

Grünewald und Baldung. Mittel- und Oberrhein.

Während des ersten Viertels des 16. Jhhs. hat sich neben der nach Formenklarheit strebenden Kunst Dürers in der Mehrzahl der oberdeutschen Malerschulen das dekorative malerische Gefühl der Spätgotik in voller Stärke behauptet. Ja einzelne Landstriche, namentlich die Gebiete am Rhein und an der Donau, entfalteten die malerischen Kräfte der Spätgotik jetzt erst in ihrer ganzen Fülle. In den Schöpfungen der Hauptmeister dieser Strömung — des Grünewald, Baldung, Urs Graf, Manuel, des Altdorfer und des jungen Cranach, — erhebt sich das nationale bodenständige Element frei von klassischen Einwirkungen in seiner urwüchsigen Gewalt und Eigentümlichkeit.

Der merkwürdigste Vertreter dieser im heimischen Boden wurzelnden Malweise, der stärkste Gegenpol des Dürerschen Strebens nach klassischem Stil ist Matthias Grünewald, tätig in Aschaffenburg, Frankfurt und Mainz und einige Zeit am Oberrhein in Isenheim bei Colmar im Elsaß. Trotz aller Bemühungen der neueren Forschung, die Persönlichkeit und Kunst Grünewalds aufzuklären, sind wir über die Entwicklung des Meisters noch im Dunklen. Das früheste, ihm sicher zuzuschreibende Werk, die Verspottung Christi in der Münchner Pinakothek von 1503, erst vor wenigen Jahren an die Öffentlichkeit getreten (Farbentafel XXXIV), stellt uns bereits einen gereiften Meister vor Augen, dessen Stil über die Arbeiten seiner Zeit und Umgebung weit hinausragt. Nur der Kenner wird gewisse Anklänge an Zeitgenössisches verspüren. In erster Linie spricht die weich verschmelzende, stellenweise, wie im Haar, flockig verwischende Malweise für eine Berührung mit der Kunst des älteren Holbein, der im Jahre 1501 in Frankfurt den Altar für das Dominikanerkloster malte; doch liegt hier wahrscheinlich umgekehrt eine Beeinflussung Holbeins durch den Aschaffener Meister vor. Die Farben selbst in ihrer gebrochenen aber bunten Haltung verraten entfernte Verwandtschaft mit der Malerei des späten Hausbuchmeisters, der ja in dieser Gegend die zweite Hälfte seines Lebens verbracht hat. Glasgemälde im Chor der Hanauer Marienkirche scheinen diese Beziehungen zu bestätigen. Die freie Bewegung der Henkersknechte in der Verspottung und ihre Charakterzeichnung scheinen auf Bekanntschaft mit Dürers Stil um 1500, z. B. mit der großen Passion zu deuten; freilich zeigt sich mehr die oben berührte Schulrichtung, die Wendung ins Weichliche und Formlose, die z. B. in der vielbesprochenen malerischen Zeichnung der drei Reiter mit dem Tod und anderen verwandten Sachen herrscht. Fünf Jahre später sehen wir tatsächlich die beiden großen Antipoden wetteifern; Grünewald malte die Flügel zum Hellerschen Altar 1508 in der Frankfurter Dominikanerkirche. Die erhaltenen Bilder, die Heiligen Stephanus und Cyriakus Grau in Grau auf schwarzem Grunde äußern bereits die höchste Steigerung des Malerischen zum Helldunkel und zur formverschleiernenden Weichheit der Konture — während gerade Dürers Krönung und Himmelfahrt der Maria einen erneuten Anlauf zur Bild- und Formenklärung unternimmt.

Auf den Höhepunkt seines Schaffens erhebt sich Grünewald in seinem umfangreichen Hauptwerk, dem um 1510 bis 1515 entstandenen Flügelaltar der Antoniterpräzeptorei in Isenheim, jetzt, ein Hauptziel aller Freunde deutscher Kunst, im Museum der Stadt Colmar. (Während der Jahre 1918 und 1919 war der Altar in der Münchener Pinakothek ausgestellt.) Neben dieser Arbeit bilden die anderen Schöpfungen Grünewalds nur Anhängsel an sein Werk. In einer großen Leistung die Kraft und Fülle seines Wesens auszugießen, scheint dem impulsiven aufschäumenden Charakter dieses Meisters ganz gemäß zu sein. Die zu allen Lebenszeiten gleichmäßige Seelenruhe Dürers dürfen wir nicht erwarten. Joachim



133. Matthias Grünewald: Weihnachten vom Isenheimer Altar, um 1515. Colmar, Museum

Sandrart, der in der 1. H. des 17. Jhhs. aus dem Munde von Nachkommen Grünewaldscher Schultradition wichtige Nachrichten über den Meister gesammelt hat, berichtet, daß er meistens in Mainz gelebt, wo er „ein eingezogenes, melancholisches Leben geführt“ habe.

Im ersten Bande sind bereits aus dem Isenheimer Altar die Kreuzigungsgruppe (Farbentafel VI) sowie die Auferstehung Christi abgebildet. Hier sind die Weihnachtsszene (Abb. 133), die Antoniusbilder (Abb. 134) und die Verkündigung (Taf. XXXXIII) hinzugefügt.

Der Aufbau des Altares schließt sich an die großen, oberrheinisch-schwäbischen spätgotischen Schnitzaltäre mit mehreren Paaren gemalter Flügel an; er ist in ihrer Reihe einer der spätesten und glänzendsten. Der Mittelschrein birgt die Schnitzfiguren des hl. Antonius sowie der hl. Augustinus und Hieronymus in einer von üppig verschlungenem Rankenwerk gebildeten Laube, die Predella zeigt in Schnitzerei Christus und die zwölf Apostel. Das erste Flügelpaar enthält auf den Innenseiten die hl. Einsiedler Paulus und Antonius zur Linken und die Versuchung des Antonius zur Rechten. Zugeklappt zeigen diese Flügel auf der Rückseite zusammen mit den Innenseiten des zweiten Flügelpaares von links nach rechts Verkündigung, Geburt des Kindes, Maria mit dem Kinde und Auferstehung Christi. Die Außenseiten des zweiten Flügelpaares endlich schildern die Kreuzigung und die Innenseiten eines dritten festen



134. Matthias Grünewald: Versuchung des hl. Antonius und Antonius mit Paulus vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum

Flügelpaars die hl. Antonius und Sebastian. Den Betrachter, der bisher zusammen mit uns der deutschen Malerei der Zeit nachgegangen, schlägt ein neues gewaltiges Gefühl in Bann. Es leidet ihn nicht in ruhig sachlicher Anschauung des Gegenstandes; es zieht ihn mächtig in das Geschehen hinein. Die Wirklichkeit mit erschreckender Wahrheit umfängt ihn; aber gleichwohl wird er durch das verklärende Licht und den blendenden Glanz der Farben in einen höheren Zustand versetzt. Die alten Formeln der Erzählung sind verworfen, das kindliche Aneinanderreihen nach dem Wort der Schrift ist einer völligen Neufassung des Themas gewichen. Der seelische Gehalt der heiligen Vorgänge ist aus einer Grundstimmung heraus gestaltet. Der bänglich düstere Gewitterhimmel über der öden kahlen Felsenfläche des Kalvarienberges, die von der Feuerglorie des am dritten Tage auffahrenden Heilands durchleuchtete trostlos finstere Nacht, das wunderbare weihnachtliche Geigenspiel der Engel, die das neugeborene Christuskind begrüßen, die spuk- und geisterhaften Landschaften der Antoniusbilder: das poetische innere Leben der hl. Legende ergreift uns hier mit ungekannter Macht. Der riesige, grünlichfahle Leichnam Christi hängt wenig über den Erdboden erhoben, Hände und Füße im Todeskrampf erstarrt, vor dem schwarzen Himmel; Maria ist leichenblaß

und ohnmächtig in die Arme des Johannes gesunken, die zusammengepreßten Hände starren im Schmerz erstorben empor. Magdalena am Boden kniend ringt die Hände zu dem geliebten Toten aufwärts; einzig Johannes der Täufer, zur Rechten mit eindringlicher Gebärde auf den toten Erlöser zeigend, bleibt aufrecht in dieser gram- und jammervollen Stunde. Ein fahler grüner Schein zuckt über die nackte, furchtbar verdüsterte Landschaft hin. In einem magisch durchleuchteten Kirchenraum wallt der Engel zur Maria heran, die einen schweren Folianten zum Gebet auf einer Truhe aufgebaut hat. Die Flügel und Gewänder des Himmelsboten rauschen durch den stillen Raum. Die feierlich bewegten Umrisse der schwebenden beschatteten Gestalt heben sich von dem lichtdurchfluteten Hintergrunde vor den fischblasigen Maßwerkfenstern ab. In einer Laube kniet Maria als junge Mutter, von geigenden Engeln und schwebenden Cherubinen umjubelt. Zauberhaft umspielt das Licht die Gestalten und das krause, wirrverschlungene Rippen-, Krabben-, Figuren- und Maßwerk des spätgotischen Steinmetzgehäuses. Maria, das Kind im Arme wiegend, sitzt in einer Vogesenlandschaft, die durch blaue Felsenschrofen abgeschlossen ist, der Himmel tut sich auf und über Wolken, von gelbem Licht umflossen, schweben Engelscharen herab und Lichtstrahlen brechen hervor. Der Körper des auferstehenden, aufwärtsfahrenden Christus steigt ganz durchlichtet — von jedem Erdenrest befreit, in einer gelb-, violett- und blauschimmernden Glorie in der schwarzen Nacht empor, das rote Gewand flammenartig züngelnd, das hellblaue, violettflimmernde Leichentuch wie ein Lichtstreif aus dem Grabe nachschleifend. Die wüste Gegend, da sich die beiden Einsiedler niedergelassen haben, schließt nach hinten durch zwei wunderbar gestaltete braune Felsen, durch verdorrte von Moosen und Flechten umwucherte Bäume und Sträucher — eine Palme zur Rechten deutet die Wüste an —, dahinter ragt schroffes Gestein, grünlichweiß, wie von Dämpfen und Nebelschwaden umbraut, in den kühlen, weißlichgrünen Himmel. Der hl. Antonius wird in einer schauerlichen trümmerhaften fels- und krüppelholzdurchsetzten Öde niedergeworfen von feueräugigen Unholden, Mischwesen aus Kröten, Drachen, Hahnen- und Nachtvögeln, fürchterlich starrt ein menschlicher Arm aus dem ekelhaften Gewürm: „sind das Molche durchs Gesträuche, lange Beine, dicke Bäuche?“

So ungewöhnlich dem ersten Blick die Kunst Grünewalds in dem bisherigen Bilde der oberdeutschen Malerei der Zeit erscheint, so ist sie gleichwohl doch aus dieser Zeit erwachsen, ja, fester mit den nationalen Trieben verwurzelt als Dürer — der darüber hinauszugelangen strebte, — hat Grünewald erst den leidenschaftlich drängenden, unruhvollmalerischen Grundzug der oberdeutschen Spätgotik zur letzten Äußerung gesteigert. Zugleich mit ihm erwächst die Bildhauerwerkstatt seines mittelrheinischen Landsmannes Backoffen von Mainz, die einen nahverwandten, großzügig wuchtigen, unruhig zerklüfteten und aufgewühlten Stil in ihren Steinfiguren ausprägt. Die Holzfiguren und das funkelnde Schling- und Rankenwerk des Isenheimer Altars gehen auf die gleiche Wirkung von hüpfenden Lichtern und Schatten aus, wie unser Maler sie erstrebt.

Die spätgotische Laube des Weihnachtbildes mit den schraubenmäßig gewundenen, in naturalistisches Blatt- und Blumenwerk verlaufenden, wunderbar fließenden Steinmetzenformen ist ein schlagendes Beispiel des formauflösenden, mit Licht und Schatten spielenden Geistes der Zeit. Auch Köpfe, Haar und die Gewänder sind mit breiten, flackernden Lichtern übergossen. Das Gestrüpp und die Pflanzen, die Umrisse der Gebirge fügen sich dem weichen, verschwimmenden Ganzen ein. Nirgends ein fest geschlossener Kontur; keine klar modellierte Form. Das Zusammenspiel alles Einzelnen zu einem schimmernden Gesamtbild, das Zusammenfassen strahlenden Lichtes und tiefer Dunkelheiten rückt den Grünewald der Richtung des



Grünewald: Verkündigung vom Jsenheimer Altar
Kolmar, Museum



Barock nahe, und es ist kein Zufall, daß gerade das 17. Jhh. wieder dem längst vergessenen Meister Interesse zugewandt hat. Wenn es auch zu weit gegangen ist, ihn geradezu als Stammvater der Kunst des Rembrandt hinzustellen. Denn Rembrandts Kunst wuchs doch auf der Basis der klassischen Schule auf. Grünewald ist über den dekorativen Grundzug der Spätgotik nicht hinausgelangt. Seine Formen — man vergleiche z. B. die Pflanzen (Bd. 1, Abb. 56) — sind aus einem phantastischen Liniengefühl, nicht nach der Natur gezeichnet. Alles Einzelne ist diesem untergeordnet. Darin liegt auch seine Schwäche im Vergleich mit Dürer. Die Ruhe der Seele des großen klassischen Kunstwerkes stellt sich nicht ein; hinreißend, aufreizend und aufregend ist Grünewalds Kunst. Die Buntheit der Farben steht mit den schwarzen Schatten in Kontrast; auch die Ruhe des rein Malerischen ist nicht vorhanden.



135. Matthias Grünewald: Madonna in Stuppach, Kirche

So wie das oft erschreckend Naturalistische dem Stilisierenden widerstreitet. Ein inbrünstiger, leidenschaftlicher flackernder Geist; Vorliebe für abnorme, ja ungesunde und gedunsen krüppelhafte Bildungen; ein im mittelalterlichen Glauben und Denken verstricktes Gemüt, das die Natur ängstlich, von Teufelsspuk und schreckhaften Gebilden wimmelnd in unbestimmtem Fackel- und Dämmerlicht, nicht frei am hellen Tage sieht. Wie anders befreit sich Dürers Ritter von den teuflischen Gestalten als Grünewalds Hieronymus! Grünewald war Hofmaler des Mainzer Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, des mächtigsten Schirmherrn des katholischen Glaubens in Deutschland, der in den Geburtsjahren der Reformation gerade die prächtigsten Reliquienschatze sammelte; zwei seiner späteren Bilder sind in des Kardinals Auftrag gemalt. Andere, von Sandrart beschrieben, besaß der Dom in Mainz. Wir haben uns den Meister also wohl als einen zweifelfreien Anhänger des alten Glaubens vorzustellen. Und seine Werke sind uns Zeugnisse der neubelebten Religiösität des gegenreformatorischen Geistes des Katholizismus, der sich jetzt erhob und in der zweiten H. des 16. Jhhs. zu großer Macht erwuchs. Der Marienszene des Colmarer Altars schließt sich die reizende Tafel der Maria mit dem Kinde in der Kirche in Stuppach bei Mergentheim an (Abb. 135). Den späten Stil des Meisters, ins Formlose und Krankhafte gewandelt, vertreten die Predella mit dem



136. Matthias Grünewald: Hl. Erasmus und Mauritius um 1520. München, Pinakothek

toten Christus und dem Wappen des Kardinals Albrecht in der Galerie in Aschaffenburg, die „Gründung von S. Maria Maggiore“ in den städt. Sammlungen in Freiburg und die Tafeln der Karlsruher Galerie mit der Kreuztragung und der Passionsgruppe. Die in der Mitte der zwanziger Jahre entstandene, von dem Kardinal Albrecht für die 1518 von ihm erbaute Stiftskirche St. Moriz in Halle gestiftete große Tafel mit den Gestalten der hl. Erasmus und Mauritius zeigt den Meister der klassischen monumentalen Fassung der Gestalten nahegerückt, die in dieser Zeit — es sind die Jahre von Dürers vier Aposteln — das Gesicht der deutschen Kunst umzuwandeln beginnt (Abb. 136). Freilich, welch großer Abstand von Dürers klar umrissenen plastischen Figuren! Der Bischof Erasmus ist ein Bildnis des Kardinals Albrecht, mit dem gelblichen, vorzeitig schwammig

gewordenen Antlitz des Kirchenfürsten, in dem die träge Sinnlichkeit der hervorstechendste Zug ist. Die mächtig ausladende Bischofsmitra, mit Figuren und Verzierungen in Gold-, Seiden- und Perlenstickerei geschmückt, auf dem Haupte, angetan mit der rauschenden Glockenkasel aus schwerem, venetianischem Granatbrokat, die Alba mit den Wappen seiner Bistümer bestickt, in der behandschuhten, mit Ringen beladenen Linken das mit reichgetriebener schimmernder Goldkrümme bewehrte Pedum und das Skapulier, in majestätischer, selbstsicherer Ruhe einherschreitend, wie in festlicher Prozession: ist das nicht die Verkörperung des glanzvollen repräsentativen katholischen Glaubens im Gegensatz zu der urkirchlichen Innerlichkeit, Charakterstärke und Glaubenskraft, die sich in den vier Aposteln Dürers ankündigt? Der mit Juwelen geschmückte, geharnischte Mohr erscheint wie eine vergrößerte, silberemailierte Reliquienstatuette aus dem Halleschen Heiligtumsschatz. Schlaff wie seine sind auch die



137. Hans Baldung Grien: Kreuzigung um 1512. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Züge des Alten im Hintergrunde. Der Kardinal überführte das Bild, als er das protestantisch gewordene Stift Halle räumen mußte, nach seiner Residenz Aschaffenburg. Die Flügelbilder, die vier Heiligen Magdalena, Lazarus, Chrysostomos und Martha, sind von einer anderen sehr tüchtigen Hand. Man schreibt sie mit einer Reihe anderer Bilder einem Meister Simon von Aschaffenburg zu, der vor 1545 von dem Kardinal Albrecht häufig beschäftigt wurde und dem Lucas Cranach sehr nahesteht (Pseudo-Grünwald).

Eine grundlegende Bearbeitung des Lebenswerks Grünewalds hat Heinrich Alfred Schmid geliefert.

Neben Grünwald ist der bedeutendste Meister des Oberrheins, in seinen besten Schöpfungen an Dürer heranreichend, Hans Baldung genannt Grien. Er ist um 1480 in Weikersheim bei Straßburg geboren und hat in der elsässischen Schule der Spätgotik, wahrscheinlich in der Werkstatt Schongauers, den ersten Grund zur Malerei gelegt. Entscheidend



138. Hans Baldung Grien: Flucht nach Ägypten vom Freiburger Hochaltar, um 1515

aber für seinen Stil wurde Dürer. Wahrscheinlich ist er in den Jahren 1500 bis 1507 in Nürnberg in der Werkstatt Dürers, mit dem wir ihn später noch freundschaftlich verbunden finden, tätig gewesen. Die frühesten Tafelbilder Baldungs, zwei für die Stadtkirche in Halle 1507 gemalte Triptychen — Anbetung der Könige mit den Hl. Georg, Mauriz, Katharina und Agnes auf den Flügeln in Berlin und Martyrium Sebastians, mit den Hl. Christoph, Stephan, Dorothea und Apollonia in der Brüsseler Sammlung Goldschmidt — tragen deutlich den Stempel der Dürerschen Formenauffassung; nur ist der herbe Stil des Meisters, stärker noch als schon bei den übrigen Nürnberger Schülern wahrgenommen wurde, ins Rundliche, Volle und Weitbauschige umgebildet. Vor allem weisen die glänzende helle Färbung, die selbst in den zartgetönten Schattenflächen ihre Leuchtkraft behauptet, das saftige, üppige Laub der Bäume, die malerischen Hell-dunkelwirkungen des bewölkten Himmels auf ein wesentlich anderes Naturell. Blühende Fleischtöne, schimmernde Locken, gelbe, grüne und hellviolette Gewandstücke, funkelnder Spiegelganz auf den silbernen Rüstungen und dem Goldgeschirr: alles das und die kräftig gerundeten, freibewegten, schmuck ausgestatteten jugendlichen Gestalten atmen Frohsinn und Lebenslust. Im Jahre 1509 taucht Baldung wieder in Straßburg auf und erlangt das Bürgerrecht. Er tritt in Beziehung zu den Straßburger Verlegern und beginnt eine lebhaftige Tätigkeit für den Holzschnitt. Den Höhepunkt in Baldungs Schaffen bezeichnet die Zeit von 1512 bis 1516, wo er in Freiburg im Breisgau lebte, um den Hochaltar im Chor des Münsters und eine Reihe von Kartons für Glasgemälde (Abb. 139, 140) zu fertigen.

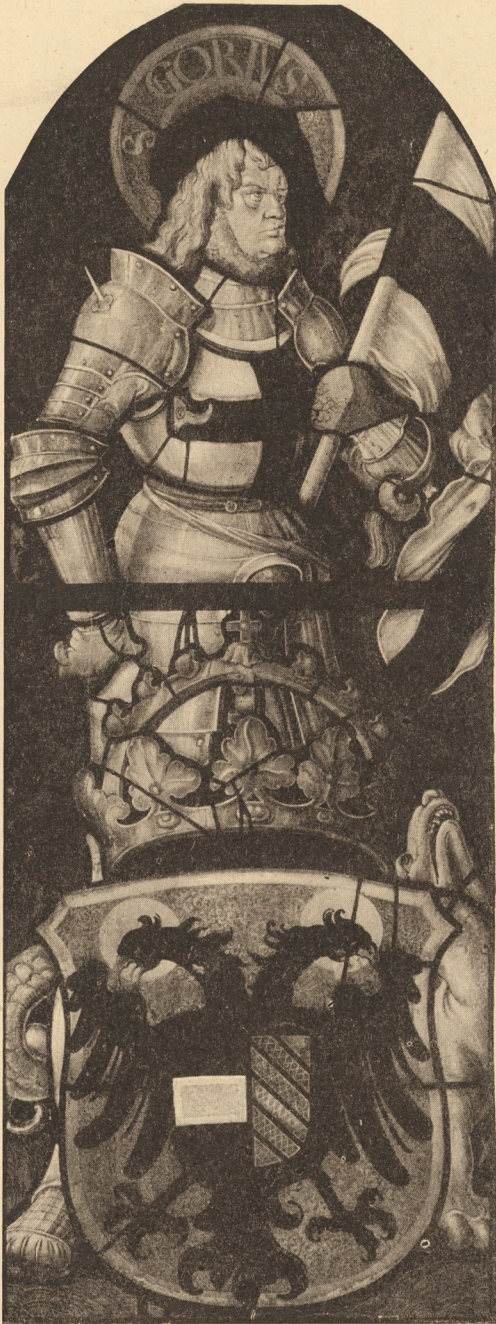
Der Freiburger Hochaltar ist Baldungs Hauptwerk. Neben Dürers Allerheiligenbild und Grünewalds Isenheimer Altar die glänzendste Schöpfung der kirchlichen

Tafelmalerei Oberdeutschlands auf der Scheide der Gotik zur Frührenaissance (Farbentafel XXXIV u. Abb. 138). Im Gegensatz zu Isenheim wird hier auch der Mittelschrein von einer Malerei eingenommen. Sie stellt die Krönung der Jungfrau dar; demütig den Blick niedergeschlagen, mit offenem Lockenhaar und gefalteten Händen, in strenger Vorderansicht, kniet sie auf den Wolken von Christus und Gott-Vater bekrönt. Die Taube des hl. Geistes schwebt in einem Lichtkreis über der herrlichen Gruppe; Scharen rundlicher Engelkinder füllen die himmlischen Räume, mit Posaunen, Harfen, Flöten und Geigen die hehre Szene begleitend, ein Bild frohesten Festesjubels, der auch aus den kräftig klaren blauen und roten Gewandmassen und den lichten Körpern und Wolken erklingt. In dem tief unterschrittenen wirrverschlungenen Ast- und Rankenwerk des goldglänzenden Schnitzrahmens spielen ebenfalls



Hans Baldung Grien: Hochaltar im Freiburger Münster, um 1515





139. St. Georg, nach Hans Baldung. Glasgemälde, um 1512. Kaiser-Friedrich-Museum



140. Hl. Barbara, nach Hans Baldung. Glasgemälde, um 1512. Kaiser-Friedrich-Museum



141. Hans Baldung: Hl. Familie um 1515. Nürnberg, Germ. Museum

himmlische Knäbchen herum; Vögel gesellen sich zu, durch ihr Gezwitscher den Chor der Engelskinder verstärkend. Die Innenseiten der Flügel nehmen die zwölf Apostel, eine ehrfurchtgebietende Versammlung würdiger Männergestalten, ein. Frohe Heiterkeit belebt wieder die vier Bilder des Marienlebens — das bei Schließung des ersten Flügelpaares auf dessen Rückseite und auf den Innenseiten eines zweiten Paares erscheint: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Flucht nach Ägypten. Rührend ist die Geburt, wo in der einsam schwarzen Nacht Maria und Joseph und ein Schwarm von Engelknaben um das in den Windeln liegende Kind geschart, von dem Licht, das vom Kinde ausgeht, wunderbar beleuchtet sind. Reizend ist auch die Flucht nach Ägypten: die hl. Familie zieht im Schatten einer Palme ihren Weg, deren Wipfel sich unter der Last der

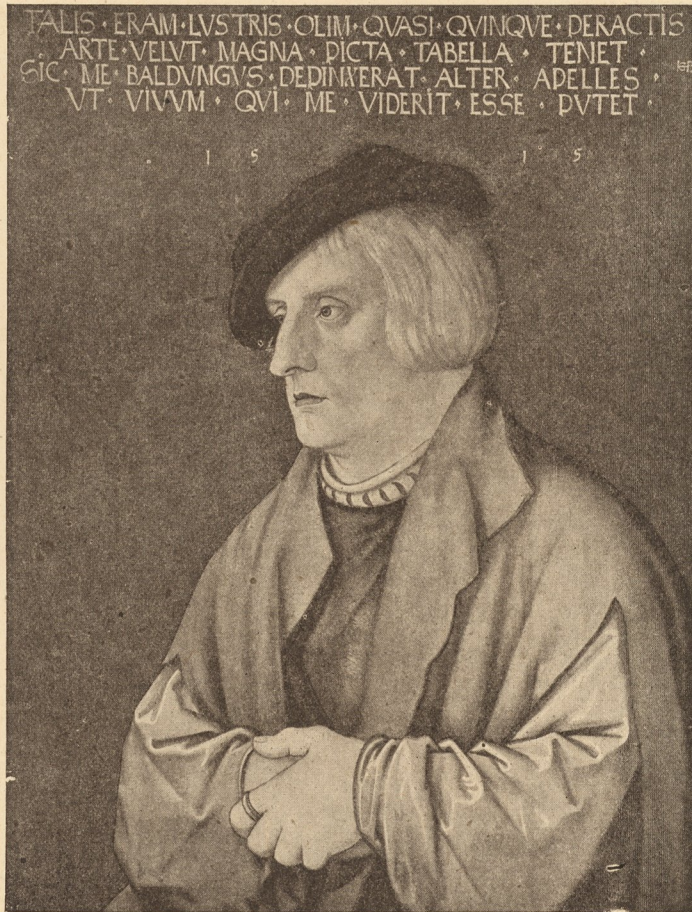
darin hängenden Engelkinder tief herunterneigt. Die Außenseiten des zweiten Flügelpaares werden von den monumentalen Standfiguren der hl. Hieronymus, Johannes d. T., Georg und Mauritius eingenommen; die Rückseite des Mittelschreines von der Kreuzigung und die der Predella von Maria, den Aposteln und den Stiftern. So sehr wir uns bemühen müssen, jedes Kunstwerk aus sich selbst zu erklären, hier können wir der Lockung kaum widerstehen, zum Vergleich den in denselben Jahren gemalten Isenheimer Altar heranzuziehen. Und das um so mehr, als Baldung nachweislich die Schöpfung Grünewalds gekannt, und sein Helldunkelstil von ihm angeregt worden ist. Wie viel klarer und froher erscheint Baldung neben Grünewald. Wie viel gesunder und heiterer sind seine Menschen. Die außerordentliche zeichnerische Schulung in Dürers Werkstatt hat bis zum Schluß die Grundlage von Baldungs Kunst gebildet und ihn vor dem Phantastisch-Subjektiven bewahrt. Die dramatische Kraft, die seelische Ausdrucksfähigkeit und Tiefe Grünewalds, die leidenschaftliche Farbengebung dieses Meisters erreicht er freilich nicht. Mit den Kräften des Erdreichs ist er innig verwurzelt, darin seinem Lehrer gleichend und nur eine allzu derbe Sinnenfreude hat ihn zuweilen um den hohen Stil gebracht. So wenigstens steht Baldung vor uns in diesen Blütejahren seines Schaffens. Aus der Reihe von Baldungs Bildern dieses Abschnitts, die zu den Perlen

der oberdeutschen Kunst zu zählen sind, seien dem Freiburger Hochaltar hinzugefügt: Anbetung der Könige, Kreuzigungsgruppe, Dreieinigkeit mit Maria in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (Abb. 137); die figurenreiche Kreuzigung von 1512 in Berlin, der Apostelkopf ebendort, die hl. Familie im Germanischen Museum, um 1513, an einem alten vermoosten und verharzten Baum gelagert, im Hintergrund ein Wiesental von burgbekränzten Waldeshügeln eingeschlossen und fernen, im blauen Duft verschwimmenden Gebirgen (Abb. 141); die prächtig zum Dreieck aufgebaute Gruppe der Beweinung Christi wiederum unter verwitterten Bäumen im Kaiser-Friedrich-Museum um 1515; die verwandte Gruppe der Beweinung in der Londoner Galerie; Enthauptung Katharinas im Prager Rudolfinum 1516, in einer köstlichen Winterlandschaft: die beschneiten Hügel des Schwarzwaldvorlandes, dahinter weiße Bergespitzen vor graubewölktem Himmel. Auch Porträts hat Baldung damals

gemalt, so mehrfach seinen Gönner, den Markgrafen Christoph von Baden (in München 1515 und Karlsruhe), den Pfalzgrafen Philipp den Kriegerischen 1517 (in München), den Grafen zu Lewenstein von 1513 in Berlin; ein männliches Bildnis in Wien von 1515 und die Anna Leisner in Budapest schließen sich an (Abb. 142). Die dekorative Richtung Baldungs, die auf große leuchtende Farbenflächen und klar abgesetzte Schattenpartien hinarbeitet, entfaltet sich im Bildnis zwar in höchst geschmackvoller Weise, allein das warme individuelle Leben ist doch häufig allzusehr einer farbenschönen Teppichwirkung untergeordnet.

Dieser heraldische, zu großzügiger Linienführung und Flächenbehandlung, zu vollen Farbenklängen neigende Sinn Baldungs konnte sich in Entwürfen für Glasgemälde aufs glücklichste befriedigen. Kein deutscher Meister hat erfolgreicher und fruchtbarer auf diesem Gebiet gewirkt. Einzelne der Glasgemälde nach Baldungs Kartons und unter seiner Mitwirkung gemalt, gehören zu den großartigsten Schöpfungen der oberdeutschen Kunst (Abb. 139, 140).

Namentlich der Freiburger Münsterchor besitzt Glasgemälde nach Baldungs Zeichnungen; das St. Anna-fenster im Alexanderchörlein ist 1515 urkundlich von Baldung entworfen, einige der Hochchorfenster mit monumentalen Heiligengestalten, so die mittleren, von Kaiser Max und seinen Söhnen Karl und Ferdinand gestiftet, sind seit 1512 nach seinen Visierungen entstanden. In der Kapelle des Chorumgangs sind das 1517 gestiftete Heimhoferfenster mit der Beweinung Christi, das Blumeneggfenster mit Ölberg, Kreuzigung



142. Hans Baldung: Bildnis, 1515. Wien, Staatsgalerie



143. Hans Baldung: Hl. Christophorus. Sammlung Habich, Cassel
(Nach Térey)

und Erscheinung vor Magdalena auf Baldungs Risse zurückzuführen. Großartige Zeugnisse seines Stils sind die prächtigen, überlebensgroßen Heiligen gestalten aus den Fenstern der Freiburger Karthause, um 1512—1515 entstanden, die aus der Sammlung Douglas in die Museen von Berlin, Nürnberg, Karlsruhe, Köln und Basel gelangt sind. Während in allen den genannten Scheiben der spätgotische Stil auch in der Ornamentik vorwaltet, ist eine Gruppe von Glasgemaldeschöpfungen, die nach den zwanziger Jahren entstanden sind, durch üppige Renaissanceornamentik, Pilaster, Akanthusfriese usw. dem Geiste der Renaissance nähergerückt. Auch nachdem Baldung nach Straßburg zurückgekehrt ist, hat er Entwürfe für die Freiburger Glasmalerei — es handelt sich um die seit 1510 aus dem Elsaß nach dort übersiedelte Werkstatt des Glasmalers Hans von Ropstein — geliefert. Von Renaissance-scheiben sind hervorzuheben: die der Stürzel-Kapelle des Freiburger Münsters mit der Anbetung der Könige und dem hl. Konrad, die 1520 gestifteten Fenster der Lochererkapelle und die der Lichtenfels- und Böcklinkapelle, letztere von 1524; besonders nahe kommen dem Meister die drei Fenster mit der hl. Maria, Johannes d. T. und Margarethe und dem Stifter Dr. Widmann, Obervogt von St. Blasien im Kölner Kunstgewerbemuseum; endlich sind die acht Fenster der Pfarrkirche in Elzach im Landkreis Freiburg 1521—24 in Baldungs Stil gemalt. Die großen Flächen der feurigen Gläser aller dieser Fenster,

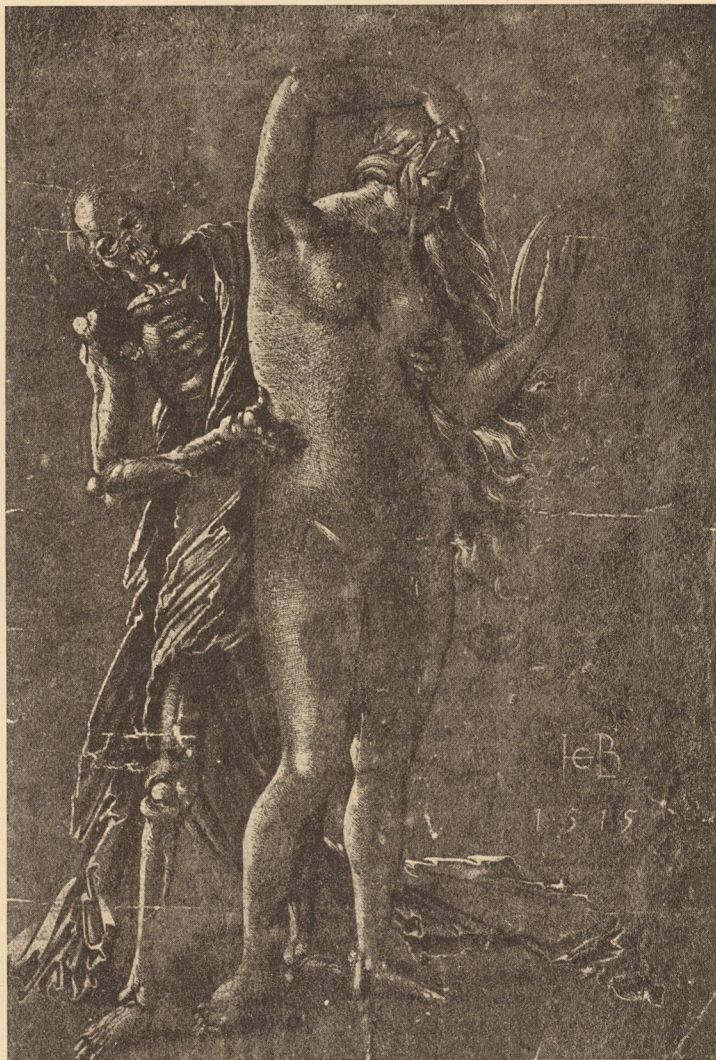
die breiten majestätischen Gewänder der glühenden, schwarzgemusterten Hintergrunddamaste der Standfiguren oder die malerischen Landschafts- und Wolkengründe, die leidenschaftlich-energische Plastik der tief-schwarzen und grauen Schattentöne, aus denen die Lichter mit großer Kühnheit herausgewischt und radiert sind: Baldungs starkes sinnenfrohes Gefühl dokumentiert sich in diesen Schöpfungen glänzend. Unter Baldungs zahlreichen Zeichnungen nehmen die Risse für Glasgemälde den breitesten Raum ein; besonders hat er Vorzeichnungen für Kabinettscheiben geliefert, für Rundscheiben zum Teil mit figürlichen Darstellungen sowie für hochrechteckige Wappenscheiben. Die hochrechteckige Wappenscheibe hat ja, wie wir sahen, in den angrenzenden Landschaften der Schweizer Eidgenossen seit der Spätgotik zumal als Standesscheibe eine weite Verbreitung gefunden. Baldung hat ihr durch seine Entwürfe für die oberrheinisch-elsässische Gegend das Gepräge gegeben. Die Mehrzahl der Entwürfe ist zwischen 1520 und 40 entstanden; die Hauptbestände sind in der Feste Koburg und in der Albertina. Schwungvoll heraldische Zeichnung der Helmdecken und einrahmenden Balustersäulchen im Frührenaissancestil, reizvolle Kopfleisten mit Jagd- und Turnierszenen usw. sind durchgehend. Die Besteller sind meist vornehme Adlige und Geistliche des Bistums Straßburg und der österreichischen Vorlande beiderseits des Oberrheins, denen auch Freiburg angehörte. Die beiden um-

fangreichsten, fast völlig unbekanntem Sammlungen von ausgeführten Wappenscheiben dieser Gattung sind im Schloß Friedrichshafen am Bodensee und im nahen Fürstenbergschen Schlosse Heiligenberg.

Baldungs kecker markiger Stil findet in dem Holzschnitt besonders glücklichen Ausdruck; sein Holzschnittwerk kommt an Reichtum dem gemalten und gezeichneten nahe. Der sinnlicherbe Sinn des Künstlers kann sich hier noch ungehemmter zeigen. Urwüchsig kräftig sind die Darstellungen von Hexen — wie der berühmte Zweifarbendruck von 1510 — (Bd. 1, Abb. 25) und von anderer robuster nackter Weiblichkeit. Das krausbewegte Baum- und Strauchwerk, von Moos und Flechten überwuchert, ist wie die nackten Körper von tiefem Naturgefühl belebt. Der cursorische, ausholende Strich, die lockere Modellierung mit aufs Notwendigste beschränkten Schraffen lassen als Ausgangspunkt Dürers Holzschnittstil erkennen; aber wie in den Bildern setzt sich mehr und mehr der eigene kühne gleichmäßig breite Strich des Künstlers durch. Beispiele der Blütezeit: die hl. Familie 1511, der tote Christus, die Bekehrung des Paulus, die Parzen von 1513, mehrere Madonnen, der mächtige Christophorus, die Illustrationen der 1516 bei Grünninger erschienenen zehn Gebote und die reizenden kleinen Textbilder zum Hortulus animae, bei Martin Flach in Straßburg 1511.

Das reiche Zeichnungswerk, das uns Baldung hinterlassen, enthält außer den genannten Rissen für die Glasmalerei vornehmlich Entwürfe für Gemälde, behagliche faltenreiche Heiligenfiguren, Kopf-, Gewand- und Aktstudien; Kreide und Kohle und der farbig getönte Zeichengrund, durch weiße Lichter gehöhrt, sind die bevorzugten Instrumente, um dem Zug zum Helldunkel und zu malerischer Breite zu genügen (Abb. 143, 144). Ein Skizzenbuch Baldungs besitzt das Karlsruher Kupferstichkabinett.

Im Verlauf der zwanziger Jahre, mit dem eindringenden Klassizismus, hat Baldungs schöpferische Kraft nachgelassen. Das schäumende unbändige Gefühl, das seine besten Werke um 1510—1515 beseelt, erlahmt unter der klassischen Formendiktatur. Nicht wie



144. Hans Baldung: Tod und Mädchen. Basel, Dr. Oeri
(Nach Térey)



145. Meister von Meßkirch: Graf von Zimmern, 1536. Donaueschingen



146. Meister von Meßkirch: Abschied Christi. Donaueschingen

der ältere Dürer hat Baldung den spätgotischen Bewegungsdrang mit der Strenge der neuen Form verschmelzen können. Er ist ihr wie einer Mode gefolgt, und nur zuweilen in malerischen Feinheiten steigt das eingeborene starke Empfinden an die Oberfläche. Zierlich glatte Formen und trockene Färbung, oft kühl und leer, haben die unbekümmert heitere Sprache des alten Alemannen verdrängt. Der welsche Dialekt bleibt bei ihm ein äußerlicher Firnis. Der ursprüngliche Waldmenschgeist bricht nur noch vereinzelt ans Licht, so in den prächtigen Pferdeholzschnitten von 1534; Baldung war ein meisterhafter Darsteller des Pferdes. Bilder der letzten Phase sind die weiblichen Aktgestalten der Musik, der Weisheit, der Lebensalter und der Grazien in Madrid, Herkules im Ringkampf mit Antaeus in Cassel, die Eitelkeit in Wien, die Vanitas

der ehemaligen Sammlung Weber, Adam und Eva in Budapest, die Himmlische und Irdische Liebe (vgl. unten). Die größten Verdienste um die Baldung-Forschung hat sich Gabriel von Térey erworben.

Baldungs Straßburger Zeitgenosse Hans Wechtlin, der eine Reihe wundervoller Farbenholzschnitte geschaffen hat, gehört ganz dem Gebiete der graphischen Künste an. Nur einige wenige Zeichnungen auf dunkelfarbigem Papier mit weißer Höhlung, aber keine Bilder haben sich von dieses Meisters Hand gefunden.

In der Bodenseelandschaft und im südlichen Schwaben wirkte in den zwanziger bis vierziger Jahren des Jahrhunderts der Meister von Meßkirch, dessen Stil sich aus Elementen Schäufileins und Baldungs zusammensetzt.

Er ist genannt nach dem Altar der Stadtkirche zu Meßkirch mit der Anbetung der Könige, 1538–1540 entstanden, von dem einige Flügel in der Donaueschinger Galerie sind. Die Galerie in Donaueschingen besitzt auch die beiden weiteren Hauptwerke des Künstlers, beides Flügelaltäre aus dem

Schloß Wildenstein, im Auftrage des Grafen Gottfried Werner von Zimmern gemalt. Der erste zeigt im Mittelbild die Anna Selbdritt mit weiblichen Heiligen und männliche Heilige auf den Flügeln, der andere zwischen 1536 und 1538 entstanden, enthält auf der Mitteltafel Maria auf der Mondsichel schwebend, von einem Kranz von Heiligen in Wolken umrahmt. Auf den beweglichen Flügeln die markigen Gestalten der Stifter, des Grafen Werner und seiner Gemahlin Apollonia, Gräfin von Henneberg (Abb. 145). Andere, meist frühere Arbeiten kleineren Formats sind in St. Gallen, in Bodmann am Bodensee, in Berlin (Ölberg, Heilige), in Nürnberg (Kreuztragung), in Stuttgart (Benedikt in Felslandschaft), in Cassel (Dreieinigkeit mit der Stifterin Margarethe von Bubenhofen 1524), in Bebenhausen, in Karlsruhe, in der ehemaligen Sammlung Kaufmann u. a. O. Die Typen und Kompositionen des Meisters lehnen sich zum Teil an die Dürerschule an, namentlich an Schäufilein, mit dessen buntem und hartem und breit vertriebenem Auftrag sich ebenfalls Ähnlichkeiten finden. Einzelne Szenen sind direkt Dürer entlehnt. Die Balusterarchitekturen der späteren Bilder sind den Renaissancegebäuden Hans Sebald Behamscher Blätter verwandt. Gleichwohl zögern wir nicht, den Meister der oberrheinischen Schule anzuschließen. Der weitbauschige Stil der Zeichnung, die üppige Fels- und Waldlandschaft und die Helldunkeleffekte im Gewölk kommen im Grundgefühl dem Hans Baldung am nächsten.

Die Schweizer Meister.

Das erste Drittel des 16. Jhhs. ist auch die Blüte der Malerei der den oberrheinischen Landschaften benachbarten Gebiete der deutschen Schweiz. In den nördlichen Teilen der



147. Meister Ulrich von Bergarten: Standscheibe von St. Gallen, 1512. Berlin, Kunstgewerbemuseum