

Von der Naturstudie zum Bedeutungsträger : die Gross Geige im Werk von Hans Baldung Grien (1484/85-1545)

Autor(en): **Söll-Tauchert, Sabine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen
der Schola Cantorum Basiliensis**

Band (Jahr): **39 (2019)**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-961725>

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.

Von der Naturstudie zum Bedeutungsträger

Die Groß Geige im Werk von Hans Baldung Grien (1484/85 – 1545)

Sabine Söll-Tauchert

Groß Geigen tauchen nach 1510 wiederholt in Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken des deutschsprachigen Raumes auf, beispielsweise in Werken von Urs Graf, Matthias Grünewald, Hans Holbein d. J., Hans Burgkmair oder Hans Wechtlin.¹ Doch spielt das Instrument bei keinem Künstler der frühen Neuzeit eine so prominente Rolle wie im Schaffen von Hans Baldung, genannt Grien (1484/85–1545). Der in Schwäbisch Gmünd geborene Maler und Graphiker, der unter den Mitarbeitern Albrecht Dürers die größte Bekanntheit erlangte, hat dieses Streichinstrument eingehend studiert.² Innerhalb eines Zeitraums von über dreißig Jahren befasste er sich wiederholt mit der Groß Geige und bezog sie auf auffällige Weise in sein künstlerisches Werk ein. Baldungs teilweise sehr detailgetreue Darstellungen haben auch insofern einen hohen Zeugniswert, als dass sich aus dem frühen 16. Jahrhundert keine realen Artefakte dieses Streichinstruments erhalten haben. Daher soll zunächst Baldungs Bezug zur Musik beleuchtet werden,

¹ Ian Woodfield, «The Basel 'gross Geigen': an early German viol?», in: Johannes Boer und Guido van Oorschot (Hgg.), *A viola da gamba miscellany: proceedings of the International Viola da Gamba Symposium*, Utrecht: STIMU, Foundation for Historical Performance Practice 1994, 1–14. Vgl. vor allem den Beitrag von Martina Papiro, «Gespielt von Engeln, gehört von Narren: Die Groß Geige in der Kunst am Oberrhein (Urs Graf, Matthias Grünewald, Hans Holbein d. J.)», in diesem Band.

² Eine erste Untersuchung dieser Thematik ist Walter Salmen zu verdanken: Walter Salmen, «Bilder von 'Groß Geigen' bei Hans Baldung, gen. Grien», in: *Münsterblatt* 8 (2001), 24–28; zur Darstellung von Musikinstrumenten generell in Baldungs Werk vgl. Walter Salmen, «Die Musik im Bildwerk von Hans Baldung, gen. Grien», in: Ann-Katrin Zimmermann und Klaus Aringer (Hgg.), *Mozart im Zentrum*. Festschrift für Manfred Hermann Schmid zum 60. Geburtstag, Tutzing: Hans Schneider 2010, 15–28.



Abb. 1: Hans Baldung Grien, Bildnis des Johannes Rudolffinger und Selbstbildnis, Holzschnitt, 69/70×52 mm. Rückseite des Titelblatts von Sixtus Dietrichs *Epicedion Thomae Sporeri* [...], Straßburg 1534. © Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek

um sodann seine Darstellungen von Groß Geigen in chronologischer Reihenfolge genauer in den Blick zu nehmen.

Die gesellschaftliche Stellung Baldungs und seine Beziehung zur Musik

Im Gegensatz zu den meisten Künstlern seiner Zeit war Baldung kein Sohn eines Malers, Goldschmieds oder anderen Handwerkers, sondern entstammte einer Gelehrtenfamilie. Eine gehobene gesellschaftliche Stellung war ihm demnach ‘in die Wiege gelegt’ worden. Die Mitglieder seiner Familie waren vorwiegend promovierte Juristen, Ärzte und Professoren. Auch wenn die Identität von Baldungs Eltern aufgrund der dürftigen Quellenlage nicht bekannt ist, so ist davon auszugehen, dass der Künstler in einem humanistisch geprägten Gelehrtenmilieu in der Reichsstadt Straßburg aufwuchs und

mit entsprechendem Gedankengut vertraut war.³ Seine Malerausbildung vollendete er in der Nürnberger Werkstatt Albrecht Dürers zwischen 1503 und 1507/9. Nach Abschluss seiner Gesellenzeit erwarb er 1509 das Straßburger Bürgerrecht, heiratete Margarete Herlin und gründete eine eigene Werkstatt. Baldungs Schwiegervater war Kanoniker der Kirche Jung St. Peter. Über diverse Familienmitglieder, wie seinen Bruder Caspar, der an der Universität in Freiburg im Breisgau Recht lehrte, oder seinen vielseitig gebildeten Onkel Hieronymus Baldung d. Ä. stand Baldung mit der Bildungselite und Humanistenkreisen von Straßburg und Freiburg in Kontakt und verdankte diesen sicherlich auch die Vermittlung von Aufträgen. Sein anderer Onkel Hans Baldung d. Ä. war 1509 als Procurator für den Straßburger Bischof Wilhelm III. von Honstein (1506–1541) tätig, dem Sebastian Virdung zwei Jahre später seine Lehrschrift *Musica getutscht* widmete.⁴ Für diesen Förderer der Musik entwarf der Künstler Hans Baldung unter anderem 1510/11 ein Wappen und erhielt 1527 die Zahlung für ein Tafelbild, das er im Auftrag des Bischofs für dessen Privatkanzlei in Zabern geschaffen hatte.⁵ Dass Baldung sowohl in Freiburg als auch in der freien Reichsstadt Straßburg Verbindungen zu Musikkreisen hatte, legt seine spätere Mitwirkung an der 1534 gedruckten Trauerschrift *Epicedion Thomae Sporeri* nahe.⁶ Für den kleinformatigen Druck dieses fünfstimmigen Trauergesangs, der zu Ehren

3 Zum familiären Hintergrund Baldungs vgl. Gert von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1983, 317–322; Sabine Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Selbstbildnis und Selbstinszenierung*, Phil. Diss. Bonn 2006, Köln etc.: Böhlau 2010 (Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 8), 19–29.

4 Martin Kirnbauer, «Virdungiana – zu Sebastian Virdungs *Musica getutscht* (Basel 1511), in: *Glareana. Nachrichten der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente* 60/2 (2011), 52–70.

5 Carl Koch, *Die Zeichnungen Hans Baldung Griens*, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1941, Nr. 76; von der Osten, *Baldung. Gemälde und Dokumente* (wie Anm. 3), 309–310, Dok. 79, 294.

6 Zum Freiburger Musikleben vgl. Antonia E. Harter-Böhm, *Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg im Breisgau um 1500*, Freiburg im Breisgau: Wagnerische Universitätsbuchhandlung 1968 (Veröffentlichungen aus dem Archiv der Stadt Freiburg im Breisgau, 10), 67–91, zum *Epicedion* 77.

des verstorbenen Straßburger Musikers Thomas Sporer von dessen Freunden herausgegeben wurde, fertigte Baldung zwei kleine Bildnisholzschnitte.⁷ Diese auf der Rückseite des Titelblattes erscheinenden Porträts zeigen den Herausgeber des *Epicedions*, Johannes Rudolfinger, und das Selbstbildnis Baldungs im Alter von 49 Jahren (Abb. 1). Rudolfinger gehörte als Humanist und Vikar an der Kathedrale in Straßburg zu jenen Gelehrten, die sich neben Kunst und Literatur in besonderem Masse für Musik interessierten. Als Musikkenner und -mäzen genoss er ein beachtliches Ansehen; so würdigte ihn Erasmus von Rotterdam 1514 in einem Dankesbrief an Jakob Wimpfeling als höchst musischen Mann.⁸ Hans Baldung schuf ebenfalls 1534 einen Einblattholzschnitt mit dem Porträt Rudolfingers, dessen Inschrift ihn als «MVSICORVM DECVS», als «Zierde der Musik» pries.⁹ Rudolfinger war Mitglied der literarischen Gesellschaft «Sodalitas Literaria Argentinensis», die um 1510 von Jakob Wimpfeling gegründet worden war und der die führenden Humanisten Straßburgs angehörten, darunter Jacob Sturm, Sebastian Brant, Hieronymus Gebwiler sowie der Musiker Ottmar Luscinius, genannt Nachtigal. Letzterer war seit 1515 Vikar-Organist von St. Thomas und übersetzte 1517/18 Sebastian Virdungs *Musica getutscht* ins Lateinische.¹⁰ Die von Rudolfinger initiierte Trauerschrift *Epicedion Thomae Sporeri* richtet sich in der Vorrede an die «amici candidissimi» (allerredlichsten Freunde)

7 Der Musikdruck mit dem Titel «Epicedion Thomae Sporeri Musicorum Principis, Modulis musicis à Sixto Dittricho illustratum» lässt sich heute nur noch als Unikum in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg nachweisen. Signatur: Tonk. Schl. 520–522. Sibylle Weber am Bach, *Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation*, PhD Dissertation, Universität München 2002, Regensburg: Schnell & Steiner 2006, 67–71, 201, Anhang 1; Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien. Selbstbildnis* (wie Anm. 3), 56–99.

8 «Grüße mir weiter auch den Johannes Rudolfinger, einen höchst musischen Mann, nicht nur in seiner Kunstfertigkeit, sondern auch mit seinen Sitten [...]». Zitiert nach Martin Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass 500–1800*, Straßburg: LeRoux 1911, 193.

9 Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien. Selbstbildnis* (wie Anm. 3), 86, Abb. 41. Zu Rudolfinger vgl. ebd.

10 Martin Kirnbauer, Kommentar für die Faksimile-Edition *Othmar Luscinius, Mvsurgia seu praxis mvsicae* (Strassburg: Johann Schott 1536), Stuttgart: Cornetto-Verlag 2014 (Theorica 7).

Rudolfingers – Lucas Edenberger, der später Hofkapellmeister in Dresden war, sowie an Hans Baldung. Die einführenden Worte würdigen den Verstorbenen sowie insbesondere die an der Publikation beteiligten Gelehrten und Musiker. Dem anschließenden Gedicht folgt ein dreiteiliger Chorgesang auf die Worte «Es beweinen ihn alle Musiker», der von dem Freiburger Musiker Sixtus Dietrich (um 1494–1548) vertont wurde.¹¹ Der aus Augsburg stammende Dietrich studierte von 1509 bis 1517 in Freiburg im Breisgau, wo er sich vermutlich mit dem Studienkollegen Thomas Sporer anfreundete und vielleicht auch mit Hans Baldung in Kontakt trat. Baldungs Mitwirkung bei der in Gemeinschaftsproduktion von Musikkennern entstandenen Trauerschrift *Epicedion Thomae Sporeri* bekräftigt seinen Status als umfassend gebildete Persönlichkeit.

Im Gegensatz zu seinem Meister Albrecht Dürer lassen sich bei Baldung bislang weder eine praktische noch eine theoretische Beschäftigung mit Musik nachweisen.¹² Doch stand er mit Humanisten in Kontakt, die als Musikliebhaber und -mäzene in Erscheinung traten. Die Beziehungen zu Musikern und Musikkennern werden ihm darüber hinaus auch den Zugang zu Musikinstrumenten ermöglicht haben.

11 Zu Dietrich vgl. Martin Staehelin, «Sixt Dietrich, ein deutscher Musiker der Reformationszeit», in: Hartmut Boockmann (Hg.), *Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse 206), 165–185.

12 Manfred Hermann Schmid, «Dürer und die Musik. Das Rätsel der ‘nicht entzifferten Aufzeichnungen’ im schriftlichen Nachlass», in: *Die Musikforschung* 46 (1993), 131–156; Jean Michel Massing und Christian Meyer, «Autour de quelques essais musicaux inédits de Dürer», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1983, 248.

Studien vor dem Original: Die Groß Geigen im Karlsruher Skizzenbuch

Baldung hatte zweifelsohne die Gelegenheit, Groß Geigen genauer zu studieren. Dies zeigen drei Silberstiftzeichnungen im sogenannten Karlsruher Skizzenbuch.¹³ Bei diesem handelt es sich um eine Zusammenstellung von über einhundert Silberstiftzeichnungen, die Baldung in der Zeit von etwa 1510 bis in die 1530er Jahre fertigte. Die Blätter gelangten nach dem Tod des Künstlers in den Besitz des Straßburger Malers und Chronisten Sebald Böheler, der sie 1582 aus den Fragmenten von fünf Skizzenbüchern sowie Einzelblättern, die auf Leerseiten geklebt wurden, in braunes Kalbsleder einbinden ließ. Die Zeichnungen reichen von Landschaften, Stadtansichten und einzelnen Bauwerken über Rüstungen und Tierdarstellungen bis hin zu physiognomischen Studien und Entwürfen für Bildnisse. Darunter finden sich Porträts berühmter Würdenträger wie das wohl im April 1511 in Straßburg entstandene Profilbildnis Kaiser Maximilians I., das Brustbild des Markgrafen Christoph I. von Baden oder Kaiser Karls V. Die Technik der Silberstiftzeichnung erfordert ein überaus sorgfältiges und überlegtes Vorgehen, da sie keine Korrekturen zulässt. Auf diese präzisen Zeichnungen, die in unmittelbarer Auseinandersetzung mit der Realität entstanden, konnte Baldung als Werkstattmaterial bei der Ausführung seiner Gemälde oder graphischer Arbeiten zurückgreifen. Das auf der ersten Seite des Skizzenbuches aufgeklebte, oben und wohl auch unten beschnittene Blatt mit den Maßen 14,9×9,6 cm zeigt auf der Vorderseite eine Groß Geige in Fron-

13 Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett. Ich danke Dorit Schäfer und Astrid Reuter für die Gewährung der Einsichtnahme in das Original. Das Skizzenbuch wurde erstmals 1950 von Kurt Martin fast vollständig in einer Facsimile-Ausgabe veröffentlicht und kommentiert: Kurt Martin (Hg.), *Skizzenbuch des Hans Baldung Grien 'Karlsruher Skizzenbuch'*, Basel: Phoebus Verlag 1950. Einige heute kaum noch erkennbare Zeichnungen wurden in Ultraviolettaufnahmen neu erschlossen. Vgl. auch Ina Reiche et al., «SY-XRF study of Hans Baldung Grien silverpoint drawings and the silver stylus from the 'Karlsruhe Sketchbook', in: *X-ray spectrometry* 36 (2007), 173–176 sowie Stacey Sell und Hugo Chapman (Hgg.), *Drawing in silver and gold. Leonardo to Jasper Johns*, Katalog National Gallery Washington, The British Museum London 2015, 10, 71–72, 97, Abb. 33.

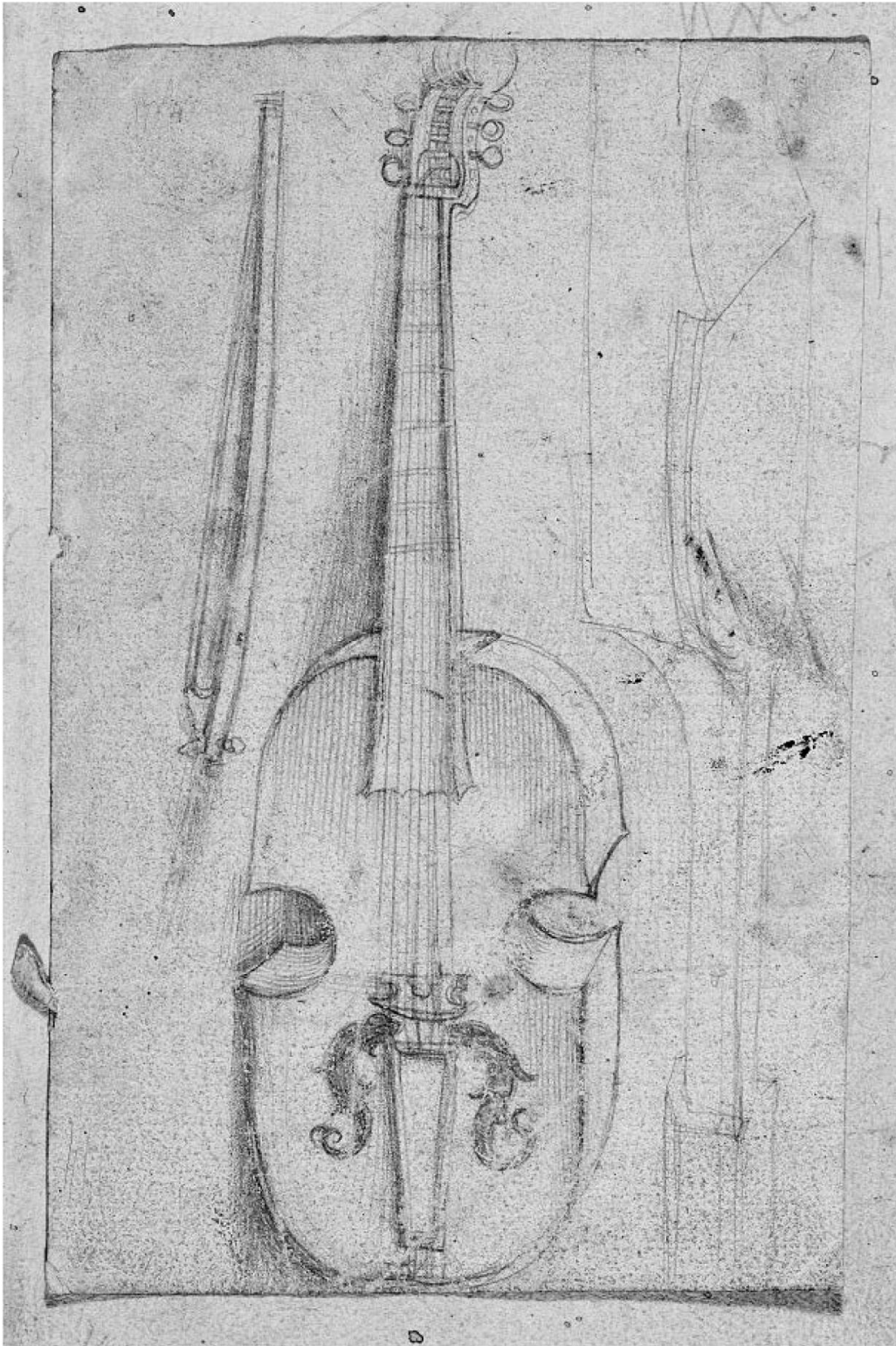


Abb. 2: Hans Baldung Grien, Silberstiftzeichnung einer Groß Geige in Frontalansicht, Karlsruher Skizzenbuch, fol. 1r; Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett. © bpk-Bildagentur / Kunsthalle Karlsruhe

talansicht (fol. 1r, Abb. 2).¹⁴ Sie hat einen Korpus mit etwa gleich breiten Ober- und Unterbügeln sowie kurzen, stark einbuchtenden Mittelbügeln und einen langen Hals mit acht Bündeln. Der s-förmig geschwungene Wirbelkasten mit Volute zeigt sechs Wirbel. Demnach handelt es sich um eine sechssaitige Groß Geige, auch wenn eine Saite mit zwei Linien angegeben ist. Eine Besonderheit sind die geschweiften Schalllöcher unterhalb des durchbrochenen Stegs, deren Silhouette an Delphine erinnert. Der in Blatt-ranken übergehende Delphin war ein beliebtes Dekorationselement in der oberrheinischen Kunst, das in der Malerei und Graphik, aber auch in der Möbelproduktion der frühen Neuzeit eine weite Verbreitung fand.¹⁵ Der Delphin wurde von antiken Autoren als besonders kluges Tier hervorgehoben, der sich durch Wendigkeit und kraftvolle Sprünge auszeichnet, was sich auch auf den Charakter der Musik übertragen ließe.¹⁶ Dieses Instrument mit den delphinförmigen Schalllöchern taucht meines Wissens in keinem anderen Werk der damaligen Zeit außerhalb von Baldungs Œuvre auf. Es scheint sich um eine spezielle Anfertigung für einen kunstsinnigen Musiker oder Musikliebhaber zu handeln. Baldung hat die Decke des Instruments im oberen Bereich mit vertikal verlaufenden Schraffuren versehen, um die Materialität des Holzes anzudeuten. Das Bemühen um die genaue Wiedergabe der Groß Geige und ihrer plastischen Ausformung bezeugt auch der Schattenschlag links, der durch das von rechts oben einfallende Licht gebildet wird. Links neben der Groß Geige liegt der Bogen. Auf der rechten Seite ist der zugehörige Instrumentenkasten in seitlicher Ansicht skizziert, der über Kopf dargestellt ist. Er entspricht in seiner ansatzweise rechteckigen Form der Größe und Form der Groß Geige.

¹⁴ S. auch Martin, *Karlsruher Skizzenbuch* (wie Anm. 13), 33 und zur Einordnung und Datierung 23–30.

¹⁵ Zum Delphin als Dekorationsmotiv von Möbeln vgl. Sabine Söll-Tauchert, *Die Erasmus-Truhe. Ein Möbel als Denkmal* (Basler Kostbarkeiten 37), Basel: Historisches Museum Basel 2016, 38–40.

¹⁶ Vgl. Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, hg. von Werner Welzig, Bd. 7, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, 481. Auch könnte der Delphin eine Anspielung auf Amphion und seine Beziehung zur Musik sein. Vgl. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig: Schwickert 1788, Bd. 1, 294.

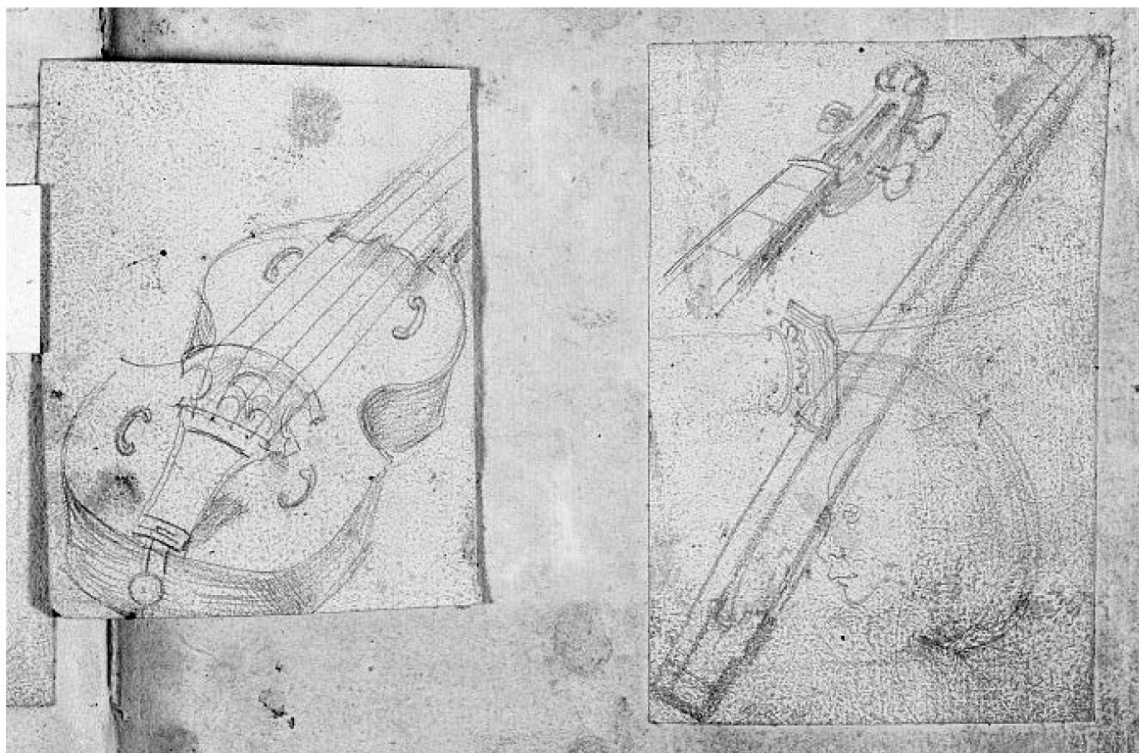


Abb. 3: Hans Baldung Grien, Silberstiftzeichnung einer liegenden fünfsaitigen Groß Geige sowie Studie zu Hals und Wirbelkasten, Karlsruher Skizzenbuch, fol. 7r; Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett. © bpk-Bildagentur / Kunsthalle Karlsruhe

Zwei weitere Zeichnungen im Karlsruher Skizzenbuch führen Baldungs Auseinandersetzung mit einem anderen Exemplar dieses Instruments vor Augen. Die auf fol. 7r eingeklebte Studie von drei hintereinander angeordneten Profilköpfen junger Mädchen zeigt auf der aufklappbaren Rückseite die perspektivische Wiedergabe eines liegenden Streichinstruments (Abb. 3 links).¹⁷ Die rechts und unten beschnittene Zeichnung zeigt auf einer Fläche von 7,4×5,2 cm eine fünfsaitige, diagonal ins Bild gesetzte Groß Geige. Die Aufhängung der Saiten, die über den hohen, auskragenden Steg gespannt sind, wurde genau beobachtet und räumlich wiedergegeben. Beim Geigenkorpus sind die Oberbügel ohne Spitzen und schmaler als die Unterbügel. Oben und unten erscheinen je zwei nach innen gerichtete c-förmige Schalllöcher. Die Saiten sind nicht alle bis zum sichtbaren, umgeknickten Blattrand geführt,

¹⁷ S. auch Martin, *Karlsruher Skizzenbuch* (wie Anm. 13), 41.

sodass der Hals des Instruments vermutlich ursprünglich nicht vollständig wiedergegeben war.

Das rechts von dieser Zeichnung auf fol. 7r aufgeklebte, ca. 9,3 cm hohe und 6 cm breite Blatt zeigt links oben den Hals und Wirbelkasten eines Streichinstruments mit drei Wirbeln und drei sichtbaren Bündeln (Abb. 3 rechts).¹⁸ Es könnte sich um den oberen Teil der soeben betrachteten Darstellung der fünfsaitigen Groß Geige handeln, auch wenn hier nur drei Wirbel gezeichnet sind. Rechts davon ist diagonal ein Geigenbogen ins Bild gesetzt. Darunter erkennt man die Profilansicht eines Gesichtes sowie – in der Ansicht um 90 Grad gedreht – die Skizze eines Gewölbes. Es handelt sich bei diesen drei Zeichnungen um die einzigen Darstellungen von Musikinstrumenten in Baldungs Karlsruher Skizzenbuch. Dies legt nahe, dass er sich für dieses Instrument besonders interessierte und darüber hinaus die Gelegenheit zu dessen unmittelbarem Studium hatte. Diese in ihrer Präzision sicherlich direkt vor dem realen Instrument entstandenen Zeichnungen dienten Baldung später als Vorlage für die Wiedergabe der Groß Geige in bedeutenden malerischen Auftragswerken.

Die erste prominente Inszenierung der Groß Geige in Baldungs Hauptwerk: Der Freiburger Hochaltar

1512 erhielt Baldung einen der prestigeträchtigen Aufträge seiner Zeit am Oberrhein: die Ausführung des Retabels für den Hochaltar des Freiburger Münsters. Dieses im Auftrag der Münsterpfleger der Freiburger Stadtkirche zwischen 1512 und 1516 geschaffene Gemälde stellt das umfangreichste und berühmteste Werk von seiner Hand dar. Die 293 cm hohe und 232,5 cm breite Haupttafel der Festtagsseite zeigt die «Krönung Mariens» (Abb. 4). Sie wird flankiert von den Aposteln auf den Seitenflügeln, die sich dem himmlischen Geschehen zuwenden. Das Krönungszeremoniell wird von einem Himmelskonzert begleitet. Eine große Schar von Engelsputten tollt um die von Gottvater und Christus gekrönte Himmelskönigin, sie singen und spielen diverse Instrumente. Eine Reihe der dargestellten Instrumente erscheinen

18 Ebd.



Abb. 4: Hans Baldung Grien, Krönung Mariens, Haupttafel des Freiburger Hochaltars, 1516, Münster, Freiburg im Breisgau. © Städtische Museen Freiburg, Augustinermuseum (Foto: Hans-Peter und Mirko Wieser)



Abb. 5: Hans Baldung Grien, Engel mit Groß Geige, Detail aus Abb. 4. © Städtische Museen Freiburg, Augustinermuseum (Foto: Hans-Peter und Mirko Wieser)

auch in der 1511 in Basel publizierte Schrift *Musica getutscht* von Sebastian Virdung, die als das erste Druckwerk gelten kann, das sich mit den zu dieser Zeit gebräuchlichen Instrumenten und deren Spiel befasst.¹⁹ Die Druckschrift ist mit über sechzig Holzschnitten illustriert, die vielleicht Urs Graf zuzuschreiben sind. Im Folgenden sollen die von Baldung dargestellten Musikinstrumente auf der Haupttafel des Freiburger Hochaltars anhand der zeitgenössischen Bezeichnungen aus Virdungs *Musica getutscht* vorgestellt werden. Links vom Haupt des bekrönten Christus erscheint ein Putto, der auf einer «clein Geige», also einer Fidel, spielt. Weiter unterhalb trommelt ein Knabe auf einem «clein Päcklin» oder «Trumel». Oberhalb vom Haupt des Gottessohnes bläst ein Engel in die «Busaun» (Posaune), während unter ihm zwei Putten «Zymeln» (Schellen) zum Erklingen bringen. Am oberen linken Bildrand spielen diverse Himmelswesen weitere Blasinstrumente wie «Krumhorn», «Schalmey» und wohl auch einen geraden «Zincken». Rechts oberhalb Gottvaters zupft ein Engel eine 13-saitige «Harpffen» und wendet sich mit dem Kopf einem anderen Putto zu, der auf einer Laute musiziert. Links von diesem bläst ein Engel in eine «Zwerchpfeiff», eine Querflöten-Art. Rechts neben dem Zepter Gottvaters spielt ein Knabe eine (Bass-)Blockflöte

¹⁹ Kirnbauer, «Virdungiana» (wie Anm. 4), 52–70.

mit Fontanelle. Unter seinem linken Arm hält er eine weitere, kleinere Flöte. Unter dem erhobenen Arm Gottvaters schauen zwei Putten hervor, die eine Seifenblase und ein kleines Blasinstrument mit einem Schalltrichter blasen.²⁰ Die rechts unten heruntollenden Putten spielen wiederum «Flöten» (Blockflöten) in verschiedenen Größen. Weiter unten links sind drei singende Putten zu sehen, von denen zwei jeweils ein querformatiges Notenbuch in den Händen halten. Die Notenbücher stehen für die Vokalmusik. In der Schar von über 65 Engeln sticht ein in langgestreckter Haltung schwebender Knabe ins Auge, der eine Groß Geige streicht (Abb. 5). Er ist von auffälliger Größe, als eines der wenigen Himmelswesen mit einem dunklen Gewand bekleidet und als Einziger zusätzlich mit einem Haarkranz geschmückt. Zudem blickt er den Betrachter direkt an. Bemerkenswert ist auch die prominente Anordnung des Instruments in Frontalansicht, das am unteren Bildrand ganz in den Vordergrund gerückt ist und auf diese Weise dem Betrachter regelrecht vorgeführt wird. Die Groß Geige ist der Körpergröße des musizierenden Putto angemessen, auch wenn dessen horizontale Haltung freilich nicht der üblichen Spielpraxis des Streichinstruments entspricht. Die auffällige Präsentation des Instruments ist ansatzweise mit der etwa zeitgleich entstandenen Darstellung der Groß Geige auf dem Isenheimer Altar von Matthias Grünewald vergleichbar. In Grünewalds Engelskonzert spielt jedoch ein ausgewachsener Engel einen anderen Typ dieses Instrument.²¹ Baldungs Darstellung unterscheidet sich auch deutlich von der Holzschnittillustration des Streichinstruments in der Musiklehrschrift *Musica getutscht*. Baldung hat vielmehr ein Instrument zur Darstellung gebracht, das er selbst in seiner Silberstiftzeichnung studiert hatte (Abb. 5 und 2). Die Gesamtform sowie Details wie die Schalllöcher in der ungewöhnlichen Gestalt stilisierter Delphine sind fast identisch. Die Delphine weisen minimale Veränderungen auf. Entsprechend dem Blickwinkel des Betrachters im Chorraum ist die vom Engel gespielte Groß Geige auf der über Altartisch und Predella erhöht gezeigten Altartafel leicht in Untersicht und nicht wie auf der Studienzeichnung von oben wiedergegeben. Das gemalte Instrument weist wie die

²⁰ Vgl. Salmen, «Bilder von 'Groß Geigen' bei Hans Baldung» (wie Anm. 2), 25. Bei der Bestimmung der Instrumente danke ich Martin Kirnbauer für seine Hinweise.

²¹ Vgl. Papiro «Groß Geige am Oberrhein» (wie Anm. 1), S. 184–190.

gezeichnete Studie sechs Saiten auf, allerdings zeigt der Wirbelkasten auf dem Gemälde nur drei und nicht die zugehörigen sechs Wirbel. Die Form des Wirbelkastens unterscheidet sich deutlich von der Silberstiftzeichnung auf fol. 1r des Karlsruher Skizzenbuches (Abb. 2) und ähnelt hingegen stärker der auf fol. 7r unten rechts eingeklebten Detailzeichnung von Hals und Wirbelkasten eines Streichinstruments mit drei Wirbeln (Abb. 3). Kurt Martin ordnete die auf fol. 1r eingeklebte Zeichnung (Abb. 2) einer Gruppe von Zeichnungen («Gruppe A») zu, die etwa in den Jahren zwischen 1511 und 1516 entstanden sind («Baßviole, vor 1514»)²² Die anderen beiden Detailzeichnungen auf fol. 7r gehören seines Erachtens jedoch zu dem Rest eines Skizzenbuches aus den 1530er Jahren («Fragment IV»), da die Blätter im Ultraviolettlicht die gleiche Intensität und violette Farbigkeit und denselben Auftrag der Grundierung wie jene des Fragments IV aufweisen.²³

Insgesamt bezeugt die Darstellung des Engelskonzerts auf der Freiburger Marienkrönung mit der präzisen Wiedergabe der in dieser Zeit gespielten Streich- und Blasinstrumente, dass Baldung diese 'Werkzeuge der Musik' aus eigener Anschauung kannte, da ihre Abbildung über die reine Nachahmung der Illustrationen aus Viridungs *Musica getuscht* hinausgeht. Gert von der Osten zufolge kann es sich bei Baldungs Engelskonzert nicht um realisierbare Instrumentalmusik handeln.²⁴ Er vermutete, dass hier eher kein musikalischer Wohlklang, sondern eher ein Missklang produziert würde. Zweifelsohne ging es Baldung nicht darum, ein wohl geordnetes Engelskonzert zur Anschauung zu bringen, das ausschließlich dem Gotteslob dienen soll. Vielmehr hat die Interaktion der herumtollenden und teilweise keck unter den Mänteln der göttlichen Hauptfiguren hervorschauenden Putten einen gewissen 'augenzwinkernden' Unterton, der jenseits der ikonographischen Aussage steht. Diese Freiheit im Umgang mit sakralen Motiven zeigt sich auch bei-

22 Martin, *Karlsruher Skizzenbuch* (wie Anm. 13), 27. Er bemerkt, dass der Zusammenhang einzelner Zeichnungen dieser Gruppe mit den Blättern des «Fragment I» möglich, aber nicht nachweisbar sei. Siehe auch Koch, *Zeichnungen Hans Baldung Griens* (wie Anm. 5), 241.

23 Martin, *Karlsruher Skizzenbuch* (wie Anm. 13), 26.

24 von der Osten, *Baldung. Gemälde und Dokumente* (wie Anm. 3), 110.

spielsweise bei Baldungs Mariendarstellungen.²⁵ Er brachte somit seine künstlerische Freiheit im Umgang mit vorgegebenen Bildmotiven zum Ausdruck. Laut Walter Salmen gibt das von Baldung inszenierte Engelskonzert den Standard einer gut ausgestatteten Hofkapelle um 1515 wieder, demzufolge sich die Instrumente vor allem dem städtisch-höfischen Kontext zuordnen lassen.²⁶ Doch fügte Baldung hier etwas im Hintergrund und am Rande Trommeln, Schellen und eine Schalmee ein, die als laute Instrumente keinen Eingang in den sakralen Kontext fanden.

Es ist augenscheinlich, dass Baldung mit der exponierten Darstellung der Groß Geige dieses junge und neuartige Instrument besonders in den Vordergrund stellte und somit zeigte, dass er im Hinblick auf die Kenntnis der Musikinstrumente «auf der Höhe der Zeit war». Leider hat sich der wohl 1512 oder 1513 zwischen Baldung und den Münsterpflegern abgeschlossene Arbeitsvertrag, in dem auch das ikonographische Programm des Hochaltaretabels festgelegt wurde, nicht erhalten.²⁷ Auch die Visierung, die Vorzeichnung, die bei größeren Auftragswerken vor dem Abschluss des Vertrags als Grundlage vorgelegt wurde, ist nicht überliefert. Dem Maler könnte der Weihetext des Hochchores aus dem Jahre 1513, der jedoch nur unvollständig nach einem wohl verlorenen Dokument im Münsterarchiv überliefert ist, als Programm gedient haben: «zu Ehren der Hl. Dreifaltigkeit und der Festtage der seligsten Jungfrau, nämlich der Verkündigung, Heimsuchung und Himmelfahrt, ferner der Heiligen Drei Könige, der unschuldigen Kindlein und aller Apostel etc.».²⁸ Doch gibt dieser Wortlaut keine Hinweise auf die Instrumente in der Darstellung der Marienkrönung. Daher ist nicht klar, ob Baldung in der Wahl der Musikinstrumente selbst bestimmen konnte. Dass ihm bei der Ausführung des Retabels gewisse Gestaltungsfreiheiten genoss, zeigt die Rückseite der Mitteltafel: In die «Kreuzigung» fügte er sein Selbst-

²⁵ Weber am Bach, *Baldung. Marienbilder* (wie Anm. 7).

²⁶ Salmen, «Bilder von 'Groß Geigen' bei Hans Baldung» (wie Anm. 2), 25.

²⁷ Helmut Perseke, *Hans Baldungs Schaffen in Freiburg*, Freiburg i. Br.: Eberhard Albert, Universitätsbuchhandlung 1941 (Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein 4/4), 16; Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien. Selbstbildnis* (wie Anm. 3), 182.

²⁸ Heinrich Schreiber (Hg.), *Denkmale Deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein*, Bd. 2, *Das Münster zu Freiburg*, Karlsruhe: Herder 1826, Anlage 22; von der Osten, *Baldung. Gemälde und Dokumente* (wie Anm. 3), 107.

bildnis sowie zwei Figuren ein, die allein seiner Selbstdarstellung dienen, und nutzte somit die publikumswirksame Rückseite des Retabels gewissermaßen als «Werbefläche in eigener Sache».²⁹ Zusätzlich fügte er im Zwickelfeld der Retabelrückseite eine Inschriftentafel ein, die seinen Namen und seine Leistung hervorhebt.³⁰ Offenbar räumten die Auftraggeber des Retabels, die sich auf der rückseitigen Predella prominent in halbfigurigen Porträts darstellen ließen und die als Mitglieder des Stadtrates hohe Ämter in Freiburg bekleideten, dem Maler gewisse Gestaltungsfreiräume ein.³¹

Baldung hat wiederholt Engelskonzerte zur Darstellung gebracht. Die einzige, die wie jene auf dem Freiburger Hochaltar auch eine Groß Geige zeigt, ist der um 1520–1525 entstandene Entwurf für ein Glasgemälde. Die recht großformatige Federzeichnung von 37,9×31,8 cm (London, British Museum) zeigt über der Mondsichelmadonna und dem heiligen Lorenz im Bogenfeld dicht gedrängt zahlreiche musizierende Putten, darunter auf der linken Seite einen Knaben, der eine Groß Geige mit vier Saiten spielt.³² Diese Groß Geige entspricht annähernd der Silberstiftzeichnung des liegenden Instruments auf fol. 7r (Abb. 4). Der Wirbelkasten entspricht formal der auf fol. 7r unten rechts eingeklebten Detailzeichnung von Hals und Wirbelkasten eines Streichinstruments mit drei Wirbeln (Abb. 4). Es ist anzunehmen, dass Baldung die Groß Geige in mehreren Studien zunächst genauer in den Blick nahm, um sie später in einige seiner malerischen Werke zu integrieren.

Die Groß Geige als Attribut für die Musik

Als infolge der Reformation kirchliche Aufträge zurückgingen, wandte sich Baldung stärker mythologischen und profanen Themen sowie dem Porträt zu. Um 1529 malte er eine anmutige weibliche Aktfigur, die in ihrer linken Hand ein aufgeschlagenes Gesangbuch mit Mensuralnotation hält, während sie mit der Rechten den sichelförmigen Wirbelkasten einer am Boden ste-

²⁹ Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien. Selbstbildnis* (wie Anm. 3), 170–180.

³⁰ Ebd., 208.

³¹ Zu den Auftraggebern vgl. ebd., 173–175.

³² Koch, *Zeichnungen Hans Baldung Griens* (wie Anm. 5), Nr. 146.

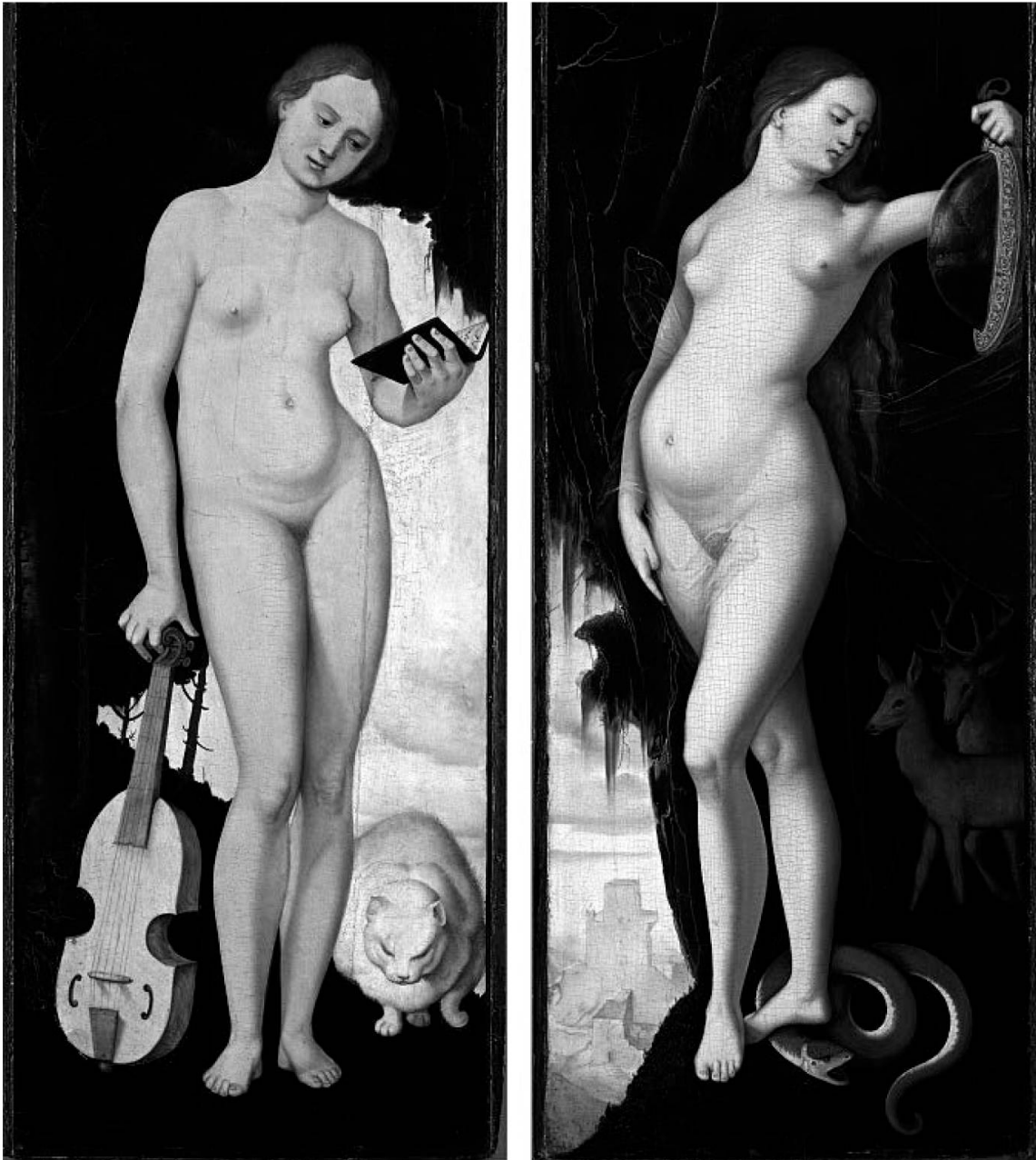


Abb. 6: Hans Baldung Grien, Zwei allegorische Gestalten, um 1529, Lindenholz, 83,1×36,4 cm (linke Tafel), 83×36 cm (rechte Tafel); München, Alte Pinakothek (aus der Kurfürstlichen Galerie München), Inv. 1423.5376. © bpk-Bildagentur / Alte Pinakothek München

henden sechssaitigen Groß Geige umfasst (Abb. 6). Dem prominent präsentierten Instrument sitzt auf der anderen Seite der Aktfigur eine wohlgenährte weiße Katze mit geschlossenen Augen gegenüber. Im Hintergrund öffnet sich – wie aus einer Höhle heraus – der Blick auf eine von Wolken überfangene

Talebene. Diese allegorische Figur entstand als Pendant zu einer weiteren, noch stärker am Abgrund auf einer Schlange stehenden Aktfigur, die sich in einem Konvexspiegel betrachtet. In diesem ist bei näherem Hinsehen ein Totenschädel zu erkennen. Über die Bedeutung der beiden allegorischen Figuren ist viel gerätselt worden und sie ist bis heute nicht endgültig geklärt.³³ So wurden die Aktfiguren als Allegorien der «Musica» (Frau mit Groß Geige) und «Prudentia / Klugheit» oder «Vanitas» (Frau mit Spiegel) betrachtet. Weitere Deutungsversuche bezeichneten sie als Kunst und Wissenschaft, Vita activa und Vita contemplativa, Musik und Voluptas (Begierde). Auch wurde die Möglichkeit erwogen, dass beide Tafeln Teil einer größeren Serie waren, welche beispielsweise die vier Temperamente, die sieben Planeten, die sieben Tugenden oder die sieben Freien Künste vor Augen führten. Die versonnen ins Notenbuch blickende Frau könnte demnach als Personifikation des phlegmatischen Temperaments gedeutet werden, das auf die Planetengöttin Venus, die Schutzherrin der Liebe und Musik, hinweist. Ihr Gegenüber mit dem Konvexspiegel wäre entsprechend als Sinnbild des melancholischen, von Saturn beherrschten Temperaments zu verstehen.³⁴ So erscheint auch auf der von Martin Schaffner 1533 gemalten Tischplatte (Kassel, Gemäldegalerie Alter Meister) die Allegorie der «Musik / Willigkeit», zu deren Füßen die Instrumente Harfe, Laute sowie ein aufgeschlagenes Notenbuch liegen, gegenüber der Personifikation der Astronomie und «Fürsichtigkeit» (Klugheit), die in einen Spiegel blickt und in der anderen Hand eine Schlange hält.³⁵ Die beiden Allegorien sind dort im Zusammenhang mit der Denkweise der Scholastik den Planeten Venus und Saturn zugeordnet. Der Vergleich mit dem zeitgenössischen Gemälde Schaffners verstärkt die Vermutung, dass Baldungs Aktfiguren den Inbegriff der «Musik» und der «Klugheit» verkörpern. Ausgehend von einem Illustrationsholzschnitt aus

³³ Zur Forschungsdiskussion vgl. von der Osten, *Baldung. Gemälde und Dokumente* (wie Anm. 3), Kat. 66, 187–191. Siehe auch Martin Schawe, *Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei*, hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, München: Hatje Cantz 2006, 79.

³⁴ Gustav Friedrich Hartlaub, *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München: Piper 1951, 168.

³⁵ Jens Kremb, *Bemalte Tischplatten des Spätmittelalters*, Köln etc.: Böhlau 2016 (Studien zur Kunst 34), 118–120, Abb. 58.

Sebastian Brants 1497 in Basel erschienenen *Narrenschiff*, der den «Traum des Herkules» zeigt, deutete Jean Wirth die weibliche Figur mit dem Spiegel als Allegorie der Weisheit und brachte die Personifikation der Musik mit der Wollust in Verbindung.³⁶ Wie zahlreiche Bildkompositionen Baldungs, so ist auch dieses Gegensatzpaar der in sich ruhenden Frau links und der in starker Verdrehung in den Spiegel schauenden Frau mit offenem Haar bewusst mehrdeutig angelegt. In der ausgewogenen Darstellung des weiblichen Körpers im Kontrapost, welche die Figur mit der Groß Geige kennzeichnet, weicht Baldung von der sonst üblichen Charakteristik seiner Aktfiguren ab.³⁷ Dieser widersprechen die Proportionen der Schönheit, die in ihrer Ausgewogenheit auf die Harmonie der Musik hindeuten könnten. Geht man davon aus, dass mit der ins Notenbuch blickenden Frau die Personifikation der Musik zur Anschauung gebracht werden soll, ist bemerkenswert, dass Baldung anstelle der sonst üblichen Laute oder Harfe die Groß Geige wählte und diese prominent inszenierte.³⁸ Das Instrument erscheint als eigenständiges Bildelement und ist weit mehr als ein Attribut der Bildfigur. Auch wird auf ihr nicht gespielt, sondern sie erscheint mit ihrem geschwungenen Klangkörper wie ein Pendant zum anmutigen Frauenkörper. Die Analogie zum menschlichen Torso ist beim Korpus der Groß Geige, die in vertikaler Position gespielt wird, deutlich ausgeprägter als bei der Laute.

Die Groß Geige ähnelt in der Grundform der im Karlsruher Skizzenbuch auf fol. 1 dargestellten Groß Geige (Abb. 2), wobei hier die Schalllöcher die einfache Form von Sicheln anstelle der dekorativen Delphine aufweisen. Das gemalte Instrument ist etwas gestreckter und eleganter in der Proportion als jenes in der Studienzeichnung. Es zeigt sechs Saiten, aber nur zwei Wirbel im sichelförmigen Wirbelkasten, wobei ein oder zwei weitere Wirbel links durch die Hand der Frau verdeckt sein könnten. Allerdings würden dem Instru-

36 Jean Wirth, *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genf: Librairie Droz 1979 (Hautes études médiévales et modernes 36), 146–150, 159–161.

37 Berthold Hinz, «Baldung und Dürer: Nackte Figuren und ihre Bildgelegenheiten», in: Bodo Brinkmann, *Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien*, Städel Museum, Frankfurt am Main: Michael Imhof Verlag 2007, 219–221.

38 Salmen, «Bilder von 'Groß Geigen' bei Hans Baldung» (wie Anm. 2), 27.

ment immer noch mindestens zwei Wirbel sowie der Bogen fehlen.³⁹ Auf vielfältige Weise wird mit dieser Figur auf die vokale und instrumentale Musik angespielt, wobei der Eindruck der Harmonie überwiegt. Es wird nicht auf eine konkrete Spielpraxis oder musikalisches Repertoire verwiesen, denn hier ist ein übergeordnetes, humanistisch geprägtes Konzept von Musik gemeint.

Die Herkunft der beiden Tafelbilder lässt sich nur bis 1799 zurückverfolgen, als sie sich in der kurfürstlichen Galerie in München befanden.⁴⁰ Der ursprüngliche Auftraggeber lässt sich im Umkreis humanistisch gesinnter Persönlichkeiten vermuten. Das recht kleine Format der beiden Kabinetttafeln deutet auf einen privaten Auftraggeber hin, der sich an Kunst und – angesichts der gewählten Thematik – wohl auch an Musik erfreute.

Harmonie oder Disharmonie? – Die rätselhaften Darstellungen «Die drei Grazien» und «Die Lebensalter und der Tod»

Über zehn Jahr später, um 1540–42, schuf Baldung ein weiteres Gegensatzpaar: «Die drei Grazien» und «Die Lebensalter des Weibes und der Tod» (Abb. 7). Die deutlich größeren Tafeln mit den Maßen von je 150,9×59,3/59,8 cm entstanden vielleicht im Auftrag des damals rund zwanzigjährigen Friedrich Magnus Graf zu Solms (1521–1561), der sie 1547 seinem Freund Jean de Ligne als Zeichen freundschaftlicher Erinnerung schenkte.⁴¹ Die drei

³⁹ Salmen, «Die Musik im Bildwerk von Hans Baldung» (wie Anm. 2).

⁴⁰ Inv. 1423, 5376. Lindenholz, 83,1×36,2 cm (linke Tafel), 83×36 cm (rechte Tafel). Jeweils unten rechts mit HBG signiert. Während die linke Tafel 1800–1805 in Paris, 1822–1881 in Schleissheim und 1882–1911 in Nürnberg aufbewahrt wurde, gelangte die rechte Tafel 1829 nach Nürnberg. Seit 1911 sind beide Tafeln in der Alten Pinakothek, München vereint. Vgl. von der Osten, *Baldung. Gemälde und Dokumente* (wie Anm. 3), Kat. 66, 187–191, bes. 88.

⁴¹ Dies geht aus der rückseitigen Inschrift hervor. Jean de Ligne war Gefolgsmann des spanischen Königs und so gelangten die Tafeln in die königliche Sammlung. 1600 sind sie im Inventar aufgeführt. Museo del Prado, Madrid, Inv. Nr. 2219, 2220. Veronika Mertens, «Die drei Grazien» von Hans Baldung Grien – eine humanistische Arznei gegen Melan-



Abb. 7: Hans Baldung Grien, Die Harmonie oder die drei Grazien, um 1540–42, Kirschbaumholz, je 150,9×59,3 / 59,8 cm; Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. 2219–2220. © bpk-Bildagentur / Museo Nacional del Prado

Grazien können auch als Sinnbild für Wohltätigkeit und treue Freundschaft gelten. Veronika Mertens hat in ihren Beiträgen über das Motiv der drei Grazien einen überzeugenden Schlüssel zur Interpretation des Bildes geliefert.⁴² Baldungs Darstellung der einzelnen Grazien entspricht der Beschreibung der Triade, die der Florentiner Philosoph, Arzt und Theologe Marsilio Ficino (1433–1499) in seinem Kommentar zu Platons Symposion *In Convivium Platonis sive De Amore* verfasste. Diese Schrift, die 1496 in Florenz erschien, wurde Anfang des 16. Jahrhunderts u. a. in Straßburg verlegt. Ficino beschrieb die drei Seelenvermögen Verstand, Gesicht und Gehör, durch welche Schönheit erkannt und Liebe hervorgerufen wird. Im Gegensatz zum Geruch, Geschmack und Tastsinn können diese auch Dinge wahrnehmen, die außerhalb der greifbaren Materie liegen. Sie lassen sich demnach dem Geist und der Seele zuordnen. Für diese drei Seelenvermögen wählte er das Bild der drei Grazien. In Baldungs Gemälde könnte die linke, aufmerksam in ein Buch blickende Grazie den Verstand verkörpern, deren apollinische Klarheit Ficino der Grazie Aglaia, «der Glänzenden», zuordnet. Die am aufwendigsten geschmückte mittlere Grazie, die die Anmut ihres Körpers weitgehend unverhüllt präsentiert, entspricht der «Gestalt», der durch den Gesichtssinn wahrnehmbaren Form der Schönheit, die Ficino der Grazie Thalia zuschreibt. Und schließlich bezieht sich die rechte Grazie, die eine Laute in der Hand hält und mit dem Fuß einen Tanzschritt andeutet, auf das Gehör und die Freude der Musik, die Ficino der Grazie Euphrosyne, dem Frohsinn zuordnet. Baldungs Graziendarstellung spielt auf die humanistische Vorstellung von geistiger Schönheit und Harmonie an, sowie auf den Glauben an die menschliche Kraft, «sich durch die Reinheit des Geistes in Dichtung und Wissenschaft, durch die Erfahrung von Schönheit und Freude in Kunst und Musik dem Strahlenglanz der Güte Gottes zu nähern und in der

cholie und Streit», in: *Jahrbuch der staatlichen Sammlungen in Baden-Württemberg* 31 (1994), 43–59, 43.

⁴² Veronika Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, PhD Dissertation, Freiburg im Breisgau 1991, Wiesbaden: Harrassowitz 1994 (Gratia 24), 129–130, 288–291; dies., «‘Die drei Grazien’ von Hans Baldung Grien (wie Anm. 41), 43–59.

Schönheit einen Abglanz der göttlichen Harmonie zu erfahren».⁴³ Als Gegensatz zu diesem anmutigen, heidnisch inspirierten Grazienbild schuf Baldung auf der zugehörigen Tafel eine christlich geprägte Vanitasdarstellung, in der auf den Erlösungsgedanken – die Überwindung des Todes durch den Opfertod Christi – angespielt wird.

Demgegenüber figuriert auf der Tafel der «drei Grazien» ein vollendeter Ausdruck der Harmonie. Die drei Knaben erscheinen wie ein Echo auf die Grazien. Nicht nur für die Musik, sondern auch für die bildende Kunst spielen Zahlenverhältnisse eine wichtige Rolle. So könnte auch hier das Werk von Marsilio Ficino inspirierend gewirkt haben, der die harmonischen Intervalle Terz, Quinte, Oktave mit den 3 Grazien vergleicht.⁴⁴ Gert von der Ostens Ausführungen zufolge sind auf dem Gemälde die Verhältnisse der Schwingungszahlen sämtlicher musikalischen Intervalle mindestens einmal vertreten.⁴⁵ So ist beispielsweise der Körper der mittleren Grazie durch das dunkle Tuch oberhalb der Taille im Verhältnis der Oktave 1:2 geteilt. Gegenüber den beiden rechten Händen der Grazien sind drei linke Hände zu sehen, die im Verhältnis der Quint 2:3 stehen, um nur zwei Beispiele zu nennen. Erneut räumt Baldung einer Groß Geige einen prominenten Platz im Bild ein. Zu Füßen der rechten Grazie, die das Gehör verkörpert, liegt das Streichinstrument, das jedoch deutlich kleiner ist als auf dem Gemälde von 1529 (Abb. 6). Die Darstellung entspricht fast vollständig den Studien im Karlsruher Skizzenbuch auf fol. 7 (Abb. 4), wobei anstelle der gezeichneten fünf Saiten auf dem Gemälde nur vier Saiten zu sehen sind. Auch hier sind wie in der Zeichnung nur drei Wirbel dargestellt, obwohl ein vierter Wirbel Platz hätte. Auch bei der achtsaitigen Laute, die die Grazie als Verkörperung des Gehörs in der Hand hält, sind lediglich sieben Wirbel sichtbar. Gert von der Osten hat ausgehend von diesen Unstimmigkeiten die Vermutung geäußert, dass Baldung in das liebliche Bild der Harmonie musikalische Dissonanzen integriert habe.⁴⁶ Der im Vordergrund sitzende Knabe hält den Kopf

⁴³ Mertens, «Die drei Grazien' von Hans Baldung Grien» (wie Anm. 41), 52.

⁴⁴ Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv* (wie Anm. 42), 290.

⁴⁵ von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde* (wie Anm. 3), 237–246, Kat. Nr. 87, bes. 243–244.

⁴⁶ von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde* (wie Anm. 3), 237–246, Kat. Nr. 87, bes. 243–244.

eines singenden Schwanes in ein Notenheft.⁴⁷ Bei den Noten handelt es sich, wie Oliver Jehle jüngst herausstellte, um einen Choral von Ludwig Senfl.⁴⁸ Der Text mit dem Beginn «Was wiss» ist wohl bewusst abgebrochen. Vergleichbar mit dem Schwan ist das Motiv, das Baldung einige Jahre zuvor für die Druckermarken für Jakob Frölich (1535) in Straßburg gewählt hatte. Die 7,4×5,6 cm große Druckermarken präsentiert einen Schwan, der eine sechssaitige Groß Geige spielt.⁴⁹ Das Notenblatt zeigt ebenfalls eine Melodielinie. Es stellt sich die Frage, ob Baldung hier wirklich bewusst Disharmonien eingebaut hat, oder ob er nach dem präzisen Studium der Instrumente nun die künstlerische Freiheit nutzte, wie sie schon bei der Darstellung des Engelskonzerts auf seinem Hauptwerk (Abb. 3) zu beobachten war.

Zusammenfassung

Der einer Gelehrtenfamilie entstammende Hans Baldung Grien stand sowohl in Freiburg im Breisgau, wo er das monumentale Hochaltarretabel für das Münster schuf, als auch in seiner Hauptwirkungsstätte Straßburg mit Musikkreisen in Kontakt. In seinem künstlerischen Werk spielt die Musikikonographie jedoch keine besonders ausgeprägte Rolle, sieht man von den in dieser Zeit üblichen Darstellungen musizierender Engel ab.⁵⁰

⁴⁷ Zum Motiv des singenden Schwans vgl. Salmen, «Die Musik im Bildwerk von Hans Baldung, gen. Grien» (wie Anm. 2), 25–28.

⁴⁸ Vgl. den in Kürze erscheinenden Aufsatz von Oliver Jehle: «Kreuze, Käuze, Komponisten – Baldungs Schwanengesang», in: Holger Jacob-Friesen und Oliver Jehle (Hgg.): *Hans Baldung Grien: Neue Perspektiven auf sein Werk*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2019.

⁴⁹ Matthias Mende, *Hans Baldung Grien. Das graphische Werk*, hg. von den Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg, dem Kulturministerium Baden-Württemberg und der Stadt Schwäbisch Gmünd, Unterschneidheim: Verlag Dr. Alfons Uhl 1978, Kat. Nr. 468.

⁵⁰ von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde* (wie Anm. 3), Kat. Nr. 4, 26a. Instrumentendarstellungen in Baldungs graphischen Werk vgl. Mende, *Baldung. Das graphische Werk* (wie Anm. 47), Nr. 195, 196, 470; Koch, *Zeichnungen Hans Baldung Griens* (wie Anm. 5), Nr. 76, 145. Die Tischplatte, die der Baldung-Werkstatt zugeschrieben wird, sich aber als Kriegsverlust nicht erhalten hat, zeigte auf einem der beiden zentralen Bildfelder eine Tanzszene, die von einem Lauten- und einem Groß Geigen-Spieler begleitet

Vor diesem Hintergrund ist umso bemerkenswerter, dass er dem relativ jungen Instrument der Groß Geige ein ausgeprägtes Interesse entgegenbrachte. Ausgehend von präzisen Studien zweier unterschiedlicher Groß Geigen hat Baldung in den folgenden rund dreißig Jahren das Instrument in leicht veränderter Form in mehrere Gemälde einbezogen. So stand ihm, wie die Zeichnungen in seinem Skizzenbuch bezeugen, eine sechssaitige, achtbündige Groß Geige mit ihren außergewöhnlichen Schalllöchern in stilisierter Form belaubter Delphine vor Augen, die er präzise mit dem Silberstift abzeichnete und sodann prominent auf seinem zwischen 1512 und 1516 gemalten Hauptwerk farbig ins Bild setzt. Auf der nur an hohen Festtagen im Freiburger Münster sichtbaren Haupttafel des Hochaltarretabels, dem die größte Öffentlichkeit zukam, präsentierte er das neue, elegante Instrument im Vordergrund des figuren- und instrumentenreichen Engelskonzerts. In zwei weiteren Zeichnungen studierte Baldung wohl in den 1530er Jahren eine liegende fünfsaitige Groß Geige mit vier halbkreisförmigen Schalllöchern (Abb. 4) sowie separat davon den Hals und Wirbelkasten vermutlich desselben Streichinstruments allerdings mit nur drei Wirbeln und drei sichtbaren Bündeln. Das 1529 vielleicht im Auftrag einer musikkaffinen Persönlichkeit gemalte Bild der vermutlichen Allegorie der Musik (Abb. 6) könnte in der Wiedergabe des Instruments eine Kombination beider Studien darstellen und zeigt die Grundform der stehenden Groß Geige in etwas gestreckter Weise. Und schließlich ist auf dem Gemälde der «Drei Grazien» die fünfsaitige Groß Geige der zweiten Zeichnung fast detailgetreu abgebildet (Abb. 7). Die Groß Geige wird auf den Gemälden in Verbindung mit weiblichen Allegorien bzw. Grazien als Bedeutungsträger exponiert. Baldung «erkor das wohlgeformte Instrument zum Symbol für die Musik schlechthin».⁵¹ Im Gegensatz zu seinem Meister Albrecht Dürer war Baldung nicht unbedingt an der Wirklichkeitsnähe und der idealen Proportion interessiert, sondern gestaltete vielmehr Körper und Gegenstände als Ausdrucksform. Dabei spielte die Analogie des geschwungenen Korpus der

wird. Ebd., Kat. Nr. WV. 104, Tafel 193. Vgl. auch Jens Kremb, *Bemalte Tischplatten* (wie Anm. 35), 92–97. Die von einer sitzenden Dame gespielte Groß Geige unterscheidet sich in ihrer Grundform von Baldungs Darstellungen dieses Instruments.

51 Salmen, «Bilder von 'Groß Geigen' bei Hans Baldung» (wie Anm. 2), 26.

Groß Geige zur weiblichen Körperform sicherlich eine maßgebliche Rolle, dieses Instrument den Aktfiguren gegenüber zu stellen. Diese formalen Eigenschaften spielten für die prominente Inszenierung des Instruments für Baldung zweifelsohne eine wichtige Rolle. Der Künstler hat immer wieder mit Doppeldeutigkeiten gespielt, so beispielsweise in der Folge der Holzschnitte der Wildpferde, in der die Baumstämme im Hintergrund anthropomorphe Formen aufweisen und somit im Bildzusammenhang die menschliche Begierde vor Augen führen.⁵² Abschließend ist festzuhalten, dass Baldung die wohlproportionierte Groß Geige auf Gemälden, die innerhalb seines Œuvres beachtliche Auftragsarbeiten darstellen, prominent inszenierte und diese anstelle anderer Instrumente, wie der sonst üblichen Laute, als Attribut der Musik und als vielschichtigen Bedeutungsträger ins Bild setzte.

52 Söll-Tauchert, *Hans Baldung Grien. Selbstbildnis* (wie Anm. 3), 246.