

Baldung, Dürer und Holbein

Autor(en): **Reinhardt, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **35 (1978)**

Heft 4: **Probleme der Baldung-Forschung : Kolloquium im Kunstmuseum
Basel, 30. Juni 1978**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166985>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Baldung, Dürer und Holbein

VON HANS REINHARDT

Die Basler Kunstsammlung besitzt eine Reihe von Gemälden Baldungs, wie es uns erscheint, aus seiner glücklichsten Zeit, von seiner Niederlassung in Straßburg über seine reiche Tätigkeit in Freiburg bis zu seiner Rückkehr nach Straßburg. Ein einziges Werk geht über diese Jahre von 1510 bis 1517 hinaus: das Bildnis des Adalberg von Bärenfels mit dem Datum 1526. Das undatierte Täfelchen der Frau mit dem Tod dürfte jedoch ebenfalls etwas später entstanden sein als das Mädchen am Rande des Grabes von 1517¹; seine breitere Malweise und die fahleren Farben scheinen den neuen Abschnitt von Baldungs Kunst seit den zwanziger Jahren vorzubereiten, die Akte und Allegorien mit ihrem erloschenen Kolorit vor dunklem Grund.

Das schönste aus der Gruppe der Basler Gemälde ist zweifellos die sorgfältig in leuchtenden Farben gemalte, 1512 datierte Kreuzigung mit den beiden Schächern, Johannes dem Täufer und Jacobus major neben Johannes dem Evangelisten und Maria links, dem heiligen Bischof Konrad von Konstanz und der knienden Stifterin mit ihrem Pilgerstab in der Mitte und rechts anschließend dem Apostel Thomas, der seinen Finger in die Seitenwunde des auferstandenen Christus legt. Das prächtige Bild, unstreitig eines der feinsten im Werke Baldungs, ist uns durch die behutsame Restauration von Dr. Paolo Cadorin nach langem Entbehren in authentischer Gestalt aufs schönste wiedergeschenkt worden. Auch die Tafel mit Anna selbdritt ist durch die Freilegung der Falten des dunkelgrünen Vorhangs auf den originalen Zustand zurückgeführt, die Trinität mit der Schmerzensmutter und dem heiligen Eligius, durch das von einem Schilder- oder Briefmaler ausgeführte Hasenwappen als Bestellung des Freiburger Münsterpflegers und auf der Rückseite von Baldungs Hochaltar porträtierten Eligius Has nachgewiesen, hat durch Reinigung sehr gewonnen. Zwei der Basler Bilder, die eben genannte Anna selbdritt und die große Tafel der Geburt Christi mit Baldungs Signatur und dem Datum 1510, haben mich seit je immer wieder beschäftigt. Von ihnen soll hier die Rede sein.

1

Die Anbetung des Kindes (Abb. 1) ist nach der Aufnahme Baldungs ins Straßburger Bürgerrecht entstanden². «*Item Hans Baldung der moler hat das burgrecht koufft tercia Quasimodo geniti*» (Sonntag nach Ostern), heißt es im Bürgerbuch unter dem Jahre 1509³. 1507 hatte Baldung die Werkstatt

Dürers verlassen, aber das Bild steht noch ganz unter Dürers Eindruck. Es gemahnt an das Mittelstück des Paumgärtner-Altars von 1504, auf dem Joseph und Maria beidseits des auf einer Decke liegenden, von Engelein betrachteten Kindes angeordnet sind; ein von Gebäuden eingefasster Hof erstreckt sich nach der Tiefe, und ein großer Bogen öffnet sich gegen eine Landschaft, aus der zwei Hirten herankommen, in der Ferne fliegt ein Engel zu der Herde herab. Wie weit ist man aber bei Baldung von der kraftvollen, alle Einzelheiten liebevoll schildernden Zeichnung Dürers entfernt! Die Zeichnung ist für Dürer das Primäre, die leuchtenden Farben dienen im wesentlichen dazu, sie prächtig zu kolorieren. Baldung dagegen hat für die Farben ein ganz anderes Gefühl; sie sind blühender und zart abgestimmt. Die Komposition ist stark vereinfacht, große, wuchtige Figuren dominieren. Aber bei all dem, was plastische und malerische Vorzüge sein könnten, will eine fesselnde Wirkung nicht recht aufkommen. Die Quader im Vordergrund schieben zwar Maria, das Kind in seinem Körbchen auf einem Steinblock und den heiligen Joseph ins Bild hinein und scheinen eine Tiefenbewegung vorzubereiten. Diese kommt jedoch nicht zustande. Nach oben verläuft die Darstellung ins Leere, in ein ödes, goldenes Feld, eine goldene Wüste, in der sich der winzige Engel, der zu den Hirten heranfliegt, wie eine Mücke ausnimmt. Es ist klar: Hier fehlt etwas.

Schon in meiner Studienzeit, bei der Betrachtung der Tafel im Seminar von Professor Heinrich Alfred Schmid, fiel es mir auf, daß an mehreren Stellen im Goldgrund Reparaturen, zum Teil deutliche Flicke von Nagellöchern, zu beobachten sind. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß vor dem goldenen Grund ein durchbrochen geschnittes Gesprenge angebracht war, wie man es häufig antrifft, besonders in der Nachbarschaft eines mit geschnitzten Figuren gefüllten Mittelschreins, wie auf den Tafeln des fälschlich benannten «Peringsdörfer Altars» zu Nürnberg, aber auch an dem in allen Teilen gemalten Freiburger Hochaltar von Baldung, mit Ausnahme der Kreuzigung auf der Rückseite.

Auf einer Photographie versuchte ich eine Rekonstruktion eines solchen Gesprengs zu skizzieren. In der Folge erklärte sich Fr. Monique Veillon, Restauratorin im Atelier der Öffentlichen Kunstsammlung, bereit, das Bild und die darauf anwendbare mögliche Form des Gesprengs zu prüfen und eine Zeichnung des begreiflicherweise in seiner Gestalt unverbindlich bleibenden Ergänzungsvor-

schlags anzufertigen (Abb. 2). Für diese ihre Mithilfe habe ich ihr auf das herzlichste zu danken. So kann ich das Ergebnis unserer Versuche hier erstmals vorlegen⁴.

Das Gespreng gibt dem Bilde zweifellos festeren Halt und einen neuen, günstigeren Aspekt. Die Wirkung ist dank dem Repousoir, das auch oben entsteht, wesentlich geschlossener, die Plastizität der Figurengruppe wird gekräftigt, die Räumlichkeit geweitet, die Szene des Engels, der zu den Hirten herabfliegt, sich aber auf der goldenen Fläche verlor, verdeutlicht und in die Komposition einbezogen. Um die Tafel sinngemäß zu zeigen und zu würdigen, sollte man sie eigentlich mit einer solchen Ergänzung versehen dürfen. Wäre der Altarbauer Klemm in Colmar noch am Leben, so hätte man vielleicht das Wagnis eingehen können. Das ist aber heute nicht mehr möglich, es würde auch gegen die Auffassung heutzutage gültiger Präsentation in einer Galerie verstoßen. Die Tafel würde jedoch unbestreitbar an Interesse zunehmen und erst richtig verständlich sein. Ohne den Zusatz bleibt sie Fragment.

Das Gegenstück zur Basler Tafel, eine Anbetung der drei Könige, befindet sich in Dessau⁵. Sie nimmt sich nicht sehr vorteilhaft aus. Die Gruppe der Könige ist plump, die Figuren sind steif und eher unbeteiligt. Täusche ich mich nicht, so hat Baldung im gleichen Jahre 1510 eine weit bedeutendere Darstellung geschaffen. Ich denke an die bisher unbeachtet gebliebenen, seit dem 18. Jahrhundert nicht mehr bestehenden Gemälde auf den Flügeln der Straßburger Münsterorgel⁶. Sie sind auf der Großen Innenansicht des Münsters, die Isaac Brunn 1630 gestochen hat, noch zu sehen (Abb. 3). Die linken Flügel des Hauptwerks und des Rückpositivs sind auch auf der miniaturartig ausgemalten Zeichnung von 1714 wiedergegeben, die heute im Musée de l'Œuvre Notre-Dame ausgestellt ist (Abb. 4). Sie wurde angefertigt, als man anlässlich der Erneuerung des Instruments durch den berühmten Orgelbauer Andreas Silbermann darüber befinden mußte, ob man die Flügel beibehalten oder durch geschnitzte Ranken im Louis-XIV-Stil ersetzen wolle. Ein erster Vorschlag hiezu ist rechts auf der Zeichnung dargestellt. Man hat sich für die Schnitzerei in etwas anderer Form entschieden.

Die große Hängekonsole mit den beweglichen Figuren Simsons auf dem Löwen, des Stadtboten mit seiner Trompete und des «Roraffen» mit Rednergebärde ist 1385 nach einem Brande vom Jahre zuvor errichtet worden. 1489 wurde das Werk vergrößert und in einem neuen Gehäuse untergebracht, dem Fuß ein Rückpositiv angehängt. 1506 zeigte das Instrument Schäden. Man ließ deshalb den offenbar angesehensten Orgelbauer, Hans Süss von Nürnberg, aus Köln, wo er vorübergehend tätig war, nach Straßburg kommen, um mit ihm zu verhandeln. 1507 wurde der Vertrag abgeschlossen, und 1508 oder 1509 war die Arbeit im Gange. Leider fallen nach dem Halbjahr 1508/1509 die Rechnungen des Münster-

werks bis 1513 aus. Die bemalten Flügel gehörten sichtbarlich nicht zum Gehäuse von 1489. Die Abbildungen zeigen in voller Übereinstimmung und, obwohl sie fast hundert Jahre auseinanderliegen, mit einer für jene Zeiten erstaunlichen Stiltreue die großen Formen des 16. Jahrhunderts. Wer sollte aber damals, nach der Reparatur des Instruments, eine solche Arbeit ausgeführt haben? Hans Wechtlin kam dafür kaum in Betracht. Er scheint ausschließlich auf dem Gebiete der Graphik tätig gewesen zu sein, jedenfalls kennt man kein Gemälde seiner Hand⁷. Dagegen ist die Verwandtschaft mit der Art Baldungs, der ja gerade kurze Zeit zuvor in Straßburg ansässig geworden war, geradezu augenfällig. Die Darstellungen stehen denen der Tafeln von 1510 außerordentlich nahe, nur müssen die Orgelflügel ein weit bedeutenderes Werk gewesen sein.

Die Anbetung der Könige auf den großen Flügeln war durch das Gehäuse auf ungewöhnliche Weise in zwei weit auseinanderstehende Hälften geteilt. Das nackte Kind auf dem Schoße der Maria streichelt den weißen Bart des Greises, der ihm ein offenes Kästchen anbietet. Hinter ihm hebt ein Diener die Krone, die sein Herr aus Ehrfurcht abgenommen hat, mit beiden Händen in die Höhe. Diese Gruppe füllt für sich allein die ganze Breite des Vordergrunds aus. Über ihr in der Mitte steht Joseph. Er lupft sein Käppchen und macht eine Gebärde der Verwunderung. Von links her strecken Ochs und Esel ihre Köpfe herein, und über dem Strohdach leuchtet der Stern. Auf dem rechten Flügel erkennt man die beiden anderen Könige, einen Weißen und einen jungen Mohren, der eilig herzuläuft, hinter ihnen das Gefolge mit zwei Reitern, deren bewimpelte Lanzen in den überhöhten Teil des Flügels hinaufragen. Das Rückpositiv ist ebenfalls mit Flügeln versehen. Auf dem linken war die Geburt Christi gemalt: Maria und Joseph knien an der fest mit Stroh gefüllten Krippe, zwischen ihnen schaut ein kleiner Engel hervor, und auch Ochs und Esel sind im Hintergrunde dabei. Der rechte Flügel, der auf der Pergamentzeichnung von 1714 nicht mehr dargestellt ist, erscheint auf dem Stich von 1630 so weit zurückgeklappt, daß nur noch eine stehende Gestalt sichtbar wird. Sollte dort die Verkündigung an die Hirten zu sehen gewesen sein? Man glaubt jedoch auf dem Kopfe der Figur eine Krone zu erkennen, so daß man eher auf die Rückreise der Könige schließen mußte. Die Zeichnung von 1714 bestätigt die Abbildung des linken Flügels auf dem Stich von 1630 und ergänzt sie in einem charakteristischen Zuge: Das Kind greift nicht nur mit der Rechten in den Bart des alten Königs, sondern taucht zugleich die Linke in das mit Goldstücken gefüllte Kästchen, wie auf dem Dessauer Bilde, aber in viel lebhafterer Bewegung.

So ist es wohl erlaubt, in den Flügeln der Straßburger Orgel eine verlorene Arbeit Baldungs zu erkennen. Es war ein großer, ehrenvoller Auftrag für den eben erst zum Bürger gewordenen Künstler.



Abb. 1 Hans Baldung Grien: Die Geburt Christi. Innenseite eines Altarflügels, 1510. Kunstmuseum Basel



Abb. 2 Hans Baldung Grien: Die Geburt Christi, 1510. Kunstmuseum Basel. Ergänzungsversuch eines Gesprengs, gezeichnet von Monique Veillon



Abb. 3 Die Straßburger Münsterorgel mit den gemalten Flügeln. Ausschnitt aus dem Stich der Innenansicht des Münsters von *Isaac Brunn*, 1630

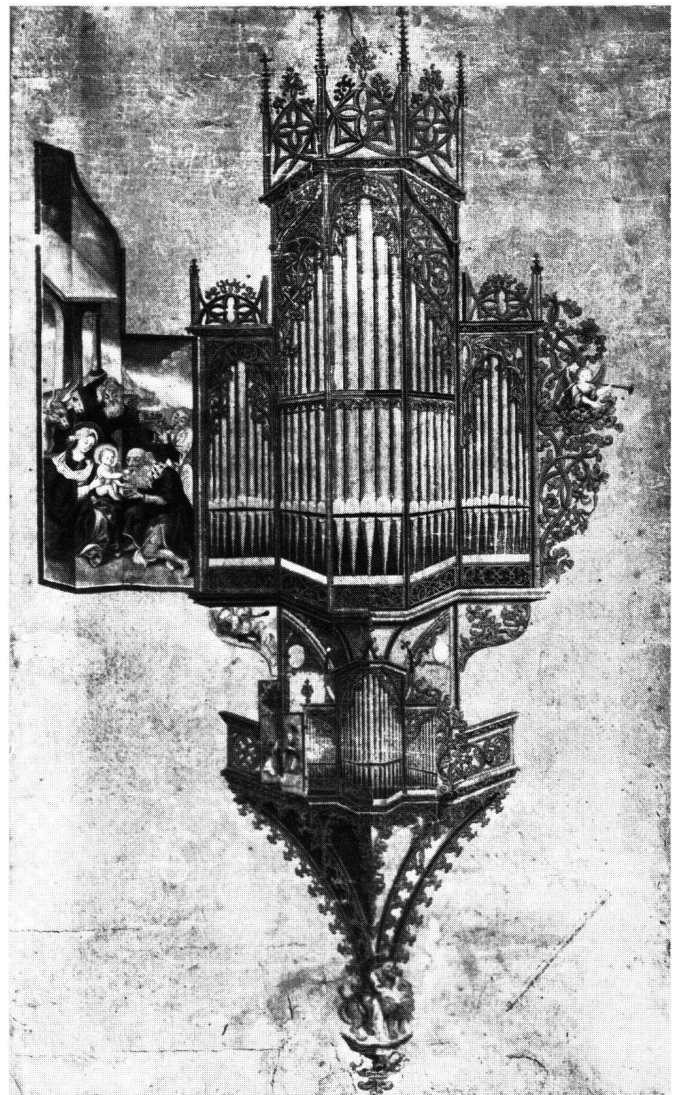


Abb. 4 Die Straßburger Münsterorgel. Links die gemalten Flügel, rechts Projekt der barocken, geschnitzten Ranken. Kolorierte Zeichnung auf Pergament, 1714. Musée de l'Œuvre Notre-Dame Strasbourg

2

Auch das Bild der Anna selbdritt (Abb. 5) leitet sich noch von Dürer her. Die mächtige Säule, die rechts kein Gegenstück hat, stammt aus der Darstellung Jesu im Tempel in Dürers «*Marienleben*»⁸ (Abb. 6). Das Wirtelkapitell ist dasselbe, nur daß Baldung das Laubgeflecht, das Dürer darum windet, um den Fuß der Säule legt. Die schwer lastenden Balken ersetzt Baldung durch Bretter, auf denen, wie auf einer Obsthurde, Äpfel gelagert sind. P. H. Boerlin sieht darin, wie auch im Apfel des Vordergrundes und in demjenigen, den das Christkind in der Hand hält, wohl mit Recht eine Anspielung auf den Apfel des Paradieses, die Ursache des Sündenfalls, welchen zu sühnen das Christ-

kind in die Welt kam⁹. Aus der Symbolik wäre ein heiteres Spiel geworden. Gelagerte Figuren, deren Gewänder sich auf dem Boden ausbreiten, hat Dürer häufig gezeichnet. Ein schönes Beispiel dafür bietet unter anderen die feine, kolorierte Dürer-Zeichnung von 1509 in der Basler Kunstsammlung¹⁰. Maria sitzt dort mit ihrem Kinde in einer Halle, nicht auf der mit einem Kissen belegten Bank, sondern davor. Hinten schläft der heilige Joseph über den Tisch gebeugt, den Kopf auf die Arme gelegt. Girlanden sind aufgehängt, neben Maria steht ein Obstkorbchen, und vor ihr musizieren reizende, kleine Engelchen. Links steht im Vordergrund eine Säule, die zwar rechts einen Partner hat; dieser ist jedoch zur Hälfte abgeschnitten. Die Säule trägt ein korinthisches Kapitell, das übereck

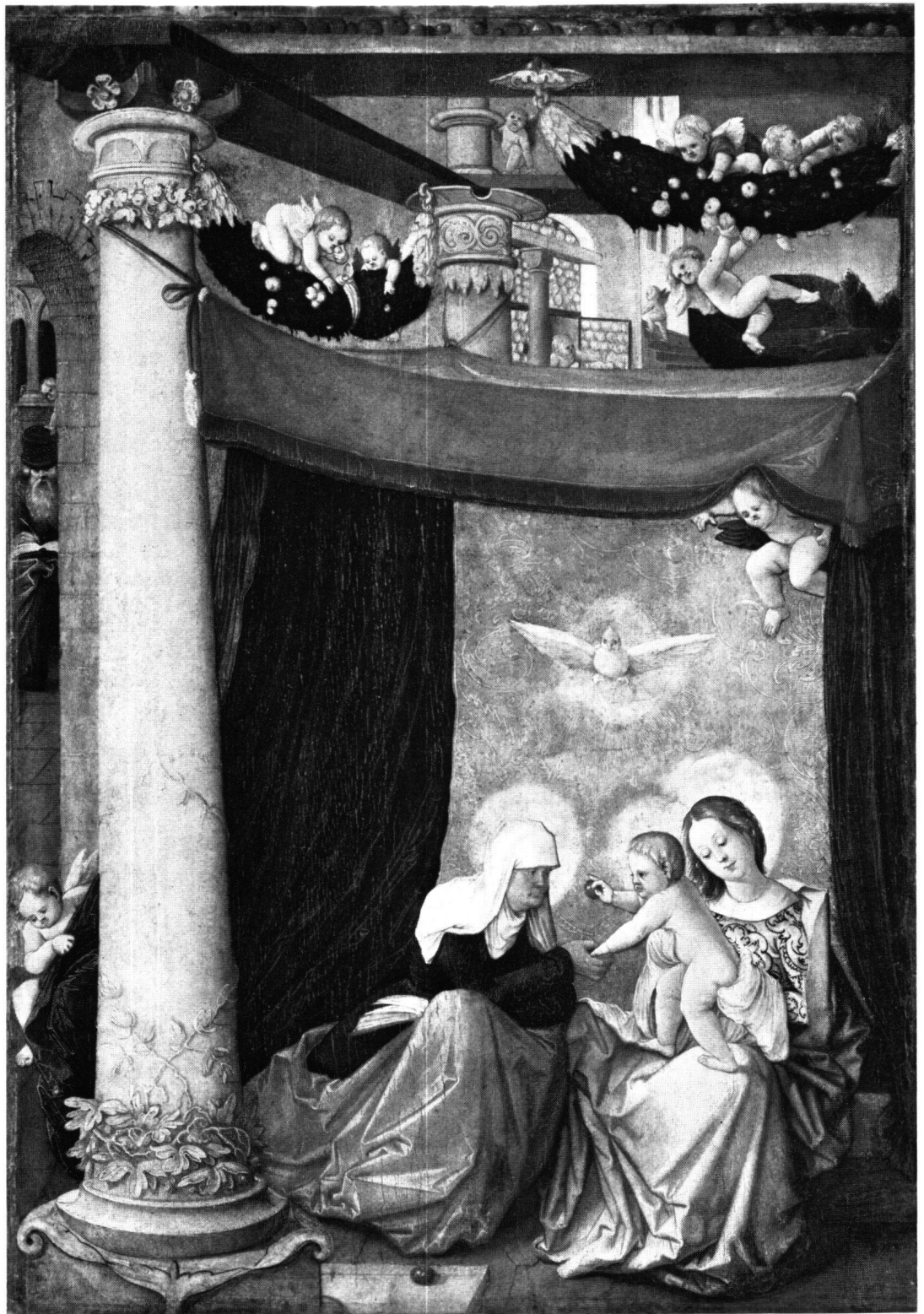


Abb. 5 *Hans Baldung Grien: Die heilige Anna selbdritt. Kunstmuseum Basel (Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung)*

gestellt ist, das Gebälk besteht aus profilierten, leichten Steinbalken. Baldung, der das Wirtelkapitell aus dem «Marienleben» übernahm, hat es aber nicht unterlassen, seinerseits den geschweiften Abakus eines übereck gestell-

ten Kapitells darüber einzuschieben. Er hat die Basler Zeichnung nie gesehen, denn 1509 war er bereits in Straßburg. Dagegen war sie in Augsburg bekannt. Jörg Breu hat sie, die Säule rechts ins Bild hineinrückend, sehr ge-

nau, aber in vergrößerten Formen in einem Altarbild der Kirche von Aufhausen in der Oberpfalz kopiert¹¹. Es muß jedoch ähnliches gegeben haben.

Es ist jedenfalls überraschend, bei Holbein in den Jahren 1517 bis 1519 baldungischen Einfluß anzutreffen. Das Gemälde mit Adam und Eva in der Basler Kunstsammlung, das 1517 datiert ist, scheint von Baldungs Tonplattenholzschnitt von 1511 angeregt zu sein¹². Aber es ist aufschlußreich zu sehen, daß sich Holbein für die stehenden Aktfiguren nicht interessierte. Der schon im Doppelbildnis des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau von 1516 sich ankündigende große Porträtist hat das Ereignis auf ein Brustbild reduziert und zugleich psychologisch vertieft: Eva, der es aufdämmert, was sie angerichtet hat, indem sie in den Apfel biß, aus dessen Innern, das den Abdruck ihrer Zähne zeigt, ein Wurm hervorkommt, und der verängstigte, anschußbedürftige Adam. Im Altarbild der Kreuzabnahme, das er in Luzern für die Franziskanerkirche malte, das aber durch Veruntreuung abhanden gekommen und nur noch aus Kopien bekannt ist¹³, könnte er für die vordere Gruppe eine Zeichnung Baldungs frei verwendet haben, in der Art des 1513 datierten Basler Blattes, das seinerseits nur Kopie nach dem in New York befindlichen Original ist¹⁴. In der Apostelreihe von 1518 auf getöntem Papier mit Weißhöhungen im Museum von Lille wollte er wohl etwas Ähnliches unternehmen wie die Baldung-Werkstatt in den Helldunkelzeichnungen aus der Amerbach-Sammlung¹⁵. Anstelle der langweiligen Figuren hat er weit Besseres gemacht und lebendig bewegte Gestalten geschaffen. Baldungs große Apostelfolge in Holzschnitt ist erst 1519 entstanden¹⁶. Wie verwunderlich sind dann Holbeins sitzende Madonnen, auch sie mit weißen Höhungen auf getöntem Papier: Maria, die den Knaben laufen lehrt, auf dem 1519 datierten Blatte in Leipzig¹⁷, Maria zwischen zwei Säulen in Basel und Anna selbdritt mit Joachim und Joseph, ebenfalls in der Basler Kunstsammlung¹⁸. Es sind Frauen, die nichts von Holbeins Schönheitssinn verraten, schwer und bäuerisch, mit faltenreich sich ausbreitenden Kleidern und mit flatternden Haaren, ganz in der Art Baldungs (Abb. 6). Dazu kommt der erstaunliche «Christus in der Rast», voll Schmerzen auf dem Kreuz sitzend, im Kupferstichkabinett der Berliner Museen, ein Blatt, das wie die Zeichnungen in Leipzig das Datum 1519 aufweist¹⁹. Und dies gerade im Augenblick, da Holbein eine Fahrt nach Italien unternommen haben soll. In Wirklichkeit findet sich in seinen Arbeiten dieser Zeit keinerlei Widerspruch aus dem Süden, Erinnerungen an italienische Landschaft, italienische Bauten, an die Schönheit italienischer Malerei und ihrer Gestalten, wie es doch bei einem so aufmerksamen Beobachter wie Holbein der Fall sein sollte und wie es später für die Frankreichreise von 1524 zu belegen ist. In Luzern waren ihm freilich die Stiche Mantegnas mit dem Triumphzug Cäsars vorgelegt worden, damit er diesen, entsprechend dem Wunsche des

Bestellers Jacob Hertenstein, an der Fassade seines Hauses am Kapellplatz anbringe. Eine eingehendere Kenntnis italienischer Kunst nach Stichen und Plaketten hat er aber nachweisbar 1520 beim Wiederantritt seiner Tätigkeit für die Basler Druckerherren, vor allem bei Johannes Froben, erhalten.

Die Gruppe der Heiligen Familie (Abb. 6) hat sich in einem prächtigen Gehäuse reinen Renaissancestils niedergelassen. Dieses Architekturstück ist gewiß nicht düreresch oder gar baldungisch, aber auch nicht unmittelbar italienisch, sondern augsburgisch. Hans Burgkmair war es vermutlich, der aus Venedig eine Zeichnung nach dem Grabmal des Dogen Andrea Vendramin in der Kirche SS. Giovanni e Paolo mitgebracht hatte. Der Vater Holbein hat das hochragende Denkmal in seinem «Lebensbrunnen» von 1519, der sich in Lissabon befindet, im Hintergrund als Prunkstück aufgerichtet, der Bildhauer Hans Daucher in Augsburg hat es als Triumphpforte seit 1518 mehrmals in feinen Reliefs, in gleich gedungenen Proportionen wie der junge Holbein, verwendet²⁰. Es ist dasselbe Monument, das seiner Heiligen Familie zum Aufenthalt dient, jedoch schräg gestellt, um die eine der Säulen nach vorne zu rücken und damit eine ähnliche Wirkung wie die der Säulen Dürers und Baldungs zu erzielen. Joachim, der hinter der Säule hervorschaut, erinnert sogar ein wenig an den Mann, der im Holzschnitt der «Darstellung im Tempel» aus Dürers «Marienleben» die Säule umgreift⁸ (Abb. 7).

Wie die anderen Meister, die auf farbig getöntes Papier zeichneten, verwendet auch Holbein zur Modellierung in Weiß feine Schraffen. Die Schattenpartien dagegen behandelt er wie der Vater mit schwarzer Lavierung. Es ist aber interessant zu beobachten, daß er von 1520 ab die Schraffierung aufgibt und auch die Weißhöhungen mit dem Pinsel aufrägt. Die Zeichnung der Heiligen Familie und die Totenköpfe der Basler Kunstsammlung sind Beispiele des sich vorbereitenden Übergangs²¹.

Auch Holbein hat das Motiv der Architektur der «Darstellung im Tempel» in Dürers «Marienleben» aufgegriffen. Es erscheint in freier Benutzung im «Salomonischen Urteil»²². Die Tafel, die von Hans Kogler in der Sigmaringer Sammlung entdeckt wurde und die das Basler Kunstmuseum 1927 erwarb, ist oft umstritten worden. Sie ist eine dekorative Gelegenheitsarbeit, wahrscheinlich zur Füllung einer Tür oder eher eines Wandschränkchens im Kabinett eines Juristen oder eines Magistraten bestimmt. Für Bonifacius Amerbach scheint sie nicht geschaffen worden zu sein, sonst wäre sie wohl später vom Sohne Basilius als im Hause befindlich in die Inventare seiner Sammlung aufgenommen worden, es sei denn, daß er sie, wie die nicht aufgeführten Silberbecher, als zum Bestande des Hauses gehörig hielt. Jedenfalls hat sie sich in Basel befunden, denn ihre Architektur ist in einer Scheibe von 1555 in der «Zschekkenbürlinstube» des Basler Waisenhauses kopiert²³. Da steht vorne links die mäch-

tige Säule, freilich anders als die Dürers und Baldungs: ein prächtiges Augsburger Gebilde mit übereck gestelltem Kapitell wie auf der Zeichnung Dürers von 1509, auf den Reliefs von Hans Daucher, am Triumphbogen auf des älteren Holbein «Lebensbrunnen» von 1519 und noch auf dem ersten Entwurf zum «Haus zum Tanz»²⁴. Auch der Balkenrost ist vorhanden, zusamt dem dahinterliegenden Bogen, aber in lichte Höhe gehoben. Die locker verstreuten Statisten unten sind den dekorativen Figuren auf den Rahmen der Scheibenrisse von 1520 aufs nächste verwandt.

Die Säule erscheint wieder – nunmehr mit frontal gerücktem Kapitell, wie stets von da an – auf dem Flügel der Geburt Christi vom Oberriedaltar (Abb. 8), wohl aus dem Spätjahr 1520, der, mit seinem Gegenstück, der Anbetung der Könige, aus dem Bildersturm der Reformation 1529 gerettet, nach Freiburg im Breisgau geflüchtet und 1554 von der ältesten Tochter des Bestellers, des Rats Herrn Hans Oberried, dem dortigen Münster geschenkt, noch heute in der Universitätskapelle rechts im Chorumgang zu sehen ist²⁵. Die nächtliche Begebenheit war für ihn der Anlaß zu Lichteffekten, wie sie ihm nicht durch



Abb. 6 Hans Holbein d. J.: Die Heilige Familie. Weißgehöhte Zeichnung auf rotbraun getöntem Papier, 1519. Kupferstichkabinett Basel



Abb. 7 Albrecht Dürer: Die Darstellung Christi im Tempel. Holzchnitt aus dem «Marienleben», um 1504

Dürer, sondern durch Baldung bekannt geworden waren. Zweifellos hat sich Holbein aufgemacht, um Baldungs größtes Werk, den 1516 vollendeten Hochaltar des Freiburger Münsters, zu betrachten. Auf der Außenseite des rechten Seitenflügels, der dritten schmalen Tafel nach der Schließung des Altars, wirft das auf einer weißen Windel liegende Kind einen hellen Schein auf Mariens Antlitz und auf die flatternden Engelein, auf Joseph, der eine Kerze mit der Hand verdeckt, und ebenfalls schon gedämpfter auf den dämmerigen Stall; oben am Rande des Bildes fliegt ein winziger Engel wie ein leuchtender Stern zu den in der Nacht kaum sichtbaren Hirten herab²⁶. Der holländische Maler Geertgen tot Sint Jans hat in Haarlem erstmals die Anbetung des Kindes auf diese Weise ganz ähnlich dargestellt²⁷. Oskar Schürer machte 1937 darauf aufmerksam, daß der junge Dürer auf seiner Gesellenwanderung im Jahre 1491, aus dem man nichts von ihm wußte, nach den nördlichen Niederlanden gegangen sei, ehe er 1492 erst nach Colmar und dann für zwei Jahre nach Basel kam. Das Vorbild Geertgens ist unverkennbar. Erwin Panofsky hat deshalb Schürers Hinweis übernom-



Abb. 8 Hans Holbein d. J.: Die Geburt Christi, 1520. Linker Flügel des Oberriedaltars. Im Münster von Freiburg i. Br.

men, und Albert Châtelet hat ihn neuerdings weiter begründet²⁸. Dürer selbst hat ein solches malerisches Wagnis nicht unternommen, in seiner Werkstatt mochte Baldung aber durch den Meister davon erfahren haben.

Im gleichen Jahre 1520 wie Holbeins Oberried-Altar ist abermals ein Gemälde Baldungs mit Lichtwirkungen in der Nacht entstanden. In der Tafel der Geburt Christi (Abb. 9), die, wie die frühen Altäre für Halle gemalt,

1541 bei Auflösung des Stifts nach Aschaffenburg verbracht und 1814 nach München gelangt ist, erhellt der Schein ein kahles, von Sprüngen zerrissenes Gemäuer, im Vordergrund erhebt sich nicht eine Säule, sondern ein Pfeiler, der zwei abgewinkelte Bogen aus Haustein trägt und das Bild fast in der Mitte überschneidet²⁹. Rechts ist die Gruppe Josephs, der Maria mit dem Kinde und spielenden Engelein zusammengedrängt, links ruhen Ochs und Esel, und hinten sieht man durch ein Tor auf die Hirten und die Herde hinaus, die vom Verkündigungsenkel wie von einem Scheinwerferstrahl geblendet werden. Links oben, wie auf Dürers Paumgärtner-Altar und wie auf den Straßburger Orgelflügeln, leuchtet der Stern.

Sollte Holbein dieses Bild oder ein ähnliches Werk Baldungs gesehen haben? Jedenfalls wollte er mit Baldung in den Wettstreit treten und ihn um ein Vielfaches übertreffen³⁰. Er vermehrt die Zahl und die Wirkung der Lichter. Seine Prunkarchitektur, die Ruine des Davidspalastes in Bethlehem, wird ausgeleuchtet vom Schein, der vom

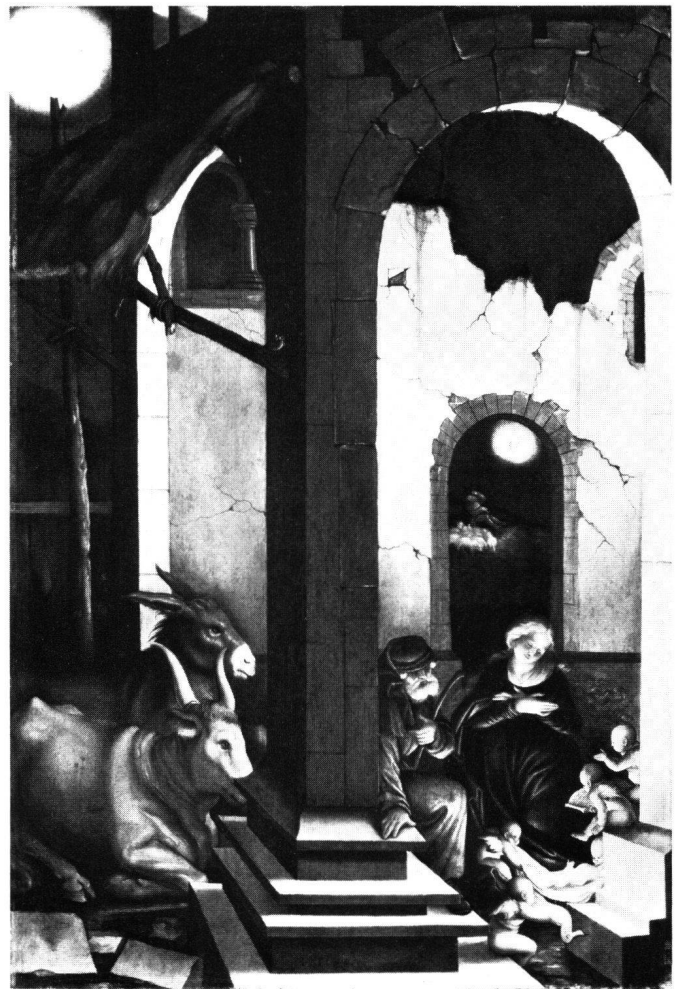


Abb. 9 Hans Baldung Grien: Die Geburt Christi, 1520. Alte Pinakothek München

Kinde ausgeht, im Gelasse links brennt ein Feuer, um die Winternacht zu erwärmen, hinten erblickt man den lichtumflossenen Engel, der an die Hirten herantritt, oben schimmert der Mond durch die Wolken hervor, und eine Frauenstatue auf der Säule ragt, ins Dunkel verschwindend, vor dem nächtlichen Himmel empor. Der Hirte mit seinem Dudelsack, der sich um die Säule biegt und zu-

schaute, sowie Joseph, der sich dem Kind zuwendet, sie erinnern noch an die Seitenfiguren der Tonzeichnung der Heiligen Familie. Aber Maria ist nicht mehr die schwere, junge Frau, sie ist von holbeinischer Grazie. In diesen Jahren nach 1520 löst sich Holbein vom Einfluß Baldungs, der eine Weile, wie derjenige Herbsts, sehr stark auf ihn einwirkte, und geht neuen, eigenen Zielen zu.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. auch P.H. BOERLIN, in: *Hans Baldung im Kunstmuseum Basel*, Ausstellungskatalog, Basel 1978, S. 10, 24, Abb. 15, 14.
- ² *Hans Baldung im Kunstmuseum Basel* (vgl. Anm. 1), Abb. 3 in Farben.
- ³ Archives municipales de Strasbourg, fol. 406. – CHARLES WITTMER und CHARLES MEYER, *Le livre de bourgeoisie*, Straßburg 1954, S. 580. – HANS ROTT, *Quellen zur Kunstgeschichte des Oberrheins I*, Stuttgart 1936, S. 317.
- ⁴ Als Vorlage hatte ich ein Gesprenge der Tafeln des sogenannten «Peringsdörfer Altars», in Wirklichkeit des Altars aus der Augustinerkirche in Nürnberg, jetzt im Germanischen Nationalmuseum, gewählt. Diese Tafeln sind zwar rund 20 Jahre älter, die strenge Struktur ihrer Gesprenge erwies sich aber als Bekrönung der schweren Figuren Baldungs als besser geeignet denn die feinen Astgeflechte des sechs Jahre später vollendeten Freiburger Hochaltars. Der Rückgriff auf ein Vorbild aus Nürnberg ist vielleicht bei dem dort ausgebildeten jungen Baldung nicht völlig abwegig. Frl. Veillon hat diese Motive geschickt adaptiert.
- ⁵ Katalog der Ausstellung *Hans Baldung Grien* in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 1959, Nr. 11, Abb. 4. – *Hans Baldung im Kunstmuseum Basel* (vgl. Anm. 1), Abb. 1.
- ⁶ HANS REINHARDT, *Petit historique des orgues de la cathédrale*, in: Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg 9, 1974, S. 57–68, Abb. 1–2.
- ⁷ HEINRICH ROETTINGER, *Hans Wechtlin*, in: THIEME-BECKER 35, Leipzig 1942, S. 233ff.
- ⁸ FRIEDRICH WINKLER, *Dürer, Klassiker der Kunst*, Stuttgart 1928, Abb. S. 271 (= B 88, KNAPPE 238).
- ⁹ *Hans Baldung im Kunstmuseum Basel* (vgl. Anm. 1), S. 16.
- ¹⁰ R.L. STRAUSS 1509/4; F. WINKLER 466.
- ¹¹ ERWIN TREU hat mich vor Jahren auf dieses Altarblatt aufmerksam gemacht. Abb. in: E. BUCHNER und K. FEUCHTMAYR, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst II*, Augsburg 1928, S. 331.
- ¹² PAUL GANZ, *Hans Holbein d. J., Des Meisters Gemälde*, Klassiker der Kunst, Stuttgart 1919, Abb. S. 14. – PAUL GANZ, *Hans Holbein, die Gemälde*, Basel 1950, Abb. 12. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1960, Nr. 143, Abb. 62. – Baldungs Tonplattenholzschnitt in: *Hans Baldung im Kunstmuseum Basel* (vgl. Anm. 1), Abb. 65.
- ¹³ *Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Luzern II*, S. 230, Abb. 169 (A. REINLE).
- ¹⁴ *Hans Baldung im Kunstmuseum Basel* (vgl. Anm. 1), Nr. 28, Abb. 34. – Vgl. REINHOLD HOHL in: Neue Zürcher Zeitung, 10. April 1966, Nr. 1557.
- ¹⁵ TH. MUCHALL-VIEBROOK, *Ein Beitrag zu den Zeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 8, 1931, S. 156ff. – Dazu: *Hans Baldung im Kunstmuseum Basel* (vgl. Anm. 1), Nr. 46–51, Abb. 50–51.
- ¹⁶ Ausstellungskatalog *Hans Baldung Grien*, Karlsruhe 1959, Abb. 246–249. – *Hans Baldung im Kunstmuseum Basel* (vgl. Anm. 1), Nr. 79–91.
- ¹⁷ P. GANZ, *Die Handzeichnungen Hans Holbeins d. J.*, Berlin/Genf 1911–1937, Nr. 104. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1960, Nr. 210, Abb. 85.
- ¹⁸ P. GANZ (vgl. Anm. 17), Nr. 107 und Nr. 106. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1960, farbige Abb. auf dem Umschlag.
- ¹⁹ P. GANZ (vgl. Anm. 17), Nr. 466. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1960, Nr. 211, Abb. 83.
- ²⁰ HANS REINHARDT, *Beiträge zum Werke Hans Holbeins aus dem Historischen Museum Basel*, in: Jahresbericht des Historischen Museums Basel 1965: Abb. des Vendramingrabes (S. 28), des «Lebensbrunnens» von H. Holbein d. Ä. (S. 29), der zeitgenössischen Abformung des Daucher-Reliefs von 1518 im Historischen Museum Basel (S. 26) und Holbeins Zeichnung der heiligen Familie (S. 30).
- ²¹ Die Totenköpfe: P. GANZ, *Hans Holbein, Die Gemälde*, Basel 1950, Abb. 9. – A.M. CETTO in: ZAK 18, 1958, S. 182ff., Taf. 67.8.
- ²² Abb. in: GEORG DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst III*, Berlin/Leipzig 1926, Tafelband Abb. 160. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1960, Nr. 158.
- ²³ *Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Basel-Stadt III*, S. 564, Abb. 314 (C.H. BAER).
- ²⁴ Abb. des Hauses zum Tanz in: P. GANZ, *Hans Holbein d. J., Klassiker der Kunst*, Straßburg 1919, S. 160. – P. GANZ, *Hans Holbein, Die Gemälde*, Basel 1950, Abb. 42.
- ²⁵ P. GANZ, *Hans Holbein d. J., Klassiker der Kunst*, Straßburg 1919, S. 56–59. – P. GANZ, *Hans Holbein, Die Gemälde*, Basel 1950, Abb. 35–42. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1960, Abb. 69.
- ²⁶ HERMANN SCHMITZ, *Hans Baldung gen. Grien*, Künstlermonographie, Bielefeld/Leipzig 1922, Abb. 24.
- ²⁷ ERNST HEIDRICH, *Altniederländische Malerei*, Jena 1910, Abb. 97. – MAX J. FRIEDLÄNDER, *Altniederländische Malerei 5*, Berlin 1927, Taf. 1.
- ²⁸ OSCAR SCHÜRER, *Wohin ging Dürers «Ledige Wanderfahrt»?* , in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 6, 1937, S. 171ff. – ERWIN PANOFKY, *Albrecht Dürer*, 2. Aufl., Princeton 1948, S. 23f. – ALBERT CHÂTELET, *Dürer et les Pays-Bas du Nord*, in: Hommage à Dürer, Straßburg 1972, S. 59ff. – JOACHIM VON SANDRART, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, Ausgabe von A.R. PELTZER, München 1925, lehnt S. 63 den ihm durch KAREL VAN MANDERS *Schilderboek* bekannt gewordenen Bericht von Dürers Fahrt zu Martin Schongauer, den er nicht mehr am Leben traf, als Irrtum ab und spricht dagegen von einem Aufenthalt von vier Jahren in den Nieder-

landen, zweimal auch, S. 57 und 68, von der Bewunderung
Dürers für die Kunst Geertgens in Haarlem.
²⁹ H. SCHMITZ (vgl. Anm. 26), Abb. 36. – Ausstellungskatalog
Hans Baldung Grien, Karlsruhe 1959, Nr. 44, Abb. 19. – Aus-

stellungskatalog *Altdeutsche Kunst der Pinakothek München*, 1963,
S. 43, Abb. S. 267. – Farbige Abb. in: HANS HAUG, *L'art en*
Alsace, Grenoble/Paris, Taf. VI.
³⁰ Vgl. Anm. 25.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 5: Kunstmuseum Basel
- Abb. 2: Autor (und Kunstmuseum Basel)
- Abb. 3: Autor
- Abb. 4: Musée de l'Œuvre Notre-Dame Strasbourg
- Abb. 6: Kupferstichkabinett Basel
- Abb. 7, 8: Schweizerisches Landesmuseum Zürich
- Abb. 9: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München