

## DIE «GOTTLOSEN MALER»

### Zur Einführung

Jürgen Müller, Jessica Buskirk und Kerstin Küster

Die Nürnberger Künstler Sebald und Barthel Beham lebten zu einer Zeit, als die Ordnung der alten Welt in Stücke brach. Diese Zersplitterung betraf die Kunst nicht weniger als die Religion und scheint aus heutiger Sicht unvermeidlich gewesen zu sein. Aus der historischen Distanz stellen wir fest, dass Martin Luther die Büchse der Pandora geöffnet hat: Sein Bruch mit der römisch-katholischen Kirche bedeutete nicht nur die Spaltung der institutionellen Einheit der westlichen Christenheit, sondern löste auch eine Kettenreaktion aus, durch die Luthers eigene Position ebenfalls in die Kritik geriet. Denn für viele ließ der Reformator jene Hoffnung auf soziale Reformen unerfüllt, die neben allem religiösen Zwist, neben allen sich neu formulierenden Machtansprüchen und Deutungshoheiten aus jener Büchse entwichen war.

Anderen wiederum ging der Reformator in Bezug auf religiöse Reformen nicht weit genug. Andreas Karlstadt, einst einer von Luthers engsten Mitstreitern, wandte sich bereits 1522 von diesem ab und rief in Wittenberg zum gewaltsamen Bildersturm auf. Auch Thomas Müntzer war zunächst ein begeisterter Anhänger und Fürsprecher der Wittenberger Reformation. Im Gegensatz zum obrigkeitstreuen Luther wollte er neben der geistlichen Reform jedoch auch den Umsturz der weltlichen Ordnung herbeiführen: Im Bauernkrieg, den Luther scharf verurteilte, schlug Müntzer sich auf die Seite der Aufständischen und wurde 1525 für seine sozialrevolutionären Umtriebe hingerichtet.

In der Folgezeit setzten sich viele Gruppierungen vom lutherischen Protestantismus ab. Man denke an die Täuferbewegung, die gleichermaßen von Lutheranern wie Katholiken bekämpft wurde. Aber auch Ulrich Zwingli in Zürich und Johannes Calvin in Genf gingen eigene reformatorische Wege. Weniger bekannt sind spiritualistische Theologen wie Hans Denck oder Sebastian Franck, die dem unmittelbaren Umfeld der Beham-Brüder entstammen. In ihren theologischen Entwürfen wendeten sie sich gegen alle Konfessionen, indem sie nicht nur die Verwendung der Bilder, sondern auch den äußeren Kult insgesamt kritisch bewerteten. Luther verurteilte solche Theologen als «Schwärmer», die das Christenvolk ungerechtfertigter Weise verwirren und aufwiegeln würden. Wir können uns die Vielfalt der Meinungen und Gegenmeinungen jener Zeit nicht ver-

wirrend genug vorstellen. Die einstige Einheit der Christenheit war endgültig verloren.

Die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts bedeuteten auch für die Bildende Kunst eine Periode des radikalen Umbruchs. War die Kunst der vorangegangenen Jahrhunderte durch die Aufgaben bestimmt, die ihr im Rahmen kirchlicher Funktionen zukamen, zeigen sich um 1500 ganz neue und vielversprechende Themen- und Tätigkeitsbereiche. Dank der Druckgrafik etwa mussten Bilder nicht mehr an einen Auftraggeber adressiert sein, sondern konnten sich an ein anonymes Publikum richten, das für neuartige Sujets offen war. So sollten sich im Laufe der kommenden Jahrzehnte die neuzeitlichen Gattungen der Landschafts-, Genre- und Stilllebenmalerei herausbilden.

Um 1520 jedoch war die weitere Entwicklung weder auf dem Felde der Religion noch auf jenem der Kunst absehbar. Was uns heute als geordneter Übergang und konsequenter Fortschritt von der Alten zur Neuen Welt erscheinen mag, muss von den Zeitgenossen als chaotisch und unübersichtlich erfahren worden sein – jedoch auch als offener, ja fast schon utopischer Möglichkeitsraum. In genau diesem Sinne sind die beiden Nürnberger Künstler Sebald und Barthel Beham, die im Zentrum unserer Ausstellung und des vorliegenden Kataloges stehen, als Schlüsselfiguren dieser Umbruchphase zu erachten. Anhand von Leben und Werk der beiden Brüder lassen sich nicht nur die Bruchlinien zwischen alter und neuer Ordnung, sondern auch die Hoffnungen und Enttäuschungen, die mit den historischen Veränderungen einhergingen, exemplarisch nachzeichnen.

Die Rede von Bruch und Umbruch sollte allerdings nicht zu dem Missverständnis verleiten, es ereigne sich um 1520 eine vollkommene Trennung des Neuen vom Alten – etwa des Profanen vom Religiösen. Vielmehr hat man sich vorzustellen, dass es durch den Bruch zu unvorhergesehenen Überlagerungen und Schichtungen kommt, in denen die Komplexität der historischen Situation einen adäquaten Ausdruck findet. In diesem Sinne nehmen alle Beiträge dieses Katalogs Phänomene der Umschichtung und Umgewichtung in den Blick: Ohne die Bezüge zum Vorhergehenden zu kappen, sollen so die vielfältigen Innovationsleistungen der Behams sichtbar werden.

Barthel und Sebald sind, gemeinsam mit ihrem Kollegen Georg Pencz, als die «gottlosen Maler» von Nürnberg in die Geschichte eingegangen. Gleichwohl darf man sie nicht im modernen Sinne für Atheisten halten, denn die Bezeichnung «gottlos» wurde von Vertretern der Mehrheitsreligion häufig benutzt, um abweichende Positionen als illegitim zu stigmatisieren. Im Jahr 1525 wurden die drei Künstler zusammen mit dem Schulmeister Hans Denck wegen Blasphemie, Sektierertum und Nichtanerkennung der weltlichen Obrigkeit vor den gerade zum Luthertum konvertierenden Rat gebracht. Die Verhörprotokolle des Verfahrens lassen jenen einzigartigen historischen Moment erfahrbar werden, in dem eine radikale Skepsis hinsichtlich herkömmlicher Glaubensdogmen artikuliert werden konnte. Die drei Künstler scheinen jedenfalls ihre Glaubensüberzeugungen wie auch ihren Zweifel vorbehaltlos geäußert zu haben. Vor allem die Taufe, das Altarsakrament und die erlösende Kraft Christi wollten sie nicht als verbindlich akzeptieren. Und auch gegenüber der weltlichen Obrigkeit zeigten sie sich überaus kritisch. Noch im nüchternen Tonfall der Protokolle ist der schlagfertige und respektlose, ja bisweilen unverschämte Witz dieser jungen Männer nicht zu überhören.

Während den Behams als historischen Persönlichkeiten immer schon der Ruf des Rebellischen vorauselte, wurden sie in künstlerischer Hinsicht bislang kaum als eigensinnige Bildautoren wahrgenommen. Man rechnet sie, wie auch Georg Pencz und Heinrich Aldegrever, gemeinhin zu den *Kleinmeistern*, also jenen deutschen Druckgrafikern der Generation nach Albrecht Dürer, die für ihre kleinformatischen Arbeiten bekannt sind – ein Aspekt, der erstmals in der Ausstellung *The World in Miniature* und dem dazugehörigen Katalog aus dem Jahre 1988 ausführlich thematisiert wurde.<sup>1</sup>

Seit langem ist der Forschung bekannt, dass die Behams in ihren Werken vielfältigen Gebrauch von Motiven aus Werken anderer Künstler machen – Andrea Mantegna, Agostino Veneziano oder Lucas van Leyden seien als Beispiele genannt. Die wichtigsten künstlerischen Bezugspunkte sind jedoch Albrecht Dürer, bei dem die Behams womöglich in die Lehre gegangen sind, und Marcantonio Raimondi, der bedeutendste Reproduktionsstecher seiner Zeit.<sup>2</sup> Die häufigen Bezugnahmen auf Raimondi und Dürer haben immer wieder dazu geführt, dass die Behams als zweitrangige Kopisten und leidlich begabte Dürer-Epigonen abgetan wurden. Eine positivere Wertung nahm dagegen die 2010 in Erlangen gezeigte Ausstellung *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister* vor.<sup>3</sup> Hier, wie auch in Alison Stewarts rezenter Monografie zu Sebald Behams Holzschnitten, wird die Aneignung fremder Formfindungen durchaus als kreative, innovative und effektive Leistung gewürdigt.<sup>4</sup> Was aber – soweit wir sehen – in allen Studien zu den Behams bislang kaum Beachtung fand, ist ihr konkreter visueller Witz, ihre intelligente und bisweilen subversive Bildsprache.

Der vorliegende Katalog verfolgt die These, dass die Stiche und Holzschnitte der Behams denselben skeptischen und frechen Geist atmen wie ihre Aussagen vor Gericht. Die unerschrockene Kühnheit ihrer mündlichen Äußerungen weicht in den Bildern jedoch einer subtileren, anspielungsreicheren Ironie. Gegenstand ihres Spotts sind immer wieder die zitierten Vorbilder. Im Unterschied zur bisherigen Forschung sind wir der Ansicht, dass die Brüder Beham ihre Motivübernahmen keinesfalls aus bloßem Pragmatismus tätigen. Ihre Form der Nachahmung, der *imitatio artis*, lässt sich nicht auf ein effizientes Mittel zur schnellen Bildproduktion reduzieren. Vielmehr gehen wir davon aus, dass die Bezugnahmen als bewusste Zitate und mithin als Kommentare zu den zitierten Werken zu beurteilen sind.

Vielfach finden sich in ihrem Œuvre religiöse Sujets in unerwarteten Abwandlungen; noch häufiger aber sind scheinbar profane Bildprogramme, deren theologischer Subtext erst durch eine genaue Analyse freizulegen ist. Bezeichnend für ihre Bildsprache ist – wie bereits angedeutet – der kritische Umgang mit Vorbildern. Dies konnten sie bei ihrem großen Vorgänger, Albrecht Dürer, lernen, der vielleicht als erster Künstler eine Praxis des inversen und damit subversiven Zitierens entwickelt hat.<sup>5</sup> Die Inkunabeln dieses Verfahrens sind jene drei berühmten Kupferstiche, die einen Dudelsackspieler, zwei tanzende Bauern und ein Marktbauernpaar (B 89–91) zeigen. Hier verbergen sich in den derben Formen der bäuerlichen Gestalten die Prototypen eleganter antiker Skulpturen, die Dürer vermutlich in Italien gesehen hat. Insofern zielt seine Methode des verdeckten Zitierens nicht zuletzt auf eine Infragestellung der ästhetischen Normen der antiken und italienischen Kunst. Er nutzt eine ironische Maske, wie sie von Erasmus von Rotterdam im *Adagium Sileni Alcibiadis* wie auch in zahlreichen anderen Texten beschrieben wird.

Barthel und Sebald Beham haben das von Dürer prominent eingeführte Bauernthema begeistert aufgenommen. Man kann sogar behaupten, dass sie auf diesem Gebiet seine kongenialen Erben waren, denn ihnen ist die Ausbildung des Bauernsujets zu einer breitenwirksamen Bildgattung zu verdanken.<sup>6</sup> So dürfen sie mit ihren großformatigen Holzschnitten als die Erfinder des Wimmelbildes gelten – einer Bildform, die den Betrachter durch ein Panorama unzähliger im Bildraum verstreuter Details überfordert und damit absichtlich den Regeln der klassischen Kompositionslehre widerspricht.<sup>7</sup> Vor allem aber haben die Beham-Brüder Dürers Verfahren des inversen Zitierens auf intelligente Weise weiterentwickelt und den neuen historischen Bedingungen angepasst. Standen Dürers subversive Bilder noch vornehmlich im Zeichen des humanistischen Wettstreits zwischen Italien und Deutschland, so nehmen sich die Behams auch der drängenden Fragen der Reformationszeit an. Wie die Katalogbeiträge zeigen werden, beziehen zahlreiche

ihrer Werke auf überraschende Weise Stellung zu aktuellen Fragen der Kunst und der Religion. Dabei gehen die Künstler offenkundig von einem Publikum aus, das nicht nur einen guten Sinn für bildlichen Humor besitzt, sondern vor allem mit dem künstlerischen Kanon der Antike und der Renaissance ebenso vertraut ist wie mit aktuellen theologischen und religionspolitischen Streitfragen.

Die Kunst der Brüder Beham, so kann man diese wenigen Hinweise zusammenfassen, wird von uns als anspielungsreiche *Kunst über Kunst* verstanden, die sich gleichwohl nicht in ihrer Selbstbezüglichkeit erschöpft. Die Fähigkeit des Betrachters, die den Werken eingeschriebenen Zitate zu erkennen und ihre Tragweite hinsichtlich der Bedeutungskonstitution einzuschätzen, entscheidet über ein angemessenes Verständnis dieser Kunstform. Für diese Aufgabe waren nun die gebildeten und ambitionierten Zeitgenossen der Behams sicher bestens präpariert, denn anhand von Reproduktionsgrafiken und Münzsammlungen konnten sie sich relativ leicht mit antiken, italienischen und niederländischen Kunstwerken und Motiven vertraut machen.

Ein wichtiges Ergebnis des Katalogs besteht in der Entdeckung einer spezifischen Vieldeutigkeit im Werk von Sebald und Barthel Beham. Diese darf nicht als beliebige Offenheit missverstanden werden, die sich aus den verschiedenen Voraussetzungen des Betrachters ergibt. Vielmehr fordert sie durch verschiedene Techniken wie das Überblenden von sakralen und profanen Inhalten oder den gezielten Einsatz sich wiederholender Bildelemente die kombinatorische Fähigkeit des Betrachters heraus, der in der Verknüpfung der Details eine neue Sinnebene entdecken kann. Im ersten Fall ereignet sich Vieldeutigkeit quasi automatisch und ist sinnoffen, im zweiten Fall ist sie vom Künstler intendiert, um bestimmte Anspielungen entstehen zu lassen. In letzter Konsequenz bedeutet Vieldeutigkeit in diesem Zusammenhang, dass die Werke eine offizielle und eine inoffizielle Lesart ermöglichen. Der offen zu Tage liegende Sinn generiert einen Hintersinn. Gezeigt und Gemeintes treten so auseinander.

Eine solche Vieldeutigkeit zielt auf das Verbergen abweichender und kritischer religiöser Überzeugung. Sie ist somit eine bewusste, subversive Strategie, sich in dominanten Diskursen zu Wort zu melden. Zugleich ermöglicht sie dem jeweiligen Künstler, die in der Tendenz häretische Deutung abzustreiten. Im Zusammenhang mit dieser Verbergungstechnik haben wir auf das Adagium *Sileni Alcibiadis* des Erasmus von Rotterdam verwiesen. Dieses Adagium spielt damit, den Ernst im Unernst zu verbergen, die Tragödie der Komödie zu kaschieren und beides untrennbar miteinander zu verbinden. Entsprechend kann es als Modell für die Genremalerei genommen werden, die Religiöses im Profanen verbirgt.

## Radikaler Skeptizismus als theologische Position

Bislang war Herbert Zschelletschky der einzige Kunsthistoriker, der emphatisch einen Zusammenhang zwischen dem verbalen Aufbegehren der Behams vor Gericht und ihrer Kunst behauptet hat. In seiner Studie von 1975 über *Die «drei gottlosen Maler» von Nürnberg*, stellte er die Brüder aus marxistischer Perspektive als sozialrevolutionäre Rebellen dar, die sich aufgrund ihrer Sympathie mit den aufständischen Bauern gegen die Obrigkeit wandten und ihre oppositionelle Haltung auch in ihrer Grafik kundtaten.<sup>8</sup> Doch so gelehrt und aufmerksam viele seiner Analysen auch sein mögen, erscheinen seine weitreichenden Thesen häufig durch die ideologische Grundeinstellung präjudiziert und nicht hinreichend am Material belegt.

Der vorliegende Katalog schließt nun insofern an Zschelletschky an, als auch hier ein Zusammenhang von Leben und Werk behauptet wird. Während jedoch die sozialpolitischen Ambitionen weitaus geringer veranschlagt werden, rücken nun – wie bereits angedeutet – religionspolitische Fragen in den Vordergrund. Große Holzschnitte wie der *Jungbrunnen* oder die *Bauernkirmes*, aber auch kleine Stiche wie die *Nacht* erweisen sich sowohl in künstlerischer als auch in theologischer Hinsicht als kluge Programmbilder, die zeigen können, dass der von den Behams im Prozess geäußerte religiöse Zweifel nicht allein ihrem jugendlichen Leichtsinn geschuldet war. Vielmehr wird erkennbar, dass ihre Haltung durchaus als eine einigermaßen konsistente theologische Position verstanden werden kann. Wichtigster Anhaltspunkt für die Rekonstruktion dieser Position ist sicher der gemeinsam mit den «gottlosen Malern» angeklagte Theologe und Schulmeister Hans Denck, dessen mystisch-spiritualistische Theologie sich gegen jede institutionalisierte Form von Religion wendet. Mit ihm hatten die Brüder ihre Zweifel hinsichtlich der Sakramente diskutiert. In späteren Jahren dürfte auch der spiritualistische Theologe Sebastian Franck, der offenbar mit Ottilie Beham, der Schwester der Künstler, verheiratet war, ein Diskussionspartner und möglicherweise auch Stichwortgeber gewesen sein.

Es mag grundsätzlich ein schwieriges und problematisches Unterfangen sein, die Kunst der Behams als Spiegel ihrer persönlichen religiösen Überzeugungen zu deuten. Dies nicht zuletzt deshalb, weil sie im Laufe ihres Lebens für ganz unterschiedliche Auftraggeber tätig waren und die Konfession hierbei keine Rolle gespielt zu haben scheint: Sebald etwa hat sowohl lutherische Flugblätter als auch katholische Gebetbücher illustriert. Und Barthel war ab 1527 als Porträtist am katholischen Hof in München tätig. Dennoch sollte man die Möglichkeit nicht ungeprüft lassen, ob sich nicht doch Spuren ihrer religiösen Devianz in ihren Bildentwürfen finden lassen. Vor allem gilt es zu eruieren, ob und inwiefern die Behams in manchen ihrer Blätter eine Position *jenseits* von Katholizismus und Luthertum aufblitzen lassen.

Das Gerichtsverfahren gegen die «gottlosen Maler» offenbart in aller Deutlichkeit die innere Zerrissenheit der Zeit um 1525. Denn angeklagt wurden sie keineswegs von altgläubigen Reaktionären, sondern von einem lutherisch dominierten Rat, der gerade dabei war, sich offiziell zum Protestantismus zu bekennen. Doch auch wenn die reformatorischen Gruppen untereinander keineswegs einig über den rechten Glauben und die rechte Frömmigkeitspraxis waren, teilten sie doch eine wesentliche Forderung: Im Ruf nach der Verkündigung des Evangeliums in der Volkssprache kamen so unterschiedliche Geister wie Erasmus von Rotterdam, Martin Luther, Thomas Müntzer oder Hans Denck durchaus überein. Sie alle waren überzeugt, dass die Laien einen direkten Zugriff auf die Frohe Botschaft haben sollten und dies nur durch die Übertragung der Bibel und der Messe aus dem Lateinischen in die Volkssprache zu erreichen wäre.

Im Hinblick auf die Kunst der Behams ist dieses Verlangen nach Volkssprachlichkeit in zweierlei Hinsicht von Bedeutung. Zum einen kann ihre Produktion von Kupferstichen und Druckgrafiken als eine Form künstlerischer Praxis gelten, die sich aufgrund der relativ niedrigen Preise für Druckgrafik auch an ein breites Publikum richtet und nicht nur an einen kleinen Kreis von Kennern. Zudem wählen die Behams oft Themen, die nicht dem klassisch-antiken Kanon entsprechen. So sind etwa die Holzschnitte mit vulgären Bauernszenen sowohl thematisch als auch formal eher als grob und plump zu erachten. Bedenkt man nun, dass Luther in seinem Vorwort zur *Theologia Teutsch* den Gebrauch der ungeschlachten deutschen Sprache gegenüber dem eleganten Latein verteidigt hat, da sich gerade im Hässlichen eine tiefe spirituelle Wahrheit zeigen könne, erscheint das derbe Bauernthema womöglich in einem etwas anderen Lichte als bisher. Und auch das bereits erläuterte Verfahren inversen Zitierens, das zunächst der Kritik am ästhetischen Kanon der Antike und der italienischen Kunst diene, gewinnt nun eine theologisch-politische Dimension hinzu.

Der Bilderkanon, aus dem die Beham-Brüder ebenso unbeschwert schöpfen wie sie ihn dann und wann denunzieren, ist nicht nur antiker und italienischer Abkunft – oft entstammt er auch dem Kontext des Papsttums. Dies gilt es immer im Hinterkopf zu behalten, wenn man im Werk der Behams verkehrende Bezugnahmen auf antike Skulpturen aus dem päpstlichen *Belvedere* oder auf Maleien aus dem Vatikan – die ihnen freilich durch druckgrafische Vorlagen vermittelt wurden – entdeckt. So ist es fast immer die Position der Macht, die durch diese Praxis unterlaufen und in Frage gestellt wird. Diese Tendenz des druckgrafischen Œuvres der Behams will der vorliegende Katalog zum ersten Mal in umfassender Weise sichtbar machen.

Die Behams sind heute vor allem für ihre *Bauernfeste* bekannt. Doch wie auch die anderen Kleinmeister gestalteten sie Sujets aus unterschiedlichsten Themenkreisen, darunter biblische Szenen, antike Historien, Allegorien,

Badeszenen, Narrenbilder, Militärdarstellungen, reformatorische Propagandablätter und Andachtsbilder. Zudem zeigten sie sich im Hinblick auf Bildformate und Drucktechniken äußerst flexibel: Winzige einfigurige Kupferstiche stehen neben einem über einen Meter langen Militärtross in einer Folge von Holzschnitten. Dominiert wird das Werk Sebalds, dem produktiveren der beiden Brüder, jedoch von zwei Bildgattungen, die dem heutigen Betrachter oft banal erscheinen: Buchillustrationen und Ornamentvorlagen. Sebald war Künstler und kluger Geschäftsmann zugleich und wusste Innovation und Wiederholung in höchst gewinnbringendem Maße zu verbinden. Er entwarf nahezu alles – vom günstigen Flugblatt bis hin zum sehr kunstvollen Sammlerstück. Diesem ausgeprägt ökonomischen Sinn sind vermutlich auch die enormen Qualitäts- und Stilunterschiede in den Werken der Beham-Brüder geschuldet. Während sich Barthel offenbar auf die Produktion von Kupferstichen beschränkte, produzierte Sebald sowohl Kupferstiche als auch Holzschnitte. Der Holzschnitt war gemeinhin die preiswertere und gröbere Drucktechnik, während das Kupferstechen einen höheren Arbeits- und Zeitaufwand erforderte, dafür aber feinere und detailreichere Bilder hervorbrachte. Indem Sebald beide Techniken nutzte, konnte er die verschiedenen Bedürfnisse des Marktes bedienen.

### Zur Konzeption

Die für die Ausstellung und den Katalogteil getroffene Werkauswahl versucht, die skizzierte Vielfältigkeit des Behamschen Œuvres exemplarisch darzustellen. Zugleich hebt sie jene Arbeiten hervor, die unserer Meinung nach aufgrund ihrer formalen und inhaltlichen Experimentierfreudigkeit und ihres subversiven Witzes aus der Masse der Werke hervorstechen. Dazu wird das Werk der Beham-Brüder in fünf Sektionen unterteilt: Die beiden ersten tragen die Titel *Kanon und Kritik* sowie *Dürer als Vorbild* und thematisieren den Umgang mit antiken, italienischen und deutschen Vorbildern. Die Sektion *Spott und Satire* präsentiert die «frechen» und skeptischen Bilder, in denen die Religionskritik der Brüder im Zentrum steht. Neben den offensichtlich antipäpstlichen Flugblättern zählen dazu auch die subversiv argumentierenden Bauernfeste und die ähnlich gearteten Narrendarstellungen. Dieser polemischen Bildgruppe folgen die *Allegorien und Serien*, in denen wir die Behams als packende Erzähler kennen lernen können, denen es im Einzelblatt genauso wie in einer Serie gelingt, eine christliche oder heidnische Historie so zu komprimieren oder auszudehnen, dass sie den Betrachter in ihren Bann zieht. Zugleich belegen die Allegorien und narrativen Folgen das kreative und innovative Potential der Künstler, erfinden sie doch neue Ikonografien oder fügen längst tradierten Erzählungen neue Inhalte hinzu. Am Ende steht die Rubrik *Kunst für Künstler*. Sie führt die künstlerische Vielfalt der Behams in formaler, motivischer und technischer Hinsicht nochmals eindrücklich vor Augen. Ohne notwendige motivische

Übereinstimmung werden hier verschiedene Drucktechniken und Formate gegenübergestellt und die Entwurfsstiche für Ornamente und Pokale vorgeführt.

Dem Katalogteil sind zwölf teils längere Aufsätze vorgeschaltet, die sich größeren Zusammenhängen ebenso widmen wie einzelnen Werken und Werkgruppen.

Alison Stewart hat einen biografischen Abriss und einen kurzen Forschungsbericht zu Sebald verfasst. Jürgen Müller und Kerstin Küster versuchen über die Prozessakten des Verfahrens gegen die «gottlosen Maler» die religiöse Position der Behams zu rekonstruieren und für die Analyse ihrer Werke fruchtbar zu machen. Darüber hinaus werden hier zwei Spielarten künstlerischer Nachahmung vorgestellt. Gerd Schwerhoff unterzieht die Prozessakten einer eingehenden Analyse. An seinen Aufsatz schließt eine Neuedition der Verhörprotokolle von 1525 an. Michael Baylor stellt Leben und Werk des Theologen Hans Denck vor, der die religiösen Überzeugungen der Beham-Brüder beeinflusst haben könnte. Jessica Buskirk befragt ein illustriertes Flugblatt von Hans Sachs und Georg Pencz nach seiner historischen Aussagekraft und verortet es im Rahmen des frühneuzeitlichen Diskurses über *Teutschland*. Birgit Ulrike Münch bemüht sich um Darstellung und Deutung der Genese des Narrenthemas und geht dabei präziser auf Fastnachtspiele ein. Diese erste Gruppe von Aufsätzen fragt somit nach Kontexten, die nötig sind, um das Werk der Beham-Brüder historisch angemessen zu bewerten.

An diesen allgemeiner gehaltenen Teil schließen monografische Aufsätze an, die Schlüsselwerke der Nürnberger Künstler näher vorstellen. Dabei wird deutlich, dass diese mitunter sowohl gegenüber den Katholiken als auch den Lutheranern eine kritische Position einnehmen. Jürgen Müller widmet sich am Beispiel der *Spinnstube* Barthel Behams der neuen Poetik des Wimmelbildes und deutet das Vulgäre als Voraussetzung einer inversen, auf Umkehrung des ersten Eindrucks zielenden Bildrhetorik. Bertram Kaschek analysiert die Monatsdarstellungen Sebald Behams, um darin eine Parodie astrologischer Konzepte sowie eine christliche Zurückweisung antiker Kosmosvorstellungen aufzuzeigen. Jan-David Mentzel interpretiert Sebald Behams *Jungbrunnen* als einen kritischen Kommentar zum Sakrament der Taufe. Wolf Seiter versucht darzulegen, dass das *Große Kirchweihfest* gleichermaßen katholische wie lutherische Positionen hinterfragt, um die negative Rolle des Reformators Luther im Bauernkrieg von 1525 herauszustellen. Thomas Schauerte nimmt die späte *Hercules-Folge* in den Blick und kann zeigen, wie traditionsprägend diese kleine Serie war. Zuletzt erläutert Sabine Peinelt den Entstehungshorizont des *Kunstabchens* von Sebald Beham. Zudem drucken wir eine deutsche Übersetzung des Adagium *Sileni Alcibiadis* von Erasmus von Rotterdam aus dem Jahre 1520 ab, die eine bedeutende Quelle für die Kunst der Reformationszeit darstellt.

Am Ende wollen wir die Leser dieses Kataloges von der technischen Perfektion, der formalen Virtuosität und

der motivischen Kreativität der beiden Kleinmeister auf der einen Seite und der politischen und religiösen Brisanz ihrer Kunst auf der anderen Seite überzeugt haben. Dass uns dies nur in ersten Ansätzen gelingen kann, ist dem umfangreichen Œuvre geschuldet. Mit diesem Katalog machen wir nur einen weiteren Schritt auf dem langen Weg einer Neubewertung der vielseitigen Kunst der Nürnberger Kleinmeister.<sup>9</sup>

- 1 Der zugehörige Katalog hebt die künstlerische Qualität der Kleinmeister hervor und führt anhand der bis dahin weniger beachteten Kupferstiche die Vielfältigkeit und Virtuosität ihrer Kunst vor Augen. Vgl. *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters. 1500–1550* (Kat. Ausst. Lawrence KS 1988), hg. v. Stephen Goddard, Lawrence KS 1988.
- 2 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.
- 3 Der mit einem vorbildlichen technischen Apparat versehene Ausstellungskatalog wertet in zehn Aufsätzen die Kunst der Kleinmeister nicht nur auf, sondern hebt ihre Bedeutung für folgende Künstlergenerationen hervor. Damit betont der Erlanger Katalog nicht nur traditionelle, sondern auch die überwiegend innovativen Elemente im Werk der vier Künstler. Vgl. *Zwischen Dürer und Raffael – Graphikserien Nürnberger Kleinmeister* (Kat. Ausst. Erlangen 2010), hg. v. Karl Möseneder, Petersberg 2010.
- 4 Alison Stewart, *Before Bruegel. Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery*, Aldershot 2008.
- 5 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 History of Netherlandish Art*, 3, 1.2011 (<http://jhna.org>).
- 6 Vgl. Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*, Niederzier 1986; Keith P.F. Moxey, *Peasants, Warriors, and Wives. Popular Imagery in the Reformation*, Chicago/London 1989; Alison Stewart, *The First «Peasant Festivals». Eleven Woodcuts Produced in Reformation Nuremberg by Barthel and Sebald Beham and Erhard Schön, ca. 1524 to 1535* (Diss. New York 1986), New York 1986; dies., *Paper Festivals and Popular Entertainment. The Kermis Woodcuts of Sebald Beham in Reformation Nuremberg*, in: *Sixteenth Century Studies* 24.1993, 2, S. 301–350; dies. 2008 (wie Anm. 4).
- 7 Zu diesem Prinzip vgl. Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, S. 40–54.
- 8 Herbert Zschelletzschky, *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. Zschelletzschky beruft sich für seine Studie auf die heute in Vergessenheit geratene Arbeit der Kunsthistorikerin W. M. Neweshina. Diese erklärte die Künstler bereits 1929 zu Prototypen für das politische System der jungen Sowjetunion. Zschelletzschky nutzte eine handschriftliche Übersetzung aus dem Russischen. Vgl. W. M. Neweshina, *Nürnberger Graphiker des 16. Jahrhunderts Der Bauernkrieg und der Gottlosenprozeß*, Moskau 1929.
- 9 Erst nach Abschluss des Manuskripts erreichte uns der Aufsatz von Mitchell B. Merback, *Nobody Dares. Freedom, Dissent, Self-Knowing and Other Possibilities in Sebald Beham's «Impossible»*, in: *Renaissance Quarterly* 63.2010, S. 1037–1105. Es sei hier wenigstens nachdrücklich auf diesen Beitrag hingewiesen.