



Landschaftsmalerei um 1500

Nils Büttner

180

Im Hochsommer des Jahres 1520 war Albrecht Dürer aus Nürnberg in die Niederlande aufgebrochen, um sich vom neuen Kaiser Karl V. eine Rente bestätigen zu lassen, die ihm dereinst Kaiser Maximilian I. zuerkannt hatte.¹ Das auf dieser Reise geführte Tagebuch enthält – neben einer peniblen Aufstellung der Kosten dieser Unternehmung – auch zahlreiche Hinweise auf Eindrücke, Erlebnisse und Begegnungen. Dazu zählt auch eine Einladung, die ihm am 5. Mai 1521 in Antwerpen zuteil wurde. »Item am sondag vor der creutzwochen hat mich maister Joachim, der gut landschaftt mahler, auf sein hochzeit geladen und mir alle ehr erboten.«² Der Gastgeber war niemand anders als der aus Dinant stammende Maler Joachim Patinir, dessen Werkstatt heute etwa dreißig Gemälde zugeschrieben werden.³ Von nur einer Ausnahme abgesehen, zeigen sie durchweg religiöse Szenen in weiten Landschaften. Ein typisches Beispiel dafür ist ein vor 1515 entstandenes kleines Gemälde mit der Flucht nach Ägypten.⁴ Der landschaftliche Raum ist deutlich in zwei Zonen geteilt. Nach links hin ansteigend türmen sich in dunklem Braun gehaltene, unwirtliche Felsen, während im Mittelgrund – ein wenig tiefer gelegen – die bewohnte Welt gezeigt ist. Der Blick geht hier über ein Dorf, über dem blau der Hintergrund aufsteigt, mit Bergen und einer Meeresbucht. Die Illusion räumlicher Tiefe wird weniger durch die Anwendung der Linearperspektive erreicht als vielmehr durch die abgestufte Folge der Farben. Von einer dunkelbraunen Vordergrundzone über einen in warmes Grün getauchten Mittelgrund zu den vom Betrachter am weitesten entfernt liegenden Partien, die in kühlem Blaugrün gehalten sind. Im Vordergrund ist die Heilige Familie gezeigt. Gemessen an der sie umgebenden Landschaft wirkt sie winzig. Patinirs Bild zeigt keine räumliche Einheit, sondern vielmehr eine geraffte Raum- und Szenenfolge. Weder räumlich noch zeitlich soll dieses »Überschaubild« als Einheit verstanden werden. Vielmehr sollen die teils winzigen Einzelszenen und Raumab-

schnitte nacheinander gelesen werden. Die Heilige Familie hat das am rechten Bildrand im Hintergrund angedeutete Bethlehem verlassen, in dem die Soldaten des Herodes nach dem Kind fahnden und seine Altersgenossen ermorden. Mehr zur Mitte hin spielt sich die sogenannte Kornfeld-Legende ab. Vor der Familie ereignet sich ein ebenfalls in der *Legenda aurea* berichtetes Wunder, indem durch die Macht Christi ein heidnisches Götzenbild von seinem Sockel stürzt. Die Landschaft ist auf Patinirs Gemälde nicht nur ein das Geschehen ordnender Raum, sondern ein zentraler Gegenstand des Bildes, das damit den zeitgenössischen Hinweis auf Patinirs Qualitäten als »landschaftt mahler« eindrucksvoll bestätigt. Dürers oft zitierte Bemerkung ist nicht nur der früheste Beleg für den in der deutschen Sprache nie zuvor verwendeten Begriff »Landschaftsmaler« sondern bezeugt auch, dass Patinirs Spezialität schon von seinen Zeitgenossen erkannt und geschätzt wurde. Die Landschaften Patinirs mit ihrer weiten Überschau werden in der neueren kunstwissenschaftlichen Literatur gerne als »Weltlandschaften« bezeichnet.⁵ Der Begriff beschreibt nicht nur treffend die inhaltlichen Implikationen und den visuellen Eindruck der Bilder, er vermag darüber hinaus auch ihre zeitgenössische Verbreitung zu charakterisieren. Landschaften, wie Patinir sie malte, fanden nämlich seinerzeit bei Sammlern in ganz Europa begeisterten Zuspruch. Nicht nur, dass einige Arbeiten Patinirs den Weg nach Süddeutschland fanden, sogar in Venedig stößt man auf Spuren seiner Bilder.⁶ So notierte im Jahre 1521 der Connaissanceur und Sammler Marcantonio Michiel, dass er im Palast des Kardinals Grimani drei Bilder des Meisters Joachim gesehen habe.⁷ Und Grimani, der offensichtlich besonderes Interesse an der Kunst des Nordens hatte, war bei weitem nicht der einzige Venezianer, der in jenen Tagen »deutsche Landschaftsbilder« besaß, »paesi todeschi«, wie man die nordalpinen Bilder verallgemeinernd nannte. So sah Michiel auch in den Häusern des Francesco Zio, des Giovanni Ram und des Gabriel Vendramin etliche flämische Bilder, darunter wiederum zahlreiche Landschaften. In jener Zeit, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wurde die Landschaft als spezifischer Bildgegenstand auf einen Begriff gebracht.⁸ Das

Abb. 179 Berthold Furtmeyr, Die Bergpredigt (Detail), München BSB Clm 15712, fol. 3v, Kat.-Nr. 218

bedeutet jedoch nicht, dass die damals entstandenen, ob dieser Qualität als neu erlebten Bilder in ihren Darstellungsmitteln völlig voraussetzungslos gewesen seien. Zum einen lässt sich eine Geschichte der Darstellungen der den Menschen umgebenden Natur schreiben, die eine ungebrochene Tradition seit der Antike sichtbar macht.⁹ Zum anderen lässt sich eine Genese dieser spezifischen Form der Malerei aufzeigen, die letztlich auf die niederländische ›ars nova‹ und Jan van Eyck zurückzuführen ist.¹⁰

Es fällt heute schwer, den Beitrag Jan van Eycks zur Entwicklung der Malerei angemessen zu würdigen. Zeitgenössische Kopien seiner Bilder und zahlreiche Werke, in denen seine revolutionären Bilderfindungen nachklingen, erweisen, wie weit sein Stil ausstrahlte. Dennoch lässt sich gerade von dem, was er zur Entwicklung der Landschaftsmalerei beitrug, nur ein höchst unvollkommenes Bild gewinnen. Seine profanen Werke sind nämlich durchweg verloren und gerade sie wurden von den Zeitgenossen nachhaltig bewundert. So hatte er für Philipp den Guten von Burgund eine »kreisförmige Karte der gesamten bewohnten Welt« geschaffen, auf der man nicht nur einzelne Städte und die Lage von Regionen erkennen konnte, »sondern auch durch Messung die Entfernung zwischen den Orten«. In seinem 1456 erschienenen Traktat *De viris illustribus* würdigte der venezianische Humanist Bartholomaeus Facius diese Karte als »consummatissimum opus« – »das vollkommenste Werk« ihrer Zeit.¹¹ Facius, der dem berühmten »Jan aus Gallien« auch die Erfindung der Ölmalerei zuschrieb, rühmte zudem den Hintergrund eines Bildes, auf dem die »Berge, Wälder, Länder und Burgen mit solcher Kunstfertigkeit ausgeführt sind, dass man glaubt, die einen seien von den anderen fünfzigtausend Schritte entfernt.«¹² Die Beschreibung lässt mutmaßen, dass es am Hof Philipps des Guten, für den van Eyck von 1425 bis zu seinem Tode im Jahre 1441 als Hofmaler und »varlet de chambre« tätig war, ein bemerkenswertes Interesse an der Abbildung der sichtbaren Welt gab. Für die besondere Wertschätzung, die diesen Werken entgegengebracht wurde, spricht die Unterbringung in den privaten Gemächern des Herzogs.¹³ In der Nachfolge Jan van Eycks wurde die als Natur abgebildete Landschaft in den burgundischen Niederlanden zum selbstverständlichen Bestandteil der Darstellung christlicher Themen und die Betonung des Landschaftlichen geradewegs ein Charakteristikum niederländischer Historienbilder. Der gemalte Ausschnitt der sichtbaren Welt, in dem die Figuren gezeigt waren, vermochte in religiösen Bildern unter anderem die Bedeutung des heilsgeschichtlichen Geschehens für das Diesseits zu unterstreichen. Es würde hier zu weit führen, die durch den Nominalismus des englischen Franziskaners William Ockham in der Philosophie angebahnte, auf Beobachtung und Erfahrung basierende Hin-



Abb. 180 Joachim Patinir, Landschaft mit Flucht nach Ägypten, Königl. Museum der schönen Künste, Antwerpen

wendung zur sichtbaren Welt nachzuzeichnen, doch soll nicht unerwähnt bleiben, dass die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu verzeichnende Absage an die dogmatische Schulweisheit der Scholastik auch die theoretischen Voraussetzungen für eine andere Wahrnehmung der Natur begründete.¹⁴ Doch stehen die Landschaftsausblicke in den Gemälden van Eycks vor allem für eine neue Darstellungspraxis der Luftperspektive. Das in diesen Bildern so eigentümliche Verbläuen und gleichzeitige Aufhellen der imaginierten Ferne bedeutete eine Absage an die seinerzeit als gesichert geltende Erkenntnis der Gelehrten, dass in der Ferne gelegenes dunkler erscheine als das Nahe.¹⁵ Es sollte lange dauern, bis dieser in den Bildern van Eycks dokumentierte Seheindruck auch theoretisch reflektiert und beschrieben wurde.

Der Ruhm Jan van Eycks war noch zu Zeiten Dürers lebendig, der es sich in Gent nicht entgehen ließ, des »Johannes taffel« zu besichtigen. Obwohl mit Lob sonst nicht sonderlich freigebig, beschrieb der Nürnberger den sogenannten Genter Altar als »über köstlich, hoch verständig gemähl.«¹⁶ Es ist und wäre Dürer allerdings nicht eingefallen, van Eyck als »landschaft mahler« zu charakterisieren, auch wenn allein auf der Mittel-tafel des monumentalen Retabels in einem beeindruckend detaillierten Landschaftsraum mehr als dreißig verschiedene, botanisch genau zu klassifizierende Bäume, Sträucher, Blumen und Kräuter versammelt sind, einheimische ebenso wie exotische.¹⁷ Der Detailreichtum, der sich bei der Betrachtung der Hintergründe in den Landschaften Jan van Eycks offenbart, mag dazu verleiten, hier schon von Landschaftsmalerei in einem modernen Sinn zu sprechen. André Malraux hat in sei-

ner *Psychologie der Kunst* 1947 den Prozess beschrieben, der dazu führte, dass gerade die Landschaften van Eycks in keinem einschlägigen Buch zum Thema fehlen.¹⁸ Durch die Möglichkeiten moderner Reproduktionstechniken und die Neigung, immer wieder Details aus größeren Zusammenhängen zu reißen und als vollgültige Bilder zu reproduzieren, schreibt Malraux, sei ein allein in den Bildbänden zur Kunstgeschichte existentes imaginäres Museum entstanden, das durch die in ihm propagierten Vorstellungen ein Eigenleben zu entwickeln begann. Wenn man zum Beispiel aus einem Werk Jan van Eycks Landschaftselemente herauslöst, um sie mit anderen Bildern zu vergleichen, oder sich an ihrer Gegenständlichkeit zu freuen, entsteht ein grundfalscher Eindruck. Tatsächlich finden sich in einigen Werken van Eycks großartige Landschaftsausblicke, die einen Hinweis auf die ihnen zugrunde liegende genaue Naturbeobachtung geben. Es darf jedoch keinesfalls übersehen werden, dass die in ihren Details so naturgetreue Paradiesvision in den größeren Kontext eines Altarretabels eingebunden ist. Im Zusammenhang mit der ›Anbetung des Lammes‹ auf der Mitteltafel und des weiteren Bildprogramms des Retabels wird deutlich, dass es Jan van Eyck nicht darum ging, eine Landschaft um ihrer selbst willen wiederzugeben. Sein Anliegen war es vielmehr, die in der Vielfalt des Schöpfungswerkes sich ausdrückende Allmacht Gottes und die unermessliche Schönheit des Paradieses in ein den Zeitgenossen verständliches Bild zu fassen. Doch an Stelle des zu Zeiten Jan van Eycks gültigen Bildverständnisses, das »sprechende Bilder« als »sichtbare Worte« verstand, war gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein in der Folge dominant werdendes Bildkonzept getreten, dem Form und Inhalt von Bildern als Antinomie erschienen.¹⁹ Betrachtet man den damaligen Kunstdiskurs, wird deutlich, dass dieser Wechsel in der dominanten Bildauffassung aus einem von der literarischen Aufklärung bewusst inszenierten Bruch mit einem kommunikativ instrumentalisierten Bildbegriff resultierte, der in der Frühen Neuzeit an die Institutionen Hof und Kirche gebunden war. Mit Beginn der von Alexander Gottlieb Baumgarten als eigenständige Wissenschaft etablierten Ästhetik begann sich die Ablehnung jeglicher externer Zweckbestimmung eines Kunstwerkes zunehmend durchzusetzen. Einen frühen Höhepunkt erlebt der hier beginnende theoretische Diskurs in Immanuel Kants ›Bestimmung des ästhetischen Urteils‹ als Ausdruck eines »interesselosen Wohlgefallens«. ²⁰ Es entwickelte sich damals jene – bei allen Differenzen im Detail – von Karl Philipp Moritz, von Goethe und Schiller gleichermaßen vertretene Autonomieästhetik, die im Kunstwerk eine innere Vollkommenheit suchte, die keinem äußeren Zweck folgte. Damit rückte die ästhetische Wirkung eines als ganzheitlich aufgefassten Werkes der Kunst ins Zentrum der Betrachtung. Mit jener Epoche, die

man heute als ›Sturm und Drang‹ bezeichnet und die von Zeitgenossen als ›Genieperiode‹ charakterisiert wurde, galt die künstlerische Äußerung nicht mehr als Mittel zum Zweck, sondern als Offenbarung.²¹ Der Kunstschaffende, das ›Genie‹, wurde zur Norm des Kunstwerkes: Aus seiner Perspektive, nicht mehr aus der des Rezipienten, erfolgte nun die Wertung der Kunst. Um 1800 wurde Autonomie zu einem Ideal, sowohl was die gesellschaftliche Stellung von Kunst und Künstler betraf, als auch die Wirkung des Kunstwerkes auf den Betrachter. Resultat dieser Bemühungen war das Dogma, dass sich der Gehalt eines Kunstwerkes frei von allegorischer Sinnvermittlung formal anschaulich zu vermitteln habe. Ein Resultat dieser Kunstauffassung ist die teils bis heute stillschweigend fortgeschriebene Auffassung, dass eine Hierarchie der Bildmedien anzunehmen sei, innerhalb derer sich die Gattungsgeschichte als bloßes künstlerisches Problem beschreiben ließe. Das Tafelbild als künstlerische Einzelleistung wurde damals zum privilegierten Objekt sammlerischen Interesses. Das blieb nicht ohne Einfluss auf die zu jener Zeit beginnende kunsthistorische Beschäftigung, und so wurde die Entwicklung der Bildgattungen vor dem Hintergrund der Künstlergeschichte seither beinahe ausschließlich innerhalb dieses Mediums gedacht. Der Tatsache, dass die erst seit dem 18. Jahrhundert postulierte Hierarchie der künstlerischen Medien alles andere als eine historische Konstante ist, wurde dabei oft genauso wenig Rechnung getragen wie der Auftragsgebundenheit historischer Kunst und den spezifischen Bedingungen ihrer Rezeption. Ein weiteres stillschweigend angenommenes Präjudiz bedeutete die im damaligen Europa allgemein zu beobachtende bürgerliche Vereinnahmung der Geschichte, die dafür sorgte, dass mit der Ästhetisierung der Kunstbetrachtung auch deren Musealisierung und Nationalisierung einhergingen. Die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts sah und beschrieb sich als legitimer Erbe und Vollender von politischen, wirtschaftlichen

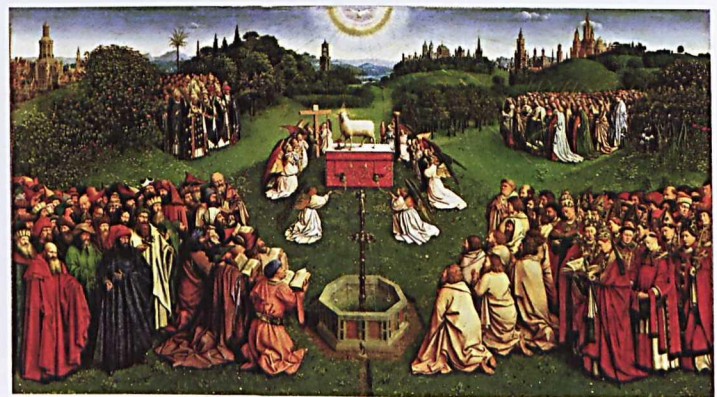


Abb. 181 Jan van Eyck, Genter Altar, Detail: Anbetung des Lammes, 1430, St. Bavo, Gent

und kulturellen Prozessen der Vergangenheit. Innerhalb eines teleologischen Geschichtsmodells galt die Gegenwart des jeweiligen Nationalstaats als geschichtlicher Schlussstein einer gleichsam zielgerichteten Entwicklung. Innerhalb dieses historischen Kontextes ist die Wiederentdeckung Furtmeyrs zu situieren, den Ernst Förster 1847 und 1857 in die Literatur eingeführt hatte und den man damals auch als Landschaftsmaler zu würdigen begann.²²

Da man in Deutschland seit dem 19. Jahrhundert ein ganz besonderes Verhältnis zur Natur für sich in Anspruch nahm, dem noch 1924 der Schriftsteller Rudolf Borchardt in seiner Anthologie *Der Deutsche in der Landschaft* nachspürte, galt auch den vermeinten Vorläufern der seinerzeit in Deutschland praktizierten Landschaftsmalerei das besondere Interesse der Forschung. Ganz in diesem Sinne fand Berthold Riehl 1895 in den Werken Furtmeyrs »die ersten schüchternen Versuche bayerischer Landschaftsmaler, den Wechsel der Stimmung in der Landschaft zu geben«. ²³ Er sei darin ein Vorläufer Altdorfers, in dem man bis heute einen Schüler Furtmeyrs vermutet.²⁴ Ganz ähnlich bemühte sich 1920 auch Georg Leidinger, Furtmeyrs künstlerische Bedeutung herauszustellen und »Furtmeyrs Stellung in der Geschichte der Landschaftsmalerei« aufzuwerten: »Furtmeyr gibt einen stimmungsreichen Aufbau der Landschaft; er weiß mit unleugbarem Geschick blaue Fernen zu malen und zwingt Licht und Luft in seine Bilder.«²⁵ Furtmeyr sei mithin ein »würdiger Vorläufer Albrecht Altdorfers«, so dass »Regensburgs Bedeutung für die mittelalterliche Kunstgeschichte« größer sei, »als Viele ahnen«. Am Ende des 19. Jahrhunderts trat zu dem Bemühen, die Vertreter einzelner Kunstlandschaften möglichst umfassend zu dokumentieren, ein zunehmend stärker werdendes Interesse, das gemeinsame Kunstwollen einer bajuwarisch-alpinen Volkseele nachzuweisen. Als ein Hauptmeister dieser sogenannten Donauschule galt Albrecht Altdorfer, dessen Bilder genau wie »die starke und rassige Kunst des Passauers Wolf Huber« zum Standard für die deutsche Kunst des frühen 16. Jahrhunderts im Donaauraum wurden.²⁶ Mit der zur unhinterfragten Prämisse avancierten Genie-Ästhetik war der innovative Gehalt eines Kunstwerkes zum bedeutsamen Gradmesser der Beurteilung geworden. So wurde seither Wert auf die Feststellung gelegt, dass Albrecht Altdorfer mit seiner zwischen 1520 und 1530 entstandenen »Donaulandschaft« das vielleicht erste Landschaftsbild ohne jede erkennbare menschliche Staffage geschaffen habe.²⁷ Man darf allerdings nicht übersehen, dass Altdorfer die präventöse Miniatur ursprünglich auf Pergament ausgeführt hatte und erst die spätere Übertragung des Blattes auf ein Buchenbrett die kleine Tafel in den Rang des frühesten autonomen Landschaftsbildes erhebt. Unabhängig von der Frage nach ihrem einstigen Betrachtungskontext sah man Alt-

dorfers Bilder auch im 20. Jahrhundert aus einem Blickwinkel, der sie vor allem zum Ausdruck einer urdeutschen »Waldeslust« werden ließ. Diese ideologische Aufladung und die damit einhergehende unhistorische Idyllisierung der Motive verstellten der historisch fundierten Betrachtung über lange Zeit den Blick. Zugleich musste jede Betrachtung, die auf eine mit Altdorfer und der sogenannten Donauschule behauptete Innovation zielte, die unmittelbaren Vorläufer dieser Maler abqualifizieren. So unterstellte man, Furtmeyr sei »ein Maler ohne Seele« gewesen.²⁸ Der behauptete Mangel an Innovation diene nicht nur dazu, die Eigenständigkeit Altdorfers zu untermauern, sondern bot auch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs noch Raum für eine nationalistische Perspektivierung, indem »der tüchtigen, etwas hausbackenen, burgundisch-niederländisch-orientierten Kunst Furtmeyrs« die von ausländischen Einflüssen gänzlich freie deutsche Kunst Altdorfers gegenübergestellt wurde.²⁹

Will man Berthold Furtmeyr oder Albrecht Altdorfer gerecht werden, muss man sich von den überkommenen kunsthistorischen Klassifizierungsmustern verabschieden. Man kann nicht oft genug betonen, dass das stillschweigend als Leitmedium anerkannte Tafelbild in den Bildkünsten des Mittelalters sowohl in der Verbreitung wie in der Wahrnehmung eher eine untergeordnete Rolle spielte. Noch in den Augen von Furtmeyrs Zeitgenossen stand es in seiner Bedeutung weit hinter den höfischen Leitmedien Goldschmiedekunst und Tapisserie sowie dem als Luxusgut verstandenen Buch zurück. Auch ohne alles nationalistische Pathos steht die Einteilung in nationale Schulen dem Verständnis von Bildern einer vornationalen Epoche genauso im Wege wie das an die Frage nach künstlerischer Qualität gebundene Festhalten an der liebgewonnenen Forderung nach ästhetischer Innovation. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts galten schlichtweg andere Qualitätskriterien, die sich jeweils an der dem Maler gestellten Aufgabe und den Erwartungen und Forderungen seiner Auftraggeber und Käufer orientierten. Allgemein waren eine am niederländischen Vorbild geschulte, mimetische Naturnachahmung, eine höfischen Ansprüchen angemessene Verfeinerung, raffinierte Kompositionen und bildnerische Erzählfreude gesucht und gewünscht, die gepaart war mit einer feinnuancierten Palette kräftiger, leuchtender Farben.³⁰ Doch für den Buchmaler Furtmeyr galt es vor allem, die Forderung zu erfüllen, eine dem Inhalt und Text des Buches angemessene bildliche Ausstattung zu schaffen. Dabei behielt er stets die ganze Seite im Blick, die genau wie der nebenstehende Text durch eine sukzessive Betrachtung allmählich erschlossen und gleichsam gelesen werden sollte. Der über die Bilder vermittelte geistige Gehalt diktierte dabei deren Form und Gestaltung im Detail, wobei zum Beispiel gerade die Gestaltung des land-



Abb.182 Berthold Furtmeyr, Moses (Detail), München BSB Clm 15710, fol. 3v



Abb.183 Berthold Furtmeyr, Jakob (Detail), München BSB Clm 15711, fol. 89v

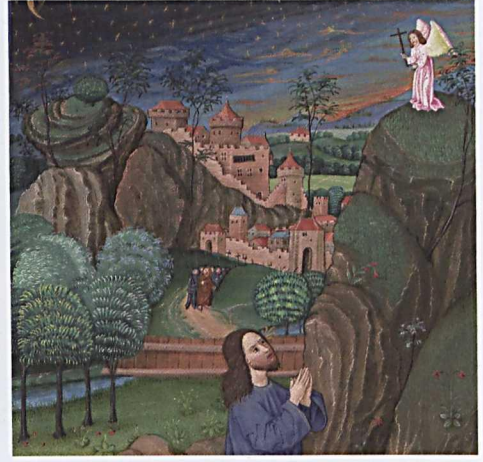


Abb.184 Berthold Furtmeyr, Ölberg (Detail), München BSB Clm 15709, fol. 89v



Abb. 185 Berthold Furtmeyr, Ezechiel, Augsburg UB Cod. I.3.2° IV, fol. 235r



Abb. 186 Berthold Furtmeyr, Hagel (Detail), München BSB Cgm 8010a, fol. 53r

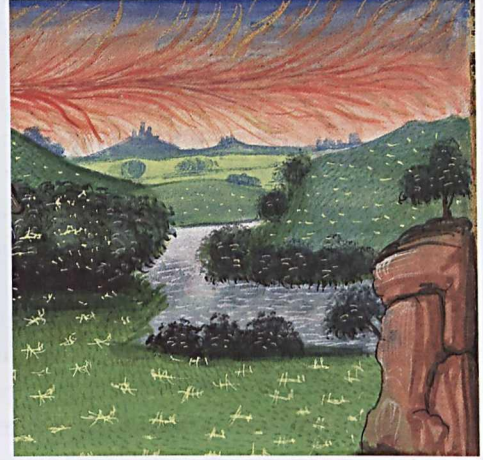


Abb. 187 Berthold Furtmeyr, Plagen (Detail), München BSB Cgm 8010a, fol. 54r

Furtmeyr-Bible



Abb. 188 Berthold Furtmeyr, R-Initiale: Gideons Vlies (Detail), München BSB Clm 15709, fol. 33r



Abb. 189 Berthold Furtmeyr, Te igitur-Initiale: Die Aufrichtung der ehernen Schlange, München BSB Clm 15711, fol. 46r



Abb. 190 Berthold Furtmeyr, P-Initiale: Moses am Dornbusch (Detail), München BSB Clm 15708, fol. 4r



Abb. 191 Berthold Furtmeyr, Entrückung des Henoch (Detail), München BSB Clm 15709, fol. 200v, Kat.-Nr. 160

Salzburger Missale, Volumen 2.

schaftlichen Beiwerks einen sehr bewussten gestalterischen Umgang verrät. So ist zum Beispiel der Landschaftshintergrund in dem der Fronleichnamsmesse vorangestellten Bild im Missale für den Salzburger Erzbischofs Bernhard von Rohr gänzlich anders gestaltet als der Landschaftshintergrund der das Mittelbild flankierenden Medaillons. Besonders deutlich wird das im Vergleich der drei unteren Bildfelder, die zwar durch ein Flechtwerk aus Rosenranken unterteilt werden, aber doch einen durchgängigen Landschaftsraum zeigen, mit dem Mittelbild. Das mittlere Medaillon zeigt im Sinne einer typologischen Exegese den paradiesischen Baum des Todes und des Lebens. Die unten gezeigten drei Hirten in der Landschaft interpretieren die von Thomas von Aquin für das Messformular verfassten Worte der Fronleichnamsequenz »Lauda ducem et pastorem«. Dieses »Lobe den Führer und Hirten« wird von Furtmeyr im Sinne eines Fürstenspiegels gedeutet. Durch die Beischriften werden die in einer weiten Landschaft gezeigten Hirten zu Personifikationen von Fürstentugenden. »Prudencia.



Abb. 192 Albrecht Altdorfer, Donaulandschaft, um 1526/28, Alte Pinakothek, München

Quid honorabilius quam mea bene regere« (»Die Vorsicht: Was ist ehrbarer, als die Meinigen gut zu lenken«) ist das erste Bild überschrieben, »Regalitas. Quid laudabilius qua(m) m(ihi) co(m)missa debite custodire« (»Die Königswürde: Was ist lobenswerter, als das mir anvertraute gehorsam zu bewachen«) das Zweite. Über dem letzten Bildfeld steht »Verus pastor. Die hac nocte meas preseruabo et custodiam« (»Der wahre Hirte. Tag und Nacht will ich die Meinen bewahren und beschützen«).³¹

Um diese ganz diesseitig gewendete Aufforderung von der paradiesischen Sphäre des Mittelbildes zu scheiden, ist in der Darstellung des Lebensbaumes, dessen Früchte den Gläubigen zum Heil und den Unwürdigen zum Verderben reichen, bei der Landschaftsdarstellung auf jede Andeutung räumlicher Tiefe verzichtet. Die in diesem Bild anklingende allegorische Auseinandersetzung mit der Eucharistie, die auch im Schmuck der Eröffnungsinitiale der gegenüberliegenden Seite aufgegriffen wird, die eine Monstranz mit Hostie zeigt, wird durch die-

Taf. 88



Abb. 193 Berthold Furtmeyr, Abschied der Apostel (Detail), München BSB Clm 15710, fol. 14v, Kat.-Nr. 164

Salzburger Missale, Volumen 3.

ses gestalterische Mittel auf eine andere Ebene gehoben als die Hirtendarstellungen in der unteren Bildzone. Hier wird der weite Landschaftsraum durch die mimetische Qualität der Wiedergabe zugleich im Sinne einer Allegorie des Lebensweges lesbar, wie sie zuvor schon in der niederländischen Malerei und später bei Altdorfer oder Patinir greifbar wird.³² Die naturgetreue Wiedergabe des landschaftlichen Raumes aktualisierte die visuelle Argumentation und steigerte die Bedeutung des Gezeigten für die aktuelle Gegenwart des Betrachters.

Augenscheinlich stand Furtmeyr ein breites Spektrum unterschiedlicher Möglichkeiten für die Gestaltung der den Menschen umgebenden Natur zur Verfügung. Zugleich erweist sich in dem gleichberechtigten Nebeneinander von zwei so unterschiedlichen Bildformularen auf nur einer Buchseite, dass die Frage nach der Altertümlichkeit oder Modernität in der Landschaftswiedergabe zu kurz greift. Die unterschiedlichen Formen der Gestaltung waren vielmehr ein Medium der Blicklenkung, das mit Wissen und Erkenntnisleistung des Betrachters spielte.³³ Die Gestaltung der Landschaftshintergründe wurde von Furtmeyr im Sinne einer visuellen Argumentation eingesetzt, wobei durch den in der Anordnung der Bildelemente realisierten Zeichenwert der Ordnung die medienpezifische Simultaneität des Bildes in eine Sukzessivität eines verstehenden Betrachtens überführt wurde.³⁴ Die visuelle und damit auch gedankliche Komplexität der sichtbaren Argumentation in Furtmeyrs Bildern zielte als gefällige Belehrung und bewegendes Vorbild gleichermaßen auf Intellekt und Emotionalität der Betrachter.³⁵

Es ist diese Qualität der Gestaltung, die seine Werke unmittelbar mit den Arbeiten Albrecht Altdorfers und anderer Künstler der folgenden Generation verbindet. Auch deren Erscheinung und Wirkung lässt sich, genau wie das für die Bildwelt Furtmeyrs zu zeigen ist, aus der spezifischen Funktion der Bilder erklären und aus der Aufgabe, vor die der Maler jeweils gestellt war. Zumal bei der Ausgestaltung der landschaftlichen Motive von Bildern und der Darstellung der den Menschen umgebenden Natur wird dieses Phänomen greifbar. Denn in



Abb. 194 Berthold Furtmeyr, Quo vadis: Flusslandschaft (Detail), München BSB Clm 15710, fol. 102v, Kat.-Nr. 181

ihnen zeichnet sich eine zum Ende des 15. Jahrhunderts immer stärker spürbare Gratwanderung zwischen einer konkreten religiösen oder höfischen Bestimmung und einem zunehmend greifbar werdenden, nicht mehr an die konkrete Funktion gebundenen Kunstcharakter der Bilder ab.³⁶ Schon bei Furtmeyr, der sich der besonderen Qualität durchaus bewusst war, zeigt sich ein entwickeltes künstlerisches Selbstbewusstsein.³⁷ Er hatte sich eine dezidiert eigene künstlerische Handschrift erarbeitet, die auf einen Käuferkreis zielte, der Bilder auch als Zeugnisse einer spezifischen künstlerischen Handschrift zu würdigen wusste. Dafür, dass dieses Bewusstsein sich in den Jahren um 1500 entwickelte, liefert Albrecht Dürer ein gutes Beispiel, der eine Zeichnung Raffaels mit dem handschriftlichen Hinweis versah, dass dieser ihm das Blatt gesandt habe, um »im sein hand zw weisen.«³⁸ Erste Kunstsammlungen, die ein ähnlich gelagertes sammlerisches Interesse dokumentieren, werden in dieser Zeit greifbar. Und die weitgehend von Bilderzählung entlastete Darstellung der den Menschen umgebenden Natur wurde als Zeugnis künstlerischen Stils augenscheinlich besonders geschätzt.³⁹

Der sich damals entwickelnde Sammlermarkt, den auch der Antwerpener Joachim Patinir bediente, war neben dem seit Mitte des 15. Jahrhunderts zunehmenden Interesse an der Geographie sicherlich maßgeblich an der Entwicklung der Landschaftsdarstellung zu einer eigenständigen Bildgattung beteiligt. Davon zeugt auch die Tatsache, dass in der Altdorferwerkstatt besonders beliebte Bilderfindungen gezielt für den Verkauf vervielfältigt wurden.⁴⁰ Das Interesse für Darstellungen der natürlichen Umwelt wuchs zusehends, und gerade Darstellungen identifizierbarer Örtlichkeiten erfreuten sich immer größerer Beliebtheit. Das forschende Interesse an der den Menschen umgebenden Natur wurde zu einem allgemeinen Phänomen. So bestiegen Albrecht Dürer und sein Zeitgenosse Hans Sachs hohe Kirchtürme, um einfach nur in die Ferne zu schauen. Schon einige Jahre zuvor hatte Wolf Huber seine aus Augenhöhe des sitzenden Zeichners aufgenommene Ansicht des »Mondsees mit dem Schafberg« zu Papier ge-

197



Abb. 195 Berthold Furtmeyr; Die Mantelteilung des Hl. Martin (Detail), München BSB Clm 15712, fol. 32r; Kat.-Nr. 223 Salzburger Missale, Volumen 5.



Abb. 196 Berthold Furtmeyr; Astronomisches Drehbild (Detail), Heidelberg UB Col. Pal. germ. 832, fol. 103r; Kat.-Nr. 281 Astrological Astronomical Manuscript

bracht.⁴¹ Wer zeichnen konnte, hielt den gewonnenen Eindruck in Zeichnungen fest, und wer es sich leisten konnte, der ließ das Gesehene zeichnen. Ein Beispiel dafür ist Kaiser Maximilian, der verschiedene derartige Arbeiten in Auftrag gab. Im Falle der zahlreich gezeichneten Festungsanlagen war vermutlich ein militärisches Interesse ausschlaggebend. Chorographische Ansichten waren damals unverzichtbar, um die Höhe von Wall- und Festungsanlagen zu dokumentieren. Das Zeichnen von Landschaften wurde deshalb im 16. Jahrhundert auch zum Bestandteil der Fürstenerziehung. Für die militärisch so nützliche Übersicht einer Gegend kam in der Folge nicht ohne Grund der Begriff ›Kavaliersperspektive‹ auf.⁴²

Mit der im Verlauf des 16. Jahrhunderts zunehmenden Bedeutung des Territorialstaates und seiner fürstlichen Spitze vergrößerten sich die europäischen Höfe. Im Rahmen des stetig wachsenden höfischen Bedarfes an visueller Repräsentation war und blieb die Landschaft für Maler eine bedeutende Aufgabe. Schließlich hatten schon Vitruv und Plinius landschaftliche Gegenstände als der gehobenen Wohnkultur angemessene Dekoration empfohlen.⁴³ Auch deshalb war und blieb die auch als Territorium verstandene Landschaft ein legitimer Gegenstand von Bildern. Gerade die unter dem Begriff der Chorographie zu fassende Form der Landesbeschreibung machte im Verlauf des 16. Jahrhunderts gewaltige Fortschritte. Zunehmend wurde topographische Zuverlässigkeit verlangt und es ist wohl kein Zufall, dass in jener Zeit das Motiv des Zeichners in der Landschaft in die Bildkunst Einzug hielt. Über lange Jahrhunderte sollte dieses Bilddetail Augenzeugenschaft verbürgen und die aus der genauen Naturbeobachtung resultierende Wiedergabe des Gesehenen. Chorographische Veduten, wie Dürer sie geschaffen hatte, der dieses Motiv als einer der ersten einsetzte, entstanden – wenn auch zumeist ohne hohen künstlerischen Anspruch – im Verlauf des 16. Jahrhunderts in großer Zahl.

Dass seinerzeit nicht nur Fürsten und hohe Herren an Landschaftsbildern Interesse hatten, bezeugen Altdorfers Radierun-

gen von menschenleeren Alpenlandschaften. Sie stehen mit ihren religiösen Anspielungen einer allegorisch-moralischen Deutung offen und sind gleichwohl ganz dezidiert als Zeugnisse eines elaborierten künstlerischen Stils zu sehen. Obwohl er sie wohl in hohen Auflagen gedruckt hat, sind nur wenige, zumeist schlecht erhaltene Exemplare überliefert, die teils koloriert sind. Es scheint, als seien sie tatsächlich als Wanderschmuck genutzt und als Gebrauchskunst verschlissen worden. Die druckgraphischen Landschaften Altdorfers, genau wie beispielsweise seine ›Donaulandschaft‹, waren an ein Publikum adressiert, das die spezifische Qualität ihrer Faktur zu würdigen wusste, also das, was man den Kunstcharakter nennen könnte. Doch das zeitgenössische Publikum, dem ein Kunstgenuss in rein ästhetischen oder gar psychologischen Kategorien noch fremd war, erwartete von Bildern zugleich eine allegorische, religiöse oder moralische Botschaft. Und auch dieses Bedürfnis nach gefälliger Belehrung und inhaltlicher, spiritueller oder emotionaler Ansprache bedienten Altdorfers Bildfindungen, deren scheinbar spontane Inspirationsästhetik subtilen Strategien der Blicklenkung verbunden sind, die genau diese Erwartung erfüllten. In neueren Studien zur Kunst Altdorfers wird der detaillierte Nachweis geführt, wie stark die Form der Landschaftsdarstellung durch die Funktion der Bilder bestimmt war.⁴⁴ Durch die sorgsam gewählte Anordnung von Formen und Farben, durch Helldunkel und Lichtführung sowie durch sinnbildhafte Motive werden die vermeintlich unpräzisen Landschaften zu komplexen inner- und außerbildlichen Verweissystemen.⁴⁵ Die schon in den Buchillustrationen Furtmeyrs angelegten Techniken und Strategien zur Lenkung des Blickes und die ihnen verbundenen Möglichkeiten zur inhaltlichen Aufladung landschaftlicher Sujets haben nachhaltig dazu beigetragen, dass die sich langsam als eigene Gattung etablierende Landschaftsdarstellung europaweit bei Kunden und Sammlern erfolgreich werden konnte.

- 1 Unverfehrt 2007; Rupprich (Hrsg.) 1956–1969, S. 146–202. Zur literaturwissenschaftlichen Einordnung von Dürers Tagebuch vgl. Sahn 2002.
- 2 Rupprich 1956, Bd. 1, S. 169; Unverfehrt 2007, S. 171f.
- 3 Ausst.-Kat. 2007: *Patinir*, mit weiterer Literatur.
- 4 Joachim Patinir, *Landschaft mit Flucht nach Ägypten*, vor 1515. Öl auf Holz, 17 x 21 cm. Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste. Vgl. Ausst.-Kat. 2003 *Die flämische Landschaft 1520–1700*, S. 46–52; Büttner N. 2006, S. 100–106, 408.
- 5 Zinke 1977.
- 6 Ein Wappen mit zwei schwarzen Ochsen und Devise zeugt in vier Werken vom Auftraggeber Lukas Rem. Der reiche Kaufmann, Spross einer Augsburger Patrizierfamilie, kam 1508 zum ersten Mal in die Scheldestadt, in der er zwischen 1511 und 1518 häufig als Geschäftsmann und Kunstliebhaber zu Gast war. Vgl. Koch 1968, S. 10f.
- 7 Frimmel (Hrsg.) 1888, S. 102, dt. S. 103.
- 8 Zur Begriffsgeschichte vgl. Büttner N. 2000, S. 10f.; Bartilla 2000 (Typoskript), S. 44f.
- 9 Zusammenfassend: Lewis 2007, S. 67–69.
- 10 Bakker 2004, bes. S. 66–91.
- 11 Baxandall 1964, S. 90–107, hier: S. 103.
- 12 »Eius est mundi comprehensio orbiculari forma, quam Philippo Belgarum Principi pinxit, quo nullum consummatius opus nostra aetate factum putatur, in quo non solum loca, situsque regionum, sed etiam locorum distantiam metiendo dignoscas.« Zitiert nach Baxandall 1964, S. 103. Vgl. auch Steppe 1983, S. 89–131.
- 13 Büttner N. 2000, S. 75f.
- 14 Sellink 2002, S. 212–219.
- 15 Vgl. zusammenfassend Büttner F. 2009, S. 1021–1031, bes. 1028, der zu diesem Aspekt eine größere Untersuchung vorbereitet.
- 16 Rupprich (Hrsg.) 1956–1969, S. 168; Unverfehrt 2007, S. 158. Vgl. dazu auch Herzner 1995, S. 277, Anhang F.
- 17 Jan van Eyck, *Anbetung des Lammes*, um 1432. Detail aus dem sogenannten *Genter Altar*, Öl auf Holz, 135 x 236 cm, Gent, St. Bavo. Vgl. Segal 1984, S. 403–420; Herzner 1995.
- 18 Malraux 1965, S. 126f. Vgl. dazu auch Bahmer 2008.
- 19 Vgl. dazu Warncke 1987, bes. S. 9–37, 60–63, 76. Zur Epochengrenze dieses Medienverständnisses vgl. bes. S. 9–16.
- 20 Warncke 2006, S. 43–64, bes. S. 55–59.
- 21 Zum Genie-Begriff vgl. Schmidt J. 1985. Zusammenfassend: Ritter (Hrsg.) 1973, Sp. 279–309, bes. 292–302.
- 22 Förster 1847, S. 49; Förster 1857, 3. Teil, S. 1–10 (Missale der Salzburger Erzbischöfe).
- 23 Riehl 1895/96, S. 149–151.
- 24 Vgl. dazu den Beitrag von Achim Hubel in diesem Band.
- 25 Leidinger 1920, S. 20.
- 26 Buchner 1938, S. 1.
- 27 Albrecht Altdorfer, *Donaulandschaft*, um 1520. Öl auf Pergament, auf Holz übertragen, 30,5 x 22,2 cm, Bayerische Staatsgemäldesamm-

lungen, München. Vgl. *Alte Pinakothek München* 1999, S. 38; Silver 1983, S. 4–43.

- 28 Stange 1960, S. 106.
- 29 Vgl. Winzinger 1952, S. 16; Winzinger 1975, S. 14.
- 30 Suckale 2010, Bd. 1, bes. S. 103–166 u. 215–289.
- 31 Zu den Beischriften vgl. von Rohr 1967, S. 73; Wolf B. 2002, S. 140f.
- 32 Botvinick 1992, S. 1–18; Bushart 2004, bes. S. 342f.; Falkenburg 1985.
- 33 Warncke 1987, S. 323. Die Blicklenkung als Schlüsselstrategie solcher Rhetorik des Sehens exemplifiziert Warncke 2005, S. 11–38; Warncke 2007, S. 347–376, bes. 352f.
- 34 Warncke 1987, S. 131. Warnckes Begriff der »visuellen Argumentation« folgt dem rhetorischen Begriff der »argumentatio«.
- 35 Ebd., 217–323.
- 36 Bushart 2004, S. 336f.
- 37 Vgl. hierzu den Beitrag von Harald Wolter-von dem Knesebeck in diesem Band.
- 38 Rupprich (Hrsg.) 1956–1969, Bd. 1, S. 209.
- 39 Vgl. dazu Achilles-Syndram 1994, S. 35–55.
- 40 Ausst.-Kat. 1988 *Albrecht Altdorfer*, S. 14, Nr. 55, 56; vgl. auch die Rezension von Butts 1985, S. 277–285, bes. S. 278f.
- 41 Wolf Huber, *Ansicht des Mondsees mit dem Schafberg*, 1510. Feder in brauner Tusche, 12,7 x 20,5 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Maué (Hrsg.) 2001, S. 73.
- 42 Büttner N. 2000, S. 79f.
- 43 Ebd., S. 155f.
- 44 Bushart 2004, bes. S. 40f.
- 45 Vgl. hierzu ebd., bes. S. 336–344; vgl. auch Noll 2004.

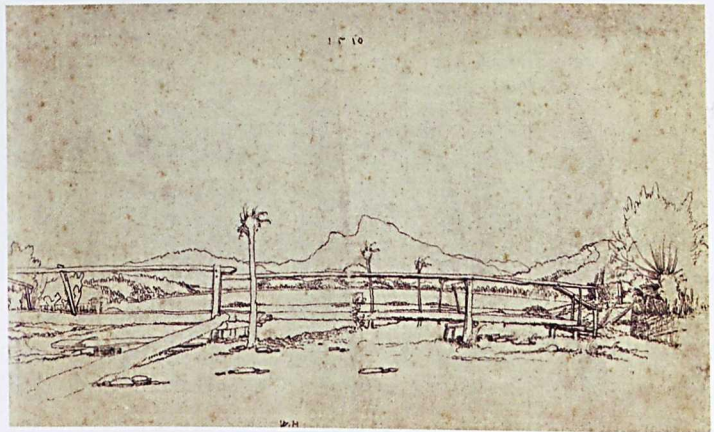


Abb. 197 Wolf Huber, *Mondsee mit Schafberg*, 1510, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg