Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 39 (1959-1960)

Heft: 9

Artikel: Lutherana Tragoedia Artis : zur geistesgeschichtlichen Einordnung von Hans Baldung Grien angesichts der erstmaligen Ausstellung seines Gesamtwerkes in Karlsruhe

Autor: Rüstow, Alexander

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160984

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LUTHERANA TRAGOEDIA ARTIS[1]

Zur geistesgeschichtlichen Einordnung von Hans Baldung Grien angesichts der erstmaligen Ausstellung seines Gesamtwerkes in Karlsruhe[2]

VON ALEXANDER RÜSTOW

Die verzweifelte Klage des Erasmus «ubicumque regnat Lutheranismus, ibi literarum est interitus» trifft auf keinem Gebiet in solchem Maße zu, wie auf dem der bildenden Kunst. Daher die trostlose Lücke der deutschen Kunstgeschichte von Mitte des 16. bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts, die auf protestantischer Seite bezeichnenderweise bereits in dem Jahrzehnt des Durchbruchs der Reformation 1520/30 einsetzt, während in dem katholischen Bereich der Donauschule die Entwicklung zunächst noch ungestört weiterläuft und sogar neue Höhepunkte erreicht, bis auch hier die durch die Reformation erzwungene Gegenreformation, die Réforme Catholique, einen Bruch herbeiführt, jenseits dessen dann nach der Übergangsphase des Manierismus im gegenreformatorischen Barock[3] die absolutistische cupido dominandi einen künstlerischen Ausdruck erreicht, der an blutvoller, glutvoller Kraft der Gestaltung nichts zu wünschen übrig läßt[4].

Der einzige Zweig künstlerischen Schaffens, der durch die Wendung zum Protestantismus keine Beeinträchtigung, ja eher sogar eine Förderung erfuhr, war das Porträt. Unter allgemeinem Interesse und Beifall konnte es jetzt eigenmächtig auftreten und brauchte sich durchaus nicht mehr in Heiligen- und Stifterfiguren zu verstecken. Hans Holbein d. J. flüchtete sich nach 1530 ganz in diesen neutralen Bereich, und bei Dürer wie bei Cranach und Baldung bleibt das Bildnisschaffen von der Erschütterung der übrigen Gebiete unberührt. Auch überbrückt die Porträtkunst zunächst noch einigermaßen jene verhängnisvolle Lücke in der deutschen Kunstgeschichte vor und nach 1600.

Man könnte vielleicht erwarten, daß es mit der Landschaftsdarstellung sich ähnlich verhalten hätte. Das ist jedoch nicht oder nur in sehr geringem Maße der Fall. Weder hatte sie sich von der Staffage religiöser Figuren schon hinreichend gelöst, noch konnte die immanente Numinosität der Landschaft selber außerhalb des Bereichs traditioneller Frömmigkeit recht gedeihen, wie sich beides an der Entwicklung der Donauschule ablesen läßt[5].

Eine konfessionell befangene protestantische Geschichtsauffassung hatte sich naheliegenderweise zunächst bemüht, die Schuld an dem auf so ziemlich allen Gebieten unbestreitbaren Niedergang der deutschen Kultur den Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges in die Schuhe zu schieben. Aber schon Georg Steinhausen und andere wiesen nach, daß

alle in Frage stehenden Niedergangserscheinungen bereits zu beobachten sind, längst ehe der Konfessionskrieg ihnen seine physischen Zerstörungen hinzufügte. Und umgekehrt beginnt unmittelbar nach dem Kriege, für die Dichtung sogar schon während des Krieges, erst langsam, dann schneller, die Regeneration, der geistige und kulturelle Wiederaufstieg.

Albrecht Dürer (1471—1528) in seiner letzten Schaffensperiode wird von dem durchschnittlichen protestantischen Gebildeten wohl auch heute noch etwa so gesehen: Nachdem sich der Meister, der Stimme seines Gewissens folgend, zum rechten Glauben bekehrt hatte, schuf er, aus der religiösen Inbrunst dieses neuen Bekenntnisses heraus, sein anerkannt höchstes und vollkommenstes Werk, die berühmten Vier Apostel, in deren Unterschrift er sich ausdrücklich zur Lehre Luthers bekennt. Dieser großartige Beginn einer wahrhaft protestantischen Kunst von höchstem Niveau konnte nur deshalb keine angemessene Fortsetzung finden, weil unglückseligerweise der Meister, schon seit der niederländischen Reise von geschwächter Gesundheit, bald danach, erst 56jährig, starb. Die bange Frage, wieso denn keiner seiner zahlreichen, zum Teil hochbegabten Schüler und Kunstgenossen den vorzeitig abgerissenen Faden weiterspann, wird vorsichtshalber gar nicht erst gestellt. In Wahrheit liegen die Dinge völlig anders.

Wie Erwin Panofsky schon 1931 überzeugend nachwies[6], sind die sogenannten Vier Apostel (in Wirklichkeit drei Apostel und ein Evangelist) ursprünglich konzipiert als die Seitenflügel eines großen Marienaltars, dessen Mittelbild wahrscheinlich eine Sacra Conversazione (Maria umgeben von Heiligen) darstellen sollte; in Format und Anlage sind sie überhaupt nur so als Seitenflügel eines Triptychons verständlich, deren jeder im wesentlichen durch die nach dem Mittelbild gewandte stehende Figur eines Heiligen mit monumentalem Faltenwurf und charakterisierendem Attribut ausgefüllt werden sollte[7]. Ein so großes Altarwerk — die Flügelfiguren sind überlebensgroß — arbeitet man nicht auf Vorrat, sondern nur auf feste Bestellung, wenn uns auch nicht bekannt ist, von welcher Stelle in diesem Falle die Bestellung ausging. Dieser Marienaltar wurde jedoch während der Arbeit offenbar aus konfessionellen Gründen abbestellt, und die Flügel, deren einer schon weit gediehen war, lagen nun als Ladenhüter in der Werkstatt, bestellt, aber nicht abgeholt. Daraufhin entschloß sich Dürer, das noch nicht begonnene allzu katholische und deshalb nicht mehr zeitgemäße Mittelbild ganz fallen zu lassen und die Seitenflügel selbständig um- und weiterzubilden. Auf dem rechten Flügel wurde (wie bei genauer Untersuchung noch erkennbar) der schon 1523 gemalte hl. Philippus in einen Paulus umgewandelt, der entsprechend statt des Kreuzesstabes das Schwert als Attribut erhielt, und eine Nebenfigur, der löwenhäuptige Evangelist Markus, hinzugefügt. Der jüngere Jakobus, der auf dem linken Fügel des Marienaltars nach Panofskys Vermutung ursprünglich dargestellt werden sollte, verwandelte sich

jetzt in den Lieblingsjünger und Evangelisten Johannes, der in dem schlüsselführenden Petrus gleichfalls eine Nebenfigur erhielt. Die sonderbare und ungewöhnliche Zusammenstellung gerade dieser vier erklärt sich aus der Unterschrift, in der «dise trefflichen vier menner» zitiert werden. Jedenfalls aber hängt nicht die ursprüngliche Gestaltung, sondern nur die nachträgliche Umgestaltung der beiden Tafeln mit dem Text der gleichfalls nachträglichen Unterschrift zusammen.

Mit dieser protestantisch-lehrhaften Unterschrift, die er durch einen Schriftmeister anfertigen ließ, stiftete Dürer durch Schreiben vom 6. Oktober 1526 die beiden Tafeln dem 1525 zum neuen Glauben übergetretenen Rat seiner Vaterstadt Nürnberg.

An dem überragenden künstlerischen und geistigen Niveau des Werkes besteht kein Zweifel. Nach Wölfflins bekanntem Wort hat Dürer hier geradezu «einen neuen Begriff von menschlicher Größe überhaupt» geschaffen; «die Synthese zwischen Idealität und Wirklichkeit», «die Harmonie zwischen ästhetischer Form und ethischem Inhalt[8]», das Ziel, um das er lebenslänglich gerungen, hat er hier und nur hier, zum ersten und zum letzten Male, voll erreicht. Aber diese Leistung wird nur um so bewunderungswürdiger, als es sich bei ihr um das «unerhörte Wagnis» einer «durch die Entstehungsgeschichte bedingten Notlösung[9]» handelt. Im allerhöchsten Sinn und mit der Gnade vollen Gelingens hat der Meister hier aus der Not eine Tugend gemacht. «Nur ein Genie vermochte das Scheitern eines konventionellen Auftrages als Aufforderung zu einem Selbstbekenntnis zu deuten[10].»

Es ist aber ebenso erstaunlich wie bezeichnend, daß selbst ein Gelehrter wie Klaus Lankheit, der sich um die Klärung und Festigung der komplizierten Entstehungsgeschichte große Verdienste erworben hat, sich doch von der contrainte sociale der mit dieser Entstehungsgeschichte unvereinbaren protestantischen fable convenue nicht ganz frei machen kann, wonach die in der nachträglichen Unterschrift zitierten «Worte der Bibel Anlaß zur Entstehung der Dürerschen Flügel» gewesen seien, während sie in Wirklichkeit doch höchstens Anlaß zur Umarbeitung waren, und «der Wille, diese Worte der Heiligen Schrift öffentlich zu bekennen, die eigentliche Veranlassung zur Entstehung» — der Endfassung, wie Lankheit brieflich erläuternd hinzufügt — «der bildlichen Darstellung[11]».

Die winzig kleine Beschriftung in Fraktur-Kursive mit ihren vier Kolumnen in ihrer dünnen und spitzen gezierten Eleganz bemüht sich um das äußerste Gegenteil von Monumentalität, distanziert sich also bewußt und aufs stärkste von dem wuchtigen Kolossalformat der Gemälde. Sie wirkt «wie eine Scholie oder Randnote unter einem massigen Text[12]». Während Dürer sonst monumentale Beischriften durchaus einzustilisieren verstand, wie etwa auf dem fast gleichzeitigen Kupferstich des Erasmus. Die angestückten Schrifttafeln sind offensichtlich so schmal wie nur

möglich gehalten, um das ohne Mittelbild schon schwer verständliche Hochformat der Flügel nicht mehr als unbedingt nötig noch weiter in die Länge zu ziehen. Schon allein diese formalen Feststellungen verbieten es mit Nachdruck, in der Beschriftung den eigentlichen Mittel- und Schwerpunkt des Werkes zu sehen. Dürer selbst jedenfalls hat offenbar sein möglichstes getan, um die Beschriftung als nebensächlich erscheinen und die großartigen Bilder rein durch sich selbst wirken zu lassen, was sie denn ja auch in allerhöchstem Maße tun.

Was an dem Werk, das Lankheit «als machtvolles Bekenntnis zur neuen Lehre» bezeichnet[13], und das dann auch als solches in Anspruch genommen wurde und gewirkt hat, dessen beide Tafeln aber zunächst einmal formell wie inhaltlich fest in der alten katholischen Tradition des dreiteiligen Altarbildes und in Dürers eigener katholischen Vergangenheit wurzeln — was an ihnen ist denn nun eigentlich nachweislich und spezifisch protestantisch?

Protestantisch bedingt sind die ikonographischen Veränderungen der beiden Haupt- und die Hinzufügung der beiden Nebenfiguren, die aber doch durchaus innerhalb des Bereichs katholischer Tradition bleiben, da ja die jetzt dargestellten vier Figuren nicht weniger katholische Heilige sind, wie die beiden ursprünglich geplanten. Und gerade die Hauptfigur des besonders ausdrucksstarken rechten Flügels war ja, wie gesagt, im wesentlichen schon vor dem Glaubenswechsel gemalt. An physiognomischer Ausdruckskraft stellen die vier Köpfe, insbesondere die beiden des rechten Flügels, unzweifelhaft einen Höhepunkt in Dürers Schaffen dar. Die Entwicklungslinie, die in allmählicher und organischer Entwicklung zu diesem Höhepunkt ansteigt, läßt sich aber schon von Anfang an verfolgen; irgendein neues oder fremdes Moment, das etwa als spezifisch protestantisch zu empfinden wäre, tritt nicht in Erscheinung. Der linke Flügel ist allerdings erst nach dem Glaubenswechsel gemalt. Aber einen irgendwie «protestantischen» Eindruck macht gerade er durchaus nicht, und als Flügel eines rein katholischen Altartriptychons würde er in keiner Weise herausfallen. Der Schluß post ergo ex ist hier schwerlich angebracht.

Protestantisch ist ferner zweifellos der Verzicht auf das Haupt- und Mittelbild des ursprünglichen Marienaltars, ein «Verlust der Mitte» im eigentlichen wie im übertragenen Sinne.

Und protestantisch ist endlich, noch unzweifelhafter, die nachträglich angestückte Unterschrift, die rein künstlerisch das Format verzerrt und den Eindruck beeinträchtigt, auch wenn, nach Lankheit, «die sogenannte rein künstlerische Betrachtungsweise eine Fiktion des 19. Jahrhunderts ist[14]», eine Fiktion freilich, der auch wir Kinder des 20. Jahrhunderts unterliegen, wenn wir auch gelernt haben, sie anderen Betrachtungsweisen neben- und unterzuordnen. Wie Ernst Heidrich nachgewiesen hat[15], wollte durch den vor Schwarmgeisterei warnenden Text der Inschrift

Dürer sich dagegen verwahren, in den Asebieprozeß seiner Schüler, «der drei gottlosen Maler», und ihre geistigen Führers, des freigeistigen Rektors Denck, hineingezogen zu werden.

Unberührt von dem religionsgeschichtlichen Umbruch bleibt auch im Falle Dürers die Entwicklung des Porträtisten, die 1526 in den berühmten Porträts von Holzschuher und Muffel kulminiert, daneben das sonderbar antikisierende rätselhafte Porträt des als Mensch nicht weniger rätselhaften Johann Kleeberger.

Durch seinen frühen Tod, dadurch, daß er bald nach Erreichung dieses letzten Höhepunktes starb, ersparte sich Dürer das tragische Schicksal, dem, wie wir noch sehen werden, Künstler wie Grünewald, Cranach, Baldung verfielen, in der kühlen Luft der Wortgläubigkeit eines bildfeindlichen Protestantismus sich selbst überleben zu müssen.

Lankheit hat in ebenso geistvoller wie lehrreicher Weise darauf hingewiesen, daß von der hier vollzogenen Ersetzung des Mittelbildes durch die Unterschrift zwei wahrhaft groteske Entwicklungen ihren Ausgang nehmen, nämlich die in manchen ostdeutschen Kirchen durchgeführte Ersetzung des Mittelbildes eines gemalten Retabels durch den Kanzelkorb, in dem dann also das Wort Gottes in Person erscheint, und die reinen Schriftretabel[16].

Auf jeden Fall aber stellt auch Lankheit abschließend fest, daß «mit dieser Überordnung des Wortes über das Zeichen der bildenden Kunst im Bereich des Religiösen ein tödlicher Stoß versetzt worden war[17]». Geistesgeschichtlich verkörpern Dürers Vier Apostel mitnichten einen Frühling protestantischer Kunst, sondern eine letzte und höchste Nachblüte katholischer Kunst auf protestantischem Boden, einen goldenen Herbst oder letzten Nachsommer, einen wundervollen Sonnenuntergang. Zugleich aber und darüber hinaus muß gesagt werden, daß dieses Werk die Synthese zwischen deutscher Gläubigkeit und Monumentalität italienischer Renaissance[18] auf einer so hohen und einsamen Höhe vollbringt, daß sie alle Konfessionsgegensätze und auch die ephemeren Absichten und Implikationen der kalligraphischen Nachbeschriftung weit unter sich läßt.

Mathis Gothardt — *Grünewald* — (ca. 1465—1528), der geniale Meister des numinos berauschenden Isenheimer Altars von 1512/1516, dessen leidenschaftlich übersteigerte Religiosität durch ihren Ausdruck in Form und Farbe die höchsten Leistungen des gegenreformatorischen Barocks im voraus übertrifft, und der auch in den folgenden Jahren neben dem Maria-Schnee-Altar noch mehrere große (z. T. verlorene) Altarwerke schuf, kam nicht mehr zu Ruhe und künstlerischer Arbeit, seitdem er in der Säuberung von 1526 mit den übrigen Lutheranern aus dem Dienst des Kardinal-Erzbischofs Albrecht von Brandenburg entlassen worden war, und starb schließlich, August 1528, zurückgezogen, traurig und unfruchtbar, als «Wasserkunstmacher» der Stadt Halle an der Saale. In

seinem Nachlaß fanden sich neben prunkvollen Gewandstücken aus seiner Zeit als erzbischöflicher Hofmaler und zwei Rosenkränzen Reformationsschriften Luthers.

Hans Holbein d. J. (1497—1543) hatte 1521 die mit Recht berühmte Darstellung des Leichnams Christi (in Basel) geschaffen, deren erschütternde Gewalt Dostojewski erfuhr, und die man für die Predella eines Grünewald-Altars halten könnte, wenn der extreme Vorwurf des schon verfallenden Leichnams nicht mit geradezu klassischer Beherrschtheit dargestellt wäre. Die Reihe seiner kirchlichen Werke wird höchst eindrucksvoll abgeschlossen durch die Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer mit seiner Familie (1528/1530), eines einsam aber unbeirrbar fest im alten Glauben verbliebenen Mannes. Mindestens diese beiden Werke — um andere hier unerwähnt zu lassen — gehören zu den Höhepunkten religiöser Kunst der sogenannten Dürerzeit. Seitdem aber zog sich der Freund des Erasmus, der die Konfessionsspaltung so bitter beklagte, und des Thomas Morus, der ihr zum Opfer fiel, auf die Zone des dem Konfessionshader und der rabies theologorum entzogenen weltlichen Porträts zurück, dessen anerkannter europäischer Meister er wurde und in dem er eine ununterbrochene Reihe erstrangiger Werke hervorbrachte, die er schon vorher im Schatten der kirchlichen Werke begonnen hatte. Wenn Pinder unter der Überschrift «Hans Holbein und das Ende der altdeutschen Kunst» feststellen zu können glaubt, «Holbeins Kunst ist ohne jeden Bruch[19]», so läßt sich diese Feststellung nur halten, wenn man «Kunst» im allerengsten Sinne des l'art pour l'art versteht, und im übrigen mag dieser Eindruck darauf beruhen, daß es sich hier, im äußersten polaren Gegensatz zu der explosiv übersteigerten Maßlosigkeit Grünewalds, um eine völlig beherrschte und verhaltene, zum understatement neigende Natur handelt, weshalb er ja auch durch kongeniale Wahlverwandtschaft zum Maler des englischen Hofadels prädestiniert war. Wenn er sich aber bei durchaus unverminderter Produktivität für sein ganzes weiteres Leben von der religiösen Kunst, die ursprünglich und bis dahin den Hauptinhalt seines Schaffens gebildet hatte, endgültig abwendet und wenn man ihn nun für «einen modernen Menschen, vielleicht schon bis an die Grenze des Atheismus[20]» halten und ein «Erstarren in eisiger Kälte und Schärfe[21]» empfinden kann, so ist doch auch hier die negative Wirkung der Reformation unverkennbar.

Lucas Cranach (1472—1553), der seit seiner wundervoll märchenhaften Ruhe auf der Flucht von 1504 (Berlin), seit der Landschaft mit Liebespaar aus demselben Jahr (Tuschzeichnung, Kupferstichkabinett Berlin), einer der ganz wenigen Darstellungen eines wirklich beseelten und ergriffenen männlichen Liebhabers, und seit Blättern, wie dem Kupferstich der Buße des hl. Chrysostomus von 1509 und, aus dem gleichen Jahre, dem großen Gemälde der Liebesgöttin (Leningrad, Eremitage), die ihrem Namen Ehre macht, freilich schon einen langsamen Abstieg erlebt hatte,

obwohl es immer noch zu einem Bild wie der Quellnymphe von 1518 reichte, das die ruhende Venus italienischer Meister mit Erfolg ins Deutsche übersetzt — er wurde nun Ratsherr, Kämmerer und Bürgermeister der Stadt Wittenberg und betätigte sich mit seiner Werkstatt als Luthers Hofporträtist am laufenden Band, wobei allerdings zur Steuer der Gerechtigkeit festgestellt werden muß, daß die frühesten in der unabsehbaren Reihe seiner Lutherporträts, die beiden Kupferstiche von 1520 und 1521, den Jahren des ersten Hochschwungs der neuen Bewegung, mit zu den besten und eindrucksvollsten Porträts des ganzen Zeitalters gehören. Bald darauf beginnt aber auch hier schon der Abstieg ins Hausbackene. Im übrigen malte Cranach, neben tüchtigen Porträts, protestantische Propagandabilder, frostige Allegorien und höfische Bestellungsmalereien (wie etwa die zahlreichen, handwerklich sehr gekonnten großen Jagdbilder, die besten im Prado). «In der Periode der Fürstenreformation diente Cranach, unterstützt von seinem Sohn und einer fast manufakturmäßig arbeitenden Werkstatt, dem wachsenden Repräsentationsbedarf der Höfe. Indem er dem Verfallsgeschmack dieser Auftraggeber Rechnung trug, erschöpft sich seine Gestaltungskraft mehr und mehr...[22].» Um den Abstieg zu ermessen, vergleiche man etwa die sich kokett zierende Venus von 1532 (Frankfurt, Städel) in ihrem höfisch regotisierenden Manierismus mit dem erwähnten großartigen Bild von 1509, das, wie mir scheint, selbst alle italienischen Darstellungen des gleichen Themas in den Schatten stellt.

Und endlich *Hans Baldung Grien* (1485—1545), dessen Werk, soweit erhalten, uns in der gar nicht genug zu rühmenden und zu verdankenden Karlsruher Ausstellung zum ersten Male in seiner ganzen Breite gezeigt wurde, selbstverständlich mit Ausnahme des Freiburger Hochaltars, der, wie man hier wirklich einmal sagen kann, durch Abwesenheit glänzte, da er das seltene Glück hat, nicht zum kunsthistorischen Museumsstück säkularisiert und degradiert zu sein, sondern die ursprüngliche sakrale Funktion, für die er geschaffen wurde, noch heute ununterbrochen ausübt und deshalb unabkömmlich ist.

Baldungs schüchtern-keckes Selbstporträt mit der Pudelmütze von 1504 (Basel, Kat. I 104) zeigt uns einen ergreifend zukunftsvollen Jüngling und illustriert sprechend seinen Spitznamen «Grien». Man hat mehrfach die etwas einfältige Vermutung geäußert, dieser Beiname sei von dem intensiven Grün abgeleitet, in das sich der junge Künstler auf der Selbstdarstellung des Sebastiansaltars von 1507 gekleidet hat (Kat. I 4 und Umschlagbild). Sollte überhaupt ein Zusammenhang bestehen, so könnte eher das grüne Gewand eine geistreiche koloristische Anspielung auf den Beinamen avant la lettre darstellen. Wenn Dürer ihn noch 1521 den Grünhanßen nennt, so werden ihm wohl seine Mitgesellen in der Dürerwerkstatt 1503/1505 (also genau in der Zeit des Pudelmützenporträts) diesen lustigen Spitznamen angehängt haben, den er dann selber

gutgelaunt aufnahm. Seit 1510 erscheint in seinem Monogramm das G auf dem Verbindungsstrich zwischen dem H und dem B. So auf der Zeichnung des hl. Sebastian von 1510 (Kat. I 118) und dem Holzschnitt des Sündenfalls von 1511 (Kat. II H 3).

Und das, was dieser hochbegabte Jüngling versprochen hatte, fand in geradezu überwältigender Weise seine vollste Entfaltung an der großen Aufgabe des Freiburger Hochaltars, der ihn mit seinen Gesellen von 1512 bis 1517 beschäftigte. Nicht ohne Grund bedeutete dieses gewaltige, kraftvoll fromme und innige Meisterwerk für Jacob Burckhardt den Gipfel aller altdeutschen Malerei. In den gleichen Jahren entfaltete sich neben dem großen Hauptwerk noch eine kaum glaubliche Produktivität in den verschiedensten Richtungen. So fällt in diese Zeit (1515/1517) jener auf einer Vision der hl. Birgitta beruhende Holzschnitt der sausenden Himmelfahrt Christi kopfunter (Kat. II H 15), der an wilder Kühnheit die äußersten Wagnisse des Barocks vorweg in den Schatten stellt.

Daß Baldung eines seiner in diesen Jahren entstandenen Hexenblätter (1514, Kat. I 199) durch die Beischrift «Der Chorkappen ein gut Jahr» offenbar dem Klerus der Freiburger Stadtkirche, für die er arbeitete, als Neujahrsglückwunsch widmete[23], beweist, daß in den hochproduktiven Freiburger Jahren neben aufrichtigem Ernst und inniger Frömmigkeit auch die Ausgelassenheit zu ihrem Recht kam.

Daß Baldung in allen Perioden sich ausführlich und wenig gehemmt mit der Schattenseite seines Wesens, mit seinem «Schatten» (C. G. Jung), auseinandersetzt, ist einerseits bezeichnend für die Individualität seiner Persönlichkeit, dürfte aber andererseits auch damit zusammenhängen, daß er nicht, wie die meisten seiner Kollegen, aus kleinbürgerlichen Handwerkerkreisen, sondern aus einer hochgebildeten und hochangesehenen Familie von Akademikern stammt. Diese vornehme Herkunft gibt ihm eine Überlegenheit, die sich auch in anderen Richtungen äußert. Als Angehöriger einer solchen Familie kann man sich auch «doheim ein her» fühlen, nicht nur in Italien wie Dürer. Auch die Inschrift des Freiburger Hochaltars «Deo *et virtute* auspicibus» zeigt ein humanistisch gesteigertes Selbstbewußtsein, wie es auch in dem Selbstporträt auf dem Kreuzigungsbild des gleichen Altars zum Ausdruck kommt.

Auf der Grenze zwischen seiner katholischen und seiner protestantischen Periode liegt als erschütterndes Zeugnis der Holzschnitt von 1521, der, unter Benutzung des bekannten Cranachschen Kupferstichs von 1520, Luther, abgezehrt von mönchischer Frömmigkeit, mit Heiligenschein und überschwebt von der Taube des Heiligen Geistes darstellt (Kat. II B XXXVII).

Aber nun wird Baldung hochmögender Ratsherr seiner Vaterstadt, des protestantisch-bilderfeindlichen Straßburg, und dieser Umschlag der religiösen und geistigen Atmosphäre übt auf ihn die gleiche erkältende Wirkung wie auf andere. Wenn er jetzt noch nach seinem letzten, 1522

vollendeten Altar post festum hin und wieder traditionelle religiöse Themen behandelt, so geschieht es meist in einer desillusionierenden und verweltlichenden Weise, für welche die übrigens künstlerisch keineswegs qualitätslose antikisierende Madonna von ±1532 bezeichnend ist (Kat. I 68). Altgläubige Frömmigkeit mußte «die ungewöhnliche Darstellung einer stark entblößten, antikisch gewandeten Madonna», «die dem Geschmack humanistisch gebildeter Kreise entsprechen mochte», als «schandtlich und entblößt gemalet» empfinden, wie uns das in einem ähnlichen Fall berichtet ist (Kat. Seite 56). In die Jahre 1527/1529 fallen auch Darstellungen des menschlichen Körpers ohne Verhüllung und Vorwand, so die Federzeichnung des ruhenden Liebespaares après von 1527 (Kat. I 170) und die schöne Münchener Musica von 1529 (Kat. I 54). Auch die Madonna mit den Papageien von 1527 (Kat. I 51) und eine Maria aus der Zeit nach 1535 in ihrer hellen Lieblichkeit (Kat. I 69) wirken recht weltlich. Von der überzeugenden religiösen Wärme und Innigkeit, die bis 1521 sein Schaffen beherrschte, kann nicht mehr die Rede sein. Daß es sich auch hier aber nicht etwa um ein individuelles Nachlassen der Produktivität oder des künstlerischen Könnens handelt, sondern um einen katastrophalen Umschlag des geistigen Klimas von warm zu kalt, von Sommer zu Winter, dafür ist besonders bezeichnend die Produktion des Jahres 1534.

Das Thema kämpfender Wildpferde — die es damals in den Vogesen gab[24] — hatte ihn schon einmal 1515 bei einer Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians flüchtig beschäftigt (Kat. I 147a), nun aber rückt dieses Thema vom Rande ins Zentrum. Schon mit der Jahreszahl 1531 ist uns eine solche Zeichnung erhalten (Kat. I 175), die sogar einen Höhepunkt von Wildheit darstellt, indem der eine Hengst im Begriff steht, dem anderen den tödlichen Biß in die gestreckte Kehle zu versetzen[25]. Und im Jahre 1534 scheint dieses düstere Thema geradezu die Hauptbeschäftigung des Künstlers gebildet zu haben. Nicht weniger als vier voneinander unabhängige Darstellungen des Vorwurfs sind uns aus diesem einen Jahr erhalten, die Zeichnung der drei kämpfenden Hengste (Kat. I 214) und vor allem die drei Holzschnitte (Kat. II H 78, 79, 80). In gleichem Stil, gleichem Format und gleicher Schwarz-weiß-Verteilung sind sie mit größter Sorgfalt und Meisterschaft ausgeführt, in einer Härte der Zeichnung, die der Härte des Inhalts entspricht. Jeder von ihnen ist signiert, nicht nur mit der Jahreszahl und, wie sonst stets, mit dem bloßen Monogramm, sondern ganz ungewöhnlicherweise mit dem vollen Namen *Baldung*, einmal *Baldung fecit* und einmal sogar *Jo. Baldung fecit*. Auf diesem letzten Blatt (Kat. II H 79) erscheint auch noch im Hintergrund die Figur des Meisters selber. Das alles zeigt auf alle nur möglichen Weisen, welchen exzeptionellen Wert er gerade auf dieses Thema und auf diese Blätter legte. Was hier unheimlich packend in immer neuen Fassungen zum Ausdruck kommt, das ist die teuflische Dämonie einer entgot-

teten Natur. «Die Dreiblatt-Holzschnittfolge, in der das Treiben der im Wald lebenden Wildpferde zur Brunstzeit dargestellt ist, veranschaulicht dramatisch Liebesleidenschaft und Liebesbitternis der Kreatur[26].» So treffend Carl Koch, während seine frühere Formulierung, die von dem «kampf- und lusterfüllten Treiben der Wildpferde» sprach[27], die Lusterfülltheit zu Unrecht hineinsah. In keinem Falle wird auch nur das Ziel der Brunst erreicht. Eher könnte man an das Stöhnen und die Qualen aller erlösungsbedürftigen Kreatur denken, wovon Paulus Römer 8, 22 spricht[28]. «Das Problem der auf profaner Ebene durchbrechenden Naturdämonie», wie sie in ostasiatischer Kunst beobachtet wurde[29], liegt auch hier vor. Und aus eben demselben Jahre 1534 besitzen wir nun auch ein gezeichnetes Selbstporträt, das als Vorlage für einen kleinen Buchholzschnitt diente (Kat. I 179 und II B XLV, 2). Der Ausdruck dieses Selbstporträts stimmt aufs genaueste zu dem Eindruck der gleichzeitigen Arbeiten: eine kraftvoll-harte Männlichkeit, ein unbestechlich durchdringender Blick, eine Stimmung tiefster Enttäuschung, Resignation, Freudlosigkeit, ja von Weltekel und Weltverachtung. Was uns hier anblickt, ist der «harte, männische, stolze und ängstlich-argwöhnische Geist» des «harten, willensstarken Neueuropäers», dessen Entstehung Friedrich Heer auf eben jene Zeit zurückführt[30]. Man erschrickt, wenn man an die Selbstporträts auf den Altarbildern von 1516 und 1507 oder gar an die Zeichnung von 1504 zurückdenkt.

Noch grausiger aber ist vielleicht jener Holzschnitt des behexten Stallknechts von 1545 (Kat. II H 77), Baldungs letzte Arbeit kurz vor seinem Tode, in letzter, sozusagen testamentarischer Feierlichkeit mit seinem Einhornwappen[31] und seinem Monogramm[32] gezeichnet. Es sei erlaubt, uns mit diesem Blatt eingehender zu beschäftigen, entsprechend dem besonderem Wert, den der Meister selbst auf diese seine letzte Arbeit gelegt hat.

Das Basler Kupferstichkabinett besitzt eine 1544 datierte Vorzeichnung, jedoch nur für den liegenden Stallknecht (Kat. I 182). Während ihm auf dem Holzschnitt der Striegel, den er eben benutzt hatte, und die Heugabel, die er gerade benutzen wollte[33], aus den Händen gefallen sind und, abgesehen von dieser erzählenden und erklärenden Bedeutung, die Gabel durch ihre Diagonale den künstlerischen Eindruck ganz wesentlich steigert, war es auf der Zeichnung nur ein Hut, der ihm aus der Hand gefallen war, von einer Fasson, die sonderbarerweise an einen modernen Tropenhelm erinnert.

Der Stallknecht liegt auf einer Art von Podest, dessen niedrige Vorderstufe mit ihren Waagrechten das Bild nach unten ebenso schlicht wie wirksam abschließt; und so war es auf dem Basler Blatt auch zunächst gezeichnet. Erst nachträglich — wie dort deutlich zu sehen — kam der Künstler auf den Gedanken einer rechts unten einspringenden Stufe, deren Sinn und Zweck, auf der Skizze noch nicht erkennbar, auf dem

Holzschnitt sichtbar wird, wo sie für das Monogrammtäfelchen und für die nach unten gebogenen Zinken der Heugabel den nötigen Platz schafft, außerdem die Diagonalwirkung der Heugabel wirksam unterstützt und ein Gegengewicht gegen das Wappen und die Figur der rechten oberen Bildecke schafft. Also hat der Künstler erst nach Abschluß des ersten Zustandes der Vorzeichnung diese höchst wirksame Weiterbildung ins Auge gefaßt — ein Beweis, wie intensiv und lange er gerade an diesem Vorwurf gearbeitet hat.

Das Pferd, vor seiner leeren Raufe stehend, schaut sich fragend um, wo denn eigentlich der Stallknecht bleibt, der es eben gestriegelt hatte und ihm nun, wie täglich, sein wohlverdientes Heu vom Stallboden holen sollte. Diesem Umwenden entspricht, gut beobachtet, als zugeordnete Begleitbewegung das leise Heben des Schweifes.

Der Stallknecht, in virtuos exakter, akademischer Renaissanceperspektive unerbittlich hart gezeichnet[34], liegt, wie vom Blitz getroffen, längelang auf dem Rücken, von einem furienhaften alten Weib behext, das aus dem Hintergrund der rechten oberen Bildecke gerade die Brandfackel in den Pferdestall wirft[35], in völlig abweichender und für Baldung ungewöhnlicher expressionistisch flackernder Technik gezeichnet, ein beunruhigender Kontrast der Darstellungweisen, der noch sehr wirksam die Unheimlichkeit des Bildes erhöht. Da das Pferd sich nach der von der Hexe abgewandten Seite umschaut, so sieht es die Hexe nicht, ebensowenig wie der bewußtlose Stallknecht, so daß die Hexe ihre brandstiftende Untat unsichtbar vollführen kann, von keinem sterblichen Auge beobachtet. Im ganzen stellt das Blatt sich uns dar als «der unheimliche Schwanengesang des vom Tode getroffenen Meisters[36]».

Um Mißverständnisse auszuschließen: die ausdrucksstarke und eindrucksvolle Darstellung des Dämonischen, ja Teuflischen, ist nicht das Neue und Bezeichnende: Hexen etwa hat Baldung auch schon früher mit größter Intensität und Ausführlichkeit dargestellt, sogar während seiner Arbeit am Freiburger Hochaltar. Aber da hatte eben das Teuflische seinen Platz neben und unter dem Göttlichen, das Dämonische neben dem Heiligen. Als Widerpart des Göttlichen, als das von Gott Verdammte, war es an der ihm zukommenden Stelle eingeordnet in eine heilige, von Gott geschaffene und beherrschte, auf Gott zentrierte Welt. Jetzt dagegen ist Gott von der Bildfläche verschwunden, aber nicht einmal etwa der Teufel als Antigott übriggeblieben, sondern die Natur selbst und als solche wird als dämonisch erlebt und dargestellt; gottverlassen und entgöttlicht, in einer Welt ohne Gott. Etwas derartiges hat es vor der Reformation nicht gegeben. Nicht etwa, daß es evangelischer Lehre und Weltanschauung entspräche, nichts weniger als das. Aber es ist eine ungewollte Folge der Zertrümmerung der Una Sancta, des erfolgreichen Kampfes gegen die bilderfreudige complexio oppositorum der kirchlichen Tradition.

«Daß in den Niedergangs- und Übergangsperioden religiösen Lebens

der Dämonenglaube aus den Tiefen der Volksseele mit besonderer Stärke hervorbricht[37]», bewahrheitet sich auch hier, wie denn ja Luthern selber bezeichnenderweise niemals Gott oder Christus, wohl aber bekanntlich der Teufel erschien. «Astrologie und Alchimie, Dämonenglaube und Zauberei wurden unheimliche und mächtige Nebenbuhler der Religion[38].» Dieu est mort, vive le diable!

Wir haben hier im wesentlichen den negativen *geistigen* Einfluß der Reformation auf die bildende Kunst behandelt. Aber selbstverständlich übte, wie wir bereits bei Dürer sahen, auch wirtschaftlich der durch die Reformation bedingte schlagartige Rückgang der kirchlichen Nachfrage, von der bisher die Kunst ganz überwiegend gelebt hatte, einen durchgreifenden wirtschaftlichen Einfluß in der gleichen Richtung aus[39].

Wenn schon auf fertig ausgebildete und geformte Meister, Genies und größte Talente auf der Höhe ihrer Schaffenskraft, die Atmosphäre der Zeit in solchem Maße lähmend und zerstörend wirkte, so ist es a fortiori klar, daß sie für neue, junge Begabungen, die sich allererst hätten entwickeln müssen, schlechterdings keinerlei Wachstumsmöglichkeiten bot und geradezu sterilisierend wirken mußte. Dieser Erwartung entspricht der tatsächliche Befund vollkommen. «Unmöglich wird man die Krisis der deutschen Kunst in der nachdürerischen Epoche auf ein plötzliches Ausbleiben der Talente zurückführen können, so wenig wie vorher der Überfluß an Talenten eine Laune der gebärenden Natur war: ernstlich zu verstehen ist der unheilvolle Umschwung nur im Zusammenhang mit Ebbe und Flut des geschichtlichen Gesamtlebens[40].»

Der — hauptberufliche — Dichter stand nie mit sehr festen Füßen auf der tragenden Erde; seine soziale und geistige Eingliederung war stets prekär, und so wird seine Tragik schon seit dem Altertum empfunden. Die Romantik besonders erneuert und steigert dieses Empfinden, und neuerdings besitzen wir sogar eine Tragische Literaturgeschichte, wenn sie es auch weniger mit der geistesgeschichtlich bedingten Tragik zu tun hat, um die es uns hier geht[41].

So lange der bildende Künstler noch als Handwerker galt und Handwerk goldenen Boden hatte, lebte er in einer Schicht unterhalb des Tragischen. Aber mit dem Heraufziehen der Renaissance erhebt er sich über diese schützende Schicht. In der Inschrift des Tiefenbronner Altars von 1431 begegnet uns in Deutschland zum ersten Male der Aufschrei eines Künstlers, den man versucht sein könnte, tragisch zu nennen. Aber von einer tragischen Kunstgeschichte sind wir auch heute noch sehr weit entfernt. Botticellis Bekehrung durch Savonarola wird als isolierter Sonderfall und als eine Art von Kuriosum betrachtet. Daß Goyas Wandlung vom Hofmaler des spanischen Ancien régime zum großen Ankläger seiner Zeit mit dem entscheidenden Umbruch der Revolution 1793/94 und zugleich mit einer schweren körperlichen Krankheit zusammenfiel, gibt zwar zu denken, macht aber um so weniger Beschwerden, als es sich

ja zweifellos um einen künstlerischen Umbruch nach oben handelt. Daß van Gogh im Wahnsinn durch Selbstmord endete, schien mehr in die Zuständigkeit des Psychiaters zu gehören. Und wenn Picasso erklärte, er male, um nicht aus dem Fenster zu springen, und ein Freund erwartete, ihn eines Tages erhängt hinter einem seiner Bilder zu finden, so weigert man sich standhaft, so verzweifelt ernste Aussagen ernst zu nehmen und den ihnen entsprechenden erschütternd tragischen Bruch zu sehen, der sich in seinem Schaffen zwischen 1906 und 1907 vollzieht. Unsere durchschnittlichen Kunsthistoriker lehnen Tragik als etwas gar zu unerfreuliches und bedrückendes ab, erst recht eine solche, die angeblich geistesgeschichtlich-soziologisch bedingt sein soll. Sie verharren lieber in der lauen Atmosphäre eines wohlwollenden Optimismus und ziehen es entschieden vor, die unverkennbar durchlaufenden Linien der rein künstlerischen Entwicklung zu verfolgen, die selbstverständlich bei keinem bedeutenden Künstler fehlen und erfreulicher- und begeisternderweise in aller Regel nach aufwärts gehen.

Uns Deutschen aber täte es besonders not, ohne Parteilichkeit und ohne Beschönigung der vielfältigen Tragik unserer Geschichte mutig ins Gesicht zu sehen und dadurch, nach dem berühmten Wort des Aristoteles, eine reinigende Befreiung von Mitleid und Angst zu erreichen.

---

[1] Die Prägung Lutherana tragoedia stammt von Erasmus, dem humanistischen und humanen Gegenspieler Luthers. [2] Die Karlsruher Ausstellung wurde hier sachverständig besprochen durch Dr. Hanspeter Landolt, Basel, Augustheft 1959, Seite 458-461. Teile des Folgenden sind wörtlich entnommen dem II. Band meiner «Ortsbestimmung der Gegenwart», der 1952 im Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich/Stutgartt erschien. [3] Werner Weisbach: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, 1921. [4] Carl Joachim Friedrich: Das Zeitalter des Barock, Stuttgart 1954, Seite 54, bezeichnet «das rastlose Streben nach Macht» als «den gemeinsamen Nenner» des Barocks. [5] Welchen Absturz bedeutet der Nürnberger Augustin Hirschvogel (1503—1553) gegenüber Wolf Huber, dessen Landschaftszeichnungen er gelegentlich einfach durchpaust. [6] Erwin Panofsky: Zwei Dürerprobleme, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1931, NF VIII, Seite 18—48. Derselbe: Albrecht Dürer, 3. Auflage, Princeton 1948, Vol. I, S. 225—235, Vol. II, Fig. 290—299. [7] in die lange Ahnenreihe dieser Flügelgestaltung gehören übrigens auch Baldungs Altarflügel von ±1506 mit der hl. Katharina und Barbara (Kat. I, 2, 3). [8] Klaus Lankheit: Dürers «Vier Apostel», Zeitschrift für Theologie und Kirche 1952, 49. Jahrgang, Heft 2, Seite 239. Heinrich Wölfflin hat in seiner Erlanger Dürerrede von 1921 eindringlich dargelegt, daß es sich hier um ein Ringen zwischen deutscher und italienischer Tradition handelt — mit dem Konfessionsgegensatz hat das nichts zu tun. [9] Lankheit, Seite 247 und 259[1]. [10] Erwin Panofsky: Zwei Dürerprobleme, Seite 40. [11] Lankheit, Seit 250. [12] Carl Neumann: Die Vier Apostel von Albrecht Dürer in ihrer ursprünglichen Gestalt, Zeitschrift für deutsche Bildung, 1930, Bd. VI, Seite 450—459. Die Abhandlung hat das große Verdienst, die Schrifttafeln mit aller Intensität in die Gesamtbetrachtung des Werkes hineingenommen zu haben. [13] Klaus Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1959, 4. Abhandlung, Seite 20. Ein Beispiel zugleich für die Verweltlichung des Triptychons — hier im Dienste der landesherrlichen Obrigkeit — und für das Vorrücken der Schrift gegenüber dem Bild bieten die drei sächsischen Kurfürsten von

ca. 1535 aus der Werkstatt Cranachs in der Hamburger Kunsthalle (Lankheit T. 16). Während bei den Dürerschen Aposteln die Schrifttafeln nur 3% der gesamten Bildfläche ausmachen, sind es 10 Jahre später bei dem Kurfürsten-Triptychon schon 36%. [14] Lankheit 1952, Seite 251. [15] Ernst Heidrich: Dürer und die Reformation, 1908. [16] Dürers «Vier Apostel», Seite 249—252. So grotesk der Gedanke auch anmuten mag, deutet sich doch in diesen sonderbaren Ansätzen jene Entwicklung von der bildenden Kunst zur Literatur an, die dann ein Vierteljahrtausend später in der Goethezeit kulminiert. Dazwischen konnte sich in dem durch die Zurückdrängung der bildenden Kunst entstandenen Vakuum die Musik entfalten. Überspitzt könnte man geradezu sagen: ohne den durch die Reformation bedingten Zusammenbruch der bildenden Kunst kein Bach und kein Goethe. [17] Lankheit 1952, Seite 253. [18] Wenn Carl Neumann «das Gespenst einer Synthese zwischen Deutschland und Italien» als «an sich unmöglich» bezeichnet (Zeitschrift für deutsche Bildung, 1930, Band VI, Seite 459), so beweist das jedenfalls, wie ungeheuer schwer diese von Dürer hier gelöste Aufgabe war. [19] Wilhelm Pinder: Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Band VI, Köln 1951, Seite 29. [20] Pinder, Seite 15. [21] Hans Curjel: Hans Baldung Grien, München 1923, Seite 141. [22] So in der vorgeschriebenen vulgärmarxistischen Sprache, aber sachlich nicht unzutreffend, die «Erklärung des deutschen Lucas-Cranach-Komitees zur 400. Wiederkehr des Todestages von Lucas Cranach dem Älteren» in «Lucas Cranach der Ältere und seine Zeit», Veröffentlichung der (zonen-)deutschen Akademie der Künste, (Ost-)Berlin 1953, Seite 10. [23] Was doch wohl für die umstrittene Eigenhändigkeit spricht. Die etwas geringere technische Qualität der Ausführung ist bei einer termingebundenen Gebrauchsgraphik wohl erklärlich, ebenso auch die verhältnismäßige Leerheit des Bildraumes im Gegensatz zu der folkloristischen Überfüllung der anderen Hexenbilder mit immer neuen Einfällen und Details. Ein ähnlicher Neujahrswunsch auf dem frommen Blatt Kat. I 128 von 1511 oder 1512; offenbar stand er damals mit seinen Klerikern noch nicht so gut, um sich einen gewagten Scherz leisten zu können. [24] (Kat. Seite 281). Jedoch dürfte es sich nicht um primäre Wildpferde, sondern um sekundär verwilderte Hauspferde handeln. [25] In der Natur kommt solches Verhalten nur selten vor. Vgl. Konrad Lorenz: Über das Töten von Artgenossen, Jahrbuch 1955 der Max-Planck-Gesellschaft, Seite 105—140. [26] Carl Koch: Über drei Bildnisse Baldungs als künstlerische Dokumente vor Beginn seines Spätstils. Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1951, Band V, Seite 68. [27] Carl Koch: Die Zeichnungen Hans Baldung Griens, Berlin 1941, Seite 12. [28] Auch Baldungs heute verschollenes Gemälde der ehemaligen Sammlung Künast, «eine Taffel, darauf etliche Schlangen und andere Tier», wird wohl in diesen Zusammenhang gehören. [29] Friedrich H. Spiegelberg: Die Profanisierung des japanischen Geistes als religionsgeschichtliches Phänomen, dargestellt an Hand einer Analyse der Farbenholzschnitte des Ukiyo-Ye, Leipzig 1929, Seite 118. [30] Friedrich Heer: Die dritte Kraft, Frankfurt 1959, Seite 149. [31] Sein Einhornwappen hat der Künstler zwar mehrfach besonders gezeichnet (Kat. II H 84, 85), einmal auch, wie es scheint, als Vorstudie für dieses Blatt (Kat. Seite 285), aber es sonst, wenn ich recht sehe, niemals als Signatur auf einer Arbeit angebracht, wenngleich unter den Tieren der Schöpfungstafel (Kat. I 64) auch das Einhorn nicht fehlt. [32] Das Monogramm beschränkt sich auf die wie gewöhnlich verbundenen Buchstaben HB, läßt also das seit 1510 sonst meist dazwischengestellte G fort. Das geschieht zwar auch sonst gelegentlich, aber gerade bei dieser letzten Arbeit, im Angesicht des von ihm so oft beschworenen Todes, mag dem Meister die Erinnerung an den übermütigen Spitznamen seiner Jugend besonders unpassend erschienen sein. Während aber die Vorzeichnung groß und deutlich die Jahreszahl 1544 trägt, fehlt sonderbarerweise hier auf dem üblichen Monogrammtäfelchen die Jahreszahl, obwohl für sie die ganze untere Hälfte des Täfelchens ausdrücklich freigelassen ist, die nun leer bleibt. Vgl. etwa das Täfelchen Kat. II H 272, wo bei

gleicher Raumverteilung unter dem Monogramm die Jahreszahl 1513 erscheint, während auf dem Holzschnitt Christus an der Martersäule (Kat. II H 14) das Monogramm die Mitte des Täfelchens einnimmt und offenbar schon geschnitten war, so daß die Jahreszahl 1517 nachträglich oben rechts unter Benutzung des dort noch stehenden Holzes dazwischengeklemmt werden mußte. Sonst steht bei fehlender Jahreszahl das Monogramm naturgemäß in der Mitte des Täfelchens. Sollte es etwa so gewesen sein, daß für dieses Blatt die Jahreszahl 1545 in Frage gekommen wäre — denn die Datierung der Vorzeichnung von 1544 gibt für den Holzschnitt doch nur einen terminus post quem, dem als terminus ante quem erst der Tod des Meisters September 1545 gegenübersteht — und daß aus einer Vorahnung heraus, daß dies sein Todesjahr sein würde, der Meister eine Art abergläubischer Scheu empfunden hätte, diese Jahreszahl einzusetzen, sozusagen zu berufen? Baldungs auffallend stark wechselnde Signierungsweise verdiente übrigens einmal besonders untersucht und auf ihre Motive analysiert zu werden. [33] Allerdings benutzen Hexen die Heugabel wie den Besen auch als dämonisches Reittier, und in dieser Verwendung erscheinen Heugabeln auf mehreren Hexenblättern Baldungs. Aber dieser magische Mißbrauch schließt doch weder bei der Heugabel noch bei Besen den ganz normalen, alltäglichen Gebrauch aus, für den diese Geräte eigentlich bestimmt sind. Hier an einen Zusammenhang zwischen der offensichtlich ihrem normalen Gebrauch dienenden Heugabel und der Hexe zu denken, scheint mir vollkommen abwegig; der Stallknecht hat die sich in der Ohnmacht öffnende rechte Hand noch auf dem Stiel seiner Heugabel liegen. In der gleichen Richtung abwegig wäre es doch wohl auch, auf der Vorzeichnung den Hut wegen seiner freilich sonderbaren Form als Konvexspiegel zu deuten, der allerdings als Gerät sinnlicher Eitelkeit des Weibes anderwärts, auch auf einem Hexenblatt, eine Rolle spielt. Radbruch (siehe unten Fußnote 35) hält die Heugabeln der Hexenbilder für Ofengabeln, wozu sie sich aber, schon weil hölzern, schlecht eignen; mindestens müßten sie dann angekohlt sein. Wenn einige Hexen sie in dieser Weise benutzen, so ist das eben nur ein Mißbrauch mehr. Radbruch selber bemerkt, daß die Heugabel des Stallknechts «der Ofengabel einer Hexe völlig gleichsieht», eine Gleichung, die sich natürlich auch umkehren läßt. [34] In ähnlicher perspektivischer Verkürzung der Oberkörper Christi auf der Beweinung (1514/17, Kat. II H 12); vgl. auch die Dürerzeichnung des Leichnams Christi von 1505. In einem Holzschnitt aus Dürers Unterweisung der Messung (HB 149) stellt sich «Der Zeichner des liegenden Weibes» das gleiche besonders schwierige Problem perspektivischer Verkürzung, allerdings auch nur für den Oberkörper des Modells. [35] Der berühmte Heidelberger Rechtslehrer Gustav Radbruch (1878—1949) hat in seiner Abhandlung über «Hans Baldungs Hexenbilder» sich um die Klärung der dargestellten Realien erhebliche Verdienste erworben: Elegantiae iuris criminalis, Basel 1938, Seite 26—37; 2. neubearbeitete und erweiterte Auflage, Basel 1950, Seite 30—48. In einem Zusatz zur 2. Auflage versucht er, im Zuge des seit einiger Zeit beliebten Allegorismus, eine neue Deutung des letzten Holzschnitts. Danach soll es sich, wie bei einer Petrarca-Illustration des Hans Weiditz, auch hier um eine Allegorie des Zornes handeln: Die Hexe hätte mit ihrer Fackel das Pferd so erschreckt, daß es «zornig» ausschlug und mit dem rechten Hinterhuf seinen Pfleger tödlich traf. Abgesehen davon, daß einem alten, erfahrenen und mit seinem Pferd eng vertrauten Stallknecht dergleichen nicht leicht passiert: Auf die Darstellung mörderisch wilder, böser Hengste und Stuten verstand sich ja Baldung wahrhaftig. Dies hier aber ist ganz im Gegenteil ein denkbar braves Stallpferd, anscheinend sogar ein Wallach. Und eine Pointe des dargestellten Hergangs liegt ja gerade darin, daß auch das brave Pferd die Hexe gar nicht sieht. Darstellungen zahmer und zum Teil gezäumter Pferde finden sich auch unter den Silberstiftzeichnungen des Karlsruher Skizzenbuches (Koch 195—199) und auf dem Kupferstich von 1510/1512 (Kat. II K 5), wo nach dem Vor-

bild von Dürers «Kleinem Pferd» ein Pferd (Wallach?) mit seinem Stallknecht dargestellt ist. Die Bezeichnung «Stallknecht, ein Pferd am Zügel führend» ist übrigens unzutreffend. Das Pferd ist noch gar nicht gezäumt, vielmehr hat der Stallknecht das Zaumzeug mit Kandare, Kinnkette und Zügeln noch über dem linken Arm und will erst gerade aufzäumen. Mit der linken Hand hält er die Mähne, mit der rechten den Kopf am Gesicht und lehnt sich nach hinten, um so das Pferd zum Stehen zu bringen. Durch die Bewegung des linken Vorderbeines verrät das Pferd Hohe Schule. Wenn Radbruch — Seite 39 — glaubt, aus der Anbringung des Familienwappens schließen zu sollen, daß «in diesem Bild ein sehr mächtiges... persönliches Erlebnis wirksam» gewesen sein muß, so scheint mir die im Text gegebene Deutung befriedigender. [36] So charakterisierte, wie ich nachträglich sehe, schon Hans Curjel das Blatt durchaus übereinstimmend mit der hier vertretenen Deutung: Hans Baldung Grien, München 1923, Seite 332. [37] So Wilhelm Bousset: Die Religion des Judentums im neutestamentlichen Zeitalter, 2. Auflage, Berlin 1908, Seite 331. [38] Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Band III, Leipzig 1926, Seite 173. Auch «eine Strafjustiz von schauerlicher Grausamkeit» erwähnt Dehio mit Recht in diesem Zusammenhang, wobei jedoch zu bedenken ist, daß die Strafen um so abschreckender sein mußten, je geringer die Wahrscheinlichkeit war, des Täters habhaft zu werden. [39] Vgl. Georg Stuhlfauth: Künstlerstimmen und Künstlernot aus der Reformationsbewegung, Zeitschrift für Kirchengeschichte 1937, Band 56, Seite 498—514; Fr. Buchholz: Protestantismus und Kunst im 16. Jahrhundert, Leipzig 1928. [40] Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Band III, Leipzig 1926, Seite 169. «Das Wunder, daß das Genie fast niemals allein aufzutreten, die Natur vielmehr auf so anschaubare wie unerklärliche Weise Genies gleichsam in ganzen Würfen zur Welt zu bringen pflegt» (Wilhelm Pinder: Holbein d. J., Köln 1951, Seite 11) — dieses Wunder erklärt sich stets soziologisch aus der Gleichheit der geistesgeschichtlich-gesellschaftlichen Situation für alle Zeitgenossen. Wenn Walter Goetz schreibt (Propyläen-Weltgeschichte, Band V, 1930, Seite 356), «Der künstlerische Geist eines Volkes ist ununterdrückbar (??), und eher kann man für das Deutschland jener Zeit ein Schwanken in der künstlerischen Leistungsfähigkeit behaupten, als eine Unterdrückung der Kunst durch die Reformation» — so scheint mir dieser Versuch einer Entlastung der Reformation durch die oben zusammengestellten Tatsachen hinreichend widerlegt, ganz davon abgesehen, daß «ein Schwanken in der künstlerischen Leistungsfähigkeit» doch nur x = y setzt. [41] Walter Muschg: Tragische Literaturgeschichte, 3. Auflage, Bern 1957. Allerdings versteht das bedeutende Buch tragisch in einem sehr viel weiteren Sinne.

Gerade die Künstler, die in diesem Aufsatz behandelt wurden, nur mit der bezeichnenden Ausnahme von Grünewald, nennt 1523 der Humanist Beatus Rhenanus als die berühmtesten deutschen Maler seiner Zeit, und zwar in der Reihenfolge Dürer, Baldung, Cranach, Holbein (In C. Plinium, Basel 1526, p. 29/30, nach Dürer Schriftlicher Nachlaß, her. v. H. Rupprich, I. Berlin 1956, Seite 296).