

nen, in der deutschen Redaktion bibliographierten und resümierten Veröffentlichungen verarbeiten; in Zukunft wird etwa die doppelte Anzahl von Publikationen erfaßt werden können.

Dabei ist das Unternehmen allerdings in zunehmendem Maße auf die hilfreiche Unterstützung der Fachkollegen angewiesen. Die bisherige Praxis, die Autoren bis zu zwei Jahren nach Erscheinen ihrer Veröffentlichungen um ein Resümee zu bitten, hat sich nicht recht bewährt. Deshalb hat die deutsche Redaktion im vergangenen Herbst eine Rundbriefaktion an deutsche Kunstverlage gestartet, die ein erfreuliches Echo fand, mit der Bitte um frühzeitige Information über geplante Publikationen und um möglichst frühzeitige Weiterleitung von Resümee-Formularen an die Autoren.

Dieses *procedere* soll beiden Teilen zugute kommen. Der Redaktion, welche die Resümees der Autoren nach den Gesichtspunkten des RILA-Index durchsieht und ins Englische überträgt, hilft es, parallel zur Aufarbeitung zurückliegender Literatur die Bibliographie auf dem neuesten Stand zu halten. Der Autor seinerseits kann zu einem Zeitpunkt, zu dem ihm der Gegenstand noch vertraut ist, zweifellos am besten seine eigenen Ausführungen zusammenfassen und findet überdies Gelegenheit, die sachgerechte Aufnahme der Indexbegriffe zu steuern.

So kann, wenn es zu einem guten Zusammenspiel der Redaktion mit ihren wissenschaftlichen Partnern kommt, sich die RILA Kunstbibliographie zu einem nützlichen und vielleicht sogar unentbehrlichen Arbeitsinstrument entwickeln.

Claudia List-Freytag

## Rezensionen

GERT VON DER OSTEN, *Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente*. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1983. 348 Seiten mit 18 Abb., 208 Taf. mit 277 Abb. und 8 Farbtaf., DM 198,—  
(mit 1 Abbildung)

Vor dem mit Spannung erwarteten Werk Gert von der Ostens verfügte man außer der 1953 in der *Kunstchronik* erschienenen Werkliste von C. Koch über keinen Katalog der Gemälde Hans Baldung Griens. Hingegen war in Teilstudien fast das gesamte Tätigkeitsfeld des Malers abgedeckt worden: von Oettinger-Knappe (1963) die Lehrzeit bei Dürer, von Perseke (1941) die Freiburger Zeit und von Bussmann (1966) die zweite Straßburger Zeit. Dazu kamen zahlreiche und weit verstreute Artikel. Von der Ostens Katalog bringt zwar keine aufsehenerregenden Entdeckungen (zweifellos waren solche gar nicht möglich), aber seine Bedeutung besteht vor allem darin, daß er die gesamte Bibliographie vereint und sehr detailliert erörtert. Außerdem werden die Hypothesen gesichtet, und die Werke erfahren eine Einordnung, die nichts zu wünschen übrig läßt. Von der Ostens Ausscheidung der falschen Zuschreibungen, seine Aufteilung des Werkes auf Meister und Atelier sowie seine Chronologie werden in Zukunft maßgebend sein.

Im allgemeinen ist die stilistische Entwicklung vollkommen erfaßt. Von der Osten hat Baldung Schuld Dürer gegenüber richtig zu beurteilen gewußt, ohne sie zu überschätzen und in vollem Bewußtsein der beim Schüler noch vorhandenen spätgotischen Elemente. Baldung unterscheidet sich von Dürer gerade in den Werken, in denen er Dürer am stärksten assimiliert. Ob es beim Martyrium des Heiligen Sebastian 1507 (no 6) ein ungünstiges und aufgezwungenes Format war, das die wie zusammengedrückte Komposition veranlaßt hat, bleibe dahingestellt; jedenfalls sind die seltsamen Stellungen, die seine Figuren im Raume innehaben, eine Eigenart des Malers bis in die Reifezeit hinein. Die Perspektive weiß Baldung zu verwenden, aber er scheint sie in erster Linie als ein Mittel unter anderen zur Steigerung der Expressivität — das durchaus nicht systematisch zur Anwendung kommt — zu betrachten. Es wäre an dieser Stelle zu betonen, daß die langanhaltende Verwendung spätgotischer und vordürerscher Stilelemente bei Baldung wie auch bei Cranach zu einem Charakteristikum ihres Manierismus wird und deshalb auch „nachdürerisch“ ist.

In den religiösen Werken der ersten Straßburger Zeit hält sich, wie von der Osten richtig gesehen hat, die Phantasie Baldungs in engen Grenzen, was zweifellos auf wenig interessante Aufträge und allgemein auf das Mißtrauen der Straßburger gegenüber der Überschwenglichkeit religiöser Malerei, das in den Attacken der Elsässer Vorreformatoren klar zutage tritt, zurückzuführen ist. So hat die Übersiedlung nach Freiburg denn auch das Freiwerden des eigenen Stils und die fruchtbarsten Jahre zur Folge. Mit Recht nimmt von der Osten an, daß oberrheinische und Grönewaldsche Einflüsse sich erst spät, gegen 1516, und nur an der Oberfläche geltend machen. Wahrscheinlich betrachtet Baldung den Isenheimer Altar sogar als eine Herausforderung und betont beim Freiburger Altar noch den eigenen Stil.

Nach seiner Rückkehr nach Straßburg scheint Baldung zunächst geglaubt zu haben, eine quantitativ bedeutende Produktion aufrechterhalten zu können, während in Wirklichkeit sich der Niedergang der Kirchenkunst als eine Begleiterscheinung der Reformation vollzog. Zwangsläufig wird dadurch Baldungs Kunst privater und damit auch kühner und experimenteller denn je. Der Ruf, den er sich in den vorangehenden Jahren geschaffen hat, bringt ihn nun in Verbindung mit den wenigen Mäzenen, die noch gewillt sind, bedeutende religiöse Bilder oder, was noch origineller ist, ebenso anspruchsvolle profane Bilder, aber auch solche, die sich weder als profan noch als religiös einstufen lassen, in Auftrag zu geben. Man denkt dabei vor allem an das Diptychon im Prado (no 87) und an die vier großen Aktbilder von 1525 (no 55—57). Was die Gruppe der vier Aktfiguren anbelangt, nimmt von der Osten mit gutem Grund an, daß es sich beim Auftraggeber wahrscheinlich um einen der drei oder vier prunkliebendsten Fürsten der Zeit handelt und verdächtigt dabei insbesondere den Pfalzgrafen Ottheinrich und (warum auch nicht!) den Kardinal Albrecht von Brandenburg.

Wir beschränken uns im folgenden darauf, auf einige Probleme hinzuweisen, die noch nicht gänzlich geklärt sind. Es handelt sich dabei vor allem um die Anfänge des Malers. Von der Osten schreibt Baldung das kleine Bild im Louvre (no 1, *hier*:



Abb. 1 William Bouguereau, *Égalité*, 1848. Privatbesitz

Abb. 2 William Bouguereau, *Die Freiheit*, 1848.  
Stockholm, Nationalmuseum (Museum)

Jung der Leibesweib. Exjert. Angermuseum  
(Museum)



▲ Abb. 2a William Bouguereau, *La jeunesse de Bacchus*, 1884. Privatbesitz (nach Ausst.Kat. S. 225)



◀ Abb. 2b Hans Baldung Grien (?), *Reiter mit Tod und Mädchen*. Paris, Louvre

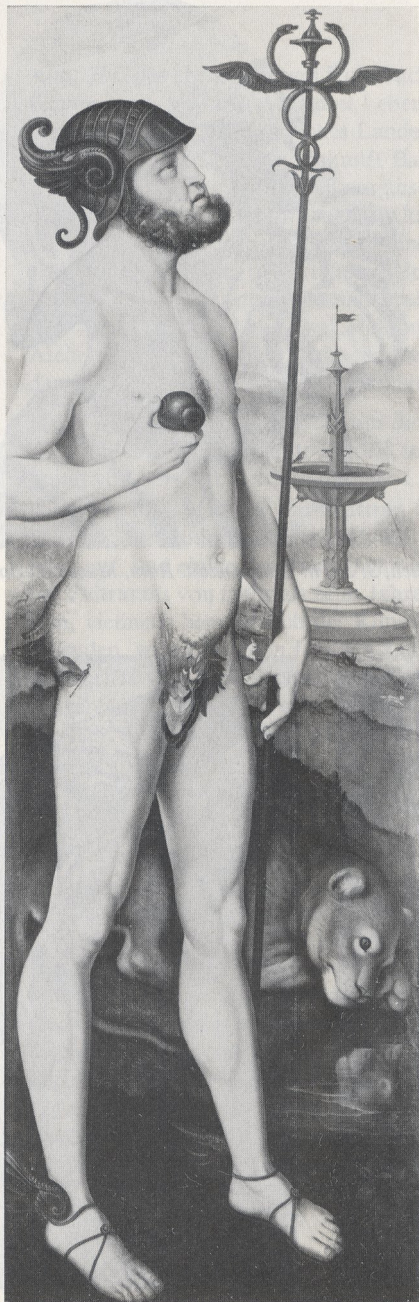


Abb. 3a Hans Baldung Grien, Merkur.  
Stockholm, Nationalmuseum (Museum)

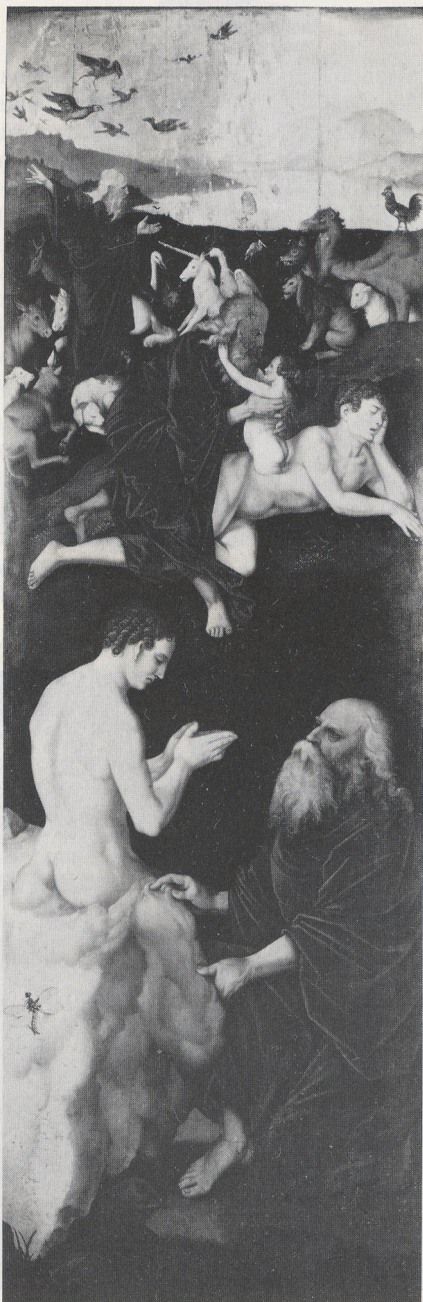


Abb. 3b Hans Baldung Grien, Die Erschaf-  
fung der Lebewesen. Erfurt, Angermuseum  
(Museum)

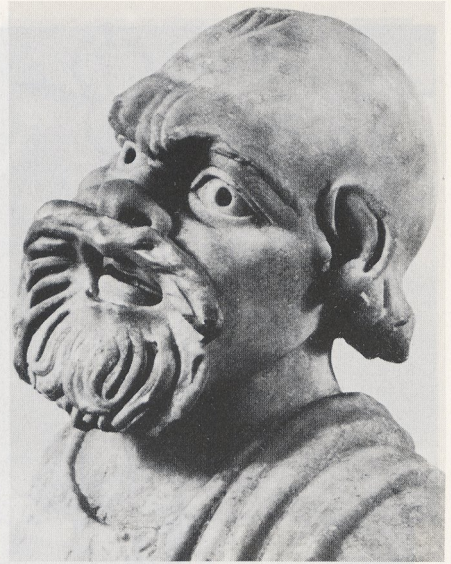


Abb. 4a und b Schauspieler in der Rolle des Papposilen, 3. Jh. n. Chr., Detail. Rom, Museo Nazionale, Inv. 108 (Boll. d'Arte 43, 1958, S. 100 f.)



Abb. 4c und d Das Opfer Kains und Abels. Detail aus dem Fassadenfries der Kathedrale von Nîmes (Austin 1-29-6). — Prophet, Fragment eines Ambo. Ravello, Palazzo d'Afflito (A. Venturi, Storia dell'arte ital., Bd. 3, S. 562)

*Abb. 2b*), das ebensogut von Kulmbach stammen könnte, zu und zwei Helldunkelzeichnungen, auf denen die drei Lebenden und die drei Toten dargestellt sind (Albertina und Württembergisches Landesmuseum Stuttgart). Von der Osten zufolge sind diese Werke vor der Ankunft Baldungs bei Dürer im Jahre 1503 entstanden und zeugen von dessen Einfluß nur aus der Ferne. Diese These führt dazu, daß auch die zwei Heiligen des Schwabacher Altars (no 2) auf 1503—4 datiert werden. Abgesehen vom Basler Selbstporträt scheinen mir nun die ersten Werke Baldungs ausschließlich von Dürer beeinflußt zu sein; sie sind undenkbar ohne die genaue Kenntnis seines Werkes und der Atelierspraktiken. Es ist nicht ganz ersichtlich, wie das Bild im Louvre und die zwei Helldunkelzeichnungen außerhalb des Dürerschen Ateliers, für das sie eben darin charakteristisch sind, daß man sie niemandem eindeutig zuschreiben kann, hätten entstehen können.

Die Datierung der Madonnen aus der zweiten Straßburger Zeit bildet einen weiteren problematischen Punkt: Vercelli (no 46), 1518/19; Freiburg (no 51), 1520 (aufgrund von der Ostens scharfsinniger Lektüre des problematischen Datums); Nürnberg (no 63), 1527/28 (im Auftrag Wilhelms von Honstein?); Berlin (no 28), 1534/35; Straßburg (no 88), 1541/43. Jedes dieser Werke wirft ein Datierungsproblem auf, und einige der ernstzunehmenden Hypothesen bewegen sich innerhalb eines Zeitraums von mehr als zehn Jahren. Nichts verrät einen Einfluß der Reformation, vielmehr bemüht sich der Künstler, genau wie Cranach, seine Madonnen so zu malen, wie er es schon früher getan hatte. Baldungs thematische und stilistische Rückgriffe sind dazu angetan, den Forscher in die Irre zu führen, und so wäre ein jüngeres Datum als das von von der Osten vorgeschlagene für die Madonnen von Vercelli, Freiburg und Berlin in Betracht zu ziehen. Im Hinblick darauf, daß Datierungsschwierigkeiten auf andere Probleme hinweisen, wäre es wohl besser gewesen, die chronologischen Grenzen weiter zu stecken.

Ein Katalog eignet sich zwar nicht für ikonographische Entdeckungen, doch führt von der Osten zahlreiche anregende Hypothesen auf, und es ist richtig, wenn er auch die ungesichertsten aufnimmt, denn sie könnten immer eine Ideenassoziation hervorrufen oder unverhofft Bestätigung finden. Man muß sich aber fragen, ob das weiße Pferd, das oft in den Kreuzigungen auftaucht, wirklich auf die Apokalypse zu beziehen ist. Ist es im weiteren wirklich nötig, das vom Tod im Bargellobild (no 34) und im Pradoaltar (no 87) getragene und von einem Zifferblatt überwölbte Stundenglas als eine Anspielung auf das Viatikum (die Wegzehrung) zu interpretieren? Jedesmal, wenn eine Rebe zu sehen ist, ist von der Osten versucht, darin einen eucharistischen Symbolismus zu suchen. So wären ihm zu folge die Madonnen mit Weintraube in Beziehung zum Laienkelch zu bringen und damit reformatorisch gefärbt; die Rebe ohne Trauben hingegen, die sich hinter dem Kanoniker Ambrosius Volmar Keller (no 84) befindet, bedeutete, daß dieser das Abendmahl nicht mehr austeile. Dieses Gebiet ist um so ungesicherter, als Baldung von Anfang an eine Vorliebe für Reben zeigt und manchmal ein Reblatt verwendet, um seine Werke zu bezeichnen.

Solche und ähnliche Fragen bleiben offen, doch die Hypothesen in bezug auf Musikinstrumente sind zweifellos unrichtig. Von der Osten, von einem Musikwissenschaftler beraten und wahrscheinlich von Hammerstein beeinflusst, deutet solche Instrumente, deren Darstellung unvollkommen ist oder zu sein scheint, als absichtlich entstellt und als Symbol für die Mißklänge der weltlichen Musik und der verkehrten Welt. Diese Annahme beruht auf zwei Mißverständnissen. Erstens ist es in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts generell schwierig, die wunderlich geformten von den schlecht dargestellten Instrumenten zu unterscheiden, denn es handelt sich um eine Zeit, in der die Instrumente noch kaum standardisiert und in voller Entwicklung begriffen sind, so wie dies wieder am Ende des 18. Jahrhunderts der Fall sein wird. Zweitens ist das Maß an Freiheit, das sich die Maler in der Darstellung der Musikinstrumente und der Spieltechnik erlauben, erheblich, insbesondere wenn sie selbst nicht musizieren. Wenn Bosch in der Hölle des *Gartens der Luste* eine Harfe auf die Decke einer Laute heftet und einen Verdammten darauf kreuzigt, so handelt es sich wohl um ein bewußt zweckentfremdetes Instrument, wenn aber Baldung und andere Maler der genauen Zahl der Saiten und der Wirbel keine Beachtung schenken, dann ist eine solche Absicht nicht wahrscheinlich zu machen.

In der Einführung zum Katalog entwirft von der Osten ein eindringliches Bild von Leben und Werk Baldungs. Hervorzuheben sind insbesondere die ausgezeichneten Betrachtungen über das Atelier und seinen Niedergang. Als Gegengewicht zu dem neuen und nützlichen, jedoch beschränkten Bild, das Brady von Baldung gibt, indem er sein Werk auf den sozialen Kontext (oder auf das, was die Literatur von ihm wußte) reduziert, evoziert von der Osten mit Recht wieder den weltmännischen Maler Baldung.

Es ist zu bedauern, daß von der Osten die Bedeutung der Reformation für den Maler nicht eingehender analysiert hat. Es würde sich dabei insbesondere um die Abwendung von der Atelierarbeit handeln, aber auch vom Holzschnitt, um den Baldung sich zehn Jahre lang nicht mehr kümmert, dann um den Übergang zu einer (quantitativ gesehen) profaneren Produktion sowie, nach einigen polemischen Holzschnitten in den Jahren 1520/22, um seine Annäherung an die Altgläubigen. Baldung arbeitet für den Bischof, für die Johanniter, für Kanoniker und für Kardinal Albrecht von Brandenburg. Der überwiegende Anteil an seinen namentlich bekannten Auftraggebern ist katholisch, obwohl die Katholiken in Straßburg eine kleine Minderheit bilden. Baldung malt herausfordernd katholische Bilder wie etwa den Straßburger Altar mit Heiligen von 1528/30 (no 65), jedoch kein einziges Werk mehr, das auch nur eine Anspielung auf den Neuen Glauben enthielte. In Anbetracht seiner gesellschaftlichen Stellung als Maler wäre allerdings die Hypothese eines katholischen Baldung wohl verfehlt. Die Gleichgültigkeit gegenüber konfessionellen Fragen ist wahrscheinlicher, und sie würde auch den plötzlichen Verlust an Interesse für die Buchillustration erklären helfen.

Dank dem freundschaftlichen Beistand von Jean Rott war es von der Osten möglich, mehrere wichtige Dokumente über Baldung und seine Familie zu veröffentlichen. Der Maler war 1539 Mitglied des Kleinen Rates; dieses Amt setzte außer dem



gesellschaftlichen Ansehen auch juristische Kenntnisse voraus, die kaum von einem einfachen Maler zu erwarten waren. Die neuen Dokumente zeigen deutlich, daß Baldung weder der Sohn des Prokurators Hans Baldung noch der des Arztes Hieronymus Baldung ist, sondern daß es sich offensichtlich um seine Onkel handelt. Der einzige bekannte Baldung, der als Vater von Hans Baldung und seinen Brüdern in Frage kommt, ist ein Priester. War Hans Baldung also der Sohn eines Priesters? Die Hypothese steht auf schwachen Füßen, hat aber etwas Verführerisches an sich: sie würde erklären, daß sich der Maler bei seiner Rückkehr aus Freiburg das Bürgerrecht hat erkaufen müssen, und würde sicher gut mit den außergewöhnlichen Zügen seiner Persönlichkeit übereinstimmen.

Am 30. 11. 1983 ist Gert von der Osten nur wenige Monate nach dem Erscheinen dieses großen Werkes verschieden. Der Katalog der Gemälde Baldungs ist nun für lange Zeit erstellt, denn es bleiben nur noch wenige Fragen offen. Auch was die Zeichnungen (Koch, 1941) und die Holzschnitte (Mende, 1978) anbelangt, sind die Kataloge als endgültig zu betrachten. Falls in den kommenden Jahren unsere Kenntnisse über Baldung erneuert und vertieft werden können, so wird dies nur aufgrund einer völlig anderen Methode möglich sein, einer Methode, die von der systematischen Untersuchung über die Bedingungen für die Arbeit des Künstlers vor und nach der Reformation und von der Entwicklung der Ikonographie ausgeht.

Jean Wirth

## BALDUNGS FLÜGEL EINER ASTRONOMISCHEN UHR

(mit 2 Abbildungen)

In dem eben erschienenen monumentalen Werk Gert von der Ostens über *Hans Baldung Grien* (Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1983) sind unter Nr. 77 zwei doppelseitig bemalte Flügel einer astronomischen Uhr abgebildet. Einst müssen es vier Flügel gewesen sein. Darüber besteht Einigkeit. Die beiden farbigen Darstellungen, der Merkur in Stockholm (*Abb. 3a*) und die Erschaffung der Lebewesen in Erfurt (*Abb. 3b*), sind rückwärts grau in grau bemalt, und zwar mit den Verkörperungen der Planeten. Die Rückseiten waren, wie die heute unbemalten Streifen beweisen, einst durch rahmende Querhölzer einmal unterteilt. Bei einer solchen Aufteilung standen auf den vier Flügeln für die sieben Planeten acht Felder zur Verfügung. So wundert es uns nicht, daß auf der Erfurter Tafel das Feld unter dem Planeten Sol rein ornamental ausgestaltet ist. Demnach dürfte die Erfurter Tafel die Serie abgeschlossen haben. Auf der Rückseite der Stockholmer Tafel sind oben Merkur und unten Saturn wiedergegeben.

Von der Osten ging bei der Rekonstruktion der ehemaligen Anlage von Notizen aus, die Carl Koch hinterlassen hat. Koch hatte versucht, die vier Flügel auf eine Uhr mit einer einzigen Scheibe zu verteilen. Da jedoch die großen astronomischen Uhren gewöhnlich aus zwei übereinander angeordneten Scheiben bestanden — dazu kam meist in der Spitze noch ein Automatenwerk —, mußte von der Osten mit