

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: Überlegungen zu Hans Baldung

Autor: Hugelshofer, Walter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-166991>

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: 14.01.2026

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

Überlegungen zu Hans Baldung

von WALTER HUGELSHOFER

Baldung und Hans Leu d. J.

Dürer und Leu haben sich gekannt. In einem Brief an den Probst Felix Frey am Großmünster in Zürich von 1523 läßt er ihn mit anderen grüßen (Affentanz, Kupferstich-Kabinett Basel; Winkler 927). Wahrscheinlich hatten sie sich zuvor schon anlässlich einer geheimen politischen Mission in Zürich 1519 getroffen, an der Dürer Martin Tucher und Willibald Pirckheimer begleitet hatte. Die Kunst Leus, insbesondere seine Zeichnungen und Holzschnitte, sind auf der Grundlage der neuen künstlerischen Ausdrucksweise gewachsen, die der Aufsehen erregende Auftritt Dürers gebracht hat – ohne daß indessen daraus eine direkte oder nähere Beziehung erkennbar wäre. Es sind durch ein anderes Naturell verarbeitete Einflüsse.

Haben auch Leu und Baldung sich persönlich gekannt? Baldung war zu Lebzeiten die stärkste und vitalste künstlerische Persönlichkeit in Oberdeutschland, eine magistrale, brillante Begabung. Hat seine Ausstrahlung auch den etwa fünf Jahre jüngeren Leu berührt?

Der eine sprach niederalemannisch, der andere die weniger geschmeidige oberalemannische Mundart – aber beide standen sich ausdrucksmäßig doch näher als den Franken in der großen, damals mächtig aufstrebenden Handelsstadt Nürnberg, mit der beide mit großer Wahrscheinlichkeit in ihren eindrücksfähigen jungen Jahren zu tun hatten. Baldung kam aus einem Lebenskreis von Intellektuellen, was eine Ausnahme war unter den zünftigen Malern (nur Niklaus Manuel war darin mit ihm vergleichbar), der andere war eines erfolgreichen Altarmalers Sohn. Baldung wie Leu waren getrieben vom übermächtigen Drang auszubrechen aus der spätgotischen Enge ihrer Umgebung.

Baldung lebte in Straßburg, der damals größten und lebendigsten Stadt nach Köln im deutschen Kulturbereich, in einer glänzenden und anspruchsvollen Umgebung, Leu in einer vergleichsweise kleinen Stadt, die ihr Gewicht als Vorort der Eidgenossenschaft deutlich auf politischem, nicht auf kulturellem Gebiet hatte. Die Lebensverhältnisse beider Maler waren sehr verschieden. Aber beide wurden getragen von der mächtigen Welle geistiger Erhebung, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts Mitteleuropa und darin stark den deutschen Kulturkreis und Oberdeutschland bewegte. Beide reagierten spontan auf den Appell, der von den ersten künstlerischen Arbeiten Dürers ausging. Sie verließen die als ungenügend empfundenen heimischen Verhältnisse, um im entfernten Nürnberg bei dem mit so ungewöhnlichen geistigen Ein-

sichten und manuellen Fähigkeiten begabten jungen Meister zu lernen. Baldung dürfte spätestens 1503, kaum zwanzigjährig, bei dem damals 32jährigen Dürer angekommen sein. Jedenfalls sind aus diesem Jahre seine ersten datierten Zeichnungen bekannt. Sie sind schon völlig ausgeschrieben und persönlich und ohne den Vorgang Dürers nicht denkbar, doch schon von deutlich erkennbarer eigenständiger Handschrift. Der begabte junge Mann blieb vermutlich einige Zeit in Dürers Werkstatt und gewann dessen Vertrauen und Zuneigung. 1506, während des zweiten 2 ½ Jahre dauernden Aufenthaltes Dürers in Venedig, leitete er zusammen mit Dürers Frau die Werkstatt. Es wurde ihm erlaubt, die Tafeln zweier größerer, wohl an Dürer vergebener Altäre für Halle an der Saale selbständig auszuführen. Das sind Einsichten auf Grund verfeinerter stilkritischer Beobachtungen und Kombinationen.

1509 erwirbt der in Schwäbisch-Gmünd geborene Hans Baldung das Bürgerrecht von Straßburg und im folgenden Jahr das Meisterrecht, worauf er heiratet. Er gewinnt rasch Ansehen als Künstler, so daß er schon 1512 den großen Auftrag für den neuen Hochaltar des Münsters in Freiburg erhält. Er zieht nach Freiburg und arbeitet mehrere Jahre dort. Auf diesem seinem Hauptwerk bezeichnet er sich deutlich als «Gamundianus» (Gmünderer)¹.

Wo der unternehmende junge Mann sich im Jahre 1508 aufgehalten hat, ist bisher nicht bekannt geworden. Ob er weiter in Nürnberg arbeitete, ob er sich unterwegs auf der Umschau nach einem geeigneten Arbeitsplatz befand oder sich schon in Straßburg aufhielt?

Hans Leu, mag man ihn für noch so fröhreif halten, dürfte kaum vor 1507, dem mutmaßlichen Todesjahr des Vaters, in Nürnberg bei Dürer angekommen sein. Eine Begegnung mit Baldung ist dort also auszuschließen. Wenn in Leus Arbeiten Zusammenhänge mit Baldungs Kunst ablesbar werden, müssen sie an Begegnungen in Freiburg im Breisgau oder in Straßburg anknüpfen – wenn ihm nicht auf andere Weise etwa einzelne grafische Blätter Baldungs zu Gesicht gekommen sind. K. T. Parker hat zu bedenken gegeben, ob nicht die landschaftlichen Hintergründe des Schnewlin-Altars im Freiburger Münster von Leu als Mitarbeiter Baldungs gemalt worden sein könnten – wohl auf Grund von Leus besonderen Fähigkeiten als Darsteller der Landschaft. Das ist möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich. Auch Baldung brillierte als Landschaftsmaler. Es liegt wohl näher, anzunehmen, daß Leu sich damals schon wieder in Zürich aufgehalten hat.

Sebald Büheler, der im späten 16. Jahrhundert Teile des künstlerischen Nachlasses von Baldung besaß, wollte ihn aus Lokalpatriotismus zum Elsässer machen, der er nach Geburt und Herkommen nicht war, sondern erst durch Einbürgerung wurde. Als Baldung nach dem ungewöhnlich lange, fast sechs Jahre dauernden und durch die Arbeit an vielen Gemälden und Holzschnitten auffallend hinausgezögerten Aufenthalt in Freiburg wieder nach Straßburg zurückkehrte, hatte er sich erneut einzubürgern. Wäre er Altbürger gewesen, hätte man ihm wohl diese Schikane nicht angetan. Erst 1533, unter den Wirkungen der stark veränderten Verhältnisse infolge der Reformation, wird er Schöffe seiner Zunft, und gar erst 1545, kurz vor seinem Tod, kommt er in den Rat.

Die Beeinflussung Leus durch Baldung wird vor allem in einzelnen Zeichnungen und Holzschnitten spürbar, kaum aber in den Gemälden. Dort ist anfänglich noch der Nachhall der durch Kupferstiche vermittelten Kunst des schon 1491 gestorbenen Schongauer wirksam. Der vom Aufenthalt in der Fremde um 1513 zurückgekehrte junge Leu arbeitete in der Werkstatt des verstorbenen Vaters, der den niederländischen Traditionen verpflichtet war. Er befreite sich bald davon und sprach sich in persönlicher Weise aus, in der Art, die durch Dürer aufgebracht worden war. Der Stil seiner kurzen, reifen Periode, etwa von 1515 an, ist die freie und offene Aussage eines naturbegeisterten Menschen, auf den seine Umgebung, die Landschaft des schweizerischen Voralpengebietes, starken Eindruck gemacht hat. Dieses Empfinden der Landschaft war neu und der vorangegangenen Generation noch nicht zugänglich. In der romantisch-poetischen Auffassung der Natur und der leidenschaftlich gesteigerten Erfassung ergeben sich öfters künstlerische Parallelen zu den Äußerungen Altdorfers in Regensburg und Wolf Hubers aus Feldkirch in Passau, zweier anderer Bewohner und Schilderer des Voralpenlandes.

Es ist naheliegend, anzunehmen, daß stilistische und technische Verwandtschaften zwischen Leu und Baldung direkt auf ihren gemeinsamen Wegbereiter Dürer zurückzuführen sind, ohne daß man bei Leu immer den Umweg über Baldung zu suchen hätte.

Wie auch immer: es gibt in dem, was von Hans Leu wie von Baldung an künstlerischen Hinterlassenschaften durch die langen wechselnden Zeiten bis auf uns gekommen ist, auffallende Berührungen, die nach Erhellung rufen. Dabei hat man sich zuvor, so sehr das bei den tief veränderten Verhältnissen zwischen damals und heute immer nur möglich ist, deutlich zu machen, daß der Betrachtende auf unsicherem Boden steht und oft nicht mehr als Vermutungen äußern kann.

Es war Baldung vergönnt, sich als Künstler voll auszusprechen und seine Gaben zu entfalten. Er wurde etwa 60 Jahre alt, drei Jahre älter als Dürer. Er konnte in einer großen, vielfach bewegten, geistig lebendigen Stadt in

vielen Aufträgen zeigen, wozu er fähig war. Leu dagegen waren nur wenige Jahre ungestörter Arbeitszeit gegeben. Kurze Zeit schon nach seiner Etablierung in Zürich merkte er, daß geistige Kräfte aufkamen und sich durchzusetzen begannen, die schnell das Ende der altdeutschen Kunst herbeiführen mußten. Das wirkte lähmend auf Lebenskraft und Schöpferlust eines jungen Mannes. Der in Zürich an die Spitze gelangte Reformator Zwingli ordnete 1523, um einen Rückfall in die alten, verbesserungsbedürftigen Zustände zu erschweren, die Reinigung der Kirchen von allen Bildern an, die nur vom Wesentlichen ablenkten. Die Altäre und alles Kirchengerät wurden ausgeschafft, heißt es lakonisch in den Visitationsberichten. Damit war die kirchliche Kunst überflüssig geworden. Sie bedeutete durch ihren prunkvollen Aufwand für viele längst ein Ärgernis. Aufträge waren nicht mehr zu erwarten, weder von privater noch von kirchlicher Seite. Ein großer, reich entwickelter Bereich künstlerischer Auswirkung war untergegangen.

In Straßburg setzte sich – wenn auch erst einige Jahre später als in Zürich – die Glaubensreform in Zwinglis Geist ebenfalls durch. Der Straßburger Bildersturm von 1529 war kaum weniger rigoros als in Zürich, Basel oder Konstanz. Aber Baldung ließ sich von diesem katastrophalen Ereignis nicht niederdrücken. Er fand bald Mittel und Wege, sich als Maler auch weiterhin zu halten und eine neue Form zu finden für die sich verändernden Zeitinhalte. Nicht nur war er als geschätzter Bildnismaler besser dran als Leu. Baldung konnte dazu auch noch weiterhin in das nahe altgläubig gebliebene Gebiet der Markgrafen von Baden ennet des Rheins Gemälde religiösen Inhalts in die Kirchen liefern. Dabei erscheint es verwunderlich und nach den Umständen unerwartet, daß ihm solches vom Rat in Straßburg, dem er schließlich selber angehörte, gestattet wurde. Das wäre im strengen Zürich nicht denkbar gewesen. Immerhin: Der religiöse Gehalt seiner Marienbilder verändert sich jetzt oft so sehr, daß man sich bald nicht mehr vorstellen kann, sie hätten auf Altartischen gestanden und wären von den Gläubigen verehrt worden, während in andern noch der alt-fromme Ton lebt.

Unter den von Hans Leu erhaltenen Zeichnungen sticht eine durch besondere Eigenart heraus: Maria betrauert den Tod ihres Sohnes (Abb. 1)². Die Auffassung des damals öfters dargestellten Themas ist ungewöhnlich. Christus liegt mit hochgezogenen Knien schmerzverzerrt am Boden, extrem verkürzt; Maria steht hoch aufgerichtet wie eine Statue mit verschränkten Armen, den Kopf in Trauer abgewendet, dicht neben dem Leichnam. Entgegen dem bei Leu Gewohnten ohne Landschaft. Die Bildereinführung ist eindrucksvoll und originell. Die Zeichnung weist links auf der Höhe der Knie Jesu auf dem grün präparierten Grund groß und bestimmt bezeichnet das ligierte Monogramm «HL» und dem Datum «1519» auf. Sie wurde 1936 auf der Auktion der Zeichnungen aus dem



Abb. 1 Hans Leu d.J., Trauer der Maria über den toten Sohn. Feder auf grün grundiertem Papier, signiert HL, datiert 1519. Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts

Nachlaß von Henry Oppenheimer in London versteigert und vom Fogg Fine Arts Museum in Cambridge, Massachusetts, erworben. Zuvor lässt sie sich in den bekannten Sammlungen Weigel, Lanna und Wauters nachweisen. Dabei galt sie schon damals, obwohl man noch kaum eine

einigermaßen gesicherte Vorstellung von Leus Zeichnungsweise haben konnte, als Arbeit von Hans Leu, wohl aufgrund des Monogramms, für das schon Nagler die Auflösung auf Hans Leu gegeben hatte. So wurde sie auch in der großen Zeichnungspublikation der Albertina von

SCHÖNBUNNER-MEDER (1893–1908) und nachher in «The Drawings of the Great Masters» von F. LEE als Arbeit des Hans Leu weiterum bekannt gemacht.

Seither hat sich das wenige, was an Zeichnungen von Hans Leu übriggeblieben ist, deutlicher herausarbeiten lassen, so daß wir glauben, von seiner recht persönlichen



Abb. 2 Holzschnitt von Hans Baldung, Beweinung Christi, 1514 (= O. EISENMANN, Nr. 14 [in: Julius Meyers Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. II, Leipzig 1878, S. 631]; HOLLSTEIN, Nr. 53)

Art zu zeichnen, eine einigermaßen verlässliche Anschauung gewonnen zu haben. Die fast monumental zu nennende Beweinung von Dürerschem Pathos paßt beispielsweise in jeder Weise schlecht zu der liebenswürdigen Maria mit dem Kind in einer Landschaft mit zierlich verschnörkeltem Monogramm und Datum 1517, die man als charakteristische Leistung Leus ansprechen darf³. Die Leuschen Elemente spielen darin glücklich zusammen: die Landschaft mit einem kräftigen Baum als Rückhalt, ein ferner bergiger Horizont, viele Augenfalten an den Säumen des weiten Mantels. Das Strichgebilde ist rein und durchsichtig. Das alles ist weit weg von der Bildsprache der Beweinung. Darum habe ich sie nicht aufgenommen in mein Verzeichnis der Arbeiten Hans Leus von 1923/24 (in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 25/26), das inzwischen seine Gültigkeit nicht verloren hat. Doch ist 1948 die meisterliche Federzeichnung eines Hieronymus in Landschaft von 1518 aufgetaucht und ins Ashmolean Museum in Oxford aufgenommen worden⁴. Das Datum 1518, obgleich hier mit der Feder, dort mit dem Pinsel, ist in derselben ungewöhnlichen Art mit be-

tonten Querstrichen gleich wie auf Leus Orpheus-Gemälde in Basel von 1519 hingesetzt. Und wenn man sich weiter an Parkers Beobachtung (1936) erinnert⁵, daß der für Leu im Blatt des Fogg viel zu gewaltige Leib des Christus spiegelverkehrt Baldungs Holzschnitt der Beweinung Christi übernimmt (Abb. 2), der seinerseits auf eine Kreidezeichnung Dürers von 1505 zurückgeht (ehemals Besitz Lubomirski, Lemberg, heute USA, Winkler 378) und sieht, daß die säulenhalte Maria eine Erinnerung aus Baldungs Kreuzigungstafel von 1512 in Basel ist⁶, wird man inne, daß Hans Leus monumentale Pietà von 1519 eine Zusammenstellung aus diesen Vorbildern darstellt. Aus welchen Gründen es dazu gekommen ist, weiß heute niemand mehr. Die Fremdartigkeit des Motivs ist damit aber erklärt.

Im Jahre 1505 weilte der junge Baldung noch bei Dürer in Nürnberg, mit den beiden Altären für Halle beschäftigt. Friedrich Winkler hat in seinem großen Katalog von Dürers Zeichnungen 1937 anläßlich der Aufführung der damals noch in Lemberg befindlichen Lubomirski-Zeichnungen auf die Zusammenhänge Leu–Dürer hingewiesen⁷. Schließlich kann man, wenn man sich näher auf die Marienklage von 1519 einläßt, trotz des befremdlichen Charakters darin doch auch Leus Besonderheiten bemerken (kleine, schwache Hände, gefühlvoller Gesichtsausdruck). Im selben Jahre 1519 kamen, wie erwähnt, Pirckheimer, Martin Tucher und Dürer nach Zürich und trafen mit Zwingli und dessen Freunden zusammen⁸. Die für Leu stilfremde Marienklage ist ebenfalls 1519 datiert. Aus solchen Einsichten heraus habe ich mich entschlossen, dieses Blatt in meine Auswahl meisterhafter Arbeiten von Schweizer Künstlern aufzunehmen⁹.

Einfacher und unproblematischer ist die Beziehung einer weiteren Zeichnung Leus zu Baldung, wenn sich dabei auch Fragen anderer Art stellen. Es ist das «Mädchen, das vom verfolgenden Tod ereilt wird». Das Motiv ist von Baldung zwischen 1510 und 1520 öfter behandelt worden, in Zeichnungen verschiedener Technik wie in Gemälden. Paul H. Boerlin hat im Katalog der Ausstellung der Basler Baldung-Bestände 1978 ausführlich sich zu diesem Motiv geäußert. Es war zur Zeit der großen Feldzüge in Italien und der damit verbundenen beängstigend sich ausbreitenden Lustseuche (Syphilis) besonders aktuell. Baldung hat in einer frühen Meisterzeichnung schon 1503, da er als junger Mensch sich bei Dürer aufhielt, das große Thema «Mensch und Tod» am damals naheliegenden Beispiel des jungen Landsknechts, der dem Tod begegnet, behandelt (Abb. 3) und damit gleich seinen künstlerischen Rang angezeigt. Er hat das Thema auch später immer wieder aufgegriffen. Es war im Elsaß, von wo ein Teil der deutschen Landsknechte herkam, besonders gegenwärtig. 1525 griff auch Hans Leu den in der Eidgenossenschaft besonders an die Haut gehenden Stoff auf. Es ist eine heute in der Albertina in Wien verwahrte Federzeichnung auf tief violettblauem präpariertem

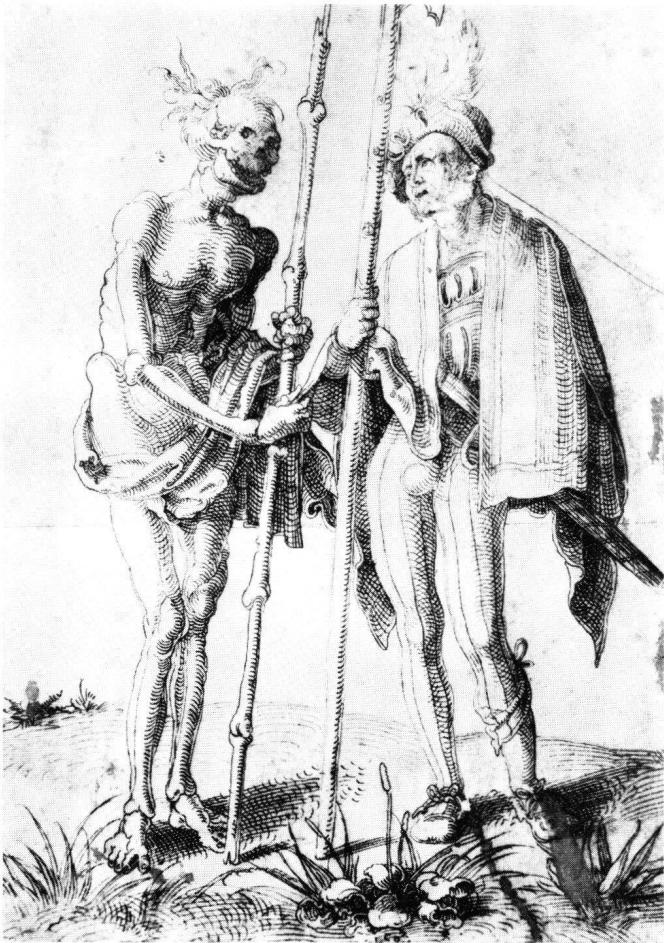


Abb. 3 Hans Baldung, Landsknecht und Tod. Federzeichnung, datiert 1503. Galleria Estense, Modena

Grund, die mit den verbundenen Initialen in schönem kalligraphischem Duktus bezeichnet ist¹⁰. Im Musée Wicar in Lille gibt es eine zweite Fassung, gleichwertig in der Ausführung und ebenfalls 1525 datiert, doch ohne Signatur (Abb. 4). Früher, als man von der aus der neuen Zeit abgeleiteten Vorstellung beherrscht war, von zwei Exemplaren desselben Motivs müsse das eine eine Kopie von fremder Hand sein, hat man viel Scharfsinn auf die Feststellung dieser abgeleiteten Fassung verwendet. Ich war geneigt, diese abwertende Stellung eher dem weniger im Rampenlicht stehenden Exemplar in Lille zuzuschreiben. Heute, nach einem Leben mit Künstlern, bei denen zu sehen war, daß und wie Wiederholungen zustande kommen, bin ich zur wirklichkeitsnäheren Auffassung gekommen, beide Fassungen seien von Hans Leu selbst gezeichnet worden. Weshalb es zwei gibt und welche die erste und damit die eigentliche Erschaffung ist, gehört zu den Geheimnissen einer schwer heraufholbaren fernen Vergangenheit.

Von da aus kann man weiter fragen: Weshalb hat Leu dieses Blatt gezeichnet? Was war der Anlaß dazu? Ver-

kaufsabsicht bei einem damals kaum verkäuflichen Thema – Schöpferlust, ohne zunächst einmal weiterzudenken – Gestaltungsfreude – Selbstbehauptungswille in schwieriger Zeit? 1525, nach der Verbannung der Kunst aus den Kirchen, blieb für einen Maler nurmehr der private bürgerliche Lebensbereich: das Bildnis, die stark aufkommende Glasmalerei, für welche die sogenannten Scheibenrisse geliefert werden konnten, und dekorative, ausschmückende Arbeiten. Das Thema «Der Mensch und der Tod» war zwar nicht mehr aktuell, aber immerhin in der neuen Geisteswelt noch zulässig.

Ist Leu diese formale Erfindung zuzutrauen? Seine Sache war die Landschaft, darin der Mensch nur ein kleiner Teil ist. Es hat ihn nie gedrängt, einen Landsknecht zu zeichnen. Die beiden Todesblätter sind meisterhaft gezeichnet, fast kalligraphisch. Der Rückgriff auf Baldung ist deutlich. Wie geschah das? Gab es ein späteres Gemälde Baldungs mit einem vom Tod verfolgten bekleideten Mädchen, an das sich Leus Zeichnung anlehnt, oder eine derartige Zeichnung? Und wie lernte der



Abb. 4 Hans Leu d.J., Tod und Mädchen. Feder auf violett grundiertem Papier, datiert 1525. Musée Wicar, Lille

Zürcher dieses Vorbild in Straßburg kennen? Solche straßpaziöse Reisen um der Kunst willen hat damals der lern- und wissensbegierige Dürer unternommen, mit erheblichen Opfern und Schwierigkeiten, in einer anders gelagerten Zeit, als große, vielleicht einzige Ausnahme.

Leu war als Maler schon 1519 in empfindlicher Bedrängnis. Dem allgemeinen Zug der Zeit in unseren übervölkerten Gegenden folgend, nahm er deshalb an einem von der Obrigkeit nicht erlaubten Kriegszug zugunsten des Herzogs Ulrich von Württemberg teil. Als die Sold und Beute suchenden Ausreißer vom Rat in Zürich energisch zurückbefohlen wurden, schrieb Leu zu seiner Entschuldigung neben anderen Gründen, daß ihn sein Beruf nicht mehr zu ernähren vermöge, so daß er sich für seine Familie nicht anders zu helfen gewußt habe.

Der rasch sich entfaltende Umsturz der kirchlichen Verhältnisse bedeutete das Ende der spätgotischen Kunst, die sich in den Jahren seit 1500 geradezu üppig entfaltet hatte. – Und doch: im selben Jahr 1519 hat Leu seinen «Orpheus mit den Tieren» gemalt, ein poetisches und reizvolles Bild, eine Ausnahme unter allen andern der altdeutschen Malerei.

Leus Zeichnung vom Tod, der ein bekleidetes Mädchen verfolgt, ist wohl angeregt von Baldungs beiden Täfelchen mit dem nackten Mädchen, das vom Tode ergriffen wird: Das eine von ihnen ist 1517 datiert, das andere mit seinem Monogramm bezeichnet¹¹. Das ist die Zeit, da er nach den überaus produktiven und erfolgreichen Jahren in Freiburg wieder nach Straßburg zurückgekehrt war. Im gleichen Jahr war Luther bereits aufgestanden, diese gewaltige Gestalt, welche eine Welt veränderte. Man spürte die Erschütterung auch im Elsaß. Baldung mußte sich neu organisieren. Aus den nächsten Jahren haben sich von ihm nur wenige Gemälde erhalten. Haben ihrer überhaupt je viel mehr bestanden?

Die beiden Täfelchen – sie sind nicht viel größer als ein Zeichnungsblatt – passen mit ihrem makabren Thema gut in diese unerwartet aufgezogene Seelenlandschaft. Konnte dabei je an Verkauf gedacht werden? Beginnt hier der neue Künstlertyp, der nicht mehr nur malt, was er aufgetragen erhält, sondern der subjektive Mensch, der malt, was er muß, wozu er sich innerlich getrieben fühlt – mit der Problematik und der Tragik, die damit verbunden sind? Wenn solche Erzeugnisse nicht ihren liebhaberischen Abnehmer finden, bleiben sie stehen, bis sie in den Nachlaß kommen. Was solche Künstlernachlässe schon damals enthalten konnten, zeigt der zusammengebliebene Nachlaß des Niklaus Manuel, der nach jahrzehntelanger Brache unter veränderten Aspekten wieder zu Ehren kam und über den Sammler Amerbach geschlossen in die heutige Öffentliche Kunstsammlung Basel gelangte: Er enthält das Beste, was Manuel künstlerisch geschaffen hat. Es fand sich also zu seinen Lebzeiten offenbar kaum jemand, der die neuartigen künstlerischen Gebilde verstanden und ihm abgenommen hätte. Zu die-

ser Gattung Gemälde ist auch die in Form eines «Sündenfalls» ausgeführte Begegnung des Mädchens mit dem Tod in Ottawa zu zählen (Abb. 5^{11a}).

Zunehmend drängt es Baldung neben den Auftragsdarstellungen mit religiösen Themen für Altäre in Kirchen und Bildnissen zu Malereien, für die er sein eigener Auftraggeber war, Darstellungen, für die gewiß noch kaum Käufer auftraten. Ein tiefgehender Wandel der Zeitinhalte wird hier sichtbar. Während der großen, Jahre dauernden Arbeit am Hochaltar für das Münster in Frei-

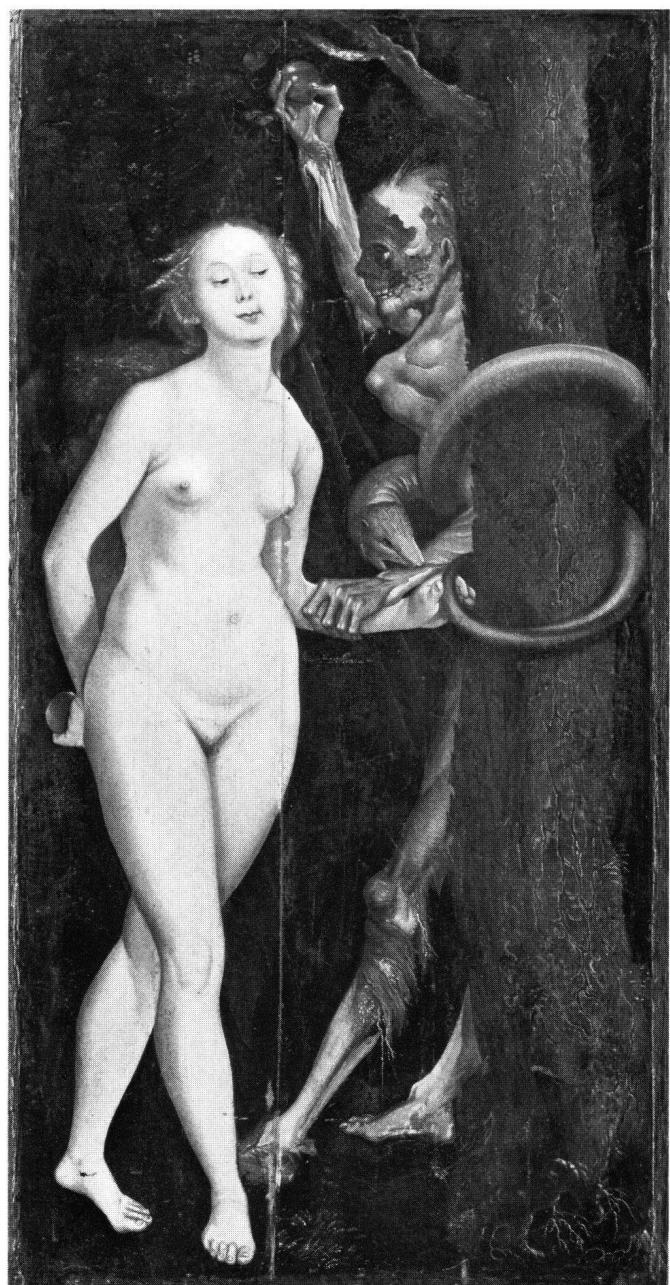


Abb. 5 Hans Baldung, Eva mit dem Tod. Art Museum, Ottawa

burg entsteht neben anderen religiösen Tafeln die aus seiner Zeit herausfallende Darstellung der selten gemalten Sintflut (1516)¹². Was soll das Bild? Es kann nicht auf einem Altartisch stehen. Die Erschütterungen der Zeit kommen darin zum Ausdruck, Vorstellungen vom Ende einer Zeit, vom Weltuntergang. Das Bild wird in Bamberg verwahrt und ist wenig bekannt und geschätzt. Man sucht in der altdeutschen Malerei anderes. In Baldungs Sintflut wird ein Weg der Entwicklung eingeschlagen, der den Maler schließlich weitgehend bestimmte. Die Wesensart der altdeutschen Malerei wird aufgegeben; der Maler erreicht eine andere Ebene und eine neue Gegenwärtigkeit. Die besten Ausformungen dieser neuartigen Ausdruckswelt kommen aus einer neuen, nicht mehr christlich bestimmten Weltschau.

Baldung nach 1530, Baldung als Aktmaler

Wäre Baldung wie die meisten altdeutschen Künstler um 1530 gestorben, so bliebe K. T. Parkers 1928 abgegebene Beurteilung, daß «Baldung unter die größten Schöpfer seiner Zeit gerechnet werden darf», auch in einer seither stark veränderten Welt immer noch gültig¹³. Baldung ist unter den altdeutschen Meistern der Dürer- und Reformationszeit ein Künstler, den Glanz, schöpferische Vitalität, Innigkeit der Empfindung, gestalterische Phantasie in die erste Reihe setzen. Seine Bilderfindungen sind von eindrücklicher Ursprünglichkeit, seine Produktionskraft weckt Erstaunen, so daß trotz zu vermutender beträchtlicher Verluste das Bild, das wir von seiner Kunst haben können, immer noch reich und vielfältig erscheint. Er ist für jene, die von der altdeutschen Kunst angesprochen werden, der außerordentliche Maler der nächtlichen Geburt Christi in der Pinakothek (Abb. S. 214), der Marien-tafeln mit den glückselig lächelnden Müttern und den heiter spielenden Putten, des mächtigen Hochaltars des Freiburger Münsters und auch der noblen Frauenakte in München mit ihren allegorischen Beigaben. Die sozialen wie religiösen Spannungen nahmen schnell in einer Weise zu, die keinen guten Ausgang voraussehen ließ. Die Entdeckung Amerikas, dessen Reichtümer man mit Selbstverständlichkeit nutzte, die durch die Feldzüge in Italien stark erweiterten Lebenshorizonte und andere tiefgehende Momente ließen eine große Unruhe aufkommen. Die überlieferten Lebensvorstellungen veränderten sich, die Ansprüche wuchsen. Die Verschwendug der Mächtigen wurde maßlos. Dazu gehörte auch die Aufstellung prunkvoller Altäre. Als Luther 1517 in Wittenberg mit seinen Thesen gegen Verwilderung der Sitten und die kirchlichen Mißbräuche hervortrat, wirkte das weithin in Mitteleuropa als Erlösung.

Ein Thema, das Baldung schon früh fasziniert und in seinen Bann gezogen hat, ist der *nackte Mensch* und vor

allem die Frau. Während italienische Künstler derselben Zeit (die im Süden sich Renaissance nennt), wie etwa Botticelli, Signorelli oder Piero di Cosimo in Florenz, sich in diesem Stoffgebiet frei und unbefangen bewegt haben, geschieht das bei Baldung gleichsam demonstrativ und betont. Und immer wieder mit anzüglichem Unterton, der anzeigt, daß er sich seiner kühnen Sonderstellung bewußt ist. In der Tat ist Baldung hier innerhalb der altdeutschen Malerei eine große Ausnahme. Diese Sonderstellung beweist, daß er von besonderer Geistesart gewesen sein muß. Er findet immer wieder neue Vorwände für die Darstellung des Nackten, zuerst verbrämmt, dann immer deutlicher und unverhüllt. Seine letzten Tafeln dieser Art sind über zwei Meter groß.

Dürer hat Adam und Eva wiederholt dargestellt: gezeichnet, gemalt, gestochen. Sie leben in paradiesischer Nacktheit. Adam ist eine seiner schönsten Eingebungen. Er bewegt sich frei und edel in großer Natürlichkeit. Es ist ihm eine Freude, Mensch zu sein. Baldung hat von Dürers eingehenden Bemühungen, den Menschen als Gottes Ebenbild würdig zur Darstellung zu bringen, zumindest durch den Kupferstich Kenntnis gehabt. Doch wie anders hat er die Nacktheit dargestellt! Er hat viele nackte Menschenbilder gemalt, vor allem in seiner späteren Zeit, als weniger Aufträge für kirchliche Bilder bei ihm eingingen. Wenn man sie alle zusammenstellt, ist man erstaunt, wie viele es sind und wie sehr ihn das damals in unseren Breiten ungewohnte Thema beschäftigt hat. Anders als bei Dürer ist bei Baldung das Bild des nackten Menschen oft mit lasziven Vorstellungen verbunden. Seine Nacktbilder passen nicht in unsere Vorstellungen von Baldung als einem religiösen Maler. Vielleicht ist es kein Zufall, daß viele von ihnen sich heute an entfernten Standorten befinden.

Daß Baldung im tief veränderten Straßburg nach 1530 auch größere Kompositionen erotischen Inhalts geschaffen hat, belegt das Fragment eines trinkenden Lots. Von der Komposition gibt es zwei Exemplare, die wohl übereinstimmend waren, heute aber nurmehr in zwei fast gleich großen Fragmenten vorhanden sind. Die Erfindung kam danach bei den Zeitgenossen gut an, so daß sie nachbestellt wurde. In einer prüderen Zeit wurde sie offenbar als anstößig empfunden und weitgehend zerstört. Auf dem Exemplar in Berlin ist unten, heute durch den Rahmen verdeckt, noch ein Rest einer liegenden nackten weiblichen Figur erhalten^{13a}.

Hier wird sichtbar, daß Baldung in der großen Stadt, in der er lebte, zu ungewöhnlicher Freiheit aufgewachsen ist. Einen besonderen Bereich hat sich Baldung mit seinen gezeichneten, in Holzschnitten verbreiteten und auch gemalten Hexenszenen geschaffen, an die damals noch halb geglaubt wurde. Er sieht das Hexenthema ganz vom nackten Weibe und vom Sexuellen her. Strenge Tabus wurden damit souverän durchbrochen. 1523 schon, noch zu Lebzeiten Dürers, malt Baldung die sogenannten «Hexen» des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt



Abb. 6 Hans Baldung, Zwei Hexen. Tafelgemälde, datiert 1523. Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

(Abb. 6). Wenn darauf unten nicht ein Pferdekopf anzeigend starzte, wären es einfach zwei nackte Frauen, eine junge vom Rücken her gesehen und eine voll erblühte sitzend, die zusammen ihre lockenden körperlichen Möglichkeiten vorweisen; ein Meisterwerk, das die Frage aufwirft, welches war seine Verwendung? War das ein Auftrag? Wer getraute sich damals, ein so magistrales, eindeutiges Stück aufzuhängen und so sich dazu zu bekennen? Gab es in Straßburg eine Gesellschaft oder einzelne, die sich außerhalb des zeitgebundenen sittlichen Rahmens bewegten? Im Vergleich dazu wirken die Paris-Urteile Cranachs harmlos in ihrer gespielten Naivität. Oder malte Baldung diese und andere Tafeln solcher Art (Abb. 7), weil er sich dazu getrieben fühlte, weil er es mußte – ganz gleich, was nachher daraus wurde, ob sie bei ihm blieben oder ob einer der Habitués, die vielleicht in seiner Werkstatt verkehrten, es wagte, «so ein Bild» zu sich zu nehmen? Hier tut sich ein bisher unbeachteter Bezirk der altdeutschen Malerei auf.

Man weiß heute nicht – hat sich bisher darüber auch kaum Gedanken gemacht –, wie Gemälde der neuen,

nicht kirchlichen Art (wie die Akte Baldungs) an ihre Abnehmer kamen. Man denkt zuerst an die modern gerichteten Humanisten – aber diese waren meist unbemittelte Gelehrte und bescheiden behaust. Es mag einzelne hochgestellte geistliche Herren, wie den mächtigen und selbstbewußten Kardinal Albrecht von Brandenburg in Mainz gegeben haben, die es sich erlauben konnten, sich über die Konventionen der Zeit hinwegzusetzen und ein solches Nacktbild zu erwerben und in ihrer Residenz am geeigneten Ort aufzustellen. Große Kaufleute, die in der Fremde andere Lebensformen kennengelernt hatten, mochten zuerst als Käufer in Frage kommen. Jedenfalls befand sich ein Graf Solms darunter (ist es derselbe, der von Dürer 1518 im Profil gezeichnet worden ist [Winkler 570]?). Er besaß 1547 die beiden großen Tafeln Baldungs mit der Darstellung der drei Altersstufen des Menschen aus des Meisters letzten Jahren, demonstriert an Aufblühen und Verfall der weiblichen Nacktheit (Abb. 9). Er schenkte sie damals in Frankfurt dem spanischen Gesandten Jean de Ligne, durch den sie an den König kamen (heute im Prado, Kat. 1933, S. 427)¹⁴. Konnten Liebhaber vielleicht in Baldungs Werkstatt zu jener Zeit herumgehen, um sich etwas darin zum Kauf auszusuchen?

Baldungs Ausstrahlung in die Schweiz

Einige Klarstellungen müssen vorausgeschickt werden: Es gab damals noch lange nicht die Schweiz in unserem heutigen Sinne. Es gab die Eidgenossenschaft mit mehreren politischen Schwerpunkten: Bern, Zürich, Luzern mit ihren Landschaften. Die Orte waren kulturell weitgehend selbstständig. Das Elsaß gehörte politisch ganz zum Deutschen Reich. Straßburg war freie deutsche Reichsstadt. Basel gehörte als freie Reichsstadt geistig, kulturell, sprachlich zur Region Elsaß und neigte politisch zunehmend zur Eidgenossenschaft. Die Loslösung vom Reich bereitete sich schon damals vor.

Es ist wahrscheinlich, daß die starke Ausstrahlung der Baldungschen künstlerischen Formulierungen auch in Basel wahrgenommen worden ist, ähnlich wie die Münster von Freiburg und Basel dem großen Beispiel Straßburg folgten. Man gehörte in die straßburgische Einflußzone.

Ein direkter Beweis für die Fortsetzung dieser alten kulturellen Beziehungen Basels zum Elsaß und zu Straßburg ist das 1526 datierte Bildnis des Adelberg von Bärenfels von Baldung in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel (Abb. 8)¹⁵. Man hat hier das Bildnis eines Basler Bürgers, gemalt von einem Straßburger Meister. Das ist nicht selbstverständlich. Es gab auch in Basel damals einige einheimische Maler, welche gute Bildnisse zu malen wußten. Was dazu geführt haben mag, daß Bärenfels, dessen Familie durch Jahrhunderte zur Hofhaltung des Bischofs gehörte, zu dem renommiertesten Künstler seines Faches nach auswärts ging, ist nicht bekannt. Wie kam das Bild-

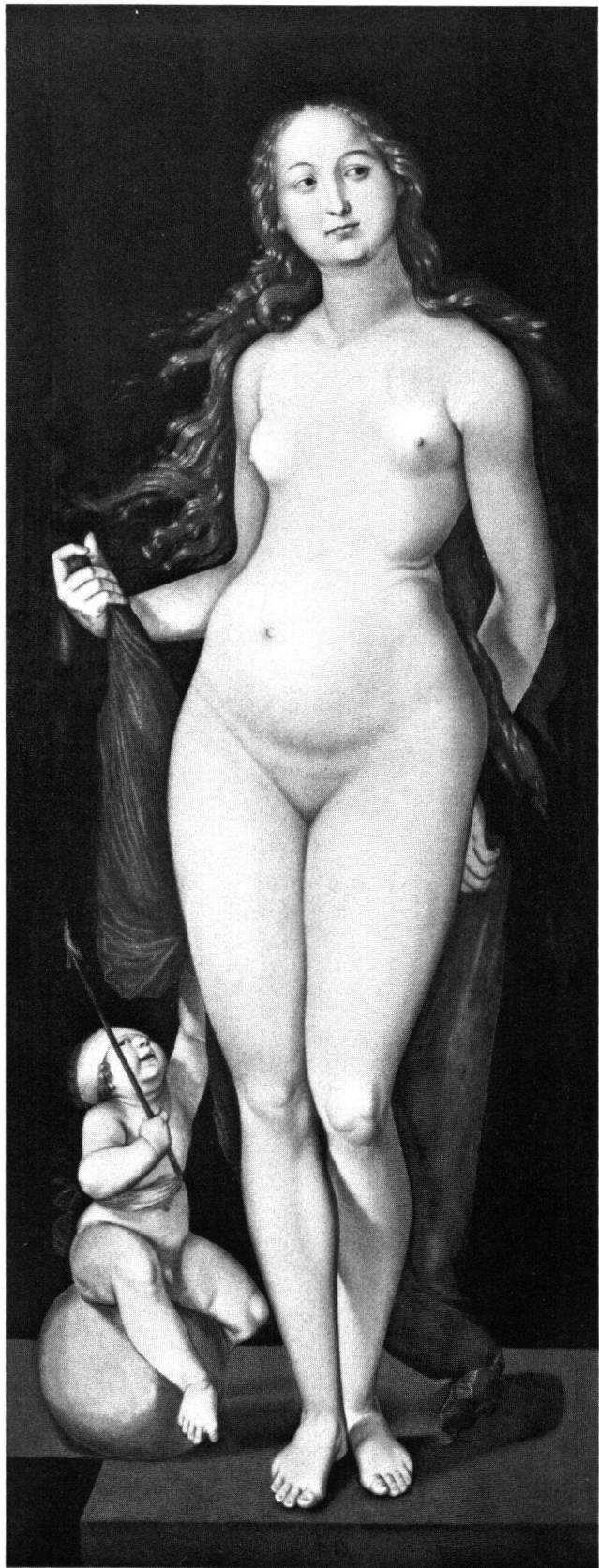


Abb. 7 Hans Baldung, Venus und Amor, datiert 1525. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Holland

nis zustande? Kam Baldung dafür nach Basel, oder suchte Bärenfels den Maler in Straßburg auf? Man darf wohl letzteres annehmen. Dabei ist zu bedenken, daß solche Bildnisse damals zumeist nach einer vor dem Modell in kurzer Sitzung gefertigten Zeichnung gemalt wurden. Dürer hat später auf seiner während des Reichstags von 1518 in Augsburg nach Kaiser Maximilian entstandenen Zeichnung mit Stoltz notiert: «das ist keiser Maximilian den hab ich albrecht dürer zw awgspurg hoch oben auf der pfaltz in seine[m] kleinen stüble künterfett do man zalt 1518.» Solche «Werkzeichnungen» sind meist verlorengegangen.

Ist das Bärenfels-Bildnis die einzige heute noch nachweisbare Ausstrahlung Baldungs in die Schweiz? Es scheint heute so. Die Altarteile in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel dürften vor dem Untergang in der Reformation von ihren Besitzern gerettet worden sein. Altäre gehörten ihren Stiftern.

Es ist möglich, vielleicht wahrscheinlich, daß einst noch andere Ausstrahlungen der Kunst Baldungs in Basel bestanden haben. Sie hätten alle den Bildersturm der Reformationszeit von 1529 nicht überlebt. In wilder Wut, die ihren Anlaß in Mißständen verschiedener Art hatte, wurden die Altäre aus den Kirchen herausgerissen und auf dem Platz davor in tagelangem Feuer verbrannt – allein aus dem Münster 143. Darunter waren gewiß viele Arbeiten in Basel tätiger Maler, die in den Urkunden genannt werden, von deren Kunst wir aber keine wirkliche Vorstellung mehr haben können.

Künstlerische Berührungen zwischen Baldung in Straßburg und dem ein gutes Stück jüngeren Holbein in Basel waren kaum möglich. Holbein ging mit Sicherheit seinen eigenen Weg. Dagegen zeigt sich Christoph Bockstorfer in Konstanz in seinem bedeutenden Altarwerk für Bischof Hugo von Hohenlandenberg als unter Baldungs Eindruck stehend (abgebildet bei HANS ROTT, *Quellen und Forschungen, I. Bodenseegebiet, Text*, Stuttgart 1933, Abb. 44). Dort zeigt sich die Mitteltafel, eine Kreuzigung, 1524 datiert, und darin besonders die Maria deutlich von Baldungs Basler Altarwerk von 1512 abhängig.

Baldung und Dürer

Wenn wir es schließlich unternehmen, die künstlerische Arbeit Baldungs und Dürers zu vergleichen und daraus von der menschlichen Eigenart eines jeden herauszulesen, was sich zu erkennen gibt, muß man zuerst sagen, daß beider Werk zunächst einmal ähnlich und verwandt ist, deutliche Unterschiede erst bei genauerer Betrachtung und vor allem nach dem Straßburger Bildersturm hervorgetreten. Baldung hat als suchender Anfänger den noch jungen, aufsehenerregenden Dürer in Nürnberg aufgesucht und ist über Jahre nicht von ihm losgekommen. Dürer hat ihm sein Vertrauen geschenkt und die freund-

schaftlichen Gefühle seiner Lebtag bewahrt, auch wenn sie sich später nicht mehr gesehen haben dürften¹⁶. Die großformatigen Holzschnitte zur Apokalypse waren schon erschienen. Die gewaltige Vorstellungskraft, die sie zur Voraussetzung haben, ihr Formenreichtum, die selbstverständliche Beherrschung der Bewegung, die religiöse Leidenschaft, die sie ausströmen, waren neuartig. Sie wirkten aufwühlend und begeisternd. Hier hatte einer ernst gemacht. Die jungen Künstler einer lebhaften Aufstiegsphase waren bis weit hinaus tief davon berührt. In rascher Folge erschienen die Holzschnitt- und Kupferstichbücher Dürers zur Passion Christi und zum Marienleben. Die bildende Kunst in den nördlichen Gegenden war damit von einem jungen Menschen mit einem Schlag auf neuen Boden gestellt. Es war wie ein Wunder und wirkte auch so.

Als Baldung 1503 bei Dürer ankam, durfte Schäuflein schon als Geselle in der Werkstatt mitgearbeitet haben. Der begabte junge Baldung aus Gelehrtenkreisen macht in dem Milieu von Handwerkern Eindruck. Ein Mitarbeiter hatte damals so sehr als nur möglich sich der Arbeitsweise seines Meisters anzugeleichen. Aber als Zeichner, der Baldung – angespornt von Dürer – früh schon war, verleugnet er seine Eigenart nicht. Schon die ersten, in der Nürnberger Zeit entstandenen Blätter von 1503/04 sind zwar wohl in Dürers Manier, aber mit Baldungs Geist gezeichnet. Sie sind sicher und selbstbewußt und wirken nicht wie Äußerungen eines Anfängers. Es fehlt bei ihnen nicht das Datum, doch tragen sie kein Autorzeichen.

Im späten Sommer 1505 halten seine Verpflichtungen Dürer nicht länger zurück. Er hat vom Kurfürsten von Sachsen in Wittenberg erneut den Auftrag zu einem großen Altar erhalten; die Vorarbeiten dafür waren auch schon weit vorangebracht. Aber das Bedürfnis, an der Quelle der Kunst, in Italien, das Geheimnis der Kunst, wie er es verstand, zu erfahren, war stärker als die Verpflichtungen gegenüber der Frau, der Werkstatt und dem Kurfürsten. Er brach aus und zog, erfahrener als das erstmal (1496), im Herbst erneut über die Berge nach Venedig. Da offenbar von vorneherein ein längerer Aufenthalt vorgesehen war – er kehrte erst Anfang 1507 zurück –, führte der Meisterselle Schäuflein nach genauen Vorarbeiten Dürers den figurenreichen, aufwendigen Altar aus. Er tat das so gut, ganz im Geist des Meisters, daß der Altar bis in unsere Zeit als Arbeit Dürers angesprochen wurde.

Von Baldung, der auch nach der Abreise Dürers in Nürnberg in der Werkstatt Dürers tätig war, entstand damals eine Reihe von Holzschnitten, Einzelblättern wie Buchillustrationen, und wohl auch schon kleinere gemalte Täfelchen. Frau Agnes war 1506 auf der Messe in Frankfurt, um Stiche und Holzschnitte ihres Mannes zu verkaufen. Vielleicht nahm sie dabei schon Arbeiten Baldungs dieser Art mit, wie später auf der triumphalen Reise in die

Niederlande (1520). Während der Abwesenheit sowohl des Meisters wie dessen Frau kann Baldung in der Werkstatt zum Rechten gesehen haben.

Als Dürer seine Arbeit wiederaufnahm, fand er den inzwischen etwa 23 Jahre alt gewordenen Mitarbeiter Baldung so weit gefördert, daß er es wagen konnte, ihm die beiden Altäre für den Dom in Halle zur Ausführung zu überlassen, um sich andern Arbeiten, von denen er sich stärker angezogen fühlte, zuzuwenden, wie etwa den großen Tafeln mit «Adam und Eva» und dem figurenreichen «Martyrium der Zahntausend» für den Kurfürsten Friedrich den Weisen.

Baldung entledigte sich dieses ehren- und vertrauensvollen Auftrags mit Elan und jugendlichem Feuer und bezeichnete ihn wie sein Meister mit Monogramm und Datum, was im alten Werkstattbetrieb nicht üblich war. War das etwa eine Art Gesellenstück? Wir wissen nicht, ob Baldung überhaupt eine Lehrzeit im zunftmäßig strengen Sinn absolviert hat. Jedenfalls fühlte er sich – und mit Recht – mit den beiden Altären für Halle mündig und frei.

Er begab sich auf die Suche nach dem geeigneten Platz zur Etablierung. 1509 ließ er sich in Straßburg nieder, erhielt gleich Aufträge für Altäre und Bildnisse und ent-



Abb. 8 Hans Baldung, Bildnis des Adelberg III. von Bärenfels, datiert 1526. Kunstmuseum Basel



Abb. 9 Hans Baldung, Selbstbildnis im Alter von 49 Jahren (1534). Schwarze Kreide. Musée du Louvre, Paris

wickelte als Maler wie als Holzschnieder eine erstaunlich umfangreiche Tätigkeit, was ihm Wohlstand eintrug. Dürer dürfte er seither nicht mehr gesehen haben. Doch hielt ihn wohl dessen außerordentlich reiche Tätigkeit für den Kupferstich wie für den Holzschnitt über seinen künstlerischen Weg auf dem laufenden. Es mag auch sein, daß Hans Leu, der nach ihm zu Dürer kam, auf dem Rückweg nach Zürich sich zu ihm begab und ihm von Dürers Schaffen erzählte. Das dürfte um 1511 etwa gewesen sein. Lange kann Leu allerdings nicht in Nürnberg geblieben sein, denn zu Hause erwartete ihn die nach dem frühen Tode des Vaters verwaiste Werkstatt.

Baldung kann in Straßburg gegen 1510 gleich auf der Stilstufe einsetzen, die Dürer in den Holzschnitten zur Apokalypse schon 1498 erreichte. Er geht mit dessen revolutionären Errungenschaften recht persönlich und in selbstverständlicher Weise um, und er wirkt vom Anfang seines Auftretens an neuartig. Da wird eine vordem nicht bekannte Körperlichkeit wirksam. An der Menschlichkeit der Gestalten kann der Betrachter teilhaben. Die fröhlich bewegten Putten im venezianischen Geschmack bringen Heiterkeit in die Szene. Die Farben sind kräftig, bunt,

hell. Der Boden, auf dem das Geschehen sich abspielt, ist detailliert durchgeführt. Kräftige Bäume mit urtümlich verwitterten Ästen im Mittelgrund drängen die Ferne in die Tiefe. Die reich entwickelte Landschaft ist lebendig bewegt und voll von Mitteilungen, welche Naturerlebnisse zur Voraussetzung haben. Burgen auf Felsen, Bäume, Wälder, Täler, hohe Berge in schlanken Konturen, gut beobachtet hingesetzt, Wolken am Himmel, Vogelzüge. Aber all diese vielen interessanten Zeichen beeinträchtigen die vordergründige Szene, die den Bildinhalt ausmacht, nicht. Der mächtige Impuls, den Dürer mit seinem Werk gab, wird von Baldung aufgenommen, verstanden und mit seinen Mitteln interpretiert.

Diese neue Bildwelt ist nicht das einzige in Baldungs Kunst, was von Dürer herkommt. Dürer zeichnete viel, oft um sich über Bewegung und Gewichtsverteilung seiner Gestalten, oft auch um sich über eine Bildanlage klarzuwerden. Er zeichnete für sich selber, für seine Arbeit. Mit der Zeit wurden auch andere Anlässe wirksam. Einzelne dieser Blätter, viele von den erhaltenen, hat er in seinem starken Selbstbewußtsein und seinem Willen, sich durchzusetzen, deutlich mit seinen Initialen und dem Datum versehen – auch für sich selber, um sich später an das Selbstgeschaffene genau erinnern zu können. Einzelne dieser Blätter haben später kurze erklärende Aufschriften erhalten. Daß die Erfindungsgeist und Arbeit erforderten Kupferstiche und Holzschnitte zum Selbstschutz vor Nachahmungen und auch aus berechtigtem Stolz auf seine Leistung Initialen und Daten tragen, ist verständlich – denn sie wurden, gleich wie die sorgfältig durchgearbeiteten Hell-Dunkel-Blätter, auf Messen zum Verkauf angeboten. Die Bezeichnungen zeugen von seinem Selbstbewußtsein und dienten auch als Markenschutz.

Baldung hat diesen stolzen Dürerschen Brauch übernommen. Manchmal signierte er nur mit einigen Laubblättern, woraus zu ersehen ist, daß er sich selber Grien nannte (grün = Grien). In Oberdeutschland wurde die von Dürer ausgegangene, bald ins Expressive gesteigerte Lust am Zeichnen mit Leidenschaft aufgenommen: man zeichnete aus Freude am Umgang mit den neuen Ausdrucksmitteln, ohne weitere Absicht – so wie etwa zur selben Zeit in Padua Kleinplastiken in großer Zahl in Bronze gegossen worden sind. Baldung, Leu, Niklaus Manuel, auch Urs Graf, Altdorfer, Wolf Huber, die Künstler in Nürnberg, wie Kulmbach, Schäufelein, Beham – alle haben, angespornt von Dürer, gezeichnet und ihre mehr oder weniger gelungenen Blätter auch in Dürerscher Manner mit ihren Initialen versehen und das ihnen wichtige Datum zugefügt. Dies, obgleich der Sinn solch dekorativer Übung nicht recht ersichtlich wird. In Niederdeutschland hat man viel weniger signiert, und das fast nur bei Gemälden. Auch die Augsburger, wie Holbein und Burgkmair, sahen keinen Anlaß, solchen Aufwand zu treiben. Sie haben nur ausnahmsweise ihre Arbeiten bezeichnet – gleich wie alle Italiener.

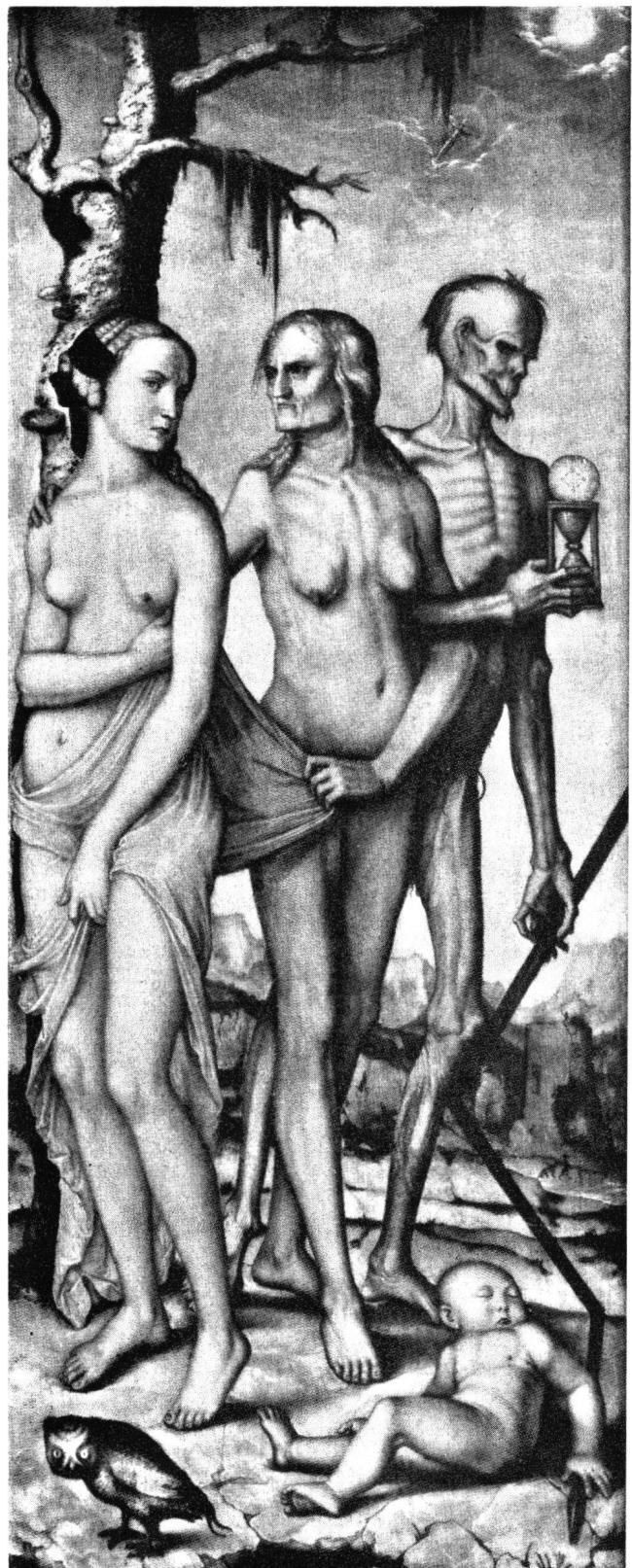
Von den Holzschnitten und auch Kupferstichen Dürers mit Darstellungen aus dem Leben Christi und der Maria haben viele weitherum schnell und immer wieder als gültiger Ausdruck des Themas bei anderen Künstlern Verwendung gefunden. Man empfand sie als überzeugende Prägungen des Stoffes. Das ist bei den Holzschnitten Baldungs nicht so. Es drängt sich in vielen seiner Blätter ein heftiger, leidenschaftlich-expressiver Zug hervor, der auf die Betrachter befremdlich wirken möchte. Dürers Bildwelt ist klassisch und eingänglich – Baldung ist manchmal wirklichkeitsbezogener und direkter, individueller und «moderner», dadurch auch unverbindlicher.

Baldung hat von nahem gesehen, wie der bewunderte Dürer, von der Leidenschaft zur Kunst getrieben, Nürnberg und alles Seinige verließ und unter Beschwerden nach Italien zog. Ihn selber hat dieser Drang soweit wie seine Kollegen je gepackt. Er lebte in seiner Arbeit und blieb in seinem Rahmen. Dürer war außerordentlich.

Nürnberg hat keinen Bildersturm erlebt. Die Hauptwerke der Peter Vischer, Adam Kraft, Veit Stoß stehen noch immer in den lutherisch gewordenen Kirchen. Die schweren menschlichen und künstlerischen Schäden blieben Dürer erspart. Das ist bei einem Vergleich zwischen ihm und Baldung in Betracht zu ziehen. Zu fragen, was Dürer etwa noch geschaffen haben könnte, wäre er wie Baldung sechzig Jahre alt geworden, ist müßig. Bei solchem Vergleich müßte man objektiverweise fast das ganze Spätwerk Baldungs von etwa 1525 an bis 1545 beiseite lassen. Dürer ist bei vielem nicht mehr dabeigewesen. Dadurch sind ihm viele schwere Probleme erspart geblieben. So wirkt sein künstlerisches Lebenswerk geistig geschlossen und stilistisch einheitlich. Er selbst wurde nicht erschüttert.

Baldung hingegen hat sich den sozialen und geistigen Veränderungen seiner Zeit gestellt: Er hat auch, nachdem das Fundament seiner täglichen Arbeit ihm durch die Ereignisse der Reformationswirren entzogen worden war, nicht resigniert. Und er ist aus diesem schweren Kampf gereift und gewachsen hervorgegangen (Abb. 9). Die lebensgroße Venus der Sammlung Kröller-Müller in Otterlo (204 cm hoch, Abb. 7) ist ein großes Meisterwerk – kaum mehr altdeutsch zu nennen, aber von Baldung 1525 gemalt. Und die Lebensschau im Prado in Madrid (Abb. 10), vorgeführt an den Lebensstufen des Weibes und mit dem Tode schließend, vermittelt eine düster-großartige Weltauffassung von stoischer Größe. Sie ist Baldungs menschliches und künstlerisches Testament – es ist weit entfernt von den lächelnden Marien von 1510.

Abb. 10 Hans Baldung, Die drei Lebensalter und der Tod, gegen 1545. Prado, Madrid



ANMERKUNGEN

- ¹ 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. (zitiert nach TILMAN FALK).
- ² Fogg Art Museum, Cambridge, Mass. – Vgl. W. HUGELSHOFER, *Schweizer Zeichnungen von Niklaus Manuel bis Alberto Giacometti*, Bern 1969, Nr. 38 (S. 117).
- ³ Kupferstichkabinett Basel. Abgebildet in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde (ASA), NF 25, 1923, S. 37 (Abb. 18).
- ⁴ Vgl. Anm. 2, Nr. 37 (S. 115).
- ⁵ Auktionskatalog Sotheby, London 1936, *Drawings by Old Masters Formed by Henry Oppenheimer*, Lot No. 392 (Text von K.T. PARKER).
- ⁶ Vgl. W. HUGELSHOFER, *Das Werk des Malers Hans Leu*, in: ASA, NF 25, 1923, S. 126. – Über die Kreuzigung Baldungs von 1512 vgl. den Beitrag von P. CADORIN in diesem Heft, S. 247f.
- ⁷ FRIEDRICH WINKLER, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Berlin 1937, Nr. 378 (Bd. II, S. 88).
- ⁸ ERICH RÖMER, in: Neue Zürcher Zeitung 1929, Nr. 1686, 1693.
- ⁹ Vgl. Anm. 2.
- ¹⁰ Abbildung in: ASA, NF 26, 1924, S. 139 (Abb. 29).
- ¹¹ Ausstellungskatalog *Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel*, Basel 1978, Nrn. 5 und 6, abgebildet in Farbe Abb. 14 und 15.
- ^{11a} ROBERT A. KOCH, *Hans Baldung Grien – Eve, the Serpent, and Death*, Ottawa 1974.
- ¹² Bamberg, Städtische Kunsts- und Gemälde Sammlung. Abgebildet im Ausstellungskatalog *Hans Baldung Grien*, Karlsruhe 1959, Tafel 16 (Nr. 36).
- ¹³ K.T. PARKER, *Elsässische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts* (= Die Meisterzeichnung, Bd. II), Freiburg i.Br. 1928, S. 14.
- ¹⁴ WALTER HUGELSHOFER, *Wiederholungen bei Baldung*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 32, 1969, S. 37–39. – Eine unerwartete Parallele dazu ist die große Lot-Darstellung Albrecht Altdorfers von 1537 im Kunsthistorischen Museum in Wien (Holz, 108 × 189 cm), die bei diesem Poeten überraschend wirkt und deshalb lange nicht wahrgenommen werden wollte (Abb. bei O. BENESCH, *Der Maler Albrecht Altdorfer*, Wien 1939, Taf. 94 und 95).
- ¹⁵ Abgebildet bei: HANS CURJEL, *Hans Baldung Grien*, München 1923, Tafel 86.
- ¹⁶ Abgebildet in Farbe im Basler Ausstellungskatalog 1978 (vgl. Anm. 11), Tafel 16 (Nr. 7; vgl. da auch die Ausführungen von PAUL H. BOERLIN, S. 30–33).
- ¹⁷ Über eine Locke von seinem Haupte, die Dürer – wie schon vermutet worden ist – Baldung testamentarisch vermachte haben soll, erfährt man von Sebald Büheler. (K. MARTIN, *Skizzenbuch des Hans Baldung Grien*, Basel 1959, Kommentar S. 4–5; C. KOCH, *Die Zeichnungen Hans Baldung Grien*, Berlin 1941, Anm. 1–4; H. RUPPRICH, *Dürernachlaß I*, 1956, S. 251, Dokument 15).

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts
 Abb. 2: Nach F.W.H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts II*, Amsterdam, o.J., S. 88
 Abb. 3: Galleria Estense, Modena
 Abb. 4, 5: Dr. Walter Hugelshofer, Zürich
 Abb. 6: Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
 Abb. 7: Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Holland
 Abb. 8: Kunstmuseum Basel
 Abb. 9: Musée du Louvre, Paris
 Abb. 10: Nach H. Curjel, *Hans Baldung Grien*, München 1923, Taf. 86