen der Lorbeerkränze zu erhaschen. So hat einer der Reiter auf der linken Seite, der weit vorne steht, bereits einen Kranz greifen können, während ein anderer gerade erst seinen Kranz zu fassen bekommt. Auch auf der rechten Seite hält ein König schon stolz einen Lorbeerkranz hoch.

Daß der Lorbeerkranz, den die *gloria* unter den zum Kampf gerüsteten Feldherrn zu vergeben hat, für den Ruhm und die Anerkennung steht, den die Feldherren aufgrund ihren Taten genießen, geht auf einen aus der römischen Antike überlieferten Brauch zurück. So werden in Rom die siegreichen Feldherrn und ihre Soldaten während des Triumphzugs, mit dem sie nach erfolgreicher Schlacht durch die Stadt Rom einziehen und ihren Sieg feiern, mit Lorbeer geschmückt. Unter Augustus wird die Sitte eingeführt, daß der Feldherr, unter dessen Leitung der Krieg geführt worden ist, zusätzlich auch einen Lorbeerkranz trägt<sup>253</sup>. Der Illustrator läßt nun die Allegorie der *gloria* solche Lorbeerkränze unter die versammelten Feldherrn streuen, mit dem der Ruhm, für den sie einsteht, auf die Schar der versammelten Feldherrn und Könige übergehen soll. Anders als bei dem antiken Triumphzug, bei dem der Feldherr selbst den Zug anführt und mit Lorbeer geschmückt ist, erscheint hier allerdings der Wert der *gloria*, den eine allegorische Figur versinnbildlicht, als der eigentliche Mittelpunkt des Geschehens. Die Feldherrn sind der Allegorie der *gloria*, die nun selbst den Triumphwagen besetzt, als Zuschauer und Bittsteller untergeordnet. Eigentliche Herrscherin über die Ereignisse ist dadurch die *gloria* selbst, die mit der Königskrone im Triumph einzieht.

Die Zeichnung stellt mit ikonographischen Mitteln das Konzept dar, das Petrarca auch in seinem Proöm zu den *virii illustres* zugrunde legt und das in der Handschrift unmittelbar auf die Illustration folgt. In der Illustration wird das Streben nach *gloria*, das laut Petrarca das besondere Kennzeichen der *virii illustres* ist und sie zu ihren meist kriegerischen Taten antreibt, durch den Triumphzug der allegorischen Figur der *gloria* bildlich umgesetzt. Die Feldherrn und Könige in verschiedenartigen Rüstungen stehen für die *virii illustres* aus den verschiedenen Zeiten und Orten der römischen Geschichte. Die Allegorie der *gloria* veranschaulicht den Wert der *gloria*, der das höchste Ziel und der letztgültige Maßstab für das Handeln der *virii illustres* ist. Für Petrarca gilt das Streben nach *gloria* als allgemeinmenschlicher Grundsatz, der die *exempla* der *virii illustres* über alle zeitlichen Unterschiede hinweg verbindet. Auch auf diesen Aspekt geht der Illustrator ein. Das, was für Petrarca aber in zeitlicher Abfolge verläuft und in den verschiedenen *exempla* und Epochen immer wiederkehrt, ordnet der Illustrator in einem räumlichen Nebeneinander an. Die Feldherrn der verschiedenen Phasen der römischen Geschichte stehen beieinander und greifen alle gleichermaßen nach dem Lorbeerkranz der *gloria*<sup>254</sup>.

<sup>253</sup> Vgl. Plin. *Nat. Hist.* XV,137. Vgl. hierfür auch Gunning 1927, Sp. 1441. Eine etwas andere Rolle spielt der Lorbeerkranz dagegen als Auszeichnung bei der Dichterkrönung, die in der Renaissance ebenfalls in Anlehnung an antike Vorbilder durchgeführt wird und mit der Petrarca 1341 zum *poeta laureata* ernannt wird. Hier gilt der Lorbeerkranz zunächst allgemein als Kennzeichen der Dichter, wird aber auch für die besondere Leistung verliehen, daß ein Autor das Vorbild der antiken Dichter erreicht und ebenbürtig mit ihnen in eine Reihe gestellt werden kann.

<sup>254</sup> In der Forschung wird die Ikonographie des Triumphzugs der *gloria* meist auf eine Beschreibung zurückgeführt, die Giovanni Boccaccio in seiner *Amorosa Visione* gibt (vgl. von Schlosser 1895, S. 191 – 192, Shorr 1938). Auch wenn dieser Text ebenfalls zu den Quellen gehören mag, sind die Bezüge zum Programm der *virii illustres*, mit denen die Illustration direkt zusammenhängt, die wahrscheinlichere Quelle. Dafür spricht auch, daß diese Darstellung eines solchen Triumphzugs die älteste erhaltene Fassung ist und sich in ganz ähnlicher Form in den beiden anderen zeitgenössischen Handschriften zu Petrarca's *De viris illustribus* findet, nämlich dem *Parisinus latinus 6069 I* und *Darmstadt 101*. Sie wurde also zu dieser Zeit mehrfach an diesen Text gekoppelt. Zudem nehmen auch erst die späteren Darstellungen des Triumphzugs der *gloria* Frauen mit in die Menge auf,

## ii. Der Codex *Darmstadt 101*

Wie der *Parisinus latinus 6069 F* verbindet auch der Codex *Darmstadt 101* auf der ersten Doppelseite wieder als einführendes Autorenbild ein Porträt von Petrarca, das die gesamte linke Seite einnimmt, mit einer weiteren Allegorie der *gloria*, die den oberen Teil der rechten Seite ausfüllt und das gemeinsame Grundthema der *exempla*-Sammlung abbildet.

Für die Allegorie der *gloria* auf der rechten Seite des Codex wählt der Illustrator dieselbe ikonographische Struktur, die sich auch im *Parisinus latinus 6069 F* findet, beschränkt sie aber auf die wichtigsten Grundelemente (Abb. 10). Die Figur der *gloria*, die auf einem Triumphwagen unter Fanfarenstößen der Engel einzieht, ist auf eine weibliche Figur in einem Kreis reduziert, vor den zwei Pferde gestellt sind. Und statt der Schar von Reitern sind hier nur jeweils drei Reiter auf jeder der Seiten angeordnet, die nach den Lorbeerkränzen der *gloria* greifen. Wie im *Parisinus latinus 6069 F* kommt dem Triumphzug der *gloria* die Aufgabe zu, das Streben nach *gloria* als den Oberbegriff zu präsentieren, unter dem das Handeln aller *viri illustres* steht.

Auch das Autorenbild des Petrarca auf der linken Seite des Darmstädter Codex übernimmt dieselbe Aufgabe wie im *Parisinus latinus 6069 F* und verweist auf Petrarca als den Gelehrten, der dafür verantwortlich ist, die Biographien der *viri illustres* wissenschaftlich fundiert darzulegen. Anders als bei der Allegorie der *gloria* wählt der Illustrator des Darmstädter Codex aber für das Autorenbild eine andere Darstellungsform als die, die sich im *Parisinus* findet. Er zeigt Petrarca nicht im Profil, sondern plaziert ihn in einer Gelehrtenstube (Abb. 11). Diese veränderte ikonographische Struktur führt zu einer differenzierteren und ikonographisch viel ausgefeilteren Aussage. Die ikonographischen Elemente, die Petrarca als Gelehrten charakterisieren sollen, spielen nämlich auf Elemente einer ganz aktuellen und gerade erst etablierten ikonographischen Struktur an, mit der der Kirchenvater und Bibelübersetzer Hieronymus zu dieser Zeit dargestellt wird. Der Illustrator zitiert sie, tauscht aber auch einzelne Elemente durch andere und gegensätzliche aus, so daß Petrarcas Eigenheiten gerade durch die Abgrenzung gegen Hieronymus deutlich werden. So erscheint Petrarca einerseits als Gelehrter in der Tradition des Kirchenvaters Hieronymus, wird andererseits aber zugleich auch als weltlicher Gegensatz dazu porträtiert.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts stellt der Bologneser Rechtsgelehrte Johannes Andrae, der an der Universität Bologna kanonisches Recht lehrt, eine Handschrift zusammen, die dem Kirchenvater Hieronymus zu neuer Bekanntheit verhelfen soll. Die Kompilation, die den Titel *Hieronymianus* trägt, biographische Informationen und Dichtungen zu seinen Ehren enthält und sie mit Exzerpten aus den Schriften des Hieronymus verbindet, erreicht schnell eine große Verbreitung und wird sehr populär<sup>255</sup>. Andrae zählt in seinem *Hieronymianus* die kirchenpolitischen Maßnahmen auf, mit denen er Hieronymus zu größerer Prominenz verhelfen hat. Bildliche Darstellungen sind ein zentraler Teil dieser Werbeaktion. So nimmt Andrae für sich in Anspruch, einen neuen ikonographischen Typ begründet zu haben, der Hieronymus als Gelehrten mit den Insignien eines Kardinals abbildet:

---

wie es die Beschreibung Boccaccios vorgibt. Die Illustration der Handschrift folgt dagegen ganz dem Programm von Petrarcas *viri illustres* und bildet nur Männer ab (vgl. Mommsen 1952, S. 107 – 108).

<sup>255</sup> Vgl. Klapper 1926 und Wiebel 1988, S. 5 – 9.

Ich habe die bildliche Darstellung vorgegeben, mit der er nun gemalt wird, auf dem Katheder sitzend, mit dem abgelegten Hut, den nun die Kardinäle benutzen, und dem zahmen Löwen.<sup>256</sup>

Andrae legt drei Kennzeichen des neuen ikonographischen Typs fest. Hieronymus soll *in cathedra* als Professor gezeigt werden, der eine Vorlesung abhält. Hierdurch wird herausgestellt, daß er sich besonders durch Schriftexegese bewährt hat und bewandert in den gelehrten Studien ist. Daß das gelehrte Wissen direkte Auswirkungen auf die Kirchenpolitik hat, wird durch den Kardinalshut unterstrichen, der ihn als besondere Autorität in Glaubensfragen kennzeichnet. Als traditionelles Element wird schließlich der zahme Löwe mit in den Bildtyp aufgenommen, der Hieronymus folgt, seit dieser ihm einen Dorn aus der Tatze gezogen hat. Mit Hilfe des Löwen läßt sich der Kirchenvater sofort identifizieren und von den anderen Kirchenvätern unterscheiden, selbst wenn er nur als Gelehrter präsentiert wird.

Aus den Schwerpunkten, die Andrae bei der Ikonographie setzt, ergibt sich auch der Grund dafür, daß er Hieronymus zu seinem Schutzpatron erklärt. Andrae hebt mit Hieronymus die Person aus der Gruppe der Kirchenväter heraus, die die Bibel übersetzt und kommentiert hat. Mit der besonderen interpretatorischen Kompetenz, die sich Hieronymus auf diese Weise aneignet, verfügt Hieronymus genau über die Fähigkeiten, die zur Zeit Andraes an Bedeutung gewinnen. Die aktuelle kirchenpolitische Entwicklung, die in das große abendländische Schisma mündet, zeigt an, daß innerkirchliche Streitfragen vermehrt auf juristischem Weg entschieden werden müssen. Folgerichtig läßt Andrae Hieronymus mit dem Hut der Kardinäle darstellen, die sich im Umfeld des Papstes bewegen und als seine Berater tätig sind. Er dient als historisches Vorbild für die Verbindung von Glauben und genauer Schriftexegese, die jetzt von ihnen gefordert ist. Zugleich betont Andrae auch die Bedeutung seines eigenen Berufsstands. Es sind nämlich vor allem die Rechtsgelehrten, auf die der Papst und seine Kardinäle sich stützen müssen.

Daß das Programm des Andrae tatsächlich umgesetzt wurde, läßt sich durch ein Fresko nachweisen, das Tomaso da Modena nur kurze Zeit nach Erscheinen des *Hieronymianus* für die Kirche des Konvents S. Nicolò in Treviso malt (Abb. 12)<sup>257</sup>. Es zeigt in der Bildmitte eine Ganzkörperansicht des Hieronymus, der auf einer Sitzbank Platz genommen hat und sich dem Betrachter frontal zuwendet. Wie von Andrae vorgesehen, wird Hieronymus in der Haltung eines Lehrenden porträtiert. Hieronymus befindet sich in einer Gelehrtenstube, die nach vorne hin geöffnet ist und eine kleine Fensteröffnung nach draußen hat. Auf seinem Schoß hat er ein Buch ausgebreitet, auf dem seine rechte Hand ruht. Mit dem Zeigefinger der linken Hand verweist er dozierend auf eine Stelle in einem weiteren Buch, das aufgeschlagen auf einem Pult liegt. Die Gelehrsamkeit des Hieronymus wird durch die beiden Bücherregale unterstrichen, die ihn auf der linken und rechten Seite umschließen. Die meisten der Bücher in den Regalen sind aufeinander gestapelt. Einige Bücher in den Regalen sind jedoch aufgeschlagen, da Hieronymus offenbar gerade verschiedene Textstellen miteinander vergleicht. Dies verweist auf den Quellenvergleich und die Suche nach Parallelstellen, die wichtige Instrumente bei der Schriftexegese sind. Auch die beiden anderen Elemente der Ikonographie, die Andrae anführt, sind bei Tomaso da Modena berücksichtigt. Hieronymus ist ganz in ein Kardinalsgewand gehüllt und trägt den Kardinalshut, den Andrae erwähnt. Eine leichte Abweichung ergibt sich nur dadurch, daß er ihn nicht abgelegt hat, wie es Andrae in

<sup>256</sup> Andrae, *Hieronymianus* (Klapper), S. 261: *Dictavi formam, qua nunc in cathedra sedens pingitur, cum capello, quo nunc cardinales utuntur, deposito et leone mansueto.*

<sup>257</sup> Zu dem Fresko von Tomaso da Modena vgl. Gibbs 1989, S. 101 – 105.

Anlehnung an die päpstliche Zeremonie eigentlich vorsieht. Und links unten im Bild ist der Löwe zu erkennen, der ihm treu ergeben folgt<sup>258</sup>.

Das Autorenbild, das im Codex *Darmstadt 101* in den Text von *De viris illustribus* einleitet, nimmt direkt Bezug auf diese Ikonographie des Hieronymus. Auch Petrarca wird als Gelehrter in seiner Studierstube gezeigt, und die Illustration nimmt bis in die Details auf die ikonographischen Vorschriften Bezug, die sich bei Andrae finden und bei Tomaso da Modena bildlich umgesetzt sind.

Die Illustration zeigt ein Innenraumbild des Arbeitszimmers von Petrarca, das von Schmuckleisten gerahmt ist. Petrarca ist in Seitenansicht auf einer Sitzbank vor seinem Katheder zu sehen. In seinem Gesicht, das im Halbprofil abgebildet ist, läßt sich ein leichtes Lächeln erkennen. Er trägt ein rotes Untergewand mit Kapuze und Ärmeln, über das ein brauner, innen grün gefütterter Talar gelegt ist. Seine rechte Hand ist auf das Schreibpult gestützt, und er blättert mit der linken Hand in einem Codex, der auf einer hölzernen Buchstütze aufgeschlagen vor ihm liegt. Auf dem Schreibtisch befinden sich noch Bücher in verschiedenen Farben, kleine Briefe, eine Schreibfeder und ein Tintenfaß und eine große Lupe zum Studium schwierig zu entziffernder Handschriften. Außerdem steht ein verzierter Baldachin auf dem Schreibtisch, auf dem weitere Bücher und Briefe verstreut sind. Hier findet sich auch ein aufgeschlagenes Buch, das Petrarca gerade für einen Textvergleich heranzieht. Die weiteren Einrichtungsgegenstände, die die Illustration abbildet, führen die verschiedenen Formen vor, wie Petrarca die Codices in seiner Bibliothek lagert. Im Hintergrund ist ein zur Hälfte geöffnetes Fenster zu sehen, neben dem ein Bücherschrank aufgestellt ist, in dem verschiedenfarbige Bücher übereinander gestapelt sind. Vor dem Schrank befindet sich eine Bücherkiste, auf der ein großes blaues Buch aufgestellt ist. Eine ähnliche Kiste befindet sich auch direkt vor dem Katheder, und auch auf ihr hat Petrarca mehrere Codices abgelegt. Rechts im Vordergrund ist schließlich noch ein zusammengekauerter, schlafender Hund zu erkennen.

In der Illustration kehren die drei Elemente wieder, die laut Andrae die Ikonographie des Hieronymus als Gelehrten bestimmen sollen, werden aber jeweils leicht variiert. Wie Hieronymus wird auch Petrarca am Katheder dargestellt, und auch er liest in einem Codex, den er mit anderen Schriften vergleicht. Wie im Fresko des Tomaso da Modena wird diese Grundhaltung durch die gezeigte Umgebung weiter ausgeführt, wenn Petrarca inmitten unzähliger Bücher und seiner Bücherschränke gezeigt wird, die eindrücklich seine Belesenheit demonstrieren. Anders als dort wird Petrarca aber nicht in der Pose eines streng unterweisenden Lehrers gezeigt, sondern sein leichtes Lächeln verweist eher darauf, daß er zufrieden Forschungen betreibt, ohne sofort zu autoritativen Feststellungen kommen zu wollen. Dies wird auch durch die Gegenstände betont, die sich auf seinem Katheder finden und die ihm vor allem beim Studium der Texte helfen. Die Lupe benötigt er, um auch alte und schwierig zu lesende Codices entziffern zu können. Und die Briefe verweisen auf die Korrespondenzen, die er führt, um sich Rat und Informationen bei anderen Gelehrten zu holen. Daß er schließlich seine vielen Bücher in Unordnung über die Stube verteilt, weist Petrarca vor allem als Sammler von Handschriften aus, die er in seiner Privatbibliothek

<sup>258</sup> Auch wenn es sehr wahrscheinlich ist, daß Tomaso da Modena auf die Anweisungen des *Hieronymianus* reagiert, muß dies nicht unbedingt die einzige Quelle für das Fresko sein. Denn Tomaso da Modena hatte bereits einige Jahre zuvor den Kapitelsaal desselben Kloster mit einer Reihe von Fresken ausgestattet, die verschiedene Mitglieder des dortigen Dominikanerordens als Gelehrte in ihren Arbeitsstuben zeigen. Das Fresko des Hieronymus nimmt also mit der Gelehrsamkeit ein Thema wieder auf, dem das Kloster bereits vorher einen besonderen Stellenwert in der Selbstdarstellung beigemessen hatte (vgl. Wiebel 1988 S. 9 – 12 und Locher 1999, S. 44 – 53).

anhäuft und immer wieder heranzieht, um darin Neues zu entdecken. Im Gegensatz zu Hieronymus, den Johannes Andrae und Tomaso da Modena als strengen Kirchenlehrer porträtieren, repräsentiert Petrarca einen anderen Typ des Gelehrten. Auch er interpretiert und analysiert Handschriften, ist aber weniger damit beschäftigt, sie auf Gesetze hin auszulegen, sondern vielmehr daran interessiert, sie erst noch zu erschließen und zu verstehen. Dies entspricht dem, was Petrarca wirklich tut. Er arbeitet an einem anderen Gegenstand als Hieronymus und befaßt sich nicht mit der Bibel, sondern mit Handschriften antiker Texte. Diese kompiliert er in *De viris illustribus* zu einer neuen Gesamtschau. Damit verbunden ist auch ein anderes Interesse. Statt eine kirchenrechtlich verbindliche Gesetzesvorschrift aus der Lektüre der Bibel zu gewinnen, erarbeitet Petrarca aus der römischen Geschichte einen neuen Kanon an Tugendexemplen. Sie geben ebenfalls Handlungsvorschriften, entstammen aber einem heidnischen Kontext und sind auf weltliche Belange bezogen, während die Bibellektüre des Hieronymus sich allein mit christlich sanktionierten Texten befaßt.

Diese Deutung wird durch die beiden anderen Elemente der Hieronymus-Ikonographie gestützt, die in der Illustration des Darmstädter Codex ebenfalls nur variierend übernommen werden. So trägt Petrarca zwar nicht den Kardinalshut, den Andrae für Hieronymus vorsieht, aber zumindest die Kapuze des Untergewandes ist ebenfalls rot. Dadurch hat auch Petrarca eine rote Kopfbedeckung. Und der Talar, den er als Übergewand trägt, entspricht der Kleidung der Mönche und weist ihn andeutungsweise der Kirche zu. Die Vorschriften des Andrae werden also umspielt und Petrarca erhält einen Status, der zwar dem des Hieronymus vergleichbar ist, aber trotzdem eine andere Form der Gelehrsamkeit repräsentiert. Statt des zahmen Löwen setzt der Illustrator einen schlafenden Hund zu Petrarca in die Gelehrtenstube. Der Hund weist dieselben Merkmale wie der zahme Löwe bei Hieronymus auf, denn beide zeichnen sich durch Treue und Ergebenheit gegenüber ihrem Herrn aus. In gewisser Weise ersetzt der Illustrator also lediglich die ikonographische Vorgabe, die Hieronymus traditionell kennzeichnet, durch ein anderes ikonographisches Element, das eine ganz ähnliche Aussage trifft. Gleichzeitig verweist die Verschiebung von Löwe zu Hund aber auf die grundsätzliche Differenz zwischen den beiden. Zwar gibt es eine gemeinsame Grundhaltung bei Hieronymus und Petrarca, die sie einander ähnlich macht. Beide sind gelehrt und darum bemüht, aus der Textlektüre Verhaltenslehren für ihre eigene Zeit zu gewinnen. Sie setzen ihre Gelehrsamkeit aber unterschiedlich ein. Denn während Petrarca sich mit der heidnischen Antike befaßt und daraus weltliche Verhaltensanweisungen für seinen Auftraggeber Francesco da Carrara ableitet, arbeitet Hieronymus allein an der heiligen Schrift, aus der er christlich abgesicherte Gesetze erschließen will.

Petrarca erscheint als eine Art neuer und säkularisierter Hieronymus, der die Gelehrsamkeit des spätantiken Kirchenvaters auf einen neuen Bereich überträgt und anwendet. Auch wenn das Autorenbild des Codex *Darmstadt 101* also durchaus an der Studierstube orientiert sein mag, in der Petrarca in seinen letzten Lebensjahren in Arquà bei Padua an der *exempla*-Sammlung zu den *virii illustres* arbeitet, gibt sie in erster Linie eine programmatische Aussage, die Petrarca in den Kontext der zeitgenössischen wissenschaftlichen Konzepte stellt.

Neben den Titelillustrationen bietet der Darmstädter Codex noch weitere Abbildungen, die Szenen aus den Viten der *virii illustres* bildlich umsetzen. Dies gilt auch für die Vita des Iunius Brutus, in deren Rahmen schließlich auch das *exemplum* der Lucretia dargestellt wird. Die Vita wird im Codex *Darmstadt 101* mit einer Initialminiatur eingeleitet (Abb. 13)<sup>259</sup> und

<sup>259</sup> Die Initialminiaturen fallen bereits sehr früh im Codex weg, nachdem außer Romulus, dessen *exemplum* auf Seite 2r unterhalb des Triumphzuges der *gloria* beginnt, die weiteren sieben *exempla* jeweils auf diese Weise eingeleitet worden sind (Numa Pompilius, Tullus Hostilius, Ancus Martius, Iunius Brutus, Horatius Cocles, Cincinnatus, Camillus). Auch die Illustrationen nehmen ab, je weiter die Reihe der *exempla* in der Chronologie

von einer Illustration unterstützt, die sich auf den ersten Teil der Vita des Brutus bezieht und den Selbstmord der Lucretia und die Vertreibung der Königsfamilie zeigt (Abb. 14).

Der Illustrator überträgt die Darstellungstechnik, mit der Petrarca seine Zusammenfassung des Geschehens strukturiert, auf seine ikonographische Umsetzung des Themas. Petrarca eröffnet seine Vita mit einer prägnanten Charakteristik des Brutus, die ihn gleich an zwei Werte bindet, und nennt ihn den *fundator libertatis, vindex pudicitie*, den Begründer der Freiheit und Rächer der Keuschheit. Hierauf folgt dann der Bericht zum Selbstmord der Lucretia, der die beiden Werte illustrieren kann<sup>260</sup>. Auf ganz ähnliche Weise ordnet Petrarca später auch den Bericht darüber, daß Brutus seine eigenen Söhne hinrichten läßt, einleitend dem übergeordneten Gesichtspunkt der *libertas* unter, die Brutus dadurch verteidigen will. Das einzelne Ereignis wird so zur Illustration des *nove libertatis amor*, der Liebe zur neugewonnenen Freiheit, von der sich Brutus leiten läßt<sup>261</sup>.

Wie Petrarca, der seine Darstellung der Ereignisse auf die Werte der *pudicitia* und *libertas* ausrichtet, die durch das Auftreten des Brutus verteidigt werden, bezieht auch der Illustrator des Darmstädter Codex das Geschehen auf einen übergeordneten Wert. Hierfür nutzt er jedoch ikonographische Mittel und beschränkt sich auf den Wert der *libertas*.

Dies wird bereits bei der Initialminiatur deutlich, in der er L. Iunius Brutus, der als Konsul die neue republikanische Verfassung in Rom durchsetzt, gegen L. Tarquinius Superbus stellt, der als König die alte monarchistische Ordnung repräsentiert. In der Mitte der Initiale zeigt der Illustrator Brutus, der mit Bart, Kappe und Mantel als bürgerlicher Ratsherr dargestellt ist. Brutus legt eine Hand auf die Schulter des Tarquinius, der durch eine Königskrone gekennzeichnet ist. Tarquinius steht tiefer als Brutus, wendet ihm den Rücken zu und dreht seinen Kopf zurück, um zu ihm aufzublicken. Es scheint, als dränge Brutus Tarquinius aus der Bildmitte nach links unten weg, während dieser sich nur noch einmal von unten hervor nach dem anderen umsehen kann. Brutus, der die neue Ordnung etabliert, nimmt dagegen die Bildmitte der Initiale ein. Durch die Anordnung der beiden Figuren im Bild und ihre Position zueinander kann der Illustrator das Machtgefälle vorführen, das die beiden voneinander unterscheidet. Die Kleidung der beiden Figuren verweist zusätzlich auf die unterschiedlichen Staatsformen, für die die beiden Figuren eintreten. Während Brutus als Ratsherr gekleidet ist, der für die republikanische Verfassung steht und damit für die *libertas* der Stadt Rom eintritt,

---

voranschreitet, bis sie schließlich nur noch selten auftauchen und schließlich ganz verschwinden. Während der Illustrator noch fünf Illustrationen zur Vita des Romulus beisteuert, wird Scipio Africanus, bei dem sich die letzten Abbildungen finden, nur noch mit zwei Illustrationen bedacht, obwohl Petrarca's Text von ihm viel ausführlicher und detailreicher als von Romulus erzählt. Grund hierfür kann zum einen der Zeitmangel der Schreiber und Illustratoren sein, die an der Herstellung des Codex beteiligt sind und einen festen Abgabetermin erreichen müssen. Ebenso ist es aber auch möglich, daß nur der vordere Teil des Codex, den der Leser zuerst und genauer in Augenschein nimmt, mit vielfältigem Bildschmuck ausgestattet sein soll. Denn dadurch ist die zentrale Aufgabe des Codex, den Reichtum der auftraggebenden Familie nach außen darzustellen, bereits erfüllt.

<sup>260</sup> Vgl. Petrarca, *De viris illustribus* V (*De Iunio Bruto primo Romanorum consule*), 1.

Petrarca folgt in der Vita des Brutus oft fast wörtlich den antiken Quellentexten, aus denen er seinen Text zusammensetzt. Er muß daher als unselbständiger Autor gelten und läßt sich nicht mit dem für diese Zeit sonst typischen Spannungsverhältnis von „positiver“ und „negativer Anthropologie“ erfassen. Mit den Textbausteinen aus Valerius Maximus und Florus überträgt er auch deren anthropologische Aussagen in seinen Text. Dies führt dazu, daß sich in einem Text, der in der frühen Renaissance kompiliert wird, ein Beispiel für das Grundmuster der deutungsoffenen „positiven Anthropologie“ findet, das sonst nur die Antike vertritt. Ein Beispiel für eine selbständige Bearbeitung bietet dagegen Boccaccio. Auch er übernimmt für die Fassung des Lucretia-exemplum, die er für seine Sammlung *De claris mulieribus* erstellt, zahlreiche Versatzstücke aus der Bearbeitung des Livius (vgl. Boccaccio, *De claris mulieribus* 48). Gleichzeitig fügt er jedoch konsequent eine klare Bewertung ihres Verhaltens hinzu, aus der sich dann eine eindeutige „positive Anthropologie“ ergibt.

<sup>261</sup> Vgl. Petrarca, *De viris illustribus* V (*De Iunio Bruto primo Romanorum consule*), 4.

in der zwei Konsuln vom Senat gewählt werden, ist Tarquinius als König dargestellt, der dem Staat als Alleinherrscher vorsteht.

Wie Petrarca, der die einzelnen Handlungen des Brutus auf die übergeordneten Werte bezieht, denen er folgt, richtet auch der Illustrator des Darmstädter Codex seine Initialminiatur auf den Wert der *libertas* aus. Dies gilt auch für die größere Illustration zur Vita des Brutus<sup>262</sup>. Der Illustrator isoliert daraus mit dem Selbstmord der Lucretia und der Vertreibung der Tarquinier zwei einzelne Szenen, die beide in die Kulisse der Stadt Rom gestellt werden.

Die linke Personengruppe zeigt Lucretia unmittelbar vor ihrem Selbstmord, als sie vor ihren Verwandten von der Vergewaltigung berichtet. Links sind die vier Verwandten dargestellt, die Lucretia zuhören. Die Gesten ihrer Hände lassen Rückschlüsse darauf zu, wie sie ihren Bericht aufnehmen. Während die linke Figur ihre Hände wie ein noch unbeteiligter Zuhörer vor dem Bauch zusammenhält, scheint die Geste der ganz rechten Figur darauf hinzuweisen, daß ihr dieser Verwandte helfend zureden will. Die geballte Faust eines weiteren Mannes verweist schließlich auf den Zorn gegen die Tarquinier, der sich bereits bei den Männern regt. Auch Lucretias Gesten geben Aufschluß über ihren Zustand. Daß sie noch vom nächtlichen Überfall des Sextus Tarquinius erzählt, zeigt der Illustrator durch die Geste ihrer rechten Hand, die einen erklärenden Bericht unterstützt. Allerdings hat sie bereits den Entschluß gefaßt, sich zu töten, wie der Dolch deutlich macht, den sie in der linken Hand hält. Er ist so abgebildet, daß er für ihre Zuhörer noch unter dem Rock verborgen bleibt, während der Betrachter, der sie im Profil sehen kann, den Dolch vollständig erkennt.

In der rechten Gruppe ist auf der linken Seite vorne ein bärtiger Brutus zu sehen, der Helm und Rüstung trägt. Ihm gegenüber steht auf der rechten Seite Tarquinius Superbus, der an seiner Königskrone zu erkennen ist. Brutus richtet mit der rechten Hand drohend einen Speer gegen Tarquinius. Mit der anderen Hand hält Brutus das Obergewand des Tarquinius fest, als wolle er ihn festhalten und mit einem Speerstoß töten. Tarquinius zieht seine rechte Hand abwehrend nach oben, um sein Gewand wieder aus dem Griff des Brutus zu befreien. Während Brutus jedoch breitbeinig auf Tarquinius zugeht, weicht Tarquinius vor ihm zurück. Da er sich mit seinem Oberkörper bereits nach rechts weg zur Flucht bewegt, erscheint er zudem kleiner als Brutus, der selbstbewußt und aufrecht auf ihn losgeht. Beide Figuren werden durch unterstützende Nebenfiguren zusätzlich charakterisiert. Links hinter Brutus sind zwei Soldaten zu sehen, die hinter einem Haus hervorkommen. Hinter ihnen sind undeutlich weitere Soldatenköpfe zu erkennen, und aus der Schar ragt ein Speer heraus. Sie verweisen auf die militärische Macht des Brutus, der auf die Unterstützung des Volkes rechnen kann. Hinter Brutus steht ein weiterer Soldat, der die Körperhaltung des Brutus verdoppelt und einen weiteren Speer von oben herab auf Tarquinius richtet. Er unterstreicht die Durchschlagskraft, mit der Brutus gegen die Tarquinier vorgehen kann, und verstärkt die Bedrohung, mit der Tarquinius sich konfrontiert sieht. Hinter Tarquinius, noch weiter von Brutus zurückgewichen, zeigt der Illustrator einige Personen aus dem Hofstaat und der Familie des Tarquinius, die sich ängstlich ducken. Außerdem verwendet der Illustrator ein Textelement, um Brutus zu charakterisieren, und bringt auf dessen Rüstung die Inschrift *LIBERTAS* an. Dadurch erscheint Brutus als Anwalt und Verteidiger dieses Wertes, der ihm auf den Leib geschrieben zu sein scheint.

Die beiden Hauptszenen werden von verschiedenen Architekturelementen gerahmt. Im Bildvordergrund befindet sich eine verkleinerte Stadtmauer, auf deren Frontseite der Betrachter blickt. In der Mitte dieser Stadtmauer liegt ein vergrößert gezeigtes Stadttor, das

<sup>262</sup> Für die Interpretation vgl. Mommsen 1952, S. 108 – 109.

die beiden Figurengruppen, die hinter der Stadtmauer angeordnet sind, voneinander trennt. Rechts nimmt die Mauer eine Biegung, so daß das dort eingefügte größere Stadttor sich zur Seite hin öffnet. Daß dies die Stadtmauer Roms ist, ergibt sich aus den Initialen SPQR, die in die beiden Tore eingeschrieben ist. Im Bildhintergrund sind verschiedene Gebäude Roms zu sehen, die vor allem um Brutus herum dichter gesetzt sind. Parallel zum Stadttor an der Frontseite im Bildvordergrund ist auch im Bildhintergrund ein großes Haus nach Art eines Palazzo zwischen Lucretia und Brutus gesetzt, das die beiden Szenen zusätzlich voneinander absetzt.

Durch diese Rahmung der Szenen kommentiert der Illustrator die Ereignisse und zeigt, wie der Selbstmord der Lucretia und die Vertreibung der Könige miteinander zusammenhängen. Setzt man die Stadtmauer mit der Leserichtung parallel, in der die Abbildung betrachtet wird, verbinden sie sich zu einem zeitlichen Kontinuum. Hierin markieren die vergrößert gezeigten Stadttore die einzelnen Szenen. Während das erste den Selbstmord von der Vertreibungsszene abgrenzt, verweist der zweite auf das Ende der Bilderzählung. Tarquinius und seine Anhänger werden gegen das große und geöffnete Stadttor am rechten Bildrand geschoben, und dies bringt das Geschehen zu einem Abschluß. Daher knickt an dieser Stelle die Stadtmauer, die zuvor der Blickrichtung entsprochen hatte, in eine Seitenansicht ab. Vor dem Hintergrund dieser Verbindung sind die beiden Ereignisse kontrastiv gegeneinander stellt. Lucretia und Brutus wenden sich den Rücken zu. Im Gegensatz zu dem ruhigen und gefaßten Gespräch, das Lucretia mit ihren Verwandten führt, ist die Szene der Vertreibung von schnellen und hastigen Bewegungen bestimmt. Und während Brutus von einer dicht gedrängten Häuserkulisse umgeben ist, haben Lucretia und ihre Verwandten kaum Häuser hinter sich. Außerdem ist zwischen sie der Palazzo des Bildhintergrunds und das Stadttor vorne gerückt, die sie deutlich voneinander abheben. Diese Kontrastierung entspricht dem räumlichen und zeitlichen Abstand zwischen beiden. Lucretia ermordet sich frühmorgens in Collatia, und der Aufstand gegen die Tarquinier setzt später am Tag in Rom ein. Daß beide Ereignisse aber trotzdem kausal miteinander zusammenhängen, wird dadurch deutlich, daß der Selbstmord der Lucretia in der Illustration im Rücken und hinter Brutus liegt. Denn der Sturz der Tarquinier ist die Rache dafür, daß Lucretia den Freitod gewählt hat. Neben dieser Kontrastierung stellt der Illustrator auch eine Gemeinsamkeit zwischen beiden Szenen heraus. Der Dolch, den Lucretia gegen sich selbst richtet, zeigt in dieselbe Richtung wie der Speer, den Brutus gegen die Tarquinier führt. Dadurch wird veranschaulicht, daß Lucretia sich ebenso wie Brutus für die *libertas* der Stadt einsetzt. Während Brutus jedoch die gewaltsame Auseinandersetzung mit der Königsfamilie sucht, richtet Lucretia ihre Gewalt gegen ihren Körper. Dies ähnelt der Deutung Salutatis, der in Lucretias Selbstmord ein weibliches Pendant zu dem von den Männern geführten Aufstand gegen die Tyrannis der Königsfamilie sieht. So wie sie den von Sextus zerstörten Körper vernichtet, vertreiben die Männer die zur Gefahr gewordene Königsfamilie aus der Stadt.

Analog zu den Texten Salutatis, in denen der Wert der *libertas* an typische Verhaltensweisen gekoppelt wird, an denen sich das Streben nach *libertas* ablesen läßt, verwendet auch der Illustrator des Darmstädter Codex ein feststehendes ikonographisches Muster, um den Einsatz für die *libertas* zu kennzeichnen. Dieses Muster kehrt innerhalb seiner verschiedenen Illustrationen mehrfach wieder und wird jeweils als Kennzeichen für die *libertas* eingesetzt.

Brutus wird mit Helm, Rüstung und Speer gezeigt und stellt sich breitbeinig den Feinden entgegen. Dieselben ikonographischen Versatzstücke finden sich in ganz ähnlicher Form auch in zwei der chronologisch benachbarten *exempla*. Dies gilt zunächst für den Kampf der Horatier und Curiatier, der noch während der Königszeit unter dem Regenten Tullus Hostilius stattfindet (Abb. 15). Die ikonographischen Elemente kehren jedoch auch in der Illustration

zum *exemplum* des Horatius Cocles wieder, der den Pons Sublicius gegen die anstürmenden Soldaten Porsennas verteidigt und verhindert, daß in Rom wieder die Königsherrschaft eingeführt wird. Ohne ikonographische Notwendigkeit ist die Abbildung im Codex bereits mit der Illustration zum folgenden *exemplum* des Cincinnatus verbunden, der vom Pflug weg zum Diktator berufen wird. (Abb. 16).

Der Wettkampf der Horatier gegen die Curiatier soll einen Streit um die regionale Vorherrschaft entscheiden, der zwischen Rom und dem benachbarten Alba Longa ausgetragen wird. Statt dies durch einen langwierigen und verlustreichen Krieg zu klären, einigen sich beide Seiten auf einen Zweikampf. Jede Stadt schickt Drillinge in die Auseinandersetzung, und auf Seiten der Römer kämpfen die Horatier, während die Albaner die Curiatier aufbieten. Der Kampf entwickelt sich zunächst zu Ungunsten der Römer, und zwei der drei Horatier fallen durch das Schwert der Curiatier. Der verbleibende Kämpfer kann aber in einem Kraftakt seine drei Gegner töten und doch noch den Sieg für die Römer erringen. Für die Illustration des Darmstädter Codex sind zwei verschiedene Szenen aus diesem *exemplum* ausgewählt. Sie werden jedoch gegen die Chronologie montiert. Links ist der letzte Schlag des einzelnen Horatiers zu sehen, der ihm den Sieg bringt, während rechts die vorausgehende Kampfsituation abgebildet ist, in der er noch der Übermacht der Curiatier gegenübersteht.

Die Szene im rechten Bildteil zeigt den Moment, in dem nur noch ein Horatier, der die Seite der Römer repräsentiert, gegen die drei Curiatier antritt, die bereits seine zwei Brüder getötet haben. In der Bildmitte ist dieser Horatier zu sehen, der wie Brutus in voller Rüstung steht, sich ebenfalls kampfbereit aufgebaut hat und seinen Speer gegen die drei Curiatier richtet. Ganz ähnlich wie Brutus trägt er außerdem die Inschrift SPQR auf seiner Rüstung, um ihn der römischen Seite zuzuordnen. Am Boden hinter ihm liegen seine beiden getöteten Brüder, die die Ausweglosigkeit seiner Situation zusätzlich unterstreichen. Trotzdem tritt er entschlossen und kampfbereit gegen seine Gegner an, die sich rechts neben ihm in einer Reihe aufgebaut haben, und Speer und Schwert gegen seinen Schild richten. Daß sie ihm letztlich unterliegen werden, deutet der Illustrator bereits durch ihre Haltung an. Sie scheinen leicht zurückzugehen und ausweichen zu wollen. Wie Brutus befindet sich aber auch der Horatier in einer unsicheren Situation. Selbst wenn er angriffsbereit und selbstbewußt gegen seine Feinde antritt, scheinen sie dennoch übermächtig zu sein. Hier wird lediglich die Stelle der Tarquinier, die Brutus durch ihren Stand überlegen sind, durch eine Gruppe von Feinden ersetzt, die ihm mehr Kampfkraft voraushaben. Wie bei Brutus steht auch für den Horatier mit dem Kampf zugleich die Zukunft seines Staates auf dem Spiel, und dies gibt ihm die Kraft, gegen seine Gegner zu bestehen.

Die Illustration zum *exemplum* des Horatius Cocles zeigt nur eine einzige Szene. Links sind die Römer zu erkennen, die die Tiberbrücke einreißen. Brücke und Tiber sind in kleinerem Maßstab wiedergegeben, so daß in der Bildmitte bereits wieder Horatius Cocles zu sehen ist, der gegen die von rechts kommenden Truppen des Porsenna kämpft. Auch Horatius Cocles ist in voller Rüstung, mit der Inschrift SPQR auf dem Schild und einem wurfbereiten Speer abgebildet. Anders als Brutus und der Horatier sitzt er auf einem Pferd, das durch seine Haltung ebenfalls auf die Kampfbereitschaft des Reiters verweist. Es reckt sich gegen die Feinde und scheint sich gegen sie aufbäumen zu wollen, während die große Zahl feindlicher Soldaten nicht von der Stelle rücken kann.

Das Auftreten des Brutus wird durch diese zwei Beispiele als typisches Verhaltensmuster gekennzeichnet. Alle drei Male zeigt sich der Einsatz für die *libertas* an demselben Vorgehen. Der Horatier, Brutus und Cocles stürmen jeweils in einer ausweglos scheinenden Situation gegen einen übermächtigen Feind an, sind aber zu allem entschlossen und bereit, ihr Leben zu

opfern. So können sie die Freiheit ihrer Stadt, die in Gefahr ist, erfolgreich sichern und bewahren. Mittels desselben ikonographischen Musters werden alle drei römischen Helden jeweils als Vertreter derselben Norm dargestellt, die den abstrakten Wert der *libertas* umsetzt. Das ikonographische Muster formuliert also eine ganz ähnliche Aussage wie bei Salutati. Auch hier wird eine Norm definiert, an der sich der Wert der *libertas* erkennen läßt.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Illustrationen des Darmstädter Codex direkt aus der *Sala virorum illustrium* kopiert sind<sup>263</sup>. Daher lassen sie sich auch wieder in deren Architektur zurückübersetzen. Mit dem Autorenfresko auf der einen Seite der *Sala* wird eine Allegorie der *gloria* auf der gegenüberliegenden Seite korrespondiert haben. Die Längsseiten stellen dann die einzelnen *virii illustres* in Ganzkörperdarstellung vor, unter denen mehrere Szenen aus dem Leben des jeweiligen *vir illustri*s abgebildet sind. Die Präsentation wird durch kurze *tituli* abgeschlossen, die unter den Bildern der *virii illustres* eine Zusammenfassung ihrer Taten geben.

Die erhaltenen Codices versuchen, die Wechselbezüge, die die Ikonographie der *Sala virorum illustrium* bestimmen, aus der Anordnung im Repräsentationsraum auf die Gegebenheiten einer Handschrift zu übertragen, die von vorne nach hinten gelesen wird. Die vorangestellte Doppelseite und der eigentliche Inhalt des Codex stehen in demselben hierarchischen Verhältnis zueinander wie die breite und lange Seite der *Sala virorum illustrium*. Anders als im Codex, wo der Leser sich bei der Lektüre der Biographien nur noch an die einleitenden Abbildungen erinnern kann, sind Autor und Thema dem Besucher, der sich im Repräsentationssaal aufhält, aber die ganze Zeit über gegenwärtig. Denn während der Leser zwischen Titelblättern und Inhalt hin und her blättern muß, kann der Besucher seine Blicke zwischen übergeordneter und untergeordneter Ebene hin und her schweifen lassen.

### c. Der Historienzyklus von Florenz im Vergleich mit Padua

Schon kurz nachdem Lombardo della Seta die Arbeit am *Parisinus latinus 6069 F* abgeschlossen und damit die offizielle Fassung von Petrarca's *De viris illustribus* fertiggestellt hat, interessiert sich Coluccio Salutati für eine Kopie des Textes. Am 13. Juli 1379, also knapp ein halbes Jahr nach dem Termin, zu dem della Seta die *Epithoma* beendet und Francesco da Carrara übergeben hat, gibt Salutati in einem Brief an della Seta genauere Anweisungen, wie die Handschrift aussehen soll, an der die Schreiber von della Seta bereits arbeiten<sup>264</sup>. Salutati verfolgt mit seiner Nachfrage jedoch nicht nur bibliophile Interessen und handelt auch nicht aus rein wissenschaftlicher Neugier. Denn Salutati bemüht sich gerade zu der Zeit um Petrarca's Text, als er in Florenz mit der Konzeption der *Saletta* der *virii illustres* befaßt ist, die in der *Signoria* eingerichtet werden soll. Er erhofft sich also vom dem Text in erster Linie Material für den Historienzyklus, den die Stadt Florenz plant. Die Florentiner wollen damit unter Beweis stellen, daß nicht nur Francesco da Carrara in Padua, sondern auch

<sup>263</sup> Für die Rekonstruktion und Argumentation vgl. Mommsen 1952. Als einziges Fragment des ursprünglichen Historienzyklus der *Sala virorum illustrium* ist heute noch ein Fresko mit Petrarca in seiner Studierstube erhalten, das auf einer der beiden kürzeren Seiten des Saals angebracht ist. Da seine Ikonographie dem Autorenporträt des Darmstädter Codex entspricht, ist es sehr wahrscheinlich, daß auch die übrigen Illustrationen nach den Vorbildern aus dem Saal in den Codex übertragen worden sind.

<sup>264</sup> Salutati, *Epistolario* I, 330,20 – 331,8: *video quod librum De viris illustribus in papyro facies exemplari, sicut scribis; sed per religiosum virum fratrem Tebaldum de ordine minorum michi relatum fuit te in hoc mutasse consilium. de quo, si scriptorem habes qui possit in pergameno conscribere, longe magis contentor, ne ex nova exemplatione dolo, mendaciis et inconstantie fraudibus scriptorum, quorum mores, quid dixi mores?, imo vitia te novisse reor, quasi mancipium dedar. si igitur in una potes transcriptione me expedire, ne ex alteram pendeam, te totis affectibus rogo, et, si non impossibile fuerit, ut adiciatur eiusdem viri gratum opusculum Rerum memorabilium et hortor et peto. illo tamen priori me participem omnino facias.*

sie in der Lage sind, einen solchen Repräsentationsraum einzurichten. Zugleich soll der eigene Saal dem von da Carrara in nichts nachstehen. Salutati steht vor der Aufgabe, ein ähnlich fundiertes Bildprogramm zu konzipieren, und Petrarcas Text *De viris illustribus*, der die Grundlage eben jenes Repräsentationssaals bildet, den die Florentiner imitieren wollen, ist hierfür eine willkommene Unterstützung. Auch wenn Salutati im Brief an della Seta von diesen Plänen schweigt, machen es die zeitlichen Eckdaten unwahrscheinlich, daß Salutati nicht diesen Hintergedanken hat, als er sich um eine Abschrift von Petrarcas *De viris illustribus* bemüht.

Trotz seiner Bemühungen kann Salutati die Informationen aus Petrarcas Text nicht mehr für die *Saletta* nutzen. Denn die Handschrift, die die Schreiber von della Seta für Salutati erstellen und die heute in Rom als *Vaticanus ottobonianus latinus 1883* aufbewahrt wird, trägt als Datum der Fertigstellung den 15. November 1380<sup>265</sup>. Die Maler, die die Fresken in der florentinischen *Saletta* anbringen, werden aber bereits kaum sechs Wochen später, am 30. Dezember 1380, bezahlt. Der ersehnte Codex mit Petrarcas *De viris illustribus* kann Salutati erst zu einem Zeitpunkt erreicht haben, als die *Saletta* fertig konzipiert und die Epigramme, die die Fresken kommentieren, schon geschrieben sind. Geht man davon aus, daß die Maler erst dann bezahlt werden, wenn die Fresken zur Zufriedenheit der Auftraggeber fertiggestellt sind, sind zu diesem Termin wahrscheinlich auch die Fresken bereits fast vollständig angebracht. Dies erklärt auch, warum Salutati für den Text seiner Epigramme nur auf die spätantike Schrift *De viris illustribus* zurückgreift<sup>266</sup>. Sie dient als Ersatz für Petrarcas ausführlichere Biographiensammlung, die Salutati nicht benutzen kann. Für den Wettstreit mit dem Paduaner Historienzyklus stehen Salutati nur die Fresken in der *Sala virorum illustrium* zur Verfügung, die zu dem Zeitpunkt, als er mit der Konzeption der *Saletta* der *Signoria* beginnt, bereits vorliegen und für ihn zugänglich gewesen sein müssen.

Auch wenn Salutati für das Programm der *Saletta* der florentinischen *Signoria* auf ähnliche antike *exempla* zurückgreift wie Petrarca und della Seta bei der *Sala virorum illustrium* in Padua, wählt er andere *viri illustres* aus dem Fundus der *exempla* aus, ordnet sie neu und kommt daher auch zu einer Aussage, die von dem vorbildgebenden Zyklus abweicht und auf das Selbstverständnis der Stadt Florenz zugeschnitten ist.

Im Paduaner Freskenzyklus gibt das Fresko der *gloria* das übergeordnete Thema vor, unter dem die *viri illustres* betrachtet werden sollen. Entsprechend sind die Feldherrn, die an den Längswänden in Einzeldarstellungen abgebildet sind, im Fresko zur *gloria* noch einmal als große Gruppe dargestellt, die sich um sie herum versammelt. Ihre Einzeltugenden gehen in der alles überragenden *gloria* auf. Das Fresko, das Petrarca in seiner Gelehrtenstube zeigt, rundet dann das Bildprogramm ab, indem auf die Person verwiesen wird, die den Zyklus konzipiert und wissenschaftlich abgesichert hat.

Der Paduaner Historienzyklus ist für die private Nutzung des Francesco da Carrara konzipiert und auf seine Position als Monarch ausgerichtet. Dies schließt nicht aus, daß da Carrara seinen Repräsentationssaal in erster Linie auswärtigen Gästen zeigen will, um seine Bildung und sein Interesse an der Geschichte vorzuführen. Was er dort vorführt, soll aber eine Geschichte sein, die auf ihn selbst hinführt. Die *viri illustres* der römischen Vergangenheit, die in der *Sala* der Paduaner Residenz versammelt sind, sind als begehbarer Fürstenspiegel konzipiert, in dem sich da Carrara im Blick auf antike Vorbilder der Werte versichern kann,

<sup>265</sup> Der *Vaticanus ottobonianus latinus 1883* wird beschrieben bei de Nolhac 1891, S. 74 – 75 und Martelotti 1964, S. XVII – XIX.

<sup>266</sup> Vgl. Guerrini 1993.

die für seine Stellung nötig sind<sup>267</sup>. Petrarca bekommt die Rolle des Vermittlers zugesprochen, der ebenfalls im Raum gegenwärtig bleibt, aber nur am Rande steht und als gelehrte Stütze für den historiographischen Laien dienen soll<sup>268</sup>.

Salutati nimmt für sein Konkurrenzprojekt die 36 *exempla* des Paduaner Zyklus als Ausgangspunkt, wählt aber nur einzelne aus ihnen aus und faßt sie zu neuen Gruppen zusammen. Petrarcas Zusammenstellung geht chronologisch durch die römische Geschichte von Romulus bis Trajan und deckt die drei Etappen der Königszeit, der Republik und der Kaiserzeit ab. Bis auf Alexander den Großen, Pyrrhus und Hannibal, die dem griechischen Bereich zugehören, aber auch in der römischen Geschichte eine größere Rolle spielen, stammen alle *exempla* aus der römischen Vergangenheit.

Salutati faßt zwölf dieser Figuren, die alle aus der Zeit der Republik stammen, zu einer ersten Gruppe von *exempla* zusammen: M. Iunius Brutus, Furius Camillus, Curius Dentatus, Fabricius Lucinius, Scipio Africanus, Fabius Maximus, Marcus Marcellus und Cato Uticensis. Ergänzt werden sie durch zwei der herausragendsten Gegner der römischen Republik, Pyrrhus und Hannibal. Zusätzlich fügt Salutati M. Tullius Cicero neu hinzu. Statt der Chronologie allein, die Petrarca als Ordnungskriterium für alle *exempla* zusammen benutzt, da alle Figuren gleichermaßen für die *gloria* einstehen, bilden diese dreizehn Figuren bei Salutati einen neuen thematischen Block und stehen für die Tugenden der römischen Republik ein, die durch die beiden ebenfalls aufgeführten Gegner an Trennschärfe gewinnen. Der Wert der *libertas* nimmt dabei einen besonderen Stellenwert ein. Daher nimmt Salutati zusätzlich zu den *exempla*, die er bereits bei Petrarca vorgegeben findet, auch Cicero auf. Denn dessen vergeblicher Kampf dafür, die Republik aufrechtzuerhalten, entspricht der Figur des Brutus, der an ihrem Anfang steht und die *libertas* bereits zum Grundwert der römischen Republik macht. Dies wird durch die Figur des Cato Uticensis unterstrichen, der ähnlich wie Cicero agiert. Die anderen Figuren, die zeitlich dazwischen angesiedelt sind, stehen dann für weitere Römerwerte, die die Republik im besonderen auszeichnen.

Während Petrarca alle drei Etappen der römischen Geschichte unterschiedslos nebeneinander auflistet und die *viri illustres* unter dem Wert der *gloria* zusammenfaßt, setzt Salutati mit dieser ersten *exempla*-Gruppe einen Schwerpunkt bei der Republik und genauer spezifizierten Römerwerten, unter denen die *libertas* einen bevorzugten Platz einnimmt. Dies entspricht den Auftraggebern und dem Publikum der beiden Repräsentationsräume. Francesco da Carrara regiert als Alleinherrscher, und für ihn richten Petrarca und della Seta die Darstellung der Vergangenheit auf die *gloria* aus, die die vorbildlichen Helden früher erworben haben. Hierfür spielt die Regierungsform, unter der sie leben, kaum eine Rolle. Allein ihre Taten und der Ruhm, der daraus resultiert, sind von Bedeutung. Die Republik Florenz hat ein größeres Interesse an der römischen Republik, deren Verfassung ihr näher liegt, und definiert sich daher auch über die spezifisch republikanischen Tugenden, die sich aus der römischen Vergangenheit für die eigene Situation ergeben.

Für die zweite Gruppe der *exempla*, die Salutati für das Bildprogramm der *Saletta* zusammenstellt, greift er drei Herrscherfiguren auf, die Petrarca in seiner chronologischen

<sup>267</sup> Mit dieser Analogie von Antike und Moderne spielt Petrarca selbst auch in seinem Brief *Qualis esse debeat qui rem publicam regit* an Francesco da Carrara aus dem Jahre 1370, der die Eigenschaften des Regenten behandelt. Hier nennt er seinen Briefpartner abschließend einen *vir illustris*, und spricht ihm zu, das Vorbild der antiken Herrscher, über die er in seinem Brief schreibt, erreichen zu können (vgl. Petrarca, *Rerum senilium liber* 14,1).

<sup>268</sup> Entsprechend wird auch Lombardo della Seta nach seinem Tod mit einem eigenen Fresko in der *Sala* aufgenommen, das auf derselben Seite wie die Darstellung Petrarcas angebracht ist (vgl. Mommsen 1952, S. 100).

Reihe aufführt, und führt sie unter dem neuen Thema einer *translatio imperii* der Weltreiche zusammen, die die Entwicklung der Menschheitsgeschichte in Gestalt großer Herrscher auf den Punkt bringt. Hierfür muß er jedoch die *exempla* von Alexander dem Großen, Caesar und Augustus, die Petrarca in seiner Liste aufführt, um drei weitere Herrscher ergänzen, mit denen sich die Abfolge der großen Reiche erst vollständig darstellen läßt. Mit dieser thematischen Leitlinie kann Salutati die Monarchen berücksichtigen, die sich bei Petrarca finden. Anders als im Paduaner Historienzyklus erscheinen sie aber nicht als unmittelbare Vorbilder für Florenz, sondern bilden nur einen gesamtgeschichtlichen Hintergrund, vor dem sich die kleine Republik Florenz bewegt und in dessen Rahmen sie ihre Eigenständigkeit bewahren kann.

Schließlich stellt Salutati noch eine dritte Gruppe von *exempla* zusammen, die mit in die Reihe der *virii illustres* aufgenommen wird. Diese dritte Gruppe entwickelt Salutati aus der Darstellung von Petrarca in der Gelehrtenstube, die den Zyklus der *virii illustres* in Padua begleitet, aber von den eigentlichen *virii illustres* abgesetzt ist. Salutati fügt zu Petrarca noch drei weitere gerade erst verstorbene Gelehrte hinzu, nämlich Dante, Zenobius da Strada und Giovanni Boccaccio. Und als Beleg dafür, daß die Stadt Florenz bereits in früherer Zeit als Mäzen für Dichter und Gelehrte aktiv war, nimmt Salutati den spätantiken Dichter Claudian mit in die Reihe auf.

Die Vermittlerrolle, die Petrarca in Padua allein einnimmt, wird in Florenz einer ganzen Gruppe von Gelehrten zugesprochen, die sich mit der antiken Geschichte und der Dichtkunst befassen. Der privilegierte Zugang zu den antiken Quellen und die herausragende Stellung Petrarcas als Dichter wird so auf mehrere Personen verteilt. Dadurch verliert er sein Monopol und wird zu einem gleichberechtigten Humanisten neben anderen. Zusätzlich wird Petrarca nicht nur mit anderen Humanisten gleichgestellt, sondern auch mit den Besuchern des Repräsentationsraums. Im paduanischen Bildprogramm hat Petrarca die Aufgabe, einem Monarchen die *virii illustres* zu erklären, der höhergestellt ist als er. Die Epigramme der *Saletta* betonen dagegen, daß die Humanisten selbst Florentiner sind oder der Stadt besonders nahe stehen. Die Vermittler sind selbst Teil der Gemeinschaft, die sich im Saal die Werte und Normen vor Augen führt, von denen sie sich leiten lassen will. Außerdem wird die zeitliche Differenz zwischen Antike und Moderne bereits innerhalb der Gruppe der *exempla* aufgehoben. Die humanistischen Gelehrten führen den Besuchern des Saals beispielhaft vor, wie die Werte der Vergangenheit in der Neuzeit wieder aufgegriffen und umgesetzt werden können. Sie sind als moderne Personen selbst zu *exempla* geworden, die den historischen *exempla* gleichkommen. Dadurch wird die Distanz zwischen der römischen Vergangenheit und der eigenen Zeit, die in Padua der betrachtende Monarch erst selbst aufhebt, wenn er in den antiken Figuren seine eigenen Wertvorstellungen wiedererkennt, schon auf der Ebene der *exempla* hinfällig, die im Historienzyklus versammelt sind.

Anders als Petrarca spielt Salutati auch mehrfach auf handfeste Verbindungen an, die Florenz zur Vergangenheit hat. So kann er die Stadt nicht nur auf der Ebene der geltenden Normen und Werte mit der römischen Republik verknüpfen, sondern sie direkt auf die römische Republik zurückführen, zu deren Zeit sie gegründet wurde. Und ihre guten Verbindungen zu den weltpolitischen Großmächten sind durch die Erneuerungsarbeiten unter Beweis gestellt, die Karl der Große dort durchführen ließ. Am deutlichsten wird dieser Ortsbezug schließlich bei der Reihe der humanistischen Gelehrten und Dichter. Da Carrara kann sich zwar rühmen, Petrarca für die Konzeption der *Sala virorum illustrium* gewonnen zu haben. Die Stadt, die sich aber in viel größerem Maße um die Künste bemüht, ist Florenz. Sie kann Verbindungen zu vier berühmten zeitgenössischen Dichtern anführen und hat mit Claudian zudem noch einen spätantiken Dichter unter ihren früheren Bewohnern.

### C. Salutatis Privatbriefe: Lucretia als Ehefrau und Geliebte (1392 – 1394)

Die letzten zwei Belegstellen, an denen Salutati das *exemplum* der Lucretia einsetzt, sind zeitlich und thematisch eng miteinander verbunden. Sie finden sich in zwei Briefen, die Salutati zwischen 1392 und 1394 niederschreibt, und in beiden Texten dient ihm die *pudicitia* der Lucretia als Modell für die vorbildliche Ehefrau. Er vertritt dort jeweils dieselbe gemäßigte Position gegenüber der Ehe. Er will sie nicht völlig verwerfen, denn auch wenn ein vollkommen enthaltsames Leben gottgefälliger ist, ist die Ehe für einen durchschnittlichen Mann eine akzeptable Alternative. Er muß lediglich darauf achten, daß seine Frau ihre *pudicitia* wahrt und ihn nicht zur *voluptas* verführt. Mit seinen Briefen nimmt Salutati an einer in seiner Zeit häufig geführten Diskussion über den Wert der Frau teil. Sie geht auf die grundsätzliche Skepsis gegenüber Frauen zurück, die kirchlich geprägte Gelehrte hegen. Salutati bezieht sich auf deren Argumente und definiert seine eigene Position zur Ehe in Abgrenzung zu der misogynen Grundlinie, die er dort vorfindet<sup>269</sup>.

#### a. Salutati an Bernardo da Moglio über die *Dissuasio Valerii ad Ruffinum*

Im ersten Brief, der auf einen Gegenbrief von Bernardo da Moglio antwortet, nutzt Salutati den Hinweis auf Lucretia für eine theoretisch bleibende Erörterung über die Ehe. Bernardo, Sohn von Salutatis Lehrer Pietro da Moglio, bittet ihn um Auslegung eines zentralen und zu dieser Zeit sehr populären Textes der misogynen Argumentationslinie. Die *Dissuasio Valerii ad Ruffinum philosophum ne uxorem ducat*, der Traktat des Valerius an den Philosophen Ruffinus, der ihm davon abrät, sich eine Ehefrau zu nehmen, führt eine Fülle an mythologischen und historischen *exempla* an, aus denen sich die Gefahren der Ehe ergeben sollen. Während da Moglio die *exempla* aufnimmt, aber die Gegenthese vertritt und die Ehe verteidigt, nimmt Salutati eine mittlere Position ein. Die *Dissuasio* gilt nur für den Einzelfall des Ruffinus, und ihr Verfasser hält die Ehe allgemein durchaus für akzeptabel. Ein gebildeter Mann darf zwar eine Beziehung zu einer Frau aufnehmen, muß sich aber davor hüten, von ihr zur *voluptas* verleitet zu werden.

#### i. Die *Dissuasio Valerii ad Ruffinum*

Bernardo da Moglio und Coluccio Salutati halten die *Dissuasio Valerii ad Ruffinum philosophum ne uxorem ducat* beide für einen antiken Text. Salutati äußert in seiner Korrespondenz verschiedene Vermutungen über den Autor. 1374 hält er Hieronymus für den Autor und datiert den Text in die Spätantike, wohl in der Annahme, daß der Traktat aus der Zeit der gemeinsamen Studien des Hieronymus mit Rufinus stammt<sup>270</sup>. In seiner Antwort an Bernardo da Moglio schreibt er den Text dagegen nur noch einem anonymen Autor zu, dem er allerdings besondere Gelehrsamkeit zuspricht<sup>271</sup>. Tatsächlich stammt der Traktat aus der Zeit um 1200 und ist von dem Engländer Walter Map geschrieben, der nach einer Ausbildung in Paris zunächst am englischen Hof und seit 1197 als Erzbischof von Oxford tätig ist. Er publiziert den Text zunächst separat und unter Pseudonym, fügt ihn dann aber auch in seine Sammlung *De nugis Curialium* ein, um dort Anspruch auf Autorschaft des mittlerweile beliebten Textes zu erheben<sup>272</sup>. Da Moglio und Salutati ist der Text jedoch nur aus der

<sup>269</sup> Für weitere Belegstellen zu Salutatis Ansichten über die Ehe und das Verhältnis der Geschlechter vgl. Martin 1973, S. 270 – 274 und Witt 1983, S. 279 – 280.

<sup>270</sup> Vgl. Salutati, *Epistolario* I, 187,4 – 5. Im Jahr 1392 läßt Salutati jedoch bereits offen, ob der Text Valerius oder Hieronymus zugeschrieben werden sollte (vgl. Salutati, *Epistolario* II, 374,4 – 5).

<sup>271</sup> Vgl. Salutati, *Additions* (Ullman), 289, 1 – 5

<sup>272</sup> Vgl. Map, *De nugis Curialium*, S. 312.

Einzelüberlieferung bekannt, über die er zu großer Verbreitung und Popularität gelangt ist, und sie halten ihn offenbar auch für einen viel älteren Text<sup>273</sup>.

Die Gelehrsamkeit des Autors, auf die *Salutati* verweist, zeigt sich bereits an der fiktiven Rahmensituation, für die die *Dissuasio* vorgeblich abgefaßt ist. Der angebliche Schreiber Valerius trägt seinen Namen wahrscheinlich in Anlehnung an Valerius Maximus. Map setzt ihn ein, weil er sich in seinen *Facta et Dicta Memorabilia* als historisch informiert erweist. Daher erscheint er auch als Autor eines Textes plausibel, in dem virtuos mit dem Wissen über historische und mythologische *exempla* gespielt wird. Für den angeblichen Adressaten springt Map in die Spätantike und wählt Rufinus, den Studienkollegen des Hieronymus. Hierzu hat ihn vielleicht der Traktat *Adversus Iovinianum* des Hieronymus geführt, der im Mittelalter oft als Quelle für misogynen Argumente genutzt wird und eine ähnliche Thematik wie die *Dissuasio* hat<sup>274</sup>.

Maps versierter Umgang mit antiken und spätantiken Texten setzt sich im Text fort. Einleitend berichtet Valerius von seinen Befürchtungen, daß der liebestolle Rufinus seinen Argumenten gegen die Ehe wohl kein Interesse entgegenbringt. Er habe viele Fürsprecher, die ihm dazu raten, seine *voluptas* auszuleben und den *illecebrae*, den Verführungen der Frauen, nachzugeben<sup>275</sup>. Trotzdem hebt er aber nach dieser *captatio benevolentiae* zur Gegenrede an. Um seine These zu untermauern, daß Rufinus nicht heiraten dürfe, führt er zahlreiche *exempla* an, die die Gefahren vorführen, die von der Frau ausgehen, und ihn von seinem Entschluß abbringen sollen. Die *exempla* dienen ihm als Beweismittel für diese Hauptthese und stammen aus den verschiedensten antiken Quellen. So kann Map zugleich seine Belesenheit zeigen, die sich auf biblische Stoffe ebenso wie die antike Mythologie und Geschichte erstreckt. Hinzu kommen Biographien antiker Autoren. Map nutzt beispielsweise die Information, daß Cicero nach seiner Scheidung von seiner Frau Terentia nicht mehr heiratet, weil er sich ganz der Philosophie widmen will, als Argument gegen die Ehe. Ein gelehrtes und auf Philosophie ausgerichtetes Leben, so lehrt das *exemplum* Ciceros, verträgt sich nicht mit ihr<sup>276</sup>.

Map nimmt auch das *exemplum* der Lucretia in seine Argumentation auf. Er muß sie zwar einer Reihe von Frauen zurechnen, die seinem einseitig abwertenden Urteil zuwiderlaufen und die *puđicitia* repräsentieren. Er wendet dieses Zugeständnis aber in ein Argument zur Stützung seiner These, indem er solche vorbildlichen Frauengestalten in eine unwiederbringlich verlorene Vergangenheit zurückverlegt. Hierfür läßt er mehrere Frauengestalten aus Mythologie und Geschichte wie auf einem Kampfplatz eine Parade abhalten und gegeneinander antreten:

Das Banner der Keuschheit trugen Lucretia, Penelope und die Sabinerinnen, und sie gewannen diese Trophäe nur in einer äußerst kleinen Gruppe. Freund, es gibt keine Lucretia, keine Penelope und keine Sabinerin, fürchte sie alle (*nulla est Lucretia, nulla Penelope, nulla Sabina; time omnes*). Gegen die Sabinerinnen zogen Scylla, die Tochter des Nisus, und Myrrha, die Tochter des Cinyras zu Felde, und ihnen folgten viele Truppen, die umgeben waren von einer Heerschar aller Laster, um ihren Gefangenen Schmerzen und Leiden und

<sup>273</sup> Für den großen Bekanntheitsgrad des Textes spricht dabei nicht nur die handschriftliche Überlieferung, sondern auch die Tatsache, daß er mehrfach kommentiert worden ist. Zur Überlieferung vgl. Brooke/ Mynors 1983, S. XLVII – XLIX.

<sup>274</sup> Vgl. Roth 1998a und Roth 1998b.

<sup>275</sup> Vgl. Map, *De nugis Curialium*, S. 290: *Multos habes voluptatis tue persuasores in capud tuum facundissimos*, und Map, *De nugis Curialium*, S. 288: *Gnatones diligis et comedos, qui dulces presururant illecebras*.

<sup>276</sup> Vgl. Map, *De nugis Curialium*, S. 300. Diese unzutreffende Information über Cicero entnimmt Map dem Traktat *Adversus Iovinianum* des Hieronymus (vgl. Hieronymus, *Adv. Iov.* I,48).

schließlich die Hölle zu bereiten. Freund, wenn du nicht zur Beute unbarmherziger Räuber werden willst, darfst du nicht schlafen, wenn sie an dir vorüberziehen.<sup>277</sup>

Map läßt Frauen aus Mythologie und Historie Revue passieren, um zwei Gruppen von Frauen aufzuzeigen. Auf der einen Seite steht die geringe Zahl der keuschen Frauen, zu denen er aus der griechischen Mythologie Penelope, die Gattin des Odysseus, und aus der römischen Frühzeit Lucretia und die Sabinerinnen zählt. Ihr gegenüber auf der anderen Seite sieht er die Übermacht der lasterhaften Frauen, für die er als Beispiel für besonders deutliche Fälle Scylla anführt, die den Feind ihres Vaters liebt, und Myrrha nennt, die ihren eigenen Vater verführt<sup>278</sup>. Die wenigen positiven Beispiele der *pudicitia* ändern für Map in Anbetracht der vielen anderen gegenläufigen *exempla* nichts an seiner grundsätzlichen Ansicht über die Frau. Denn auch wenn es in der Frühzeit einmal einzelne vorbildliche Frauen gegeben haben mag, mit denen man die Ehe eingehen konnte, gibt es in heutiger Zeit keine solche Frau mehr. Ein Mann darf sich keine Ehefrau nehmen und muß zudem immer auf der Hut bleiben, um nicht doch von einer Frau in den Abgrund gerissen zu werden. Jede Beziehung zu einer Frau wäre immer von *voluptas* geprägt und muß daher vermieden werden, denn eine Frau, die wie die Lucretia für die *pudicitia* einsteht, kann es nicht geben.

## ii. Bernardo da Moglio an Salutati

Wohl in den Jahren 1392 bis 1394 liest Bernardo da Moglio die *Dissuasio*, ist aber mit der These des ihm unbekanntem Autors nicht einverstanden<sup>279</sup>. Daher wendet er sich brieflich an Salutati, den er als gelehrten Mann schätzt, präsentiert ihm seine eigenen Ansichten darüber, ob man heiraten soll, und bittet Salutati um sein Urteil.

Nach einer längeren Einleitung, in der da Moglio seinen niedrigen Rang in der Gelehrtenwelt bekennt, macht er in leicht holperigem Latein deutlich, daß er nur eine rein theoretische Erörterung über das Thema führen will:

Gestern habe ich voller Freude den Brief des Valerius an Ruffinus gelesen und bin durch vielerlei Überlegungen ermahnt worden, weswegen die Ehe vermieden werden soll. Nicht, daß du mich falsch verstehst und glaubst, daß ich mich einer ehelichen Gemeinschaft erfreuen will. Das soll noch nicht geschehen. Ich möchte etwas fragen. Valerius führt dort vielerlei Beispiele (*exempla*) an, die die Ehe zurückweisen. Aber ich, dessen Meinung unbedeutend ist und dessen einleitende Worte sogar besonders unbedeutend sind, erwidere von einem Standpunkt, der seiner Ansicht entgegensteht.<sup>280</sup>

Um seine Meinung darzulegen, orientiert sich da Moglio an dem Argumentationsverfahren, das die *Dissuasio* vorgibt, und führt seinerseits *exempla* und Zitate antiker Autoren an, die seine Gegenthese stützen sollen. So nimmt er beispielsweise ein *exemplum* der *Dissuasio*

<sup>277</sup> Map, *De nugis Curialium*, S. 294: *Vexilla pudicitie tulerunt cum Sabinis Lucretia et Penelope, et paucissimo comitatu trophea retulerunt. Amice, nulla est Lucretia, nulla Penelope, nulla Sabina; time omnes. Ingresse sunt acies in Sabinas Scilla Nisi et Mirra Cinare, et secute sunt eas turbe multe omnium viciorum exercitu stipate, ut gemitus et suspiria et tandem infernum captivis suis faciant. Amice, ne preda fias in misericordium predonum, non dormias in transitu earum.*

<sup>278</sup> Für Scylla vgl. Ovid, *Met.* VIII,7 – 154, für Myrrha vgl. Ovid, *Met.* X, 298 – 502.

<sup>279</sup> Ullman 1973, S. 289, der den Brief nach einer Pariser Handschrift ediert, kann ihn mit Sicherheit in die Zeit nach 1390 datieren und schlägt diesen Zeitraum vor. Hieraus ergibt sich zugleich auch die Datierung von Salutatis Antwortbrief, der ebenfalls ohne Datumsangabe überliefert ist.

<sup>280</sup> da Moglio, *Anxia et lugubris est vita scribentis* (Ullman) 293,35 – 40: *Pridie delectatus legere epistolam Valerii ad Ruffinum, multiplices fui rationes admonitus quibus coniugium relinquatur. Ne tum sinistre recipias ut putes me frui velle consortio coniugali, absit adhuc. Quid queram habes. Multiplicia ibi ponit exempla Valerius reprobativa coniugii. At ego, cuius levis est sententia, imo levissimum quodcomque prolatum breviter, reddor ipsius opinioni contrarius.*

wieder auf, erweitert es und wendet es dadurch zu seinen Gunsten. Da Moglio deutet dasselbe *exemplum*, Ciceros Scheidung von Terentia, für eine gegenteilige These aus:

Wer kennt nicht jene Quelle der Beredsamkeit, Cicero? Auch wenn derselbe Valerius erklärt, daß dieser sich von seiner Frau abgewandt hat, die dann, wie berichtet wird, später dem Sallust vermählt wurde? Oh wie einfach ist die Antwort auf diesen Einwand: Steht etwa nicht fest, von welchem Ruhmesstreben (*gloria*) wegen seines einzigen Sohns Cicero er bestimmt war, wenn er ihm das Buch der Pflichten widmete, ein Buch so berühmt wie kein anderes Werk der Philosophen unter Gottes Himmel. Dies bezeugt auch Augustin, wenn er sagt: „Diese drei Bücher, die Cicero über die Pflichten geschrieben hat, überragen alle anderen Werke der Philosophen“.<sup>281</sup>

Daß Cicero sich hat scheiden lassen, zeigt in der Deutung da Moglios vor allem, daß dieser der Ehe grundsätzlich nicht abgeneigt ist, denn schließlich ist er zuvor lange Zeit verheiratet gewesen. Darüber hinaus, so fügt da Moglio als weiteren Beweis hinzu, widmet Cicero seine philosophische Schrift *De officiis* sogar seinem Sohn, und dieser Vaterstolz wäre nicht möglich ohne die Ehe, aus der dieser Sohn hervorgeht. Der besonderen Wert dieser Widmung ergibt sich dann auch noch aus der Qualität der Schrift, die an ihn gerichtet ist. Zur Bekräftigung zieht da Moglio ein Zitat des Augustinus heran, um dem Argument noch zusätzlich Gewicht zu verleihen<sup>282</sup>. Auch wenn da Moglio den Argumentationsstil der *Dissuasio* nachahmt und ähnlich wie deren Autor Bildungswissen heranzieht, um seine These zu beweisen, kann er nicht die Ebene der Argumentation erreichen, die er dort vorfindet. Seine Verbindung der Argumente ist angestrengt und brüchig. So steht das Ansehen der Schrift *De officiis* nur in einer sehr willkürlichen Verbindung zur Ehe, die Cicero führt, und trägt daher auch eigentlich nicht dazu bei, sie in besonders gutem Licht erscheinen zu lassen.

Da Moglio bekennt seine Schwächen selbst zu Beginn seines Briefes, wenn er sich Salutati gegenüber als demütig und ergeben präsentiert. Weil Salutati auf einige seiner Briefe nicht geantwortet hat, befürchtet er, vielleicht in Ungnade gefallen zu sein, und streicht deswegen seine Hochachtung vor Salutati heraus. Dafür beschreibt er sein Verhältnis zu Salutati als das zwischen Vater und Sohn, dessen klare Hierarchie gleichzeitig bestimmte Rollen vorgibt. Salutati, dem gebildeten und klugen Vater, der sich ihm aus Großzügigkeit zuwendet, steht da Moglio selbst gegenüber, ein nur wenig gebildeter und oft irrender Sohn, der sich in Gehorsam übt:

Du bist jener, den ich anspreche, teurer Vater, würdig der Dichterkrone, und den alten Sängern nicht unähnlich. Bitte hör mich an. Vielleicht geht mein Herz gerade in die Irre, denn ich glaube im Moment, daß du nach Art der Weisen meine häufige Geschwätzigkeit öfter nicht gutheißt. Aber auch wenn du dies mit Recht tun kannst (es geschähe nämlich selbst dann mit Recht, wenn es zurückgewiesen würde), müßtest du, wie mir scheint, mir eher Schweigen auferlegen, als daß deine väterliche Rücksicht nachlässig werden dürfte gegenüber dem Gehorsam, dem ein Sohn ihm schuldet. War meine Sprache (*lingua*) unbändig oder schmähend, hat sie irgendeine Schlechtigkeit von mir gegen dich verkündet? Bin ich erniedrigt worden durch irgendetwas, was ich dir geschickt habe? Wenn ich auf diese Weise in die Irre gegangen bin, bekenne ich mich dazu. Und erklär mir lieber offen mein

<sup>281</sup> da Moglio, *Anxia et lugubris est vita scribentis* (Ullman) 294,74 – 79: *Quis <ignorat> eloquentie fontem, licet idem Valerius asserat quod Tullius ab eius consortio deviauit, que, ut fertur, postea nupsit Sallustio? O quam felix est argumento responsio: nonne constat quanta gloria moveretur Tullius de unico eius nato, adeo ut eius intuitu addiderit librum Officiorum, quo sub celo filosoforum nullus liber clarior reperitur, Augustino testante: „Excellunt cunctos hi [Cod. duos] libros filosoforum libri quos fecit tres Tullius Officiorum“?* (Gegenüber Ullmans Edition ist die Zeichensetzung leicht verändert).

<sup>282</sup> Das Zitat findet sich in der *Anthologia Latina* und wird dort Augustin zugeschrieben (vgl. Ullman 1973, S. 294).

unkluges Verhalten, als daß du wider besseres Wissen zurückweist, daß dir etwas derartiges geschehen ist.<sup>283</sup>

An dieser Passage werden die Regeln deutlich, nach denen die gelehrte Korrespondenz in der Zeit Salutatis verläuft und die von einer nur indirekt ausgesprochenen Hierarchie der Teilnehmer ausgeht. Bevor es zu der eigentlichen gelehrten Diskussion kommt, wird das Verhältnis der beiden Briefpartner zueinander in einer einleitenden Passage geklärt. Der Status eines Gelehrten ergibt sich aus seiner Sprachkenntnis und dem Bildungswissen, über das er verfügt. Seinen Adressaten Salutati siedelt da Moglio weit oben in der Hierarchie an. Er zählt ihn zu den Weisen und nennt ihn einen Dichter, der die sprachliche Perfektion der Antike erreicht. Sich selbst ordnet da Moglio weit unten in der Rangfolge ein. So sorgt er sich, daß er Salutati durch seine bisherigen Briefe verärgert haben könnte, weil er die lateinische Sprache nur mangelhaft beherrscht. Deswegen könnten ihm auch Stilfehler unterlaufen sein, die Salutati ganz gegen seinen Willen beleidigt haben. Er charakterisiert seinen Stil selbst als geschwätzig, was einen Leser wie Salutati, der feinere Töne gewohnt ist, leicht abstoßen kann. Da Moglios uneinheitliche Schreibweise und die gewagte Argumentation seines Briefes bestätigen diese Selbsteinschätzung. Durchaus zurecht versieht er daher seine Gegenthese, mit der er die *Dissuasio* zurückweisen will, vorsichtshalber mit der Einschränkung, daß seine Meinung wenig Gewicht habe.

Da Moglio definiert seine Beziehung zu Salutati über den Grad gelehrten Wissens, den sie beide erreichen, und das Ansehen, das sie deswegen in der gelehrten Welt genießen. Hier bestehen Parallelen zur *Declamatio*, in der Lucretia ihre *fama* und *gloria*, ihr öffentliches Ansehen, als wichtigste Bezugsgröße für ihr Selbstverständnis ansieht. Sie richtet ihr Verhalten daran aus, wie sie von außen wahrgenommen wird, und ist bemüht, im Urteil der anderen für möglichst tugendhaft gehalten zu werden. Ganz ähnlich ist das Selbstverständnis von da Moglio und Salutati über den Umfang ihres Wissens und das Ausmaß ihrer Sprachkenntnis bestimmt, die sie in den Briefen unter Beweis stellen. Daraus resultieren Anerkennung und Bewunderung. Da Moglio kann nur wenig Eindruck machen und lediglich auf Milde und Hilfsbereitschaft Salutatis hoffen. Salutati werden dagegen besondere Gunstbezeugungen und verbale Ehrungen zuteil. Auch wenn da Moglio nicht ausdrücklich von der *gloria* Salutatis spricht, so wird doch sein Bemühen deutlich, sie Salutati durch seine anerkennenden Worte zu vermitteln. Daß die *gloria* tatsächlich ein entscheidender Gradmesser für Gelehrte ist, ergibt sich indirekt auch aus da Moglios Charakteristik Ciceros, der als Quelle der Beredsamkeit Vorbild für alle Gelehrten ist. Für da Moglio ist selbstverständlich, daß Cicero nach *gloria* strebt, wenn er seinen Text *De officiis* seinem Sohn zueignet. Er will durch die Existenz seines Sohnes sein öffentliches Ansehen mehren.

### iii. Salutati an Bernardo da Moglio

Salutati antwortet da Moglio mit einem Gegenbrief, den er mit einem Einblick in sein Alltagsleben als Kanzler von Florenz eröffnet<sup>284</sup>. Auf diese Weise kann er sowohl auf die

<sup>283</sup> da Moglio, *Anxia et lugubris est vita scribentis* (Ullman) 292,6 – 15: *Tu ille es quem alloquor, care pater, laurea digne corona, priscis nec vatibus inequalis. Audi, queso: errat nunc forsitan animus quia michi nunc talis opinio quod garrulitatem meam frequentatam sepius sapientum more non approbas. Et licet id merito facere possis (meretur enim ipsa ubilibet reprobari), debuisti prius, ut coniecto, michi imperare silentium quam contra filialem obedientiam tua paternalis pietas sopiretur. Fuitne lingua effrenis sive maledicax erga te alicuius de me enuntiativa malitie? Fuine diminutus in aliquo quod misissem [Cod. misisses]? si sic erravi, fateor; potius imprudentiam argue quam sentisse reputes tibi factum.* (Gegenüber der Edition von Ullman wird hier noch eine Konjektur von *misisses* zu *misissem* eingebracht).

<sup>284</sup> Salutatis Antwortbrief muß aus zwei gedruckten Quellen zusammengefügt werden. Novati, dem Herausgeber der Briefe Salutatis, liegen nur der Anfang und ein bruchstückhaftes Ende des Briefs vor, der Rest wird von

umständliche Ehrerbietung wie den versteckten Vorwurf da Moglios antworten. Indem er sich als vielbeschäftigten Verwaltungsbeamten darstellt, der in hektischer Atmosphäre eine Vielzahl von Briefen aufsetzen muß, nimmt er zum einen da Moglios Gunstbezeugung stillschweigend und zustimmend zur Kenntnis. Seine Tätigkeit, so Salutati, rechtfertigt, daß da Moglio ihm soviel Bedeutung zuspricht. Zum anderen kann er so erklären, warum er da Moglio nicht öfter schreibt. Zuviele Aufgaben halten ihn davon ab.

Bedenke ein wenig, innigst geliebter Sohn, die Größe einer solchen Stadt, die, weil sie Verbindungen in fast die ganze Welt unterhält, nicht nur gezwungen ist, die Gebiete Italiens mit Briefen anzufüllen, sondern auch Brief auf Brief herauszuschicken an alle Herrscher der Welt, wo immer man lateinisch spricht und schreibt (*Latinorum lingue et littere sunt*), mal im Interesse des Staates, mal für geschäftliche Angelegenheit von Privatmännern. Stell dir mich vor, wie ich es allen recht machen will, ständig umgeben von Bürgern, die meist nicht genau wissen, was sie wollen. Es ist meine Aufgabe, mit viel Gespür die Einzelheiten ihrer Geschäfte herauszufinden, um aus der besonderen Situation abzuleiten, was ich in dem Brief darlegen muß und was dafür angemessen ist. Und es ist mir nicht erlaubt, dies in aller Ruhe auszuarbeiten, sondern ich werde häufig von dem Aufruf unterbrochen, zu den Ratsherren zu kommen.<sup>285</sup>

Salutati nimmt mehrere Punkte, die da Moglio in seinem Brief anspricht, wieder auf, um seinen Arbeitsalltag in der *Signoria* darzustellen. So spricht er seinen Adressaten, ganz wie dieser es selbst sieht, als Sohn an. Dadurch bestätigt Salutati beiläufig die Hierarchie zwischen ihnen, die da Moglio aufbaut. Da Moglio macht seine geringe Stellung in der gelehrten Welt daran fest, daß er die lateinische Sprache nur unzureichend beherrscht. Salutati stellt nun im Gegensatz dazu heraus, wie leicht sie ihm fällt und fallen muß, weil er sie täglich benutzt. Hierfür verweist er auf seine Aufgaben als Kanzler von Florenz. Alltäglich muß er für die Bürger der Stadt Briefe abfassen, die Geschäftsbeziehungen mit anderen Ländern und Städten unterhalten. Hinzu kommen die Staatsbriefe, für die ihn die Ratsherren jederzeit heranziehen können. Salutati verfaßt ständig Briefe auf Latein, das als gemeinsame Sprache der europäischen Welt dient und daher für jede auswärtige Korrespondenz benutzt werden muß. Da Moglio leitet aus seinen mangelnden Lateinkenntnissen ab, daß sein Brief eventuell frech oder aufdringlich wirken könnte, da er in der lateinischen Sprache nicht die richtigen Worte findet. Salutati schreibt dagegen von dem besonderen Feingefühl, mit dem er sein Latein einsetzt. Kommt ein Florentiner mit einem Anliegen zu ihm, so erforscht er zunächst den Fall und alle seine Details. Dann überlegt er, wie sich dies brieflich darstellen läßt, und achtet besonders darauf, die richtigen und angemessenen Worte zu finden.

Erst nach dieser Einleitung, in der Salutati sein Verhältnis zu da Moglio klarstellt, geht er zu den Fragen über, die sich in dessen Briefen finden. Hier kommentiert er auch da Moglios Gegenthese zur *Dissuasio*:

---

Ullman 1973 nachgeliefert. Für einen kontinuierlichen Text müssen die Editionen folgendermaßen kombiniert werden: 1. Salutati, *Epistolario* II, 192,11 – 193,15 (bis *premissis*). 2. Salutati, Additions (Ullman), 288,1 – 291,87. 3. Salutati, *Epistolario* II, 193,16 – 194,16 (bis *numerari*), 4. Salutati, Additions (Ullman), 291, 1 – 292,11.

<sup>285</sup> Salutati, *Epistolario* II, 192,19 – 193,7: *cogita parumper, dilectissime fili, tante civitatis magnitudinem, que quasi totum diffusa per orbem, cogitur nos Italicos fines non solum implere litteris, sed ad universos mundi principes, ubicunque Latinorum lingue et littere sunt, tum ob necessitates reipublice, tum ob privatorum negocia cogitur litteras litteris inculcare: poneque me tibi ante oculos cunctis satisfacturum, sine intermissione circumdatum civibus, plerumque male scientibus, a quibus ingeniose oportet me excutere negociorum suorum seriem, ut ex facti qualitate eliciam quid debeam quidve deceat litteris explicare; nec hoc ipsum, sicut expediret, tranquille concedi, sed vocatione creberrima, cum accersor ad dominos, interrompi.* (Für eine englische Übersetzung dieser Passage vgl. Witt 1983, S. 129 – 130).

Zuallererst möchte ich behandeln, was du mich hinsichtlich des Traktats des Valerius an den Philosophen Ruffinus, der ihm davon abrät, sich eine Ehefrau zu nehmen, zu erörtern bittest. Ich meine nämlich, auch wenn du versuchst, das Gegenteil zu beweisen, daß du wie ich einsehen wirst, daß jener, wie aus seinen Schriften deutlich wird, sehr gelehrte Mann – wer auch immer es gewesen sein mag (ich weiß nämlich nicht, wer der Verfasser ist) – nicht will, daß niemand eine Frau heiratet, sondern nur, daß sein Freund Ruffinus darauf verzichtet, also nicht, daß er alle Frauen meiden soll, sondern, wenn du genau hinsiehst, nur jene, die ihn damals mit größter Beständigkeit bedrängte.<sup>286</sup>

Salutati glaubt, daß die *Dissuasio* gar nicht gegen die Ehe insgesamt Stellung bezieht, wie da Moglio vermutet, sondern nur für einen speziellen Fall verfaßt ist, in dem Valerius dem Ruffinus von einer Frau abrät. Nur für Ruffinus und seine Geliebte ist die Ehe ungeeignet, was man aber nicht verallgemeinern kann<sup>287</sup>.

Für diese Deutung der *Dissuasio* interpretiert Salutati deren erste Paragraphen, in denen ein Satz des Valerius das ständig wiederkehrende Leitmotiv bildet: „Mir ist verboten zu sprechen, aber ich kann nicht schweigen“. Aus diesem Satz leitet Salutati zunächst die konkrete Situation und Sprecherhaltung her, in der Valerius sich befindet. Er sorgt sich um seinen Freund und befindet sich in einer Zwickmühle. Er handelt gegen dessen Willen, kann aber trotzdem nicht davon ablassen, ihm abzuraten. Dies führt aber laut Salutati nicht dazu, daß der Schreibende in der Folge die Ehe allgemein ablehnt:

Valerius rät nämlich nur, daß Ruffinus keine durch Prostitution verdorbene Frau heiraten soll. Denn auch wenn nur wenige wie Lucretia und nur wenige wie die Sabinerinnen sind, sind trotzdem nicht alle wie Livia, Semiramis, Agrippina oder Eppia (*Nam quamvis pauce sint Lucretie pauceque Sabine, Livie tamen, Semiramides, et Agrippe vel Ispie non omnes sunt*). Daher darf auch nicht das, was bezogen auf eine Person feststeht, allgemein angenommen werden.<sup>288</sup>

Valerius schätzt die Ehe Salutati zufolge nicht vollkommen negativ ein. Dies ergibt sich seiner Meinung nach aus den *exempla*, die Valerius anführt. Denn hierunter findet er nicht nur *exempla* für lasterhafte Frauen, sondern auch positive Beispiele. Die Geliebte des Ruffinus läßt sich zwar nur mit dem *exemplum* der Chimäre erfassen, das für Prostituierte steht. In Anlehnung an eine Passage der *Dissuasio* unterscheidet Salutati jedoch dann zwischen zwei verschiedenen Gruppen von Frauen. Hier gibt es erneut *exempla* für lasterhafte Frauen, die für ihre Ehemänner gefährlich oder sogar tödlich werden und außerdem meist frei ihre Sexualität ausleben. Er nennt die jüngere Livia, die ihren Ehemann Drusus, den Sohn des Tiberius, durch Gift tötet, die assyrische Königin Semiramis, die nach dem Tod ihres Mannes die

<sup>286</sup> Salutati, Additions (Ullman) 288,1 – 289,8: *prius ad id quod de dissuasionibus ad Ruffinum ne ducat uxorem me discutere petis accedam. Scio enim, licet oppositum conere astruere, te mecum plane sentire, virum illum, ut ex scriptis eius apparet, doctissimum, quisquis fuerit (michi quidem incertus est autor), non id velle quod nullus uxorem ducat, sed quod amicus suus Ruffinus abstineat, nec illum ipsum ut omnes mulieres effugiat, sed illam que tunc sibi cum instantia maxima, si bene respicis, intrudebatur.*

<sup>287</sup> Vordergründig verwendet Salutati eine rhetorische Technik, die von den Vertretern der „negativen Anthropologie“ genutzt wird. Er führt den Text auf das zugrundeliegende Ereignis zurück. Hier, so Salutati, liegt ein Brief vor, den ein Freund an einen Freund richtet, und die Lehren, die darin gegeben werden, sind nicht unbedingt auch für alle Menschen gleichermaßen gültig. Allerdings mündet diese Argumentation bei Salutati nicht in eine „negative Anthropologie“. Er nutzt sie lediglich, um da Moglio, der den Text offenbar nicht richtig verstanden hat, einleitend die Sprecherhaltung des Erzählers deutlich zu machen und um ihn vor vorschnellen Urteilen zu bewahren. Denn nachdem er diese Rahmenbedingungen geklärt hat, geht Salutati zu einer feststehenden Verhaltenslehre über, die sich aus der *Dissuasio* ableiten läßt. Sie folgt jedoch weiterhin einer „positiven Anthropologie“.

<sup>288</sup> Salutati, Additions (Ullman) 290,34 – 41: *[tota dubitatio dissoluta est, ut] corruptam meretricio mulierem dissuadeat non ducendam. Nam quamvis pauce sint Lucretie pauceque Sabine, Livie tamen, Semiramides, et Agrippe vel Ispie non omnes sunt. Non igitur quod personaliter dictum constat universaliter est sumendum.*

Regierungsgeschäfte übernimmt und eine inzestuöse Beziehung zu ihrem Sohn unterhält, Agrippina die jüngere, die wie Livia ihren Ehemann Claudius vergiften läßt und wie Semiramis ein Verhältnis mit ihrem eigenen Sohn Nero beginnt, und Eppia, die Mann und Kinder für eine Affäre mit einem Gladiatoren verläßt<sup>289</sup>. Auf der anderen Seite stehen die *exempla* der Lucretia und der Sabinerinnen, die als Muster für keusche Frauen gelten können. Entsprechend gibt es unter den Frauen auch Kandidatinnen, die unter die Vorgaben dieser *exempla* fallen und mit denen man daher durchaus eine Ehe eingehen kann.

Anders als da Moglio, der der These der *Dissuasio* eine eigene These entgegenstellt und sie ebenfalls mit *exempla* beweisen will, stellt Salutati nicht selbst eine weitere These auf, sondern behauptet, die These der *Dissuasio* richtig zu verstehen. Aber auch hinter der Deutung der angeblich richtigen Autorintention, die er im folgenden gibt, verbirgt sich nur die Sichtweise von Salutati selbst. Er legt dem Autor der *Dissuasio* seine eigene Einschätzung der Ehe unter, und sie weicht erheblich von der Position ab, die ihr Autor tatsächlich vertritt. Während Map alle Frauen zu meiden empfiehlt, unterscheidet Salutati zwischen keuschen Frauen, mit denen ein Zusammenleben möglich ist, und lasterhaften, vor denen der Mann sich hüten muß.

Diese Deutung beruht aber auf einer sehr eigenwilligen Lektüre der *Dissuasio* und ist nur möglich, weil Salutati den Text nicht wörtlich zitiert, sondern lediglich in Paraphrase in seinen Brief einbaut. Denn in der *Dissuasio* heißt es unmißverständlich, daß es Lucretia, Penelope und die Sabinerinnen nicht wirklich gibt (*nulla est Lucretia, nulla Penelope, nulla Sabina; time omnes*). Dort gelten diese *exempla* als Wunschvorstellung und Idealbild, das in keiner wirklichen Frau eine Entsprechung findet. Salutati stellt diese Passage so um, daß die drei *exempla* als Muster für die kleine, aber wirklich vorhandene Gruppe der Frauen stehen, die sittsam leben (*Nam quamvis pauce sint Lucretie pauceque Sabine, Livie tamen, Semiramides, et Agrippe vel Ispie non omnes sunt*). Obwohl Salutati dieselben *exempla* und ähnliche Worte wie in der *Dissuasio* benutzt, wird hier aus der kategorischen Ablehnung der Frau eine wohlwollende Billigung. Es ist möglich, daß Salutati aus dem Gedächtnis zitiert und daher unabsichtlich die falschen Worte findet. Daß ihm dieser Fehler unterläuft, liegt aber wohl vor allem darin begründet, daß er der *Dissuasio* seine eigene Ansicht über die Ehe unterstellt<sup>290</sup>. Denn wie in der bereits viele Jahre zuvor entstandenen *Declamatio* geht Salutati von einer Unterscheidung zwischen Frauen aus, die für *voluptas* stehen, und solchen, die die  *pudicitia* repräsentieren. Und wie in der *Declamatio* lassen sich die lasterhaften Frauen an einem bestimmten Verhalten erkennen, das er als Prostitution beschreibt. Sie bekennen sich offen zu einem lustbezogenen Lebenswandel mit verschiedenen Partnern. Wie selbstverständlich nimmt er gleichzeitig an, daß der Autor der *Dissuasio* auch positive Gegenbeispiele kennt, nämlich keusche Frauen, die sexuell enthalten leben und einen Ehemann nicht ins Verderben stürzen.

<sup>289</sup> Die *exempla* von Semiramis und der jüngeren Agrippina kennt Salutati wahrscheinlich aus Boccaccios populärer Sammlung *De claris mulieribus*, in der sie in ähnlich düsteren Farben dargestellt werden (vgl. Boccaccio, *De claris mulieribus* 2 (Semiramis) und 92 (Agrippina)). Die Geschichte der Eppia findet sich bei Juvenal, *Sat.* 6,82 – 113, wobei der Salutati vorliegende Text offenbar die Lesart *Ispia* aufweist (vgl. Ullman 1973, S. 290). Über Livias Beteiligung am Tod des Drusus ist Salutati nur durch Sueton, *Tib.* 62 unterrichtet. Die Hauptquelle bei Tacitus *Ann.* IV ist für ihn verloren, wie sich aus der Liste der ihm bekannten Historiker im Brief an Fernández ergibt (vgl. Salutati, *Epistolario* II, 298,13 – 300,3).

<sup>290</sup> Es besteht natürlich die Möglichkeit, daß der Text, der Salutati vorliegt, tatsächlich diese Lesart bietet. Aber selbst dann würde sie erheblich von dem unmittelbaren Kontext und dem gesamten Tenor der *Dissuasio* abweichen.

## b. Salutati an Pellegrino Zambeccari über dessen Geliebte Johanna

Im selben Zeitraum zwischen 1392 und 1394 schreibt Salutati zum selben Thema auch an Pellegrino Zambeccari. Hier zeigt sich, daß hinter den theoretischen Erörterungen über die Ehe ein lebenspraktisches Problem steht. Zambeccari, Kanzler der Stadt Bologna, der Salutati durch sein Amt bekannt ist und mit dem er freundschaftlich verkehrt, unterhält ein Verhältnis zu einer Geliebten, deren moralische Integrität Salutati bezweifelt. Auch wenn es hier um die Geliebte Zambeccaris und nicht dessen Ehefrau geht, behalten die Verhaltensregeln, die Salutati im Brief an da Moglio für die Wahl der Ehefrau aufstellt, weiterhin ihre Geltung. Als Partnerin für den Gelehrten eignet sich allein eine Frau, die den Regeln der *pudicitia* folgt und ihm als Ehefrau zur Seite steht. Die Geliebte, der Zambeccari sich hingibt, verführt ihn dagegen zur *voluptas*. Um Zambeccari von seiner Sicht der Situation zu überzeugen, greift Salutati erneut auf antike *exempla* zurück, an denen sich die Werte der *pudicitia* und der *voluptas* veranschaulichen lassen. Hierunter findet sich dann auch das *exemplum* der Lucretia, die ihm als Bezugspunkt dient, um Zambeccaris Geliebte einzuschätzen und sein Verhältnis zu ihr zu beurteilen.

Salutatis Grundposition läßt sich bereits in einem Brief vom 27. Januar beobachten, in dem Salutati Zambeccari nur relativ kurz auffordert, seine Liebesbeziehung abzubrechen. Dessen Verhältnis zu Johanna ist auf rein sinnlicher Liebe gegründet, die keine transzendente Dimension hat:

Freilich ist es ruhmvoll (*gloriosum*) und richtig zu lieben, das gebe ich zu. Ja, es ist sogar die Vereinigung aller Tugenden, allerdings nur, wenn du das, was du lieben mußt, auf die Weise liebst, auf die du mußt, nur so sehr und soviel wie du mußt. Du jedoch bist so töricht, daß du ein Geschöpf mehr als Gott verehrst. Und du verehrst sie nicht wegen Gott, sondern zu deiner eigenen Lust (*ad voluptatem*). Nicht, weil sie ein Geschöpf Gottes ist, nicht weil sie es verdient hat, geliebt zu werden, sondern weil sie schön ist. Nicht weil sie tugendhaft ist und damit du selbst Tugend erwirbst, sondern weil du hoffst, verdorben zu werden und damit du deine Lust ausleben kannst. Solltest du aber doch irgendeinen anderen Grund haben, weswegen du sagen kannst, daß du sie liebst, laß es mich wissen.<sup>291</sup>

Salutati geht von der *gloria* aus, die der Mensch vor Gott und seinen Mitmenschen genießt. Sie ermißt sich daran, wie jemand liebt. Dabei unterscheidet Salutati zwei verschiedene Werte, denen diese Liebe folgen kann. Auf der einen Seite steht die *voluptas*, das Streben nach eigenem Genuß und irdischer Schönheit, auf der anderen Seite aber die Demut vor Gott, von der die Liebesbeziehung geleitet wird. Hier steht die transzendente Liebe zu Gott an erster Stelle, die sich in der immanenten und irdischen Liebe lediglich widerspiegelt.

Salutatis Konzeption der zwei gegenläufigen Werturteile, die über die Geschlechterbeziehung gefällt werden können, entspricht in vielerlei Hinsicht dem Wertekanon, nach dem sich Lucretia in der *Declamatio* selbst einschätzt. Einziger Unterschied zur *Declamatio*, wo die Wertbegriffe auf die Frau bezogen werden, ist, daß Salutati im Brief an Zambeccari über das Verhalten des Liebhabers und nicht der Frau urteilt, auf die sich sein Begehren richtet. Der Liebhaber wird aber an der Frau gemessen, zu der er ein Verhältnis hat, so daß dieser Unterschied nicht weiter ins Gewicht fällt. Lucretia will ihre *gloria* dadurch sichern, daß sie sich als keusch erweist und die dafür gültigen Normen erfüllt. Analog steht auch Zambeccaris

<sup>291</sup> Salutati, *Epistolario* III, 5,16 – 23: *amare quidem et gloriosum et rectum est, fateor; imo et ipsa virtutum omnium plenitudo, si tamen amaveris id quod debes ad id quod debes, qualiter et quantum debes. tu autem adeo stultus es, quod creaturam plus Deo diligis; non propter Deum diligis, sed ad voluptatem; non quia Dei creatura est, non quia amari sit merita, sed quia pulcra; non quod virtuosa sit et ad virtutem, sed quia corrumpi speres et ad libidinem: aut si aliquid habes aliud quo te amare dicere possis, proferas oro.*

Ruf auf dem Spiel, wenn er sich Johanna als Geliebte hält. Er wäre nicht gefährdet, wenn sie als keusch gelten könnte, er liebt sie aber um der *voluptas* willen. Lucretia deutet ihre Schönheit, die Sextus zur Vergewaltigung gereizt hat, als Kennzeichen der *voluptas*. Analog führt auch Salutati die Schönheit Johannas als Beleg dafür an, daß Zambeccari der *voluptas* zuneigt. Als positiven Wert stellt Lucretia ihre *pudicitia* heraus, die sie durch den Selbstmord sichern will. Auch für Zambeccari hat Salutati Verhaltensanweisungen, die sein Ansehen wiederherstellen können. Statt aber auf der *pudicitia* der Frau zu bestehen, mit der Zambeccari zusammenlebt, bindet Salutati das Geschlechterverhältnis an Gott als übergeordnete Instanz. Hier findet sich eine auffällige Verschiebung im Wertekanon Salutatis gegenüber seiner Deutung des Lucretia-*exemplum* in der *Declamatio*. Das Geschlechterverhältnis soll nun nicht mehr in erster Linie durch die Keuschheit der Frau sichergestellt werden, sondern ist von der Gottestreue der Liebenden abhängig, die die *pudicitia* als Kriterium ersetzt. Die Ehrfurcht vor Gott vertieft allerdings lediglich die Normen für die *pudicitia*, die Salutati in der *Declamatio* gibt. Denn die eheliche Treue, die sexuelle Enthaltensamkeit und der außergewöhnliche Mut, über die sie definiert wird, verweisen bereits auf eine christlich geprägte Abwendung von der Welt. In seinen Briefen an Zambeccari macht Salutati dies nun ausdrücklich zum entscheidenden Kriterium für das Verhältnis der Geschlechter.

Auf diesen Brief muß bald darauf ein heute verlorener Gegenbrief Zambeccaris bei Salutati eingetroffen sein, denn bereits einen Monat später, am 27. Februar, schreibt Salutati einen weiteren Brief. Zambeccari will offenbar seine Beziehung zu Johanna weiter aufrechterhalten und erkennt die Gründe Salutatis nicht an. Salutati wiederholt seine Argumente, nutzt nun aber eine andere rhetorische Technik, um Zambeccari zu überzeugen. Er nimmt einzelne Passagen aus Zambeccaris Schreiben auf und entwickelt aus diesen wenigen Bruchstücken eine ausführliche Replik, für die er eine Fülle rhetorischer Kunstgriffe einsetzt.

Eingangs zitiert Salutati die These Zambeccaris, daß Johanna als ehrbar und keusch gelten muß:

Du, um ungefähr deine Worte wiederzugeben, liebst eine der ehrbarsten unter allen vornehmen Frauen (*ex honestissimis*), die auf der Welt leben oder jemals gelebt haben. Es soll beinah wieder die Zier römischer Keuschheit (*romane pudicicie decus*), auf Erden erschienen sein, Lucretia selbst.<sup>292</sup>

Gegen Salutatis Verdächtigungen, daß Johanna Zambeccari zur *voluptas* verführen könne, stellt dieser die entgegengesetzte Meinung und spricht ihr stattdessen sowohl den Wert der Ehrbarkeit, der *honestas*, als auch den der Keuschheit, der *pudicitia*, zu. Für letzteren Wert zieht er das *exemplum* der Lucretia als Vergleichspunkt heran und behauptet, daß Johanna beinahe eine neue Lucretia ist und die Normen erfüllt, die Lucretia beispielhaft veranschaulicht.

Gegen die These von der *honestas* der Johanna stellt Salutati eine genaue Analyse des semantischen Gehalts des Wortes *honestissimus*. Es kann, so weist er anhand eines Zitats aus dem *Eunuchus* des Terenz nach, einerseits *pulchrum*, schön, aber andererseits auch *honorabile*, ehrenwert, bedeuten. Damit kann sich das Wort jedoch sowohl auf den Bereich der *voluptas* beziehen, die ganz auf äußerliche Schönheit und sexuelle Anziehungskraft

<sup>292</sup>Salutati, *Epistolario* III,7,2 – 5: *te, ut ferme tua verba referam, amare unam ex honestissimis dominabus, que vivant in orbe aut vixerint unquam, redeat in lucem quanvis, romane pudicicie decus ipsa Lucretia*. Die Formulierung *romane pudicicie decus* ist ein fast wörtliches Zitat nach Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* VI,1,1.

ausgerichtet ist, als auch auf den der *pudicitia*, die ganz im Gegenteil für Tugendhaftigkeit und sexuelle Enthaltbarkeit steht. Dann, so impliziert diese Analyse, widerlegt diese Beschreibung aber auch nicht Salutatis Ansicht über Johanna. Denn selbst wenn sie *honestas* ist, schließt dies noch immer nicht aus, daß Zambeccari nur darauf verweist, wie sie ihn mit ihrer Schönheit betört und vom rechten Weg abbringt. Und um auch für den Fall, daß Zambeccari ganz im Gegenteil von ihrer Ehrbarkeit schreiben wollte, ein Gegenargument zu haben, erlaubt sich Salutati ein Wortspiel mit Zambeccaris Vornamen Pellegrino, der latinisiert *peregrinus*, fremd, lautet. Zambeccari sei zwar weitgereist, könne aber unmöglich alle Frauen der Erde gesehen haben, um qualifiziert über den Rang der Johanna urteilen zu können<sup>293</sup>.

Um Zambeccaris zweiten Punkt anzugreifen, bei dem er Johanna mit Lucretia vergleicht und ihr auf diese Weise *pudicitia* zuschreibt, nimmt Salutati Zambeccaris Technik auf und zieht seinerseits *exempla* als Beweismittel heran. Bereits in der einleitenden Paraphrase des Briefes von Zambeccari findet sich ein verdecktes Zitat aus Valerius Maximus, durch das Salutati beiläufig seine Kenntnisse auf dem Gebiet der *exempla* zeigt und andeutet, daß er Zambeccari dort ebenbürtig begegnen kann. Salutati bezeichnet Lucretia als *romane pudicie decus* und wandelt damit leicht die Formulierung von der *dux romanae pudicitiae* Lucretia ab, mit der Valerius die besondere Stellung der Lucretia inmitten der anderen *exempla* weiblicher Keuschheit herausstellt. Nun nennt Salutati selbst eine Reihe von *exempla*, die viel besser auf Zambeccaris Verhältnis zu Johanna passen als die Lucretia, die dieser dafür angeführt hat. Aus ihnen ergibt sich, wie sehr dessen eigenes Urteilsvermögen bereits durch seine Liebe zu Johanna geschwächt ist. Als Konsequenz daraus ist aber auch sein Werturteil über Johanna hinfällig. Sie ist nicht keusch wie Lucretia, sondern gefährlich und zerstörerisch, wie die Analogie der anderen *exempla*-Figuren beweist.

Salutati zählt vier weibliche *exempla* auf und unterstellt Zambeccari, daß er sie sicherlich auch gerne mit seiner Johanna vergleichen würde, um sie mit dem Ansehen antiker Heldinnen auszustatten. Aus ihnen lassen sich aber, so Salutati, viel eher gerade die gefährlichen Aspekte der Frauen herauslesen, und daß Zambeccari sie nicht erkennt, zeigt, wie sehr ihn die Liebe bereits blind gemacht hat:

Schick bitte die antiken Heldinnen, Helena, Briseis und Polyxena, fort und zieh die deine diesen nicht nur nicht vor, sondern setz sie nicht einmal mit ihnen gleich. Oder fürchtest du etwa nicht, die Sophonisbe von Karthago, die durch ihr Aussehen und ihre Schönheit den Syphax zugrunde gerichtet und den Masinissa verdorben hat, der deinen, die du so schätzt, nachzuordnen? Urteil nicht über die deine. Du bist der Liebhaber und deswegen auch ein verdächtiger Richter und Zeuge, dem man durchaus nicht glauben muß. Wir können nicht nur den äußeren Anschein vergleichen, sondern aus den Ergebnissen einen gültigen Beweis (*validum ... argumentum*) ableiten.<sup>294</sup>

Die vier *exempla*, drei aus dem Sagenkreis um den trojanischen Krieg und eins aus der römischen Geschichte, zeigen jeweils, wie besonders schöne Frauen die Männer verwirren und zu unvernünftigem Handeln anstiften. Helena, die von Paris wegen ihrer Schönheit geraubt wird oder ihm vielleicht sogar freiwillig folgt, löst den trojanischen Krieg aus. Der

<sup>293</sup> Vgl. Salutati *Epistolario* III, 7,25 – 9,6.

<sup>294</sup> Salutati, *Epistolario* III, 9,6 – 14: *dimitte, precor, antiquas heroidas, Helenam, Briseidem atque Polyxenam et istis hanc tuam nedum non preferas, sed nec adequas. an et Sophonisbam Carthaginensem, que specie et pulcritudine sua Syphacen perdidit Masinissamve corrupit, huic tue, quam diligis, postponere non vereberis? noli de tua hac ferre sententiam. amator es: suspectus ergo iudex et testis, cui prorsus credi non debet. sine nos alios de hac re iudices esse: non possumus facies comparare, sed ex effectibus validum deducere possumus argumentum.*

Streit um die schöne Briseis, den Agamemnon und Achilles führen, gefährdet den Zusammenhalt der Griechen und damit auch ihren Erfolg im Krieg. Polyxena ist verantwortlich für den Tod des Achilles, der sich in sie verliebt hat, um sie werben will und von Paris aus dem Hinterhalt getötet wird. Sophonisbe schließlich bewegt ihren Ehemann Syphax dazu, von den Römern abzufallen, obwohl mit ihnen ein Bündnis besteht. Als er dann von Masinissa, der auf Seiten der Römer kämpft, besiegt wird, kann sie auch diesen für sich einnehmen und dazu bringen, sie zu heiraten. Erst auf Druck des Scipio Africanus verzichtet Masinissa auf sie und läßt sie schließlich durch Gift sterben.<sup>295</sup>

Ganz im Sinne der rhetorischen Theorie dienen Salutati die *exempla* als Beweismittel, indem er Analogien zwischen dem historischen Geschehen und der eigenen Gegenwart aufzeigt und damit seine These stützen will. Salutati vergleicht die Männer, die dem attraktiven Äußeren und den Verführungskünsten dieser Frauen erliegen, mit Zambeccari, der seinerseits nur die Schönheit Johanna bewundert, ohne sich über die Folgen im klaren zu sein, die seine bedingungslose Verehrung haben kann. Er, der ganz dem Charme der Oberfläche erlegen ist, kann deswegen selbst auch nicht mehr richtig einschätzen, wie er zu Johanna steht. Stattdessen würde er, so Salutati, seine Johanna ohne Bedenken auch mit Helena, Briseis, Polyxena oder Sophonisbe gleichsetzen. Dadurch erscheint aber auch die Analogie zwischen Lucretia und Johanna, die Zambeccari herstellt, als unangemessen.

Auch in diesem zweiten Brief an Zambeccari vertritt Salutati dieselbe Position zum Geschlechterverhältnis wie im vorangegangenen. Salutati stellt die *voluptas*, die an der äußeren Schönheit der Frau zu erkennen ist, gegen den Glauben an Gott, von dem die Beziehung zwischen Mann und Frau getragen sein muß. So schreibt Salutati gegen Ende des Briefes als mahnenden Abschluß seiner Argumentation:

Du sollst Johanna nicht lieben, weil sie schön ist, weil sie blonde Haare hat, weil sie strahlende, funkelnde und lebhaft Augen hat, nicht weil sie gefällig spricht, weil sie sich anmutig bewegt, weil sie ausgezeichnet tanzt, weil sie die Arme zierlich um dich zu legen versteht, weil sie dich in ihren Armen zu halten weiß, weil sie, als Führerin des Reigens, ihre Schritte auf tausend verschiedene Arten zu setzen weiß, weil sie tausend Ablenkungen zustande bringen kann. Du sollst sie vielmehr lieben, weil sie ein Abbild Gottes (*Dei imago*) ist, weil sie eine Schülerin Gottes (*Dei docibilis*) ist, weil sie, wenn Gott ihr beigestanden hat, befähigt sein wird für jene Herrlichkeit (*gloriae*), zu der wir geboren sind.<sup>296</sup>

Hier nimmt Salutati alle drei Wertbegriffe wieder auf, durch die er das Geschlechterverhältnis bestimmt sieht. Die Frau und damit auch die Beziehung, die der Mann zu ihr aufnimmt, kann durch *voluptas* bestimmt sein. Salutati listet die Kennzeichen auf, an denen sie sich erkennen läßt. Ein Frau, die zur Wollust verführt, besticht zunächst durch die körperlichen Merkmale ihrer Schönheit, durch ihre Augen und ihre Haare. Hinzu kommt ihr Auftreten, bei dem sie den Mann durch ihre Bewegungen und ihr unbekümmertes Verhalten in ihren Bann zieht. Dagegen stellt Salutati den Gehorsam gegenüber Gott, der vor das Interesse an der Frau geschaltet sein muß. Dies bekräftigt er hier mit zwei biblischen Begriffen. In der *Genesis* wird

<sup>295</sup> Als Quelle für Salutati kommt vor allem Boccaccios *De claris mulieribus* in Frage, wo die *exempla* von Helena, Polyxena und Sophonisbe griffig zusammengefaßt und ähnlich ausgedeutet sind (vgl. Boccaccio, *De claris mulieribus* 33 (Polyxena), 37 (Helena) und 70 (Sophonisbe)). Die Geschichte der Briseis kennt Salutati dagegen wohl nur aus der *Ilias Latina*.

<sup>296</sup> Salutati *Epistolario* III, 18,27 – 6: *non ames Iohannam quia pulcra est, quod flavis crinibus, quod oculis sidereis, scintillantibus atque vegetis, quod placibiliter loquatur, quod venuste moveatur, quod saltet egregie, quod sciat condecenter innectere brachia, quod alternare nexus, quod, dux choree, mille modis noverit variare gressus, mille sciat deflexus astruere. sed ames eam quia Dei imago est, quia Dei docibilis, quia capax futura sit, si adfuerit Dei gratia, illius glorie, ad quam nati sumus.*

der Mensch als *imago dei*, als Abbild Gottes, beschrieben<sup>297</sup>. Deswegen, so Salutati, muß auch der Mann in der Frau zunächst den Schöpfer verehren, nicht die Frau und ihre vergängliche Schönheit. Und im Evangelium des Johannes definiert Jesus den Menschen als Schüler Gottes, der von ihm zum rechten Leben erwählt und erzogen werden muß<sup>298</sup>. Entsprechend soll der Mann nach Salutati in der Frau die Gläubige sehen, die mit Gottes Hilfe auf die Erlösung hinarbeitet, nicht eine Gelegenheit zum Zeitvertreib. Dabei wird der traditionelle Gegenbegriff zur *voluptas*, die *pudicitia*, an Normen gebunden, die nicht mehr nur einen keuschen Lebenswandel befördern, sondern zusätzlich auch religiös bedingt sind.

Wie im Brief an da Moglio erhält die *gloria* auch hier einen deutlich religiösen Schwerpunkt, da sie mit der Erlösung des Menschen im Jenseits und seinem Ansehen vor Gott verbunden wird. In der *Declamatio* steht die *gloria* im Jenseits noch gleichberechtigt neben dem Ansehen, das ein Mensch auf Erden bei seinen Mitmenschen genießt. Zwar sind auch hier die Maßstäbe, die die Mitmenschen dafür anlegen, an den göttlichen Gesetzen orientiert, die vor dem Jenseitsgericht angewendet werden. Anders als im Brief an Zambeccari hat der irdische Ruhm aber in der *Declamatio* einen viel höheren Stellenwert. In der Zwischenzeit haben sich die Schwerpunkte in Salutatis Wertekanon gegenüber der *Declamatio* verschoben. An die Stelle der Normen, die in der *Declamatio* den zentralen Maßstab für die *pudicitia* der Frau vorgeben, treten religiös geprägte Verhaltensvorschriften, vor allem die Liebe zu Gott, von der jede irdische Liebe geprägt sein muß. Salutati hebt die *pudicitia* auf eine transzendente Ebene<sup>299</sup>.

## D. Ergebnisse

Die Einzelergebnisse der „dichten Beschreibung“, die Salutatis *Declamatio Lucretie* in das kulturelle Bezugsfeld stellt, in dem er schreibt, können nun die Frage beantworten, von der die Untersuchung ausgegangen ist: Wie erklärt sich, daß Salutati das *exemplum* der Lucretia erfolgreich für eine „positive Anthropologie“ in Anspruch nehmen kann? Es zeigt sich erstens, daß die Normen der *exempla* aus zeitgenössischen Normen des kulturellen Kontextes übernommen und in die Vergangenheit rückübertragen werden. Dabei lassen sich allerdings Bruchstellen aufzeigen, die auf das Scheitern der „positiven Anthropologie“ verweisen, auch wenn dies von Salutati und seinen Zeitgenossen selbst nicht gesehen wird. Hinzu kommen zweitens bestimmte Rahmenbedingungen, die eine unproblematische „positive Anthropologie“ ermöglichen. Salutati bewegt sich innerhalb der Grenzen eines fest umrissenen und in sich geschlossenen Bildungskanons, in dem die *exempla* einen festen Platz haben. Sie werden ganz selbstverständlich eingesetzt, um aktuelle Probleme zu verhandeln und das eigene Selbstverständnis darzustellen.

### a. Normen in Text und Kontext: Konstanten und Verschiebungen

Die Texte, die für die „dichte Beschreibung“ ausgewählt worden sind, verknüpfen die drei Werte, die das *exemplum* anbietet, fast durchgängig mit denselben Normen wie in der *Declamatio*.

<sup>297</sup> Vgl. *Vulgata*, Genesis 1,27: *et creavit Deus hominem ad imaginem suam, ad imaginem Dei creavit illum, masculinum et feminam creavit eos.*

<sup>298</sup> Vgl. *Vulgata*, Evangelium secundum Johannem 6,45: *est scriptum in prophetis et erunt omnes docibiles Dei.*

<sup>299</sup> Ein weiterer Brief aus derselben Zeit kann diesen Befund noch zusätzlich bestätigen. In einem Brief an Bartolomeo della Mella vom 23. Juli 1392 beurteilt Salutati die Ehe zwar positiv, stellt aber die vollständige Enthaltensamkeit, die sich ganz in den Dienst Gottes stellt, noch darüber (vgl. Salutati, *Epistolario* III, 365 – 374).

Die *gloria*, die Lucretia mit ihrem Selbstmord anstrebt, ermißt sich an dem öffentlichen Ansehen, das sie genießt. Das Urteil der Mitmenschen arbeitet mit denselben Kriterien, die auch im Jenseits angewendet werden, wenn der endgültige Spruch über ein Menschenleben gefällt wird. Ob das günstige Urteil erreicht wird oder nicht, hängt davon ab, ob sich Lucretia darin bewährt, andere Werte aus dem Kanon der richtigen Verhaltensweisen korrekt zu erfüllen. Die *gloria* ist als übergeordneter Wert daran gebunden, ob andere Werte vollständig und mustergültig ausgefüllt werden. Dieses Verständnis der *gloria* kehrt auch in den späteren Texten Salutatis wieder. Dabei zeigt sich, daß der Wert der *gloria* nicht nur für Frauen gilt, sondern ohne Umdeutungen auch auf Männer angewendet werden kann. So verwendet Salutati den Wertbegriff der *gloria* in zweien der Epigramme, die den Fresken des Historienzyklus der *Saletta* beigegeben sind, um die *exempla*-Figuren und ihre Verdienste zu beurteilen. So präsentiert er den jüngeren Cato mit einer bündigen Kurzformel als *gloria virtutum*, als Inbegriff des Ruhms, den die Tugenden verheißen, und stellt auch Dante als personifizierte *gloria* vor. Daß Salutati einem allgemeinen Verfahren seiner Zeit folgt, wenn er so argumentiert, wird aus dem Bildprogramm der *Sala virorum illustrium* in Padua deutlich. Anders als in der florentinischen *Saletta*, wo die *gloria* trotz ihrer herausgehobenen Stellung nur einen Wert unter anderen ausmacht, erhält sie in der *Sala* programmatischen Rang. Das Fresko des Triumphzugs der *gloria*, das zeigt, wie die *viri illustres* der Vergangenheit nach den Lorbeerkränzen der *gloria* greifen, stellt ihre Taten unter das leitende Thema des Ruhms, den sie damit erreichen. Und Petrarca faßt in dem Pröom, mit dem er den Begleittext *De viris illustribus* eröffnet, die Biographien der Helden und Feldherrn, die er behandeln will, mit der *gloria* als Oberbegriff zusammen, auf den ihre einzelnen tugendgemäßen Aktionen bezogen sind. In dem Privatbrief, den Salutati an Zambeccari wegen dessen Liebesverhältnis zu Johanna richtet, wird der Wertbegriff der *gloria* erneut als übergreifender Wert verwendet, der verliehen wird, wenn andere Werte eingehalten werden. Zambeccaris *gloria* ist daran gebunden, ob er ein von *pudicitia* geprägtes Verhältnis zum anderen Geschlecht aufnimmt oder sich der *voluptas* hingibt, zu der ihn Johanna verführt. Hier macht Salutati die *gloria*, die Zambeccari erreichen kann, allerdings weniger davon abhängig, wie seine Mitmenschen ihn und seinen Lebenswandel einschätzen, sondern mißt stattdessen den entscheidenden Wert dem göttlichen Urteil über ihn bei. In der *Declamatio* steht dagegen das Urteil, das das Jenseitsgericht über Lucretia fällt und das sich mit einem christlichen jüngsten Gericht parallel setzen läßt, gleichberechtigt neben der öffentlichen Meinung auf Erden, die Lucretia sogar näher steht und von ihr wichtiger genommen wird.

Die *pudicitia* beschreibt die wichtigste vorteilhafte Eigenschaft der Frau und wird in der *Declamatio* durch drei verschiedene Normen definiert. Hierzu zählen die eheliche Treue, die sich in der Spinnstubenszene beweist, wenn sie für den Mann den Haushalt beaufsichtigt und führt, die sexuelle Enthaltsamkeit, die sie Sextus gegenüber wahr, und der außergewöhnliche Mut, den sie dadurch beweist, daß sie sich selbst tötet. Der *pudicitia* beigeordnet ist die *voluptas* als Gegenbegriff. Auch dieser negativ besetzte Wert ist durch Normen inhaltlich bestimmt. Neben der Prostitution, die für willkürliche Partnerwahl und frei ausgelebte Lust einsteht, gehört auch die äußere Schönheit und sexuelle Attraktivität einer Frau zu ihren Kennzeichen. Ähnlich wie bei der *gloria* läßt sich in den Privatbriefen Salutatis auch bei der *pudicitia* eine Verschiebung der Normen feststellen, die den Wert sichern sollen. In der Korrespondenz mit da Moglio scheint zwar der Stand der *Declamatio* gewahrt. So stehen die *exempla*-Reihen berühmter Frauen, die Salutati als Belege dafür anführt, daß unter Ehefrauen *pudicitia* und *voluptas* gleichermaßen verbreitet sein können, für die bereits aus der *Declamatio* bekannten Normen ein. In der Auseinandersetzung mit Zambeccari wird aber deutlich, daß sie von Salutati gegenüber der *Declamatio* religiös verstärkt und überformt sind. So ist das Liebesverhältnis, das Zambeccari mit Johanna unterhält, nicht nur dadurch von *voluptas* geprägt, daß er sich an ihrer Schönheit erfreut, sondern es verdient dieses Etikett vor

allem deswegen, weil er sich damit von Gott entfernt und ganz dem Diesseits verhaftet bleibt. Entsprechend sind hier auch die Normen, die in der *Declamatio* die *pudicitia* definieren, auf eine transzendente Ebene gehoben. Salutati verlangt von Zambeccari, in Johanna nur den Gott zu verehren, der sie geschaffen hat. Die Treue und Enthaltbarkeit, die eine Frau wahren soll und die bereits in der *Declamatio Lucretie* einen weitgehenden Verzicht auf irdische Lust bedeutet, ist hier soweit zugespitzt, daß sie den Mann vollständig auf das Jenseits verweisen soll. Dieses Ziel ist für Salutati so wichtig, daß die vorher breit aufgefächerten Normen, aus denen sich die *pudicitia* ergeben soll, hinter dem Dienst an Gott zurücktreten, zu dem die Frau auffordern soll und der nun die entscheidende Norm ausmacht.

Die *libertas* wird in der *Declamatio* an die Norm gekoppelt, daß sich jemand unter Gefahr seines Lebens aufopferungsvoll für seine Heimat einsetzt, um sie mit militärischen Mitteln gegen einen feindlichen Alleinherrscher zu verteidigen. Während Brutus und die übrigen Verwandten der Lucretia dieser Vorgabe direkt folgen, orientiert sich Lucretia nur mittelbar daran. Denn sie setzt ihren Selbstmord, durch den sie den Körper zerstören will, der von Sextus Tarquinius vergewaltigt wurde, parallel zu dem gewaltsamen Aufstand, mit dem ihre männlichen Verwandten dessen Familie und das Königtum vertreiben wollen. Diese Norm findet sich zunächst im Staatsbrief an die Stadt Rom wieder, die Salutati zum Widerstand gegen den zurückkehrenden Papst auffordert. Daß die Stadt Rom ihrem geschichtlichen Auftrag gerecht wird, sich für die *libertas* einzusetzen, macht Salutati davon abhängig, ob sie sich gewaltsam gegen einen fremden Machthaber zur Wehr setzen wird, der der Stadt ihre Selbstbestimmung nehmen will. Auch in der *Saletta* der *virii illustres* in Florenz, wo Brutus, der jüngere Cato und Cicero unter dem gemeinsamen Wert der *libertas* zusammengeführt werden, wird dies an die Norm gebunden, daß sie jeweils die Republik gegen Machtinteressen einzelner verteidigen und bereit sind, dafür im Kampf ihr Leben zu riskieren. Dies gilt schließlich auch für die *Sala virorum illustrium* in Padua. Hier führen die am Historienzyklus beteiligten Maler die *exempla* des Brutus, der Horatier und Curiatier und des Horatius Cocles zusammen, indem sie ihnen wiederkehrende Attribute verleihen und mit ikonographischen Mitteln ebenfalls auf die bekannten Verhaltensnormen verweisen, mit denen sich die *libertas* garantieren läßt.

Die Normen, mit denen Salutati die Werte näher beschreibt, ergeben sich dabei direkt aus dem kulturellen Kontext, in dem er das *exemplum* der Lucretia zitiert und für den er es als zusätzliches Beweismittel und zur Illustration benutzt.

So kehrt der Schwerpunkt, den Lucretia in Salutatis *Declamatio* bei der *gloria* und dem Ansehen legt, das sie in der Öffentlichkeit genießen will, in Form der Ziele wieder, die Salutati und seine Zeitgenossen sich selbst setzen. Denn sowohl die Städte Florenz und Padua als auch die Gelehrten, mit denen Salutati brieflich in Kontakt steht, sind besonders auf ihre Außenwirkung bedacht. So ist der Grund, warum Florenz und Padua im Wettstreit miteinander Historienzyklen in öffentlichen Gebäuden anbringen lassen, vor allem das gesteigerte Ansehen, das sie dafür im Kräfteressen der Stadtstaaten verbuchen können, und die Anerkennung, die sie sich von ihren Handelspartnern erhoffen. Entsprechend stellen auch Salutati, Petrarca und della Seta in dem Bildprogramm der Säle, die sie zum diesem Zweck errichten, gerade die Eigenschaft der antiken Helden heraus, über die sich die Auftraggeber definieren. Auch das Verhältnis der Humanisten zueinander ist dadurch bestimmt, welches Ansehen ein Gelehrter genießt. Bernardo da Moglio macht durch Gunstbezeugung und Demutsbeweise klar, daß Salutati einen weit höheren Rang in der gebildeten Welt beanspruchen kann als er, und erhofft sich, seinen eigenen Ruf durch gelehrte Diskussionen mit ihm steigern zu können. Und ein schwerwiegendes Argument, das Salutati gegen

Zambeccaris Liebesbeziehung mit Johanna anführt, ist das Ansehen vor Gott und seinen Mitmenschen, das dadurch Schaden leidet.

Dasselbe gilt für die Normen, die die *pudicitia* sichern sollen. Denn die Normen, die Salutati in der *Declamatio* von Lucretia und ihren Verwandten diskutieren läßt, ergeben sich aus einem lebenspraktischen Problem Salutatis und der Humanisten überhaupt. Inwieweit können sie Frauen mit in ihr Leben einbeziehen, das doch vor allem den gelehrten Studien gewidmet sein soll? Dieses Problem erklärt sich aus Salutatis zwiespältigem Verhältnis zum asketischen Leben. Einerseits wendet er sich gegen die Lebensweise der Mönche, die traditionell den Rahmen für Wissenschaft und Gelehrsamkeit bildet, und bevorzugt ein Leben mitten im weltlichen Geschehen. Andererseits bleibt er aber trotzdem noch dem Modell einer asketischen Lebensweise verpflichtet<sup>300</sup>. Zwar mildert Salutati im Brief an da Moglio die eindeutig misogynen Position der *Dissuasio* ab, die das traditionelle kirchliche Bild der Frau wiedergibt. Aber auch wenn er die Ehe billigt, knüpft er sie wieder an bestimmte Bedingungen, die die Frau erfüllen muß. In den Eigenschaften, die die Ehefrau mitbringen muß, scheint wieder das Ideal der Askese durch, denn sie muß jeglicher sexuellen Lust entsagen. Die Regeln der Askese werden lediglich auf die Frau übertragen, mit der der Mann zusammenleben kann. Im Brief an Zambeccari wird dies schließlich sogar soweit gesteigert, daß die Frau nur noch als Ebenbild Gottes erscheint und den Mann wieder nur auf das Leben im Jenseits verweisen soll. Damit wird aber die Hinwendung zum Diesseits wieder rückgängig gemacht, die sich anzukündigen scheint, wenn Salutati die Ehe nicht mehr vollständig ablehnt. Der Brief an Zambeccari zeigt auch, daß die scholastische Diskussion über das asketische Leben, die Salutati mit da Moglio führt, einen konkreten Hintergrund hat. Denn Zambeccari hat tatsächlich eine Geliebte, und Salutati sieht darin eine tatsächliche Gefährdung für ihn. Lucretia ist nur Anschauungsmaterial für die Verhaltensnormen, die Salutati für die richtigen hält, um gelehrte Studien und weltliches Leben miteinander in Einklang zu bringen.

Auch die Normen, an denen Salutati die *libertas* festmacht, hängen eng mit seinem kulturellen Umfeld zusammen. Die Stadt Florenz muß ihre Unabhängigkeit gegen andere Städte und Machthaber verteidigen, die ihren Einflußbereich erweitern wollen. Dies wird etwa an dem Krieg deutlich, den Florenz zu Beginn von Salutatis Amtszeit gegen den Kirchenstaat führt. Die Stadt fürchtet, ihre politische und ökonomische Machtstellung in Norditalien zu verlieren, wenn der Papst wieder nach Rom zurückkehrt und die Kontrolle über den Kirchenstaat übernehmen kann. Um den Römern zu zeigen, daß auch sie gegen eine solche Fremdherrschaft Stellung beziehen müssen, verweist er auf antike *exempla* und illustriert an ihnen das Verhalten, das er in der augenblicklichen Lage für richtig hält. Auch nach dem Ende des Krieges mit dem Kirchenstaat bleibt für Florenz dieselbe Grundsituation bestehen. Denn wenig später rüsten die Visconti in Mailand zum Krieg gegen Florenz<sup>301</sup>. Entsprechend nehmen die *libertas* und die Normen, die sie garantieren, auch in dem Repräsentationsaal der *Saletta* eine zentrale Stellung ein. Hier liegt mit der Gruppe der *exempla* aus der römischen Republik ein thematischer Schwerpunkt bei solchen Helden, die unter Einsatz ihres Lebens für die Unabhängigkeit und die republikanische Verfassung Roms kämpfen. Daß dieser thematische Schwerpunkt durch die besondere politische Stellung der Florentiner innerhalb

<sup>300</sup> Für Salutatis Ablehnung der *vita contemplativa* vgl. auch Lombardo 1982, Witt 1983, S. 331 – 354, und Kahn 1991.

<sup>301</sup> Im Zusammenhang damit argumentiert Salutati auch erneut mit der *libertas*, die Florenz verteidigen muß. So behauptet Antonio Loschi, ein ehemaliger Schüler Salutatis und seit 1398 Kanzler der Stadt Mailand, in seiner *Invectiva in Florentinos*, die er zu Beginn des Krieges der Stadt gegen Florenz veröffentlicht, daß Florenz den Frieden Italiens bedroht. Salutati antwortet in der *Invectiva in Antonium Luschem*, indem er auf Florenz als Verteidiger der *libertas* gegen die Tyrannis verweist, die die Visconti in Mailand ausüben (vgl. Witt 1983, S. 387 – 392).

Norditaliens bedingt ist, zeigt auch der Vergleich mit der *Sala virorum illustrium* in Padua. In ihr sind mit Brutus, dem Horatier, der die Curiatier besiegt, und Horatius Cocles zwar auch Helden der *libertas* vertreten, sie werden aber in eine größere Gruppe von gleichwertigen Helden eingeordnet, die andere Tugenden vorführen. Offensichtlich ist für den Alleinherrscher da Carrara die *libertas* nicht so wichtig wie für Florenz, weil er sich gar nicht so ausschließlich über diesen Wert definiert.

Daß sich die „positive Anthropologie“, die Salutati selbst für universal gültig hält, nicht aufrechterhalten läßt, ergibt sich nicht nur daraus, daß Salutati die vorgeblich universalen Normen aus dem eigenen kulturellen Kontext aufnimmt und in die *exempla* projiziert. Ein weiteres Argument dafür liefern auch die stillschweigenden Veränderungen, die er im Laufe der Zeit an den Normen vornimmt.

So wird der Wert der *pudicitia* in Salutatis späteren Briefen dadurch gesichert, daß eine Frau sich gottgefällig verhält und den liebenden Mann auf diese transzendente Instanz verweist. Dies ist zwar bereits im Ansatz in den Verhaltensnormen enthalten, die Salutati in der *Declamatio* aufführt und die die Frau dazu anhalten, irdische Schönheit und vergängliche Lustgefühle zu bekämpfen. Später wird dies jedoch nur noch religiös begründet. Dasselbe gilt für den Wert der *gloria*, der zwar noch immer dadurch erreicht werden soll, daß der Mensch auf ein günstiges Urteil seiner Mitmenschen hinarbeitet. Die irdischen Richter müssen in den späteren Texten Salutatis aber zugunsten Gottes und der Ewigkeit zurücktreten, deren Urteil nun viel stärkeres Gewicht zukommt. Lediglich der Wert der *libertas* wird in den besprochenen Texten konstant mit denselben Verhaltensnormen erreicht<sup>302</sup>. Auch wenn Salutati das menschliche Handeln mit den Mitteln einer „positiven Anthropologie“ beschreibt und von überzeitlich gültigen Normen ausgeht, die die allgemeinmenschlichen Werte garantieren können, unterläuft er diese Konzeption im Laufe seines Lebens selbst.

### **b. Die Funktion der *exempla* für Salutati: Die *exempla* als Teil des Bildungskanons und Mittel zur Selbstdarstellung**

Daß die *exempla* wie selbstverständlich benutzt werden, um eigene Ansichten darzustellen, und daher auch automatisch zeitgenössische Verhaltensnormen in sie projiziert werden, ohne daß dies reflektiert wird, ist bedingt durch einen Bildungskanon, der zur Zeit Salutatis europaweit akzeptiert ist. Dieser Kanon geht von der lateinischen Sprache aus, schließt die Methoden der Rhetorik ein und enthält einen Vorrat an antiken Texten, Zitaten und Bildungselementen, die den Gebildeten bekannt sind und als Material für das eigene Schreiben dienen. Wie Salutati benutzen ihn praktisch alle gebildeten Entscheidungsträger in der weltlichen und kirchlichen Politik Europas zur Verständigung. Aufgrund der gemeinsamen Grundlage, die dieses Bildungswissen bereitstellt, besteht innerhalb der Gruppe der Gebildeten auch weitgehend Konsens darüber, welche Normen und Werte allgemeinverbindlich sind.

Die Elemente des Bildungskanons, in dessen Rahmen die Projektion aktueller Normen in die *exempla* verläuft, lassen sich nach den drei Stufen des Triviums aus Grammatik, Rhetorik und

<sup>302</sup> Zwar macht Salutati in den untersuchten Privatbriefen an da Moglio und Zambecari, die die Normenveränderungen für den Wert der *gloria* und der *pudicitia* belegen, überhaupt keine Aussagen zur *libertas*, und es wäre möglich, daß er in der Zwischenzeit auch für diesen Wert andere Normen formuliert hat. Daß sie tatsächlich konstant bleiben, zeigt aber die Kontroverse, die Salutati zu Beginn des 15. Jahrhunderts mit Antonio Loschi aus Mailand austrägt. Salutati folgt in seiner Argumentation denselben Mustern, mit denen er sich schon in seinen Staatsbriefen vor dem großen abendländischen Schisma für die *libertas* der italienischen Stadtstaaten einsetzt und die sich im Brief an die Römer von 1376 finden (vgl. Langkabel 1981, S. 55 – 56).

Dialektik anordnen, die der schulischen Ausbildung in der Zeit Salutatis zugrunde liegen. Durch sie werden zugleich feste Maßstäbe vorgegeben, über die der Zugang zur gelehrten Welt geregelt ist. Denn es hängt von der Güte der Ausbildung ab, die jemand im Trivium erhalten hat, inwieweit er sich unter Gebildeten Gehör verschaffen kann.

Die Bedeutung der Grammatik wird deutlich, wenn Bernardo da Moglio sich zu seinen mangelnden Lateinkenntnissen bekennt und bei Salutati dafür entschuldigt. Latein bildet die Grundlage der gelehrten Diskussion, und wer die Sprache nicht ausreichend beherrscht, ist von ihr ausgeschlossen. Daß Latein nicht nur die gelehrte Kommunikation bestimmt, sondern auch darüber hinaus als Amtssprache in ganz Europa gilt, wird eindrucksvoll deutlich, wenn Salutati in seinem Antwortbrief an da Moglio von seinem Alltag im *Palazzo dei Signori* in Florenz berichtet. Hier ist Salutati für die politischen Briefe der Stadt und die geschäftliche Korrespondenz der Bürger von Florenz verantwortlich, die mit dem Umland und ganz Europa geführt werden. Die Kenntnis des Lateinischen, das europaweit als gemeinsames Verständigungsmittel genutzt wird, ist unerlässlich, und Salutati muß sicher und versiert im Umgang mit der Sprache sein.

Salutatis Fähigkeiten auf dem Gebiet der Rhetorik zeigen sich besonders an seiner Verwendung der *exempla*. In den untersuchten Briefen zieht er sie immer wieder als Beweismittel heran, um seine Position zu einem aktuellen Problem mit einem historischen oder mythologischen Beweis zu untermauern. Zusammen mit Zitaten antiker Schriftsteller, die ebenfalls zum Bestand des Bildungskanons zählen und als Gewährsmänner und Autoritäten angeführt werden können, nutzt er sie für öffentliche und private Angelegenheiten wie für rein gelehrte Diskussionen. Salutati begründet seinen politischen Ratschlag an die Römer, sich von der päpstlichen Kurie loszusagen, ebenso mit einem antiken *exemplum* wie die Aufforderung an seinen Freund Zambecari, sich nicht weiter mit seiner Geliebten zu treffen. Und in der theoretischen Diskussion über die Ehe mit da Moglio untermauert er seine These ebenfalls mit *exempla*. Daraus, welche und wieviele *exempla* und Zitate ein Humanist vorweisen kann, ermißt sich auch der Stand, den er in der gelehrten Welt hat. So machen die *exempla*, die da Moglio in seinem Brief auswählt, unfreiwillig deutlich, daß er nur über geringes Wissen verfügt. Sie sind unpassend gewählt und führen nur auf Umwegen zu der These, die er erweisen will. Salutati, der auf einen viel größeren Fundus zurückgreifen kann, sucht seine *exempla* dagegen souverän aus. So streut er in seinen Brief an Juan Fernández de Heredia elegant ein ungewöhnliches *exemplum* ein, das er einer entlegenen Quelle entstammt, mit dem er dem Brieffartner aber unterschwellig eine Reverenz erweisen kann.

Eng mit der rhetorischen Technik, *exempla* in einen Text einzubauen, ist die Methode der Dialektik verbunden, die das Argumentieren für und gegen eine These lehrt und bereits die Struktur der *Declamatio Lucretie* prägt. In den anderen untersuchten Texten zeigt sich die dialektische Methode etwa im Verlauf des Streitgesprächs, das Salutati brieflich mit Zambecari führt. Dort nimmt Salutati die Argumente auf, die Zambecari anführt, um sein Verhältnis zu Johanna zu rechtfertigen, und wendet sie so, daß sie ihm als Beweis für das Gegenteil dienen können. Auch da Moglio erprobt die Dialektik, wenn er die Meinung zur Ehe zurückzuweisen versucht, die in der *Dissuasio Valerii ad Ruffinum* vertreten wird. Auch die Methode der Dialektik dient als Kriterium dafür, ob man sich zur gelehrten Welt zählen darf oder nicht. Da Moglio beherrscht sie zwar in Grundzügen und kann sie versuchsweise an der *Dissuasio* erproben, vermag aber nicht so sehr zu überzeugen wie Salutati. Dieser setzt sich zwar über den Wortlaut des Textes der *Dissuasio* hinweg, um seine eigenwillige Deutung beweisen zu können, kann seine Argumentation aber stringent durchhalten.

Daß da Moglio dennoch so sehr darum bemüht ist, mit Salutati zu korrespondieren, erklärt sich aus der Bedeutung, die die gelehrten Studien haben. Der Zugang zu höheren Ämtern und Machtpositionen ist daran geknüpft. Salutati verdankt seine Karriere als Jurist und Kanzler der Stadt Florenz vor allem seinen Lateinkenntnissen. Darüber hinaus nehmen die Humanisten eine Schlüsselstellung als Vermittler zwischen Antike und eigener Zeit ein. Sie allein können die antiken Texte erschließen und für Außenstehende verständlich machen. So ist Francesco da Carrara auf einen humanistisch gebildeten Forscher wie Petrarca angewiesen, der sich die antike Geschichte durch Quellenlektüre selbst erarbeitet hat und den Historienzyklus, den er für seine Residenz plant, wissenschaftlich fundiert konzipieren kann. Auf diese besondere Rolle weist auch die Ikonographie der *Sala virorum illustrium* hin, die Petrarca mit einem Einzelporträt in den Repräsentationssaal aufnimmt und ihm als Gelehrten eine privilegierte Position einräumt. Und Florenz kann nur deswegen so schnell mit einer eigenen *Saletta* der *virii illustres* auf die Herausforderung aus Padua reagieren, weil die Stadt mit Salutati einen Kanzler hat, der humanistisch gebildet ist. Diese herausragende Bedeutung der humanistischen Studien läßt sich an dem Bildprogramm der *Saletta* ablesen, in dem eine ganze Reihe von Dichtern und Gelehrten geehrt wird.

Die humanistischen Gelehrten, zu denen Salutati zählt, definieren sich dabei in Anlehnung an die Standards der kirchlichen Gelehrtensamkeit. Auch wenn sie wie Salutati und Petrarca zwischenzeitlich für die päpstliche Kurie arbeiten, befassen sie sich mit einem eigenen Corpus an Texten, das von dem der Theologie abweicht, und wollen es neu erschließen. Zugleich setzen sie es sich zum Ziel, die Standards zu halten, die durch die Theologie gesetzt werden. Das Fresko der *Sala virorum illustrium* zu Petrarca spricht ihm denselben Grad an Professionalisierung zu, den Johannes Andrae anstrebt, wenn er Hieronymus zum Musterbeispiel für genaue Textexegese erklärt. Denn Petrarcas wissenschaftliche Studien zur antiken Geschichte sind derselben methodischen Präzision verpflichtet, die Johannes Andrae für die kirchliche Gelehrtensamkeit einfordert.

Innerhalb der festen Rahmenbedingungen, die der Bildungskanon vorgibt, werden die *exempla* dann von den Gelehrten wie selbstverständlich als Mittel zur Selbstdarstellung eingesetzt. Sie sollen das Selbstbild vorführen, über das ihre Auftraggeber und sie selbst sich definieren. Hier lassen sich verschiedene Formen unterscheiden.

Eine erste, handfeste Verbindung zwischen den antiken Texten und der eigenen Zeit wird dadurch hergestellt, daß die römische Vergangenheit zur Gründungsgeschichte der eigenen Stadt erklärt wird. Salutati führt Florenz auf seine Ursprünge in der Antike zurück und macht die antike Geschichte für den Lokalpatriotismus der Florentiner nutzbar, die sich selbst in den Helden der Frühzeit wiedererkennen wollen. Die antiken *virii illustres* werden zu Ahnen erklärt, von denen eine direkte Linie bis in die Gegenwart führt. Die Eigenschaften, durch die sie sich auszeichnen, zeigen sich auch bei den Nachfolgern in seiner eigenen Zeit. So ergibt sich die aktuelle Verfassung der Stadt bereits daraus, daß sie nach der catilinarischen Verschwörung von republiktreuen Soldaten gegründet wird, und der spätantike Dichter Claudian wird als Beleg dafür angeführt, daß Florenz der Dichtkunst traditionell eine besondere Hochachtung entgegenbringt. Dieselbe Analogie zwischen Vergangenheit und Gegenwart legt Salutati auch den Römern nahe, die sich auf die Frühzeit der römischen Republik besinnen sollen. Sie hat dort aber deutlich weniger Erfolg als in Florenz.

Eine zweite Form, die antiken *exempla* zur Selbstdarstellung zu nutzen, besteht darin, mit Hilfe der *exempla* die eigene Regierungsform darzustellen. So ist die *Sala virorum illustrium* in Padua ganz auf Francesco da Carrara als alleinherrschenden Signore hin ausgerichtet, der sich im Saal unter die antiken *exempla* mischen und als ihr Gastgeber fühlen soll. Salutati

stellt in Florenz dagegen die republikanische Verfassung der Stadt heraus, die pluralistisch bleibt und von einer *Signoria* regiert wird. Die *Saletta* spricht daher auch eine Gesamtheit von Bürgern an, indem sie verschiedene Helden der römischen Republik abbildet.

Eine dritte Möglichkeit, das eigene Selbstverständnis mit Hilfe antiker *exempla* zu diskutieren, führen schließlich die Privatbriefe vor, in denen Salutati die richtige Lebensführung des Gelehrten erörtert. Die *Dissuasio Valerii ad Ruffinum*, die da Moglio und Salutati als Referenztext benutzen, zeigt, daß es sich bereits um einen eingebürgerten Diskurs handelt, der relativ abstrakt gehalten bleibt. Aus dem Briefwechsel, den Salutati mit Zambeccari führt, ergibt sich jedoch, daß ihm durchaus ein tatsächliches Problem zugrunde liegt. Die antiken *exempla* werden unproblematisch als Ratgeber und Lebenshilfe genutzt. Salutati leitet aus ihnen seine Ansichten über die Ehe und die Beziehung der Geschlechter überhaupt ab.

Die Autorität des Bildungskanons geht soweit, daß die Annahme allgemeinverbindlicher Normen, über die die Werte garantiert werden können, auch dort nicht weiter hinterfragt wird, wo offensichtlich unterschiedliche Meinungen aufeinandertreffen und *exempla* verschieden ausgedeutet werden. Dies ist bereits ansatzweise in den beiden Historienzyklen aus Padua und Florenz der Fall, wo dieselben *exempla* für unterschiedliche Ziele in Anspruch genommen werden. Hier schließen sich die unterschiedlichen Deutungen aber nicht völlig aus. Die *exempla* führen in beiden Fällen grundsätzlich dieselben Normen vor und werden nur anders zusammengestellt. Im Briefwechsel, den Salutati mit Zambeccari führt, treffen aber zwei Interpretationen der Lucretia aufeinander, die im Widerspruch zueinander stehen. Denn während Zambeccari seine Johanna für eine zweite Lucretia hält, lehnt Salutati diesen Vergleich kategorisch ab. Dem Streit liegt offensichtlich eine unterschiedliche Auffassung davon zugrunde, woran sich Keuschheit erkennen läßt. Salutati löst diesen Konflikt aber ganz einfach dadurch, daß er sich auf allgemeinverbindliche Normen beruft, über die die Keuschheit definiert ist und die an der Lucretia lediglich veranschaulicht werden. Dann erscheint Zambeccaris Sichtweise als falsch und kann zurückgewiesen werden. Denn die angeblich allgemein verbindliche Norm schließt jede andere Auffassung von Keuschheit aus. Offenbar ist Zambeccari aber der Ansicht, daß Johanna dem *exemplum* der Lucretia auf eine andere Weise entspricht, als dies durch die bekannten Normen vorgegeben ist. Es gibt für ihn also noch andere Wege, den Wert der Keuschheit zu erreichen. Für diese Möglichkeit sieht Salutati aber in seinem Modell einer „positiven Anthropologie“ keinen Platz.

#### 4. Epilog. Die modernen Wissenschaften als Ersatz für die *exempla*: Lucretia und das *Rape Trauma Syndrome*

Der Bedeutungsverlust der *exempla*, der mit Beginn der Moderne einsetzt und ihnen die alleinige Autorität in Fragen der Moral aberkennt, beschränkt sich nicht nur auf den Bereich der Literatur und bildenden Kunst. Ein Großteil der Erklärungsleistung, die das *exemplum* in vormoderner Zeit erbringt, übernehmen auch die modernen Wissenschaften. So läßt sich zeigen, daß viele der Einsichten über das Verhalten von Vergewaltigungsopfern, die heute von der Psychologie formuliert werden, bereits in Salutatis Bearbeitung des Lucretia-*exemplum* vorformuliert sind. Als Teil des Bildungskanons ist das *exemplum* der Lucretia mit der besonderen Autorität der Tradition ausgestattet, und gilt als besonders reichhaltige Quelle für Einsichten in das menschliche Verhalten. In die literarische Bearbeitung fließen daher auch Beobachtungen zum Verhalten von Vergewaltigungsopfern ein, die über rein literarische oder künstlerische Darstellungsabsichten hinausgehen und den Charakter einer wissenschaftlichen Erläuterung annehmen. Dabei gelangt Salutati in seiner *Declamatio Lucretie* allein aus der Beschäftigung mit dem *exemplum* der Lucretia zu so weitreichenden Schlußfolgerungen, daß seine Darstellung des Verlaufs und der Folgen einer Vergewaltigung zu fast denselben Ergebnissen kommt wie die moderne psychologische Forschung, die das Phänomen auf empirischem Weg zu beschreiben versucht.

Dies läßt sich durch einen Vergleich zwischen Salutatis *Declamatio* und den Forschungen zum *Rape Trauma Syndrome* nachweisen, die in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts in den USA unternommen werden<sup>303</sup>. Gestützt auf empirische Erhebungen wird ein Phänomen neu benannt und beschrieben, das zu Salutatis Zeit selbstverständlich mit dem *exemplum* der Lucretia verbunden ist. Die besondere Leistung des Bildungskanons besteht darin, daß er bereits ein Angebot macht, wie das Phänomen zu beschreiben sein könnte. Die moderne Psychologie muß es sich dagegen erst empirisch erschließen und einen Namen dafür finden. Dem Vorteil, daß dies genauer und wissenschaftlich begründet geschieht, als es das *exemplum* der Lucretia ermöglicht, steht daher als Nachteil gegenüber, daß die Wissenschaft erst neu entdecken muß, was der traditionelle Bildungskanon bereits kennt.

Das *Rape Trauma Syndrome* wird von der Medizinerin Ann Burgess und der Soziologin Lynda Holmstrom erstmals 1974 beschrieben. Sie definieren typische Verhaltensmuster, die sich bei Vergewaltigungsopfer unmittelbar nach der Tat und in der Phase danach beobachten lassen, und stützen sich dafür auf empirische Erhebungen, die sie in einem Bostoner Krankenhaus über den Zeitraum von einem Jahr gemacht haben. Ihre Forschungen stehen in einem deutlich markierten politischen Kontext. Sie weisen darauf hin, daß der zunehmenden Zahl von Vergewaltigungsfällen auf Seiten der medizinischen und psychologischen Betreuung nur unzureichende Kenntnisse gegenüber stehen. So sehen sie es insbesondere als ungeklärt an, wie ein Vergewaltigungsopfer typischerweise mit der Tat umgeht. Durch die Forschungen der beiden Wissenschaftlerinnen soll das noch fehlende Wissen erarbeitet und größere öffentliche Aufmerksamkeit für das Problem erreicht werden.<sup>304</sup>

Bei Salutati, der seine *Declamatio* in erster Linie als rhetorisches Übungsstück erstellt, fehlt ein vergleichbarer politischer Anlaß. Dazu besteht jedoch auch gar keine Notwendigkeit. Denn jemand, der auf den Bildungskanon und die Geschichten aus der Vergangenheit zugreifen kann, die darin enthalten sind, hat die Wissenslücke nicht, von der Burgess und

<sup>303</sup> Vgl. die Forschungsüberblicke von Frazier/ Borgida 1992 und Garrison 1999. Neben der eigentlichen psychologischen Forschung (vgl. Garrison 1999, S. 592 – 628) gehen die Autoren auch auf die kontroverse Anwendung des *Rape Trauma Syndrome* in der US-amerikanischen Rechtsprechung ein.

<sup>304</sup> Vgl. Burgess/ Holmstrom 1974, S. 981 und 985.

Holmstrom ausgehen. Geht es in Salutatis Zeit darum, wie sich ein Vergewaltigungsoffer verhält, ist das *exemplum* wie selbstverständlich der Ausgangspunkt für diese Überlegungen. Zugleich sind durch die antike Tradition wesentliche Antworten auf diese Frage bereits vorgeprägt. Die Erzählung der Lucretia erläutert, wie es zu einer Vergewaltigung kommen kann, und zeigt ein verzweigtes Netz von Bekanntschaften und Abhängigkeiten auf, das Lucretia, ihren Mann Collatinus und den späteren Vergewaltiger Sextus Tarquinius miteinander verbindet. Außerdem führt sie beispielhaft vor, wie ein Vergewaltigungsoffer und seine Verwandten auf das Geschehene reagieren. Im Rahmen der Diskussion, ob Lucretias Selbstmord ein richtiger Ausweg sein kann, wird schließlich auch gezeigt, wie die Vergewaltigung das Selbstverständnis eines Opfers erschüttern kann und den Betroffenen vor lebensbedrohende Entscheidungen stellt. Aufbauend auf der Grundlage, die der antike Lucretia-Stoff bereitstellt, formuliert Salutati in der *Declamatio* lediglich seine eigene Version des *exemplum* und untersucht das Phänomen nur in Einzelheiten noch genauer. So verfeinert er im Vergleich zur bisherigen Stoffgeschichte die Darstellung des Seelenzustandes der Lucretia und fügt neue Überlegungen hinzu, zwischen denen sie schwankt und die sie gegeneinander abwägt, bevor sie sich zum Selbstmord entschließt.

Vergleicht man Salutatis *Declamatio Lucretie* mit den Ergebnissen der Feldstudie, die Burgess und Holmstrom anstellen, kommt es zu auffälligen Überschneidungen. Teilweise sind die Handlungsmuster, die die Forscherinnen bei den befragten Vergewaltigungsoffern beobachten, fast identisch mit Aussagen, die Salutati seine Lucretia in der *Declamatio* machen läßt. Gegenüber der detaillierten Übersicht von Burgess und Holmstrom bleibt Salutati, der meist nur ein typisches Handlungsmuster benennt, wo die beiden mehrere Alternativen anführen, zwar zurück. Dennoch versammelt er zumindest ausschnittsweise alle zentralen Aspekte des *Rape Trauma Syndrome* auch in seiner *Declamatio Lucretie*. Weit entfernt davon, gänzlich neue Erkenntnisse zu liefern, entdecken Burgess und Holmstrom lediglich das Wissen neu, was zuvor im *exemplum* der Lucretia bereits ohnehin vorhanden war. Mit dem allmählichen Verschwinden der *exempla* im 19. Jahrhundert geht anthropologisches Wissen verloren, das die modernen Wissenschaften erst wieder als Problem erkennen und dann durch empirische Forschungen verstehen lernen müssen. In gewisser Weise gewinnen die Forschungen nur etwas als vermeintlich neues Wissen wieder, was in der Zeit, in der der Bildungskanon allgemein verbreitet ist, in den *exempla* immer gegenwärtig ist und in der Auseinandersetzung mit ihnen sofort präzisiert werden kann.

Das Verhalten eines Vergewaltigungsoffers im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der Tat erfassen Burgess und Holmstrom, indem sie zwischen drei Zeitabschnitten vor, während und direkt nach der Tat unterscheiden. Dabei beobachten sie drei „coping strategies“, die die Opfer in jedem dieser Zeitabschnitte anwenden können. Hierzu gehören verbale und körperliche Aktionen ebenso wie rein gedankliche Einschätzungen der Situation. Es kann jedoch auch dazu kommen, daß die Opfer starr vor Schreck sind und gar keine Gegenwehr leisten<sup>305</sup>. Salutatis *Declamatio* gibt nur Auskunft über Lucretias Verhalten vor und während der Tat, und von den Strategien, die Burgess und Holmstrom benennen, befolgt Lucretia jeweils nur einzelne. Selbst wenn Salutati nicht unbedingt die Verhaltensweisen auswählt, die laut Burgess und Holmstrom am häufigsten vorkommen, entscheidet er sich aber jeweils für diejenigen, die besonders eindrücklich sind und das Verhalten eines Vergewaltigungsoffers dadurch umso deutlicher beleuchten.

So entspricht das Geschehen vor der Tat bei Lucretia bis in die Details dem Fall bei Burgess und Holmstrom, daß Opfer wie gelähmt bleiben und keine Gegenmaßnahmen ergreifen<sup>306</sup>.

<sup>305</sup> Burgess/ Holmstrom 1976.

<sup>306</sup> Vgl. Burgess/ Holmstrom 1976, S. 415.

Bei Lucretias Fall treffen sogar gleich zwei der Gründe zusammen, die Burgess und Holstrom für dieses Verhalten angeben. So kann das Vergewaltigungsopfer wie Lucretia im Schlaf überrascht werden und deswegen keine Gegenwehr leisten. Als weiteren möglichen Grund nennen die Forscherinnen eine Waffe, mit der der Angreifer droht. Auch Sextus dringt mit gezücktem Schwert in Lucretias Schlafkammer ein. Als typisches Verhaltensmuster während der Vergewaltigung führen Burgess und Holmstrom an, daß die Opfer sich auf einen bestimmten Gedanken konzentrieren, um auf diese Weise dem wirklichen Geschehen zu entfliehen und sich ihr Überleben als Ziel vor Augen zu halten. Ein Selbstgespräch kann zusätzlich eine solche beruhigende Wirkung haben<sup>307</sup>. Genau dies berichtet auch Salutatis Lucretia. Denn während der Tat zwingt sie sich, gesteuert von dem festen Willen, ihrem Mann die Treue zu halten, jegliches Lustgefühl zu unterdrücken und beharrlich an ihre Ehe mit Collatinus zu denken.

Das Verhalten des Vergewaltigungsopfers in den Monaten nach der Tat teilen Burgess und Holmstrom in zwei Phasen ein, für die sie jeweils typische Kennzeichen benennen. Die ersten Reaktionen in der „acute phase“, die die erste Zeit nach der Vergewaltigung umfaßt, klassifizieren sie in drei Gruppen als „impact reactions“, Reaktionen direkt im Anschluß an die Tat, „emotional reactions“, Reaktionen, die von den Gefühlen bestimmt werden, und „somatic reactions“, Reaktionen, die sich körperlich zeigen. An diese erste Phase schließt sich die „reorganisation phase“ an, in der die Opfer Strategien entwickeln, um das Geschehene zu vergessen und in ihr gewohntes Alltagsleben zurückzukehren<sup>308</sup>. Bei Salutati sind die Merkmale, die Burgess und Holmstrom auf mehrere Monate verteilen, idealtypisch zusammengezogen. So ist die Rede, die Lucretia unmittelbar nach der Vergewaltigung hält, nicht nur von den Merkmalen bestimmt, die Burgess und Holmstrom für die „acute phase“ benennen. Die Überlegungen, die sie im Gespräch mit ihren Verwandten anstellt, weisen vielmehr bereits auf die Strategien hin, denen Vergewaltigungsopfer langfristig in der „reorganisation phase“ folgen.

Von den typischen ersten Reaktionen, die Burgess und Holmstrom in der „acute phase“ feststellen, finden sich bei Salutatis Lucretia zunächst die „impact reactions“. Vergewaltigungsopfer stellen laut Burgess und Holmstrom ihre Gefühle entweder in einem „expressed style“ bewußt und deutlich heraus oder versuchen sie ganz im Gegenteil in einem „controlled style“ möglichst vollständig zu verbergen und zurückzuhalten<sup>309</sup>. Salutatis Lucretia folgt diesem zweiten Handlungsmuster und begegnet ihren Verwandten betont gefaßt und ruhig. Tatsächlich, so wird von Zeit zu Zeit deutlich, verbirgt sie aber hinter ihren fast durchgehend so nüchtern vorgetragenen Überlegungen die Erschütterung darüber, daß ihr ganzes bisheriges Leben zerstört scheint und sie verzweifelt nach einem Ausweg sucht. Bei den „emotional reactions“ unterscheiden Burgess und Holmstrom ganz unterschiedliche Gefühle, von denen Vergewaltigungsopfer bestimmt sein können, und zählen dazu „fear, humiliation, and embarrassment“, Angst, Scham und Verlegenheit, ebenso wie „anger, revenge, and self-blame“, Wut, Rachewünsche und Schuldgefühle<sup>310</sup>. Alle diese Gefühlsreaktionen durchläuft auch Salutatis Lucretia. So berichtet sie von ihrer Angst, schwanger geworden zu sein, und sieht sich aus Verlegenheit nicht mehr dazu in der Lage, weiter mit ihrem Ehemann und ihren Kinder zusammenzuleben. Wie wichtig schließlich die Kategorie der Scham für ihr Verhalten ist, belegt ihre Furcht vor der *infamia*, der üblen Nachrede ihrer Mitmenschen. Gleichzeitig läßt Lucretia aber auch ihrer Wut auf Sextus freien Lauf und hält ihre Familie und deren Freunde dazu an, schonungslos an der Königsfamilie

<sup>307</sup> Vgl. Burgess/ Holmstrom 1976, S. 415.

<sup>308</sup> Burgess/ Holmstrom 1974.

<sup>309</sup> Burgess/ Holmstrom 1974, S. 982.

<sup>310</sup> Burgess/ Holmstrom 1974, S. 983.

Rache für die Tat zu üben. Entscheidend für ihren Entschluß, Selbstmord zu begehen und nicht den Bitten und Zureden der anderen zu folgen, sind jedoch die Schuldgefühle. Wie die Vergewaltigungsoffer der Studie von Burgess und Holmstrom sucht auch Lucretia bei sich selbst nach Gründen dafür, wie es zur Tat kommen konnte. So sieht sie in ihrem erfolgreichen Bemühen, keusch zu leben, gerade den Anlaß dafür, daß Sextus sie vergewaltigt. Außerdem erklärt sie ihren eigenen Körper, den sie als den Teil ihrer Person ausmacht, der direkt an der Vergewaltigung beteiligt war, zu einer bedrohlichen Größe. Denn er könnte ihre keusch gebliebene Seele langfristig zerstören und zur Lust verführen.

Lucretias Selbstmord scheint zu verhindern, daß sie überhaupt noch in die „reorganisation phase“ eintritt, die Burgess und Holmstrom für die Zeit nach der Vergewaltigung beschreiben. Salutati konzentriert jedoch lediglich in der einen Szene, in der Lucretia ihre Verwandten informiert und sich schließlich vor ihren Augen ersticht, was sich bei Burgess und Holmstrom auf mehrere Monate verteilt. Durch die verkürzende Darstellung wird eine umso größere Aussagekraft des *exemplum* erzielt. Burgess und Holmstrom benennen verschiedene „coping mechanisms“ als Strategien, mit denen die Opfer das Geschehen verarbeiten. Sie verteilen sich über einen längeren Zeitraum, treten in Lucretias Rede aber sofort und dicht gedrängt auf. Ein erstes typisches Kennzeichen ist, daß die Vergewaltigungsoffer Unterstützung bei Verwandten und Bekannten suchen, die sie sonst nicht regelmäßig besuchen<sup>311</sup>. Dies gilt auch für Lucretia, die nach der Tat nicht nur ihren Ehemann herbeiruft, sondern zusätzlich den Vater und weitere Freunde zu sich bittet, die ihr gemeinsam helfen sollen. Als zweites Kennzeichen führen die Forscherinnen eine Krise im Sexualleben der Opfer an<sup>312</sup>. Auch Lucretia fürchtet sich vor den Umarmungen ihres Ehemannes und ängstigt sich, im Laufe der Zeit wie Sextus zu werden und ihre sexuelle Enthaltsamkeit aufzugeben. Burgess und Holmstrom berichten schließlich auch davon, daß die Versuche, wieder in ein geordnetes Leben zurückzukehren, scheitern können und Vergewaltigungsoffer in Einzelfällen Selbstmord begehen<sup>313</sup>. Wenn die *exempla*-Figur der Lucretia den Freitod wählt, entscheidet sie sich also zwar für eine extreme Form, auf die Vergewaltigung zu reagieren. Dies hat aber in den empirischen Untersuchungen von Burgess und Holmstrom eine Parallele.

Burgess und Holmstrom beschränken sich darauf, eine Liste von Handlungsmustern zu liefern, die bei Vergewaltigungsoffern zu beobachten sind und sich als *Rape Trauma Syndrome* wissenschaftlich klassifizieren lassen. Zu der weiterführenden Frage, wie sich ein Vergewaltigungsoffer verhalten sollte, nimmt dagegen nur Salutati Stellung. Insofern zeigt der Vergleich zwischen den Befunden zum *Rape Trauma Syndrome* und Salutatis *Declamatio* nicht nur Parallelen auf, sondern weist zugleich auf ein Defizit der Forschungen von Burgess und Holmstrom hin. Denn deren Forschungen können zwar gewährleisten, daß Opfer in Zukunft schneller erkannt werden, ein Vorschlag zur ihrer Betreuung und Heilung bleibt aber aus.

Wie zerbrechlich die seelische Verfassung eines Vergewaltigungsoffers ist und welche Gefährdung sich daraus ergibt, zeigt jedoch Salutatis Lucretia in aller Deutlichkeit. Durch die Vergewaltigung ist die Grundlage, auf der Lucretia ihr Selbstverständnis bisher aufgebaut hat, vollständig zerstört. Ein Leben als treue und sexuell enhaltsame Ehefrau, das ihr zuvor Sicherheit geben konnte, erscheint ihr nicht mehr möglich. Dies mündet in einen Wertekonflikt, in dem sie verzweifelt versucht, wieder zu einem stabilen Selbstverständnis zu kommen. Dabei steht das Programm einer „positiven Anthropologie“, die überzeitlich gültige Normen vorgibt und sichere moralische Orientierung verspricht, in Konkurrenz zu einer

<sup>311</sup> Vgl. Burgess/ Holmstrom 1974, S. 983.

<sup>312</sup> Vgl. Burgess/ Holmstrom 1974, S. 984.

<sup>313</sup> Vgl. Burgess/ Holmstrom 1979, S. 1281.

„negativen Anthropologie“, die Lucretia als Bedrohung erscheint. Hier muß der Wert der Keuschheit in ständiger Auseinandersetzung mit dem Geschehenen immer wieder neu erarbeitet werden. Lucretia kann ihn jedoch nicht mehr grundsätzlich für sich in Anspruch nehmen, sondern muß ihn sich beständig neu als Ziel setzen. Daher entschließt sie sich dazu, stattdessen durch den Selbstmord zu versuchen, die sicheren Normen der „positiven Anthropologie“ weiterhin aufrechtzuerhalten.

Unabhängig von der Frage, ob dies tatsächlich der beste Weg ist, um den Wertekonflikt zu lösen, fällt auf, daß die beiden Alternativen der „positiven“ und der „negativen Anthropologie“ in der Definition des *Rape Trauma Syndrome* überhaupt nicht vorkommen. Burgess und Holmstrom messen das Verhalten, das Vergewaltigungsopfer in den Monaten nach der Tat zeigen, lediglich an der Frage, ob sie in ein „normales“ Leben zurückfinden. Maßstab für diese Norm ist etwa, ob sie wieder ein geregeltes Sexualleben führen können, ohne weiterhin durch die Erinnerung an die Vergewaltigung gestört zu werden<sup>314</sup>. Dies entspricht auffällig der Argumentation, mit der bei Salutati Vater und Ehemann auf Lucretia einreden. Sie glauben, daß das Selbstwertgefühl der Lucretia bereits dadurch wiederhergestellt werden kann, daß sie von jeder Mitschuld freigesprochen wird. Weil sie schuldlos ist, kann sie auch weiterhin als keusch gelten und wieder ein normales Leben führen. Daher ermahnen Vater und Ehemann sie, sich nicht ihren Aufgaben als Tochter, Mutter und Ehefrau zu entziehen und mit ihnen gemeinsam Rache an den Tarquiniern zu begehen. Gegen diese Vorschläge führt Lucretia an, wie sehr sie in ihrem Selbstverständnis verunsichert ist, weil sie sich nicht mehr über die Werte definieren kann, die ihr bisher Orientierung boten. Dadurch ist gerade die Kategorie der „Normalität“, die Vater und Ehemann als Hilfe anbieten, gänzlich hinfällig geworden, und die beiden übersehen das eigentliche Problem.

Salutatis Lucretia zeigt, daß es bei der Betreuung von Vergewaltigungsopfern von zentraler Bedeutung ist, ob sie ihr erschüttertes Selbstverständnis wieder festigen können. Dieses Defizit der Forschungen von Burgess und Holmstrom ist in der aktuellen psychologischen Forschung inzwischen erkannt<sup>315</sup>. Ähnlich wie bei Salutati werden in der psychologischen Traumaforschung zwei verschiedene Formen unterschieden, wie die distanzierende Erinnerung an ein traumatisches Geschehen verlaufen kann. Als besondere Gefahr, der traumatisierte Personen immer wieder ausgesetzt sind, benennt die Traumaforschung, daß es zu einem zirkelhaften Bezug auf das vergangene Erlebnis kommen kann, bei der sich die Betroffenen nicht vom Geschehenen lösen können. Stattdessen beschränken sie sich darauf, eingeübte Verhaltensmuster zu wiederholen, die jedesmal wieder zur Befreiung von einer belastenden Erinnerung führen sollen. Dies entspricht dem Verhalten von Salutatis Lucretia. Sie sieht in der „positiven Anthropologie“, die ihr vermeintlich sicheren Halt geben soll und sie in den Selbstmord führt, die richtige Lösung aus ihrer Werteunsicherheit. Eine tatsächliche Lösung kann der Traumaforschung zufolge dagegen nur in einer offenen Auseinandersetzung mit dem vergangenen Erlebnis erreicht werden, bei der festgelegte Verhaltensweisen gerade vermieden werden<sup>316</sup>. Dies entspricht jedoch weitgehend der „negativen Anthropologie“, die Salutatis Lucretia zwar als Möglichkeit erkennt, vor der sie aber ausweicht, weil sie ihr keine sichere Lösung garantiert. Die Werte, über die sich das eigene Selbstverständnis definieren läßt, können nur als Zielvorgaben angesehen werden, die sich der Betroffene setzt und

---

<sup>314</sup> Vgl. Burgess/ Holmstrom 1974, S. 984.

<sup>315</sup> Vgl. Bohleber 2000, der einen Überblick über den Gesamtbereich der psychologischen Traumaforschung gibt. Sie stellt den größeren Rahmen bereit, in den das *Rape Trauma Syndrome* als Spezialfall gestellt werden kann.

<sup>316</sup> Vgl. Bohleber 2000, S. 825.

umzusetzen versucht. Es gibt jedoch weder festgelegte Wege, auf denen sie sicher erreicht werden können, noch die Garantie, dass sie immer gültig sind.

## Bibliographie

### 1. Primärliteratur

Die Bibliographie umfaßt die Primärliteratur, die im Text mit dem Namen des Autors, einer Kurzfassung des Titels und eventuell auch dem Namen des Herausgebers zitiert wird. Antike und spätantike Primärtexte, die im Text nur mit den üblichen Kürzeln nachgewiesen werden, sind nicht in die Bibliographie aufgenommen. Sie werden nach der jeweils maßgeblichen textkritischen Ausgabe zitiert.

Andrae, *Hieronymianus* (Klapper):

Klapper, Joseph (1926): „Aus der Frühzeit des Humanismus. Dichtungen zu Ehren des heiligen Hieronymus“. In: Ernst Boehlich; Hans Heckel (eds.): *Bausteine. Festschrift Max Koch zum 70. Geburtstag dargebracht*, Breslau, S. 255 – 281.

anonym, *De viris illustribus*:

Aurelius Victor, Sextus (1970): *Sexti Aurelii Victoris Liber de Caesaribus. Praecedunt De viris illustribus urbis Romae et liber Origo gentis Romana, subsequitur Epitome de Caesaribus. Recensuit Franz Pichlmayr, iterum collegit et adiecit Roland Gruendel*, Leipzig, S. 23 – 74.

anonym, *Gesta Romanorum* (Oesterley):

Oesterley, Hermann (ed.) (1872): *Gesta Romanorum*, Berlin.

Aristoteles, *Ars rhetorica*:

Aristoteles (1959): *Aristotelis Ars rhetorica. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit William D. Ross*, Oxford.

Augustinus, *De civitate Dei* (CSEL):

Augustinus, Aurelius (1955): *Sancti Aurelii Augustini De civitate dei. Libri I – X (Corpus Christianorum Series Latina 47)*, Turnholt.

Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*:

Boccaccio, Giovanni (1983): *Tutte le opere. IX: De casibus virorum illustrium. A cura di Vittore Branca*, Mailand.

Boccaccio, *De claris mulieribus*:

Boccaccio, Giovanni (1967): *Tutte le opere. X: De mulieribus claris. A cura di Vittore Branca*, Mailand.

Büchner, Über den Selbstmord:

Büchner, Georg (1988): „Über den Selbstmord. Eine Rezension“. In: ders.: *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Herausgegeben von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler. Band 1*, München, S. 34 – 38.

Cicero, *De legibus*:

Cicero, Marcus Tullius (1979): *De legibus, herausgegeben von Konrat Ziegler. 3. Aufl. überarbeitet und durch Nachträge ergänzt von Woldemar Görler*, Freiburg; Würzburg.

Claudian, *De raptu Proserpinae*:

Claudianus, Claudius (1985): *Claudii Claudiani Carmina. Edidit John B. Hall*, Leipzig, S. 289 – 341.

Claudian, *In Eutropium*:

Claudianus, Claudius (1985): *Claudii Claudiani Carmina. Edidit John B. Hall*, Leipzig, S. 143 – 189.

Claudian, *Laus Serenae*:

Claudianus, Claudius (1985): *Claudii Claudiani Carmina. Edidit John B. Hall*, Leipzig, S. 378 – 387.

da Moglio, *Anxia et lugubris est vita scribentis* (Ullman):

Ullman, Berthold L. (1973): „Additions to Salutati's Letters from the Turin Manuscript and Correspondence with Bernardo Moglio“. In: ders.: *Studies in the Italian renaissance. Second edition with additions and corrections*, Rom, S. 283 – 304.

della Seta, *Supplementum epithomatis de viris illustribus* (Mommsen):

Mommsen, Theodor E. (1952): „Petrarch and the decoration of the Sala virorum illustrium in Padua“. In: *Art Bulletin* 34, S. 95 – 116.

Emporius, *De deliberativa materia* (Halm):

Halm, Karl (ed.) (1863): *Rhetores latini minores. Ex codicibus maximam partem primum adhibitis*, Leipzig, S. 570 – 574.

Goethe, Rezension zu „Regulus, eine Tragödie in fünf Aufzügen von Collin“:

Goethe, Johann Wolfgang von (1901): „Regulus, eine Tragödie in fünf Aufzügen von Collin“. In: ders.: *Werke. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar. Band 1.40*, Weimar, S. 313 – 318.

Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre:

Goethe, Johann Wolfgang von (1898 – 1901): *Werke. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar. Bände 1.21 – 1.23*, Weimar.

Heine, Ideen. Das Buch Le Grand (HSA):

Heine, Heinrich (1970): „Ideen. Das Buch Le Grand“. In: ders.: *Säkularausgabe. Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse. Band 5: Reisebilder I. 1824 – 1828*, Berlin; Paris, S. 86 – 137.

Heine, Die romantische Schule (HSA):

Heine, Heinrich (1972): „Die romantische Schule“. In: ders.: *Säkularausgabe. Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse. Band 8: Über Deutschland 1833 – 1836*, Berlin; Paris, S. 7 – 123.

Heine, Romanzero (HSA):

Heine, Heinrich (1986): „Romanzero“. In: ders.: *Säkularausgabe. Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse. Band 3: Gedichte 1845 – 1856*, Berlin; Paris, S. 7 – 158.

Leo X., *In Lucretiam Statuam* (Roscoe):

Roscoe, William (1853): *The Life and Pontificate of Leo the Tenth. Sixth edition, revised by his son Thomas Roscoe. In two volumes*, London.

Lindner, Brutus und Collatinus:

Lindner, Albert (1866): *Brutus und Collatinus. Trauerspiel*, Berlin.

Livius, *Ab urbe condita*:

Livius, Titus (1974): *Titi Livi Ab urbe condita. Libri I – V. Recognovit et adnotatione critica instruxit Robertus M. Ogilvie*, Oxford.

Map, *De nugis curialium*:

Map, Walter (1983): *De nugis curialium. Courtiers' Trifles. Edited and translated by M.R. James. Revised by C.N.L. Brooke and R.A.B. Mynors*, Oxford.

Montaigne, *Essais*:

Montaigne, Michel de (1988): *Essais. Présentation, établissement du texte, apparat critique et notes par André Tournon. 3 Bände*, Paris.

Niebuhr, Römische Geschichte:

Niebuhr, Barthold Georg (1873 – 1874): *Römische Geschichte. Neue Ausgabe von Meyer Isler. 3 Bände*, Berlin.

Petrarca, *De viris illustribus*:

Petrarca, Francesco (1964): *De viris illustribus. Edizione critica per cura di Guido Martellotti*, Florenz.

Petrarca, *Rerum senilium liber XIV*:

Petrarca, Francesco (1922): *Rerum senilium liber XIII, epistola 1*, Padua.

Quintilian, *Institutio Oratoria*:

Quintilianus, Marcus Fabius (1970): *M. Fabi Quintiliani Institutio oratoria. Recognovit brevis adnotatione critica instruxit M. Winterbottom. 2 Bände*, Oxford.

Salutati, Additions (Ullman):

Ullman, Berthold L. (1973): „Additions to Salutati's Letters from the Turin Manuscript and Correspondence with Bernardo Moglio“. In: ders.: *Studies in the Italian renaissance. Second edition with additions and corrections*, Rom, S. 283 – 304.

Salutati, *Declamatio Lucretie*:

vgl. den im Anhang dieser Arbeit abgedruckten Lesetext.

Salutati, *Epigrammata*:

Hankey, A. Thomas (1959): „Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22, S. 363 – 365.

Salutati, *Epistolario*:

Salutati, Coluccio (1891 – 1911): *Epistolario. A cura di Francesco Novati. 4 Bände*, Roma.

Salutati, Staatsbriefe (Langkabel):

Langkabel, Hermann (1981): *Die Staatsbriefe Coluccio Salutatis. Untersuchungen zum Frühhumanismus in der Florentiner Staatskanzlei und Auswahl edition*, Köln.

Schlegel, Rezension zu Niebuhrs Römischer Geschichte:  
von Schlegel, August Wilhelm: „Römische Geschichte von B.G. Niebuhr“. In:  
*Heidelbergische Jahrbücher der Litteratur* Jg. 1816, No. 53 – 57, S. 834 – 906.

Schönthan, Raub der Sabinerinnen:  
Schönthan, Franz und Paul von (o. J.): *Der Raub der Sabinerinnen. Schwank in vier Akten*,  
11. Aufl., Berlin.

Shakespeare, *Hamlet*:  
Shakespeare, William (1982): *Hamlet. Edited by Harold Jenkins*, London; New York.

Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*:  
Valerius Maximus (1998): *Valeri Maximi facta et dicta memorabilia. Libri I – VI. Edidit John  
Briscoe*, Stuttgart; Leipzig.

Villani, *De origine*:  
Villani, Filippo (1997): *Philippi Villani De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis  
civibus. Hrsg. von Giuliano Tanturli*, Padua.

*Vulgata*:  
Weber, Robert; Gryson, Roger (ed.) (1994): *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem.  
Recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robert Weber. Editionem quartam emendatam  
praeparavit Roger Gryson*, Stuttgart.

## 2. Sekundärliteratur

Alewell, Karl (1913): *Über das rhetorische Paradeigma. Theorie, Beispielsammlungen, Verwendung in der römischen Literatur der Kaiserzeit*, Kiel.

Arieti, James A. (1997): „Rape and Livy’s View of Roman History“. In: Susan Deacy; Karen F. Pierce (eds.): *Rape in Antiquity*, London, S. 209 – 229.

Baskins, Cristelle L. (1994): „Corporeal Authority in the Speaking Picture. The Representation of Lucretia in Tuscan Domestic Painting“. In: Richard C. Trexler (ed.): *Gender rhetorics. Postures of dominance and submission in history*, Binghamton, NY, S. 187 – 206.

Baskins, Cristelle L. (1998): *Cassone painting, humanism, and gender in early modern Italy*, Cambridge.

Baßler, Moritz (1995a): „Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur“, In: ders. (ed.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt am Main, S. 7 – 28.

Baßler, Moritz (ed.) (1995b): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt am Main.

Barriault, Anne B. (1994): *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, Pennsylvania, PA.

Bartsch (1980): *The Illustrated Bartsch. Volume 16. Early German Masters. Jacob Bink. Georg Pencz. Heinrich Aldegrever. Edited by Robert A. Koch*, New York, NY.

Bauman, R. A. (1996): „The Rape of Lucretia, *Quod metus causa* and the Criminal Law“. In: *Latomus* 52, S. 550 – 566.

Bérier, Francois (1996): „La Force d’Elvide. A propos de la *Declamatio Lucretie* de Coluccio Salutati et de l’*Historia Floridani et Elvidis* de Nicolas de Clamanges“. In: *Recherches et Travaux* 50, S. 133 – 149.

Berlioz, Jacques (ed.) (1998): *Les exempla médiévaux. Nouvelles perspectives*, Paris.

Bernacchioni, Annamaria (1994): „Alcune precisazioni su un perduto ciclo di *Uomini illustri* in Palazzo Vecchio“. In: *Paragone Nuova ser.* 44 – 46 (529-531-533), S. 17 – 22.

Birt, Theodor (1892): „De Claudiani vita et scriptis et temporum historia“. In: Claudius Claudianus: *Claudii Claudiani Carmina*, Berlin, S. I – LXIV.

Bloomer, W. Martin (1992): *Valerius Maximus and the rhetoric of the new nobility*, Chapel Hill, NC.

Böcker-Dursch, Heidi (1973): *Zyklen berühmter Männer in der bildenden Kunst Italiens – „Neuf Preux“ und „uomini illustri“*. Eine ikonologische Studie, München 1973.

- Bohleber, Werner (2000): „Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse“. In: *Psyche* 54, S. 797 – 839.
- Bradner, Leicester (1957): „The Latin Drama of the Renaissance (1340 – 1640)“. In: *Studies in the Renaissance* 4, S. 31 – 70.
- Bremond, Claude; Le Goff, Jacques; Schmitt, Jean-Claude (1982): *L'Exemplum*, Turnhout.
- Bridenthal, Renate (1972): „Was there a Roman Homer? Niebuhr's thesis and its critics“. In: *History and Theory* 11, S. 193 – 213.
- Briese, Olaf (1992): „Von der Unmöglichkeit, Held zu sein. Das Lucretia-Motiv im Vormärz“. In: *Weimarer Beiträge* 38, S. 407 – 418.
- Brooke, C.N.L.; Mynors, R.A.B. (1983): „Introduction“. In: Walter Map: *De nugis curialium. Courtiers' Trifles. Edited and translated by M.R. James. Revised by C.N.L. Brooke and R.A.B. Mynors*, Oxford, S. XIII – L.
- Bryson, Norman (1986): „Two Narratives of Rape in the Visual Arts: Lucretia and the Sabine Women“. In: Sylvana Tomaselli; Roy Porter (eds.): *Rape*, Oxford, S. 152 – 173.
- Bumke, Joachim (1997): „Autor und Werk. Beobachtungen und Überlegungen zur höfischen Epik (ausgehend von der Donaueschinger Parzivalhandschrift Gd)“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116 (Sonderheft), S. 87 – 114.
- Burck, Erich (1992): *Das Geschichtswerk des Titus Livius*, Heidelberg.
- Burgess, Ann W.; Holmstrom, Lynda L. (1974): „Rape Trauma Syndrome“. In: *American Journal of Psychiatry* 131, S. 981 – 986.
- Burgess, Ann W.; Holmstrom, Lynda L. (1976): „Coping Behavior of the Rape Victim“. In: *American Journal of Psychiatry* 133, S. 413 – 418.
- Burgess, Ann W.; Holmstrom, Lynda L. (1979): „Adaptive Strategies and Recovery from Rape“. In: *American Journal of Psychiatry* 136, S. 1278 – 1282.
- Calhoun, Cristina G. (1997): „Lucretia, Savior and Scapegoat. The Dynamics of Sacrifice in Livy 1.57 – 59“. In: *Helios* 24.2, S. 151 – 169.
- Cameron, Alan (1970): *Claudian. Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, Oxford.
- Chaplin, Jane D. (2000): *Livy's exemplary history*, Oxford.
- Chevallier, Raymond; Poignault, R. (eds.) (1994): *Présence de Tite-Live. Hommage au Professeur P. Jal*, Tours.
- Clarke, Amy K. (1976): „Claudius Claudianus“. In: F. Edward Cranz; Paul Oskar Kristeller (eds.): *Catalogus Translationum et commentariorum. Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Vol. III*, Washington, S. 141 – 171.

Croce, Benedetto (1953): „Lucrezia nella poesia e nella casistica morale“. In: ders.: *Aneddoti di varia letteratura. Second revised edition*, Bari, S. 400 – 410.

D’Ancona, Mirella L. (1977): *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Florenz.

David, Jean-Michel; Chassignet, Martine (eds.) (1998): *Valeurs et mémoire à Rome. Valère Maxime ou la vertu recomposée*, Paris.

Degenhart, Bernhard; Schmitt, Annegrit (1980): *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 – 1450. Teil II. Venedig und Addenda zu Süd- und Mittelitalien. 3 Bände*, Berlin.

den Hengst, D. (1995): „Het prooemium van Livius’ *Ab urbe condita*“. In: *Lampas* 28, S. 314 – 330.

de Nolhac, Pierre (1890): „Un nouveau portrait de Pétrarque“. In: *Gazette des Beaux-Arts* Année 23, Periode 3, Tome 3, S. 162 – 174.

de Nolhac, Pierre (1891): „Le *De viris illustribus* de Pétrarque. Notices sur les manuscrits originaux, suivie de fragments inédits“. In: *Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres Bibliothèques* 34.1, S. 61 – 148.

Demoen, Kristoffel (1995): *Pagan and Biblical exempla in Gregory Nazianzen. A study in rhetoric and hermeneutics*, Turnhout.

Devrient, Hans (1904): „Albert Lindner und Eduard Devrient. Nach ungedruckten Briefen und Tagebuchblättern“. In: *Euphorion* 11, S. 122 – 140.

Dewar, Michael (1994): „Hannibal and Alaric in the Later Poems of Claudian“. In: *Mnemosyne* 47, S. 349 – 372.

Dick, Wilhelm (1890): *Die Gesta Romanorum nach der Innsbrucker Handschrift vom Jahre 1342 und 4 Münchener Handschriften*, Erlangen; Leipzig.

Diehl, Huston (1990): „Bewhored images. The iconoclastic rhetoric of Cranach’s ‚Lucretia‘“. In: *Renaissance papers 1990*, S. 1 – 17.

Döpp, Sigmar (1980): *Zeitgeschichte in den Dichtungen Claudians*, Wiesbaden.

Donaldson, Ian (1982): *The rapes of Lucretia. A Myth and its Transformations*, Oxford.

Donato, Maria M. (1985): „Gli eroi romani tra storia ed *exemplum*: I primi cicli umanistici di Uomini famosi“. In: Salvatore Settis (ed.): *Memoria dell’Antico nell’arte Italiana Bd. 2*, Turin, S. 97 – 152.

Donato, Maria M. (1986): „Famosi Cives: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze fra Tre e Quattrocento“. In: *Ricerche di Storia dell’Arte* 30, S. 27 – 42.

- Engler, Bernd; Müller, Kurt (eds.) (1995): *Exempla. Studien zur Bedeutung und Funktion exemplarischen Erzählens*, Berlin.
- Emison, Patricia (1991): „The Singularity of Raphael’s Lucretia“. In: *Art History* 14, S. 372 – 396.
- Feichtinger, Barbara (1992): „*Ad maioram gloriam Romae*. Ideologie und Fiktion in der Historiographie des Livius“. In: *Latomus* 51, S. 3 – 33.
- Feldherr, Andrew (1998): *Spectacle and Society in Livy’s History*, Berkeley, CA; Los Angeles, CA; London.
- Fisser, Caroline (1996): „Het verhaal van Lucretia in de beeldende kunst“. In: *Receptie van de klassieken* 8, S. 85 – 105.
- Fisser, Caroline (1997): „Het verhaal van Lucretia in beeld. Vragen stellen aan beeldmateriaal als toetsing van tekstbegrip“. In: *Lampas* 30, S. 60 – 70.
- Floriani, Gianni (1993): *Francesco Petrarca. Memorie e cronache padovane*, Padua.
- Fögen, Marie T. (2002): *Römische Rechtsgeschichten. Über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems*, Göttingen.
- Fontanarosa, Salvatore (1999a): „La fortuna di Lucrezia. Ricezione e attualizzazione di un modello di virtù muliebre. I. Tra Medioevo e Rinascimento“. In: *Aufidus* 38, S. 115 – 147.
- Fontanarosa, Salvatore (1999b): „La fortuna di Lucrezia. Ricezione e attualizzazione di un modello di virtù muliebre. 2. Iconografia e produzione letteraria: ricerche riflessioni, da Livio a Giradoux“. In: *Aufidus* 39, S. 93 – 121.
- Forsythe, Gary (1999): *Livy and early Rome. A Study in Historical Method and Judgement*, Stuttgart.
- Frazier, Patricia A.; Borgida, Eugene (1992): „A Review of Case Law and Psychological Research“. In: *Law and Human Behavior* 16, S. 293 – 311.
- Friedländer, Max J.; Rosenberg, Jakob; Schwartz, Gary (1979): *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Basel; Boston, MA; Stuttgart.
- Fuhrmann, Manfred (1973): „Das *exemplum* in der antiken Rhetorik“. In: Reinhart Koselleck; Wolf-Dieter Stempel (eds.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München, S. 449 – 452.
- Fuhrmann, Manfred (1995): „Literarische Rezeptionsprozesse in der antikeuropäischen Tradition“. In: Karl Bayer; Peter Petersen; Klaus Westphalen (eds.): *Die Antike und ihre Vermittlung. Festschrift für Friedrich Maier zum 60. Geburtstag*, München, S. 10 – 19.
- Funk, Julika (2000): „Forschungsrichtungen in der Anthropologie: Philosophische Anthropologie, Historische Anthropologie, Interkulturalität und Kulturanthropologie. Überblick und Auswahlbibliographie“. In: *Historical social research* 25.2, S. 54 – 138.

- Galinsky, Hans (1932): *Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur*, Breslau.
- Galinsky, Karl (1992): „Introduction. The Interpretation of Roman Poetry and the Contemporary Critical Scene“. In: Karl Galinsky (ed.): *The Interpretation of Roman Poetry. Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt am Main; Bern; New York, NY; Paris, S. 1 – 40.
- Garrison, Arthur A. (1999): „Rape Trauma Syndrome. A Review of Behavioral Science Theory and its Admissibility in Criminal Trials“. In: *American Journal of Trial Advocacy* 23, S. 591 – 649.
- Gazich, Roberto (1995): *Exemplum ed esemplarità in Properzio*, Mailand.
- Gebien, Kurt (1969): *Die Geschichte in Senecas philosophischen Schriften. Untersuchungen zum historischen Exempel in der Antike*, Konstanz.
- Geerlings, Wilhelm (1997): „De civitate Dei XIX als Buch der Augustinischen Friedenslehre“. In: Christoph Horn (ed.): *Augustinus – De civitate Dei*, Berlin, S. 211 – 233.
- Geldner, Harald N. (1977): *Lucretia und Verginia. Studien zur Virtus der Frau in der römischen und griechischen Literatur*, Mainz.
- Gibbs, Robert (1989): *Tomaso da Modena. Painting in Emilia and the march of Treviso, 1340 – 80*, Cambridge.
- Glauser, Jürg; Heitmann, Annegret (eds.) (1999): *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft*, Würzburg.
- Goddard, Stephen H. (ed.) (1988a): *The world in miniature. Engravings by the German little masters 1500 – 1550*, Lawrence, KS.
- Goddard, Stephen H. (1988b): „The Origin, Use, and Heritage of the Small Engraving in Northern Europe“. In: Stephen H. Goddard (ed.): *The world in miniature. Engravings by the German little masters 1500 – 1550*, Lawrence, KS, S. 13 – 29.
- Goffen, Rona (1997): „Classical Virtue“. In: dies.: *Titian's Women*, New Haven, CT, S. 192 – 213.
- Goffen, Rona (1999): „Lotto's Lucretia“. In: *Renaissance quarterly* 52, S. 742 – 781.
- Grau, Peter (1995): „Anmerkungen zum Thema: Lucretia in der darstellenden Kunst“. In: Joachim Gruber (ed.): *Liviusinterpretationen. Mit Beiträgen von Monika Dodell, Peter Grau, Joachim Gruber, Niklas Holzberg*, Bamberg, S. 97 – 105, Tafeln S. 138 – 142.
- Greiselmayer, Volkmar (1996): *Kunst und Geschichte. Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobäa. Versuch einer Interpretation*, Berlin.
- Grewenig, Meinrad Maria (1987): *Der Akt in der deutschen Renaissance. Die Einheit von Nacktheit und Leib in der bildenden Kunst*, Freren.
- Grimm, Claus (1994): *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Regensburg.

- Groh, Ruth (1997): Formale und materiale Anthropologie. Ein Versuch zur begrifflichen Klärung. Unveröffentlichtes Diskussionspapier des SFB „Literatur und Anthropologie“, Konstanz.
- Guerrini, Roberto (1992): „*Orbis moderamina*. Echi di Claudiano negli epigrammi del Salutati per Palazzo Vecchio a Firenze“. In: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Siena* 13 (ISSN 0392-9345), S. 319 – 329.
- Guerrini, Roberto (1993): „*Effigies procerum*. Modelli antichi (Virgilio, Floro, De viris illustribus) negli epigrammi del Salutati per Palazzo Vecchio a Firenze“. In: *Athenaeum. Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità* 81, S. 201 – 212.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1997): *In 1926. Living at the edge of time*, Cambridge, MA.
- Gunning, Jan (1927): „Lorbeer“. In: *Paulys Realencyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*. 26. Halbband, Stuttgart, Sp. 1431 – 1442.
- Hampton, Timothy (1990): *Writing from History. The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca, NY.
- Hanika, Karin (1996): „Lucretia als „Damenopfer“ patriarchaler Tugendkonzeptionen. Die vier Kupferstiche des Hendrik Goltzius“. In: Helga Sciurie (ed.): *Eros – Macht – Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur in Kunst und Literatur*, Trier, S. 395 – 422.
- Hankey, A. Thomas (1959): „Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22, S. 363 – 365.
- Haug, Walter; Wachinger, Burghardt (eds.) (1991): *Exempel und Exempelsammlung*, Tübingen.
- Haye, Thomas (1999): *Oratio. Mittelalterliche Redekunst in lateinischer Sprache*, Leiden; Boston, MA; Köln.
- Heus, Willemina E. (1982): *Claudius Claudianus. Laus Serenae (carm. min. 30). Inleiding en commentar*, Utrecht.
- Heuß, Alfred (1985): „B. G. Niebuhr: Von der „Rezeption“ zur Wissenschaft“. In: Wolfgang Schuller (ed.): *Antike in der Moderne*. Konstanz, S. 105 – 126.
- Hillen, Hans J. (1997): *T. Livius. Römische Geschichte. Buch I – III. Lateinisch und deutsch*. 2. Aufl., Zürich.
- Hölkeskamp, Karl-Joachim (1996): „*Exempla* und *mos maiorum*: Überlegungen zum kollektiven Gedächtnis der Nobilität“. In: Hans-Joachim Gehrke; Astrid Möller (eds.): *Vergangenheit und Lebenswelt. Soziale Kommunikation, Traditionsbildung und historisches Bewußtsein*, Tübingen, S. 301 – 338.
- Hofmann, Heinz (1988): „Überlegungen zu einer Theorie der nichtchristlichen Epik der lateinischen Spätantike“. In: *Philologus* 132, S. 101 – 159.

Hollstein (1991): *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400 – 1700. Vol. 31. Michael Ostendorfer (continued) to Georg Pencz. Edited by Tilman Falk. Compiled by Robert Zijma, Roosendaal.*

Honstetter, Robert (1977): *Exemplum zwischen Rhetorik und Literatur. Zur gattungsgeschichtlichen Sonderstellung von Valerius Maximus und Augustinus*, Konstanz.

Horn, Christoph (1997): „Einleitung“. In: ders. (ed.): *Augustinus – De civitate Dei*, Berlin, S. 1 – 24.

Hosius, Carl (1920): „Der Rhetor Emporius“. In: Martin Schanz; Carl Hosius; Gustav Krüger: *Geschichte der römischen Litteratur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Julian. Bd. 4.2*, München, S. 266 – 267.

Hübner, Gaby (1996): *Aus dem literarischen Nachlaß von Joachim Jungius. Edition der Tragödie „Lucretia“ und der Schul- und Universitätsreden*, Göttingen.

Hults, Linda C. (1991): „Dürer's Lucretia. Speaking the silence of Women“. In: *Signs* 16, S. 205 – 237.

Ijsewijn, Jozef (1998): *Companion to neo-latin studies. Band 2: Literary, linguistic, philological and editorial questions. Second entirely rewritten edition*, Leuven.

Jaeger, Mary (1997): *Livy's Written Rome*, Ann Arbor, MI.

Jaffé, Michael (1971): „Pesaro Family Portraits: Pordenone, Lotto and Titian“. In: *The Burlington Magazine* 113, S. 696 – 702.

Jaffé, Michael; Groen, Karin (1987): „Titian's ‚Tarquin and Lucretia‘ in the Fitzwilliam“. In: *The Burlington magazine* 129, S. 162 – 172.

Jauss, Hans R. (1964): „Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘“. In: Charles Perrault: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, München, S. 8 – 64.

Jed, Stephanie H. (1987): „Salutati's *Declamatio Lucretie*. The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism“. In: *Genre* 20, S. 209 – 226.

Jed, Stephanie H. (1989): *Chaste Thinking. The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*, Bloomington, IN.

Jed, Stephanie H. (1991): „Chastity on the Page: A Feminist Use of Palaeography“. In: Marilyn Migiel; Juliana Schiesari (eds.): *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca, NY, S. 114 – 130.

Jeep, Ludwig (1876– 1879): „Praefatio“. In: Claudius Claudianus: *Claudii Claudiani Carmina*, Leipzig, S. V – LXXXI.

- Jensen, Richard (1968): „Coluccio Salutati's ‚Lament of Phyllis‘“. In: *Studies in Philology* 65, S. 109 – 123.
- Joplin, Patricia K. (1990): „Ritual Work on human flesh. Livy's Lucretia and the rape of the body politic“. In: *Helios* 17, S. 51 – 70.
- Joshel, Sandra R. (1992): „The body female and the body politic. Livy's Lucretia and Verginia“. In: Amy Richlin (ed.): *Pornography and representation in Greece and Rome*, New York, NY; Oxford, S. 112 – 130.
- Kahn, Victoria (1991): „Coluccio Salutati on the Active and Contemplative Lives“. In: Brian Vickers (ed.): *Arbeit, Muße, Meditation. Studies in the Vita activa and Vita contemplativa*, 2. durchges. Aufl., Zürich; Stuttgart, S. 153 – 179.
- Keßler, Eckhard (1968): *Das Problem des frühen Humanismus. Seine philosophische Bedeutung bei Coluccio Salutati*, München.
- Keßler, Eckhard (1978): *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, München.
- Klapper, Joseph (1926): „Aus der Frühzeit des Humanismus. Dichtungen zu Ehren des heiligen Hieronymus“. In: Ernst Boehlich; Hans Heckel (eds.): *Bausteine. Festschrift Max Koch zum 70. Geburtstag dargebracht*, Breslau, S. 255 – 281.
- Kluszczewski, Reinhard (1983): „Wandlungen des Lucretia-Bildes im lateinischen Mittelalter und in der italienischen Literatur der Renaissance“. In: Eckard Lefèvre; Eckart Olshausen (eds.): *Livius. Werk und Rezeption. Festschrift für Erich Burck zum 80. Geburtstag*, München, S. 313 – 335.
- Koch, Franz (1914): *Albert Lindner als Dramatiker. Mit besonderer Berücksichtigung seines ‚Brutus und Collatinus‘ und seiner ‚Bluthochzeit‘*, Weimar.
- Koepplin, Dieter; Falk, Tilman (1976): *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Ausstellung im Kunstmuseum Basel 15. Juni bis 8. September 1974. 2 Bände*, Basel; Stuttgart.
- Kohl, Benjamin (1974): „Petrarch's prefaces to *De viris illustribus*“. In: *History and Theory* 13, S. 132 – 144.
- Kompatscher, Gabriela (1997): *Die Gesta-Romanorum-Handschriften der Universitätsbibliothek Innsbruck Cod. 667, Cod. 509 und Cod. 433. Ihre Beziehungen zueinander und zu den anderen Gesta-Romanorum-Handschriften der Universitätsbibliothek Innsbruck*, Innsbruck.
- Kornhardt, Hildegard (1936): *Exemplum. Eine bedeutungsgeschichtliche Studie*, Göttingen.
- Koselleck, Reinhart (1979): „*Historia magistra vitae*. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte“. In: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, S. 38 – 66.

- Koster, Severin (1996): „*Tibi tuaeque rei publicae. Zur praefatio des Livius*“. In: Christian Mueller-Goldingen; Kurt Sier (eds.): *Lenaika. Festschrift für Carl Werner Müller zum 65. Geburtstag*, Stuttgart; Leipzig.
- Langan, John (1991): „The elements of Saint Augustine’s Just War Theory“. In: William C. Babcock (ed.): *The Ethics of Saint Augustine*, Atlanta, GA, S. 126 – 189.
- Langkabel, Hermann (1981): *Die Staatsbriefe Coluccio Salutati. Untersuchungen zum Frühhumanismus in der Florentiner Staatskanzlei und Auswahledition*, Köln.
- Lefèvre, Eckard; Olshausen, Eckart (eds.): *Livius. Werk und Rezeption. Festschrift für Erich Burck zum 80. Geburtstag*, München.
- Levy, Janey L. (1988): „The Erotic Engravings of Sebald and Barthel Beham: A German Interpretation of a Renaissance Subject“. In: Stephen H. Goddard (ed.): *The world in miniature. Engravings by the German little masters 1500 – 1550*, Lawrence, KS, S. 40 – 53.
- Linke, Bernhard; Stemmler, Michael (eds.) (2000): *Mos maiorum. Untersuchungen zu den Formen der Identitätsstiftung und Stabilisierung in der römischen Republik*, Stuttgart.
- Locher, Hubert (1999): *Domenico Ghirlandaio: Hieronymus im Gehäuse. Malerkonkurrenz und Gelehrtenstreit*, Frankfurt am Main.
- Lombardo, Paul A. (1982): „Vita activa versus Vita contemplativa in Petrarch and Salutati“. In: *Italica* 59.2, S. 83 – 92.
- Luttrell, Anthony (1970): „Coluccio Salutati’s Letter to Juan Fernandez de Heredia“. In: *Italia Medioevale e Umanistica* 13, S. 236 – 243.
- Lyons, John D. (1996): *Exemplum. The rhetoric of Example in Early modern France and Italy*, Princeton, NJ.
- Manzo, Antonio (1991): „Considerazioni sulla Praefatio Liviana“. In: *Aevum antiquum. Istituto di Filologia Classica e di Papirologia* 4, S. 279 – 292.
- Martellotti, Guido (1964): „Introduzione“. In: Francesco Petrarca: *De viris illustribus. Edizione critica per cura di Guido Martellotti*, Florenz, S. VII – CLIV.
- Martellotti, Guido (1983): „Epitome e Compendio“. In: ders.: *Scritti Petrarqueschi. A cura di Michele Feo e Silvia Rizzo*, Padova, S. 50 – 66.
- Martin, Alfred von (1973): *Coluccio Salutati und das humanistische Lebensideal. Ein Kapitel aus der Genesis der Renaissance. Nachdr. d. Ausg. Leipzig/Berlin 1916*, Hildesheim.
- Mellini, Gian L. (1965): *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Mailand.
- Menestò, Enrico (1971): *Coluccio Salutati. Editi e inediti latini dal Ms. 53 della biblioteca comunale di Todi*, Todi.

- Menestò, Enrico (1979): „La „declamatio Lucretiae“ del Salutati: manoscritti e fonti“. In: *Studi medievali Ser. 3a* 20, S. 917 – 924.
- Mentschl, Josef (1999): Offermann, v.. In: *Neue deutsche Bibliographie* 19, S. 484 – 485.
- Miles, Gary B. (1995): *Livy. Reconstructing Early Rome*, Ithaca, NY.
- Miziolek, Jerzy (1996a): *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warschau.
- Miziolek, Jerzy (1996b): „„Florentina libertas“. La „Storia di Lucrezia romana e la cacciata del tiranno“ sui cassoni del primo Rinascimento“. In: *Prospettiva* 83 – 84, S. 159 – 176.
- Moles, John (1993): „Livy’s preface“. In: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 39, S. 141 – 168.
- Mommsen, Theodor E. (1952): „Petrarch and the decoration of the Sala virorum illustrium in Padua“. In: *Art Bulletin* 34, S. 95 – 116.
- Moore, Timothy J. (1993): „Morality, History, and Livy’s Wronged Women“. In: *Eranos* 91.2, S. 38 – 46.
- Morrall, Andrew (1998): „The ‚Deutsch‘ and the ‚Welsch‘. Jörg Breu the Elder’s sketch for the Story of Lucretia and the uses of classicism in sixteenth-century Germany“. In: Stuart Currie (ed.): *Drawing 1400 – 1600. Invention and innovation*, Aldershot, S. 109 – 131.
- Moses, Diana C. (1993): „Livy’s Lucretia and the validity of coerced consent in Roman Law“. In: Angeliki E. Laiou (ed.): *Consent and coercion to sex and marriage in ancient and medieval societies*, Washington, DC, S. 39 – 81.
- Müller, Herrmann (1874): „Johannes Herrgotts *Libellus de virtute colenda*. Nebst einigen Briefen und Reden von ihm und an ihn. Nach der Greifswalder Handschrift (Mss. Lat. Fol. 15)“. In: *Archiv für Litteraturgeschichte* 3, S. 169 – 201 und S. 289 – 323.
- Müller, Herrmann (1878): „Zur Literatur der Geschichte von der Lucretia“. In: *Blätter für das Bayerische Gymnasial- und Real-Schulwesen* 14, S. 371 – 374.
- Mustakallio, Katariina (1999): „Legendary Women and Female Groups in Livy“. In: Päivi Setälä; Liisa Savunen (eds.): *Female Networks and the public sphere in Roman Society*, Rom, S. 53 – 64.
- Norman, Diana (1995): „Splendid models and examples from the past. Carrara patronage of art“. In: dies. (ed.): *Siena, Florence and Padua. Art, Society, and Religion 1280 – 1400. Vol. 1: Interpretative essays*, New Haven, CT; London, S. 155 – 175.
- O’Daly, Gerard (1999): *Augustine’s City of God. A Reader’s guide*, Oxford.
- Oesterley, Hermann (1872): *Gesta Romanorum*, Berlin.

Oppermann, Irene (2000): *Zur Funktion historischer Beispiele in Ciceros Briefen*, München; Leipzig.

Oranje, Hans (1996): „Augustinus over Lucretia“. In: *Receptie van de klassieken* 8, S. 57 – 66.

Ost, Hans (1981): „Tizians sogenannte ‚Venus von Urbino‘ und andere Buhlerinnen“. In: Justus Müller-Hofstede; Werner Spies (eds.): *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin, S. 129 – 149.

Packman, Zola (1999): „Rape and consequences in the latin declamations“. In: *Scholia. Natal Studies in Classical Antiquity* 8, S. 17 – 36.

Pellegrin, Elisabeth (1961): „Manuscrits de Pétrarque en France“. In: *Italia Medioevale e Umanistica* 4, S. 341 – 431.

Pétre, Hélène (1940): *L'exemplum chez Tertullien*, Neuilly-sur-Seine.

Philippides, S. N. (1983): „Narrative Strategies and Ideology in Livy's ‚Rape of Lucretia‘“. In: *Helios* 10.2, S. 113 – 119.

Pieters, Jürgen (ed.) (1999): *Critical Self-Fashioning. Stephen Greenblatt and the New Historicism*, Frankfurt am Main.

Pollmann, Karla (1997): „Augustins Transformation der traditionellen römischen Staats- und Geschichtsauffassung (Buch I – V)“. In: Christoph Horn (ed.): *Augustinus – De civitate Dei*, Berlin, S. 25 – 40.

Poel, Marc van der (1987): *De declamatio bij de humanisten. Bijdrage tot de studie van de functies van de rhetorica in de Renaissance*, Nieuwkoop.

Price, Bennett J. (1975): *Paradeigma and Exemplum in Ancient Rhetorical Theory*, Berkeley, CA.

Regosin, Richard L. (1983): „Le Miroitier vague‘. Reflections of the Example in Montaigne's Essais“. In: *Oeuvres & Critiques* 8, S. 73 – 86.

Riedel, Volker (2000): *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*, Stuttgart; Weimar.

Roth, Detlef (1998a): „Mittelalterliche Misogynie – ein Mythos? Die antiken *molestiae nuptiarum* im *Adversus Iovinianum* und ihre Rezeption in der lateinischen Literatur des 12. Jahrhunderts“. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 80, S. 39 – 66.

Roth, Detlef (1998b): „*An uxor ducenda*. Zur Geschichte eines Topos von der Antike bis zur Frühen Neuzeit“. In: Rüdiger Schnell (ed.): *Geschlechterbeziehungen und Textfunktionen. Studien zu Eheschriften der Frühen Neuzeit*, Tübingen, S. 171 – 232.

Rubinstein, Nicolai (1995): *Palazzo Vecchio, 1298 – 1532. Government Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, Oxford.

- Schiller, Gertrud (1968): *Ikonographie der christlichen Kunst. Band 2: Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh.
- Schmidt, Peter L. (1976): *Politik und Dichtung in der Panegyrik Claudians*, Konstanz.
- Schmitt, Annegrit (1974): „Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento. Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei. Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildnisses in die Ikonographie ‚Berühmter Männer‘“. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 18, S. 167 – 218.
- Schmitt, Annegrit (1989): „Der Einfluß des Humanismus auf die Bildprogramme fürstlicher Residenzen“. In: August Buck (ed.): *Höfischer Humanismus*, Weinheim, S. 215 – 257.
- Schneiderhan, Alfons (1922): *Die exempla bei Hieronymus*, München.
- Schramm, Albert (1923): *Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Band 5: Die Drucke von Johann Zainer in Ulm*, Leipzig.
- Schubert, Werner (1991): „Herodot, Livius und die Gestalt des Collatinus in der Lucretia-Geschichte“. In: *Rheinisches Museum* 134, S. 80 – 96.
- Shorr, Dorothy C. (1938): „Some notes on the Iconography of Petrarch's Triumph of Fame“. In: *Art Bulletin* 20, S. 100 – 107.
- Skidmore, Clive J. (1996): *Practical ethics for Roman gentlemen. The work of Valerius Maximus*, Exeter.
- Skidmore, Clive J. (1988): *Teaching by examples. Valerius Maximus and the exempla tradition*, o.O..
- Sottili, Agostino (1967): „I codici del Petrarca nella Germania occidentale. Teil 1“. In: *Italia Medioevale e Umanistica* 10, S. 419 – 491.
- Stechow, Wolfgang (1951): „Lucretiae Statua“. In: Oswald Goetz (ed.): *Essays in honor of Georg Swarzenski*, Chicago, S. 114 – 124.
- Stechow, Wolfgang (1960): „The authorship of the Walters' Lucretia“. In: *The Journal of the Walters Art Gallery* 23, S. 73 – 85.
- Stemmler, Michael (2000): „*Auctoritas Exempli*. Zur Wechselwirkung von kanonisierten Vergangenheitsbildern und gesellschaftlicher Gegenwart in der spätrepublikanischen Rhetorik“. In: Bernhard Linke; Michael Stemmler (eds.): *Mos maiorum. Untersuchungen zu den Formen der Identitätsstiftung und Stabilisierung in der römischen Republik*, Stuttgart, S. 141 – 205.
- Stierle, Karlheinz (1973): „Geschichte als exemplum – exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte“. In: Reinhart Koselleck; Wolf-Dieter Stempel (eds.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München, S. 347 – 375.
- Stierle, Karlheinz (1985): „Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil“. In: Fritz Nies; Karlheinz Stierle (eds.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München, S. 81 – 133.

Stierle, Karlheinz (1998): „Three Moments in the Crisis of Exemplarity: Boccaccio-Petrarch, Montaigne, and Cervantes“. In: *Journal of the history of ideas* 59, S. 581 – 596.

Stilett, Hans (1998): *Michel de Montaigne: Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett*, Frankfurt am Main.

Tervooren, Helmut, Wenzel, Horst (1997): „Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte. Einleitung“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116 (Sonderheft), S. 1 – 9.

Timpe, Dieter (1979): „Erwägungen zur jüngeren Annalistik“. In: *Antike und Abendland* 25, S. 97 – 119.

Trexler, Richard (1967): „Rome on the Eve of the Great Schism“. In: *Speculum* 42, S. 489 – 509.

Trout, Dennis (1994): „Retextualizing Lucretia. Cultural Subversion in The City of God“. In: *Journal of Early Christian Studies* 2, S. 53 – 70.

Ullman, Berthold L. (1963): *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padua.

Ullman, Berthold L. (1973): „Additions to Salutati's Letters from the Turin Manuscript and Correspondence with Bernardo Moglio“. In: ders.: *Studies in the Italian renaissance. Second edition with additions and corrections*, Rom, S. 283 – 304.

Vandiver, Elizabeth (1999): „The Founding mothers of Livy's Rome. The Sabine Women and Lucretia“. In: Frances B. Titchener; Peter Green (eds.): *The Eye Expanded. Life and the Arts in Greco-Roman Antiquity*, Berkeley, CA, S. 206 – 232.

Veeger, Harold Aram (ed.) (1994): *The new historicism reader*, London.

Voigt, Georg (1883): „Über die Lucretia-Fabel und ihre literarischen Verwandten“. In: *Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Classe* 35, S. 1 – 36.

von Graevenitz, Gerhart; Seebaß, Gottfried (1998): „Forschungsprogramm“. In: *Antrag auf Fortsetzung des Sonderforschungsbereichs 511 „Literatur und Anthropologie“*, Konstanz, S. 3 – 32.

von Moos, Peter (1988): *Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike bis zur Neuzeit und die Historiae im ‚Policraticus‘ Johanns von Salisbury*, Zürich 1988.

von Schlosser, Julius (1895): „Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts“. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 16, S. 144 – 230.

Walther, Gerrit (1993): *Niebuhrs Forschung*, Stuttgart.

- Watson, Alan (1975): *Rome of the XII Tables. Persons and Property*, Princeton, NJ.
- Weidmann, Pia Holenstein (1994): „Passionierte Tugend: Lukrezia“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, S. 1 – 21.
- Weileder, Andreas (1998): *Valerius Maximus. Spiegel kaiserlicher Selbstdarstellung*, München.
- Wiebel, Christiane (1988): *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus*, Weinheim.
- Witt, Ronald (1983): *Hercules at the Crossroads. The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati*, Durham, NC.
- Worstbrock, Franz Josef (1976): *Deutsche Antikerezeption: 1450 – 1550. Teil 1. Verzeichnis der deutschen Übersetzungen antiker Autoren*, Boppard am Rhein.
- Zintzen, Clemens; Ecker, Ute; Riemer, Peter (1992): *Coluccio Salutati. Index*, Tübingen.
- Zschelletschky, Herbert (1975): *Die ‚Drei Gottlosen Maler‘ von Nürnberg: Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zur Reformations- und Bauernkriegszeit*, Leipzig.