

HOLGER JACOB-FRIESEN (HRSG.): Hans Baldung Grien. heilig/unheilig. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2020. 504 S. ISBN 978-3-422-97981-9. Geb. € 39,90.

HOLGER JACOB-FRIESEN, OLIVER JEHL (HRSG.): Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2019. 320 S. ISBN 978-3-422-97982-6. Geb. € 29,90.

Hans Baldung Grien (1484/85–1545) gehört zu den außergewöhnlichsten Renaissance-Künstlern nördlich der Alpen. Er wurde in Schwäbisch Gmünd geboren, in Straßburg oder in Schwaben ausgebildet und an seiner späteren Wirkungsstätte auf dem protestantischen Friedhof St. Helena in Straßburg beigesetzt. Als Sohn einer humanistischen Gelehrtenfamilie und als Geselle in der Werkstatt Albrecht Dürers verkörpert er den Typus des gebildeten, weltoffenen Künstlers der Frühen Neuzeit. Mit rund 90 Gemälden, etlichen Glasbildern, 250 Zeichnungen, an die 80 Einblattholzschnitten und ungefähr 500 Buchholzschnitten, die für ihn gesichert sind oder mit ihm verbunden werden, prägte der Maler, Zeichner und Grafiker die Kunstlandschaft des deutschen Südwestens maßgeblich. Als sein Hauptwerk gilt der Hochaltar des Freiburger Münsters (1516), auf dem der Hinweis auf seine *virtus* Baldungs souveränes Selbstverständnis widerspiegelt.

Die Kunsthalle Karlsruhe widmete dieser herausragenden Künstlerpersönlichkeit des 16. Jahrhunderts 2019/20 eine Große Landesausstellung (30.11.2019–08.03.2020). In diesem Zusammenhang entstanden zwei Publikationen: Ein Ausstellungskatalog und ein Aufsatzband mit neuen Perspektiven auf das Werk des Ausnahmekünstlers. Die farbliche Gestaltung der Bände in sattem Grün bezieht sich dabei gelungen auf Baldungs Namenszusatz »Grien«.

Der Titel des Katalogs »heilig/unheilig« ist durch das gewählte Covermotiv der »Maria mit Kind und Papageien« (1533) zum Ausdruck gebracht, denn das eigentlich sakrale Motiv enthält explizit erotische Details. Hier zeigt sich bereits das Faszinierende an Baldungs Œuvre, das erbaulich-fromme sowie dunkle-magische, erotische und intellektuelle Facetten besitzt. Unkonventionelle ikonografische Einfälle verbinden sich bei ihm mit einer »unklassischen« Stilistik und machen sein Werk so einzigartig (Vorwort und Dank, Pia Müller-Tamm, 15). Der umfassende und reich bebilderte Band erläutert und diskutiert die rund 260 in der Ausstellung gezeigten und aus zahlreichen internationalen Sammlungen stammenden Exponate im Kontext ihrer Entstehungszeit: Madonnen und Hexendarstellungen, Historienbilder, (Selbst)Porträts und Allegorien, ortsgebundene Werke für die Kirche und mobile Schöpfungen, die im Auftrag des Adels entstanden.

Dem Katalogteil sind vier Essays vorangestellt. Ausgehend von Baldungs Gemälde »Lot und seine Töchter« (um 1535/40) geht Holger Jacob-Friesen auf die Schaulust in der Frühen Neuzeit ein (22–39). Er zeigt auf, wie die venezianischen Renaissance-Maler mit ihren Darstellungen liegender weiblicher Akte der Schönheit und der Liebe huldigten. Der Akt sei eingebunden gewesen in mythologische Erzählungen und bukolische Landschaften, wobei die Schaulust des Betrachters »durch keinerlei moralische Warnungen geschmälert« worden sei (38). Daher sei Baldungs Verknüpfung des Aktes mit einer brennenden Geschichte aus dem Alten Testament gewissermaßen »unitalienisch« (ebd.). Dass die Darstellungstradition des »Ungleichen Paares« und der »Weiberlist« mit ins Bild gesetzt worden seien, habe den moralischen Charakter des Bildes noch verstärkt. Die Moral sei dabei das Wesentliche gewesen, nicht nur eine Rechtfertigung für die Darstellung eines anstößigen Sujets. Denn, dass sich selbst der begnadete Lot zur Sünde habe hinreißen lassen, habe dem Betrachter die eigene Anfälligkeit für unsittliches Verhalten bewusst gemacht und diesen in ein »heilig-unheiliges Spannungsfeld versetzt« (ebd.).

Julia Carrasco wirft ein Schlaglicht auf Baldungs zeichnerisches Werk, das in der Forschung als das »überzeugendste« innerhalb seines Schaffens angesehen wird (40–51). Da das Medium der Zeichnung eine spezielle schöpferische Freiheit gewähre, ließe sich Baldungs künstlerische Identität dort oftmals sehr unmittelbar studieren, so die Autorin. Dies zeigt sie an einem charakteristischen Werk Baldungs auf: der beeindruckenden Hell-Dunkel-Zeichnung »Die Kugelläuferin« (1514?), die dem zeitgenössischen Betrachter als Sinnbild der Unbeständigkeit und der gefährlichen Ausschweifung reizvoll dargeboten wird.

Baldungs historisches Umfeld beleuchtet Frank Müller, indem er aufzeigt, wie der Humanismus am Oberrhein allmählich in der Reformation aufging (52–61). Dies ist deswegen von Bedeutung, weil sich die Kunst dank der humanistischen Ideale jenseits aller konfessionellen Differenzen stilistisch und ikonografisch weiterentwickelte, namentlich in den Gattungen des Porträts und der profanen Historie, was sich insbesondere auch im Werk Baldungs widerspiegelt.

Eine stilistische Einordnung Baldungs unternimmt Johanna Scherer, indem sie Baldungs Verbindung zum Manierismus erschließt (62–73). Diese liege darin begründet, dass Baldung wie zahlreiche andere Künstler seiner Zeit bestrebt war, eine dem Gegenstand und dem Geschmack des Auftraggebers möglichst angemessene Stilform zu finden. Diese Gleichzeitigkeit verschiedener Stilmodi sei einer von vielen Aspekten, die Baldung mit der manieristischen Kunst verbinde.

Die 17 Kapitel des Katalogs sind sowohl chronologisch als auch inhaltlich gegliedert (74–481). Mit prägnanten Einführungen und Exponattexten sowie hochwertigen Abbildungen bietet der Katalogteil einen umfassenden Überblick über das Werk des großen Malers, Zeichners und Druckgrafikers Hans Baldung. Als wissenschaftlicher Auftakt in Vorbereitung der Landesausstellung fand 2018 ein mehrtägiges Kolloquium in der Kunsthalle Karlsruhe statt (18.–20.10.2018). Der daraus hervorgehende Tagungsband vereint in 22 Essays zahlreiche neue Forschungserkenntnisse und -ansätze.

Eingeleitet wird die Publikation mit einem Beitrag der beiden Tagungsinitiatoren, Holger Jacob-Friesen und Oliver Jehle (6–17). Sie geben einen Überblick über die Baldung-Rezeption. Schon Ende des 19. Jahrhunderts hatte Gabriel von Téry die ersten Kataloge der Zeichnungen und Gemälde veröffentlicht. 1902 fand in Baden-Baden das erste Symposium zum Künstler statt. Nach Präsentationen in Berlin und Wien 1934/35 erfolgte 1959 in Karlsruhe eine große Würdigung Baldungs, die Auftakt für zahlreiche Forschungsprojekte und weitere Ausstellungen war. Hieran knüpft der letzte Beitrag des Bandes von Justus Lange an, womit der Publikation eine inhaltliche Klammer gegeben ist (273f.). Denn Lange geht auf den Altmeister der Baldung-Forscher, Oscar Eisenmann, ein. Eisenmann schloss seine (nicht erhaltene) Doktorarbeit über Baldung 1869 in Tübingen ab und verfasste 1878 einen Eintrag für Julius Meyers »Allgemeines Künstler-Lexikon«, der als Startpunkt der modernen Baldungsforschung gilt. Welch große Faszination von Baldungs Werk nach wie vor ausgeht und welche Fragen die Forschung bis heute nicht abschließend beantwortet hat, zeigt Josef Leo Koerner in seinem Essay auf (18–35). Baldungs Figuren würden den Betrachter unmittelbar einbeziehen, sodass dieser zum »Opfer« oder »Verbündeten« der Dargestellten werde; man werde mit den Protagonisten vertraut und zugleich im Dunkeln belassen.

Hans Baldungs familiären Hintergrund erläutert Casimir Bumiller (36–47). Bei den Familienmitgliedern des Künstlers handelte es sich allesamt um Gelehrte, Juristen und Ärzte, die am Oberrhein lebten und wirkten. Baldung wuchs also in einem gelehrten und humanistisch geprägten Umfeld auf. Bumiller zeichnet die Reisen Baldungs nach und stellt zum Schluss die These auf, Baldung habe entgegen der geläufigen Forschungsmeinung zumindest einen Sohn gehabt, den er wie sich selbst auf dem Freiburger Hochaltar porträtiert haben könnte.

Mehrere Beiträge beleuchten das Verhältnis von Hans Baldung zu Albrecht Dürer. Daniel Hess hinterfragt die etablierte Meinung einer Ausbildungsstätte Dürers in Nürnberg, an der auch Baldung gelernt haben soll (48–57). Ein Brief Dürers an seine Mutter lege nahe, dass es zur Zeit von Dürers Venedig-Aufenthalt keine personalstarke Werkstatt in Nürnberg gegeben habe. Außerdem benennt der Autor unterschiedliche künstlerische Vorgehensweisen, die Baldung von Dürer unterscheiden – etwa seinen »rohen« Pinselstrich. Wolle man an der Mitarbeit Baldungs in der Dürer-Werkstatt festhalten, so seien daher eine Erweiterung des Werkstattbegriffs und neue Formen der Zusammenarbeit in Erwägung zu ziehen. Hartmut Scholz diskutiert die Stellung zu Dürer anhand von Baldungs Glasmalereien (58–67). In dieser Gattung hinterließ Baldung im süddeutschen Raum deutliche Spuren. Ein Hauptwerk ist das »Löffelholz-Fenster« (1506) im südlichen Seitenschiff von St. Lorenz in Nürnberg. Scholz spricht sich dafür aus, dass Baldung maßgeblich an dessen Ausführung mitgewirkt habe. Er stellt die schlüssige These auf, dass der Künstler – zumindest in der Zeit der Abwesenheit Dürers – in der Werkstatt des renommierten Stadtglasers Veit Hirsvogel gearbeitet habe. Dem künstlerischen Verhältnis »Dürer – Baldung – Grünewald« widmet sich Michael Roth (68–79). Er schlussfolgert, dass ungeachtet der virulenten Frage nach einer »Dürer-Schule« in den frühen Jahren des 16. Jahrhunderts von einem starken Einfluss des Dürerschen Frühwerks auf Baldung ausgegangen werden müsse, der auch über den Nürnberg-Aufenthalt hinausgereicht habe. Dagegen seien Kontakte zwischen Baldung und Grünewald während ihrer mutmaßlich gemeinsamen Phase in Nürnberg um 1503 bislang nicht greifbar geworden. Sabine Söll-Tauchert diskutiert die Frage, ob Baldung in seiner Rezeption der Dürer-Arbeiten eine eigene Position vertrat oder ob von einer dezidierten Gegenreaktion auf dessen Werk gesprochen werden könne (80–91). Die Gegenüberstellung von Baldungs und Dürers Selbstbildnissen und weiteren Werken wie der »Wildpferde-Folge« verdeutliche, dass Baldung sich intensiv mit den Inventionen Dürers auseinandergesetzt habe. Dabei habe Baldung eigene Positionen entwickelt, eventuell auch um den Meister zu übertreffen. Unterschiede zwischen den Künstlern zeigt auch Holger Jacob-Friesen auf, indem er die Sebastians-Darstellungen von Dürer (Kupferstich, um 1498/99) und Baldung (Holzschnitt, 1512) miteinander vergleicht (92–105). Die Unterschiede führt er auf die gegensätzlichen Künstlertemperaturen zurück, aber auch auf die voneinander abweichenden Lesarten der Sebastianslegende. Dürer zeige Sebastian als Märtyrer, dessen idealisierter Körper ein Ausdruck christlicher Jenseitshoffnung sei. Hingegen führe Baldung das Leid des Gemarterten vor Augen, er stelle dessen Verzweiflung auf dramatische Weise dar und schaffe damit eine höchst eigenwillige Formulierung des Themas.

Dem Leitmotiv des »Sündenfalls« in Baldungs Werk widmet sich Julia Carrasco (106–117). Die Bandbreite der künstlerischen Interpretation Baldungs nehme dabei sowohl eine Sonderstellung in dessen Werk als auch im Kunstschaffen jener Zeit ein. Baldungs technisch qualitative Darstellungen seien sinnlich aufgeladen sowie mehrdeutig und damit sowohl originell als auch innovativ, womit er eine selbstständige Antwort auf Dürers Vorbild gegeben habe. Baldung habe Dürers narrative Struktur aufgehoben und die Geschlechterpolarität pointiert, wobei sinnliche Betrachtung und moralisierende Aussage einander konterkariert, aber auch wechselseitig bedingt hätten. Thomas Noll analysiert Baldungs »ikonografischen Stil« und damit die Art und Weise, wie sich der Künstler vor allem religiösen Themen auf originelle Weise annäherte (118–131). Noll führt dies anhand des Freiburger Altarbilds aus, das er unter anderen mit Werken von Dürer oder Albrecht Altdorfer vergleicht. Die Besonderheit von Baldungs Interpretationen sei dabei die unmittelbare Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens, die haptische Präsenz, die – etwa im Helldunkel seines Holzschnitts »Kreuzigung« (1510–14) – nahezu überwältigend wirke.

Die folgenden Beiträge widmen sich Einflüssen, die nicht auf Baldungs direktes Künstlerumfeld zurückzuführen sind. Dietmar Lüdke untersucht, wie die byzantinische Kunst Baldung in seinen Freiburger Jahren inspirierte (132–143). Anschaulich wird dies beispielsweise in der »Maria mit Kind im Wolkenkranz« auf der Predellarückseite des Freiburger Hochaltars (1516). Mit seinen Rückgriffen auf die Kunst des Mittelalters habe Baldung – wie andere Meister seiner Epoche – nach einer Erweiterung und Erneuerung der spätgotischen Sakrilmalerei gestrebt, die als »Gewähr für das Authentische« (Hans Belting) eine wichtige Rolle gespielt habe. Den Bezug zur italienischen Kunst thematisiert Bernard Aikema (144–153). Baldung waren italienische Werke in Form von Stichen oder Zeichnungen bekannt, auch wenn Aikema zu Recht von der Möglichkeit paralleler Entwicklungen und nicht von Übertragungen spricht. Die Behandlung bestimmter Themen durch Lorenzo Lotto und Baldung würden etwa eine gewisse Verwandtschaft zeigen, ohne von einer Beeinflussung sprechen zu können. Dies führt der Autor darauf zurück, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts der humanistisch-diskursive Hintergrund in den gehobenen Gesellschaftsschichten dies- und jenseits der Alpen gleichermaßen verbreitet war.

Baldungs eigenen Wirkungsgrad beleuchtet Christian Müller mit seiner Analyse des sog. Pseudo-Leu (154–167). Dieser Künstler, der um 1490 vielleicht in Basel zur Welt kam, könnte Baldungs Zeichnungen der Straßburger Zeit als Vorlagen genutzt haben. Diese stilistische Vermutung würde durch das von ihm verwendete Papier gestützt, das ausschließlich auf den Oberrhein und hier speziell nach Straßburg verweise. Um Baldungs späteres glasmalerisches Oeuvre geht es bei Ariane Mezger (168–181). Sie erläutert, dass Baldung erstaunlicherweise fast immer nur Zuarbeiter am Gestaltungsprozess gewesen sei. Offenbar habe er sich mit seinen Entwürfen für meist kleinere Fenster parallel zu seinen fordernden Aufträgen immer wieder ein schnelles Zubrot verdient.

Den historischen Rahmen von Baldungs rätselhaften Hexenbildern spannt Wolfgang Zimmermann auf (182–193). Er legt dar, dass die Ikonografie dieser Darstellungen die theologische und juristische Diskussion des Spätmittelalters reflektierte, die besonders intensiv am Oberrhein geführt wurde. Baldungs Interpretationen seien daher kein Solitär, sondern Teil eines gelehrten gesellschaftlichen Diskurses – vom Hexenhammer angefangen bis zu seinen Folgewerken. Inhaltlich an diesen Aspekt anknüpfend beschäftigt sich Yvonne Owens mit Baldungs Bildmotiv der mächtigen alten Hexe (194–203). Diese habe der Künstler oft zentral positioniert, um ihren allumfassenden Einfluss auf die anderen Hexen des Bildes zu betonen. Owens zeigt den kulturhistorischen Hintergrund für diese Darstellung auf: Quellen belegen, dass die Sexualität älterer Frauen seit der Antike als gefährlich betrachtet wurde, da die Wechseljahre ihnen nicht mehr erlauben würden, ihr inneres »Gift« auszustoßen. Baldungs Wiedergabe des Frauenkörpers ist auch Thema bei Daniela Bohde, Anna Christina Schütz und Irene Brückle (204–217). Die Autorinnen zeigen durch ihre genaue Analyse der Hell-Dunkel-Zeichnung – insbesondere den erotischen Hexendarstellungen von 1514 und 1515 – wie es Baldung gelang, Volumina und Raum zu erzeugen und damit speziell den Frauenkörper erfühlbar zu machen. Mit seiner Kunst, Körper aus dem Dunkel entstehen zu lassen, verführe er den Betrachter dazu, diese mit den Augen abzutasten und zum »Objekt unseres erotischen Blicks« zu machen (215).

Ulrich Söding widmet sich der in der Forschung zuweilen vernachlässigten Porträtkunst Baldungs, die im Gegensatz zu den mimetischen Bildnissen eines Dürers oder Hohlbeins stilisiert und typisiert sei und damit wenige psychologische Momente erkennen ließe oder Empathie erzeugen würde (218–231). Die Distanz zwischen Maler und Modell sei den Darstellungen anzumerken, so Söding. Es sei darüber hinaus erkennbar, dass der Maler spätgotische Relikte aufgegriffen und diese in einen eigenen Manierismus überführt, die klassische, von den italienischen Vorbildern geprägte Porträtkunst also in

gewisser Weise übersprungen habe. Als Beitrag zu Baldungs Werkverzeichnis versteht sich der Aufsatz von Ueli Dill (232–245). Im Zusammenhang mit zwei Epigrammen Bonifacius Amerbachs geht der Verfasser auf das humanistische Milieu Freiburgs in den Jahren 1515–1518 ein. Der Student Amerbach verfasste diese Epigramme in griechischer oder lateinischer Sprache für Kommilitonenporträts, die möglicherweise von Baldung angefertigt oder zumindest geplant wurden.

Oliver Jehle legt überzeugend dar, dass Baldung im sog. Prado-Diptychon (»Die Grazien« und »Die Zeitalter des Lebens«, um 1534) bewusst auf eine lateinische Inschrift verzichtet und seinen intellektuellen Anspruch auf andere Weise eingelöst habe (246–259). Als diplomatisches Geschenk eingesetzt und damit auf ein gelehrtes Publikum hin angelegt, habe der Künstler absichtsvoll eine eindeutige Lesbarkeit vermieden. Baldungs Schöpfung beruhe dabei auf einem Weltverständnis, das keine Frontstellung von paganem und christlichem Wissen mehr kenne. In seinem Werk würden sich die Wissenskulturen der Antike und des Christentums vereinen, die Konfessionen sich versöhnen. Jan Nicolaisen geht es schließlich um die »Verzeitlichung« des Bildes bei Baldung und damit um eine Kategorie, die zwischen einer privaten und öffentlichen, in Baldungs Zeit auch einer göttlichen Strukturierung stand (260–273). Baldung habe sich die Frage nach der Zeit gestellt und diese in seinem Spätwerk durch die Verbildlichung von Lebenszeit, Diesseits, Jenseits und Eros großartig kombiniert. Der Künstler zeige einen Mensch, der seelisch begabt zur Erinnerung sei und deswegen in Erinnerung bleiben könne. Damit erschaffe er seinen eigenen Anteil an der Zeit innerhalb der Ewigkeit Gottes.

Hans Baldung Grien wurde lange als »bekanntester Unbekannte« seiner Epoche bezeichnet. Die beiden Publikationen der Kunsthalle Karlsruhe widmen dem Künstler jene Aufmerksamkeit und Wertschätzung, die in der Forschung bis jetzt seinen Zeitgenossen Dürer, Grünewald, Cranach, Burgkmair, Altdorfer und Holbein d. Ä. und d. J. vorbehalten blieb. Es gelang eine umfassende und innovative Erschließung seines Œuvres, die zukünftig als Corpuswerk zum Künstler gelten darf.

*Melanie Prange*

MANFRED KNEDLIK (HRSG.): Das Passions- und Osterspiel (1566) von Sebastian Wild (Editio Bavarica, Bd. VII). Regensburg: Friedrich Pustet 2019. 144 S. ISBN 978-3-7917-3033-2. Geb. € 24,95.

Obwohl das reformatorische Schauspiel schon seit Längerem vermehrt im Fokus der germanistischen Mediävistik steht, zeigt sich insbesondere für die reformatorischen Dramen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Mangel an Editionen. Umso größer ist das Verdienst Manfred Knedliks, das Passions- und Osterspiel Sebastian Wilds aus dem Jahr 1566 ediert und einem breiten Lesepublikum zugänglich gemacht zu haben. Gerade dieses Spiel ist interessant, da es an die Tradition der mittelalterlichen Passions- und Osterspiele anknüpft, zugleich in Verbindung zu reformatorischem Bibeldrama und reformatorischer Theaterprogrammatis steht, darüber hinaus in einer konfessionsgeschichtlich interessanten Zeit und im hierfür bedeutenden Augsburg zur Aufführung kam.

Die Edition gliedert sich in fünf Teile. Sie beginnt mit dem Spieltext, der dem Druck getreu wiedergegeben ist: Orthografie und Interpunktion wurden bis auf wenige Normalisierungen übertragen, auf die Übernahme der Textstruktur und der Initialen wurde hingegen verzichtet. Der Satz wurde dahingehend verändert, dass die ursprüngliche Blattnumerierung angegeben sowie Versnummerierungen hinzugefügt, Sprecherangaben abgesetzt und durch Fettdruck hervorgehoben sowie Regieanweisungen kursiv gesetzt wurden (vgl. hierzu die Erläuterungen 128). Ein Apparat mit Übersetzungen ergänzt den Text.