

## NDB-Artikel

**Baldung-Grien**, *Hans* Maler, Zeichner, Holzschnittmeister und Kupferstecher, \* 2. Halbjahr 1484 oder 1. Halbjahr 1485 Schwäbisch-Gmünd, † September 1545 Straßburg.

### Genealogie

Die Eltern müssen spätestens in den 1490er Jahren von Schwäbisch-Gmünd nach Straßburg übergesiedelt sein, wo *Hieronymus B.* (Leibarzt Kaiser Maximilians I., der ihn zum *palatinus* ernannte, Verfasser der „Aphorismi compunetionis theologicales“, Straßburg 1497; wahrscheinlich dessen Sohn *Hieronymus Pius B.* [ca. 1480-1539], Kanzler König Ferdinands I.) und Hans Baldung-Griens *Vetter Johann B.*, der Prokurator bei der bischöflichen Kurie, schon ansässig waren; älterer *B* Caspar B. (um 1480-1540) zog 1499 v. Straßburg zum Studium an d. Universität Freiburg (Breisgau) u. wurde 1522 Stadtadvokat von Straßburg; Hans Baldung-Griens • Straßburg, vielleicht schon 1509, beglaubigt 1510, Margarethe, *Schw* des Christman Herlin, Kanonikus an Jung St. Peter; kinderlos.

### Leben

B. ging höchstwahrscheinlich in Straßburg in die Lehre bei einem Meister, der im Stile der Schongauer-Nachfolge arbeitete. Dort schon wird er den Beinamen Grien erhalten haben, wie ein noch schülerhafter Kupferstich der Verkündigung mit der Signatur H. G. bezeugt. Spätestens 1503 wird er den entscheidenden Schritt seines Lebens getan haben und nach Nürnberg gewandert sein. Seit diesem Jahre ist er durch datierte Federzeichnungen als Geselle bei Dürer nachweisbar. Überlegenes Körpergefühl und frühreife rhythmische Begabung ist ihm eigen und durch Beschränkung auf das Wesentliche weiß er eine hohe stilistische Wirkung zu erzielen. Durch mehr schulmäßige Einblattholzschnitte, die aber von großem Verantwortungsgefühl zeugen, legt er den Grund zu späterer Meisterschaft. Sehr rühmlich verbunden ist sein Name mit zwei illustrierten Büchern, die der in Nürnberg beamtete Arzt →Ulrich Pinder 1505 und 1507 herausgab. B. wird frühzeitig im Jahre die Holzschnitt-Illustrationen für das zweite Buch gerissen haben, das erst am 30.8.1507 erschien, und Nürnberg verlassen haben, um, einem Ruf nach Halle folgend, dort 2 Altäre auszuführen. Von Dürer, der Anfang 1507 als ein Gewandelter aus Venedig in seine Vaterstadt zurückkehrte, hat B. keine Beeinflussung mehr erfahren. Von den beiden Altären (die später unter Kardinal Albrecht in der Stiftskirche ihren Platz fanden) ist der mit H. G. bezeichnete, 1507 datierte Sebastians-Altar (Nürnberg) der fortgeschrittenere. In dem selbständigen Realismus, der reichen, kühnen Farbphantasie und flüssigen Technik zeigt sich jetzt ein Durchbruch starker Eigenart. Zugleich aber erscheint die Schaustellung der eigenen Person in prächtig grüner Gewandung dicht hinter dem Heiligen als eine Geste noch ungeläuterten jugendlichen Hochmuts.

Mit der Rückkehr nach Straßburg tritt B.s Schaffen in sein entscheidendes Stadium. Sonntag nach Ostern 1509 erwirbt er dort das Bürgerrecht. Als früheste Straßburger Arbeit sind einige volkshafte, an die Nürnberger Produktion anknüpfende Illustrationen zum Ulenspiegel anzusehen, deren Titelholzschnitt nur mit dem Rebblatt bezeichnet ist, das, seit 1505 erscheinend, B.s Gesellenzeichen war (erhalten nur in Auflage 1515). Als unverwechselbares Meisterzeichen wurde von B. bekanntlich das aus H.B.G. zusammengesetzte Monogramm erfunden, das uns seit 1510 begegnet. Seit diesem Jahre ist schon ein neuer Straßburger Stil gefunden und ist uns die Produktion in breiter Fülle erhalten. Unter den ersten kraftvollen Einblattholzschnitten hat höchsten Rang der das Treiben nackter Hexenweiber verkörpernde, für den B. zur Steigerung des malerischen Eindrucks eine Tonplatte schuf, sich einer Technik bedienend, die Dürer ablehnte. In der wichtigen Formgebung dagegen zeigt sich bei allen Werken dieses Jahres noch ein Nachwirken von Dürers heroischem Ideal, seien es freie Zeichnungen oder Glasgemäldevisierungen, sei es der Kupferstich des vom Stallknecht gehaltenen Rosses, seien es machtvolle religiöse Gemälde oder die volkshafte allegorische Darstellung der Eitelkeit (Wien). Eine ganz neuartige Aufgabe wurde ihm durch den Markgrafen Christoph von Baden gestellt durch ein großes Motivbild, auf dem dieser mit seiner gesamten Familie erscheint. Ebenso wie der Straßburger Bischof, →Wilhelm von Honstein, war der Markgraf für B. seit seinen Anfängen ein wichtiger Mäzen. Er vermittelte ihm offenbar auch die Beziehung zu seinem Vetter, dem Kaiser Maximilian, und zu den Straßburger Johannitern, die zu den treuen Auftraggebern B.s zählen. Im Jahre 1511 tritt dieser mit Einblattholzschnitten hervor, die den vollen Durchbruch seiner Eigenart bezeugen.

Das nächste Jahr beschert ihm die Berufung nach Freiburg. Der Auftrag für den Hochaltar des Münsters wird an den Straßburger Meister gegeben. Schon im Mai scheint er übergesiedelt zu sein. Seit 1513 aber können wir erst seine Arbeit verfolgen. Der fast 5 Jahre dauernde Aufenthalt war für ihn eine Epoche stürmischer Kraftentfaltung und staunenswerter Produktivität. Er führte nicht nur neben und nach den gewaltigen Gemälden des Hochaltars eine stattliche Reihe von Malwerken verschiedenartigster Vorstellung aus, sondern schuf in dieser Zeit auch seine leidenschaftlichsten, persönlichsten Einblattholzschnitte und entfaltete die reichste Erfindung als Zeichner. Daneben lieferte er noch an die Straßburger Verleger zahlreiche Holzschnitt-Illustrationen und für dortige Glasmaler Visierungen für Kabinettscheiben. Die Freiburger monumentale Glasmalerei der Ropstein-Werkstatt erfüllte er mit seinem Geiste. Reichlich 3 Jahre müssen zur Herstellung des Hochaltars erforderlich gewesen sein, der am 23.5.1516 aufgerichtet wurde. Nie ist B. der Natur in all ihren Erscheinungen so nahe verbunden gewesen wie in der Freiburger Epoche. Durch diese Kenntnisse und Beobachtungen gewinnen auch die monumentalen Tafeln des Hochaltars entwicklungsgeschichtlich ihr besonderes Gepräge. Nie|vermochte B. den männlichen Gestalten so viel individuellen Charakter, den weiblichen so viel frauenhafte Anmut zu verleihen. Nie steht dieser großflächigen Kunst eine so reiche Skala reizvoll gebrochener Farben zur Verfügung, die sich an entscheidenden Stellen zu lebhaften Wirkungen steigern. Die reichste künstlerische Gestaltung weiß er

der von Ernst und Trauer erfüllten Golgathaszene zu geben. Ist aber nicht zu leugnen, daß sich in dieser mächtigen Schöpfung die Werkstattbeteiligung hier und da herabmindernd bemerkbar macht, so ist eine Anzahl kleiner Gemälde, die erhalten blieb, als Meisterwerke reinster Art zu werten. B. vermag jetzt, biblischen und profanen Themen auch im Malwerk einen Erlebnis-Inhalt zu verleihen, der bisher seinen Holzschnitten vorbehalten war. Außerdem aber war er als Angehöriger einer neuen Künstlergeneration auch von dem Drang erfüllt, individuelle Erfahrungen und Vorstellungen zur Anschauung zu bringen. Von solchen Bekenntnissen ist vor allem sein graphisches Werk durchsetzt. Mit großartig hemmungslosem Selbstbewußtsein legt er Zeugnis ab von seinem Wissen um die Gewalt der Erotik und von seiner Verbindung mit der animalischen Welt und der dämonischen. Extremes bietet er in der Freiburger Periode durch die zeichnerische Darstellung des schamlosen Treibens nackter Hexen. Das Aktstudium, das hier zugrunde liegt, wird in der nächsten Periode, der klassischen, mit neuen Tendenzen weiterentwickelt werden.

Ostern 1517 erlangte B. in Straßburg wieder das Bürgerrecht. Er wohnte zunächst in der Münstergasse. 1527 aber wird er als Besitzer von Haus und Hof in der Brantgasse genannt, in der er vornehmste Nachbarschaft hatte. Es ist gewiß, daß er durch seine Schöpfungen und seine Persönlichkeit sehr bald zu den führenden Geistern gerechnet und von der Schicht der hohen Auftraggeber als singulär erkannt wurde. Nach dem Verlassen des Freiburger Wirkungskreises kündigt sich schnell ein deutlicher Stilwandel an. In der Übergangszeit der ersten Jahre kennzeichnet sich zunächst die Abkehr vom Realismus, ein Drang zur Typenbildung, zu pathetischer Steigerung und zur Bildkonstruktion. Daraus entwickelt sich die klassische Periode der Baldungschen Kunst, deren Zeugnisse gegen Mitte der 20er Jahre einsetzen und die dann ein reichliches Jahrzehnt hindurch Dauer hat. Kennzeichnend für diese Epoche ist ein hohes Schönheitsstreben, auf Grund fortgesetzten Naturstudiums eine Darbietung nackter Gestalten, die bei statuarischer Größe von Lebensglut erfüllt sind. Die Bildnisse sind von machtvoll gesteigerter, geschlossener Form. Der große überindividuelle Stil tritt ausgeprägt zutage in den mächtigen Darstellungen des ersten Menschenpaares (Budapest) und der Darstellung der Göttin Venus (Otterlo) und der nackten Heldin Judith (Nürnberg), beide datiert 1525. Ist Adam von faunischer Glut und Eva von verführerischer Erwartung erfüllt, so stellt die ihrer Schönheit bewußte, das Haupt wiegende Venus ein hoheitsvolles Götterbild dar und verkörpert Judith, Buhlerin und Heroin zugleich, die grausame Tat. Unzweifelhaft ist mit diesen Schöpfungen der zweite Kulminationspunkt in B.s Künstlerlaufbahn erreicht. Die als klassisch gekennzeichnete Stilart wird aber während des nächsten Jahrzehnts oft durch manieristische Tendenzen einen schärferen Akzent erhalten. Die reformatorischen Ereignisse, die Deutschland in den 20er Jahren erschüttern, wirken auch auf seine künstlerische Entwicklung ein. B., der offenbar entflammt die geistige Befreiung begrüßte und 1521 Luther in einem Buchholzschnitt überschwenglich als heiligen Mann charakterisierte, fühlte sich sicher durch das Versinken der alten kirchlichen Glaubensinhalte in seinem Schönheitskult bestärkt. Die Zeit um 1530 aber, so schrecklich die Folgen des Bildersturms auch waren, der in Straßburg die Kirchen entleerte, verlangte keine neuen Entscheidungen von B. mehr. Noch sind seine Schöpfungen ein Jahrfünft hindurch von Körpersinnlichkeit erfüllt. Aber

eine neue schaustellerische Darbietung antiker Themen setzt ein, in der die Effekte scharf gesteigert sind, und die Bildnisse erhalten jetzt einen mehr vom Schicksal geprägten Ausdruck. Als großartiges Wagnis erscheint ein Marienbild in einer jeder Tradition widersprechenden antikischen Gestaltung. Noch immer ist B. leidenschaftlicher Beobachter der Natur, was auch die Dreiblattfolge der Wildpferde bezeugt, in der er Liebeslust und -leid der Kreatur verherrlicht.

Um 1535 muß sich ein Wandel in B.s Schaffen vollzogen haben. Der Künstler, der die Fünfzig überschritten hat, lenkt jetzt in seinen Spätstil ein. Die Gestalten seiner Gemälde verlieren an Gewicht und räumlicher Bindung. Die Formgebung ist hinfort stark vom Rhythmus bestimmt, und Linie und Farbe werden Ausdruck einer neuen Sensibilität. Die Krise des Übergangs kennzeichnet für uns eine für den Kardinal Albrecht gemalte Kreuzigung (Aschaffenburg), ein problematisches Bild, das aber Gestalten von ganz neuartiger seelischer Hingebung enthält. Noch 5 bedeutende Gemälde bezeugen eine sehr erfindungsreiche Abwandlung alter Themen, darunter eine Adam- und Evagruppe (Lugano). Bei gleitender Führung der Konturen erscheint hier die Körperfunktion wie ausgelöscht und es herrscht die Schwüle brünstigen Werbens und Gewährens.

Aus dem Anfang der 40er Jahre sind 2 vielverkannte Gemälde erhalten (Madrid), die in zwei allegorischen Gruppen die Unschuld des Menschengeschlechts und seine Verdammnis durch die Sünde zur Anschauung bringen. Sie zeigen eine gewisse Versteifung der Form, beherrschen aber alle Register, von bestrickender Anmut bis zu grausamer Härte, und sind durch höchste Meisterschaft der Ausführung gekennzeichnet. Mit der Gestalt des Todes entfaltet sich in diesem Werke zugleich dämonische Phantasie, wie auch der letzte Holzschnitt des durch Hexenzauber niedergestreckten Stallknechtes (1544) von altdeutscher Phantasiekraft erfüllt ist. Diese Werke zeugen von den erstaunlichen Kraftreserven eines in einer veränderten Umwelt künstlerisch vereinsamten Großen. Im September des Jahres 1545 wurde B., offenbar noch vor dem Verfall seiner Kräfte, aus dem Leben gerissen. Das „Karlsruher Skizzenbuch“, ein kostbarer, im Jahre 1582 zusammengestellter Band, der aus den Resten in Silberstift ausgeführter Skizzenbücher besteht, enthält noch eine meisterliche Bildniszeichnung aus diesem Jahre und Naturaufnahmen von einer letzten Reise B.s, die bezeugen, daß in seinem Spätstil die Landschaft einen ganz neuen Wert als Stimmungsfaktor gewonnen hatte.

Abschließend ist zu sagen, daß eine enge Wechselwirkung zwischen B.s Holzschnittwerk und seiner Malkunst besteht. Diese erschließt sich erst ganz der persönlichen Gestaltung, nachdem im Holzschnittwerk erstaunliche Lebensnähe erreicht und es Ausdruck eigener Vorstellungen geworden ist. - Als Raumgestalter wird B., selbst in szenisch erweiterten Darstellungen, durch eine der graphischen Eingebung entsprechende Vorstellungsart bestimmt. Mit suggestiver Kraft werden aus Nähe und Umwelt nur die Elemente ausgewählt, die sich zur beabsichtigten Wirkung zusammenschließen. So findet man auf seinen Kompositionen Objekte mit größter Eindringlichkeit dargestellt, die freie Natur hinreißend gemalt, das Licht voll Zauber versinnlicht, ohne daß je ein durchgebildeter Raum entsteht. - Als Farbkünstler entwickelt B. in der Freiburger Epoche seinen größten Reichtum. Dabei wird die Phantasie des

Malers oft gelenkt durch ein Wissen um die Gefühlswerte der Farbenskala und handhabt er die Licht- und Farbenakzente als Mittel der Bildgestaltung. Die Malkunst der klassischen Periode aber verlangt zur Steigerung der großen Form eine gewichtige Konzentrierung der farbigen Mittel, während, wenn manieristische Tendenzen vorherrschen, die farbige Haltung durch neue Effekte bis zu Farbverdunkelungen und bleichen oder zarten Farbverlöschungen gekennzeichnet ist. In dem sensiblen Spätstil gewinnt der koloristische Klang wieder an Bedeutung.

*Die diesen Text ergänzenden, chronologisch geordneten Werkverzeichnisse der Gemälde und Einblattholzschnitte B.s sowie der von ihm illustrierten Bücher sind in der Zeitschrift „Kunstchronik“, Jahrgang 6, November 1953, zu finden. Für die Zeichnungen, Kupferstiche und Glasgemälde besteht bereits abschließende Literatur, die am selben Ort verzeichnet ist.*

## **Werke**

*Bis 1916 zusammengestellt von:* M. Escherich, H. B.-G.-Bibliogr., 1916;

*Ergänzung:* G. v. Terey, Zur Bibliogr. v. H. B.-G., in: Kunstchronik, NF 30, 1918.

*Daraus hervorzuheben:* O. Eisenmann, H. B., in: ADB II, 1875;

ders., H. B., in: J. Meyer, Allg. Künstlerlex., Bd. 2, 1878 (W); M. Rosenberg, Das Skizzenbuch v. H. B.-G. in Karlsruhe, 1889;

G. v. Terey, Die Handzeichnungen d. H. B. gen. G., 3 Bde., 1894–96;

ders., Die Gemälde d. H. B. gen. G., 1896–1900;

F. Baumgarten, Der Freiburger Hochaltar, 1904;

M. J. Friedländer, H. B., in: ThB II, 1908.

## **Literatur**

*Wichtigste Literatur 1917-51:* M. J. Friedländer, H. B.-G., in: Kunst u. Künstler 15, 1917; H. Feurstein u. M. J. Friedländer, Der B.-Teppich im Kaiser-Friedrich-Mus., in: Berliner Museen 42, 1920;

H. Schmitz, H. B. gen. G., = Künstler-monogrr. 113, 1922;

H. Curjel, H. B.-G., 1923;

ders., B.-Stud., in: Jb. f. Kunstwiss. 1, 1923;

A. Nägele, Heimat u. Wertschätzung H. B.-G.s im Wandel d. Jhh., in: Anz. f. Schweizer Altertumskd., 1923;

E. Buchner, Besprechung v. Curjel, H. B.-G., in: Btrr. z. Gesch. d. dt. Kunst, Bd. 1, 1924;

W. Stechow, Zum Jugendwerk d. H. B.-G., in: Belvedere 5, 1924;

K. T. Parker, The Engravings of H. B.-G., in: Print Collectors Quaterly, Bd. 12, 1925;

H. Voß, Ein Gem. v. H. B.-G., in: Kunstwanderer, 1925;

L. Baldass, Der Stilwandel im Werke H. B.s, in: Münchener Jb. d. bildenden Kunst, NF 3, 1926;

H. Zimmermann, Btrr. z. Werk einzelner Buchillustratoren, in: Buch u. Schrift 1, 1927;

E. Balcke-Wodarg, Die Glasgemälde d. ehemaligen Kartause zu Freiburg i. Br., in: Oberrhein. Kunst, Jg. 2, 1927;

K. T. Parker, Elsäss. Handzeichnungen d. XV. u. XVI. Jh.s, 1928;

P. Wescher, B. u. Celtis, in: Cicerone 20, 1928;

L. Baldass, H. B.s Frühwerke, in: Pantheon 2, 1928;

W. Hugelshofer, Nachträge z. B., in: Ztschr. f. oberrhein. Kunst 5, 1932;

A. Nägele, 2 Briefe d. Dr. Kaspar B. an u. üb. seinen Bruder, in: Gmünder Heimatbll. 5, 1932;

C. Koch, H. B.s Geburtsjahr, in: Ztschr. f. Kunstgesch. 2, 1933;

K. T. Parker. H. B.-G., Selfportrait, Paris, = Old Master Drawings, 1933;

F. G. Pariset, Note sur les Donataires de la Pieta de Londres par H. B. G., in: Annuaire du Club Vosgien, 1933;

ders., 2 Oeuvres Inédites de H. B.-G., in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 76, 1934;

A. Nägele, Das Geburtsjahr H. B.s, in: Gmünder Heimatbll. 7, 1934;

H. Möhle, H. B.-G.-Gedächtnisausstellung z. 450. Wiederkehr seines Geburtsjahres, Berlin, Staatl. Museen, 1934;

O. Benesch, H. B.-G.-Ausstellung im 450. Geburtsjahre d. Meisters, Wien, Albertina, 1935;

H. Rott, Qu. u. F z. südwestdt. Kunstgesch., Abt. III, Oberrhein. Qu. I, 1936;

K. Poensgen, Btrr. z. B. u. seinem Kreis, in: Ztschr. f. Kunstgesch. 6, 1937;

C. Koch, Üb. ein verschollenes Gem. H. B.s, in: Münchener Jb. d. bildenden Kunst, NF 13, 1938;

Otto Fischer, H. B.-G., 1939;

F. Winkler, H. B.-G., Ein unbek. Meister d. dt. Zeichnung, 1939;

F. G. Pariset, Notes sur l'Art et l'Humanisme en Alsace, in: Revue d'Alsace, 1939;

W. Pinder, Die dt. Kunst d. Dürerzeit, 1940;

C. Koch, Btrr. z. Kenntnis v. B.s Zeichenkunst, in: Pantheon 14, 1941;

ders., Die Zeichnungen d. H. B.-G., hrsg. v. Dt. Ver. f. Kunstwiss., 1941;

H. Perseke, H. B.s Schaffen in Freiburg, 1941;

H. Möhle, Besprechung v. Koch, Die Zeichnungen H. B.-G.s in: Ztschr. f. Kunstgesch. 10, 1942;

H. R. Weihrauch, H. B.-G., 1948;

K. Martin, Skizzenbuch d. H. B.-G., Karlsruher Skizzenbuch, Basel 1950;

E. Buchner, Eine unbek. Zeichnung v. H. B.-G., in: Die Kunst u. d. Schöne Heim, Jg. 48, 1950;

C. Koch, Üb. drei Bildnisse B.s vor Beginn seines Spätstils, in: Ztschr. f. Kunstwiss. 5, 1951.

### **Portraits**

*Selbstbildnisse*: Feder, um 1504 (Koch, Nr. 7); auf d. Sebastiansaltar, 1507 (German. Nat.-Mus. Nürnberg);

auf d. Kreuzigung d. Freiburger Hochaltars, 1516;

Kreide, 1534 (Koch, Nr. 138).

### **Autor**

Carl Koch

### **Empfohlene Zitierweise**

, „Baldung Grien, Hans“, in: Neue Deutsche Biographie 1 (1953), S. 554-558 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/html>





## ADB-Artikel

**Baldung:** *Hans B.*, der oberdeutsche Maler, mit dem Zunamen Grün, oder Grien, auch Hans Grün und „Grünhans“ genannt (vgl. Dürer's Tagebuch der Reise in die Niederlande, S. 138 in Campe's Reliquien, Nürnberg 1828), geb. zwischen 1475 und 1480, † 1545. Seine Familie stammt aus Schwäbisch-Gmünd und er selbst nennt sich auf seinem Hauptwerke, dem Hochaltare im Münster zu Freiburg i. B. Gamundianus; ob er aber zu Gmünd wirklich geboren, und nicht vielmehr zu Straßburg, wo sich Glieder der Familie B. schon vor ihm vorfinden, ist zweifelhaft, jedenfalls verbrachte er in Straßburg die meiste Zeit seines Lebens. Im J. 1509 kaufte er (urkundlich laut Bürgerbuch) das dortige Bürgerrecht; 1510 ehelichte er Margaretha, geb. Herlin; in einem Rathspatent vom J. 1511 erscheint er sodann zu Freiburg, wo er bis 1517 verweilt. In diesem Jahre erkaufte er von neuem das Bürgerrecht von Straßburg und ist anzunehmen, daß er von da an bis zu seinem Tode (laut Eintrag im Rathsbuch) seinen dauernden Wohnsitz daselbst gehabt habe. In seinem Todesjahre war er von der Zunft zur „Stelzen“ in den großen Rath gewählt worden.

Wo er seine Jugend verbracht, bei wem er seine Kunst erlernt, ist bis jetzt urkundlich nicht nachzuweisen gewesen, doch gibt der Gang seiner künstlerischen Entwicklung uns deutlichen Fingerzeig. Dürfen wir nämlich einer alten und sehr entschiedenen Ueberlieferung trauen, so sind zwei Jugendbilder Baldung's im Kloster Lichtenthal bei Baden-Baden vorhanden. Vom J. 1496 datirt und mit einem aus den Buchstaben H und B zusammengesetzten Monogramme versehen, weisen sie trotz starker Uebermalung noch kenntlich genug die directe Schule Schongauer's auf. Für ein solches Schulverhältniß spricht die Nachbarschaft der Reichsstädte Colmar und Straßburg, in welcher letztere wir die Jugend des Meisters wenigstens verlegen dürfen. Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ist alsdann aber ein großer Umschwung in Baldung's Kunstcharakter eingetreten, denn von da ab sehen wir ihn sehr entschieden der Bahn Dürer's folgen. Höchst wahrscheinlich hat der hochbegabte Schwabe vom J. 1507—1509 in Dürer's Werkstatt gearbeitet und eine liebevolle Hingabe an die besondere Vortragsweise seines Vorbildes beeinflusste in der Folge seine Productionen in einer Weise, daß nicht wenige derselben bis vor Kurzem noch für Werke Dürer's galten. Fragen wir, welche Berechtigung in kunstkritischer Hinsicht diese Verwechslung beider Maler beanspruchen könne, so ist keineswegs zu verkennen, daß B. in seinen besten Stunden der Dürer'schen Conception in formeller Beziehung ziemlich nahe kommt, wenn man die Summe seiner künstlerischen Potenz aber zieht, doch um eine sehr merkliche Stufe unter dem großen Nürnberger steht. Daß er aber neben einer bedeutenden Selbständigkeit Dürer'n in dessen charakteristischen Eigenschaften redlich nachstrebt, leuchtet besonders ein bei Betrachtung seiner Handzeichnungen, die sehr oft eine glückliche Auffassung Dürer'scher Eigenthümlichkeit, namentlich der Energie seiner Gestaltung und der unfehlbaren Linienführung erkennen lassen. Neben dieser ausgesprochenen Hinneigung Baldung's zu der fränkischen Schule, sehen wir ihn indeß noch ganz andere Elemente seiner Begabung entfalten. Zuweilen wendet er nämlich sein Malerauge zur schwäbischen Schule hinüber und gibt einer Kraft und

Harmonie des Colorits Raum, die uns gegenüber seiner sonstigen kühlen, ja oft trockenen Behandlungsweise, namentlich in einigen Tafeln des Freiburger Hochaltars in Erstaunen setzt. Dabei laufen Beleuchtungseffekte mit unter, welche an Corregio erinnern, so in zwei Darstellungen der Geburt Christi, bei denen das Licht von dem Kinde ausgeht, die eine zu ebengenanntem Werke gehörig, die andere in der Galerie zu Aschaffenburg. Hiezu gesellt sich bei ihm eine Sinnlichkeit, welche freilich nicht die freudige, stets wirksame Corregio's ist, sondern die mehr augenblicklich auflodernde eines leidenschaftlichen Temperaments, indeß eines unmittelbaren Ausdruckes und Schwunges fähig, der ihm nicht selten grandiose Motive eingibt und ihn an Gewalt stürmischer Bewegung über alle seine Zeitgenossen hinausgehen läßt.

Neben diesen Vorzügen Baldung's, welcher bis vor Kurzem der Stiefsohn der altdeutschen Kunstgeschichte war, dürfen freilich auch die Auswüchse seines Kunstnaturells nicht verschwiegen werden. Er ist nicht allein von knorriger und herber Kraft der Charakteristik, sondern treibt dieselbe, einem ungemäßigten Naturalismus die Zügel schießen lassend, zuweilen bis ins Harte und Bizarre, wodurch er in der Entwicklung des Körperlichen der Wahrheit und Schönheit gegenüber in bedeutendes Schwanken geräth und der tieferen religiösen Empfindung seiner Werke Abbruch thut. Auch schweift er in seinem Hang zum Phantastischen oft allzusehr aus, wie er denn überhaupt eigenwillig dem Einfluß der Renaissance sich verschließt. Eine gewiß mehr aus seiner psychischen Constitution als Mensch, denn aus einem Mangel künstlerischer Einsicht und Vermögens entspringende Ungleichheit in seinen Hervorbringungen und die daran sich knüpfende Verwirrung in der Erkenntniß derselben, sowie der Umstand, daß er nach Zahl und Werth auffallend schwach in den größeren öffentlichen Sammlungen vertreten ist, waren ohne Zweifel Veranlassung, daß die künstlerischen Qualitäten des Meisters lange Zeit sehr verkannt wurden. Die Zahl seiner uns überkommenen Gemälde beläuft sich auf 40—50, worunter die 11 Tafeln des Freiburger Hochaltars vom J. 1516 die vorzüglichsten. Sie enthalten die Krönung Maria's mit den zwölf Aposteln zu beiden Seiten, die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Flucht nach Egypten auf der Vorderseite, auf der Rückseite die Kreuzigung, links und rechts je zwei Heiligengestalten und eine Predella mit der Mutter Gottes nebst den Stifterbildnissen. Vielfach beschäftigt scheint er namentlich für die badischen Markgrafen gewesen zu sein und sehen wir Resultate davon in einem aus dem Kloster Lichtenthal<sup>¶</sup> stammenden Stifterbild der Kunstsammlung zu Karlsruhe, die Familie Markgraf Christophs in Verehrung vor S. Anna selbdritt, in dem trefflichen Brustbild desselben Markgrafen ebendort und zu Schleißheim, und des Markgrafen Philipp Christoph in der alten Pinakothek zu München. Zwei geistvolle kleine Bilder von ihm sind auch die beiden nackten Frauen vom Tod umarmt und geküßt im Museum zu Basel. Ob der höchstinteressante Issenheimer Altar in der Sammlung zu Colmar, der vormals mit Bestimmtheit B. zugeschrieben ward und seinen Farbensinn zu einer glänzenden, ja fast übermüthigen Höhe gesteigert erkennen ließe, wirklich von ihm ist, scheint doch bei näherer Prüfung großen Bedenken zu unterliegen. Zwar muß die Consequenz der Folgerung in so weit zugegeben werden, als die aller Fesseln spottende Phantastik dieses Werkes die letzte Entwicklungsstufe eines Künstlernaturells, wie es das Baldung's war, sein könnte. Aber vergegenwärtigen wir uns die beglaubigten Gemälde

Baldung's alle, so wird eine unleugbare, große Differenz zwischen der darin erkennbaren Technik, der ganz eigenthümlichen Vortragsweise ihres Urhebers und derjenigen des Issenheimer Altars augenfällig werden. Dies hat neuerdings Woltmann bestätigt und fast bis zur Evidenz nachgewiesen, daß M. Grunewald der Urheber dieses Altarbildes ist.

Stiche sind ihm mit Sicherheit bis jetzt nur drei zuzuschreiben, worunter der ein Pferd zügelnde Stallknecht der hervorragendste. Dagegen die Reihe seiner Holzschnitte ist eine ziemlich stattliche und wird zur Zahl 100 nur wenig fehlen (vgl. Bartsch t. VII. S. 301—322 und Passavant t. III. S. 318—326). Darunter zeichnen sich besonders aus Bartsch Nr. 43 der Leichnam Christi von Engeln zum Himmel emporgetragen, Nr. 44 die drei Parzen, Nr. 45 der betrunkene Bacchus, Nr. 55 der großartige Hexensabbath, und Passavant Nr. 66 Maria mit dem Kinde von Engeln umgeben. Vorzüglich bemerkenswerth sind einige Clairobscurblätter, wie überhaupt B. der größte Meister des Helldunkels in Deutschland ist.

Zahlreiche Handzeichnungen von ihm finden sich weithin zerstreut. Eine Reihe interessanter, sehr sicher und frei mit Silberstift gezeichneter Studienblätter enthält ein Skizzenbuch, welches dem Kupferstichcabinet zu Karlsruhe angehört.

Wie hoch Dürer seinen Nachfolger zu schätzen wußte, das ersehen wir aus dessen Reisetagebuch, worin aufgezeichnet steht, daß er in den Niederlanden Baldung'sche Blätter verkauft und verschenkt habe, und wie nahe sich die beiden Künstler auch im Leben gestanden, bezeugt die pietätvolle Anhänglichkeit, welche B. veranlaßte, sich nach dem Tode Dürer's eine Locke seines Freundes zu verschaffen, die er als Reliquie bewahrte und die kürzlich in den Besitz der Wiener Akademie der Künste überging.

### **Literatur**

Vgl. Woltmann, Zeitschrift für bildende Kunst, 1866. S. 257—262 und 283—287. — M. Thausing, Jahrbücher für Kunstwissenschaft. II. Jahrgang, Heft 3. O. Eisenmann in Meyer's Künstlerlex.

### **Autor**

*Eisenmann.*

### **Empfohlene Zitierweise**

, „Baldung Grien, Hans“, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1875), S. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/html>

---

02. Februar 2024

© Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

---