Hans Baldung gen. Grien, Nachahmer

Amor mit Armbrust, 16. / 17. Jh.

Pr027 / M252 / Kasten 11

Hans Baldung, gen. Grien

Wohl Schwäbisch Gmünd 1484/1485–1545 Straßburg

Seine Lehre absolvierte Baldung vermutlich zunächst in Straßburg, danach war er ab 1503 Geselle in → Albrecht Dürers Werkstatt in Nürnberg. Anschließend ging er zurück nach Straßburg, wo er ab 1510 das Meisterrecht innehatte. 1512–1516 hielt er sich zur Fertigung des Hochaltares des Münsters in Freiburg i. Br. auf, der heute als sein Hauptwerk gilt. Baldung schuf neben Altarbildern und anderen religiösen Werken auch mythologische und allegorische Darstellungen sowie Bildnisse. Für Holzschnitte und Glasgemälde lieferte er die Vorlagen. Vor allem die mythologischen und allegorischen Themen (u. a. Hexendarstellungen) boten ihm die Möglichkeiten seine Fähigkeiten in der am Modell studierten Aktdarstellung zu präsentieren. Ihm eigen ist eine Übersteigerung der Ausdrucksformen, die eher expressiv als klassisch genannt werden kann. Auch in der Farbigkeit suchte er oft gewagte Töne und Kontraste.

Literatur

Osten 1983; AKL, Bd. 6 (1992), S. 437–441; AK Frankfurt 2007a

---

Technologischer Befund (Pr027)

Ölhaltige Malerei auf Laubholz
H.: 20,8 cm; B.: 14,8 cm; T.: 0,3 cm
Malfläche: H.: 19,7 cm; B.: 13,7 cm

Ein Brett, vertikaler Faserverlauf. Allseitig gering beschnitten. Eingeritzte Linien begrenzen vorder- und rückseitig Malfläche. Rückseitig Schropphobel- und Schlichthobelspuren in Faserrichtung und flächiger, grüngrauer Ölfarbenanstrich. Vorderseitig dünnschichtige, hellgraue, leimgebundene Grundierung mit sehr geringer Rot- und Schwarzzugabe ausgemischt. Vorhandener Grundierungsgrat und Malkante zeigen, dass Tafel gerahmt grundiert und bemalt wurde. Darstellung mit brauner Lasur modellierend unterzeichnet. Inkarnat mit deckender Farbe aus Weiß mit geringem Anteil von Zinnober modelliert. Grundierung partienweise als Schattenton unbedeckt, in anderen Bereichen Schatten mit halbtransparenter Farbe aus geringem Anteil an rotem Farblack und Weiß aufgehellt. Über Köcher, Haar und Flügeln halbopake, braune und ockerfarbene, partiell mit Weiß ausgemischte Farbschichten. Einzelne Federn, Haare und Pfeile abschließend mit lockeren Strichen in Weiß, Ocker und Grün aus Kupferpigment mit Blei-Zinn-Gelb aufgesetzt. Tuch zuerst sehr dünn mit grüner Erde flächig unterlegt. Partiell nun Schatten mit rotem Farblack eingefügt. Modellierung der Faltenhöhen sparsam mit Ausmischung von grünem Kupferpigment und Bleiweiß, für die Lichter mit Blei-Zinn-Gelb versetzt. Monochromer Hintergrund mit rotem Farblack unterlegt, auf diesem dünne, schwarze Malschichten. Podest mit einem in Zinnober, Schwarz und Weiß ausgemischtem Grau unterlegt, auf diesem Schatten aus mit Schwarz ausgemischter grüner Erde.

Zustand (Pr027)

Schwarze Partien (Hintergrund und Details) teilweise bis auf Grundierung berieben. Kleine, nicht retuschierte Fehlstellen über Bildfläche verteilt. Jüngerer Firnis.

Restaurierungen (Pr027)

Dokumentiert: nach 1985: Reinigung, Abnahme von Übermalungen im Kopf der Figur, retuschieren, firnissen

Rahmen und Montage (Pr027)

H.: 22,7 cm; B.: 16,8 cm; T.: 1,5 cm

Alter Prehn-Rahmen; Stangenware: B; Eckornament: 1 scharf

Rahmen rückseitig mit blauem Hadernpapier beklebt, dieses auf Gemälderückseite nur noch in Resten vorhanden.

[M.v.G.]

Beschriftungen (Pr027)

Direkt auf der Bildträgerrückseite, schwarze Tusche: „(2)52“ (mit rosa Buntstift durchgestrichen); Bleistift: „Michelangelo“; schwarze, blasse Leimfarbe: „578“; rosa Buntstift: „27“; rote Leimfarbe: „27“
Auf dem blauen Hadernpapierrest, braune Tinte: „[...]2[...] [Mic]hel[angelo]“
Im Rahmenfalz, schwarze Tusche: „Michelangelo“; an der Außenkante: oben, rosa Buntstift: „27“

© Historisches Museum Frankfurt

Provenienz

Unbekannt

Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 9, Nr. 252: „Unbekannter Meister. Ein mit seinem Pfeil zielender Amor. b. 5. h. 7¼. Holz.“
Passavant 1843, S. 7, Nr. 27: „Parmegianino, nach ihm. Amor drückt einen Pfeil ab. b. 5. h. 7¼. Holz.“
Parthey, Bd. 2 (1864), S. 94, Nr. 4 (als nach Francesco Mazzola, gen. Parmigianino); Verzeichnis Saalhof 1867, S. 27 (Wiedergabe Passavant 1843); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 64f. (als Joseph Heintz nachempfunden u. mit Wiedergabe Aukt. Kat. 1829)

Kunsthistorische Einordnung

Auf einem nur an seiner rechteckigen Oberseite zu erkennenden Steinpostament (?) steht vor tiefschwarzem Hintergrund der kleine Amor frontal zum Betrachter und legt auf diesen mit der Armbrust an. Mit den angewinkelten Armen hält er die Waffe vor sich, er hat den blonden Lockenkopf leicht geneigt und ein Auge zum besseren Zielen geschlossen. Elastisch steht er auf dem linken Standbein, während das rechte Spielbein leicht nach hinten gestellt ist. Mit linearen Verschattungen sind auf seinem athletischen Oberkörper die einzelnen Muskelpartien – allerdings anatomisch sehr zweifelhaft – angegeben. Die braunen Flügel weisen symmetrisch in die beiden oberen Bildecken. Ein grüner Umhang, der sich vom dunklen Hintergrund kaum abhebt und von dem nicht genau zu sagen ist, wie er am sonst völlig nackten Körper befestigt ist, weht hinter Amor und verdeckt beinahe den Köcher mit Pfeilen, der ihm an einer dünnen Schnur umhängt.
Amor (auch Cupido, griechisch Eros), Gott der Liebe und Sohn von Venus und Mars, besaß der antiken Mythologie nach zwei Pfeile: einen goldenen zum Entfachen der Liebesglut

und einen bleiernen, um selbige abzutöten (Ovid, Metamorphosen, 1,546–471). Erst die mittelalterlichen Autoren gaben ihm mehrere Pfeile zur Hand, sodass er meistens mit einem vollen Köcher dargestellt wird. Gemeinhin schießt er allerdings mit dem Bogen, nicht wie im Prehn'schen Bild mit einer Armbrust. Nicht nur in Gemälden, auch in der Emblematik ist die Verwendung der Armbrust für Cupido äußerst selten.[1]
Das Motiv einer menschlichen Figur, die – unter der Verwendung kunstreicher orthogonaler Verkürzung – aus dem Bild heraus auf den Betrachter schießt, scheint zunächst in Darstellungen der Sebastians-Marter und der Kreuzigung Christi eingeführt worden zu sein.[2] Als Memento mori erscheint im Barock auch der mit der Armbrust auf den Betrachter anlegende Tod in Kupferstichen.[3] Die Übertragung des Motivs auf den Pfeile verschießenden Amor liegt nahe. Rathe sieht die erste Verbildlichung in dem zwischen Mars und Venus platzierten Amorknaben in → Guercinos Gemälde von 1633, der mit einem waagerecht gehaltenen Bogen auf den Bildbetrachter zielt.[4] Für den ersten Bildentwurf mit diesem Motiv bei einem vereinzelt dargestellten Amor verweist er auf ein Gemälde von Carle van Loo (1705–1765) auf Schloss Pawlowsk in Russland.[5] Beides muss aber vermutlich revidiert werden, wenn wir Pr027 als Reflex auf eine Komposition des 16. Jahrhunderts ansehen.
Ungewöhnlich ist auch die Vereinzelung des Amorknaben, tritt er ansonsten doch eher als Begleiter seiner Mutter Venus oder in szenischem Zusammenhang auf. Als Einzelfigur begegnet er nur gelegentlich, u.a. in dem berühmten Gemälde Amor als Bogenschnitzer von Francesco Mazzola, gen. il Parmigianino (1503–1540).[6]
Letzteres begründet wohl auch die Zuschreibung von Pr027 zunächst an Parmigianino und dann die Einstufung als Nachfolgearbeit von Joseph Heintz (1564–1609), der die Komposition gleich zweimal kopierte.[7] Das Gemälde war im 16. und 17. Jahrhundert außerordentlich berühmt. Das Prehn'sche Bild hat jedoch weder in der Figurenauffassung noch in der Komposition Ähnlichkeiten mit Werken von Heintz[8] oder der Prager Kunst um 1600 überhaupt. Vielmehr steht es den auf unbestimmtem Boden vor schwarzem Hintergrund frontal zum Betrachter hin ausgerichteten Ein- oder Zweifigurengruppen von Hans Baldung gen. Grien (1484/85–1545) nahe. Ein ähnliches graues Podest findet sich etwa in der Darstellung von Venus und Amor[9] in Otterlo, wo sich die Liebesgöttin zudem vor einem dunkelgrünen Tuch präsentiert, und in einer Kopie nach Baldung, der Nackten Frau im Spiegel[10]. Der unbestimmte Ort erscheint ebenfalls in der Judith[11] in Nürnberg. Auch die in harten Linien angegebenen Muskeln sind ein Kennzeichen der Figuren aus Baldungs später Schaffensphase, etwa bei den Ringern Herkules und Antäus.[12] Pr027gibt daher

1 Nach Jacobsen 1954, S. 160, ist die einzige Ausnahme, in der sich Amor der Armbrust bedient, ein Emblem von Willem Hesius – allerdings handelt es sich hier um Cupido divinus.
2 Vgl. Rathe 1938, Kat. Nr. IV, S. 19–27; Schmidt 1992, S. 48.
3 Schmidt 1992, S. 48.
4 Guercino, *Venus, Mars und Cupido*, 1633, Leinwand, 139,0 x 161,0 cm, Modena, Galleria Estense (AK Bologna/Frankfurt/Washington 1991/92, Kat. Nr. 43, S. 242–244 mit Abb.).
5 Rathe 1938, S. 26.
6 Il Parmigianino, *Amor als Bogenschnitzer*, dat. zw. 1534 u. 1539, Pappelholz, 135,0 x 65,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 275 (AK Parma/Wien 2003, Kat. Nr. II.2.31, S. 276f. mit Abb.)
7 Joseph Heintz, *Amor als Bogenschnitzer*, nach 1603, Eichenholz, 135,0 x 63,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1588; Kopie, Heintz zugeschr., München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 3535 (Zimmer 1971, Kat. Nr. A 42.1 und 42.2).
8 Dieser formt seine Körper viel weicher (ohne die sichtbaren Muskelpakete) und gelängter, vgl. etwa Joseph Heintz, *Amor und Psyche*, Kupfer, 24,5 x 18,8 cm, München Privatbesitz (Zimmer 1971, Kat. Nr. A 12, u. S. 90).
9 Hans Baldung, gen. Grien, *Venus und Amor,* 1524, Holz, 208,3 x 84,0 cm, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, Nr. 8,13 (Osten 1983, Kat. Nr. 55, S. 166–169, u. Taf. 124; vgl. hier auch zu den Aktdarstellungen vor schwarzem Hintergrund).
10 Hans Baldung, gen. Grien, *Nackte Frau im Spiegel,* 1524, Öl und Tempera auf Pergament, auf Holz aufgezogen, 48,6 x 26,6 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 13270 (AK Frankfurt 2007a, S. 257, Kat. Nr. 19 zu. S. 116, Abb. 75).
11 Hans Baldung, gen. Grien, *Judith,* 1525, Lindenholz, 208,5 x 84,0 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm. 1093 (Osten 1983, Kat. Nr. 56, S. 169–171 u. Taf. 124).
12 Hans Baldung, gen. Grien, *Herkules und Antäus,* 1531, Lindenholz, 153,9 x 66,1 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 7 (ausführlich besprochen in Hinz 2008; zur „Muskeltopographie" und den von Baldung selbst gestochenen Muskelmännern siehe bes. S. 84–86).

möglicherweise eine verlorene Komposition aus der Werkstatt Baldungs oder seines Umkreises wieder, die im 16. oder 17. Jahrhundert kopiert wurde.

[J.E.]