

marily reflect the events in the life of the patron seems only a part of the explanation. The merit of this study is the artistic contextualization of Correggio's works, and the many influences he absorbed from Roman and Mantuan culture, and the individual use he made of them. The reception of the paintings, and their intended meaning, must however have been more than just a pun on the private affairs of the Duke – they will have offered a visual counterpart on the discussion of love, in which antique and modern arguments were used to define the behaviour of the courtier.

ARNO WITTE

University of Amsterdam

**Kurt Löcher: Barthel Beham.** Ein Maler aus dem Dürerkreis (*Kunstwissenschaftliche Studien*, 81); München – Berlin: Deutscher Kunstverlag 1999; 260 S. mit 148 überwiegend farb. Abb.; ISBN 3-422-06261-0; DM 148,-

Allzu festgefügt erscheint mitunter das geläufige Bild von der Malerei im Heiligen Römischen Reich, die nach dem Tode Dürers 1528 und mit der zeitgleich auf breiter Front eingeführten Reformation auf ein mittelmäßiges Niveau herabsank. So sehr dies fallweise auch zutreffen mag, desto überraschendere Perspektiven tun sich auf, wenn das Schaffen eines Meisters der Dürernachfolge in einer bislang unbekanntem Breite dargeboten wird. Dies ist bei Löchers Monographie über den Maler Barthel Beham (1502–1540) in mancher Hinsicht der Fall, denn auf dem Gebiet des Kupferstiches ebenso wie in der Portraitkunst leistete der Nürnberger Bemerkenswertes, vielfach Vorzügliches. Mit seinem Buch löst Löcher ein Forschungsdesiderat ein, daß er selbst im Jahre 1967 formuliert hatte, als er seine Studien zur oberdeutschen Portraitkunst veröffentlichte<sup>1</sup>. Auch war Beham im gleichen Jahr ein Teil seines Beitrages zur Festschrift für den Freiburger Lehrer Kurt Bauch gewidmet<sup>2</sup>. Sieben Jahre zuvor hatte sich Löcher bei ihm mit seiner Dissertation über den habsburgischen Hofportraitisten Jakob Seisenegger erstmals als Spezialist für das oberdeutsche Bildnis im 16. Jahrhundert ausgewiesen<sup>3</sup>.

Die Monographie setzt mit einem Kapitel über die wenigen Lebensdaten Behams ein, wobei hier naturgemäß das Hauptaugenmerk dem gut überlieferten und mehrfach untersuchten Prozess von 1525 gilt, von dem aus sich der Bogen zum Werk des Künstlers freilich nur schwer schlagen läßt. Alle folgenden Kapitel sind nun künstlerischen Fragen gewidmet: zunächst Holzschnitt und Radierung (S. 21), ab den Nürnberger Jahren (S. 55) dann – bis auf zehn Seiten zu den Zeichnungen (S. 107) und sechs zu den Bildnisstichen (S. 123) – dem malerischen Werk Behams, das damit

1 KURT LÖCHER: Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 4, 1967, S. 50.

2 KURT LÖCHER: Nürnberger Bildnisse nach 1520, in: MARGRIT LISNER und RÜDIGER BECKSMANN (Hrsg.): *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern*; München-Berlin 1967; S. 115–124.

3 Gedruckt: KURT LÖCHER: Jakob Seisenegger. Hofmaler Kaiser Ferdinands I. (*Kunstwissenschaftliche Studien*, 31); München – Berlin 1962.

etwa zwei Drittel des Lesetextes beansprucht. Dieser klingt mit einer Reihe kleinerer Abschnitte zu Einzelproblemen aus, etwa dem Monogramm Behams oder italienischen Anklängen, und schließt mit einer kunstgeschichtlichen Gesamtwürdigung (S. 181). Ein Überblick über den bisherigen, leicht überschaubaren Forschungsstand wird im Kapitel über die bis 1893 währende Verwechslung mit dem Meister von Meßkirch nachgereicht (S. 177), wozu die mit 20 Seiten reichhaltige Bibliographie (S. 227) eine willkommene Ergänzung bietet. Als wissenschaftliches Herzstück des Buches darf sicherlich der 70 Nummern umfassende Katalog der Gemälde angesehen werden (S. 183), dem sich noch sieben fragliche Zuschreibungen und eine Auswahl von drei abbeschriebenen Bildnissen anschließen. Die Bildnisse sind hier – anders als im Lesetext – nicht chronologisch, sondern nach den Namen der Dargestellten geordnet, was angesichts der häufig fehlenden Datierungen einerseits und andererseits infolge der meist sicher vorzunehmenden Benennungen zwar seine Berechtigung hat, jedoch den Nachteil mit sich bringt, daß die beiden Wittelsbacher-Serien und sämtliche Bildnisse von Ehepaaren im Katalog verstreut sind. Da zudem alle Gemälde gleichermaßen im Lesetext – der zugleich die Abbildungen enthält – wie auch im Katalog besprochen werden, bedarf es so recht häufigen Blätterns. Die sieben den Katalog beschließenden Seiten (S. 220) sind den durchweg unsignierten Handzeichnungen gewidmet, von denen sich zehn aus stilkritischen Gründen zuschreiben lassen, während eine Auswahl von acht weiteren als fraglich oder falsch zu klassifizieren ist.

An Löchers Buch ist zunächst zu rühmen, daß hier das malerische Werk Behams erstmals in qualitätvollen Abbildungen nahezu vollständig versammelt sind, was in besonderem Maße für die durchweg farbige und ganzseitige Wiedergabe seiner besten Portraits zu gilt<sup>4</sup>.

Obwohl ausweislich des Buchtitels, der Beham als Maler aus dem Dürerkreis apostrophiert, und infolge der bewährten Kennerschaft Löchers als des langjährigen Direktors der Gemäldesammlung im Germanischen Nationalmuseum das malerische Oeuvre im Mittelpunkt der Monographie steht, wird dem druckgraphischen Werk des Künstlers breiter Raum gegeben. Die fast durchweg gestochen scharfen und wohlkalkuliert gesetzten Wiedergaben der Kupferstiche und Holzschnitte dürfen in das Lob der Abbildungen insgesamt mit einbezogen werden. Doch formuliert Löcher gerade hierin – gewollt oder ungewollt – mit Nachdruck ein Forschungsdesiderat. Denn seit Pauli 1911 die Kupferstiche Behams sichtet und ordnete, jedoch seinem bis heute grundlegenden und auch von Löcher benutzten Verzeichnis nur einige wenige Tafeln beigab, besteht der Bedarf nach einem vollständig illustrierten Kompendium des druckgraphischen Werkes, das mit 64 Kupferstichen und – eingerechnet der

4 Die seitenverkehrte Wiedergabe des Wiener rechnenden Mannes (Kat. Nr. 66, S. 91), die von PETER und DOROTHEA DIEMER in ihrer Rezension des Buches (*Kunstchronik* 53, 2000, S. 319) bereits erwähnt wurde, wird niemanden mehr verdrossen haben als den Autor selbst. Überdies ist die Reproduktion so dunkel geraten, daß man den ansonsten gut erkennbaren Nagel, den Löcher auch erwähnt (S. 92), hier fast überhaupt nicht ausmachen kann.

Nicht abgebildet wurden die Kat. Nrn. 13, 20a, 30, 41, 42, 55, 56 und 60a, bei denen es sich allerdings zumeist um Kopien handelt.

Apokalypsenfolge – 32 Holzschnitten<sup>5</sup> durchaus überschaubar ist. Gut die Hälfte davon ist bei Löcher mit Abbildungen vertreten. Keine der älteren Publikationen zur Druckgraphik Behams kann nun mit Wiedergaben von befriedigender Qualität aufwarten<sup>6</sup>, und so lassen die nahezu durchweg vorzüglichen Abbildungen in Löchers Buch diesen Mangel mit Nachdruck ins Bewußtsein treten<sup>7</sup>.

Die Problematik hingegen, die sich mit der Zuschreibung und Sichtung der Holzschnitte Behams durch RÖTTINGER verbindet<sup>8</sup>, wird von Löcher zwar erwähnt, doch hindert ihn „eine allgemeine, verständliche Scheu, Röttingers mühevoll und scharfsinnig erarbeiteten Argumente und Schlüsse in Frage zu stellen und erneut zu diskutieren“ (S. 28). Dies ist gewiß ein honoriger Standpunkt, doch ist der Forschung damit nur insofern gedient, als daß hier implizit ein weiteres Desiderat formuliert wird<sup>9</sup>. Die erneute Diskussion der Holzschnitte wäre nicht zuletzt unter dem Gesichtspunkt relevant, daß die drei dem bäuerlichen Leben gewidmeten, mehrteiligen Blätter 1986 Gegenstand einer eingehenden Untersuchung waren<sup>10</sup>, die dank gründlicher Detailanalysen und ausgiebiger Heranziehung der zeitgenössischen Textquellen und Rechtsdokumente ein bemerkenswert plastisches Bild dieses Sujets liefert, das schließlich auch auf den Künstler ein helleres Licht hätte werfen können<sup>11</sup>.

Löcher widmet in diesem Sinne dem Prozeß von 1525 gegen die drei rebellischen Maler Barthel und Sebald Beham sowie Jörg Pencz breiten Raum und gibt im Anhang unter sämtlichen den Maler betreffenden Archivalia auch alle Gerichtsunterlagen im Wortlaut wieder<sup>12</sup>. Dies erlaubt einen für diese Zeit sicher einmaligen Zugriff auf die psychische Individualität eines Künstlers, die sich hier in einem fast selbstzerstörerischen Trotz und jugendlichem Rebellentum offenbart. Anders als ZSCHELETZSCHKY 1975 in seinem Buch über dieses wichtige Kapitel der Nürnberger Refor-

5 Vgl. HEINRICH RÖTTINGER: Die Holzschnitte Barthel Behams; Straßburg 1921.

6 Dies ist für den entsprechenden Hollstein-Band von 1954 ebenso wie für Mullers Euvrekatalog von 1958 und schließlich auch für den Illustrierten Bartsch von 1978 zu konstatieren.

7 Eine Ausnahme bilden die vorzüglichen, allerdings schwer greifbaren Wiedergaben der Holzschnitte – die als „[...] Variation der Dürerschen *Apokalypse* interessieren [...]“ (S. 26) – in GEISBERGS rarem und unvollendetem Tafelwerk, nach dem zuvor von RÖTTINGER [wie Anm. 6] ausgemachten Bestand komplett wiedergegeben werden (MAX GEISBERG [Hrsg.]: Die deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, Jahrgang 1, Heft 5, München 1930, Tf. 202–216).

8 Der „Bartsch“ etwa (wie Anm. 6) übergeht die Holzschnitte – im Gegensatz zu denen Sebald Behams – kommentarlos.

9 Im Zusammenhang mit der niederländischen Reise bemerkt Löcher, daß Beham dazu auch von seiner Vertrautheit mit den Stichen des Lucas van Leiden animiert worden sein könnte (S. 94). Doch wurde dieser an sich wichtige, durch Beispiele jedoch nicht näher belegte Umstand zuvor bei der Besprechung der Druckgraphik vom Autor nicht fruchtbar gemacht. Auch die Anklänge an die Kupferstiche Albrecht Altdorfers sind lediglich Gegenstand einer knappen Erwähnung (S. 45). Die – mitunter eng scheinende – Verwandtschaft der Stiche Altdorfers und Behams spricht u. a. Winzinger an (vgl. FRANZ WINZINGER: Albrecht Altdorfer. Graphik; München 1963, Anhang Nr. 22, 26, S. 40f.).

10 RÖTTINGER (WIE ANM. 6) 3, 4, 5. Vgl. ALISON G. STEWART: The First „Peasant Festivals“: Eleven Woodcuts produced in Reformation Nuremberg; Diss. Columbia University; Ann Arbor 1986, S. 120–156, 161–167, 265–302.

11 Wobei jedoch – ohne nähere Angabe von Gründen – die große Kirchweih als ein Werk Sebalds bezeichnet wird (S. 122).

12 S. 9–16, Anhang Nr. 1–20.

mationsgeschichte<sup>13</sup> enthält sich Löcher einer weiteren Untersuchung der historischen Hintergründe. So hatte sich etwa neben dem St. Sebalder Stiftspropst Melchior Pfintzing – der immerhin seit 1521 nicht mehr in der Stadt lebte – kein geringerer als Graf Albrecht von Mansfeld, der seit 1518 der erste Schirmherr Luthers war<sup>14</sup>, für die drei Maler ergebnislos eingesetzt. Zschelletschky's These, daß über die Bergwerksbeteiligungen vieler Nürnberger Patrizier – so auch der Pfintzing – im Mansfeldischen das Interesse des Grafen an dem Prozess geweckt worden sein könnte, hat einiges für sich. Darüber hinaus ist auch zu bedenken, daß dem Grafen Behams Apokalypsen-Zyklus für Luthers Neues Testament von 1524 bekannt und Anlass für seinen versuchten Sukkurs gewesen sein könnte.<sup>15</sup> In diesem Zusammenhang sei auch an die beiden Beschwerdebriefe Luthers an den Nürnberger Rat erinnert, die sich auf die Verleger Hans Guldenmund und Hans Hergott beziehen, mit denen Beham ebenfalls in gesicherte Verbindung zu bringen ist<sup>16</sup>. Aus dieser Reihe bedeutender historischer Persönlichkeiten und Ereignisse, mit denen der Maler direkt oder indirekt in Berührung kam und die sich allein durch seine späteren Auftraggeber noch ausgiebig fortsetzen ließe, könnte man um den Maler vielleicht doch ein engeres zeitgeschichtliches Gerüst konstruieren, als es die kunsthistorische Forschung bislang geboten hat.

Zum Auftreten des einstigen Müntzer-Sympathisanten Beham im altgläubigen München – ausgerechnet als Portraitist des energischen Gegenreformators Leonhard von Eck<sup>17</sup> – sei ergänzend noch einmal die Tatsache in Betracht gezogen, daß der Künstler von Anfang an im Hause des Münchner Stadtmalers Wolfgang Mielich lebte (S. 16f.). Da dieser in den Steuerbüchern erstmals 1509 erscheint<sup>18</sup>, dürfte er einen bereits seit langem florierenden Werkstattbetrieb besessen haben, als er spätestens 1527 den jungen Beham aufnahm. Mithin könnte es Wolfgang Mielich gewesen sein, der dem Nürnberger derart hochgestellte Auftraggeber vermittelte. Zugleich darf wohl vermutet werden, daß der damals elfjährige, später vielbeschäftigte Portraitmaler Hans Mielich nicht nur bei seinem Vater – dem kein Portrait sicher zuweisbar ist<sup>19</sup>

13 HERBERT ZSCHELLETZSCHKY: Die „drei gottlosen Maler“ von Nürnberg; Berlin (Ost) 1975, S. 63 ff. Vorzuziehen ist freilich die von Löcher auch häufig zitierte, ideologisch weit unvoreingenommene und Zschelletschky häufig berichtigte Darstellung bei GÜNTER VOGLER: Nürnberg 1524/25. Studien zur Geschichte der reformatorischen und sozialen Bewegung in der Reichsstadt; Berlin (Ost) 1982; hier bes. S. 250–310.

14 Vgl. GRÖSSLER: Art. „Mansfeld, Albrecht III.“ in: ADB Bd. 20 (1884), S. 215–221.

15 Ob es Beham tatsächlich noch einmal versucht haben sollte, im streng altgläubigen München die Sache Luthers öffentlich oder insgeheim zu vertreten, erscheint angesichts der Namensgleichheit mit einem 1533 inhaftierten Träger des Allerweltsnamens *Beham* eher hypothetisch (16f.).

16 Vgl. Briefe vom 16. September und 7. November 1525, in: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Briefwechsel Bd. 3, Weimar 1933, Nr. 924, 943. Guldenmund verlegte RÖTTINGER (wie Anm. 5) Nr. 6, 9 und 10, Hergott 1524 und 1525 das deutsche Neue Testament Luthers mit Behams Apokalypse-Holzschnitten.

17 Hier mag er mit dem Pfund gewuchert haben, gleichsam als ein vom Nürnberger Protestantismus Verfolgter zu erscheinen.

18 Vgl. B. H. RÖTTGER: Stw. „Müelich, Hans“, in: THIEME/BECKER Bd. 25 (1931), S. 212.

19 Ein von RÖTTGER angegebenes Portrait eines Münchner Patriziers mit einem Hund im Bayerischen Nationalmuseum (BERNHARD HERMANN RÖTTGER: Hans Mielich; München 1925; S. 43, Abb. S. 45) wurde von Löcher 1995 Hans Schöpfer d. Ä. zugeschrieben.

– sondern angesichts des raschen Erfolges von Barthel Beham auch bei ihm sein Handwerk gelernt haben dürfte<sup>20</sup>. Dies würde in stilistischer Hinsicht zugleich die Frage seiner Mitarbeiterschaft an Beham-Bildnissen von eher serieller Machart oder zweifelhafter Zuschreibung auf<sup>21</sup>. Schließlich mag man auch aus der Tatsache, daß Hans Mielich am 6. März 1551 gemeinsam mit dem Hofkistler Hanns Greyß in der Nachfolge der beiden Maler Hans Ostendorfer und Ludwig Refinger die Vormundschaft für die Kinder des verstorbenen Beham übernimmt (S. 18 u. Quelle Nr. 36), eine enge Beziehung zu ihm und seiner Familie herauslesen.<sup>22</sup>

Es sind all dies Ergänzungen am Rande, die jedoch bei eingehenderer Überprüfung an manchen Stellen zu kleinen Präzisierungen in der Biographie Behams führen könnten, zu der es so auffallend wenige Daten gibt, wie Löcher eingangs bemerkt (S. 16).

Einer bereits 1967 geäußerten These zu einer Reise des Künstlers in die Niederlande<sup>23</sup> ist ein eigenes Kapitel gewidmet, dessen Hauptgegenstand vier unsignierte und unidentifizierte Bildnisse darstellen<sup>24</sup>. Hauptargument für die Reise war seit jeher die spontane, fast szenisch wirkende Unmittelbarkeit des Wiener rechnenden Mannes, mit der er aus einer Körperwendung heraus den Betrachter eindringlich anblickt, während er zugleich mit Kreide Zahlen auf den Tisch vor sich schreibt – Charakteristika, die sich auch dem im gleichen Jahr 1529 entstandenen *Doelenstuk* des Dirk Jacobsz. überzeugend zuschreiben lassen, das in bewegter Komposition die lebhaft individualisierten Mitglieder der Amsterdamer Schützengesellschaft vorstellt<sup>25</sup>. Neben dem Männerbildnis liefert eine Dame am Spinnrad ein weiteres Argument für die niederländische Reise, denn Löcher sieht hier eine ikonographische Parallele zu einem gleichfalls 1529 wohl von Maerten van Heemskerck (S. 92) gemalten Paar im Amsterdamer Rijksmuseum. Hier sitzt ebenfalls eine Dame am Spinnrad, während ihr Mann mit Geldzählen beschäftigt ist. Allerdings liegen die Dinge vielleicht doch wohl etwas komplizierter. Denn es ist seit jeher weder von einer paarigen Zuordnung der beiden Behamschen Bildnisse die Rede, noch ist ein engerer Zusammenhang zwi-

20 Ebd., S. 16.

21 Unter diesem Blickwinkel wären dann vielleicht die Bildnisse, die vor dem etwa zwanzigsten Lebensjahr Mielichs (ca. 1536) datiert sind, einer weiteren Betrachtung zu unterziehen: Kat. Nrn. 4, 5, 6, 8, 10, 12, 13 (ohne Abb.), 18, 23, 25, 26, 31, 33, 36, 44, 46, 54, 55 (ohne Abb.), 60.

22 Nebenbei sei noch vermerkt, daß es Hinweise darauf gibt, Beham könne sich im Jahre 1531 noch einmal in seiner Vaterstadt aufgehalten haben, denn Habich nimmt an, daß die drei mit diesem Jahr datierten Medaillen von der Hand des Ludwig Neufarer – neben Behams (Abb. 1) die der Nürnberger Patrizier Jobst und Jakob Muffel – in Nürnberg entstanden sein dürften, vgl. GEORG HABICH: Die deutschen Medailleure des XVI. Jahrhundert; Halle/Saale 1916; S. 116 f.

23 Erstmals in: LÖCHER: Studien 1967 [wie Anm. 1], S. 55; erneut in: DERS., Art. „Beham, Barthel“, in: AKL Bd. 8 (1994), S. 287.

24 Kat. Nr. 68 Dame am Spinnrad 1529 (Abb. 82); Kat. Nr. 66 Rechnender Mann 1529 (Abb. 83); Kat. Nr. 63 Damenbildnis 1529 (Abb. 84); das Gegenstück zum Rechnenden Mann, eine Dame mit Papagei (undatiert, Kat. Nr. 67, Abb. 106), ist hier dem Kapitel „Gemalte Einzelbildnisse der dreissiger Jahre“ (129) zugeschlagen, da Löcher aus Stilgründen eine spätere Entstehungszeit („um 1533“) annehmen möchte. Angesichts der deutlichen stilistischen Schwankungen zwischen den beiden sicher datierten Kat. Nrn. 66 und 68 ist allerdings zu fragen, ob dies die Dinge nicht unnötig verkompliziert und das reizvolle Nebeneinander der beiden hochrangigen Bildnisse damit zu Unrecht vereitelt.

25 Dirk Jacobsz wurde daraufhin das Wiener Bildnis bereits zu- und zugunsten Behams wieder abgeschrieben (92).

schen dem kaufmännischen Geldzählen und dem noch immer nicht näher bestimmten „Rechnen“ des Wiener Bildnisses erkennbar. Wendet man sich hier der seit je vertretenen Alternative zu, es handele sich um eine Art Schiedsrichter-Tätigkeit, dann ginge dies auch mit der vermuteten Quelle der Anregung, dem Amsterdamer Schützenstück des Dirk Jacobsz., konform; somit könnte das Wiener Bildnis das Mitglied einer der angesehenen Schützengesellschaften und damit zugleich dessen gesellschaftlichen Rang darstellen. Nimmt man noch hinzu, daß Papageien beliebte Ziele bei den Preisschießen dieser Gesellschaften waren<sup>26</sup>, dann wäre auch das weibliche Gegenstück in Wien in diese Ikonographie einbeziehbar. Folgt man dieser Überlegung für einen Augenblick, dann resultiert daraus der Schluss, daß entweder auch der Auftraggeber Behams in den Niederlanden zu suchen ist – oder man faßt sich ein Herz und schreibt die beiden Wiener Bildnisse dem Münchner Hofmaler wieder ab, womit die Notwendigkeit einer niederländischen Reise dann nur noch für die beiden Damenbildnisse gegeben wäre. Aber auch diese beiden Portraits (Kat.-Nr. 63, 68) geben in mancher Hinsicht Rätsel auf, denn die Physiognomien der beiden Damen sehen einander so auffallend ähnlich, daß man fast meinen könnte, es handele sich um ein und dieselbe Person. Ob es hier nun um Mutter und Tochter, um Bildnisse derselben Dame für unterschiedliche Bestimmungen oder um die Neuauferfertigung eines verworfenen Portraits – vergleichbar den drei Varianten des Leonhard von Eck aus dem Jahre 1527 – handelt, wäre vielleicht einmal zu diskutieren.<sup>27</sup>

Nach einem mit etwa einer Textseite knapp ausgefallenen Kapitel über „Modellstudie und Ricordo“ (169–171)<sup>28</sup> folgt ein kurzer Abschnitt über Beham und Italien. Obwohl der Maler auf seiner wohl einzigen Italienreise starb, hält sich der südländische Einfluß in seinem Werk in Grenzen, wie Löcher hier darlegt (175). Anleihen werden lediglich in den – allerdings deutlichen – Adaptionen von Kupferstichen Raimondis und Venezianos greifbar (Abb. 11, 16, 27, 32). Bei den fulminanten Kampffriesen, denen Löcher ein eigenes Kapitel widmet, ist das antike Sujet zwar geradezu exemplarisch ins Bild gesetzt, doch lieferte die italienische Graphik hier bislang anscheinend kein konkreteres Vorbild als Pollaiuolos um 1470 gestochene Bewegungsstudien (S. 47)<sup>29</sup>. In diesem Zusammenhang wäre eigentlich auch eine eingehendere Bespre-

26 Ebd.

27 Verwiesen sei in puncto Ähnlichkeit auf den Gesichtsschnitt und auf die Augenpartie, namentlich auf die Brauenbögen. Für ein Bildnispaar von Mutter und Tochter (am Spinnrad) sprächen neben den fast gleichen Bildmaßen und der identischen Art der Datierung die einander zugewandten Körperhaltungen, der – vordem ziellose – Blick der Tochter auf die Mutter, das unbedeckte Haupt und die häusliche Arbeit hier, Haube und strenge Repräsentation dort. Anlass für das Bildnispaar könnte der Tod einer der beiden Damen gewesen sein.

28 Gerade das Bildnispaar von Herzog Wilhelm und seiner Gemahlin Jacobäa (Schaffhausen, Kat. Nr. 61, 35) sowie der beiden zugehörigen Zeichnungen (Kat. Nr. Z 7, 8) kann verdeutlichen, wie die Individualität der beiden realistisch und ungeschönt wirkenden Zeichnungen sich unter dem Postulat des repräsentativen Standesportraits hin zum Unpersönlichen, Glatten und Schematischen zu transformieren vermag, das schließlich auch einen guten Teil des Behamschen Œuvres kennzeichnet.

29 Gemeint sind wohl der „Kampf der nackten Männer“ und „Herkules besiegt die Giganten“ (B. 2, 3); darüber hinaus käme vielleicht auch Mantegnas „Kampf der Seekentauren“ in Betracht (B. 17, 18).

chung des kleinen Münchner Madonnengemäldes (Kat.-Nr. 72) zu wünschen gewesen, das Löcher nur mit Vorbehalt im Oeuvre belässt (S. 100) und das durch Sfumato-Effekte auffällt, die sonst bei Beham nirgends begegnen. Dies gilt auch für die in Farbigkeit und Modellierung stark an Tizian erinnernde Gewandbehandlung, womit wiederum unmittelbar auf jene Kopie von Tizians „Junger Frau bei der Toilette“ verwiesen wäre (Kat.-Nr. 2), die Beham vielleicht im Auftrag Wilhelms IV. und nach einem verschollenen Vorbild in der Sammlung Ottheinrichs in Neuburg 1534 angefertigt hatte (S. 102) – ein Lehrstück über die kühlen, fast hart wirkenden Transformationen, die einem italienischen Renaissance-Gemälde diesseits der Alpen widerfahren konnten und die zu der erwähnten Madonna in diametralem Widerspruch stünden.

Ein Großteil der Monographie ist stilgeschichtlichen Fragen gewidmet, und zur gleichen Zeit, da in die neuesten Bände der Deutschen Kunstdenkmäler die knappen und treffend wertenden Zitate Dehios wieder aufgenommen werden, wird man auch Löchers prägnante Charakterisierungen der Behamschen Kunstwerke zu schätzen wissen, die dem Maler gegenüber seinen Zeitgenossen ein klares Profil geben. Darüberhinaus sind dem Verfasser gültige und kompakte Definitionen etwa der Münchner Bildniskunst oder des höfischen Portraits im Allgemeinen zu danken (S. 73–88; 151 f.). So bleibt abschließend festzuhalten, daß es Löcher mit seinem Buch gelungen ist, einen der bedeutendsten deutschen Künstler der Zeit unmittelbar nach Dürer in das rechte Licht zu setzen, die Bandbreite seines Schaffens – von den derben Bauernholzschnitten der Frühzeit über subtile Kupferstiche bis hin zu den brillianten Hofportraits – aufgefächert und seiner Malerei eine Untersuchung gewidmet zu haben, die lange Zeit Standardwerk und unverzichtbare Forschungsgrundlage zu Barthel Beham bleiben wird.

THOMAS SCHAUERTE  
Herzog August Bibliothek  
Wolfenbüttel

**Sylke Kaufmann und Dieter Kaufmann: Goethe, der Thüringisch-Sächsische Verein und die Entwicklung der Altertumskunde in den Jahrzehnten nach 1800** (*Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte Mitteleuropas* 27); Weissbach: Beier & Beran 2001; 341 S., 16 Taf. m. SW-Abb.; ISBN 3-930036-51-7; DM 89,-

Der „Thüringisch-Sächsische Verein für Erforschung des vaterländischen Alterthums und Erhaltung seiner Denkmale“ wurde 1819 auf der Burg Saaleck gegründet. Hauptinitiator war der preußische Landrat Carl Peter Lepsius (1775–1853), der kunsthistorisch wichtig ist durch „seiner Wiederentdeckung gleichkommende Schrift über die Stifterfiguren im Naumburger Dom“, 1822 (S. 80). Der Verein residierte zunächst in Naumburg, seit 1823 in Halle. 1820 teilte der Verein mit, er werde „sein vorzüglichstes Augenmerk auf die Geschichten und geschichtlichen Denkmale der Vorzeit, das heißt, von den ältesten Zeiten bis zum Friedensschluß von Osnabrück, durch welchen