

## DIE HANS-BALDUNG-GRIEN-AUSSTELLUNG IN KARLSRUHE 1959

(Mit 5 Abbildungen)

Die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe hat im Sommer 1959 eine Ausstellung des Gesamtwerkes von Hans Baldung Grien veranstaltet, die sich in würdiger Weise an die großen Gedächtnisausstellungen anschloß, die in früheren Jahren Dürer, Cranach und Altdorfer gewidmet waren. Jan Lauts hat sich mit seinen Mitarbeitern dieser wichtigen Aufgabe angenommen und hat sie aufs vollendetste gelöst. Die Ausstellung war ein Muster dafür, wie konzessionslose Wissenschaftlichkeit zu höchster künstlerischer Wirkung führen kann, wenn sie mit Phantasie und Feingefühl verbunden ist, und wenn Plan und Durchführung von Großzügigkeit und Akribie in gleicher Weise bestimmt sind.

Das tragende Fundament für die wissenschaftliche Vorbereitung der Ausstellung war weitgehend gegeben durch die Forschungen von Carl Koch, doch haben die Verfasser des Kataloges auch die ganze ältere Literatur mit den monographischen Arbeiten von G. von Terey und H. Curjel sowie alle Einzelstudien in vollem Umfang berücksichtigt, so daß der gewichtige, reich illustrierte Band ein zuverlässiges Kompendium unseres heutigen Wissens über Baldungs Kunst geworden ist.

Gefördert durch das Patronat des ICOM, hat die Ausstellung, soweit nicht grundsätzliche Bestimmungen oder konservatorische Bedenken entgegenstanden, die bereitwilligste Unterstützung gefunden, so daß Gemälde, Zeichnungen und Graphik in kaum erhoffbarer und kaum überbietbarer Vollständigkeit in dem für die Ausstellung freigmachten ersten Stockwerk der Karlsruher Kunsthalle ausgebreitet werden konnten. Dabei hat sich die Zusammenordnung und gemeinsame Darbietung der drei Schaffensgebiete Baldungs innerhalb eines einzigen chronologischen Ablaufs als außerordentlich fruchtbar und anregend erwiesen. Denn durch den Wechsel in sich geschlossener Werkgruppen wurde eindringlich vor Augen geführt, wie innerhalb des Gesamtwerkes die thematischen Aufgaben wechseln, die Techniken sich ablösen, die Schwerpunkte sich verlagern, Stil und Farbigkeit sich wandeln. Je mehr man, von Saal zu Saal fortschreitend, in diese Verflechtung von Thema, Stil und künstlerischem Medium Einblick gewann, desto mehr glaubte man die innere Folgerichtigkeit dieser Entwicklung zu verstehen, obgleich nicht selten scheinbar Gegensätzliches in überraschender Gleichzeitigkeit nebeneinander stehen kann.

In solchen Antinomien kommt ein Doppeltes zum Ausdruck: ein objektives Moment und ein subjektives. Um eine halbe Generation jünger als Dürer, erscheint Baldung noch mehr als sein Lehrer als eine Gestalt des Übergangs, stärker gelöst aus den spätmittelalterlichen Traditionen und um so mehr verbunden allen fortschrittlichen Kräften einer humanistischen Umwelt, denen seine Kunst Ausdruck verleiht. Was aber in der geschichtlichen Situation gegeben war, hat sein Widerspiel in Baldungs eigenem zwielichtigem Wesen, in dem Heiliges und Mythisches, Kirchliches und Profanes, Menschliches und Dämonisches, Lebenstrieb und Todesdrohung in eigentümlicher Polarität verbunden sind. Die einfache Formel einer allgemeinen fortschreitenden „Säkularisation“ würde nicht genügen, um diese Gegensätzlichkeiten zu erklären.

Im Rahmen solcher Erwägungen erscheint es geradezu symbolhaft, daß bereits zu den ersten erhaltenen Zeichnungen das Blatt mit Aristoteles und Phyllis aus dem Louvre gehört (Kat. 58) und daß am Anfang der Gemälde die kleine Tafel mit dem vom Tode überfallenen Liebespaar (Kat. 1) steht. Ebenso muß man sich gegenwärtig halten, daß gerade in den Jahren der Arbeit Baldungs an seinem nach Umfang und Bedeutung größten religiösen Malwerk, dem Freiburger Hochaltar, die zügellosesten Hexenblätter entstehen und ebenfalls noch gleichzeitig oder doch unmittelbar danach jene Bilder von Frauenschönheit und Tod, in denen in der Intimität des kleinen Formats „die andere Seite“ von Baldungs Wesen ganz unverhüllt zum Ausdruck kommt.

In den Werken des reifen, „klassischen“ Stils und des manieristischen Spätstils begegnet man zwar noch häufig dem mannigfaltig abgewandelten Madonnen thema, aber der Schwerpunkt des Schaffens und wohl auch des inneren Interesses liegt doch ganz offensichtlich bei den allegorischen und humanistisch-historisierenden Themen und vor allem bei den lebensgroßen Akten in ihrer unterschiedlichen Thematik. Gerade hier war es um der Gesamtwirkung willen zu bedauern, daß nur drei Beispiele dieser Gattung gezeigt werden konnten: die Judith des Germanischen Museums von 1525 (Kat. 45), Herkules und Antäus aus Kassel von 1531 (Kat. 63) und Adam und Eva aus der Slg. Thyssen-Schloß Rohoncz (Kat. 71), während Venus und Amor der Slg. Kröller-Müller, Adam und Eva aus Budapest, der Merkur aus Stockholm, die Grazien und die Lebensalter aus Madrid fehlen mußten. Denn nirgends wird Baldungs Wandlung deutlicher als darin, wie der Drang zum Monumentalen, der sich in der ersten Lebenshälfte noch im großen Altarwerk manifestieren konnte, in der zweiten Lebenshälfte seine Erfüllung in der scheinbar kühlen und doch eros-erfüllten lebensgroßen Darstellung des nackten Menschen sucht, motiviert in den Gestalten der Ureltern, der Götter, der Heroen. (Fragmente eines Amors mit dem Pfeil, Kat. 62, und eines Loth, Kat. 67, deuten auf weitere, untergegangene Werke dieser Art hin.) Dabei geht Hand in Hand mit dem weitgehenden Verzicht auf die ursprünglich so reiche Farbigkeit, auf das Blühend-Sinnliche des Inkarnats eine den Raum fast negierende Tendenz zur Isolierung der Figur und eine um so entschiedener Betonung des Konturs vor dem dunkel-neutralen Grund, was nicht ausschließt, daß die Farbe gleichzeitig einen hohen, selbständigen Ausdruckswert gewinnen kann. Das gilt übrigens auch für die späten Madonnenbilder (ausschließlich Halbfiguren), in deren Erscheinung sich Schönheit und mütterlicher Liebreiz mit einer fast statuarischen Idealität verbindet. Aus ihrer herben Kühle aber leuchtet dann wieder die Farbe auf in der ganzen Kostbarkeit ihres Eigenlebens, am bezeichnendsten vielleicht in den glänzenden Edelsteinen, die in der Nürnberger Madonna (Kat. 57) wie zufällig auf dem grauen Gesims liegen – nicht anders als in dem kühnen, erregten Sintflutbild von 1516 (Kat. 36) einzelne Farbakzente aus den trüben Meeresswassern auftauchen.

Es lage nahe, die Gründe für die Wandlungen von Baldungs Kunst im Einbruch der Reformation zu suchen, die ja in Straßburg starke Stützen fand und zweifellos hier wie überall wesentliche Voraussetzungen für das Fortblühen einer großen religiösen Malerei zerstörte. Aber die neuen Wege, die Baldung einschlug, sind doch ebenso sehr von sei-

nem eigenen Wesen her bestimmt. Im Rückblick werden sie schon in der Bildwelt seines frühen Schaffens erkennbar. Und doch ist es kaum möglich, aus den Werken allein sein tatsächliches Verhältnis zu einzelnen Themen ganz zuverlässig zu interpretieren. Man würde ihm gewiß unrecht tun, wollte man die religiöse Meinung seiner späten Madonnenbilder ganz in Zweifel ziehen; aber noch weniger wird man die allegorisch-mythologische Bilderwelt als etwas nur von außen an ihn Herangetragenes betrachten dürfen. Oder was war für Baldung alles Hexenwesen? Geglaubte Wirklichkeit, eine Form von Naturmythos oder nur ein literarischer Stoff und willkommener Vorwurf, um einer erregten Phantasie alle Freiheiten in der Darstellung des Aktes zu gewähren?

Es war sicher nicht das geringste Verdienst der Ausstellung, daß sie durch ihren so weit gespannten Überblick den Betrachter geradezu dazu zwang, sich immer wieder die Frage nach dem geistigen Aufbau von Baldungs Werk zu stellen. Zugleich bot aber die Fülle des Materials natürlich auch alle Möglichkeiten zur kritischen Prüfung des male-  
rischen, zeichnerischen und graphischen Oeuvres.

Das sehr kleine malerische Frühwerk hat durch die wohl allgemein anerkannte, durch K. Öttinger und C. Koch erfolgte Zuschreibung der beiden Dürer-nahen Altarflügel mit den Heiligen Katharina und Barbara aus Schwabach (Kat. 2 und 3) ein gewisses Gewicht erhalten; aber erst mit den Hallenser Altären (ausgestellt war nur der Sebastiansaltar von 1507, Kat. 4 – 8) kommen die eigentlichen Absichten des jungen, seine Selbständigkeit gewinnenden Malers in der Dichte der Komposition und der Freude am Prunk der Farbe ganz zur Geltung. Man versteht, wie die Neigung zu feinsten malerischer Durchführung dann in Straßburg und Freiburg in Bildern kleineren und kleinsten Formats ihre Vollendung findet. Ihnen wird man die Basler Tafel mit der Dreifaltigkeit, dem Schmerzensmann und dem hl. Ägidius (Kat. 26) schon wegen ihrer ungelenten Komposition nicht als eigenhändiges Werk zurechnen, ebenso wie der Freiburger Schmerzensmann (Kat. 21) – so sehr er in der Erfindung Baldungschen Geistes ist – wenigstens in seinem jetzigen (durch Restaurierung beeinträchtigten) Zustand verständlichen Zweifeln begegnet. Koch hat ihn bekanntlich ebensowenig in die Liste der eigenhändigen Arbeiten aufgenommen wie den Schnewlin-Altar (Kat. 28 – 31). Doch möchte man diesen als Ganzes im Werk Baldungs belassen, selbst wenn für Teile, besonders die Landschaftshintergründe, fremde Mitarbeit, vor allem von H. Leu d. J., mit Recht angenommen worden ist.

Einen Abglanz des Zuges zur großen Form, der Baldung auf der Höhe der Freiburger Jahre beherrscht, verspürte man vor einigen Proben der großen, ganz statuarisch aufgefaßten Figuren aus den Glasfenstern der Freiburger Kartause (Kat. 272 – 279), bei deren Betrachtung es immer wieder Erstaunen erregt, bis zu welchem Grade die Ropstein-Werkstatt dem Stil des Meisters nahekommen vermochte. In diesem Zusammenhang gaben zwei Versionen einer Anna-Selbstdritt nach einer Baldungschen Visierung (Kat. 247/248) – als Abwandlungen eines vorgebildeten Motivs im Hinblick auf verschiedene Zwecke – einen aufschlußreichen Einblick in die komplizierten Vorgänge des Werkstattbetriebes. Auch der Kölner Altarflügel mit Marientod und Aposteltrennung (Kat. 85/86) und die damit zusammenhängenden Helldunkelzeichnungen (Kat.

202/203) bezeugten, wie sehr bis in den Anfang der zwanziger Jahre eine enge, schulmäßige Werktradition besteht, in welcher der Zeichnung eine besondere, dienende Rolle zukommt.

Dagegen festigt sich bei den Gemälden der klassischen Zeit und der Spätzeit der Eindruck, daß sie schon in der Wahl des Vorwurfs, aber mehr noch in der Einmaligkeit der Erfindung und in ihrer außergewöhnlichen Farbgebung nur als ganz eigenhändige Schöpfungen verstanden werden können. Ja es erscheint überhaupt fraglich, ob Baldung in späteren Jahren noch eine Werkstatt im traditionellen Sinn unterhalten hat. Die Aufgaben, die ihm gestellt waren oder die er sich selbst stellte, waren schließlich nur auf eine ganz persönliche Weise zu lösen.

In den Sälen, die in der großen Judith des Germanischen National-Museums (Kat. 45), der klassischen Trias der antikanischen Historienbilder aus Weimar, Dresden und Berlin (Kat. 59 – 61), den Münchner Allegorien (Kat. 54/55) und dem Kasseler Herkules und Antäus (Kat. 63) ihre Mittelpunkte hatten, war die Frage nach der Eigenhändigkeit überhaupt nicht mehr zu stellen, so zwingend erschien jedes Bild in Erfindung und Verwirklichung. Baldung hat hier einen Weg aus der Klassik heraus beschritten, wie ihn keiner seiner deutschen Zeit- und Altersgenossen mit gleicher Konsequenz und Überzeugungskraft eingeschlagen hat. Sein von einem starken Ausdruckswillen und gesteigertem Formbedürfnis getragener Manierismus ist viel kraftvoller und persönlicher geprägt als etwa jener der Cranach-Werkstatt, von der er gelegentlich Anregungen übernimmt (z. B. Kat. 58), und es ist schwer zu sagen, ob und wieweit italienische Einflüsse an dieser Stilbildung beteiligt sind. Der Höhepunkt dieser Entwicklung war der fast vier mal vier Meter große Wandteppich mit der Bekehrung des Saulus, der für den Grafen von Schwarzburg nach Baldungs Entwurf gefertigt wurde (ehemals Berlin, im Kriege zerstört). Man hätte vielleicht wenigstens durch eine große photographische Wiedergabe die Erinnerung an dieses in jeder Weise ungewöhnliche Werk wachrufen sollen, das wie kein zweites erkennen ließ, welche Möglichkeiten in Baldungs Spätstil beschlossen waren.

Die fesselnde Wirkung eines anderen bedeutenden Spätwerks, jener merkwürdigen Darstellung der Lebensalter des Weibes (Kat. 76, s. Abb. 4) beruht wesentlich auf der Art, wie in der eigentümlich verschlungenen Komposition die Sinnlichkeit des Lebens in eine entrückte Sphäre der Allegorie gebannt wird. Die interessante Konjektur von F. G. Pariset, daß dieses Bild durch eine nur als Kopie erhaltene Darstellung von drei alten Frauen, die vom Tod zu Grabe geführt werden (Kat. 92), seine inhaltliche und kompositionelle Ergänzung gefunden habe, ist erster Prüfung wert, begegnet aber doch gewissen Bedenken ikonographischer und künstlerischer Art. Hat das Leipziger Bild nicht doch Mitte und Schwerpunkt zu sehr in sich selbst, als daß es einer solchen Ergänzung bedürfte?

Die Nachfrage nach Kabinettbildern, die als Gattung schon seit dem 15. Jahrhundert eine besondere Stellung einnehmen, hat offenbar auch in den späteren Jahren von Baldungs Tätigkeit nicht ganz nachgelassen. So erscheint das in jener Zeit beliebte Thema des „Ungleichen Liebespaares“ in zwei Versionen kleinen Formats aus den

Jahren 1527 und 1528 (Kat. 50 und 52), von denen die frühere, in Liverpool, bisher fast unbekannt geblieben ist (Abb. 2).

Daß Baldung trotz aller Stilisierungstendenzen auch in der Spätzeit seinen angeborenen Sinn für das Individuelle nie verloren hat, das zeigt die großartige ununterbrochene Reihe der Porträts, von dem schlicht befangenen Jünglingsbildnis von 1509 aus dem Besitz des englischen Königshauses (Kat. 9) bis zu dem stillen, ganz vergeistigten Gelehrtenbildnis des Ambrosius Volmar Keller von 1538 (Kat. 72). Den scharf beobachteten deskriptiven Reichtum der frühen Porträts weiß er stufenweise in eine reservierte, sich auf sparsame Details beschränkende Vornehmheit zu überführen, wobei sich die großzügige Vereinfachung der Formen mit der Intensivierung der Farbe zu tiefer psychologischer Wirkung verbindet. Schon die enge Einordnung in dem mit den Jahren sich steigernden Bildformat vermittelt ein Moment geistiger Gespanntheit, dem man auch in den graphischen Bildnissen, gezeichneten wie gedruckten, begegnet.

Das Bildnis des A. V. Keller (Abb. 3) gewährt übrigens einen besonders interessanten Einblick in Baldungs Arbeitsweise. Die Weinranke, die hinter dem Dargestellten und vor der dunklen Folie des Vorhangs wie ein Ornament in flächiger Ausbreitung aufsteigt, ist nicht nur im allgemeinen mit den Pflanzenstudien Baldungs vergleichbar, sondern sie ist mit nur geringen, durch die Komposition bedingten Abweichungen aufs genaueste von den entsprechenden Silberstiftzeichnungen des Karlsruher Skizzenbuches, fol. 42r und 35v übernommen, sowohl in ihrer Verzweigung wie in der Abfolge und Gestalt der großen und kleinen Blätter (vgl. die Ausgabe des Skizzenbuches von K. Martin, bzw. Koch 213). Zugleich aber beobachtet man, wie der späte Gemäldestil gegenüber der Naturstudie aus den zwanziger Jahren Vereinfachung und Abstraktion fordert.

Bei den Zeichnungen kam die Ausstellung der erstrebten Vollständigkeit noch näher als bei den Gemälden. Von den von C. Koch aufgeführten Blättern fehlten nur wenige, unter denen man den wunderbaren Kopf eines Mädchens mit gelocktem Haar von 1536 (Koch 139, Budapest) am meisten vermisse. Die fehlenden Blätter wurden gewissermaßen ersetzt durch fast ebenso viele neu aufgetauchte Zeichnungen, wie die ungemein reizvolle Madonna auf der Mondsichel von 1503 aus englischem Privatbesitz (Kat. 99), den prächtigen Fahنشwinger (Kat. 103, Abb. 1) und die ebenfalls der Nürnbergerzeit angehörende Mönchspredigt (Kat. 108), beide aus deutschem Privatbesitz. Geradezu die Herzkammer der Ausstellung bildete der Raum mit dem Karlsruher Skizzenbuch (Kat. 183), um das sich sinnvoll die in anderen Sammlungen verwahrten Silberstiftzeichnungen gruppierten. Hier bildeten die eng verwandten Blätter aus dem Kopenhagener Kunstmuseum die wichtigste, besonders dankenswerte Ergänzung. Besançon hatte den dortigen Teil des Gebetbuches Kaiser Maximilians zur Verfügung gestellt, zu dessen Randzeichnungen Baldung zwar nicht viele, aber in der Thematik wie im Stil sehr eigenartige Beiträge geleistet hat (Kat. 147).

Die verhältnismäßig große Zahl signierter und datierter Zeichnungen bietet eine günstige Voraussetzung für Kritik und chronologische Ordnung, die bei der Hängung weitgehend und mit großem Nutzen Berücksichtigung fand. Auf diese Weise wurde

sehr deutlich, daß zwar alle Perioden von Baldungs Schaffen auch in der Zeichnung Höhepunkte aufweisen, daß aber doch die Dichte der Produktion in der Frühzeit und in der Freiburger Periode am größten gewesen zu sein scheint.

Es waren zunächst die Jahre eines eifrigen Studiums des Gesellen, der neben Schüpflein und Hans von Kulmbach in der Werkgemeinschaft Dürers, zeichnend unter Zeichnern, heranreifte, dann aber jene Jahre selbständigen Schaffens, in denen Baldung, einem allgemein erkennbaren Zug der Zeit Rechnung tragend, mit besonderer Neigung die bildhaft vollendete Helldunkelzeichnung wie eine selbständige Gattung pflegte. Ihre Blüte liegt im zweiten Jahrzehnt – nicht anders wie beim Clair-obscur-Schnitt. Sie war sowohl in ihrer abstrakten Farbigkeit wie in dem Reiz kostbarer technischer Vollendung aufs beste geeignet für jene kühnen Phantasiegebilde, die schon um ihrer gewagten Thematik willen nur für private Kreise und ein gebildetes Kennertum bestimmt gewesen sein können. Aber auch sonst spielt die verselbständigte Zeichnung bei Baldung eine große Rolle. Außer den vor der Natur gefertigten Silberstiftskizzen sind Einzelstudien jedenfalls viel weniger zahlreich erhalten als finale Blätter, wobei freilich deren in sich vollendeter Charakter – meist mit Monogrammsignatur und Datum – nicht wenig zu ihrer Erhaltung beigetragen haben mag.

Die sehr verdienstliche Einbeziehung aller erreichbaren Repliken und Kopien (z. B. bei den Hexenblättern) hat in lehrreicher Weise dargetan, bis zu welchem Grade technischer Fertigkeit das Kopieren als künstlerisches Erziehungsmittel entwickelt wurde, das heißt aber zugleich, mit welchen Möglichkeiten von Übernahmen und Wiederholungen die Kritik rechnen muß. Wie lange die Übung anhielt, zeigen die häufigen Daten der Kopien. Eines der spätesten, 1606, befindet sich auf der Münchener Zeichnung eines Monogrammistens SW (Nagler V, Nr. 427) nach der Lucretia von 1519 (Koch 116; worauf W. Wegner hingewiesen hat), das letzte auf der „Taufe Christi“ in Stuttgart von 1739 (Kat. 208 a/b).

Davon abgesehen aber scheint auch der Bestand an Zeichnungen darauf hinzudeuten, daß die aktivste Zeit der „Werkstatt“ sich bis in die zwanziger Jahre erstreckt und Baldungs Schaffen sich später in einsamerer, ganz persönlicher Weise vollzog. Schon seit den späteren zwanziger, vor allem aber seit den dreißiger Jahren ist die Zahl der erhaltenen Zeichnungen – von den Scheibenrissen abgesehen – überraschend gering. Ihre Funktion wird eine andere und ihr Stil bekommt etwas Karges und Sprödes, besonders dort, wo Baldung sich mit einer beinahe puristischen Strenge der reinen Federzeichnung mit zartem Umriß und fast starren Parallelschraffuren bedient – ein graphischer Stil, wie er seiner Tendenz zur Abstraktion und Flächigkeit entspricht (vgl. Kat. Nr. 170 und 181). Man erkennt hier übrigens die Ansätze zum Federzeichnungsstil der zweiten Jahrhunderthälfte, wie ihn z. B. Tobias Stimmer vertritt.

Merkwürdig ist, daß sich bei genauer Prüfung fast keine Zeichnungen erhalten haben, die als wirkliche Vorstudien zu den Gemälden betrachtet werden dürfen. Die Basler „Beweinung Christi“ (Kat. 130) zeigt so viele Schwächen – besonders mesquin das Täfelchen mit dem Datum und das Vierblatt, das die Signatur vertreten müßte! –, daß sie nur als Nachzeichnung nach der Komposition des Innsbrucker Bildes gelten kann.

Ob eine andere Fassung in der Sammlung R. Lehmann, New York, auf die J. Lauts hingewiesen hat, den Anspruch auf Eigenhändigkeit erheben kann, erscheint ebenfalls fraglich, und die „Anbetung der Könige“ im Louvre (Kat. 116) kann nur sehr im allgemeinen, d. h. thematisch und nicht kompositionell, als Vorstufe zu dem Jahre später entstandenen Altarflügel in Dessau (Kat. 11) betrachtet werden.

Wenn von den beiden Einzelstudien zu den Gestalten von Gottvater und Christus in der Marienkrönung des Freiburger Hochaltars (Kat. 129 und 197) die eine als Original, die andere als Kopie bezeichnet wird, so scheint die verschiedene Beurteilung mehr im Erhaltungszustand als in der Qualität der beiden Blätter begründet zu sein. Beide sind matt in der Form und sind m. E. nicht voneinander zu trennen. Sind sie aber Kopien, dann erhebt sich die Frage, ob es sich bei dem Vierblattzeichen nicht um eine Art Gesellensignatur handelt, so wie Baldung selbst sich anfänglich des Reblattes bedient hat. Dann allerdings müßte auch die wunderbar erhaltene Helldunkelzeichnung mit dem hl. Christophorus in Karlsruhe von 1513 (Kat. 131), die als viertes Blatt dieses Zeichen trägt, konsequenterweise diesem Unbekannten zugewiesen werden.

Bei drei großen Studienköpfen aus dem Amerbachschen Kabinett (Kat. 134, 135 und 206), die immer wieder zum Vergleich auffordern, wird das Urteil erschwert von der Überlegung, wie weit das Maß linearer Reduktion auf Baldung selbst oder auf die Routine eines Glasmalers zurückzuführen ist. Der frontale Mädchenkopf (Kat. 134) ist soviel lebensnäher und formenreicher, daß es schwer fällt, in jenem anderen, fast ganz auf lineare Elemente gestellten, in Rötel gezeichneten Kopf mit dem gesenkten Blick (Kat. 135) die gleiche Hand zu sehen, auch wenn andere Gestaltungsabsichten zugrunde liegen mögen. Bei dem in der Linie etwas abstrakten Kopf eines bärtigen Alten (Kat. 206) ist mit Recht auf die Eigenart der Glasgemälde nach Baldungschens Entwürfen hingewiesen worden. Ihrem Stil glaubt man hier nahe zu sein. Die Vereinigung einer großen Zahl der Scheibenrisse Baldungs, denen sich bekanntlich ein erhebliches Kontingent von Werkstattgut anschließt, gab Gelegenheit, anhand der Verschiedenheiten von Stil, Technik und Beschriftungen einen genaueren Einblick in die werkstattmäßige Zusammenarbeit von Maler und Glasmaler zu gewinnen. Die große Gruppe der Wiener Wappenrisse (Kat. 257 – 271) erwies sich dabei als ein einheitlicher Komplex von Atelierarbeiten.

Abgesehen von den durch Zweck und Absicht gegebenen Unterschieden im Grad und in der Sorgfalt der Durchführung, bewahren die eigenhändigen Zeichnungen Baldungs innerhalb aller Stilwandlungen ein gleichbleibendes, hohes Niveau, aus dem dann einzelne Blätter durch ein außerordentliches Maß von Erfindungskraft und zeichnerischer Vollendung hervorragen, wie Marken, an denen man die schöpferische Leistung des Meisters mit schlagender Eindringlichkeit ablesen kann. Zeichnungen von verschiedenster Technik gehören dazu, wie das jugendliche Selbstbildnis in Basel (Kat. 104), der weibliche Idealkopf aus St. Germain-en-Laye (Kat. 124), der Wiener Saturn von 1516 (Kat. 150), der hl. Christophorus aus Schweizer Privatbesitz (Kat. 163) und die Bildnisse aus dem Karlsruher Skizzenbuch.

Nur zwei als eigenhändige Arbeiten ausgestellte Zeichnungen sind m. E. auszuscheiden: der Kopf eines bärtigen Alten aus New York (Kat. 155) und die Passionsdarstellung auf braunem Grund aus Brünn (Kat. 165). Die Übereinstimmung des Männerkopfes mit dem Holzschnitt Kat. 83 ist bei genauem Vergleich gar nicht so groß, als daß er als Studie zu diesem gelten könnte. Sein breiter, kalligraphischer Kreidestrich erweist ihn als ein Werk H. S. Behams, was auch der Duktus der fragmentarischen Datierung bestätigt. Die Passionsdarstellung ist von einer so unruhigen, überladenen und unklaren Komposition, dabei in der Gruppenbildung, aber auch in den Einzelformen so schwächlich und kleinlich, daß man sie nicht Baldung selbst, sondern nur einem übereifrigen Nachahmer zutrauen möchte. Auch der Kopf eines bärtigen Greises aus den Uffizien (Kat. 176) erregt Zweifel durch seine unklaren Formen, besonders in der Mundpartie; er ist allerdings auch nicht gut erhalten. Von den als Zuschreibungen ausgestellten Zeichnungen besteht m. E. nur bei dem Kopf eines Alten aus Kopenhagen (Kat. 190) und dem immer wieder fesselnden Brustbild einer betenden Frau aus Berlin (Kat. 191) die Möglichkeit zu positiver Beurteilung. (Zu der Zeichnung des liegenden Stallknechts, Kat. 182, vgl. unten S. 132.)

Besondere Anerkennung verdient der Baldungs Graphik gewidmete Teil der Ausstellung, der nicht nur die wenigen Kupferstiche und die Einzelholzschnitte, sondern auch den weiten Bereich von Buchschmuck und Buchillustration umfaßte. Da auf diesem Gebiet die Forschung noch nicht soweit fortgeschritten ist wie bei den Gemälden und Zeichnungen, war hier dem Bearbeiter des Kataloges, E. Brochhagen, eine schwierige Aufgabe gestellt, deren er sich mit Umsicht und sorgsam wägendem Urteil entledigt hat. Der Ausstellungskatalog der Graphik hat die Form eines kritischen Werkverzeichnisses angenommen, das zwar in Einzelheiten Korrekturen und Ergänzungen erfahren mag, aber aller weiteren Beschäftigung mit Baldungs Graphik eine neue, zuverlässige Grundlage gegeben hat. Für die Buchgraphik darf man von den langjährigen Spezialstudien von Frau M. C. Oldenbourg, die auch dem Katalogbearbeiter ihre Hilfe lieh, noch klärende Aufschlüsse erhoffen.

Das Verdienst der vorbereitenden Arbeit lag nicht zuletzt in der Auswahl der jeweils besten erreichbaren Exemplare der Holzschnitte. Nur so konnte der Graphiker Baldung in voller Reinheit und mit vollem Gewicht zur Darstellung kommen. Denn es ist – worauf auch die Vorbemerkung des Katalogs mit Recht hinwies – auffallend, wie selten Baldungs Blätter in wirklich guten Drucken vorkommen. Die Gründe dafür mögen nicht nur in der Technik von Schnitt und Druck, sondern mehr noch in der Verwendung wenig geeigneter Hölzer von geringer Druckbeständigkeit und großer Anfälligkeit zur Zerstörung durch den Holzwurm liegen.

Die Kupferstiche sind klein an Zahl und fallen in der Gesamtheit der Graphik kaum ins Gewicht. Baldung ist hier über den Versuch kaum hinausgekommen. Nur einmal, in dem Stallknecht, der das Pferd mit den Händen bändigt, um ihm den Zaum anzulegen (Kat. II K 5), wagt er einen großen Wurf, in deutlichem Wettstreit mit Dürer, den er in der Feinheit des Details erreichen, ja überbieten will, sowohl in der Darstellung des Pferdes wie in der Stofflichkeit bei dem ledernen Zaumzeug, für das



Dürers „Großes Glück“ das Vorbild gegeben hat. Aber gerade bei der Arbeit an dieser großen Platte, die am Anfang der Straßburger Zeit entstanden sein wird, scheint Baldung sich überzeugt zu haben, daß seine Begabung auf anderem Gebiet liegt. An die Stelle des großen Kupferstichs tritt nunmehr der große Holzschnitt.

Bei den Holzschnitten hat sich wiederum die chronologische Ordnung als sehr fruchtbar erwiesen. Von einzelnen Übergangserscheinungen abgesehen, zeichnen sich bei den Einzelblättern deutlich vier größere Komplexe von einer gewissen stilistischen Einheitlichkeit und anderen verbindenden Merkmalen ab, deren zeitliche Abfolge durch Datierungen fixiert wird, aber auch durch allgemeinere Beobachtungen begründet erscheint und bisher noch nicht zu solcher Evidenz gebracht worden war.

Zunächst Baldungs Gesellenzeit bei Dürer, die Nürnberger Jahre bis 1507: Keiner der etwa 16 bis 18 kleinen und mittelgroßen Holzschnitte ist bezeichnet, sofern man von dem bei vielen Blättern nachträglich als eine Art Verlegermarke eingefügten Dürer-Monogramm absieht. Aber die klare, offene Struktur von Baldungs Zeichnungs- und Holzschnittstil deutet sich bereits an, um so deutlicher, je sorgfältiger die Schnittführung ist. Die beiden Gegenstücke der Heiligen Barbara und Katharina, die mit der gleichgroßen (frontalen!) Madonna auf der Rasenbank eine Art Triptychon bilden (Kat. 18, 67, 68), erscheinen in ihrer feierlichen Gehaltenheit als die reifsten Werke innerhalb der Gruppe. An ihnen wird deutlich, wie Baldung bereits die Früchte jener klärenden Arbeit erntet, mit der Dürer die Entwicklung des graphischen Stils über Schongauer hinausgeführt hat.

Nimmt man an, daß die Vorarbeiten zu dem reich illustrierten *Speculum passionis*, das im August 1507 in Nürnberg erschien (Kat. IV), zu einem guten Teil noch im Jahre 1506 liegen können, dann ist es verständlich, daß das Entstehungsjahr der Hallenser Altäre und das folgende Jahr ohne graphische Produktion zu sein scheinen. Auch in der Reihe der Zeichnungen besteht hier eine auffällige Lücke.

Um so mächtiger erweist sich Baldungs Schaffensdrang nach der Niederlassung in Straßburg und der Erwerbung von Bürger- und Meisterrecht, 1509/1510. Er greift zum großen Format, schafft großfigurige, die Bildfläche drängend füllende Kompositionen, vereinfacht den Kontur, läßt die Strichlagen noch durchsichtiger werden, fordert höchste Klarheit des Schnitts und fügt bei den wichtigsten Blättern zum Schwarz-Weiß der Strichzeichnung, modellierend und Lichter setzend, die farbigen Tonplatten. Nur einige wenige Male erscheint 1510 wie als Vorbereitung ein Monogramm, das nur aus H und B zusammengesetzt ist (ein Stock in Geilers „Buch Granatapfel“ vom 1. März 1511 könnte noch 1510 entworfen sein); dann herrscht allein das bekannte dreiteilige Monogramm, das Zeichen seiner Meisterschaft. Es ist der erste Höhepunkt in Baldungs graphischem Werk, dessen Weiterentwicklung durch die Übersiedlung nach Freiburg offenbar eine gewisse Unterbrechung und auch eine stilistische Wandlung erfahren hat.

Mag der Holzschnitt mit Aristoteles und Phyllis von 1513 (Kat. 71) noch den Straßburger Blättern nahestehen, so zeigt der Parzenholzschnitt des gleichen Jahres (Kat. 73) bereits das in den Freiburger Jahren bevorzugte Format von 220 : 150/160 mm, und vor allem jene malerische, Tonwerte und luminaristische Wirkungen anstrebende Strich-

dichte mit etwas breiten, fransigen Randkonturen, die an den Holzschneider außerordentliche Anforderungen stellte und doch nur selten zur gewünschten Wirkung kommt. Die meisten Drucke sind verquetscht und überschwärzt, wodurch die Klarheit der Zeichnung, aber auch das Gleichgewicht von Hell und Dunkel verloren geht. Der große hl. Sebastian (Kat. 62), bei dem die letzte Ziffer der Datierung unleserlich geworden ist, fügt sich schon in seiner graphischen Haltung sinnvoll in das Jahr 1514. Im Hinblick auf die das Holz überfordernde graphische Struktur (auf die auch der Katalog hinweist) möchte man auch den Trunkenen Bacchus (Kat. 74) in diese Periode (und nicht später) setzen, womit er in die zeitliche Nähe der beiden zeichnerischen Formulierungen des Themas (Kat. 147e und 154) rückt. Der farbige Glanz und der formale Reichtum des Freiburger Hochaltars scheint in der Stehenden Maria mit dem verehrenden Stifter (Kat. 21) nachzuwirken. (Der hl. Hieronymus, Kat. 86, ist mit Recht aus Baldungs Werk ausgeschieden worden.)

Der ergreifende Christus an der Säule von 1517 (Kat. 14) – Baldungs Ikonographie verdiente eine eigene Betrachtung! – und die von Koch etwa in diese Zeit datierte Beweinung Christi (Kat. 12) scheinen den Zeitpunkt der Rückkehr nach Straßburg anzudeuten, wo zwei Jahre später neben dem Adam-und-Eva-Blatt von 1519 (Kat. 2) und wenigen kleineren Arbeiten die große und die kleine Folge von Christus und den Aposteln die Reihe der religiösen Einzelholzschnitte Baldungs erstaunlich frühzeitig abschließen. Möglich, daß auch hier die Reformation ein Ende gesetzt hat.

Erst nach einer Pause von fast fünfzehn Jahren entsteht in einem späten, jähren Aufbruch die Holzschnitt-Trilogie der Wildpferde von 1534, in der die sinnliche Leidenschaft von Baldungs Frühzeit ganz ins Naturhafte gewandt erscheint. Den Abschluß bilden, in großen Abständen erscheinend, die wenigen, auf einprägsamste graphische Formeln gebrachten Bildnisse, die allerdings mit zwei Ausnahmen bereits der Buchgraphik angehören.

An den zwei seltenen Holzschnitten mit dem wunderbar dekorativen Wappen der Familie Baldung (Kat. 84 und 85), die doch wohl den dreißiger Jahren angehören müssen, läßt sich die fortschreitende Reduktion der plastischen Elemente auch im Holzschnitt deutlich ablesen; das Londoner Unikum (Kat. 85, s. Textabbildung S. 138) ist offenbar die spätere Version. Mit ihr – und nicht mit dem Holzschnitt des behexten Stallknechts (Kat. 77) – hängt die 1544 datierte, ebenfalls in London befindliche Pinselzeichnung auf blauem Grund (Koch 142) zusammen, wie sowohl aus der Haltung des steigenden Einhorns wie aus dem Tuchwulst und dem flatternden Bandwerk hervorgeht. Als Vorzeichnung ist das Blatt jedoch kaum zu betrachten; schon die Technik wäre für eine Holzschnittvorlage ganz unverständlich.

Als letzter Holzschnitt Baldungs wird gewöhnlich der „Behexte Stallknecht“ (Kat. 77) angeführt, der auf Grund des Zusammenhangs mit einer 1544 datierten Rötzelzeichnung in Basel (Kat. 182) etwa in diesem Jahre entstanden sein soll. Allein diese Datierung hat, wie schon E. Buchner bemerkt hat, etwas Beunruhigendes. Denn überblickt man Baldungs graphische Produktion in ihrer Gesamtheit und speziell in ihrem rhythmischen Ablauf, so erscheint es befremdlich, daß dieses Blatt so zusammenhanglos, in

solcher Isoliertheit entstanden sein soll. Man würde es lieber an die Gruppe der „Wildpferde“ heranrücken. Die Pinselzeichnung mit dem Baldung-Wappen von 1544 kann, wie eben erwähnt, jedenfalls nicht für die Datierung herangezogen werden, und auch die Basler Rötelzeichnung erscheint trotz des offensichtlichen motivischen Zusammenhangs nicht absolut beweiskräftig. Ist sie wirklich von so überzeugender Qualität? – Ungewöhnlich ist der Rückgriff auf die zweiteilige Form des Monogramms in der Signatur.

Die größte Unsicherheit in Zuschreibungsfragen herrscht bei den Buchholzschnitten, einerseits weil dieses weite und doch für die Gesamtentwicklung der deutschen Graphik des 16. Jahrhunderts so wichtige Gebiet von der Forschung überhaupt vielfach vernachlässigt worden ist, andererseits weil die Verleger sich offenbar aus Gründen der Sparsamkeit und im Hinblick auf ein breites, aber anspruchloses Publikum häufig mit dürftiger Arbeit wenig geschulter Holzschneider begnügten und mangelhafte Schnitttechnik den Stil des Zeichners in besonderem Maße verunklärte. Überdies lohnte es auch für den Reißer nicht, besonders subtile Arbeit zu leisten, wenn er nicht mit entsprechend sorgfältiger Schnittausführung rechnen konnte; z. B. mögen bei sehr umfangreichen Aufträgen wie dem „Beschlossen gart“ (Kat. III) bereits die Vorzeichnungen flüchtig gewesen sein.

Nur eine kleine Zahl von Buchtiteln und Illustrationen ist durch das Monogramm für Baldung gesichert; schwer zu sagen, nach welchen Regeln. Zu beachten ist in einem Holzschnitt des „Speculum passionis“ von 1507 (Kat. IV, 3) und auf dem ersten Straßburger Druck von 1509, Grüningers „Ulenspiegel“ (Kat. V), die Reblatt-Signatur, die Baldung außer auf einigen Zeichnungen (vgl. Kat. 109) auch auf dem frühesten der großen Helldunkelschnitte, den Hexen, – wie um den Übergang zu dokumentieren – in Verbindung mit dem neu geschaffenen Monogramm angewandt hat. Viele der rein stilistischen Zuschreibungen sind nur mit Reserve aufzunehmen, andere wieder ganz zu eliminieren. Der Bearbeiter des Kataloges, der zunächst seine Aufgabe darin sah, das ganze Material zur Diskussion zu stellen, hat dafür bereits viele wertvolle Argumente angeführt. Die genaue Berücksichtigung der Zusammenarbeit mit den einzelnen Verlegern könnte hier noch manches zur Klärung bringen.

In der Straßburger Zeit stehen neben den beiden bilderreichen Ausgaben des „Hortulus animae“ von Flach (Kat. X und XIX) die Arbeiten für Joh. Knobloch und Joh. Schott im Vordergrund. Sie zeigen vor allem in der dekorativen Gestaltung der Titelblätter, die zum Teil mit zugefügten Farbplatten vorkommen, einen sehr ausgeprägten gemeinsamen Stil, zu dem sich die Titel und das Signet Reinhard Becks mit ihrer weniger klaren Erfindung und viel schwächeren Zeichnung nicht fügen wollen (Kat. XV, XVI, XXI, dann auch XLIII). Es dürfte sich hier nicht nur um Unterschiede der besseren oder schlechteren Schnitttechnik handeln.

Die Beziehung zu den Straßburger Druckern und Verlegern ist auch während der Freiburger Jahre nicht ganz abgerissen, wie die (signierte) Titelumrahmung mit Kaiser Maximilian für Knobloch (Kat. XXIII), die Madonna lactans zu dem „Enchiridion poeticum“ bei Schott (Kat. XXIV) und vor allem die Holzschnitte zu der „Auslegung

der Zehn Gebote“ des Marcus von Weida, 1516 bei Joh. Grüninger (Kat. XXVII), be- weisen. Sie sind wohl die bedeutendsten illustrativen Arbeiten Baldungs. Einige von ihnen lassen deutlich den „Freiburger“ Holzschnittstil erkennen. Aber wie muß man es deuten, wenn nur acht von den zehn Darstellungen das Monogramm tragen und zwei, die in der Erfindung etwas schwächer erscheinen (8 und 10), unsigniert sind?

Von den Drucken, die der zweiten Straßburger Epoche angehören, kann ein großer Teil nur lose mit Baldung in Verbindung gebracht werden, und zwar scheint sich die Beziehung der Verleger zu ihm mit fortschreitenden Jahren zu lockern. Mag sein, daß die kleinen Tagesaufträge für den gereiften Meister nichts Verlockendes mehr hatten, so erfindungsreich auch einzelne Lösungen waren, wie z. B. die Druckermarke des Joh. Knobloch mit der aus der Felsspalte aufsteigenden Frau (Kat. XXXVI) oder jene des Wolfgang Köpfel, bei der das sprechende Zeichen des Würfels auf dem Schild entsprechend der Umschrift als der „Eckstein“ Christus in Verbindung mit dem „Schild der Wahrheit“ zu verstehen ist (Kat. XLIV, 1).

In vielen Fällen sprechen schon die Armut und Kleinlichkeit der Erfindung oder die Dürtigkeit in der Verwendung entlehnter Motive gegen Baldungs Autorschaft. So bei Kat. XXXIV, XXXV, XLI und L. Problematisch erscheinen z. B. Kat. XXX, XXXVIII, XXXIX, XLVII und IL, der Titel zu Calepinus' „Lexikon“, der den vorgenannten Holz- schnitten wenigstens qualitativ überlegen ist.

Eine Stellung für sich nehmen die Holzschnitte zu Walter H. Ryffs Anatomie ein, auf die E. Schilling zuerst die Aufmerksamkeit gelenkt hat (Kat. LI). Eine Aufgabe un- gewöhnlicher Art, die – gerade im Vergleich mit den mutmaßlichen Vorbildern – das Außergewöhnliche einer persönlichen Leistung offenbart. Es ist unverkennbar, wie Baldungs Demonstrationen, z. B. bei dem Eingeweidesitus einer sitzenden Frau, der viel schematischeren Darstellung auf einer nur drei Jahre älteren Lehrtafel von H. Vogtherr d. Ae. nicht nur an formaler Schönheit, sondern an organischem Empfinden überlegen ist, und dasselbe gilt gegenüber den Holzschnitten zur Hirnanatomie in der 1536 erschienenen *Anatomia capitis humani* von Joh. Eichmann gen. Dryander. Man möchte glauben, daß Baldung die dürtigen Anleitungen, die ihm in den älteren Vor- lagen gegeben waren, durch eigenes Studium und eigene Beobachtungen ergänzt hat. Bei drei von den Sitzfiguren herrscht Einmütigkeit bezüglich der Urhebererschaft Bal- dungs. Aber auch in den Tafeln der Hirnanatomie wird durch die Schönheit der gra- phischen Formulierung der ursprünglich so wenig künstlerische Gegenstand auf eine solche Höhe erhoben, daß man sie gerne der Hand des Meisters geben möchte. Dagegen sind die beiden etwas schematisch gezeichneten Muskelmänner entsprechend dem Hinweis des Kataloges vielleicht auszuschneiden.

Eine Aufgabe hat Baldung wie in der Malerei auch in der Graphik bis in die letzten Jahre seines Schaffens gefesselt: das Porträt. Hier genügte nicht die Hand eines ge- schickten Dekorateurs, den ein Verleger für seine Buchausstattung auch anderwärts finden konnte, sondern hier bedurfte es jener psychologischen Erfassung und reifen, erfahrenen Gestaltungsweise, die auch den gemalten Bildnissen Baldungs aus den spä- teren Jahren ihre Eindringlichkeit gibt, – abgesehen davon, daß den Künstler meist

auch persönliche Beziehungen mit den Dargestellten verbunden zu haben scheinen. Nach dem in der Frühzeit isoliert stehenden Bildnis des Markgrafen Christoph von Baden von 1511 (Kat. 81), dem signierten Lutherbildnis (Kat. XXXVII, 1; das früher nachweisbare, aber viel größere steht diesem wesentlich nach) und dem strengen In-dagine von 1522 folgen 1534 das große selbständige Rudolphinger-Bildnis und dessen verkleinerte Form, die mit dem Selbstbildnis Baldungs zu einer Art Freundschaftsbild vereinigt wurde (Kat. XLV), 1535 der Brunfels (Kat. XLVI) und schließlich, in großem Abstand, 1543 der Caspar Hedio (Kat. LII). Zu diesem lauernd und drohend aus dem engen Rahmen blickenden Porträt hat sich bekanntlich die Naturaufnahme mit dem Silberstift (nicht die „Vorzeichnung“ im eigentlichen Sinne) im Karlsruher Skizzenbuch erhalten, ein ebenso seltenes wie lehrreiches Beispiel für die Art der stilistischen Umsetzung in ein anderes künstlerisches Medium.

Den sinnvollen Abschluß der Ausstellung bildeten die – überwiegend graphischen – Werke zeitgenössischer Künstler vom Oberrhein und der Schweiz, die bezeugten, wieviel formale Anregungen von Baldung ausgingen und wie weit sich sein Einfluß räumlich und zeitlich erstreckte. In ihrem Kreis, in den man wegen seiner stilistischen Verwandtschaft gerne noch Martin Kaldenbach einbezogen gesehen hätte, erwiesen sich vor allem Hans Leu d. J. und Hans Wechtlin durchaus nicht nur als Nachahmer, sondern als Persönlichkeiten von eigenem Gepräge und ansehnlichem Rang.

Die Karlsruher Ausstellung hat die Größe von Baldungs Kunst, die Weite seiner Interessen und den Umfang seines Wirkungskreises eindringlich schaubar gemacht. Man wird nicht mehr über seinen Rang diskutieren. Wohl aber wird man das Bedürfnis empfinden, aus der Gesamtheit des Werks immer deutlicher die Eigenart und die Tiefe seines schwer durchschaubaren Wesens zu erkennen. Mehr noch als in der Lösung von Einzelfragen der Kritik sollte darin die fortdauernde, befruchtende Wirkung der Ausstellung für die Zukunft bestehen.

Peter Halm

## REZENSIONEN

### ZUR MITTELALTERLICHEN ARCHITEKTUR DES RHEINLANDES

H. BORGER, *Das Münster St. Vitus zu Mönchen-Gladbach* (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes 6). Essen (Fredebeul und Koenen) 1958. 308 S. mit 373 Abbildungen und 6 Tafeln.

1. Die Grabung hat ältere Längsfundamente unter den spätromanischen Mittelschiffarkaden – von deren Pfeilern überbaut – und im Innern der Seitenschiffe ergeben. Die ersteren fluchten auch mit dem Mittelteil der Krypta, die letzteren stoßen ohne Verband gegen deren Westmauer. Ferner fanden sich Quersfundamente im Westen. An keiner Stelle waren geschlossene Mauerzüge oder auch nur Fundamentgräben erhalten, vielmehr waren diese vielfach gestört und unterbrochen, teils durch den späteren Neubau, teils durch die zahllosen Gräber. So ist denn der Zusammenhang dieser Mauerzüge nur zu vermuten: es ergibt sich dennoch überzeugend ein dreischiffiges Langhaus, mit einer Quermauer im Westen und anschließendem wenig tiefem