

DER PREDIGER ALS PORNOGRAF?

Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams

Jürgen Müller und Kerstin Küster

Der Blick nach Innen

Die Biografie der beiden Nürnberger Künstler Sebald und Barthel Beham würde sich nicht von der anderer Künstler aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterscheiden, wären sie nicht gemeinsam mit dem befreundeten Maler Georg Pencz und dem Rektor der Nürnberger St. Sebaldschule Hans Denck in einen Prozess verwickelt gewesen, in dem die Genannten gotteslästerlicher Reden beschuldigt wurden.¹ Am 10. Januar 1525 wird beschlossen, die jungen Männer durch fünf Predikanten befragen zu lassen.² Zwei Tage später werden sie verhaftet und eingesperrt. Das Verhör findet in der sogenannten Kapelle statt, ohne dass dabei Gewalt angewendet wird.³ Durch die Protokolle dieser durch den Magistrat der Stadt Nürnberg veranlassten Befragungen sind wir darüber informiert, welche Antworten die Künstler geben. Doch zunächst wird ihr Verfahren unterbrochen, um das Verhör des Schuldirektors Hans Denck vorzuziehen. Am 18. Januar findet sich die Notiz, dass man die «3 gefangen maler ruen lassen» soll, bis «die sach mit dem schulmeister gortert wirdet.»⁴

Am 23. Januar wird der Prozess gegen die Beham-Brüder und Pencz wieder aufgenommen. Während ihres Verhörs werden den Malern sechs Fragen vorgelegt. Ob es einen Gott gebe, lautet die erste Frage. Was sie von Christus hielten, die zweite. Ob sie die Evangelien für das Wort Gottes erachten würden, die dritte. Wie sie die Sakramente der Eucharistie und der Taufe beurteilen würden, viertens und fünftens. Sechstens schließlich, ob sie eine weltliche Obrigkeit und den Rat der Stadt Nürnberg als solche anerkennen würden. Die letzte Frage belegt, dass sich der Rat über den Charakter ihrer öffentlichen Reden unsicher gewesen zu sein scheint: Man unterstellte ihnen einen Aufruf zum Ungehorsam.

Die Verhöre sind kurz und in unterschiedlicher Form überliefert. Für Sebald liegt ein knappes Gesprächsprotokoll vor, für Barthel und den Maler Pencz existieren Ergebnisprotokolle. Es fällt auf, dass die «gottlosen Maler» in der Tendenz die gleichen Antworten geben. Sie anerkennen Gott, Christus spielt jedoch – was mehr als erstaunlich ist – in ihren Erwägungen keine Rolle. Auch die Schrift und die Sakramente werden abgelehnt oder zumindest nicht als Autoritäten akzeptiert. Hierin sind

sich die Beschuldigten einig. Lediglich in der Frage weltlicher Obrigkeit weichen sie voneinander ab. Während Sebald laviert, lehnen Barthel Beham und Georg Pencz die Legitimität der Obrigkeit schlichtweg ab. Präzise antwortet Barthel, «er erkenn keynen obern dan got den allmechtigen.»⁵ Der Ältere der beiden Brüder scheint moderater zu agieren. Er zeigt sich offen, ja bittet um Belehrung, gibt aber zugleich zu, traditioneller Glaubensausübung wenig abgewinnen zu können. Ausdrücklich gibt er zu Protokoll, dass es nicht die Schriften Martin Luthers oder anderer Theologen gewesen seien, die ihn zu seinen Überzeugungen geführt hätten, sondern er sei «alle weg der meynung gewesen.»⁶

Kurt Löcher hat darauf hingewiesen, in welchem kurzen Zeitraum Inhaftierung, Befragung und Ausweisung stattfanden.⁷ Er verweist auf die Unsicherheit der damals noch jungen lutherischen Kirche, die offensichtlich bemüht war, ein für alle sichtbares Exempel zu statuieren. Man zeigte sich konsequent gegenüber den von Luther sogenannten Schwärmern, behandelte sie aber mit einer gewissen Duldsamkeit. Dies trifft jedenfalls auf die drei Künstler zu. Im Falle Dencks verhielt es sich anders. Ihn erachtete man zweifelsohne als Rädelsführer und verwies ihn als Ersten der Stadt. Dennoch waren die vom Rat beauftragten Prediger in Bezug auf alle Angeklagten vorsichtig und stellten in ihrem Gutachten fest, dass sie befürchteten, die Maler könnten weiterhin subversiv, das heißt im Verborgenen, tätig sein.⁸ Auch heute noch ist man über die Offenheit und das Selbstbewusstsein der jungen Männer erstaunt, fallen ihre Antworten doch durchaus spöttisch aus. Despektierlich soll Barthel Christus mit dem sagenhaften Herzog Ernst verglichen haben, der in den Berg gefahren sei, womit eine populäre Sage gemeint ist, berichtet ein weiterer Angeklagter.⁹

Es wirkt fast so, als wären sich die Künstler über den Ernst ihrer Lage nicht im Klaren. Diesen sollten sie jedoch bald zu spüren bekommen, denn als Folge des Verhörs findet die Ausweisung aller Beschuldigten statt.¹⁰ Doch schon zehn Monate später kehrt Sebald nach Nürnberg zurück. In der älteren Forschung ist die Rede davon, dass er 1529 wegen Pornografie erneut ausgewiesen wird. Dieser Vorwurf hält keiner Prüfung stand, zeigt jedoch, wie «ungeheuerlich» früheren Rezipienten die bei Sebald dargestellte Sexualität erschien.¹¹ In den Jahren 1530 bis 1531 arbeitet der Nürnberger Künstler für den Kardinal

Albrecht von Mainz und gestaltet einen Tisch mit Szenen aus dem Leben des David, um sich schließlich 1532 gänzlich in Frankfurt niederzulassen, wo er im Jahre 1550 stirbt.¹² Ob dieser Ortswechsel lediglich berufliche Hintergründe hat oder mit seinem schlechten Leumund in Nürnberg in Verbindung steht, muss offen bleiben. In der Forschung wird der Wechsel des Wohnortes durch seine intensive Zusammenarbeit mit dem Frankfurter Drucker und Verleger Christian Egenolff erklärt.¹³ Beham setzt fortan andere Prioritäten und widmet sich der Buchillustration, was seine mehr als 1200 Holzschnitte, die in dieser Zeit entstanden, plausibel erklären.¹⁴

Die Verhörprotokolle sind in Bezug auf die Geschichtswissenschaft und die Bildende Kunst ein singuläres Dokument. Sie zeigen, dass alle «Gottlosen» durch eine gewisse Skepsis gegenüber kirchlichen Riten und Sakramenten miteinander verbunden sind. Darüber hinaus wird deutlich, dass die Nürnberger Obrigkeit Denck als den Wortführer der Gruppe erachtet, was sich insofern bestätigen lässt, als die Brüder zugaben, mit ihm über religiöse Fragen diskutiert zu haben.¹⁵ Im Jahr 1523 wird Hans Denck Rektor der St. Sebaldschule in Nürnberg. Auf Empfehlung Johannes Oekolampads (1482–1531) kommt er von Basel nach Nürnberg und scheint seiner guten Kenntnisse in den klassischen Sprachen wegen ein besonders geeigneter Kandidat gewesen zu sein. Ob Dencks religiöse Position allerdings durchweg diejenige der Beham-Brüder ist, muss Vermutung bleiben. Bei der Befragung verhält sich



Sebald Beham, *Die Nacht*, 1548, Kupferstich, 108 × 79 mm
Nürnberg, *museen der stadt nürnberg*, Graphische Sammlung,
ST.N. 619

der Schulmeister jedenfalls so klug und geschickt, dass es die Prediger als sinnlos erachten, ihn weiter zu verhören. Man bittet ihn deshalb schriftlich auf die Fragen zu antworten, um ihn besser auf eine Position festlegen zu können. Sein Verfahren wird beschleunigt, um ihn desto schneller der Stadt zu verweisen.

Dies hat Dencks erste Publikation als eigenständiger Autor zur Folge. Im Jahre 1525 erscheint seine Schrift *Bekentnis für den Rat von Nürnberg*. Der Schuldirektor inszeniert sich hier als Suchender, konsequent betont er sein Nichtwissen und Unvermögen. Er behandelt die *obscuritas scripturae* und fordert eine vom Heiligen Geist inspirierte Auslegung der Heiligen Schrift.¹⁶ Die Fähigkeit zur geistlichen Lektüre müsse als allgemeine Voraussetzung akzeptiert werden. Am Ende betont der Humanist und Theologe, dass jeder Gläubige «sterben müsse», um in Christus wiedergeboren zu werden.¹⁷

In der kunsthistorischen Forschung wurde Dencks Position als spiritualistisch identifiziert, weshalb dieses Schlagwort erörtert werden soll, hätte sich doch kein Theologe des 16. Jahrhunderts selbst als Spiritualist bezeichnet.¹⁸ Wenn also im Folgenden von Spiritualismus die Rede ist, so sei darunter eine Rückbesinnung auf die Mystik verstanden, bei der die Gotteserfahrung in einem emphatischen Sinn als innerlich bestimmt wird.¹⁹ Mit der Theologie des Spiritualismus geht die Unterscheidung in *homo exterior* und *homo interior* einher, einzig Letzterem ist der Weg zu Gott möglich. Konstitutiv ist der Zusammenhang mit paulinischer Theologie, der die Unterscheidung von innerem und äußerem Menschen entnommen wird. In seinen Briefen weist der Apostel auf die Gefahr rein materiellen Kultes hin und darf als der eigentliche Ahnherr spiritualistischer Theologie gelten.²⁰ In ihr wird es als nötig erachtet, die Materialität der Zeichen zu überwinden, um zu Gott einkehren zu können. In diesem Zusammenhang wird man an Erasmus von Rotterdams *Handbüchlein eines christlichen Streiters* aus dem Jahre 1502 erinnern dürfen, in dem er eine Erneuerung und Spiritualisierung der Religion durch die Theologie des Paulus anstrebte.²¹

Diese einflussreiche reformatorische Schrift ist insofern von Bedeutung, als man in der Forschung allgemein davon ausgeht, dass sich Denck während seiner Basler Zeit mit den Schriften des Erasmus vertraut, wenn nicht gar die Bekanntschaft des berühmten Humanisten gemacht hat. Schließlich war Denck doch ab 1522 bei Andreas Cratander und Valentin Curio als Korrektor tätig, wo Erasmus den ersten Band seiner Gaza-Ausgabe erscheinen ließ.²² Schon im *Handbüchlein* stellt es Erasmus als Hauptaufgabe eines Christen dar, den äußeren Menschen sterben zu lassen, um in Christus den inneren Menschen auferstehen zu lassen, wie es später auch bei Denck heißen wird.²³ Ein weiterer bedeutsamer Text im Zusammenhang des Spiritualismus stellt die sogenannte *Theologia Teutsch* dar, die Martin Luther erstmals 1516 und vollständig 1518 herausgab. Dabei handelt es sich um eine deutschsprachige mystische Schrift aus dem 14. Jahr-

hundert, die Luther zum Anlass nimmt, Deutsch als ebenbürtige Kirchensprache neben Latein, Griechisch und Hebräisch einzufordern. Ein weiteres Mal ist es auch hier die Spannung von innerem und äußerem Menschen, die man als Zentrum des mittelalterlichen Textes erachten kann, und von dem wir vermuten dürfen, dass er auch Denck vertraut war. Der Autor beschreibt den Weg nach Innen als Notwendigkeit der Umkehr. Der Mensch muss alle sinnlichen Bilder preisgeben.

Darüber hinaus steht ein spiritualistisch orientiertes Christentum in der Tradition negativer Theologie. Es betont den kategorialen Unterschied zwischen Mensch und Gott, der nicht darstellbar sei. Sakramente und Bibel ermöglichen dem Menschen keinen direkten Zugang zu Gott, in ihnen ist Gott nicht gegenwärtig. Mit dem Weg von außen nach innen findet ein ontologischer Sprung statt. Nur dem inneren Menschen oder «Seelengrund», wie es bei Thomas Müntzer heißt, ist Gott zugänglich.²⁴ Diese Skepsis in Bezug auf eine durch Riten oder Sakramente vermittelte Gotteserkenntnis macht selbst vor den Evangelien, ja sogar der Christus-Gestalt nicht halt. Christus ist in der spiritualistischen Theologie weniger als der wundertätige Jesus, sondern vielmehr als Gleichnis eines ethisch vollkommenen Menschen zu verstehen.²⁵

Wenn wir auf die Protokolle zurückkommen, so könnte es diese Skepsis gegenüber den Sakramenten und einem bestimmten, bloß äußerlichen Gottesverständnis gewesen sein, die die Angeklagten dazu gebracht hat, ablehnende und skeptische Antworten zu geben. Sebald

nennt seine Zweifel gegenüber der Eucharistie und der Taufe. Er erwähnt, wie wenig ihm die Predigten in seinem Christsein geholfen hätten. Im Herzen hätte ihn all dies unberührt gelassen. Und Barthels vermeintlich saloppe Antwort in Bezug auf den *Herzog Ernst* bedeutet im spiritualistischen Kontext nichts anderes, als dass Christus als Gleichnis zu verstehen sei und nur eine literarisch-didaktische Identität besitzt. In der Befragung jedenfalls gibt Barthel fast nur negative Antworten: So können wir dem Protokoll entnehmen, dass er nichts von Christus halte, nicht wisse, ob die Schrift heilig sei, Eucharistie und Taufe ablehne und an keine Obrigkeit glaube.

Im Zusammenhang religiöser Identität der Nürnberger Künstler darf nicht unerwähnt bleiben, dass der bekannteste Spiritualist jener Zeit, Sebastian Franck (1499–1542/43), im Frühjahr 1528 die Beham-Schwester Ottilie in Schweinau heiratete. Ab 1526 bekleidete Franck zunächst das Amt eines lutherischen Predigers und hielt sich in und um Nürnberg auf, bis er sich von allen Amtskirchen lossagte, um seiner Vorstellung einer «unsichtbaren und inneren Kirche» in zahlreichen Schriften Ausdruck zu verleihen. Es ist immer wieder vermutet worden, dass Franck in regem Austausch mit Denck und den Beham-Brüdern stand. So stellt sich die Frage, wie später die Zusammenarbeit zwischen Franck und Sebald während dessen Frankfurter Zeit ausgefallen ist. Stärker noch als Denck steht Franck in der Tradition negativer Theologie. Das Problem der Unsagbarkeit Gottes ist in seinen Schriften allgegenwärtig.²⁶



2.1 Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Joseph und Potiphars Weib*, 1515–25, Kupferstich, 199 × 241 mm, B 9, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, H.1.11.

Denkt man an das Jahr 1525, wird Franck noch keine große Rolle gespielt haben. Doch wie steht es um den Einfluss Thomas Müntzers auf die «gottlosen Maler»? Diese Frage ist insofern berechtigt, als der mitangeklagte Bildschnitzer Veit Wirsperger die Brüder durch seine Aussage dahingehend belastet, dass er zu Protokoll gibt, sie hätten Umgang mit den Schriften Müntzers und Andreas Karlstadts und hielten nichts von der Obrigkeit. «[...] die werd mit der zeit zu trumern geen», sollen sie gesagt haben.²⁷ Wie genau die Beham-Brüder mit den Forderungen Müntzers vertraut sind, lässt sich natürlich nicht mehr klären.²⁸ Aber man wird feststellen müssen, dass die radikalen Antworten der Beschuldigten durchaus zu denken geben. Vor allem die Kritik an der weltlichen und religiösen Obrigkeit ist hervorzuheben, wenn Barthel nicht nur den Rat der Stadt Nürnberg ablehnt, sondern auch die Predigten der Geistlichen als «dant» bezeichnet.²⁹ Schließlich teilt der jüngere der beiden Brüder mit, dass so lange Lügen herrschen würden, «pis die warheit kum», womit er auf die Rückkehr Christi am Jüngsten Tag anspielen dürfte.³⁰ Darf man dies im Sinne eines millenaristischen Kontextes deuten?

In diesem Zusammenhang sei auf das Ende von Dencks *Bekentnis*-Schrift verwiesen, wo es heißt, dass er und seine «gefangenen Brüder» nicht dem Schein, sondern der Wahrheit nach gerichtet werden sollten: «Wie auch der herre richten wirt, wann er kommen wirt in seiner herlichkayt, am tage der offenbarung aller heimlichkeyten. Amen. Amen.»³¹ Man kann den Passus so interpretieren, dass Denck die Rechtmäßigkeit des Prozesses in Frage stellt, denn alle Dinge, über die gerichtet werden soll, sind in Wahrheit unwissbar und ungewiss. Sie werden sich erst am Ende der Geschichte mit Christi Rückkehr offenbaren.

Die überlieferten Antworten und wenigen biografischen Daten sprechen für eine Vertrautheit der Brüder mit spiritualistischem Gedankengut. Ob und in welchem Umfang dies allerdings von Denck, Franck oder anderen Autoren stammt, lässt sich nicht klären und noch weniger, wie eng das Verhältnis der Maler zu den Theologen war. Besonders schwierig bleibt die Frage nach dem Einfluss von Thomas Müntzer auf die Behams zu beurteilen. Der sozialrevolutionäre Kontext von Barthels Aussage, er anerkenne keine andere Obrigkeit als Gott den Allmächtigen, lässt sich nicht abstreiten. Vor allem für Herbert Zschelletschky stellt diese Aussage einen wichtigen Ausgangspunkt seiner Überlegungen zur Kunst der Beham-Brüder dar.³² Immer wieder wurde behauptet, Müntzer habe sich 1524 in Nürnberg aufgehalten, wo er vermutlich auf Hans Denck traf.³³ Doch bei allem gemeinsamen Reformwillen beider Theologen muss betont werden, dass Müntzers Theologie im Unterschied zu Denck weitaus apokalyptischer in dem Sinne ausfällt, dass er aus dem bevorstehenden Tausendjährigen Reich Gottes Forderungen für die eigene Gegenwart ableitet.³⁴ Nimmt man Dencks und Francks Positionen zusammen, weisen sie sich im Unterschied zu Müntzer als dezidiert pazifistisch aus.³⁵

Ab 1525 musste der Nürnberger Rat häufig über Fragen religiöser Devianz nachdenken. Kein Geringerer als Hans Sachs, der regelmäßig mit Sebald zusammenarbeitete, wurde ein Jahr später der «Schwärmerei» angeklagt.³⁶ Doch welche Rolle könnte die religiöse Devianz der Beham-Brüder für ihre Kunst gespielt haben? Herbert Zschelletschky hat sich bemüht, die Bilder der Nürnberger hinsichtlich ihres sozialrevolutionären Gehalts zu deuten, um aus den Künstlern Protomarxisten werden zu lassen.³⁷ Dies erscheint kurzschlüssig, aber ebenso kurzschlüssig ist der Versuch, den Brüdern jedwede religiöse Überzeugung abzusprechen, so als würde Kunst in der Frühen Neuzeit immer nach Brot gehen.³⁸ Es ist bekannt, dass Barthel in den Dienst des katholischen Hofes in München tritt und Sebald in den Jahren 1530 bis 1534 für den Kardinal Albrecht von Mainz arbeitet. Folgt daraus jedoch automatisch, dass die Behams ihre religiösen Einstellungen aufgegeben haben?

Es ist durchaus möglich, dass sie an ihrer spiritualistischen Gesinnung festhielten. In der Frühen Neuzeit wäre diese Praxis verborgener Religionsausübung jedenfalls nicht ungewöhnlich, sondern mit dem Schlagwort des *Nikodemismus* verbunden. Darunter versteht man die vorgespielte Zugehörigkeit zu einer Amtskirche.³⁹ Calvin prägte den Begriff 1544 in pejorativer Absicht und meinte damit evangelische Christen, die nicht zum Martyrium bereit waren, was er tadeln zu müssen glaubte. Der Reformator aus Genf verglich sie mit der biblischen Gestalt des wohlhabenden Juden Nikodemus, der nur des Nachts zu Christus ging, um mit ihm zu diskutieren.⁴⁰ In einem weiteren Sinne ist mit *Nikodemismus* das Problem religiöser Minderheiten in konfessionell dominierter Öffentlichkeit gemeint.⁴¹ Würde man von einer solchen Situation des *Nikodemismus* für die Beham-Brüder ausgehen, besteht die Schwierigkeit natürlich darin, dass sie sich nur schwer nachweisen lässt. Die einzige Möglichkeit besteht darin zu fragen, ob sich den Werken selbst Hinweise entnehmen lassen. Diese Frage muss präzisiert werden, denn offen ausgesprochenen spiritualistischen Überzeugungen wären automatisch Strafen oder die Ausweisung gefolgt. Die Frage muss also vielmehr lauten: Könnten sich einige Werke der Beham-Brüder auf verborgene Weise an Personen wenden, die ihre Überzeugungen teilten oder doch immerhin sensibel waren für den spiritualistisch-antikonfessionellen Gehalt?

In einigen Interpretationen glauben wir, dies bejahen zu dürfen. Besonders mit dem *Fest des Herodes* (vgl. Kat.-Nr. 52), der *Spinnstube* (vgl. Kat.-Nr. 34), dem *Gleichnis vom Verlorenen Sohn* (vgl. Kat.-Nr. 53), dem *Jungbrunnen* (vgl. Kat.-Nr. 1) und der großen *Kirchweih* (vgl. Kat.-Nr. 42) von Sebald und Barthel Beham existieren fünf großformatige Holzschnitte, die in komplexer Weise religiöse Stellungnahmen beinhalten. Stellungnahmen, die jedoch erst auf den zweiten Blick zu identifizieren sind, weil den Blättern diese Sinnschicht verborgen beigegeben ist. Dass eine spiritualistische Lesart freilich nicht zwingend

ist, bringen zahlreiche Kupferstiche zum Ausdruck, die christliche und mythologische Ikonografien darstellen, ohne von den traditionellen Schemata abzuweichen. Die Nürnberger Künstler vermitteln demzufolge gleichermaßen konventionelle wie auch subversive Botschaften in ihren Bildwerken.

Drastik und Pornografie

Wer die Kupferstiche und Holzschnitte von Sebald Beham überblickt, stellt fest, wie vielfältig sich das Werk des Nürnberger Künstlers ausnimmt. Nicht nur heidnische und christliche Themen, sondern auch Porträts historischer Persönlichkeiten, Allegorien, Bauernsatiren, Entwürfe für Gefäße, Säulen oder architektonische Details finden sich in seinem Œuvre. Darüber hinaus gilt es, seine Vielfalt in technischer Hinsicht zu betonen, existieren doch gleichermaßen kleinformatige Kupferstiche wie auch großformatige Holzschnitte und sogar eine bemalte Tischplatte. Alle Werke setzt er mit außergewöhnlicher Präzision um. So legen seine briefmarkengroßen Kupferstiche nahe, dass er mit einer Lupe oder einer anderen Form optischer Vergrößerung gearbeitet haben muss. Seine großformatigen Holzschnitt-Kompositionen wiederum sind extrem vielfüßig, so dass der Eindruck einer gewissen Unübersichtlichkeit und Unbeherrschbarkeit vermittelt wird. Diese Bildstrategie wendet Sebald Beham sowohl bei christlichen als auch profanen Bildthemen an. Insofern wird man ihm für die Kunst des Holzschnitts vielleicht sogar die Erfindung des *Wimmelbildes* zuschreiben dürfen.⁴² Die Vielfalt eingesetzter Techniken lässt sich ähnlich bei seinem Bruder Barthel beobachten, der seine Karriere zunächst mit dem Entwerfen druckgrafischer Sujets beginnt, um seine Laufbahn später als Hofmaler und Porträtist am bayrischen Hofe fortzusetzen.⁴³

Insgesamt ist die Drastik der Kunst der Beham-Brüder herauszustellen. Dabei darf Sebald Behams pornografische Darstellung der *Nacht* (vgl. Kat.-Nr. 2), die später noch ausführlich besprochen wird, nicht unerwähnt bleiben. Eindeutiger als dies je zuvor geschehen ist, hat sie das sexuelle Begehren des männlichen Betrachters zum Thema. Die nackte Frau wird auf eine solch frontale Weise präsentiert, dass ihr der Rezipient direkt in den Schritt blicken muss. Dabei ist es kein Zufall, dass Beham sie schlafend zeigt, wird sie doch dadurch in die imaginäre Verfügungsgewalt eines männlichen Betrachters gegeben.⁴⁴ Gustav Pauli hat in Bezug auf diesen und einige andere Kupferstiche lasziven Inhalts davon gesprochen, dass in den späteren Jahren die «vulgäre Gesinnung» des Künstlers hervorgetreten sei.⁴⁵ Doch nicht nur allegorische Figuren oder Bauern lassen bei den Behams ihrer Natur freien Lauf, sondern auch die alttestamentliche Figur des Joseph weist in einer Verführungsszene mit Potiphars Weib (Abb. 1.2) eine Erektion auf.⁴⁶ Auch wenn der Sohn Jakobs vor der Schönen flieht, ist er offensichtlich für ihre weiblichen Reize empfänglich. Eine solch sexuelle Drastik bei einem Thema christlicher Ikonografie sucht man in der italienischen Kunst jener Zeit vergeblich, bleibt sie doch Satyrn oder anderen mythologischen Wesen vorbehalten.⁴⁷

Man kann all dies mit dem Sinn des Künstlers für realistische Szenarien in Verbindung bringen, aber mit gleichem Recht wird man sagen dürfen, dass hier ebenso ein didaktisches Anliegen greifbar wird. Didaktisch in dem Sinne, dass sich der Betrachter im Zentrum des Geschehens wiederfindet, geht es doch für ihn darum, die eigene Sündhaftigkeit zu entdecken. In ihrer Sinn- und Körperlichkeit haben Sünder und Rezipient einen gemeinsamen Nenner. Die Aktualisierung in Bezug auf die eigene Person ist entscheidend. Der Betrachter ist im Bild.⁴⁸ Zugleich sagt der Realismus im Sinne drasti-



2.2 Agostino Veneziano (nach Raffael), *Hexenzug*, 1515–1525; Kupferstich, 303 × 639 mm, B 426, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, H,3.51.

scher Darstellungen etwas über den Verstehenshorizont des Publikums aus. Sicherlich hätte Beham komplizierte Allegorien entwerfen können, aber er gestaltet seine Bilderfindungen auf einer ersten Ebene für jeden nachvollziehbar. Ausgangspunkt dabei ist die Kreatürlichkeit des Menschen.

Ein kurzer Vergleich kann dies vor Augen führen. Für eine weitere Darstellung (vgl. Kat.-Nr. 5) der Verführung des Joseph durch Potiphars Weib hat sich der Nürnberger Künstler vermutlich am Vorbild Marcantonio Raimondis (Abb. 2.1) orientiert, der die Szene in ähnlicher Weise zeigt und dabei selbst auf eine Bilderfindung Raffaels zurückgreift.⁴⁹ Im Kupferstich des Italieners rennt Joseph mit erhobenen Armen weg und blickt sich zugleich nach der Verführerin um, die versucht, den jungen Mann am Mantel zurückzuhalten. Durch sein hastiges Davonlaufen reißt er die Frau mit sich, die sich – ihn noch festhaltend – von der Bettstatt erheben muss. Auch wenn beide Personen bekleidet sind, verweist das Bett auf den beabsichtigten Ehebruch. Die Aussage des Bildes tritt klar hervor, Körperhaltungen und Gesten vergegenwärtigen die emotionale Verfasstheit der Figuren in ihrer maximalen Erregung. Achtet man auf die Bildsprache im Sinne der Ikonografie, kann man in Raimondis Version neben dem Bett und den dahinter befindlichen Vorhängen ein wichtiges Detail entdecken, steht hier doch ein Satyr in Form einer Herme. Der gebildete Betrachter weiß, dass es zur Ikonografie solcher Hermen gehört, mit einer Erektion dargestellt zu werden.⁵⁰ So ist es auch kein Zufall, dass sich die mythologische Figur auf derselben vertikalen Bildachse wie Joseph befindet. Für den Betrachter wird über dieses Bildelement eine Information gegeben, die direkt darzustellen als unschicklich empfunden worden wäre. Es bedarf eines gewissen Vorwissens, die verschlüsselte Botschaft von dessen sexueller Erregung lesen zu können.

Sebald Beham geht anders zu Werke: Potiphars Weib ist gänzlich unbekleidet. Auch sie versucht Joseph seiner Kleider zu berauben, während sie ihn sehnsuchtsvoll anblickt. Ihre Bereitschaft zum Beischlaf macht die Stellung ihrer Beine mehr als deutlich. In Sebalds Darstellung wird Geschlechtlichkeit und Sexualität nicht mehr assoziiert, sondern direkt gezeigt. Diese Drastik ist Teil einer um Evidenz bemühten Bildsprache. Beham geht es nicht um das Vorzeigen indezenter Nacktheit, sondern um eine extrem sexualisierte Ansprache des männlichen Betrachters, auf den die Aussage des Bildes zugespielt wird. Dieser wird in die Situation Josephs versetzt und erhält auf paradoxe Weise eine Vorstellung der Tugendhaftigkeit des alttestamentlichen Helden. Hätte er sich angesichts dieser machtvollen Verführung behaupten können? – Wohl kaum, denn während Joseph Potiphars Weib ins Gesicht blickt, wird das Auge des Betrachters immer wieder zu ihrer Scham hin- oder von dieser abgelenkt. Sebald versetzt den Rezipienten in eine heikle Situation: In seiner Augenlust wird er Teil der verbotenen Handlung. Dieser Schwierigkeit der kaum zu erreichen-

den Distanz zum Dargestellten wird sich der Betrachter im Laufe der Anschauung peinlich bewusst.

Blickt man auf Behams Kupferstich, fällt darüber hinaus die dynamische Schreitbewegung Josephs auf. Der Künstler legt Wert darauf, die Anspannung der Muskeln zu zeigen. So wird deutlich, dass der alttestamentliche Heros um jeden Preis der Situation zu entkommen trachtet. Zugleich wird er zum Inbegriff des starken Mannes, dessen physische Dominanz gegenüber der Verführungsmacht der Frau hinfällig wird. Auch für das Motiv einer fliehenden Person hat sich der Nürnberger Künstler an Veneziano (Abb. 2.2) orientiert, der in der Nachfolge Raffaels einen Hexenzug darstellt.⁵¹ Hier konnte er in Bezug auf das Motiv einer energisch voranschreitenden männlichen Figur fündig werden. Sicherlich hat Beham die Figur leicht gestaucht, sie wirkt bei ihm kompakter, aber das Bewegungsmotiv hat eindeutig im genannten Kupferstich sein Vorbild. Es ist dem Nürnberger Künstler gelungen, dieses überzeugende Bewegungsmotiv harmonisch in den neuen Gesamtzusammenhang zu integrieren, so dass die Entlehnung kaum auffällt.

«Die Nacht» und das Problem pornografischer Darstellung

In diesem Sinne soll die Kunst der Beham-Brüder fortan verstanden werden. Ihnen stehen zwei Bildmodi zur Verfügung. Zum einen folgen sie dem Beispiel Raffaels oder Raimondis und arbeiten in der Tradition der *imitatio artis*. Zum anderen entwickeln sie eine neue Didaktik und die Kunstform der Genremalerei mit, die uns nicht nur Laster zeigt, sondern auch die eigene Lasterhaftigkeit vor Augen führt. Diese neue Didaktik versetzt den Betrachter in die Bildhandlung. Aber die Bildpoetik weiß sich durchaus über die italienischen Vorbilder lustig zu machen und stellt den klassischen Kanon im Kontext der Reformation in Frage. Im Folgenden wollen wir dafür noch einmal auf Sebalds Allegorie der *Nacht* zu sprechen kommen, die auf den ersten Blick wenig mit spiritualistischen Ideen zu tun hat und schon mehrfach den Ehrgeiz der Interpreten geweckt hat. Sebald Behams Sinn für pornografische Szenarien kommt in der Darstellung der *Nacht* sicherlich am stärksten zum Ausdruck. Der Stich scheint ein derartiger Erfolg gewesen zu sein, dass eine nahezu wörtliche Wiederholung von Heinrich Aldegrever existiert, die lediglich einige Details verändert und ergänzt.⁵² Die lateinische Inschrift des Behamschen Kupferstichs «NOX ET AMOR VINUMQUE NIHIL MODERABILE SUADENT», die einen Vers aus Ovids *Amores* zitiert, scheint dem Ganzen einen pseudo-gelehrten Kontext zu geben, wird hier doch behauptet, dass uns weder Nacht noch Liebe oder Wein die rechten Ratschläge zu geben vermögen.⁵³

Für seine Komposition wählt Beham eine geschickte Form, hat er doch den vorderen und hinteren Teil des Bettes parallel zur Bildgrenze angeordnet, so dass die schlafende junge Frau trotz der extremen Perspektive besonders plastisch erscheint. Wir blicken links an ihrem

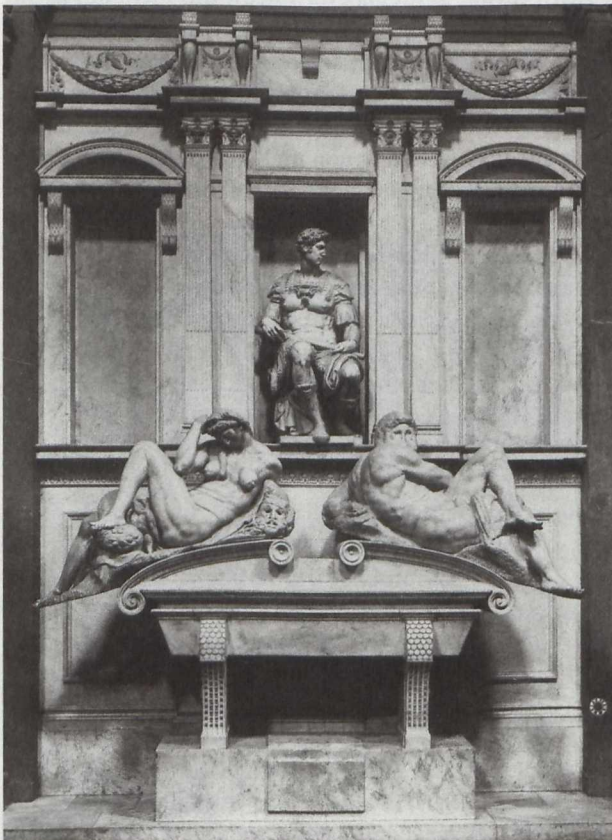
Körper vorbei durch ein Fenster auf Mond und Sterne, die auf die Nacht verweisen. Damit dem weniger gebildeten Leser trotz des provokanten Aktes der allegorische Gehalt des Bildes nicht entgeht, ist auf dem vorderen Teil des Bettes noch einmal in deutscher Sprache der Schriftzug «Die Nacht» angebracht. Denn nur im Rahmen der Allegorie war es möglich, die erotischen Qualitäten der Frau darzustellen, ohne gegen das *decorum*, das heißt die Angemessenheit der Darstellung, zu verstoßen.

Das Motiv des schlafenden Aktes ist uns durch die italienische Druckgrafik vertraut, hier allerdings ist es zumeist eine Nymphe, deren Geschlecht von einem Tuch bedeckt wird, das ein Satyr aufzudecken im Begriff ist. Die Perspektive jedoch, die Beham für seine Darstellung wählt, scheint ohne Vorbild zu sein. Wir blicken von vorn in den Schritt der Schlafenden. Geschickt reicht die Bettdecke vorn über das Gestell der Schlafstatt hinaus und verbindet Bild- und Betrachtterraum, womit die ästhetische Grenze für den Rezipienten fließend wird. Mit nur wenigen Schritten hätte er das Bett erreicht. Der Kupferstich datiert in das Jahr 1548 und korrespondiert mit einer weiteren Allegorie Behams (vgl. Kat.-Nr. 68), die eine junge Frau zeigt, die vom Tod überrascht wird. Auch hier nutzt der Nürnberger Künstler das Motiv der bildparallelen Anordnung einer Bettstatt. Der Vanitascharakter des Kupferstichs wirkt allerdings nicht besonders eindringlich. Bedeutender erscheint die Darstellung der jungen Frau, die ihr Geschlecht dem Betrachter insofern darbietet, als sie ein Bein vor das Bett gestellt hat und

ihren Schoß öffnet. Mögen beide Stiche in Bezug auf das Motiv und die Zurschaustellung der «Augenlust» übereinstimmen, unterscheiden sie sich in formaler Hinsicht doch erheblich. Die Allegorie der *Nacht* versetzt den Betrachter nahezu in die Bildachse und positioniert ihn damit gegenüber dem Geschlecht der weiblichen Figur. Die Perfidie und Spannung des Kupferstichs besteht darin, dass dem Rezipienten suggeriert wird, dass das übergeschlagene Bein im nächsten Moment auf das Bett gesetzt wird.

Für den Kunstkenner hat sich Sebald Beham einen bösen Spaß erlaubt, adaptiert er doch Michelangelos skulpturale Darstellung der *Nacht* (Abb. 2.3) aus der *Neuen Sakristei* in San Lorenzo.⁵⁴ Dies ist insofern schwierig zu erkennen, als der Blick auf die weibliche Figur extrem verändert wird. Wir sehen das Motiv der Nacht bei Beham nicht mehr von der Seite, sondern en face, wie wir es im Original überhaupt nicht sehen könnten. Immerhin erscheint die Anordnung von Gesäß und Bein, wie sie Michelangelo auch für die Gestaltung seiner Leda verwendet, nahezu wörtlich übernommen.⁵⁵ Auch das Motiv des überschlagenen Beines verweist auf Michelangelos Gestaltung der *Neuen Sakristei* – allerdings auf die männliche Allegorie des *Tages*, die sich unmittelbar gegenüber der Skulptur der *Nacht* findet.⁵⁶

Im Zusammenhang der Wiedererkennbarkeit des Vorbildes sei schließlich auf die kluge Verwendung michelangelesker Architekturelemente verwiesen, die Beham im Rahmen seiner Darstellung der Bettstatt nutzt.



2.3 Michelangelo, *Grabmal des Giuliano II. de' Medici* (mit den allegorischen Figuren von *Nacht* und *Tag*), 1519–1531, Marmor, 7,90 m, Florenz, San Lorenzo, Neue Sakristei.



2.4 Agostino Veneziano, *Apoll und Daphne*, 1515, Kupferstich, 230 × 170 mm, B 317, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, H,2,70.

Dem Betrachter fällt die kostbare Gestaltung des Bettes sofort ins Auge. Besonders das Spiel mit der Volutenform des oberen und unteren Abschlusses ist nicht ohne eine gewisse Eleganz. Wer das florentinische Vorbild kennt, weiß, dass an dieser Stelle alle Elemente vorgebildet sind, verwendet Michelangelo doch schon hier Architekturelemente mit volutenartig auslaufenden Abschlüssen, die über dem Sarkophag einen gesprengten Giebel entstehen lassen und damit den Untergrund der liegenden Figuren bilden.

Beham wählt lediglich prägnante Elemente eines Kunstwerks, die er dann neu kombiniert. Dies ist ein synthetisches Zitierverfahren. Jedes einzelne Motiv für sich genommen wäre nur schwer zuzuordnen, aber im Zusammenspiel der Beinstellungen von *Nacht* und *Tag* sowie den Architekturelementen akkumulieren sich Hinweise auf das zugrunde liegende Kunstwerk Michelangelos. Modern gesprochen weist jedes übernommene Motiv aus der Neuen Sakristei einen metonymischen Charakter auf. Als Teile verweisen sie auf das Ganze und setzen es im Sinne des Wiedererkennens zugleich voraus. Damit ist eine interessante Form der Verrätselung benannt. Erst die Summe der zitierten Elemente macht den gemeinsamen Ursprung sichtbar. Einen weiteren Anhaltspunkt erhalten wir durch den lateinischen und deutschen Titel. In jedem Fall sind solche Verrätselungen nicht einfach zu durchschauen und erfordern ein geschultes Auge.

Doch stellt sich die Frage, wer diesen obszönen Witz hätte nachvollziehen können. Dies scheint insofern

leicht zu beantworten, als es sich um einen Künstler-spaß handelt. Er wird jene erfreuen, deren Michelangelo-Begeisterung sich in Grenzen hält, also diejenigen, die den «katholischen» Künstler nicht zwingend als Vorbild erachten. Parodiert wird nicht nur dessen Aktdarstellung, sondern der pseudo-allegorisch empfundene Charakter des Vorbilds, der durch die Parodie offenbar wird. Die Inversion, die hier stattfindet, ist von außergewöhnlicher Perfidie. Die Behamsche Allegorie der *Nacht* zeugt aber nicht nur von ausgesuchter Bösartigkeit, sondern auch von großer Bildintelligenz. Das Verbergen des Vorbilds führt nämlich dazu, dass wir das ordinäre Kunstwerk erst einmal ablehnen, um in ihm dann eine der vornehmsten Allegorien der Hochrenaissance zu entdecken. Dieser Perspektivwechsel weist über das aktuell Gesehene hinaus und eröffnet eine tiefere Sinndimension.

Nun könnte man es bei dieser Deutung bewenden lassen, bei der immerhin der ironische Umgang mit einem berühmten Vorbild entdeckt wurde. Aber durch die Verwendung des Ovid-Verses ist für den Interpreten eine Spur gelegt, die weiter verfolgt werden kann. Der Vers findet sich auch in einer Schrift Sebastian Francks, die unseres Erachtens als Quelle für den Künstler vorausgesetzt werden muss. In *Vonn dem grewlichen laster der trunckenheit* aus dem Jahre 1531 verweist der Theologe in positiver Weise auf mehrere antike Quellen, die Laster zum Thema machen.⁵⁷ Die Laster werden von Franck als untrügliche Zeichen der bevorstehenden Apokalypse gedeutet. Tugend und Laster stehen in einem finalen



2.5 Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Galathea*, 1515–20, Kupferstich, 406 × 288 mm, B 350, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, 1895,0915.125.



2.6 Hagesandrus, Polidorus und Athenodorus von Rhodos, *Laokoon*, 1. Jh. n. Chr., Marmor, 2,42 m, Rom, Vatikanische Museen.

Kontext. «O das wir doch ein mal frumm hayden wurden», heißt es unvermittelt in seiner Schrift.⁵⁸ Er fügt an, dass Vergil das Laster körperlicher Begierde gehasst und ihm ein Gedicht gewidmet habe, um sodann eine Übersetzung jenes schon zitierten Ovid-Verses zu geben, den Beham in seiner *Nacht* verwendet: «Ovidius spricht/Die Nacht/der Wein/und dye lieb raten nichts rechtgeschaffens [...]»⁵⁹ In der dazugehörigen Marginalie seines Textes zitiert Franck sogar das lateinische Original, das dem Künstler als Vorlage gedient haben wird.⁶⁰

Die Beham-Brüder und der Romanismus

Die Fähigkeit geschickter Aneignung italienischer Vorbilder lässt sich nicht nur bei Sebald, sondern auch in der Kunst Barthel Behams beobachten. Dabei weiß dieser sogar mit den Vorbildern zu wetteifern. Seine Darstellung des *Apoll und Daphne*-Themas (vgl. Kat.-Nr. 6) ist in vier Zuständen überliefert. Der Kupferstich misst gerade einmal 81 auf 51 mm und zeugt von der Vorliebe der Brüder für kleine Formate. Die Protagonisten schauen sich im Moment allergrößter Spannung direkt in die Augen. Wir erkennen den Gott und die schöne Nymphe in ganzer Figur und sehen den Moment ihrer Metamorphose. Ihr linker Fuß hat sich schon zu einer Wurzel verändert, während ihr rechter Arm als Ast des Lorbeerbaums endet. In der Sekundärliteratur wurde immer wieder auf einen Stich (Abb. 2.4) Agostino Venezianos verwiesen, der die Szene allerdings in etwas anderer Weise wiedergibt, sieht man doch beide Figuren aus größerer Nähe und anderen Blickwinkeln.⁶¹ Dem italienischen Künstler ging es augenscheinlich stärker um die Verwunderung des Gottes angesichts der Metamorphose. Apoll hat den Mund geöffnet und blickt erstaunt auf die junge Frau. Den Vorgang von Daphnes Veränderung können wir bei Veneziano ebenfalls mit größerer Präzision beobachten. So sind beide Beine im aktuellen Prozess der Transformation dargestellt. In kompositioneller Hinsicht beeindruckt der 1515 entstandene Stich durch einen starken Tiefensog, erkennen wir im Mittelgrund doch mehrere Szenen des Mythos, während im Hintergrund eine Gebirgskette dargestellt ist. Dabei ist schwierig zu beurteilen, wie das Wolkenband bewertet werden muss, auf dem Apolls rechter Fuß steht. Unmittelbar daneben ist das Wurzelwerk im Begriff, sich in den Boden zu schlagen. Dabei wird die Gegenüberstellung der Elemente Erde und Luft thematisiert.

Schon Wolfgang Singer hat über die Frage des Verhältnisses von Barthel zu klassisch-italienischen Vorbildern nachgedacht. Er kommt zu dem Schluss, dass es sich bei dem Apoll-Motiv um eine Anspielung auf einen Soldaten aus Michelangelos *Cascina-Schlacht* handelt. Dieser These folgt auch Kurt Löcher.⁶² Doch anders als bisher vermutet, handelt es sich bei der Figur des Apoll um das Motiv des älteren Sohns der Laokoongruppe (Abb. 2.5), der nun allerdings von hinten gezeigt wird und dessen Körper zunächst um 180 Grad gedreht und

dann gespiegelt wurde. Die weibliche Figur ist nicht weniger prominent, verweist sie doch auf Raffaels Darstellung der Nymphe *Galathea* (Abb. 2.6), die in zahlreichen Kupferstichen reproduziert wurde.⁶³ Sicherlich sind Daphnes Arme im Verhältnis zur *Galathea* weitaus stärker nach oben gezogen, aber die elegante Pose des leicht angezogenen Knies und die nach rechts führende Einwärtsbewegung wie auch der nach links geneigte Kopf paraphrasieren das berühmte Fresko. In jedem Fall zeigt Barthel Beham seinen souveränen Umgang mit Vorbildern, sodass die Frage entsteht, ob die Verbindung zweier so wichtiger Motive wie der *Galathea* und des älteren Sohnes aus der Laokoongruppe im Sinne eines Wettstreits zu verstehen ist?

Die um 1500 in Nürnberg geborenen Beham-Brüder gehören zur ersten Generation nordeuropäischer Künstler, denen die großen Leistungen der Antike und italienischen Hochrenaissance durch druckgrafische Beispiele und antike Münzen vor Augen standen.⁶⁴ Sie folgen in ihrer Kunst nicht selten den großen italienischen Vorbildern, allen voran Raffael, dessen Kunst durch zahlreiche Reproduktionen im Umlauf war. Doch welcher Mittel bedienen sie sich, um ihre Übernahmen unsichtbar zu machen? Wie gelingt es, sich auf ein prominentes Vorbild zu beziehen, ohne dass dies sofort auffällt? Wie wir bei *Apoll und Daphne* gesehen haben, erschweren schon einfache Seitenverkehrungen oder ein veränderter Blickwinkel auf Motive deren Wiedererkennbarkeit. Ebenso schwierig sind partielle Entlehnungen von Motiven zu verifizieren. Noch schwieriger ist der Umgang mit einem Vorbild zu beurteilen, wenn der Künstler das kanonische Muster in Einzelmotive zerlegt und diese neu kombiniert. Um Details aus anderen Kompositionen zu entlehnen, konnten Künstler sie abzeichnen oder abpausen. Aber wie geht man vor, wenn man eine komplexe Veränderung vornehmen möchte, die ein Motiv aus einem anderen Blickwinkel zeigt?

Die einfachste Möglichkeit besteht in der Verwendung einer Gliederpuppe. Haltungsmotive, die einen Künstler in einem anderen Kunstwerk interessiert haben, konnten mit Hilfe einer solchen Puppe nachgestellt werden, die aus immer anderen Blickwinkeln studiert und variiert werden konnte. Man nahm einen Kupferstich, stellte das hier dargestellte Motiv mit einer Gliederfigur nach und drehte diese in die gewünschte Perspektive. Selbst vollkommen irrealer Perspektivwechsel sind auf diese Weise möglich, z. B. wenn man eine stehende Figur auf den Rücken legt oder sie von einem anderen vollkommen ungewohnten Standpunkt aus studiert. Seit langem ist bekannt, dass Albrecht Dürer eine solche Puppe besaß, und wir dürfen davon ausgehen, dass Gliederpuppen zum regelhaften Inventar eines Künstlerateliers gehörten. Gerade aus dem süddeutschen Bereich sind mehrere Exemplare des frühen 16. Jahrhunderts überliefert, die uns zeigen, welchen hohen Simulationsgrad Gliederpuppen ermöglicht haben.⁶⁵ So ist durchaus denkbar, dass sich die Beham-Brüder bei ihren zahlreichen Anverwand-

lungen italienischer Vorbilder eines solchen Hilfsmittels bedient haben.

Die Leistung der Behams besteht darin, das ästhetische Potenzial einer Figur oder eines Motivs zu erkennen und dessen Kompatibilität für einen anderen Zusammenhang zu entdecken. Dieses künstlerische Verfahren, bei dem die Vorbilder gleichermaßen gezeigt wie auch verborgen werden, bezeichnet man im 16. Jahrhundert als *imitatio artis*, den Aspekt des Verbergens dabei als *dissimulatio artis*.⁶⁶ In antiker Schulrhetorik versteht man unter diesem Begriff die versteckte Übernahme eines vorbildlichen Redeteils in die eigene Rede. Dabei darf die Übernahme nicht sofort erkannt werden, sondern soll sich in den neuen Zusammenhang harmonisch eingliedern und diesen bereichern. Vor allem Quintilian arbeitete diesen Aspekt im zehnten Buch seiner *Institutio oratoria* besonders heraus.⁶⁷ Er fordert den Redner darin auf, die Vorzüge anderer Autoren zu erkennen, zu isolieren und mit dem eigenen Text zu kombinieren. So entstehe eine innovative und erfolgreiche Rede.⁶⁸ Fast zeitgleich lobt Ovid die Qualität der *dissimulatio artis*, wenn er feststellt, dass nur die sich verbergende Kunst erfolgreich sein könne.⁶⁹

Wie wir gesehen haben, missverstehen wir die Kunstlehre der *imitatio artis*, wenn wir sie lediglich als Lizenz zum freien Umgang mit Vorbildern begreifen. Einen solchen Umgang hat es immer und zu allen Zeiten gegeben. Die *imitatio artis* hingegen gewinnt ihren Reiz aus der Tatsache, dass das Spiel mit Motiventlehnungen zugleich ein kennerschaftliches Publikum formiert und voraussetzt. Wer ein berühmtes Motiv entlehnt, wird sich weit mehr anstrengen müssen, es zu verbergen, damit die Übernahme nicht sofort ins Auge springt, als jemand der sich auf ein wenig bekanntes Kunstwerk stützt. Gerade in der Fähigkeit zur unentdeckten Aneignung zeigt sich die Kunstfertigkeit des Malers oder Grafikers. In einem philosophischen Sinne ist mit der *imitatio artis* die Überzeugung verbunden, dass die Schönheit der Natur durch Werke der Kunst überhöht werden muss.⁷⁰ Schon Leon Battista Alberti betont in seinem Malertraktat von 1435, dass kein idealschöner Mensch existiere. Nie sei alle Schönheit in einem Körper vereint, sondern immer auf mehrere verteilt, weshalb sie durch Synthese schöner Einzelheiten hergestellt werden muss.⁷¹ Wie Klaus Irlé im Anschluss an die einschlägige Forschung gezeigt hat, wird in diesem Zusammenhang immer wieder das berühmte Bienengleichnis Senecas hinzugezogen.⁷² Der Dichter wird mit der Biene verglichen, die den Nektar unterschiedlichen Blumen entnehmen muss, um daraus Honig werden zu lassen. Doch erst der zur Erkenntnis wahrer Schönheit fähige Mensch kann dies für die Kunst leisten. Er schafft eine der Natur überlegene Schönheit, die in besonderem Maße gelungenen Kunstwerken inneohnt. Es sind die italienischen Künstler der Hochrenaissance, die das Modell der *imitatio artis* entwickelt haben. Vor allen anderen sind dabei Michelangelo und Raffael zu nennen, die sich an neoplatonischen Theorien

orientiert und eine Art bildnerischer Ideenlehre entwickelt haben.⁷³

Mag in theoretischer Hinsicht ein solcher Platonismus zu Beginn der *imitatio*-Lehre Pate gestanden haben, ist dies für die praktische Rezeption keinesfalls zwingend. Denn wichtiger für die praktische Durchführung der *imitatio artis* ist, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts zum ersten Mal ein Kanon fassbar wird, ohne den die Kunstlehre der *imitatio artis* nicht funktionieren könnte. Mag auch die Vorbildfunktion antiker Kunst im Laufe des 15. Jahrhunderts eine immer größere Bedeutung gewonnen haben, so entstand erst mit der Kunstpolitik von Papst Julius II. ein Kanon, der selbst für seine Gegner vorbildlich wurde. Dies hängt zum einen mit der Sammlung antiker Kunstwerke im *Cortile del Belvedere*, zum anderen mit der Berühmtheit der für ihn arbeitenden Künstler zusammen.⁷⁴ In diesem Kontext sei an die Verbreitung der bekanntesten Kunstwerke seiner Sammlungen im Medium des Kupferstichs erinnert.⁷⁵ Durch Marcantonio Raimondis Reproduktionsstiche gelangen die als vorbildlich erachteten Werke in den Norden.⁷⁶ Doch stehen die Beham-Brüder mit ihrer Italienbegeisterung nicht allein. In der Malerei nach 1500 ist als gesamteuropäisches Phänomen ein verstärkter Rückgriff auf italienische Vorbilder zu verzeichnen.⁷⁷ Insofern kann die Auseinandersetzung der Behams mit italienischer Kunst als durchaus typisch für die nordeuropäische Kunst gelten. Sebald und Barthel richten sich mit ihrer Verwendung italienischer Motive an einen Markt, der nicht nur über die neueste Mode informiert ist, sondern diese auch einfordert. Dabei ist die italienische Kunst für die Behams immer beides: Vorbild und Konkurrenz.

Abschließend sei festgestellt, dass der Kunst der beiden Nürnberger unterschiedliche Modi der *imitatio* zur Verfügung stehen. Mit einer Motivübernahme kann durchaus eine kritische Absicht einhergehen. Zitate können in subversiver Weise gebraucht werden und das Vorbild auf den zweiten Blick parodieren. Sie spielen mit einem berühmten Kunstwerk und stellen seinen Rang in Frage. Dabei sei Subversion insofern von Parodie unterschieden, als es der Subversion gerade nicht um einen direkten Angriff geht, sondern um Entlarvung, um Infragestellung von Autorität und den mit ihr verbundenen normativen Werten. Zunächst wird der Betrachter dazu verleitet, die obszöne Szene abzulehnen, um auf den zweiten Blick zu erkennen, dass sie ihren Ausgangspunkt in einem berühmten Kunstwerk hat. Erst jetzt stellt sich ein parodistischer Effekt ein.

Wie häufig festgestellt wurde, funktioniert die *imitatio artis* als ein Wechselspiel von Zeigen und Verbergen. *Imitatio* zielt auf Gleichartigkeit. Aus der Nymphe Galathea wird Daphne. Aus Hohem wird Hohes generiert. Die Identität der Figuren im Sinne von Rang und Würde bleibt unangetastet. Dieser Akt der Vermittlung zwischen der dem Inhalt zukommenden Würde und der passenden Form wird in der Rhetorik als *decorum* bezeichnet. Das *decorum* oder *aptum* besagt, dass der Redner die verschie-

denen Elemente seiner Rede so miteinander kombiniert, dass sie ein harmonisches, geschlossenes und dadurch auch wirkungsträchtiges Ganzes ergeben.⁷⁸ Das *decorum* könnte man demzufolge als die Fähigkeit zum passenden Stil und als Prinzip vollkommener Kommunikation bezeichnen. Aristoteles beschreibt diese Vollkommenheit als die rechte Mitte zwischen dem zu niedrigen und dem zu erhabenen Ausdruck.⁷⁹ Folgt man dem Philosophen, ist darauf zu achten, dass der Redner eine sinnvolle Auswahl trifft und diese in eine klare und dennoch schmuckvolle Form bringt. Ersteres erfordert vom Redner ein hervorragendes Urteilsvermögen. Nur derjenige, der sich die richtigen Vorbilder und Aspekte herausucht und für seinen Text verwendet, ist ein guter Redner. Die schmuckvolle Form ist von Bedeutung, da der Reiz der Rede von der variationsreichen und ansprechenden Gestaltung derselben ausgeht.

Subversion hingegen zielt auf Differenz. Sie macht sich die Technik der *dissimulatio* zunutze, jedoch um Hohes als Niederes erscheinen zu lassen. Dies beginnt mit Dürers Darstellung des *Tanzenden Bauernpaares* (B 90) und des *Dudelsackpfeifers* (B 91), die als Gegenstücke konzipiert wurden.⁸⁰ Der Nürnberger Künstler entwirft diese Gruppe von Kunstwerken als dezidiert antiklassische Kunstwerke. Er nutzt für seine Darstellungen antike Vorbilder, die er geschickt zu dissimulieren weiß. Ihm folgen viele Künstler im Norden, die sich dieser Möglichkeit der Subversion bedienen. Dürer stellt damit aber auch die Vorstellung einer Gattungstheorie in Frage, die die Entstehung großer Kunst an die dargestellten Gegenstände bindet. Ganz so, als würde die Noblesse der abgebildeten Gegenstände auf die Künstler übergehen. Wer je die Bauerngrafiken Dürers im Original gesehen hat, weiß, wie winzig die Darstellungen ausfallen. Ist das Vorbild aber erst einmal entdeckt, wird es durch den impliziten Vergleich in Mitleidenschaft gezogen und seiner Vorbildlichkeit beraubt. Man griffe zu kurz, würde man dies lediglich als Künstlerscherz verbuchen. Alle interpretierten Beispiele lassen die eminent politische Frage entstehen, wer eigentlich über nachahmenswerte Vorbilder entscheidet. Wem obliegt es, einem Thema Schönheitlichkeit zuzuweisen? Solche Entscheidungen liegen vermeintlich beim Künstler. Er muss abwägen, ob der Einsatz eines bestimmten Vorbildes sinnvoll ist.

Zitate oder Motivübernahmen verfestigen einen Kanon und setzen ihn gleichzeitig voraus. Schon die Verfügbarkeit der Kunstwerke im Medium des Kupferstichs stellt dabei eine wichtige Vorentscheidung dar. Dass die Methode der *imitatio artis* Systemzwang und Konformitätsdruck ausübt, der immer wieder dieselben Kunstwerke und Künstler favorisiert, wird auch den Künstlern der Frühen Neuzeit nicht verborgen geblieben sein. Besonders jenen nicht, die im Norden gearbeitet haben. Wer auf Michelangelo oder Raffael zurückgreift, zitiert Künstler, deren Schaffen untrennbar mit den Päpsten und dem kulturellen Führungsanspruch der katho-

lischen Kirche zusammenhängt. Dem haben die Beham-Brüder widersprochen.

-
- 1 Eine ausführliche historische Erläuterung des Prozesses findet sich im Katalogbeitrag von Gerd Schwerhoff. Die Beiträge sind unabhängig voneinander entstanden. Im Folgenden werden wir uns auf die vollständige Edition der Prozessakten beziehen, die im Anschluss an Gerd Schwerhoffs Aufsatz abgedruckt ist und mit PA abgekürzt wird.
 - 2 Die Anordnungen, ihrer habhaft zu werden, die sie im Folgenden als Gefangene ausweisen in: Gerhard Pfeiffer, *Quellen zur Nürnberger Reformationsgeschichte. Von der Duldung liturgischer Änderungen bis zur Ausübung des Kirchenregiments durch den Rat (Juni 1524-Juni 1525)*, hg. v. Verein für bayerische Kirchengeschichte, Nürnberg 1968 (Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns 45), S. 38–39, RV 276, 280.
 - 3 Theodor Kolde verweist darauf, dass das Verhör in der Kapelle eines Spitals stattgefunden habe, womit das Heiliggeistspital gemeint sein dürfte, vgl. Theodor Kolde, Zum Prozess des Johann Denk und der «drei gottlosen Maler» von Nürnberg, in: *Kirchengeschichtliche Studien. Hermann Reuter zum 70. Geburtstag gewidmet*, Leipzig 1890, S. 228–250, hier S. 230; vgl. dazu auch Gerd Schwerhoffs Aufsatz in diesem Katalog, S. 35.
 - 4 Vgl. Kurt Löcher, *Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis*, München/Berlin 1999 (Kunstwissenschaftliche Studien 81), S. 253, RV 712, fol. 11v.
 - 5 PA, S. 46, fol. 3v.
 - 6 PA, S. 46, fol. 2r.
 - 7 Löcher 1999 (wie Anm. 4), S. 9–19.
 - 8 «wol verporgen zeucht zutragen.» Ebd. S. 255.
 - 9 Gemeint ist Veit Wirsperger, vgl. PA, S. 47, fol. 10r.
 - 10 Der Text der Ausweisungsbegründung findet sich in PA, S. 47, fol. 16r–17v.
 - 11 Gustav Pauli meint, dass der Pornografieverdacht durch den Sammler Paul Beham zu Beginn des 17. Jahrhunderts in die Welt gesetzt worden sei, vgl. Gustav Pauli, Art. Beham, Hans Sebald, in: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 Bde., hgg. v. Ulrich Thieme/Felix Becker, Leipzig 1999, hier: Bd. 3, S. 193–195, hier S. 195.
 - 12 Zur Tischplatte: Sebald Beham, *Szenen aus dem Leben Davids*, 1534, Öl auf Holz, 128 × 131 cm, Paris, Musée du Louvre, 1033. Eine ausführliche Interpretation des Tisches gab zuletzt Michael Wiemers, Der Kardinal und die Weibermacht. Sebald Beham bemalt eine Tischplatte für Albrecht von Brandenburg, in: *Sinnliche Intelligenz. Festschrift für Prof. Hans Ost*, hg. v. Rainer Budde, Köln 2002 (Wallraf-Richartz-Jahrbuch 63.2002), S. 217–236.
 - 13 Eine kunsthistorische Untersuchung der Zusammenarbeit von Beham und Egenolff steht noch aus. Zum Leben und Werk des Verlegers vgl. Carsten Jäcker, *Ein Frankfurter Meister des frühen Buchdrucks aus Hadamar*, hg. v. Kulturvereinigung Hadamar, Limburg 2002, S. 25–46.
 - 14 Martin Knauer, Kupferstiche der deutschen Kleinmeister. Zur Erforschung eines Bildmediums in einer Epoche kulturellen Umbruchs, in: *Zwischen Dürer und Raffael – Graphikserien Nürnberger Kleinmeister* (Kat. Ausst. Erlangen 2010), hg. v. Karl Möseneder, Petersberg 2010, S. 9–16, hier S. 15.
 - 15 Im Protokoll heißt es: «Seyn gesellschaft, mit denen er seynen mangel geredt, sei der schulmeister zu sand Sebald, seyn sagers bruder Jorg Bentz, ein maler, und Veyt Glasers sone.» In: PA, S. 46, fol. 2v.
 - 16 «Darumb sagt Petrus weyter, das die geschriff nicht eygner aufllegung sey, sondern dem heyligen geyst gehört es zu außzulegen,

- der sy auch am ersten gegeben hett.» Hans Denck, Bekenntnis für den Rat von Nürnberg, in: ders., *Schriften*, 3 Bde., hgg. v. Georg Baring/Walter Fellmann, Gütersloh 1955–1960, hier Bd. 2: Religiöse Schriften, S. 22.
- 17 Ebd. S. 23.
- 18 Unter dem Begriff des *pneumatischen Antiklerikalismus* stellte Berndt Hamm eine differenzierende Analyse zu den spiritualistischen Konturen im zeitgenössischen Nürnberg vor: Berndt Hamm, *Lazarus Spengler (1479–1534). Der Nürnberger Ratsschreiber im Spannungsfeld von Humanismus und Reformation, Politik und Glaube*, Tübingen 2004 (Spätmittelalter und Reformation, N.R. 25), S. 135–170.
- 19 Vgl. Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, S. 19–28.
- 20 «Er hat uns befähigt, Diener des neuen Bundes zu sein, nicht des Buchstabens sondern des Geistes. Denn der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig.» (2. Kor 3, 6); vgl. auch Erasmus von Rotterdam, *Enchiridion militis christiani/Handbüchlein eines christlichen Streiters*, in: ders., *Ausgewählte Schriften*, 8 Bde. lateinisch und deutsch, hg. v. Werner Welzig, Darmstadt 1995, hier Bd. 1, S. 55–375, hier S. 91.
- 21 Vgl. ebd. S. 89: «Bei denen, die die göttliche Schrift auslegen, halte dich vor allem an jene, die den Buchstaben am weitesten hinter sich lassen. Das tun nach Paulus vor allem Origenes, Ambrosius, Hieronymus und Augustinus.» 1502 erscheint die lateinische Ausgabe, die deutsche folgt 1524.
- 22 Vgl. Georg Baring, Hans Denck und Thomas Müntzer in Nürnberg 1524, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 50.1959, S. 145–182, hier S. 151.
- 23 «Erst wenn du innerlich mit Christus begraben worden bist und wenn du schon gedenkst, mit ihm in einem neuen Leben zu wandeln, anerkenne ich dich als einen Christen.» Erasmus 1995a (wie Anm. 20), S. 201.
- 24 Hans-Jürgen Goertz, *Thomas Müntzer. Mystiker, Apokalyptiker, Revolutionär*, München 1989, S. 92–93.
- 25 «[...] allein im Fleisch erkannt, sei er (Christus) eine Aufhaltung des Heiligen Geistes. Denn wo er nicht weggehe, komme der Heilige Geist nicht zu uns (Joh. 16), das heißt: wenn er seine leibliche Gegenwärtigkeit unseren leiblich, fleischlich Augen nicht entziehe, so könnte er geistlich mit seiner Kraft der Gottheit und seinem Geist nicht bei uns sein, als die wir an seinem Fleisch vergnügt, satt und voll nach keinem anderen Tröster uns sehnen mögen.» Sebastian Franck, *Paradoxa*, hg. v. Siegfried Wollgast, Berlin 1995, S. 204.
- 26 Vgl. ausführlich Müller, Jürgen 1999 (wie Anm. 19), S. 19–30.
- 27 PA, S. 47, fol. 10v.
- 28 Vgl. Gerhard Wehr, *Protestantische Mystiker. Luther, Müntzer, Böhme*, in: *Theologie der Spiritualität – Spiritualität der Theologie(n). Eine fächerübergreifende Grundlagenstudie*, hg. v. Erwin Möde, Regensburg 2007, S. 143–152.
- 29 PA, S. 46, fol. 3r.
- 30 PA, S. 46, fol. 3v.
- 31 Denck 1955–1960 (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 26.
- 32 Herbert Zschellettzy, *Die «drei gottlosen Maler» von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit*, Leipzig 1975.
- 33 Vgl. dazu ausführlicher Günter Goldbach, *Hans Denck und Thomas Müntzer – ein Vergleich ihrer wesentlichen theologischen Auffassungen. Eine Untersuchung zur Morphologie der Randströmungen der Reformation* (Diss. Hamburg 1969), Hamburg 1969.
- 34 vgl. Baring 1959 (wie Anm. 22), S. 157.
- 35 Wann sich Franck und Denck persönlich getroffen haben, kann nicht belegt werden. Doch ist es wahrscheinlich, dass sie sich schon in Ingolstadt oder Nürnberg begegneten. Vgl. Herbert Jaumann, *Handbuch der Gelehrtenkultur der Frühen Neuzeit*, 2 Bde., Berlin 2004, hier Bd. 1: Bio-bibliographisches Repertorium, S. 273–274.
- 36 «Von wegen der angegebenen schwyrmer, nemlich Greyffenbergers, Hans Sachsen, Endres Leona, cantor zu sant Sebald, und Linhart Fincken, ist verlassen, desz Greyffenbergers halb, der seinem Weyb selbs das sacrament geraicht hat, bei den theologi und andern doctoren zu ratschlagen, desgleichen des cantors halb auch und her widerpringen.» Vgl. Löcher 1999 (wie Anm. 4), S. 254, RV 733, fol. 18r.
- 37 «Wichtiger schien es mir, die Beziehung ihrer graphischen Arbeiten zur frühbürgerlichen Revolution, zur Reformation und großem Bauernkrieg und besonders das weltanschauliche und künstlerische Verhältnis der drei Meister zum Bauern zu untersuchen [...]» Vgl. Zschellettzy 1975 (wie Anm. 32), S. 7.
- 38 Vgl. hierzu Patricia Emison, *The Little Masters, Italy, and Rome, in: The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500–1550* (Kat. Ausst. Lawrence KS 1988), hg. v. Stephen Goddard, Lawrence KS 1988, S. 30–39.
- 39 Delio Cantimori, *Italienische Häretiker der Spätrenaissance*, Basel 1949.
- 40 Vgl. Joh 3, 1–21.
- 41 1528 veröffentlichte ein bis heute anonym Autor unter dem Pseudonym «Nicodemus Martyr» eine kritische Schrift zum kultischen Gebrauch des Kreuzes. Diese erschien in der Druckerei des Hans Varnier, in der 1534 auch Sebastian Franck arbeitete. Für den Autor bedeute es kaum etwas, sich Christ zu nennen und getauft zu sein. Diese äußerlichen Momente werden, so Nicodemus, durch Ungeduld zu Wegweisern für den Holzweg der Eitelkeit. «Es ist nicht not, vil wort mit dem mundt plappern, so das hertz ferr davon ist, Gott der herr ist ein geyst, wil nit anderst dann im geyst angebetten sein.» Nicodemus Martyr, *Von dem wahrhaftigen Kreuz Christi, wo man es finden, wie man es ehren, tragen und erheben soll*, in: *Flugschriften vom Bauernkrieg zum Täuferreich (1526–1535)*, 2 Bde., hg. v. Adolf Laube, Berlin 1992, hier Bd. 1, S. 807–819, hier S. 816; zur Entstehung des Textes vgl. ebd. S. 819–821.
- 42 Zum Konzept des Wimmelbildes vgl. Ehrenfried Kluckert, *Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes* (Diss. Tübingen 1971), Tübingen 1974; vgl. Müller, Jürgen 1999 (wie Anm. 19), S. 40, 170; vgl. auch den Aufsatz zur *Spinnstube* in diesem Katalog.
- 43 Vgl. zum Leben, Wirken und Werk Barthel Behams die Monografie von Löcher 1999 (wie Anm. 4).
- 44 Zur Pornografie in der Frühen Neuzeit vgl. Paula Findlen, *Humanismus, Politik und Pornographie im Italien der Renaissance*, in: *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, hg. v. Lynn Hunt, Frankfurt a.M. 1994, S. 44–114.
- 45 Pauli 1999 (wie Anm. 11), S. 195.
- 46 Sebald Beham, *Joseph und Potiphars Weib*, 1526, Kupferstich, Ø 52 mm, B 13.
- 47 Weiterführende Erläuterungen zum Satyr in der nordeuropäischen Kunst gibt der Aufsatz von Birgit Ulrike Münch in diesem Katalog.
- 48 Zu dieser rezeptionsästhetischen Formel vgl. *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1992.
- 49 Sebald Beham, *Joseph und Potiphars Weib*, Kupferstich, 85 × 54 mm, B 15; Marcantonio Raimondi, *Joseph und Potiphars Weib*, Kupferstich, 199 × 241 mm, B 9.
- 50 Vgl. Marcantonio Raimondi, *Bacchanal*, Kupferstich, 151 × 507 mm, B 249. Raimondi kopierte hier das Relief eines römischen Sarkophags. Dieser befindet sich heute im Museo Nazionale in Neapel und stammt aus dem zweiten oder dritten Viertel des 2. Jh. n. Chr. In dem Fries greift eine Satyrfrau am rechten Bildrand eine Herme an den Hörnern und versucht sich mit deren Glied zu befriedigen.
- 51 Vgl. hierzu *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit* (Kat. Ausst. Stuttgart 2001), hg. v. Corinna Höper i. Zus. m. Wolfgang Brückle u. Udo Felbinger, Ostfildern-Ruit 2001, Nr. A 47.

- 52 Heinrich Aldegrever nach Sebald Beham, *Die Nacht*, Kupferstich, 122 × 77 mm, B 180.
- 53 «Nox et Amor vinumque nihil moderabile suadent» Ovid, *Amores* 1. 6, 59–60, zitiert nach: Ovid, *Liebesgedichte/Amores*, hg. u. übers. v. Niklas Holzberg, Düsseldorf/Zürich 1999.
- 54 Vasari zufolge soll die *Neue Sakristei* durch die Grabskulpturen seit den 1530er Jahren zu einem Studierzimmer für Künstler geworden sein. Die Verbreitung der Skulptur durch Zeichnungen ist demnach plausibel. Vgl. hierzu Klaus Irle, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster/New York/München/Berlin 1997 (Internationale Hochschulschriften 230), S.108. Schon Herbert Zschellettzschky hat die Vorbildhaftigkeit Michelangelos für Behams *Nacht* bemerkt, vgl. Herbert Zschellettzschky, *Das graphische Werk Heinrich Aldegrevers. Ein Beitrag zu seinem Stil im Rahmen der deutschen Stilentwicklung* (Diss. Leipzig 1933), Straßburg 1933, S. 133.
- 55 Michelangelos *Leda* gilt als verschollen. Durch Vasari wissen wir, dass das hoherotische Thema im Auftrag des Alfonso d'Este um 1529 entstanden und in Tempera ausgeführt worden ist. Mehrere Kopien nach dem Gemälde haben sich erhalten, so eine von Peter Paul Rubens, die sich heute in der *Gemäldegalerie Alte Meister* in Dresden befindet. Aufgrund der Berühmtheit des Kunstwerks dürfte es bereits in den 1530er Jahren in der Grafik reproduziert worden sein. Auch Beham widmet sich 1548 diesem Sujet, weicht in seiner 44 × 58 mm kleinen Grafik der *Leda mit dem Schwan* (B 112) formal aber entschieden von Michelangelo ab.
- 56 Michelangelo, *Der Tag (Giorno)*, um 1526/1531, Marmor, Grabmal Giuliano de' Medici in der Neuen Sakristei in San Lorenzo, Florenz.
- 57 Sebastian Franck, *Vonn dem grewlichen laster der trunckenheit* [...], in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe mit Kommentar*, bisher 3 Bde., hg. v. Peter Knauer, Bern/Berlin/Frankfurt a.M./New York/Paris/Wien 1993, hier Bd. 1: *Frühe Schriften*, S. 356–408, hier: S. 374–376.
- 58 Ebd. S. 376.
- 59 Ebd.
- 60 Ebd.
- 61 Agostino Veneziano, *Apoll und Daphne*, 1515, Kupferstich, 230 × 170 mm, B 317. Es existiert eine Kopie des Stiches von einem anonymen Künstler. Diese misst nur 66 auf 45 mm und ist damit noch kleiner als Behams Komposition.
- 62 Vgl. Hans Wolfgang Singer, *Die Kleinmeister*, Bielefeld/Leipzig 1908 (Künstler-Monographien 92), S. 32; vgl. Löcher 1999 (wie Anm. 4), S. 34.
- 63 Raffael, *Galathea*, 1512, Fresko, Rom, Villa Farnesina. Zur Reproduktion des Freskos vgl. Kat. Stuttgart 2001 (wie Anm. 51), S. 343–346.
- 64 Siehe hierzu den Katalogbeitrag von Alison Stewart.
- 65 Vgl. Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, 3 Bde., hg. v. Hans Rupprich, Berlin 1956–1969, hier: Bd. 1, S. 122; vgl. Anne-Marie Bonnet, *Akt bei Dürer*, Köln 2001 (Atlas – Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung 4), S. 226–227, 301–303.
- 66 Klaus Irles 1997 verfasste Studie zur *imitatio artis* gibt einen gelehrten Abriss über die kunsttheoretische Technik, ihre Herkunft und ihre Anwendung in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts. Vgl. Irle 1997 (wie Anm. 54). Einen allgemeinen Überblick gibt: Götz Pochat, *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst*, in: *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, hg. v. Paul Naredi-Rainer, Berlin 2001, S. 11–47.
- 67 Quintilian, *Institutionis oratoriae libri XII/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, 2. Bde., hg. u. übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1988, hier Bd. 2, Buch x.
- 68 Eine ausführliche Auswertung der *imitatio altrui* bei Quintilian gibt Irle 1997 (wie Anm. 54), S. 56–57.
- 69 «Si latet ars, prodest.» Ovid, *Ars Amatoria* 2, 313. Zitiert nach: Ovid, *Liebeskunst/Ars amatoria*, hg. u. übers. v. Niklas Holzberg, München/Zürich 1985.
- 70 Irle 1997 (wie Anm. 54), S. 45–47.
- 71 Alberti bezieht sich damit auf die Legende des griechischen Bildhauers Zeuxis, der fünf krotonische Jungfrauen benötigt, um durch die Übernahme des jeweils schönsten Körperteils einer jeden das Bild der Helena zu schaffen. Vgl. Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2007, S. 156–159.
- 72 Vgl. hierzu Irle 1997 (wie Anm. 54), S. 7–8.
- 73 Modern gesprochen handelt es sich bei der *imitatio artis* um eine Vorform der Autonomieästhetik, um einen ästhetischen Platonismus. 1514 schreibt Raffael an Castiglione: «Wegen der würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn auch nur die Hälfte der vielen Dinge an ihr wären, die Ew. Herrl. mir schreibt; ... übrigens möchte ich Euch sagen, daß ich, um eine schöne Frau zu malen, mehr schöne Frauen sehen müßte, unter der Bedingung, daß Ihr mir bei der Auswahl behilflich sein würdet. Aber mangels guter Richter (buoni giudici) und schöner Frauen, bediene ich mich einer gewissen Idee (certa idea), die mir in den Sinn kommt» Zit. nach Irle 1997 (wie Anm. 54), S. 40–41. Dort findet sich auch das italienische Original, S. 41, Fußnote 136.
- 74 Zur Herausbildung des Kanons und zur Institutionalisierung der Kunst in Akademien vgl. ebd. S. 102–104.
- 75 Vgl. Hans Henrik Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere* (Diss. Stockholm 1970), Stockholm 1970; Bernard Andreae, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz 1988 (Kulturgeschichte der antiken Welt 39); Jürgen Müller, *Italienverehrung als Italienerachtung*. Hans Sebald Behams «Jungbrunnen» von 1536 und die italienische Kunst der Renaissance, in: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hg. v. Philine Helas/Maren Polte/Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S. 309–318; ders., «Een antieckse Laechon». Ein Beitrag zu Rembrandts ironischer Antikenrezeption, in: *Dissimulazione onesta oder die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat*, hg. v. Horst Bredekamp, Hamburg 2007, S. 105–130; ders., *Holbein und Laokoon*. Ein Beitrag zur gemalten Kunsttheorie Hans Holbeins d. J., in: *Hans Holbein und der Wandel in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts* (Johann-David-Passavant-Colloquium, Städtisches Kunstinstitut, 22.–23. November 2003), hg. v. Bodo Brinkmann/Wolfgang Schmid, Turnhout 2005, S. 73–89.
- 76 Eine ausführliche Studie über die Verbreitung von Raffaels vorbildlichen Werken durch Kupferstecher wie Marcantonio Raimondi und Marco Dente in ganz Europa wurde mit dem hervorragenden Katalog *Raffael und die Folgen* von Corinna Höper vorgelegt, vgl. Kat. Stuttgart 2001 (wie Anm. 51). Jüngst untersuchte Lisa Pon das komplizierte Verhältnis zwischen Raffael, Dürer und Raimondi, wobei sie vor allem die Probleme der Kopie und der Autorschaft thematisiert. Vgl. Lisa Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven/London 2004.
- 77 Vgl. Kat. Stuttgart 2001 (wie Anm. 51), S. 52–53.
- 78 Eine ausführliche Erläuterung des Begriffs mit der Nennung aller relevanten antiken Quellen gibt das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin/New York 1997, hier Bd. 1, S. 115–119.
- 79 Ebd. S. 116.
- 80 Vgl. hierzu Jürgen Müller, *Albrecht Dürer's Peasant Engravings. A Different Laocöon, or the Birth of Aesthetic Subversion in the Spirit of the Reformation*, wird erscheinen in: *Journal of Historians of Netherlandish Art* 3, 1.2011 (<http://jhna.org>).