

keit und weniger Ignoranz bei der Urteilsbildung ohne Verzicht auf die persönliche Meinung sollten die Folge sein.

Karl Ruhrberg

HANS BALDUNG GRIEN, PRINTS AND DRAWINGS

Zu der 1981 in Washington und New Haven gezeigten Ausstellung

Hans Baldung Grien gehört schon hierzulande nicht gerade zu den populären Künstlern. Ihm in den Vereinigten Staaten eine erste Ausstellung zu widmen, war daher gewiß ein Wagnis. Daß der Versuch gelang, daß die großen Zeitungen der amerikanischen Ostküste die Kunst Baldungs einhellig als eine überraschende und bedeutende Neuentdeckung feierten, ist vor allem das Verdienst von Allan Shestack, dem Direktor der Yale University Art Gallery in New Haven, seit Jahren bewährt als hervorragender Kenner altdeutscher Graphik. Zielstrebig und umsichtig hat er, zusammen mit James Marrow, die Baldung-Ausstellung geplant und verwirklicht. Wesentlich beteiligt, vor allem an der Bearbeitung des Katalogs, waren die Mitglieder eines Graduierten-Seminars vom Herbst 1979, an dem Studenten der Yale-, Columbia-, Brown-, Princeton- und New York-University teilnahmen.

Der ganze Baldung, wie man ihn 1959 in Karlsruhe gezeigt hat, konnte es nicht sein, da seine Tafelbilder, die bis auf drei (Cleveland, Los Angeles, Washington) aus Europa hätten kommen müssen, schon aus konservatorischen Gründen nicht erreichbar waren. Die Beschränkung auf Zeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche — insgesamt 93 Blätter, davon ein knappes Drittel Zeichnungen — ergab ein sehr konzentriertes Bild von Baldungs Kunst. Die Leihgaben, die etwa zu gleichen Teilen aus den Vereinigten Staaten, aus der Bundesrepublik und aus dem übrigen Westeuropa stammten, waren so ausgewählt, daß Rang und Eigenarten Baldungs, soweit sie sich in den verfügbaren graphischen Medien darstellen lassen, weitgehend sichtbar wurden. Doch gab es offenbar auch hier gewisse Ausleihbeschränkungen, so vor allem bei den Helldunkelzeichnungen mit Hexenszenen. Für sie mußte allein der große Holzschnitt von 1510 (Kat. Nr. 18; M. Mende: Hans Baldung Grien, Das graph. Werk, 1978, Nr. 16) zeugen, der freilich in drei prachtvollen, sehr verschieden gedruckten Exemplaren gezeigt werden konnte. Ganz ausgespart war dagegen der umfangreiche und zum Teil problematische Komplex der Visierungen für Kabinettscheiben üblicher Art, was der Übersichtlichkeit der Ausstellung sehr zugutekam.

Gern hätte man indessen das eine oder andere Beispiel der oftmals sehr persönlich formulierten Buchholzschnitte Baldungs gesehen, gern auch den von John Rowlands (Burlington Magazine 121, 1979, S. 590 f.) in den Uffizien entdeckten Einzelholzschnitt mit dem Ritter, der vom Tod überwältigt wird, im Kreis anderer Originale kennengelernt. Bedauerlich schließlich auch, daß keine der Naturstudien in Silberstift ausgestellt war — sie hätten Baldungs kühle Beobachtungsweise und seine sichere Hand besonders eindringlich zeigen können.

Eine wichtige Funktion im Gesamtplan dieser Ausstellung besitzt der Katalog — ein nach Größe und Gewicht noch einigermaßen handlicher Band, dessen solide Heftung und vorzügliches Layout die Benutzung zu einem Vergnügen machen. Er ist auf den ganzen Baldung hin angelegt, sucht ein Gesamtbild seiner Kunst zu vermitteln. Diesem Konzept folgen nicht nur die einleitenden Aufsätze, sondern auch die ausführlichen Katalogtexte, die größtenteils von Mitgliedern des eingangs genannten Graduierten-Seminars verfaßt sind. Die vorzüglichen Abbildungen bieten außer den Reproduktionen aller ausgestellten Stücke reiches Ergänzungs- und Vergleichsmaterial, zu den einleitenden Aufsätzen ebenso wie zu den einzelnen Katalognummern. Geschickt gewählte Gegenüberstellungen führen zu unmittelbaren Einsichten, besonders schlagend (S. 56 und 57) in dem Nebeneinander der Adam- und Eva-Tafeln Baldungs von etwa 1525 (Budapest) und Dürers von 1507 (Madrid). Dieses extreme Beispiel enthüllt auf einen Blick, wie weit sich Baldung in weniger als 20 Jahren von Dürer entfernt hatte. Überhaupt wird er in dem Band nicht zum Dürer-Schüler stilisiert (und sicher nur irrtümlich als dessen „apprentice“ bezeichnet), sondern von Anfang an als Künstler eigener Art behandelt, wobei glücklicherweise eine bei Baldung gewiß verlockende psychologisierende Betrachtungsweise aus dem Spiel bleibt.

Drei größere Abhandlungen sind dem eigentlichen Katalogteil vorangestellt. In der ersten schildert Alan Shestack eingehend Baldungs Leben und seine künstlerische Entwicklung, besonders auf dem Gebiet der graphischen Medien, exemplifiziert an einzelnen Werken, mit Hinweisen auf die wichtigsten eigenen Tafelbilder und auf das Verhältnis zu anderen Künstlern (Schongauer, Dürer, Grünewald, Cranach). Im zweiten Aufsatz untersucht Charles Talbot die Wandlungen des weiblichen Akts als Bedeutungs- und Ausdrucksträger in Baldungs Darstellungen der Eva, des vom Tod bedrohten Mädchens, der Venus, der Hexen und der Lebensalter; setzt sie in Beziehung zu den normativen Gestaltungen des Akts, die Dürer in seinen Eva-Figuren des Stichs von 1504 und der Madrider Tafel von 1507 gegeben hat, und zeigt die weitreichende Wirkung von Dürers Nemesis-Stich. Wenn Talbot in dem Bild der „Eva mit Schlange und Tod“ (Ottawa) eine Parodie auf Dürers Madrider Eva zu erkennen glaubt (S. 28), so sieht er m. E. mit modernen Augen, was Baldung nicht beabsichtigt haben kann. Nicht um mokante Paraphrase handelt es sich hier, glaube ich, sondern um artistische Überspitzung.

Mit einem bisher wenig beachteten, für das Verständnis Baldungs und seiner Kunst jedoch entscheidend wichtigen Fragenkreis beschäftigt sich Linda C. Hulst in ihrer Abhandlung über Baldungs Stellung zur Reformation. Mangels schriftlicher Zeugnisse stützt sie ihre subtilen Untersuchungen auf Baldungs Werke, setzt sie in Beziehung zu Äußerungen Luthers, fragt nach dem Personenkreis der Porträtierten, nach den Autoren und Verlegern der illustrierten Bücher. Daß Baldung auf der Seite Luthers stand, den er 1521 in einem Buchholzschnitt (Mende 437) mit Heiligenschein und Taube darstellte, daß er mit führenden Vertretern des Humanismus und der Reformation in Straßburg bekannt und befreundet war, steht außer

Frage. Die Tatsache aber, daß er noch in den 30er Jahren wiederholt Anhänger des alten Glaubens porträtiert hat, spricht für seine Liberalität.

Linda Hults' wichtige Beobachtung (S. 46 ff.), daß die Erschütterungen, die der Reformation vorausgingen, bei Dürer und bei Baldung verwandten künstlerischen Ausdruck gefunden haben, leuchtet unmittelbar ein. Überzeugende Belegstücke sind einige druckgraphische Arbeiten, deren Darstellungen sich weit von der herkömmlichen Ikonographie entfernen. In ihrem Mittelpunkt steht Christus als der leidende und gestorbene Mensch, so in Dürers Eisenradierungen „Christus am Ölberg“ und „Das Schweißstuch, von einem Engel gehalten“ aus den Jahren 1515 und 1516 (J. Meder: Dürer-Katalog, 1932, Nr. 19 und 27), so auch in Baldungs etwa gleichzeitig entstandenen Holzschnitten „Die Beweinung Christi“ und „Der Leichnam Christi, von Engeln in Wolken getragen“ (Kat. Nr. 49 und 50; Mende 40 und 39). Diese Blätter sind erfüllt von Düsternis und von hochgespanntem Ausdruck fassungslosen Schmerzes. Gnade und Erlösung bleiben unsichtbar, sind allein im persönlichen Glaubensakt erreichbar.

Nach 1520 lassen sich Baldungs religiöse Vorstellungen, wie die Autorin (S. 51 ff.) zeigt, nur noch schwer fassen. In den Madonnenbildern dieses Zeitraums überwiegt das ästhetische, ja bisweilen erotische Moment gegenüber christlicher Überzeugungskraft. Die Weltsicht des alten Baldung scheint in pessimistischem Sinn geprägt gewesen zu sein von dem Bewußtsein, daß der Mensch preisgegeben ist an die Übermacht dämonischer Mächte und verfallen seiner eigenen Sündhaftigkeit und dem Tod. In einem seiner letzten Bilder, der Vanitas-Darstellung „Tod und Lebensalter der Frau“ (Madrid), erscheint noch einmal ein christliches Symbol: das Kreuz, darüber eine Lichtglorie, fern und klein am Himmel — kein Zeichen der Glaubensgewißheit, aber vielleicht eines der Hoffnung.

Der eigentliche Katalogteil bietet zu jedem Stück umfassende Unterrichtung, manchmal geradezu in Form kleiner monographischer Aufsätze (so zu den Nummern 18—23). Das einzelne Blatt wird formal wie inhaltlich eingehend untersucht, erhält seinen Platz in Baldungs Werk, wird zu anderen Bildtraditionen in Beziehung gesetzt und in seiner Eigenart gewürdigt. Vor allem für die Mehrzahl der Holzschnitte war hier grundlegende Arbeit zu leisten.

Nimmt man den Band, Abhandlungen und Katalogteil, als ganzes, so bietet er mehr als ein üblicher Katalog: eine reich illustrierte, den neuesten Wissensstand darstellende Monographie zur Kunst Baldungs mit dem Schwerpunkt auf Druckgraphik und Zeichnung. Ein ausführliches Register hätte seine Benutzbarkeit noch gesteigert.

Welche neuen Erkenntnisse haben Ausstellung und Katalog erbracht, wo wären nach Prüfung der Originale vielleicht Einwendungen zu machen? — Zunächst einige Bemerkungen zu den Zeichnungen.

Drei bedeutende Blätter, die weder in Carl Kochs großem Band der Zeichnungen Baldungs von 1941, noch im Katalog der Karlsruher Ausstellung von 1959 vorkommen, waren hier zum erstenmal unter ihresgleichen zu sehen. Sie gehören als direkte oder indirekte Modellstudien in Kohle und Kreide alle drei einer Zeich-

nungsgattung an, die wegen ihrer skizzenhaften Züge lange Zeit wenig geschätzt wurde. Den „Kopf eines Narren“ des British Museum (Kat. Nr. 54) hat Koch 1959 in der Festschrift für Friedrich Winkler veröffentlicht (S. 197 ff.). Er gehört zu den Arbeiten für den Freiburger Hochaltar und bietet eines der seltenen Beispiele einer sehr rasch skizzierten, aufs Notwendigste beschränkten Naturnotiz Baldungs. Anders der 1516, also etwa gleichzeitig entstandene „Kopf eines bärtigen Mannes“ der National Gallery in Washington (Kat. Nr. 56), der erstmals 1973 auf einer Londoner Auktion (Sotheby's, 21. 3. 73, Nr. 31) an die Öffentlichkeit kam (Abb. 1 a). Hier handelt es sich nicht um eine unmittelbare Modellstudie, sondern um eine ins Reine gezeichnete Variante eines Kopftypus, den Baldung im zweiten Jahrzehnt wiederholt für Darstellungen Johannes des Täufers verwendet hat. Das Blatt ist links an Hinterkopf und Bart des Dargestellten beschnitten und in der angestückten Partie von fremder Hand mit ergänzenden Haarlocken versehen worden, die stellenweise in den Originalbestand hineinreichen. Daß dieser, einschließlich des Monogramms und Datums, von Baldung selber stammt, ist m. E. nicht zu bezweifeln. Die dritte neuentdeckte Zeichnung, wieder eine Naturstudie, zeigt die Halbfigur einer hexenhaften alten Frau mit einer entblößten Brust (Kat. Nr. 89) und gehört gleichfalls der National Gallery in Washington (Geschenk von Edith Rosenwald; Abb. 1 b). Eigentlich handelt es sich um eine Wiederentdeckung. Laut freundlicher Nachricht von Andrew Robinson ist das Blatt 1929 in Berlin (Hollstein und Puppel, Aukt. 42, 31. 10. 29 ff., Nr. 11) unter Baldungs Namen versteigert und in den 1940er Jahren wiederholt in den Vereinigten Staaten veröffentlicht worden (s. H. Tietze: *European Master Drawings in the United States*, 1947, Nr. 36). Der deutschen Baldung-Forschung jedoch scheint diese wichtige Zeichnung bis jetzt entgangen zu sein. Die Lebendigkeit der Niederschrift wird durch die von fremder Hand hinzugefügte grünblaue Lavierung kaum beeinträchtigt. Der Kataloghinweis auf das wiederholte Auftauchen dieses Frauentyps in Baldungs Spätwerk leuchtet ein. Nachzutragen ist, daß ein altes Weib mit einer entblößten Brust bereits auf einem Bild Dürers erscheint, das Baldung gekannt haben könnte: die häßliche Alte mit dem Geldbeutel (F. Anzelewsky: *A. Dürer, Das malerische Werk*, 1971, Nr. 100) auf der Rückseite des Bildnisses eines jungen Mannes von 1507 in Wien.

Die in der Ausstellung erneut zur Diskussion gestellte „Männliche Profilmaske nach links“ aus Berlin (Kat. Nr. 12; Koch 22), die früher als ein Werk Dürers galt, später Baldung zugewiesen wurde, findet im Katalog wegen zeichnerischer Schwächen ein reserviertes Urteil — sehr zu Recht, wie ein Vergleich etwa mit den klaren, metallisch harten Schraffuren in dem Pariser „Christuskopf“ (Kat. Nr. 15; Koch 16) bestätigte.

Merkwürdig fremd und isoliert, wenn auch aus einem anderen Grund, wirkte unter den Arbeiten der Nürnberger Zeit die großartige Federzeichnung des am Fuße eines Baumes liegenden Christus mit den Wundmalen (Metropolitan Museum; Kat. Nr. 14). Sie wird, seit Buchner sie (in: *Die Kunst und das schöne Heim* 48, 1950, S. 447 ff.) veröffentlichte, einhellig aus stilistischen Gründen in die Zeit um

1507 datiert, obgleich fast jeder Bearbeiter sie inhaltlich zu Werken in Beziehung setzt, die rund zehn Jahre später entstanden sind. In dieser ganz unbiblischen Gestalt des aus der Todesstarre erwachenden Gottessohns, der das Gesicht anklagend zu Gottvater emporwendet (so K. Oettinger, in: Oettinger/Knappe: H. Baldung Grien und A. Dürer in Nürnberg, 1963, S. 26), manifestieren sich Vorstellungen von der menschlichen Natur Christi, wie sie in den Nürnberger Jahren sonst nicht zu belegen sind. Auch in der Zeichenweise fehlen die für die Frühzeit charakteristischen ornamental-kalligraphischen Züge. Der Strich ist freier, beweglicher und entspricht etwa dem der Berliner Zeichnung einer am Boden sitzenden, halbentblößten jungen Frau aus dem Beginn der Freiburger Jahre (Koch 60). Der religiöse Gehalt jener sehr persönlich empfundenen Christusgestalt weist in die Zeit unmittelbar vor der Reformation, die Linda Hults in ihrem Katalogbeitrag so treffend charakterisiert hat (s. o.): in die nächste Nachbarschaft der Holzschnitte „Beweinung Christi“ und „Der tote Christus, von Engeln in Wolken getragen“ (Kat. Nr. 49 und 50; Mende 40 und 39).

Zum erstenmal bestand auch die Möglichkeit, die Thesen zum Problem des „Vierblattschnörkels“ anhand der Originale zu überprüfen. Dieses Zeichen erscheint, verbunden mit dem Datum 1513, auf vier Zeichnungen: „Beweinung Christi“ und „Gottvater, krönend“ in Basel (Koch 34 und 40) sowie „Hl. Christophorus“ und „Christus, krönend“ in Karlsruhe (Koch 35 und A 9), von denen die drei ersten ausgestellt waren. Koch (1941, S. 20) hielt jenes Zeichen für eine Signatur Baldungs und nur das zuletzt genannte Blatt für eine Kopie; Peter Halm (Kunstchronik 13, 1960, S. 129) vermutete in dem Schnörkel „eine Art Gesellen-signatur“, zweifelte also an der Eigenhändigkeit aller vier Zeichnungen, worin ihm Tilman Falk mit Entschiedenheit sekundierte (in: Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel, 1978, S. 41 f. und 57 f.), ja, Falk fand sogar Hinweise auf einen mutmaßlichen Autor dieser Blätter namens Georg Koch (a. a. O., S. 61 f.). Dagegen neigen die Bearbeiter des hier zu besprechenden Katalogs wieder, mit einigen Abstrichen, der Ansicht Kochs zu.

Entscheidend für die Lösung der Autorenfrage ist die Beurteilung des Karlsruher „Christophorus“ (Kat. Nr. 33; Koch 35), einer prachtvollen Helldunkelzeichnung von starker Wirkung. Im Katalog der amerikanischen Ausstellung wird das Blatt nach gründlicher Prüfung für ein eigenhändiges Werk Baldungs erklärt, obgleich dem Bearbeiter die harten und trockenen Kreuzschraffuren im Mantel des Heiligen aufgefallen waren (schon Koch, 1941, S. 21, bezeichnete die Ziffern des Datums als bizarr und etwas holzig). In New Haven war es möglich, den „Christophorus“ mit der zeitlich nahen Helldunkelzeichnung „Lesende Maria mit Kind und Engeln“ aus Kopenhagen (Kat. Nr. 23; Koch 31) unmittelbar zu vergleichen (was anhand des Karlsruher Ausstellungskatalogs von 1959, Abb. 42 und 43, recht gut nachzuvollziehen ist). Diese Gegenüberstellung zeigte deutlich den Unterschied zwischen Baldungs leichter, beweglicher Hand und dem redlichen Bemühen eines Kopisten, der ein hochgradig inspiriertes Vorbild möglichst getreu wiederzugeben

sucht — jedenfalls für meine Augen, die amerikanischen Kollegen waren da anderer Ansicht.

Auch die Basler Kreidezeichnung „Gottvater, krönend“ (Kat. Nr. 44; Koch 40) wird im Katalog eher positiv eingeschätzt und wieder einmal von ihrem Karlsruher Gegenstück, „Christus, krönend“ (Koch A 9), getrennt, obwohl Halm (1960, S. 129) und Falk (1978, S. 57 f.) gezeigt haben, daß beide Blätter künstlerisch und materiell aufs engste zusammenhängen. Vielleicht wird ihre Beurteilung dadurch erschwert, daß sie nicht nur im Erhaltungszustand, sondern auch im relativen Größenmaßstab voneinander abweichen. Hinzu kommt, daß sie wahrscheinlich zwei verschiedene Entwurfsphasen für die Hauptfiguren des Freiburger Hochaltars spiegeln, wobei auffällt, daß für die zu krönende Maria in beiden Fällen kein genügender Platz vorgesehen ist. Jedenfalls kann es m. E. keinen Zweifel geben, daß hier Nachzeichnungen von einer Hand vorliegen.

Die Ausstellung gab endlich auch Gelegenheit, die Basler „Beweinung“ (Kat. Nr. 46; Koch 34) mit ihrem vermeintlichen Vorbild aus dem Metropolitan Museum (Kat. Nr. 47) zu vergleichen. Angesichts der Originale bestätigte sich die Annahme des Katalogbearbeiters, daß die Hand Baldungs in keiner der beiden Versionen zu erkennen ist. Ferner zeigten sich im direkten Vergleich der beiden Blätter — etwa daran, wie die rissige Oberfläche des Kreuzesstamms über Nikodemus, wie die Füßen des Schächers und die Nägel wiedergegeben sind — Unterschiede, die eine Abhängigkeit des einen vom anderen ausschließen. Als Vorbild kommt die hierfür oft in Anspruch genommene Innsbrucker Tafel kaum in Frage, jedenfalls nicht in ihrer heutigen Erscheinung. Abweichungen in Einzelheiten der Gesichtsbildung, Gewandbehandlung, Landschaftsformationen deuten auf eine andere Vorlage, wahrscheinlich eine Federzeichnung Baldungs. Jeder der beiden Zeichner hat sie auf seine Weise zu kopieren gesucht: der mit dem „Schnörkel“ in härterer Manier, der andere feiner und einfühlsamer. — Daß der „Vierblattschnörkel“ kein Zeichen Baldungs ist, hat sich für mich in der Ausstellung bestätigt. Ob aber ein Einzelner sich dahinter verbirgt, oder nicht vielleicht doch die Werkstatt, blieb fraglich.

Klärend wirkte die Gegenüberstellung der Kreidezeichnung „Kopf eines bärtigen Alten“ aus dem Metropolitan Museum (Kat. Nr. 57) und des Holzschnitts (Kat. Nr. 58; Mende 70), für den sie als Vorlage gedient haben soll. Dieser Zusammenhang wird im Katalog mit guten Gründen abgelehnt. Unerwähnt bleibt, daß Halm (1960, S. 130) in der Zeichnung die Hand Sebald Behams erkannt hat.

Die Frage, ob Vorarbeit oder nicht, stellt sich auch bei der 1544 datierten Basler Kreidezeichnung eines rücklings liegenden Mannes in starker Verkürzung (Kat. Nr. 86; Koch 143), die in enger Beziehung zu dem Holzschnitt „Der behexte Stallknecht“ (Kat. Nr. 87; Mende 76) steht. Buchner (in: Beiträge z. Gesch. d. deutschen Kunst, I, 1924, S. 300) und Halm (1960, S. 132 f.) schließen sie wegen mangelnder künstlerischer Qualität als Vorzeichnung und Werk Baldungs aus. Dagegen hat schon Koch (a. a. O.) auf ihren besonderen Charakter als „eilige Verkürzungsstudie“ und „experimentelles Hilfsmittel“ hingewiesen. Nach den Beobach-

tungen Falks (1978, S. 45 f. und 54 f.) liegt hier das einzige Beispiel einer mittels eines unterlegten Blindlinienschemas konstruierten Werkzeichnung Baldungs vor. Auch Rowlands (Burlington Magazine 121, 1979, S. 590) und die Verfasserin der Katalognotiz werten sie als Vorlage für den Holzschnitt. Manche Eigenarten der Zeichenweise, die auf den ersten Blick vielleicht befremdlich wirken, lassen sich auch sonst an rasch skizzierten Kreide- oder Kohlezeichnungen Baldungs beobachten — in der Ausstellung etwa an dem „Kopf eines Narren“ aus London (Kat. Nr. 54) oder an dem „Selbstbildnis“ des Louvre (Kat. Nr. 80). Dort findet man gleichfalls die etwas flüchtig hingestrichelten Schraffuren, die harten, manchmal nicht ganz organisch wirkenden Schattenverdichtungen, auch ein gelegentliches „Ausrutschen“ bei nach oben gerundeten Bogenlinien. Im übrigen scheint Baldung in dem Blatt außer mit der perspektivischen Verkürzung auch mit der Beleuchtung experimentiert zu haben: Während Zeichnung und Holzschnitt die Haltung des Liegenden in spiegelbildlicher Entsprechung zeigen, fällt das Licht in beiden Fällen gleichsinnig von rechts ein.

Nun zu den Holzschnitten. — Von den 12 Andachtsblättern der Nürnberger Zeit waren die sieben wichtigsten ausgestellt (Kat. Nr. 4—10). Sie sind alle in der Dürer-Werkstatt entstanden und deshalb ohne Baldungs Zeichen. Acht von ihnen gibt es aber mit typographisch daruntergedruckten Versen in Latein und Deutsch, die Dürer oder seinem Freund Benedictus Chelidonium zugeschrieben werden. Außerdem kennt man fünf, von denen drei zu der vorher genannten Gruppe gehören, mit nachträglich eingesetztem Dürer-Monogramm. Kein Druck ist jedoch bekanntgeworden, der die Verse und das Dürer-Zeichen zugleich enthält. Die für die Verlags- und Wirkungsgeschichte dieser Holzschnitte wichtige Frage, wann die Verse, wann das Monogramm hinzugefügt worden sind, hat Mende (1978, S. 17) durch seine Bemerkung kompliziert, das Monogramm sei wohl noch zu Dürers Lebzeiten als eine Art Werkstattzeichen eingesetzt worden. Eine Untersuchung der Wasserzeichen hätte hier leicht Klarheit bringen können. Meder notiert in seinem „Dürer-Katalog“ (S. 51), die Baldung-Drucke mit dem Dürer-Monogramm stammten aus den 1590er Jahren. Eine Durchsicht des Karlsruher Bestandes und dankbar empfangene Nachrichten aus München (D. Kuhmann) und Stuttgart (H. Geissler) machen es höchst wahrscheinlich, daß die Drucke mit dem Dürer-Zeichen frühestens in den 1560er Jahren beginnen. Ferner sieht es so aus, als seien die Stöcke, die kein Monogramm erhalten haben, vorher schon abgetrennt worden und in andere Hände gelangt. Im Katalog der Ausstellung (S. 71, Anm. 7) findet sich in diesem Zusammenhang die treffende Beobachtung, daß schon die willkürliche Placierung des Monogramms innerhalb der jeweiligen Komposition gegen eine Beteiligung Dürers spricht.

Der Gedanke Halms (1960, S. 131), die drei Holzschnitte „Maria mit dem Kind auf der Rasenbank“, „Hl. Katharina“ und „Hl. Barbara“ (Kat. Nr. 4—6; Mende 1, 12, 13) seien vielleicht als eine Art Triptychon entworfen, wurde durch den Augenschein wie auch durch den Kataloghinweis auf eine ältere deutsche Bildtradition, in der eben jene zwei Heiligen die Madonna flankieren, überzeugend bestä-

tigt. Daß die „Barbara“ durch etwas gröberen Schnitt und durch Himmelschraffuren von den beiden anderen Blättern abweicht, mag auf eine wenig spätere Entstehung, vielleicht auch auf einen anderen Formschneider deuten, spricht aber nicht gegen die Einheitlichkeit der Gesamtkonzeption.

Als nicht einleuchtend erweist sich dagegen der Vorschlag Oettingers (1963, S. 15) und Mendes (1978, S. 43), die drei frühen Passionsholzschnitte (Kat. Nr. 7 und 8; Mende 2—4) ebenfalls zu einem Triptychon zu gruppieren. Die „Kreuzigung“ hat hier nicht den ihr gebührenden Mittelplatz, der Figurenmaßstab wechselt von Blatt zu Blatt, eine übergreifende Gesamtkomposition ist nicht zu erkennen.

Unter den großen Holzschnitten der ersten Straßburger Zeit verdient das Blatt „Die hl. Anna Selbdritt mit dem hl. Joseph“ (Kat. Nr. 21; Mende 18) besondere Aufmerksamkeit wegen der Geste Annas über dem Geschlecht des Christkinds. Im Katalog sind mehrere Deutungsversuche referiert, die nicht recht befriedigen. Überzeugend klingt dagegen der nachträgliche Vorschlag von Colin Eisler (The Print Collector's Newsletter 12, 1981, S. 69), in der Geste Annas einen Hinweis auf die bevorstehende Beschneidung, das erste Vergießen von Christi Blut, zu sehen, die vorausdeutet auf die Passion, wie der Weinstock rechts am Baumstumpf. Die großen, von keiner Zeichnung bedeckten Partien und die sparsam eingesetzte Schattierung deuten vielleicht darauf hin, daß hier ursprünglich eine Tonplatte vorgesehen gewesen sein könnte, wie man dieses schon für den großen „Christophorus“-Holzschnitt (Kat. Nr. 32; Mende 24) vermutet hat.

Eine überzeugende Umdatierung bietet der Katalog für die „Lucretia“ (Kat. Nr. 30; Mende 72), die bisher stets in die Zeit um 1520 gesetzt wurde. Nach Größe und Art der Ausführung hat sie ihren Platz unter den kleinformatigen Holzschnitten der Jahre 1511—12 (Mende 21, 25—27, 29, 30), und zwar in unmittelbarer Nachbarschaft des „Schmerzensmanns“ von 1511 (Kat. Nr. 29; Mende 27) — die Übereinstimmungen reichen bis zu den gleichartigen Bogenschraffuren an der rechten Schulter. Dagegen stehen die für die Spätdatierung zitierten „Lucretia“-Zeichnungen von 1519 und 1520 (Koch 116, 117) dem Holzschnitt ziemlich fern und können höchstens als dessen viel spätere Varianten gelten.

Baldungs berühmter Einzelholzschnitt „Der behexte Stallknecht“ (Kat. Nr. 87; Mende 76), der durch die oben besprochene Basler Konstruktionszeichnung von 1544 (Kat. Nr. 86) an das Ende seines Lebens gebunden ist, erfährt im Katalog eine konzentrierte Würdigung in stilistischer und inhaltlicher Hinsicht. Die Autorin referiert die verschiedenen Deutungsversuche, die ihr alle nicht ganz befriedigend erscheinen, und schließt mit der Bemerkung, sie halte es für durchaus möglich, daß die Bedeutung nicht im Allegorischen zu suchen sei, sondern daß der Darstellung eine Volkserzählung zugrundeliege.

Soeben hat Charmian A. Mesenzeva („Der behexte Stallknecht“ des Hans Baldung Grien, in: Zeitschr. f. Kunstgesch. 44, 1981, S. 57 ff.) auf eine aus mittelalterlicher Überlieferung stammende Sage hingewiesen, die im 16. Jahrhundert weit verbreitet war, so daß Baldung sie sehr wohl gekannt haben kann. Bestimmte Mo-

tive der Geschichte kehren in dem Holzschnitt wieder. Es geht da um einen skrupellosen Raubritter (in einigen Versionen als Junker Rechenberger bezeichnet). Dieser begegnet auf einem seiner Raubzüge dem Teufel. Um dessen Nachstellungen zu entgehen und um für seine Sünden zu büßen, sucht er in einem Kloster als Pferdeknecht Zuflucht. Doch der Teufel schickt ein wildes Roß, und dieses erschlägt den Junker. So fände auch die vornehme Tracht des „Stallknechts“ eine Erklärung. Weniger einleuchtend ist Mesenzevas Versuch, diese Geschichte auch auf Baldungs großen Kupferstich „Stallknecht, ein Pferd bändigend“ (Kat. Nr. 34; Mende 548) zu beziehen. Im übrigen schließt die neue Deutung des Holzschnitts die Möglichkeit nicht aus, daß Baldung sich in dem Liegenden nicht zugleich selbst dargestellt haben könnte. Sollte er auch mit dem so merkwürdig herausblickenden Herkules, der Antäus besiegt, in der Straßburger Zeichnung (Kat. Nr. 78; Koch 137) sich selber gemeint haben?

Johann Eckart von Borries

DIE WERKZEICHNUNG AUF DEM WEG ZUR KÜNSTLERZEICHNUNG

Das Corpus der frühen italienischen Zeichnung, dessen erster Teil 1968 erschienen ist, gehört längst zu den unbestrittenen Spitzenleistungen der Kunstgeschichtswissenschaft in unserer Zeit. Selten hat eine wissenschaftliche Unternehmung so rasch soviel Zustimmung gewonnen und zugleich Grundsatz-Diskussionen ausgelöst wie dieser Versuch, durch eine umfassende Materialsammlung ein neues Bild von der Vorgeschichte und Entstehung der selbständigen Künstlerzeichnung der Renaissance zu entwerfen. Die Ausbildung der autonomen Zeichnung als eines graphischen Kunstwerks, wird dabei als ein Prozeß verstanden, dessen Eckdaten 1300 und 1450 denn auch die zeitlichen Grenzen des Corpus bilden. In diesem Rahmen ist das Material chronologisch geordnet, um einen Entwicklungsprozeß zu veranschaulichen. Zugleich ist es nach geographischen Gruppierungen zusammengefaßt, um eine andere Grundthese der beiden Autoren, Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, zu belegen. Denn es geht ihnen darum, lokale oder regionale Konstanten des Zeichenstils in graphologischem Sinne nachzuweisen. Darum begann das Unternehmen mit Süd- und Mittelitalien.

Inzwischen liegt der zweite Teil vor, der vor allem Venedig gewidmet ist*. Zugleich präsentiert sich das Projekt mit einem neuen und erweiterten Plan. Ursprünglich sollte es mit Teil II abschließen und darin Oberitalien behandeln. Inzwischen ist aber das Material so angewachsen und der Erkenntnis-Stand so verändert, daß sich dieser Plan nicht halten lassen. Der nun publizierte Teil II ist auf 7 Bände angelegt, von denen die ersten drei vorliegen. Sie bieten ein unerwartetes

*Bernhard Degenhart — Annegrit Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300—1450. Teil II, Band 1—3: 1. Band Venedig 1300—1400, VI u. 212 S. m. 315 Abb. u. 4 Farbtaf., 2. Band Addenda zu Süd- u. Mittelitalien VI u. 262 S. m. 390 Abb. u. 4 Farbtaf., 3. Band 201 Taf. (Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1980) (710,— DM)