

NILS BÜTTNER

Wo Dortmund liegt

Geschichtsvorstellung und Weltdarstellung im späten Mittelalter

Das geöffnete Retabel auf dem Hochaltar der Dortmunder Propsteikirche zeigt die Kreuzigung Christi (Tafel 13, 18, 21). Mit größter Detailtreue wird dieses zentrale Ereignis der Heilsgeschichte zur Anschauung gebracht, ergänzt um synchron dargestellte Szenen wie die Kreuztragung, die Kreuzabnahme und die Grablegung.¹ Im Hintergrund erhebt sich die turmreiche Stadtsilhouette von Jerusalem. Dass dieser Ort gemeint ist, bezeugt die heilige Schrift, die den Leidensweg Christi und den Ort seines Sterbens recht genau bezeichnet. »Und sie brachten ihn an die Stätte Golgatha,« heißt es in der Bibel, »das ist verdolmetscht: Schädelstätte. [...] Und es waren auch Weiber da, die von ferne solches schaueten; unter welchen war Maria Magdalena und Maria, des kleinen Jacobus Mutter, und Salome, die ihm auch nachgefolget, da er in Galiläa war, und gedienet hatten, und viele andere, die mit ihm hinauf gen Jerusalem gegangen waren.« (Markus 15, 22-41)² Wie die Bibel berichtet, musste Christus selbst sein Kreuz nach Golgatha tragen, unterstützt durch Simon von Kyrene. Der Maler zeigt den unter dem Kreuz zusammenbrechenden Heiland auf einem Hohlweg, der von den Toren Jerusalems zur Richtstätte führt. Wahrzeichen dieser Stadt war die weithin sichtbare Kuppel des Felsendomes, in dem die mittelalterlichen Pilger den Tempel Salomons erblickten. Die im Kontext der Stadtsilhouette zeichenhaft eingesetzte Kuppel verwies im gesamten europäischen Mittelalter zugleich auf das Zentrum des christlichen Glaubens, das heilige Grab mit der Grabeskirche.³ Dieser Ort markierte nach damaligem Verständnis den Mittelpunkt der Welt, was die 1470 abgefasste Pilgerschrift des Grafen Gaudenz von Kirchberg, dem Vogt von Matsch in Südtirol, eindrucksvoll bezeugt. *Item, unten im Chor (der Grabeskirche) liegt in der Mitte ein Stein, darin in der Mitte ein Loch: durch dieses hat Unser Lieber Herr die Mitte der Welt gezeigt.*⁴ Jerusalem mit dem Grab des Erlösers bezeichnete nach damaligem Verständnis die Mitte der Welt und war das Ziel aller Wege. Im Kontext des im Vordergrund gezeigten Kalvarienberges genügte deshalb der einzelne Rundbau, um für jeden zeitgenössischen Betrachter sofort die Assoziation Jerusalem aufzurufen.

Derick Baegerts Darstellung war bestimmt nicht als historische Rekonstruktion der Erscheinung Jerusalems im 1. Jahrhundert gemeint. Und davon, wie die Stadt zu Zeiten Christi aussah, hatte der Maler augenscheinlich keine sehr präzisen Kenntnisse. Dasjenige Jerusalem, welches Baegert vorführt, ist mit seinen Fachwerkhäusern, mit den gotischen Kirchtürmen und den trutzigen Wehrbauten alles in allem eine ideale spätmittelalterliche Stadt nordeuropäischen Zuschnitts. Doch hatte Baegert das wirk-

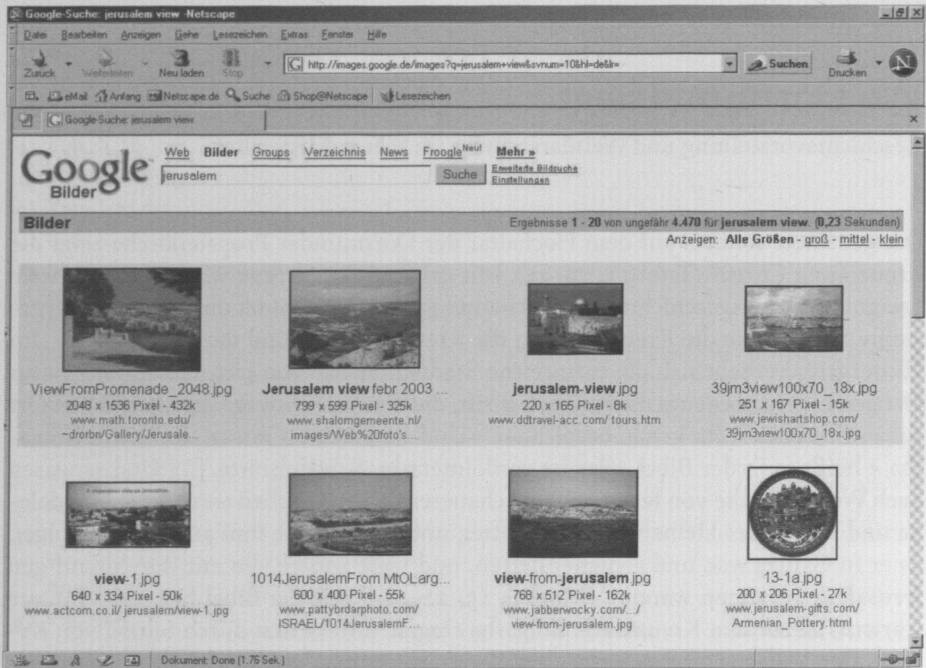


Abb. 1: Internetseite mit dem Ergebnis einer Google-Bildersuche nach Ansichten Jerusalems.

liche Jerusalem ja auch nie gesehen. Die spärlichen Fakten zu seiner Biographie legen den Schluss nahe, dass er das heilige Land nicht besucht hat. Auch heute haben die meisten Menschen Israel nie selbst aufgesucht und doch eine recht klare Vorstellung davon, wie es dort aussieht, und so ist man mit dem Urteil schnell bei der Hand, dass Baegert nicht das wirkliche Jerusalem zeige. Die präzise Vorstellung, wie Jerusalem aussieht und auf einem »wahren« Abbild auszusehen hat, wird heute durch Bilder vermittelt, die in Büchern und Zeitschriften gedruckt oder analog und digital in den Medien verbreitet beinahe omnipräsent sind. Wer heute wissen will, wie Jerusalem aussieht, dem wird es nicht schwerfallen, sich schnell ein Bild zu machen, indem man zum Beispiel »googelt« (Abb. 1). Mit Baegerts Gemälde haben die Bilder, die man auf diese Weise findet, zwar die allgemeine Eigenschaft gemeinsam, Bilder zu sein, doch sind sie nicht nur unterschiedlich angefertigt und gestaltet, sie wurden auch zu unterschiedlichen Zeiten in unterschiedlichen Kontexten und für unterschiedliche Betrachter angefertigt. Was hier sichtbar wird, ist ein Spannungsverhältnis zwischen dem Medium Bild und dem Bildverständnis, das ihm, seiner Gestaltung und Herstellung zugrunde liegt.⁵ Das zur Zeit der Anfertigung eines Bildes gültige Medienverständnis, das unweigerlich auf dessen Gestaltung Einfluss nimmt und sich

in ihm materialisiert, ist keine historische Konstante. 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. Daraus ergibt sich für ein historisch angemessenes Verständnis die Forderung, neben den unveränderlichen Determinanten des Bildes auch die veränderlichen Faktoren zu berücksichtigen. Dass die Varianz des Bildverständnisses gerade bei der Beurteilung der landschaftlichen Details von Baegerts Retabel und dessen Architekturen keine ausreichende Berücksichtigung fand, ist evident. Denn ein Zeitgenosse Baegerts hätte die Darstellung des Himmlischen Jerusalem wohl kaum als »schematische Anhäufungen von Türmen und Gebäuden in einem symbolhaften Mauerring« beschrieben oder als »Phantasiegebilde von rührender Naivität« diffamiert.⁶ Ein Ertrag der kunsthistorischen Bemühungen um die Stadtansicht auf Baegerts Passionsdarstellung war die Feststellung, dass die Gebäude teils von topographisch identifizierbaren Orten inspiriert sind. So erkennt man links einen hochaufragenden Turm mit einer sehr spezifischen Dachform, der recht deutlich an den so genannten Schwanenturm in Kleve erinnert, der Residenz der mit Dortmund verfeindeten Grafen von Kleve-Mark.⁷ Doch inwieweit lässt sich diese fraglos aus einem neuzeitlichen Bildbegriff deduzierte Identifizierung für eine historisch fundierte Interpretation fruchtbar machen? Vor der inhaltlichen Deutung sollte eine Reflexion der Bildauffassung stehen, die der Geschichtlichkeit des Bildbegriffes Rechnung trägt und über die historische Relativierung des Bildes zugleich die Möglichkeit der Deutung seiner Eigentümlichkeiten eröffnet.

Mit dem kompositorischen Verfahren, das Himmlische Jerusalem aus diversen identifizierbaren Bauten zusammensetzen, stand Baegert seinerzeit nicht allein da. Das erweist eine etwa gleichzeitige, wenn auch an einem anderen Ort entstandene Passionsdarstellung des Nürnberger Malers Hans Pleydenwurff auf dem linken Flügel des so genannten Hofer Altares (Abb. 2).⁸ Auch hier ist im Hintergrund des volkreichen Kalvarienberges die Stadt Jerusalem gezeigt, die jedoch zahlreiche identifizierbare Gebäude mit der Stadt Bamberg gemein hat. Im Falle Pleydenwurffs ließen sich bislang keine irgendwie gearteten inhaltlichen Bedeutungen für diese motivischen Entlehnungen aufzeigen. Allerdings lässt sich vermuten, dass sie ihren Grund in der Werkstattpraxis haben. Traditionell entstanden nämlich die landschaftlichen Räume, in denen das Bildgeschehen angesiedelt war, fernab der Natur im Atelier. Bezeichnend ist jene berühmt gewordene Äußerung in dem um 1400 abgefassten »Libro dell'Arte« des Cennino Cennini, der darin auch die beste Methode beschreibt, »ein Gebirge nach der Natur zu entwerfen. Wenn du Gebirge in einer guten Weise entwerfen willst, welche natürlich erscheinen, schrieb er, so nimm große Steine, rau und unpoliert. Und zeichne sie nach der Natur, indem du ihnen Licht und Schatten verleihst, je nachdem es dir die Einsicht erlaubt.«⁹ Ein genau gezeichneter Stein vermochte durchaus einen Berg zu ersetzen, und für die Komposition einer Stadt be-

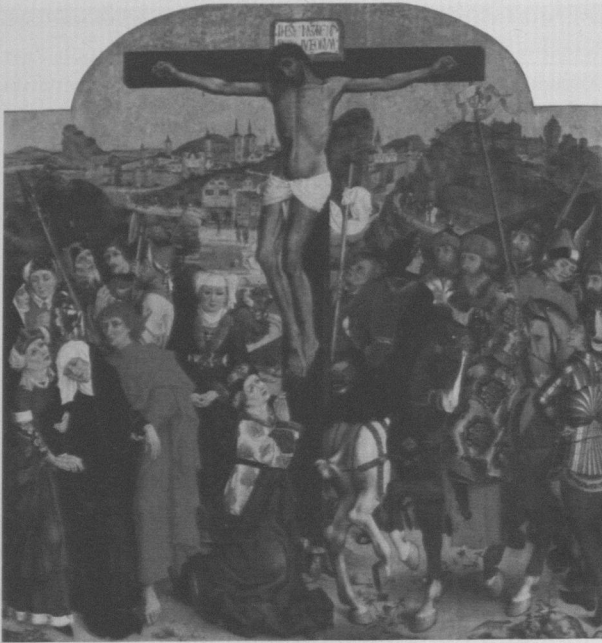


Abb. 2: Hans Pleydenwuff,
Kalvarienberg, um 1470/80,
Öl auf Nadelholz,
192 x 181 cm, München,
Alte Pinakothek.

diente man sich gezeichneter Muster und Vorlagen, die wieder und wieder kopiert, teils über Generationen zwischen den Werkstätten kursierten.¹⁰ Mit dem Naturstudium, das heute als unabdingbare Voraussetzung eines veristischen, naturgetreuen, Abbildes gilt, hat die aus dieser Werkstattpraxis resultierende Form der Natürlichkeit nichts zu tun. Dass sie auch bei der Gestaltung einer Stadtkulisse Anwendung fand, steht außer Frage und wird nicht zuletzt durch Baegerts Darstellung der Stadt Jerusalem treffend illustriert. Es ging ihm allem Anschein nach nicht darum, das antike Jerusalem historisch rekonstruierend ins Bild zu setzen, und es lässt sich mit gutem Grund vermuten, dass die tatsächliche Gestalt des historischen Ortes weder den Maler noch seine Auftraggeber sonderlich interessierte. Der Hinweis auf die Auftraggeber ist in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung, da es wohl keineswegs ausschließlich die Phantasie des Malers war, die die Ausgestaltung des landschaftlichen Hintergrundes eines Altarbildes bestimmte. Ein solches Altarretabel entstand im Rahmen einer geistlichen Stiftung, aus der sich ein komplexes Gefüge unterschiedlicher Forderungen und Interessen ergab. Ein gut dokumentiertes Beispiel dafür bietet der Löwener Maler Dierik Bouts, der von der Bruderschaft des heiligen Sakraments, die an der Peterskirche zu Löwen zusammengeschlossen war, mit der Ausführung eines Retabels beauftragt wurde. Der Zufall hat es gewollt, dass hier einmal neben dem Altarwerk selbst auch der Vertrag erhalten geblieben ist, der zwischen Auftraggebern und Maler am 15. März 1464 geschlossen wurde.¹¹ Darin wer-

den die Themen und das Bildprogramm exakt festgelegt. Außerdem heißt es, dass der besagte Meister Dierik sich verpflichtet habe, »diese Tafel nach allem seinem besten Können auszuführen, weder eigene Arbeit noch Zeit zu sparen, die äußersten Kräfte daran zu setzen und die Kunst, so Gott ihm verliehen hat, in sie hineinzulegen, in solcher Fügung (Ordnung) und Wahrheit, wie sie ihm die ehrwürdigen Herren Meister Johannes Vaerenacker und Meister Aegidius Bailluwel, Professoren der Theologie, für die oben genannten Szenen vorschreiben sollen.«¹² Dem Maler standen also bei der Ausgestaltung des auf die Darstellung bestimmter Szenen genau festgelegten Bildprogramms zwei Theologen beratend zur Seite, die ihm die »Fügung (Ordnung) und Wahrheit« genau vorschrieben. Doch inwieweit unterlag die Verwendung spezifischer Bauten bei der Gestaltung des Himmlischen Jerusalem der Kontrolle, oder wurde sie gar von den Auftraggebern diktiert? Eine abschließende Antwort auf diese Frage wird sich mit Blick auf die Darstellung Jerusalems in Baegerts Retabel wohl kaum mehr geben lassen, denn bislang hat sich kein auf die Ausführung des Werkes bezogenes Dokument finden lassen, und die Hoffnung, dass es noch irgendwo aufgefunden wird, ist mehr als gering. Andererseits lässt sich mit gutem Grund vermuten, dass der Maler sein Werk wohl nicht ungefragt um die Darstellung jener Stadt bereichert hätte, für die das Retabel bestimmt war.

Es war Wilhelm Lübke, der 1853 erstmals darauf hinwies, dass die Stadtansicht auf Baegerts Retabel, im Hintergrund des Bildes mit der heiligen Sippe, Dortmund zeigt (Tafel 22, 24).¹³ Die erste fotografische Reproduktion dieser Ansicht publizierte Friedrich Kullrich 1932, und der hier vorgegebene Ausschnitt wird noch bis in die neueste Zeit hinein immer wieder reproduziert.¹⁴ Die breite, mehrfach gefaltete Klapptafel zeigt ausschließlich die eng gefasste Ansicht der Stadt, im Vordergrund die angeschnittenen Köpfe einiger Figuren. Den ehemaligen Stadtbaumeister Kullrich interessierte diese Ansicht nicht im Kontext von Baegerts Gemälde, sondern ausschließlich als realistisch anmutende Abbildung des mittelalterlichen Dortmund. Sein sich schon in der Wahl des Ausschnittes bezeugendes neuzeitliches Bildverständnis bricht sich auch in der Bewertung von Baegerts Darstellung Bahn, die Kullrich an seinen Abbildungsvorstellungen maß. »Im Sinne der modernen Landschafts- und Architekturmalerei fehlt unserer Ansicht recht viel«, schreibt er. »Wir vermissen den Einfluss der Luftperspektive auf das Kolorit, den Wechsel von Licht und Schatten, das Spiel der Wolken und den Ausdruck einer persönlichen Stimmung, einer Jahres- oder Tageszeit. Die einzelnen Bauwerke erscheinen bis auf die Gruppe von Reinoldi und Marien flach nebeneinander gereiht.«¹⁵ Außerdem kritisierte Kullrich die »außergewöhnlich hohe Lage des Horizontes«, die er als so störend empfand, dass er sie einem späteren Restaurator zuschreiben wollte. Uneingeschränkt zugute halten konnte er dem Maler nur »die objektive Treue, die nüchterne trockene Sachlichkeit, mit der er die individuelle Erscheinung des damaligen Dortmund wiedergegeben hat.«¹⁶ Dabei legt er allerdings bei der genauen Untersuchung der dargestellten Gebäude Wert auf die Feststellung, dass Baegert mancher Fehler unterlaufen sei,

der zumeist in einer völlig falschen Größenrelation der gezeigten Kirchen im Verhältnis zu ihrer Umgebung bestehe. Die Sakralbauten sind tatsächlich durchweg überproportional groß dargestellt, und ihre Abstände zueinander stimmen nicht völlig mit den heute noch nachvollziehbaren architektonischen Gegebenheiten überein. Dennoch wollte Kullrich den Maler »Baegert wirklich liebgewinnen, daß er der Versuchung widerstanden hat, mit Phantasiegebilden zu glänzen«. Die Stadt Dortmund ist, und darin schließt sich die neuere Forschung Kullrichs Auffassung an, in einer heute noch bis in Details hinein identifizierbaren Ansicht überliefert. Doch warum bildet eigentlich die Stadt Dortmund den Hintergrund für die Darstellung der heiligen Sippe? Bei aller Konzentration auf das in seinen Augen Wesentliche, hatte sich auch Kullrich diese Frage gestellt. »Auf dem Sippenbilde spielt sich ein biblischer Vorgang des Morgenlandes vor den Mauern einer westfälischen Stadt ab. Das mutet uns sonderbar an. Wie kommt der Maler dazu, hier als Hintergrund die Ansicht einer dem Beschauer wohlbekanntem Stadt zu verwenden, die mit der Handlung nicht den geringsten lokalen Zusammenhang aufweist?«¹⁷ Die Erklärung für dieses Phänomen sucht Kullrich im Vergleich, wobei er eine allgemeine Tendenz zu einem »gesunden Realismus«¹⁸ konstatiert, der ausgehend von den Niederlanden auch in Deutschland im 15. Jahrhundert zu verzeichnen war. »Als dann die Anschauung der Maler genügend geschult ist, um die Wirklichkeit erfassen und richtig wiedergeben zu können, tun sie den entscheidenden Schritt und fügen als neues Element bildnis-hafte Stadtansichten in den Hintergrund ihrer Gemälde ein.«¹⁹ Kullrich unterstellte damit den Malern des Mittelalters ein Unvermögen, indem er seine eigenen ästhetischen Ideale zum Bewertungsmaßstab nahm und davon ausging, die damaligen Maler hätten veristische Naturabbilder malen »wollen«. Und da es nun ja augenscheinlich aus jener Zeit keine illusionistischen Stadtansichten gab, entwickelte sich – und nicht nur bei Kullrich – die etwas seltsame Unterstellung, die Menschen hätten die Natur weder richtig wahrnehmen können, noch sie künstlerisch umzusetzen vermocht. Selbstverständlich haben jedoch auch die Menschen des späten Mittelalters die sie umgebende Natur gesehen und wahrgenommen. Sie wurde eben nur nicht nach den heute so selbstverständlich scheinenden Modi beschrieben und dargestellt.

Die klassische Antike galt den mittelalterlichen Autoren als in jeder Hinsicht vorbildlich, und so wurden antike Muster kopiert, wo das Aussehen einer Landschaft beschrieben oder das Bild einer Stadt aufgerufen werden sollte. Sowohl Redner als auch Dichter und Geschichtsschreiber wandten diese Methode der Topothese an. Das heißt, sie skizzierten vermittlels klassischer Zitate den Schauplatz fiktiver oder realer Gegebenheiten, um durch die Zitate eine Örtlichkeit »hinzustellen«. Dieses der Rhetorik entlehnte Prinzip wurde auch von den bildenden Künstlern angewandt, wenn es zum Beispiel darum ging, das Bild der Stadt Jerusalem aufzurufen. Daneben ist allerdings zumal in der altniederländischen Malerei ein zunehmender Realismus im Detail zu beobachten, über dessen Entwicklung und Ausbreitung viel geschrieben worden ist.²⁰ Der Realismus im Detail führte allerdings keineswegs zwingend zu



Abb. 3: Jan van Eyck, Anbetung des Lammes, um 1432, Detail aus dem so genannten Genter Altar, Öl auf Holz, 135 x 236 cm, Gent, St. Bavo.

einer in allen Teilen stimmigen Abbildung der Natur. Ein beeindruckendes Beispiel dafür ist die Tafel mit der Anbetung des Lammes aus Jan van Eycks »Genter Altar« (Abb. 3).²¹ Allein auf dieser Tafel sind mehr als 30 verschiedene, botanisch genau zu klassifizierende Bäume, Sträucher, Blumen und Kräuter versammelt, einheimische ebenso wie exotische. Allerdings sind die so genau beobachteten Details nicht zu einer in allen Teilen stimmigen Landschaft zusammengeführt, doch das war auch gar nicht van Eycks Ziel. Im Zusammenhang des gesamten Bildprogramms des Retabels wird deutlich, dass es Jan van Eyck nicht darum ging, eine Landschaft möglichst naturwahr 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. Er schildert einen *locus amoenus*, jenen lieblichen Ort, in dessen schattigen Hainen die Vögel anmutig zwitschern.²² Als literarisches Motiv begegnet dieser »Lustort« schon in der antiken Literatur, die zu seiner Beschreibung einen festen Kanon an Bildern und Begriffen entwickelt hatte. Sie wurden auch in der mittelalterlichen Literatur gepflegt und eingesetzt, wenn es darum ging, einen Ort als »schön« zu charakterisieren. Bei der Beschreibung nordalpiner Gegenden wurden dann gerne auch einmal solche Bäume genannt, die dort wegen der widrigen Witterung gegenwärtig nicht gedeihen. Zwar

war das Klima im Mittelalter ein wenig anders als heute, doch wird man keinesfalls damit rechnen dürfen, dass sich der Frühling nördlich der Alpen dadurch zu erkennen gab, dass er Ölbäume, Zedern und Palmen sprießen ließ. Fraglos hat der Dichter, der das behauptete, nicht wiedergegeben, was er in seiner Umgebung wahrnahm, sondern er hat sich bei der Beschreibung tradiert Muster bedient und literarische Topoi aufgerufen, die zum Repertoire der klassischen Gemeinplätze gehörten. Derartige *loci communes* wurden in der Malerei als visuelle Zeichen eingesetzt und verstanden, wobei eine illusionär gegenständliche Wiedergabe der Dingwelt der zeichenhaften Bedeutung nicht im Wege stand.

Dass mimetisches Abbild und signitives Bild seinerzeit als prinzipiell gleichartig angesehen wurden, lässt auch die bis in neuere Zeit hinein vertretene Vorstellung von der Entdeckung des Realismus fragwürdig erscheinen. Das teleologische Modell einer Entwicklung realistischer Bildkonzepte, deren Innovation die älteren Formen der Darstellung abgelöst habe, und die daraus resultierende Einteilung in »moderne« und »altertümliche« Darstellungsmodi ist wenig geeignet, das auch über den zunehmenden »Realismus« hinaus wirksame Bildverständnis historisch angemessen zu beschreiben. Tatsächlich lässt sich nämlich feststellen, dass es in der Frühen Neuzeit – dem zunehmenden Detailrealismus zum Trotz – keinen Wandel in Bildgebrauch oder Bildverständnis gab. Für das lange Fortleben der traditionellen Darstellungsmodi seien hier exemplarisch die im Verlage de Bry publizierten Amerika-Berichte angeführt, deren vierter Teil, der die Reise des Mailänders Girolamo Benzoni von Sevilla nach Westindien beschreibt, 1596 in Frankfurt am Main erschienen war.²³ Die Folge zugehöriger Kupferstiche wird von einer Illustration der Abreise Benzonis aus Sevilla eröffnet (Abb. 4).²⁴ Das Bild zeigt eine europäische Hafenstadt, vor der Schiffe kreuzen und an deren Pieren reger Verkehr herrscht. Doch handelt es sich nicht um Sevilla! Das wird dem Leser auch nicht verschwiegen, dem der Verleger den Umstand erläutert: *Weiter müsse man, schetze ich, den Leser vermahnen, daß der Sculptor die eygentliche und rechtmässige Abbildung der Stadt Hispalis zuhanden nicht gehabt, derowegen er für dieselbige, ein gleiche Statt nach art unnd gelegenheit eines Meerhafens abgemodelt, gesetzt.*²⁵ Dieses Vorgehen illustriert auf das eindringlichste ein von unserer heutigen Auffassung extrem abweichendes Bildverständnis, das jedoch viele Eigenheiten frühneuzeitlicher Abbildungen zu erklären vermag. Das Bild einer beliebigen Hafenstadt wäre heute in einer auf geographische Genauigkeit zielenden Publikation nur legitim, wenn man den Begriff »Hafenstadt« illustrieren wollte. Die Hafenstadt Sevilla jedoch durch ein Bild von Marseille zu illustrieren, wäre völlig undenkbar, zumal Sevilla zwar dem Seehandel seinen Reichtum verdankt, anders als Marseille jedoch nicht am Meer, sondern weit im Landesinnern an einem Fluss gelegen ist. Heute wäre es zwingend notwendig, auf eine derartige Abbildung zu verzichten, um nicht die Glaubwürdigkeit der gesamten Publikation aufs Spiel zu setzen. In den Augen frühneuzeitlicher Betrachter stellte sich die Sache anders dar, denn die Darstellung des Typus »Seestadt« machte

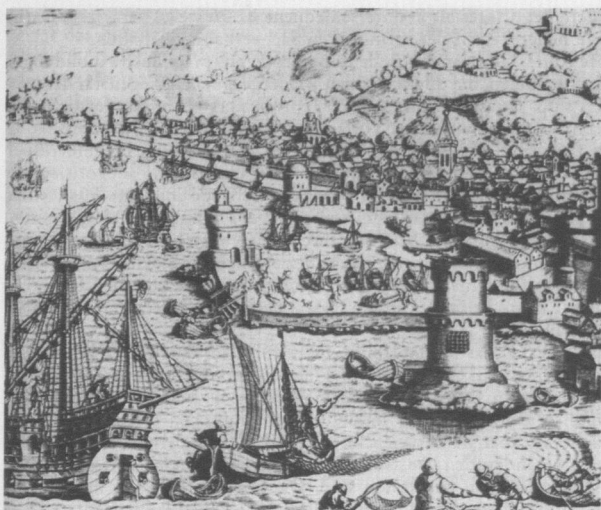
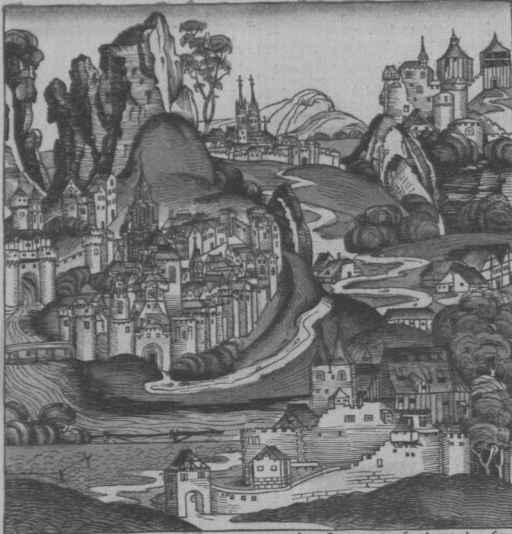


Abb. 4: Americae pars sexta, sive Historiæ ab Hieronymo Benzono [...], à Theodoro de Bry [...], [Frankfurt am Main] 1596, Tafel 2.

in der Konkretisierung des Wortsinnes auch die Hinwendung der Stadt nach Übersee deutlich. Die Bedeutung Sevillas als zentraler Platz des überseeischen Handels wird somit an der bildlichen Darstellung anschaulich ablesbar. Diese den heutigen Betrachter irritierende Gleichsetzung des Typischen mit dem Wesentlichen begegnet noch durch das gesamte 17. Jahrhundert.²⁶ Der in der bildenden Kunst des 15. Jahrhunderts sich zunehmend etablierende Detailrealismus bezeichnet also keineswegs das Ende des traditionell signativen Bildverständnisses.

Dass es kein Nacheinander, sondern eine gleichberechtigte Koexistenz mimetischer und signativer Bilder gab, erweist exemplarisch das Nebeneinander der so realistischen Dortmund-Ansicht und des nach heutigen Begriffen so wenig exakten Jerusalem-Bildes auf Baegerts Retabel. Die prinzipielle Äquivalenz von konventionalisierten Bildformeln und auf direktem Augeneindruck basierenden Naturwiedergaben begegnet auch noch in dem 1493 edierten »Liber chronicarum« des Nürnberger Arztes und Humanisten Hartmann Schedel. Die so genannte »Schedelsche Weltchronik« war das wohl größte Buchunternehmen des 15. Jahrhunderts. Der mittelalterlichen Tradition folgend führt Schedel dem Leser eine an der christlichen Heilslehre orientierte Weltgeschichte vor Augen. Jedem der sieben Weltalter ein Kapitel widmend beginnt das Werk mit der Schöpfung und einer theologisch geleiteten Erklärung der physikalischen Gestalt der Erde, die sich an den aus der Antike tradierten Vorstellungen von Aristoteles und Ptolemäus orientiert. Nach der allgemeinen Beschreibung des Universums widmet Schedel sich der mit der Schöpfungsgeschichte anhebenden Weltgeschichte und führt seinen Leser von Noah, Abraham, David und der babylonischen Gefangenschaft der Juden mit der Beschreibung des sechsten

Besta etas mundi
 Valachia



Valachia per quā lata regio ē a transilvanias incipiens vsq; in Euxinus protertia pelagus plana ferme
 etas rubicosa appellat et versus flumini dbram romades subdan genus quos tartaros hodie vocamus.
 hanc terrā incolere quondā gete. quē et daniū britaspis filii turpi fuga repulerūt et tracia pluribus cladi-
 bus affectē. postremo romanis armis subacti ac ceteri sunt et colonia romanorū que dacos cohereret eo te
 ducta duce quodā flacco a quo flaccia nuncupata. Et inde lōgo ipis tractu corrupto ut firvocabulo valachia
 dicta et pro flaccia valachi appellati. Sermo ad huc genti romanis est quāta magna et parte mularū et bo-
 vū galaz. sed hī cū danis impares essent atq; ab illis multifariā opprimerentur turchos in auxilū vocare. quē
 armis adiuti danos pene ad interitum delacerūt. Danis vō iohānes busiades hungarorū impio frētus
 opē ferēa nō tā illos restitit q̄ sibi ipsi claritē et opes acclisit. Quippe q̄ danos agros et p̄tē turcho-
 rum creptos et sibi et posteris perpetua possessioe retinēdo occupavit. Valachia et finis huius incolit. inter quē
 p̄tenti insulam apud veteres fama notant. Et in tracia q̄ solas babent. valachorū pars turcozū imperio
 para hungaris parēt. nō me latet difficillimam esse provinciarū descriptionem qm̄ et auctores ipsi quos imi-
 tari oportet non solū variū verū etiam inter se sibi ac magnopere dissentientes. inueniunt et ipsi p̄ncipiarū tē-
 mēta pro diuinitū auctoritate ac potestate sepe nūcro omittūt. nā q̄ pulcra latissima quodā fuis state nra aut q̄

Abb. 5: Walachei, aus: Hartmann Schedel, Liber chronicarum, Nürnberg 1493, fol. 270v.

Weltalters über das Leben und die Passion Christi bis hin zum Ende des 15. Jahrhunderts. Die entlang der biblischen Geschichte gegliederten Kapitel sind von mythologischen Themen und weltlichem Geschehen durchdrungen. So gab Schedel nicht nur eine Beschreibung der Geschichte Griechenlands, Roms und der Perser, sondern verfasste mit dem umfangreichsten sechsten Kapitel eine Darstellung von rund 1500 Jahren Geschichte seit Christi Geburt. Den Schluss des Bandes bildet ein Ausblick auf das siebte Weltalter, das mit der Ankunft des Antichrist seinen Anfang nehmen und im Jüngsten Gericht gipfeln sollte.

Die Weltchronik war nicht nur das erste Geschichtswerk eines deutschen Humanisten, sondern sie ist zugleich auch das an Bildern reichste Werk aus den Anfängen der Buchdruckerkunst.²⁷ Hauptanliegen dieses ehrgeizigen Unternehmens war es, einer im damaligen Sinne breiten Öffentlichkeit ein enzyklopädisches Wissen über die Welt und ihre Geschichte zu vermitteln.²⁸ Das Buch ist mit 1809 Holzschnitt-

eripi fuerunt. Ille cū crederet punitā in gressibus rādices sese citatas in pēnā accepit. cū q̄ frēs sūa vāria vt
 cetera dūm carit. plures fuer. gressus. inter q̄s memorabilis q̄ apud canonicū oppidū habet. ē. xviii. mi-
 lia polonoz obfisione in eo loco reneb. It q̄ etiā rex ipse castimū fuit. oppugnab. at oppidū dūca nocteq̄
 machinis admocit. Rudolp̄. p̄ncipio sagane vni. ex hēte dūca. n̄ religioſo dūcabat. ceterū. q̄ lū-
 rus obfisso ap̄c. cū tēp̄e milib. militū agerēda. regē nō dubitauit. comissum ē p̄tū in p̄fecto oppidanoz
 summa vtrq̄. p̄ntioz ars ardore. cū binc ars inde cōplūb. cū suos referre pedē rudolp̄. aladertit in
 creplis ignauū sciētū intermanūq̄ necē acē sūbit. p̄ gressus in modū cū recent pugnatoz. manu aere
 certame instaurat. hos fermit. illos p̄fedit. in fabula rez mutatio. vigēte rudolp̄o cecidit. polonoz. rursūq̄
 castimū. rēner suos p̄gnae sūm mīser. r. tanq̄. ex integro p̄nataz cōmēte carat. occidit. in pugna rudol-
 p̄bus. rex. sū cū dēct. meliorē ex vtrāq̄ p̄t occidit. p̄ultimo cesum a cōctē poloni sūi regē respērat
 ta victoria fugā arripit. rex ab amicis adūm. vix ex clade erept. ē. Rudolp̄. morte sua victoria religioſi
 p̄perit. Et r. polonoz supra sex milia cecidisse ferunt. ex tūrbomū. q̄s nō p̄tūc. pure. p̄ost ad clade res polo-
 nica mutare apud p̄ntioz cōp̄. co. iudicū. p̄p̄o. q̄ bellū forma cōtērat. Itar n̄ adūc. anoz. ex. et
 altera. marq̄. iudicū. mozar. fert. inter hos frēs. oīi motuo m̄to. cū re. successe agere. vni fuisse q̄ rogat
 eligere. que putare religioſi vtrūq̄ sūm. elegisse dicere. nolle. reuare. scire. se cogitatio. suas. alioz. cor-
 da. ignozare. si magistraz. sibi cōmittat. nō dubitare. q̄i respūblice bene. consulti. ear. mo. r. s. eius verbis. re-
 liquoz. ad. ministracionem. illi. credidisse. que. saluberrima. vnde. fuit.

Saxonia magna germanie p̄uincia



Dei p̄ntioz saxoniae nomē sc̄pti gēvalida r. latissima cui ab occidēte vesterā ap̄o. ān̄o. vltimoz. sū
 in. r. m̄na. fac. p̄terp̄q̄. ad. r̄beni. p̄ūdi. farones. arbitrat. it. ad. lonae. plagā. dani. obtinet. r. mare. bal-
 ticū. ad. mēdie. fricones. basoarij. r. bobemū. sū. f. ouctale. plagam. s̄ctē. sū. r. p̄ntem. obtinet. In. h̄ic. r.
 m̄s. klasi. it. thurici. lasaci. pomeranic. q̄. oēs. saxoniae. iuris. ce. volūt. p̄uotet. in. thurigoz. in. ea. r. p̄fedit.
 se. q̄. faronae. aut. hoc. em. ḡca. solole. ce. affirmat. re. macedone. clausib. aduacat. q̄. thurigoz. multis. dō.
 lis. r. s̄ngaroz. p̄ntem. agēs. dēuēt. q̄. m̄bi. nō. sū. venissimū. Et. em. vetustissimi. in. germanica. terra. fa-
 xonia. nomē. cui. oēs. veterē. nomen. thurigoz. nemo. antiq̄. nō. lat. r. germanicis. ḡtō. enūmerat. In.

Abb. 6: Sachsen, aus: Hartmann Schedel, Liber chronica-
 rum, Nürnberg 1493,
 fol. 281v.

Illustrationen ausgestattet, die von 645 Stöcken gedruckt sind. Darunter sind auch 68 Städtebilder, von denen allerdings nur etwa die Hälfte Züge topographischer Richtung aufweist.²⁹ Dabei waren nicht nur Babylon, Ninive oder Memphis nach der Phantasie und den tradierten Bildmustern gebildet, sondern auch Städte, deren Abbilder leichter verfügbar gewesen wären, wie Magdeburg, Mainz, Paris oder Trier. Es versteht sich, dass neben die typisierte Stadt auch die ideale Landschaft tritt. So fand derselbe Druckstock Verwendung, wenn es zum Beispiel galt, die Walachei (Abb. 5) oder Sachsen (Abb. 6) ins Bild zu setzen.³⁰ Sowohl durch die Gliederung in sieben Weltalter als auch durch die Bildverwendung erscheint die Schedelsche Weltchronik als ein Musterbeispiel spätmittelalterlichen Denkens. Gerade in diesem Werk, mit seiner Mischung von nach der Natur aufgenommenen und phantastischen Städte- und Menschenbildern, wird das gleichberechtigte Nebeneinander einer typischen Bildfunktion und das Bedürfnis nach wirklicher Anschauung offenbar, das auch auf

Baegerts Retabel in der Propsteikirche begegnet.³¹ Zugleich eröffnet die Weltchronik mit dem ihr zugrunde liegenden Weltbild eine Möglichkeit, die dem modernen Betrachter im Kontext des Retabels so deplaziert wirkende Ansicht der Stadt Dortmund zu erklären.

Was den neuzeitlichen Betrachter an der Darstellung der heiligen Sippe vor der Stadt Dortmund befremdet, ist ein scheinbarer Mangel an zeitlicher und räumlicher Kontingenz zwischen dem Geschehen im Vordergrund und der Darstellung Dortmunds im Hintergrund. Sie hatte schon Kullrich gestört, der sie sich als einen etwas naiven Versuch erklärte, dem Volk das so ferne biblische Geschehen näher zu bringen.³² Im Wissen um die in der christlichen Heilslehre vermittelte Glaubensgewissheit einer Weltgeschichte als Heilsgeschichte, wie sie auch die Schedelsche Weltchronik vor Augen führt, lässt sich der historische Verstehenskontext zurückgewinnen. Nach dieser historischen Vorstellung fiel die Gründung der Stadt Dortmund in das sechste Weltalter, das mit der Geburt Christi seinen Anfang nahm. Christi Wirken und die in seinem Erscheinen auf Erden sich manifestierende Heilerwartung, sein Erlösung von der Erbsünde verheißender Kreuzestod waren Ereignisse, die auch in und für Dortmund von Bedeutung waren. Zentrum und Mitte der christlichen Welt war und blieb Jerusalem, doch verstand sich jede städtische *communitas* – als Gemeinschaft der Rechtgläubigen – als ein zeitlich befristeter Zusammenschluss nach dem Vorbild der den Seligen verheißenen himmlischen Stadt Jerusalem. Gemäß einer Betanleitung von 1454, in der es heißt *Jerusalem ist überall*, finden sich immer wieder auf Altarretabeln im Kontext des Heilsgeschehens Abbildungen erkennbarer Städte.³³ Die städtische *communitas* verglich sich dem himmlischen Jerusalem, und tatsächlich war das ewige Jenseits ein fester Bestandteil der in jedem Gottesdienst beschworenen Gemeinschaft der Lebenden und der Toten. Auch darf man nicht vergessen, dass die Glaubensvorstellung die vorhandenen Reliquien mit der Realpräsenz der jeweiligen Heiligen verband. Christus selbst war im Rahmen einer Messfeier nach deren Transsubstantiation in Gestalt der Hostie und des Weines leibhaftig anwesend. Dem Heiligen war dadurch ein fester Platz im Diesseits zugewiesen und dem Diesseits sein Platz in der Heilsgeschichte, die nicht als etwas Vergangenes wahrgenommen wurde. Gottes Schöpfungsplan bestimmte die Gegenwart. Der gemalte Ausschnitt der sichtbaren Welt, in dem die heiligen Figuren gezeigt waren, visualisierte in religiösen Bildern mithin die unzweifelhafte Bedeutung des heilsgeschichtlichen Geschehens für das Hier und Jetzt.³⁴

Gerade den Dominikanern scheint es in Dortmund ein Anliegen gewesen zu sein, die unmittelbare Bedeutung des Heilsgeschehens für ihren städtischen Wirkungskreis anschaulich zu machen. Eindringlicher Beleg für dieses Bemühen sind die Flügel des Rosenkranzaltars, auf denen sich ebenfalls eine Ansicht der Stadt Dortmund findet (Tafel 30, 36).³⁵ So schmückten also gleich zwei Retabel die Dominikanerkirche, auf denen die Beziehung der Stadt Dortmund zum Heilsgeschehen ins Bild ge-

setzt ist. Auf einer der erhaltenen Tafeln des Rosenkranzaltares ist es der heilige Dominikus, der zur Stadt in Beziehung gesetzt wird. Ihm galt als Ordensgründer und Stifter des Rosenkranzes die besondere Verehrung der Dominikaner, die seine heilsbringende Lehre in Dortmund vertraten. Es war also nach mittelalterlicher Vorstellung mehr als naheliegend, ihn gerade auf dem Rosenkranzretabel vor einer Ansicht Dortmunds zu platzieren.

Auch hier ist Dortmund über verschiedene Bauten eindeutig zu identifizieren, wenn die Ansicht auch nicht als so breite Vedute angelegt ist wie auf Baegerts Retabel. Die in dieser vedutenhaften Anlage ausgesprochene Eindeutigkeit in der Identifizierung Dortmunds auf dem Retabel Baegerts relativiert dabei zugleich die Bedeutung der architektonischen Anklänge einzelner Gebäude in der Darstellung Jerusalems auf der Mitteltafel. Zwar mag der Schwanenturm von Kleve das Vorbild für eines der Gebäude in der Stadtkulisse von Jerusalem abgegeben, vielleicht auch die Weseler St.-Willibrordi-Kirche für den hohen Kirchturm als Vorlage gedient haben, doch sollen hier wohl kaum Kleve und Wesel übereinandergeblendet und mit Jerusalem gleichgesetzt werden.³⁶ Vielmehr wurden die bedeutsamen Bauten, die damals vielleicht sogar von vereinzelt Betrachtern erkannt worden sein könnten, gemeinsam mit den hohen Mauern und starken Befestigungsanlagen zum sinnbildlichen Ausdruck der herausragenden Bedeutung Jerusalems. Wie auf der Darstellung »Sevillas« werden die einzelnen Gebäude verwandt, um den Typus der reichen, wohlgebauten und gut befestigten Stadt ins Bild zu setzen. Erst über die Bildhandlung und den Rundbau mit der Kuppel wird diese eindeutig als Jerusalem ausgewiesen. Das in dem Kuppelbau wirksame *pars pro toto* ist allerdings fest an die Bildhandlung gebunden, die überhaupt erst die befestigte Stadt im Hintergrund eindeutig als Jerusalem ausweist. Der identifizierbare Schwanenturm darf als isoliertes Detail also keinesfalls überinterpretiert werden und muss im Kontext des gesamten Bildes verstanden und gedeutet werden. Der eigentliche Gegenstand des Bildes, das sich zwischen Abbild und Betrachter realisierte, war das Heilsgeschehen, das den allgemeinen Deutungshintergrund für die Spezifika von Baegerts Retabel abgab. Die Stadtdarstellungen sind nicht außerhalb ihres Bezugskontextes denkbar und verständlich. Die Tatsache, dass heute immer wieder »die älteste Ansicht Dortmunds«, genau wie so viele andere dem heutigen Sehen entgegenkommende Details aus alten Gemälden aus ihrem Kontext gerissen und separat publiziert werden, birgt ein Problem. Gerade die massenmediale Verbreitung historischer Bilddetails befördert nämlich die unbewusste Rückprojektion eines neuzeitlichen Medienbegriffes auf Werke alter Kunst, die deren historisch angemessenem Verständnis im Wege steht. In dem Bemühen, das Bewusstsein für diesen schon 1947 von André Malraux beklagten Prozess zu schärfen, finden die hier exemplarischen Überlegungen zur analytischen Wiedergewinnung historischen Bildverstehens der Stadtansichten auf Baegerts Retabel ihre Begründung.³⁷

- 1 Derick Baegert, Altarretabel für den Hochaltar der ehemaligen Dominikanerkirche, Mitteltafel, entstanden vermutlich um 1470/90, Tempera auf Holz, 230 x 394 cm, Dortmund, Propsteikirche St. Johann der Täufer. Vergleich Matthias Ohm / Thomas Schilp / Barbara Welzel (Hg.), *Ferne Welten – Freie Stadt Dortmund im Mittelalter*, Ausstellungskatalog Dortmund (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 7), Bielefeld 2006, Kat. 86*; Barbara Welzel, *Stadt der Bilder*, in: ebd., S. 31-37, hier S. 34f.; Thomas Schilp und Barbara Welzel (Hg.), *Stadtführer Dortmund im Mittelalter* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 6), Bielefeld ²2006, S. 87-91 (Barbara Welzel); Ausführlich zu Baegerts Passionsdarstellung und ihren Quellen: Maria Baxhenrich-Hartmann, *Der Hochaltar des Derick Baegert in der Propsteikirche zu Dortmund. Studien zur Kunst und Dominikaner-Geschichte Dortmunds in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts* (Monographien zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark 8), Dortmund 1984, S. 61-86. Vgl. auch die Beiträge von Barbara Welzel und Petra Marx in diesem Band.
- 2 Die Bibel hier zitiert in der Übersetzung Martin Luthers (1521/34). Die ursprünglichen Rezipienten von Baegerts Bild werden den biblischen Text in der lateinischen Ausgabe der Vulgata oder in einer der vielen niederdeutschen Übersetzungen gehört, gelesen und gekannt haben.
- 3 Zur Ikonographie der als *mater ecclesiarum* bezeichneten Grabeskirche vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., Rom u.a. 1968-76, hier Bd. 2, Sp. 182-192. Allgemein auch Wilfried Ehbrecht, *Jerusalem: Vorbild und Ziel mittelalterlicher Stadtgesellschaft*, in: Thomas Schilp und Barbara Welzel (Hg.), *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 3), Bielefeld 2004, S. 73-100.
- 4 Werner Kreuzer (Bearb.), *Tagebuch der Heilige Land-Reise des Grafen Gaudenz von Kirchberg, Vogt von Matsch/Südtirol im Jahre 1470* (Essener Geographische Arbeiten 20), Paderborn 1990, fol. 37. Allgemein zur Bedeutung des heiligen Landes in der mittelalterlichen Vorstellung auch M.E. Dorninger, *Topographie des Heiligen Landes. Zu den Pilgerreisen im Mittelalter am Beispiel von Hans Tucher*, www.sbg.ac.at/ger/samson/rvws2002-03/dorninger2002.pdf (15.3.2006).
- 5 Ausführlich dazu die grundlegende Untersuchung von Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Forschungen 33), Wiesbaden 1987.
- 6 Friedrich Kullrich, *Dortmunds älteste Stadtansicht auf dem Altarbilde der Propsteikirche zu Dortmund. Eine bau- und kunstgeschichtliche Studie. Mit einem Anhang: Stadtansichten auf Gemälden des 15. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark 40* (1932), S. 55-100, hier S. 71.
- 7 Wolfgang Rinke, *Memoria im Bild. Das Altar-Retabel des Derick Baegert aus Wesel in der Propsteikirche zu Dortmund* (Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar 13), Bielefeld 2004, S. 82, 95.
- 8 Hans Pleydenwurff, *Kalvarienberg*, Öl auf Nadelholz, 192 x 181 cm, München, Alte Pinakothek. Vgl. *Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, München 1983, S. 38, Nr. 6218.
- 9 Deutsch von Albert Ilg. Hier zitiert nach Ulrich Pfisterer, *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance*, Stuttgart 2002, S. 116; Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, Vicenza 1971, Kap. 88, S. 97.
- 10 Joseph Meder, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919, S. 194-203. Beispiele in Claus Grimm u.a. (Hg.), *Lukas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Ausstellungskatalog, Kronach, Festung Rosenberg; Leipzig, Museum der bildenden Künste, Augsburg 1994, S. 280f. und 291f., Nr. 96f. und 108f.
- 11 Der originale Vertrag ist verbrannt. Er war jedoch bereits im 19. Jahrhundert publiziert worden durch Edward van Even, *Le contrat pour l'exécution du triptyque de Thierry Bouts de la collégiale de Saint-Pierre à Louvain* (1464), in: *Bulletins de l'Academie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique* 35 (1898), S. 469-479. Die deutsche Übersetzung nach: Wolfgang

- Schöne, Dirk Bouts und seine Schule, Berlin 1938, S. 89. Eine Analyse dieses Kommunikationsprozesses bei Barbara Welzel, Abendmahlsaltäre vor der Reformation, Berlin 1991, S. 75-91.
- 12 Siehe die Angaben in Anm. 11.
 - 13 Wilhelm Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen, Leipzig 1853, S. 361. Die genaue Analyse der Bauten und ihrer Datierung lieferte Kullrich, Stadtansicht (wie Anm. 6), S. 76f. Theodor Rensing, Das Dortmunder Dominikanerkloster (1309-1816), Münster 1936, S. 234f., verwarf Kullrichs Datierung von »vor 1468« und schlug statt dessen »nach 1470« vor. Vgl. auch Rolf Fritz, Dortmund. Bilder aus vier Jahrhunderten, Dortmund 1963, S. 6f.; Baxhenrich-Hartmann, Hochaltar (wie Anm. 1), S. 96; Rinke, Memoria im Bild (wie Anm. 7), S. 123f.
 - 14 Kullrich, Stadtansicht (wie Anm. 6), Taf. 1.
 - 15 Ebd., S. 70.
 - 16 Ebd.
 - 17 Ebd., S. 79f.
 - 18 Ebd., S. 97.
 - 19 Ebd., S. 96.
 - 20 Den aktuellen Stand der Diskussion dokumentiert der Ausstellungskatalog Till-Holger Borchert (Hg.), Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden, Stuttgart 2002; vgl. auch Hans Belting und Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, und Rogier van Schoute und Brigitte de Patoul (Hg.), De Vlaamse primitieven, Löwen 1994.
 - 21 Jan van Eyck, Anbetung des Lammes, um 1432, Detail aus dem so genannten Genter Altar, Öl auf Holz, 135 x 236 cm, Gent, St. Bavo. Vgl. Paul Coremans (Hg.), L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement, Antwerpen 1953, S. 123f.; Sam Segal, Die Pflanzen im Genter Altar, in: Abraham Horodisch (Hg.), De arte et libris. Festschrift Erasmus 1934-1984, Amsterdam 1984, S. 403-420; Belting und Kruse, Erfindung (wie Anm. 20), S. 144-148; Volker Herzner, Jan van Eyck und der Genter Altar, Worms 1995.
 - 22 Zu diesem literarischen Motiv und seiner mittelalterlichen Rezeption vgl. Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Tübingen u.a. 11993, S. 191-209.
 - 23 *Americae pars sexta. sive Historiae ab Hieronymo Benzono [...], à Theodoro de Bry [...]*, [Frankfurt am Main] 1596, Tafelteil, S. 2. Vgl. dazu Nils Büttner, Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000, S. 116-140; Warncke, Sprechende Bilder (wie Anm. 5), S. 64f.
 - 24 Benzoni, *America* (wie Anm. 23), Tafelteil, S. 2.
 - 25 Zitiert nach Warncke, Sprechende Bilder (wie Anm. 5), S. 65.
 - 26 Weitere Beispiele bei Warncke, Sprechende Bilder (wie Anm. 5), S. 64-80.
 - 27 Vgl. Elisabeth Rücker, Die Schedelsche Weltchronik. Das größte Buchunternehmen der Dürerzeit, München 1973, S. 7f.
 - 28 Es braucht nicht eigens betont zu werden, dass die hier gemeinte »breite Öffentlichkeit« nichts mit dem zu tun hat, was im modernen Sprachgebrauch unter diesen Begriff gefasst wird. Gemeint ist einzig eine größere Verbreitung von Wissen in den gehobenen Schichten des städtischen Bürgertums, das nicht mit der Stadtbevölkerung identisch war. So konnte ein Buch wie die Schedelsche Weltchronik schon wegen seines hohen Preises hauptsächlich von Vertretern der geistlichen und weltlichen Oberschicht erworben werden.
 - 29 Vgl. dazu Rücker, Weltchronik (wie Anm. 27), S. 72-77; Warncke, Sprechende Bilder (wie Anm. 5), S. 65 und 69.
 - 30 Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, Nürnberg 1493, fol. 270v. Derselbe Holzschnitt, der das Kapitel über die Walachei illustriert, dient auch zur Veranschaulichung Sachsens (ebd., fol. 281v).
 - 31 Vgl. dazu ausführlich Warncke, Sprechende Bilder (wie Anm. 5), S. 64-80, bes. S. 76ff.

- 32 Kullrich, Stadtansicht (wie Anm. 6), S. 97.
- 33 Vgl. Ausstellungskatalog Lucas Cranach (wie Anm. 10), S. 281.
- 34 Allgemein hierzu auch die Beiträge von Thomas Schilp und Barbara Welzel im Ausstellungskatalog *Ferne Welten* (wie Anm. 1), S. 236-274.
- 35 Wilhelm von Arborch, Rosenkranz-Retabel, Öl auf Holz, ca. 85 x 85 cm, Dortmund, Propsteikirche St. Johann der Täufer. Vgl. *Ferne Welten* (wie Anm. 1), Kat. 24 und Kat. 183*; *Stadtführer* (wie Anm. 1), S. 91f.
- 36 Den absurden Versuch, beinahe jedes architektonische Detail einem tatsächlichen Bauwerk gleichzusetzen, unternimmt Rinke, *Memoria* (wie Anm. 7), S. 90f. u.a.
- 37 André Malraux, *Psychologie de l'Art*, Paris 1947; deutsch: *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*, Hamburg 1957, S. 21f.