

Ars Cosmographia

Landschaftskunst und Weltbeschreibung im Europa der Frühen Neuzeit

Nils Büttner
Universität Dortmund

Keine Frage. Die mittelalterliche Geschichtsschreibung hatte eine verhältnismäßig präzise Vorstellung, wo das Paradies zu finden sei. Die christliche Geographie des Mittelalters, deren vielleicht wichtigstes Ziel es war, einen Beitrag zur Rettung der Seelen zu leisten, stellte Jerusalem in den Mittelpunkt der Welt. Der Erdkreis, *Orbis terrarum*, wurde durch das Mittelmeer und seine Nebenmeere in drei Erdteile aufgliedert, wobei Asien die ganze obere Hälfte, Europa den unteren linken Sektor und Afrika den rechten Kreisabschnitt einnimmt. Selbst auf den kleinsten Kartenskizzen fehlt selten die Bezeichnung des Paradieses, das zumeist ganz oben im fernsten Orient lag. Mit zunehmender Größe der Karte wuchs auch die Zahl der verzeichneten Details. Die mehr als drei Meter hohe, ebenfalls im 13. Jahrhundert entstandene Weltkarte aus dem Kloster Ebstorf mag hier als Beispiel dienen (Abb. 1)¹. Auf dieser wohl detailliertesten Weltkarte des Mittelalters läßt sich zugleich ablesen, daß die Darstellung nicht nur die geographischen

1. Ebstorfer Weltkarte. Original aus Ebstorf oder Lüneburg (?) im zweiten Weltkrieg verbrannt, entstanden um 1300 (?). Reproduktion auf Pergament im Ev. Damenstift Kloster Ebstorf, 252 x 250 cm. Vgl. *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, Ausstellung: Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland; Essen, Ruhrlanmuseum, München 2005, Nr. 427, S. 491.

Gegebenheiten visualisieren, sondern zugleich die Chronologie der Schöpfungsgeschichte verzeichnen sollte. Die Erdoberfläche wurde vor allem als Spielfeld der Weltgeschichte verstanden. Durch die Chronologie des Alten Testaments periodisiert und gegliedert wurde im großen und ganzen eine Entwicklung von Oben nach Unten und von Ost nach West verbildlicht. Ganz oben, im Osten, im Angesicht Christi ist auch zeitlich die Grenze der Welt definiert, denn von dort nahm sie ihren Anfang. Die von den klassischen Autoren überlieferten Ereignisse der alten Geschichte wurden in diesen allgemeinen Ablauf integriert, womit zugleich dem Heilsgeschehen ein Platz innerhalb der profanen Weltgeschichte zugewiesen wurde. Man rechnete über die mittelalterlichen Kaiserjahre in der Geschichte des Imperium Romanum bis zur Gründung Roms zurück und weiter über die Jahre der griechischen Olympiaden und die Zeiten der jüdischen Könige zu Abraham und Noah bis zum Jahr der Schöpfung zurück, die dann am 21. März 5507 vor Christus erfolgt sein mußte.²

Wenn sich auch nicht jeder dieser in der „Sächsischen Weltchronik“ überlieferten Datierung anschloß, war doch gewiß, daß das Paradies und der Sündenfall dem ersten Weltalter angehörten, das am Beginn der Zeiten stehend mit der Sintflut sein Ende fand. Bis in das sechste Zeitalter, die Gegenwart, setzte sich diese Chronologie fort, die in den Städte- und Herrschernamen der Ebstorfer Weltkarte und ihrer impliziten Bilderzählung sichtbaren Ausdruck fand. Nicht nur das im Zentrum der Karte in Gold wiedergegebene Jerusalem verwies dabei auch auf das siebte Zeitalter, das mit der Ankunft des Antichrist beginnend in Apokalypse und Weltgericht das Ende der Zeiten markiert.

2. C. Beutler: *Meister Bertram. Der Hochaltar von Sankt Petri: Christliche Allegorie als protestantisches Ärgernis*, Frankfurt a. M. 1988, S. 28.

Mit der Eroberung Amerikas konkretisierten sich die geographischen Vorstellungen und die Entdeckungsreisen bereiteten so manchem Mythos ein Ende. Die revolutionären Entdeckungen änderten allerdings nichts am teleologischen Geschichtsbild und der unverbrüchlichen Überzeugung von der Unabwendbarkeit der alle Zeiten beendenden Apokalypse. Die in der Bibel festgeschriebene Geschichte des Heils und der Offenbarung behielt ihre Gültigkeit, und so ist es kaum verwunderlich, daß noch Abraham Ortelius (1527–1598), der 1570 mit seinem „Theatrum orbis terrarum“ den ersten modernen Atlas edierte, dem Paradies einen festen, topographisch bestimmbareren Platz zuwies. Auf einer 1598 edierten Geschichtskarte zu den Pilgerfahrten des heiligen Paulus lokalisiert er das Paradies in Syrien, wobei er es nicht als Garten, sondern als Stadt verzeichnete.³ Auch Gerhard Mercator (1512–1594), dessen „Atlas“ allen folgenden Kartensammlungen zum Namen gebenden Vorbild wurde, machte sich über die genaue Lage des Garten Eden Gedanken (Abb. 2).⁴ Stärker noch als Ortelius zeigte er sich bemüht, mit seinem Atlas ein kosmographisches Werk über die Schöpfung, den Ursprung der Welt, über ihre gesamte Geschichte und ihr gegenwärtiges Aussehen vorzulegen.⁵ Der universelle Anspruch, den

3. Vgl. *Abraham Ortelius (1527-1598) cartograaf en humanist*, Ausstellung: Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Turnhout 1998, S. 10; *Het Aards Paradijs: Dierenvoorstellungen in de Nederlanden van de 16de en 17de eeuw*, Ausstellung: Koninklijk Maatschappij voor Dierenkunde van Antwerpen, Antwerpen 1982, S. 143.

4. Gerhard Mercator, *Paradisus*. Kupferstich, 150 x 190 mm [Amsterdam: Hondius, 1607]. U. Kleinmann: Wo lag das Paradies? Beobachtungen zu Paradieslandschaften des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Die Flämische Landschaft 1520-1700*, Ausstellung: Essen, Kulturstiftung Ruhr/ Wien, Kunsthistorisches Museum, Lingen 2003, S. 278-285, hier: S. 280, mit Abb.

5. R. Thiele: Kosmographie als universale Wissenschaft – Zum Werk Gerhard Mercators, in: *Gerhard Mercator, Europa und die Welt*, Ausstellung: Duisburg, Kultur- und Stadthistorisches Museum, Duisburg 1994, S. 15-36.

Mercator mit seinem Werk verbunden hatte, deckte sich dabei mit den Interessen und Ansichten seiner Zeitgenossen. Die menschliche Existenz und die den Menschen umgebende Natur wurden im Kontext einer durch die Heilsgeschichte determinierten Chronologie verstanden und beschrieben, die mit der Erschaffung der Welt ihren Anfang genommen hatte. Daran hatte sich seit dem Mittelalter nichts geändert, und es sollte noch lange dauern, bis im Verlauf des 18. Jahrhunderts naturwissenschaftliche Bibelforschung und Physikotheologie endgültig durch ein neuzeitliches Wissenschaftsverständnis abgelöst wurden.⁶

In den uns kaum mehr nachvollziehbaren Kategorien des vorneuzeitlichen Umgangs mit Wissen und Erfahrung, die in Bildern und wissenschaftlichen Illustrationen Gestalt angenommen haben, erweist sich die Diskrepanz zu unserer modernen Vorstellungswelt. Es wird zugleich ein Grundproblem kunsthistorischer Beschäftigung offenbar. Was hier sichtbar wird, ist ein Spannungsverhältnis zwischen dem Medium Bild und dem Bildverständnis, das ihm, seiner Gestaltung und Herstellung zugrunde liegt. Das zur Zeit der Anfertigung eines Bildes gültige Medienverständnis, das unweigerlich auf dessen Gestalt Einfluß nahm und sich in ihm materialisierte, ist keine historische Konstante.⁷ Bilder wurden und werden in unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich verstanden und entsprechend auch verschieden gestaltet. Die unauflösbare Verbindung der jeweils geltenden Medienauffassung mit dem Medium hat die Kopplung einer historischen Variable an das objekthaft Konstante zur Folge.

6. I. Müsch: *Geheiligte Naturwissenschaft: Die Kupfer-Bibel des Johann Jakob Scheuchzer*, Göttingen 2000, S. 16-36.

7. Ausführlich dazu die grundlegende Untersuchung von C.-P. Warneke: *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987.

Daraus ergibt sich für ein historisch angemessenes Verständnis die Forderung, neben den unveränderlichen Determinanten des Bildes auch die veränderlichen Faktoren zu berücksichtigen. Diese Tatsache wird mit Blick auf die Darstellungen der den Menschen umgebenden Natur leider nur allzuhäufig übersehen. So ist immer wieder zu lesen, daß schon in der Antike Landschaften gemalt wurden und Landschaftsbilder in der italienischen Kunst des Trecento genauso anzutreffen seien, wie in der altniederländischen Malerei. Zwar ist die Beobachtung richtig, daß es in der Kunst der Antike und des Mittelalters immer wieder Belege für Darstellungen der den Menschen umgebenden Natur gibt, doch wäre es falsch, den modernen Gattungsbegriff der Landschaft auf diese Bilder anzuwenden. Das verbreitete Vorurteil hat seinen Ursprung in einem Prozeß, den André Malraux in seiner „Psychologie de l'Art“ beschrieben hat.⁸ Durch die modernen Reproduktionstechniken und die Neigung, immer wieder Details aus größeren Zusammenhängen zu reißen und als vollgültige Bilder zu reproduzieren, so 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. Gerade an Abbildungswerken mit Landschaften ist dieser Prozeß ablesbar. Wenn man zum Beispiel aus einem Werk Jan van Eycks Landschaftselemente herauslöst, um sie zum Beispiel mit anderen zu vergleichen oder sich an ihrer Gegenständlichkeit zu freuen, entsteht ein grundfalscher Eindruck. Tatsächlich finden sich in einigen seiner Werke Landschaftsausblicke von phantastischem Detailreichtum, die einen Hinweis auf die ihnen zugrundeliegende genaue Naturbeobachtung geben. Schon die sogenannte „Anbetung des

8. A. Malraux: *Le Musée Imaginaire*, Paris 1965, S. 115-131.

Lammes“ vermag diesen Verismus auf das eindrucksvollste zu veranschaulichen. So sind zum Beispiel allein auf der Mitteltafel mehr als 30 verschiedene, botanisch genau zu klassifizierende Bäume, Sträucher, Blumen und Kräuter versammelt, einheimische ebenso wie exotische (Abb. 3).⁹ Es darf jedoch keinesfalls übersehen werden, daß die in ihren Details so naturgetreue Paradiesvision in einen größeren Kontext eingebunden ist. Im Zusammenhang des ikonographischen Programms der Mitteltafel und des weiteren Bildprogramms des Retabels wird deutlich, daß es Jan van Eyck nicht darum ging, eine Landschaft um ihrer selbst willen möglichst genau wiederzugeben, sondern darum, die in der Vielfalt des Schöpfungswerkes sich ausdrückende Allmacht Gottes und die unermeßliche Schönheit des Gartens Eden in ein den Zeitgenossen verständliches Bild zu fassen. Ähnlich sinnentstellend ist der in Überblickswerken zur Landschaftsmalerei immer wieder gern bemühte Vergleich der Landschaften Jan van Eycks mit den Landschaftshintergründen in den Illustrationen der „Tres belles Heures“ des Herzogs von Berry, die immer wieder gerne mit Details aus Bildern Jan van Eycks verglichen werden. „Comme l’agrandissement des petites sculptures, celui des miniatures leur donne (et déjà leur donnait, en noir) une importance toute nouvelle, et les apparente aux tableaux réduits.“ Doch eine solche Gegenüberstellung ist eine reine Fiktion, denn „de plus, tels sujets que les Limbourg, Van Eyck, Fouquet, traitent en miniature, sont ceux qu’ils n’ont pas, qu’ils n’eussent pas traités en tableaux.“¹⁰ Wie

9. S. Segal: Die Pflanzen im Genter Altar, in: *De arte et libris: Festschrift Erasmus 1934-1984*, hg. v. A. Horodisch, Amsterdam 1984, S. 403-420; M. Sellink: Ein neuer Blick auf die Welt. Van Eyck und die Entdeckung der Landschaft, in: *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden*, hg. v. T.-H. Borchert, Stuttgart 2002, S. 212-219.

10. Malraux (wie Anm. 8), S. 125f.

verzerrend ein solcher Vergleich ist, erweist die Gegenüberstellung dieser Werke in ihrer tatsächlichen Proportion, denn die Handschrift erscheint winzig, gemessen an dem gewaltigen Retabel. Landschaften als eigene Gattung der bildenden Kunst, die als Naturdarstellungen Anspruch erheben können, etwas ganz eigenes zu sein, gibt es erst mit Beginn der Frühen Neuzeit, wobei ihr Aufkommen sich parallel zur Entwicklung der neuzeitlichen Kosmographie und Weltbeschreibung vollzieht. Erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts wurden Landschaften ein ganz normaler Gegenstand von Bildern und graphischen Darstellungen. Die Landschaft wurde damit zu genau jener Zeit als Bildgegenstand entdeckt, da man sich stärker als zuvor für die Geographie zu interessieren begann. Diesem Zusammenhang soll der folgende Text gewidmet sein.

Landschaften waren tatsächlich noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts so neu, daß der Engländer Edward Norgate (um 1581–1650) um das Jahr 1650 konstatieren mußte, daß es in der englischen Sprache eigentlich gar kein Wort für diese Kunst gäbe, da sie schlichterdinge noch zu neu sei. Allen aus den Zeitumständen resultierenden Vorbehalten gegen dieses Volk zum Trotz, gestand Norgate in seinem „*Miniatura or the Art of Limning*“ betitelten Traktat zu, daß wohl die Niederländer den Begriff für die von ihnen erfundene Gattung geprägt hätten. Doch auch in den Niederlanden war es zu Norgates Zeit noch nicht allgemein üblich, ein Gemälde als ‘Landschaftsbild’ anzusprechen.¹¹ Um zu illustrieren, wie sich die „Erfindung“ der seinerzeit noch neuen Gattung zutrug, entführt Norgate seinen Leser in das Atelier eines unbekanntes Antwerpener

11. N. Büttner: *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000, S. 9-19.

Malers: „The first occasion, as I have been told abroad, was thus. A Gentleman of Antwerpe being a great ‚Liefhebber‘ (Virtuoso or Lover of Art) returning from a long Journey he had made aboute the Countrey of Liege and Forrest of Ardenna, comes to visit his old freind, an ingenious painter of that Citie, whose house and Company he useually frequented. The Painter he finds at his Easill – at worke which he very dilligently intends, while his newcome freind, walking by, recountes the adventures of his long Journey, and with all what Cities he saw, what beautifill prospects he beheld in a Country of a strange scitiation, full of Alpine Rocks, old Castles, and extrordinary buildings &c. With which relation (growing long) the prompt and ready Painter was soe delighted as, unregarded by his walking freind, he layes by his worke, and on a new Table begins to paint what the other spake, describing his description in a more legible and lasting Character then the others words. In short, by that time the Gentleman had ended his long Discourse, the Painter had brought his worke to that perfection, as the Gentleman at parting, by chance casting his eye that way, was astonisht with wonder to see those places and that Countrey soe lively exprest by the Painter as if hee had seene with his eyes or bene his Companion in the Journey.“¹²

Norgate folgend, standen am Beginn der Landschaftsmalerei nicht der gesehene Natureindruck und der freie Blick in Gottes Schöpfung, sondern die durch eine Erzählung vermittelten Erlebnisse eines Reisenden. Wenn die Geschichte auch nicht mehr ist, als eine schöne Legende, so ist doch gewiß, daß die Erlebnisberichte frühneuzeitlicher Reisender wirklich beeindruckend gewesen sein müssen. Reisen war damals nämlich ein gefährliches Abenteuer, ein Wagnis, auf das

12. E. Norgate: *Miniatura or the Art of Limning*, hg. v. M. Hardie, Oxford 1919, S. 50f.

man sich kaum einließ, ohne dazu gezwungen zu sein. Das Wissen um die unerhörten Kosten und Risiken des Reisens führte schon im 14. Jahrhundert den Glasmalermeister Antonio von Padua dazu, in einem Traktat die jungen Künstler ausdrücklich zu warnen: „In quella terra dove tu lavori, lavora forte e sta fermo in quella terra a lavorare, e non ti muovere si voi guadagnare, altramente non avanzaristi nulla, (...) Ad volere honore dell'arte e far bene in questa arte si è star fermo.“¹³ Einige machten sich dennoch auf. Das schlimmste Übel für all jene, die damals die schützenden Mauern der Städte verließen, war dabei die stete Gefahr von Überfällen. Eindringlich wird diese Gefahr in einem Gemälde des Gillis Mostaert (1554–1598) ins Bild gesetzt (Abb. 4).¹⁴ Das Verbrechen ereignet sich in einer weiten, hügeligen Einöde. Deren einsame Weite bringt zugleich drastisch zum Ausdruck, daß die Überfallenen keine Hilfe zu erwarten haben. Wie fern die Täter, augenscheinlich marodierende Soldaten, einer Bestrafung sind, erweist die rechts gezeigte Richtstätte, an der kein Gehenkter die Räuber von ihrer ruchlosen Tat abschrecken könnte. Die Aussage des Bildes wird so durch die im Hintergrund gezeigte Landschaft unterstrichen: Wer sich einsam in die Ferne begibt, schwebt in Gefahr! Die einsame Wanderung, spätestens seit Friedrich Schillers (1759–1805) „Spaziergang“ aus dem Jahr 1795 Inbegriff der besinnlichen Naturschau, barg unkalkulierbare Risiken.¹⁵ Sich ohne Begleitung den Gefahren einer Reise auszuset-

13. R. Bruck: Der Tractat des Meisters Antonio von Pisa über die Glasmalerei, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 25, 1902, S. 240-295, hier: S. 262f.

14. Gillis Mostaert, Überfall auf Bauern, um 1589/90. Öl auf Holz, 36 x 40 cm. Stift Ehreshoven bei Engelskirchen. Vgl. *Gillis Mostaert (1528-1598). Ein Antwerpener Maler zur Zeit der Bruegel-Dynastie*, hg. v. Ekkehard Mai, Wolftrathausen 2005, S. 40.

15. F. Schiller: *Werke in drei Bänden*, hg. v. H. G. Göpfert, Bd. 2, Darmstadt 1984, S. 714-718.

zen, wäre Gillis Mostaert und seinen Zeitgenossen absurd erschienen, denn niemand reiste gern allein, unter einer „ungastlichen Bevölkerung, durch Länder, deren Sprache er kaum verstand“ – wie es ein Reisender jener Tage formulierte.¹⁶ Ganz andere Annehmlichkeiten bot da eine Reise im Lehnstuhl, mit den Augen in einem Gemälde oder mit dem Finger auf der Landkarte. Das wußte auch noch der deutsche Geograph Johann Gottfried Gregorius (1685–1770), der 1713 ein Buch über Landkarten herausgab. In seinen „Curieuse[n] Gedancken von den vornehmsten und accuratesten Alt[en]- und Neuen Landcharten“ schreibt er: „Die ganze Welt auf Reisen zu besichtigen“ sei einem „sterblichen Menschen“ gefährlich und unmöglich. „Es gehören zu einer solchen Welt-Beschauung unsägliche Spesen, und dennoch ist die Mühe endlich vergebens angewandt, weil solche ihr Ziel oft in dem Mittel gesteckt ist.“ Nachdem er im folgenden das traurige Schicksal des unvergleichlichen „See-Admirals Franciscus Draco“ geschildert hat, der sich auf seinen langen Reisen zuletzt nichts als „Verdruß, und bei den besten Jahren seines Lebens endlich den Tod erworben“, fährt er fort: „Eine viel vergnügtere Reise durch die ganze runde Erd-Kugel und alle mit Meer umflossene Länder habe ich bereits vor etlichen Jahren unternommen und selbige, ohne alle Gefahr des Lebens auszustehen, durch Gottes Beistand auf denen Landkarten glücklich geendigt.“¹⁷

16. „Um nicht allein unter einer ungastlichen Bevölkerung den Weg durch Länder, deren Sprache ich kaum verstand, fortsetzen zu müssen“, sah A. Buchelius – aus dessen Tagebuch dieser Satz stammt – sich 1587 gar zu einem gewaltigen Umweg gezwungen. Zitiert nach: Die drei Reisen des Utrechters Arnoldus Buchelius nach Deutschland, insbesondere sein Kölner Aufenthalt 1, hg. v. H. Keussen, in: *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein* 84, 1907, S. 1-102, hier: S. 16.

17. J. G. Gregorius: *Curieuse Gedancken von den vornehmsten und accuratesten Alt- und Neuen Landcharten*, Frankfurt/Leipzig 1713, fol. 4r.

Darin sei, so Gregorius, einer der Hauptvorteile des Sammelns von Landkarten und anderen der Geographie zugehörigen Dingen zu sehen. Wenn hier von Geographie die Rede ist, gilt es allerdings zu berücksichtigen, daß sich unsere heutigen Vorstellungen von den Gegenständen und Inhalten der geographischen Wissenschaft nicht uneingeschränkt auf die Frühe Neuzeit übertragen lassen. Noch zu Zeiten von Gregorius folgte man bei der Definition der Inhalte dieser Wissenschaft noch in weiten Teilen der „Cosmographia“ des Claudios Ptolemaeus. Gleich im ersten Satz dieses antiken Werkes wird die Landkarte als „Bild der Welt“ definiert. Im folgenden Text setzt Ptolemaeus sich jedoch mit der Unterscheidung zwischen den mathematisch-vermessungstechnischen Aufgaben der Geographie – die sich mit der ganzen Welt beschäftigen – und den beschreibenden der Chorographie auseinander, die sich mit „besonderen Orten“ befaßt. Diese Definition illustriert Ptolemaeus durch ein Beispiel aus dem Bereich der künstlerischen Praxis. „Das Wesen der Geographie aber besteht darin“, schreibt er, „daß sie die zusammenhängende Erde als Einheit zeigt und welches ihre Natur und Lage ist. [...] Dagegen liegt der Endzweck der Chorographie in der Einzeldarstellung, wie wenn man etwa ein Ohr allein oder ein Auge nachbilden wollte; der Endzweck der Geographie hingegen in der Betrachtung des Ganzen, geradeso als ob man den ganzen Kopf abzeichnen wollte.“¹⁸ Während die Geographie an der Darstellung des ganzen Kopfes interessiert ist, beschäftigt sich die Chorographie mit seinen Details, dem Auge oder dem Ohr. Diese Teile entsprechen nach der Definition dem beschränkten Erdausschnitt, den die Chorographie zeigt, nämlich,

18. *Des Klaudios Ptolemaios Einführung in die darstellende Erdkunde: Theorie und Grundlagen der darstellenden Erdkunde*, übersetzt und hg. v. H. von Mzik, Wien 1938, S. 14.

„selbst die kleinsten der dort vorkommenden Objekte, wie Häfen, Dörfer, Bezirke, die Nebenflüsse der Hauptströme und Ähnliches“.¹⁹ In seinem noch bis ins 18. Jahrhundert nachgedruckten „Cosmographicus Liber“, den er mit einer Umarbeitung des Ptolemaeus einleitete, setzte der bayerische Geograph Peter Apian (1492–1552) diese Idee 1524 ins Bild (Abb. 5). In seinem Buch stellt er einer Abbildung der Erdkugel einen im Profil gezeigten Kopf gegenüber, während er dem in Ansicht projizierten Bild einer Stadt die Abbildungen eines Auges und eines Ohres beigesellte. In dem die Darstellung erläuternden Text setzt Apian – hierin Ptolemaeus folgend – die Übung und Geschicklichkeit des Mathematikers in Beziehung zur Geographie, während er die des Künstlers mit der Chorographie verbindet: „Daher benötigt die Chorographie die Darstellung des Ortsbildes und kein Mensch kann chorographische Karten entwerfen, er sei denn in der Malerei erfahren.“²⁰ Allein schon die Darstellungsaufgabe legte es also nahe, die Anfertigung dieser speziellen Karten an Künstler zu übertragen. Die Tatsache nun, daß die Chorographien von Künstlern gefertigt wurden, daß die Sujets der Natur entnommen waren und daß die Darstellung den Gesetzen des menschlichen Sehens und der Perspektive folgte, läßt die Grenzen zwischen dem, was man damals als Chorographie beschrieb, und dem, was man heute Landschaftsbild nennt, fließend erscheinen. Und diese Grenzen waren fließend!

Gerade kleinere Territorien kartographisch darzustellen war in der Frühen Neuzeit noch ausgesprochen schwierig. Auch die Anfänge der regionalen Kartographie liegen im Zeitalter der Entdeckungen. Neben den durch die Entdeckungsfahrten

19. Ibid.

20. Ibid. S. 15.

motivierten Welt- und Seekarten entstanden im 16. Jahrhundert erstmals, als eine völlig neue Sorte von Karten, topographische oder ortsbeschreibende Aufnahmen kleiner Landstücke und Gebiete. Es mag merkwürdig anmuten, doch hatte man tatsächlich Erdteil- und Erdkarten gezeichnet, lange bevor man begann, die Abstände von Stadt zu Stadt in Plänen und Detailkarten festzuhalten. Die Gründe dafür waren vielfältig. Die mittelalterliche Feudalherrschaft hatte in einem komplizierten System persönlicher Bindungen und Verpflichtungen bestanden, die sich gegenseitig so stark durchdrangen, daß der Staat als geographische Entität gar nicht faßbar war. Die Untertanen und Leibeigenen verschiedener Herren wohnten nicht selten zusammen im selben Dorf, und selbst die Befugnisse der Gerichtsbarkeit waren oft nicht einheitlich geregelt. Schon rein äußerlich konnte also der Staat nicht kartographisch dargestellt werden. Erschwerend kam noch hinzu, daß man auch, was die Vermessungstechnik anging, vor unüberwindliche Probleme gestellt war. Für die Erstellung einer Gebietskarte bedurfte es der Entfernungsangaben zwischen einzelnen Orten, die jedoch nur schwer feststellbar waren. Bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts mußte man sich mit Erfahrungswerten aus Wegzeiten begnügen, wiewohl man gelegentlich Hilfsmittel zur Streckenfeststellung einsetzte. Die älteste und zugleich verbreitetste Aufnahmetechnik bestand darin, Distanzen mit Maßstäben oder Bändern auszumessen. Auf den daraus resultierenden Karten wurden dann die Entfernungen in Fuß, Rute, Daumen, Hand angegeben. Sowohl die Verfasser als auch die Benutzer solcher Landkarten waren dabei vor große Probleme gestellt: Zum einen differierten die Maßeinheiten von Region zu Region und von Stadt zu Stadt, was umständliche Umrechnungen notwendig machte, zum anderen waren die

Meßmethoden wenig verläßlich, wenn das Gelände nicht absolut eben war. Wälder und Moore waren überhaupt nicht auszumessen, und schon leichte Unebenheiten im Gelände und kleine Hügel gaben Anlaß zu ungeheuren Meßfehlern. Noch schwieriger gestaltete sich unter diesen Bedingungen die Aufnahme eines größeren Terrains, wie die eines ganzen Landes. Noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts basierten sämtliche Karten größeren Maßstabs auf der Auswertung von Itineraren, also auf der Kenntnis der Wegstrecken zwischen einzelnen Orten. Die Reisezeiten zwischen den größeren Orten, und daraus umgerechnet die Entfernungen, waren durch Reise- und Postverkehr bekannt. Durch Befragung der einheimischen Bevölkerung konnten dann auch die Gehzeiten und damit die Entfernungen zwischen den kleineren Orten gewonnen werden, so daß sich die Lage einzelner Orte durch Konstruktion eines Streckennetzes mittels wiederholten Zirkelschlages bestimmen ließ. Erst in dieses Streckennetz, das zum Gerüst der Karte wurde, trug man die topographischen Besonderheiten der Landschaft wie Flüsse, Berge und Wälder ein. Auch bei dieser Art Karte lag die bedeutendste Fehlerquelle in der mangelnden Berücksichtigung der Geländesituation: Die aus den Marschzeiten errechneten Strecken waren oft durch Wegkrümmungen und Steigungen verfälscht und entsprachen nur in Ausnahmefällen der geradlinigen Ortsverbindung. Allein aus diesen technischen Gründen gibt es nur sehr wenige Regional- und Länderkarten, die vor das erste Viertel des 16. Jahrhunderts zurückdatieren. Wo Regionalkarten schwierig zu ermitteln und zu konstruieren waren, konnten in vielen Fällen die Maler aushelfen, indem sie eine den Gesetzen der Perspektive folgende Ansicht des betreffenden Gebietes lieferten – eine „Mappa Chorographika“. Vor allem vor Gericht bediente man sich nicht selten derartiger Pläne,

denn die prozessierenden Parteien versuchten, dem Richter ihre Sache durch das visuelle Hilfsmittel einer gemalten Karte deutlicher zu machen. Auch die Gerichte selbst gaben nicht selten Karten in Auftrag, so daß sich einige Maler gar auf das Anfertigen von 'Prozeßkarten' spezialisierten. Von zahlreichen Künstlern ist glaubhaft bezeugt, daß sie in kommunalem oder juristischem Auftrag als Kartographen und Landmesser aktiv waren. So zum Beispiel von den Niederländern Jan Provost, Marcus Gheeraerts, Anthonis van den Wijngearde und Jan Cornelis Vermeyen, aber auch von deutschen Künstlern, wie zum Beispiel von dem Nürnberger Briefmaler Gerhard Glockendon. Auch der vielleicht bedeutendste Nürnberger Maler, Albrecht Dürer, war als Chorograph und Kartenzeichner tätig.²¹

Neben diesen ansichtigen Landkarten dokumentieren auch etliche Landschaftsbilder der frühen Neuzeit tatsächlich ein topographisches Interesse. Das erweist zum Beispiel eine Serie von Kupferstiche mit alpinen Landschaften, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts nach Entwürfen Pieter Bruegels d. Ä. gestochen wurden und die bis weit ins 18. Jahrhundert hinein als besonders genaue und realistische Abbildungen der Alpen galten (Abb. 6).²² Die nach Bruegels Entwurf gefertigten Stiche zeigen dabei nicht nur, was dieser tatsächlich gesehen hatte, sondern vielmehr auch, was er

21. Ausführlich zu den hier angedeuteten Zusammenhängen Büttner 2000 (wie Anm. 11).

22. Ioannes und Lucas van Doetecum nach Pieter Bruegel, Große Alpenlandschaft. Radierung, 368 x 468 mm. *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints*, hg. und bearbeitet von N. M. Orenstein, New York 2001, S. 120-135, Nr. 22-34. Zur Datierung der Serie vgl. T. A. Riggs: *Hieronymus Cock 1510-1570: Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of the four Winds*, Diss. Yale 1971, S. 319; H. Mielke: *Pieter Bruegel: die Zeichnungen*, Turnhout 1996, S. 18.

wußte oder für mitteilenswert hielt. So ließ Bruegel alle Dinge weg, die er als Beeinträchtigung der visuellen Wahrnehmung empfand und fügte andererseits Ansichten hinzu, die in der Natur nicht gegeben waren. Ein Vergleich mit dem Bild, das die geographische Landeskunde von der Alpenregion zeichnet, zeigt zwar, daß die wesentlichen Züge der Geomorphologie, Tektonik, der Vegetation, auch der Siedlungsstruktur und der Hydrographie in Bruegels Stiche eingegangen sind. Es war aber augenscheinlich nicht sein Ziel, die individuelle Physiognomie einzelner Partien der Alpen zu schildern, sondern vielmehr, durch eine beinahe enzyklopädisch anmutende Addierung all dieser Züge auf dem engen Raum eines jeden Bildes den Typus der alpinen Landschaft zu charakterisieren. Eine verschiedentlich betonte Auffälligkeit von Bruegels Berglandschaften ist, daß die bevorzugten Gegenstände seiner Zeichnungen und der danach entstandenen Stiche ist, daß die Alpentäler und -berge, stets in mittlerer Höhe gezeigt sind. Die Gipfel ragen meist unermeßlich weit über den Betrachter hinaus, so daß die höchsten Steilhänge nicht selten noch vom Bildrand überschritten werden. Die Berge erscheinen dadurch als besonders hoch und bedrohlich. Bevor man daraus jedoch – wie schon oft geschehen – Rückschlüsse auf die Weltsicht Bruegels ableitet, sollte man sich vor Augen führen, daß zu Bruegels Zeit die Alpen noch nicht bezwungen waren. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte man sich recht zaghaft an ihre Erforschung herangewagt. Den Anfang machte der Schweizer Gelehrte Konrad Gesner (1516–1565), den ein in seiner Leidenschaftlichkeit damals wohl einzigartiges Verhältnis zu den Bergen auszeichnete. Mit seiner auf zahlreichen Wanderungen ausgelebten Begeisterung für die Bergwelt sollte Konrad Gesner noch lange Zeit alleine stehen, doch in der Erforschung der Alpen folgten

ihm noch im 16. Jahrhundert andere Eidgenossen, wie Ägidius Tschudi (1505–1572), Johannes Stumpf (1500–ca.1574), Sebastian Münster und Josias Simler (1530–1576). Die wohl beste enzyklopädische Zusammenfassung der Kenntnisse über die Alpen gab dabei letzterer in seinem 1574 erschienenen „De Alpibus Commentarius“. Simler hatte aufgrund seiner Körperbehinderung zwar nie das heimatliche Zürich verlassen und sich erst recht nicht in die Berge gewagt, doch sammelte er deshalb mit um so größerem Fleiß alles, was man zu seiner Zeit über die Besiedlung der Alpen, ihre Botanik, Zoologie, Geologie und Mineralogie wußte. Sogar der für eine Bergbesteigung notwendigen Ausrüstung wandte er sich zu. Er beschränkte sich jedoch bei seiner Beschreibung der Berge auf die Pässe. Gipfel scheint er überhaupt nicht gekannt zu haben, und selbst den Mont Blanc erwähnte er mit keinem Wort.

Simlers Alpenbuch war, wie auch seine übrigen Werke, überwiegend im Geiste des Glaubens an die antike Autorität geschrieben. Seine Geschichte der Alpen besteht zu großen Teilen aus der Wiedergabe alter Schriftsteller. Simler hatte in seinem Buch alles zusammengetragen, was an Informationen über die Alpen erreichbar war und daraus eine Auswahl getroffen. Im Vorwort des Buches heißt es: „So habe ich denn geglaubt, ein nützliches Werk zu schaffen, und in der Erkenntnis, daß eine vollständige Darstellung dieses Stoffes eine zu gewaltige Arbeit wäre, mich darauf beschränkt, das zusammenzufassen, was von den Alpen der Erwähnung wert ist, sei es, daß ich es beim Lesen gewissenhafter Autoren gesammelt, von vertrauenswürdigen Augenzeugen gehört oder auch selbst festgestellt habe. Ich beabsichtige dabei nicht, die Gründe und den Sinn all der Dinge aufzudecken, die uns die Natur verbirgt, sondern lediglich die Erscheinungen historisch und syste-

matisch zu beschreiben. Bisweilen werde ich auch das erklären, was uns von anderen über diese Dinge unklar oder irrtümlich überliefert ist. Ich habe diese Abhandlung um so lieber geschrieben, als ich bei den Vorarbeiten für mein Werk 'De Helvetiorum Res Publica' oft auf Dinge dieser Art gestoßen bin, die, wenn sie hier einmal zusammengefaßt sind, in der Folge bei der Beschreibung einzelner Alpengruppen oder Alpengegenden ermüdende Wiederholungen unnötig machen.“²³

Besonders der letzte Satz, mit dem bezeichnenderweise das Vorwort abschließt, ist für das Verständnis von Simlers Forschungsprinzip, aber auch für die Weltsicht eines Menschen des 16. Jahrhunderts von besonderer Bedeutung: Es ist die typisierende Abstraktion, die in dem Gedanken zum Ausdruck kommt, dasjenige ein für alle Mal zusammenzufassen, was bei der Beschreibung der zahlreichen Teile zu ermüdenden Wiederholungen führen würde. Simlers Ziel war es, durch die geschickte Kombination sorgfältiger Einzelbeobachtungen ein Bild von allgemeiner Gültigkeit zu gewinnen. Hier ist zum wissenschaftlichen Prinzip erhoben, was dem modernen Betrachter an Bruegels Kompositionen als besonders artifiziell

23. J. Simler: *De Alpibus Commentarius, an: Valesiæ descriptio libri dvo*, Zürich 1574, fol. 66r: „Existimaui me operæ precium facturum, si, quando in uniuersum hæc pertractare maioris est operæ, ea saltem in Commentarium redigerem, quæ de Alpibus memoratu digna, uel ex bonorum auctorum lectione colegi, uel ab hominibus fide dignis accepi, aut etiam ipse uidi. Non exquiereus singulorum causas & rationes, quæ in natura rerum abditæ latent, sed tantum historicum more est ipsas ordine commemorans: adhibita nonnquam interpretatione eorum, quæ alijs, de iisdem rebus obscurius, aut etiam perperam memoriæ prodita sunt. Id autem eo libentius feci, quod scribenti mihi Commentarios Helueticarum, multa sæpe huius generis occurrunt, quæ si uno loco semel hic à nobis exposita fuerint, non necesse erit eadem postea in singularum Alpium aut Alpinarum regionum descriptione, cum fastidio repetere.“

erscheint. Vor diesem Hintergrund kann es kaum verwundern, daß Bruegels Kupferstiche seinerzeit tatsächlich als realistische Darstellungen der Bergwelt angesehen wurden. Zugleich mag die historische Situation erklären, warum gerade chorographische Darstellungen der Alpen gesucht waren. Als derartige chorographische Abbildungen der alpinen Bergwelt boten sich auch die in der Nachfolge Bruegels entstandenen Gemälde Joos de Momper's d. J. (1564–1634) an, die in beeindruckender Weise die Wirkung eines alpinen Landschaftsszenarios ins Bild setzen (Abb. 7).²⁴

Zum einen hat das geringe Wissen über die menschenfeindliche Welt der Alpen seinen Teil dazu beigetragen, die Faszination für diese Region zu nähren, denn wie gesagt hatte im 16. Jahrhundert keiner je einen der von ewigem Eis bedeckten Gipfel bestiegen. Zum anderen mögen auch die immer wieder beschriebenen Gefahren, mit denen die Überquerung der wenigen bekannten Pässe verbunden war, das Interesse an bildlichen Darstellungen gesteigert haben: Dem, der tatsächlich einmal nach Italien gereist war, konnten solche Bilder die Erinnerung lebendig halten. Denen, die Berge niemals mit eigenen Augen gesehen hatten, mochten sie als lebendige Anschauung dienen, konnte man doch „durch das Anschauen dieser Abbildungen und das Lesen der Erläuterungen, das gleiche erfahren und erlernen, was andere Leute mit fernem und mühseligem Reisen kaum haben erlangen können“.²⁵ Diese Sätze schrieb der Verleger Georg Braun in der Einleitung des dritten Bandes seiner „Civitates orbis terrarum“, um die Funktion der von ihm edierten Städtebilder zu illustrieren,

24. Joos de Momper, Große Berglandschaft, um 1620-23. Öl auf Leinwand, 209 x 286 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. Vgl. N. Büttner: *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2007, S. 143f.

25. G. Braun, in: Ders. u. F. Hogenberg: *Civitates orbis terrarum*, 6 Bde., Köln 1572-1617, hier: Bd. 3, fol. 3r.

die im modernen Verständnis ebenfalls alles andere als genaue Abbildungen der sichtbaren Welt sind. Mit Blick auf das bisher gesagte läßt sich feststellen, daß es dem Realitätsgehalt frühneuzeitlicher Bilder der den Menschen umgebenden Natur nicht gerecht wird, sie am dokumentarischen Wert von Photographien zu messen. Die Rekonstruktion des historischen Bezugsrahmens erweist vielmehr, daß weniger die Bilder Bruegels oder Mompers unrealistisch sind, als die Vorstellung, daß man seinerzeit die selben Anforderungen an genaue Abbildungen und wissenschaftliche Illustrationen stellte, wie man es heute zu tun gewohnt ist. Für den Betrachter der Frühen Neuzeit ergänzten die Stiche Bruegels die geographischen Karten, wie sie zum Beispiel Bruegels Freund der Geograph Abraham Ortelius ediert hatte. Die Chorographie als Darstellung eines bestimmten Teiles der Erdoberfläche galt allgemein als bedeutender Teil der geographischen Wissenschaft.

Wie lange man dieser Definition noch folgte, dokumentiert das 14. Kapitel von Johann Gottfried Gregorius' „Curieuse[n] Gedancken von den vornehmsten und accuratesten Alt[en]- und Neuen Landcharten“, das „Von der richtigen Eintheilung aller Sorten der Land-Charten von der gantzen Welt“ handelt. Sie lassen sich Gregorius folgend in vier Kategorien einteilen, deren erste die Erd- und Himmelskarten umfaßt. Zu einer zweiten Gruppe zählen Karten der vier Erdteile, „Europa, Asia, Africa und America“. Ihnen folgen nach Gregorius die „Spezialkarten“, also solche einzelner Länder wie „Frankreich, Spanien, Italien Teutschland und Schweden“. „Die letzte Abtheilung besteht in Chartis Geographicis Specialissimis“, worunter man zwanglos „alle Zeichnungen von der gantzen Welt, von der grösten biß zur kleinsten referiren kan. [...] hierzu colligieret man Abrisse von Schlachten, Städten, Bergen, Wäldern und Linien“, wie

Gregorius schreibt, zu denen auch die Große Alpenlandschaft Pieter Bruegels passen könnte. „Alle diese Sorten rangiret man nach der Ordnung, die in der Geographie gehalten, und gezeigt wird. Kan man bey jeder Charte das Portrait des Landes-Herrn in Kupffer haben, so wird die Collection um so ansehnlicher. Die Zeichnungen von den raren Gewächsen, Aloën und Blumen, Monstris und Nationen der Länder in den gewöhnlichen Kleidungen illustrieren nicht wenig und dienen zur Auffmunterung des Ingenii und Schärfung des judicii“. ²⁶ Dabei waren gerade derartige chorographische Darstellungen, auf denen die kleinsten Details der Topographie ansichtig dargestellt waren, in den Augen von Gregorius weit mehr als schmückendes Beiwerk: „Bey denen Land-Charten können die Zeichnungen von Bergen, Städten, Schlössern, Seen, Linien, Pallästen und dergleichen, von welchen bereits im vorigen Capitel gemeldet, mit ungemeinen Vergnügen gebrauchet werden. Und diese werden auch bei einem Geographo gesucht, weil sie Stücke aus denen Land-Charten sind und selbige illustrieren“. ²⁷ Chorographische Bilder der Berge waren genau wie die ansichtig gezeigten Details auf Karten eine gesuchte Ergänzung des Karteninhalts, und als Marginalien auf Landkarten angebrachte Kostüm- und Pflanzenstudien galten als ein im wissenschaftlichen Aussagewert bedeutsamer Zusatz. Im Wissen darum verwundert es nicht, daß zum Beispiel einige der gestochenen Alpenansichten Bruegels von einem geographiebegeisterten Holländer des 17. Jahrhunderts in einen Atlas eingeklebt wurden. Der Amsterdamer Jurist Laurens van der Hem (1621–1678) hatte um das Jahr 1645 begonnen, Karten und topographische Zeichnungen zu sammeln. Im

26. Gregorius (wie Anm. 17), fol. 4r.

27. Gregorius (wie Anm. 17), S. 285.

Jahre 1663 erwarb er ein Exemplar der lateinischen Ausgabe von Joan Blaeus (1596–1673) „Atlas Maior“, der mit 600 Karten größten und zugleich teuersten Kartensammlung seiner Zeit. Dieser elfbändige Atlas wurde zur Grundlage der weiteren Sammelbemühungen van der Hems: Mehr als 1800 Karten, Stadtansichten, Landschafts- und Porträtzeichnungen trug er zusammen und ordnete sie nach und nach in seinen Atlas ein. Bei seinem Tode umfaßte dieses gewaltige Sammelwerk 46 Bände mit annähernd 2500 Landkarten, Ansichten und Bildern von Flora und Fauna.²⁸ Darunter auch etliche Zeichnungen Roelant Saverys, die van der Hem ebenfalls als Illustration für die Bergwelt der Alpen gedient hatten. Auch van der Hem sah augenscheinlich gerade die Stiche nach Bruegel als besonders realistische Darstellungen der alpinen Bergwelt an, und er war nicht der einzige. So lobte ja zum Beispiel auch der einleitend zitierte Engländer Edward Norgate explizit den vedutenhaften Realismus der Blätter Bruegels (Abb. 6).²⁹

Die uns heute kaum mehr nachvollziehbaren Kategorien frühneuzeitlichen Umgangs mit Wissen und Erfahrung erweisen sich auch mit Blick auf das frühneuzeitliche Sammlungswesen. Es war zu jener Zeit in Mode gekommen, sich in seinem Haus einen Raum einzurichten, der der Aufnahme von Kostbarkeiten der Kunst und der Natur diente und den man in Deutschland „Kunst- und Wunderkammer“ nannte. Die Mode, sich ein den Studien und der Sammlung vorbehaltenen Raum einzurichten, hatte im 15. Jahrhundert an den Fürstenhöfen Italiens ihren Ausgang genommen und war bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts in ganz Europa verbreitet.

28. *Een wereldreiziger op papier: De atlas van Laurens van der Hem (1621-1678)*, hg. v. R. van Gelder, J. van der Wals, Ausstellung: Koninklijk Paleis Amsterdam, Gent 1992.

29. Norgate (wie Anm. 12), S. 48f.

Die Kunstkammer der Frühen Neuzeit integrierte Objekte der Natur wie der Kunst, schloß in der Regel eine Bibliothek mit ein und war Sammlungs- und Forschungsstätte, Studierzimmer und Laboratorium in einem Raum oder zusammenhängenden Raumkomplex. Visuelle Zeugnisse derartiger Sammlungen haben sich in gemalten Kunstkammern erhalten, für die – als typisches Beispiel – eine sogenannte „Galeriewand“ des jüngeren Frans Francken (1581–1642) angeführt sei, die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (Abb. 8).³⁰ Das nicht datierte Gemälde ist vermutlich vor dem Jahr 1628 entstanden. Es zeigt nicht unbedingt eine reale Sammlung, oder einen realen Raum, jedoch einen Querschnitt dessen, was in einer Antwerpener Kunstsammlung jener Zeit zu finden war. Den Naturalia, also Gegenständen der Natur, hier vor allem durch Muschelschalen, Schneckengehäuse, aber auch durch ein getrocknetes Seepferdchen symbolisiert, traten die Gegenstände der Kunst zur Seite. Zu diesen Artificialia zählten Skulpturen und Kleinplastiken, genauso wie Zeichnungen und Gemälde oder auch ein besonders kunstvoll gearbeitetes Vorhängeschloß. Eine Sonderstellung nahmen die antiken Münzen ein, von denen einige im Vordergrund gezeigt sind. In einer Zeit nämlich, in der die Archäologie noch dermaßen unvollständig dokumentiert war wie im 16. Jahrhundert, stellten die Münzen und ihre Aufschriften für die Gebildeten jener Tage eine historische Quelle ersten Ranges dar.³¹ Treffend bringt Franckens Gemälde die Vielfalt einer solchen

30. Frans Francken II., Preziosenwand. Öl auf Holz, 74 x 78 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. Vgl. *Sinn und Sinnlichkeit. Das flämische Stilleben 1550-1680*, Ausstellung: Kulturstiftung Ruhr Essen, Villa Hügel, Freren 2002, Nr. 24, S. 88f.

31. N. Büttner: De verzamelaar Abraham Ortelius, in: *Katalog der Ausstellung: Abraham Ortelius (1527-1598) cartograaf en humanist*, Museum Plantin-Moretus, Antwerpen 1998, S. 169-180.

Sammlung zum Ausdruck, zu der auch einige Landschaftsgemälde zählten. Neben einer Winterlandschaft auch zwei Waldlandschaften, wie sie – von Gillis van Coninxloo, Joos de Momper oder Alexander Keirinx – überliefert sind.

Den Zeichnungen und Gemälden konnten im Kontext einer solchen Sammlung ganz unterschiedliche Aufgaben zufallen. So wurden sie als künstlerische Artefakte – als Kunstwerke – geschätzt und gesammelt, um die Hand eines Künstlers zu dokumentieren. Besonders Landschaftszeichnungen waren dabei gesuchte Sammlerstücke. Der Maler Joris Hoefnagel zum Beispiel verfügte über eine umfangreiche Sammlung, zu der auch eine große Zahl gezeichneter Landschaften zählte, die er als Zeugnisse für die künstlerische Handschrift seiner Kollegen zusammengetragen hatte. Um seine Sammlung zu komplettieren, schrieb er 1593 an einen befreundeten Sammler, um von diesem – im Tausch gegen ein eigenes Werk – eine Zeichnung des auf Stadtveduten und Landschaftsdarstellungen spezialisierten Jan van Stinemolen zu erbitten. „Ick gae voert in het vergaderen van designen in mijner constbouck“, schrieb er, „arriuerende wel tot 300. meesters handen Ick verstaet ende wete dat v.l. wel gestoffert is van sulcx ende specialycken van Steinemeulen daer ick nijet van [e]n hebbe.“³² Da er für dessen Stil noch keinen Beleg besaß, war Hoefnagel an einer Zeichnung Stinemolens interessiert, um seine Sammlung zu komplettieren. Das Sujet des Blattes war dabei von nachrangiger Bedeutung: Für Hoefnagel waren Zeichnungen vordringlich als Zeugnisse des Individualstils eines Künstlers interessant. Landschaftsdarstellungen mögen dabei den sammlerischen Interessen Hoefnagels entge-

32. J. H. Hessels: *Abraham Ortelii et virorum eruditorum ad eundem et Jacobum Colium Orteliani epistoli*, Cambridge 1887, Nr. 239, S. 567.

gekommen sein, da sie, wegen ihrer inhaltlich neutralen Ästhetik, besonders gut als Belege für die „Handschrift“ eines Künstlers geeignet waren.³³

Bilder wurden jedoch nicht nur als Werke eines bestimmten Künstlers oder als Objekte der Kunst gesammelt, sondern auch als Abbildung stellvertretend für all jene Dinge, die man aus technischen oder praktischen Gründen nicht in seiner Sammlung aufbewahren konnte. Kurfürst Ottheinrich (1502–1559) zum Beispiel ließ 1541 einen großen Ochsen abmalen, um seine Sammlung getrockneter, ausgestopfter und abgemalter Tiere dadurch zu komplettieren: „Dieweil wir nun bisher und noch mit allerley seltzamen tiern versehen oder dieselben all abconterfecten oder malen lassen und solche ochsen auch gern darbey haben wollten.“³⁴ Ein Ochse ließ sich schlecht trocknen, und so ließ man ihn denn eben malen. Ottheinrichs Wunsch entsprang dem Geist der Zeit und war keineswegs besonders exzentrisch. Tatsächlich fehlte es wohl in keiner Kunstkammer jener Tage an Darstellungen von Landschaften, wie an Bildern von Flora und Fauna. Das bezeugt zum Beispiel ein anderes, 1618 entstandenes Gemälde des Malers Frans Francken (1581–1642).³⁵ Dieses Bild (Abb. 9) zeigt in einem etwas weiter gefaßten Blickwinkel wiederum eine ideale frühneuzeitliche Kunst-

33. K. Achilles-Syndram, „und sonderlich von großen stuckhen nichts bey mir vorhanden ist.“ Die Sammlung Praun als kunst- und kultur-geschichtliches Dokument, in: Katalog der Ausstellung: *Die Kunst des Sammelns: das Praunsche Kabinett; Meisterwerke von Dürer bis Caracci*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1994, S. 35-55.

34. M. Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 297.

35. Frans Francken: Galerieinterieur. Öl auf Holz, 67,3 x 71,8 cm. Privatbesitz. Vgl. U. Härtling: *Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. (1581–1642): ein repräsentativer Werkkatalog*, Hildesheim u. a. 1983, Nr. A 379.

und Wunderkammer. Zur Rechten geht der Blick auf einen mit schweren Folianten ausgestatteten Bibliotheksraum, in dem ein Buch mit Darstellungen von Fischen aufgeschlagen auf dem Tisch liegt. Der eigentliche Sammlungsraum ist reich mit Gemälden bestückt. Im Zentrum, über einem üppig verzierten Sammlungsschrank, befinden sich zwei Bilder der Muttergottes. Daneben hängt, beinahe auf dem Fußboden, ein Historienbild, darüber zwei ideale Porträts und eine ganze Reihe von Landschaftsbildern. Das Bildnis eines Mannes, vielleicht des Besitzers der Sammlung, steht an einen Tisch gelehnt auf dem Boden. An verschiedenen Stellen, im Raum verteilt, finden sich Muscheln, getrocknete Fische und andere konservierte Belege für Flora und Fauna. Links ist um einen Tisch, auf dem wissenschaftliche Instrumente liegen, eine Gruppe von drei Männern versammelt. Zwei der Dargestellten lassen sich identifizieren. Es sind der Philosoph Justus Lipsius (1547–1606) und der Kosmograph Abraham Ortelius. Der hinter ihnen stehende junge Mann mit der Graphikmappe ließ sich bislang nicht identifizieren. Bei der Versammlung um den Tisch handelt es sich aber auch nicht um die bildliche Dokumentation einer tatsächlichen Begegnung. Als das Gemälde entstand war der 1598 verstorbene Ortelius nämlich schon zwanzig Jahre tot, und auch Lipsius, der den Kosmographen nur acht Jahre überlebt hatte, war längst verstorben. Die Bildnisse der beiden Gelehrten sind im Kontext der gemalten Kunstkammer vielmehr als Visualisierung eines sammlerischen Ideals zu werten. Die beiden Gelehrten verkörpern dabei als sinnbildliche Vertreter ihrer akademischen Disziplinen die theoretische und die praktische Erkenntnis der christlichen Weltordnung, deren heilsgeschichtliche Determinierung durch das zentral gezeigte Bild der Madonna verbürgt wird. Den jungen Mann im Hintergrund, der den beiden eine

Graphikmappe zureicht, mag man als Sinnbild des Künstlers deuten, der durch seine Werke die Welterkenntnis befördert und zwar sowohl im Sinne der *cognitio hominum* als auch im Sinne einer *cognitio orbis terrarum*. Im Kontext der zahlreichen Landschaftsdarstellungen, unter denen sitzend Ortelius und Lipsius gezeigt sind, verkörpern sie mögliche Lesarten der im idealen Sammlungsraum vereinten Bilder und Gegenstände, die durch Lipsius einen antiqua-risch-philosophischen und durch Ortelius einen geographischen Bezug erhalten. Denn es gilt stets in Rechnung zu ziehen, daß ein als naturalistisch verstandenes Landschaftsbild zugleich mit einer weit-erreichenden Bedeutung versehen sein konnte, die einen religiösen oder philosophischen Gehalt transportierte. Die gesamte Weltsicht der Zeitgenossen von Frans Francken, von Ortelius und Lipsius war religiös determiniert und schon in den Paulusbriefen (Rom. 1, 20) wurde die besinnliche Anschauung der Schöpfung empfohlen: „Damit, daß Gottes unsichtbares Wesen, das ist seine ewige Kraft und Gottheit, wird ersehen, so man des wahrnimmt, an den Werken, nämlich an der Schöpfung der Welt; also daß sie keine Entschuldigung haben.“ Der nämliche Gedanke kommt auch in den Psalmen (18, 2) zum Ausdruck, wo es heißt: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündigt seiner Hände Werk.“ So verwundert es nicht, daß auch der Philosoph Justus Lipsius beim Anblick der blühenden Natur der Allmacht Gottes gedachte: „Und gleich wie fast niemand den Himmel und die feurigen Sterne, ohne heimliches Erschrecken und den Gedanken an Gott ansehen kann: ebenso ist es unmöglich, daß derjenige, der die Landschaften, diesen heiligen Schatz der Erden, und diese schöne Zierde der irdischen Welt ansieht, nicht große Freude dabei empfindet, und gle-

ich-sam damit zur Erkenntnis Gottes geführt werde.³⁶ Diese Möglichkeit der Gotteserkenntnis und der besinnlichen Naturschau boten auch die gemalten Landschaften. Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, daß die hier gemeinte besinnliche Naturschau sich durchaus nicht in der intellektuellen Beschäftigung erschöpfte. Vielmehr war darin auch ein sinnlicher und ästhetischer Genuß impliziert, wie ihn die Betrachtung von Gemälden nahelegt. Dieser sinnlich ästhetische Genuß war allerdings in der Frühen Neuzeit nicht bloß hedonistischer Selbstzweck, sondern zugleich wieder ein möglicher Einstieg in eine intensive Gotteserfahrung. Ausführlich äußerte sich 1582 Kardinal Gabriele Paleotti in einem wichtigen Bildtraktat zu dieser Frage.³⁷ Auch Kardinal Federigo Borromeo praktizierte diese Betrachtungsweise. Genau wie Paleotti betrachtete er die naturalistische Abbildung von Landschaften oder Blumen als möglichen Anlaß zur Meditation über Gottes Schöpfung. Natur, Ekstase und Einheit mit Gott erschienen ihm als die drei Freuden des christlichen Geistes. Die besinnliche Naturbetrachtung führe besonders nahe zu Gott, der in allen Dingen zu finden sei, wobei die Natur eine Manifestation seiner Güte sei. In diesem Zusammenhang nennt Borromeo ähnlich wie vor ihm Paleotti insbesondere Früchte, Blumen, Tiere, Seen, Wälder und Berge als Anlaß einer kontempla-

36. J. Lipsii v. c. *opera omnia postremum ab ipso aucta et recensita: nunc primum copioso rerum indice illustrata*, 4 Bde., Wesel 1675, hier: Bd. 4 [const. II, 2], S. 566: „Atque ut cælum & æternos illos ignes nemini adspicere fas, sine occulto horrore quodam & religione: non item Terræ sacras opes, & hunc inferioris Mundi mundum, sine tacita quadam gaudii titillatione & sensu.“

37. G. Paleotti: *Discorso intorno alle imagini*, in: *Trattati d'arte del cinquecento*, hg. v. P. Barocchi, Bd. II, Bari 1961, S. 117-509, hier: S. 218-220; hierzu und zum folgenden vgl. U. Heinen, *Rubens zwischen Predigt und Kunst. Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*, Weimar 1996, S. 37, 228, Anm. 339.

tiven Meditation. Die sinnlichen Qualitäten dieser Dinge, besonders ihre exquisiten Farben, werden von ihm als besonderes Geschenk Gottes an den kontemplativen Geist gedeutet.³⁸ Auch der Kunstwert eines Bildes ließ sich damit religiös erleben und verstehen, wobei Borromeo eigens betonte, daß ihm in fensterlosen Räumen die genüßliche Betrachtung gemalter Landschaften als Zugang zur Meditation diene und die reale Natur ersetze. Die Wertschätzung des Kunstwertes einer Darstellung schloß die religiöse Betrachtung keinesfalls aus, vielmehr vermochten sich beide wechselseitig zu steigern. Gott war in allen Dingen und so ließen sich ‚die großen Werke Gottes‘ durch gemalte Landschaften auf vielfältige Weise erleben. Doch auch durch die genießende Betrachtung chorographischer Bilder oder durch das besinnliche Studieren einer Landkarte konnte man einen Zugang zur Meditation finden. Zum Beleg dafür sei auch der Holländer Claes Govertszen zitiert, der sich am 31. Januar 1594 in einem Brief an Abraham Ortelius gewandt hatte. Er wollte ihn bitten, möglichst bald die nur in lateinischer Sprache erhältlichen Addenda zu seinem Atlas auch auf Niederländisch herauszugeben: „So zal hy my ende alle Duytsche Lyeffhebbers, zeer grooten dienst ende vrientscappe doen: Ende ons

38. P. M. Jones: Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600, in: *The Art Bulletin* 70, 1988, S. 261-272, bes. S. 264-265 u. 270; dies.: Federico Borromeo's Ambrosian Collection as a Teaching Facility for the Academy of Design, in: *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, hg. Anton W. A. Boschloo u. a., Den Haag 1989, S. 44-60, hier: S. 56; D. Freedberg: The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. F. 32, 1981, S. 115-150, hier: S. 116-118, 134, 137, Anm. 28; U. Heinen: Rezension von: Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, hg. v. U. Härting, München 2000, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65, 2002, S. 432-433; Büttner (wie Anm. 24), S. 117-205.

verobligeren, om den Almogen[de] Heere voor zyne prosperiteyt te bidden, als wy in t' lesen van alsulcken ongehoorden werck! de Grooten Daden Godts (die ons noch veele onbekent syn) met verwonderinge! Ende grootmakinge zyns Heylichs Naems zullen exalteren. die V. L. verleene.“³⁹ Die Tatsache, daß ein wissenschaftliches Werk wie der Atlas des Abraham Ortelius der Kontemplation dienen konnte, mag verdeutlichen, daß es zur Konstituierung des theologischen Bildsinnes einer Landschaftsdarstellung keinesfalls einer religiösen Staffage bedurfte. Gott war überall, und auch das Wirken der Heiligen war kein legendäres oder abstraktes Geschehen, sondern hatte seinen Platz im Leben. So muß das Vorhandensein einer figürlichen Staffage keineswegs im Widerspruch zur topographischen Intention stehen. Im Gegenteil konnte die religiöse Staffage eines Bildes dessen chorographischen Charakter noch unterstreichen. Ein Beispiel dafür liefert ein weiterer Stich nach Pieter Bruegels Entwurf (Abb. 10).⁴⁰ Es ist ein Blatt aus der Folge der zwölf großen Landschaften, das „Magdalena Poenitens“ betitelt ist. Die Geschichte der heiligen Magdalena, die in der „Legenda Aurea“ nachzulesen war, besagt, daß die Heilige mit ihren Begleitern in einem steuerlosen Boot an der Mündung der Rhône anlandete. Von dort aus missionierte sie die Städte Aix und Marseille, um sich dann zu einer dreißig Jahre währenden Buße in die Einöde zurückzuziehen. Im 16. Jahrhundert nahm man diese Ödnis allgemein an der Sainte-Beaume an, einem Bergmassiv östlich der genannten Städte, an dem Bruegel auf seiner Reise in den Süden vorbeigekommen ist. Ein so enger Zusammenhang der religiösen Staffage

39. Hessels (wie Anm. 32), Nr. 241, S. 573.

40. Ioannes und Lucas van Doetecum nach Pieter Bruegel, Magdalena Poenitens. Radierung, 322 x 422 mm. Orenstein (wie Anm. 22), S. 126f.

mit der dargestellten Region ist sicherlich die Ausnahme. Dennoch kann aus dem Vorhandensein einer wie auch immer gearteten Bilderzählung nicht geschlossen werden, daß es sich bei einem Bild nicht um eine chorographische Illustration handelt. Auch eine aus fiktivem Erzählzusammenhang konstruierte Landschaft konnte gegebenenfalls als quasi abbildhafte Darstellung erscheinen, die zum Reisen in der Phantasie einlud. Und so dringen wir auch zum wahren Kern der einleitend zitierten, von Edward Norgates überlieferten Anekdote zurück, denn eine solche Schilderung konnte eine verständlichere und dauerhaftere Form annehmen als das gesprochene Wort des Freundes, „a more legible and lasting Character then the others words. In short, by that time the Gentleman had ended his long Discourse, the Painter had brought his worke to that perfection, as the Gentleman at parting, by chance casting his eye that way, was astonisht with wonder to see those places and that Countrey soe lively exprest by the Painter as if hee had seene with his eyes or bene his Companion in the Journey.“⁴¹ So ist es ganz im Sinne der Zeit, im Angesicht frühneuzeitlicher Landschaftsbilder zu einer Phantasie-Reise aufzubrechen und sie der Empfehlung entsprechend zu betrachten, die Thomas Elyot (um 1490–1546) in seinem 1531 erschienen Erziehungstraktat „The Booke named Governour“ gab: „For what pleasure it is, in one houre to beholde those realmes, cities, sees, ryuers and mountaynes that vneth in an olde mannes life can nat be iournaide and pursued: what incredible delite is take[n] in beholding the diuersities of people, beastis, foules, fisses, trees, frutes and herbes: to knowe the sondry maners & conditions of people, and the varietie of their natures, and that in a warme studie or perler, without perill of the see, or daunger of longe and paynfull iournayes: I can

41. Norgate (wie Anm. 12).

nat tell, what more pleasure shulde happen to a gentil witte, than to beholde in his owne house euery thyng that with in all worlde is contained.“⁴² Schließlich läßt sich, um abschließend auch noch einmal Elyots Zeitgenossen Georg Braun zu Wort kommen zu lassen, „durch das Anschauen dieser Abbildungen und das Lesen der Erläuterungen, das gleiche erfahren und erlernen, was andere Leute mit fernem und mühseligem Reisen kaum haben erlangen können“.⁴³

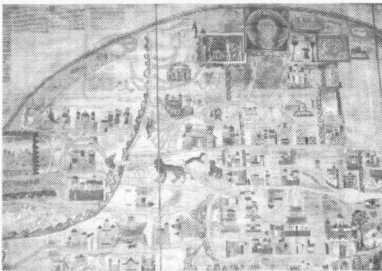


Abb.1. Ebstorfer Weltkarte (Detail), entstanden um 1300.

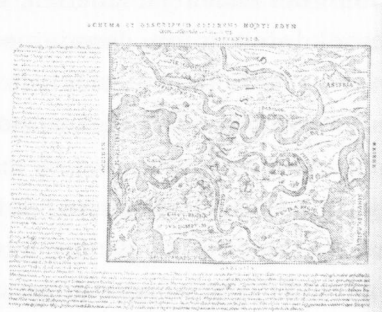


Abb.2. Gerhard Mercator, Karte des Paradieses, 1607.

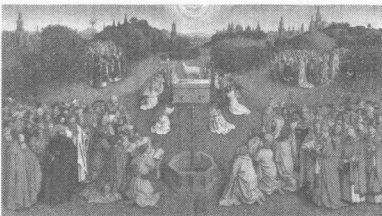


Abb.3. Jan van Eyck, Genter Altar (Detail), Anbetung des Lammes, 1432.



Abb.4. Gillis Mostaert, Überfall auf Bauern, um 1589/90

42. T. Elyot: *The Boke named the Governour*, London 1531, fol. 37v.
 43. Braun (wie Anm. 25).



Abb.5. Peter Apian, *Cosmographicus Liber*, Ingolstadt 1524, fol. 2r.

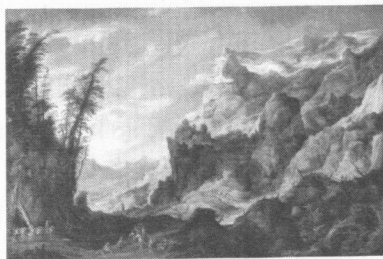


Abb.7. Joos de Momper, *Große Berglandschaft*, um 1620-23.



Abb.9. Frans Francken II., *Galerieinterieur*, um 1625.

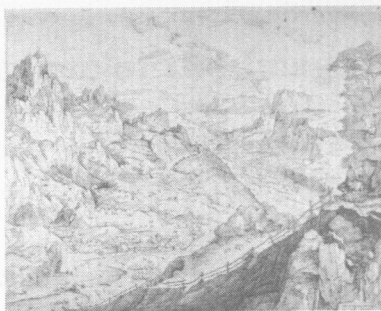


Abb.6. Ioannes und Lucas van Doetecum nach Pieter Bruegel, *Große Alpenlandschaft*, 1555/56.



Abb.8. Frans Francken II., *Preziosenwand*, um 1620-25.

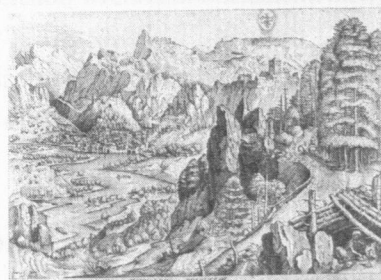


Abb.10. Ioannes und Lucas van Doetecum nach Pieter Bruegel, *Magdalena Poenitens*, 1555/56.