

Justine Nagler

ZWÖLF TATEN DES HERCULES (1542-1548) VON SEBALD BEHAM

Sebald Beham behandelt in seinem Kupferstichwerk auf 54 Blättern antike Themen.¹ Eine geschlossene Serie bilden zwölf kleinformatige Stiche mit Begebenheiten aus dem Leben von Hercules. Das einheitliche Querformat von annähernd 50 zu 80 mm, ein erkennbares Grundschema in der Komposition und die Auswahl der Handlungen sprechen für eine Konzeption als Folge. Alle Blätter sind mit derselben Signatur aus ligierten HSB versehen und mit einer Ausnahme datiert,² überwiegend in das Jahr 1545.³ Die Entstehungszeit dieses Spätwerks erstreckt sich über die Jahre von 1542 bis 1548.

Unter den mythologischen Darstellungen nimmt die Hercules-Thematik seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert wegen ihrer Häufigkeit wie auch der Vielseitigkeit ihrer Ausprägung eine herausragende Stellung ein. Neben Darstellungen, die den Helden herausgelöst aus Handlungszusammenhängen zeigen, kommen Einzeldarstellungen aus seinem Leben wie auch ganze Bildserien vor. In der deutschen Kunst setzt eine intensive Beschäftigung erst um die Wende zum 16. Jahrhundert ein. Wegweisend ist Dürer, der sich in Graphiken mit dem Zeus-Sohn befasst. Das um 1500 datierte Leinwandbild *Herakles tötet die stymphalischen Vögel*⁴ gilt für die Kunst nördlich der Alpen als früheste Hercules-Malerei in antiker Manier. Es folgen Gemälde von Hans Baldung, Lukas Cranach, Albrecht Altdorfer sowie zahlreiche einzelne Graphiken von diesen und anderen Künstlern. Zwölfteilige *Hercules*-Bildserien haben sich aus der deutschen Malerei dieser Zeit nicht erhalten. In der Technik des Kupferstichs ist die von Beham die früheste bekannte. Diesen zwölf Kleinmeister-Stichen sind die groß ins rahmenlose Bildfeld gesetzten Figuren gemeinsam. Trotz des geringen Raumes, den das Kleinformat den Figuren bietet, sind alle Blätter mit lateinischen Legenden in Schriftzeichen versehen, die der römischen Capitalis nachempfunden sind. Die Situierung der Inschriften, Signaturen und Datierungen im Bildfeld folgt keinem einheitlichen Schema. Sie sind Spruchbändern und Tafeln eingepasst oder frei ins Bildfeld eingeschrieben und tragen als erklärende Sätze zum Verständnis der Darstellungen bei. Neben dem mit *hercvlis* bezeichneten Blatt (Abb. 15) ist die entscheidende Ausnahme der Stich, der lediglich die Worte *AERVMNAE HERCVLIS* oben mittig in einem weißen, rechteckigen Feld trägt (Abb. 1). Diese allgemeine Formulierung lässt an einen übergeordneten Titel denken. Bartsch und Pauli haben dieses Blatt an den Anfang gestellt⁵ – wenn auch die Reihenfolge der zwölf Stiche in der Literatur unterschiedlich aufgefasst wird, verstehen dieses Blatt alle anderen Autoren als Eingangsdarstellung.

Sebald Beham erfährt seit dem 19. Jahrhundert Aufmerksamkeit durch monographische Arbeiten und Werkkataloge. Die früheste Katalogisierung ist bereits im 17. Jahrhundert zu finden: 1618 legt Paul Behaim ein handschriftliches Verzeichnis seiner Graphiksammlung an, das viele von Behams Stichen enthält, einschließlich *13 Herculis leben vnnd getan*.⁶ Gleicher-

maßen für einen Sammlungskatalog erfasst Adam Bartsch die Blätter als zusammenhängende Folge in seinem *Peintre Graveur*, betitelt die einzelnen Blätter, ordnet sie chronologisch und bestimmt sie ikonographisch.⁷ Vollständigkeitshalber sei erwähnt, dass Naglers *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon* 1835 „Die Arbeiten des Herkules. 12 Bl.“⁸ aufführt, ebenso Andresen im *Handbuch für Kupferstichsammler* von 1870.⁹ Adolf Rosenberg, der 1875 die erste Beham-Monographie veröffentlicht,¹⁰ bemerkt zu den *Arbeiten des Hercules*¹¹: „Die Arbeiten des Hercules behandelte er in 12 Blättern, die er in den Jahren 1542 bis 1548 stach, wie es scheint nach eigenen Compositionen. Sie zeichnen sich durch schönen landschaftlichen Hintergrund und durch grosse Lebendigkeit in den Stellungen der Kämpfenden aus.“¹² William Loftie verzeichnet 1877 in seinem *Catalogue of the Prints and etchings of Sebald Beham* das graphische Werk chronologisch, wodurch die Serie auseinander gerissen wird.¹³ Sein Verdienst ist die erstmalige Unterscheidung von Zuständen. William Scott hebt in seiner monographischen Darstellung *The Little Masters* von 1879 die *Hercules*-Folge unter allen Arbeiten Behams mit Erläuterung der stilistischen Eigenheiten hervor.¹⁴ Erst Aumüller¹⁵ und Seidlitz¹⁶ greifen wieder auf die von Bartsch gewählte Reihenfolge zurück, vergeben jedoch eigene Katalognummern. Aumüller gibt die Blätter mit Titel, Datierung, Inschrift, Monogramm und Bartsch-Nummer an,¹⁷ untersucht ebenfalls die verschiedenen Zustände der Drucke und unterscheidet je vier Darstellungen. Die Richtigkeit dieser Ergebnisse wurde von der späteren Forschung in Frage gestellt.¹⁸ Die Monographie von Seibt (1882) verzichtet trotz ihres schmalen Umfangs nicht auf die *Hercules*-Taten, sondern hebt sie sogar hervor: „Behams Kupferstiche, [...] wie zum Beispiel die zwölf Arbeiten des Herkules [...] sind schön componiert, die Gestalten jedoch selbstverständlich nicht nach der Antike gezeichnet, sondern naturalistisch aufgefasst, wie dies auch bei den Italienern nicht selten ist, jedoch freilich mehr bei der Darstellung alt- und neutestamentlicher Vorgänge.“¹⁹ Durch Seidlitz (1885) erfährt die *Hercules*-Folge erste Kritik. In seinem umfangreichen Artikel im *Allgemeinen Künstlerlexikon*²⁰ ist zu lesen: „[...] die Herkulesthaten, an denen er von 1542 bis 1548 arbeitete, ermangeln durchgehends der Frische.“²¹ Der Autor weist auch

dass er das *Impossibile*-Blatt (Bartsch 1808, Bd. 8, S. 172 f., Nr. 145) von 1549 oder eine der Kampfszenen zur *Hercules*-Folge rechnete.

7 Bartsch 1808, Bd. 8, S. 156-159, Nr. 96-107.

8 Nagler 1835, S. 375.

9 Andresen 1870, Bd. 1, S. 94, Nr. 17, gibt gemeinsame Abmessungen und Bartsch-Nummern sowie die einzelnen Zustände an.

10 Einschließlich Barthel Beham. Werkkatalog nach Technik u. Bildthemen: Rosenberg 1875, S. 90-134.

11 Rosenberg 1875, S. 100 f., Nr. 86-97 mit Transkription der Inschriften.

12 Rosenberg 1875, S. 74.

13 Loftie 1877, Nr. 110, 162, 143-146, 141 f., 111, 130, 198, 163.

14 Scott 1879, S. 74-77.

15 Vgl. Aumüller 1881.

16 Vgl. Seidlitz 1885.

17 Aumüller 1881, S. 41-43, Nr. 105-116.

18 Pauli 1901, S. 16, bemerkt dazu, vieles sei abgeschrieben und manche nicht existierenden Plattenzustände wären angegeben.

19 Seibt 1882, S. 32.

20 Seidlitz 1885, S. 324, in Kap. 1: „Seine Kupferstiche und Radierungen“, Nr. 97-108. Reihenfolge nach Bartsch. Seidlitz gibt jeweils Titel und Datierung an.

21 Ebd., S. 320.

1 Rosenberg 1875, S. 74.

2 Gemeint ist das 11. Blatt der Folge, *Lichas bringt Hercules das Nessusgewand* (Abb. 18), das wahrscheinlich nach 1543 entstand. Zur Datierungsfrage siehe unten.

3 Vgl. die Katalogeinträge zu den Abb. 5, 8-11 u. 13.

4 Strieder 1996, S. 189, Abb. 223.

5 Pauli 1901, S. 105, Anm. 1.

6 Behaim 1618, S. 37; vgl. Wessely 1883. Ob Behaim mit dem 13. Blatt eine Doublette meint, ist nicht zu entscheiden. Denkbar ist auch,

erstmalig auf Figurenwiederholungen hin.²² Abbildungen aller zwölf Darstellungen liegen im Druck bereits 1890 in dem Mappenwerk vor, das unter Mitwirkung von Friedrich Lippmann entstand.²³ Die letzte Erwähnung der Stiche im 19. Jahrhundert ist ein Verzeichnis der Privatsammlung Lanna in Prag, die Hans Wolfgang Singer 1895 wissenschaftlich bearbeitet hat.²⁴

Die Forschung im 20. Jahrhundert stellt einen Neuanfang dar. Gustav Pauli veröffentlicht 1901 einen umfangreichen Katalog. Unter Einbeziehen der bisher zu diesem Thema erschienenen Literatur liefert er erstmals die Abmessungen jedes einzelnen Blattes und Beschreibungen der Darstellungen. Die Blätter sind in der „gewöhnlichen Reihenfolge der mythologischen Erzählung gruppiert“.²⁵ Außerdem bearbeitet Pauli die Zustände neu – mit jeweiliger Angabe der Sammlungen, deren Blätter er verglichen hat und einer Auswahl von Abbildungen.²⁶ Im Nachtrag von 1911 fügt Pauli Ergänzungen nach Beobachtungen von Laschnitzer an.²⁷ Zu der *Hercules*-Folge sind es lediglich Verweise auf andere Sammlungen, die die Blätter ebenfalls besitzen. Im Anhang fügt Pauli ein chronologisch geordnetes Verzeichnis der Drucke Behams hinzu, wodurch die Stiche nochmals nach Datierung aufgelistet werden.²⁸

Uneinigkeit über die Qualität der *Hercules*-Blätter zeigt der Vergleich der Kleinmeister-Monographien von Hans Wolfgang Singer (1908) und Emil Waldmann (1910): Während Singer urteilt „Diese prächtige Folge gehört mit zu dem Allerbesten, was wir an Arbeiten im Kleinmeisterstil besitzen“,²⁹ erkennt Waldmann die künstlerische Qualität nicht an: „Wieweit es aber mit dem Verfall der künstlerischen Kraft schon gekommen war, zeigt die äußerst schwache Folge der Heraklestaten.“³⁰ Oskar Lenz (1924) befindet die Folge für weniger überzeugend als jene Aldegrevers von 1550: „Ein Vergleich seiner [Aldegrevers] Herkulesdarstellungen mit denen des Sebald Beham offenbart, wie sehr hier Aldegreuer seinem Zeitgenossen überlegen ist, nicht nur weil er vielleicht über eine bessere Vorlage verfügte, sondern auch weil er diese besser zu verwerten verstand.“³¹ Noch der Artikel im *Allgemeinen Künstlerlexikon* von Iris Kalden-Rosenfeld und Jörg Rosenfeld (1994) spricht der *Hercules*-Folge die angemessene Wertschätzung ab. Sie weist darauf hin, dass die „In den Jahren nach 1540 [...] geschaffenen Herkulestaten, [...] einen Mangel an Ausdruckskraft

verzeichnen“.³² Herbert Zschelletzschky (1975) behandelt in seinem Buch über die *Gottlosen Maler* die Folge im Hinblick auf diese gesellschaftlich-religiösen Aspekte und geht daher hauptsächlich auf die Interpretation der Darstellungen ein, die bisher nicht berücksichtigt wurde.³³ Jeffrey Chipps Smith (1983) weist in seinem kurzen Katalogbeitrag auf die Vorbilder im Kreis der Kleinmeister hin.³⁴ Die ausführlichste Bearbeitung erfahren die Blätter in einem dreiseitigen Beitrag von Andrew Stevens (1988) in Goddards Katalog zur Ausstellung *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500–1550*.³⁵ Stevens nennt erstmals stilistische und ikonographische Vorbilder und liefert eine Übersetzung der lateinischen Inschriften.³⁶

Während im 19. Jahrhundert die *Hercules*-Blätter früh Eingang in die Werkverzeichnisse finden, setzt die wissenschaftliche Bearbeitung erst im 20. Jahrhundert ein. Die Literatur zu *Hercules*-Darstellungen an sich ist zwar umfangreich, Behams Folge findet darin aber allenfalls Erwähnung.³⁷ In der Dissertation von Wolfer Bulst von 1974, *Hercules-Arbeiten. Untersuchungen zu den Darstellungen der Taten des Helden in der bildenden Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts*, ist Beham nicht berücksichtigt.³⁸ Das Repertorium von Kray und Ottermann (1994) verzeichnet sie nur, ohne näher darauf einzugehen.³⁹ Unter den Ausstellungskatalogen zur Druckgraphik ist der Kieler Katalog von 2004 besonders zu erwähnen, in dem die Folge vollständig abgedruckt und beschrieben ist, die Ohrt als Zeugnis eines christlichen Tugendhelden interpretiert.⁴⁰

Auswahl der Taten und Darstellung des Hercules

Die zwölf *Hercules*-Stiche sind nicht beziffert. Zur Klärung der Reihenfolge bietet sich die Abfolge nach den Geschehnissen in der mythologischen Überlieferung an. Im Anschluss an das „Eingangsbild“ *Hercules kämpft mit den Centauren* lautet die Reihenfolge wie folgt: *Hercules erwürgt den nemäischen Löwen*, *Hercules tötet die Hydra*, *Hercules trägt die Säulen von Gades*, *Hercules tötet Cacus*, *Hercules erwürgt Antaeus*, *Hercules holt Cerberus*, *Hercules kämpft mit den Trojanern*, *Hercules tötet Nessus*, *Hercules raubt Jole*, *Lichas bringt Hercules das Nessusgewand*, *Der Tod des Hercules*. Die Benennungen folgen Pauli.⁴¹ Beham zeigt durchwegs den erwachsenen Mann. Aufgrund der letzten zwei Blätter, die das Ende von Hercules behandeln, liegt keine reine Heldenaten-Folge vor.

Besonderheiten der Szenenauswahl zeigen sich im Vergleich mit zeitgenössischen *Hercules*-Folgen von deutschen und ita-

22 Ebd., S. 324.

23 Lippmann 1890, Nr. 6: „Die Thaten des Hercules (B. 96–107). Eine Folge von 12 kleinen Blättchen“. Alle Darstellungen sind gemeinsam auf einer Tafel wiedergegeben, in von Bartsch abweichender Reihenfolge.

24 Singer 1895b, S. 119f., Nr. 1066–1082. Reihenfolge nach Bartsch, Angabe mehrerer Zustände, sowie der Zustandsnummern u. ihrer Bewertungen.

25 Pauli 1901, S. 105, Anm. 1. Das Blatt mit dem Centaurenkampf listet er als erstes auf, „da Beham ihn durch seine Beischrift zu einer Art Titelblatt gemacht hat.“

26 Pauli 1901 bildet folgende Zustände ab: *Hercules kämpft mit den Centauren* (P. 98 – II), *Hercules tötet die Hydra* (P. 100 – I, IV), *Hercules trägt die Säulen von Gades* (P. 101 – II), *Hercules tötet Cacus* (P. 102 – I, III), *Hercules erwürgt Antaeus* (P. 103 – II), *Hercules kämpft mit den Trojanern* (P. 105 – I, III), *Hercules tötet Nessus* (P. 106 – I, II, IV), *Hercules raubt Jole* (P. 107 – III). Abb. der vollständigen Serie außer in der Erstauflage von Lippmann 1890, Nr. 6, auch bei Hollstein German 1954, Bd. 3, S. 68. Sehr gute Abb. in Stevens 1988, S. 108–113. In den meisten Ausst.-Kat. wird nur ein Blatt der Serie gezeigt.

27 Pauli 1911a, S. 14. Die einzige Ergänzung betrifft den 3. Zustand des ersten Blattes, *Hercules kämpft mit den Centauren* (P. 98 – IIIa).

28 Ebd., S. 64–66. Das Blatt *Lichas bringt Hercules das Nessusgewand* behandelt er auf S. 66 unter der Rubrik 1546–1550, jedoch undatiert.

29 Singer 1908, S. 47.

30 Waldmann 1910, S. 74.

31 Lenz 1924, S. 89.

32 Kalden-Rosenfeld 1994, S. 292.

33 Zschelletzschky 1975, S. 116–118.

34 Kat. Austin 1983, S. 194, Kat.-Nr. 92, mit Abdruck des Blattes *Hercules trägt die Säulen von Gades*.

35 Stevens 1988, S. 108–113, Kat.-Nr. 26.

36 Ebd., S. 109.

37 Z. B. Lenz 1924, S. 88f. u. 92; Orgel 1984, S. 26; Reid 1993, S. 532 (nur Blatt 5, *Cacus*, Bartsch 1808, Bd. 8, S. 158, Nr. 104).

38 Für diese Information danke ich Wolfer Bulst, Florenz (seine Dissertation, Heidelberg 1974, ist als Teildruck publiziert; vgl. Bulst 1975).

39 Kray 1994, Bd. 2, S. 265, Nr. 1549. Der Eintrag liefert keine Standortangabe und als Literaturhinweis nur den *Illustrated Bartsch*. Der vollständige Eintrag lautet: „Beham, Sebald (1500–1550) Die Taten des H., Kpfr.-Folge, 16. Jh./Literatur TIB 15, S. 73–76.“

40 Ohrt 2004, Kat.-Nr. 41.1–12.

41 Pauli 1901, S. 105.

lienischen Künstlern und Illustrationen aus Büchern: Zwölf Federzeichnungen von Albrecht Dürer aus dem Jahr 1511 beginnen mit der *Geburt des Hercules*, behandeln zehn Taten und schließen unmittelbar mit dem *Tod auf dem Scheiterhaufen*.⁴² Zwölf Relieftondi von Thomas Hering, Ausstattungsstücke des Saales im Italienischen Bau der Landshuter Stadtresidenz aus den Jahren 1540–1542, spannen ebenfalls den Bogen zwischen dem kindlichen Helden (*Der kindliche Hercules erwürgt die Schlangen*) und *Hercules' Tod und Apotheose*.⁴³ Zusätzlich werden im Hintergrund der Hauptszenen weitere Episoden dargestellt. Die *Aufnahme in den Olymp* auf dem letzten Relief verleiht Herings Folge Geschlossenheit. Der Titelholzschnitt von Anton von Worms zur Kölner Herodot-Ausgabe von 1526 beinhaltet dreizehn Taten des Hercules und zwei Episoden aus seiner Jugend: *Der kindliche Hercules würgt die Schlangen* und *Hercules Prodicus*.⁴⁴ Behams Auswahl kommt die zwölfteilige Holzschnittfolge von Gabriel Salmon von 1528 nahe, die allein den erwachsenen Helden und unmittelbar seinen Tod darstellt, wenn sie auch stilistisch eine ganz andere Richtung einschlägt.⁴⁵

Der Umfang der Kupferstichfolge ist nicht willkürlich gewählt, er hat vielmehr seinen Ursprung in der griechischen Antike. Als literarische Begründung für zwölf *Hercules*-Szenen gilt der *Dodekathlon*, der Kanon jener zwölf Taten, die Hercules auf Geheiß von König Eurystheus verrichten soll.⁴⁶ Bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. hat Pindar „*Herakles' Arbeiten auf die symbolhafte Zahl zwölf kanonisiert*“.⁴⁷ In der Kunst sind diese Taten erstmals auf den Metopen des Zeus-Tempels in Olympia bildnerisch umgesetzt. Diese Anzahl wird für Serien zwar nicht verbindlich, findet aber weite Verbreitung. Dabei zeigen nicht alle zwölfteiligen Folgen ausschließlich kanonische Taten.⁴⁸ Diese Abweichung belegen für die Neuzeit die *Hercules*-Folgen von Dürer und Hering. Wie viele Zeitgenossen wählt auch Beham eine Kombination aus „kanonischen Taten“ und „Nebentaten“, solchen die Hercules während des Dienstes für Eurystheus zu meistern hatte. Die Folgen enthalten aber auch Begebenheiten aus ganz anderen Lebensabschnitten, wie der *Traum von der Entscheidung* oder *Hercules als Knabe, der die ihm zugedachten Giftschlangen erdrosselt*. Beham beschließt die Folge mit zwei Blättern zum Tod des Helden.

Vor Beschreibung der Blätter bedarf die Darstellung von Hercules der Klärung, da er von Beham nicht immer hervorgehoben ist. So ist auf den drei Blättern *Hercules kämpft mit den Centauren* (Abb. 1), *Hercules kämpft mit den Trojanern* (Abb. 13) und *Hercules raubt Jole* (Abb. 16) zunächst nicht ersichtlich, welche Figur den Titelhelden verkörpert, da er zum einen in einen Kampf mit nackten Männern gleicher Körpergröße verwickelt ist. Zum anderen wirkt seine Gestalt innerhalb der Folge uneinheitlich: Verschieden ist die Gewichtung der Figur im Bildraum sowie ihre Größe im Verhältnis zu anderen Figuren. Schwerer

als sein variierendes Äußeres wiegt, dass andere Männer dem Helden ähnlich sind (vgl. Abb. 5 und Abb. 13), manche sogar eine Keule, sein Attribut, als Waffe führen (z. B. Abb. 1). Hercules ist vollbärtig mit struppigem Haupthaar, das die Stirn freilässt und barfuß – mit Ausnahme eines Stiches (Abb. 13), auf dem er Rüstung und Helm trägt. Untypisch erscheint die Darstellung des Helden in römischer Paraderüstung (Abb. 18). Das Löwenfell, das auf den meisten Blättern die Form eines aufgeblähten Umhangs annimmt, manchmal unterhalb des Bauchs verknötet, sonst frei um den Körper geschlungen, ist das für die Identifizierung entscheidende Attribut. Als Löwenfell gibt es sich nur durch die Pranken zu erkennen. Ein vollständiges Fell samt Löwenkopf und -schwanz ist nur auf dem vorletzten Blatt (Abb. 18) zu sehen. Abgesehen von den genannten Abweichungen legt sich Beham auf eine muskulöse, nackte Männergestalt fest mit den Attributen Löwenfell, Keule, Pfeilen und Bogen, allgemein gültige Merkmale der Hercules-Ikonographie. Der „echt antike Typus des Hercules – heroisch-nackt, mit Löwenfell und Keule“⁴⁹ ist eine Errungenschaft der neuzeitlichen Kunst. Den mittelalterlich geprägten Hercules, der, wie auf dem Holzschnitt der Baseler Ausgabe von 1497 von Sebastian Brants *Narrenschiff* als Ritter in Rüstung auftritt, hat Beham abgelegt. Dieser Holzschnitt von der *Entscheidung des Hercules*⁵⁰ ist für das gesamte Mittelalter repräsentativ. Noch Pankraz Schwenters Dichtung *Historia Herculis*, eine illustrierte Handschrift von 1515, beschreibt Hercules „[...] angethon seiner streitperlichen waffen“⁵¹ – „ganz im Einklang mit den Holzschnitten“⁵². In einer der Illustrationen⁵³ zu demselben Manuskript hingegen stellt Peter Vischer d. J. den Helden in mythologischer Nacktheit auf seinem Löwenfell lagernd dar, und mit einem „gezirten Helm“⁵⁴. Hierzu bemerkt Panofsky, dass Vischer diesen „aus dem abgetrennten Haupt des Löwenfelles hergestellt denkt“.⁵⁵

42 Winkler 1937, Bd. 2, Nr. 490–501.

43 Arnold 1997, Abb. S. 55–77, Text S. 52f.

44 Butsch 1969, Taf. 91.

45 Friedländer 1970, S. 229. Eine vollständige Folge (Bartsch 1808, Bd. 9, Nr. 161) aus ehem. markgräflichem Besitz befindet sich heute in der Universitätsbibliothek Erlangen unter den Signaturen AH 430–441. Salmon stellt folgende Episoden dar: *Hydra*, *Löwe*, *Eber*, *Acheloos*, *Antaeus*, *Gades*, *Geryon*, *Cacus*, *Centauren*, *Troja*, *Cerberus*, *Tod*; vgl. Kray 1994, Bd. 2, S. 295, Nr. 1989.

46 Vgl. Brommer 1953.

47 Vollkommer 1987, S. 7 u. 10. Zu den kanonischen Taten zählen: *Löwe*, *Hydra*, *Erymantischer Eber*, *Kerynitische Hirschkuh*, *Stymphalische Vögel*, *Ställe des Augias*, *Stier Acheloos*, *Rosse des Diomedes*, *der Gurt der Hippolyte*, *Rinder des Geryon*, *Äpfel der Hesperiden*, *Cerberus*.

48 Auch in der griechischen Antike ist die Auswahl der zwölf Taten keineswegs verbindlich.

49 Panofsky 1997, S. 38.

50 Ebd., Abb. 38.

51 Schwenter 1515, fol. 4 v, Z. 17; vgl. Wuttke 1964, S. 9.

52 Panofsky 1997, S. 98.

53 Ebd., Abb. 41.

54 Schwenter 1515, fol. 4 v, Z. 20, vgl. Wuttke 1964, S. 9.

55 Panofsky 1997, S. 98, Anm. 3.

Beschreibung und Ikonographie

Hercules kämpft mit den Centauren

Maße:

51 : 79 mm (Plattengröße)

50 : 78 mm (Einfassungslinie)

Inschrift:

Oben mittig auf weißem Feld:

AERVMNAE HERCVLIS

*Die Mühen des Hercules***Monogramm und Datierung:**

Monogramm ligiert, zwischen Datierung rechts unten auf dunklem Feld:

15 HSB 42

Aufbewahrungsort:

Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, AK 634

Zustand: V / V**Erhaltungszustand:**

Satter Druck; mit Einfassungslinie; minimal gebräunt; oben montiert

Literatur:

Bartsch 1808, Bd. 8, S. 157, Nr. 96; Rosenberg 1875, Nr. 86; Loftie 1877, Nr. 110; Aumüller 1881, Nr. 105; Seidlitz 1885, Nr. 97; Pauli 1901, S. 105 f., Nr. 98; Hollstein German 1954, Bd. 3, S. 67–69; Nagler 2002; Ohrt 2004, Kat.-Nr. 41.1



Abb. 1

Eine dichte, mehrfigurige Kampfszene füllt das Querformat. Vier Zweikämpfe sind zu unterscheiden, die von mit Keulen bewaffneten, teils reitenden Männern und einem Centauren bestritten werden. Nackte, muskulöse Körper heben sich hell vor dunklem Hintergrund ab, der die oberen drei Viertel des Blattes bestimmt. Glatt und kahl ist der vergleichsweise schmale Bodenstreifen, auf dem sich die Kämpfenden drängen, deren harte Schlagschatten sich darauf abzeichnen. Hercules und der Centaur im Zentrum sind den Anderen räumlich vorgezogen. In Schreitstellung und mit einer Drehung des Oberkörpers behauptet sich der Heros standhaft gegen den Centauren, der sich vor ihm aufbaut. Das Mischwesen durchmisst von den Hufen bis zur erhobenen Rechten die ganze Höhe des Blattes. Seine rechte Faust mit zum Schlag erhobener Keule überschneidet sogar die Inschrift. Mit der Linken versucht er Hercules' Hand fortzuziehen, die ihn an den Haaren packt. Dieser holt mit der Keule in seiner Rechten von unten zum Schlag aus. Das um seinen Körper gewundene Löwenfell bläht sich und steigert noch die Dynamik der im verlorenen Profil ins Bild gewandten Gestalt. Hinter der Gruppe links im Mittelgrund richtet ein Reiter seine Keule gegen den vom Pferd gefallenen Gegner und setzt seinen Fuß auf dessen gestürztes Pferd, von dem einzig der hintere Teil in Verkürzung zu sehen ist. Der Gestürzte ist hinter der Hauptgruppe nur zu erahnen. In einer dritten Ebene – oben links im Bildfeld – ist noch ein Zweikampf mit Keulen zwischen dem Bärtigen links und seinem bartlosen Gegenüber im Gang. Dieser nur an Schulter und Kopf erkennbaren Gestalt ist die Keule zuzuordnen, die erneut die Inschrifttafel überschneidet. Rechts im Mittelgrund hinter dem Centauren greift ein Reiter mit Bändern im lockigen Haar einen Stehenden an, beugt sich über den gesenkten Kopf des Pferdes, packt seinen Gegner an der rechten Schulter und wehrt mit seiner Linken dessen

Keulenhieb ab. Am rechten Blattrand schließt die Komposition durch einen angedeuteten Fahnenträger, von dem nur Nase und Beine in den Bildraum ragen.

Die Centaurenschlacht ist eine häufig dargestellte Episode und Bestandteil fast aller *Hercules*-Folgen. In diesem Zusammenhang erscheint das Bildmotiv bereits in späthellenistischer und römischer Zeit auf Sarkophagreliefs.⁵⁶ Gemäß der erstmals bei Homer nachgewiesenen Legende⁵⁷ eskaliert während der Hochzeitsfeier des Lapithen-Königs Peirithoos und der Hippodameia das Verhalten der betrunkenen Centauren, die sich an den Frauen vergreifen. Als Centaurenanführer Eurytion sogar die Braut Hippodameia zu entführen trachtet, kommt Theseus, ein Freund des Peirithoos, diesem zu Hilfe. Unter den Anwesenden ist auch Hercules, der mit den Lapithen gegen die zügellosen Mischwesen antritt. Viele werden getötet, die übrigen vertrieben.⁵⁸ Besonders ausführlich widmet sich Ovid der Szene. Er schildert einzelne Tötlichkeiten in eindringlichen Bildern voller Gewalt. Dabei erwähnt der antike Dichter Hercules' Beteiligung nur in einem Nachtrag, ohne sein Eingreifen näher zu beschreiben.⁵⁹

Während die Texttradition Hercules eher beiläufig erwähnt, fällt ihm in Darstellungen oft die Hauptrolle zu. So wurde die Centaurenschlacht fester Bestandteil der Hercules-Ikonographie.

Das Blatt ist weniger Illustration zu einem überlieferten Text als Kampfdarstellung an sich und begnügt sich mit einem Cen-

56 Furtwängler 1886–1890, Sp. 2244.

57 Roscher 1890–1897, Sp. 1041.

58 Ebd., Sp. 1035 f.

59 Ovid, *Metamorphosen* XII, 210–555 (zu Hercules erst ab Vers 536). Hier u. nachfolgend verwendete Ausgabe: Ovid 1964.

tauren unter Männern, die sich – teils zu Pferd – gegenseitig bekämpfen. Auch die Bildinschrift *AERVMNAE HERCVLVIS* trägt nicht zum näheren Verständnis bei, sondern dient dazu, den Helden formal einzubinden. Er überragt die anderen Figuren nicht, seinem unmittelbaren Gegner ist er körperlich sogar unterlegen. Seine Rolle im Kampf ist nicht dominierend.

Das entsprechende Relief von Hering⁶⁰ – mit einem formatfüllenden Zweikampf im Vordergrund – stellt Hercules unzweifelhaft als Sieger heraus. Mit seiner Keule schlägt er auf einen liegenden Centauren ein. Entsprechend bezieht sich der umlaufende Text auf Hercules' Sieg über die Centauren: *HERCVLEAE FRATRES DEXTRAE CESSERE BIMEMBRES SEMIHOMINVM GENVS.*⁶¹ Erzählerische Nebenszenen, die bei Hering stark verkleinert den Hintergrund bereichern, erweisen sich als hilfreich für das Verständnis, links ein niedergeschlagener Centaur, rechts einer, der eine Frau entführt. Durch die Präsenz mehrerer Doppelwesen hält Hering stärker an der Textüberlieferung fest. Auch Dürer fügt in die Zeichnungen seiner *Hercules-Folge* Nebenszenen ein.⁶² Aber bereits die Hauptgruppe im Vordergrund dient der Erklärung: Ein Centaur entführt eine Frau⁶³ und flieht mit ihr vor Hercules, der mit der Keule bewaffnet die Verfolgung aufnimmt. Somit macht Dürer den Frauenraub als Ursache des Streits klar. Während bei den Darstellungen von Dürer und Hering Hercules' Überlegenheit unzweifelhaft ist, scheint für Beham der Ausgang des Kampfes keine Rolle zu spielen. Für Behams Folge darf es als besonders auffällig gelten, dass der namentlich genannte Held nur als ein Kämpfer unter anderen auftritt. Aber das ist auch bei Gian Giacomo Caraglio nicht der Fall. Sein Kupferstich nach Rosso Fiorentino (ca. 1525) zeigt Hercules von zwei Centauren mit Pfeilen bedroht.⁶⁴ Nur einen der drei Centauren hat der Heros zu Boden gerissen und holt mit der Keule zum Schlag aus. Caraglio ist wie Beham zuerst an körperlicher Aktion, an Dynamik interessiert. Auch er verzichtet auf klärende Details und hält nicht an der Textüberlieferung fest.

Von den oben genannten Centaurenszenen, die alle Einzelkämpfe zeigen, unterscheidet sich Behams Stich durch Figurendichte und friesartige Aufreihung. So entsteht der Eindruck von Kampfgetümmel, wie in der italienischen Druckgraphik des späten 15. Jahrhunderts wiederholt thematisiert, beispielsweise durch die folgenreichen Kupferstiche von Antonio Pollaiuolo. Von diesem ist auch ein Blatt *Hercules und Giganten* (Abb. 2) bekannt. Wie bei Beham sind mehrere Kämpfer auf einem schmalen, hellen Bodenstreifen konzentriert. Sie erscheinen vor dunklem Hintergrund und sind in Reihen angeordnet. Es sind „parallele Kampfhandlungen“, aus denen nicht hervorgeht, wer welcher Partei angehört. Letzteres ist für den Künstler auch nicht von Bedeutung; gewissermaßen tritt jeder gegen jeden an. Dagegen ist Behams Darstellung klarer gegliedert. Er gruppiert die Männer zu Zweikämpfen und kann so ebenfalls mehrere Konfrontationen zeigen. Doch die gesteigerte Figurendichte und die kompliziertere Aufstellung der Figuren durch Schrägstellung, Seitenansichten, Verkürzungen und die Erschwerung der Konfrontationen durch die Männer auf den Pferden lässt das Ganze als Gewirr von Menschen und Tieren erscheinen. Sobald sich das Auge zurechtfindet, erkennt es die Aufstellung der gedrängten, verschränkten Figuren als durch-



Abb. 2: Anonym, nach Antonio Pollaiuolo, *Hercules und Giganten*, um 1500
© The Trustees of the British Museum

dachte Komposition. Beham erreicht die Atmosphäre einer Schlacht. Wie schon Pollaiuolo nimmt er ein Hercules-Thema zum Anlass, einen Kampf nackter Männer zu zeigen, ohne das Thema konkret zu illustrieren. Vor allem erreicht Beham durch die beleuchteten Figuren vor dunklem Hintergrund eine reliefartige Wirkung, die Nähe zu antiken Darstellungen hervorruft. Figurenanordnung und Überschneidungen der Figuren am Rand erinnern an antike Frieze, wie jene auf prächtigen spät-römischen Sarkophagen.

Der Antike verpflichtet sind auch die Kampfreiefs vom zerstörten Nürnberger Rathausgitter, das in der Nürnberger Vischer-Werkstatt bis 1525 fertig gestellt und um 1540 als Gerichtsschranke im großen Saal installiert wurde. Auf den beiden Bogenfeldern⁶⁵ waren nackte, zum Teil reitende Männer und Centauren in einem „*Sturm von Bewegungen*“⁶⁶ auf engem Raum in Handgreiflichkeiten verwickelt, schlugen sich mit Fäusten und Knochen, zertraten sich oder trampelten einander nieder. Die thematische Verwandtschaft der Reliefs mit dem *Hercules-Blatt* beschränkt sich auf die Kampfhandlung und auf das Mitwirken von Centauren; kompositorisch sind die Lösungen der gestürzten Männer und Pferde, Rückenfiguren und Torsionen für beide Darstellungen charakteristisch.

60 Arnold 1997, Abb. S. 61, Text S. 52 f.

61 Ebd., S. 60: „*Der Faust des Hercules erlagen die doppelteibigen Brüder, das Geschlecht der Halbmenschen.*“

62 Winkler 1937, Bd. 2, Nr. 493.

63 Hütt 1988, Bd. 1, S. 559, schreibt „*Hesiona*“, es müsste aber Hippodameia gemeint sein.

64 Kat. Wien 1999, Abb. S. 351.

65 Stafski 1962, S. 75, Abb. 86a u. 87a.

66 Ebd., S. 47.

Hercules erwürgt den nemäischen Löwen

Maße:

53:78 mm (Plattengröße)

52:77 mm (Einfassungslinie)

Inschrift:

Oben links auf weißem Feld:

LEONIS SVFFOCATI EXVVVIS / INVITVR HERCVLES.

Hercules wird von den abgezogenen Fellen des erwürgten Löwen bekleidet.

Monogramm und Datierung:

Auf Säulenfragment links unten:

1548 / HSB

Aufbewahrungsort:

Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, AK 653

Zustand: II / II

Erhaltungszustand:

Klarer Druck; mit Einfassungslinie; oben montiert

Literatur:

Bartsch 1808, Bd. 8, S. 158 f., Nr. 106; Rosenberg 1875, Nr. 94; Loftie 1877, Nr. 162; Aumüller 1881, Nr. 115; Seidlitz 1885, Nr. 107; Pauli 1901, S. 107, Nr. 99; Nagler 2002; Ohrt 2004, Kat.-Nr. 41.2



Abb. 3

Hercules überwältigt den sich aufbäumenden Löwen von hinten. Die Figuren sind in Profilsicht nach links in engem Kontakt wiedergegeben. In ausschreitender Bewegung beugt sich der Held über das Tier mit dem mächtigen Kopf, das ihm den Rücken zuwendet, und umklammert seinen Hals mit dem linken Arm. Der Löwe mit aufgerissenem Maul streckt die Pfoten von sich und windet seinen Schweif zwischen Hercules' Beinen. Die beiden im Vordergrund auf der Mittelachse exponierten Figuren sind rechts von Vegetation, links und im Hintergrund von Architektur eingefasst. Seine Waffen – Rundschild, Keule, Köcher mit Pfeilen und Bogen – hat er abgelegt beziehungsweise an einem der Bäume aufgehängt, die den bewaldeten Hintergrund einleiten. Kahle Äste ragen über der Figurenszene weit in den Bildraum. Links bilden ein Säulenschaft und ein umgestürzter Säulenschaft eine Überleitung zur Architekturkulisse im Hintergrund. Ein mehrgeschossiger Rundbau mit Rundbogenöffnungen und Oculi darüber ist nur ausschnitthaft eingeblendet, ein monumentaler Bau – Festung oder Burgruine – in die Ferne gerückt. Dazwischen verläuft ein Aquädukt.

Die Tötung des nemäischen Löwen gilt nach den literarischen Überlieferungen als erste kanonische Tat.⁶⁷ Der furchtbare „nemeaeus leo“, den Hercules auf Eurystheus' Geheiß erlegen muss, lebt in den Wäldern zwischen Nemea und Mykene. Um das Tier zu töten, erdrosselt Hercules es mit bloßen Armen.⁶⁸ Das unverwundbare Fell, das Waffen sowohl aus Stein und als auch aus Eisen trotz,⁶⁹ zieht er mit des Löwen eigenen Klauen ab.⁷⁰ Fortan trägt er es als schützenden Umhang.

Bereits in der Antike ist das Erlegen des nemäischen Löwen ein häufiges Bildmotiv.⁷¹ Der antiken Kunst sind auch die bei-

den grundlegenden Darstellungstypen verpflichtet, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorherrschen. Kennzeichnend für den einen Typus ist, dass Hercules den Löwen von hinten überwältigt und ihm zumeist das Maul auseinanderreißt. So ist die Szene auf der Zeichnung von Dürer festgehalten, wo Hercules den Körper des Löwen mit seinem eigenen Gewicht zu Boden drückt.⁷² Ähnlich gibt das Relief von Hering die Begebenheit wieder; dabei stützt Hercules seinen linken Fuß auf den Rücken des Löwen.⁷³ Beide Darstellungen weisen Parallelen zu einem Stich aus einer vierteiligen Hercules-Folge, um 1510, von Marcantonio Raimondi auf.⁷⁴ Dieser Typus wurde in der christlichen Kunst auch für Darstellungen Simons verwendet, bei dem „verwandten Bildtyp des auf gleiche Weise den Löwen besiegenden, alttestamentarischen Helden [...], der ja eine typologische Parallele zu Herkules darstellt“.⁷⁵ Eine weitere verbreitete Variante mit niedergedrücktem Löwen kennt die Verwendung der Keule,⁷⁶ die Andrea Riccio auf einer Plakette wiedergibt.⁷⁷ Dieser zweite Typus drückt Hercules' Überlegenheit aus, während bei dem anderen die Kräfte eher ausgeglichen sind. Letzterer lässt sich bis auf antike Münzen zurückverfolgen.⁷⁸ Hercules und der Löwe ringen von Angesicht zu Angesicht miteinander. Der Heros kann dabei ganz aufgerichtet sein, wie auf einer anderen Plakette von Andrea Riccio,⁷⁹ aber auch gebeugt wie der Löwe, so dass beide Figuren gleichsam ineinander verknäult wirken. Letzteres zeigen das Wandbild von Giulio Romano in

72 Winkler 1937, Bd. 2, Nr. 491.

73 Arnold 1997, S. 52 f., Abb. auf S. 57.

74 Kat. Wien 1988, S. 173, Kat. 39.

75 Arnold 1997, S. 56.

76 Furtwängler 1886–1890, Sp. 2195 f.

77 Planiscig 1927, S. 491, Abb. 548 u. S. 448.

78 Vollkommer 1987, S. 15 m. Abb.

79 Planiscig 1927, S. 491, Abb. 549 u. S. 448.

67 Darüber berichtet u. a. Boccaccio 1951, S. 633. Bei Ovid, *Metamorphosen* IX, 196, ist diese Tat nur beiläufig erwähnt.

68 Hederich 1770, Sp. 1699 f.

69 Pindar 1997, Bd. 1, 6, 47 f.

70 Hederich 1770, Sp. 1699.

71 Furtwängler 1886–1890, Sp. 2195 f.

der *Sala dei Cavalli* des Palazzo Te⁸⁰ und ein Stich nach Raffael von Agostino Veneziano⁸¹.

Behams Darstellung, die durch den Verzicht auf die Keule der literarischen Überlieferung folgt, deckt sich zwar mit keinem der genannten Darstellungstypen, weist aber Parallelen zu beiden auf. Dem ersten Typus entspricht die Überwältigung des Tiers von hinten; doch Behams Löwe ist aufgerichtet wie Hercules selbst. Die aufrechte Haltung des Tiers lässt sich vom zweiten Typus herleiten. Sie ist unter anderem von einem Deckenbild des Andrea Mantegna im Palazzo Ducale in Mantua bekannt: In einer der Stichkappen ist dort dargestellt, wie Hercules den ihm aufrecht gegenüberstehenden Löwen mit der Linken am Hals packt und ihm das Maul mit seiner Keule versperrt.⁸² Es ist eine der wenigen Darstellungen, die beide wie gleichwertige Gegner behandelt. Auch auf einem Wandbild des Giulio Romano, *Fünf Männer bekämpfen wilde Tiere*⁸³ (vgl. Abb. 4), in der *Camera dei Venti* des Palazzo Te treten nackte Männer gegen aufrechte Löwen und Bären an. Dabei kommt es mehrfach zu körpernahen Konfrontationen: Im Hintergrund wird ein Bär mit bloßem Arm gewürgt. Der Löwe davor in Profilansicht ist dem des nemäischen auf dem Kleinmeister-Blatt nahezu identisch. Das Wandbild weist noch weitere Körperhaltungen auf, die auf Behams erstem *Hercules*-Blatt wiederkehren. Für die zeitgenössische Verbreitung der Malerei spricht ein Kupferstich vom Meister mit dem Würfel (Abb. 4). Die ausschreitende, überlängte Körperhaltung wie die ausgeprägte Muskelmasse von Behams Hercules-Gestalt können auf eine Plakette von Moderno, *Hercules und Geryon*⁸⁴, zurückgeführt werden. Moderno war in Nürnberg bekannt, was die Umsetzung einer seiner Hercules-Plaketten für eine Möbelfüllung am *Dürer-Schrank* von 1510 belegt;⁸⁵ die Bedeutung dieses Italieners für die Kleinmeister bemerkte bereits Löcher.⁸⁶ Behams bewusste Variation bestehender Darstellungen wird noch deutlicher, wenn man das Nürnberger Rathausgitter aus der Vischer-Werkstatt noch einmal zum Vergleich heranzieht. Das verlorene Relief⁸⁷ vom Dreiecksgiebel über einem der Seitendurchgänge zeigte Hercules, der dem Löwen das Maul aufreißt, wie eine Zeichnung Haller von Hallersteins überliefert.⁸⁸ Womöglich gab diese Darstellung Beham auch den Anstoß zur Neuformulierung des Themas. Auch der Säulenstumpf – der in italienischen Darstellungen gern verwendet wird und sowohl bei Vischers Gitter als auch bei Beham zitiert wird – könnte diese These stützen. Mit Bezug auf die verbreiteten Darstellungstypen ergreift Beham die Chance, frei zu komponieren. Obwohl der Ausgang des Kampfs noch nicht entschieden ist, erreicht Hercules die vorteilhafte Position. Allein durch seine Größe und Stärke, die durch Einsatz von Hell – Dunkel deutlich herausgearbeitet ist, erscheint er überlegen. In diesem Sinne gibt auch die Inschrift den Ausgang des Kampfes an und verweist auf die zukünftige Gewandung des Helden: LEONIS SVFFOCATI EXVIIIS INVITVR HERCVLES.



Abb. 4: Meister mit dem Würfel, nach Giulio Romano, *Fünf Männer bekämpfen wilde Tiere*, 1532
© The Trustees of the British Museum

80 Kat. Mantua 1989, Abb. S. 163.

81 TIB 1978, Bd. 26, S. 274, Nr. 287.

82 Lightbown 1986, Kat.-Nr. 20, Abb. 65.

83 Kat. Mantua 1989, Abb. S. 163.

84 Kat. Berlin 1904, Nr. 774, Taf. LII.

85 Der Schrank auf der Wartburg zeigt Türfüllungen und Kantenleisten mit figürlichen Schnitzereien nach Kupferstichen von Albrecht Dürer und Lukas Cranach sowie nach Plaketten von Moderno; vgl. Falke 1924, S. 105 m. Abb.

86 Löcher 1999, S. 51.

87 1806 wurden Teile des Gitters einschließlich des besprochenen Reliefs eingeschmolzen; vgl. Höhn 1924, S. 174.

88 Ebd., S. 176 f, m. Abb.

Hercules tötet die Hydra

Maße:

54:79 mm (Plattengröße)

52:77 mm (Einfassungslinie)

Inschrift, Monogramm und Datierung:

Oben auf einem Schriftband:

HERCVLES VNA CVM IOLAO HYDRAM OCCIDIT. 15 HSB 45

Hercules hat gemeinsam mit Iolaos die Hydra erlegt.

Aufbewahrungsort:

Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, AK 644

Zustand: III / IV

Erhaltungszustand:

Klarer Druck; mit Einfassungslinie; minimal gebräunt; oben montiert

Literatur:

Bartsch 1808, Bd. 8, S. 158, Nr. 102; Rosenberg 1875, Nr. 90; Loftie 1877, Nr. 143; Aumüller 1881, Nr. 111; Seidlitz 1885, Nr. 103; Pauli 1901, S. 107 f., Nr. 100; Nagler 2002; Ohrt 2004, Kat.-Nr. 41.3



Abb. 5

Hercules und sein Diener Iolaos bedrängen von beiden Seiten die sechsköpfige Hydra, die den Helden – in der linken Bildhälfte – aus drei Mäulern anfaucht. Als vierbeiniger Drache, mit Klauen und langem Schwanz, ist sie Hercules auf der Mittelachse nach links dem Helden zugewandt. Dieser holt mit erhobener Keule zum Schlag gegen das Ungeheuer aus, dem er bereits zwei Köpfe abgeschlagen hat. Iolaos, eine Fackel fest mit beiden Händen gepackt, hat hinter ihm Position bezogen, um seine Wunden am Hals auszubrennen. Beide Männer behaupten in ausschreitender Bewegung festen Stand. Hercules ist im Profil mit bewegtem Löwenfell wiedergegeben, Iolaos als muskulöse Rückenfigur. Eine Baumgruppe auf der Mittelachse bildet den Hintergrund. Die belaubten Zweige breiten sich am oberen Blattrand aus und überfangen die gesamte figürliche Gruppe. Links ist der Hintergrund zu einer Landschaftskulisse mit Felsen erweitert, nach rechts geht er in Gebüsch über.

Die Vernichtung der Hydra ist die zweite kanonische Tat.⁸⁹ Die Lernaia Hydra,⁹⁰ das Kind des Typhon und der Echidna, gleicht einer vielköpfigen Schlange. Sie lebt in den Sümpfen von Lerna. Hercules lockt die Hydra erst mit feurigen Pfeilen aus ihrer Höhle heraus und schlägt ihr mit der Keule die Köpfe ab. Als er das Nachwachsen neuer Köpfe erkennt, hilft ihm Iolaos, sein Freund, Kampfgenosse und Wagenlenker,⁹¹ indem er jeden verwundeten Halsstumpf mit Feuer behandelt. Nur so ist das Nachwachsen weiterer Köpfe zu verhindern. In das Treiben mischt sich Hera ein, die einen Verbündeten in Gestalt eines Krebses schickt, der jedoch unter Hercules' Fußtritt sein Ende findet. Hercules taucht seine Pfeile in das Blut der getöteten Hydra, das unheilbare Wunden verursacht.

Der Kupferstich beschreibt den Moment des Kampfes. Das Locken aus der Höhle ist nicht Teil der Darstellung, die im Übrigen an der literarischen Überlieferung festhält. Giovanni Andrea Valvassori⁹² und Cristoforo Robetta (Abb. 6)⁹³ verset-

zen den Kampf unmittelbar an den Höhleneingang und überlassen Hercules selbst das Ausbrennen der Halsstümpfe: Bei Robetta hält er eine brennende Keule, bei Valvassori und bei Hering⁹⁴, der Valvassori hier eindeutig zitiert, ist es eine Fackel nach antikem Vorbild. Auf die Höhle verzichtet Beham aus kompositorischen Gründen. Denn um – wie es der Mythos verlangt – Iolaos seine Rolle zuzuteilen, muss die Hydra in die Bildmitte genommen werden. Das Untier wird schon seit früher Zeit vielköpfig dargestellt, wobei die Zahl zwischen fünf und hundert variiert.

Während sich die meisten Darstellungen auf Hercules als einzigen Akteur beschränken und die Handlung mit dem Monstrum hinreichend kennzeichnen – auch bei Dürer⁹⁵ und Robetta – kommt einzig Beham der detaillierten Erzählweise des Italieners Caraglio nahe (Abb. 7).⁹⁶ Dessen Kupferstich nach einem Gemälde von Rosso Fiorentino gibt bereits 1525 alle Elemente der Tötung der Hydra wieder, einschließlich Iolaos als Helfer und dem Krebs als Widersacher.⁹⁷ Die Körperhaltung des Iolaos findet bei Darstellungen der Jagd Verwendung, insbesondere solchen mit Meleager, die sich bis auf antike Sarkophag-Reliefs zurückverfolgen lassen. Stellvertretend für die plastische Umsetzung in der Neuzeit sei auf eine Statuette von Antico verwiesen.⁹⁸

Statt der raffinierten Anlage der beiden Figuren in einer rotierenden Bewegung um die zentrale Hydra bei Caraglio, lässt Beham die Protagonisten bildflächenparallel agieren – wogegen er auf anderen Blättern der Serie gerne Rückenfiguren und diagonale Bewegungen ins Bild hinein verwendet. Auch die bekannte Dürer-Zeichnung *Der Tod des Orpheus* nach Mantegna gibt eine vergleichbare Figurenanordnung wieder.⁹⁹ Dürers Blatt ist nicht in der Bewegung, wohl aber durch die Anordnung der drei Figuren vor dem Baum in der Mittelachse

89 U. a. Ovid, *Metamorphosen* IX, 55–76; Boccaccio 1951, S. 633.

90 Hederich 1770, Sp. 1354–1457.

91 Stoll 1890–1897, Sp. 285–289.

92 Arnold 1997, Abb. S. 58, Holzschnitt um 1510.

93 Der Stich geht auf ein Gemälde Pollaiuolos zurück, das zu einem verlorenen Zyklus von *Hercules*-Taten für die *Sala Grande* des Pa-

lazzo Medici gehört, entstanden um 1465.

94 Arnold 1997, S. 52 f., Abb. auf S. 59.

95 Winkler 1937, Bd. 2, Nr. 492.

96 Stevens 1988, S. 113, zieht bereits Caraglio zum Vergleich heran.

97 Ebd., S. 109 u. 113, wird das Tier als Skorpion benannt.

98 Kat. Frankfurt 1985, Kat.-Nr. 104, S. 410 f.

99 Winkler 1937, Bd. 2, Nr. 58.



Abb. 6: Cristofano Robetta, nach Antonio Pollaiuolo, Kampf gegen die Hydra, 1500/1520
© The Trustees of the British Museum



Abb. 7: Giovanni Giacomo Caraglio, nach Rosso Fiorentino, Hercules tötet die lernäische Hydra, um 1525
© The Trustees of the British Museum

vergleichbar. Die Hydra als Drache mit einem Schwanz und Köpfen an langen, dünnen Hälsen geht auf den Kupferstich von Robetta (Abb. 6) zurück, der wiederum ein Gemälde von Pollaiuolo spiegelverkehrt wiedergibt. Gerade die Bildung der Hydra-Köpfe und die Windung der Hälse sind bei Beham weitgehend identisch zu Robetta, sowohl in den Winkeln und der Untersicht, der Öffnung der Mäuler, dem einen herabhängenden, dem abgeschlagenen Kopf und dem einen Stumpf.¹⁰⁰ Nur benötigt Beham einen Hydra-Kopf zum Ausbrennen durch den Gehilfen Iolaos und ersetzt daher den bei Robetta hoch aufragenden Kopf durch den Stumpf auf der Höhe der Fackel wobei er einen zweiten abgeschlagenen Kopf am Boden abbildet. Auf die Flügel, die bei Robetta aufgeschlagen sind, verzichtet Beham wahrscheinlich aus Gründen der Komposition, um die Figur des Gehilfen nicht zu beeinträchtigen. Zwar wendet das Ungeheuer Iolaos den Rücken zu, doch die Zacken seines Kamms und der Schwanz, der Iolaos' Bein zu umschlingen trachtet, zeugen auch auf dieser Seite von Bedrohung. Ein weiterer Hinweis auf Robetta als Vorlage für Beham ist, dass sich die beiden Hercules-Figuren größtenteils in der Bewegung entsprechen. Zwar ist Behams Hercules mehr im Profil gezeigt, doch das ausschreitende Standmotiv beider Figuren stimmt

völlig überein. Das Ausholen zum Schlag mit über den Kopf erhobenen Armen ist aber auch eine Figurenwiederholung von Behams erstem Blatt (Abb.1). Der Körperbau ist bei Beham massiver als bei Robetta, vor allem im Bereich der Beinpartie.¹⁰¹ Auch scheut er sich nicht das Geschlecht zu zeigen, das bei Robetta durch den Knoten am Fell verborgen wird. Das Löwenfell selbst hat Beham zwar in gleicher Weise dargestellt und übernimmt sogar das Motiv des Aufblähens, die Funktion ist aber aufgegeben und hebt die Nacktheit hervor. Auf den Löwenkopf als Bedeckung des Hauptes verzichtet Beham. Die Inschrift – HERCVLES VNA CVM IOLAIO HYDRAM OCCIDIT – nennt den Ausgang der Handlung und die Namen der Protagonisten.

¹⁰⁰ Bereits Stevens 1988, S. 113, führt die Köpfe der Hydra, wie auch das aufgeblähte Löwenfell, auf das Gemälde von Pollaiuolo zurück, berücksichtigt aber nicht den Stich von Robetta, dem Beham wesentlich näher kommt, und der somit als eigentlicher Vermittler gelten darf.

¹⁰¹ Stevens erkennt in dem muskulösen Körper und den stumpfen Gesichtszügen eine Parallele zu den antiken Skulpturen, besonders zum *Farnese-Hercules* (Neapel, Museo Nazionale). Vgl. ebd.

Hercules trägt die Säulen von Gades

Maße:

51:72 mm (Plattengröße)
48:70 mm (Einfassungslinie)

Inschrift:

Oben mittig:
GADITANAS COLVMNAS STATVIT / HERCVLES.
Hercules hat die Säulen von Gades aufgestellt.

Monogramm und Datierung:

Links oben auf hellem Feld:
15 45 / HSB

Aufbewahrungsort:

Erlangen, Graphische Sammlung
der Universität, AK 646

Zustand: I / III

Erhaltungszustand:

Klarer Druck; mit Einfassungslinie; stellenweise stockfleckig; oben montiert

Literatur:

Bartsch 1808, Bd. 8, S. 158, Nr. 103; Rosenberg 1875, Nr. 91; Loftie 1877, Nr. 144; Aumüller 1881, Nr. 112; Seidlitz 1885, Nr. 104; Pauli 1901, S. 108 f., Nr. 101; Nagler 2002; Ohrt 2004, Kat.-Nr. 41.4

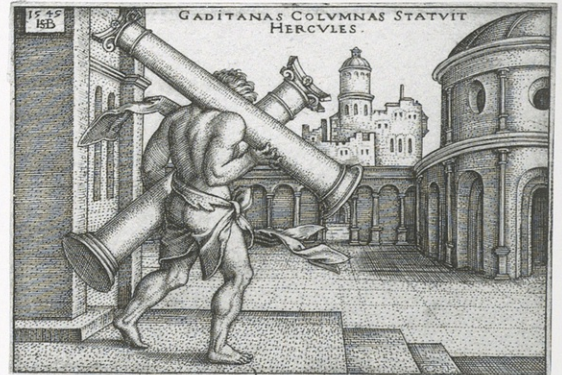


Abb. 8

Von einem Treppenpodest schreitet Hercules mit den Säulen von Gades auf nach rechts herabführende Stufen zu – die eine Säule rechts geschultert, die andere unter dem linken Arm haltend. Als Rückenfigur, leicht bildeinwärts gedreht, mit flatterndem Löwenfell, ist er dem tiefer gelegenen, dreieckig umbauten Platz zugewandt, der sich im Mittelgrund erstreckt und links von einem durchfensterten hohen Gebäude, rechts von einem zweigeschossigen Rundbau mit von Wandsäulen begleiteten Rundbogenöffnungen, Rundfenstern und Kuppeldach flankiert wird. Die Architekturelemente sind mit einer Arkade verbunden, die den Platz rückseitig begrenzt. Darüber ragt, weit im Hintergrund, eine Burg mit rundem Turm auf.

Nachdem Hercules sich der Rinder des Geryon bemächtigt hat – seine zehnte kanonische Tat – richtet er die Säulen am Ende der Welt, an der Meerenge von Gibraltar auf, die eine bei Abyle in Afrika, die andere bei Kalpe in Europa.¹⁰²

Die zeittypischen Darstellungen zeigen Hercules schlicht beim Tragen der Säulen.¹⁰³ Dabei wird der Held im Profil, parallel zur Bildebene mit den Säulen auf beiden Schultern dargestellt. Eine Stadt, aber auch oft eine Landschaft mit Wasser, bestimmen den Hintergrund; so bei Valvassori¹⁰⁴, Hering¹⁰⁵, Dürer¹⁰⁶ und bei Salmon¹⁰⁷.

Behams Hercules ist insofern ungewöhnlich, als er ihn von hinten und mitten in einer Stadt zeigt. Dabei wurde auch seine Haltung entgegen den vorhandenen Darstellungen mit zwei geschulterten Säulen geändert. Das Aufliegen der anderen

Säule auf der rechten Schulter begründet die etwas überzeichnete Anspannung des Rückens. Für das markante – ungleiche – Tragemotiv lässt sich eine Zeichnung Dürers anführen, *Simson mit den Türen von Gaza*.¹⁰⁸ Wie auf anderen Darstellungen trägt Hercules ganze Säulen, dabei gibt es bei den Ordnungen keine Festlegung. Hier sind sie mit glattem Schaft und römischem Kompositkapitell gestaltet, wie sie Beham schon für seine Vitruv-Illustrationen von 1543 verwendet.¹⁰⁹

Beham verlegte die Szene direkt in ein architektonisches Umfeld, einen Platz, anstatt – wie es fast immer zu sehen ist – in eine Landschaft mit einer Stadt im Hintergrund. Die Platzgestaltung mit figürlichem Vordergrund findet in dieser Zeit häufig Verwendung und die Architekturanlage auf dem Kupferstich *Vergil im Korb* von Georg Pencz¹¹⁰ von circa 1541 ist in vielen Teilen identisch.¹¹¹ Die umstehenden Bauten mit Treppe im Vordergrund und aufragendem Bau im Hintergrund sind bei Beham seitenverkehrt wiedergegeben. Man darf aber nicht außer acht lassen, dass bereits 1534 Beham selbst auf seiner bemalten Tischplatte mit vier Episoden aus dem Leben Davids¹¹² solche Platzanlagen in Variationen verwendet, die den Großteil der Darstellungen ausmachen. Wählt man aus der Tischplatte den entsprechenden Architekturausschnitt, so erhält man eine vergleichbare Sicht in die Situation zwischen Mauerflucht, Rundbau, Arkadenreihe und Stufen im Vordergrund. Dieser Ausschnitt lässt sich zurückführen auf *Paulus' Predigt in Athen*, verbreitet durch Raimondis Stich nach Raffael von 1517/1520.¹¹³ Der auf Behams Stich gezeigte Platz erinnert auch an Ansichten der Idealstadt von Piero della Francesca. Die

¹⁰² Hederich 1770, Sp. 1247 u. 1133.

¹⁰³ Das Aufstellen oder Abtragen der Säulen kommt nicht zur Darstellung. Doch das Tondo von Hering zeigt zwei aufragende Säulen als zusätzliches Hintergrundmotiv, wie auch der Holzschnitt von Valvassori, der Hering wohl als Vorlage diente.

¹⁰⁴ Arnold 1997, Abb. S. 64, Holzschnitt um 1510.

¹⁰⁵ Ebd., S. 52 f., Abb. auf S. 65.

¹⁰⁶ Winkler 1937, Bd. 2, Nr. 494.

¹⁰⁷ Der Holzschnitt aus markgräflichem Besitz, in der Universitätsbibliothek Erlangen trägt die Signatur AH 436.

¹⁰⁸ Winkler 1937, Bd. 2, Nr. 484.

¹⁰⁹ Vgl. Bartsch 1808, Bd. 8, S. 222, Nr. 248: Der Kupferstich von 1543 mit Kapitell und Basis einer Säule war als Illustration einer Vitruv-Ausgabe gedacht.

¹¹⁰ Landau 1978, S. 130, Kat.-Nr. 94.

¹¹¹ Von Smith bereits gesehen; vgl. Kat. Austin 1983, S. 194.

¹¹² Gowing 1994, Abb. S. 225.

¹¹³ Kat. Lawrence 1981, S. 152 f., Kat.-Nr. 47.

Bildinschrift GADITANAS COLVMNAS STATVIT HERCVLES hingegen verweist auf das Aufstellen der Säulen durch Hercules und greift damit vor, wie schon das zweite Blatt der Folge (Abb.3).

Hercules tötet Cacus

Maße:

50:72 mm (Plattengröße)

48:70 mm (Einfassungslinie)

Inschrift:

Am oberen Bildrand, setzt etwas links der vertikalen Mittelachse an:

CACVM FLAMMIVOMVM OPPRIMIT / HERCVLES.

*Hercules überwältigt den flammenspeienden Cacus.***Monogramm und Datierung:**

Links oben auf weißem Feld:

1545 / HSB

Aufbewahrungsort:

Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, AK 648

Zustand: IV / IV**Erhaltungszustand:**

Klarer Druck; mit Einfassungslinie; minimal stockfleckig; links montiert

Literatur:

Bartsch 1808, Bd. 8, S. 158, Nr. 104; Rosenberg 1875, Nr. 92; Loftie 1877, Nr. 145; Aumüller 1881, Nr. 113; Seidlitz 1885, Nr. 105; Pauli 1901, S. 109 f., Nr. 102; Nagler 2002; Ohrt 2004, Kat.-Nr. 41.5



Abb. 9

Zwei nackte, stark bewegte Männer schlagen sich im Zweikampf. Im Vordergrund baut sich Hercules als imposante Rückenfigur mit lose umhängtem Löwenfell vor dem lagernden Cacus auf. Er setzt ihm den linken Fuß auf die Brust und holt beidhändig mit der Keule zum Schlag aus. Cacus, mit dem rechten Arm vom Boden abgestützt, streckt sein linkes Bein und seinen Schild mit der Linken zur Wehr aus und speit dem Heros Feuer entgegen. Zudem liegt noch eine Keule hinter Cacus' Rücken bereit. Der Kampf spielt sich vor einer überwucherten Felswand ab. Das Dunkel der Höhlenöffnung, aus dem der Kopf eines der gestohlenen Rinder des Geryon auftaucht, deutet die Behausung des Diebes an. Die Außenwand weist Charakterzüge verfallener Architektur auf. Rechts schließen kompakte Felsformationen die Komposition.

Ebenso wie die vorangehende Episode, ereignet sich auch diese im Zusammenhang mit der zehnten kanonischen Tat.¹¹⁴ Mit den erbeuteten Rindern des Geryon auf dem Rückweg nach Griechenland, rastet Hercules am Aventin. In einer unzugänglichen Höhle haust dort Cacus, ein Sohn des Vulcan. Der raubt dem schlafenden Hercules einige Tiere, indem er sie am Schwanz rückwärts in seine Höhle schleift, um nicht durch ihre Spuren entdeckt zu werden. Als Hercules erwacht und das Fehlen einiger Tiere bemerkt, verrät das Gebrüll der Rinder Cacus' Versteck. Hercules stellt den Dieb, der Flammen und Rauch speit, schließlich aber den Keulenschlägen erliegt.¹¹⁵

Der Kampf zwischen Hercules und Cacus ist eine römische Bilderfindung.¹¹⁶ Die am meisten verbreitete Darstellungsweise zeigt den schlafenden Hercules und im Hintergrund Cacus, der dabei ist, die Rinder zu stehlen und sie rückwärts in seine Höhle zu ziehen,¹¹⁷ wie es eine Plakette um 1500 von Moderno

zeigt.¹¹⁸ Eine Variante, die in der Renaissance Verbreitung findet, zeigt Hercules, der Cacus mit der Keule erschlägt, während das Motiv des Stehlens im Hintergrund synchron nacherzählt wird. Das ist bei Hering¹¹⁹, Dürer¹²⁰ und Valvassori¹²¹ der Fall. Caraglio, der eindeutig an der Kampfszene interessiert ist, aber keine Szenen im Hintergrund nacherzählen will, zeigt Hercules, der Cacus auf frischer Tat ertappt und mit der Keule angreift.¹²²

Beham verzichtet auf erzählerische Motive im Hintergrund – einziger Hinweis auf die Geschichte sind der Rinderkopf und die Höhle – und konzentriert sich auf den Moment, da Hercules den Dieb überwältigt. Hercules' Körperhaltung ist typisch für diese Episode und in diesem Fall dieselbe wie bei Dürer. Auf dessen Zeichnung sind Cacus' Abwehr mit dem linken Fuß und der erhobene Schild fast identisch. Einzig das Motiv des Niederdrückens ist bei Beham konkretisiert, bei Dürer lastet das Knie von Hercules auf Cacus' Bein. Doch Dürer hat hier wohl bewusst das Motiv der Überlegenheit variiert, denn auf einem anderen Blatt, das von Panofsky als *Hercules und Cacus* gedeutet wurde¹²³, dem *ERCVLES* betitelten Holzschnitt,¹²⁴ tritt Hercules mit seinem Fuß auf den Brustpanzer des Gegners.

Das Motiv von Cacus' Tötung weist eine ikonographische Parallele mit der Episode von Kain und Abel auf. Zahlreiche Darstellungen von der Ermordung Abels zeigen den stehenden Überwältiger, der auf einen Gestürzten einschlägt. So gibt es ein Kupferstich von Lucas van Leyden von 1529 wieder.¹²⁵ Zudem ist auf diesem konkreten Stich die Situation sehr ähnlich

118 Kat. Berlin 1904, Nr. 776, Taf. LII.

119 Arnold 1997, S. 52 f., Abb. auf S. 63.

120 Winkler 1937, Bd. 2, Nr. 495.

121 Panofsky 1997, Taf. LXXV, Abb. 114.

122 Kat. Wien 1999, S. 351, Nr. 263.

123 Zur Deutung des Blattes siehe Panofsky 1997, S. 181–186.

124 Bartsch 1808, Bd. 7, S. 143 f., Nr. 127; Panofsky 1997, Taf. LXXIV, Abb. 112.

125 Silver 1979, S. 258 f., m. Abb.

114 Hederich 1770, Sp. 586 f.

115 Peter 1886–1890, Sp. 2270 f.

116 Ebd., Sp. 2270.

117 Ebd., Sp. 2288.

wie bei Beham geschildert: Abel stützt sich mit der Rechten am Boden ab, erhebt das linke Bein und die linke Hand zur Abwehr; sein Mörder drückt ihn im Bereich des Brustkorbs mit dem Fuß herab.

Behams Lösung mit Hercules als Rückenfigur – wie schon bei dem vorherigen Blatt (Abb. 8) – ist als Variante und bewusste Abgrenzung zu den bekannten Darstellungen dieses Themas – und besonders zu Dürers Zeichnung – denkbar. Das Feuerspucken des Cacus, das Beham als einziger der genannten Künstler abbildet, ist ein weiterer Hinweis auf dessen Literaturkenntnis.

Hercules erwürgt Antaeus

Maße:

50:72 mm (Plattengröße)
48:70 mm (Einfassungslinie)

Inschrift:

Links oben:
ANTAEVM LIBIAE GYGANTEM / SVFFOCAT HERCVLES.
Hercules erwürgt den Riesen Antaeus von Libia.

Monogramm und Datierung:

Links unten auf hellem Feld:
1545 / HSB

Aufbewahrungsort:

Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, AK 651

Zustand: III / IV

Erhaltungszustand:

Klarer Druck; mit Einfassungslinie; minimal gebräunt; oben montiert

Literatur:

Bartsch 1808, Bd. 8, S. 158, Nr. 105; Rosenberg 1875, Nr. 93; Loftie 1877, Nr. 146; Aumüller 1881, Nr. 114; Seidlitz 1885, Nr. 106; Pauli 1901, S. 110f., Nr. 103; Nagler 2002; Ohrt 2004, Kat.-Nr. 41.6



Abb. 10

Vor zerklüfteter Felslandschaft hält Hercules Antaeus hoch über dem Boden fest. Beide Figuren sind auf der Mittelachse frontal zum Betrachter ausgerichtet. Hercules hat den Riesen von hinten ergriffen und umklammert ihn mit beiden Armen eng an der Hüfte. Dieser drückt sich nach Kräften an Hercules' Schultern ab und tastet mit den Füßen, um sich ihm zu entwinden. Seine angespannten Zehen und sein verzerrter Mund zeugen von der Anstrengung, doch seine Position erlaubt ihm nicht, sich aus dem Griff zu befreien. Hercules' Keule liegt zu seinen Füßen auf glattem, sandigem Boden vor lagernden Steinblöcken. Rechts der Felsen schließt ein Laubbaum das Bildfeld ab.

Der Zwischenfall mit Antaeus ereignet sich während Hercules' elftem Auftrag,¹²⁶ die goldenen Äpfel der Hesperiden zu entwenden. Auf dem Weg zum Garten am Rand der Welt tritt dem Helden Antaeus in den Weg, der alle Fremden zum Ringkampf nötigt. Der Riese bleibt so lange unüberwindlich, wie er seine Mutter, die Erde, berührt.¹²⁷ Sie versorgt ihn ständig mit neuer Kraft, die ihm Hercules entzieht, indem er ihn dem Erdboden entreißt. Als Antaeus' Kräfte erschöpft sind, erdrückt ihn Hercules.

Das Thema erfreut sich in der Renaissance besonders in der Kleinplastik großer Beliebtheit.¹²⁸ In der Regel ist Antaeus angehoben, Variationsmöglichkeiten beschränken sich auf die Haltung der beiden, wie Hercules den Gegner festhält, wie er ihn würgt und wie sich Antaeus zur Wehr setzt. Bereits durch das Packen des Gegner von hinten, hebt sich Beham von der Mehrzahl der Darstellungen ab, die beide Ringenden einander gegenüber zeigen: Dürer macht Antaeus zur Rückenfigur.¹²⁹ Pollaiuolo verfährt bei seinem Tempera-Gemälde in den Uf-

fizien von 1460–1470 umgekehrt,¹³⁰ indem er Hercules als Rückenfigur in Linksdrehung darstellt. Die Kombination einer frontalen Figur mit der anderen im Profil wählen Hering¹³¹ und Raimondi für seine beiden *Hercules-Antaeus*-Stiche.¹³² Wie Beham verfährt schon Mantegna auf seinem Deckenbild im Palazzo Ducale in Mantua.¹³³ Allen genannten Darstellungen ist gemeinsam, dass Hercules seinen Gegner mit den Armen an der Taille umklammert und so weit vom Boden hebt, dass dieser ihn selbst mit gestreckten Zehen nicht berühren kann. Hercules behauptet festen Stand. Besonders Raimondis Kupferstich nach Raffael stimmt in der inneren Konzentration mit Beham überein, die durch Stirnfalten ausgedrückt ist.¹³⁴ Anstatt einer aufrechten Körperhaltung mit gespreizten, durchgestreckten Beinen zeigen Pollaiuolo, Mantegna, Dürer und viele andere eine ausholende Bewegung des Oberkörpers nach hinten oder das Einsinken der Knie. Bei Beham ist der Umhang das einzige Bewegte an Hercules, korrespondierend mit Antaeus' flatternden Haaren und Gewandzipfeln. Auch den Befreiungsversuch drückt Beham nicht durch dramatisches Ausstrecken der Gliedmaßen aus wie Pollaiuolo, Raimondi¹³⁵ und Dürer, sondern durch bloßes Abstemmen. Das und die Mimik des Unterlegenen deuten erneut auf Raimondis Stich als Vorbild hin.¹³⁶ Der felsige Hintergrund bezeichnet den Aufenthalt des Riesen, „eine grausame Höhle unter einem großen Felsen“¹³⁷. Auf dem Kupferstich ist der Schauplatz noch durch den Hinweis auf Libyen in der Inschrift konkretisiert: ANTAEVM LIBIAE GYGANTEM SVFFOCAT HERCVLES.

130 Kultzen 1967, S. 415, Abb. 14.

131 Arnold 1997, S. 52f., Abb. auf S. 71.

132 TIB 1978, Bd. 26, S. 277, Nr. 289, u. TIB 1978, Bd. 27, S. 42, Nr. 346.

133 Lightbown 1986, Kat.-Nr. 20, Abb. 63. Mantegna kopiert in dieser Darstellung eine antike Medaille, vgl. ebd., S. 101.

134 TIB 1978, Bd. 27, S. 42, Nr. 346.

135 TIB 1978, Bd. 26, S. 277, Nr. 289.

136 Ebd., S. 258f., Nr. 346.

137 Hederich 1770, Sp. 273.

126 Hederich 1770, Sp. 273f. Da manche Autoren nur erwähnen, dass Hercules Antaeus während der zehnten Tat getroffen hat, ist die Episode auch vor der Tötung des Cacus möglich.

127 Apollodor II, 115, hier zit. n. der Ausgabe Apollodor 2004.

128 Kat. Frankfurt 1985, S. 137.

129 Winkler 1937, Bd. 2, Nr. 496.

Hercules und Cerberus

Maße:

53:78 mm (Plattengröße)

52:77 mm (Einfassungslinie)

Inschrift:

Rechts oben:

HERCVLES CERBERVM TRICIPITEM / AD SVPEROS PERTRAXIT.

*Hercules hat den dreiköpfigen Cerberus zur Oberwelt gezogen.***Monogramm und Datierung:**

Mittig unten auf weißem Feld:

15 HSB 45

Aufbewahrungsort:

Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, AK 640

Zustand: I / III**Erhaltungszustand:**

Satter Druck; mit Einfassungslinie; oben montiert

Literatur:

Bartsch 1808, Bd. 8, S. 157, Nr. 100; Rosenberg 1875, Nr. 88; Loftie 1877, Nr. 141; Aumüller 1881, Nr. 109; Seidlitz 1885, Nr. 101; Pauli 1901, S. 111 f., Nr. 104; Nagler 2002; Ohrt 2004, Kat.-Nr. 41.7



Abb. 11

Vor brennenden Ruinen erstreckt sich das Ziehen und Zeren zwischen den Kontrahenten über die ganze Blattbreite. Hercules – rechts im Bild, kenntlich durch Löwenfellumhang und Schild sowie der Keule am Boden – bewegt sich festen Schrittes rückwärts. Die an Cerberus' Hals befestigten Seile fasst er kraftvoll mit beiden Händen. Sein muskulöser Oberkörper ist durch und durch angespannt. Er steht ungleich sicherer als sein dreiköpfiger Gegner. Den Schweif warnend aufgestellt, stemmt dieser sich mit den Vorderpfoten seinem Bezwiner entgegen, faucht ihn aus zwei Mäulern an. Sein dritter Kopf ist rückwärts gewandt. Die Distanz der Beiden gibt den Blick auf durcheinander geworfene Steinblöcke im Mittelgrund frei, die zu in Brand stehenden Gebäuden im Hintergrund überleiten: ein Rundbau links, aus dessen Wandöffnungen Flammen züngeln, und verfallene Mauerreste weiter rechts, die bis zum oberen Bildrand reichen. Hinter Hercules ist der Himmel über einer Arkadenreihe in der Ferne gänzlich von Flammen und Rauch erfüllt.

Die Entführung des Cerberus ist Hercules' letzte und zugleich schwerste Aufgabe. Den dreiköpfigen Hund des Pluto, der vor dem Eingang des Hades wacht, soll er lebendig zu Eurystheus schaffen. Dabei ist der Held wieder allein auf seine Körperkräfte angewiesen, denn um die Unterwelt zu betreten muss er seine Waffen zurücklassen.¹³⁸

Die Episode zählt schon in Behams Zeit zu den häufig dargestellten und ist durch die dreiköpfige Hundegestalt leicht eindeutig zu kennzeichnen.¹³⁹ Variationen beschränken sich auf die Art, wie Hercules den Höllenhüter behandelt und auf die Wiedergabe des Schauplatzes.

Beham wählt den häufig dargestellten Moment der Ergreifung des Cerberus. Sein Ziel ist die Oberwelt, wie die Bildlegende verrät: HERCVLES CERBERVM TRICIPITEM AD SVPEROS PERTRAXIT. Statt der Kette aus stählernen Gliedern, von der Ovid

berichtet,¹⁴⁰ wird hier ein Tau verwendet. Ansonsten handelt Hercules gemäß der Überlieferung und verzichtet auf den Einsatz der Keule. Gerade dadurch unterscheidet sich Behams Blatt von zahlreichen anderen Darstellungen. Während Valvasori¹⁴¹, Dürer¹⁴² und Hering¹⁴³ Ziehen und Schlagen miteinander kombinieren, entfällt bei Caraglio (Abb. 12) das Ziehen überhaupt und ist ausschließlich das Schlagen thematisiert.¹⁴⁴ So steht das Gewaltmoment deutlich im Vordergrund und es wird durch die am Boden liegende Männergestalt noch verstärkt. Obwohl Beham in seinen Hercules-Szenen stets die gewaltvolle Aktion sucht, beschränkt er sich hier auf die Bezwingung des Tiers mit bloßen Händen. Die Treue zur Überlieferung ist als Motivation anzunehmen. Auch auf dem Kölner Herodot-Titelblatt¹⁴⁵ und bei Mantegnas Cerberus-Deckenbild im Palazzo Ducale in Mantua¹⁴⁶ findet die Keule keine Anwendung, sie dient Hercules nur als Attribut.

Die Ikonographie des Eingangs zur Unterwelt ist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht festgelegt. Häufig wird an dieser Stelle das menschenverschlingende Höllenmaul aus themenverwandten Darstellungen des Jüngsten Gerichts herangezogen (vgl. Abb. 7, Seite 75). Die mittelalterliche Bildformel, die die entsprechende Hercules-Episode auf dem Kölner Herodot-Titelblatt¹⁴⁷ zeigt, ist um 1500 nicht mehr die einzig denkbare. Zahlreiche Künstler weichen auf eine literarisch-motivierte Auffassung aus, wie Peter Vischer in seiner Illust-

140 Ovid, *Metamorphosen* VII, 411.

141 Arnold 1997, Abb. S. 68.

142 Winkler 1937, Bd. 2, Nr. 498.

143 Arnold 1997, S. 52 f., Abb. auf S. 69.

144 Caraglio hält sich somit nicht an die Überlieferung, und auch die liegende Gestalt gehört nicht zu dieser Episode – außer Oberhuber behält recht und es handelt sich um Menoites. Vgl. Kat. Wien 1999, S. 352.

145 Butsch 1969, Taf. 91.

146 Lightbown 1986, Kat.-Nr. 20, Abb. 64.

147 Butsch 1969, Taf. 91.

138 Ebd., Sp. 668.

139 Bereits in der Antike wird Cerberus mit zwei oder drei Köpfen dargestellt; vgl. Erffa 1954, Sp. 394.



Abb. 12: Giovanni Giacomo Caraglio, nach Rosso Fiorentino, Hercules tötet Cerberus, um 1525
© The Trustees of the British Museum

ration (Abb. 8, Seite 77),¹⁴⁸ der mythologisches Personal einsetzt. Andere, wie Valvassori und Hering, geben die Unterwelt als Stadt in Flammen wieder. Oft geht diese Lösung mit Zitaten antiker Bauwerke einher. Unter diese lässt sich auch Beham einreihen, der mit antiken Ruinen in steiniger, abweisender Umgebung, vor allem aber durch Feuer den mythologischen Ort bezeichnet. Die Nähe zu dem themengleichen Blatt von Caraglio ist nicht zu übersehen.¹⁴⁹ Für eine Rezeption dieses Blattes sprechen auch die Flammen hinter Cerberus. Hoch aufragende Mauermassen und Feuer unterstreichen die Dramatik beider Darstellungen. Während bei Caraglio die glatten Wände mit wenigen, hoch angebrachten Fensteröffnungen als Befestigungsanlage zu verstehen sind, muss man bei Beham unweigerlich an zeitgenössische Darstellungen des Colosseums in Rom denken, die den Blick zwischen die teils abgetragenen Mauern freigeben.

¹⁴⁸ Schwenter 1987, S. 45, fol. 31r.

¹⁴⁹ Stevens 1988, S. 11, hat bereits auf die Gemeinsamkeiten der Blätter von Caraglio und Beham hingewiesen.

Hercules kämpft mit den Trojanern

Maße:

52:79 mm (Plattengröße);

51:77 mm (Einfassungslinie)

Inschrift:

Mittig oben auf weißer Tafel:

HERCVLES MVLTVS BELLIS LACESSIT TROIAM

*Hercules hat in vielen Kriegen Troja angegriffen.***Monogramm:** HSB

Rechts unten auf weißem Feld

Datierung: 1545

Links unten

Aufbewahrungsort:

Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, AK 643

Zustand: I / III**Erhaltungszustand:**

Satter Druck; mit Einfassungslinie; oben montiert

Literatur:

Bartsch 1808, Bd. 8, S. 157f., Nr. 101; Rosenberg 1875, Nr. 89; Loftie 1877, Nr. 142; Aumüller 1881, Nr. 110; Seidlitz 1885, Nr. 102; Pauli 1901, S. 112f., Nr. 105; Nagler 2002; Ohrt 2004, Kat.-Nr. 41.8



Abb. 13

Vor felsiger, wenig belaubter Landschaft sind sechs Männer und vier Pferde auf engem Raum in Kampfhandlungen verwickelt. Im Mittelpunkt zeichnet sich das Aufeinandertreffen dreier Reiter ab; ein vierter samt Pferd ist gestürzt. Zwei behelmte Männer mit ungleichen Waffen reiten gegeneinander an. Bildflächenparallel wie bei einem Gestech organisiert, beanspruchen die beiden die gesamte Blattbreite. In den Zweikampf mischt sich ein dritter Reiter, der mit aufgebäumtem Ross aus der Bildtiefe hervorstoßt. Streitbar wirkt er durch seinen gestreckten linken Fuß und die erhobenen Hufe des Reittiers, wenn die Stangenwaffe in seiner Rechten sich auch noch unscheinbar vor dem dunklen Hintergrund abzeichnet. Sein Kopf und der des Pferdes mit geblecktem Gebiss, überschneiden sogar das helle Schriftfeld. Der linke Reiter führt sein Pferd leicht diagonal in die Bildtiefe hinein, richtet einen Speer gegen sein Gegenüber, das ihn mit einem gegabelten Ast aus dem Sattel zu heben trachtet und dabei über das seitlich gestürzte Pferd hinweg reitet. Der zugehörige Reiter liegt bäuchlings hingestreckt unter dem linken Tier. Im Hintergrund sind noch zwei Männer mit Schilden ausschnittthaft erkennbar.

Die Episode ereignet sich eine Generation vor dem Trojanischen Krieg.¹⁵⁰ Grund für Hercules' Kampf gegen die Trojaner ist das uneingelöste Versprechen des trojanischen Königs Laomedon, Hercules seine Tochter Hesione und seine Pferde, „die über das Wasser und die stehenden Kornähren hinweglaufen konnten“¹⁵¹ zu überlassen. Eine Gegenleistung für die Erlegung des Ungeheuers, dem Hesione sonst zum Opfer gefallen wäre. Da Laomedon sein Wort nicht hielt, sammelte Hercules ein Heer von Helden, mit dem er die Stadt schließlich eroberte.

Darstellungen von Hercules im Kampf um Troja finden sich bereits in der antiken Kunst selten.¹⁵² Das Hercules-Reperto-

rium¹⁵³ führt als frühestes und zugleich einziges Werk vor Beham einen Holzschnitt aus der *Hercules-Folge* von Salmon auf, der als *Eroberung von Troja* verzeichnet ist.¹⁵⁴ Bei allen deutlichen Unterschieden der Darstellung von der vorliegenden ist eines beiden Blättern gemeinsam: Sie geben die Szene sehr allgemein, ohne konkreten Hinweis auf Zugehörigkeit der Beteiligten, wieder. Salmon hebt Hercules als nackte Rückenfigur von den gerüsteten Soldaten ab. Zwei stehen ihm gegenüber, ein Haufen liegt zerschlagen am Boden. Wie schon bei dem ersten Blatt der Folge (Abb. 1) hat Beham den *Kampf mit den Trojanern* als mehrfigurige, dichte Komposition konzipiert. Wie zuvor ist die Kampfhandlung an sich hervorgehoben, keine spezifische Episode aus dem Leben des Helden, der auch nicht eindeutig festzulegen ist. Nimmt man den geblähten Umhang als Attribut an, kommt der rechte, mit einem Ast bewaffnete Reiter als Hercules infrage.¹⁵⁵ Der linke Gegner müsste dem Kontext nach König Laomedon sein, wenn er auch durch keine Attribute gekennzeichnet ist. Der Helm des Hercules ist zwar ungewöhnlich angesichts der Nacktheit des Helden, lässt sich aber noch erklären, da ihn die Quellen bei Kriegen oft entsprechend gerüstet beschreiben.¹⁵⁶ Außer dem Umhang spricht nichts dagegen, in dem frontalen Reiter Hercules zu sehen, schließlich vermag sein Eingreifen den Kampf zu entscheiden. Letztendlich bindet die Bildlegende *HERCVLES MVLTVS BELLIS LACESSIT TROIAM*, Hercules in die Trojaner-Handlung.

Zahlreiche Darstellungen von Reiterkämpfen in der freien Graphik sowie in der Buchillustration gingen Behams Blatt voraus. Dabei kommt dieselbe Konstellation dreier aufeinander treffender Reiter wiederholt vor, wie auf dem Kupferstich von Nicoletto da Modena,¹⁵⁷ der auch Gefallene und verlorene

153 Kray 1994, Bd. 2, S. 295, Nr. 1989.

154 Ein Exemplar dieses Holzschnitts befindet sich in der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen unter der Signatur AH 440.

155 Ebenso in der Beschreibung bei Pauli 1901, S. 112.

156 Furtwängler 1886–1890, Sp. 2183. u. 2236.

157 TIB 1984, Bd. 25, Commentary, S. 198, Nr. 38.

150 Ley 1998, Sp. 389; Homer, *Ilias* V, 640–651, hier verwendete Ausgabe Homer 1988.

151 Hederich 1770, Sp. 1433.

152 Weizsäcker 1894–1897, Sp. 1844.



Abb. 14: Amazonenschlacht, Buchillustration aus Ovids *Metamorphosen*, Venedig 1497, München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2Inc.a.a.3517

Waffen am Boden zeigt. Die Amazonenschlacht (Abb. 14) aus der venezianischen Ovid-Ausgabe von 1497 kommt Behams Komposition sehr nahe. Es handelt sich wie bei Beham um eine Hercules-Illustration, bei der der Held nicht aus dem Gedränge heraussticht, sondern lediglich durch die erhobene Keule und das Löwenfell in der rechten Bildhälfte auszumachen ist. Die Position der mittleren drei Pferde ist bei Beham nahezu identisch. Das hintere Pferd hat dieser mehr in die Frontale gerückt.

Reiterkämpfe waren schon in den 1520er Jahren ein beliebter Gegenstand der Nürnberger Kleinmeister. Neben Behams eigenen, bieten Kampffriese von Barthel Beham, dem Meister IB und Georg Pencz Vergleichsmöglichkeiten. Dabei kommen auch entwurzelte Baumstämme als Waffen zum Einsatz, wie auf dem *Gladiatoren-Kampf*¹⁵⁸ des Meister IB und Barthel Behams Stich *Kampf zweier Tritonen*¹⁵⁹. Diese Friese gehen auf italienische Druckgraphik zurück, unter anderem auf Raimondi¹⁶⁰ und Nicoletta da Modena¹⁶¹, auf deren Blättern auch Details wie das Fell als Pferddecke zu finden sind. Unter den Kampffriesen von Beham aus den 1520er Jahren kommt das Thema bereits vor; sein *Kampf der Griechen und Trojaner* (vgl. Abb. 10, Seite 157) nimmt die genannten Ausstattungselemente – Waffen, Helme, Felle – bereits vorweg. Dabei haben die Figuren noch mehr Raum zum Handeln, sie verhalten sich wesentlich kleiner im Verhältnis zur Blatthöhe. Unterschiede der Figuren in den beiden Schaffensphasen lassen sich besonders gut an Wiederholungen auf beiden Blättern zeigen. Der linke Reiter und das gestürzte Pferd sind bereits in dem früheren Stich verwirklicht. Die seitenverkehrte Adaption in der *Troja*-Szene ist dennoch mehr als eine fade Wiederholung. Der bäuchlings Liegende, der vom selben Blatt übernommen wurde, ist variiert. Entgegen Kritikern, die Behams Werke der 1540er Jahre als erfindungsarm verurteilen,¹⁶² ist die Komposition hier als Ganzes zu würdigen. Die weitere Beschäftigung mit den Bilderfindungen der 1520er Jahre und die vorgenommenen Veränderungen beweisen nur sein verstärktes Interesse an Kampfdarstellungen in allen ihren Facetten.

Noch ein weiterer Stich von Beham kann die Wiederaufnahme früherer Motive bezeugen: *Achilles und Hector*¹⁶³. Darauf gleicht der linke Reiter samt Pferd gegenseitig dem Hercules beziehungsweise dem rechten Reiter mit Pferd auf dem *Troja*-Blatt (Abb. 13). Auch der aufgeblähte Umhang und der Helm sind übernommen, der Pferdekopf hingegen durch eine Wendung hin zum Betrachter variiert.

Die Kampfdarstellungen aus den 1520er Jahren unterscheiden sich in zwei wesentlichen Punkten von Behams Blatt der *Hercules-Folge*, das von höherer Figurendichte zeugt. Seitlich der Hauptgruppe sind verbleibende Räume mit über- und angeschnittenen Figuren besetzt. Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal ist die Landschaftsgestaltung im Hintergrund mit Andeutung von Felsenwand, Bäumen und Grasbüscheln, wo bei früheren Friesen folienhaftes Dunkel genügte. Auch von der *Centauerschlacht* (Abb. 1) unterscheidet sich das *Troja*-Blatt in diesem Punkt.

158 TIB 1980, Bd. 16, S. 73, Nr. 22.

159 TIB 1978, Bd. 15, S. 18, Nr. 24.

160 Kat. Wien 1988, S. 170, Kat. 38.

161 TIB 1984, Bd. 25, Commentary, S. 198, Nr. 38.

162 Die schärfste Kritik erfährt Beham von Waldmann 1910, S. 72–75.

163 TIB 1978, Bd. 15, S. 62, Nr. 68; Pauli 1901, Nr. 72.

Hercules tötet Nessus

Maße:

51:79 mm (Plattengröße)

50:78 mm (Einfassungslinie)

Inschrift:

Über dem Kopf des Hercules:

HERCVLIS

Von Hercules

Monogramm und Datierung:

Links oben:

1542 / HSB

Aufbewahrungsort:

Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, AK 635

Zustand: V / V**Erhaltungszustand:**

Klarer Druck; mit Einfassungslinie; links montiert

Literatur:

Bartsch 1808, Bd. 8, S. 157, Nr. 97; Rosenberg 1875, Nr. 87; Loftie 1877, Nr. 111; Aumüller 1881, Nr. 106; Seidlitz 1885, Nr. 98; Pauli 1901, S. 113 f., Nr. 106; Nagler 2002; Ohrt 2004, Kat.-Nr. 41.9



Abb. 15

Mit Nessus trifft Hercules an einer Weggabelung zusammen. Links steht der Held mit Bogen in der ausgestreckten Linken. Dem flüchtenden Centauren hat er bereits einen Pfeil in den Rücken geschossen. Bogen, Haltung seines rechten Arms, Muskeln und gespreizte Hand zeugen noch von der Aktion. Hercules' konzentrierter Blick – an den Falten auf der Stirn ersichtlich (vgl. Abb. 10) – ist auf seinen Gegner gerichtet. Dieser ist in der rechten Bildhälfte als Rückenfigur wiedergegeben. Er bäumt sich auf, reißt im Schmerz die Arme hoch und wendet seinen Kopf seinem Peiniger zu. Der Mittelgrund ist von einer Baumgruppe auf der Mittellinie bestimmt (vgl. Abb. 5), vor der hier noch zwei Steinblöcke aufgeschichtet sind. Davor liegt Hercules' Keule. Die Komposition mit dem Weg schafft möglichst viel Distanz zwischen den beiden Figuren – bei aller Beschränkung durch die Blattbreite. Links ist eine weit entfernt gelegene Stadt in einem Tal an einem Gewässer skizziert. Im Hintergrund rechts der Baumgruppe ragen steile, spitze Felsen in den Himmel. Entsprechend ist die Szene im Vordergrund beiderseits durch Gesteinsbrocken eingerahmt.

Als Hercules mit seiner zweiten Frau Deianira, der Tochter des Oineus von Kalydon, den Fluss Euneus überqueren will, er bietet sich der Centaur Nessus, sie über das Wasser zu tragen.¹⁶⁴ Hercules, der aus eigener Kraft hinüberschwimmen kann, willigt ein. Als sich die nötige Distanz zwischen den beiden eingestellt hat, versucht Nessus, sich an Deianira zu vergreifen. Hercules, durch das Geschrei der Frau auf das Treiben aufmerksam geworden, tötet den Centauren durch einen Bogenschuss.¹⁶⁵ Der Ratschlag des sterbenden Nessus an Deianira, Blut aus seiner Wunde als Liebesmittel für Hercules aufzubewahren, leitet die Vorgeschichte vom Tod des Helden ein.

Die Episode am Fluss Euneus ist häufig dargestellt.¹⁶⁶ Von den wesentlichen Bildelementen der Szene – Hercules, Nessus, Deianira und dem Fluss – fehlen bei Beham die zwei letztge-

nannten. Wesentliches zur Erklärung leistet auch die Inschrift nicht: HERCVLIS gibt nur den Absender des Pfeils an.¹⁶⁷ Dürer¹⁶⁸, Caraglio¹⁶⁹ und Hering¹⁷⁰ hingegen gestalten, wie die meisten Künstler, die Episode narrativ mit vollständigem Personal. Die Zeichnung von Dürer zeigt Hercules nach dem Schuss neben der Übergabe des Nessusgewands an Deianira. Dasselbe gibt der Stich Caraglios wieder, der noch einen Flussgott mit Amphore hinzufügt und den gesamten Mittel- und Hintergrund mit Wellen bedeckt. Das Relieftondo von Hering zeigt Deianira im Griff des Centauren und Hercules noch beim Spannen des Bogens. Auch hier ist der Fluss durch einen lagernden bärtigen Mann mit quellender Amphore vertreten.

Wie Beham wählt auch Dürer den Moment unmittelbar nach dem Schuss mit in der Linken erhobenem Bogen. Hercules' Rechte hat den Pfeil kaum losgelassen, davon zeugen sein angewinkelter Arm, die Haltung der Hand und der Finger wie sein zielgerichteter Blick. Nur die Sehne verrät den Moment nach dem Schuss. Beham wählt seinen Erzählzeitpunkt unmittelbar darauf: Bogen und rechter Arm sind bereits gesenkt. Auch ist er konsequenter in der Abstimmung der beiden Protagonisten als Dürer: Nessus, vom Pfeil getroffen, bäumt sich mit hochgerissenen Armen auf und blickt zurück zum Schützen. Bei Dürer hingegen hat die Episode noch deutlich den Charakter einer kombinierten Synchronarstellung; abgesehen von der im Hintergrund eingebundenen Nebenszene *Hercules bändigt die Hindin der Diana*.

Die Beschränkung der Begegnung mit Nessus auf zwei Figuren ist eher selten anzutreffen. Sie ist auf einem Kupferstich des sogenannten Meister von 1515¹⁷¹ und auch bei Raimondi¹⁷²

164 Hederich 1770, Sp. 1730 f.

165 Ovid, *Metamorphosen* IX, 102.

166 Bereits in der antiken Kunst verhält sich das so – vgl. Roscher 1890–1897, Sp. 1049.

167 Kat. Lawrence 1988, S. 109, übers. „of Hercules“.

168 Winkler 1937, Bd. 2, Nr. 500.

169 Kat. Wien 1999, S. 350, Nr. 259.

170 Arnold 1997, S. 52 f., Abb. auf S. 75.

171 Der Kupferstich wird als *Hercules tötet Nessus* gedeutet, zeigt jedoch einen vom Pferd gestürzten Reiter als Gegner von Hercules. TIB 1984, Bd. 25, Commentary, S. 301, Nr. 1.

172 TIB 1978, Bd. 26, S. 278, Nr. 290.

zu finden; nur schlägt auf diesen Darstellungen Hercules mit der Keule zu. Raimondis zu Boden gerissener Centaur erhebt – ähnlich wie bei Beham – die rechte Hand zum Ausdruck des Schmerzes. Dieses Motiv verwendet auch Mantegna, der an der Decke der *Camera Picta* (Mantua, Palazzo Ducale) die Episode auf zwei Bildfelder in den Stichkappen oberhalb der Lünetten verteilt: im linken Feld Hercules nackt mit Löwenfell, Bogen und Köcher nach Abschuss des Pfeils, im Feld rechts davon Nessus im Wasser flüchtend mit aufsitzender Deianira.¹⁷³ Von Schmerzen des Verwundeten zeugen Mimik und Gestik, der angehobene Kopf mit aufgerissenem Mund, der linke ausgestreckte Arm und der wie zur Abwehr angewinkelte rechte. Beide Blätter, von Beham und Raimondi, stellen durch die gespreizten Hände die Anspannung heraus. Die Haltung ist bei Beham, Raimondi und Mantegna durchaus vergleichbar: während Mantegna Nessus frontal zeigt, ist er bei den beiden Kupferstichen als Rückenfigur abgebildet.

Wegen des Verzichts auf Deianira ist Behams Darstellung nicht wirklich eindeutig. Der Centaur ist nicht sicher zu benennen. Hier ist auch Chiron nicht auszuschließen.¹⁷⁴ Gerade die Uneindeutigkeit, die Beham auf Blättern ab 1544 vermeidet, spricht gegen eine intensive Beschäftigung mit der Hercules-Thematik zur Entstehungszeit des *Nessus*-Blattes.

¹⁷³ Lightbown 1986, Kat.-Nr. 20, Abb. 67f.

¹⁷⁴ Manche Quellen berichten von einem versehentlichen Schuss in Chirons Fuß; Hederich 1770, Sp. 709.

Hercules raubt Jole

Maße:

52:79 mm (Plattengröße)

50:78 mm (Einfassungslinie)

Inschrift, Monogramm und Datierung:

Mittig oben auf einem Spruchband:

EVRYTI REGIS FILIAM IOLAM, OCCISO PATRE, ABDVXIT / HERCVLES / 15 HSB 44

*Des Königs Eurythus Tochter Jole hat nach der Tötung des Vaters Hercules weggeführt.***Aufbewahrungsort:**

Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, AK 638

Zustand: II / IV**Erhaltungszustand:**

Satter Druck; mit Einfassungslinie; oben montiert

Literatur:

Bartsch 1808, Bd. 8, S. 157, Nr. 99; Rosenberg 1875, Nr. 95; Loftie 1877, Nr. 130; Aumüller 1881, Nr. 108; Seidlitz 1885, Nr. 100; Pauli 1901, S. 114f., Nr. 107; Nagler 2002; Ohrt 2004, Kat.-Nr. 41.10



Abb. 16

Der Raub Joles ist mehrfigurig mit Kämpfenden zu Fuß und zu Ross inszeniert. Sieben Figuren agieren auf einem schmalen, hellen Bodenstreifen. Besonders in der rechten Bildhälfte ist der Handlungsraum durch die Felswand im Hintergrund eingeschränkt, in der linken leisten Bäume und Gebüsch die Tiefenerstreckung des Bildraums. Die Hauptgruppe, zwei bewaffnete Männer zu Pferd, nimmt die gesamte Blattbreite ein. Der linke Reiter erweist sich durch das an der Pranke erkennbare Löwenfell und die Keule als Hercules. Die nackte Frau mit Diadem im wehenden Haar, die hinter ihm aufsitzt, inschriftlich als Jole bezeichnet, umfängt ihn mit dem rechten Arm. Hercules, mit einem Schild in der Linken, attackiert den geharnischten Reiter mit seiner Keule. Dieser trägt einen römischen Lederpanzer und Beinbinden; die Krone kennzeichnet ihn als König Eurythus, der auch in der Bildlegende genannt ist. Er zielt mit einem entwurzelten Baumstamm, den er mit beiden Händen wie eine Harpune hält – statt auf sein Gegenüber – auf den Mann unter seinem Pferd. Der rücklings unter Hercules' Pferd liegende zweite Mann schützt seinen Kopf mit erhobenem Schild. Der rechte stützt sich vom Boden ab und wendet seinen Blick der Bedrohung zu. Helm, Schild und Keule in der rechten Bildecke können ihm zugeordnet werden. Im Hintergrund, überschritten von den Blatträndern, hat jeweils ein Bewaffneter Position bezogen, links ein Bogenschütze mit lorbeerbekröntem Haupt, der den Bogen spannt; rechts ein mit Lendenschurz Bekleideter, der in einer Drehung des Körpers einen Fisch als Waffe schwingt.

Grund für den Streit mit König Eurythus war dessen Weigerung, Hercules seine Tochter Jole zur Frau zu geben.¹⁷⁵ Da sie ihm aber bereits versprochen war, erobert Hercules die Stadt Oechalia, tötet Eurythus und seine Söhne und führt Jole als Gefangene fort. Diese wird dann die Ursache für die Eifersucht seiner Gattin Deianira.

Vor Behams *Raub der Jole* findet die Episode kaum Darstellung in der Kunst. Weder Dürer noch Hering zeigen sie. Das Hercules-Repertorium gibt vor 1544 außer zweier Relieffigu-

ren auf einer Kaminverkleidung¹⁷⁶ nur zwei franco-flämische Wandteppiche einer Serie aus dem frühen 16. Jahrhundert an.¹⁷⁷ Doch die Darstellung auf dem entsprechenden Teppich zeigt Hercules vor den Toren Trojas zu dem Zeitpunkt, zu dem er Jole noch nicht ergriffen hat. Auch der *Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300–1990's* erwähnt nur wesentlich frühere Buchillustrationen.¹⁷⁸

Die Seltenheit von Darstellungen der geraubten Jole erübrigt die Frage nach einer verbindlichen Ikonographie. Beham formuliert die Szene als Hercules' Angriff auf einen Reiter mit Krone im Beisein einer ebenfalls gekrönten Frau.

Die Inschrift EVRYTI REGIS FILIAM IOLAM, OCCISO PATRE, ABDVXIT HERCVLES legt den Inhalt fest. Offen bleibt die Zugehörigkeit der Kämpfer im Hintergrund. Die Darstellungsweise in der Art wie *Hercules kämpft mit den Centauren* (Abb. 1) und *Hercules kämpft mit den Trojanern* (Abb. 13) ist in Komposition und Stil auch deren Vorbildern verpflichtet. Auf Mantegnas Kupferstich *Kampf der Seegötter* (Abb. 17) deuten mehrere Details hin: Hervorzuheben ist die Figur, die den Fisch schleudert, ein Motiv, das nicht sehr verbreitet ist. Das beiden Blättern verwandte weibliche Sitzmotiv – auf dem Fischschwanz eines Wassercentauren beziehungsweise auf einem Pferderücken – stützt die These von Behams Rezeption von Mantegnas Blatt. Noch näher steht diesem die Frau auf dem Rücken eines Hippokampen von Behams *Triton und Nereide* aus dem Jahr 1523.¹⁷⁹ Die linke Figurengruppe mit Hercules und Jole hat Beham selbst bereits auf dem früheren, undatierten Stich *Kampf dreier Männer*¹⁸⁰ vorweg-

176 Die Relieffiguren in den Bögen einer Kaminverkleidung vom Ende des 15. Jh. in der *Sala di Iole* des Palazzo Ducale in Urbino, die Kray 1994, Bd. 2, S. 259, Nr. 1463, erwähnt, stehen nicht im Zusammenhang einer Handlung; vgl. Schubring 1909, S. 77, m. Abb. 41: „Der Kamin zeigt die beiden nackten Gestalten des Herkules und der Iole als Konsolenträger.“

177 Kray 1994, Bd. 2, S. 256, Nr. 1418.

178 Vgl. Reid 1993, S. 540.

179 TIB 1978, Bd. 15, S. 69, Nr. 87; Beham hat dieses Motiv mehrfach aufgegriffen, u. a. auf dem Kupferstich B. 86 (Bartsch 1808, Bd. 8, S. 152, Nr. 86).

180 TIB 1978, Bd. 15, S. 72, Nr. 95.

175 Hederich 1770, Sp. 1355f.



Abb. 17: Andrea Mantegna, *Kampf der Seegötter (rechter Teil)*, vor 1494
© The Trustees of the British Museum

genommen, wobei die Frau anders hinter dem Reiter aufsitzt. Eurythus ist die gegenseitige Wiederholung einer Figur von Behams erstem Blatt (vgl. Abb. 1).¹⁸¹

181 Diese Figurenwiederholung bemerkt bereits Seidlitz 1885, S. 324: „Der Reiter l. aus B. 95, der r. aus B. 96 wiederholt“.

Lichas bringt Hercules das Nessusgewand

Maße:53:78 mm (Einfassungslinie)¹⁸²**Inschrift:**

Oben rechts:

DEIANIRA NESSI VESTEM / PER LICHAM SERVVM HE / RCVLI
MITTIT.*Deianira schickt Hercules das Gewand
des Nessus durch den Sklaven Lichas.***Monogramm:** HSB

Ligiert, unterhalb der Inschrift

Datierung:

Undatiert:

Um 1545

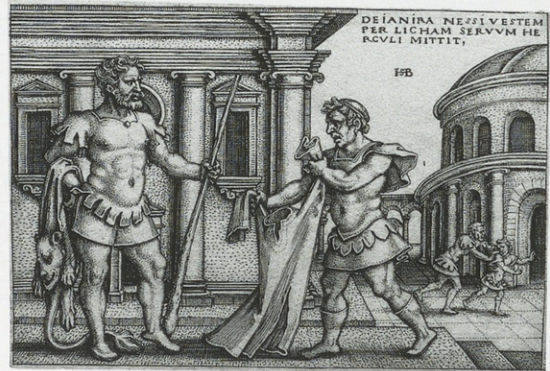
Aufbewahrungsort:Erlangen, Graphische Samm-
lung der Universität, AK 636**Zustand:** I / II**Erhaltungszustand:**Satter Druck; mit Einfassungslinie; mi-
nimal stockfleckig; oben montiert**Literatur:**Bartsch 1808, Bd. 8, S. 157, Nr. 98; Rosenberg
1875, Nr. 96; Loftie 1877, Nr. 198; Aumüller
1881, Nr. 107; Seidlitz 1885, Nr. 99; Pauli 1901,
S. 115 f., Nr. 108; German Hollstein 1954, Bd. 3,
S. 67–69; Nagler 2002; Ohrt 2004, Kat.-Nr. 41.11

Abb. 18

Die Hauptszene ist auf einem Platz mit nach rechts hinabführenden Stufen exponiert. Vor einem prächtigen Architekturprospekt nimmt Hercules von seinem Diener Lichas das bestellte Gewand entgegen. Beide sind im römischen Kürass und mit kurzem Chiton bekleidet. Deutlich größer als sein Diener überragt Hercules selbst die kolossalen ionischen Säulen des Gebäudes, das den Hintergrund der gesamten linken Bildhälfte bis zur oberen Blattgrenze bildet. Der zweigeschossige palastartige Bau ist zwischen den Säulen mit gerahmten Obergeschossfenstern geschmückt und schließt mit einem schweren Gebälk. Vor dem Portal, das er samt dem darüberliegenden Rundfenster nahezu verdeckt, steht der Heros, eine überlange Keule in der Linken, das Löwenfell über dem rechten Arm, mit ausgestellten Beinen erwartungsvoll da. Lichas, noch im Lauf begriffen, breitet das Gewand an den langen Ärmeln vor seinem Herrn aus. Der wenige Stufen tiefer gelegene, weitläufige Platz im Mittelgrund, der sich an einem Rundbau vorbei bis zu der hinteren Arkadenreihe erstreckt, ist Schauplatz der eingebundenen Folgeszene: Hercules packt seinen Diener an der Schulter, um ihn zu bestrafen.

Hercules, der beschließt, Jupiter auf dem Berg Oeta ein Opfer zu bringen, sendet seinen Diener Lichas nach Hause, um ein angemessenes Gewand zu bringen.¹⁸³ Deianira, die von Hercules' Liebe zu Jole erfahren hat, bestreicht das Gewand mit dem Blut des Centauren Nessus, wie dieser ihr geraten und entsendet Lichas zu seinem Herrn. Als Hercules das präparierte Kleidungsstück anlegt, beginnt es, sich in sein Fleisch zu brennen. Rasend vor Wut packt er den Überbringer an den

Beinen, wirbelt ihn etliche Male herum und schleudert ihn bis ins euboische Meer, wo er in einen Felsen verwandelt wird.¹⁸⁴

Zu dieser Episode sind kaum Vergleichsbeispiele bekannt. Zwar kommt Lichas vereinzelt in der Buchillustration und auf Tapisserien vor, jedoch verwandelt zum Fels oder bei Deianira und nicht als Überbringer des Nessusgewandes.¹⁸⁵ Das Repertorium verzeichnet einzig eine Handzeichnung von Bartolomeo Suardi (gen. Bramantino)¹⁸⁶ mit der Darstellung *Hercules schleudert Lichas ins Meer* – die Konsequenz, die Beham in der Nebenszene andeutet. Alles spricht dafür, dass die Übergabe des Gewandes an Hercules in der neuzeitlichen Kunst erstmals auf dem Kleinmeisterblatt dargestellt wurde.¹⁸⁷ Hercules, der Lichas ergreift, ist dagegen Bestandteil einer Illustration der *Metamorphosen* des Ovid, Venedig 1497 (Abb. 19), die insgesamt vier Szenen vereint – darunter Hercules, der Lichas an den Beinen packt, um ihn wegzuschleudern, die Übergaben der Pfeile an Philoktet und der Scheiterhaufen. Wie diese Buchholzschnitte stehen bekannte Darstellungen von Lichas und Hercules in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Tod des Helden.¹⁸⁸ Bei Beham ist die Übergabe des Gewandes durch die anbietende Geste des Lichas und Hercules' erwartende Haltung anschaulich wiedergegeben und vergleichbar der Übergabe der Pfeile an Philoktet in der Buchillustration.

Das statuenhafte Standmotiv geht auf den sogenannten Florentiner Hercules-Typus zurück, der von Bildhauern wie Ber-

182 Die Plattengröße ist wegen Beschneidung des Blattes bis zur Einfassungslinie nicht ermittelbar. Auch andere Autoren machen bei diesem Blatt hierzu keine Angaben.

183 Hederich 1770, Sp. 1467 f. Davon berichtet u. a. Hygin, *Fabulae*, 36.

184 Ovid, *Metamorphosen* IX, 211–229; vgl. Drexler 1894–1897, Sp. 2044.

185 Zu Darstellungen des toten oder zum Fels erstarrten Lichas und Lichas bei Deianira; vgl. Kurth 1942, S. 241–245, Taf. 51 f.

186 Kray 1994, Bd. 2, S. 308, Nr. 2171.

187 In der antiken Kunst kommt die Szene vereinzelt auf Vasendarstellungen vor. Vgl. Drexler 1894–1897, Sp. 2044.

188 Kurth 1942, S. 241–245.



Abb. 19: Tod des Hercules, Buchillustration aus Ovids *Metamorphosen*, Venedig 1497, München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 2Inc.a.a.3517

Rundbau im Hintergrund hat Beham bereits in dem Stich *Hercules trägt die Säulen von Gades* (Abb. 8) verwendet. Hier ist der Blickwinkel nach links verschoben. Das vorletzte Blatt ist das einzige undatierte der Folge. Wegen der genannten stilistischen Gemeinsamkeiten bietet sich das Jahr 1545 als Datierung an.

toldo di Giovanni um 1470 in Bronze festgehalten wurde.¹⁸⁹ Als Akt im Kontrapost mit dem Löwenfell über dem rechten Arm und der auf den Boden gestützten Keule, begegnet das Bildmotiv zum ersten Mal um 1400 an der *Porta della Mandorla* des Florentiner Doms.¹⁹⁰ Der offensichtlich von einem antiken Vorbild abhängige Florentiner Typus prägte das Bild des Helden im Florenz des 15. Jahrhunderts. Bertoldo gibt ihn mit Bart wieder. Das Löwenfell kann über dem Unterarm oder über der Schulter hängen. Beham hält den sonst dynamisch bewegten Helden statuenhaft als Standfigur fest. Der athletische Körper ist unter dem Lederkoller verborgen. Der eindrucksvolle Kopf, mit ausgeprägter Stirnfalte, wulstigen Lidern und bärtig, erinnert stark an den Hercules von Bertoldo di Giovanni. Ein Stich des Marcantonio Raimondi bringt denselben Hercules-Typus als Kupferstich in Umlauf, was für seine Verbreitung spricht.¹⁹¹

Eine Abweichung Behams vom Florentiner Typus ist die römische Paraderüstung, die sich aus der Antike herleitet: Auf griechischen Vasen tritt Hercules als Feldherr mit Helm, Schild und kurzem Chiton auf.¹⁹² So gibt ihn Pencz auf dem 1543 datierten Kupferstich *Thetis und Chiron* wieder.¹⁹³ Gerade für den Opfergang von Hercules ist das Anlegen der Rüstung überliefert.¹⁹⁴ Unklar bleibt, weshalb Lichas als Diener im Kürass auftritt und weshalb das Gewand in der kleineren Nebenszene nicht als „brennend“ gekennzeichnet ist. Behams Blatt ist übrigens das einzige in der Folge, das eine Nebenszene enthält. Die Bildinschrift *DEIANIRA NESSI VESTEM PER LICHAM SERVVM HERCVLI MITTIT* sagt über diese jedoch nichts aus, sondern nur über den Umstand, dass der Diener das Nessusgewand von Deianira bringt. Da keine direkten Bildvorlagen zu finden sind, hat sich Beham wohl durch eine Textvorlage veranlasst gesehen, die Szene darzustellen. Dafür sprechen auch die inschriftlich genannten Namen.

Das mächtige Gebäude in der linken Bildhälfte bietet sich in diesem Handlungszusammenhang als Jupiter-Tempel an. Die Idee der Platzanlage mit einem Gebäude zur Linken und einem

189 Kat. Frankfurt 1985, S. 392 f., m. Abb.

190 Ebd., S. 133, m. Abb.

191 TIB 1978, Bd. 26, S. 251, Nr. 256.

192 Furtwängler 1886–1890, Sp. 2183. u. 2236.

193 Landau 1978, S. 116, Kat.-Nr. 78.

194 Wogegen Lenz 1924, S. 88, dem Künstler Unkenntnis der antiken Literatur bescheinigt.

Der Tod des Hercules

Maße:

53:78 mm (Plattengröße)
52:77 mm (Einfassungslinie)

Inschrift:

Rechts oben auf einer Tafel:

NESSI VESTE RABIDVS SE / COMBVRIT HERCVLES.

In dem Gewand des Nessus hat sich der rasende Hercules verbrannt.

Bezeichnung, unten in der Mitte:

PHILOCRASSES

Monogramm und Datierung:

Rechts unten auf weißem Feld:
1548 / HSB

Aufbewahrungsort:

Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, AK 654

Zustand: II / II**Erhaltungszustand:**

Schwächerer Druck; mit Einfassungslinie;
minimal stockfleckig; oben montiert

Literatur:

Bartsch 1808, Bd. 8, S. 159, Nr. 107; Rosenberg 1875, Nr. 97; Loftie 1877, Nr. 163; Aumüller 1881, Nr. 116; Seidlitz 1885, Nr. 108; Pauli 1901, S. 116, Nr. 109; Nagler 2002; Ohrt 2004, Kat.-Nr. 41.12



Abb. 20

Hercules liegt wie aufgebahrt diagonal und mit zum Betrachter gerichteten Fußsohlen auf einem Scheiterhaufen, der durch gekreuzte Balken, Flammen und aufsteigenden Rauch gekennzeichnet ist. Der Verbrennungstod, der vor einer Felswand inszeniert ist, die nach rechts in liegenden Steinplatten ausklingt, nimmt die gesamte linke Bildhälfte ein. Rechts davon, abgegrenzt durch liegende Felsschollen steht der unbekleidete Philoktet – bezeichnet als *philocrasses* – Hercules in Profilsicht zugewandt. Gefaltete Hände und eine leichte Beugung des Körpers sind Ausdruck seiner Trauer. Hercules' Keule und Schild hält er im rechten Arm. Bogen und Köcher liegen zu seinen Füßen auf dem glatten Erdboden, der zum Mittelgrund hin steinig wird und an einem mit Gras bewachsenen Ufer endet. Jenseits des Gewässers bildet eine Stadt mit Türmen vor einer Bergkette den Hintergrund.

Als Hercules erkennt, dass er das vergiftete Gewand, das sich in sein Fleisch brennt, nicht vom Körper entfernen kann, beschließt er, seinem Leben ein Ende zu setzen. Er lässt sich auf den Gipfel des Berges Oeta bringen, auf einen großen Scheiterhaufen legen¹⁹⁵ und veranlasst Philoktet, dem er für diesen Dienst seine Waffen überlässt, diesen zu entzünden.

Darstellungen der Verbrennung des Hercules sind in der Buchillustration und von Tapisserien des Spätmittelalters bekannt.¹⁹⁶ Beham setzt mit Scheiterhaufen und Philoktet das übliche Bildelement und Personal ein. Schon der auf brennenden Holzscheiten liegende Heros genügt zur eindeutigen Identifizierung dieser Episode, zumal sie fast ausnahmslos im Zusammenhang mit anderen Szenen steht. Auf der bereits angeführten Buchillustration aus Ovid (Abb. 19) tritt Philoktet in einer eigenständigen Szene hinzu, der Hercules' Pfeile und Bo-

gen für den zu leistenden Dienst in Empfang nimmt. Während der Buchholzschnitt Hercules noch einmal gesondert auf dem Scheiterhaufen wiedergibt, verzichtet Beham auf Vereinzelung und stellt den trauernden Philoktet dem Verbrennenden zur Seite. Auch bei Dürer¹⁹⁷ sehen wir Hercules links im Bild und den etwas abseits stehenden Philoktet, hier weniger trauernd als klagend. Während Dürers Philoktet sich als deutende Figur dem Betrachter zuwendet, ist Behams Repoussoirfigur in sich gekehrt.

Offensichtlich orientiert sich Dürers Zeichnung an einem Holzschnitt einer anderen Ovid-Ausgabe, die im Jahr 1497 in Venedig bei Zoane Rosso Vercellese für Lucantonio Giunta gedruckt wurde.¹⁹⁸ Die Körperhaltung beider Protagonisten ist seitenverkehrt wiederholt, die Grabanlage im Hintergrund jedoch übernommen. Die Ovid-Illustration zeigt das Packen des Lichas als Hintergrundszene. Beham orientiert sich zwar an diesem Typus, variiert aber durch Verzicht auf das Grab und die Position der Figuren. Die diagonale Liegefigur ist für die Darstellung *Tod des Hercules* vorher nicht bekannt. Die extreme Verkürzung mit Blick auf die Fußsohlen, die zunächst an Mantegnas Gemälde *Toter Christus* oder an Hans Baldungs Holzschnitt *Verhexter Stallknecht*¹⁹⁹ denken lässt, kennt auch ein Holzschnitt von Albrecht Altdorfer von 1513, *Jael tötet Sisera*²⁰⁰. Wie schon Dürer, haben auch Beham Probleme von Proportion und Verkürzung beschäftigt. Die Scheiterhaufenszene ist ein Zeugnis dafür. Das diagonale Liegen mit Übergreifen des Armes hinter den Kopf erinnert auch an die Illustration des *Tartarus* von Peter Vischer d. J. für Schwenter (Abb. 8, Seite 77).²⁰¹

197 Winkler 1937, Bd. 2, Nr. 501.

198 Bulst 1975, S. 166, Anm. 144, u. S. 138, Abb. 20.

199 Mende 1978, Nr. 76.

200 Winzinger 1963, S. 64, Nr. 23.

201 Schwenter 1987, S. 45, fol. 31 r.

195 Hederich 1770, Sp. 1252 f.

196 Kurth 1942, S. 241.



Abb. 21: Marcantonio Raimondi,
Junger Mann mit Violine und
ein alter Schäfer, 1510–1527
© The Trustees of the British Museum

Für die Figur des Philoktet lässt sich ein direktes Vorbild bei Raimondi ganz anderer Thematik finden (Abb. 21). Die Figur des alten Schäfers neben einem jungen Mann mit Violine ist spiegelverkehrt weitgehend übernommen: die leicht geneigte, aufrechte Körperhaltung, die Muskelbildung, vor allem die Rückenpartie, das struppige Haar und das Halten des langen Stabs. Abgesehen von der Benennung *PHILOCRASSES*²⁰² gibt der Text der Inschrifttafel *NESSI VESTE RABIDVS SE COMBVRIT HERCVLES* eine ausreichende Erklärung der Darstellung.

Stil und Vorbilder

Außer druckgraphischen Hercules-Folgen hat Sebald Beham auch Blätter aus anderen Themenbereichen als künstlerische Vorlage herangezogen, wie ein Vergleich mit den eingangs genannten nahelegt. Neben deutschen Graphiken fallen Parallelen zu italienischen Arbeiten zwischen 1460 und 1540 auf. Bei Betrachtung der einzelnen *Hercules*-Blätter konnte nachgewiesen werden, welche Werke direkt oder indirekt eingegangen sind, besonders die Kupferstiche nach Pollaiuolo (Abb. 2 und Abb. 6), von Caraglio (Abb. 7 und Abb. 12) und Buchholzschnitte aus Ovids *Metamorphosen* (Abb. 14 und Abb. 19). Unter den Darstellungen anderer Themen, die Beham genutzt hat,

sind besonders Mantegnas *Kampf der Seegötter* (Abb. 17, vgl. Abb. 16) und Raimondis *Junger Mann mit Violine und ein alter Schäfer* (Abb. 21, vgl. Abb. 20) zu nennen. Die Verfügbarkeit dieser Blätter lässt Sebald, der nicht – wie sein Bruder Barthel – Italien besucht hat, den neuen Stil auf diesem Weg aufnehmen.

Angesichts vielseitiger Orientierung an deutschen und italienischen Künstlern ist besonders hervorzuheben, dass die *Hercules*-Folge stilistisch nicht zerfällt, sondern als Ganzes Einheit bewahrt. Neben der einheitlichen technischen Ausführung fallen wiederholt charakteristische kompositorische Lösungen auf.

Zunächst lassen sich die zwölf Blätter in zwei Gruppen scheiden: Einerseits sind es übersichtliche Handlungen mit bis zu drei Figuren, bei denen der Bildraum eine maßgebliche Rolle spielt. Andererseits lassen friesartige Szenen mit bis zu sieben Figuren Assoziationen mit dem römischen *Horror Vacui* zu.

Auf den mehrfigurigen Blättern heben sich dicht gedrängte Kämpfer auf schmalen, von Schlagschatten gezeichneten Bodenstreifen markant vom dunklen Hintergrund ab. Das aus Schraffur gebildete, gegenstandslose Dunkel des einleitenden Stiches (Abb. 1), das mit Behams Blättern der 1520er Jahre vergleichbar ist, weicht in anderen Blättern Landschaft und Felsen (Abb. 13 und Abb. 16). Alle drei Kampfdarstellungen der *Hercules*-Folge zeigen die Neigung zu symmetrischen Entsprechungen, wenn auch ohne zentrale Ausrichtung. Das Fehlen einer dominierenden, eindeutig erkennbaren Hauptfigur erschwert das Lesen der Blätter und verhindert auf den ersten Blick sogar das Zurechtfinden. Erst bei eingehender Betrachtung erweist sich das unsystematische Gewirr als in Zweikämpfe gegliedert.

Interesse an antikisierenden Kampffriesen löste in Nürnberg das Rathausgitter der Vischer-Werkstatt aus.²⁰³ Zu dieser Zeit finden sich gestochene Kampfszenen im Werk aller Nürnberger Kleinmeister. Barthel Beham, der entsprechende Anregungen auch direkt in Italien aufgenommen haben könnte, steht mit dem *Titus-Gracchus*-Blatt²⁰⁴ von 1528, dem qualitativsten dieser Gattung, Sebalds drei *Hercules*-Blättern am nächsten. Gemeinsam ist die dichte Gruppenbildung muskulöser Akte in ausgesuchten Haltungen. Scharf konturierte Figuren – hell beleuchtet vor dunklem Hintergrund – rufen auch hier den friesartigen Eindruck altertümlicher Reliefs hervor. Sebald, der dem Kupferstich des Bruders die Idee der nackten, behelmsen Reiter und konkrete Figurenerfindungen entlehnt hat, geht mit größeren Figuren, höherer Figurendichte und Landschaft im Hintergrund (Abb. 13 und Abb. 16) noch darüber hinaus.

Auf den übrigen Blättern der *Hercules*-Folge sind die Ereignisse übersichtlich und begreifbar formuliert – teils vor architektonischem, teils vor landschaftlichem Hintergrund mit variierender Gewichtung. Beham arrangiert die Bildelemente in Hinter- und Mittelgrund als Bühne. Verwandt ist allen Blättern die Art, wie dieser Bildraum komponiert ist und wie die Figuren sich zum Raum verhalten. So sind architektonische und vegetative Bildelemente zu einem guckkastenartigen „Platz“ geordnet (Abb. 3, Abb. 8, Abb. 9, Abb. 18). Mitunter sind trennende Bildelemente in der Mittelachse nach vorne gerückt, so dass eine Art Weggabelung entsteht (Abb. 10, Abb. 15, Abb. 20). Am eindrucksvollsten wirkt dies bei der Darstellung der Begegnung von *Hercules* und *Nessus* (Abb. 15), auf der Beham das Problem der inhaltlich notwendigen Distanz des fliehenden Centauren zu *Hercules* löst.

Behams Konzept der Monumentalität fordert im Kleinformat komplizierte Lösungen. Auf einer Blatthöhe von 50 mm eine

202 Erklärbar durch einen Fehler bei der Transkription in Unkenntnis des Griechischen.

203 Stafski 1962, S. 75, Abb. 86a u. 87a.

204 TIB 1978, Bd. 15, S. 16, Nr. 17.

Figur besonders groß erscheinen zu lassen (Abb. 8 und Abb. 18) oder das Heben des Antaeus auf einem Querformat darzustellen (Abb. 10), ist nur durch Anpassung der Umgebung beziehungsweise des Hintergrunds zu erreichen. Ein Mittel ist das Exponieren der Figur: So ist der *säulentragende Hercules* auf eine Art Podest vor einem tiefer gelegenen Platz versetzt (Abb. 8).

Zur Steigerung von Größenverhältnissen und Entfernungen sind Architekturelemente bis auf „Fingerbreite“ reduziert. Auf dem Blatt *Hercules tötet Nessus* (Abb. 15) genügt Beham ein knapper Zentimeter zur Andeutung einer Stadt oder Burg (vgl. auch Abb. 20). Fenster und Mauersteine sind dennoch minutiös eingezeichnet (vgl. Abb. 3). Das Bestücken des Hintergrunds mit Architekturabkürzungen ist generell ein Stilmerkmal der Kleinmeister, die hier noch dem Vorbild Dürer folgen.

Markant fällt die seitenverkehrte Wiederholung desselben Motivs bei zwei Stichen der Folge auf (Abb. 3 und Abb. 8). Doch lässt die Andeutung von Mauerzügen, Türmen und niedrigen Bauten selten eine Identifikation mit einem wirklichen Bauwerk zu. Andererseits wurde das architektonische Gebilde auf Barthel Behams Stich *Die Heilige Jungfrau mit dem Totenkopf*²⁰⁵ auf das Theoderichgrabmal in Ravenna zurückgeführt.²⁰⁶ Während dort der entfernte Hintergrund in einem Fenster erscheint, löst Sebald diesen Zusammenhang auf und stellt den „Fensterblick“ neben den mit Bäumen besetzten Mittelgrund (vgl. auch Abb. 15 und Abb. 20). Die Spannung zwischen einem geschlossenen, dunklen Mittelgrund (mit Felsen, Bäumen oder Architektur) und einem offenen, hellen Blick in die Ferne schafft in Verschränkung mit der Figur räumliche Weitung und Handlungsraum (vgl. Abb. 15).

Für das moderne Erscheinungsbild der *Hercules-Folge* ist die Figurenbildung selbst entscheidend. Dabei veranschaulicht Beham die Figur anders als sein Lehrer Dürer. Dies zeigt bereits der Umstand, dass die *Hercules-Komposition* fast ausschließlich aus nackten Gestalten gebildet sind, die bis auf Jole alle männlich und muskulös sind. Selbst Hercules' Löwenfell umspielt den Körper mehr als es ihn bedeckt. Dürer ist die Notwendigkeit korrekter anatomischer Körperdarstellung bereits bewusst. Seine Akte mit ihren schlanken Gliedern sind sichtbar von den Knochen her entwickelt,²⁰⁷ wie es auch noch Behams *Männlicher Rückenakt*²⁰⁸ von 1520 zeigt. Das Blatt, das Dürers Stil noch sehr nahe steht, betont den anatomisch beobachteten Aufbau vom Skelett her. „Seit 1535 begegnet uns auf Behams Stichen diejenige Form der Menschengestalt, die er von nun an beibehält, und die seiner Individualität am besten entsprach, weiche, rundliche Glieder und sinnliche Gesichtszüge.“²⁰⁹ Diese Figuren sind aus Muskeln aufgebaut und stehen in ihrer Lebendigkeit und Proportion sowie in der klaren Formbegrenzung der italienischen Druckgraphik näher als Dürer. Sie lassen sich gut mit Raimondis Körperauffassung vergleichen und besonders dessen um 1510 entstandene *Hercules-Folge*²¹⁰ gibt ein anschauliches Beispiel für die Entsprechung der Volumen.

Grundlegend für den Figurenstil sind variierende Aktionen und Ansichten. Nacktheit ist dabei ein Thema für sich und wird nicht erst in der Darstellungsweise, sondern bereits in der Themenwahl berücksichtigt. Die *Hercules-Folge* bemüht Figuren in den unterschiedlichsten Ansichten – bäuchlings und rüchlings liegend, aufstehend, aufbäumend, lagernd, von hinten, frontal oder im verlorenen Profil – und kombiniert sie

gerne innerhalb eines Blattes. Dabei arbeitet Beham mit Gegensätzen und Entsprechungen und lenkt in den figurenreicheren Kompositionen den Blick des Betrachters von einer Gestalt zur anderen. Die Akte führen die Schaulust am Körper vor und wirken oft provokant – beispielsweise die Rückenfigur auf dem Blatt *Hercules und Cacus* (Abb. 9).

Ein entscheidendes Merkmal ist die Intensität der Bewegungen. Durch Ziehen, Hochstemmen, Ringen oder die Anwendung von Waffen, wie das Kreisen des Fisches (Abb. 16), erzielt Beham Dynamik, hält dabei entscheidende Momente im Bewegungsablauf fest, beispielsweise das Ausholen zum Schlag (Abb. 5), wie es besonders deutlich die Szene mit Cacus (Abb. 9) demonstriert. Der Höhepunkt einer Anstrengung wird vorgeführt, eine Konstellation, die sich nur einen kurzen Moment halten wird, bevor der Schlag erfolgt, der Schild fällt und Cacus zusammenbricht. An der abwehrenden Haltung dieses Gegners (Cacus) mit dem hochgereckten Bein ist auch am deutlichsten die Instabilität der Haltung vorgeführt, wie auch der säulentragende Hercules (Abb. 8) durch die ungleich geladene Last geradezu balancierend wirkt. Hier unterstützen die Treppe und der abgesenkte Platz den Eindruck von Instabilität.

Oft werden die Bewegungen auch durch die Reaktion eines Gegners verstärkt. So zeigt es Cerberus (Abb. 11), der sich mit den Vorderpfoten gegen das Ziehen von Hercules stemmt, oder noch eindrucksvoller die vielfigurigen Kampfszenen. Dabei stellen die aufeinander zustrebenden Pferde einen Höhepunkt dar (Abb. 13 und Abb. 16), die sich noch dazu aufbäumen und andere Figuren unter sich begraben. Eine andere Form der körperlichen Anspannung zeigen *Hercules und Antaeus* (Abb. 10). Neben der Muskelanspannung wird hier die Konzentration durch Stirnfalten signalisiert, die auch Raimondi auf dem Blatt mit demselben Thema illustriert.²¹¹ Beide Künstler thematisieren den Kraftaufwand, viele andere Künstler, wie etwa Pollaiuolo²¹² zeigen hingegen den Schmerz. Beham fügt manchen Szenen auch den Eindruck von Bewegtheit durch den Wind hinzu, der durch die ganze Folge weht und an flatternden Gewandteilen und Haaren ablesbar ist. Somit ist auch die Unbewegtheit der Figuren auf dem Schlussblatt (Abb. 20) durch flatternde Bänder, lodernde Flammen und aufsteigenden Rauch aufgelockert.

Die Figuren Behams behaupten sich vor der Landschaft, vor die sie räumlich treten. Das ist ein Kennzeichen italienischer Graphik, wo schon die Vegetation spartanisch wirkt. Zugleich ist die *Hercules-Folge* in ihrer gleichmäßigen Gewichtung von Figur und Landschaft an Dürers Kompositionen geschult.

Die Gestaltung von Mittel- und Hintergrund besteht einerseits aus vegetativen, andererseits aus architektonischen Elementen. Bei der Landschaft bevorzugt Beham Laubbäume mit eng beieinander stehenden Stämmen, wie es Dürer beispielsweise in seiner Zeichnung *Tod des Orpheus* nach einem Stich von Mantegna zeigt. Beham aber überschneidet den Baum an den Blatträndern und lässt das Blattwerk die Figuren schirmartig überspannen.²¹³ Die auffällig kahlen Bäume (Abb. 3), die auch Stiche der Italiener gerne zeigen – besonders Raimondi und Nicoletta da Modena – haben ihren Ursprung bei Dürer. Auch das Füllen des Hintergrunds am Rande mit der Abkürzung einer Stadt, einer Bergkette und einem Gewässer ist ein häufiges Motiv in Dürers Druckgraphik. Weitere charakteristische Bildelemente sind Felsen und Steinplatten mit gliedernder Funktion im Bildraum. Und wie schon bei den

205 Ebd., S. 12, Nr. 5.

206 Vgl. Zschelletschky 1975, S. 187.

207 Panofsky 1997, Abb. 104, Taf. LXIX, u. Strieder 1996, S. 189, Abb. 223.

208 Kat. Nürnberg 1961, S. 76, Kat. 76.

209 Pauli 1901, S. 13.

210 Kat. Wien 1988, S. 173, Kat. 39.

211 TIB 1978, Bd. 27, S. 42, Nr. 346.

212 Kultzen 1967, S. 415, Abb. 14.

213 Winkler 1936, Bd. 1, Nr. 58.

Bäumen neigt Beham auch hier zu einer zerklüfteten Formation. Die Steinplatten selbst hat Beham auf verschiedenen Blättern immer wieder dargestellt und variiert – vom grob behauenen Zustand bis zum geschliffenen Quader. In diesem Sinne ist auch der Höhleneingang bei Cacus (Abb. 9) nicht natürlich, sondern architektonisch durch Andeutung von Kapitellen und Rundbogen aufgefasst. Dennoch erweckt er den Eindruck einer Felswand durch Naturalismen wie das Überwuchern durch Pflanzenwurzeln und Grasbüschel. Aber vor allem durch die differenzierte Oberflächenbehandlung und stark abgesetzte Licht- und Schattenpartien gewinnen die steinernen Gebilde an Überzeugung, ebenso wird den Figuren Plastizität verliehen. Das Licht fällt meist frontal, manchmal in einem leichten Winkel auf die Körper. Helle Partien stehen in scharfem Kontrast zu den dunklen. Beham deckt die ganze Palette von ganz hell bis ganz dunkel ab. So bleiben Rundungen der konturierten Glieder teils als weiße Flächen stehen. Feine Strukturierung mit deutlichen Umrisslinien ist ein Stilmerkmal der Druckgraphik aus Behams letztem Jahrzehnt.

Auch die technische Bearbeitung durch feine Kreuz- und Parallelschraffuren, die sich an den Körperrundungen ins Helle auflösen, ist den Serien von Beham und Raimondi gemeinsam. Ebenso die kräftige Betonung der Linie, das Stellen der Figuren gegen den hellen Grund und der nahezu vollständige Verzicht auf Raumwirkung zugunsten der Plastizität der einzelnen Gestalt.

Zur Modellierung der Körper und Gegenstände wendet Beham verschiedene Techniken an. Die gestreute Punktierung auf dem Erdboden changiert von hell nach dunkel, unterbrochen durch harte Schlagschatten. Beham arbeitet viel mit kleinteiligen Strukturen. Kurze, versetzte Striche assoziieren eine geschuppte Baumrinde (Abb. 15). Senkrecht zueinander stehende, kurze Striche finden sich an den Stufen der Treppe (Abb. 18). Kleinteilige Elemente, wie die Bögen der Architektur, zeichnet Beham als einzelne Steine ein (Abb. 18) und auch die Mauern der Ruine wirken als Ziegelstruktur wie aus einzelnen Steinen aufgebaut (Abb. 11). Besonders reizvoll sind Details wie die minimalistisch angedeuteten Schuppen des Fisches (Abb. 13), die durch punktierte Linien abgesetzte Pflasterung des Platzes (Abb. 8) und die Spiegelung der Stadt im Wasser (Abb. 20). Auf demselben Blatt ist auch der flackernde Effekt des Feuers durch die hellen, auf dunklem Grund abgelösten Flammen erreicht. Besonders beeindruckend ist das Lodern der Flammen auf dem *Cerberus*-Blatt (Abb. 11), wo der Brand im Innern durch die helle Fensterlaibung ausgedrückt wird. Zudem schlagen Flammenzungen durch die Öffnungen und erhellen die gegenüberliegenden Mauern.

Die dunklen Partien sind mit Parallel- und Kreuzschraffuren gestaltet; das ist an den Felsen (Abb. 9 und Abb. 20) und an der Unterseite des Blattwerks (Abb. 5 und Abb. 15) gut zu sehen. Dabei sind die einzelnen, sehr feinen Linien nicht mit dem bloßen Auge zu erkennen, besonders an den nackten Körpern wirken sie vielmehr wie eine sorgfältige Abstufung von Grautönen. Dadurch erreicht Beham eine malerische Wirkung,²¹⁴ was die Qualität der Blätter ausmacht. Zu Behams technischer Leistung der späten Jahre bemerkt Pauli „Jeder Strich ist ausdrucksvoll und unentbehrlich. Nirgends ein Zuviel und doch kein aufdringliches Virtuosenenthum wie etwa bei Stichen von 1529. Beham stach immer zarter und zierlicher, so dass die dekorative Wirkung der einzelnen Linie verloren ging. Immer noch war er mit der Zahl seiner Strichlagen zunächst sparsam und legte nicht mehr als drei übereinander,

wenn er einen Stich vollendete.“²¹⁵ Die ersten Zustände, stets heller, wirken klarer als die späteren. Bei letzteren kommen vor allem im Hintergrund mehr und vereinzelte Schattierungen hinzu, aber auch manche Details: der Fahnenmast auf der Bildarchitektur (Abb. 8 / Zustand: III), vereinzelte Grasbüschel auf (Abb. 10 / Zustand: II) sowie an der Ruine und den Fensterrahmen (Abb. 11 / Zustand II). Pauli begründet die verschiedenen Zustände mit der schnellen Abnutzung der Druckplatten, die durch die Feinheit der Linien bedingt war.²¹⁶ Beham hat sich nicht mit dem Wiederherstellen der Platten begnügt, sondern wiederholt Veränderungen vorgenommen.

Überlegungen zu literarischen Vorlagen und Schlussbetrachtung

Sebald Behams literarische Auseinandersetzung mit Hercules ist angesichts der Auswahl und Details der zwölf Kupferstiche nicht zu leugnen. Neben der bloßen Themenwahl – mit Episoden, die seinerzeit selten oder gar nicht zur Darstellung kamen (*Trojaner*, *Jole*, *Lichas*) – ist der freie Umgang mit Details nicht ausschließlich durch bildliche Vorlagen zu erklären. Letztlich ist nicht zu entscheiden, ob und über welche fundierten mythologischen Kenntnisse Beham verfügte, doch das Umfeld des Kupferstechers lässt auf einen Dialog über die Inhalte schließen. Als Vermittler kommt der Frankfurter Verleger Christian Egenolff (gest. 1555) in Frage, den Beham jahrelang mit Buchholzschnitten versorgte. Fest steht, dass der Kleinmeister Anschluss an das Wissen seiner Zeit hatte.

Die Frage nach einer verbindlichen Quelle erübrigt sich. Bereits in den antiken Texten tauchen einzelne Episoden auf, die meist in andere Zusammenhänge eingebunden sind: so erstmals in Homers *Ilias* und *Odyssee* und auch bei Sophokles, Hygin und später bei Ovid. Werke, die allein Hercules gewidmet sind, wie Senecas *Hercules furens*, der nur einen Lebensabschnitt behandelt, stellen eine Ausnahme dar. In der Fülle der Texte treten wiederholt widersprüchliche Aussagen auf. Einen Abriss der Hercules-Geschichte verfasste im ersten vorchristlichen Jahrhundert Diodor (60–30 v. Chr.). Apollodor (180–120 v. Chr.) beschreibt zwei Jahrhunderte zuvor das Leben des Helden ausführlich.²¹⁷ Zu Behams Zeit ist die Hercules-Literatur so reich, dass eine Eingrenzung schwer fällt, da die wichtigsten Texte bereits durch den Buchdruck verbreitet sind. Drei Textvorlagen Behams sind mit Sicherheit zu benennen: An erster Stelle die *Genealogia Deorum gentilium* als vielbefragtes Nachschlagewerk,²¹⁸ verfasst von Giovanni Boccaccio, der über ein enges Verhältnis zu den Quellen²¹⁹ und über griechische Sprachkenntnisse verfügte. Eine der Hauptvoraussetzungen der *Genealogia* ist die Kenntnis Homers: Dadurch unterscheidet sie sich von allen vorangehenden Kompilationen, die vornehmlich auf den *Metamorphosen* des römischen Dichters Ovid

215 Pauli 1901, S. 15.

216 Ebd.

217 Die Autoren nennen ihr Werk *Bibliotheca*. Apollodors Autorschaft gilt nicht als gesichert; vgl. Ley 1998, Sp. 388.

218 Lenz 1924, S. 96: „Boccaccios *Genealogiae* waren tatsächlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht nur das am leichtesten zugängliche Nachschlagebuch für mythologische Fragen; in Italien waren sie seit 1472 in rascher Folge des öfteren gedruckt worden, auf deutschem Boden erschienen sie erstmals 1511 zu Basel, an welchem Ort sie dann auch wieder 1532 herausgegeben wurden; sie schienen als solches sogar unentbehrlich.“

219 Hunger 1975, S. 560f.

214 Rosenberg 1875, S. 77.

beruhen. Der italienische Dichter gibt die Quellen gewissenhaft an und zitiert sogar griechische Verse. Alle Taten der von Beham ausgewählte Szenen sind bei ihm behandelt, ebenso die zwischen 1510 und 1555 entstandenen Folgen von Valvasori, Dürer, Salmon, Hering, Aldegrevier, und Floris.²²⁰ Doch bietet Boccaccios Darstellung keine detaillierte Beschreibung der Einzeltaten: Der im Stich *Hercules tötet die Hydra* präsente Iolaos sowie der Krebs kommen dort nicht vor. Ovid schildert in den *Metamorphosen* einige Taten ausführlicher und benennt die Protagonisten. Beispielsweise beinhaltet die Episode mit dem Nessusgewand Informationen zu Lichas,²²¹ für die keine bildliche Darstellung nachzuweisen ist. Aber als einzige Informationsquelle kommt Ovid auch nicht in Frage, da manche von Behams Taten wie die *Tötung des Cacus* oder die *Versetzung der Säulen von Gades* – nicht aufgeführt werden.²²²

Für die Popularität spricht auch die Aufführung von Hercules-Spielen, wie die von Gregorius Avianotor aus Speyer, die schriftlich überliefert ist durch eine Übersetzung ins Deutsche aus dem Jahr 1515. Das *Historia Herculis* betitelte Manuskript des Nürnbergers Pankraz Bernhaupt, gen. Schwenter²²³, beinhaltet achtzehn Taten²²⁴ in der Reihenfolge wie sie bei Boccaccio auftreten.²²⁵ Da sich Beham in dieser Zeit in Nürnberg aufhielt, darf die Kenntnis des Manuskripts, zu dem Peter Vischer d. J. Illustrationen beigetragen hat, vorausgesetzt werden.²²⁶

Die Zusammenarbeit mit Egenolff in den Jahren 1531–1550 bot Beham Zugang zu den meisten Textausgaben und darüber hinaus die Möglichkeit zum mündlichen Austausch. Die deutsche Sprache der Quelle dürfte für ihn zweitrangig gewesen sein, da seine Kenntnis des Lateins vorauszusetzen sind. Dürer forderte in seinem *Lehrbuch der Malerei* vom Künstler „daß er wohl lesen und schreiben künn und mit dem Latein auferzogen werd, zu verstehn etlich Geschrift“.²²⁷ Rosenberg wagt die Behauptung, Beham müsse, um Vitruv illustrieren zu können, den lateinischen Text verstanden haben.²²⁸ Der Kleinmeister selbst schreibt bereits 1528 im Nachwort zu seinem *Roßbüchlein*, er beabsichtige, ein größeres Lehrbuch in „deutsch und lateinisch“ herauszugeben.²²⁹ Somit ist er auch als Verfasser der lateinischen Legenden anzunehmen. Die einfachen, kurzen, lateinischen Sätze dürften keiner Dichtung entnommen sein. Bis auf den Namen des Helfers auf dem letzten Blatt sind sie fehlerlos. Die Bezeichnung des Philoktet(es) als Philocrasses lässt sich aber durch die Unkenntnis des Griechischen bei der Transkription der Buchstaben erklären.

Die gesamte *Hercules*-Folge zeugt von einer Entwicklung während ihrer Entstehung. Die beiden frühesten Blätter von 1542, *Centauren* und *Nessus*, unterscheiden sich von den üb-

rigen durch die allgemein gehaltenen Inschriften. Wie beim ersten Stich *Hercules kämpft mit den Centauren* steht beim *Jole-Raub* und dem *Troja*-Blatt die Aktion der Kämpfenden im Vordergrund, vergleichbar mit Darstellungen, die Beham bereits in den 1530er Jahren geschaffen hat. Diese sind gänzlich ohne Kenntnisse der herculischen Abenteuer denkbar. Die Bindung an eine Folge bestand noch nicht. 1544 vertieft sich der Kupferstecher in das Thema, es entsteht das *Jole*-Blatt im Stil der Kampffriese. 1545 nimmt er die singuläre Darstellung *Lichas* wieder auf. Die Idee einer Bildserie nimmt Gestalt an, das thematisch gebundene Blatt findet in diesem Jahr seine Fortsetzung in fünf weiteren nach diesem „Muster“ und einem mit dem schon erprobten Kampfszenencharakter. Diese Blätter sind ikonographisch reicher, die Inschriften durch den Beitrag zum Verständnis integraler Bestandteil der Folge, die 1548 zum Abschluss kommt.

220 Siehe dazu die Tabelle bei Lenz 1924, S. 97 f., welche die Hercules-Abenteuer nach Boccaccio in den oben gen. Druckgraphikfolgen aufstellt (nicht Behams Folge).

221 Ovid, *Metamorphosen* IX, 155.

222 Lenz 1924, S. 96.

223 Wuttke 1964, S. 3.

224 Lenz 1924, S. 90. Das Hauptthema seiner *Historia* ist Hercules am Scheideweg.

225 Wuttke 1964, S. 153.

226 Peter Vischer d. J. hat Schwenters *Apologia Poetarum* mit kolorierten Federzeichnungen versehen. Zur *Historia Herculis* hat Vischer nur drei der geplanten Darstellungen ausgeführt. Die Vorrede nennt ihn ausdrücklich als Freund des Verfassers. Vgl. Schwenter 1515, fol. 1 v, Z. 1–6; vgl. Wuttke 1964, S. 2.

227 Dürer 1993, S. 109.

228 Rosenberg 1875, S. 45.

229 Ebd.; siehe auch Zschelletzschky 1975, S. 83, m. Abb. der ganzen Textseite.