

KÜHNES KINDERSPIEL

Zum Motivkreis der *infantia* im druckgraphischen Frühwerk der Gebrüder Beham

Bertram Kaschek

Dass die Brüder Sebald und Barthel Beham als „Kleinmeister“ geführt werden, hat bekanntermaßen damit zu tun, dass sie im Kupferstich vor allem mit winzigen Formaten zu brillieren wussten. Als Schüler oder zumindest Nachfolger Albrecht Dürers in Nürnberg hatten sie sich um 1520 zunächst mit dieser Spezialität einen Namen gemacht, bevor sie sich auch auf dem Gebiet großformatiger Holzschnitte und in der Malerei versuchten. Sebald, der ältere der beiden Brüder, trat erstmals 1518 mit einem signierten und datierten Blatt, das die bescheidenen Maße von 37 auf 27 Millimeter aufweist, an die Öffentlichkeit: Es zeigt das Brustbild einer jungen Frau, die den Betrachter mit geneigtem Kopf fixiert (**Abb. 1**). Zurecht wurde angemerkt, dass Sebald mit diesem Erstlingswerk unverkennbar an seine wichtigsten Vorbilder anknüpft: Während das Miniaturformat auf Albrecht Altdorfers winzige Stiche aus der Mitte der 1510er Jahre verweist, lassen sich der physiognomische Typus und die Strichführung auf Albrecht Dürer zurückführen.¹ Mit diesen Referenzen markiert der gerade einmal 18 Jahre alte Kupferstecher fraglos sein künstlerisches Anspruchsniveau, das er nicht zuletzt durch sein experimentelles Bildkonzept einlöst. Auffällig ist neben den geringen Maßen vor allem die ikonographische Unbestimmtheit des Sujets: Ob es sich bei der Darstellung um ein konkretes Porträt handelt, ist ebenso wenig auszumachen wie ein literarischer Bezug – auch dies ein Anknüpfen an Altdorfer, der bereits 1507 einen ebenso winzigen Jungenkopf gestochen hatte und um die Mitte der 1510er Jahre mit Stichen kleinsten Formats hervorgetreten war, in denen er mit thematischen und formalen Antikenbezügen experimentierte, die „oft mehr zu erahnen als konkret herleitbar sind.“²

Sebalds Blatt besticht nun ganz durch den direkten Blickkontakt, den die schöne junge Frau mit dem Betrachter aufnimmt. Diese Wirkung einer aktiven Kontaktaufnahme wird

¹ Vgl. Stephen H. Goddard (Hg.), *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters, 1500–1550*, Kat. Ausst. University of Kansas u.a., Lawrence/KA 1988, Nr. 6, S. 65.

² Thomas Schauerte, *Albrecht Dürer. Das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs*, Kat. Ausst. Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück, Bramsche 2003 (Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Osnabrück 11), Nr. 86, S. 141 f.

durch Kopf- und Körperhaltung der Dar-
gestellten verstärkt: Eine Schulter ist – wie
das Gesicht – ins Licht gewendet, während
die andere Schulter nicht nur verschattet
ist, sondern auch vom Bildrand links kühn
angeschnitten wird. An dieser Stelle ist zu-
dem ein subtiles Spiel mit der Rahmung
des Stiches zu gewärtigen: Während näm-
lich das Brustbild ansonsten von einer
schwarzen Linie umfasst wird, scheint die
Schulter sich hier kaum merklich vor diesen
linearen Rahmen zu schieben, wodurch die
Frau unversehens in die Sphäre des Be-
trachters rückt. So vermag sie trotz des
Miniaturformats ihre Präsenz zu behaupten.
Mögen die halbrunden Parallelschraffuren
des Halses auch etwas ungeschickt wirken,
ist es Sebald doch gelungen, eine verführerische
Situation zu inszenieren, die jeder Be-
sitzer des winzigen Blattes jederzeit in seiner
Handfläche zur Aufführung bringen konnte.
Wem er diese Inszenierung zu verdanken hat,
kann der Betrachter am selbstbewussten
Monogramm des Künstlers im linken oberen
Bildeck erkennen, das nicht zuletzt als
kompositionelles Gegengewicht zur bildbe-
herrschenden Diagonale der Figur fun-
giert.³

Abb. 1 Sebald Beham,
*Brustbild eines jungen
Mädchens*, 1518, Kupfer-
stich, 3,8 x 2,7 cm, Lon-
don, The British Museum,
Department of Prints and
Drawings.



Folgt man dieser kurzen Analyse, dann bietet sich die Druckgraphik der Beham-Brüder bereits mit ihrem ersten Zeugnis als eine überaus ambitionierte Metakunst dar. Nicht nur misst sich der junge Sebald an den bedeutendsten graphischen Künstlern seiner Zeit, er thematisiert zugleich auch sein besonderes Medium, indem er den Porträt-Topos der Dialektik von An- und Abwesenheit unter den Bedingungen des Miniaturstiches durchspielt.⁴ Dieser reflexiven Dimension der Behamschen Bildkonzepte, die sich gleichermaßen auf einflussreiche Vorbilder wie auf konventionelle Regeln der Kunst beziehen, soll im Folgenden nachgegangen werden. Ausgangspunkt für die weitere Argumentation bildet die Beobachtung, dass die Behams nicht nur Meister des kleinen Formats waren, sondern – vor allem in ihrer Anfangszeit – immer wieder kleine Figuren, nämlich Kinder, Putten

3 Auch dies ein Schachzug im Geiste Dürers und Altdorfers. Vgl. hierzu Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/London, S. 203 ff.; Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 1993, S. 70 f., 77 ff.

4 Zu diesem Topos vgl. Rudolf Preimesberger, Einleitung, in: ders. u.a. (Hg.): *Porträt*, Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), S. 13–64, hier S. 22 f.

5 Zu nennen sind u.a. folgende Blätter von Sebald Beham: *Kindlicher Christus als Salvator Mundi* (Pauli 24), *Junge auf Delphin* (Pauli 95), *Genius auf Delphin reitend* (Pauli 96), *Sitzendes Kind mit Hund* (Pauli 213); sowie von Barthel Beham: *Knieender Genius* (Pauli 55), *Genius, auf einer Kugel durch die Luft reitend* (Pauli 57), *Sitzender Junge mit Ornament* (Pauli 59), *Junge von Hund überrumpelt* (Pauli 60), *Genius auf Delphin, Maul aufhaltend* (Pauli 62), *Zwei Genien am Fuße einer Vase mit Ornament* (Pauli 84), *Genius mit Dudelsack* (Pauli 100), *Genius, in ein Horn blasend* (Pauli 115).



Abb. 2 Barthel Beham, *Genius, auf einer Kugel durch die Luft reitend*, 1520, Kupferstich, 5,9 x 3,6 cm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings.

und Genien, als Gegenstand ihrer Darstellungen wählten.⁵ So soll der Vermutung nachgegangen werden, dass gerade dieser Motivkreis des Kindlichen, der *infantia*, für die Behams die Möglichkeit bot, den Status ihrer Kunst und ihrer Künstlerschaft ebenso selbstbewusst wie selbstironisch zu kommentieren. Der schon früh in der Forschung bemerkte „Sinn für das Kindliche“⁶ soll hier also nicht als rein genrehafte Beobachtungsgabe, sondern als Ausdruck künstlerischer Reflexivität gedeutet werden. Im Zentrum der Erörterun-

gen wird Barthel Behams *Genius, auf einer Kugel durch die Luft reitend* stehen, in dem diese Dimension vielleicht am deutlichsten ausgeprägt ist.⁷

Dieses kleine Blättchen (Abb. 2) zählt zu den ersten elf Kupferstichen, die Sebalds um zwei Jahre jüngerer Bruder im Jahre 1520 anfertigte. Es zeigt einen kleinen geflügelten Knaben, der auf einer Kugel durch die Luft reitet und uns dabei sein pausbäckiges Angesicht zuwendet. Wohin er fliegt, ist unklar, doch die dynamischen Schraffuren um ihn herum lassen darauf schließen, dass er mit heftigen Turbulenzen zu kämpfen hat. Sein himmlischer Aufenthaltsort wird durch ein Wolkenband von der terrestrischen Landschaft unter ihm getrennt. Dort findet sich ein Gehöft an einem Gewässer, über das ein schmaler improvisierter Steg führt. Das hochformatige Blatt misst 59 auf 36 mm und ist damit nur wenig größer als eine heute gängige Briefmarke. In der Forschung wurden an diesem Beispiel seit jeher vor allem die technische Meisterschaft und die Erfindungsgabe des jungen Künstlers hervorgehoben.⁸ Auch wurde der geflügelte Knabe schon früh als „Genius“ identifiziert, doch erst Stephen Goddard hat versucht, diese Bestimmung genauer auszuführen. So verwies er auf jene antike Vorstellung von Lebensgeistern, die um 1250 von Bernardus Silvestris wieder aufgegriffen und für die folgenden Jahrhunderte überliefert worden sei.⁹ Demnach handelt es sich bei Genien um kosmische Agenten, die im Luftraum zwischen Himmel

6 Emil Waldmann, *Die Nürnberger Kleinmeister*, Leipzig 1910 (Meister der Graphik 5), S. 79.

7 Der Beitrag knüpft an Überlegungen an, die ich bereits 2011 im Rahmen einer kurzen Katalognummer skizziert habe. Vgl. Jürgen Müller/Thomas Schauerte (Hg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder*, Kat. Ausst. Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg, Emsdetten 2011, Nr. 28, S. 182 f.

8 Vgl. Waldmann 1910 (wie Anm. 6), S. 79 f.; Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints, 1490–1550*, Kat. Ausst. British Museum, London 1995, S. 123. Noch Bartrum lobt an diesem Stich vor allem „its technical accomplishment and originality of composition“.

9 Goddard 1988 (wie Anm. 1), Nr. 7, S. 67 f. Goddard stützt sich hierbei auf Jane Chance Nitzsche, *The Genius Figure in Antiquity and the Middle Ages*, New York 1975.

und Erde leben und zwischen Göttern und Menschen vermitteln.¹⁰ Dass diese Vorstellung auch im Nürnberg des 16. Jahrhunderts gängig war, belegt Goddard durch ein Gedicht von Hans Sachs, in dem ein Genius als „groß gott der natur“¹¹ auftritt, der einen jungen, kampfeshungrigen Landsknecht im Traum über eine verwüstete Landschaft fliegen lässt, um diesen von seiner Kriegslust zu befreien. Eine solch konkrete Situation ist in Barthels Stich allerdings nicht zu identifizieren. Vielmehr scheint der Künstler mit seinem kindlichen Putto – hier wiederum Altdorfer folgend – einen Antikenbezug andeuten zu wollen, der gerade nicht auf eine Textillustration festzulegen ist, sondern assoziative Spielräume eröffnen soll. Der im Florenz des Quattrocento unter Rückgriff auf antike Vorbilder entwickelte Darstellungstypus eines (geflügelten) Kleinkindes – gemeinhin als Putto bezeichnet – bietet denn auch ein breites Spektrum möglicher Benennungen: „In Künstlerverträgen, Inventaren oder Ekphrasen wurden ‚putti‘ auch als ‚agnoletti ignudi‘, ‚fanciulli ignudi‘, als ‚bambini‘ und ‚amoretti‘ oder eben als ‚spiritelli‘ bezeichnet.“¹² Wie die Behems zur Kenntnis dieses Darstellungstypus‘ gekommen sein könnten, soll später noch angedeutet werden.

So unbestimmt und offen nun mögliche Bezüge zu antiken Vorstellungen und Motiven sein mögen, so eindeutig lässt sich ein ganz bestimmtes und sehr prominentes neuzeitliches Vorbild für Barthels Komposition benennen: Albrecht Dürers sogenannte *Nemesis* oder *Das große Glück* von 1501/02 (**Abb. 3**). Denn auch dort ist eine Figur auf einer Kugel in einer durch ein Wolkenband abgetrennten himmlischen Sphäre über einer Landschaft dargestellt. Meines Wissens wurde diese Referenz in der Forschung bislang übersehen, was nicht zuletzt in den unterschiedlichen Blattformaten seinen Grund haben dürfte: Während Dürer mit der *Nemesis* einen seiner größten und repräsentativsten Kupferstiche gestaltet hat, antwortet Barthel mit einer scheinbar bescheidenen Miniatur. Die Überführung der Dürerschen Großkomposition in ein extremes Kleinformat macht sogleich darauf aufmerksam, dass Barthel seine Auseinandersetzung mit dem großen Vorbild nicht als bloße Nachahmung verstanden wissen will. Und in der Tat haben wir es mit einer überaus kreativen und unerwarteten Aneignung zu tun, durch die der Künstler offenbar unter Beweis stellen möchte, dass er in der Lage ist, auf kleinster Fläche ein anspielungsreiches Bildprogramm zu entwerfen und in virtuoser Technik auszuführen. Insofern ruft das kleine Format sogar eine Passage aus Dürers *Proportionslehre* in Erinnerung, in der es heißt, ein Künstler könne etwas in ein kleines Hölzlein stechen, das dennoch besser werde als manches große

¹⁰ Diese Vorstellung des Varro wird bereits bei Augustinus (*De civitate dei*, VII, 6) referiert. Vgl. hierzu auch die differenzierte Darstellung zu „Wesen und Funktion der Genien“ bei Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430–1445*, München 2002 (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana* 17), 147 ff.

¹¹ Zit. nach Goddard 1988 (wie Anm. 1), S. 68.

¹² Dietrich Erben, *Kinder und Putten. Zur Darstellung der „infantia“ in der Frührenaissance*, in: Klaus Bergdolt u.a. (Hg.): *Das Kind in der Renaissance*, Wiesbaden 2008 (*Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung* 25), S. 299–324, hier S. 303. Vgl. auch Pfisterer 2002 (wie Anm. 10), S. 118 ff.



Abb. 3 Albrecht Dürer, *Nemesis*, 1501/02, Kupferstich, 33,1 x 23 cm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings.

Werk, an dem ein Künstler mit höchstem Fleiß ein ganzes Jahr gearbeitet habe.¹³ Die „Größe“ eines Kunstwerks ist demnach keineswegs vom repräsentativen Format abhängig, sondern bedarf vielmehr jener wunderlichen, von Gott verliehenen Gabe, die man auch als *Genie* bezeichnen kann.¹⁴ Zwar hat Dürer den genannten Passus erst 1528 veröffentlicht,

¹³ Vgl. Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528). Mit einem Katalog der Holzschnitte herausgegeben, kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen von Berthold Hinz, Berlin 2011, S. 224: „Darauß kumbt das manicher etwas mit der federn in eim tag auff ein halben bogen bapirs reyßt/ oder mit seim eysellein etwas in ein klein höltzlein versticht dz wuert kuenstlicher/ vnd besser dann eins andern grosses werck daran der selb ein gantz jar mit hoechstem fleyß macht vnd diese gab ist wunderlich/ dann Got gybt oft einen zu lernen/ vnd verstand etwas gutz zu machen des gleychen im zu seinen zeytten keiner gleich erfunden wirdet/ vnd etwan lang keiner for im gewest vnd nach im nit bald einer kumbt [...]“

¹⁴ Dass man „in geringen dingen“ seine Kunst mitunter besser erweisen könne als „mancher in seinem grossen werck“ (ebd.), äußert Dürer auch im Hinblick auf bäurische Figuren. Vgl. hierzu den Beitrag von Jürgen Müller in vorliegendem Band.

doch ist durchaus denkbar, dass Barthel mit dieser Maxime seines mutmaßlichen Lehrmeisters vertraut war und sein Blättchen als druckgraphische Kunstübung in eben diesem Sinne geschaffen hat.

Obgleich nun die Herkunft des kleinen Beham-Stichs von der Dürerschen *Nemesis* kaum in Abrede zu stellen ist, lassen sich auch jenseits des Formats einige sprechende Differenzen zwischen den Bildkonzepten ausmachen. Dürers Blatt gibt sich bereits auf den ersten Blick als programmatisches Welt-Bild zu erkennen, in dem graphische Delikatesse und ikonographische Komplexität sich zu einem Zeugnis künstlerischer Meisterschaft verbinden. Die geflügelte Frauenfigur mit Zaumzeug und Birnenpokal erscheint als göttliche Herrscherin über einer Berglandschaft, die so fein und detailverliebt mit dem Grabstichel ausgearbeitet ist, dass sich das Auge leicht in dieser Vielfalt verlieren kann. Die alpine Vegetation ist ebenso minutiös erfasst wie das kleine Flusstädtchen mit seinen Brücken, Häusern und Kirchen. Barthel setzt diesem umfassenden Darstellungsanspruch eine radikale Abbrüskierung entgegen: Die Dürersche Weltlandschaft ist hier auf ein einzelnes Gehöft an einem Bach, über den improvisierte Stege führen, zusammengeschnürt. Noch deutlicher zeigt sich Barthels Gegenentwurf jedoch im Figürlichen. Dürers monumentale Frauengestalt balanciert vor blattweißem Grund in ebenso aufrechter wie entspannter Haltung auf der kleinen Kugel zu ihren Füßen. Die nach hinten ausschwingenden Flügel und die flatternd-wehenden Tuchenden zeigen zwar eine gewisse Dynamik der Figur an, doch erscheint sie durch ihr strenges Profil fest in die Bildfläche gebannt. Wie auch immer man Dürers geflügelte Frauengestalt ikonographisch interpretieren mag – als Schicksalsgöttin *Nemesis*, als Glücksgöttin *Fortuna* oder als Personifikation der *Temperantia*:¹⁵ ihren figürlichen Ausdrucksgehalt wird man kaum anders als im Sinne einer unnahbaren statuarischen Würde deuten können. Barthels kleiner *Genius* bietet demgegenüber einen ganz anderen Anblick: Er erscheint nicht im reinen Äther einer weiß-vergeistigten Himmelsphäre, sondern in windgebeutelten Luftschichten. So hat er offenbar sogar im Sitzen Mühe, sich auf seiner Kugel zu halten und scheint gar nach hinten abzurutschen. Von daher umklammert er mit beiden Händen eine – womöglich an der Kugel befestigte – Stange, was ihm erst die nötige Stabilität verleiht. Während also Dürers allegorische Figur über eine absolut souveräne Körperbeherrschung verfügt, bietet Barthels *Putto* ein anrührendes Schauspiel körperlichen Unvermögens – und weiß sich doch zu helfen.

In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass es sich bei der *Nemesis* just um jene Figur handelt, mit der Dürer seine seit etwa 1500 systematisch betriebenen Proportionsstudien erstmals im Medium des Kupferstichs der Öffentlichkeit vorstellt.¹⁶ Zwar

¹⁵ Zu den ikonographischen Deutungsmöglichkeiten in Bezug auf Dürers *Nemesis* vgl. Margit Kern: *Tugend versus Gnade. Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm*, Berlin 2002 (Berliner Schriften zur Kunst 16), S. 299–316.

¹⁶ Vgl. Rainer Schoch u.a. (Hg.), *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bde., München u.a. 2001–2004, hier: Bd. 1, *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, München u.a. 2001, Nr. 33, S. 95–99, hier S. 98 f. (Rainer Schoch); Thomas Schauerte, *Dürer. Das ferne Genie. Eine Biographie*, Stuttgart 2012, S. 116–119.

verfehlt die Nemesis knapp den Kanon des Vitruv, der eine Figur von acht Kopflängen vorsieht, doch zeigt die Vorstudie im British Museum, die einen etwas kleineren Kopf aufweist, dass Dürer sich im Entwurfsprozess offenbar an diesem Ideal orientiert hat.¹⁷ Mit ihren zahlreichen Blindlinien ist diese Zeichnung zweifelsohne ein beeindruckendes Zeugnis von Dürers konstruktiven Bemühungen um eine proportionsgemäße Körperdarstellung. Die etwas massivere Gestalt der Stichversion lässt sich womöglich als Ausdruck des zwispältigen Wesens der Nemesis deuten: Als Göttin der Vergeltung, die Lohn *und* Strafe zuteilt, muss sie Verlockung und Drohung zugleich verkörpern und kann insofern nicht in rein wohlgefälliger Schönheit erscheinen.¹⁸ Gleichwohl zeugt Dürers „ästhetische Anthropometrie“¹⁹ auch hier von seiner idealistischen Hoffnung, auf dem Wege geometrischer Vermessung und Spekulation zur harmonisch-schönheitlichen Grundordnung der Natur vorstoßen zu können.²⁰ Denn obgleich Dürer die Unerreichbarkeit der Schönheit in seinen kunsttheoretischen Schriften wiederholt eingestanden hat, stehen zahlreiche seiner Werke nach 1500 für den unnachgiebigen Versuch, sich diesem Ideal mit allen verfügbaren Mitteln zu nähern.²¹ Die Nemesis bildet hierfür lediglich den ebenso programmatischen wie prominenten Auftakt.

Wenn Beham für seine Miniatur-Adaption des Dürerschen Stichs nun ausgerechnet einen Putto als Hauptfigur wählt, dann kann man auch dies nur als gezielten Gegenentwurf zur idealistischen Konzeption Dürers verstehen. Denn in kindlichen Körperformen lassen sich ideale Schönheit oder machtvolle Würde *per definitionem* nicht verwirklichen: Folgt man der Dürerschen Proportionslehre, misst ein Kleinkind nur vier Kopflängen.²² Insofern wird mit einem Putto nicht nur der Vitruvsche Kanon, sondern auch die maßvolle Erhabenheit der Nemesis mit Notwendigkeit verfehlt. Die genaue Größe von Barthels Genius ist nur schwer abzuschätzen, zumal er in seiner gedrängten Sitzhaltung fast wirkt, als sei er so hoch wie breit und tief. Ob er in aufrechter Haltung überhaupt vier Kopflängen erreichen würde, ist äußerst fraglich. Wir haben es also mit einer Figur zu tun, die nicht nur idealen Proportionen widerspricht, sondern sich darüber hinaus auch nach Kräften einer präzisen Proportionsbestimmung zu entziehen trachtet.

Nun hat sich auch Barthels Bruder Sebald im Jahre 1520 explizit mit Dürers *Nemesis* auseinandergesetzt: Seine *Fortuna* (**Abb. 4**) über gekräuseltem Wolkenband – wengleich

¹⁷ Vgl. Bartrum 2002 (wie Anm. 8), Nr. 72, S. 140.

¹⁸ Vgl. Schoch 2001 (wie Anm. 16), S. 99. Zur „unantiken“ Nacktheit der *Nemesis* vgl. auch Anne-Marie Bonnet, ‚Akt‘ bei Dürer, Köln 2001 (ATLAS, Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung 4), S. 145–156.

¹⁹ Erwin Panofsky, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. Aus dem Englischen übersetzt von Lise Lotte Möller, München 1977 (engl. EA Princeton 1943), S. 348.

²⁰ Vgl. Dürer 2011 (wie Anm. 13), S. 224: „[...] also kumbt auß der messung das die natur auß der gestalt des menschen kuntlich wirt [...]“

²¹ Vgl. hierzu auch den Kommentar zum sog. „Ästhetischen Exkurs“ von Berthold Hinz in Dürer 2011 (wie Anm. 13), S. 308–313.

²² Vgl. Dürer 2011 (wie Anm. 13), S. 85.

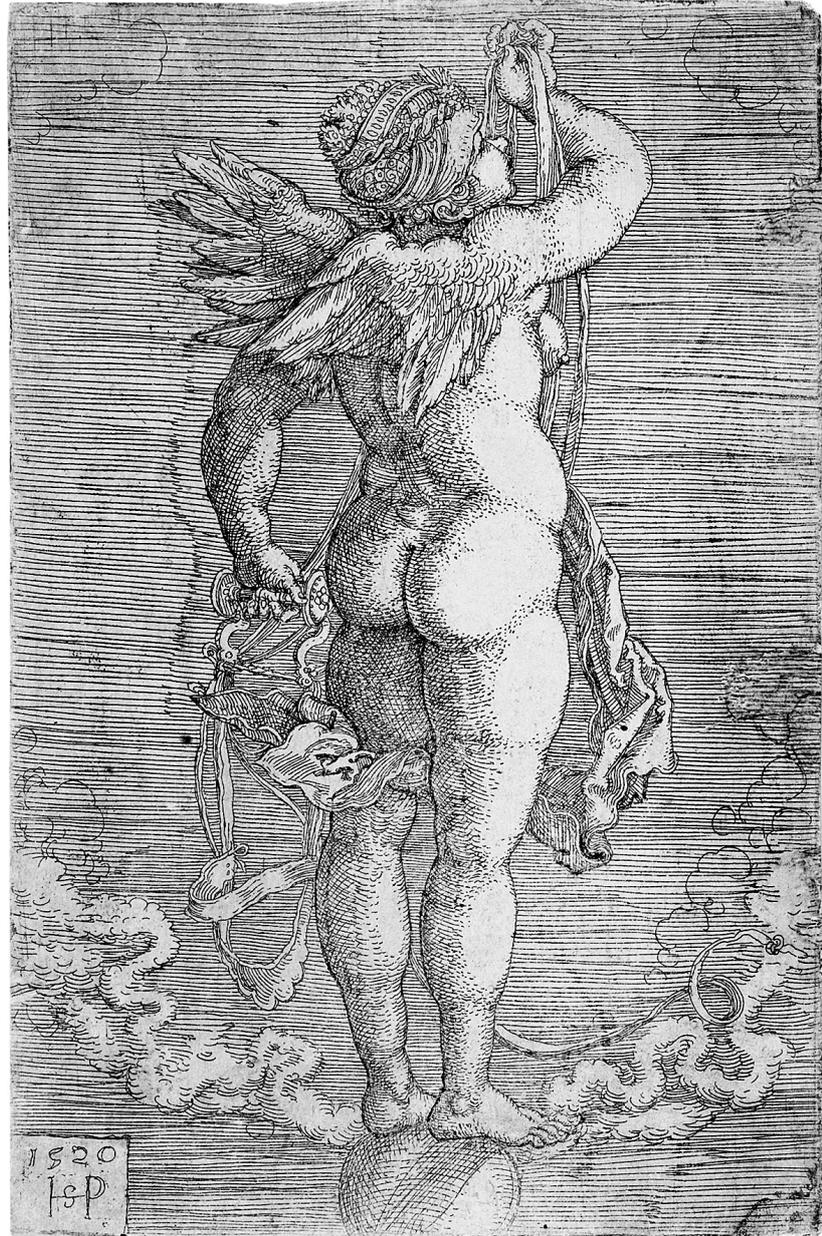


Abb. 4 Sebald Beham,
Fortuna, 1520, Radie-
rung, 11,9 x 7,9 cm,
Braunschweig, Herzog
Anton Ulrich-Museum.

ohne darunter befindliche Landschaft – kann ihre künstlerische Herkunft schwerlich verbergen. Allerdings hat auch Sebald alles dafür getan, seine Figur von ihrem Vorbild abzuheben: Die Göttin ist in schräger Rückenansicht gezeigt und scheint mit ihrem Zaumzeug – dem Sinnbild des Maßhaltens – eher zu ringen und zu hadern als das attributive Beiwerk in entspannter Selbstverständlichkeit mit sich zu führen.²³ Ganz ohne Zweifel verfehlt auch sie mit ihrer stämmigen Statur den vitruvianischen Kanon und wirkt darüber hinaus mit ihren besonders wulstigen Gliedmaßen und ihren kurzen Flügelstümpfen gewisser-

²³ Womöglich wird hier gar mit dem Laokoon-Motiv gespielt, wenn die Figur sich des Zaumzeugs erwehrt wie der trojanische Priester der Schlangen.

maßen selbst wie ein überdimensionierter Putto.²⁴ Auch die gewählte graphische Technik steht im Dienste einer Abgrenzung vom Dürerschen Vorbild: Das noch sehr junge Medium der Radierung erlaubt Sebald eine überaus spontane Strichführung, die gerade bei der Modellierung des weiblichen Körpers von schnell ausgeführten Punkten, Häkchen, kurzen Linien und Schraffen geprägt ist. Seine locker umrissene Protagonistin ist zudem von einem Himmel aus unregelmäßigen Parallelschraffen hinterfangen, die erkennbar mit der freien Hand gezogen sind. Anders als die Nemesis, die das Ergebnis genauester Vorstudien darstellt und deren Kontur sich scharf vor dem papierweißen Hintergrund abhebt, erscheint Sebalds Fortuna demnach als Resultat eines ungebundenen Zeichenprozesses, der offenbar die Virtuosität des jungen Künstlers im Umgang mit der Radiernadel unter Beweis stellen soll.

Bedenkt man, dass Dürer das neue Medium der Radierung bereits seit 1515 in mehreren Blättern mit großer technischer Bravour erprobt hatte, dann wird überdeutlich, wie sehr die jungen Behams dem großen Meister selbst dort verpflichtet sind, wo sie gegen ihn aufbegehren möchten. Dies gilt freilich auch auf motivisch-ikonographischer Ebene. Wenn Barthel der souverän schwebenden Nemesis einen ungeschickt fliegenden Putto entgegensetzt, dann findet sich dieses Motiv bei Dürer vorgeprägt: Bereits um 1500 hatte dieser auf einem kleinen Kupferstich einen geflügelten Genius dargestellt, der seine liebe Mühe mit dem Fliegen hat (weil er in seinen Händen einen schweren Spangenhelm hält, der eigentlich das Wappen bekronen sollte, das seine beiden stehenden Kollegen halten).²⁵ So war es letztlich Dürer selbst, der den Putto aus seinen angestammten Bereichen der Marginalie, der Drolerie und der Groteske ins Zentrum experimenteller Kunstwerke geführt hat.²⁶ Und mit seinen drei Bauernstichen von 1514 und 1519, die jeweils in ironisch-dissimulierender Form antike Skulpturen zitieren, hat Dürer seinen gelehrigen Schülern vorgeführt, wie man sich auf intelligente Weise über klassisch-kanonische Vorbilder lustig machen kann.²⁷

Da Albrecht Dürer im Laufe der ersten beiden Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts – zumindest nördlich der Alpen – zum kanonischen Künstler avanciert war, musste freilich auch er selbst über kurz oder lang geradezu notwendig zur Zielscheibe der scherzenden Kritik seiner künstlerischen Nachfolger werden. So stehen die Beham-Brüder mit ihrer Abkehr von bestimmten Dürerschen Kunstidealen auch keineswegs allein. Vielmehr reihen sie sich mit ihren subversiven *Nemesis*-Adaptionen in eine illustre Folge verwegener künstlerischer Antworten auf Dürers frühes Meisterwerk ein.

²⁴ So bereits Patricia Emison, *The Little Masters, Italy, and Rome*, in: Goddard 1988 (wie Anm. 1), S. 30–39, hier S. 35.

²⁵ Vgl. Schoch 2001 (wie Anm. 16), Nr. 29, S. 88 f. (Rainer Schoch).

²⁶ Vgl. hierzu den Beitrag von Thomas Schauerte in vorliegendem Band.

²⁷ Vgl. Jürgen Müller, *Ein anderer Laokoon. Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation*, in: Beate Kellner u.a. (Hg.), *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*, Berlin 2011 (Frühe Neuzeit 136), S. 389–414 sowie den Beitrag Müllers in vorliegendem Band.



Abb. 5 Urs Graf, *Fortuna als Dirne*, 1520, Federzeichnung, 17,7 x 15,7 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. HZ 160/561.

Joseph Leo Koerner hat in diesem Zusammenhang auf Zeichnungen von Hans Baldung Grien, Niklaus Manuel Deutsch und Urs Graf hingewiesen, in denen Dürers gravitätisch-tugendhafte Göttin auf derbe Weise erotisiert und so ihrer ethisch-moralischen Autorität entkleidet wird.²⁸ Dass Urs Graf mit der *Nemesis* bestens vertraut war und Dürers Bildfin-

²⁸ Vgl. Joseph Leo Koerner, *The Fortune of Dürer's 'Nemesis'*, in: Walter Haug (Hg.), *Fortuna*, Tübingen 1995 (*Fortuna vitrea* 15), S. 239–294, hier S. 269 ff.

derung durchaus zu würdigen wusste, belegt eine Zeichnung von seiner Hand, die wohl um 1508 entstanden ist und im oberen Bildteil eine weitgehend getreue Kopie der *Nemesis* darstellt, während die Landschaft unter dem Wolkenband nun eine Ansicht Solothurns, der Heimatstadt des Künstlers, zeigt.²⁹ Ganz anders präsentiert Graf seine weibliche Hauptfigur auf einer wohl wenige Jahre später entstandenen Federzeichnung, die heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrt wird (**Abb. 5**). Hier hat der Künstler die Protagonistin um 90 Grad gedreht und in eine Prostituierte mit hochwehendem Rock verwandelt, der man unvermittelt auf die rasierte Scham schauen kann.³⁰ In einer Hand hält sie zudem ein überdimensioniertes Räuchergefäß, dem mit nicht geringem Druck betörende Schwaden zu entströmen scheinen. Ein auf dem Gefäßrand tanzender Dämon weist die Dirne denn auch zugleich als Hexe aus, deren erotischer Zauber wohl in erster Linie auf den Betrachter des Blattes wirken soll.³¹ Dass der Künstler auf der Kugel zu ihren Füßen signiert und den zu seinem Monogramm gehörenden Dolch nochmals an ihrer Hüfte angebracht hat, unterstreicht diese gleichermaßen wirkungsästhetische und selbst-reflexive Bildstrategie.

In einer weiß gehöhten Federzeichnung auf braunorange getöntem Papier (**Abb. 6**), die um 1512 datiert wird, verfolgt Niklaus Manuel Deutsch offenbar ein ähnliches Ziel.³² Auch hier ist die auf einer Kugel stehende weibliche Hauptfigur im Verhältnis zur *Nemesis* um 90 Grad gedreht und dem Betrachter frontal zugewandt, ja sie scheint sogar mit wehendem Haar und weit ausgebreiteten Schwingen diesem entgegen zu schweben. Der auf ihren Schultern stehende Amor mit Pfeil und Bogen macht deutlich, dass wir es diesmal mit der Liebesgöttin Venus zu tun haben, die sich offenbar auf Beutezug befindet. Sie hat ihren Blick leicht zur Seite gesenkt und schaut auf eine der vielen Schlingen, die sie an ihrem ausgestreckten Arm mit sich führt. Wenngleich Amor mit seinem Schießgerät in eine andere Richtung zielt und Venus den Betrachter nicht anblickt, ist dieser wohl als ihr nächstes Opfer zu erachten. Denn gerade der Umstand, dass er hier nicht direkt anvisiert wird, lädt ihn dazu ein, die verführerische Schönheit der Figur ungestört zu betrachten – wodurch das Risiko, ihr zu verfallen, sich beträchtlich erhöht. Auch Niklaus Manuel wendet also Dürers Allegorie der Macht des Maßhaltens in ein performatives Sinnbild erotischer Bildmacht.

²⁹ Vgl. Christiane Andersson/Arno Schubiger, Zwei unbekannte Federzeichnungen von Urs Graf mit den frühesten Ansichten der Stadt Solothurn, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 47 (1990), S. 8–20.

³⁰ Das Thema erotischen Begehrens wird weiterhin durch den Umstand bestärkt, dass Graf seiner Figur die Pose von Raffaels *Galatea* verliehen hat. Dadurch rückt der Betrachter nicht zuletzt in die Rolle des einäugigen Polyphem, dessen wollüstigem Blick sich die Nereide in Raffaels Fresko zu entziehen trachtet.

³¹ Vgl. Koerner 1995 (wie Anm. 28), S. 281 f.

³² Vgl. César Menz (Hg.), Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann, Kat. Ausst. Kunstmuseum Bern, Bern 1979, Nr. 158, S. 322 f., Abb. 93. Dieses Blatt wird bei Koerner 1995 (wie Anm. 28) nicht besprochen.

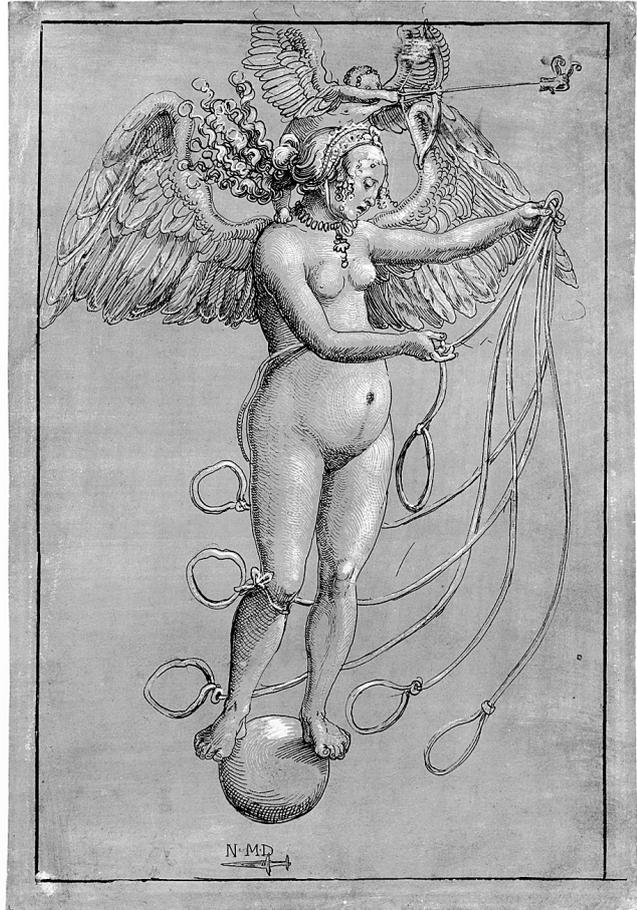


Abb. 6 Niklaus Manuel Deutsch, *Venus*, um 1515, weiß gehöhte Federzeichnung auf orangebraun getöntem Papier, 31,4 x 21,7 cm, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. U X 2.

Im Hinblick auf Dürer kann man Inszenierungen solcher Art durchaus als künstlerischen Vaternord deuten.³³ Im Vergleich mit Graf und Manuel mögen die bildlichen Formulierungen der Behams zwar weniger obszön und aggressiv wirken, doch scheinen auch sie sich letztlich aus einem verwandten Impuls zu speisen. Allerdings kann man kaum davon ausgehen, dass die Nürnberger Brüder mit den entscheidenden Zeichnungen Grafts, Manuels oder auch Baldungs vertraut waren.³⁴ Vielmehr dürften ihre Inspirationsquellen wiederum in der kleinformatigen Druckgraphik Albrecht Altdorfers zu finden sein, die sie mit Sicherheit kannten.

³³ Vgl. Koerner 1995 (wie Anm. 28), S. 291. Es muss hier jedoch erwähnt werden, dass von Dürer ein undatiertes Fragment einer weiß gehöhten Silberstiftzeichnung auf grundiertem Papier (Winkler 143) erhalten ist, in dem er selbst das Bildkonzept der *Nemesis* in die von Graf und Manuel eingeschlagene Richtung weiterentwickelt: Das Blatt zeigt eine nackte Frau, die, auf einem Drachen stehend, oberhalb eines gekräuselten Wolkenbandes über einer Wasserlandschaft frontal dem Betrachter zugewandt ist. Da ihr Oberkörper oberhalb des Bauchnabels abgeschnitten ist, lässt sich ihre allegorische Identität nicht mit Sicherheit bestimmen. Insofern sie auf dem Kopf des Drachen steht, scheint sie dessen dämonische Macht bezwungen zu haben. Zugleich scheint sie diese Macht nun zu instrumentalisieren, indem sie beiläufig die Flügel des Drachens ergriffen hat, wie um ihn zu lenken. Womöglich überblendet Dürer hier den Typus der nackten Venus mit jenem des Apokalyptischen Weibes.

³⁴ Es sei hier jedoch auf einen kleinformatigen ovalförmigen Stich von Urs Graf hingewiesen, der 1513 datiert ist und als Unikum im Kupferstichkabinett zu Basel aufbewahrt wird. Er zeigt einen nackten Putto mit Federhut, der stehend auf einer Kugel balanciert und sich dabei auf einen mehrfach gegabelten Ast stützt. Wie zu Recht bemerkt wurde, orientiert sich Graf hierbei an Dürers frühem Stich *Das kleine Glück*. Vgl. Christian Müller, Urs

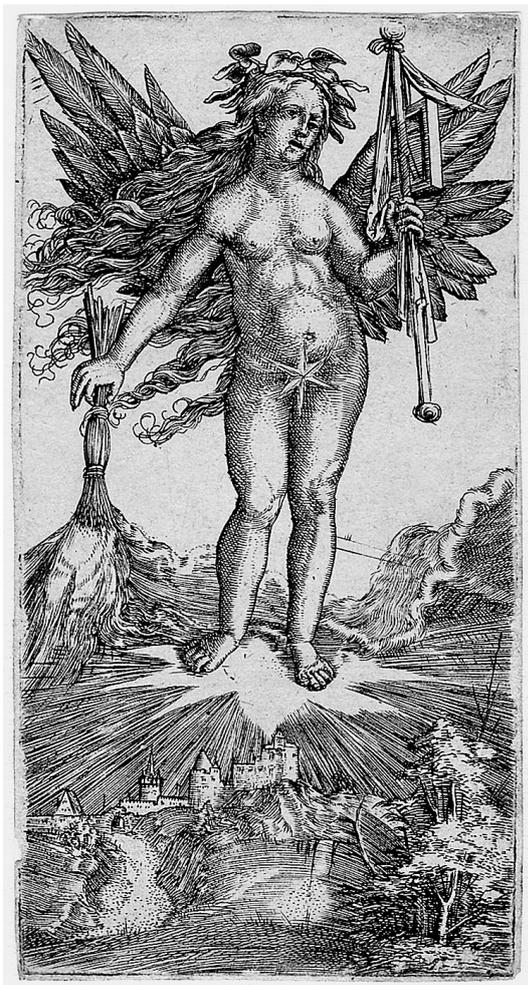


Abb. 7 Albrecht Altdorfer, *Allegorie*, zweite Hälfte 1510, Kupferstich, 9,5 x 4,9 cm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings.

An erster Stelle ist jene rätselhafte *Allegorie* (Abb. 7) aus der zweiten Hälfte der 1510er Jahre zu nennen, die in frontaler Ansicht eine geflügelte Frauengestalt mit einer nach unten gehaltenen Fackel in der einen und einem malstockartigen Stab mit Bändern in der anderen Hand zeigt.³⁵ Die Figur steht zwar nicht auf einer Kugel, sondern auf einem strahlenden Stern, schwebt aber wie die *Nemesis* über einer Landschaft, die durch ein Wolkenband von der himmlischen Sphäre geschieden ist. Gegenüber Dürers streng-rationaler Bildfindung wird hier die aktiv-handelnde, vielleicht sogar magische Dimension der weiblichen Figur betont, bei der es sich möglicherweise um eine Hexe handelt. So scheint durchaus denkbar, dass auch Urs Graf sich bei seiner soeben besprochenen Zeichnung von diesem Blatt hat anregen lassen. Dafür spricht neben der Betonung der weiblichen Scham (die hier freilich noch von einem kleinen Stern verdeckt wird) auch Altdorfers Spiel mit dem Künstlermonogramm, das sich – vom Stab der Hexe weitgehend verdeckt – auf einer an ebendiesem Stab hängenden Tafel befindet. Auch Altdorfer be-

kennt sich also zum Wunsch nach einer vom Künstler verfügbaren Bildmagie, die in vorliegendem Fall aus der ikonographischen Verrätselung der Darstellung erwächst und somit vor allem eine Verunsicherung des Betrachters bewirkt.

Für unseren Kontext aufschlussreicher ist Altdorfers *Fortuna* von 1511 (Abb. 8), auch wenn der Bezug zur *Nemesis* in diesem Fall sehr viel lockerer ist – er beschränkt sich auf das Motiv der nackten Frauengestalt auf einer Kugel.³⁶ Dafür wird hier die geflügelte

Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel, Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel, Basel 2001, Nr. 25 (Druckgraphik), S. 300. Ob Barthel Beham dieses Blatt gekannt haben könnte, ist schwer einschätzen. Erwähnt sei an dieser Stelle auch der kleine Stich des Monogrammist H. L. von 1524, der einen über eine gerissene Bogensehne erzürnten *Amor auf der Kugel* zeigt und wiederum als freie und ironisch verkehrende Adaption von Dürers *Nemesis* zu werten ist. Vgl. Schauerte 2003 (wie Anm. 2), Nr. 118, S. 180 f.

³⁵ Vgl. Hans Mielke, Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik, Kat. Ausst. Kupferstichkabinett Berlin, Berlin 1988, Nr. 127, S. 242 f.; Goddard 1988 (wie Anm. 1), Nr. 2, S. 57. Im Oeuvre Altdorfers finden sich auch drei Miniaturstiche mit Putten oder Genien (H. 55–56).

³⁶ Vgl. Mielke 1988 (wie Anm. 35), Nr. 43, S. 104.

Göttin von einem kleinen Genius mit Augenbinde begleitet, der mit Stelzen auf der Kugel zu stehen versucht und den sie mit einer Hand festhalten muss, damit er nicht abstürzt. Die andere Hand hat sie dabei lässig in die Hüfte gestemmt, so dass es scheint als bereite es ihr keine große Mühe, ihren kleinen Zögling unter Kontrolle zu halten. Das bei Barthel Beham zentrale Motiv eines Genius, der sich nicht ohne weiteres auf einer Kugel halten kann, ist hier also bereits vorgebildet – wobei das Motiv des Genius auf Stelzen letztlich auf Dürers sogenannten *Traum des Doktors* zurückgeht.³⁷ Ob es sich bei Altdorfers Genius um einen anzulernenden, aber letztlich wesensgleichen Assistenten der Fortuna oder um einen blinden Amor handelt, kann hier dahingestellt bleiben.³⁸ Wichtig ist lediglich der Umstand, dass der kindliche Genius einen Zustand des Unvermögens repräsentiert und dabei kontrastiv auf eine souveräne große Frauengestalt bezogen ist – eine Konstellation, die bei Beham gewissermaßen auf zwei Blätter aufgeteilt ist, indem sein Kugelgenius sich implizit auf die Dürersche *Nemesis* bezieht.

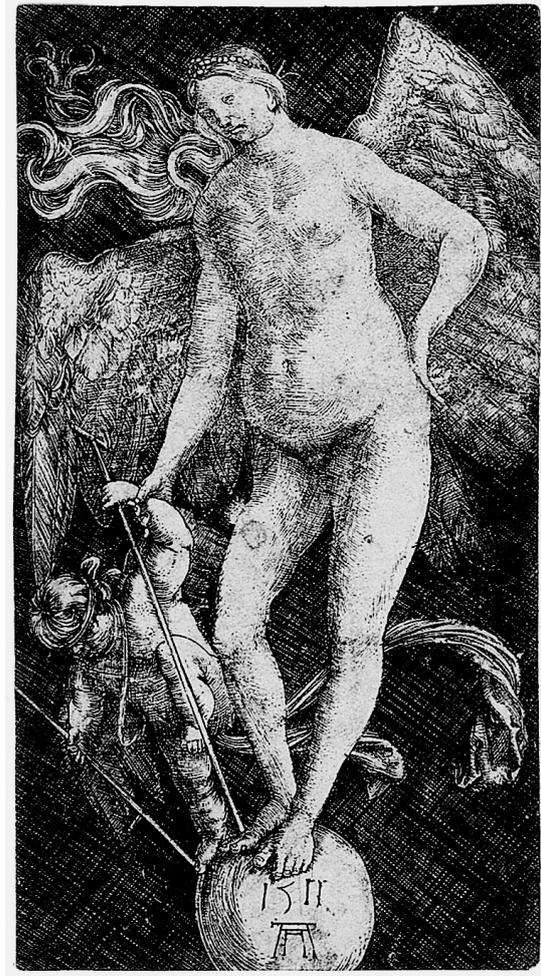


Abb. 8 Albrecht Altdorfer, *Fortuna*, 1511, Kupferstich, 8,8 x 4,5 cm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings.

Im Gegensatz zu Urs Graf und Niklaus Manuel betreiben die Behams in ihren zuvor vorgestellten Erwidern keine zotige Sexualisierung der *Nemesis*. Ihnen geht es offenbar nicht darum, Dürers ideale Verkörperung züchtigen Maßhaltens im Zerrspiegel zügelloser Sinnlichkeit erscheinen zu lassen. Gleichwohl haben auch sie es auf Dürers ästhetisch wie ethisch konnotierte Konzeption des rechten Maßes abgesehen. Indem aber vor allem Barthel nicht weiblich-sexuelle, sondern kindliche Nacktheit für sein Gegenbild wählt, scheint er hier nicht auf quasi-magische, erotische Bildmacht abzielen, sondern ein anderes Themenfeld

³⁷ Zu Dürers *Traum des Doktors* vgl. Schoch 2001 (wie Anm. 16), Nr. 18, S. 65–67 (Rainer Schoch). In einer Zeichnung Hans Baldung Griens von 1514 (Albertina Wien, Inv. Nr. 3222) ist es dann schließlich die weibliche Hauptfigur selbst, die zwei Kugeln unter ihre Füße geschnallt hat und darauf mühsam mit Hilfe von zwei Stöcken zu gehen versucht, während ihr ein kleiner Knabe von hinten womöglich zwischen die Beine an die Scham greift.

³⁸ Zu letzterem Motiv vgl. Erwin Panofsky, *Der blinde Amor*, in: ders., *Studien zur Ikonologie der Renaissance*, Mit einem Vorwort von Jan Białostocki und einem Nachwort von Andreas Beyer, Köln 1997, S. 153–202.

anzupeilen, das sich im Blick auf Ort und Zeitpunkt seiner Entstehung womöglich genauer bestimmen lässt. Überhaupt sollte man für ein angemessenes Verständnis der jeweiligen Gegenentwürfe das soziale Milieu der jeweiligen Autoren nicht ganz außer Acht lassen, da dieses womöglich Aufschluss über bestimmte künstlerische Motivationen geben kann.

Altdorfer etwa war als bedeutendster Künstler der freien Reichsstadt Regensburg sowie durch seine Tätigkeit für Kaiser Maximilian I. ein direkter künstlerischer Konkurrent des Nürnbergers Dürer, an dessen Karrieremodell er sich ein Leben lang orientiert hat.³⁹ Baldung dagegen hatte nach seiner Straßburger Lehrzeit in der Werkstatt Dürers gearbeitet und diese in Abwesenheit des Meisters bisweilen wohl sogar geleitet. Und auch nachdem er ab 1509 in Straßburg eine eigene Werkstatt betrieb, blieb sein Schaffen – wenngleich oft in antithetischer und entstellender Form – auf Dürers Kunst bezogen.⁴⁰ Grafts und Manuels teils besonders obszöne Zeichnungen wiederum finden einen adäquaten Produktions- und Rezeptionskontext in der soldatischen Männlichkeitskultur der sogenannten Reisläufer, als die sich beide Künstler zeitweise verdingt hatten.⁴¹ Allen vieren aber ist gemeinsam, dass sie ihre *Nemesis*-Parodien im reifen Mannesalter von etwa 30 bis 40 Jahren geschaffen haben. Demgegenüber stehen die jugendlichen Behams um 1520 noch ganz am Anfang ihrer künstlerischen Laufbahn in ihrer Heimatstadt Nürnberg, wo sie ihre ersten künstlerischen Gehversuche direkt unter den Augen des großen Dürer wagen müssen. Und womöglich ist es eben diese prekäre Situation, die sich in Barthels Stich mit dem Kugelgenius auf hintersinnige Weise thematisiert findet.

Für nahezu alles, was die Behams bis 1520 in Kupfer stechen, lassen sich im selben Medium bei Dürer ikonographische Vorbilder benennen, handele es sich nun um Adam und Eva, Christus als Schmerzensmann, die zwölf Apostel, den Hl. Hieronymus, Marktbauern, Liebespaare oder Landsknechte. Auch wenn die Brüder hierbei zu bemerkenswert eigenständigen und innovativen Bildlösungen finden, bleibt die Vorbildfunktion des großen Meisters in allen diesen Arbeiten doch immer spürbar. Zweifelsohne spielt Dürer für die jungen Behams die Rolle eines Übervaters, dessen Bannkreis sie kaum entkommen können. Vor diesem Hintergrund lohnt es sich, Stephen Goddards beiläufig aufgeworfene Frage aufzunehmen, ob es sich bei Barthels Kugelgenius nicht um eine „fantasy on the artist’s own guiding spirit“ handeln könnte.⁴² Folgt man diesem Vorschlag im Lichte der hier vorgestellten Beobachtungen, dann lässt sich der etwas ungeschickte kleine Kerl nämlich als aufmüpfige Reflexionsfigur von Barthels eigener künstlerischer *infantia* deuten.⁴³ Dabei gilt es zu beachten, dass der la-

³⁹ Vgl. Wood 1993 (wie Anm. 3), S. 70 ff.

⁴⁰ Vgl. Koerner 1993 (wie Anm. 3), S. 249 ff. sowie den Beitrag von Sabine Peinelt in vorliegendem Band.

⁴¹ Vgl. Maike Christadler, Zwischen Tod und Versuchung. Landsknechte, Reisläufer und andere Männer, in: *L’art macabre. Jahrbuch der europäischen Totentanzvereinigung* 8 (2007), S. 43–52.

⁴² Goddard 1988 (wie Anm. 1), S. 68.

⁴³ Auch Urs Grafts oben (Anm. 34) erwähnter *Putto auf einer Kugel stehend* ließe sich so deuten – nicht zuletzt deshalb, weil dieser (wie auch die *Fortuna als Dirne*) an seiner Hüfte jenen Dolch mit sich führt, der oft Teil von Grafts Künstlermonogramm ist. Der Federhut markiert zudem auf selbstironische Weise seine Eitelkeit.

teinische Begriff der *infantia* nicht nur die frühe Kindheit im Sinne der Lebensalterlehre bezeichnet,⁴⁴ sondern zugleich auch das „Unvermögen zu sprechen“ und den „Mangel an Rednergabe“.⁴⁵ Als rhetorisch-kunsttheoretischer Terminus bezieht sich *infantia* demnach auf das (noch) nicht ausgebildete Vermögen, sich adäquat auszudrücken. Die Unfähigkeit des durch die Lüfte fliegenden Genius, sich freihändig auf der Kugel zu halten, ist demnach nicht nur als Verkörperung eines Zustandes allgemeiner kindlicher Unreife und Überforderung zu verstehen, sondern lässt sich darüber hinaus auch als Sinnbild unzulänglicher Gestaltungskraft und künstlerischer Unselbständigkeit deuten.

Ein solches Verständnis wird durch den Umstand gestützt, dass das Motiv des kindlichen Genius bereits in Dürers bedeutendster Kunst- und Künstlerallegorie, dem Melancholie-Stich von 1514, als Sinnbild unverständigen künstlerischen Handelns fungiert: Als eifrig auf eine kleine Tafel kritzelnder Begleiter der schwermütigen Protagonistin bezeichnet er dort nach Panofskys klassischer Deutung „den unbelasteten Gleichmut eines Wesens, das gerade erst die Befriedigung des (wenn auch unproduktiven) Tätigseins kennengelernt hat, aber noch nicht die Qual des (wenn auch schöpferischen) Denkens kennt.“⁴⁶ Dürers kleiner Genius verkörpert also einen Zustand unbefangener Geschäftigkeit, der zwischen der dumpf-kreatürlichen Trägheit des dösenden Hundes am linken Bildrand und der brütenden Genialität der Melancholie zu verorten ist.

Wenn es sich bei Barthels Kugelgenius tatsächlich um eine Personifikation seines Künstlertums handelt, dann macht er sich mit dieser Figur also gerade nicht die Vorstellung melancholischer Genialität zu eigen, sondern knüpft vielmehr an die in Dürers Stich als defizitär markierte Form kindlicher Aktivität und Produktivität an. Denn auch sein kleiner Genius zeichnet sich durch einen unbefangenen Tatendrang aus. Anders als der Dürersche Putto verharret er jedoch nicht in selbstversunkener Kritzelei, sondern begibt sich auf einen tollkühnen Kugelritt durch luftige Höhen. Im Hinblick auf die *Nemesis* bedeutet dies, dass der Behamsche Genius ebenso darum bemüht ist, die Handlung von Dürers prominenter Figur (das Balancieren auf einer Kugel) nachzuahmen wie sein Inventor Barthel sich insgesamt am Dürerschen Bildentwurf orientiert. Insofern führt der narrative Gehalt des winzigen Blättchens just jene *imitatio* vor Augen, die das kleine Werk als Ganzes auszeichnet. Barthel bekennt sich also freimütig zu seiner künstlerischen Abhängigkeit vom großen Meister, nimmt aber mit der Figur des Genius zugleich eine kindlich-ingeniöse Erfindungsgabe für sich in Anspruch – und löst diese mit seinem gewitzten Bildkonzept auch unmittelbar ein.

⁴⁴ Vgl. hierzu Erben 2008 (wie Anm. 12), S. 313.

⁴⁵ Vgl. Karl Ernst Georges, Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch, 2 Bde., Darmstadt ⁸1992, Bd. 2, Sp. 228; P. G. W. Glare (Hg.), Oxford Latin Dictionary, 2 Bde., Oxford ²2012, S. 983 (jeweils mit Belegstellen aus der antiken Literatur).

⁴⁶ Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1992, S. 453.

Dass die Kunst sich nicht nur in Nachahmung (*imitatio*) erschöpfen dürfe, sondern mittels angeborener Begabung (*ingenium*) und Erfindung (*inventio*) auch etwas Neues bieten müsse, ist ein rhetorisch-dichtungstheoretischer Topos, der vor allem auf das zehnte Buch aus Quintilians *Institutio oratoria* zurückgeht und der in der Frühen Neuzeit auch für die bildenden Künste verbindlich wurde.⁴⁷ Interessanterweise hat bereits der italienische Humanist Coluccio Salutati (1331–1406) diese Kunstprinzipien in seiner unvollendeten Abhandlung über die Herkulestaten (*De laboris Herculis*) am Beispiel von Kindern erläutert: An deren Verhalten lasse sich das noch nicht durch Wissen entstellte *ingenium* sowie die natürliche Freude an der *imitatio* besonders gut studieren.⁴⁸ In eben diesem Sinne scheint nun auch Barthel seinen Genius gestaltet zu haben, um damit die eigene Kunstproduktion zu charakterisieren: Mit lässigem Understatement weist er sich selbst im Verhältnis zu Dürer die Rolle eines Kleinkindes zu, das einfach nur seinem angeborenen Spiel- und Nachahmungstrieb folgt und dabei die Idealität seines Vorbildes notgedrungen verfehlt. Doch obgleich Barthels Stich sich gewissermaßen parasitär zu Dürers Bildfindung verhält, blitzt in der dynamischen Strichführung, im aktionsgeladenen Sujet und in der konzeptionellen Neufassung der Komposition jene Spontaneität des Geistes auf, die sein *ingenium* verbürgt und seine *inventio* über die bloße *imitatio* hinausführt. So lässt sich Barthels Identifikation mit dem kindlichen Genius nicht zuletzt auch als selbstbewusster Hinweis auf die eigene künstlerische Frühbegabung lesen, die es ihm erlaubt, sich gleich mit einem seiner ersten Werke mit dem großen Dürer zu messen.⁴⁹ Dabei gilt es allerdings zu betonen, dass es sich hier nicht um einen Fall klassischer *aemulatio* handelt: Barthel ist es sicher nicht darum zu tun, Dürer im Ernst überbieten zu wollen oder sich auch nur so gut es eben geht an dessen Modell anzunähern. Vielmehr unterläuft er spielerisch die hehren Ansprüche des Meisters, indem er sich programmatisch auf die Seite der Kinder, Putten und Genien schlägt, die in Dürers Werk zumeist nur als Beiwerk fungieren.⁵⁰

Barthels Kugelgenius ist im druckgraphischen Frühwerk der Behams keineswegs der einzige überagile Putto. Vielmehr finden sich in den kleinformatigen Stichen der Brüder um 1520 – wie eingangs bereits erwähnt – immer wieder umtriebige Kinder, Putten oder Genien als Protagonisten, so dass man im Hinblick auf die Darstellung der *infantia* durchaus von einem Leitmotiv sprechen kann. Vor dem Hintergrund ihrer Herkunft aus den Marginalbereichen größerer Werke, in denen ihnen meist die Aufgabe des Kommentierens der Kernszene oder der „zweckfreien Erheiterung“ des Betrachters zufällt, möchte man den meisten dieser

⁴⁷ Vgl. Marcus Fabianus Quintilianus, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lateinisch und Deutsch*. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, Darmstadt 2011, S. 484–497.

⁴⁸ Vgl. Erben 2008 (wie Anm. 12), S. 316; Pfisterer 2002 (wie Anm. 10), S. 121.

⁴⁹ Vgl. hierzu die materialreiche Darstellung von Ulrich Pfisterer, *Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert*, in: ders./Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der Renaissance*, München/Berlin 2003 (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, Folge 4, 3), S. 263–302.

⁵⁰ Neben der *Melencolia I* und dem *Traum des Doktors* kann man hier auch an den *Dresdner Altar*, den Entwurf für das *Fugger-Epitaph* oder das Schlussblatt des *Marienlebens* denken.

letztlich kontextfreien Miniaturen kein allzu großes semantisches Gewicht aufbürden.⁵¹ Vor dem Hintergrund der hier entwickelten Deutung von Barthels Kugelgenius stellt sich gleichwohl die Frage, ob es in manchen dieser Entwürfe nicht ebenfalls um Fragen künstlerischer Kreativität gehen könnte. Als beiläufige Handreichungen in Humanistenkreisen hätten die kleinen Blättchen jedenfalls durchaus so verstanden werden können.

Ein nicht datierter Stich von Barthel (**Abb. 9**), der wohl in den frühen 1520er Jahren entstanden ist, zeigt

etwa ein spielendes Kleinkind in Rückenansicht, das über einen Topf gebeugt auf dem Boden sitzt und mit seinen Händen tief darin zu wühlen scheint. In dem Gefäß befindet sich offenbar der Humus, dem jenes rankenförmige Blattornament entwächst, das die obere Hälfte des Bildes ausfüllt. Völlig zu Recht wurde vermutet, dass es hier um die Verwandtschaft zwischen kindlicher Phantasie und künstlerischer Imagination gehen könnte.⁵² Denn das ziellose Wühlen des Kindes im Inhalt des Topfes findet eine formale Entsprechung – wenn nicht gar sein Resultat – im kreisförmig wachsenden Blattornament, das seinerseits als Verkörperung künstlerischer Erfindungskraft gelten darf.⁵³

Ein weiteres Motiv, das an diese Thematik anschließt und das von beiden Brüdern in mehreren winzigen Stichen gestaltet wurde, ist der auf einem Delphin reitende Genius.⁵⁴ In Sebalds Version von 1521 (**Abb. 10**) drischt der parallel zur Bildfläche reitende Genius mit einem Stock auf den Delphin ein, um ihn schneller voranzutreiben.⁵⁵ Diese Verhal-



Abb. 9 Barthel Beham, *Spielendes Kind mit Ornament*, undatiert, Kupferstich, 4,9 x 3,6 cm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings.



Abb. 10 Sebald Beham, *Genius auf dem Delphin*, 1521, Kupferstich, 4 x 2,9 cm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings.

⁵¹ Vgl. hierzu wiederum den Beitrag von Thomas Schauerte in vorliegendem Band.

⁵² Goddard 1988 (wie Anm. 1), Nr. 58, S. 215.

⁵³ Wie intelligent die Behams Ornamentfüllungen zu gestalten wussten, zeigen die aufmerksam analysierenden Katalognummern von Kerstin Küster in: Müller/Schauerte 2011 (wie Anm. 7), Nr. 86–90, S. 262–265.

⁵⁴ Das ursprünglich antike Motiv gelangte mit der Renaissance zu neuer Popularität. Vgl. Michael Jacobsen/Vivian Jean Rogers Price, *The Dolphin in Renaissance Art*, in: *Studies in Iconography* 9 (1983), S. 31–56; Charles Avery, *A School of Dolphins*, London 2009, S. 20 ff. (Kap. "The Boy on a Dolphin"), S. 40 ff. (Kap. "Cupid on a Dolphin"). Für die Behams könnte die Anregung wiederum von Altdorfer oder Dürer stammen, die in den Jahren zuvor jeweils die antike Episode vom Ritt des Arion auf einem Delphin (Ovid, *Fasti* II, 83–118) dargestellt hatten – Altdorfer in einem kleinformatigen Kupferstich (H. 46), Dürer in einer größeren Aquarellzeichnung (Winkler 662).

⁵⁵ Für antike Varianten dieses Motivs vgl. Avery 2009 (wie Anm. 54), S. 43 f. Zudem sei auf Albrecht Altdorfers undatierten Miniaturstich *Genius auf Steckenpferd reitend* (H. 56) hingewiesen.

tensweise ist recht erstaunlich, denn folgt man antiken Autoritäten wie Aristoteles oder Plinius, dann handelt es sich beim Delphin um das schnellste Tier auf Erden. Insofern verkörpert der stockschwingende Genius ein völlig ungezügelt, ja maßloses Vorwärtsdrängen und kann gewissermaßen als Gegenbild zur berühmten Druckermarke des venezianischen Verlegers Aldus Manutius, die einen um einen Anker geschlungenen Delphin zeigt, verstanden werden. Kein Geringerer als Erasmus von Rotterdam hat dieses Sinnbild des mäßigen Ausgleichs (zwischen dem schnellen Delphin und dem bremsenden Anker) in seinem Adagium *Festina lente* (*Eile mit Weile*) ausführlich kommentiert und als humanistisches Lebensideal gepriesen.⁵⁶ Auch Sebalds delphinreitender Genius weist somit einen nachgerade kanonischen Aufruf zur Mäßigkeit frech zurück und nimmt sich die Lizenz zum Verstoß gegen etablierte Tugendvorstellungen. Nicht zuletzt sein aufreizender Blick auf den Betrachter erlaubt es uns, ihn ebenfalls als selbstironische Verkörperung der präpotenten Überambition des jungen Künstlers zu deuten.

Zuletzt ist noch auf ein Kindsmotiv hinzuweisen, das uns womöglich sogar verraten kann, wodurch die Behams zu ihren Darstellungen der *infantia* zuerst angeregt worden sind. Barthels kleiner Tondostich aus dem Jahr 1525 (**Abb. 11**) zeigt einen sitzenden kleinen Jungen, der im übermütigen Spiel von einem Dackel überrumpelt und rückwärts zu Fall gebracht wird, so dass wir ihm nicht nur auf den Hintern, sondern geradewegs auf seinen Anus schauen können. Hierbei handelt es sich um die nahezu wörtliche Übernahme einer Szene aus dem reichen Figurenprogramm des berühmten *Sebaldusgrabes* (**Abb. 12**), das von Peter Vischer d. Ä. und seiner Werkstatt nach einer langen und wechselvollen Entstehungsgeschichte im Jahre 1519 fertiggestellt worden war.⁵⁷ Ein früher Entwurf von 1488, der an Adam Krafts Sakramentshäuschen aus St. Lorenz (1493–1496) denken lässt, wurde spätestens 1507/08 aufgegeben, als es an die Realisierung des Projektes ging.⁵⁸ Anstelle des zuerst vorgesehenen spätgotischen Gesprenge von über 16 Metern Höhe trat nun eine kompaktere Gestaltung (**Abb. 13**) mit ausgiebigem Figurenschmuck im Stile der norditalienischen Renaissance, für den vor allem Peter Vischer d. J. verantwortlich zeichnet.⁵⁹ Übermütig spielende und musizierende Putten in allen möglichen Posen finden sich hier über das gesamte Rahmenwerk verteilt und verleihen dem Grabmal mit seinem dreifachen Baldachin die feierlich-freudige Aura eines heiter-sorglosen Himmlischen Jerusalems, das

⁵⁶ Vgl. Erasmus von Rotterdam, Adagia. Lateinisch/Deutsch. Auswahl, Übersetzung und Anmerkungen von Anton J. Gail, Stuttgart 1994, S. 164–211.

⁵⁷ Die Herkunft des Motivs vom *Sebaldusgrab* bemerkte bereits Gustav Pauli, Barthel Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Straßburg 1911 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 135), Nr. 60, S. 42. Vgl. hier auch Nr. 55, S. 60 f.

⁵⁸ Vgl. Klaus Pechstein, Das Sebaldusgrab in Nürnberg, Stuttgart 1967 (Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek 126), S. 7 f.; Gerhard Weilandt, Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance, Petersberg 2007 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 47), S. 363–418, hier S. 368. Weilandt bietet den bislang einzigen umfassenden Deutungsversuch des komplexen Bildprogramms.

⁵⁹ Vgl. Pechstein 1967 (wie Anm. 58), S. 11 f.



Abb. 11 Barthel Beham, *Knabe mit Hund spielend*, 1525, Kupferstich, Dm. 4,6 cm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings.



Abb. 12 Peter Vischer d. J., *Putto mit Hund spielend*, Detail am *Sebaldusgrab*, Mittelzone Ostseite, 1519, Bronzeguss, Nürnberg, St. Sebald (Foto: Jasmin Sargin).

dem Nürnberger Stadtpatron eine würdige letzte Heimstatt bietet.⁶⁰ Wie zentral und mithin positiv besetzt der Gedanke der *infantia* für das Figurenprogramm ist, zeigt sich denn auch in der Bekrönung des gesamten Werkes durch die Statuette eines nur mit Lendenschurz bekleideten Christuskindes als *Salvator mundi*.⁶¹

Auch wenn eine eingehende Betrachtung und Deutung der Putten des *Sebaldusgrabes* hier nicht erfolgen kann, wird man behaupten dürfen, dass es sich bei diesem Grabmal nicht nur um eines der „bedeutendsten Nürnberger Kunstwerke aus den Jahren vor der Reformation“,⁶² sondern sicher auch um die bislang prominenteste und variantenreichste bildkünstlerische Darstellung kindlichen Spiels nördlich der Alpen handelt. Für die jungen Behams, die in der Nachbarschaft der Sebalduskirche lebten und arbeiteten, muss die Enthüllung dieses Werkes im Jahr 1519 demnach ein Erlebnis gewesen sein, das kaum spurlos an ihnen vorübergezogen ist. Hier konnten sie in anschaulicher Form alles über Putten lernen, was in künstlerisch-darstellerischer Hinsicht bedeutsam ist: ihre sinnliche Neugier, ihren Spiel- und Nachahmungstrieb, ihr musikalisches Talent, ihren Drang zur Aktion bei gleichzeitiger körperlicher Unreife, ihre Neigung zum Übermut. So ist es reizvoll anzunehmen, dass die seit 1520 einsetzenden Darstellungen von Kindern, Putten und Genien nicht zuletzt auch als künstlerische Antworten auf die Herausforderung des neuen Renaissance-Meisterwerks in der Reichsstadt konzipiert waren. Das Thema der *infantia* war jedenfalls mit dem Grabmal in Nürnberg so fest installiert und öffentlich etabliert worden, dass ein städtisches Publikum vermutlich kaum anders konnte als künftige Darstellungen von Kin-

⁶⁰ Zu einer solchen Deutungsmöglichkeit am Beispiel von Donatellos *Cantoria* des Florentiner Doms vgl. Pfisterer 2002 (wie Anm. 10), S. 204 f.

⁶¹ Das Original dieser Figur ist verloren und wurde im 18. Jahrhundert durch eine Replik ersetzt. Vgl. Weilandt 2007 (wie Anm. 58), S. 368.

⁶² Schauerte 2012 (wie Anm. 16), S. 171.



Abb. 13 Peter Vischer d. Ä./Peter Vischer d. J., *Sebaldusgrab*, 1519, Bronzeguss, Nürnberg, St. Sebald (Foto: Jasmin Sargin).

onsfiguren der jugendlich-übermütigen Künstler selbst.⁶³ Denn wie Barthels Kugelgenius vor Augen führt, ermöglicht gerade die Identifikation mit dem unwissenden Kind den unbefangenen, ja beinahe respektlosen Umgang mit jenen Vorbildern, deren kanonische Größe jede eigene Kreativität zu ersticken droht.

⁶³ Diese Funktion bleibt den Kindern und Putten bei Sebald Beham bis in die 1540er Jahre erhalten. Vgl. hierzu meinen Katalogeintrag zum Stichpaar *Genius mit Alphabet/Der schießende Narr* in: Müller/Schauerte 2011 (wie Anm. 7), Nr. 47a/b, S. 214 f.

derspiel an dieser umfassenden Exempelsammlung zu messen.

Der Tondostich von 1525 bezeugt ohne jeden Zweifel die Auseinandersetzung der Behams mit dem Sebaldusgrab, doch aufgrund seines weitgehend reproduzierenden Charakters wird man seiner *inventio* keine größere Originalität zusprechen wollen. Die Stiche vom Beginn der 1520er Jahre – allen voran das Blatt mit dem Kugelgenius – zeigen demgegenüber, dass die Brüder sehr wohl in der Lage waren, so kreativ und spielerisch mit Vorbildern umzugehen, dass diese nicht unmittelbar dingfest zu machen sind. So hat das *Sebaldusgrab* in diesen ganz frühen Blättern wohl eher als Katalysator denn als konkretes Modell gewirkt. Schließlich dienen die Putti bei den Behams auch nicht mehr der atmosphärischen Einkleidung und sinnlichen Erläuterung eines an sich bedeutsameren Werkkernes. Vielmehr finden sie sich nun selbst ins Zentrum der Darstellung gerückt. In dieser Position verkörpern sie zwar immer noch die Lebendigkeit der künstlerischen Schöpfung, doch avancieren sie nun mitunter auch zu Reflexi-