

Wolfgang Brassat

## Ein kunstvolles Katastrophenbild: Hans Baldung Griens *Die Sintflut* und die Renaissance in Italien <sup>1</sup>

Hans Baldung Griens signiertes und auf 1516 datiertes Gemälde *Die Sintflut* (Abb. 1) ist ein Hauptwerk der Bamberger Staatsgalerie in der Neuen Residenz.<sup>2</sup> Es führt Ereignisse vor Augen, von denen das Buch Genesis (1. Mose 6,5-8,22) berichtet: Aufgrund der Bosheit der Menschen beschloss Gott, alles Leben auf Erden zu tilgen. Nur der gerechte Noah fand vor ihm Gnade. Diesem befahl er, die Arche zu bauen, in sie seine Familie aufzunehmen und von jedem Lebewesen ein männliches und ein weibliches. Dann setzte der Regen ein. Das Wasser stieg, bis es die höchsten Berge bedeckte. Nach 150 Tagen, als alles Leben vernichtet war, sank es wieder und die Arche strandete auf dem Berg Ararat in Armenien.

Dieses Thema war bis dahin im Rahmen zyklischer Bilderzählungen vor allem in Mosaiken, in der Buch-, Fresko- und Altarmalerei sowie in graphischen Werken dargestellt worden, doch nur höchst selten und lediglich südlich der Alpen in eigenständigen Tafelbildern.<sup>3</sup> Man hat daher angenommen, dass Baldung Griens Wahl dieses Sujets durch einen aktuellen Anlass motiviert wurde, nämlich eine für den Februar 1524 vorausgesagte, Unheil verheißende große Konjunktion von Saturn und Jupiter. Seit 1499 hatte der Tübinger Astronom Johannes Stöfler in seinem Almanach warrend auf diese hingewiesen und damit eine große Kontroverse und eine – allerdings erst 1518 einsetzende – wahre Flut von Publikationen ausgelöst.<sup>4</sup> Auch Jakob Mennel, mit latinisiertem Humanistennamen Jacobus Manlius, ein Historiker im Dienste Kaiser Maximilians I., hatte in seiner 1503 in Freiburg vollendeten Schrift *De signis portendis atque prodigiis* (*Von den Zeichen, Prophezeiungen und Wundern*) unlängst häufig beobachtete Wunderzeichen und solche älterer Zeiten behandelt und seine Leser zur Befolgung der göttlichen Gesetze ermahnt, um neuerliche Strafen Gottes zu vereiteln. Zumindest ein Exemplar dieser Handschrift, dasjenige in Stuttgart, weist ein Titelblatt mit einer Darstellung der Sintflut auf, welche die im Wasser treibende Arche als Schiff mit einem sechseckigen turmartigen Aufbau zeigt.<sup>5</sup> Eine Sintflut ist auch im Titelblatt des erstmals 1522 in Leipzig veröffentlichten Buches *Practica*

*Teutsch, was die Constellationes des XXIIII. Jars bedeytten und erklärung der propheceyen* von Johannis Copp dargestellt (Abb. 2). Die in der Zeit um 1500 weit verbreitete Katastrophenangst hat sich auch in Albrecht Dürers bekanntem *Traumgesicht* (Wien, Kunsthistorisches Museum) manifestiert, dem 1525 nach Pfingsten angefertigten Aquarell, in dem er einen fürchterlichen Traum von einer großen Regenflut festhielt – in einer Darstellung, die Heinrich Wölfflin „ein Stück Apokalypse“ genannt hat.<sup>6</sup> In der erläuternden Legende des Blattes heißt es:

„Im Jahr 1525 nach dem Pfingstsonntag zwischen dem Mittwoch und Donnerstag in der Nacht [d.h. in der Nacht vom 7. auf den 8. Juni] im Schlaf habe ich dies Gesicht gesehen, wie viele große Wasser vom Himmel fielen. Und das erste traf das Erdreich ungefähr 4 Meilen von mir entfernt mit einer solchen schrecklichen Kraft, mit einem übergroßen Rauschen und Spritzen und ertränkte das ganze Land. Darüber erschrak ich so schwer, dass ich davon erwachte, eh dann die andren Wasser fielen. Und die Wasser, die da fielen, die waren sehr groß. Und es fielen etliche weiter entfernt, etliche näher, und sie kamen so hoch herab, dass sie scheinbar langsam fielen. Aber als das erste Wasser, das das Erdreich traf, schnell näherkam, da fiel es mit einer solchen Geschwindigkeit, solchem Wind und Brausen, dass ich so erschrak, als ich erwachte, dass mir all mein Körper zitterte und ich lange nicht recht zu mir selbst kam. Aber als ich am Morgen aufstand, malte ich hier oben, wie ich's gesehen hatte. Gott wende alle Dinge zum Besten.

Albrecht Dürer“<sup>7</sup>

Die angeführten Beispiele bezeugen die in der Zeit der Epochenschwelle um 1500 höchst virulente Endzeiterwartung – Carl Hinrichs hat von dem „apokalyptischen Zug“ gesprochen, „der durch das ganze deutsche Leben dieser aufgewühlten Jahrzehnte geht“<sup>8</sup> –, die bei der Themenwahl der Baldungschen *Sintflut* eine Rolle gespielt haben wird. Auf diesen von der Forschung bereits eingehend erörterten und m.E. in kunstwissenschaftlicher Hinsicht wenig ergiebigen Aspekt wird noch zurückzukommen sein.<sup>9</sup> Dagegen haben andere

Autorinnen und Autoren an dem Gemälde eine Amplifikation künstlerischer Aspekte hervorgehoben.<sup>10</sup> Im Folgenden wird daher abzuwägen sein, ob in Baldungs

Werk tatsächlich quälende Zukunftsängste zum Ausdruck gekommen sind oder ob der Künstler nicht vielmehr in ihm mit wachem Verstand und geübter Hand



1 HANS BALDUNG GRIEN: DIE SINTFLUT, 1516, BAMBERG, STAATSGALERIE IN DER NEUEN RESIDENZ



seine Fähigkeiten demonstriert und mit der virtuellen Darstellung des biblischen Themas Spielräume einer neuen Kunstautonomie ausgereizt hat.<sup>11</sup> Eingehend sollen dabei die künstlerische Programmatik der *Sintflut* und die sich in ihr manifestierende Rezeption der Kunst der italienischen Renaissance erörtert werden, was die Forschung bisher nicht geleistet hat.<sup>12</sup>

Ob das Gemälde eine Auftragsarbeit war oder ohne Auftragsbindung entstand – beides ist denkbar –, wissen wir nicht. In der bisher einzigen monographischen Behandlung des Gemäldes, dem 1988 erschienenen Katalog der Bamberger Ausstellung *Die Sintflut. Ein Gemälde von Baldung Grien, 1516, und die Entwicklung der Sintflutdarstellungen vom frühen Christentum bis in das 19. Jahrhundert*, folgte man einem Vorschlag von Hans Koegler, der es 1926 mit einem Werk im Besitz der Freiburger Juristenfamilie Gutt in Verbindung gebracht hat.<sup>13</sup> Deren inzwischen verschollenes, wahrscheinlich vor 1547/48 aufgenommenes Inventar vermerkte ein Sintflutbild neben weiteren Darstellungen u.a. des Jüngsten Gerichts und des Verlorenen Sohnes.

„Bei der Seltenheit der Sintflutdarstellungen“, so führen Brigitte Herrbach und Bärbel Ammermann in dem Katalog aus, „ist es deshalb sehr wahrscheinlich, daß die von Koegler [...] vorgeschlagene Identifizierung dieses genannten Bildes mit dem Baldung'schen richtig ist und ein Mitglied der Familie Gutt das Bild in Auftrag gegeben hat.“<sup>14</sup>

Gesichert ist diese Identifikation aber keineswegs und ebenso wenig die doch eher zweifelhafte Annahme, dass das Gemälde eine Auftragsarbeit war.

Nun ist *Die Sintflut* ein Bild mit einem biblischen Thema. Das Gemälde (Abb. 1) führt den verzweiferten Überlebenskampf von Mensch und Tier vor Augen, es thematisiert die Strafe Gottes, der nur die Insassen der Arche entgehen werden. Nach dem 1. Petrusbrief ist die Arche ein Sinnbild nicht nur für die Taufe, sondern auch für die Kirche (1 Petr 3, 20f.), und in diesem Sinne hat Baldung das Gefährt Noahs als mächtige, blockhafte Holzarchitektur, gewissermaßen als Felsen in der Brandung und einzige Zuflucht vor der Katastrophe ins Zentrum seines Bildes gesetzt. Nur der Glaube und die Kirche, so bekundet es das am Vorabend der Reformation gemalte Werk, schützen vor Verfehlung und göttlicher Strafe, auf deren Ende und den neuen Bund zwischen Gott und Noah die Tauben im Fenster der Arche und die im Hintergrund die Wolken durchbrechenden Sonnenstrahlen hinweisen.<sup>15</sup> Gleichwohl ist *Die Sintflut* kein sakrales Gemälde. Bemerkenswert an ihr ist, dass Baldung das biblische Sujet zum Gegenstand nicht eines Altar- oder Andachtsbildes, sondern eines Sammlerbildes gemacht hat, das vor allem ästhetisch,



2 JOHANNIS COPP: PRACTICA TEUTSCH, WAS DIE CONSTELLATIONES DES XXIII. JARS BEDEÜTEN UND ERKLÄRUNG DER PROPHECEYEN, ZWICKAU, JOHANN II SCHÖNSPERGER, 1523

als Kunstwerk goutiert werden sollte. „Das Thema ist christlich“, so hat es Robert Suckale formuliert, „der Zusammenhang aber nicht kirchlich; das Bild war für ein ‚Kunstkabinett‘ gedacht.“<sup>16</sup> Mit dem Ziel, seinen Charakter eines Autonomie beanspruchenden Kunstwerks zu beleuchten, wird im Folgenden zunächst auf Baldungs Biographie und sein Werk, insbesondere seine Selbstdarstellungen und seine erotischen Marienbilder, eingegangen. An diesen soll, wie sodann auch an der *Sintflut*, Baldungs Bezugnahme auf die italienische Renaissance erörtert werden. Merkwürdigerweise ist deren kapitale Bedeutung für sein Werk, das man gemeinhin als anti-klassische Antwort auf die Kunst Albrecht Dürers bewertet, zumeist nur sporadisch erörtert worden, wie jüngst Bernard Aikema betont hat.<sup>17</sup>



3 HANS BALDUNG GRIEN: SELBSTBILDNIS, UM 1503, FEDER UND PINSEL IN SCHWARZ AUF BLAUGRÜN GRUNDIERTEM PAPIER, MIT FEDER ROSA, MIT PINSEL WEISS GEHÖHT, 22 x 16 CM, BASEL, KUNSTMUSEUM, KUPFERSTICHKABINETT

### Zur Herkunft, Biographie und Selbstdarstellung Baldung Griens

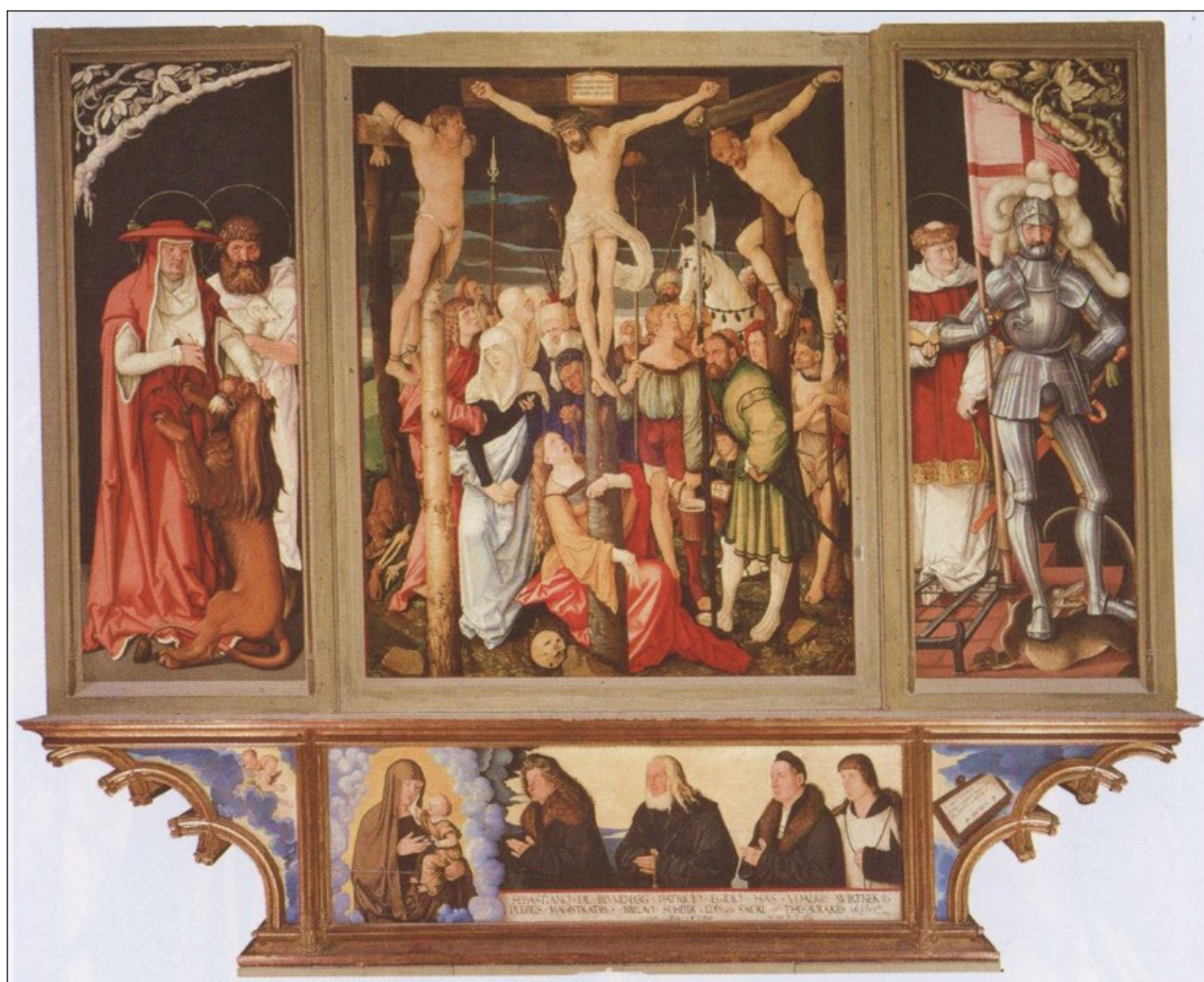
Der Maler, Kupferstecher und Zeichner für Holzschnitte und Glasmalereien Hans Baldung wurde 1484 oder '85 wahrscheinlich in Schwäbisch-Gmünd geboren.<sup>18</sup> Es ist anzunehmen, dass er seine Lehrzeit in Straßburg verbrachte. Wohl bereits um 1501/02 schuf er sein bekanntes Selbstbildnis (Abb. 3), das im Baseler Kupferstichkabinett bewahrt wird.<sup>19</sup> Die Zeichnung zeigt den selbstbewussten jugendlichen Künstler mit einem Zottelhut, dessen Wollsträhnen Fell imitieren. Es handelt sich um eine bemerkenswert sorgfältig und fein ausgeführte Arbeit, keine für eine anderweitige Verwendung bestimmte Vorzeichnung. Daher hat man vermutet, sie könnte ein Gesellenstück gewesen sein.<sup>20</sup> Neben den gezeichneten und gemalten Selbstbildnissen Albrecht Dürers zählt sie zu den wenigen nordalpinen autonomen Selbstporträts dieser Zeit. Dass sie neben weiteren Zeichnungen und Graphiken Baldungs in den Bestand des Amerbach-Kabinetts eingegangen

ist, also in die seit 1562 von ihm angelegte Sammlung des Baseler Juristen Basilius Amerbach, eine bedeutende frühe humanistische Sammlung, unterstreicht ihren Rang und die Wertschätzung des Künstlers.<sup>21</sup>

In den Jahren 1503 bis 1506 arbeitete Baldung in der Werkstatt Dürers in Nürnberg, in der er neben den weiteren Gesellen Hans Schäufelein und Hans Süss von Kulmbach tätig war und den Werkstattbetrieb während der zweiten italienischen Reise des Meisters leitete.<sup>22</sup> In dieser Zeit der Zusammenarbeit der drei Gesellen, die alle mit Vornamen Hans hießen, wird Baldung den Beinamen „Grien“ (grün) erhalten haben.<sup>23</sup> Man hat ihn zurückgeführt auf seine Vorliebe für diese Farbe bzw. für grüne Kleidung und auch auf ein „prächtiges grünes Gewand, das Baldung zu festlichen Anlässen trug.“<sup>24</sup> Im Kern aber dürfte es sich um einen ambivalenten Necknamen gehandelt haben, der auf sein jugendliches Alter<sup>25</sup> – Baldung war der deutlich jüngste der drei Gesellen – und damit auch auf seine Begabung und künstlerische Frühreife anspielte, was auch erklären würde, wieso er ihn mit Stolz tragen sollte. In seinem Selbstporträt in dem 1507 wahrscheinlich für die Magdalenen-Kapelle der Moritzburg in Halle gemalten Sebastianaltar (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) ist der Künstler in einem grünen Gewand zu sehen.<sup>26</sup> Der Beiname wurde fester Bestandteil seiner Identität und hat schon früh den Familiennamen abgelagert: Baldungs erste gedruckte Erwähnung steht in der dritten, 1521 erschienenen Ausgabe des Traktats *De artificiali perspectiva* des Jean Pélerin, gen. Viator, der ihn „Hans Grü(n)“ nannte;<sup>27</sup> Dürer notierte 1521 während seiner Reise durch die Niederlande, dass er Holzschnitte von „Hans Grun“ bzw. des „Grünhanßen“ verkaufte oder verschenkte,<sup>28</sup> und eine Straßburger Quelle spricht vom „Meyster Hanss grien, den man baldung nent“.<sup>29</sup>

Nach der Wanderschaft kehrte Baldung wieder nach Straßburg zurück, wo er 1509 das Bürgerrecht erwarb und 1510 von der Zunft als Meister bestätigt wurde und eine eigene Werkstatt gründete. Er heiratete Margaretha Herlin, die Tochter einer wohlhabenden Familie, erfreute sich einer zunehmenden Nachfrage und signierte seine Werke häufig mit dem erstmals 1509 verwendeten Monogramm HGB. Von 1512 bis 1517/18 war er in Freiburg im Breisgau tätig, wo er mit Hilfe einer großen Werkstatt den Hochaltar für den neubauten Chor des Münsters, also der Stadtpfarrkirche *Unserer Lieben Frau*, ausführte. 1516 vollendete er dieses Hauptwerk, mit dem er sicherlich weithin bekannt wurde. Auch in der *Kreuzigung Christi* auf der Rückseite des Altars sehen wir sein Selbstbildnis unter dem Kreuz des bösen Schächers in Verbindung mit einem grünen Gewand (Abb. 4 u. 5). Dieses wird zwar





4 HANS BALDUNG GRIEN: FREIBURGER HOCHALTAR, RÜCKSEITE, 1516, FREIBURG I.BR., MÜNSTER

hier von dem vor ihm stehenden und seinen Körper vollständig verdeckenden Hellebardier getragen (Abb. 5), doch es wird von Baldungs abermals, wie schon im Sebastianaltar, mit einem roten Barett bedeckten Haupt und dem von einem kleinen Jungen getragenen Täfelchen mit dem Künstlermonogramm so umklammert, dass es zweifellos als Allusion auf den Zunamen zu verstehen ist. Dies ist anzunehmen, zumal die lateinische Inschrift im rechten Zwickel der Predella (Abb. 4) den Urheber auch mit diesem nennt: „IOANNES BALDUNG COG [-nomine] GRIEN GAMUNDIANUS DEO ET VIRTUTE AUSPICIBUS FACIEBAT“ (Johannes Baldung gen. Grün der Gmündener schuf dies mit Gottes Hilfe und aus eigener Kraft.)<sup>30</sup>

Ausgangspunkte dieser Selbstdarstellung waren die Selbstbildnisse Dürers als Assistenzfiguren, die als Inschriften- und Signaturträger fungieren, wie in dem 1506 für die venezianische Kirche San Bartolomeo

gemalten *Rosenkranzfest* (Prag, Nationalgalerie), in der *Marter der Zehntausend* von 1508 (Wien, Kunsthistorisches Museum), dem *Heller-Altar* von 1509 (Kopie von Jobst Harrich, 1613, Frankfurt a. M., Historisches Museum) und dem *Landauer Altar* von 1511 (Wien, Kunsthistorisches Museum), und auf venezianische Vorbilder zurückgehen.<sup>31</sup> In Anlehnung an sie hat sich Baldung in der *Kreuzigung* des Freiburger Hochaltars auf stolze Weise verewigt: durch sein Selbstbildnis, durch das auf seinen Beinamen anspielende grüne Gewand der nebenstehenden Person und das von einem Jungen, sicherlich einem nahen Verwandten, vielleicht sogar einem Sohn,<sup>32</sup> getragene Täfelchen mit dem Künstlermonogramm. In dem Mann mit der Hellebarde hat die Forschung stets eine bedeutende Persönlichkeit Freiburgs vermutet.<sup>33</sup> Vieles spricht für Baumgartens Vermutung, dass die Figur eines Hauptmanns die Züge eines Bürgermeisters der Stadt trägt.<sup>34</sup>





5 HANS BALDUNG GRIEN: FREIBURGER HOCHALTER, RÜCKSEITE, KREUZIGUNG CHRISTI, DETAIL: KNABE MIT DEM KÜNSTLER-MONOGRAMM, HELLEBARDIER IM GRÜNEN GEWAND UND SELBSTBILDNIS BALDUNGS

Da diese Gestalt eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit dem Selbstbildnis hat, das der 49-jährige Baldung für das 1534 publizierte *Epicedion Thomae Sporeri*, ein Trauerlied für einen verstorbenen Musiker, anfertigen sollte (Abb. 6),<sup>35</sup> erscheint auch denkbar, dass er in dem grüngewandeten Mann einen nahen Verwandten verewigt hat.<sup>36</sup>

Baldung Grien hat auch seinen damals ca. 57-jährigen Onkel Hieronymus, den namhaften Kopf der Familie, im Freiburger Hochaltar dargestellt. Als Leibarzt des zukünftigen Kaisers Maximilian war dieser von 1491 bis 1496 in Freiburg tätig gewesen und um 1518/20 sollte er zum *Comes palatini cesarii*, zum



6 HANS BALDUNG GRIEN: SELBSTBILDNIS, HOLZSCHNITT, AUS: SIXTUS DIETRICH: *EPICEDION THOMAE SPOERERI* (...), STRASSBURG 1534

Hofpfalzgrafen, ernannt werden.<sup>37</sup> Casimir Bumiller hat unlängst vermutet, dass der auf der Rückseite des Freiburger Altars im Kardinalstalar dargestellte Kirchenvater Hieronymus, der Schutzheilige der Freiburger Universität, der einem als heraldisches Wappentier erscheinenden steigenden Löwen mit der Linken über die Mähne streicht (Abb. 4), die Züge des Hieronymus Baldung trägt.<sup>38</sup> Dies trifft in der Tat zu, denn Baldung hatte seinen Onkel bereits um 1511 in der *Messe des heiligen Gregor* (Abb. 7) dargestellt, allerdings nicht, wie gemeinhin angenommen wird, in dem Mann, der rechts im Bild das dreifache Papstkreuz und ein Buch hält,<sup>39</sup> sondern in dem in einem Buch lesenden Kardinal am linken Bildrand. Vergleicht man diese Gestalt mit dem Hieronymus des Freiburger Altars (Abb. 4 u. 7), wird evident, dass beide die identische Physiognomie des Hieronymus Baldung aufweisen.<sup>40</sup> Offenbar sollte dessen Darstellung in der Gestalt des Kirchenvaters im Freiburger Hochaltar die lange schon angestrebte Adelung des „Hieronymus de leonibus cognomento Baldung“ bekräftigen. Es wird noch von



der Familie zu sprechen sein, deren Fürsprache, insbesondere der seines Bruders Caspar, der als Professor an der Universität Freiburg lehrte, es Hans wahrscheinlich verdankte, als noch nicht 30-jähriger Künstler den begehrten, gut bezahlten Auftrag für den Hochaltar des Münsters erhalten zu haben.<sup>41</sup>

1517 erneuerte Baldung Grien sein Straßburger Bürgerrecht. Nach seiner Rückkehr aus Freiburg mietete er ein Haus in der Münstergasse für sechs Jahre; wahrscheinlich 1524 konnte er ein Anwesen in der Brandgasse erwerben, in bester Lage, in der Nachbarschaft von Domkapitularen und reichen Kaufleuten.<sup>42</sup> Nachdem er 1521 von Jean Pélerin, gen. Viator, in dessen Perspektivtraktat als einer der größten deutschen Maler gerühmt und 1526 im Plinius-Kommentar von Beatus Rhenanus zudem in einem Atemzug mit Albrecht Dürer genannt worden war,<sup>43</sup> stellte man ihm nach dem Tod seines ehemaligen Meisters eine Haarlocke des Verstorbenen zu.<sup>44</sup> Der Bildersturm, der 1529/30 in Straßburg stattfand, tat seiner Karriere keinen Abbruch. Baldung reagierte auf ihn mit einem „Stilwandel zum europäischen Manierismus“, einer

Orientierung an Jan Gossaert und Lucas Cranach und einer Konzentration auf profane Werke für adlige Kunden.<sup>45</sup> Wohlhabend, angesehen und seit 1533 Schöffe seiner Zunft, zählte er zur Oberschicht der Stadt, in der er 1545, dem Jahr, in dem er auch einen Sitz im Rat der Stadt erhielt, sterben sollte.

Zu Baldungs großem, überregionalem Erfolg hat sicherlich auch seine soziale Herkunft beigetragen, denn er stammte – anders als alle seine namhaften deutschen Künstlerkollegen – nicht aus dem Handwerkermilieu, sondern aus einer wohlhabenden Familie, aus der zahlreiche Gelehrte und Beamte hervorgegangen sind.<sup>46</sup> Welchem Beruf sein Vater nachgegangen ist, ist nicht bekannt. Sein Onkel Hans Baldung d.Ä. war Jurist und Prokurator am bischöflichen Gericht in Straßburg. Sein schon erwähnter Onkel Hieronymus, ein promovierter Mediziner und Humanist, war als Leibarzt Maximilians tätig in Freiburg, später in Straßburg und als kaiserlicher Rat in Wien. Seit 1514 führte der später geadelte Beamte das Wappen eines Apostolischen Protonotars. Hieronymus' Sohn Pius Hieronymus Baldung, der Vetter des Malers, schrieb sich 1504



7 HANS BALDUNG GRIEN: DIE MESSE DES HEILIGEN GREGOR, UM 1511, THE CLEVELAND MUSEUM OF ART



8 HANS BALDUNG GRIEN: LUCRETIA (SOG. ASCHAFFENBURGER DOLCHMADONNA), UM 1507, BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN

an der Universität in Wien ein, wo er gemeinsam mit dem Vater der Sodalitas des Humanisten Konrad Celtis beitrug. Er wurde in noch jungem Alter Doktor beider Rechte und Professor in Freiburg und stand später in den Diensten der Habsburger, zuletzt als Kanzler von Tirol. Baldung Griens Bruder Caspar, der dem Künstler wahrscheinlich beim Verfassen lateinischer Inschriften geholfen hat, war seit 1510 Professor für Poetik in Freiburg, er promovierte auch in den Rechtswissenschaften, war ab 1518 mehrmals Dekan der juristischen Fakultät und zuletzt Rektor der Universität Freiburg, bis er als Nachfolger Sebastian Brants zum Stadtadvokaten nach Straßburg berufen wurde. Einige Jahre später ging er nach Speyer ans Reichskammergericht, um dann nach Freiburg zurückzukehren, wo er 1540 starb.

Hans Baldungs Entschluss, den Beruf des Malers zu ergreifen, „tangierte [...] fundamentale Standesgrenzen und barg die Gefahr des sozialen Abstiegs.“<sup>47</sup> (Diesen Weg hatten in Italien bereits namhafte, nicht aus dem

Handwerkermilieu stammende Pioniere der Renaissancekunst beschritten, wie Filippo Brunelleschi und Masaccio, deren Väter Notare waren, und Leon Battista Alberti, der sogar aus einer adligen Familie stammte.) Allerdings öffneten die soziale Herkunft und seine verwandtschaftlichen Beziehungen dem im bürgerlich-humanistischen Milieu Schwäbisch-Gmünds, Freiburgs und Straßburgs verwurzelten Maler viele Türen. Zudem war er „ein Gebildeter unter Handwerkern“<sup>48</sup> und im Unterschied zu den älteren Künstlern der Generation Dürers, Cranachs und Burgkmairs mit der inzwischen spürbar beginnenden Neuzeit und den Themen und Errungenschaften des Humanismus aufgewachsen, die sich die Älteren erst nachträglich hatten aneignen müssen, also ein Kind der neuen Epoche.

### Humanistische Themen im Œuvre Baldungs

Dies zeigt sich auch in seinem Themenspektrum, in dem die neuen humanistischen Sujets breit vertreten sind. Ein frühes Beispiel ist die um 1507, in seiner Zeit in Halle an der Saale entstandene *Lucretia* (Abb. 8). Die nur schlecht erhaltene, stark überarbeitete Darstellung der sich mit entblößter Brust erdolchenden Römerin kam mit der Reformation aus dem Besitz des Kardinals Albrecht von Brandenburg in die Aschaffener Kunstkammer. Kurioserweise wurde sie um 1720 der dortigen Stiftskirche verliehen und fortan in dieser als die ‚Aschaffener Dolchmadonna‘ verehrt.<sup>49</sup>

Schon in den 1520er Jahren, insbesondere aber nach dem Bildersturm in Straßburg malte Baldung antike Gottheiten und Helden, z.B. *Venus und Amor* (1524/25, Otterlo, Kröller-Müller-Museum), *Merkur als Planetengott* (um 1533, Stockholm, Nationalgalerie) und *Herkules und Antäus* (1530, Warschau, Nationalmuseum; 1531, Kassel, Gemäldegalerie Schloss Wilhelmshöhe).<sup>50</sup> Weiter malte er Allegorien in Gestalt ganzfiguriger weiblicher Akte, wie die der *Musik* und der *Klugheit* (1529, München, Alte Pinakothek),<sup>51</sup> und Stoffe der römischen Geschichte. Bei zahlreichen solcher Darstellungen bediente er sich Vorbilder der italienischen Graphik, vorwiegend des späten Quattrocento, die er in der Dürer-Werkstatt, in humanistischen Sammlungen u.a. in Straßburg und Freiburg und sicherlich auch nach eigenem Erwerb derselben studiert hatte. Als das erste Gemälde, bei dem er nachweislich einen italienischen Kupferstich als Vorlage verwendete,<sup>52</sup> markiert *Die Sintflut* in seinem Werk den Auftakt einer sein reifes und spätes Werk charakterisierenden systematischen Aneignung der italienischen Renaissancekunst, mit der seine Auseinandersetzung mit Dürer zunehmend nachließ.



So verwertete Baldung z.B. bei der Darstellung des römischen Helden *Marcus Curtius* (Abb. 9) – ein Stoff, der ihm u.a. aus einer 1507 bei Grüninger in Straßburg erschienenen Ausgabe des Titus Livius bekannt sein konnte –<sup>53</sup> einen Stich von Nicoletto da Modena (Abb. 10).<sup>54</sup> Den in diesem dargestellten *Römischen Reiter* hat er mit nur geringfügigen Veränderungen in der Hauptfigur seines Gemäldes wiedergegeben. In dem Bild *Gaius Mucius Scaevola vor Porsenna* (1531, Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister) aus demselben Zyklus orientierte er sich wahrscheinlich an Cristofano Robettas Kupferstich mit derselben Thematik; die sich am rechten Bildrand zurücklehrende Gestalt des Schatzmeisters geht, wie schon Bussmann erkannte, zurück auf einen Betrunkenen in Andrea Mantegnas Kupferstich *Bacchanal mit Weinfass* und die venezianische Architektur im Hintergrund entnahm Baldung Giulio Campagnolas Stich mit der Darstellung eines Astrologen aus dem Jahr 1509.<sup>55</sup>

Das Kasseler Gemälde *Herkules und Antäus* ist, wie Berthold Hinz dargelegt hat, in bester Kenntnis italieni-

scher Graphiken und Skulpturen entstanden. Der Florentiner Antonio Pollaiuolo hatte ab 1470 dieses Thema in Gemälden – die Uffizien besitzen mit dem späteren Tafelbild eine kleinformatige Replik des verlorenen, für Lorenzo de' Medici gemalten Großformats – und einer Kleinplastik (Florenz, Bargello) behandelt. Diese Werke wurden „zum Ausgangspunkt einer wahren Herkules- & Antäus-Mode [...], die zunächst in Italien, dann auch nördlich der Alpen um sich griff“.<sup>56</sup> Das von Baldung zunächst ausgeführte, auf 1530 datierte Gemälde im Nationalmuseum in Budapest geht zweifellos zurück auf einen um 1520 von Marcantonio Raimondi nach Raffael angefertigten Kupferstich, wobei der Künstler die Rückenansicht des Herkules wahrscheinlich in Anlehnung an einen Stich von Cristofano Robetta nach Pollaiuolo ausgeführt hat.<sup>57</sup> In der Kasseler Version scheint er sich vor allem an Stichen nach einer Zeichnung von Andrea Mantegna orientiert zu haben, die sowohl von der Mantegna-Werkstatt, als auch von Giovanni Antonio da Brescia und Marcantonio Raimondi ausgeführt worden waren.<sup>58</sup> Mantegnas Einfluss zeigt



9 HANS BALDUNG GRIEN: DER OPFERTOD DES MARCUS CURTIUS, 1530, WEIMAR, STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN



10 NICOLETTO DA MODENA: RÖMISCHER REITER, UM 1507, KUPFERSTICH



sich in weiteren Werken,<sup>59</sup> insbesondere in Baldungs Holzschnitt *Der behexte Stallknecht*, dessen in extremer Verkürzung dargestellte, am Boden liegende Hauptfigur zweifellos auf den berühmten *Cristo in scurto* (*Beweinung Christi*, um 1480, Mailand, Brera) zurückgeht.<sup>60</sup>

In dem in den späten 1530er Jahren gemalten Historienbild *Lot und seine Töchter*, von dem die Kunsthalle Karlsruhe im Frühjahr 2019 drei Fragmente erwerben konnte, geht die liegende Aktfigur auf venezianische Prototypen von Giorgione, Tizian und Palma il Vecchio zurück. Kenntnis derselben wird Baldung vermittelt durch Graphiken erhalten haben, wie z.B. Girolamo Mocettos Kupferstich *Die Metamorphose der Aymone* aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.<sup>61</sup>

Das Hintergrundmotiv der drei Grazien in einem Stich mit der Darstellung des *Herkules am Scheideweg* des schon erwähnten Florentiner Kupferstechers Cristofano di Michele Martini, genannt Il Robetta, der von 1462 bis ca. 1522 lebte, scheint Baldung als Vorbild für die drei jungen Frauen in seinem Madrider Diptychon (*Die drei Grazien* bzw. *Das Elysium der Jugend*, um 1540/45, Madrid, Prado) gedient haben.<sup>62</sup> Weitere Beispiele ließen sich anführen.

Baldung Grien war also ein Kind des Humanismus. Er hat zwar Italien nicht selbst bereist, aber offenbar viel Zeit und Energie darauf verwandt, in Süddeutschland verfügbare italienische Kunstwerke, insbesondere Grafiken, kennenzulernen und sich anzueignen. Zudem beanspruchte er, wie schon Albrecht Dürer, einen neuen Künstlerstatus, nämlich den eines Intellektuellen, wie er in Italien bereits seit geraumer Zeit, u.a. von Leon Battista Alberti propagiert wurde.

1515, also ein Jahr vor der Entstehung der *Sintflut*, malte Baldung in Freiburg das *Bildnis eines jungen Mannes* (Wien, Kunsthistorisches Museum). In dem stolzen Bewusstsein, als Leiter einer großen Werkstatt den prestigeträchtigen Auftrag für den Hochaltar des Münsters auszuführen, hat er, Topoi des Dürer-Lobs aufgreifend, sich in diesem Porträt selbst als „Alter Apelles“ bezeichnet und die lebendige Wirkung seines Bildnisses hervorgehoben. Die lateinische Inschrift besagt: „So war ich einst, als ich ungefähr 25 Jahre meines Lebens verbracht hatte. Wie das Bild mit größter Kunst meine Züge festhält, so hatte mich Baldung, ein zweiter Apelles gemalt (SIC ME BALDVNGVS DEPINXERAT ALTER APELLES), damit der Betrachter glauben könne, ich sei lebendig.“<sup>63</sup> Damit beanspruchte Baldung einen ehrenden Beinamen für sich, den im Jahr 1500 der Humanist Konrad Celtis und später auch Jacob Wimpfeling, Christoph Scheurl u.a. Albrecht Dürer zugesprochen hatten.<sup>64</sup>



11 HANS BALDUNG GRIEN: HEXENSABBAT, 1510, HOLZSCHNITT, GOTHA, SCHLOSS FRIEDENSTEIN

### Baldung Grien, der ‚neue Apelles‘, stellt Hexen dar und malt die Jungfrau

Schon in Straßburg hatte Baldung seit 1510 erste Beispiele jener Hexendarstellungen ausgeführt, die zu seinen bekanntesten Werken gehören.<sup>65</sup> In seiner Zeit in Freiburg, in der er den Hauptaltar für das Münster und *Die Sintflut* malte, spezialisierte er sich auf Szenen mit weiblichen Akten, die offenbar insbesondere bei hohen Klerikern begehrt waren.<sup>66</sup> Dafür betrieb er vor allem in den Jahren 1513 bis 1515 ein intensives Modellstudium, „das sich besonders in den Hexendarstellungen K 59-65 niedergeschlagen hat.“<sup>67</sup> Berthold Hinz hat betont, dass Baldung Grien wie kein Zweiter unsere Vorstellungen von Hexen geprägt hat. Man pflegt seine Darstellungen derselben in Kultur- und Sittengeschichten, auch in historischer Fachliteratur abzubilden, obwohl ihre „hervorstechende[n] Merkmale – Jugendlichkeit, üppige Körperformen, Nacktheit und dreiste Sinnlichkeit“ – nicht mit den zeitgenössischen Charakterisierungen von Hexen übereinstimmen, denen





12 HANS BALDUNG GRIEN: NEUJAHRSGRUSS MIT DREI HEXEN, 1514, FEDER IN SCHWARZ, TEILWEISE GRAU LAVIERT, WEISS GEHÖHT, AUF BRAUN GRUNDIERTEM PAPIER, WIEN, ALBERTINA

man eine äußerliche Unauffälligkeit nachsagte.<sup>68</sup> Einige dieser Werke, wie z.B. die 1510 entstandenen Holzschnitte des *Hexensabbats* (Abb. 11), thematisieren Fähigkeiten und Praktiken, die damals Hexen zugeschrieben wurden, wie den sogenannten „Schadenzauber“, den Wetterzauber, die Fähigkeit des ‚Weghexens‘ männlicher Glieder, das Kochen von Flugsalbe und den durch diese ermöglichten Flug oder Ritt durch die Lüfte.<sup>69</sup> Andere Darstellungen aber entbehren solcher Inhalte, wie z.B. der für einen Kleriker, einen „Chor-Herren“ (COR CAPEN), bestimmte *Neujahrsgruß mit drei Hexen* in der Albertina (Abb. 12), eine „höchst delikate Männerphantasie von stupender künstlerischer Raffinesse“.<sup>70</sup> Zweifellos hat Baldung Grien mit seinen Visualisierungen dämonisch-erotischer Fantasien einen Beitrag zum zeitgenössischen Hexendiskurs geleistet, der einer inquisitorischen Praxis zuarbeitete. Doch diese Thematik ermöglichte ihm, wie Hinz betont, „ein

freies künstlerisches Figurentraining [...], für dessen Realisierung sonst weder öffentliche noch private Voraussetzungen existiert hätten.“ Sie wurde „bei Baldung zur *conditio sine qua non* für ein aller Einschränkungen und Konventionen entblößtes Aktstudium“.<sup>71</sup> Auch in diesem Fall nutzte der Maler also eine seinerzeit vieldiskutierte Thematik zur Verfolgung seiner künstlerischen Interessen.

Den in dem Bildnis eines jungen Mannes in Wien bekundeten Anspruch, ein ‚neuer Apelles‘ zu sein – ein Ehrentitel, mit dem man z.B. auch Fra Angelico, Botticelli, Raffael, Hans Holbein d.J. und Rubens gerühmt hat –,<sup>72</sup> bekundete Baldung Grien auch in der Inschrift des 1516 vollendeten Freiburger Hochaltars. In ihr bediente er sich der ungewöhnlichen Imperfektform „*faciebat*“ (statt „*fecit*“), die nach Plinius Apelles in seinen Signaturen verwendet hatte.<sup>73</sup> 1521 wurden er und namhafte Kollegen von Jean Pélerin als „Zeuxisse“ und „Apellese“ gerühmt.<sup>74</sup> Den Anspruch, dem Apelles ebenbürtig zu sein, hat Baldung in weiteren Werken zumindest implizit vorgetragen. Wie Sibylle Weber am Bach in ihrer 2006 publizierten Dissertation dargelegt hat, trat er in seinen erotischen Marienbildern, wie der 1530 gemalten *Maria mit den Edelsteinen* (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), der *Maria mit dem Papagei* (Abb. 13) und der späten *Maria mit der Weintraube* (um 1539/40, Berlin, Gemäldegalerie) in den Wettbewerb mit dem legendären Hofmaler Alexanders d. Gr.<sup>75</sup> Mit der ihn auszeichnenden Anmut (*cháris*, *venustas*) hatte dieser die *Aphrodite Anadyomene* im Asklepiostempel von Kos gemalt.<sup>76</sup> Für die berühmte Darstellung der aus dem Meer aufgetauchten, sich das nasse Haar auswringenden Liebesgöttin soll er nach Plinius d.Ä. Kampaspe, die Geliebte Alexanders des Großen, nach Athenaios hingegen die berühmte Hetäre Phryne zum Modell genommen haben.<sup>77</sup> Hans Holbein d.J. hat 1515 in einer Randzeichnung im *Encomium Moriae* des Erasmus von Rotterdam den Apelles dargestellt, wie er die Venus als lebensgroße Aktfigur malt (Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett).<sup>78</sup>

Mit diesem legendären Vorbild wetteiferte Baldung, indem er die Gottesmutter in erotischen Darstellungen mit entblößter Brust als *Maria lactans* repräsentierte und sie der antiken Liebesgöttin analogisierte. In seiner *Maria mit dem Papagei* (Abb. 13) hat er diese Gleichsetzung u.a. mit dem durchsichtigen Schleier, einem wichtigen Element der Venus-Ikonographie, akzentuiert, den der kleine Engel vom Gesicht Mariens wegzieht. Derartige Stoffe tauchen auch in weiteren Marienbildern dieser Zeit auf: In Raffaels *Madonna mit schlafendem Kind und dem heiligen Johannes* (1511, Paris, Louvre) und seiner *Madonna di Loreto* (1511/12, Chantilly, Musée Condé) hebt Maria ein transparentes



13 HANS BALDUNG GRIEN: MARIA MIT DEM PAPAGEI, 1533, NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

grünes Tuch vom Leib des schlafenden bzw. aufwachenden Christus ab und vollzieht damit einen Akt der Revelatio.<sup>79</sup> Baldung selbst hat einen solchen 1516 in seinem Gemälde *Maria mit dem Kinde im Gemach* (Abb. 15) thematisiert, das Maria mit dem Kind, die Taube des Heiligen Geistes und drei Engel in bzw. vor einem mit roten Vorhängen separierten Bereich eines Innenraumes zeigt. Der Engel, der hinten am Boden kriechend unterm dem Vorhang hervorkommt und zu Maria und dem Kind aufschaut, hat etwas Drolliges und lässt an die spielenden Putti in der *Hochzeit von Alexander und Roxane* denken,<sup>80</sup> also an die berühmte Ekphrasis Lukians und Darstellungen, wie insbesondere das von Sodoma auf der Grundlage einer Raffael-Zeichnung ausgeführte Fresko (um 1517, Rom, Villa Farnesina). Der Engel am rechten oberen Bildrand aber hält mit der Rechten den einen der beiden zurückgeschlagenen Vorhänge – ein Revelatio-Motiv in diesem Werk, dessen Thema auf die *Offenbarungen* (*Revelationes*) der Heiligen Brigitta von Schweden zurückgeführt wird.<sup>81</sup> Diese sakrale Bedeutungsdimension klingt in Baldungs



14 MARCANTONIO RAIMONDI: KAUERnde VENUS MIT AMORKNABEN, UM 1510, KUPFERSTICH

*Maria mit dem Papagei* (Abb. 13) mit dem am oberen Bildrand sichtbaren gerafften Stoff des Baldachins an.<sup>82</sup> Doch der schmale transparente Schleier und die Handlung des kleinen Putto wecken profane Assoziationen, zumal dieser die schöne Mutter und nicht das mit dem Kreuznimbus ausgewiesene Kind, den in menschlicher Gestalt sichtbar gewordenen Gott, enthüllt und seine Anordnung hinter der Maria offenbar auf Darstellungen von Venus und Amor zurückgeht (Abb. 14).<sup>83</sup> Auch der Gestus der rechten, die Brust berührenden Hand Mariens, die womöglich beim Stillvorgang den Zufluss der Milch fördern soll,<sup>84</sup> erinnert an Venus-Darstellungen, z.B. an die ähnliche Handhaltung, den Venus-pudica-Gestus der Hauptfigur in Sandro Botticellis *Geburt der Venus* (ca. 1485, Florenz, Uffizien).<sup>85</sup> Schließlich unterstreicht auch der Schmuck der Perlen, die in der griechischen Kultur Symbole der Liebe und der Hochzeit der Liebesgöttin waren und in die christlichen Ikonographie als Symbole der Kostbarkeit Christi und der Jungfräulichkeit Mariens eingegangen





15 HANS BALDUNG GRIEN: MARIA MIT DEM KINDE IM GEMACH, 1516, NÜRNBERG, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM

sind, Baldung Griens Analogisierung der Maria mit Venus.<sup>86</sup> Mit dieser hat er unter dem noch frischen Eindruck des Straßburger Bildersturms das Andachtsbild konsequent säkularisiert und einmal mehr ein Werk geschaffen, das als ein „Konversationsstück für eine [...] exklusive humanistische Klientel“,<sup>87</sup> als ein „Gesprächsprogramm für zahllose Kommunikationen über das Kunstwerk“<sup>88</sup> geeignet war, der gelehrten geselligen Kunstrezeption seiner Zeit Nahrung zu geben.

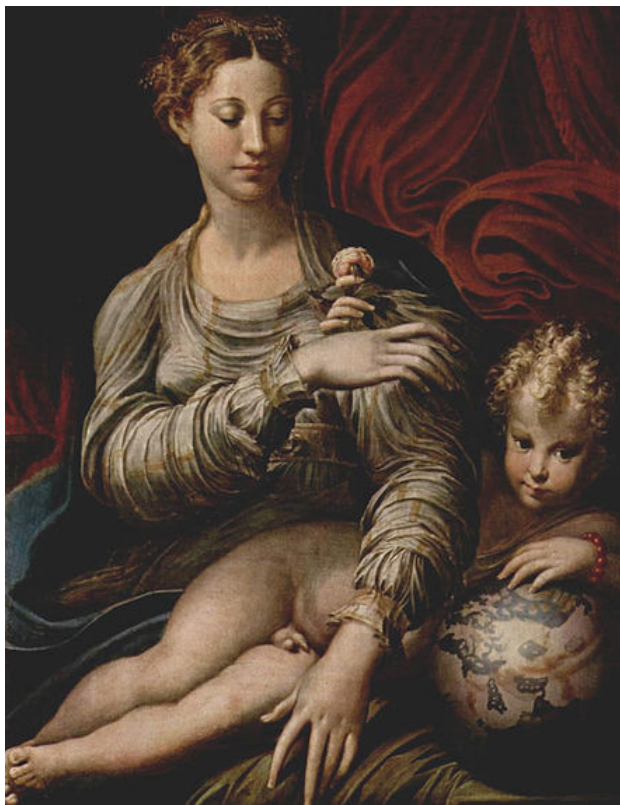
Fragt man nach Vorbildern seiner erotischen Madonnen, so wird man abermals in Italien fündig: Wegbereiter seiner zahlreichen Aktdarstellungen war Sandro Botticelli, der als erster in nachantiker Zeit den profanen weiblichen Akt in seiner *Geburt der Venus* wieder in monumentaler Form dargestellt und ihn mit seinen Venus-Darstellungen, von denen mehrere Werkstattvarianten erhalten sind (Berlin, Turin, Genf u.a.), auch in die neuzeitliche Tafelmalerei eingeführt hat.<sup>89</sup> Auch für Botticelli war dabei das Vorbild des Apelles leitend. Er war wohl der erste Künstler, der sich als neuer Apelles stilisiert hat, indem er nicht nur verlorene, nur literarisch überlieferte Werke des legendären Hofkünstlers revisualisierte und zu übertreffen suchte, wie dessen *Schaumgeborene Venus* (*Aphrodite*

*Anadyomene*) in seiner *Geburt der Venus* und die von Lukian beschriebene *Calumnia* (*Die Verleumdung des Apelles*, um 1495, Florenz, Uffizien), sondern auch mit seinen feinen, eleganten Linien ein stilistisches Merkmal kultivierte, für das man Apelles gerühmt hatte.<sup>90</sup>

Auch die Analogisierung von Maria und Venus wird zuerst in italienischen Werken greifbar. Man stößt auf sie z.B. schon bei Botticelli und Raffael hat in der *Madonna di Foligno* (Abb. 16) die im oberen Bildteil erscheinende Maria in Anlehnung an antike Venus-Statuen, allerdings züchtig bekleidet dargestellt.<sup>91</sup> Auch Raffael ist als ‚neuer Apelles‘ gerühmt worden und das leere Inschriftentäfelchen in den Händen des Engels hat man auf die Überlieferung zurückgeführt, nach der Apelles Werke mit diesem Zeichen signierte.<sup>92</sup> Als Maler erotischer Mariendarstellungen sollte dann Parmigianino, der ‚neue Raffael‘, mit Werken wie der auch an Vorbilder Correggios angelehnten *Madonna mit der Rose* (Abb. 17) hervortreten.<sup>93</sup> Ursprünglich war diese für Pietro Aretino bestimmt, der seine Sonetti lussu-



16 RAFFAEL: MADONNA DI FOLIGNO, 1511/12, VATIKANISCHE MUSEEN



17 PARMIGIANINO: MADONNA MIT DER ROSE, 1529/30, DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE ALTER MEISTER

rioso auf die von Marcantonio Raimondi nach Giulio Romanos Zeichnungen gestochene pornographische Bildfolge der *Modi* verfasst hat. Doch dann modifizierte der Künstler das Gemälde und schenkte es 1530 bei der Krönung Karls V. in Bologna Papst Clemens VII.<sup>94</sup> Wie die *Madonna mit der Rose* hat Parmigianino später auch die *Madonna mit dem langen Hals* (1534-40, Florenz, Uffizien) in einem durchsichtigen Seidenkleid dargestellt und ihre liebeizende Gestalt in Anlehnung an Salomos *Lied der Lieder* gestaltet, in dem es heißt:

„Rote Bänder sind deine Lippen; / lieblich ist Dein Mund [...] Wie der Turm Davids ist Dein Hals [...] Deine Brüste sind wie zwei Kitzlein [...] Dein Hals ist ein Turm aus Elfenbein [...] Deine Nase ist wie der Libanonturm.“<sup>95</sup>

Baldassare Castiglione hat das *Hohelied* mit *Petrarcas Rime sparse* verglichen und so erstaunt es nicht, dass Parmigianino, mit der Dichtung wetteifernd, der *Madonna dal collo lungo* z.B. mit den zarten feingliedrigen Händen weitere topische Merkmale der petrarcistischen Dichtung verliehen hat, in der sich auch der Vater der Auftraggeberin dieses Altarbildes, Andrea Baiardo, hervorgetan hatte.<sup>96</sup>

Während in Italien erotische Marienbilder so unbedenklich waren, dass Parmigianino seine *Madonna mit der Rose* sogar dem Papst schenken konnte,<sup>97</sup> regten sich im Norden dagegen schon früh Bedenken. Auch Albrecht Dürer hat seinen Malerkollegen empfohlen, sich bei der Darstellung Mariens an Venus-Bildern zu orientieren,<sup>98</sup> aber er hat auch die damit verbundene Gefahr um 1500 in seiner *Engelsmesse* verdeutlicht (Rennes, Musée des Beaux-Arts). Diese Zeichnung zeigt Kleriker beim Chorgebet nebst ihren Gedanken. Am linken Bildrand imaginiert einer von ihnen die Madonna mit dem Kind, während ein weiterer sich unkeuschen Gedanken hingibt und ihm die darüber in identischer Haltung dargestellte nackte Venus in Begleitung des Teufels erscheint.<sup>99</sup>

Wenn Baldung Grien die Gottesmutter wiederholt fast lebensgroß in erotischen Gemälden als neue Venus darstellte, so folgte er, humanistisch begeistert, dem emphatischen Synkretismus der Renaissance und den erwähnten Tendenzen der aktuellen italienischen Malerei. 1530, im Jahr der Kaiserkrönung in Bologna, bei der Parmigianino dem Papst die *Madonna mit der Rose* zum Geschenk machte, malte er mit der signierten und datierten *Maria mit den Edelsteinen* (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) sein erstes erotisches Marienbild und gewiss hatte er von derartigen italienischen Werken zumindest gehört.<sup>100</sup> Wenn auch er als ‚Neuer Apelles‘ Vergleichbares schuf, zeigte er sich gleichgültig gegenüber religiösen und moralischen Bedenken. Denn 1528 hatte Erasmus von Rotterdam in seinem *Ciceronianus* gegen die Antikenbegeisterung der Renaissance insistiert, dass die antike Form kein Vorbild für einen christlichen Redner, Dichter oder Künstler sein könne, also z.B. Christus nicht wie Apoll und Gottvater nicht wie Jupiter dargestellt werden dürfe. In seinem in Dialogform verfassten Traktat ließ er sein Alter Ego Bulephorus den an der „Zelodulia“, der Nachahmungssucht, erkrankten Ciceronianer Nosoponus fragen:

„Und wenn heutzutage jemand die jungfräuliche Gottesmutter so darstellte, wie Apelles einst die Diana malte, oder die Jungfrau Agnes in der gleichen Gestalt, wie Apelles die in der gesamten Literatur gefeierte Anadyomene, wenn er der Hl. Tekla das Aussehen der Lais [von Korinth, der berühmten Hetäre] gäbe: Würdest Du von so einem Maler sagen, daß er an Apelles heranreicht?“ Und Nosoponus muss konzedieren: „Wohl kaum.“<sup>101</sup>

Während Dürer für seinen keuschen Anstand bei der Darstellung nackter Figuren gerühmt wurde, hat Baldung Grien in seinen mit Apelles wetteifernden erotischen Marienbildern sein humanistisches Kunst-





18 FRANCESCO ROSSELLI: DIE SINTFLUT, 1485, KUPFERSTICH, 2. VERSION, HAMBURG, KUNSTHALLE, KUPFERSTICHKABINETT

verständnis letztlich über religiöse und sittliche Bedenken gestellt. Nach den protestantischen Bilderstürmen war die mit dieser konsequenten Säkularisierung des Andachtsbildes verfolgte Stärkung der profanen Bildkultur und des Sammlerwesens allerdings eine gebotene Überlebensstrategie.

### Der nackte menschliche Körper in verschiedenen Haltungen: *Die Sintflut* und ihre florentinischen Vorbilder und theoretischen Grundlagen

Diese Gewichtung, diesen Primat des Künstlerischen, zeigt auch bereits Baldungs Sintflut-Gemälde. Auch dieses beruht auf italienischen Vorlagen, insbesondere einem Kupferstich des Florentiners Francesco Rosselli (Abb. 18). Dieser Halbbruder jenes Cosimo Rosselli, welcher drei der Quattrocento-Fresken der Sixtinischen Kapelle geschaffen hat, war ein durchaus bedeutender Miniaturenmaler und Kupferstecher. Ihm verdankt sich u.a. die 1506 gedruckte Contarini-Rosselli-Karte,

seine einzige signierte und datierte Arbeit, zugleich die erste gedruckte Karte, die die Neue Welt abbildete.<sup>102</sup> In den späten 1460er Jahren hat Francesco Rosselli nach einer um 1460/64 entstandenen Zeichnung von Maso Finiguerra (Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett) einen großen Stich angefertigt, von dem er 1485 noch eine in Strichführung und Komposition modifizierte zweite Fassung in geringfügig größerem Format (275 x 409 mm, Abb. 18) ausführte.<sup>103</sup> Da die zentrale Gruppe der Figuren auf dem Floß in Rossellis Stich, wie schon Erika Tietze-Conrat erkannt hat, später Dürer als Vorbild dienen sollte, aus dem dieser seine signierte und auf 1526 datierte Federzeichnung *Fünf männliche Verzweifelte* (Abb. 19) entwickelte,<sup>104</sup> ist anzunehmen, dass Baldung diese Graphik in Dürers Werkstatt gesehen und studiert hat, was nicht ausschließt, dass er den Stich später z.B. in Straßburg selbst erwarb. Es lässt sich nicht zweifelsfrei klären, ob Baldung und Dürer die erste und/oder zweite Fassung des Stiches von Rosselli zur Verfügung stand(en), wobei ich aufgrund der ähnlichen perspektivischen Einrichtung des Sintflut-Gemäldes annehme, dass es die überarbeitete



Fassung war, in der Rosselli die Anzahl der Figuren reduziert und diese großzügiger und perspektivisch stimmiger im Bildraum angeordnet hat.<sup>105</sup> Rossellis Stich stand bei mehreren Motiven Baldungs Pate.<sup>106</sup> Völlig evident ist dies bei der Darstellung der Arche und der männlichen Gestalt, die sich an ihrer Schmalseite festhält (Abb. 1 u. 18).<sup>107</sup> Die Bezeichnung „Arche“ geht auf das lateinische Wort „arca“ zurück, das „Kasten“ bedeutet. Während nördlich der Alpen die Arche



19 ALBRECHT DÜRER: FÜNF MÄNNLICHE VERZWEIFELTE, 1526, FEDERZEICHNUNG, BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT

in der Regel als Schiff dargestellt wurde, hat Baldung sie in humanistischer Texthörigkeit und Anlehnung an den Stich als solchen repräsentiert und „das italienische möbelartige Vorbild in nördlicher Weise mit Eisenbeschlägen verziert.“<sup>108</sup> Auch das zentrale Motiv der Figurengruppen auf dem Floß, das auch Dürer 1526 in seiner Zeichnung *Fünf männliche Verzweifelte* rezipieren sollte, hat Baldung aufgegriffen und variiert, indem er zu beiden Seiten der Arche jeweils ein Floß mit links drei und rechts vier Figuren darstellte. Zudem finden sich Übereinstimmungen in den Motiven des sinkenden Bootes, des schwimmenden Fasses und der bekleideten untergehenden Reiter, wie man sie in dem Stich in der linken unteren Ecke und in dem Gemälde am rechten Bildrand sieht.<sup>109</sup> Auch bei weiteren Motiven in Baldungs *Sintflut* ist eine italienische Herkunft anzunehmen, wie etwa der Figur des breitbeinig auf einem Fass sitzenden Mannes, die auf Andrea Mantegnas bekannten Bacchanals-Stich zurückgehen könnte, den Dürer 1495 kopiert hatte (Federzeichnung, Wien, Albertina).<sup>110</sup>

Der von Rosselli erstmals in den späten 1460er Jahren publizierte *Sintflut*-Stich war wahrscheinlich der bis dahin größte in Florenz entstandene Kupferstich.<sup>111</sup> Auch die ihm zugrundeliegende Zeichnung des Florentiner Goldschmieds, Niellierers, Kupferstechers und Zeichners Maso Finiguerra, dem Giorgio Vasari fälschlich die Erfindung des Kupferstichs zugeschrieben hat, ist ein bemerkenswertes Werk. Einige Motive in ihr – u.a. der ‚Kasten‘ der Arche, der an deren Vorderseite stehende Mann, der Reiter in der linken



20 PAOLO UCCELLO: DIE SINTFLUT, 1444, FLORENZ, SANTA MARIA NOVELLA, CHIOSTRO VERDE





21 ANTONIO POLLAIUOLO: KAMPF DER ZEHN NACKTEN MÄNNER, UM 1470, KUPFERSTICH, CLEVELAND, CLEVELAND MUSEUM OF ART

unteren Bildecke und das als schwimmendes Gefährt genutzte offene Fass (vgl. Abb. 18) – lassen darauf schließen, dass Finiguerra Anleihen gemacht hat bei einem Pionierwerk der Frührenaissance, nämlich Paolo Uccellos 1444 entstandenem, unvollendet gebliebenen Lünetten-Fresco mit der Darstellung der Sintflut im Chiostro Verde von Santa Maria Novella (Abb. 20).<sup>112</sup> Finiguerras Zeichnung ist auf teurem, nicht als Übertragungsmedium geeignetem Pergament ausgeführt, weshalb zu bezweifeln ist, dass sie bestimmt war, als Vorlage für einen Kupferstich zu dienen. Sie entstand in einer Phase seiner intensiven Zusammenarbeit mit Antonio Pollaiuolo in den frühen 1460er Jahren.<sup>113</sup> Als der arrivierte Finiguerra 1464 starb, war Francesco Rosselli höchstens 16 Jahre alt. Daher ist nicht anzunehmen, dass eine Kooperation zwischen beiden Künstlern bestanden hätte und die Zeichnung für Rosselli bestimmt gewesen wäre.<sup>114</sup> Wie sie in seinen Besitz kam, wissen wir nicht, wobei beide Künstler im Umfeld des Antonio Pollaiuolo tätig waren, in dessen Vita Vasari Finiguerra gewürdigt hat. Die erste Fassung des Sintflut-Stichs von Francesco Rosselli erschien

etwa in derselben Zeit wie auch Antonio Pollaiuolos *Kampf der zehn nackten Männer* (Abb. 21), der einzige erhaltene Stich dieses Künstlers und zugleich der erste signierte (OPUS ANTONII POLLAIUOLI FLORENTINI) Kupferstich in Italien.<sup>115</sup> Antonio Pollaiuolo war nach Giorgio Vasari auch „der erste, der den Lauf der Muskeln zu erforschen suchte, um sie in den Gemälden nach ihrer Form und Regel darzustellen“,<sup>116</sup> und dafür bereits Leichen seziierte, „als Ärzte von Profession noch auf der Grundlage von Galen und Avicenna lehrten oder unterrichtet wurden“, wie Erwin Panofsky angemerkt hat.<sup>117</sup> Der *Kampf der zehn nackten Männer* ist ein solitäres Hauptwerk der Graphik dieser Zeit, das „sogleich in der damaligen Kunstwelt ein gewaltiges Echo in Form von Kopien, Transformationen und Aneignungen einzelner Figuren gefunden [hat]“<sup>118</sup> – z.B. auch bei Dürer, der dieses Blatt schon früh rezipiert hat.<sup>119</sup> Wahrscheinlich hat Francesco Rosselli die zweite Fassung von Pollaiuolos Stich retuschiert.<sup>120</sup> Wie dieser demonstrieren auch seine Sintflut-Blätter die Beherrschung der für die Kunst der Renaissance grundlegende Fähigkeit, nackte menschliche Figuren



in allen erdenklichen Haltungen darzustellen, wobei Rossellis Stiche, wie auch Finiguerras Zeichnung, im Unterschied zu Pollaiuolos antikisierender Konzeption einem älteren Figurenkanon folgen.<sup>121</sup>

Eine theoretische Grundlage für den Kupferstich Pollaiuolos und die *Sintflut*-Darstellungen Finiguerras und Rossellis war der von Leon Battista Alberti 1435 verfasste Traktat *De pictura*, die Gründungsschrift der nachantiken Kunsttheorie. Gemäß seinem sprachanalogen Bildverständnis hatte Alberti das Bild analog zum logischen Satzbau von *Wort-Gefüge-Satz-Abschnitt* in Flächen, Glieder, Körper und ganze Gruppen unterteilt.<sup>122</sup> Damit erhob er die menschliche Anatomie – und gemeint war die des männlichen Körpers – zur Grundeinheit der *historia*, der, wie er erklärte, wichtigsten Aufgabe des Malers.<sup>123</sup> Und die Künstler waren fortan bestrebt, zu zeigen, dass sie ihr Vokabular beherrschten. Eine geradezu obsessive Beschäftigung mit dem bewegten nackten männlichen Körper zeigt sich darin, dass in Finiguerras und Rossellis *Sintflut*-Darstellungen so gut wie keine Frauen vorkommen – bei Baldung sind es einige mehr –, obwohl doch annehmen ist, dass rund die Hälfte der Opfer dieser biblischen Katastrophe weiblichen Geschlechts waren. Oft haben Renaissance-Künstler auch Kompositionen mit nackten Figuren entworfen, selbst wenn diese im finalen Werk bekleidet erscheinen sollten, wie z.B. Raffael in der Zeichnung mit dem *Sturm auf Perugia* (1505, Paris, Louvre) und dem Entwurf für die linke untere Hälfte der *Disputa*, (1509, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut), das Fresko mit der im Zeichen der Hostie triumphierenden Kirche in der Stanza della Segnatura im Vatikanspalast.<sup>124</sup>

Die Darstellung bewegter nackter Körper war eine grundlegende künstlerische Aufgabe, zumal Alberti erklärt hatte, dass man an den Körperbewegungen die Bewegungen der Seele erkenne.<sup>125</sup> Mit diesem Gemeinplatz der frühneuzeitlichen Kunsttheorie waren überzeugende Darstellungen von Körperhaltungen gefordert, die Affekte wie Freude, Zorn, Angst und Verzweiflung zum Ausdruck bringen sollten. Alberti, der in Padua bei dem Ciceronianer Barzizza Rhetorik und Moralphilosophie studiert hatte und 1432 zum *Abbreviatore delle lettere Apostoliche* ernannt worden war, verstand das Kunstwerk als rhetorisches, psychagogisches Produkt dramaturgischen Verhaltens und er sah „[i]n der Wirkung der Gemälde auf die Betrachter [...] den obersten Zweck der Malkunst.“<sup>126</sup> In einem vielzitierten Abschnitt in *De pictura* hat er die affektive Wirkung des Kunstwerks in Anlehnung an die *Ars poetica* des Horaz analogisch begründet:



22 HANS BALDUNG GRIEN: DIE BEWEINUNG CHRISTI, 1515/17, HOLZSCHNITT, WASHINGTON, NATIONAL GALLERY OF ART

„Ferner wird ein Vorgang [*historia*] die Seelen der Betrachter dann bewegen, wenn die gemalten Menschen, die auf dem Bild zu sehen sind, ihre eigene Seelenregung ganz deutlich zu erkennen geben. Die Natur nämlich, die in unvergleichlichem Maße an sich reißt, was ihr gleicht: die Natur also schafft es, dass wir mit den Trauernden mittrauern, dass wir die Lächelnden anlächeln, dass wir mit den Leidenden mitleiden. Solche Seelenbewegungen aber geben sich durch die Bewegungen des Körpers zu erkennen.“<sup>127</sup>

Wie die Blätter von Finiguerra und Rosselli zeigt auch Baldungs *Sintflut* zahlreiche verschiedene, darunter aufgrund starker Verkürzungen schwierig darzustellende Bewegungsmotive. Dabei hat der ehemalige Mitarbeiter Dürers zweifellos die Aktfiguren des Sticks von Rosselli, der auf der Zeichnung Finiguerras aus den frühen 1460er Jahren basierte, als altbacken wahrgenommen und sich bemüht, sie durch eine gesteigerte Vitalität und Beredsamkeit des Leibes zu übertreffen. Mit eben diesem Ziel sollte auch Dürer





23 HANS BALDUNG GRIEN: ZURÜCKGENEIGTER KOPF EINES JUNGEN MANNES, UM 1516, KREIDEZEICHNUNG, STOCKHOLM, NATIONALMUSEUM

zehn Jahre später seine Zeichnung *Fünf männliche Verzweifelte* (Abb. 19) ausführen, eine *aemulatio* der entsprechenden Gruppe in dem Stich Rossellis.<sup>128</sup> Dass sich Baldung in den Freiburger Jahren – auch unter dem Eindruck von Werken Grünewalds, der damals im nahegelegenen Isenheim tätig war – um einen gesteigerten Leidensausdruck bemüht hat, zeigt z.B. sein Holzschnitt mit der *Beweinung Christi* (Abb. 22).<sup>129</sup> Das verstörende Pathos dieser Komposition, deren extrem verkürzte am Boden liegende Figur Christi auf Dürers 1505 in Auseinandersetzung mit dem *Cristo in scurto* entstandene Zeichnung in Cleveland zurückgeht,<sup>130</sup> lässt deutlich den Einfluss Mantegnas erkennen, namentlich den seines Kupferstichs mit der *Grablegung Christi*.<sup>131</sup>

An der Figur des Mannes, der sich in Rossellis Stich an der Frontseite der Arche festhält (Abb. 18) und in Baldungs Gemälde versucht, an ihr hochzuklettern, während sich ein weiterer Mann an sein linkes Bein klammert (Abb. 1), lässt sich beobachten, dass Baldung der in der Graphik vergleichsweise flachen, leblosen Gestalt weit mehr Plastizität und Bewegung verliehen und Können und Sorgfalt in der Darstellung der Anatomie aufgewendet hat. Einige solcher Motive hatte er in Zeichnungen vorbereitet. So werden die Blätter mit dem *Kopf eines jungen Mannes* in starker Untersicht (um 1516, Basel, Kunstmuseum; Stockholm, Natio-

nalmuseum, Abb. 23) seiner Darstellung von Köpfen Ertrinkender zugrunde gelegen haben<sup>132</sup> – evident ist aufgrund der physiognomischen Übereinstimmung die Verwendung des Stockholmer Blattes bei dem Haupt der ertrinkenden Frau, die rechts am Bildrand neben dem Kopf eines Esels zu sehen ist (Abb. 1).

## Die ‚Einstiegsgruppe‘

Gert von der Osten hat in Zusammenhang mit der *Sintflut* betont, dass Baldung in den Jahren 1513 bis 1515, in denen er auch mehrere seiner bekannten Hexendarstellungen ausführte, ein außerordentlich intensives Modellstudium betrieben haben muss, ohne das insbesondere die „absolut sichere Komposition der Frau vorn links im kipplenden Floß [...] nicht denkbar“ gewesen wäre.<sup>133</sup> Die „[b]esonders eindrucksvoll[e]“ Gruppe der verzweifelten Mutter mit dem Kind (Abb. 24) hat auch Robert Suckale hervorgehoben und als „Einleitung und Einstimmung in das Geschehen“ charakterisiert.<sup>134</sup> Diese rezeptionsästhetische Funktion wird noch durch die beiden nackten Männer im rechten Vordergrund des Gemäldes, insbesondere denjenigen im sinkenden Boot, unterstrichen, deren Blicke zu der Mutter mit Kind gerichtet sind (Abb. 1). Tatsächlich dürfte diese Gruppe Baldungs Kenntnis des *historia*-Konzepts von Alberti bezeugen. Dürer kannte dessen 1435 verfasste Schrift *De pictura* wohl schon um 1512 und besaß später eine lateinische Abschrift, die mit der Hinterlassenschaft des 1476 verstorbenen Johann Müller, später Regiomontanus genannt, von Rom über Ungarn nach Nürnberg gelangt war und 1540 dem in Basel erfolgten Erstdruck zugrunde liegen sollte.<sup>135</sup> Alberti hatte in *De pictura* Rezeptionsfiguren gefordert, die anzeigen sollten, welcher Art die dargestellte Handlung sei, und den Betrachter einladen, mitzulachen oder mitzuweinen, also die affektive Stimmlage der jeweiligen *historia* signalisieren und vermitteln sollten.<sup>136</sup>

Baldungs Gruppe der Mutter mit dem Kind ist zweifellos intendiert, der affektiven Einstimmung in das Geschehen zu dienen. Darin entspricht sie grundsätzlich Albertis Vorstellungen von der bildrhetorischen, psychagogischen Funktion des Gemäldes, ohne präzise mit den von ihm geforderten Rezeptionsfiguren übereinzustimmen. Denn Alberti hatte bei diesen offenbar an Figuren gedacht, die in die eigentliche Handlung nicht unmittelbar involviert sind, sondern ihr als Betrachter im Bild gegenüber treten und somit als innerbildlicher Kommentar fungieren – Michael Baxandall hat ihre Funktion mit der des *festaiuolo* im geistlichen Schauspiel verglichen, „einer Chorfigur, die während der Handlung auf der Bühne präsent bleibt



24 HANS BALDUNG GRIEN: DIE SINTFLOT, DETAIL: DIE MUTTER-KIND-GRUPPE AUF DEM FLOSS, KATZE, HUND UND MAUS

und zwischen der Handlung und dem Betrachter vermittelt.<sup>137</sup> Baldungs Mutter-Kind-Gruppe entbehrt als unmittelbar vom Geschehen Betroffene der Ausdrucklichkeit eines solchen kommentierenden Hinweises und damit der stärkeren selbstreflexiven Tendenz der Rezeptionsfiguren Albertis, die als suggestive und zugleich indikative Zeichen eine subtile Metaebene der Bildlichkeit ausbilden sollten.

Gleichwohl können wir festhalten, dass Baldung Grien die erwähnte Gruppe in Anlehnung an die Kunsttheorie Albertis und zudem übrigens auch in Auseinandersetzung mit dem Stich von Rosselli entwickelt hat (Abb. 18). Denn in diesem ist, wie auch in Finiguerras Zeichnung, rechts unten ein mit zwei Männern besetztes Floß zu erkennen, von denen einer mit einem hölzernen Knüppel zum Schlag ausholt,



um einer weiteren, herbei geschwommenen Person den Zutritt auf das Floß zu verwehren. Ein ähnliches Motiv ist auch in der Mitte der Darstellung, oberhalb des zentralen großen Floßes zu finden, nämlich ein Mann, der mit hoch über dem Kopf erhobenen Armen ausholt zum Schlag gegen den Hund neben ihm, mit dem er sein Gefährt, ein kleines Floß, offenbar nicht mehr teilen will. Es ist anzunehmen, dass Finiguerra diese aggressiven Handlungen unter dem Eindruck von Uccellos Sintflut-Fresko dargestellt hat, das links im Vordergrund zwei Kombattanten vergegenwärtigt, die mit gezücktem Schwert bzw. erhobener Keule auf einander zureiten (Abb. 20). Wie dieses Motiv sollten offenbar auch die erwähnten Szenen in Finiguerras Zeichnung die Bosheit des Menschen verdeutlichen, die die Ursache der Sintflut, der Grund für die Strafe Gottes war. Damit kommt der besagten Randszene in den Darstellungen von Finiguerra und Rosselli eine besondere Bedeutung zu, da in ihr ein kardinaler Inhalt der Bilderzählung verdichtet ist.

Baldung Grien hat auf solche Motive menschlicher Gewalt verzichtet, obwohl gerade sie geeignet waren, Fähigkeiten in der Darstellung dramatischer Körperbewegungen zu beweisen, wie insbesondere der Stich Polaiuolos (Abb. 21) zeigt. Gleichwohl hat die Szene am rechten Rand des Sintflut-Stiches in seinem Gemälde offenbar Resonanz gefunden, da er die Mutter-Kind-Gruppe ebenfalls am Bildrand, allerdings am linken, also in spiegelsymmetrisch entsprechender Position, angeordnet und auf ihrem Floß auch ein ähnliches Schauspiel inszeniert hat: Neben der Mutter hockt eine fauchende Katze mit gekrümmtem Rücken am Boden, die einen herbeigeschwommenen Hund nicht auf das Floß lassen will (Abb. 24). Die von Finiguerra und Rosselli dargestellte menschliche Aggression hat Baldung also in einer analogen Szene auf Vertreter des Tierreichs, auf Hund und Katze, übertragen.

Der Verzicht auf Motive zwischenmenschlicher Gewalt im Überlebenskampf, die in Baldungs Gemälde in der fauchenden Katze und auch in dem Mann, der sich am Bein desjenigen festklammert, der die Stirnseite der Arche erklimmen will, nur ein mildes Echo gefunden haben, mag durch sein humanistisches Weltbild motiviert gewesen sein. Vermutlich widerstrebt es ihm, einander im Überlebenskampf Attackierende darzustellen, weil er den Menschen nicht mehr vorwiegend als sündhaftes Wesen verstand, sondern von seiner Würde und seinen Entwicklungsmöglichkeiten überzeugt war.

Halten wir an dieser Stelle fest, dass Baldung in seiner *Sintflut* als erster nördlich der Alpen dieses biblische Thema in einem autonomen Tafelbild dargestellt hat<sup>138</sup> und dabei seinem künstlerischen Interesse an

der menschlichen Anatomie und ihren Bewegungen nachgegangen ist. Auf diesem Wege konnte er sich mit der Florentiner Pionierkunst des Quattrocento und ihren theoretischen Grundlagen auseinandersetzen, seine Kenntnis und Beherrschung der „welschen Art“ unter Beweis stellen<sup>139</sup> und Rossellis Stich im Wettstreit überbieten. Seine *Sintflut* ist ein Beispiel dafür, dass die Fähigkeiten in der Darstellung bewegter Aktfiguren, die zunächst in der Zeichnung, der Graphik und auch in der Kleinplastik ihre bevorzugten Experimentierfelder gefunden hatte, zunehmend auch in ambitionierten Gemälden demonstriert wurde. In Italien war dies sogar bereits in kirchlichen Auftragswerken geschehen, wie insbesondere die in den Jahren 1499 bis 1504 von Luca Signorelli in der Brizio-Kapelle im Dom von Orvieto gemalten Fresken mit Darstellungen des Weltendes und des Jüngsten Gerichts zeigen.<sup>140</sup> Geradezu zum Inbegriff für eine solche kühne Amplifikation des Künstlerischen sollte Michelangelos *Jüngstes Gericht* (1535-41, Rom, Sixtinische Kapelle) mit seinen nackten muskulösen Figuren werden, über das Aretino im November 1545 in einem Brief an den Künstler schrieb, er habe den heiligsten Raum der Christenheit wie ein sündiges Badehaus (*bagno delizioso*) ausgemalt.<sup>141</sup> Auch die nachtridentinische Kunsttheorie sollte, beginnend mit Andrea Gilio, die Verfehlungen Michelangelos, insbesondere seine stolzen Demonstrationen der eigenen Virtuosität, kritisieren.<sup>142</sup> Nachdem Papst Paul IV., wie Vasari berichtet, erwogen haben soll, das Fresko abschlagen zu lassen, erhielt Daniele da Volterra gemäß dem Beschluss einer mit der Prüfung der Dekrete des Trienter Konzils befassten Kardinalsdeputation vom 21. Januar 1564 den Auftrag, zwei Heilige neu zu malen und die Blößen der nackten Heiligen zu bedecken, was ihm den Spottnamen „il braghettone“ (der Hosenmacher) eintrug.<sup>143</sup>

Die Autonomisierungstendenzen der Kunst um 1500 hat man auch nördlich der Alpen kritisch bedacht. So beklagte z.B. der Konstanzer Bischof Hugo von Hohenlandenberg 1524 in seiner *Christliche[n] underrichtung [...] die Bildtnüssen und das Opfer der Meß betreffend*, dass die Bildschnitzer und Maler „zu vil kunst“ in ihre Werke einbrächten, „dardurch dann der gemeyn mensch mer synnet und betrachtet, was kunst an dem bild sey, dann wen es bedeute oder anzeigg.“<sup>144</sup> Auf die *Sintflut* Baldungs trifft dies in besonderer Weise zu.

## Aktualisierungen des biblischen Katastrophenthemas

Der Vergleich der *Sintflut* (Abb. 1) mit dem Stich Rossellis (Abb. 18) erhellt noch einen weiteren aussagekräf-

tigen Unterschied: In Letzterem und der Zeichnung Finiguerras wurde das biblische Thema noch stärker zugunsten künstlerischer Aspekte vernachlässigt. Es gibt in ihnen keinerlei Hinweise auf den weiteren Gang des Geschehens. Dagegen hat Baldung mit dem sich rechts aufklärenden Himmel, den Sonnenstrahlen und den durch die offenen Fenster sichtbaren Tauben,<sup>145</sup> von denen eine später den Rückgang der Fluten anzeigen wird, auf die Rettung der Insassen der Arche und damit auch implizit auf Noahs Neuen Bund mit Gott hingewiesen. Zudem hat er das Geschehen des Alten Testaments aktualisiert: Einige Figuren seiner *Sintflut* tragen zeitgenössische Kleidung, insbesondere die beiden am rechten Bildrand dargestellten wohlhabenden, Mützen tragenden Reiter auf dem untergehenden Pferd. Wie diese verdeutlicht auch der an seiner Tonsur zu erkennende Mönch auf dem Floß am linken Bildrand, dass Vertreter aller Stände, dass Arm und Reich, Jung und Alt der Sintflut zum Opfer fallen werden. Weiter sind rechts im Hintergrund Architekturen, darunter ein offenbar gigantischer runder, entfernt an den Turm zu Babel erinnernder Bau zu erkennen, der wie auch der im Vordergrund in der Mitte des Bildes aus den Fluten herausragende Hals einer Knicklaute negativ konnotiert zu sein und auf menschliches Fehlverhalten hinzuweisen scheint.

Man hat unlängst noch zahlreiche Motive der *Sintflut* zum einen auf volkstümliche, den biblischen Bericht ausschmückende Sagen zurückgeführt, zum anderen als Hinweise auf die Todsünden und das jüngste Gericht bzw. die Apokalypse gedeutet. Nach Martin Schawe handelt es sich bei dem Mann, der die Frontseite der Arche zu erklimmen sucht, um den Riesenkönig Og (vgl. Dtn 3,11; Gen 6,4), der gemäß einer jüdischen und arabischen Überlieferung, die auch in Europa Verbreitung fand, die Sintflut überlebte, indem er auf die Arche kletterte und von Noah durch ein Fenster mit täglicher Speise versorgt wurde.<sup>146</sup> Nun hat Baldung diese Figur, die wir bereits als *aemulatio* der entsprechenden Gestalt in dem Rosselli-Stich gedeutet haben, gewiss als großgewachsen charakterisiert, doch nichts deutet darauf hin, dass es sich bei ihr tatsächlich um einen Riesen und obendrein einen König handeln würde, der sich aus den Fluten retten könnte. Das Motiv des Mannes, der sich an sein Bein klammert, erzeugt vielmehr den Eindruck, dass, wie es der Bibeltext besagt, niemand außerhalb der Arche die Strafe Gottes überleben wird.

Zu dem erwähnten Kreis volkstümlicher Überlieferungen gehörte auch die Geschichte, nach der der Teufel die Rettungstat Noahs verhindern wollte, indem er sich in eine Maus verwandelte bzw. eine solche entsandte, um ein Loch in die Arche zu nagen.<sup>147</sup> Eine Sage

berichtet, dass daraufhin Noah zu Gott betete und ein reißendes Tier erschien, aus dessen Nüstern ein Kater und eine Katze entsprangen und die Maus töteten,<sup>148</sup> andere, dass Gott daraufhin die Katze schuf oder dass Noah einen Handschuh warf, der sich in eine Katze verwandelte, welche die Maus tötete, wiederum andere, dass eine Schlange das von der Maus verursachte Leck mit ihrem Kopf oder Schwanz verschloss.<sup>149</sup> Nach einer, wie Hans Martin von Erffa vermutet, englischen Variante war es ein Hund, der dies mit seiner Schnauze tat, weshalb Hunde bis auf die heutige Zeit stolz auf ihre kalte, nasse Schnauze seien.<sup>150</sup> Schawe hat die Darstellung von Katze, Hund und Maus, die in Baldungs Gemälde auf und neben dem Floß mit der Mutter-Kind-Gruppe zu sehen sind (Abb. 24), mit diesen Sagen in Zusammenhang gebracht.<sup>151</sup> Doch die in der Tat niedliche Maus, die Hermann Schmitz veranlasst hat, den Humor zu betonen, den der Künstler selbst bei der Behandlung biblischer Themen an den Tag legte,<sup>152</sup> bewegt sich weder zur Arche hin, noch von ihr weg und nichts deutet darauf hin, dass es sich bei ihr um den Teufel in Tiergestalt handeln und von ihr eine ernsthafte Bedrohung für die Arche ausgehen könnte. Auch die Katze auf dem Floß nimmt keine Notiz von ihr, während sie in den erwähnten Sagen, von Gott gesandt, die Maus tötet. In diesen ist die Katze unzweifelhaft positiv konnotiert, was für die in der *Sintflut* dargestellte, wie noch auszuführen sein wird, hingegen nicht zutrifft. Baldung Grien hat also in seinem Gemälde die erwähnten Sagenstoffe nicht visualisiert, sondern allenfalls mit dem Motiv der Maus ironisch auf diese angespielt.

Man hat zudem die Auffassung vertreten, der Künstler habe in einigen Figuren im Mittelgrund die Todsünden und somit Beweggründe für die Strafe Gottes repräsentiert. Der Mann am linken Bildrand, der sich an eine Kiste klammert (Abb. 1), verkörpere die Habsucht (*avaritia*), der daneben auf dem Fass sitzende Mann die Völlerei (*gula*) und die ihnen gegenüber postierte, rechts im Bild auf dem Floß stehende Aktfigur, die sich die Haare rauft, die Wollust (*luxuria*).<sup>153</sup> Doch schon Uccello, Finiguerra und Rosselli hatten in ihren Darstellungen die Ertrinkenden in ihrer Not zu mehr und weniger geeigneten Wasserfahrzeugen und Schwimmhilfen, wie dem offenen Fass und der Kiste, greifen lassen. Baldung folgte dieser Tradition. Hätte er aber die Kiste, an die sich am linken Bildrand der *Sintflut* ein Mann klammert, als „Geldtruhe“ eines Habsüchtigen charakterisieren wollen,<sup>154</sup> hätte er sie dann nicht auch mit Eisenbeschlägen und einer Schließvorrichtung versehen? In der ersten Version des Stiches von Francesco Rosselli ist im Vordergrund der rechten Bildhälfte tatsächlich ein Mann auf einer



mit Eisen- oder Lederbändern versehenen Holzkiste zu sehen. Dieses von ihm erdachte Motiv, das in der Zeichnung von Finiguerra noch nicht vorkam, hat Rosselli in der zweiten Fassung in den linken Vordergrund versetzt (Abb. 18). Zumal dieser halb sitzende, halb liegende Mann sinnierend auf die Kiste blickt und somit über sein Fehlverhalten eines vergeblichen Anhäufens irdischer Reichtümer nachzudenken scheint, wird hier die Bedeutungsdimension der *avaritia* evident – ganz im Gegensatz zu Baldungs Darstellung. Wäre es ihm um diesen Gehalt gegangen, so hätte er doch sicherlich auf Rossellis Motiv zurückgegriffen. Auch der Mann, „der bacchusartig auf einem Weinfass sitzt“,<sup>155</sup> ist keine Verkörperung der Völlerei. Das Motiv geht zurück auf die Sintflutdarstellungen Uccellos, Finiguerras und Rossellis, in denen durchweg das Fass vorkam, und die Haltung des breitbeinig Sitzenden, wie wir schon vermutet haben, wahrscheinlich auf Mantegnas Bacchanalsstich.<sup>156</sup> Baldung hat wiederholt den Bacchus dargestellt, wobei er ihn, wie auch den trunkenen Silen, als füllige, wohlbeleibte Gestalt repräsentierte.<sup>157</sup> Der auf dem Fass Sitzende in der *Sintflut* aber ist schlank und athletisch. Hätte Baldung diese Figur als Verkörperung der Völlerei konzipiert, so hätte er wohl kaum auf deren einschlägiges Merkmal einer üppigen Körperfülle verzichtet.

Martin Schawe hat Baldungs Gemälde dahingehend interpretiert, dass in ihm die Sintflut als Präfiguration des Jüngsten Gerichts dargestellt sei, und einige Motive des biblischen Unwetters auf Textstellen der Offenbarung bezogen.<sup>158</sup> Dieses typologische Verständnis der Sintflut konnte sich insbesondere auf die Ölbergrede Christi (Mt 24,37-39; Lk 17,26f.) und den 2. Petrusbrief (2,4-5) berufen.<sup>159</sup> Allerdings hat von Erffa betont, dass diese Bibelstellen im Mittelalter, in dem die Taufe der übliche Typus der Sintflut war, kaum Resonanz gefunden haben und erst nach der Reformation wieder verstärkt rezipiert wurden.<sup>160</sup> Meines Erachtens enthält Baldungs Darstellung nichts, was über das zu Erwartende, Topische der Schilderung der biblischen Katastrophe hinausgeht, und keine explizite Analogisierung derselben mit dem Jüngsten Gericht. Da die Sintflut-Erzählung in der Genesis keinerlei Wetterphänomene beschreibt, sondern nur vom großen Regen und unaufhörlichen Steigen des Wassers berichtet, musste Baldung sie in seiner Darstellung ausschmücken. Doch Hagel, Blitz und die rötlichen Lichtverfärbungen sind keine expliziten Hinweise auf die Apokalypse.<sup>161</sup>

Spricht man von den Mitteln, mit denen Baldung das alttestamentarische Thema moralisierend aktualisiert hat, so ist hingegen abermals auf die Mutter-Kind-Gruppe auf dem Floß hinzuweisen (Abb. 24), die wir schon mit Suckale als ‚Einstiegsgruppe‘ gedeutet und

auf Albertis Forderung nach Rezeptionsfiguren zurückgeführt haben. Versuchen wir, die Gruppe darüber hinaus näher inhaltlich zu bestimmen: Auf den ersten Blick lässt die Mutter mit dem Kind an Caritas-Darstellungen denken. Bei näherer Betrachtung gewinnt man dagegen den Eindruck, dass sie ihr Kind keineswegs fürsorglich behandelt, sondern es achtlos umklammert hält, und zudem schwimmt neben ihrem Floß ein einsames Baby verloren in seinem Bettchen. Auch der aschfahle Teint der Frau und der Kopf des ertrinkenden vollbärtigen, schwarzhhaarigen ‚wildes Mannes‘ neben dem Floß, bei dem es sich um den Familienvater handeln könnte, sprechen dafür, dass sie keine positiv konnotierte Figur ist. Gewissheit darüber verschafft uns das Motiv der fauchenden schwarzen Katze neben ihr, die den herbeigeschwommenen Hund nicht auf das Floß lassen will.

Seitdem Alanus ab Insulis um 1190 in seiner Streitschrift gegen die Katharer behauptet hatte, diese würden ihren Namen von „cattus“ (Vulgärlat.: Kater) herleiten und den Teufel in Gestalt eines großen schwarzen Katers anbeten, waren Katzen im christlichen Kulturraum eine bedrohte Spezies.<sup>162</sup> 1233 rief Papst Gregor IX. zu ihrer Verfolgung auf, da schwarze Katzen Diener des Teufels seien. In der Mitte des Jahrhunderts warnte der Franziskanermönch Berthold von Regensburg, sie seien des Teufels, ihr Atem verbreite die Pest und eine Träne von ihnen könne Quellen vergiften. 1484 leitete Papst Innozenz VIII. mit seinem Erlass *Summis desiderantes affectibus*, der sogenannten Hexenbulle, ein wahres Martyrium der Katzen ein, die wie Eulen und Fledermäuse als Hexentiere galten und in großer Zahl getötet, z.B. öffentlich hingerichtet und in Johannisfeuer geworfen wurden. In der Praxis der Hexenverfolgung wurde der Besitz von Katzen oder Kontakt zu solchen zum sicheren Indiz für Hexerei. Es erstaunt daher nicht, dass Baldung immer wieder Katzen als Begleiterinnen der Hexen dargestellt hat: In den 1510 entstandenen Holzschnitten mit Darstellungen des *Hexensabbats* hockt eine Katze am rechten Bildrand Rücken an Rücken neben der mit der Herstellung von Flugsalbe befassten Hexe (Abb. 11).<sup>163</sup> In einer durch eine Straßburger Tuschezeichnung von 1517 überlieferten Darstellung Baldungs mit demselben Sujet sitzt rechts im Bildervordergrund eine in einem aufgeschlagen am Boden liegenden Hexenbuch lesende Katze.<sup>164</sup> In der 1514 angefertigten Zeichnung in der Albertina hockt am linken Bildrand eine Katze Rücken an Rücken nebst einer sitzenden Hexe und eine weitere ist tiefer im Bildraum zu sehen.<sup>165</sup> In der im selben Jahr entstandenen Zeichnung im Louvre, die Urs Graf d.Ä. in einer Federzeichnung kopiert hat, ist rechts unten eine fauchende Katze dargestellt, deren ‚gefährlicher‘

Atem ebenso akzentuiert ist wie die Blähungen der links neben ihr sitzenden Hexe, die diese mit einer Kerze zu entflammen im Begriff ist.<sup>166</sup>

Die angeführten historischen Hintergründe und vergleichbaren Motive in Baldungs Hexendarstellungen lassen keinen Zweifel daran, dass der Künstler mit der in der *Sintflut* auf dem Floß neben der Katze dargestellte Frau auf das Hexenwesen angespielt hat. Dafür spricht auch, dass diese am linken Bildrand und somit auf der dunklen Seite des Gemäldes platziert ist, wo das Unwetter noch in vollem Gange ist und die Regenfluten vom Himmel stürzen. Denn ein kardinaler Vorwurf gegen die Hexen war neben dem einer hemmungslos mit dem Teufel ausgelebten Sexualität derjenige, dass sie des „Wetterzaubers“ bezichtigt und als Verursacherinnen verheerender, die Ernte zerstörender Hagelstürme und Unwetter angeklagt wurden.<sup>167</sup> So berichtete z.B. eine gewisse Margaret Jegerin von Lauterburg, als sie um 1450 in Luzern vor Gericht stand, wahrscheinlich unter Folter von zwölf Hexen, die zusammenkamen, um ein großes Unwetter herbeizuführen („ein grossen hagel zemachen“), und von 16 Hexen, die sich auf einem Feld bei Schaffhausen trafen, um „die welt mit hagel vnd mit wasser zu verderben“.<sup>168</sup> Baldung Grien hat somit mit der ‚Einstiegsgruppe‘ auf dem Floß eine Warnung vor einer dämonisierten, verfolgten weiblichen Delinquenz formuliert.<sup>169</sup> Er hat das Sintflut-Thema weniger genutzt, um durch die Darstellung menschlicher Sündhaftigkeit einen jeden zu christlichem Verhalten zu ermahnen, als vielmehr mit diesem anklagenden Hinweis ein Ventil für die bestehenden Katastrophenängste zu schaffen.

## Ein verdichtetes Gesprächsprogramm

Baldung Griens Wahl des Sintflut-Themas hatte gewiss etwas zu tun mit den in Humanistenkreisen vieldiskutierten Warnungen von Johannes Stöfler und der damaligen Endzeiterwartung. Gleichwohl ist sein Gemälde nicht vorrangig als Ausdruck tief empfundener Ängste zu verstehen, zumal die Freiburger Jahre für ihn keineswegs negativ behaftet, sondern im Gegenteil eine Zeit durchschlagenden Erfolgs, „stürmischer Kraftentfaltung und staunenswerter Produktivität“ waren.<sup>170</sup> Im Jahr der Vollendung seines Hauptwerks, des Freiburger Hochaltars, nutzte er zum ersten Mal einen italienischen Kupferstich als Vorlage für ein Gemälde und ein biblisches Endzeitthema für eine Amplifikation künstlerischer Aspekte. Wenngleich er sich dabei auch um eine gesteigerte Pathognomik bemühte, hat er das schreckliche Geschehen doch gebannt in dem beschaulichen Format und

winzigen Figurenmaßstab seines Gemäldes, einem „Wunderwerk lupenfeiner Malerei“.<sup>171</sup> Albertis pejorativer Pathos-Begriff und seine Warnung, starke Affekte und vehemente Bewegungsmotive ließen den Geist des Künstlers allzu wild und aufbrausend erscheinen und stellten die Schönheit und Würde der Malerei in Frage, könnten dabei Pate gestanden haben.<sup>172</sup> In den frühen 20er Jahren hat Hermann Schmitz zur *Sintflut* geschrieben, das Bild sei „eigentlich nicht erschütternd; man könnte sogar sagen, es spricht daraus ein gewisser Humor. Dem tragischen Gegenstand wird es kaum gerecht.“<sup>173</sup> Man wird diesem unter dem Eindruck des Expressionismus und seiner Emphase der Ausdrucksintensität gefällten Urteil nur mit Abstrichen zustimmen wollen, doch wahr an ihm ist, dass das Gemälde trotz seiner schrecklichen Details eine ausgewogene Komposition aufweist und noch Albertis grundsätzlich epideiktischer Bestimmung des Kunstwerks entsprach, das mit seiner Schönheit und *varieta* die Fülle der Schöpfung preisen sollte.

Aufgrund der Brisanz des damals vieldiskutierten Themas und seiner höchst detail- und anspielungsreichen Visualisierung war *Die Sintflut* zugleich bestens geeignet, gelehrte gesellige Kunstgespräche anzuregen und anzuleiten und mit dieser Bestätigung neuer Kontexte und Gebrauchsformen profaner Kunstwerke zur fortschreitenden Autonomisierung der Kunst beizutragen.<sup>174</sup> Da das Thema nördlich der Alpen noch nicht in die Tafelmalerei eingeführt war, ist wohl kaum davon auszugehen, dass sich Baldungs Innovation Auftraggeberwünschen verdankte. Weit wahrscheinlicher ist, dass das Gemälde, welches in besonderer Weise den damals gewaltig fortschreitenden Prozess einer ästhetischen Aneignung und kunsttheoretischen Aufladung sakraler Themen bezeugt, ohne Auftrag als ein Virtuosenstück entstand, das in Baldungs Wohnhaus oder Atelier als Demonstration seiner Fähigkeiten Werbung für ihn machen sollte. Wenn die Informationen einer Quelle aus der Zeit der Romantik zutreffen, hat der Künstler von ihm noch eine zweite, nicht erhaltene Version angefertigt, die allerdings unvollendet blieb und erst 1623 von Bartholomäus Dietterlin fertig gestellt wurde.<sup>175</sup> Sollte Baldungs *Sintflut* tatsächlich identisch sein mit dem Werk, das vor 1547/48, also um die Zeit, als der Künstler verstarb, im Besitz der Freiburger Familie Gutt war und neben Darstellungen des Jüngsten Gerichts und des Verlorenen Sohnes hing, so hätte dieser Kontext auf jeden Fall ihren Charakter eines in hohem Maße Autonomie beanspruchenden Kunstwerks moralisierend relativiert.

Die deutsche Malerei hat nicht zuletzt aufgrund ihrer internationalen Ausrichtung und Vernetzung um 1500 höchstes Niveau erreicht. Es gilt dem und damit





25 HANS BALDUNG GRIEN: MARIA MIT DEM KIND AUF DER RASENBANK, UM 1505/07, HOLZSCHNITT



26 RAFFAEL: MADONNA COLONNA, UM 1508, BERLIN, STAATSGEMÄLDESAMMLUNG

eben auch der Vielschichtigkeit von Werken wie Baldungs *Sintflut* gerecht zu werden. Blickt man anderthalb Jahrhunderte später z.B. nach Nürnberg, so bietet sich ein ganz anderes Bild dar. Um 1650, kurz nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges, war das dortige Malerhandwerk immer noch zünftig reglementiert und die Gattungen des Porträts, der Landschaft und des Stilllebens machten einen Großteil der Bildproduktion aus, während die höchste Gattung der sakralen und profanen Historien kaum vertreten war.<sup>176</sup>

Ein Frühwerk von Baldung soll hier am Ende stehen: die *Maria mit dem Kind auf der Rasenbank* (Abb. 25), ein Einzelblattholzchnitt, der um 1505/07, während seiner Gesellenjahre in der Werkstatt Dürers entstand.<sup>177</sup> Es handelt sich um die erste Graphik einer Serie von Andachtsbildern und nach Mendes Werkverzeichnis um Baldungs ersten Einzelblattholzchnitt. In die meisten Stöcke wurde später Dürers Monogramm, sicherlich auf dessen Anordnung hin, eingepasst, so dass es Exemplare ohne und mit demselben gibt. Man hat darauf hingewiesen, dass Baldung in seinen Holzchnitt Elemente aus Dürers Kupferstich *Die Maria*

*mit der Meerkatze* (um 1498) übernommen hat.<sup>178</sup> Dies betrifft die Gestaltung der Rasenbank und des Landschaftshintergrundes mit dem Weiher. Das eigentlich Bedeutsame dieser Graphik aber sind seine Personen, insbesondere sein tapsiges Christus-Kind, das der Mutter mit der Linken an die Halskette und das Dekolleté greift, so dass sein ausgestreckter Arm den unteren Teil seines Gesichts verdeckt. Die überraschend ungewöhnliche Darstellung dieses süßen agilen Babys verdankt sich einer zupackenden Naturbeobachtung; sie ist von einer bestechenden gewitzten Präsenz, die sie z.B. mit dem gezeichneten Selbstbildnis in Basel teilt (Abb. 3). An Werken wie diesen wird verständlich, dass Dürer Baldungs Graphik so sehr geschätzt und dem jungen Künstler für die Zeit seiner zweiten Italienreise die Leitung seiner Werkstatt anvertraut hat. Dass Baldung sich nicht nur, wie hier erörtert, Errungenschaften der italienischen Kunst angeeignet, sondern diese auch inspiriert hat, zeigt Raffaels *Madonna Colonna* (Abb. 26), ein um 1508 entstandenes Hauptwerk seiner Jahre in Florenz.<sup>179</sup> Der zupackende Griff des Kleinkindes, der in Raffaels *Großer Cowper Madonna* (1508,

Washington, National Gallery) wiederkehren sollte, hat offenbar auch ihn beeindruckt.<sup>180</sup>

- 1 Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um die schriftliche Ausarbeitung eines Vortrags, den ich am 9.11.2016 an der Otto-Friedrich-Universität zum Abschluss einer vom *Freundeskreis der Museen um den Bamberger Dom e.V.* veranstalteten Vortragsreihe anlässlich des 500-jährigen Bestehens des Gemäldes gehalten habe.
- 2 "Öl auf Lindenholz, Höhe links 81,7, rechts 81,6 cm, Breite unten 65,2, oben 65,1 cm, Dicke bis zu 0,9 cm. Bez. im Bogenfeld der Arche: HBG (verbunden), datiert unterhalb der geöffneten Luken: 1516." (Gert von der Osten: Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, S. 134.) "1870 erworben von der Stadt Bamberg für die städt. Kunst- und Gemäldesammlung, Nr. 2 – Als Leihgabe in der Staatsgalerie Bamberg (Neue Residenz) L 1549." (Ebda., S. 135.)
- 3 Zur Ikonographie der Sintflut vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert siehe die Beiträge von Dieter Büchner, Christiane Paulus und Gisela Kohrmann in: *Die Sintflut. Ein Gemälde von Hans Baldung Grien, 1516 und die Entwicklung der Sintflutdarstellungen vom frühen Christentum bis in das 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Bamberg, Bamberg 1988, S. 53-87.
- 4 VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 136; Brigitte Herrbach / Bärbel Ammermann: Hans Baldung Grien. Sein Leben bis 1516, in: *AUSST.-KAT. BAMBERG 1988* (wie Anm. 3), S. 19-26, hier S. 25.
- 5 Siehe HERRBACH / AMMERMAN 1988 (wie Anm. 4), S. 24f.
- 6 Zit. n. Wilhelm Waetzold: *Dürer und seine Zeit*, Wien 1935, S. 81.
- 7 Hochdeutsche Übers. von M. Mende (in: Peter Strieder: *Dürer. Mit Beiträgen von Gisela Goldberg, Joseph Harnest u. Matthias Mende*, Augsburg 1996, S. 363) mit Korrekturen und der in Klammern gesetzten Ergänzung von Dieter Wuttke; vgl. Hans Rupprich (Hrsg.): *Dürer: Schriftlicher Nachlass*, Bd. 1, Berlin 1956, S. 214f.; [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Traumgesicht\\_\(Dürer\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Traumgesicht_(Dürer).jpg) Beide Transkriptionen weisen allerdings nach Auskunft von Dieter Wuttke, dem ich herzlich für seine Hilfe und Hinweise danke, Fehler auf.
- 8 Carl Hinrichs: *Luther und Müntzer: Ihre Auseinandersetzung über Obrigkeit und Widerstandsrecht*, Berlin 1952, S. 54.
- 9 Siehe HERRBACH / AMMERMAN 1988 (wie Anm. 4), S. 24f. Auch von der Osten hatte diesen Zusammenhang betont: Die Prognosen Stöfflers hätten die Gemüter wohl derart bewegt, "daß dadurch ein vielleicht humanistisch gesonne-

ner Mann zu diesem Auftrag an Baldung bewogen wurde." [VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 136.] In dem Begleitheft der Ausstellung *Das Alte Testament – Geschichten und Gestalten* in der Alten Pinakothek in München wird diese Deutung dagegen mit gewissem Vorbehalt lapidar referiert: "Die Forschung sah in dem Bild ein Zeichen der Endzeitangst, die in der Zeit aufgrund einer bevorstehenden Großen Konjunktion von Saturn und Jupiter herrschte." [Martin Schawe: Hans Baldung, gen. Grien: *Die Sintflut* (Kat.-Nr. A 3), in: Elisabeth Hipp / Martin Schawe: *Das Alte Testament – Geschichten und Gestalten. Begleitheft zur Ausstellung in der Alten Pinakothek, München 2013*, S. 9.]

Dieter Wuttke hat sich eingehend mit den Katastrophenängsten der Zeit auseinandergesetzt und betont, dass man für das Jahr 1492 das Weltende erwartet hatte und dieses, gemäß Stöfflers ab 1499 publizierten Prophezeiungen, erst wieder für das Jahr 1524 befürchtete: "Nach Felix Hemmerlins Berechnungen, die dem Hemmerlin-Verehrer Brant vielleicht bekannt waren, hatte man 1492 das Weltende zu erwarten, nach Brant beginnt, richtiges politisches Handeln vorausgesetzt, in diesem Jahre der glückliche Aufbruch in ein goldenes Zeitalter." (Dieter Wuttke: Sebastian Brant und Maximilian I. Eine Studie zu Brants Donnerstein-Flugblatt des Jahres 1492. In: Ders.: *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, Bd. 1, Baden-Baden 1996, S. 213-250, Zitat S. 247. Siehe auch ders.: *Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophia des deutschen ‚Erzhumanisten‘ Conradus Celtis. Eine ikonologische Studie zu programmatischer Graphik Dürers und Burgkmairs*, in: Ebda., S. 389-453, hier S. 389-391.)

Der Bibeltext war übrigens geeignet, jedwede Sintflutängste zu beruhigen, denn Bestandteil des Neuen Bundes zwischen Gott und Noah war die Versicherung, dass es dergleichen nie wieder geben werde. In der *Genesis* heißt es: "Und ich richte meinen Bund so mit euch auf, dass hinfort nicht mehr alles Fleisch verderbt werden soll durch die Wasser der Sintflut und hinfort keine Sintflut mehr kommen soll, die die Erde verderbe." (1. Mose 9,11.)

- 10 So u.a. Karl Künstle: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Freiburg 1926, S. 282; Linda Christine Hulst Boudreau: *Hans Baldung Grien and Albrecht Dürer. A problem in Northern Mannerism*, Chapel Hill 1978, die von einer "absence of any religious purpose" sprach (ebda., S. 201); vgl. auch VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 135.
- 11 Die Deutung der *Sintflut* als Manifestation der Endzeitangst um 1500 stand im Einklang mit dem damals geläufigen Verständnis der Kunst des Manierismus als eines Symptoms einer epochalen Krise. Siehe Martin Warnke: *Der Kopf in der Hand*, in: *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, hrsg. v. d. Wiener Festwochen. Ausst.-Kat. Wiener Künstlerhaus, Wien 1987, S. 55-61; wieder abgedruckt in ders.: *Nah und fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, hrsg. v. Michael Diers, Köln 1997, S. 108-



120. Auch die Kunst Baldungs ist in der Nachkriegszeit als Ausdruck einer „problemgeladene[n], zerrissene[n] Zeit“ gedeutet worden. Siehe Hanspeter Landolt: Hans Baldung Grien in Karlsruhe, in: Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur, 39, 1959, S. 458-461, Zitat S. 459.
- 12 In der rezenten Karlsruher Ausstellung wurde *Die Sintflut* unter der Rubrik *Sakrale Werke der Freiburger Zeit* präsentiert, wobei man darauf aufmerksam machte, dass das Gemälde „nicht in erster Linie zur religiösen Andacht gedacht [ist]. Es möchte als Kunstwerk gewürdigt werden.“ [Holger Jacob-Friesen: *Sakrale Werke der Freiburger Zeit*, in: Ders. (Hrsg.): *Hans Baldung Grien – heilig / unheilig*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Berlin/München 2019, S. 173.] Gleichwohl wurde die programmatisch künstlerische Dimension des Werks in den weiteren Katalogbeiträgen, wenn überhaupt, nur beiläufig angesprochen. Siehe Holger Jacob-Friesen: *Lot und seine Töchter oder: Heiliges und Unheiliges bei Baldung*, in: Ebda., S. 22-39, hier S. 24f.; Martin Schawe: *Hans Baldung Grien: Die Sintflut*, 1516 (Kat.-Nr. 81) u. Francesco Rosselli: *Die Sintflut*, um 1465/70 (Kat.-Nr. 82), in: Ebda., S. 194-196.
- 13 Hans Koegler: Eine Entlehnung Hans Holbeins d.j. aus Jacopo de' Barbari, in: *Oberrheinische Kunst*, 1, 1925/26, S. 141-147, hier S. 147.
- 14 HERRBACH / AMMERMAN 1988 (wie Anm. 4), S. 25; so bereits VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 135, siehe auch das in Anm. 9 angeführte Zitat.
- 15 SCHAW 2013 (wie Anm. 9), S. 9. Im ersten Buch Mose wird berichtet, dass Noah aus der von Gott verschlossenen Arche wiederholt eine Taube ausschickte, um zu prüfen, ob das Wasser zurückgegangen wäre. Beim ersten Mal kam diese unverrichteter Dinge zurück, beim zweiten Mal trug sie ein Ölblatt im Mund und als sie beim dritten Mal nicht wiederkehrte, „waren die Wasser vertrocknet auf Erden.“ (1. Mose 8,8-13, Zitat 8,13).
- 16 Robert Suckale: *Krise und Verwandlung 1500-1648*, in: Ders. / Markus Hörsch / Peter Ruderich / Peter Schmidt (Hrsg.): *Bamberg. Ein Führer zur Kunstgeschichte der Stadt für Bamberger und Zugereiste*, Bamberg '2002, S. 131-153, hier S. 140.
- 17 Bernard Aikema: *Baldung and Italy: Emulation or Rebellion?* In: Holger Jacob-Friesen / Oliver Jehle (Hrsg.): *Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk*, Berlin / München 2019, S. 144-153, hier S. 144. Aikema betont, dass das Thema ‚Baldung und Italien‘ lediglich von Hinz systematisch behandelt wurde [ebda.; siehe Bertold Hinz: *Anatomie eines Zweikampfs: Hans Baldung Grien: Herkules & Antäus* (Museumslandschaft Hessen Kassel, Monographische Reihe Nr. 17), Kassel 2008]. Die Rivalität zu Dürer ist wiederholt als prägend für das Werk Baldungs bewertet worden. Bussmann sah in ihr den „nach-dürerischen Manierismus“ des Spätwerks begründet (Georg Bussmann: *Manierismus im Spätwerk Hans Baldung Griens. Die Gemälde der zweiten Straßburger Zeit*, Heidelberg 1966, passim, Zitat S. 13). Auch Linda Hults Boudreau und Joseph Leo Koerner haben ihr eine grundlegende Bedeutung beigemessen: HULTS BOUDREAU 1978 (wie Anm. 10), passim, bes. S. 1-29; Joseph Leo Koerner: *Self portraiture and the crisis of interpretation in German renaissance art: Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, and Lucas Cranach the Elder* (Diss. Berkeley Univ.), Ann Arbor 1991, S. 271-392.
- 18 Zur Biographie siehe Carl Koch: *Baldung-Grien, Hans*, in: *Neue Deutsche Biographie*, 1. Bd. Aachen – Behaim, Berlin 1953, S. 554-558, Online-Version: URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118506188.html#ndbcontent> (letzter Aufruf 30.10.2019); HERRBACH / AMMERMAN 1988 (wie Anm. 4); Matthias Mende: *Baldung, Hans*, gen. Grien, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 6, München 1992, S. 437-441; Sabine SÖLL-TAUCHERT: *Hans Baldung Grien (1484/85-1545). Selbstbildnis und Selbstinszenierung* (ATLAS Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte N.F. Bd. 8), Köln/Weimar/Wien 2010, S. 19-29; Casimir Bumiller: *Hans Baldung Grien. Herkunft und Verwandtschaft*, in: JACOB-FRIESEN / JEHLE 2019 (wie Anm. 17), S. 36-47.
- 19 Siehe Christian Müller: *Hans Baldung Grien: Jugendliches Selbstbildnis*, um 1501/02, in: Holger Jacob-Friesen (Hrsg.): *Hans Baldung Grien – heilig / unheilig*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Berlin/München 2019, S. 78 (Kat.-Nr. 1). Von der Osten bewertete dieses Blatt als „noch ganz undürerisch“ und datierte die Darstellung des demnach circa Sechzehnjährigen auf „um 1500“. [VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 15.] Dagegen datiert SÖLL-TAUCHERT das Blatt „um 1503“. Siehe SÖLL-TAUCHERT 2010 (wie Anm. 18), S. 30-56; Dies.: *Baldung versus Dürer. Wettstreit oder Gegenbild?* In: JACOB-FRIESEN / JEHLE 2019 (wie Anm. 17), S. 80-91, hier S. 80-83.
- 20 Tilman Falk: *Baldungs jugendliches Selbstbildnis: Fragen zur Herkunft seines Stils*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 35, 1978, S. 217-223, hier S. 222.
- 21 Zu Baldung und Basilius' Vater Bonifacius Amerbach, die beide in den Jahren 1514 bis 1518 in Freiburg lebten, siehe Ueli Dill: „*Ingeniosa manus*“. Bonifacius Amerbachs Epigrammentwürfe für zwei Porträts von Hans Baldungs Hand, in: JACOB-FRIESEN / JEHLE 2019 (wie Anm. 17), S. 232-245.
- 22 Matthias Mende: *Hans Baldung Grien: Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche*, Unterschneidheim 1978, S. 39f.; Christiane Andersson: *Baldung [Grien], Hans*, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, Reprint with minor corrections, London 1998, Bd. 3, S. 102-104, hier S. 102.
- 23 MENDE 1992 (wie Anm. 18), S. 438.

- 24 Ebda.
- 25 Die Vermutung, dass der Beiname in seinem jugendlichen Alter begründet war, findet sich auch schon bei Sigrid Walther: Hans Baldung Grien, Dresden 1975, S. 2. Zu den Sinnimplikaten des Adjektivs "grün" gehörten im zeitgenössischen Sprachgebrauch die volle Kraft der Jugend, aber auch die negativen Konnotationen des Unausgereiften und des unerfahrenen "Grünschnabels". Siehe den Eintrag "grün", in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 2. Aufl. München 1984, Bd. 9, Sp. 640-666.
- 26 Siehe VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 49-53; SÖLL-TAUCHERT 2010 (wie Anm. 18), S.108-155.
- 27 VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), Dok. 67, S. 293 u. 307; MENDE 1992 (wie Anm. 18), S. 438 (allerdings mit falscher Angabe des Erscheinungsjahrs). Siehe: De artificiali perspectiva Viator tertio, 1521, Frontispiz, unter: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_XMHpNwrypaoC/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_XMHpNwrypaoC/page/n5/mode/2up) (letzter Aufruf 10.3.2020).
- 28 RUPPRICH 1956 (wie Anm. 7), S. 167, 175; VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), Dok. 65, S. 293 u. 307.
- 29 Eingabe der Bildhauer an den Rat der Stadt gegen eine neue Meisterstück-Ordnung der Maler, zit. n. Söll-Tauchert 2010 (wie Anm. 18), S. 209.
- 30 Ebda., S. 208; SÖLL-TAUCHERT 2019 (wie Anm. 19), S. 87.
- 31 Söll-Tauchert nennt *Das Wunder der Kreuzesreliquie an der Brücke von San Lio* (um 1494, Venedig, Accademia) von Giovanni Mansueti, einem Schüler Gentile Bellinis, als maßgebliches Vorbild für das ganzfigurige Selbstbildnis mit Inschriftenträger. [SÖLL-TAUCHERT 2010 (wie Anm. 18), S. 204f.]
- 32 Von der Osten vermutete, es könne sich um einen jung verstorbenen Sohn Baldungs handeln: "Er hält mit der Rechten das Schild mit des Vaters(?) Monogramm" [VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 104], wobei es keinerlei Belege für die Existenz eines solchen gibt. Baldung verstarb 1545 ohne leibliche Erben. Neuerdings hat Casimir Bumiller die These von der Ostens aufgegriffen und den mutmaßlichen, in dem Knaben mit der Signarentafel verewigten Sohn mit einem "Jeorius Baldung Argentinensis" identifiziert, der im Mai 1518 im Kindesalter, wie es damals nicht unüblich war, an der Universität Freiburg immatrikuliert wurde. Denkbar wäre auch, dass Baldung in dem Knaben seinen Neffen Johannes, den Sohn Caspars, verewigt hat [BUMILLER 2019 (wie Anm. 18), S. 44f.]
- 33 Von der Osten betonte: "[...] der Gestalt, wohl einer bekannten Person, ist viel Liebe gewidmet". [VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 104.]
- 34 Baumgarten vermutete in ihr „den hochvermögenden Herrn Balthasar von Tegelin“, den mehrfach gewählten Freiburger Bürgermeister, der auch 1516 dieses Amt innehatte. [Fritz Baumgarten: Der Freiburger Hochaltar, Straßburg 1904 (Reprint Nendeln / Liechtenstein 1979), S. 40 u. S. 47.]
- Es könnte sich aber auch um einen Vorgänger desselben handeln.
- 35 Zu diesem siehe SÖLL-TAUCHERT 2010 (wie Anm. 18), S. 56-99; Dies.: Hans Baldung Grien: Bildnis des Johannes Rudolfinger und Selbstbildnis, 1534 (Kat.-Nr. 242), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 464f.
- 36 In Frage käme Baldungs Vater, über den wir freilich so gut wie nichts wissen. Allerdings hat man vermutet, dass sein Vater, der wahrscheinlich 1512 in einem Schreiben des Straßburger Apothekers Frantz Bertsch erwähnt wurde, identisch war mit dem 1527 in Straßburg bezeugten Priester Ambrosius Baldung. Hans Baldung Grien und sein Bruder Caspar wären demnach legitimierte Priesterkinder gewesen. [BUMILLER 2019 (wie Anm. 18), S. 40f.] Trifft dies zu, würde es die denkbare Identität des Hellebardenträgers, bei dem es sich nicht um einen Priester handeln kann, mit dem Vater ausschließen.
- 37 Sein Adelsprädikat "von Löwen" bezog sich auf den Löwen als Attribut des Kirchenvaters, mit dem sich Hieronymus Baldung seit frühester Jugend identifiziert hatte. Bereits 1497 führte er ein Wappen mit zwei steigenden Löwen, das, um einen Kardinalshut zum offiziellen Wappen eines Apostolischen Protonotars ergänzt, 1514 in seiner Schrift *Mariale Septem Orationum* erschien, in der er sich "Hieronymus de leonibus cognomento Baldung" nannte (ebda., S. 39).
- 38 Ebda.
- 39 Holger Jacob-Friesen: Hans Baldung Grien: Die Messe des heiligen Gregor, um 1511 (Kat.-Nr. 44), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 136f., hier S. 137.
- 40 Es gibt noch ein weiteres bislang, soweit ich sehe, nicht erkanntes Baldungesches Porträt seines Onkels: Bumiller hat Baldungs Holzschnitt *Madonna im Wolkenkranz* in der anonymen Schrift *Enchiridion poeticum* (Straßburg: Schott 1514) angeführt, der das Wappen des Hieronymus Baldung zeigt, "sodass zu fragen wäre, ob der Onkel des Malers an diesem autorenlosen Werk beteiligt war." [BUMILLER 2019 (wie Anm. 18), S. 46, Anm. 62.] Der Holzschnitt zeigt aber nicht nur das Wappen des Hieronymus Baldung, sondern rechts daneben offenbar auch sein Porträt: Das im Profil mit der Nase nach unten dargestellte Antlitz ist in den inneren Bogen einer Mondsichel eingepasst. [Siehe ebda., S. 39, Abb. 6.] Es weist einen sehr charakteristischen Nasenrücken auf, wie man ihn auch an den erwähnten Porträts erkennen kann.
- 41 Zu dem Arbeitsvertrag zwischen Baldung und der Münsterpflegschaft, aus dem zu schließen ist, dass Baldung sechs Gesellen für die Ausführung der Gemälde des Hochaltars beschäftigte, die dem Maler neben früher gezahlten stattdessen Honoraren schließlich sogar noch eine Leibrente von insgesamt 800 Gulden einbrachten, siehe BAUMGARTEN 1904 (wie Anm. 34), S. 10-16.



- 42 Das Anwesen war 1527 nachweislich im Besitz von Baldung und seiner Frau. [MENDE 1978 (wie Anm. 22), S. 41; VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), Dok. 80, S. 310.]
- 43 Siehe VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), Dok. 67 u. 77, S. 293 u. 307, 294 u. 308.
- 44 Siehe Julia Carrasco: Haarlocke vom Haupt Albrecht Dürers (Kat.-Nr. 17a); Sebald Büheler u.a.: Dokument mit Beschreibung der Provenienz von von Kat. 17a, 1559-1871 (Kat.-Nr. 17b), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 100.
- 45 MENDE 1978 (wie Anm. 22), S. 41; Andersson 1998 (wie Anm. 22), S. 103.
- 46 Hierzu zuletzt BUMILLER 2019 (wie Anm. 18).
- 47 Hinz 2008 (wie Anm. 17), S. 23.
- 48 VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 33. Zum Bildungsvorsprung Baldungs siehe ebda., S. 15-20; MENDE 1992 (wie Anm. 18), S. 437.
- 49 [https://de.wikipedia.org/wiki/Aschaffenburg\\_Dolchmadonna](https://de.wikipedia.org/wiki/Aschaffenburg_Dolchmadonna) (Letzter Aufruf am 7.7.2020.)
- 50 Siehe VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 166-169 (Nr. 55: Venus, Otterlo), S. 214-221 (Nr. 77a: Merkur, Stockholm), S. 196-203 u. 205-207 (Nr. 70a u. 72: Herkules u. Antäus, Warschau; Kassel).
- 51 Ebda., S. 187-191 (Nr. 66); Oliver Jehle: Hans Baldung Grien: Allegorische Frauengestalt mit Spiegel, Schlange, Hirsch und Hindin, 1529 (Kat.-Nr. 186), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 370.
- 52 MENDE 1978 (wie Anm. 22), S. 40.
- 53 BUSSMANN 1966 (wie Anm. 17), S. 71.
- 54 Ebda., S. 73.
- 55 Ebda., S. 79f. sowie Abb. 37f. Zu diesen beiden Historien VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 196-203 (Nr. 70c u. 70d); zu dem Zyklus zuletzt Johanna Scherer: Hans Baldung Grien: Pyramus und Thisbe, um 1530 (Kat.-Nr. 200), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 394-396.
- 56 HINZ 2008 (wie Anm. 17), S. 45.
- 57 Julia Carrasco: Hans Baldung Grien: Herkules und Antäus, 1530 (Kat.-Nr. 203), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 398.
- 58 Siehe HINZ 2008 (wie Anm. 17), S. 52f., Abb. 23 u. 25.
- 59 Z.B. in seinen Darstellungen des trunkenen Bacchus, siehe Johanna Scherer, in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 390-393 (Kat.-Nr. 197-199).
- 60 AIKEMA 2019 (wie Anm. 17), S. 145; Oliver Jehle: Hans Baldung Grien: Der behexte Stallknecht, um 1534 (Kat.-Nr. 244), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 466-469.
- 61 Siehe Holger Jacob-Friesen: Lot und seine Töchter oder: Heiliges und Unheiliges bei Baldung, in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 22-39, hier, S. 30-32 sowie ders.: Hans Baldung Grien: Lot und seine Töchter, drei Fragmente, um 1535/40 (Kat.-Nr. 192), in: Ebda., S. 380-382.
- 62 BUSSMANN 1966 (wie Anm. 17), S. 51 sowie Abb. 21f. Zu diesem Gemälde: VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 237-246 (Nr. 87a).
- 63 Zit n. SÖLL-TAUCHERT 2010 (wie Anm. 18), S. 212, Anm. 684.
- 64 Siehe Dieter Wuttke: Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 30, 1967, S. 321-325; Ders.: Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus. ‚Jahrhundertfeier als symbolische Form‘, in: WUTTKE 1996 (wie Anm. 9), S. 313-388; Jörg Robert: Dürer, Celtis und die Geburt der Landschaftsmalerei aus dem Geist der „Germania illustrata“, in: Daniel Hess/Thomas Eser (Hrsg.): Der frühe Dürer. Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2012, S. 65-77; Anja Grebe: „Anderer Apelles“ und „haarig bärtiger Maler“. Dürer als Thema in der deutschen Literatur um 1500, in: Ebda., S. 78-89. Zur Konkurrenz zu Dürer siehe oben, Anm. 17.
- 65 Zu diesen siehe Linda C. Hulst: The Witch as Muse. Art, Gender, and Power in Early Modern Europe, Philadelphia 2005, S. 57-107 (Kap. 3: *Inventing the Witch in the European Heartland: Dürer and Baldung*); Bodo Brinkmann: Hexenlust und Sündenfall: Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien, mit einem Essay von Berthold Hinz, Ausst.-Kat. Frankfurt/M., Städel-Museum, Petersberg 2007.
- 66 MENDE 1992 (wie Anm. 18), S. 439.
- 67 VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 137. Die Kürzel „K 59-65“ verweist auf Carl Koch: Die Zeichnungen Hans Baldung Griens, Berlin 1941, Nr. 59-65.
- 68 Berthold Hinz: Hans Baldung Grien (1485-1545) oder: Der Versuch, Baldungs Hexenbilder verständlich zu machen, in: Gudrun Gersmann u.a. (Hrsg.): Lexikon zur Geschichte der Hexenverfolgung, in: <https://www.historicum.net/de/themen/hexenforschung/lexikon/alphabetisch/a-g/artikel/hans-baldung-gr/> (letzter Aufruf 24.10.2019).
- 69 Siehe Julia Carrasco: Hans Baldung Grien: Hexensabbat, 1510 (Kat.-Nr. 152: Clair-Obscur-Holzschnitt; Kat.-Nr. 153: Holzschnitt), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 316-319.
- 70 HINZ: HANS BALDUNG GRIEN [online] (wie Anm. 68). Hinz betont den exklusiven humanistischen Adressatenkreis derartiger Zeichnungen: „Und nur mit gleichgestimmten Individuen und zwar humanistischer Couleur (dafür haben wir viele Anhaltspunkte), nicht etwa mit der Öffentlichkeit, dürfte Baldung mit diesen Arbeiten kommuniziert haben.“ (Ebda.) Zu dieser Zeichnung siehe auch Koch 1941 (wie Anm. 67), Nr. 62; Christoph Metzger: Hans Baldung Grien: Neujahrsgruß mit drei Hexen, 1514 (Kat.-Nr. 157), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 323. Einige der Hexendarstellungen weisen subtile Bezugnahmen auf die Bildtradition auf: So hat Baldung sich in der Dreieckskomposition des *Neujahrsgußes mit drei Hexen* wohl mit dem *Laokoon* auseinandergesetzt und in der Karlsruher Zeichnung *Junge Hexe mit fischgestaltigem Drachen* Dürers

- Eva aus dem 1511 datierten Holzschnitt *Die Vertreibung aus dem Paradies* zitiert. [Johanna Scherer: Baldung und der Manierismus, in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 62-73, hier S. 63f.]
- 71 HINZ: HANS BALDUNG GRIEN [online] (wie Anm. 68). Die schon im AUSST.-KAT. FRANKFURT/M. 2007 (wie Anm. 65) vertretene These einer weitgehenden Autonomie der Hexendarstellungen ist vielfach kritisiert worden, scheint mir im Kern aber doch zutreffend zu sein. Unlängst hat Julia Carrasco dieser Betätigung Baldungs sogar eine aufklärerische Tendenz zugesprochen: Sie spricht von "Baldungs künstlerischer Inszenierung [von Hexen, d. Vf.], die gleichermaßen die voyeuristische Schaulust und die gelehrte Diskussion stimulierte und damit das Bildthema aus den Abgründen gesellschaftlicher Hysterie in den kultivierten Bereich anspruchsvoller künstlerischer Unterhaltung hob." [J. Carrasco: Hexen, in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 315.] Zu den Hexendarstellungen zuletzt: Wolfgang Zimmermann: Hexenwelten des Spätmittelalters am Oberrhein. Herrschaftliche Verfolgung – theologische Reflexion – künstlerische Imagination, in: JACOB-FRIESEN / JEHLE 2019 (wie Anm. 17), S. 182-193; Yvonne Owens: The Hags, Haridans, Viragos and Crones of Hans Baldung Grien, in: Ebda., S. 194-203; AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 315-331 (Kat.-Nr. 152-161).
- 72 Siehe Ulrich Pfisterer: Apelles im Norden. Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500, in: Matthias Müller u.a. (Hrsg.): Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen der Feste Coburg, Berlin 2010, S. 9-22. Zu der vor allem auf Plinius d.Ä. (Naturalis Historia, XXXV, 79-97) rekurrierenden Apelles-Rezeption der Frühneuzeit siehe weiter Oskar Bätschmann / Pascal Griener: Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1994, S. 626-650; Édouard Pommier: Erinnerung an eine verlorene Zeit. Die Maler der griechischen Antike in Italien zur Zeit der Renaissance, in: Eva Dewes / Sandra Duhem (Hrsg.): Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext, Berlin 2008, S. 415-441.
- 73 SÖLL-TAUCHERT 2019 (wie Anm. 19), S. 89; Plinius d.Ä.: Naturalis Historia, I, 26f. Zur Formel "faciebat" eingehend BÄTSCHMANN / GRIENER 1994 (wie Anm. 72), S. 636-640; Oskar Bätschmann / Pascal Griener: Hans Holbein, Köln 1997, S. 24-27.
- 74 "O Bon amis/ trepassez/ et viuens/ Grans esperiz/ zeusins/ apelliens Decorans france/ almaine/ et italie/ Geffelin/ paoul/ et martin de pauye/ [...] hans grü/ [...]" [De artificiali perspectiva Viator tertio, 1521, Frontispiz; siehe DE ARTIFICIALI PERSPECTIVA VIATOR TERTIO [online] (wie Anm. 27).
- 75 Sibylle Weber am Bach: Hans Baldung Grien (1484/85-1545). Marienbilder in der Reformation. (Diss. LMU München 2002). Regensburg 2006, S. 113-188, bes. S. 177-188.
- 76 Plinius d.Ä.: Naturalis Historia, XXXV, 91f.; zur unvergleichlichen Anmut der Werke des Apelles ebda., XXXV, 79.
- 77 Ebda., XXXV, 87f.; Athenaios: Das Gelehrtenmahl, 591a.
- 78 BÄTSCHMANN / GRIENER 1994 (wie Anm. 72), S. 628; WEBER AM BACH 2006 (wie Anm. 75), S. 181.
- 79 Siehe Konrad Oberhuber: Raffael. Das malerische Werk, München/London/New York 1999, S. 110f., 126 u. Abb. S. 129. Ein Revelatio-Motiv sind auch die zurückgeschlagenen Vorhänge in Raffaels *Sixtinischer Madonna* in Dresden, die den Offenbarungscharakter dieser Darstellung einer mit bloßen Augen nicht wahrnehmbaren Vision akzentuieren. Siehe Johann Konrad Eberlein: Apparitio regis – revelatio veritatis: Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982; Ders.: The Curtain in Raphael's *Sistine Madonna*, in: The Art Bulletin 65, 1983, S. 61-77.
- 80 Spielende Putti bzw. Engel sind ein häufiges Motiv bei Baldung, das eine eingehendere Untersuchung verdiente. Aikema sieht in ihm eine Gemeinsamkeit mit dem Werk von Lorenzo Lotto. [AIKEMA 2019 (wie Anm. 17), S. 149. Er verweist ebda. auf Maurice Brock: Quelques enfants amusants dans la peinture religieuse de Lorenzo Lotto, in: Francesca Alberti / Diane H. Bodart (Hrsg.): Rire en images à la Renaissance, Turnhout 2018, S. 291-310.
- 81 Germanisches Nationalmuseum: Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, bearbeitet von Kurt Löcher unter Mitarbeit von Carola Gries, Ostfildern/Ruit 1997, S. 52.
- 82 Ebda., S. 60 ist in Zusammenhang mit der *Maria mit dem Papagei* die Rede von dem "Kinderengel, der wie auf Gm 903 den Vorhang hebt", wird also verwiesen auf Baldungs *Maria mit dem Kinde im Gemach* (Abb. 15).
- 83 Bei dem hier abgebildeten Kupferstich der *Kauernden Venus* von Marcantonio Raimondi wurde früher angenommen, er gehe zurück auf eine Vorlage von Francesco Francia (Adam von Bartsch, Richard Fischer), Raimondis Lehrmeister in Bologna, oder von Raffael (Alfredo Petrucci, so auch Norberto Grammacini / Hans Jakob Maier: Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485-1600. Berlin/München 2009, S. 57). 1989 hat jedoch Marzia Faietti die von ihr im Louvre entdeckte Vorzeichnung (siehe ebda., Abb. 5) Raimondi zugeschrieben, dem sich demnach auch die Bilderfindung verdankte. Siehe Mandy Richter: Die Renaissance der Kauernden Venus: Ihr Nachleben zwischen Aktualisierung und Neumodellierung von 1500 bis 1570, Wiesbaden 2016, S. 157f. Den Stich Raimondis hat Albrecht Altdorfer als Vorlage für einen eigenen Stich verwendet (Dresden, Kupferstichkabinett). Ich danke Anne Bloemacher (Münster) für ihre Hinweise.
- 84 BESTANDSKATALOG GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1997 (wie Anm. 81), S. 60.
- 85 Siehe WEBER AM BACH 2006 (wie Anm. 75), S. 122-128, Abb. 37-45.



- 86 Ebda., S. 129f. Zur ebenfalls ambivalenten Bedeutung des Papageis siehe ebda., S. 131-137; Dies.: Hans Baldung Grien: Maria mit Kind und Papageien, 1533 (Kat.-Nr. 235), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 446.
- 87 Als solches charakterisiert Peter van den Brink Baldungs *Maria mit den Edelsteinen* und seine weiteren erotischen Mariendarstellungen, namentlich auch die *Maria mit dem Papagei*. [Peter van den Brink: Jan Gossaert (Werkstatt): Maria mit dem Kind, um 1525-1530 (Kat.-Nr. 233) u. Hans Baldung Grien: Maria mit dem Kind (Muttergottes mit den Edelsteinen), 1530 (Kat.-Nr. 234), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 442-444, Zitat S. 444.] Ich würde dem Begriff des "Konversationsstücks" (conversation piece), mit dem in der Kunstwissenschaft traditionell Darstellungen geselliger Zusammenkünfte und galanter Unterhaltungen bezeichnet werden, hier allerdings den des "Gesprächsprogramms" vorziehen.
- 88 Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt/M. 1986, S. 620-672, Zitat S. 627.
- 89 Gabriel Dette: Sandro Botticelli, Werkstatt: Venus, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie u. Sandro Botticelli, Werkstatt: Venus, Turin, Galleria Sabaudia (Kat.-Nr. 34/35), in: Andreas Schumacher (Hrsg.): Botticelli. Bildnis – Mythos – Andacht, Ausst.-Kat. Frankfurt/M., Städel Museum, Frankfurt/M. / Ostfildern 2009, S. 236-239. Zur Entwicklung der autonomen Venus-Darstellungen Botticellis und zu ihrer Rezeption bei Baldung und Cranach siehe Hans Körner: "Piu femmine gnude bellissime". Entkontextualisierung als künstlerische und ökonomische Strategie im Werk von Sandro Botticelli. In: Gert Jan van der Smau / Irene Mariani (Hrsg.): Sandro Botticelli (1445-1510). Artist and Entrepreneur in Renaissance Florence, Florenz 2015, S. 75-99 sowie AIKEMA 2019 (wie Anm. 17), S. 150.
- 90 Plinius d.Ä.: Naturalis Historia, XXXV, 82-84; Andreas Schumacher: Der Maler Sandro Botticelli. Eine Einführung in sein Werk, in: AUSST.-KAT. FRANKFURT/M. 2009 (wie Anm. 89), S. 15-55, hier S. 21-24 (Abschnitt *Dem Apelles ebenbürtig*).
- 91 Regina Stefaniak: Raphael's Madonna di Foligno: vergine bella, in: Konsthistorisk tidskrift 69, 2000, S. 169-195.
- 92 OBERHUBER 1999 (wie Anm. 79), S. 130. Diese Deutung hat sich allerdings nicht durchgesetzt. Siehe Ulrich Pfisterer: Raffael. Glaube – Liebe – Ruhm, München 2019, S. 171.
- 93 Zu dieser unlängst Gerd Michael Köhler: Schönheit des Heiligen oder Heiligkeit des Schönen? Zu Parmigianinos "Madonna della rosa" (1529/30), Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München, Textbeitrag Nr. 25, Februar 2017. [https://www.winckelmann-akademie.de/wp-content/uploads/Parmigianino\\_Madonna\\_mit\\_der\\_Rose.pdf](https://www.winckelmann-akademie.de/wp-content/uploads/Parmigianino_Madonna_mit_der_Rose.pdf) (Letzter Aufruf am 27.9.2019).
- 94 Vgl. Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 11 Bde., Florenz 1966-1997, Bd. IV, S. 540f. Michael Thimann nimmt an, dass die *Madonna mit der Rose*, in der Christus den Erdenglobus umfasst, als Pendant zu Parmigianinos *Allegorischem Porträt Karls V.* (um 1530, Privatbesitz) fungieren und beide Gemälde somit bei der Kaiserkrönung das *dominium spirituale* des Papstes und das *dominium temporale* des Kaisers thematisieren sollten. [Michael Thimann: "Fece senza ritarlo l'imagina sua". Mimesis, *capriccio* und *invenzione* in Parmigianinos Porträts, in: Alessandro Nova (Hrsg.): Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos, Perugia 2006, S. 65-77, hier S. 76f.] Die *Madonna mit der Rose* blieb nicht lange im Besitz des Papstes und kam nicht in dessen Sammlung, sondern gelangte, wie Vasari 1568 berichtete, in den Besitz des Bolognesers Dionigi Gianni (Zani). Dieser vererbte es seinem Sohn Bartolomeo, der erlaubte, dass insgesamt 50 Kopien des Bildes angefertigt wurden.
- 95 Hohelied, 4,3-4,5, 7,5f. Vgl. Andreas Schumacher: Parmigianinos Marienbilder. Göttliche Schönheit als Thema der Malerei der *bella maniera*, in: Reinhold Baumstark (Hrsg.): Parmigianino. Die Madonna in der Alten Pinakothek. Ausst.-Kat., München, Alte Pinakothek, Ostfildern 2007, S. 103.
- 96 Ebda., S. 103f.; siehe auch Elizabeth Cropper: On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style, in: The Art Bulletin, 58, 1976, S. 374-394.
- 97 Vgl. dazu den grundlegenden Beitrag: Alessandro Nova: Erotismo e spiritualità nella pittura romana del Cinquecento, in: Catherine Monbeig Goguel / Philippe Costamagna / Michel Hochmann (Hrsg.): Francesco Salviati e la Bella Maniera. Rom 2001, S. 149-169.
- 98 In den Entwürfen für sein *Lehrbuch der Malerei* heißt es im 4. Kapitel Von der *Notwendigkeit neuer Lehrbücher*: "Und wy sy prawcht haben Fenus als das schönste weib, also woll wir dy selb tzirlich gestalt krewschlich darlegen der aller reinsten jungfrawen Maria, der muter gottes." Zit. n. WEBER AM BACH 2006 (wie Anm. 75), S. 183, die betont, dass Dürer, der für seine Sittlichkeit gerühmt wurde, dies selbst nie praktiziert hat.
- 99 Ebda., S. 185.
- 100 Die *Maria mit den Edelsteinen* geht zurück auf die um 1527 entstandene, wohl verlorene Maria mit dem Kinde von Jan Gossaert gen. Mabuse [VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 192-194; BESTANDSKATALOG GERMANISCHES NATIONAL-MUSEUM 1997 (wie Anm. 81), S. 57f.; WEBER AM BACH 2006 (wie Anm. 75), S. 16f.; VAN DEN BRINK 2019 (wie Anm. 87)], deren Original oder beste von zahlreichen erhaltenen Kopien im Besitz des Prado in Madrid ist. Mit seiner wärmeren Farbigkeit und seinen plastischeren Formen war dieses Werk noch weit sinnlicher als Baldungs Gemälde. Gossaert hatte 1508/09 Italien und Rom bereist. In seiner *Maria*

- mit dem Kinde lassen die Physiognomie und Haltung des Christuskindes, dessen plastisch dargestellter Körper und das Schattenspiel auf demselben die Rezeption von Raffaels *Madonna mit Kind und dem hl. Johannes (La Belle Jardinière, 1507, Paris, Louvre)* erkennen, in der sich dieser intensiv mit Michelangelos *Brügger Madonna* auseinandergesetzt hatte [OBERHUBER 1999 (wie Anm. 79), S. 57]. Die gedeckte Farbigkeit und flächige Darstellung der Figuren in Baldungs *Maria mit den Edelsteinen* sowie die Tatsache, dass der Maler im Verlauf der Herstellung den zunächst, wie in dem Werk Gossaerts, direkt zum Betrachter gerichteten Blick Mariens modifiziert hat [VAN DEN BRINK 2019 (wie Anm. 87), S. 444], sprechen dafür, dass Baldung in seinem unmittelbar nach dem Straßburger Bildersturm gemalten Werk die erotische Wirkung von Gossaerts Maria bewusst abgeschwächt hat. Derartige Skrupel hatte er bei der Herstellung seiner späteren *Maria mit dem Papagei* offensichtlich nicht mehr.
- 101 Erasmus von Rotterdam: Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog, in: Ders.: *Ausgewählte Schriften*, lat. u. dt. hrsg. v. Werner Welzig, 8 Bde. Darmstadt 1995., Bd. VII, S. 131 (Ergänzungen in eckigen Klammern v. Vf.).
- 102 Siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Rosselli](https://de.wikipedia.org/wiki/Francesco_Rosselli) u. <https://de.wikipedia.org/wiki/Contarini-Rosselli-Karte> (Letzter Aufruf am 1.10.2019).
- 103 GRAMMACINI / MAIER 2009 (wie Anm. 83), S. 128f. sowie Tafel IIa (Zeichnung Finiguerras) und IIb und Abb. S. 235. (Tafel IIb zeigt irrtümlich wie auch die Abb. auf S. 235 die 2. Fassung des Stiches, nicht die 1., wie in der Bildunterschrift angegeben.)
- 104 Erika Tietze-Conrat: Zu Dürers Zeichnung der Auferstandenen im Kupferstichkabinett, in: *Berichte der Berliner Museen*, 48, 1927, S. 89-92.
- 105 Zu den Unterschieden zwischen beiden Versionen siehe GRAMMACINI / MAIER 2009 (wie Anm. 83), S. 129 (Kat.-Nr. 4). Im Katalog der Bamberger Ausstellung wurde die zweite Fassung des Stiches abgebildet, die man aber für die erste hielt und als relevante Vorlage von Baldung und Dürer bewertete [Franz Hofmann: Die stilistische Stellung im Werk Hans Baldung Grien und in seiner Zeit, in: *Ausst.-Kat. Bamberg* 1988 (wie Anm. 3), S. 31-41, hier S. 31.] In einem Text auf der Homepage der Staatsgalerie Stuttgart, die Rossellis Stich im zweiten Zustand der ersten Version besitzt, wird dagegen diese zum Vorbild Baldungs erklärt: "Das Blatt fand seinen Weg auch über die Alpen, da Hans Baldung Grien in seinem gleichnamigen Gemälde von 1516 (Neue Residenz Bamberg) auf die Arche und einige Figurengruppen zurückgriff." <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/48B49A6B401A8AE42D7C64BE9298C6F7.html> (Letzter Aufruf am 30.9.2019).
- 106 HOFMANN 1988 (wie Anm. 105), S. 31-33.
- 107 Ebda., S. 33.
- 108 VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 136.
- 109 HOFMANN 1988 (wie Anm. 105), S. 33.
- 110 Siehe Grammacini / Meier 2009 (wie Anm. 83), S. 147; zu Dürers Kopie STRIEDER 1999 (wie Anm. 7), S. 101f.; *Ausst.-Kat. Nürnberg* 2012 (wie Anm. 64), Kat.-Nr. 49f.
- 111 David Klemm: Maso Finiguerra: *Die Sintflut*, Anfang 1460er Jahre, <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/maso-finiguerra/die-sintflut> (Letzter Aufruf am 1.10.2019).
- 112 Zur Bedeutung dieses Freskos, in dem erstmals der Überlebenskampf der Bestraften eingehend thematisiert wurde, siehe Dieter Bühren: Die Ikonographie der Sintflut bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, in: *Ausst.-Kat. Bamberg* 1988 (wie Anm. 3), S. 53-66, hier S. 60f. Siehe weiter Volker Gebhardt: Ein Porträt Cosimo de' Medicis von Paolo Uccello. Zur Ikonologie der "Sintflut" im Chiostro Verde von Santa Maria Novella in Florenz, in: *Pantheon*, 48, 1990, S. 28-35.
- 113 KLEMM: MASO FINIGUERRA: DIE SINTFLUT [online] (wie Anm. 111).
- 114 Siehe David Landau / Peter Parshall: *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven/London 1994, S. 108-110.
- 115 GRAMMACINI / MAIER 2009 (wie Anm. 83), S. 131f. (Kat.-Nr. 10: Lucantonio degli Uberti: *Kampf der zehn nackten Männer*, Holzschnitt nach dem um 1470 entstandenen Kupferstich von Antonio Pollaiuolo). Zu Pollaiuolos Stich siehe Alison Wright: The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome, New Haven / London 2005, S. 176-181, die in diesem Zusammenhang auch seine Zusammenarbeit mit Finiguerra und Rosselli erwähnt (ebda., S. 176, 178).
- 116 Giorgio Vasari: *Leben der Maler und Bildhauer Antonio und Piero Pollaiuolo aus Florenz*, in: Ders.: *Leben der ausgezeichnetesten Maler, Bildhauer und Baumeister*, von Cimabue bis zum Jahr 1567, dt. Ausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu hrsg. und eingeleitet von Julian Klieemann, Darmstadt 1983, Band II, 2. Teil, S. 231.
- 117 Erwin Panofsky: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 326.
- 118 Kristine Patz: Die Graphik der Renaissance und des Manierismus, in: Wolfgang Brassert (Hrsg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste (HBRH 2)*, Berlin/Boston 2017, S. 389-414, hier S. 402.
- 119 Die Forschung hat immer wieder Pollaiuolos Stich als ein Vorbild angeführt, dessen Kenntnis bei Dürer anzunehmen ist. Dieser hat 1495 die mit seinem Monogramm versehene und datierte Zeichnung mit zwei Frauenraubgruppen angefertigt, deren nahezu identische männliche Figur in zwei Ansichten erscheint (Bayonne, Musée Bonnat). Panofsky hat diese Zeichnung als "Kopie nach Pollaiuolo" charakterisiert, wobei er annahm, es handele sich um eine Kopie nach einer verlorenen Darstellung des *Raubes der Sabinerinnen*. [PANOFSKY 1977 (wie Anm. 117), S. 44; ebenso STRIEDER 1996 (wie Anm. 7), S. 188.] Ich bezweifle dies, denn die rechte männliche Figur in dieser Zeichnung geht m.E. evidenten Maßen auf den Bogenschützen am linken Bildrand von



- Pollaiuolos Stich zurück, wie nicht nur die Haltung, sondern auch die Physiognomie und Mimik erkennen lassen. Dabei hat Dürer auf bewundernswerte Weise die labile Haltung des vorwärts stürmenden Bogenschützen durch die Modifikation der Haltung der Arme und der Kopfwendung sowie das Gewicht der getragenen Frau in ein stabiles Stehen verwandelt. Demnach hat Dürer den Stich bereits 1495 gekannt.
- Eine Rezeption des *Kampf[s] der zehn nackten Männer* bemerkte Panofsky insbesondere in Dürers bekanntem Kupferstich *Der Sündenfall (Adam und Eva)* von 1504, dessen Hintergrundgestaltung, der an einem Baum aufgehängte große *cartellino* und die Inschrift „Albertus Dvrer Norcivus Faciebat“, die erste lateinische Inschrift im Werk Dürers, auf Pollaiuolos Stich Bezug nehmen, ja ihm die Referenz erweisen. Dabei wollte Dürer den Italiener zugleich übertreffen: „Während Pollaiuolos Stich bei allem Nachdruck, den er auf die anatomische Struktur legt, doch die Wirkung eines verwickelten gotischen Onaments hervorruft, hat Dürers Sündenfall eine Qualität, die nur als ‘statuarisch’ definiert werden kann.“ [PANOFKY 1977 (wie Anm. 117), S. 116f.] Zur Pollaiuolo-Rezeption in Dürers Gemälde *Herkules im Kampf gegen die stymphalischen Vögel* (1500, Nürnberg, GNM) siehe BESTANDSKATALOG GERMANISCHES NATIONALMUSEUM 1997 (wie Anm. 81), S. 200.
- 120 GRAMMACINI / MAIER 2009 (wie Anm. 83), S. 132.
  - 121 Ebda., S. 129 (Kat.-Nr. 3).
  - 122 Michael Baxandall: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971, S. 121–139.
  - 123 Alberti definierte die *historia* als „amplissimum pictoris opus“ und als „ultimum [...] et absolutum pictoris opus“. [*De pictura*, (II) 35.] Zum Begriff der *historia*, bei dem nach wie vor umstritten ist, ob er im Sinne von ‚Bilderzählung‘ narrativ bestimmt war, siehe Oskar Bätschmann: Einleitung. Leon Battista Alberti über das Standbild, die Malkunst und die Grundlagen der Malerei, in: Leon Battista Alberti: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg., eingel., übers. u. komm. von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, S. 87–94 (*Historia: das absolute Werk*).
  - 124 Siehe OBERHUBER 1999 (wie Anm. 79), Abb. 38 u. 83; Eckhart Knab / Erwin Mitsch / Konrad Oberhuber, unter Mitarbeit von Sylvia Ferino-Pagden: *Raphael: Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983, Nr. 134f. (*Sturm auf Perugia*), Nr. 279, 287, 289 und 315, 318 (Entwürfe und Aktstudien für die *Disputa*), zudem Nr. 603–607 sowie 609 (Entwürfe und Studien für die *Transfiguration*); siehe weiter PFISTERER 2019 (wie Anm. 92), S. 83–85.
  - 125 Alberti: *De pictura*, (II) 41.
  - 126 Bätschmann 2000 (wie Anm. 123), S. 94.
  - 127 Alberti: *De pictura*, (II) 41, hier zitiert n. der dt. Übersetzung in ALBERTI 2000 (wie Anm. 123), S. 269. Die Formulierung „mit den Trauernden mittrauern, [...] die Lächelnden anlächeln [...]“ geht zurück auf Horaz: *Ars poetica*, 99ff.
  - 128 Zu diesem „Zentralbegriff frühneuzeitlicher Ästhetik“ siehe Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer: *Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit*, in: Jan-Dirk Müller u.a. (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin 2011, S. 1–32, Zitat S. 1.
  - 129 Freyda Spira: Hans Baldung Grien: *Die Beweinung Christi*, 1515/17 (Kat.-Nr. 143), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 304f.
  - 130 Siehe Ariane Mensger: Hans Baldung, gen. Grien: *Die Beweinung*, um 1515/17 (Kat.-Nr. 263), in: *Spätmittelalter am Oberrhein. Teil 1: Maler und Werkstätten 1450–1525*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Stuttgart 2001, S. 433f.
  - 131 Zu diesem Stich, mit dem Mantegna eine beispielhafte *historia* vorgelegt hat, zugleich aber mit dem vehementen Pathos gegen die Maßgaben Albertis verstoßen hat, siehe Wolfgang Brassat: *Rhetorische Merkmale und Verfahren in Darstellungen der Grablegung Christi* von Mantegna, Raffael, Pontormo und Caravaggio. Zur Analogisierung und Ausdifferenzierung von Rhetorik und Malerei in der Frühen Neuzeit, in: Joachim Knape (Hrsg.): *Bildrhetorik (SAECVLA SPIRITALIA, Bd. 45)*, Baden-Baden 2007, S. 285–346, hier S. 292–295; Ders.: Einführung, in: BRASSAT 2017 (wie Anm. 118), S. 15–17.
  - Dafür, dass Baldung diesen Stich gekannt hat, spricht auch, dass dessen Inschrift „HUMANI GENERIS REDEMPTOR“ offenbar Pate stand bei seinem Clair-Obscur-Holzschnitt *Der Sündenfall* von 1511, der eine Tafel mit der Inschrift „LAPUS HUMANI GENERIS“ zeigt. Siehe Julia Carrasco: Hans Baldung Grien: *Der Sündenfall*, 1511 (Kat.-Nr. 167), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 342f.
  - 132 Von der Osten betonte: „Die beiden Zeichnungen rückwärts gebogener Männerköpfe mit strähnigem Haar in Basel und Stockholm, K 46 und 47, sind sicherlich Vorarbeiten für die *Sintflut*, wie Parker erkannt und Koch bestätigt hat.“ VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 136; KOCH 1941 (wie Anm. 67), S. 28 u. S. 92, Nr. 46f. Siehe auch HOFMANN 1988 (wie Anm. 105), S. 38; HINZ 2008 (wie Anm. 17), S. 73f.; Julia Carrasco: Hans Baldung Grien: *Zurückgeneigter, schmerzverzerrter Männerkopf*, um 1516/30? (Kat.-Nr. 116), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 256.
  - 133 VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 137.
  - 134 SUCKALE 2002 (wie Anm. 16), S. 140.
  - 135 Bätschmann 2000 (wie Anm. 123), S. 104–108; Oskar Bätschmann: Leon Battista Alberti (1404–1472): *De pictura*, in: BRASSAT 2017 (wie Anm. 118), S. 263; siehe auch Kristine Patz / Ulrike Müller-Hofstede: „Alberti Teutsch“. Zur Rezeption rhetorischer Kunstlehre in Deutschland. In: Hartmut Laufhütte (Hrsg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel 2000, 809–822.
  - 136 Alberti: *De pictura*, (II) 42.

- 137 Bättschmann 2000 (wie Anm. 123), S. 97; Baxandall 1971 (wie Anm. 122), S. 133f.; Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1980, S. 90. Musterbeispiele solcher Rezeptionsfiguren sind z.B. der schreiende Johannes in Mantegnas Kupferstich *Die Grablegung Christi* und die schreiende Frau am rechten Bildrand von Raffaels *Der Brand des Borgo*. Siehe Wolfgang Brassat: Einführung, in: Brassat 2017 (wie Anm. 118), S. 15f.; Ders. / Valeska von Rosen: Die Malerei der Renaissance und des Manierismus, in: Ebda., S. 325-327 (jeweils mit Abb.).
- 138 Ein frühes italienisches Tafelbild mit der Darstellung der Sintflut ist im Besitz des Rijksmuseums in Amsterdam (Anonymus: *Die Sintflut*, Öl auf Holz, 122 x 98 cm, Object number: SK-A-3418). Es wird als oberitalienisches Werk der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts klassifiziert. Siehe: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=De+zondvloed&p=14&ps=12&st=Objects&ii=1#/SK-A-3418>, 157 sowie URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5419> (letzter Aufruf am 7.11.2019). Von Buchner wurde dieses damals dem Umfeld des Ferraresischen Meisters Ercole de' Roberti zugeschriebene Gemälde als mögliches Vorbild von Baldungs *Sintflut* bewertet. [Ernst Buchner: Rezension von Hans Curjel: Hans Baldung Grien, München 1923, in: E. Buchner / Karl Feuchtmayr (Hrsg.): Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit (Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst, Bd. 1), Augsburg 1924, S. 287-302, hier S. 295f.] Während von der Osten dies bezweifelte [VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 136], scheint Suckale an dieses Gemälde gedacht zu haben, als er zur *Sintflut* schrieb: "Baldung, Dürers berühmtester Schüler, verarbeitete italienische Vorbilder, vor allem aus Ferrara." [SUCKALE 2002 (wie Anm. 16), S. 140.] Ich sehe keine spezifischen Übereinstimmungen des Amsterdamer Gemäldes mit demjenigen Baldungs außer solchen, die sich daraus erklären, dass der Urheber der Amsterdamer Sintflut, wie u.a. das Motiv der Arche und die Köpfe der blasenden Winde am oberen Bildrand erkennen lassen, Finiguerras Zeichnung oder Rossellis Stich in der 1. Fassung rezipiert hat. Sein Gemälde zeigt die Arche und den Beginn der Sintflut inmitten einer wohl toskanischen Landschaft, die links von einem Gebirgszug und rechts von hoch aufragenden phantastischen Felsformationen gesäumt wird, die an Benozzo Gozzolis Fresken in der Medici-Kapelle erinnern.
- 139 SCHAWÉ 2019 (wie Anm. 12) S. 196.
- 140 Siehe Jonathan B. Riess: Luca Signorelli: La cappella San Brizio a Orvieto, Rom 1995; Giuseppina Testa: La cappella Nuova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto, Mailand 1996; Laurence Kanter / Tom Henry: Luca Signorelli, München 2002, S. 47-64, 136-141.
- 141 Zur Kritik am *Jüngsten Gericht* siehe Bernadine Ann Barnes: Michelangelo's Last Judgment. The Renaissance Response, Berkeley 1998, S. 71-101, zu den Briefen Aretinos S. 74-88; Christian Hecht: Katholische Bildertheologie der Frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 2012, S. 420-445, zu Aretino S. 423-425. Aretino schrieb: "Seht, die Heiden, ich rede nicht von Statuen der bekleideten Diana, selbst wenn sie die nackte Venus darstellten, taten sie das so, daß diese die zu verbergenden Teile mit der Hand bedeckt. Und hier ein Christ, der, weil er die Kunst höher bewertet als den Glauben (Christiano, per più stimare l'arte che la fede), es für ein königliches Schauspiel hält, den Anstand bei der Darstellung der Märtyrer und Jungfrauen nicht zu bewahren". (Zit. n. Hecht, a.a.O., S. 423 u. 423f., Anm. 413. Aretinos Brief ist vollständig abgedruckt bei Ernst Steinmann / Heinrich Pogatscher: Dokumente und Forschungen zu Michelangelo, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 29, 1906, S. 492f. und in Pietro Aretino: Tutte le opere, Bd. 1: Lettere, il primo e secondo libro, hrsg. v. Francesco Flora, Mailand 1960, Nr. 191, S. 236-239.)
- 142 Siehe Andrea Gilio: Degli errori de' pittori circa l'istorie ... (1564), in: Paola Barocchi (Hrsg.): Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, Bd. II, Bari 1961, S. 1-115; HECHT 2012 (wie Anm. 141), S. 432-444.
- 143 Vgl. VASARI 1966-1997 (wie Anm. 94), Bd. V, S. 547; HECHT 2012 (wie Anm. 141), S. 444f.
- 144 Zit n. WEBER AM BACH 2006 (wie Anm. 75), S. 186, Anm. 881. Als Hans Fugger für die Moritzkirche in Augsburg ein Altarbild mit der Darstellung der Trinität bestellte, verlangte er, dass dieses "andechtig und schön [sei] und nit wie diß, das der maler allain sein kunst erzaiget und weiter nichts hett". (Ebd., S. 186.)
- 145 Die weißen Tauben, von denen eine fliegend dargestellt ist, hat man auch als Zeichen des "friedlichen Leben[s] in der Arche" gedeutet, "die Eule dagegen, der unreine und gottlose Vogel sitzt außen." [Christiane Paulus: Die Ikonographie der Sintflutdarstellungen des 16. Jahrhunderts, in: AUSST.-KAT. BAMBERG 1988 (wie Anm. 3), S. 70.]
- 146 SCHAWÉ 2019 (wie Anm. 12), S. 194. Schawe stützt sich in diesem Zusammenhang auf Oskar Dähnhardt: Beiträge zur vergleichenden Sagenforschung, 1: Sintflutsagen, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, 16, 1906, S. 369-396, hier S. 386 und Hans M. von Erffa: Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, Bd. 1, München 1989, S. 468.
- 147 DÄHNHARDT 1906 (wie Anm. 146), S. 370; VON ERFFA 1989 (wie Anm. 146), S. 459.
- 148 DÄHNHARDT 1906 (wie Anm. 146), S. 376.
- 149 Ebda., S. 376-381.
- 150 VON ERFFA 1989 (wie Anm. 146), S. 459.
- 151 SCHAWÉ 2019 (wie Anm. 12), S. 194. Anzumerken ist aber, dass bei den von Dähnhardt und von Erffa behandelten volkstümlichen Überlieferungen nicht selbstverständlich angenommen werden kann, dass diese auch im frühen 16.



- Jahrhundert in Süddeutschland verbreitet waren – DÄHNHARDT 1906 (wie Anm. 146) behandelt *die Sintflutsagen* des osteuropäischen Raums! Zudem vermute ich doch, dass Baldung gemäß dem humanistischen Grundsatz “ad fontes” eine kritische Distanz zu solchen Überlieferungen hatte.
- 152 Hermann Schmitz: Hans Baldung gen. Grien, Bielefeld / Leipzig 1922, S. 36.
- 153 JACOB-FRIESEN 2019 (wie Anm. 61), S. 24. Schawe schreibt, Baldung deute in diesen Figuren die genannten Todsünden “diskret an”. [SCHAWÉ 2019 (wie Anm. 12), S. 194.]
- 154 JACOB-FRIESEN 2019 (wie Anm. 61), S. 24: “Links von der Arche die Habgier (ein bärtiger Mann, der sich an seine Geldtruhe klammert)”. SCHAWÉ 2019 (wie Anm. 12), S. 194: “[...] ein anderer, der sich mit seiner eitlen Habe an eine Kiste klammert”.
- 155 SCHAWÉ 2019 (wie Anm. 12), S. 194: “Der nackte Mann, der bacchusartig auf einem Weinfass sitzt (ein artistischer Akt, der technisch nur funktioniert, wenn das Fass mindestens zur Hälfte – mit Wein? – gefüllt ist.”
- 156 Siehe oben, S. 124.
- 157 Siehe Johanna Scherer: Hans Baldung Grien: Der trunkene Bacchus, 1517 (Kat.-Nr. 197) u. Trunkener Bacchus mit spielenden Putten, um 1520 (Kat.-Nr. 198), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 390-393.
- 158 SCHAWÉ 2019 (wie Anm. 12), S. 194-196.
- 159 Siehe hierzu VON ERFFA 1989 (wie Anm. 146), S. 470f.
- 160 Ebda., S. 463, 471.
- 161 Vgl. SCHAWÉ 2019 (wie Anm. 12), S. 196, der “Hagel und Feuer mit Blut gemischt, die auf die Erde fallen (Offb. 8,7)“, in Baldungs Gemälde sehen will. Der schräge Verlauf der rötlich verfärbten Lichtbahnen lässt aber wohl doch darauf schließen, dass es sich lediglich um ein atmosphärisches Phänomen handelt.
- 162 Zum Folgenden siehe Bernd-Ulrich Hergemöller: Krötenkuss und schwarzer Kater. Ketzerei, Götzendienst und Unzucht in der inquisitorischen Phantasie des 13. Jahrhunderts, Warendorf 1996; Rainer Kampling (Hrsg.): Eine seltsame Gefährtin. Katzen, Religion, Theologie und Theologen, Frankfurt a. M. 2007; Siegrid Dittrich / Lothar Dittrich: Eintrag “Katze“, in: Dies.: Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts, Petersberg 2004, S. 253-267, bes. S. 254 (II. B. *Symbol des Teufels/des Bösen*).
- 163 Siehe Julia Carrasco: Hans Baldung Grien: Hexensabbat, 1510 (Kat.-Nr. 152: Clair-Obscur-Holzschnitt; Kat.-Nr. 153: Holzschnitt), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 316-319.
- 164 KOCH 1941 (wie Anm. 67), Nr. A 17; Birgit Ulrike Münch: Hans Baldung Grien (Kopie): Hexensabbat, 1517 (Kat.-Nr. 156), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 320.
- 165 KOCH 1941 (wie Anm. 67), Nr. 64; Cristof Metzger: Hans Baldung Grien: Hexensabbat, 1514 (Kat.-Nr. 158), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 323f.
- 166 KOCH 1941 (wie Anm. 67), Nr. 63 und A 16; Cristof Metzger: Urs Graf D.Ä. nach Hans Baldung Grien: Hexensabbat, 1514 (Kat.-Nr. 159), in: AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12), S. 323f.
- 167 Siehe ZIMMERMANN 2019 (wie Anm. 71), S. 182-193.
- 168 Zit. ebda., S. 182.
- 169 Diese misogyne Tendenz könnte auch motiviert worden sein durch apokryphe Überlieferungen vom sündhaften Verhalten der Frau Noahs, die, vom Satan verführt, die Pläne Noahs vereiteln wollte. Siehe VON ERFFA 1989 (wie Anm. 146), S. 457-461.
- 170 KOCH 1953 (wie Anm. 18), S. 555. Generell dürfte Hermann Schmitz’ Charakterisierung Baldungs zutreffen: In Zusammenhang mit der *Sintflut* betonte dieser die Neigung Baldungs zu einer “gewissen Heiterkeit und Leichtigkeit“, die sich auch in seiner Auffassung religiöser Themen zeige, und bewertete ihn als frohgestimmte, aktiv am öffentlichen Leben beteiligte Persönlichkeit, ganz im Gegensatz zu dem einsiedlerischen, melancholischen Grünewald. [SCHMITZ 1922 (wie Anm. 152), S. 34-37, Zitat S. 36.]
- 171 VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 135.
- 172 Leon Battista Alberti: De pictura, (II) 44.
- 173 SCHMITZ 1922 (wie Anm. 152), S. 36. Ich denke, dass Schmitz hier nicht nur an Grünewald (vgl. Anm. 170) gedacht hat, sondern auch an Michelangelos zwanzig Jahre später entstandenes *Weltgericht*, zu dem Giorgio Vasari schrieb, keiner habe je mit solcher Energie derartige Affekte dargestellt, angesichts der posaunenblasenden apokalyptischen Engel stünden einem unweigerlich die Haare zu Berge. [VASARI 1966-1997 (wie Anm. 94), Bd. VI, S. 74 u. 72.] Michelangelos Ästhetik des Schreckens sollte die italienische Kunsttheorie unter den Begriffen der “terribilità“ und des “dolcißimo [...] horrore“, des “süßesten Schreckens“, reflektieren – ein von Benedetto Varchi 1564 formuliertes Oxymoron, das John Dennis’ und Edmund Burkes für die Theorie des Erhabenen zentralen Begriff des “delightful horror“ antizipierte. [Benedetto Varchi: Orazione funerale. Fatta, e recitata da lui pubblicamente nell’essequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze, Florenz 1564 (ND hrsg. v. Alessandro Parronchi. Florenz 1975), S. 7f.; vgl. Wolfgang Brassat: Das Erhabene, in: Brassat 2017 (wie Anm. 118), S. 595-628, hier S. 610.]
- 174 Die gesprächsfördernden Qualitäten der häufig rätselhaften, mehrdeutigen und humorvollen Kunst Baldungs wurden schon von Bodo Brinkmann eingehend thematisiert und sie werden in zahlreichen Beiträgen des Katalogs der rezenten Karlsruher Ausstellung hervorgehoben [Bodo Brinkmann: A Setting for Discussion: The Kunstkammer, in: AUSST.-KAT. FRANKFURT/M. 2007 (wie Anm. 65), S. 36-49; AUSST.-KAT. KARLSRUHE 2019 (wie Anm. 12)]. Grundsätzlich ist zu betonen, dass Kunstwerke in der Frühneuzeit angefertigt wurden, um versprachlicht, in Gesprächskunst übersetzt zu werden. Zur geselligen, lusorischen Kunstrezeption der

Frühneuzeit siehe Wolfgang Brassat: Das Gespräch über die Künste im Spannungsfeld von Geselligkeit und Staatsräson, in: Pablo Schneider / Philipp Zitzlsperger (Hrsg.): Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hofe Ludwigs XIV., Berlin 2006, S. 313-336; Ders.: Schweigen ist Gold? Die moderne Ästhetik der Stille im Blickfeld einer Geschichte des kommunikativen Gebrauchs von Kunstwerken. Ein nostalgischer Streifzug – Is Silence Golden? The Modern Aesthetics of Silence from the Perspective of a History of the Communicative Use of Works of Art. A Nostalgic Excursion, in: MARTa schweigt. Garde le silence, le silence te gardera. Die Kunst der Stille von Duchamp bis heute, Ausst.-Kat. MARTa Herford, Herford 2007, S. 14-57; Ders.: Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit, vorauss. Berlin / Boston 2021.

- 175 Adam Walther Strobel schrieb 1828 in seinem Beitrag über Bartholomäus Dietterlin in Heinrich Schreiber: Das Münster zu Straßburg, Karlsruhe 1928, S. 80: „Auch vollendete er eine von Hans Baldung inventierte Sündfluth, in Oelfarben, im Jahr 1623“. [Zit. n. VON DER OSTEN 1983 (wie Anm. 2), S. 135.]
- 176 Siehe Andreas Tacke (Hrsg.): „Der Mahler Ornung und Gebräuch in Nürnberg“. Die Nürnberger Maler(zunft) bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, München/Berlin 2001; Michael Thimann: Nachwort, in: Georg Philipp Harsdörffer: Kunstverständiger Discurs, von der edlen Mahlerey (Nürnberg 1652), hrsg. v. M. Thimann, Heidelberg 2008, S. 89-134, hier S. 105-109.
- 177 MENDE 1978 (wie Anm. 22), S. 43 (Nr. 1).
- 178 Ebda.
- 179 OBERHUBER 1999 (wie Anm. 79), S. 72f.; Andrea Enzensberger: Raffaello Santi, gen. Raffael: Madonna Colonna (Kat.-Nr. 8), in: Raffael in Berlin. Die Madonnen der Gemädegalerie – Die Meisterwerke aus dem Kupferstichkabinett, hrsg. v. Dagmar Korbacher, Ausst.-Kat. Berlin, Gemädegalerie, Berlin 2020, S. 44.
- 180 Raffael hat Dürers „Druckgraphiken [...] ein Leben lang verwendet[] und [...] – allerdings erst einer Quelle von 1557 zufolge – an den Wänden seiner Werkstatt aufgehängt“. [PFISTERER 2019 (wie Anm. 92), S. 259, zum Verhältnis der beiden Künstler siehe ebda., S. 259-262 (mit weit. Lit.).] Soweit ich sehe, ist Raffaels Motivübernahme aus dem Stich Baldungs bisher nicht erkannt worden. Interessant ist, dass er die Überschneidung des Gesichtes Christi durch seinen Oberarm offenbar als Verstoß gegen das *decorum* bewertet und seine Haltung entsprechend geringfügig korrigiert hat. Sein Gemälde zeigt ein wohl etwas älteres, größeres und auch beweglicheres, selbständiger sitzendes Kind, das seine linke Hand auf die Schulter der Mutter gelegt hat und dadurch eine raumgreifendere Präsenz gewinnt.