

Meistermaler von Heiligen und Hexen. Hans Baldung Grien in Karlsruhe

Hans Baldung Grien. heilig | unheilig.

Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe,
30. November 2019–8. März 2020.

Kat. hg. v. Holger Jacob-Friesen.
Berlin/München, Deutscher Kunstverlag 2019. 504 S., 500 Farabb.
ISBN 978-3-422-97981-9.

Franz. Ausgabe
ISBN 978-3-422-98119-5. € 39,90

Holger Jacob-Friesen und
Oliver Jehle (Hg.)

Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk.
Berlin/München, Deutscher Kunstverlag 2019. 320 S., 260 Farabb.
ISBN 978-3-422-97982-6. € 29,90

Nach mehr als einem halben Jahrhundert hat die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe dem Œuvre von Hans Baldung Grien eine zweite Retrospektive gewidmet. Die letzte große Ausstellung zu diesem herausragenden Vertreter der deutschen Kunst um 1500 geht auf das Jahr 1959 zurück (AK Karlsruhe 1959). Seitdem wurden immer wieder kleine Ausstellungen meist zur Druckgraphik Baldungs organisiert. Einige wenige nennenswerte Ausstellungen konzentrierten sich auf eine bestimmte Gattung, eine Werkperiode oder einen spezifischen Themenkomplex, so die Ausstellung 1981 in Washington und New Haven, welche eine breite Auswahl an Zeichnungen und druckgraphischen Arbeiten Baldungs präsentierte (AK Washington/New Haven 1981). Es folgte 2001 eine Aus-

stellung in Freiburg i. Br., die ortsentsprechend die Freiburger Zeit Baldungs (1512–18) und ihren Höhepunkt, den Altar für das Münster, behandelte (AK Freiburg i. Br. 2001). In der Frankfurter Ausstellung von 2007 lag der Fokus auf Hexen- und Sündenfalldarstellungen, die einen Sonderplatz sowohl im Œuvre Baldungs als auch in der Kunst seiner Zeit einnehmen (AK Frankfurt a. M. 2007). Das wichtigste Ereignis für die Forschungsgeschichte der letzten 50 Jahre war 1983 die Publikation der monumentalen Monographie von Gert von der Osten.

DIE AUSSTELLUNG IN KARLSRUHE

Die Große Landesausstellung Baden-Württemberg zu *Hans Baldung Grien. heilig | unheilig* widmete sich einem vielseitigen, hochbedeutenden und im Ausstellungswesen eher wenig beachteten Maler und Graphiker (geb. 1484/85 in Schwäbisch Gmünd; gest. 1545 in Straßburg). Umso deutlicher wird diese Tatsache, wenn man an die zahlreichen Ausstellungen zu Lucas Cranach d. Ä. der letzten 20 Jahre denkt. Mit gut 200 Werken Baldungs aus allen seinen Schaffensphasen, darunter viele hochkarätige Leihgaben, und 60 Vergleichsbeispielen seiner zeitgenössischen Kollegen fiel die Ausstellung von 2019 kleiner aus als die von 1959 mit 400 Exponaten. Nichtdestotrotz gelang es den KuratorInnen, ein breites Spektrum an Werken aller Gattungen zu zeigen, die Baldung beherrschte: Tafel- und Glasmalerei, Druckgraphik und Zeichnung. Sowohl religiöse als auch profane Sujets waren repräsentiert. Empfangen wurden die BesucherInnen vom Selbstbildnis Baldungs (Kat.nr. 1; Abb. 1), einer sorgfältig ausgeführten Helldunkel-Zeichnung, die gleich das ganze Potenzial des jungen Künstlers annoncierte. Die erste Sektion über die künstlerischen Anfänge Baldungs markierte auch die Expressivität als sein hervorragendes Stilmittel, wie die Federzeich-

Abb. 1 Hans Baldung Grien, *Jugendliches Selbstbildnis*, um 1501/02. Feder und Pinsel in Schwarz, auf blaugrün grundiertem Papier, mit Feder in Rosa und mit Pinsel in Weiß gehöht, 22 x 16 cm. Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. U.VI.36 (Kat.nr. 1, S. 79)

nung mit dem *Apostel Bartholomäus* (Kat.nr. 5; Abb. 2) zeigte, in der Baldung sich nicht scheute, die abgezogene Haut des Heiligen mit dem grausam entstellten Antlitz zu präsentieren.

Die ersten Ausstellungssektionen waren weitgehend chronologisch oder gattungsspezifisch konzipiert, danach wurden sie thematisch geordnet, ohne die Zusammenhänge zwischen den Gattungen oder den Sujets aus den Augen zu verlieren. So wurde die Sektion mit den Glasgemälden genutzt, um eines der Highlights der Ausstellung, die Tafel mit der verfremdeten *Schmerzensmutter* (Kat.nr. 83; Abb. 3) wirkungsvoll als Hauptwerk im Raum zu inszenieren. Flankiert wurde sie unter anderem von der Glasmalerei der ähnlich dargestellten *Mater Dolorosa* (Kat.nr. 67).

Die Ausstellung stand unter dem treffenden Motto „heilig | unheilig“, das sowohl zwischen den Sektionen als auch in den einzelnen Räumen und Werken sichtbar wurde. Zum „unheiligen“ Aspekt gehörte das Glanzstück der Ausstellung schlechthin, das aus drei Fragmenten bestehende Gemälde *Lot und seine Töchter* (Kat.nr. 192; Abb. 4) in der Sektion der sogenannten Weiberlisten. Es konnte während der Ausstellungsvorbereitungen aus englischem Privatbesitz erworben werden.



DER SAMMELBAND

Vom 18. bis 20. Oktober 2018 fand eine internationale Konferenz zur Ausstellungsvorbereitung in Karlsruhe statt, die von der Staatlichen Kunsthalle und dem Karlsruher Institut für Technologie organisiert wurde. Daraus resultierte ein Sammelband mit 22 meist sorgfältig recherchierten Beiträgen, aber auch solchen eher assoziativen Charakters, von denen hauptsächlich diejenigen zu Aspekten der Kunst Baldungs und seiner Werkstatt hier besprochen werden sollen. Sowohl für KollegInnen als auch für interessierte LeserInnen außerhalb des Faches wäre eine Strukturierung der Aufsätze nach Themenkomplexen hilfreich gewesen, so wirkt die Abfolge mancher Essays willkürlich. Der

Sammelband wird von den Herausgebern Holger Jacob-Friesen und Oliver Jehle mit einer prägnanten Zusammenfassung der Erforschung Baldungs bis zur Karlsruher Ausstellung von 1959 eröffnet. Dieser Einführung korrespondiert Justus Langes Aufsatz am Ende des Buches zum eher unbekannten Baldung-Forscher Oscar Eisenmann (gest. 1933). Im Anschluss an die Forschungsgeschichte wäre auch der informative Aufsatz Casimir Bumillers zur Herkunft und Gelehrtenfamilie des Künstlers besser platziert gewesen. Beiträge zu Themenkomplexen wie den Hexen oder der Vergänglichkeit räumen Interpretationen, die nicht immer überzeugen, viel Platz ein und üben sich in Spekulationen, die auf Baldungs „intellektuelles Umfeld“ abzielen. Dies wird durch den Mangel an genaueren Daten zum Leben des Künstlers und vieler seiner Auftraggeber noch befördert.

Joseph L. Koerners Aufsatz fasst die Ergebnisse seiner früheren Untersuchung (Koerner 1993) zusammen und ist ein guter Einstieg in die „unheiligen“ Facetten der Kunst Baldungs. Im Mittelpunkt steht die Darstellung von Feindbildern wie dem Tod und Frauen, letztere in Gestalt von Eva oder Hexen. Inspiriert von Albrecht Dürer, von Texten wie dem *Hexenhammer* (1486) und tradierten Ikonographien setzte Baldung eigenständig die Haltung seiner Zeit gegenüber Frauen ins Bild. Dem Beitrag Koerners ließen sich zuordnen: die Essays von Julia Carrasco zu Adam-und-Eva-Darstellungen (106), Wolfgang Zimmermann zu den Hexenwelten am Oberrhein (182), Yvonne Owens zu den Hexenbildern (194) und von Daniela Bohde, Anna Christina Schütz und Irene Brücke zu Baldungs Imaginationen von Frauenleibern (204). Diese Beiträge sind über den Sammelband verstreut, obwohl sie immer wieder auf denselben Themenkomplex zurückkommen. Die drei letzten genannten Beiträge bilden in sich eine Einheit und erweitern aus unterschiedlichen Perspektiven die Ausführungen Koerners. So legt Zimmermann überzeugend die theologischen und juristischen Hintergründe zur Hexerei in Oberdeutschland dar und zeigt, dass das Thema lange vor den Hexenverfolgungen des späten 16. und 17. Jahrhunderts ausformuliert war. Owens behandelt die Fi-

gur der Vettel bei Baldung und verbindet sie mit Diskursen der Antike und der Zeit um 1500 zur toxischen Weiblichkeit alter Frauen. Der Beitrag verliert sich allerdings allzu sehr in der Texterschließung, denn es stellt sich die Frage, welche Texte Baldung überhaupt kannte und was sein eigener künstlerischer Beitrag zum Thema war. Eine Antwort im Hinblick auf die Technik liefern Bohde, Schütz und Brücke, welche die verführende Frauengestalten in Baldungs Helldunkel-Zeichnungen und Farbholzschnitten analysieren. Die Originalität der Bildkonzepte Baldungs machte seine Zeichnungen zu gesuchten Sammlerstücken.

Daniel Hess und Hartmut Scholz untersuchen die Tafel- und Glasmalerei Baldungs während seiner Zeit in Nürnberg und fordern dabei zum Umdenken auf, was die Rolle des Künstlers in der Werkstatt Dürers betrifft. Zu Recht verweist Hess auf die Malweise Baldungs, die sich in keinem Gemälde der Dürer-Werkstatt nachweisen lässt (55). Man sieht in Baldungs früher Tafelmalerei bereits die Tendenz zum Abstrahieren durch flächig aufgetragene Farben. Gleichzeitig differenziert er Oberflächen mit Höhungen. Priorität hatte für Baldung der Ausdruckswert der Farbgestaltung und nicht die detaillierte Nachahmung von Stoffen und Texturen wie für Dürer. Laut Scholz fertigte Baldung nicht nur Entwürfe an, sondern wirkte auch bei der Glasmalerei in St. Lorenz (Löffelholzfenster) mit. Diese Annahme führt Scholz auf die Mitarbeit Baldungs während Dürers Abwesenheit anlässlich dessen zweiter Italienreise (1505–1507) in der Werkstatt des Stadtglasers Veit Hirschvogel zurück (64). Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Baldung und Dürer bleibt weiterhin offen. In Karlsruhe konnte man ein besonderes Exponat sehen: die Haarlocke Dürers, die Baldung nach dessen Tod 1528 zugeschickt bekam (Kat.nr. 17a).

Michael Roth untersucht die Rezeption der Druckgraphik Dürers und bringt eine weitere offene Frage ins Spiel, nämlich die nach möglichen Beziehungen zwischen Baldung und Matthias Grünewald. Der Verfasser bespricht den Forschungsstand und behandelt Ähnlichkeiten in be-

stimmten Werken. Im Vergleich zu früheren Beiträgen (Moraht-Fromm 2007) hält er sich in seinem Urteil zurück, da es keine Belege gibt, dass sich Grünewald parallel zu Baldung in Nürnberg aufgehalten oder eine Begegnung im Elsass stattgefunden habe. Bumiller weist seinerseits auf die Reise des Künstlers 1514 ins Elsass als mögliche Gelegenheit einer Begegnung hin (43). Baldungs Expressivität manifestierte sich bereits vor einer vermeintlichen Begegnung mit der Kunst Grünewalds in Isenheim, wie die Zeichnungen mit dem *Apostel Bartholomäus* (vgl. Abb. 2) und dem *Toten (?) Christus* um 1510 (New York, The Metropolitan Museum of Art) oder die Holzschnittvarian-ten mit dem *Hexensabbat* von 1510 (Kat.nr. 152–153) belegen.

Darüber hinaus sind die Affektschilderung, wie Roth anmerkt (71f.), und die himmlischen Lichterscheinungen keine Besonderheiten Baldungs und Grünewalds, sondern häufig anzutreffende Phänomene der deutschen Kunst um 1500.

Die Frage nach der Vorbildfunktion Grünewalds für Baldung stellt sich auch in Bezug auf den Holzschnitt *Der große Heilige Sebastian* von 1514 (Kat.nr. 135). Jacob-Friesen weist in seinem Essay zum Hl. Sebastian bei Dürer und Baldung auf die zum Himmel geöffnete Hand des Sebastian in diesem Holzschnitt hin, die an die Hände des Gekreuzigten im *Isenheimer Altar* erinnert (100). Es bleibt jedoch auch hier unge-

wiss, ob Baldung den Gekreuzigten Grünewalds kannte oder ob er nicht eher seine eigenen früheren Darstellungen des Heiligen aus der Zeit zwischen 1505 und 1510 in der Expressivität der Körperhaltung steigerte (Kat.nr. 132–133). Etwas spekulativ wirkt die Interpretation des Pfeils im Schambereich von Sebastian als Andeutung auf die Syphilis (101). Der Pfeil ist eher als Betonung des schmerzvollen Martyriums zu lesen. Manche Bezeichnungen Jacob-Friesens sind stereotyp (Dürer, der „Idealist“ und Baldung, der „Expres-sionist“; 92) und wiederholen Klischees über Dü-



Abb. 2 Hans Baldung Grien, *Der Apostel Bartholomäus*, 1504. Feder in Schwarz, über Vorzeichnung mit Kreide, 30,9 x 21,1, cm. Basel, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. U.III.74 (Kat. Nr. 5, S. 85)



rer als Künstler „perfekter“ Analogien oder „kalkulierter“ Kompositionen. War in der früheren Forschung Grünewald der Antipode Dürers, so übernahmen diese Rolle in den letzten Jahren die „Expressiven“, Albrecht Altdorfer oder eben Baldung. Es mag sein, dass die Expressivität sich als Stilmittel bei Dürer hauptsächlich in seiner Graphik manifestiert, etwa in der dramatisierten Holzschnittserie der *Kleinen Passion* um 1509/11 oder in den Werken, die parallel zu Baldungs *Sebastian* von 1514 entstanden wie die Eisenradierungen *Die Entführung auf dem Einhorn* von 1515 oder *Das Schweißtuch, von einem Engel gehalten* von 1516. Hier stellte Dürer die tausendjährige Bildtradition des Sudariums in Frage, indem er das Schweißtuch mit dem Antlitz Christi als unbedeutendes Randmotiv darstellte. Diese extreme Interpretation wurde in der Folge nicht rezipiert.

Als weiterführend erweist sich der Aufsatz von Dietmar Lüdke zu *Maria mit Kind* auf der Predellenrückseite des Freiburger Hochaltars von 1516 und der *Muttergottes mit dem schlafenden Jesus* von 1514 (?) (Kat.nr. 77). Durch die Aneignung von Typen und Motiven aus byzantinischen und italienischen Marienbildern gelang es Baldung, sie seinem Malstil anzuverwandeln. Um die Wege der möglichen Überlieferung aufzuzeigen, greift Lüdke auf eine aufschlussreiche Auswahl von Werken der byzantinischen, italienischen, böhmischen, flämischen und deutschen Kunst zurück. Die Aktualisierung tradiert Sujets ist ein Hauptmerkmal der deutschen Kunst um 1500, in der Baldung neben Dürer eine Vorreiterrolle spielte. Weniger ergiebig ist der Essay von Bernard Aikema über Baldung und Italien. Der Vergleich zwischen Baldung und Mantegna hinsichtlich des sich in die Tiefe erstreckenden Leichnams blendet weitgehend die Abwandlung dieses Motivs in der deutschen Kunst um 1500 aus. Die Behandlung der Rolle italienischer Druckgraphik für die Verbreitung von Sujets bringt wenig Neues. Seine interessante These (152), dass Baldungs Gemälde als

Abb. 3 Hans Baldung Grien, *Schmerzensmutter*, um 1516/17. Lindenholz, 152,2 x 45,9/46,2 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 3822 (Kat.nr. 83, S. 199)

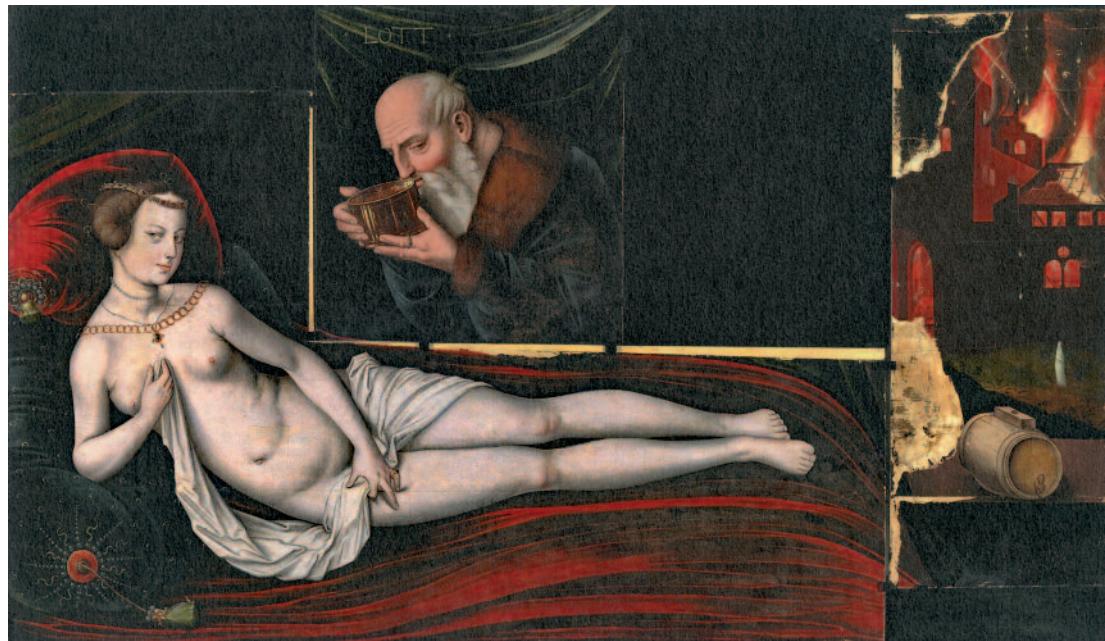


Abb. 4 Hans Baldung Grien, *Lot und seine Töchter* (drei Fragmente), um 1535/40. Eichenholz, ca. 95 x 158 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2989a-c (Kat.nr. 192, S. 381)

Kunstkammerobjekte gedient hätten, führt Aikema nicht weiter aus.

In Oliver Jehles Aufsatz zum Diptychon (?) der *Drei Grazien* (?) und zu den *Lebensaltern mit dem Tod* (Madrid, Museo del Prado) um 1544 finden sich viele interessante Beobachtungen, so auch zur Eule in der Tafel der *Lebensalter* als Verkörperung der „docta ignorantia“ (253). Diese Tafel versinnbildlichte aber wohl eher den Tod als Endstation des menschlichen Lebens. Die Eule als Todessymbol blickt hier den Betrachter an und erinnert ihn an sein eigenes Schicksal. Nicht zufällig befindet sie sich neben einem schlafenden oder toten Kind. So stellte Baldung (und nicht nur er) das Jesuskind in seinen späten Marienbildern schlafend dar (Kat.nr. 236, 237), um auf seinen künftigen Tod zu verweisen. Eine Eule ist wiederum Symbol des Unheils und des Massensterbens auf der Arche in der *Sintflut* von 1516 (Kat.nr. 81). Überzeugend ist Jehles Vorschlag, die Notenblätter in den *Drei Grazien* mit einem Choral des Komponisten Ludwig Senfl in Verbindung zu bringen.

Spekulativ ist der Ansatz Jan Nikolaisens in seinem Aufsatz zu den *Sieben Lebensaltern der Frau* von 1544 (Kat.nr. 249): Ohne Beleg geht er davon aus, dass Baldung die *Confessiones* des Augustinus kannte und entsprechend Aspekte daraus wie den der Lebenszeit darstellte. Fragwür-

dig ist seine Interpretation, dass die älteste Frau im Profil zurückblickt und sich erinnert (268). Sie betrachtet wohl eher den Weinstock am linken Bildrand als Symbol der Eucharistie und der Erlösung. Zu *neue[n] Perspektiven auf sein Werk*, dem Untertitel des Sammelbandes, tragen auch die Essays von Christian Müller zu einer Zeichnungsgruppe aus Baldungs Werkstatt bei, von Ariane Mensger zum Künstler als Entwerfer von Glasgemälden, der bestimmte Aufgaben ohne Spielraum für eigene Kreativität erfüllen musste, oder Ulrich Södigs Einordnung Baldungs in die Porträtkunst seiner Zeit.

DER AUSSTELLUNGSKATALOG

Der 500 Seiten starke Katalog enthält vier Aufsätze und 252 Einträge. Gleich zu Beginn seines Essays eröffnet Jacob-Friesen eine „neue Perspektive“, indem er aufzeigt (22f.), wie die Ikonographie einer Tafel der Hl. Margarethe, die mit ihrem Kreuzstab einen Drachen traktiert, des Straßburger Meisters der Gewandstudien um 1480/90 Baldung als Vorbild für seine Zeichnung *Hexe und fischgestaltiger Drache* von 1515 (Kat.nr. 160) diente. Aus Margarethe ist nun eine Hexe (?) geworden, die mit einem Ast einen Drachen stimuliert (?). Im Mittelpunkt seines Beitrags steht die Untersuchung des neuerworbenen Bildes *Lot und sei-*

ne Töchter (Kat.nr. 192; vgl. Abb. 4) und dessen Einbettung in Darstellungen des Sujets um 1500. Ähnlich verfährt Carrasco in ihrem Essay „Kunst als Balanceakt“ zur wenig beachteten Helldunkel-Zeichnung der *Kugelläuferin* von 1514 (?) (Kat.nr. 184). Sie behandelt das Bild im Kontext des Kugelmotivs um 1500 beginnend mit Dürers Kupferstich der *Fortuna* um 1495. Dabei hebt Carrasco Baldungs Interpretation als mögliches Sinnbild für Unbeständigkeit und Zügellosigkeit hervor. Wie aufschlussreich es ist, bei enigmatischen Werken nach der Bildtradition bestimmter Ikonographien zu fragen, verdeutlicht der Kupferstich des Meisters MZ um 1500/03 (Abb. 5). Dieser stellt vor einer Landschaft eine junge Frau mit langem wehendem Haar dar, die auf einem Totenschädel steht. Lediglich das Ende ihres Kopfschleiers bedeckt den Schambereich ihres nackten Körpers. In der rechten Hand hält sie eine Kugel, auf der eine Sonnenuhr balanciert. Diese visualisiert die Unbeständigkeit der Zeit, aufgrund derer das Leben eines Menschen jeden Moment enden kann. Dementsprechend platzierte der Künstler die Buchstaben seines Monogramms links und rechts vom Schädel. Außerdem finden sich Elemente, die Baldung zu komplexeren Kompositionen erweiterte, wie *Die drei Lebensalter und der Tod* um 1510 (Wien, Kunsthistorisches Museum) oder *Der Tod und das Mädchen* von 1517 (Kat.nr. 108, 109; Abb. 6). Zu erkennen sind der „üppige“ Frauentypus, die Vanitas und die weibliche Sinnlichkeit, die den männlichen Betrachter ansprechen/verführen sowie an die eigene Vergänglichkeit erinnern soll. Ist der Tod beim Meister MZ nur symbolisch dargestellt, nimmt er bei Baldung eine leibhaftige Form als Kadaver oder gar Akteur an.

Frank Müller beleuchtet in seinem Beitrag den ideengeschichtlichen Kontext zur Zeit Baldungs am Oberrhein. Er betrachtet den Humanismus als Nische und die Reformation als Massenbewegung, wobei er schonungslos die konservative Haltung und Frauenfeindlichkeit der oberrheinischen Humanisten aufzeigt. Andererseits betont er ihre intellektuellen Leistungen, allen voran das Edieren von Texten der Antike und der Kirchenväter.

Johanna Scherer untersucht Baldungs Kunst aus der Perspektive des Manierismus und zeigt treffend Analogien in der italienischen, niederländischen und französischen Kunst der Zeit auf. Eher fraglich ist der Versuch, Baldungs Kunst allein mit der italienischen Kunsttheorie oder dem Wettstreit der Künste erklären zu wollen. Aspekte wie Selbstreflexivität, Expressivität, persiflierende Elemente oder der Personalstil als Markenzeichen sind auch im Œuvre zeitgenössischer Kollegen Baldungs wie Altdorfer oder des ebenfalls am Oberrhein als Bildhauer und Graphiker tätigen Meister HL anzutreffen. Zudem könnte man auf die Reformation in Straßburg als treibenden Faktor für Baldungs spätere Bilder verweisen, welche für die private Nutzung gedacht waren.

Die 17 Kapitel des Katalogteils entsprechen weitgehend den Ausstellungssektionen. Insgesamt 35 AutorInnen verantworten aus unterschiedlichen Perspektiven und mit großer Kennerchaft die Katalognummern. Gelungen ist die Verbindung zwischen den Essays des Sammelbands und Themenkomplexen im Katalogteil. Dort behandelt Söding zum Beispiel die meisten Porträts (Kat.nr. 30–32, 86–88, 90, 92–99). Am aufschlussreichsten sind Katalognummern, welche die Interpretationsmöglichkeiten vor allem polyvalenter Bilder Baldungs aufzeigen. Beispiele dafür sind die *Hl. Anna Selbdritt* (Kat.nr. 49–50) von Bodo Brinkmann oder die erwähnte Zeichnung *Hexe und fischgestaltiger Drache* (Kat.nr. 160) von Dorit Schäfer. Die Vielzahl an AutorInnen bedingt, dass übergreifende Aspekte nicht immer wahrgenommen werden. So bezeichnet Freyda Spira den Kupferstich um 1512 (Kat.nr. 142) als *Beweinung*, obwohl es sich um eine *Pietà* handelt, und zwar um eine deutliche Modifikation des traditionierten Typus: Jesus liegt nicht auf dem Schoß seiner Mutter, sondern nackt auf dem Boden. Ähnlichkeiten weist der Kupferstich mit der noch radikaleren Zeichnung Baldungs der *Kreuzigung und Pietà* im Gebetbuch Kaiser Maximilians I. auf (um 1515/18, Besançon, Bibliothèque d'étude et de conservation, Res. 67.633, fol. 71r). Dort liegt der

Leichnam Jesu auch auf dem Boden und sein Antlitz ist nicht zu sehen, wie auch im Holzschnitt der mehrfigurigen *Beweinung* um 1515/17 (Kat.nr. 143). In anderen Einträgen werden zentrale Motive nicht ausreichend diskutiert, obwohl sie in Baldungs Œuvre immer wieder anzutreffen sind. Im rätselhaften Holzschnitt *Der behexte Stallknecht* um 1534 (Kat.nr. 244) befindet sich eine Heugabel, die auf den ersten Blick auf die Stallarbeit hinweist, sehr wohl aber auch auf den Zustand des liegenden Mannes. So findet sich die Heugabel in anderen Werken Baldungs als Todeswaffe (Kat.nr. 107) und als Instrument von Hexerei (Kat.nr. 152, 156, 158–159).

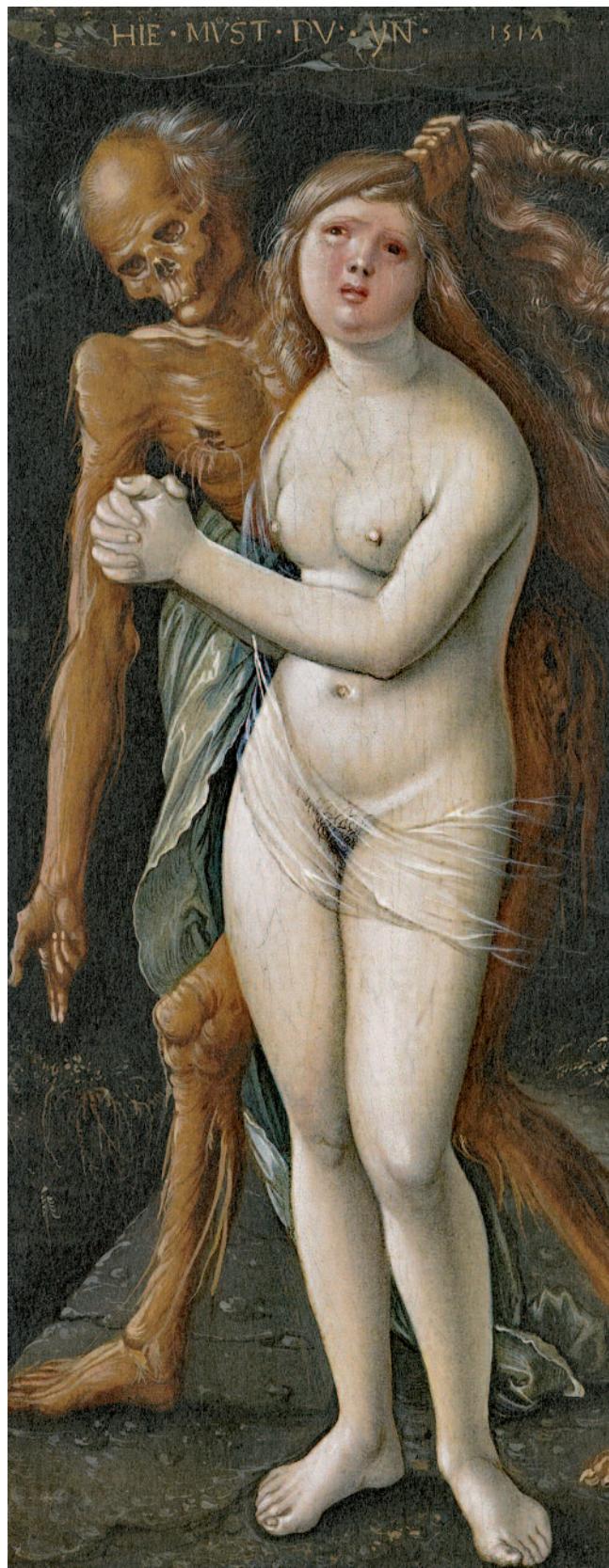
„GRÜNHANSS“ ODER „GRAUHANSS“?

Grün ist der Einband von Katalog und Sammelband, ebenso die Schrift der Titelseiten als Anspielung auf den Rufnamen Baldungs „Grien“ und seine angebliche Lieblingsfarbe. Die Forschung zweifelte allerdings mit guten Argumenten diese Anspielung an (Münch 2018), auch wenn der Buchstabe G häufig Teil des Künstlermonogramms war. In der Tat

begegnet man Grün bei Baldung nur in bestimmten Werken, etwa als Hintergrund in seinem Selbstbildnis (vgl. Abb. 1) oder als Gewandfarbe in seiner Selbstdarstellung auf dem Sebastiansaltar von 1507 (Nürnberg, GNM). Es sind jedoch die Farben Grau und Weiß in diversen Variationen, welche ein sujetübergreifendes Phänomen in Baldungs Malerei konstituieren. Die fahle Farbigkeit geht über Stilisierung hinaus, sie versinnbildlicht und vereint unterschiedliche Inhalte wie bei-



Abb. 5 Meister MZ, *Memento Mori*, um 1500/03. Kupferstich, 18,4 x 13,4 cm. Davison Art Center, Wesleyan University, Inv. Nr. 1960.14.12 <https://dac-collection.wesleyan.edu/objects-1/info?query=mfs%20any%20%22memento%20mori%22&sort=0&page=8&objectName=Memento%20Mori>; photo: R. Lee



spielsweise den Tod und die Idealisierung des Gekreuzigten (Kat.nr. 46, 241), die menschliche und göttliche Natur des Jesuskindes oder die idealisierte Erosion der Gottesmutter (Kat.nr. 232, 234, 236–239). Auch verweist sie auf Sinnlichkeit und Tod in den Versionen des Todes und der Frau oder der *Lebensalter* (Kat.nr. 108–110, 249; vgl. Abb. 6), auf Sinnlichkeit und emotionale Kälte der Frau im *Ungleichen Paar*, im Damenbildnis (?) und bei der verführerischen Lottochter (Kat.nr. 189–190, 192; vgl. Abb. 4). Besonders ausgeprägt ist diese Farbgestaltung in der *Schmerzensmutter* (vgl. Abb. 3) mit dem weißen denaturierten Inkarnat, das von übernatürlichem Licht verstärkt wird und den Tod ihres Sohnes sowie ihre Trauer darüber zu reflektieren scheint. Das Weiß von Schleier und Mantel, das auf göttliche Gnade verweist (198), ähnelt der Inkarnatsfarbe Marias, wodurch die beiden Stoffe wie ein Leichentuch wirken.

Katalog und Sammelband enthalten essentielle Informationen und Beiträge, regen darüber hinaus aber auch zu weiteren Überlegungen an. Baldung ist mit der Reduzierung der Farbigkeit auf Monochromie bei ausgewählten Figuren nicht allein in der deutschen Malerei um 1500, die Häufigkeit der Anwendung ist allerdings nur bei ihm zu beobachten. In der *Kreuzigung* des Sebastiansaltars um 1510/18 (St. Florian, Stiftsgalerie) versah Altdorfer den Gekreuzigten und die beiden Schächer mit einem glatten, ockerweißen Inkarnat. An kostbare Materialien wie Ala-

Abb. 6 Hans Baldung Grien, *Der Tod und das Mädchen*, 1517. Lindenholz, 30,3 x 14,7 cm. Basel, Kunstmuseum, Inv. Nr. 18 (Kat.nr. 109, S. 243)

baster, Elfenbein oder Marmor erinnert auch der weiß gemalte Jesus in der *Kreuzigung* des Meisters von Messkirch um 1530/35 (Schwäbisch Hall, Sammlung Würth) und lässt sich diesbezüglich mit dem Gekreuzigten Baldungs aus derselben Zeit vergleichen (Kat.nr. 241). Diese Art der Farbgestaltung geht bei diesem Sujet über Todesblässe hinaus, sie nobilitiert den Gekreuzigten und scheint die Überwindung des Todes anzudeuten. Die Auslotung einer solchen Darstellungsweise und Farbästhetik findet sich bereits im 15. Jahrhundert in einer *Kreuzigung* (Berlin, Gemäldegalerie) aus dem Umkreis von Konrad Witz um 1445, in der Jesus mit grauweißem Inkarnat dargestellt ist.

Die Makellosigkeit der hellen Inkarnate setzt inhaltliche Akzente, die von der szenischen Situation abhängen. Wie Scherrer anhand der Tafel *Die Erschaffung der Menschen und Tiere* (Kat.nr. 240) anmerkte (66f.), sehen die grauweißen Gestalten Adams und Evas wie Skulpturen aus, welche von Gott geformt werden. Dieser ist selbst mit einer warmen, naturnahen Epidermis wiedergegeben, die mit den Figuren der Erstgeborenen kontrastiert. Sowohl die Bildidee dieses Farbkontrasts zwischen Schöpfer und Geschöpf als auch die Farb reduktion als Stilmittel bei ausgewählten Figuren begegnet auch in anderen Kunstschaften und Medien dieser Zeit. Der flämische Meister der Gebetbücher um 1500 schuf für eine illuminierte Ausgabe des *Roman de la rose* um 1490–1500 eine Miniatur (London, British Library, Harley Ms. 4425, fol. 177v), welche *Pygmalion und die Statue* zeigt. Während Pygmalion ein lebensnahes Inkarnat hat, ist die Skulptur, die auf einem Sockel steht, grauweiß. Andererseits suggerieren ihre weiche Figurenauffassung sowie das braune Haar, dass die Statue gemäß dem Mythos bald zum Leben erweckt werden wird.

Der französische Hofkünstler Jean Bourdichon schuf um 1498/99 für Ludwig XII. ein Stundenbuch, in dem eine daraus entnommene ganzseitige Miniatur (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 79) *Bathseba im Bade* zeigt. Die helle Haut, die mit dem langen goldblonden Haar kontrastiert, die anmutige Gestalt und die sichtbaren Genitalien unter dem Wasser präsentieren Bathseba als Verfüh-

rerin. So in die Nahsicht gerückt, bietet sich Bathseba dem Betrachter und weniger König David im Hintergrund dar. Ähnlich wie bei Baldung inszeniert Bourdichon den männlichen Betrachter als Voyeur und stellt die Gefahren der angeblichen Weibermacht und der Wollust dar, die in der biblischen Geschichte (2. Sam 1–27) zum Tod Urijas, des Ehemanns Bathsebas, führten. Das vor allem auf männliche Auftraggeber abzielende Sujet war in der französischen Buchmalerei des späten 15. Jahrhunderts verbreitet (vgl. AK Los Angeles/London, Kat.nr. 16–19).

Hat man Baldungs erotisierte späte Madonnenbilder mit ihrem gekünstelten „Elfenbeinkarnat“ vor Augen, wird man an die Tafel Jean Fouquets *Madonna mit Kind* (Antwerpen, Königliches Museum für Schöne Künste) erinnert, die ursprünglich Teil des Diptychons von Melun (um 1452/55) war. Die Gottesmutter und das Jesuskind bestechen mit ihren weißgrauen Leibern und heben sich von den blauen und roten Cherubim und Seraphim ab, welche sie umspielen. Die Kontinuität von Gestaltungsmitteln und Inszenierungsstrategien reicht somit bis tief in das reformatorische Zeitalter hinein. Ungefähr zehn Jahre nach der Miniatur Bourdichons bediente sich Baldung eines sinnlichen hellen Inkarnats, um die junge Frau im erwähnten Gemälde *Die drei Lebensalter und der Tod* um 1510 darzustellen (Wien, Kunsthistorisches Museum). Ein künftiges Betätigungsfeld für die Baldung-Forschung könnten die Vorbilder oder Analogien und Parallelen in der niederländischen und französischen Kunst nicht nur seiner Zeit, sondern auch vor 1500 sein.

ZITIERTE LITERATUR

- AK Frankfurt a. M. 2007: *Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien*. Ausst.kat., bearb. v. Bodo Brinkmann, Petersberg 2007.
- AK Freiburg i. Br. 2001: *Hans Baldung Grien in Freiburg*. Ausst.kat., hg. v. Saskia Durian-Ress, Freiburg i. Br. 2001.
- AK Karlsruhe 1959: *Hans Baldung Grien*. Ausst.kat., bearb. v. Jan Lauts, Karlsruhe 1959.
- AK Los Angeles/London 2018/19: *The Renaissance Nude*. Ausst.kat., hg. v. Thomas Kren/Jill Burke/Stephen J. Campbell, Los Angeles 2018.

AK Washington/New Haven 1981: Hans Baldung Grien. Prints and Drawings. Ausst.kat., hg. v. James H. Marrow/Alan Shestack, New Haven 1981.

Koerner 1993: Joseph L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993.

Moraht-Fromm 2007: Anna Moraht-Fromm, Eine Begegnung mit Folgen? Grünewald und Baldung, in: *Grünewald und seine Zeit*. Ausst.kat., hg. v. Jessica Mack-Andrick/Astrid Reuter, München/Berlin 2007, 39–47.

Münch 2018: Birgit Ulrike Münch, 'Grünhanß' or, How Hans Baldung Became a 'Green Artist', in: *Imagery and*

Ingenuity in Early Modern Europe: Essays in Honor of Jeffrey Chipps Smith, hg. v. Alisa Carlson/Catharine Ingersoll/Jessica Weiss, Turnhout 2018, 234–243.

Von der Osten 1983: Gert von der Osten, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983.

DR. STAVROS VLACHOS
Kunstgeschichtliches Institut
Ruhr-Universität Bochum
stavros.vlachos@posteo.de

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Close Reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne. Festschrift für Sebastian Schütze. Hg. Stefan Albl, Berthold Hub, Anna Frasca-Rath. Berlin, de Gruyter Verlag 2021. 800 S., Farbabb. ISBN 978-3-11-071093-9.

Dental Things. Die zahnmedizinische Sammlung der Universität Tübingen. Hg. Ernst Seidl, David Kühner, Andreas Prutscher. Beitr. Edgar Bierende, Richard Kühl, Leonie Braam, Fabienne Huguenin, Michael La Corte, Michael L. Geiges. Tübingen, Museum der Universität Tübingen MUT 2021. 297 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-9821339-9-7.

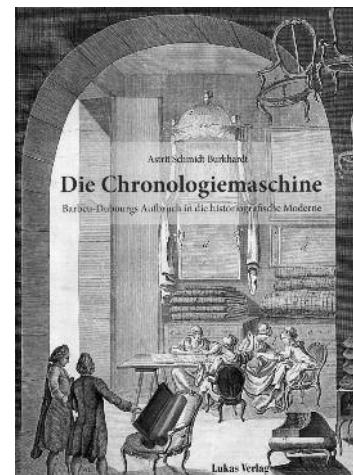
Michael Eidenbenz: **Lloyd's 1:1. The Currency of the Architectural Mock-Up.** Zürich, gta Verlag 2021. 218 S., Farbabb. ISBN 978-3-85676-412-8.

Forschung und Lehre mit Kunst. Die Künstler-Schautafeln der Tübinger HNO-Klinik. Hg. Hubert Löwenheim. Beitr. Hubert Löwenheim, Edgar Bierende, Ernst Seidl. Tübingen, Museum der Universität Tübingen MUT 2021. 263 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-9821339-8-0.

VON DER REDAKTION AUSGELESEN

Astrit Schmidt-Burkhardt: **Die Chronologiemaschine. Barbeu-Dubourgs Aufbruch in die historiografische Moderne.** Berlin, Lukas Verlag 2022. 256 S., 74 Farbtaf., 158 meist farb. Abb. ISBN 978-3-86732-388-8. € 48,00

Auf der Suche nach Informationen über den Bildschirm zu scrollen, ist heute selbstverständlich. Einen ähnlichen Effekt erzielte bereits Mitte des 18. Jahrhunderts eine Appara-



tur, die Astrit Schmidt-Burkhardt in ihrer großzügig illustrierten Objektbiographie vorstellt, in der sie „ihre Entstehungs-, Verwendungs- und Rezeptionskontexte“ erläutert und „die an sie gerichteten Erwartungen und Bedeutungszuschreibungen erschließt“ (S. 8). Die von dem Arzt und Universalgelehrten Jacques Barbeu-Dubourg (1709–1779) entwickelte Chronologiemaschine, die 1753 erschienen ist, bestand