

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
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	35 (1978)
Heft:	4: Probleme der Baldung-Forschung : Kolloquium im Kunstmuseum Basel, 30. Juni 1978
Artikel:	Baldungs jugendliches Selbstbildnis : Fragen zur Herkunft seines Stils
Autor:	Falk, Tilman
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-166986

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Baldungs jugendliches Selbstbildnis: Fragen zur Herkunft seines Stils

von TILMAN FALK

Die Baldung-Forschung, die nach einiger Zeit der Stagnation wieder in Bewegung geraten ist, sieht sich sogleich mit ungelösten Grundproblemen der Biographie konfrontiert: Wo ist Hans Baldung geboren, wo aufgewachsen, in welchem kunstgeographischen Bereich in die Lehre gegangen¹?

Wenn sich auch die Annahme zu verfestigen scheint, daß Johannes Baldung, 1492 Prokurator beim Bischof von Straßburg, des Malers Vater gewesen war, so ist damit noch nicht viel gewonnen: Sein Geburtsort dürfte eher der Stammsitz der Familie, Schwäbisch-Gmünd, gewesen sein; der Vater wird sich im frühen Kindesalter des Sohnes in Weyersheim, nördlich von Straßburg, einer bischöflichen Landvogtei, niedergelassen haben. Dies zweite hat Sebald Büheler wohl beim Zusammenstellen seiner Chronik im Gedächtnis gehabt und auf den Geburtsort übertragen. Doch wäre es immerhin interessant, endgültig festzulegen, ob Hans als Sohn eines Juristen (= Johannes Baldung) oder eines Mediziners (= Hieronymus Baldung d. Ä.) aufgewachsen ist, da dies für die frühkindlichen Erfahrungen und späteren Interessen des Künstlers nicht gleichgültig sein kann. Wichtiger aber scheint mir die Frage nach dem Ort seiner Lehrzeit, da man wohl annehmen muß, daß er eine «normale» Ausbildung genossen hat. Im reifen Werk Baldungs mischen sich oberrheinische, schwäbische und dürerische Anteile als Erfahrungsgrund für eine von eigenwilligem Temperament geprägte, neuen Sehformen und christlich-humanistischen Themen aufgeschlossene Malkunst. Das Verschmelzen der verschiedenen, aus Herkunft und Lebenserfahrung stammenden Bereiche im Spätwerk – nämlich von religiösem Allgemeingut und volkstümlichem Aberglauben mit eigenster Naturbeobachtung, humanistischen Bildungsfrüchten und einem kräftigen Schuß psychologischen Interesses, das für den Sproß einer «Akademikerfamilie» nicht einmal so überraschend ist – hat noch kaum seine Ausdeutung gefunden².

Die erste biographische Station, die sich aus Baldungs erhaltenem Werk mit Sicherheit erschließen lässt – dokumentierte Lebensnachrichten gibt es zur Frühzeit nicht –, ist seine Gesellenzeit bei Albrecht Dürer, in dessen Werkstatt er spätestens im Verlauf des Jahres 1503 eintrat. Seine frühesten datierten Zeichnungen tragen diese Jahrzahl und sind bereits deutlich von Dürers Strich- und Schraffursystem abhängig. Als künstlerisches Zeugnis der Zeit *vor* Eintritt in die Nürnberger Werkstatt ist bisher

einzig die Basler Selbstbildniszeichnung (Abb. 1) ernsthaft in Betracht gezogen worden³. Allerdings steht Oettingers Ansatz der Zeichnung auf etwa 1502/03 gegen die Mehrzahl der Meinungen in der bisherigen Literatur, die das Blatt als Selbstporträt des etwa 20jährigen in der Dürer-Werkstatt, entstanden 1504/05, ansprechen. Unsere Überzeugung, daß die Zeichnung der vordürerischen Zeit entstammt, stützt sich auf zwei voneinander unabhängige Aspekte, die durch die Untersuchung der ungewöhnlichen Zeichentechnik neue Unterstützung bekommen sollen. Einerseits nämlich möchte man das Alter des Dargestellten, das bei Oettingers Datierung auf 1502/03 mit 18 Jahren zu berechnen ist, bei diesem völlig bartlosen, an der Schwelle von kindlicher Träumerei zu männlicher Reife stehenden Gesicht eher noch auf eine etwas jüngere Stufe verschieben als gegen das 20. Lebensjahr. Andererseits läßt sich die Auffassung, daß Zeichenstil und -technik völlig undürerisch sind, begründen, worauf es uns in erster Linie ankommt.

Das Papier trägt eine dichte und etwas stumpf wirkende, nur in hellem Licht lebhaft blaugrüne Grundierung. Darauf sind allem Anschein nach mit dem Spitzpinsel – nicht wie bisher beschrieben mit der Feder – in schwarzer Tusche die Konturen des Kopfes, des Halses und des Schulteransatzes sowie die dunkle Seite der Pelzmütze angegeben, dazu eine höchst sparsame Schattierung oder Modellierung. Die Pinselzüge erkennt man am leichtesten an den locker geführten Schulterlinien. Letzte Sicherheit darüber, ob im Gesicht nicht auch die Feder benutzt wurde, läßt sich selbst unter dem Mikroskop nicht gewinnen. Mit breitem Pinsel wurden die weißen Pelzsträhnen der Kappe, die Helligkeiten des Haarnetzes sowie die Glanzlichter in den Augen aufgesetzt. Sicher mit der Feder gezogen sind dagegen die haarfeinen Höhungen auf Antlitz und Hals in der mit rötlichem Ton vermischten weißen Tusche. Diese Rosahöhlungen machen das eigentlich Besondere der Zeichnung aus; da sie zum blaugrünen Grund eine Art Komplementärfarbe bilden, erzeugen sie ein intensives, obwohl gedämpftes Leuchten der Haut, das sich gegen die weißen Licher durchaus behauptet.

Daß diese Wirkungsabsicht und ausgeklügelte, alles andere als anfängerhafte Technik nicht sehr verbreitet ist, wird jeder, der sich mit der altdeutschen Zeichnung beschäftigt, wohl von vornherein glauben. Wie selten sie aber in Wirklichkeit und in welchem zeitlichen und geo-



Abb. 1 Hans Baldung genannt Grien: *Jugendliches Selbstbildnis*. Gehöhte Zeichnung auf blaugrün grundiertem Papier. 220 × 160 mm. Basel, Kupferstichkabinett

graphischen Rahmen sie auftritt, darüber lohnt sich, einmal Rechenschaft abzulegen. Ich stelle daher im folgenden sämtliche mir bisher bekannten altdeutschen Zeichnungen in dieser Technik (Rosa- und Weißhöhungen auf grüner oder blaugrüner Grundierung) in etwa chronologischer Reihung zusammen⁴:

Als Vorläufer dieser Technik darf wohl gelten:

1. *Heiliger Sebastian als jugendlicher Ritter*. Westfälischer (?) Meister, um 1450. Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ. 11717, aus Slg. Rodrigues. – Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf graublau (?) grundiertem Papier, rote und rosa Strichelung an Gesicht, Händen und dem Hut; stellenweise an den Pfeilen (Blutspuren!). – M. FRIEDLÄNDER / E. BOCK, *Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin (Propyläen) o. J., mit farbiger Tafel 3; F. WINKLER, *Mittel-, niederrheinische und westfälische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Freiburg i. Br. 1932, Nr. 6: «Gewiß erst um die Jahrhundertmitte entstanden... eher kölnisch als westfälisch. Hervorragend und ziemlich vereinzelt in künstlerischer Qualität und technischer Ausführung.» Auch Prof. F. ANZELEWSKY (freundliche briefliche Auskünfte, Oktober 1978) sieht eher Nähe zu kölnischer als zu westfälischer Kunst. Die eigenartige Ikonographie des von Pfeilen durchbohrten «Offiziers» – Schild und Schwert sind alttümliche, im 15. Jahrhundert fast verschwindende Attribute – gibt keinen bestimmten Hinweis. Im kölnischen und westfälischen Bereich ist Sebastian überhaupt selten anzutreffen (vielleicht ist er durch den heiligen Gereon verdrängt?); dagegen breitet sich der Typus des vornehmen Jünglings mit Barett und Pfeilattribut am Ende des 15. Jahrhunderts in Süddeutschland stark aus, speziell im bayrisch-schwäbischen Grenzgebiet, etwa in Augsburg, wie auch auf Schnitzaltären der älteren Strigel-Werkstatt (zum Beispiel Ivo Strigel, Altar in Disentis, Kanton Graubünden, 1489) sowie bei Bernhard Strigel und Hans Holbein d. Ä.

2. *Maria mit dem Leichnam Christi unter dem Kreuz* (Fragment). Schwäbisch, um 1470–1480. Wien, Albertina, Inv. Nr. 2998. – Feder in Schwarz, weißrosa und gelb gehöht, auf blaugrün grundiertem Papier. – Katalog Albertina Wien, Bd. IV, 1933 (Zeichnungen der Deutschen Schulen), Nr. 20; F. WINZINGER, *Deutsche Meisterzeichnungen der Gotik*, München 1949, Nr. 37 (die Zuschreibung Winzingers an die Werkstatt Wolgemuts in Nürnberg scheint mir unzutreffend); O. BENESCH, in: *Kindlers Meisterzeichnungen aller Epochen*, Bd. II, Zürich 1963, Nr. 340 mit farbiger Abb.: «Süddeutscher (schwäbischer?) Künstler um 1470. Ihr stilistischer Charakter weist ... auf einen schwäbischen Nachfolger des Hans Multscher hin. Auch die Farbtechnik ist für die Nürnberger Schule ganz ungewöhnlich und entspricht eher den Schulen von Ulm und Augsburg.»

3. *Die Geburt Christi*, datiert 1482 (Abb. 2). Schwäbisch, 1482. Erlangen, Universitätsbibliothek. – E. BOCK, *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen*, Frankfurt a. M. 1929, Nr. 88: «Tuschfeder, weiß gehöht; das Haar braun und gelb, Inkarnat, Strohdach und einige Partien im Stall mit dem Pinsel in rötlicher Deckfarbe gehöht, auf grün grundiertem Papier.» Zum stilistischen Befund: Die mageren Formen «weisen ... nach den östlicheren Gegen den Schwabens». – O. BENESCH (Rezension von E. Bock), in: Belvedere 9, 1930, II, S. 80: «Die schöne Geburt Christi ... illustriert die Umformung schongauerscher Kompositionselemente im schwäbischen Geiste. Der Künstler dürfte wohl in Augsburg zu suchen sein.»

4. *Verkündigung an Maria* (zum Rund beschnitten). Schwäbisch, um 1480–1490. Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 28. – Von E. Bock im Text zur vorigen Nummer erwähnt und abgebildet als «technisch gleich und stilistisch verwandt». Der stilistische Zusammenhang überzeugt meines Erachtens nicht, jedoch ist das Blatt, das eine alte Aufschrift «Holbein» trägt, sicherlich schwäbisch und nähert sich in den Figurentypen den frühesten Werken von Holbein d. Ä.

5. *Maria mit Kind im Gemach*. Schwäbisch, um 1490, früher Bernhard Strigel zugeschrieben. New York, Frick Collection; aus Slg. Oppenheimer. – Feder in Schwarz; weiß, rosa und gelb gehöht, auf blaugrün grundiertem Papier. – K. T. PARKER, in: *Old Master Drawings VII*, 1932/33, S. 27f. Parker schreibt das Blatt trotz stilistischer Differenzen mit Zögern Strigel zu, indem er auf dessen Gebrauch von Rosahöhung bei anderen Blättern verweist. – Die Attribution an Strigel wurde von F. Winkler und E. Rettich verworfen, von G. Otto in ihrer Monographie (1964) akzeptiert. Die schwäbischen Elemente sind deutlich, auch wenn Strigel, wie bei der folgenden Zeichnung, meines Erachtens nicht in Frage kommt.

6. *Der Tod und der Bettler*. Schwäbisch, Ende 15. Jahrhundert (Abb. 3). Oxford, Ashmolean Museum, aus Slg. Douce. – Feder in Schwarz; weiß und rosa gehöht, etwas Rot und Gelb, auf blaugrün grundiertem Papier. Bisher nicht abgebildet. – Von K. T. PARKER (*Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, Bd. I, Oxford 1938, Nr. 344) als fragliches Blatt von B. Strigel beschrieben. Parker glaubt mit einiger Sicherheit, die Zeichnung sei von derselben Hand wie unsere vorhergehende Nummer, doch scheint sie uns wesentlich derber. Die farbigen Lavierungen und Höhungen des kleinen Blattes (132 × 103 mm) sind ziemlich kompakt im Sinne einer malerischen Bereicherung. Eine alte Numerierung «24» läßt eine sonst verlorene Totentanzserie vermuten.

7. *Priester am Altar*. Schwäbisch, um 1500 (?). Gegenwärtiger Standort unbekannt. Auktion Sotheby's, Lon-



Abb. 2 Schwäbischer Meister, 1482. *Die Geburt Christi*. Gehöhte Zeichnung auf grün grundiertem Papier. 259 × 189 mm. Erlangen, Universitätsbibliothek



Abb. 3 Schwäbischer Meister, Ende 15. Jahrhundert. *Der Tod und der Bettler*. Gehöhte Zeichnung auf blaugrün grundiertem Papier. 132 × 103 mm. Oxford, Ashmolean Museum

don, 22. November 1974, Nr. 14, mit Abb. – Feder in Schwarz; weiß, gelb und rosa gehöht auf blaugrün (?) grundiertem Papier. – Merkwürdige, stilistisch uneinheitliche Zeichnung, die vielleicht im 19. Jahrhundert stellenweise übergangen wurde. – Eine qualitätvollere Zeichnung des *heiligen Christophorus*, fälschlich als Mair von Landshut auf der Auktion Sotheby's, London, 18. November 1959, Nr. 15, mit Abb., ist nach der Beschreibung offenbar nur weiß gehöht.

8. *Ein jugendlicher Heiliger (Johannes?) heilt einen Besessenen* (Abb. 4). Oberschwäbisch, um 1500. Stuttgart, Württembergisches Hauptstaatsarchiv. – Feder in Schwarz; weiß gehöht, dazu etwas Gelb und Braun; Inkarnat rosa gehöht, auf grün grundiertem Papier. Eingeklebt in einem Kopialbuch mit Urkundenabschriften von 1366 bis 1530 des Prämonstratenserklosters Weißenau bei Biberach. – H. WENTZEL, in: *Form und Inhalt*, Festschrift Otto Schmitt zum 60. Geburtstag, Stuttgart 1950, S. 337ff.

Aus dieser Aufzählung ergibt sich mit überraschender Deutlichkeit, daß die gesuchte Technik im 15. Jahrhundert fast ausschließlich auf schwäbischem Gebiet, im

Raum etwa zwischen Augsburg–Ulm–Stuttgart und dem Bodensee, ausgeübt wurde. Zur Höhung mit rosa- oder fleischfarbenen Tönen tritt häufiger noch etwas Braun oder Gelb, doch wird diese Färbung fast nur für die Haare verwendet. Vom Oberrhein ist ebensowenig ein Beispiel bekannt wie aus Nürnberg. Da sich unsere Reihe gegen das Jahrhundertende verdichtet, dürften dem jungen Baldung solche Arbeiten in seinen Lehrjahren öfter begegnet sein⁵.

Besonders aufschlußreich scheint mir die letztgenannte Zeichnung, nicht nur, weil sie zeitlich und vielleicht stilistisch den Anfängen Baldungs am nächsten rückt, sondern weil sie sich aus den Umständen ihrer Überlieferung besser als die übrigen lokalisierten lässt. Die aus dem Kloster Weißenau bei Biberach stammende Handschrift, in der die Zeichnung mit einigen anderen eingefügt ist, wurde im Auftrag des Abtes (1523–1533) Jakob Murer um 1530 angefertigt und in Ulm gebunden. Der als «kunstsinnig» geschilderte Abt stammte selber aus einer Malerfamilie des Bodenseegebietes. Sein Vater, Hans Murer d. Ä., lebte in Konstanz, sein Bruder, Hans Murer d. J., war 1509 bis zu seinem Tod 1519 in St. Gallen tätig (1491–1495 wahrscheinlich in Ravensburg), und der Abt von Weißenau wurde sein Erbe⁶. Daß die Zeichnung von einem Mitglied dieser Malerfamilie, von deren Kunst man leider keine Vorstellung hat, geschaffen wurde, ist nicht belegbar, und aus den von Hans Rott zusammengestellten Archivnotizen über die Murer sind für Baldung weiterhin keine Schlüsse zu ziehen, außer daß in diesem Fall einmal eine provinzielle Malerwerkstatt aus der Anonymität auftritt, wie es sie auch in Schwäbisch-Gmünd gegeben haben wird und wie sie als Ausbildungsstätte für Baldung in Frage käme⁷. Die Achse Bodensee–Ravensburg–Biberach–Ulm oder Stuttgart war eine der wichtigsten Fernhandelsverbindungen des späten Mittelalters, auch künstogeographisch von intensivem Zusammenhalt; Schwäbisch-Gmünd, etwa halbwegs zwischen Stuttgart und Ulm gelegen, darf wohl in diesen Bereich eingeschlossen werden (Abb. 5).

Noch zwei Faktoren sind zu berücksichtigen: Der oft – als Argument für oberrheinische Schulung! – behauptete Schongauer-Einfluß scheint mir beim frühesten Baldung überhaupt nicht, später erst in der Freiburger Zeit evident⁸. Will man aber (wo eigentlich?) beim jungen Baldung Züge schongauerischer Tradition erkennen, so könnten sie ihm auch in Schwaben, vor allem in Ulm, zugekommen sein, wo nicht nur Ludwig Schongauer zeitweise ansässig war, sondern wo auch Martin, der um 1482 in dieser Gegend arbeitete, kräftige Spuren hinterlassen hat⁹. In Ulm (und Memmingen) ist außerdem in den Jahren, als Baldung aufwuchs, Bernhard Strigel einer der führenden Meister, der einzige altdeutsche Zeichner, für den – wenn die wenig günstige Überlieferung nicht trügt – eine ähnliche Zeichentechnik geradezu charakteristisch ist; allerdings setzt er seine weißen und rosafarbenen Höhungen mit Vorliebe auf grau oder violettgrau grundier-



Abb. 4 Schwäbischer Meister, um 1500. *Ein jugendlicher Heiliger heilt einen Besessenen*. Gehöhte Zeichnung auf grün grundiertem Papier. 290 × 195 mm. Stuttgart, Württembergisches Hauptstaatsarchiv

tes Papier. Von etwa einem Dutzend umstrittenen Zeichnungen weisen nicht weniger als sieben eine derartige Clair-obscur-Technik auf; genannt sei etwa das «Ungleiches Liebespaar mit Teufel» im Kupferstichkabinett Berlin¹⁰.

Ein Bildnis – an sich eine der höchsten traditionell-künstlerischen Aufgaben – in einer solchen Technik, die wie eine Silberstiftzeichnung keine Korrekturen zuläßt, setzt ein gehöriges Maß an Erfahrung, Beherrschung der Mittel und Selbstvertrauen voraus. Man kann also annehmen, daß Baldung eine vollständige Lehrzeit in konventioneller Art absolviert hat; vielleicht stand dieses Blatt am Ende der Lehre als eine Art Gesellenstück. Ob sich in seinem Bildnis nun schwäbische Eigenart speziell ausprägt, darüber ist schwerlich eine objektive Aussage möglich. Immerhin findet man bei der Durchsicht von Ernst Buchners Band über spätgotische Bildnisse den schlanken, steilen, die Akzente in die obere Bildhälfte verlegenden Aufbau häufiger in Ulmer oder Augsburger Beispielen als andernorts. Sind es nur Äußerlichkeiten, die das Jünglings-

porträt von 1492 (Paris, ehemals Slg. Tudor Wilkinson) so verwandt erscheinen lassen? Buchner möchte es im Textteil doch lieber nach Schwaben als nach Altbayern versetzen¹¹.

Die Rosahöhung im Inkarnat bildet ebenso wie die weißen «Flammen» der Pelzkappe und das schwarz-weiße Gitter des Haarnetzes eine Art von naivem Stofflichkeitsillusionismus, wie er Dürer von Anfang an fremd war. Schon in Baldungs nächsten Zeichnungen, wie dem Basler «Heiligen Bartholomäus»¹², ist diese versuchte Stofflichkeitsschilderung vom dürerischen Schraffursystem völlig überdeckt: Kaum läßt sich unterscheiden, wo der Mantel des Apostels endet, wo das Attribut der geschundenen Haut beginnt. Baldung hatte sich rasch als gelehriger Schüler erwiesen.

Wie sieht es aber bei Dürer mit Helldunkelzeichnungen auf grünem Grund aus? Vor Baldungs Eintritt bei ihm gibt es in seinem Werk nur eine einzige Zeichnung dieser Art: ein konstruierter liegender Frauenakt von 1501 in der Wiener Albertina (Winkler 260)¹³. Mit farbigen – anderen als weißen – Leuchteffekten arbeitet er nicht. Die Zeichnungen zur «Grünen Passion» (Winkler 300ff.), die von der Technik her ihren Namen erhielt, sind nach Feststellung von Dieter Kuhrmann¹⁴ bereits Ende 1503 – also etwa gleichzeitig mit Baldungs Auftreten – begonnen worden. Ungewiß im Datum, aber kaum viel später entstand dann Dürers intimste Selbstdarstellung (Weimar, Schloßmuseum, Winkler 267) als gehöhte Pinselzeichnung auf grünem Grund. Dies sind jedoch Ausnahmefälle in Dürers breitem Zeichnungsnachlaß – man fragt sich unwillkürlich, ob nicht sogar Baldung der anregende Partner gewesen sein könnte.

Eine schwäbische Schulung Baldungs, wie hier als Möglichkeit angedeutet, müßte gewiß noch durch andere Fakten und Beispiele erhärtet werden. Da aber weder eine Straßburger noch eine Nürnberger Lehrzeit plausibel nachgewiesen werden konnte, soll hiermit angeregt sein, gewohnte Bahnen des Denkens in diesem Punkt zu verlassen.

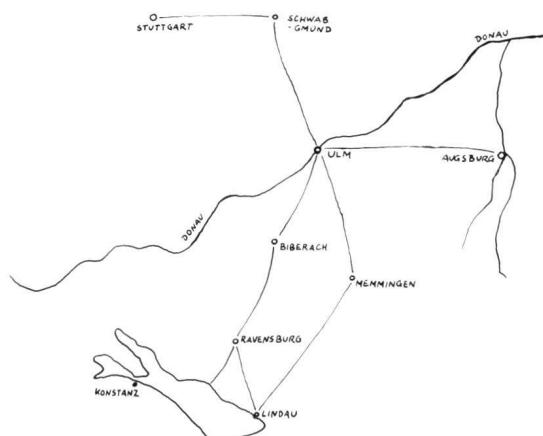


Abb. 5 Verbreitung der Zeichnungen mit Rosahöhungen auf grundiertem Papier

ANMERKUNGEN

- ¹ Die Literatur zu Baldung seit 1959 ist verzeichnet bei: MATTHIAS MENDE, *Hans Baldung Grien, Das Graphische Werk*, Unterschneidheim 1978. Wichtig für den biographisch-soziologischen Aspekt, und bei Mende nicht erwähnt, vor allem der Aufsatz von THOMAS A. BRADY Jr., *The Social Place of a German Renaissance Artist – Hans Baldung Grien at Strasbourg*, in: *Central European History* 8, 1975, S. 295ff.
- ² Auch nicht bei GEORG BUSSMANN (*Manierismus im Spätwerk Hans Baldung Grien*, *Die Gemälde der zweiten Straßburger Zeit*, Heidelberg 1966), wo man eine Erörterung dieses Komplexes am ehesten erwartet. – In Vorbereitung befindet sich der Œuvrekatolog der Gemälde Baldungs von Prof. GERT VON DER OSTEN, Köln.
- ³ Basel, Kupferstichkabinett, Inv.U.VI.36. 220 × 160 mm. – K. OETTINGER / K. A. KNAPPE, *Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg*, Nürnberg 1963, S. 2ff. – Katalog *Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel*, Basel 1978, Nr. 8, mit weiterer Literatur und etwas zu heller farbiger Abbildung.
- ⁴ Hinweise auf weitere Zeichnungen dieser Art werden vom Verfasser (Adresse: Kupferstichkabinett Basel, St. Alban-Graben 16, 4052 Basel) dankbar entgegengenommen. – In den Literaturangaben der folgenden Zeichnungen ist besonders auf farbige Abbildungen verwiesen, auch wenn diese unzureichend sind.
- ⁵ Bei Baldungs erhaltenen Zeichnungen kommt später nur noch einmal Rosahöhung vor: Kopf eines bärtigen alten Mannes, auf braun grundiertem Papier, apokryph (?) datiert 1518 (London, British Museum). CARL KOCH, *Die Zeichnungen Hans Baldung Grien*, Berlin 1941, Nr. 105.
- ⁶ HANS WENTZEL, in: *Form und Inhalt*, Festschrift Otto Schmitt zum 65. Geburtstag, Stuttgart 1950, S. 339f. – HANS ROTT, *Quellen und Forschungen... I*, Bodenseegebiet, Stuttgart 1938, S. 14f., 175, 234 u.a. (vgl. Register).
- ⁷ Bei der Aufstellung eines großen, in Ulm gefertigten Fron-
- altars in der Pfarrkirche zu Biberach, 1490, wird nochmals ein Hans Murer als einer der Kirchenpfleger genannt; sein Beruf ist nicht angegeben, jedoch heißt er «von Gmünd». Siehe H. ROTT (Anm. 6), 1938, S. 182f.
- ⁸ Siehe etwa die Zeichnung «Marientod»: Basel, Kupferstichkabinett, Inv.U.XVI.33. – Katalog *Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel*, Basel 1978, Nr. 16.
- ⁹ Über den vermutlichen Aufenthalt Martin Schongauers im Schwäbischen informiert am besten: J. BAUM, *Martin Schongauer*, Wien 1948, S. 21ff. – Nach einer Quelle aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges soll auch der in Anm. 7 genannte Biberacher Altar von Martin (vielleicht eher von Ludwig [?]) Schongauer gemalte Flügel besessen haben.
- ¹⁰ Unbefriedigende Farbtafel: *Kindlers Meisterzeichnungen aller Epochen*, II, 1963, Nr. 412. – Zu Strigel-Zeichnungen sonst: G. OTTO, *Bernhard Strigel*, München/Berlin 1964, Kat. Nr. 88–102. – A. SHESTACK, in: *Master Drawings 4*, 1966, S. 21ff. – E. RETTICH, in: *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch*, München/Berlin 1967, S. 101ff.
- ¹¹ E. BUCHNER, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953, S. 112f., Nr. 120, Abb. 121 («Meister der Freisinger Heimsuchung?»).
- ¹² Katalog *Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel*, Basel 1978, Nr. 9.
- ¹³ F. WINKLER, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Bd. I, Berlin 1936, Nr. 260. – Von diesem Blatt gibt es eine freie, gegenseitige Kopie aus der Slg. Liechtenstein, die möglicherweise von Baldung stammt: OETTINGER/KNAPPE (Anm. 3), Kat. Nr. 26, Abb. 90; jetzt angeblich im Besitz des Colorado College Museum, Colorado Springs, USA.
- ¹⁴ Über das Verhältnis von Vorzeichnung und ausgeführtem Werk bei Albrecht Dürer, Diss. phil. Berlin 1964, S. 98, Anm. 11. – W. KOSCHATZKY / A. STROBL, *Die Dürerzeichnungen der Albertina*, Salzburg 1971, S. 193f.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Kupferstichkabinett Basel
 Abb. 2: Universitätsbibliothek Erlangen
 Abb. 3: Ashmolean Museum Oxford
 Abb. 4: Württembergisches Hauptstaatsarchiv Stuttgart
 Abb. 5: Autor