

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Faculty Publications and Creative Activity,
School of Art, Art History and Design

Art, Art History and Design, School of

2011

Sebald Beham (from the exhibition catalogue *Die gottlosen Maler von Nürnberg*)

Alison Stewart

University of Nebraska-Lincoln, astewart1@unl.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.unl.edu/artfacpub>



Part of the [Ancient, Medieval, Renaissance and Baroque Art and Architecture Commons](#)

Stewart, Alison, "Sebald Beham (from the exhibition catalogue *Die gottlosen Maler von Nürnberg*)" (2011).
Faculty Publications and Creative Activity, School of Art, Art History and Design. 16.
<https://digitalcommons.unl.edu/artfacpub/16>

This Article is brought to you for free and open access by the Art, Art History and Design, School of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Faculty Publications and Creative Activity, School of Art, Art History and Design by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

SEBALD BEHAM

Alison G. Stewart

Sebald Beham ist ein zu Unrecht unterschätzter Künstler der deutschen Renaissance, der gerne als «gottloser Maler von Nürnberg» abqualifiziert wird. Dabei wird übersehen, was er wirklich war: ein überaus produktiver Künstler, der die zu seiner Zeit florierende Druckgrafik entscheidend mitprägte.¹ Behams Werke sind temperamentvoller als die seines mutmaßlichen Lehrmeisters Albrecht Dürer, aber nicht so expressiv wie die Holzschnitte seines jüngeren Zeitgenossen Hans Baldung, wie zum Beispiel dessen Darstellungen von Wildpferden, die einen Künstler zeigen, der sich mit den dämonischen Kräften der Natur auseinandersetzt. Beham steht irgendwo zwischen diesen beiden bedeutenden deutschen Malern der Reformationszeit. Auf der einen Seite hat er vieles von Dürer geerbt. Dazu gehört auch die Art der Linienführung seines grafischen Stils. Auf der anderen Seite neigte Beham über all die Jahre seines künstlerischen Schaffens hinweg dazu, die gesellschaftlichen Grenzen seiner Zeit auszuloten und die Konventionen des Druckerei- und Verlagswesens in Frage zu stellen, wie es auch Baldung zu tun pflegte. Im Gegensatz zu Dürer und Baldung legte Beham jedoch weit mehr Wert auf die Druckgrafik als auf die Malerei und verschob so das Gleichgewicht zwischen den beiden Techniken auf bis dahin unbekannte Weise. Dieser Aufsatz soll sich nicht ausschließlich der Biografie Behams widmen, sondern auch der Frage nachgehen, wie er in der bisherigen Forschung dargestellt worden ist. Darüber hinaus soll aufgezeigt werden, an welchen Stellen zukünftige Studien ansetzen können, um Behams Einfluss auf das zunehmend an Popularität gewinnende Medium der Druckgrafik und seinen beträchtlichen Beitrag zur Entwicklung neuer Bildthemen zu verdeutlichen.

Historiografie

Erst vor kurzem hat die Kunstgeschichtsschreibung begonnen, Sebald Behams Werk eingehender zu betrachten und seine schöpferische Vielfalt sowie seinen künstlerischen Wert anzuerkennen. Der Künstler war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg tätig, weshalb er in der älteren kunstgeschichtlichen Wahrnehmung stets im Schatten Albrecht Dürers stand, des berühmtesten Nürnberger Malers. Daraus resultierte die Überzeugung, dass es sich bei ihm nur um einen weni-

ger talentierten Nachahmer des großen Meisters handele. Da dem Behamschen Œuvre der künstlerische Eigenwert abgesprochen wurde, nahm der Prozess vor dem Nürnberger Stadtrat, der gegen ihn, seinen Bruder Barthel und Georg Pencz sowie gegen Hans Denck geführt wurde, bisher die zentrale Position in den meisten Abhandlungen ein. Die zahlreichen Publikationen des letzten Jahrzehnts haben jedoch ein neues Bild Sebald Behams zu Tage treten lassen. Es zeigt ihn nicht nur als gesellschaftlich radikalen, sondern auch als erfindungsreichen und fortschrittlichen Künstler und hebt seine vorausschauende Hinwendung zu den druckgrafischen Techniken hervor, die sich mit rascher Geschwindigkeit verbreiteten.

Während der Künstler in der modernen Literatur oft Hans Sebald Beham genannt wird, signierte der Künstler seine Werke nur mit *Sebald Beham* (Abb. 1.1), mit dem Namen also, der auch in zeitgenössischen Dokumenten zu finden ist.² Das Missverständnis könnte auf das Monogramm selbst zurückzuführen sein, welches der Künstler in seinen Werken verwendete. Aufgrund des fränkischen Dialektes seiner Heimatstadt Nürnberg, in dem das «b» als «p» ausgesprochen wird, signierte Beham bis circa 1531 mit dem Kürzel HSP (vgl. Kat. 23a). In Frankfurt verwendete er daraufhin HSB. Das «H» kennzeichnet die zweite Silbe seines Nachnamens Beham. Er verwendete die Buchstaben also ganz ähnlich wie sein in Westfalen tätiger Zeitgenosse Heinrich Aldegrever. Dieser vernachlässigte in seinem Monogramm den Vornamen völlig und kürzte den Nachnamen – selbstverständlich auch in Anlehnung an Albrecht Dürer – mit AG (Aldegrever) ab.

Behams künstlerisches Werk, welches zu einem erheblichen Teil aus Druckgrafik besteht, ist von der Forschung aus mehreren Gründen vernachlässigt worden, die jedoch allesamt in Zusammenhang mit eben diesem von Beham bevorzugten Medium stehen. Über Jahrhunderte hinweg stufte man die grafischen Künste deutlich niedriger ein als die Malerei. Dies lag daran, dass die verwendeten Materialien – Papier und Tinte – billiger waren als Holz und Ölfarbe, welche man für die Tafelmalerei benötigte. Außerdem konnte man Grafiken, damals wie heute, für weniger Geld auf dem Kunstmarkt erwerben, sodass man sie als weniger edel erachtete. Demzufolge wurde auch der Beschäftigung mit Grafiken ein geringerer Stellenwert beigemessen. Im Falle Behams kommt hinzu, dass die Summe der von ihm geschaffenen Drucke, Gemälde

und Zeichnungen so gewaltig ist, dass eine Untersuchung ihrer Gesamtheit eine überwältigende Aufgabe darstellt. Allein Behams erhaltenes druckgrafisches Werk zählt über 1.500 Stiche, Radierungen und Holzschnitte, von denen viele in mehreren Abzügen gedruckt wurden und heute in Museen und Sammlungen über die ganze Welt verstreut sind. Auch Behams Zeichnungen sind nie als Einheit untersucht worden. Sie geben einen Einblick in seine Nürnberger Zeit, in der er als Entwurfszeichner für Buntglasfenster tätig war. Aufgrund von Kriegszerstörungen und der allgemeinen Unbeständigkeit der Zeit haben sich jedoch kaum Originale dieser Fenster erhalten. Da außerdem nur ein kleiner Teil von Sebald Behams malemischem Werk überliefert ist und es sich bei den erhaltenen Gemälden vorrangig nicht um Tafelmalerei handelt, wurden diese bisher weder vollständig untersucht, noch im Zusammenhang mit dem gesamten Œuvre betrachtet. Zwangsläufig müsste eine umfassende Publikation, die sich allen Gemälden, Druckgrafiken und Zeichnungen widmet, einen enormen Umfang annehmen. So ist es nicht verwunderlich, dass eine solche Monografie bisher noch nicht in Angriff genommen wurde. Zwar veröffentlichte Kurt Löcher 1999 seine Monografie über Behams nur wenig jüngeren Bruder Barthel, der sich auf das Malen von Porträts spezialisiert hatte, zu Sebald liegt ein solches Werk aber weiterhin nicht vor.³

Begründet wurde die Beham-Literatur durch Adolf Rosenbergs 1875 erschienenes Buch, welches Sebald und seinen Bruder Barthel als Maler der Renaissance untersucht.⁴ Von besonderem Interesse ist hier das Kapitel über Sebalds Schaffen in der Zeit, bevor er nach Frankfurt am Main übersiedelte. In diesem legt Rosenberg dar, dass Beham Nürnberg im Jahre 1534 verließ (und nicht einige Jahre früher, wie das Frankfurter Monogramm vermuten ließe), und begründet dies mit der Tatsache, dass er in den frühen 1530er Jahren Entwürfe für in Nürnberg gefertigte Holzschnitte und Metallarbeiten lieferte. Ein im Anhang publizierter Katalog von Werken verschiedener Techniken vervollständigt die Studie und stellt den

ersten Versuch eines umfassenden Werkverzeichnisses dar. Dieses Verzeichnis listet auch Behams 1528 in Nürnberg erschienenes Buch über die Proportionen der Pferde auf, nennt aber keinen Herausgeber. Dieses Detail ist deshalb interessant, da Beham die Veröffentlichung verboten worden war, stand er doch unter dringendem Verdacht, Dürer zu plagiierten. In einer Zeit, in der der Name des Verlegers immer angegeben wurde, erfolgte diese Unterlassung höchstwahrscheinlich bewusst, um die Identität des Verlegers zu schützen.

In einem Aufsatz von 1897 datierte Alfred Bauch Behams Umzug nach Frankfurt in das Jahr 1535 und plädierte damit für einen etwas späteren Zeitpunkt als Rosenberg. Bei dieser Annahme stützt sich Bauch auf die Unregelmäßigkeit, mit der Beham in den frühen 1530er Jahren sowohl das alte als auch das neue Monogramm verwendete.⁵ Doch er nennt weder bestimmte Beispiele, um seine Thesen zu belegen, noch deckt er die vermeintlichen Unregelmäßigkeiten wirklich auf. Obwohl Rosenberg und Bauch für Behams Ankunft in Frankfurt in der Mitte der 1530er Jahre argumentieren, erscheint keine ihrer Thesen wirklich überzeugend. Zweifel daran kommen besonders angesichts der Tatsache auf, dass Beham das Frankfurter Monogramm HSB bereits 1531 verwendete – nämlich um das Stundenbuch zu signieren, welches er für den Kardinal Albrecht von Brandenburg illustriert hatte.⁶

Als besonders bedeutende Studie gilt Gustav Paulis eindrucksvoller Katalog, den er 1901 der Behamschen Druckgrafik widmete. Ein Nachtrag wurde 1911 herausgegeben, die Neuauflage erschien 1974.⁷ Paulis Arbeit lieferte den europäischen Grafiksammlungen und den großen standardisierten Nachschlagewerken, wie etwa der Hollstein-Reihe zur Grafik der Frühen Neuzeit, den Maßstab für die Sortierung der Blätter Behams. Pauli untersucht jedes gedruckte Bild des Künstlers und gibt Auskunft über Maße, Standorte und Bedeutung der bekannten Abzüge. Der Band, der 1927 von Heinrich Röttinger als Ergänzung herausgegeben wurde, kann dem Vergleich mit dem Vorgänger nicht standhalten und tritt in Bezug auf wissenschaftliche Genauigkeit und Überzeugungskraft der Argumente hinter das Standardwerk zurück.⁸ Somit ist Paulis Katalog nach wie vor ein unentbehrliches Hilfsmittel für das Studium von Behams druckgrafischem Werk. Darüber hinaus stellt es eine Meisterleistung der Wissenschaft dar, entstand es doch lange bevor die Grafiken durch Reproduktionen allseits zugänglich und für die Forschung nutzbar waren.

Insgesamt hat die kunsthistorische Literatur Beham aus verschiedenen Perspektiven und im Lichte der sich stets wandelnden methodischen Ansätze betrachtet, ihn aber immer nur fragmentarisch behandelt. So kann zum Beispiel Paulis Werk als eine Äußerungsform der Katalogisierungsbestrebungen des frühen 20. Jahrhunderts betrachtet werden. In dieser Zeit war die Kunstgeschichte eine noch relativ junge Disziplin. Die Kunstwerke aller Sammlungen und Museen mussten erst erfasst und



1.1 Sebald Beham, *Wappen des Künstlers*, 1544, Kupferstich, 68 × 59 mm, B 254, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, 1868,0822.261.

den Künstlern zugeordnet werden, um ein Ordnungssystem zu schaffen und ein effektives (Aus-)Sortieren zu ermöglichen.

Mehr als 50 Jahre nach Röttingers Arbeit, zur Zeit des geteilten Deutschlands, wurde das nächste Hauptwerk zu Beham verfasst. Herbert Zschellett-Zschkys Studie *Die «drei gottlosen Maler» von Nürnberg* aus dem Jahr 1975 liegt deutlich die Ideologie der DDR zugrunde.⁹ Daher müssen seine Gedanken über Beham als radikalen Künstler im Kontext der ostdeutschen Politik verstanden werden. In seiner Argumentation verbindet er das Konfliktpotential der lutherischen Reformbewegung und die Problematik des Bauernkrieges mit den unorthodoxen Ansichten, die Beham während des Prozesses von 1525 äußerte. Im Jahre 1988, 13 Jahre nach Zschellett-Zschkys Beitrag, erschien ein von Stephen Goddard herausgegebener Katalog, der von größerer ideologischer Ausgeglichenheit zeugt.¹⁰ Dieses Werk behandelt die Stiche Sebalds und Barthels im Kontext des Kleinmeister-Kreises. Unter den *Kleinmeistern* versteht man die Grafiker der Generation nach Dürer, die wegen ihrer besonders kleinen aber technisch in überaus hoher Qualität gefertigten Drucke so genannt wurden.

Als die kunsthistorische Forschung begann, Werke verstärkt unter Einbeziehung der konkreten Lebensumstände der Künstler zu interpretieren, setzte Keith Moxey 1989 der politischen Interpretation Zschellett-Zschkys einen Aufsatz entgegen, in dem er dafür plädierte, dass es die sozialen und wirtschaftlichen Gegebenheiten waren, die die Künstler zu Behams Zeit motivierten, Themen zu behandeln und Werke zu produzieren, die sich gut verkaufen ließen.¹¹ Des Weiteren hielt Moxey es für unwahrscheinlich, dass Behams politische Einstellung den Inhalt seiner Druckgrafik beeinflusst haben könnte. Schon in einem früheren Aufsatz von 1983 erörterte er, dass Behams große Holzschnitte mit Bauernfesten als Kritik an eben diesen verstanden werden können, spiegeln diese Blätter doch die zeitgenössische Haltung wider, solche Veranstaltungen zu verspotten.¹² Vor allem in den USA erntete Moxeys Aufsatz großen Beifall, obwohl er die Bauernfestivitäten der Beham-Zeit nicht gerade in einem positiven Licht erscheinen ließ.

Parallel zur Etablierung von vieldeutigen Interpretationen in der Kunstgeschichte erkannte ich in den Bauernfest-Holzschnitten Behams mehrere – darunter auch positiv besetzte – Deutungsmöglichkeiten.¹³ Ich untersuchte die Kunstwerke in Zusammenhang mit verschiedenen zeitgenössischen Quellen: Originaldokumenten des Stadtrates, Beispielen volkstümlicher und elitärer Literatur, historischen Ereignissen und religiösen Festlichkeiten, Volksbräuchen und natürlich auch mit den Arbeiten zeitgenössischer Künstler. Eine solch vielschichtige Herangehensweise ermöglicht es, die enorme Leistung, die in Behams umfangreichem und anspruchsvollem grafischen Schaffen liegt, auf neue Art zu würdigen (Man bedenke, dass allein die nahezu ein Dutzend umfassenden großformatigen Holzschnitte der Bauernfest-Thematik jeweils von bis zu vier großen Druckstö-

ken gefertigt worden sind). Die Ikonografie seiner großformatigen Holzschnitte bezieht sich in äußerst kreativer Weise auf die verschiedensten kulturellen Aspekte der Zeit. So kommen in Behams Holzschnitten ein Jungbrunnen, eine Spinnstube, Bauernhochzeiten und Kirchweihfeste vor, ebenso wurden aber auch Nymphen und Satyrn zum Beispiel in Tapetenmustern umgesetzt.¹⁴ Behams künstlerischer Beitrag zur Etablierung der Druckgrafik und zur Entwicklung neuer, profaner Bildthemen aus dem Motivschatz des alltäglichen Lebens wird somit offensichtlich. Eine wichtige Rolle spielt hierbei auch die spätere Wiederverwendung einzelner Motive und Themen aus eigenen Werken. So kehren zum Beispiel Elemente aus den großen, für Nürnberger Druckereien geschaffenen Bauernfest-Holzschnitten in den deutlich kleineren Stichen wieder, die er später in Frankfurt schuf und dort auch selbst druckte.

Positive Deutungen Behams und seines Werks reichen zwar zurück bis an die Anfänge der Beham-Forschung bei Rosenberg, aber selbst Pauli, der Behams reichhaltige künstlerische Ausgangslage dokumentiert, sieht in ihm nur einen Epigonen Dürers. Und auch Christian von Heusinger gelangt in seiner bedeutenden Publikation über die *Riesenholzschnitte* von 1976 zu einer ähnlichen Schlussfolgerung.¹⁵ Eine ganz andere Herangehensweise zeigt Jürgen Müller 2007 in einem Aufsatz über Behams *Jungbrunnen*-Holzschnitt von 1531. Müllers höchst originelle Lesart deutet den großformatigen Druck als Hinweis auf einen in Nordeuropa verbreiteten Argwohn gegenüber einer zunehmenden Hierarchisierung der Kunsttheorie, welche Italien als das unbestrittene kulturelle Zentrum Westeuropas ansah.¹⁶ Unlängst bot ich eine Interpretation Behams als schöpferischen Erfinder von Bauerndarstellungen und als Unternehmer, der seine eigenen Motive immer wieder neu durchdachte, in variiert Weise wiederverwendete und somit eine ständig steigende Nachfrage für seine Grafiken schuf.¹⁷ Festzuhalten ist, dass Beham hauptsächlich im Medium der Druckgrafik gearbeitet hat. Darüber hinaus scheint er einer der ersten, wenn nicht sogar der erste Künstler gewesen zu sein, der damit sogar seinen Lebensunterhalt bestritten hat.

Biografie

Wie bereits in zahlreichen kunsthistorischen Studien über Sebald Beham dargelegt worden ist, war der Prozess vor dem Nürnberger Stadtrat im Jahre 1525 der folgenschwerste Moment seines Lebens.¹⁸ Der Prozess war in der Tat ein wichtiges, wenn auch nicht das alles entscheidende Ereignis. In einer Phase des Umbruchs stellt er einen Wendepunkt in der Karriere des Künstlers dar. Vor dem Prozess war Beham ein junger, talentierter Entwurfszeichner, ausgebildet in der Nürnberger Tradition eines Albrecht Dürers. Als späte Folge seiner Exilierung übersiedelte Beham nach Frankfurt, wo er eine erfolgreiche Karriere als Kupferstecher und Inventor für

Holzschnitte begann. Aus dieser Zeit sind auch zwei von ihm gemalte Adelsbriefe auf uns gekommen. In diesem zweiten Lebensabschnitt schuf er einige seiner interessantesten Werke, sodass Behams Entscheidung für einen Umzug Rückschlüsse auf seine besondere künstlerische Motivation zulässt.

Sebald Beham wurde 1500 in Nürnberg geboren, zwei Jahre nachdem Dürer mit der Veröffentlichung seines Buches der *Apokalypse des Johannes* internationales Ansehen erlangt hatte. Dieses Buch stellt einen Meilenstein in der Geschichte des Buchdruckes dar. Zweifellos steigerte es nicht nur die Nachfrage nach Dürers eigenen, auf Papier gedruckten Werken, sondern schuf darüber hinaus auch ein wachsendes Interesse an dem Medium allgemein, sehr zu Gunsten der nachfolgenden Generation Nürnberger Grafiker, zu der Beham gehörte. Obwohl keine sicheren Belege existieren, die eine Ausbildung Behams bei Dürer beweisen, so sprechen doch zahlreiche sichtbare Anlehnungen an das Werk des Meisters, vor allem in Behams frühesten datierten Werken von 1518, für ein solches Schüler-Lehrer-Verhältnis. Eine Federzeichnung aus Braunschweig zeigt den Einfluss Dürers in der Verwendung geschwungener Linien, die der Modellierung der Rundungen dienen, wie man vor allem an Wangen und Hals der Köpfe nachvollziehen kann.¹⁹ Dieselbe Gestaltungsweise ist auch in dem kleinen, mit 1518 datierten und mit HSP signierten Stich des Brustbildes einer jungen Frau ersichtlich.²⁰ Ungefähr zur gleichen Zeit schuf Beham auch einen Scheibenriss in Form eines Tondo, der ein amouröses Bauernpaar mit Käse und Eiern zeigt.²¹ Diese Komposition scheint in Dürers Werkstatt Teil einer Zeichenübung für seine Schüler gewesen zu sein. Dabei wurde entweder ein Vorbild variiert oder eine Zeichnung, die Dürer vorgegeben hatte, erst von den Schülern nachgezeichnet und dann abgewandelt. Anhand solch stilistischer Indizien kann in Verbindung mit anderen Hinweisen von einer Ausbildung Behams in der Dürer-Werkstatt ungefähr in den Jahren 1515 bis 1520 ausgegangen werden.

In seiner Werkstatt lehrte Dürer seine Schüler die grundlegenden Fähigkeiten im Umgang mit den verschiedenen Techniken, die für den deutschen Renaissance-Maler verbindlich waren: das Anreiben von Pigmenten und die Herstellung von Farben; das Vorbereiten, Glätten und Grundieren von Holztafeln sowie das Auftragen von Ölfarbe auf solche Tafeln; die Konzipierung von Vorzeichnungen für Gemälde, Buntglasfenster und Holzschnitte; das Entwerfen von Grafikvorlagen, das Stechen bzw. Radieren von Kupfer- und Eisenplatten und schließlich das Drucken in der Zylinderpresse; vielleicht auch das Entwerfen und Schneiden von Holzschnitten und das Drucken in der Flachbettpresse. Beham wird außerdem die Herstellung und Handhabung verschiedener Tinten und Druckfarben kennen gelernt haben. Er wird darüber hinaus mit unterschiedlichen, handgemachten, aus abgenutzten Leinentextilien hergestellten Papieren und deren Vorzügen vertraut gemacht worden sein. Zu

diesen zählten gewiss auch die Papiere der lokalen Nürnberger Papiermühle der Familie Stromer. Zweifellos hat Beham bei Dürer auch ein Gespür für den Druckmarkt entwickelt. Er lernte, welche Sujets populär waren und sich gut verkaufen ließen, welche den Neigungen des Künstlers entsprachen und welches Format sich am besten für eine bestimmte Thematik eignete. Behams Ausbildung nahm den für seine Zeit typischen Verlauf, wobei der Eintritt in die Lehre mit ungefähr 15 Jahren stattfand und das Erlangen der Meisterschaft sowie die Eröffnung einer eigenen Werkstatt im Alter von 25 erfolgte. Dürer hatte seinerzeit seine Lehre bei Michael Wolgemut im Jahr 1484 im Alter von 13 Jahren begonnen und war mit 23 – kurz nach seiner Hochzeit mit Agnes Frey – Meister geworden. Behams Ausbildungsbeginn fällt wahrscheinlich in die Zeit, in der Dürer gerade seine *Meisterstiche* von 1513 und 1514 – darunter der *Heilige Hieronymus im Gehäuse* und die *Melencolia I* – vollendet hatte. Zudem beaufsichtigte der Meister soeben die Fertigstellung seines gewaltigen Holzschnittprojektes, den *Triumphbogen Kaiser Maximilians I.*, welcher aus nahezu 200 Druckstöcken bestand und immerhin 257 auf 295 Zentimeter maß.

Spätestens im Jahre 1525 hatte Sebald Beham seinen Meistertitel erlangt und seine eigene Werkstatt eröffnet. Leider geben die amtlichen Zeugnisse der Stadt Nürnberg keine Auskunft darüber, ob Sebald mit seinem jüngeren Bruder zusammenarbeitete, obwohl die große Ähnlichkeit ihrer künstlerischen als auch stilistischen Ansätze, die ihre Werke aufweisen, dies nahe legen. Beide schufen Kupferstiche und Radierungen, doch spezialisierte sich mit der Zeit ein jeder auf ein bestimmtes, gegenüber dem anderen eigenständiges Feld. Sebald konzentrierte sich auf Entwürfe für Holzschnitte und Buntglasfenster, Barthel auf die Tafelmalerei und hier vorrangig auf Porträts. Indem sie in verschiedenen Techniken arbeiteten, folgten die Brüder dem Vorbild des Meisters Dürer, der mit seinen Aquarellen, Glasfensterentwürfen und diversen druckgrafischen Techniken die gleiche mediale Bandbreite abdeckte. Sebald Beham gilt als ein herausragender, wenn nicht sogar als der führende Entwurfszeichner für Buntglasfenster vor 1525. Für den Kardinal Albrecht von Brandenburg schuf er 1534 eine bemalte Tischplatte, die heute im Louvre aufbewahrt wird, außerdem illustrierte er für den Kardinal 1531 ein Gebetbuch, das sich nun in der Aschaffener Hofbibliothek befindet. Neben diesen Raritäten haben sich nur sehr wenige Gemälde erhalten. Doch in Bezug auf die Grafiken Behams ist es generell möglich, dass diese häufiger koloriert wurden, als die erhaltenen Beispiele vermuten lassen (vgl. Kat. 52). Weiterhin kann es gut sein, dass bemalte Drucke allgemein verbreiteter waren, als wir ahnen, und dass Behams Buntglasfensterentwürfe zusammen mit seiner Ausbildung bei Dürer ausreichten, um ihm die Bezeichnung *Maler* einzutragen.²²

Seit 1520 hatten Luthers Thesen, die die dogmatischen Grundsätze der katholischen Kirche in Frage stellten, in

der Nürnberger Gesellschaft Verbreitung gefunden. Somit waren die Beham-Brüder 1525 noch jung genug, um sich vom Aufruhr der Reformation und von der Gespanntheit der sich verändernden religiösen und politischen Situation mitreißen zu lassen. Im Januar 1525 – dem Monat, in dem Nürnberg offiziell lutherisch wurde – wurden die Beham-Brüder zusammen mit dem Maler Georg Pencz vor den Stadtrat gebracht und wegen ihrer radikalen Äußerungen zu Glaubensfragen und der städtischen Obrigkeit angeklagt. Behams Ablehnung äußerlicher Zeichen als Ausdruck christlicher Religion, also der realen Anwesenheit Christi in den Sakramenten, wie sie Luther zumindest noch für Taufe und Abendmahl anerkannte, brachte ihn in direkte Verbindung mit dem Spiritualismus des Schulmeisters der St. Sebaldschule, Hans Denck. Dieser war ein Bekannter und vielleicht sogar enger Freund Behams. Es wird davon ausgegangen, dass Denck wiederum unter dem Einfluss von Andreas Bodenstein von Karlstadt stand. Dieser setzte sich für eine Erweiterung der Laienkompetenzen in der Messe ein, indem er die Stiftung der heiligen Kommunion durch Laien befürwortete. Des Weiteren scheint Beham mit Sebastian Franck bekannt gewesen zu sein, einem radikalen Reformator und Spiritualisten, dessen *Türkenchronik* von 1528 seine spiritualistische Grundhaltung widerspiegelt. Spiritualisten strebten eine unsichtbare Kirche an, die auf innerem Glauben basiert, statt einer veräußerlichten Kirche, die von Zeremonie und Demonstration lebt. 1528 heiratete Franck vermutlich Sebalds Schwester Ottilie, wodurch er Teil der Beham-Familie wurde.

Der Prozess gegen die Behams war in eine ungünstige Zeit gefallen. Nürnberg zählte zu den Reichsstädten, die unter direkter Befehlsgewalt des katholischen Kaisers Karl V. standen. Unorthodoxe Denkansätze, die von der katholischen Konvention abwichen, waren äußerst unwillkommen und neue Ideen mussten vorsichtig

formuliert werden. Die Äußerungen der Beham-Brüder waren dem Nürnberger Stadtrat demnach radikal genug, um ihre Ausweisung aus der Stadt zu veranlassen. Nach Aufhebung des Banns kehrte Sebald Beham im November 1525 nach Nürnberg zurück, nur um wenige Jahre später wieder in Schwierigkeiten zu geraten. Am 22. Juli 1528 wurde ihm und seinem Kollegen «Iheronimus formschneidern»²³ verboten, Behams Proportionsstudie zu veröffentlichen, bevor nicht Dürers Buch über die Pferde posthum von seiner Witwe herausgegeben worden wäre. Dürer war erst in diesem Jahr verstorben und die Erinnerung an ihn war noch stark. Daher wollten die Ratsherren, mit denen Dürer in engem Kontakt gestanden hatte, seine Witwe nicht brüskieren, die die Leitung seiner Werkstatt geerbt hatte.

Die Tatsache, dass Beham die Stadt zu dem Zeitpunkt verließ, als der Plagiatsverdacht aufkam, könnte auf die noch immer herausragende Stellung Dürers in Nürnberg hindeuten, aber auch auf die Macht, mit der die Autoritäten ihn in Ehren hielten. Der Umzug kann allerdings auch ein Hinweis auf Behams tatsächliche Schuld sein, die zwar des Öfteren angenommen wurde, jedoch nie bewiesen werden konnte. Eine objektive Studie der wirklichen historischen Begebenheiten unter Einbeziehung der bisher unveröffentlichten Originaldokumente aus Nürnberg könnte neue Einblicke in die Schuldfrage Behams gewähren.

Die Frage, warum Beham Nürnberg verließ und sich in Frankfurt niederließ, ist von zentraler Bedeutung und muss aus mehreren Perspektiven betrachtet werden. Hat Sebald das politisch und künstlerisch weniger restriktive Umfeld in Frankfurt dem konservativen, vom patrizischen Stadtrat geprägten Klima Nürnbergs vorgezogen? Nachdem er in der zweiten Hälfte der 1520er Jahre bereits zweimal aus der Stadt verbannt worden war, könnte er es Leid gewesen sein als radikaler, gottloser Maler wahrgenommen zu werden. Aber es kann noch weitere Ursachen für seine Übersiedlung nach Frankfurt gegeben haben. Sein Bruder Barthel war nach München gezogen, sodass Nürnberg nicht länger als Heimstatt der Familie angesehen wurde. Vielleicht haben ihn auch die schwierigen Lebensumstände seines Schwagers Sebastian Franck und seines früh an der Pest verstorbenen Freundes Hans Denck dazu bewogen über einen alternativen Wohnort nachzudenken. Beide mussten nach ihrer Verbannung für die ihnen noch verbleibenden Lebensjahre als exilierte Spiritualisten auf der ständigen Suche nach einem Zufluchtsort rastlos von Stadt zu Stadt ziehen.²⁴ Es ist weiterhin möglich, dass die bereits genannten, von Kardinal Albrecht von Brandenburg in Auftrag gegebenen und mit 1531 und 1534 datierten Projekte Beham finanzielle Absicherung boten.²⁵ Somit könnte der Künstler zum Umzug nach Frankfurt ermutigt worden sein, welches in der Nähe von Mainz, einer der Residenzen des Kardinals, lag. Außerdem ist anzunehmen, dass Frankfurt auch als Zentrum des Druckerei- und Verlagswesens eine große Anziehungskraft auf Beham ausgeübt haben



1.2 Sebald Beham, *Joseph und Portiphars Weib*, 1526, Kupferstich, Ø 52 mm, B 13, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1155.

wird. Schließlich hatte er bereits während seiner Nürnberger Jahre wichtige Erfahrungen im Entwerfen von Holzschnitten für Buchillustrationen gesammelt. In den Jahren 1538 und 1539 arbeitete Beham in Frankfurt zusammen mit Sebastian Franck an Entwürfen für die später im Holzschnitt ausgeführten Illustrationen für zwei von Franck in deutscher Sprache verfasste Bücher, die bei dem Drucker Christian Egenolff herausgegeben wurden.

Persönliche Gründe könnten ihn ebenfalls bewogen haben, Nürnberg zu verlassen, so der Verlust seiner Eltern und seiner Frau, eventuell sogar der Kinder. Jedoch fehlen an dieser Stelle gesicherte Dokumente. Im Jahre 1528 könnte Beham eine Familie mit drei Töchtern gehabt haben. Aus historischen Quellen geht hervor, dass im März dieses Jahres ein Maler namens Sebald krank war, sodass seine drei Töchter bis zur Genesung des Familienvaters in einem Heim versorgt werden mussten. Dieser Maler könnte Sebald Beham, aber auch Sebald Greiff gewesen sein, über den nur wenig bekannt ist.²⁶

Ein Mangel an Aufträgen scheint hingegen nicht der Grund für Behams Umzug gewesen zu sein. Erhaltene Urkunden zeugen von der hervorragenden Auftragslage in der Reichsstadt. Zu seinen Mäzenen gehörten gleichermaßen Katholiken – wie Kardinal Albrecht – und Protestanten. Behams politische Einstellung scheint also bei seinen Gönnern keine Rolle gespielt zu haben, obwohl sie ihn gegenüber dem konservativen Stadtrat in Bedrängnis gebracht hatte. Vor seiner Verbannung lieferte Beham in den frühen 1520er Jahren Entwürfe für Buntglasfenster für Kaiser Karl V. und für Kurfürst Friedrich den Weisen von Sachsen. Nach seiner Übersiedlung nach Frankfurt baute er sich eine neue, wiederum adlige Auftraggeberschaft auf, für die er Adelsbriefe oder Wappen schuf. In Nürnberg hatte Beham mit verschiedenen Druckern (z.B. Abrecht Glockendon, Niklas Meldemann und Hans Guldenmund) und Holzschnidern zusammengearbeitet, unter denen sich auch der hochqualifizierte und angesehene Hieronymus Andreae befand. Solche Holzschnitzer setzten die Entwürfe um und stellten die Druckstöcke her, von denen Behams Schnitte letztlich gedruckt wurden. In Frankfurt arbeitete Sebald – wie bereits erwähnt – mit dem Drucker Christian Egenolff zusammen, für den er zahlreiche Buchillustrationen schuf.

Zwischen 1530 und 1535 entwarf er erneut mehrere große Holzschnitte für die soeben erwähnten Drucker aus Nürnberg und für andere, die hier ungenannt bleiben. Beham war also ein vielbeschäftigter Künstler. Die Entwürfe für die *Große Kirmes* (Kat.-Nr. 42), die 1535 bei Glockendon erschien, wird er vielleicht nicht mehr persönlich nach Nürnberg gebracht haben, sondern die einzelnen Entwurfsblätter oder die direkt auf die Holzblöcke aufgebrachten Zeichnungen durch einen Kurier von Frankfurt nach Nürnberg gesandt haben. Andernfalls hätte er sie höchstens in der Druckerwerkstatt abliefern können, als er am 24. Juli 1535 nach Nürnberg kam um im Rathaus seine Stadtbürgerschaft aufzugeben. Beide Möglichkeiten setzen aber voraus, dass Beham, während

er bereits in oder nahe Frankfurt lebte, seine Arbeit für Nürnberger Verleger fortsetzte. Erst nach 1535 hörte er auf, großformatige Holzschnitte für sie zu entwerfen und begann, sich in der Frankfurter Verlagswelt zu etablieren. Dies gelang ihm, indem er Aufträge wie Buchillustrationen für den Verleger Christian Egenolff übernahm.

Ob es nun religiöse, politische oder künstlerische Gründe waren, die zur Übersiedlung führten, Frankfurt wird Beham ein fruchtbares neues Umfeld geboten haben. Hier konnte er – frei von den Nürnberger Konventionen und Zensoren – neu beginnen und sich künstlerisch voll entfalten. In diesem Zusammenhang müssen Behams Darstellungen der menschlichen Gestalt und Sexualität Erwähnung finden. Sein früher, kleinformatiger Stich von *Joseph und Potiphars Weib* aus dem Jahr 1526 (Abb. 1.2) zeigt den fliehenden Joseph in einem für diese Zeit äußerst ungewöhnlichen, nämlich sexuell erregten Zustand. Und auch die Frau, die versucht ihn zurückzuhalten, hat ihre Genitalien entblößt. In einem Abzug, der sich heute in Wien befindet, wurde Josephs Erektion sogar in rosa handkoloriert. Behams Betonung des Geschlechtstriebes in seinen mit Nymphen und Satyrn versehenen Tapeten, datierbar auf 1520 bis 1525, bieten dem Betrachter eine großformatige, wandfüllende Wiedergabe männlicher und weiblicher Geschlechtsorgane. Sie scheinen auf einen Künstler zu verweisen, der ein großes Interesse an der Darstellung sexueller Themen hatte oder möglicherweise sogar die zeitgenössischen Grenzen der Angemessenheit auszureizen versuchte. Schließlich legte er in seinen kleinformatigen Stichen der *Bauernfest*-Thematik, die er in den späten 1530er und 1540er Jahren in Frankfurt schuf, sein besonderes Augenmerk auf den Ehebruch, sich anzüglich berührende Paare sowie Bauern, die sich erbrechen und ihre Notdurft verrichten. Eine solche Betonung des Körpers und der Körperlichkeit war höchst ungewöhnlich für einen Künstler von Behams Rang.

Während seiner Frankfurter Zeit verwendete Beham Motive seiner eigenen großen Holzschnitte wie auch Kompositionen seines Bruders Barthel wieder und nutzte diese für Buchillustrationen und für Folgen kleinerer Kupferstiche. Er arbeitete eine Serie in eine andere um und erzeugte somit eine wachsende Nachfrage für seine Grafiken. Das Weiterreichen von Druckplatten von Verleger zu Verleger oder unter Familienmitgliedern war eine gängige Praxis der Zeit. Dennoch wurde Sebalds Wiederverwendung der Platten seines Bruders später oft als Akt des Raubkopierens abgeurteilt und verfestigte somit seinen Ruf als gottlosen Bösewicht der frühneuzeitlichen deutschen Kunstwelt.

Behams Bilder, die die menschliche Sexualität und Körperhaftigkeit betonen, können dem heutigen Betrachter anstößig erscheinen. Zugleich enthüllen sie aber auch einen für seine Zeit überaus originellen und einflussreichen Künstler. Beham war bereit, neue Wege einzuschlagen, was eine notwendige Voraussetzung für den Erfolg auf dem offenen Kunstmarkt darstellte, der kein sicheres Einkommen garantierte. Dieser neue Markt ermutigte

Künstler zu höchstem Erfindungsreichtum und regte sie zur Produktion großer Mengen von Grafiken an. Durch die Fertigung mehrerer Abzüge von ein und demselben Druckstock wurde eine nochmalige Steigerung der Stückzahlen erreicht, sodass die gleiche Grafik immer wieder verkauft werden konnte. Behams Umzug von Nürnberg nach Frankfurt war aufgrund der ungewöhnlich großen Distanz von 228 Kilometern ebenfalls ein auf seine Art innovativer Akt. Sebald erwies sich dadurch als flexibler und anpassungsfähiger Künstler, der für den Kunstmarkt arbeitete und sich dessen Mechanismen zu Nutze machte. Er erkannte die wachsende Nachfrage nach Druckgrafik und entwickelte daraufhin das Genre der Alltagsszenen, besonders der Bauernfeste, die er nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa durch seine Drucke verbreitete und beim Publikum bekannt machte.²⁷

Übersetzung: Ulrike Müller

- 1 Für Publikationen zu Sebald Beham, seinem Bruder Barthel und weiteren hier erwähnten Künstlern vgl. Alison Stewart, *Before Bruegel. Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery*, Aldershot 2008.
- 2 Vgl. auch die Signatur *Sebaldus Beham Noribergensis* neben dem Selbstporträt auf der *Tischplatte mit Szenen aus dem Leben Davids*, 1534, Öl auf Holz, 128 × 131 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. 1033, siehe Abb. 1.7 in: Stewart 2008a (wie Anm. 1), S. 25.
- 3 Kurt Löcher, *Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis*, München/Berlin 1999 (Kunstwissenschaftliche Studien 81).
- 4 Adolf Rosenberg, *Sebald und Barthel Beham. Zwei Maler der deutschen Renaissance*, Leipzig 1875.
- 5 Alfred Bauch, Der Aufenthalt des Malers Sebald Beham während der Jahre 1525–1535, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 20.1897, S. 194–205.
- 6 Vgl. hierzu Alfons W. Biermann, Die Miniaturenhandschriften des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1514–1545). Einführung in das Thema und die Forschungslage, in: *Aachener Kunstblätter* 46.1975, S. 15–310, hier S. 15–20, 145–239, 249–250.
- 7 Gustav Pauli, *Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen [sic!] und Holzschnitte*, Straßburg 1901 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 33); ders., *Hans Sebald Beham. Nachträge zu dem kritischen Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte*, Straßburg 1911 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 134).
- 8 Heinrich Röttinger, *Ergänzungen und Berichtigungen des Sebald Beham-Kataloges Gustav Paulis*, Straßburg 1927 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 247).
- 9 Herbert Zschellettzsky, Die «drei gottlosen Maler» von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975.
- 10 *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500–1550* (Kat. Ausst. Lawrence KS 1988), hg. v. Stephen Goddard, Lawrence KS 1988.
- 11 Keith P.F. Moxey, The Beham Brothers and the Death of the Artist, in: *Register of the Spencer Museum of Art* 6.1989, 6, S. 25–29.
- 12 Keith P.F. Moxey, Sebald Beham's Church Anniversary Holidays. Festive Peasants as Instruments of Repressive Humor, in: *Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums «Kunst und Reformation»*, hg. v. Ernst Ullmann, Leipzig 1983, S. 173–199.

- 13 Vgl. vor allem Stewart 2008a (wie Anm. 1), S. 6–8 und meinen darin zitierten Aufsatz dies., *Paper Festivals and Popular Entertainment. The Kermis Woodcuts of Sebald Beham in Reformation Nuremberg*, in: *Sixteenth Century Studies* 24.1993, 2, S. 301–350.
- 14 Zum Jungbrunnen vgl. Alison Stewart, Sebald Beham's Fountain of Youth-Bathhouse Woodcut. Popular Entertainment and Large Prints by the Little Masters, in: *Register of the Spencer Museum of Art* 6.1989, S. 64–88; sowie Jürgen Müller, Italienverehrung als Italienverachtung. Hans Sebald Behams «Jungbrunnen» von 1536 und die italienische Kunst der Renaissance, in: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hg. v. Philine Helas/Maren Polte/Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S. 309–318; vgl. ebenfalls Jan-David Mentzels Aufsatz in diesem Katalog. Zur Spinnstube vgl. Alison Stewart, Distaffs and Spindles. Sexual Misbehavior in Sebald Beham's «Spinning Bee», in: *Saints, Sinners and Sisters. Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*, hg. v. dies./Jane L. Carroll, Aldershot 2003, S. 127–154; siehe auch den Aufsatz Jürgen Müllers in diesem Katalog. Zu den Bauernfesten vgl. Stewart 2008a (wie Anm. 1) und den Beitrag Wolf Seiders in diesem Katalog. Zu den Tapeten schließlich vgl. Alison Stewart, Woodcuts as Wallpaper. Sebald Beham and Large Prints from Nuremberg, in: *Grand Scale. Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian* (Kat. Ausst. Wellesley 2008), hg. v. Larry Silver/Elizabeth Wyckoff, New Haven/London 2008, S. 73–84.
- 15 Vgl. *Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance*, hg. v. Horst Appuhn/Christian von Heusinger, Unterschneidheim 1976.
- 16 Müller 2007 (wie Anm. 14).
- 17 Vgl. Stewart 2008a (wie Anm. 1), S. 3–5.
- 18 Zum Prozess vgl. Gerd Schwerhoffs Analyse der Originaldokumente in diesem Katalog.
- 19 Sebald Beham, *Studie mit acht Köpfen*, 1518, Feder und braune Tinte auf rot grundiertem Papier, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, siehe Abb. 1.1, in: Stewart 2008a (wie Anm. 1), S. 17.
- 20 Sebald Beham, *Brustbild einer jungen Frau*, 1518, Kupferstich, 37 × 27 mm, siehe Abb. 1.2, in: ebd. S. 18.
- 21 Sebald Beham, *Bauernpaar*, Feder, braune Tinte und laviert, um 1515–1520, siehe Abb. 1.3, in: ebd. S. 19.
- 22 Zum Thema der kolorierten Druckgrafik vgl. *Painted Prints. The Revelation of Color in Northern Renaissance and Baroque Engravings, Etchings, and Woodcuts* (Kat. Ausst. Baltimore 2002–2003), hg. v. Susan Dackerman, Pennsylvania 2002.
- 23 Wahrscheinlich ist damit der Holzschneider und Drucker Hieronymus Andreae gemeint.
- 24 Siehe den Aufsatz von Michael G. Baylor in diesem Katalog.
- 25 Für Behams Illustrationen des Gebetbuchs Kardinal Albrechts vgl. Biermann 1975 (wie Anm. 6), S. 18, Nr. 7; Ulrich Merkl, *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung* (Diss. Regensburg 1998), Regensburg 1999, S. 372, Nr. 58; Thomas Schauerte, Bruder Nestors, Sohn des Cicero. Albrechts Humanismus und Kunstpatronanz als Ständesattribut, in: *Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg, Renaissancefürst und Mäzen* (Kat. Ausst. Halle 2006), 2 Bd., hg. v. Andreas Tacke/Thomas Schauerte, Regensburg 2006, hier Bd. 2: Aufsätze, S. 51–59; Michael Wiemers, Sebald Behams Beicht- und Meßgebetbuch für Albrecht von Brandenburg, in: *Kontinuität und Zäsur. Ernst von Wettin und Albrecht von Brandenburg*, hg. v. Andreas Tacke, Göttingen 2005 (Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg. Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt 1), S. 380–390; zur Tischplatte vgl. Michael Wiemers, Der Kardinal und die Weibermacht. Sebald Beham bemalt eine Tischplatte für Albrecht von Brandenburg, in: *Sinnliche Intelligenz. Festschrift für Prof. Hans Ost*, hg. v. Rainer Budde, Köln 2002 (Wallraf-Richartz-Jahrbuch 63.2002), S. 217–236.
- 26 Vgl. Bauch 1897 (wie Anm. 5), S. 202.
- 27 Vgl. Stewart 2008a (wie Anm. 1).