

BERTRAM KASCHEK

Landschaft und Heil

Eine bildtheologische Deutung der Dresdner *Johannespredigt* des Herri met de Bles

In der Kunst der Niederlande erlebte die malerische Darstellung landschaftlicher Natur ihre erste Blüte fraglos im Rahmen religiöser Bildwerke. Es waren die altniederländischen Meister der Ölmalerei, die im 15. Jhd. die technischen Mittel zur überzeugenden Evokation landschaftlicher Tiefenräume entwickelten und diese für die Gestaltung der Hintergründe von Altar- und Andachtstafeln zu nutzen wussten. So vollzog sich das Leben und Sterben Christi sowie der Heiligen für die Bildbetrachter fortan nicht mehr vor einem raum- und zeitlosen Goldgrund, sondern in einer raumzeitlich dimensionierten Anschauungswelt, wobei der Fokus der bildlichen Aufmerksamkeit zumeist weiterhin auf dem figürlichen Geschehen lag. Nach 1500 schien sich dieses Verhältnis jedoch grundsätzlich zu verkehren, als einige Antwerpener Maler zunehmend der Landschafts- gegenüber der Figurendarstellung den Vorrang auf der Bildfläche gewährten. Auf zahlreichen Tafeln von Malern wie Joachim Patinir, Herri met de Bles, Cornelis Massys oder Lucas Gassel ist der Landschaftsraum offenkundig nicht mehr nur Hintergrund für ein bildbeherrschendes figürliches Geschehen, sondern dominiert nun vielmehr selbst den Bildindruck.

Die stilgeschichtlich orientierte Kunstgeschichte des 20. Jhds. hat in diesem Wandel vor allem einen formal motivierten Prozess der Befreiung eines neuen Bildgegenstandes von den Fesseln seiner religiösen Herkunft erkennen wollen.¹ Aus diesem Blickwinkel erschien der Zuwachs an Landschaftsraum und das damit einhergehende Zurückweichen des heilsgeschichtlichen Personals gleichermaßen als Symptom des Verfalls der mittelalterlichen Frömmigkeit wie als Index einer neuzeitlich-empirischen Zuwendung zur sichtbaren Welt. In diesem Sinne wurde das formalistische Erklärungsmodell in den letzten Jahrzehnten um kulturgeschichtliche Aspekte ergänzt: Die Hinwendung der Maler zur Landschaft sei nicht allein – wie dies noch Max J. Friedländer postulierte² – auf einen frühneuzeitlichen

1 Prägnant zusammengefasst findet sich die Grundüberzeugung des formalistischen Ansatzes in einem frühen Beitrag von LUDWIG VON BALDASS: Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 34/4 (1918), 111–157, hier 112: „Das Entscheidende ist, dass die Bedeutung sich nun umgekehrt hat. Die Landschaft ist das Primäre und der religiöse Gegenstand das Sekundäre geworden.“ Eine differenzierende Ausarbeitung dieses Credo bietet die umfangreiche Überblicksdarstellung von HEINRICH G. FRANZ: Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, 2 Bde., Graz 1969.

2 Vgl. MAX J. FRIEDLÄNDER: Die Sonderart des Landschaftlichen, in: Ders.: Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen – Über die Malerei, Den Haag 1947, 9–23, hier 22.

„Raumdurst“ zurückzuführen, sondern müsse auch als Resultat eines humanistischen Interesses an antiker Kunsttheorie sowie als künstlerischer Reflex auf die im 16. Jhd. um sich greifende kartographische Erfassung der Welt verstanden werden.³ Zudem wurde auf den in Antwerpen entstehenden Kunstmarkt hingewiesen, der auf der Seite der Bildkonsumenten zur Ausdifferenzierung der Produktpalette und damit auf der Seite der Bildproduzenten zu einer Spezialisierung auf bestimmte Gattungen geführt habe.⁴ Und auch die Bilderstürme des 16. Jhds. wurden als Katalysator der Landschaftsmalerei benannt: Die Kritik der Reformatoren am katholischen Bildkult habe die Ausbildung neuer profaner Gattungen zur Ausstattung bürgerlicher Haushalte erforderlich gemacht.⁵ Im Gegenzug wurde in den letzten 30 Jahren aber auch immer wieder dafür argumentiert, die Hinwendung niederländischer Maler zur Landschaft keineswegs als Abkehr von religiösen Bildinhalten zu deuten, sondern darin vielmehr eine Transformation innerhalb der religiösen Bildkultur des 16. Jhds. zu erkennen.⁶ Das Bildsujet der Landschaft wäre dann weniger als Indiz für eine zunehmend profane Ausrichtung der Malerei zu deuten, sondern als neues Medium im Rahmen einer nach wie vor religiös verfassten Bildkultur – eine Position, die auch in vorliegendem Beitrag vertreten und stark gemacht werden soll.

3 Die formative Bedeutung antiker Kunsttheorie wird behauptet von ERNST H. GOMBRICH: Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei, in: Ders.: Die Kunst der Renaissance, Bd. 1: Norm und Form, Stuttgart 1985, 140–157; erstmals publiziert auf Engl. in: Gazette des Beaux-Arts 41 (1953). Auf mögliche Querverbindungen der frühen Antwerpener Landschaftsmalerei zur zeitgenössischen Kartographie wurde erstmals hingewiesen von WALTER S. GIBSON: Herri met de Bles: Landscape with St. John the Baptist Preaching, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art 55 (1968), 78–86, hier 82 f. Vgl. auch Ders.: „Mirror of the Earth“ – The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting, Princeton 1989, v. a. 48–59. Populär gemacht hat dieses Deutungsmodell jedoch v. a. SVETLANA ALPERS: Kunst als Beschreibung – Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985 (amerik. Erstausgabe 1983), 213–286. In ihrer Nachfolge positionieren sich auch die jüngeren Untersuchungen von NILS BÜTTNER: Die Erfindung der Landschaft – Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels (Rekonstruktion der Künste 1), zugl. Univ. Diss. Göttingen 1998/1999, Göttingen 2000 und TANJA MICHALSKY: Projektion und Imagination – Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei, Paderborn 2011.

4 Vgl. hierzu zuletzt LARRY SILVER: Peasant Scenes and Landscapes – The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market, Philadelphia 2006.

5 Diese These ist vor allem für die Kunst des späteren 16. und frühen 17. Jhds. vertreten worden. Vgl. MARC DE KLIJN: De invloed van het Calvinisme op de Noord-Nederlandse landschapschilderkunst – 1570–1630, Appeldoorn 1982. Martin Papenbrock möchte in den Werken der ab 1585 nach Frankenthal ausgewanderten niederländischen Landschaftsmaler sogar eine calvinistische „Ästhetik des konfessionellen Exils“ erkennen. Vgl. MARTIN PAPENBROCK: Landschaften des Exils – Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler (Europäische Kulturstudien 12), Köln/Weimar/Wien 2001, v. a. 205–209.

6 Vgl. REINDERT L. FALKENBURG: Joachim Patinir – Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life, Amsterdam/Philadelphia 1988; Ders.: Antithetical Iconography in Early Netherlandish Landscape Painting, in: AKIRA KOFUKU (Hg.): Bruegel and Netherlandish Landscape Painting from the National Gallery Prague, Tokyo 1990, 25–36; Ders.: The Devil is in the Detail – Ways of Seeing Joachim Patinir's „World Landscapes“, in: ALEJANDRO VERGARA (Hg.): Patinir – Essays and Critical Catalogue, Madrid 2007, 61–79.

An der Frage, ob die frühneuzeitliche Darstellung von Landschaft nun als Säkularisierungsphänomen aufzufassen sei oder nur im Rahmen christlicher Deutungsmodelle angemessen erklärt werden könne, scheiden sich nach wie vor die Geister. So hat sich diese Frontstellung in ihrer ganzen Schärfe noch unlängst an Jeroen Stumpels polemischer Reaktion auf die Veröffentlichung von Boudewijn Bakkers umfangreicher Studie *Landschap en Wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt* (2004) gezeigt. Bakker vertritt in seinem Buch die These, dass die malerische Darstellung von Landschaft in den Niederlanden zwischen 1400 und 1680 durchweg von einer traditionell-christlichen Weltanschauung getragen sei, während sein Rezensent nicht nur alles daran setzt, dieser weitreichenden These fallweise zu widersprechen, sondern darüber hinaus jede Beziehung zwischen Landschaftskunst und Theologie implizit zu bestreiten scheint.⁷ Wird also im einen Fall ein ebenso schematisches wie chimärisches ‚mittelalterliches‘ Weltbild großzügig auf neuzeitliche Gemälde aus mehreren Jahrhunderten projiziert, ohne dabei die komplizierten Verschiebungen in den theologischen Diskursen sowie in der religiösen Praxis innerhalb dieses Zeitraumes hinreichend miteinzubeziehen, werden im anderen Fall theologische Aspekte ohne genauere Begründung kategorisch ausgeblendet, um die Landschaftsmalerei als neuzeitlich-säkulare Kunstform zu behaupten. Problematisch erscheint an beiden Positionen der hohe Grad an Verallgemeinerung, der ein differenzierteres Urteil über mögliche religiöse Dimensionen von Landschaftsdarstellungen kaum noch zulässt: Der Hang zur Generalthese unterdrückt einen genauen analytischen Blick auf konkrete Beispiele und verhindert damit die Einsicht in die tatsächliche Komplexität der individuellen Bildwerke.

Aus diesem Grund möchte der vorliegende Beitrag auf eine Überblicksdarstellung zur Landschaftsmalerei der Frühen Neuzeit verzichten und stattdessen ein einzelnes Tafelbild aus der Werkstatt des Antwerpener Malers Herri met de Bles, der zu den ersten ‚Spezialisten‘ der Landschaftsdarstellung zählt, ins Zentrum der Analyse stellen. Wenn diese kleine Tafel aus der Reformationszeit im Folgenden auf ihre bildtheologischen Implikationen hin befragt wird, dann geht damit also keineswegs der Anspruch einher, die Landschaftsmalerei in den Niederlanden des 16. Jhds. per se zum religiösen Phänomen zu erklären. Vielmehr soll an einem Fallbeispiel gezeigt werden, inwiefern Landschaft im Rahmen frühneuzeitlicher Malerei als eminent theologische Bild- und Reflexionsform dienen kann, um so das bildtheologische Potential von ‚Landschaft‘ in einer spezifischen historischen Situation auszuloten. Mit der Fokussierung auf ein einzelnes Werk ist also die Hoffnung verbunden, dass bei größerer Nabsicht Strukturen und Zusammenhänge deutlicher erkennbar werden, die bei einem distanzierteren Überblick notwendig unscharf

7 Vgl. JEROEN STUMPEL: Rezension von Boudewijn Bakker: *Landschap en Wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*, Hilversum 2004, in: *Simiolus* 31,1/2 (2004/05), 115–123; Vgl. BOUDEWIJN BAKKER: Some notes on method – Regarding Jeroen Stumpel’s review of my *Landschap en Wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*, in: *Simiolus* 31,3 (2004/05), 260–263; Vgl. JEROEN STUMPEL: Jeroen Stumpel replies, in: *Simiolus* 31,3 (2004/05), 263–265.

bleiben müssten. Die Verortung des Werkes in der Bildtradition sowie im zeitgenössischen Kunst- und Religionsdiskurs soll gleichwohl plausibel machen, dass dem Fallbeispiel durchaus ein für das 16. Jhd. symptomatischer Wert beizumessen ist.

Um all dies zu leisten, soll zunächst das Bildwerk selbst vorgestellt und in seiner Erscheinungsform beschrieben und analysiert werden (I.). Sodann werden mögliche historische Rezeptionsweisen skizziert, in denen sich die für das Bild konstitutive Spannung zwischen vergnügungsorientierter und religiös motivierter Bildbetrachtung zeigt (II.). Ein Exkurs zur ikonographischen Tradition der Taufe Christi in den Niederlanden soll helfen, Herris spezifische Bildlösung mit Blick sowohl auf die gewählten als auch auf die ausgeschlagenen Gestaltungsoptionen genauer zu fassen (III.). Vor diesem Hintergrund wird dann eine erneute und vertiefende Sichtung der Tafel vorgenommen, um die theologischen Implikationen des Bildkonzepts präziser zu bestimmen (IV.). Abschließend werden die Ergebnisse zusammengeführt und auf ihren frömmigkeitsgeschichtlichen Aussagewert hin befragt (V.).

I. Die Dresdner *Johannespredigt* des Herri met de Bles

Im Zentrum der hier vorgebrachten Überlegungen soll eine Tafel stehen, die sich heute in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden befindet (Abb. 1).⁸ Das kleine in Öl auf Eichenholz ausgeführte Gemälde misst 27 × 41 cm und ist weder signiert noch datiert. Es wird dem Maler Herri met de Bles zugeschrieben, der im zweiten Drittel des 16. Jhds. in Antwerpen tätig war.⁹ Dargestellt ist die Bußpredigt Johannes des Täufers vor einer erhabenen Naturkulisse. Letztere füllt einen Großteil der Bildfläche, während das figürliche Geschehen sich fast ausschließlich im linken unteren Bildeck abspielt. Überdeutlich zeigt sich hier das eingangs beschriebene neue Verhältnis von Figur und Landschaft, bei dem die christliche Staffage selbst dann ins Hintertreffen zu geraten droht, wenn sie im Vordergrund dargeboten wird. Die großen Schauwerte des Gemäldes sind nämlich gewiss nicht unter den dargestellten

8 Abb. 1: HERRI MET DE BLES: Predigt Johannes des Täufers, um 1535, Öl/Eichenholz, 27 × 41 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Alte Meister. Vgl. zur Tafel zuletzt UTA NEIDHARDT / CHRISTOPH SCHÖLZEL: Zwei Bilder von Herri met de Bles in der Dresdner Gemäldegalerie, in: *Dresdener Kunstblätter* 39/5 (1995), 144–150. Einen Überblick über die Ikonographie der Johannespredigt in den Niederlanden bietet ANJA HARTMANN-JANSSEN: Die Predigt Johannes des Täufers – Konfessionelle Elemente in der religiösen Historienmalerei der Gegenreformation in den Niederlanden – Eine ikonologische Analyse des Motivs der Predigt Johannes des Täufers im 16. und frühen 17. Jahrhundert, zugl. Univ. Diss. Osnabrück 2007, entnommen am 11. 10. 2017, 14:00 Uhr: <https://repositorium.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2007013112?mode=full>.

9 Die Zuschreibung war lange Zeit umstritten. FRANZ: *Niederländische Landschaftsmalerei*, Bd. 1, 81 hält die Tafel für ein „Werk von zweiter Hand nach einem Vorbild de Bles“. Dieser Ansicht folgt auch GIBSON: „Mirror of the Earth“ 27. Jüngere gemäldetechnologische Untersuchungen konnten allerdings zeigen, dass sämtliche Figuren der Predigtgruppe nicht nur von Beginn an in der Unterzeichnung festgelegt waren, sondern auch maltechnisch derart mit den umliegenden Partien verbunden sind, dass von einer einheitlichen Konzeption wie auch von einer einzigen ausführenden Hand auszugehen ist. Vgl. NEIDHARDT / SCHÖLZEL: *Zwei Bilder* 148.



Abb. 1: HERRI MET DE BLES: Predigt Johannes des Täufers, um 1535, Öl/Eichenholz, 27 × 41 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Alte Meister.

Menschen, sondern in den teils bizarren Fels- und Bergformationen, der abwechslungsreichen Pflanzenwelt und den atmosphärischen Effekten zu finden. In einem großen diagonalen Zug erstreckt sich der Landschaftsraum vom felsig-braunen Vordergrund links über die saftig-grünen Felder und Wälder des Mittelgrundes hinweg bis zur dunstig-verblauenden Horizontlinie des Meeres am rechten Bildrand. In der linken Bildhälfte ist dagegen der Blick in die Ferne von einem mächtigen und dicht belaubten Baum verstellt. Bildmittig erhebt sich wiederum in einiger Entfernung ein gewaltiges, bis in die Wolken reichendes Felsmassiv, das farblich wie räumlich zwischen der dunkelgrünen Baumkrone und dem hellblaugrauen Wolkenhimmel vermittelt. Der Tiefensog des Bildes ergibt sich also in erster Linie aus der Abfolge farblich differenzierter Raumzonen und einer ebenfalls farblich evozierten Luftperspektive, welche die Welt in der Ferne blasser und unschärfer erscheinen lässt. So kann man etwa bei den Bäumen des Mittelgrundes mitunter noch einzelne Blätter ausmachen, während jenseits der Stadt am rechten Bildrand schließlich alle Elemente der Landschaft in einem blauen Dunst verschwimmen. Da weder klare Fluchtlinien noch deutlich erkennbare Verkehrswege durch den Bildraum führen, gibt es für den Betrachter keine vorgezeichneten oder gar festgelegten Blickbahnen. Nur dann und wann finden sich kleinere Pfade oder Schneisen, die einen räumlichen Zusammenhang andeuten, ohne diesen jedoch systematisch zu entwickeln. Das Auge kann somit frei durch die Landschaft schweifen, ohne von der Komposi-

tion auf eine bestimmte Route gezwungen zu werden. Der starke diagonale Tiefensog mag es sogar dazu verführen, die markante, farblich akzentuierte Figurenszene im linken Vordergrund zu überspringen und ungebunden im Bildraum zu vagabundieren.

Am Fuße des mächtigen Baumes am linken Bildrand ist Johannes der Täufer in rotem Gewand und mit einem feinen freischwebenden Heiligenschein über seinem Kopf zu erkennen. Er sitzt vor der dunklen Öffnung des ausgehöhlten Baumstamms und predigt, eindringlich gestikulierend, zu der vor und unter ihm versammelten Menschenmenge. Wie viele Menschen gekommen sind, um seiner Predigt beizuwohnen, ist schwer abzuschätzen, da die meisten der Anwesenden hinter den Felsen ganz im Vordergrund verborgen sind – doch müssen es deutlich mehr sein als man auf den ersten Blick vermutet hätte. Hier deutet sich bereits ein Spiel mit unserer Wahrnehmung an, das für die Bildsprache von Herri met de Bles kennzeichnend ist und auf das wir noch zurückkommen werden. Die Zuhörer sind also auf zwei Ebenen angesiedelt: Zum einen sind zu den Füßen des Predigers sitzende Frauen und orientalisch gekleidete Männer zu erkennen, die gewissermaßen die Spitze jener Gruppe bilden, die sich hinter dem Felsen bis zu den mit Lanzen, Schilden und einem Morgenstern bewaffneten Soldaten zieht, die etwas weiter rechts zu sehen sind.¹⁰ Demgegenüber etwas erhöht und näher zum Betrachter befinden sich zum anderen einige stehende Männer, von denen die beiden vordersten am auffälligsten in Szene gesetzt sind. Sie sind in antikisierende Gewänder gekleidet – der linke trägt eine blaue Toga, der rechte ein rotes Wams und einen Kranz aus Lorbeer oder Weinlaub – und schenken der Predigt des Täufers offenbar nur wenig Aufmerksamkeit. Auf sie werden wir am Ende der Untersuchung noch einmal genauer zurückkommen.

Alle vier Evangelien (Mt 3; Mk 1; Lk 3; Joh 1) berichten von Johannes dem Täufer, dem ‚Prediger in der Wüste‘, und so weist auch der Motivbestand der Dresdner Tafel mögliche Bezüge zu allen vier Evangelien auf. Matthäus bietet eine ausführliche und zugleich dichte Schilderung der Ereignisse, die ausführlich zitiert sei:

„In jenen Tagen trat Johannes der Täufer auf und verkündete in der Wüste von Judäa: Kehrt um! Denn das Himmelreich ist nahe. Er war es, von dem der Prophet Jesaja gesagt hat: Stimme eines Rufers in der Wüste: Bereitet den Weg des Herrn! Macht gerade seine Straßen! Johannes trug ein Gewand aus Kamelhaaren und einen ledernen Gürtel um seine Hüften; Heuschrecken und wilder Honig waren seine Nahrung. Die Leute von Jerusalem und ganz Judäa und aus der ganzen Jordangegend zogen zu ihm hinaus; sie bekannten ihre Sünden und ließen sich im Jordan von ihm taufen. Als Johannes sah, dass viele Pharisäer und Sadduzäer zur Taufe kamen, sagte er zu ihnen: Ihr Schlangenbrut, wer hat euch denn gelehrt, dass ihr dem kommenden Zorngericht entrinnen könnt? Bringt Frucht hervor, die eure Umkehr

¹⁰ Vgl. NEIDHARDT / SCHÖLZEL: Zwei Bilder 149. Sie weisen darauf hin, dass manche Figurentypen auf einen Holzschnitt des Jan Swart zurückzuführen sind, Herri sich bei seinem Bildpersonal also vorgeprägter Formeln bediente.

zeigt, und meint nicht, ihr könntet sagen: Wir haben Abraham zum Vater. Denn ich sage euch: Gott kann aus diesen Steinen Kinder Abrahams erwecken. Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt; jeder Baum, der keine gute Frucht hervorbringt, wird umgehauen und ins Feuer geworfen. Ich taufe euch nur mit Wasser zur Umkehr. Der aber, der nach mir kommt, ist stärker als ich und ich bin es nicht wert, ihm die Sandalen auszuziehen. Er wird euch mit dem Heiligen Geist und mit Feuer taufen. Schon hält er die Schaufel in der Hand; und er wird seine Tenne reinigen und den Weizen in seine Scheune sammeln; die Spreu aber wird er in nie erlöschendem Feuer verbrennen.“ (Mt 3, 1–12)

Johannes der Täufer wird hier als endzeitlicher Bußprediger vorgestellt, der das bevorstehende Jüngste Gericht und das darauffolgende Gottesreich ankündigt und seine Zuhörer zu einer grundstürzenden Umkehr, zu einer radikalen Reform der Lebensführung bewegen will. Er selbst geht als bedürfnisloser Asket mit gutem Beispiel voran, indem er sich in kratzendes Kamelhaar kleidet und sich von Heuschrecken ernährt. In der Fassung der Bußpredigt bei Lukas fordert er zudem die Gütergemeinschaft: „Wer zwei Gewänder hat, der gebe eines davon dem, der keines hat, und wer zu essen hat, der handle ebenso.“ (Lk 3, 11) Eindringlich warnt er seine jüdischen Zuhörer, sich nicht auf die Zugehörigkeit zum Stamme Israels zu verlassen: Nur wer sein Leben aktiv zum Guten ändere, werde dem Zorn Gottes entgehen.

Im Hinblick auf das Bild ist vorerst Folgendes zu lernen: Der felsige Vordergrund und der ausgehöhlte Baum stehen offenbar als Chiffren für die unwirtliche Wüste von Judäa, in die sich der Täufer zurückgezogen hat, um in größtmöglicher Kulturferne sein asketisches Lebensideal zu verwirklichen. So darf man in der Stadt am rechten Bildrand gewiss die Metropole Jerusalem erkennen, aus der wohl auch die meisten der Zuhörer des Johannes gekommen sind. Die Landschaft ist hier demnach als programmatisches Gegenbild zur urbanen Zivilisation konzipiert: Sie zeigt nicht nur sinnfällig die Distanz zur städtisch-bequemen Wohlstandskultur an, sondern verkörpert darüber hinaus auch eine alternative Raumordnung, die im Gegensatz zu den engen Gassen der Großstadt kein festes Koordinatennetz kennt und Umwege durchs Unwegsame bereithält. Wie etwa die Menschenmenge aus der Stadt zu Johannes gelangt ist, lässt sich nicht genau rekonstruieren, sondern lediglich suchenden Auges errahnen: Die Pfade des Mittelgrundes verlieren sich immer wieder im Unbestimmten, doch immerhin ist am rechten Bildrand eine freie Wiesen-schneise zu erkennen, die eine Verbindung zur Stadt herstellt. Ganz klein sind dort auch zwei Männer mit Lanzen zu erkennen, die sich möglicherweise noch auf dem Weg zum Täufer befinden. Die bewaffneten Männer, die der Predigt bereits beiwohnen, lassen sich wohl als jene Soldaten identifizieren, denen Johannes laut Lukas-Evangelium zuruft: „Misshandelt niemand, erpresst niemand, begnügt euch mit eurem Sold!“ (Lk 3, 14) Und so sind vielleicht auch die beiden antikisch gekleideten Männer als Vertreter der bei Matthäus erwähnten Pharisäer und Sadduzäer, mit denen Johannes besonders scharf ins Gericht geht, zu deuten. Als unscheinbare Antithese sind ihnen auf der rechten Bildhälfte jenseits des Flusses zwei kleine

Figuren, ebenfalls in Rot und Blau gekleidet, gegenübergestellt,¹¹ in denen man einen blinden Pilger und seinen kindlichen Führer erkennen kann: Exempel der von Johannes geforderten Nächstenliebe.

Auf die Johannespredigt folgt bei den Synoptikern jeweils der Bericht über die wundersame Taufe Christi im Jordan, bei der sich die Gottnatur Jesu in einem himmlischen Ereignis offenbart: „Zusammen mit dem ganzen Volk ließ auch Jesus sich taufen. Und während er betete, öffnete sich der Himmel, und der Heilige Geist kam sichtbar in Gestalt einer Taube auf ihn herab, und eine Stimme aus dem Himmel sprach: *Du bist mein geliebter Sohn, an dir habe ich Gefallen gefunden.*“ (Lk 3,21 f)

Tatsächlich findet sich eine entsprechende Szene auch in Herri Bild: Im Mittelgrund, am Fuße der immer höher aufragenden Felsen ist winzig klein – malerisch nur mit wenigen feinen Pinselstrichen angedeutet – das Taufgeschehen zu erkennen. Jesus steht knietief im Wasser, während Johannes ihn vom Ufer des Flusses aus tauft und ein Engel hinter ihm Jesu Gewand hält. Von einer hellen Öffnung des Wolkenhimmels aus sendet Gottvater mit einem Lichtstrahl die Taube des Heiligen Geistes herab, die direkt über dem Taufgeschehen in einer goldenen Gloriole schwebt. So ist die Szene deutlich im Bildfeld markiert und trotz ihrer Winzigkeit kaum zu übersehen.

Ganz offenkundig haben wir es mit einer Simultandarstellung zu tun, die zeitlich aufeinanderfolgende Ereignisse einer biblischen Geschichte in einem atmosphärisch-weiten Bildraum vereint.¹² Die Landschaft dient hier also der Entfaltung einer Bilderzählung, die nicht als einheitliches Geschehenskontinuum konzipiert ist, sondern in räumlich getrennte Episoden zerfällt. So ist auch der Bildraum selbst keineswegs mit systematischer Kohärenz entwickelt, sondern ebenfalls aus diskontinuierlichen – wenn auch farblich verschliffenen – Schichten, deren topographische Verbindung unklar bleibt, zusammengesetzt. Paradigmatisch zeigt sich dies am Verlauf des Jordans, der als winziger Wasserstrahl dem Felsen im äußersten Vordergrund am Bildrand unten links entspringt: Wie man sich den Wasserlauf bis hin zur Taufszene und darüber hinaus genau vorzustellen hat, wird aus dem Bild selbst nicht wirklich ersichtlich. Der Betrachter ist demnach vor die Aufgabe gestellt, den räumlichen wie den narrativen Zusammenhang der einzelnen Szenen zu erschließen und somit auch die damit einhergehende zeitliche Dimensionierung des Bildraumes selbsttätig vorzunehmen. So muss sich bei vorauszusetzender Kenntnis der biblischen Texte alsbald die Erkenntnis einstellen, dass hier die Landschaft ebenso wenig als ein beliebiger Hintergrund der figürlichen Szenen zu verstehen ist wie

11 Zu dieser Form der bei Herri immer wiederkehrenden antithetischen Bildstruktur vgl. FALKENBURG: *Antithetical Iconography*.

12 Vgl. AKIRA KOFUKU: *Herri met de Bles and Some Considerations on Simultaneous Representation in Early Flemish Painting*, in: JAMES H. MARROW / NORMAN E. MULLER / BETSY J. ROSASCO (Hg.): *Herri met de Bles – Studies and Explorations of the World Landscape Tradition*, Turnhout 1998, 143–151.

diese als willkürliche Zutaten zur Landschaft zu deuten sind. Vielmehr offenbart sich der imaginäre Landschaftsraum als Vollzugsform einer Bildargumentation, die auf die aktive Mitarbeit des Betrachters setzt und in hohem Maße dessen visuelle Aufmerksamkeit fordert. Als thematisches Zentrum der Tafel lässt sich bereits die Frage nach dem Offenbarwerden Gottes in der Welt ausmachen, die nicht zuletzt durch das gespannte Verhältnis von Figur und Landschaft aufgeworfen wird. Um herauszufinden, welche möglichen Antworten das Bild auf diese Frage bereithält, gilt es nun seinen historischen Ort zu rekonstruieren.

Wie bereits erwähnt, wird das Dresdner Gemälde heute Herri met de Bles zugeschrieben. Archivalisch gesicherte Informationen zu Werk und Person dieses Malers sind rar.¹³ Zudem hat er seine Gemälde in der Regel weder datiert noch signiert. Vermutlich ist er mit jenem „Herry de Patenir“ identisch, der 1535 in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wurde und offenbar in einem verwandtschaftlichen wie auch professionellen Verhältnis zu Joachim Patinir [um 1475–1524] stand.¹⁴ Die Forschung geht inzwischen davon aus, dass er der Leiter einer produktiven Werkstatt war, in der mitunter mehrere Mitarbeiter an einer Tafel arbeiteten, die Staffage oft von anderer Hand als die Landschaft ausgeführt wurde und verschiedene Varianten nach bereits bestehenden Bildformularen des Meisters angefertigt wurden.¹⁵ Die effiziente und pragmatische Arbeitsweise der Werkstatt sollte jedoch nicht dazu verleiten, die Bilder in konzeptueller Hinsicht zu unterschätzen. Zwar mag die Staffage seiner Landschaften mitunter austauschbar erscheinen, doch ist stets ein sinnfälliges Verhältnis zwischen Bildraum und Bildpersonal festzustellen. So zählen zu den immer wiederkehrenden ikonographischen Themen neben der Johannespredigt, von der etwa 20 Versionen überliefert sind,¹⁶ die Kreuztragung Christi, der Gang nach Emmaus, der Barmherzige Samariter, der Hl. Hieronymus sowie Bergwerksszenen. Da auf allen Gemälden das figurliche Geschehen stets in spektakulären Landschaftsräumen angesiedelt ist, gilt Herri seit jeher als Spezialist auf diesem Gebiet.

Bereits Joachim Patinir war von seinen Zeitgenossen für sein Vermögen der Landschaftsdarstellung gelobt worden: Kein geringerer als Albrecht Dürer nennt ihn im Tagebuch seiner Niederländischen Reise (1521) den „gut landschaftt mahler“¹⁷. Über Herri besitzen wir zwar keine Aussagen von unmittelbaren Zeitge-

13 Die meisten Angaben sind uns durch KAREL VAN MANDER überliefert, der in seinem *Schilderboek* von 1604 jedoch unumwunden zugibt, nicht viel „über diesen Herri“ in Erfahrung gebracht zu haben. Herri sei in Bouvignes, in der Nähe von Dinant geboren und sodann „ohne einen Meister gehabt zu haben, [...] selbst ein Meister geworden.“ Vgl. CAREL VAN MANDER: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler* – Textabdruck nach der Ausgabe von 1617, Bd. 1, München/Leipzig 1906, 161, 164.

14 Vgl. REINDERT L. FALKENBURG: Art. Bles, Herri met de, in: *Allgemeines Künstlerlexikon XI* (1995), 491–493, hier 492.

15 Vgl. hierzu v. a.: JACQUES TOUSSAINT (Hg.): *Autour de Henri Bles* (Kat. Ausst. 30. Mai – 1. Nov. 2000, Musée des Arts Anciens, Namur), Namur 2000.

16 Vgl. die Auflistung der „Johannespredigten“ bei TOUSSAINT: *Autour de Henri Bles* 170 f.

17 HANS RUPPRICH (Hg.): *Dürers schriftlicher Nachlass*, Berlin 1956, Bd. 1, 169.

nossen, doch ist zumindest sein früher Nachruhm im letzten Drittel des 16. Jhds. gut belegt: Kunstschriftsteller wie Dominicus Lampsonius (1572), Giovanni Paolo Lomazzo (1584) oder Karel van Mander (1604) preisen ihn als ruhmreichen Nachfolger Patinirs.¹⁸ Van Mander weiß zudem von der Popularität seiner Werke „an vielen Orten bei den Kunstfreunden“ zu berichten: Neben verschiedenen niederländischen Sammlern nennt er vor allem Kaiser Rudolf II. und verweist darauf, dass Herri's Bilder „namentlich in Italien sehr begehrt sind“.¹⁹ Darüber hinaus weist der Biograph in anekdotischer Form auf jene Qualitäten der Gemälde hin, die das Publikum um 1600 – und vielleicht auch Herri's unmittelbare Zeitgenossen – angesprochen haben könnten.

II. Historische Rezeptionsmodi

Zum einen nennt van Mander Herri den „Meister mit der Eule“, da er „auf allen seinen Werken eine kleine Eule“ angebracht habe, „die manchmal so verborgen sitzt, dass die Leute einander lange suchen lassen und einer mit dem anderen wettet, er werde sie nicht finden, und sich so mit dem Suchen nach der Eule die Zeit vertreiben.“²⁰ Damit ist eine Form ästhetischen Vergnügens angesprochen, die sich erst in einer sozialen Rezeptionssituation vollauf entfalten kann: Der Suchbildcharakter von Herri's Landschaften macht diese potentiell zu Partituren unterhaltsamer Gesellschaftsspiele, in denen der performative Charakter der notwendig zeitintensiven Bildwahrnehmung für die Teilnehmenden selbst thematisch wird. Womöglich hat Herri, der in Italien Civetta (also: Käuzchen) genannt wurde, mit der kleinen Eule sogar im Sinne einer ‚Signatur‘ seine Autorschaft bezeugt, was die programmatische Dimension des Motivs zusätzlich unterstreichen würde.²¹ Auch in der Dresdner *Johannespredigt* findet sich schließlich ein solches Käuzchen: Es hockt über dem predigenden Täufer in einer kleinen Öffnung des mächtigen Baumstamms und wartet darauf, vom aufmerksamen Betrachter entdeckt zu werden.

Am Beispiel eines Gemäldes, das er offenbar beim Amsterdamer Kunstsammler Marten Papenbroeck gesehen hat, wirft van Mander aber auch die Frage nach der inhaltlichen Lesbarkeit der zu entdeckenden Details auf.²² Bei dem Bild (Abb. 2)²³ handele es sich, wie er schreibt, um eine „ziemlich große und fein ausgeführte Land-

18 Zur frühneuzeitlichen Rezeptionsgeschichte vgl. WALTER S. GIBSON: The Man with the Little Owl – The Legacy of Herri Bles, in: MARROW / MULLER / ROSASCO (Hg.): Herri met de Bles 131–142.

19 VAN MANDER: Das Leben 161, 164.

20 Ebd., 164.

21 Als vertrauenswürdige Signatur kann die Eule jedoch nicht gelten. Vgl. FALKENBURG: The Devil 61, 78.

22 Auch dieses Gemälde befindet sich heute in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister: Gal. Nr. 806.

23 Abb. 2: HERRI MET DE BLES: Affen plündern den Kram eines unter einem Baum eingeschlafenen Händlers, um 1500, Öl/Eichenholz, 59,5 × 85,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Alte Meister.



Abb. 2: HERRI MET DE BLES: Affen plündern den Kram eines unter einem Baum eingeschlafeneden Händlers, um 1500, Öl/Eichenholz, 59,5 × 85,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Alte Meister.

schaft [...] mit einem Krämer, der unter einem Baum liegt und schläft, dieweil ein Trupp Affen damit beschäftigt ist, seinen ganzen Kram fortzuschleppen, ihn überall an den Bäumen aufzuhängen und sich über den Schlafenden lustig zu machen. Dieses Bild deuten einige als Verspottung des Papstes. Die Affen sollten die Martins oder Martinisten [sein], die Anhänger Luthers, die das Wesen des Papstes, das sie Krämerei nennen, aufdecken. Doch deuten sie das vielleicht falsch, und hatte Herri gar nicht etwas derartiges gemeint; denn die Kunst soll nicht der Verspottung dienen.²⁴

Mit wunderbarer Klarheit benennt van Mander hier den Zwiespalt des Interpretieren: Soll man angesichts einer Landschaft mit scheinbar ganz profaner Staffage einen religiösen Hintersinn vermuten – oder besser nicht? Obgleich van Mander sich nicht völlig sicher zu sein scheint, entscheidet er sich letztlich doch ziemlich klar gegen eine sinnbildliche Deutung. Allerdings begründet er hierbei seine Ansicht nicht unter Berufung auf das Bild und dessen Motivbestand, sondern führt lediglich ein a priori gefälltes, normatives Urteil an: Kunst ‚soll‘ nicht verspotten! Insofern sollte

man im Gegenzug van Manders Verdikt weniger als vertrauenswürdige Einschätzung eines Beinahe-Zeitgenossen werten, sondern vielmehr als Ausdruck seines persönlichen Kunstideals, das die Malerei jenseits konfessioneller Streitigkeiten positionieren möchte.²⁵ Betrachtet man die Landschaft mit dem Händler und den Affen nämlich etwas genauer, wird man feststellen müssen, dass die von van Mander verworfene Deutung möglicherweise doch eine gangbare Richtung anzeigt. Denn die Affen haben keineswegs irgendeinen beliebigen ‚Kram‘ hoch in die Bäume gehängt, sondern vor allem Rosenkränze und weiteres katholisches Devotionswerkzeug. Versteht man nun die Affen – einem frühneuzeitlichen Topos folgend²⁶ – als allegorische Verkörperungen von Menschen, denen die rechte Vernunft fehlt und die deshalb den sinnlichen Reizen der Krämerware erliegen, dann könnte man dem Gemälde durchaus einen religionssatirischen Unterton attestieren. Die Affen wären dann allerdings kaum als die Anhänger Luthers zu deuten, sondern vielmehr als sinnenfrohe Katholiken, die sich von schönem Tand zu einer veräußerlichten Frömmigkeitspraxis verführen lassen.²⁷

Obgleich van Manders literarisch stilisierte Anekdoten, die ein halbes Jahrhundert nach der Entstehung von Herris Gemälden verfasst wurden, gewiss nicht als Tatsachenberichte aufgefasst werden können, geben sie doch Auskunft über historisch durchaus plausible Formen des frühneuzeitlichen Umgangs mit Landschaftsgemälden. Eine vollzugsorientierte Betrachtungsweise, die vor allem das ästhetische Potential einer kleinteilig-detailreichen Bildwelt auszukosten bemüht ist, steht dabei einem auf semantische Sinnerschließung zielenden Rezeptionsmodus gegenüber – wobei unsere bisherigen Ausführungen bereits darauf hindeuten, dass es sich dabei vermutlich nicht um einander ausschließende Alternativen, sondern eher um ineinandergreifende Aneignungsformen handelt. Denn auf der fast schon selbstzweckhaften Suche nach der kleinen Eule kann und wird ein jeder Betrachter

25 Zum irenischen Kunstideal Karel van Manders, das dieser am Hofe Rudolfs II. in Prag in geradezu utopischer Weise verwirklicht sah, vgl. JÜRGEN MÜLLER: *Concordia Pragensis – Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck – Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfnischen Hofkünstler*, München 1993. Sinnbildlich verdichtet ist dieses Ideal in der Figur der ‚Hermathena‘. Vgl. hierzu JÜRGEN MÜLLER / BERTRAM KASCHEK: „Diese Gottheiten sind den Gelehrten heilig“ – Hermes und Athena als Leitfiguren nachreformatorischer Kunsttheorie, in: JÜRGEN MÜLLER / UWE M. SCHNEEDE (Hg.): *Die Masken der Schönheit – Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*, Hamburg 2002, 27–32.

26 Vgl. HORST W. JANSON: *Apes and Ape-Lore in the Middle Ages and Renaissance*, London 1952.

27 Eine ausführliche und inspirierte Interpretation des Gemäldes bietet MICHEL WEEMANS: *Herri met de Bles's Sleeping Peddler – An Exegetical and Anthropomorphic Landscape*, in: *Art Bulletin* 88 (2006), 459–481. Vgl. auch MICHEL WEEMANS: *Herri met de Bles' Way to Calvary – A Silenic Landscape*, in: *Art History* 32 (2009), 307–331 sowie jetzt umfassend MICHEL WEEMANS: *Herri met de Bles – Les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Érasme*, Paris 2013. In seinen Publikationen weist Weemans auf zahlreiche anthropomorphe Landschaftsformationen in Herris Gemälden hin und deutet diese „potential images“ (Dario Gamboni) als optische Impulsgeber, die eine hermeneutische Dynamik in Gang setzen und den Betrachter zum Nachvollzug einer im Bild selbst zu verortenden visuellen Exegese führen können. Auch in der Dresdner *Johannespredigt* lassen sich anthropomorphe Felsformationen finden. Dieser Aspekt des Gemäldes soll in vorliegendem Zusammenhang jedoch nicht eigens thematisiert werden.

unzählige Motive entdecken, deren möglichen Sinngehalt es stets zu klären gilt. Die soeben diskutierten Affen etwa machen – unabhängig davon, ob man sie nun als Lutheraner oder Katholiken deutet – aufgrund ihres Umgangs mit den konfessionell hochgradig aufgeladenen Rosenkränzen in jedem Fall deutlich, dass Herris Landschaften von den religiösen Verwerfungen ihrer Entstehungszeit nicht unberührt geblieben sind.²⁸ Und so ist auch hinsichtlich des hier im Zentrum stehenden Gemäldes der *Johannespredigt* die Frage zu stellen, ob und inwiefern ein adäquates Verständnis der gewählten Bildform nur im Rückgriff auf theologische Denkfiguren und Debatten der Reformationszeit zu erlangen ist. Einer möglichen Antwort kann man sich nähern, indem man jene Gestaltungsoptionen in den Blick nimmt, die Herri offenkundig ausschlägt und damit implizit negiert. Denn erst wenn man zur Kenntnis nimmt, wie sich Herris Tafel zur dominanten Bildtradition der Taufe Christi sowie zu deren zeitgenössischen Aktualisierungen verhält, kann man das spezifische Kalkül seiner Bildsprache, das sich nicht zuletzt im Verhältnis von Figur und Landschaft kundtut, angemessen einschätzen.

III. Exkurs: Zur Bildtradition der Taufe Christi in den Niederlanden

Die wohl eindrücklichste Darstellung der Taufe Christi in der altniederländischen Malerei bietet Rogier van der Weyden mit seinem heute in der Berliner Gemäldegalerie befindlichen *Johannesretabel* (Abb. 3),²⁹ das auf drei gleichgroßen Tafeln, die jeweils von einer gemalten gotischen Scheinarchitektur gerahmt sind, bedeutende Stationen aus dem Leben Johannes des Täufers farbige vergegenwärtigt: links seine Geburt, in der Mitte die Taufe Christi und rechts die Enthauptung des Täufers.³⁰ In den steingrauen Bogenläufen der architektonischen Rahmung werden weitere Begebenheiten des Johannes- und des Jesuslebens in kleinen Szenen lebendig geschildert. Für unseren Zusammenhang ist vor allem die Mitteltafel von Belang, die auch das konzeptuelle Zentrum des Retabels bildet. Hier bekommen wir in großer Detailgenauigkeit und in kompositioneller Vollendung jene Szene präsentiert, die in Herris Dresdner Bild im Mittelgrund nur als winzige Miniatur dargeboten ist. Rogier hat die mittlere Tafel und zugleich auch das gesamte Retabel auf die zentrale Figur Christi ausgerichtet, die passgenau von Johannes und dem das Gewand

28 Zum polemischen Potential des Rosenkranzes als Bildmotiv in den konfessionellen Kontroversen des 16. Jhds. vgl. ROLF QUEDNAU: Rom bannt Luther – Michelangelos Jüngstes Gericht im Lichte der konfessionellen Spaltung, in: ANDREAS TACKE (Hg.): Kunst und Konfession – Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563, Regensburg 2008, 348–424, hier v. a. 385 ff (mit weiterführender Literatur).

29 Abb. 3: ROGIER VAN DER WEYDEN: Der Johannesaltar, um 1455, Öl/Eichenholz, 79 × 147 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

30 Vgl. hierzu ROBERT SUCKALE: Rogier van der Weyden – Die Johannestafel – Das Bild als stumme Predigt, Frankfurt a. M. 1995; DIRK DE VOS: Rogier van der Weyden – The Complete Works, Antwerpen 1999, 285–290; BASTIAN ECLERCY / STEPHAN KEMPERDICK / JOCHEN SANDER (Hg.): The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden, Ostfildern 2009, 352–357.



Abb. 3: ROGIER VAN DER WEYDEN: Der Johannesaltar, um 1455, Öl/Eichenholz, 79 × 147 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Foto: Christoph Schmidt und Volker-H. Schneider

haltenden Engel flankiert wird: Ohne von anderen Körpern überschritten zu werden, bietet Christus seinen nur mit einem Lententuch bekleideten Leib in vollkommener Integrität dem Betrachter dar. Festgehalten ist der Moment, in dem Johannes die Taufe vollzieht: Der Himmel öffnet sich und Gottvater sendet seinen Geist in Form einer Taube hinab, begleitet von den – eigentlich angesichts der Verklärung gesprochenen – Worten: „Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen gefunden habe; auf ihn sollt ihr hören.“ (Mt 17,5)

Mit seinem ganz auf die vertikale Mittelachse ausgerichteten Retabel knüpft Rogier unverkennbar an ein Darstellungsschema der Taufe Christi an, das seit der Spätantike gängig war und das im Kuppelmosaik des arianischen Baptisteriums Theoderichs in Ravenna (um 500) eine mustergültige Ausformulierung gefunden hatte (Abb. 4).³¹ Dort ist mit dem Bildort zugleich der sakramental-liturgische Kontext der Ikonographie angezeigt: Die Taufe Christi präfiguriert die im Baptisterium vorzunehmende Taufe der Christen, die durch diesen Initiationsritus in die Kirche eingliedert werden sollen.³² Im Falle Rogiers ist der ursprüngliche Bestimmungsort

31 Abb. 4: Kuppelmosaik im Baptisterium der Arianer, 5./6. Jhd., Mosaik, Ravenna, Baptisterium der Arianer. Zur Ikonographie der Taufe Christi allgemein vgl. GERTRUD SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1: Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi, Gütersloh 1966, 137–152; FRIEDRICH-AUGUST VON METZSCH: Johannes der Täufer – Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst, München 1989, 73–96. Zur Ikonographie der Taufe in theologischer Perspektive vgl. ALEX STOCK: Poetische Dogmatik – Gotteslehre, Bd. 3: Bilder, Paderborn 2007, 286–306.

32 Vgl. KLAUS BEITL: Art. Taufe, in: Lexikon für Theologie und Kirche IX (2017), 1282–1295, hier 1291.



Abb. 4: Kuppelmosaik im Baptisterium der Arianer, 5./6. Jhd., Mosaik, Ravenna, Baptisterium der Arianer.

des Retabels zwar umstritten, doch ist wohl auch sein Bild auf das im Kirchenraum zu vollziehende Taufsakrament zu beziehen, was sich durchaus auch an der landschaftlichen Ausgestaltung des traditionellen Schemas ablesen lässt.³³

Rogier weiß Raum- und Flächenordnung des Bildes in idealer Weise zu verbinden. So findet das die Taube des Heiligen Geistes umspielende Spruchband Gottes ein reizvolles Echo und eine formale Fortführung im breiten Wasserlauf, der vom fernen Horizont her auf den Betrachter zuzufießen scheint. Die vertikale, Himmel

33 Während SUCKALE von einer Aufstellung in der Brügger St. Jakobskirche ausgeht, votiert DE VOS für die originale Bestimmung für die spanische Kartause Miraflores. Letzterem schließen sich auch KEMPERDICK / SANDER an.

und Erde verbindende Bewegung von oben nach unten konvergiert so mit der Bewegung aus der Raumbtiefe zum Vordergrund. Die Landschaft bildet demnach nicht nur eine passende Hintergrundfolie, die das Ereignis sinnfällig am Jordan lokalisiert, sondern dient einer ästhetischen Dynamisierung des Bildes, durch die alle Aufmerksamkeit auf den zentralen Christusleib gelenkt wird. Dieser bildet denn auch die Schaltstelle zwischen Bild- und Betrachtterraum: Während Christus die Taufe von Johannes in stiller Demut empfängt, leitet er diese letztlich von Gott im Himmel ausgehende Auszeichnung durch seinen Segensgestus an den Betrachter vor dem Altar weiter.

Rogiers Triptychon als Ganzes erfordert eine chronologische Lektüre in Lese- richtung von links nach rechts und entspricht damit der Logik historisch fort- schreitender Zeit. In kompositioneller Hinsicht sind jedoch beide Seitentafeln ver- möge ihrer perspektivischen Raumkonstruktion auf das Zentralbild ausgerichtet, das mit der Taufszene und der trinitarischen Theophanie Christi eine vertikale Achse der Gegenwärtigkeit ausbildet, in der die Sukzession der bildlichen Erzäh- lung zugunsten der bezwingenden Präsenz des idealen, segenspendenden Christus- leibes aufgehoben ist.³⁴ Der dargestellte historische Moment, angezeigt durch die im Fall befindlichen Wassertropfen, die zwischen der taufenden Hand des Johannes und dem Christushaupt zu erkennen sind, wird mittels der hieratischen Frontalität der Komposition in einen quasi überzeitlichen Zustand überführt. Angesichts die- ser absoluten Konzentration auf ein ‚stehendes Jetzt‘ verwundert es nicht, dass Ro- gier hier keine Simultandarstellung der Johannespredigt in den farbigen Bildraum seiner Mitteltafel integriert hat: Die Bußpredigt – bei Herri das figurliche Haupt- motiv – ist lediglich begleitend in der steingrauen Archivolte dargestellt.³⁵

So wirkmächtig und detailgenau die Landschaft des Johannesaltars auch ausge- führt ist – man achte nur auf die ungeheure Tiefenerstreckung des Flusses und die präzisen Spiegelungen der Wasseroberfläche –, sie ist und bleibt hier ein Gestal- tungsmittel, das ganz im Dienste einer Betonung und Hervorhebung der Figur Christi steht, auf die nahezu alles im Retabel ausgerichtet ist. So wird auch formal die bereits durch die Motive von Taufe und Theophanie angezeigte Heiligung bzw. Heiligkeit des präsentierten Körpers unterstrichen. Über den erzählerischen Darstellungsgehalt hinaus haben wir es hier demnach mit jenem „sakramentalen

34 Zur „normativen Zentrierung“ von Bildkonzepten vgl. BERNDT HAMM: Normative Zentrierung im 15. und 16. Jahrhundert – Beobachtungen zu Religiosität, Theologie und Ikonologie, in: Zeitschrift für historische Forschung 26 (1999), 163–202, hier v. a. 181–190 sowie HEIKE SCHLIE: Bilder am Altar: Konstante und Umdeutung der Sakramentalen Mitte, in: Dies. / STEFANIE ERTZ / DANIEL WEIDNER (Hg.): Sakramentale Repräsentation – Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit, München/Paderborn 2012, 233–272.

35 Gleichwohl darf Rogier auch als ‚Erfinder‘ der hochgradig miniaturisierten Taufszene gelten, die sich in der Tiefe der Landschaft verbirgt: In seinem sogenannten *Braque-Triptychon* (Louvre, Paris) aus dem Jahr 1452 hat er auf der rechten Johannestafel eine Taufe gemalt, die man fast mit der Lupe suchen muss. Vgl. DE VOS: Rogier van der Weyden 268–273. Prägend für Rogiers Taufdarstellungen scheint die Eyckische Illumination des Turiner Stundenbuchs (um 1435) gewesen zu sein, die gewissermaßen das Miniaturformat mit der frontalen Präsenz verbindet.



Abb. 5: JOACHIM PATINIR: Taufe Christi, um 1515, Öl/Eichenholz, 59,7 × 76,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.

Realismus“ zu tun, der nach Heike Schlie die Realpräsenz Christi im Messsakrament anschaulich vergegenwärtigt, indem der gemalte Christusleib „konkret abbildend Bezug auf den in der Hostie gegenwärtigen Christus“ nimmt.³⁶ Der liturgische Kontext des Altarretabels bestimmt demnach die Rhetorik seiner körperorientierten Bildsprache, die der Landschaft bei aller Meisterschaft ihrer malerischen Evokation eine sekundäre Rolle zuweist.

Noch ganz im Zeichen der Körper- und Zentralachsenbetonung dieses Schemas steht Joachim Patinirs Tafel mit der *Taufe Christi* von ca. 1520 (Abb. 5)³⁷, die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet.³⁸ Vermittelt wurde es Patinir womöglich von seinem Antwerpener Kollegen Gerard David, der seinerseits in

36 HEIKE SCHLIE: Bilder des Corpus Christi – Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, Berlin 2002, 280.

37 Abb. 5: JOACHIM PATINIR: Taufe Christi, um 1515, Öl/Eichenholz, 59,7 × 76,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.

38 Vgl. ALEJANDRO VERGARA (Hg.): Patinir – Essays and Critical Catalogue, Madrid 2007, 216–225. Aus dendrochronologischer Sicht ist auch eine frühere Datierung – ab 1515 – vertretbar. Vgl. ebd., 216.

der Werkstatt des Rogier-Schülers Hans Memling ausgebildet worden war und der kurz nach 1500 selbst ein Altartriptychon mit der Taufe Christi als Mitteltafel gemalt hatte.³⁹ Wie bei Rogier und David gibt es auch bei Patinir eine starke vertikale Mittelachse, die der Trinität vorbehalten ist. Das Querformat der Tafel erlaubt es hier jedoch, dass diese Achse von zwei weit ausholenden Kurven umspielt wird, die schließlich beide in der Figur des getauften Christus kulminieren. Die eine Kurve wird vom Jordan beschrieben, der in großem Bogen durch den Bildraum strömt und sich schließlich von rechts in die Mitte schiebt. Die andere Kurve ist hingegen eher erzählerischer Natur und wird durch die Figuren der linken Bildhälfte markiert. In einiger Distanz erkennen wir Christus im blauen Gewand, der im Begriff ist, sich der Menschengruppe am linken Bildrand zu nähern. Dort steht Johannes hinter einer hölzernen Schranke und kündigt in seiner Predigt der vor ihm versammelten Menge die baldige Ankunft des wahren Messias an, die tatsächlich kurz bevorsteht: Jesus wird die Gruppe bald erreicht haben, was schließlich seine Taufe zur Folge haben wird, deren Zeuge wir ganz im Vordergrund werden. Die auffällige Ähnlichkeit von Predigt- und Taufgestus verbindet die Szenen ebenso wie der Blick eines Zuhörers, der scheinbar bereits das Taufgeschehen ins Visier nimmt.⁴⁰ Der Landschaftsraum arbeitet hier also nicht nur im Sinne einer Dynamisierung der Bildbewegung auf den Betrachter hin. Vielmehr signalisiert die räumliche Distanz hier auch einen zeitlichen Abstand, der vom Hintergrund zum Vordergrund beständig abnimmt, bis schließlich der Punkt absoluter Gegenwart in der Taufe erreicht ist, der sich wiederum im Sinne einer bevorstehenden Zukunft in den Betrachtterraum hinein verlängern lässt. So hebt Patinir zwar die strenge Frontalität Rogiers durch den mäandernden Flusslauf und den gekrümmten Erzählstrang auf, doch bleibt er letztlich dem alten Schema der vertikalen Präsenzachse treu. Da es sich bei seiner Tafel allerdings sicher nicht um ein kirchliches Altargemälde, sondern um ein Privatbild handelt, steht der Christusleib hier nicht mehr im direkten Dialog mit dem Altarsakrament, sondern ruft dieses im häuslichen Kontext lediglich in Erinnerung.

Einen weitaus radikaleren Schritt hat Patinir mit einer kleinen Tafel vollzogen, die gemeinhin zwischen 1515 und 1518 datiert wird und heute im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Brüssel hängt (Abb. 6).⁴¹ Hinter einem felsigen Vordergrundstreifen ist unter dicht belaubten Bäumen die Menschenmenge zu erkennen, die zusammengekommen ist, um der Predigt des Täufers zu lauschen, der sich auf seine hölzerne Schranke gestützt hat und mit eindringlicher Gestik zu seiner

39 Vgl. MARYAN W. AINSWORTH: Gerard David – Purity of Vision in an Age of Transition, New York 1998, 222–235.

40 Vgl. MARTIN M. ROSS: Vom Blick zwischen die Dinge – Der strukturelle Charakter ästhetischen Denkens, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 37 (1992), 99–122, hier v. a. 105–107 (zu Patinirs Wiener Tafel).

41 Vgl. VERGARA: Patinir 350–357; Abb. 6: JOACHIM PATINIR: Landschaft mit der Predigt Johannes des Täufers, 1515–1518, Öl/Holz, 36,5 × 45 cm, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.

Hörerschaft spricht. Christus in blauem Gewand nähert sich der Gruppe wiederum von rechts, doch nimmt die Erzählkurve dann eine ganz andere Richtung. Denn die sich an die Predigt anschließende Taufe findet nicht in handgreiflicher Nähe des Betrachters, sondern in großer Distanz unten am Fluss statt, wo der grün gehaltene Raumgrund in die fernere blaue Raumschicht übergeht. Wie es scheint, hält hier kein Engel das Gewand Christi, sondern ein nicht näher zu identifizierender Mann mit hellen Hosen. Auch der Himmel öffnet sich nicht, doch schwebt die weiße Taube des Heiligen Geistes als dezente Markierung des heiligen Geschehens nach wie vor über der Szene.

In Philadelphia existiert eine weitere Fassung dieser Komposition, in der die Taufszene von späterer Hand übermalt wurde (Abb. 7).⁴² Zwar weicht diese Version auch in einigen anderen Details der Landschafts- und Himmelsformation von der Brüsseler Tafel ab, doch kann sie durchaus als weitgehend getreue Replik gelten. Von Interesse ist sie aber vor allem deshalb, weil uns eine Markierung am unteren Bildrand rechts über den ersten Besitzer der Tafel unterrichtet: Hier findet sich das Wappen des Augsburger Kaufmanns Lucas Rem (1481–1541), der zwischen 1509 und 1527 elf Mal in Antwerpen weilte und bei einer oder mehrerer dieser Gelegenheiten mindestens ein Gemälde von Quinten Massys und vier Tafeln von Patinir erwarb.⁴³ Neben der Johannestafel besaß er noch einen *Hl. Hieronymus*, eine *Ruhe auf der Flucht* sowie eine *Himmelfahrt Mariens*. Rem war ein weitgereister Mann, der in Venedig und Mailand seine kaufmännische Ausbildung erhalten hatte und der danach in Lyon und in Lissabon den Handel der Welser mit indischen Gewürzen koordinierte. In dieser Funktion bereiste er auch Nordafrika, die Azoren, die Kanaren sowie die Kapverdischen Inseln. Unterrichtet sind wir über all dies durch Rems autobiographische Aufzeichnungen, die von seinen beruflichen Ambitionen und seinen persönlichen Interessen Zeugnis ablegen.⁴⁴ Folgt man seinem Tagebuch, so nahm er sich neben seiner kaufmännischen Tätigkeit stets die Zeit, Kirchen, Klöster und Wallfahrtsstätten zu besuchen – zum einen wegen der dort befindlichen Reliquien, aber durchaus auch aufgrund seiner von ihm mehrfach bekundeten Begeisterung für schöne Architektur.⁴⁵ Aus den Notizen über die Taufen seiner Kinder geht zudem hervor, dass er im Laufe der 1520er Jahre zum Protestantismus übergetreten ist.⁴⁶

42 Vgl. ebd., 342–349; Abb. 7: JOACHIM PATINIR: Landschaft mit der Predigt Johannes des Täufers, 1515–1518, Öl/Holz, 37,5 × 50,8 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

43 Vgl. ebd., 36 f.

44 Vgl. hierzu HORST WENZEL: Die Autobiographie des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bd. 2: Die Selbstdeutung des Stadtbürgertums, München 1980, 102–134.

45 Im April 1509 vermerkt er etwa: „Zuo Vinedig, Padua und Terfis, unterwegs zuo Trient, underluos Ich kain schön gepey, foraus kirchen zuo besechen [...]. Hat des ain sondre grosse fredt, zuo sechen und zuo erfahren. – adj 18 dito kam ich gen *Loretto*, da unser liebe fraw so gnadig und on al zal wunderperlich zaichnett, ain köstlich gepey ist, blib 2 teg.“ Zitiert nach BENEDIKT GREIFF (Hg.): Tagebuch des Lucas Rem aus den Jahren 1494–1541 – Ein Beitrag zur Handelsgeschichte der Stadt Augsburg, in: Sechszwanzigster Jahres-Bericht des historischen Kreis-Vereins im Regierungsbezirke von Schwaben und Neuburg für das Jahr 1860, Augsburg 1861, 1–110, hier 10 f.

46 Ebd., 66–70.



Abb. 6: JOACHIM PATINIR: Landschaft mit der Predigt Johannes des Täufer, 1515–1518, Öl/Holz, 36,5 × 45 cm, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.

Mit den Tafeln in Brüssel und Philadelphia sind wir schließlich bei jener Raum- und Erzählordnung angelangt, die für Herri met de Bles als Ausgangspunkt seiner verschiedenen Versionen der *Johannespredigt* diente und die auch für seine Dresdner Tafel bestimmend wurde. Blickt man auf die Entwicklung von Rogier bis Herri zurück, so kommt man nicht umhin, die schrittweise Auflösung jenes traditionellen Kompositionsschemas zu konstatieren, das die Darstellung der Taufe Christi im Jordan seit der Spätantike bestimmt hatte: Die herkömmliche Zentralachse der Taufdarstellung wird aufgegeben zugunsten einer Diffusion des Taufgeschehens im Landschaftsraum. Wurde die Taufhandlung zuvor durch ihre frontale Präsenz derart hervorgehoben, dass ihre sakramentale Bedeutsamkeit fraglos sichergestellt war, ist sie nun dem Blick soweit entrückt, dass von einer unmittelbaren Evidenz keine Rede mehr sein kann. Vielmehr hat die Entdeckung der Szene nun einen äußerst nahsichtigen und aufmerksamen Betrachter zur Voraussetzung.

Es stellt sich die Frage, wie diese ‚Entfernung‘ des Christusleibes und des Taufgeschehens genauer zu verstehen ist. Führt man sich vor Augen, dass es bei der hier skizzierten Entwicklung zu einer relativen Aufwertung der Johannespredigt gegenüber der Taufe kommt, dann könnte man den sich vollziehenden Wandel auch als



Abb. 7: JOACHIM PATINIR: Landschaft mit der Predigt Johannes des Täufers, 1515–1518, Öl/Holz, 37,5 × 50,8 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

Übergang vom dezidiert körpergebundenen Ritual hin zum scheinbar immateriellen Diskurs bezeichnen – womit der neuen Bildform eine tendenziell reformatorische Stoßrichtung zugesprochen würde. In dieser Hinsicht ist nun der soeben erwähnte Lucas Rem mehrfach aufschlussreich. Zunächst deutet sein Fall darauf hin, dass wir uns wohlhabende und gleichermaßen religiös wie ästhetisch interessierte Laien als Kundschaft für frühe ‚Landschaftsbilder‘ vorzustellen haben – ein Publikum also, das über ein fein ausgebildetes Sensorium für die konzeptionelle Kühnheit der neuen Bildform verfügt haben muss. Wie Rems Konversion zum Protestantismus zudem zeigt, kann mit der Offenheit für neue künstlerische Formen religiösen Ausdrucks auch die Bereitschaft einer konfessionellen Umorientierung einhergehen. Gleichwohl muss hervorgehoben werden, dass man Patinirs in die 1510er Jahre zu datierende Tafel sicher nicht als Reflex auf die lutherische Reformation deuten kann. Und insofern sollte auch Herris Dresdner *Johannespredigt* aus den 1530er Jahren nicht vorschnell einer genuin protestantischen, auf die Verkündigung des Wortes in der Predigt fokussierenden Haltung zugeordnet werden. Vielmehr legen sowohl Herris wie auch Patinirs Bildfindungen Zeugnis ab für jene allgemeine „kulturelle Reformation“ um 1500, die sich nicht entlang der Ereignis-

geschichte, sondern als tiefgreifende „Neuordnung der symbolischen Formen“ vollzieht.⁴⁷

IV. Ästhetik und Theologie des Verschwindens

An dieser Stelle gilt es, Herris Dresdner Johannespredigt nochmals genauer in Augenschein zu nehmen. Denn bislang sind einige wichtige Details, die der Erläuterung bedürfen, noch unerwähnt geblieben. Wie gezeigt wurde, orientiert sich Herri bei der Darstellung von Johannespredigt und Taufe Christi ganz offenkundig an einer von Patinir entwickelten Kompositions- und Erzählform: die Predigt recht groß im Vordergrund, die Taufe ganz klein weiter hinten. Allerdings fällt bei einem Vergleich sofort ins Auge, dass Herri die Radikalität Patinirs in gewisser Weise ein Stück weit zurückgenommen hat, indem er die Taufe zum einen nicht ganz so winzig dargestellt hat und zum anderen wieder die Figur Gottes einführt, die aus dem sich öffnenden Himmel mit einem Lichtstrahl die Taube des Heiligen Geistes herabsendet. So ist die Taufe hier auch ohne strenge Präsenzachse eindeutig im Bildraum markiert. Der Vergleich mit Patinir wirft aber auch die Frage nach einem weiteren wichtigen Element der Bilderzählung auf: Wo ist bei Herri der sich der Predigtgruppe nähernde Christus? Tatsächlich ist er leicht zu übersehen und nur in konzentrierter Nahaufnahme zu entdecken: Fernab der Predigt, im Dunkel des Waldes erscheint er in blauem Gewand, mit Heiligenschein und zum Segen erhobener Hand (Abb. 8, Detail).⁴⁸ Dabei ist die Figur mit solch dünnem Pinselstrich gestaltet, dass sie fast körperlos wirkt.

Reindert Falkenburg hat diese Inszenierung überzeugend als bildlichen Kommentar zu jener Stelle im Johannes-Evangelium gedeutet, in der es heißt: „Am Tag darauf sah er [i. e. Johannes] Jesus auf sich zukommen und sagte: Seht, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt.“ (Joh 1,29) Denn indem Herri die Jesusfigur im Dunkel des Waldes verbirgt, verwandelt er die Mahnung des Johannes an seine Zuhörer, das Lamm Gottes zu sehen, in eine implizite Aufforderung an den Betrachter, im Bild nach dieser Figur zu suchen.⁴⁹ Man kann sich dabei durchaus an

47 BERNHARD JUSSEN / CRAIG KOSLOFSKY: ‚Kulturelle Reformation‘ und der Blick auf die Sinnformationen, in: Dies. (Hg.): Kulturelle Reformation – Sinnformationen im Umbruch 1400–1600, Göttingen 1999, 13–27, hier 16.

48 Das Feld mit den Baumstümpfen und dem gefällten oder umgestürzten Baumstamm, das Christus sogleich passieren wird, ist vermutlich als Anspielung auf die endzeitliche Prophetie des Täufers (Mt 3,10) zu verstehen, der seinen Zuhörern zuruft: „Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt; jeder Baum, der keine gute Frucht hervorbringt, wird umgehauen und ins Feuer geworfen.“ Abb. 8: HERRI MET DE BLES: Predigt Johannes des Täufers, um 1535, Öl/Eichenholz, 27 × 41 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Alte Meister, Detail.

49 Vgl. REINDERT L. FALKENBURG: Marginal Motifs in Early Flemish Landscape Paintings, in: MARROW / MULLER / ROSASCO: Herri met de Bles 153–169, hier 164; FALKENBURG: The Devil 67 f. Falkenburg macht diese Beobachtung an den Versionen der *Johannespredigt* im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund und im Kunsthistorischen Museum Wien, die eine vergleichbare Inszenierung des sich nähernden Christus aufweisen.



Abb. 8: HERRI MET DE BLES: Predigt Johannes des Täufers, um 1535, Öl/Eichenholz, 27 × 41 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Alte Meister, Detail.

die oben zitierte Anekdote van Manders von der Suche nach der kleinen Eule erinnert fühlen, angesichts derer ja bereits auf den performativ-selbstreflexiven Charakter der Wahrnehmung von Herris Tafeln hingewiesen wurde. Da die Christusfigur jedoch dermaßen miniaturhaft gestaltet ist, dass sie sich fast der Sichtbarkeit entzieht, markiert sie gewissermaßen die Grenze visueller Wahrnehmung und lässt damit auch eine theologische Dimension dieser Inszenierung aufscheinen: In ihr wird nicht zuletzt das Verhältnis zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem thematisch.⁵⁰ So hat Falkenburg dieses Detail und weitere solche winzige Motive in den Landschaften Herris mit der Theologie des Erasmus von Rotterdam in Verbindung gebracht, die ganz fundamental durch die paulinische Unterscheidung zwischen Fleisch und Geist (Röm 8) strukturiert ist und dem fleischlichen Sehen stets das geistige Erkennen überordnet.⁵¹ Da es bei diesen Motiven fast nichts zu sehen gibt, ihre Entdeckung aber gleichwohl von entscheidender Bedeutung für den Nachvollzug der impliziten Bildstrategie ist, kann sich an ihnen der Umschlag vom äußeren

50 Vgl. hierzu DAVID GANZ / THOMAS LENTES (Hg.): *Ästhetik des Unsichtbaren – Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (KultBild 1), Berlin 2004.

51 Vgl. REINDERT L. FALKENBURG: *Érasme de Rotterdam et la peinture de paysage aux Pays-Bas*, in: ROLAND RECHT (Hg.): *De la puissance de l'image – Les artistes du Nord face à la Réforme*, Paris 2002, 135–165. Dass Herri met de Bles mit erasmischen Gedankenfiguren vertraut gewesen sein muss, zeigt v. a. WEEMANS: *Silenic Landscape*.

Sehen zu einer inneren Erkenntnis vollziehen.⁵² Diese Deutung soll vor dem Hintergrund der vorangegangenen Ausführungen vertieft und präzisiert werden.

Zunächst kann die fast unsichtbare Christusgestalt im Wald entsprechend einer Maxime Jesu aus dem Johannesevangelium besser verstanden werden, der zufolge seine leibliche Gegenwart für das Seelenheil seiner Jünger nicht von Nutzen, ja sogar hinderlich sei – deshalb müsse er ‚fortgehen‘ (Joh 16,7). In seiner Paraphrase des Evangeliums aus der ersten Hälfte der 1520er Jahre lässt Erasmus Jesus diesen Sachverhalt wie folgt formulieren: Es fügt sich „vnd ist eüch guot/ das ich eüweren augen entzogen werde. Dann wo mein leyb nit von eüch genommen/ vnd eüch mein fleisch nit entfuert/ vnd ir anfiengind geistlich ze werden/ so wurde der geist der troester/ der eüch starck vnd vnüberwintlich macht/ nit zuo eüch kommen.“⁵³

Der Entzug des sichtbaren Christusleibes wird hier explizit zur notwendigen Bedingung der Erkenntnis seiner wahren geistigen Natur erklärt.⁵⁴ Und so kann auch die fortschreitende ‚Entfernung‘ der Figur Christi in den Landschaften von Rogier bis Herri durchaus im Sinne einer solchen Entkörperlichung und Spiritualisierung verstanden werden.

Diese Einsicht führt allerdings zur Frage, wie sich in der Dresdner Tafel eigentlich die Figur des nahenden Christus zur Figur des getauften Christus verhält. Denn wie bereits angedeutet, hat Herri gegenüber Patinirs Varianten in Brüssel und Philadelphia erneut eine stärkere Betonung des Taufgeschehens vorgenommen. Der Lichtstrahl, mit dem Gottvater die Taube des Geistes niedersendet, sorgt dafür, dass die Szene kaum übersehen werden kann. Trotz ihrer Entfernung, ihrer Kleinheit und ihrer leicht exzentrischen Position im Bildfeld rückt sie somit wieder näher an Rogiers Darstellungstypus der Taufe heran. Verglichen mit der kaum sichtbaren Figur des nahenden Christus wendet sie sich also unumwunden dem ‚fleischlichen‘ Sehen zu. Aus der Perspektive der paulinisch-erasmischen Theologie ließen sich die beiden Christusfiguren also im Sinne einer Antithese interpretieren, bei der just die sakramental konnotierte Theophanie das Nachsehen hätte, da sie sich trotz ihrer Kleinheit allzu offensichtlich dem leiblichen Auge darbietet. Biblisch lässt sich diese Antithese stützen durch den bei Matthäus, Lukas und Markus zu findenden Hinweis Johannes des Täufers, er selbst taufe nur mit Wasser, der aber nach ihm komme,

52 Vgl. FALKENBURG: Érasme de Rotterdam 145 f; FALKENBURG: The Devil 68. Falkenburg spricht hier von einem „act of prolonged looking involving a *change of vision*, from seeing to ‚seeing‘, from sight to insight.“

53 Zitiert nach ERASMUS VON ROTTERDAM: Paraphrasis oder Erklärung des gantzen Neüwen Testaments, übers. v. LEO JUD, Zürich 1542, fol. CCLXXXII^r. Zur Dialektik zwischen der Notwendigkeit der Inkarnation und der gleichzeitigen Notwendigkeit ihrer Aufhebung bei Erasmus vgl. FRIEDHELM KRÜGER: Humanistische Evangelienauslegung. Desiderius Erasmus von Rotterdam als Ausleger der Evangelien in seinen Paraphrasen (Beiträge zur historischen Theologie 68), Tübingen 1986, 70 f.

54 Darüber hinaus eröffnet sich dabei auch eine eschatologische Perspektive, denn in seinem angekündigten Weggang „zum Vater“ (Joh 16,17) liegt zugleich die Voraussetzung seiner endzeitlichen Wiederkehr am Tag des jüngsten Gerichts. Zu dieser Gedankenfigur vgl. BERTRAM KASCHEK: Weltzeit und Endzeit – Die „Monatsbilder“ Pieter Bruegels d. Ä., München 2012, 343 f.

werde mit dem Heiligen Geist taufen (Mt 3,11; Mk 1,8; Lk 3,16). So erscheint die Johanneische Wassertaufe als äußerliches Ritual, das lediglich typologisch-zeichenhaft auf die wahre Erlösung durch den Geist Christi hinweist. Eine solche Deutung entspricht zugleich der erasmischen Haltung zur Taufe und zu den kirchlichen Sakramenten insgesamt: Sie sind seiner Ansicht nach zwar nicht geradewegs zu verwerfen, in sich jedoch keineswegs relevant für ein gottgefälliges Leben – ein Credo, das sich seit dem *Enchiridion* (1500) durch Erasmus' Schriften zieht.⁵⁵ Geradezu programmatisch schließt Erasmus etwa seine kommentierende Paraphrase des Matthäus-Evangeliums mit folgender Mahnung ab: „Damit aber niemandt vermeine es sye gnuog zum heyl wenn einer einmal mit wasser getaufft sye/ so soll man sy für vnnnd für yemerdar leeren/ wie man vnschuld vnd fromkeit behalten soel/ wie man für vnd für in fromkeit zuonemmen soelle.“⁵⁶ Nicht durch das kirchliche Initiationsritual wird der Mensch zum Christen, sondern erst das aktive und anhaltende Bemühen um eine fromme Lebensführung verleiht ihm seine wahre *christoformitas*.

Die zuvor skizzierte jüngere Entwicklungsgeschichte der Johannestaufe in der Malerei der Niederlande, die von einem radikalen Rückzug der Taufszene in die Landschaft geprägt war, kulminiert bei Herri also in einem Arrangement, in dem nicht nur die sakramentale Präsenz Christi ‚entfernt‘ wurde, sondern schließlich das Ritual der Taufe selbst ins Zwielficht gerät. Dies unterstreicht nicht zuletzt auch ein Detail, das im Kontext einer Johannespredigt zunächst überraschen muss: das Einhorn, das mit weiteren Artgenossen (deren Hörner jedoch nicht zu erkennen sind) etwas rechts von Johannes' Zuhörerschaft zum Jordan hinabläuft. In den biblischen Taufberichten taucht ein solches Fabelwesen natürlich nicht auf. Spätestens seit dem spätantik-mittelalterlichen *Physiologus* (4. Jhd. n. Chr.) gilt das sagenhafte Einhorn jedoch als ein Tier, das sich nur von einer Jungfrau fangen lasse und das zudem in der Lage sei, das von der sündhaften Schlange verunreinigte Wasser zu reinigen.⁵⁷ Das Einhorn ist somit Symbol sowohl der jungfräulichen Inkarnation als auch des Erlösungswerkes Christi. Im Kontext einer Taufdarstellung könnte es demnach auf die Reinwaschung von den Sünden, die von der Kirche (Maria-Ecclesia) verwaltet wird, anspielen. Angesichts der erasmischen Tönung des Bildkonzepts könnte dies allerdings auch als durchaus kritischer Kommentar zur sakramentalen Wassertaufe verstanden werden: Indem sie mit dem Wunderwirken eines phantastischen Fabelwesens verglichen wird, rückt die Taufhandlung unweigerlich in die Nähe

55 Vgl. CORNELIS AUGUSTIJN: Erasmus – Der Humanist als Theologe und Kirchenreformer, Leiden 1996, 84: „Es zeigt sich sehr deutlich, dass der Gegensatz zwischen Fleisch und Geist auch Erasmus' Ansichten zur Taufe zugrunde liegt. Er misst weder der Zeremonie, noch der Lehre, dass die Taufe heilsnotwendig ist, sehr viel Wert bei. Der Nachdruck liegt auf dem Menschen, der sich von der sichtbaren feierlichen Handlung zum unsichtbaren geistigen Bündnis mit Christus erhöhen muss.“

56 Zit. nach ERASMUS: Paraphrasis, fol. LXIX^r.

57 Vgl. OTTO SCHÖNBERGER (Hg.): *Physiologus* – Griechisch/Deutsch, Stuttgart 2001, 38 f. Zur Symbolik des Einhorns bei Herri met de Bles vgl. auch MICHEL WEEMANS: The Earthly Paradise – Herri met de Bles's Visual Exegesis of Genesis 1–3, in: CELESTE BRUSATI / KARL A. E. ENENKEL / WALTER MELION (Hg.): The Authority of the Word – Reflecting on Image and Text in Northern Europe, 1400–1700, Leiden 2012, 263–312, hier 290 f.



Abb. 9: JAN VAN SCOREL: Die Taufe Christi im Jordan, um 1530, Öl/Holz, 120,5 × 156,5 cm, Haarlem, Frans Hals Museum.

magischen Aberglaubens. Folgt man dieser Deutung, dann zeigt sich in Herris Tafel nicht nur eine deutliche Tendenz zur Spiritualisierung der Christusauffassung, sondern – damit einhergehend – auch eine anti-sakramentale Haltung.

An Plausibilität gewinnt diese These, wenn man sich vor Augen führt, wie sich Herris Versionen der Johannespredigt zu anderen zeitgenössischen Darstellungen des Themas in den Niederlanden verhalten. Hier lässt sich nämlich seit den 1520er Jahren auch eine Bewegung in die entgegengesetzte Richtung verzeichnen: Malern wie Jan van Scorel oder Maarten van Heemskerck geht es gerade nicht um den visuellen Entzug der Christusfigur, sondern vielmehr um deren kunstvolle und körperbetonte Neuinszenierung nach formaler Maßgabe der italienischen Hochrenaissance. Hierfür bietet die Taufe Christi als ikonographisches Thema einen geradezu idealen Anlass. Jan van Scorel, der in der ersten Hälfte der 1520er Jahre unter Papst Hadrian VI. als Konservator der vatikanischen Kunstsammlungen tätig gewesen war, hat in seiner *Taufe Christi im Jordan* (Abb. 9),⁵⁸ die vermutlich zwischen

1527 und 1530 in Haarlem entstanden ist, systematisch und programmatisch auf italienische und antike Vorbilder zurückgegriffen.⁵⁹ So lassen sich die Posen einiger Täuflinge etwa auf Michelangelos *Cascinaschlacht* sowie auf den antiken Typus der *Venus Anadyomene* zurückführen, während Christus selbst mit seinem muskulösen Oberkörper in leicht gebeugter Sitzhaltung an den *Torso Belvedere* erinnert.⁶⁰ Mit diesen Zitaten will Scorel, der nach seiner Rückkehr aus Rom als malender Kanoniker ins Kathedralkapitel seiner Heimatstadt Utrecht eintrat, nicht nur seine genaue Kenntnis römischer Kunst unter Beweis stellen, sondern es geht ihm offenbar auch darum, der einheimischen Tradition des ‚sakramentalen Realismus‘ – wie sie hier in Rogiers *Johannesaltar* vorgestellt wurde – eine neue ästhetische Evidenz zu verschaffen: Die ideale Leiblichkeit des Mensch gewordenen Gottes wird nun im aktuellen italienisch-antiken Idiom dargeboten, das zudem päpstlich konnotiert ist.⁶¹ Denn seitdem Papst Julius II. mit dem Sammeln antiker Skulpturen begonnen hatte, galt der Statuenhof der vatikanischen Belvedere-Villa als bedeutendste Sammlung ihrer Art, die nicht zuletzt durch ihre gezielte Verbreitung in Form druckgraphischer Reproduktionen schnell kanonischen Rang erlangte.⁶² Verstärkt wurde dieser Effekt durch den Umstand, dass in päpstlichen Diensten stehende Künstler wie Raffael und vor allem Michelangelo sich den Belvedere-Kanon umgehend formal zu eigen machten. Wenn schließlich auch Scorel auf diesen Kanon zurückgreift, dann nutzt er also keineswegs eine ideologisch neutrale, sondern eine im gerade einsetzenden Konfessionstreit päpstlich-katholisch codierte Darstellungsform.

Man geht nun vermutlich nicht zu weit, wenn man Herris Darstellungen der *Johannespredigt* mit ihren miniaturisierten Christusgestalten als Gegenentwürfe zu einer am klassisch-antiken Körperideal orientierten Kunst deutet. Seine ‚Landschaften‘ stehen offenbar nicht nur in der Traditionslinie einer zunehmenden Spiritualisierung der Christusfigur, sondern sie widersetzen sich zugleich auch dem aktuellen Trend der Revitalisierung sakramentaler Bildkonzepte im Geiste der italienischen Renaissance und der einsetzenden Gegenreformation. Anstatt wie Scorel

58 Abb. 9: JAN VAN SCOREL: Die Taufe Christi im Jordan, um 1530, Öl/Holz, 120,5 × 156,5 cm, Haarlem, Frans Hals Museum.

59 Vgl. JAN PIET FILEDT KOK (Hg.): Kunst voor de beeldenstorm – Noordnederlandse kunst 1525–1580, Amsterdam 1986, Nr. 62, 183 f.

60 Den Bezug zur *Cascina-Schlacht* stellt bereits MOLLY FARIES heraus (in: FILEDT KOK: Kunst voor de beeldenstorm 183 f.). Statt der *Venus Anadyomene* schlägt sie die Figur der *Kauernden Venus* vor, doch fehlt bei dieser das Auswringen/Kämmen des Haars, wie es etwa im Stich Raimondis von 1506 gezeigt ist.

61 Für eine eingehendere Deutung von Scorels Tafel vgl. JESSICA BUSKIRK / BERTRAM KASCHEK: Kanon und Kritik – Konkurrierende Körperbilder in Italien und den Niederlanden, in: STEPHAN DREISCHER u. a. (Hg.): Jenseits der Geltung – Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart, Berlin 2013, 103–126, hier v. a. 110–114.

62 Vgl. BUSKIRK / KASCHEK: Kanon und Kritik; JÜRGEN MÜLLER: Ein anderer *Laokoon* – Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation, in: BEATE KELLNER / JAN DIRK MÜLLER / PETER STROHSCHNEIDER (Hg.): Erzählen und Episteme – Literatur im 16. Jahrhundert, Berlin 2011, 389–414.

und Heemskerck den nackten Körper – paulinisch: das Fleisch – durch Antikenzitate und verklärendes Licht prominent in Szene zu setzen und so als Medium der sakramentalen Heilsvermittlung zu feiern, ist Herri sichtlich darum bemüht, die Bedeutsamkeit physischer Präsenz auf ein Minimum zurückzufahren.

Die hier aufscheinende Reserve gegenüber einem italienisch-antiken Formideal findet in Herris Dresdner *Johannespredigt* eine überraschend deutliche Bestätigung durch die Predigtszene des Vordergrundes. Wie bereits in der einführenden Bildbeschreibung vermerkt, finden sich hier zwei antikisierend gekleidete Männer, die dem Prediger offenbar ihre Aufmerksamkeit verweigern. So scheint der etwas dickbäuchige und lorbeerbekränzte Mann im roten Wams gar selbst im Begriff zu sein, eine Rede zu halten: Die eine Hand in die Hüfte gestemmt, die andere in rhetorischem Gestus erhoben, wendet er sich nach Beifall heischend dem Mann in der blauen Toga zu; dieser mustert den fülligen, doch scheinbar eitlen Redner mit unbewegter Miene. Sicher nicht zufällig befinden sich die Köpfe des Täufers und dieser beiden Männer auf einer diagonalen Achse, die zudem durch die Kopf- und Armhaltung sowie die Blickrichtung des bekränzten Redners betont wird. So spricht Einiges dafür, diesen als Gegenspieler des Täufers zu deuten. Schließlich agiert der Bekränzte nicht nur ohne Respekt für dessen Predigt, indem er selber eine Rede schwingt, sondern er ist in seiner hedonistischen Leibesfülle dem Asketen Johannes auch körperlich entgegengesetzt. Dass beide ein rotes Gewand tragen, unterstreicht zusätzlich ihr direktes Konkurrenzverhältnis.

Diese Figurenkonstellation lässt sich weiter erhellen, indem man eine polemische Spätschrift des Erasmus von Rotterdam hinzuzieht, die unter den Humanisten Europas großen Aufruhr erregte, da in ihr recht unverhohlen der Antikenkult im Vatikan attackiert wird: *Ciceronianus sive De optimo dicendi genere* (Der Ciceronianer oder Der beste Stil) aus dem Jahr 1528.⁶³ Angelegt als Dialog mit drei Gesprächspartnern kreist der Text um die Frage, ob sich ein christlicher Redner an den höchst kunstvollen literarischen Werken der Antike – namentlich jenen des Cicero – orientieren solle oder ob er sich nicht eher an die simple Sprache der Bibel und der Kirchenväter zu halten habe. Erasmus, der sein Leben gleichermaßen dem Studium der antiken Literatur wie dem Studium der Heiligen Schrift widmete, bezieht hier überraschend deutlich Stellung für den *sermo humilis*, also jene Form der christlichen Predigt, die sich durch ihre schlichte Wahrhaftigkeit und nicht durch die Orientierung an der sprachlichen Eleganz klassischer Autoren auszeichnet.⁶⁴ So stellt Erasmus dem Ideal eines bescheidenen christlichen Predigers das Zerrbild

63 Vgl. GEORGE W. PIGMAN III.: Imitation and the Renaissance Sense of the Past – The Reception of Erasmus' *Ciceronianus*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 9 (1979), 155–177. Einen ebenso reichhaltigen wie prägnanten Überblick über die kontroversen Diskussionen um Cicero als Modell seit der Antike bietet JÖRG ROBERT: Die Ciceronianismus-Debatte, in: HERBERT JAUMANN (Hg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit – Ein Handbuch*, Berlin/New York 2011, 1–54 (zu Erasmus und den europaweiten Folgen v. a. 24–39).

64 Vgl. JÜRGEN MÜLLER: *Das Paradox als Bildform – Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, 76–81.

eines eitlen Redners gegenüber, der an sklavischer Nachahmungssucht leidet und geradezu zwanghaft dem Stil Ciceros folgt. Die Kontrastierung von Redner und Prediger bei Herri ist womöglich in eben diesem Sinne zu verstehen: Während der stolz posierende Kranzträger als aufgeblasener Nachahmer antiker Redekunst figuriert, verkörpert Johannes das humile Ideal christlicher Beredsamkeit. Im Sinne dieser antithetischen Grundstruktur wird im *Ciceronianus* die malerische Praxis, Christus in antikischer Gestalt darzustellen, die uns bei Scorel begegnet ist, als unchristlich gebrandmarkt.⁶⁵ Und schließlich kommt es sogar zu einer signifikanten Engführung von Antiken- und Sakramentskritik, wenn es über die Liebe zu den schönen antiken Formen heißt: „Heidentum ist es, [...] was [...] unser Herz für diese Dinge einnimmt. Christen sind wir nur dem Namen nach. Nur unser Leib ist mit dem heiligen Wasser der Taufe in Berührung gekommen, unsere Seele ist davon unberührt geblieben.“⁶⁶ Der auf die äußere Form fixierte Paganismus der Renaissancekultur wird hier von Erasmus just durch den Vergleich mit der bloßen Äußerlichkeit des Taufsakraments in ein zweifelhaftes Licht gesetzt, wodurch freilich ein noch übleres Licht auf die Taufe selbst zurückfällt. Insofern erscheint es überaus naheliegend, auch Herris Bildkonzept als kritische Alternative zu Scorels antikisierender Darstellung der Taufe Christi zu interpretieren.⁶⁷

V. Landschaft und Heil

Abschließend lässt sich festhalten, dass der Rückzug des Figürlichen in der Antwerpener Landschaftsmalerei des frühen 16. Jhds. keineswegs gleichbedeutend ist mit der Verabschiedung religiöser Bildkonzepte. Vielmehr sollte deutlich geworden sein, dass ‚Landschaftsgemälde‘ wie die Dresdner *Johannespredigt* des Herri mit de Bles als religiöse Bilder neuen Typs zu begreifen sind, die durch ihre spezifische Medialität einer neuen Form privater und kognitiver Frömmigkeit zuarbeiten. Bereits ihr kleines Format signalisiert einen privaten Nutzungskontext, der eine gewisse Distanz zu Formen liturgischer Heilsvermittlung nahelegt. Indem sie gängige ikonographische Motive nutzen, halten sie gleichwohl die Erinnerung an die kirchlich

65 ERASMUS VON ROTTERDAM: Der Ciceronianer oder Der beste Stil – Ein Dialog, in: WERNER WELZIG (Hg.): Ausgewählte Schriften – Lateinisch/Deutsch, Bd. 7, Darmstadt 1995, 1–355, hier 131: „Wenn jemand Gottvater in derselben Pose malte wie Apelles seinerzeit den Jupiter, oder Christus in der Gestalt wie er den Apoll: Würdest du so ein Gemälde gut finden?“ Vgl. hierzu auch MÜLLER: Das Paradox 79.

66 ERASMUS: Der Ciceronianer 171.

67 Auch beim Thema des Barmherzigen Samariters zeigt sich der hier behauptete Antagonismus: Eine Tafel aus dem Umkreis Scorels von 1537 (Vgl. FILEDT KOK: Kunst voor de beeldenstorm, Nr. 116 236f.) präsentiert den Samariter mit dem verletzten Reisenden großfigurig und bildmässig im Vordergrund. Der bis auf einen Lendenschurz nackte Verwundete liegt auf den Knien des Samariters wie der tote Jesus im Schoß seiner Mutter: eine an Michelangelo gemahnende Pietà. In Herris Versionen des Themas (Neapel, Namur, Wien) ist die Samariterszene dagegen entweder klein am unteren Bildrand dargestellt oder gar völlig in der Landschaft ‚versteckt‘.

gebundene Bildtradition wach. Zeitgenössische Besitzer und Betrachter solcher Tafeln – hier darf man an kunstsinnige und zugleich religiös motivierte Kaufmänner wie Lucas Rem denken – werden demnach vor die Aufgabe gestellt, die neue Form nicht zuletzt in ihrer kritischen Differenz zu hergebrachten und anderen zeitgenössischen Bildkonzepten zu beurteilen. Zwar erfordert das kleine Format eine extreme Annäherung ans Objekt – mithin bis auf wenige Zentimeter. Doch anders als Bildwerke in der Tradition des „sakramentalen Realismus“, die auf die Evokation einer nahezu unmittelbaren Präsenz eines körperlichen Gegenübers zielen, lassen ‚Landschaftsbilder‘ des hier vorgestellten Typus die Aufmerksamkeit des Betrachters zunächst in einen schier grenzenlosen Bildraum diffundieren und verhindern auf diese Weise die Fokussierung auf einen zentralen Gegenstand der Darstellung.

Entscheidend für die hier skizzierten Zusammenhänge ist der Umstand, dass ‚Landschaft‘ in den Niederlanden des frühen 16. Jhds. keinesfalls nur als Symptom oder Resultat einer veränderten Frömmigkeitspraxis zu werten ist, sondern selbst als Agens dieser Transformation zu gelten hat.⁶⁸ Wie an den Tafeln Patinirs und Herris nachzuvollziehen ist, betreibt die Bildkunst hier mit ihren eigenen Mitteln das Geschäft einer Umstrukturierung hergebrachter Zeichenordnungen und übernimmt in der ‚kulturellen Reformation‘ des frühen 16. Jhds. eine aktive Rolle. Die malerische Entfaltung eines landschaftlichen Tiefenraums geht einher mit der Auflösung hierarchischer Kompositionsschemata und insbesondere mit der Verabschiedung einer figürlich besetzten „sakramentalen Mitte“.⁶⁹ So artikuliert sich im Medium der Landschaft eine tiefe Skepsis gegenüber einer Bildsprache, die den menschlichen Körper – und vor allem den Christusleib – als privilegierten Ort der Heilsvermittlung präsentiert und ihn darüber hinaus auch noch – wie bei Scorel – als vornehmstes Objekt der Kunst propagiert. Wir haben es hier demnach mit einer bildlich artikulierten Bilderkritik zu tun, die sich gegen die malerische ‚Vergötzung‘ des Körpers – als Objekt religiöser und/oder ästhetischer Verehrung – wendet, indem sie diesen dem Betrachter nicht nahebringt, sondern von ihm entfernt. In Herris *Johannespredigt* führt die ikonographisch motivierte Suche nach dem nahenden Christus am Ende denn auch nicht zur Entdeckung eines plastisch definierten Körpers, sondern zur Ansicht weniger haarfeiner Pinselstriche, in denen die bezeichnete Figur nur noch zu erahnen ist. Diese Reduktion des Christusleibes auf die Elementareinheit malerischer Zeichensetzung zeugt von einem fundamentalen Misstrauen gegenüber der Möglichkeit einer adäquaten Repräsentation des Trans-

68 Ein verwandter Gedanke wird formuliert von THOMAS HENSEL: Bildersturm und Landschaft – Ikonoklastische Impulse ‚autonomer‘ Landschaftsdarstellungen in der Frühen Neuzeit, in: CLAUDIA EUSKIRCHEN / STEPHAN HOPPE / NORBERT NUSSBAUM (Hg.): Wege zur Renaissance – Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassungen im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500, Köln 2003, 391–423. Hensel fasst Landschaft hier als „ikonoklastisches Agens“ und untersucht, v.a. am Beispiel Albrecht Altdorfers, jenen „Ikonoklasmus, der dem Bild nicht äußerlich bleibt, sondern sich subtil im Bild selbst und durch das Bild entfaltet.“ (394) Sein Argument zielt jedoch in erster Linie auf die „Autonomisierung“ der Landschaftsdarstellung und gerade nicht auf ihre neue religiöse Medialisierung.

69 Zu diesem Terminus vgl. SCHLIE: Bilder am Altar 238.

zendenten im Medium des gemalten Bildes. Denn im letztthin sichtbaren Pinselstrich erscheint weniger die Spur des Göttlichen als vielmehr die Spur des menschlichen Schöpfers, des Malers.⁷⁰ Die bedeutendste Potenz des Bildes liegt hier demnach nicht mehr in der suggestiven Vergegenwärtigung von Heilstatsachen, sondern allenfalls in einer farbigen Evokation von Welt als ‚Landschaft‘, in die lediglich zeichenhaft – von Menschenhand – Verweise auf ihren Status als Ort der Heilsoffenbarung eingeschrieben sind.

Vor dem historischen Hintergrund des reformatorischen Abendmahls- und Bilderstreits drängt sich angesichts dieser Alternative von Körper und Zeichen die Frage nach der konfessionellen Ausrichtung eines solchen Bildkonzeptes geradezu auf.⁷¹ Dabei gilt es allerdings zu beachten, dass die in der Malerei beobachtete Dynamik einer fortschreitenden Marginalisierung des heiligen Körpers an jenem spätmittelalterlichen „Interiorisierungsprozeß“ im Umgang mit religiösen Bildern teilhat, der bereits lange vor der Reformation einsetzt.⁷² Wenn in dessen Verlauf das äußere Bild schließlich seine „Bedeutung als Instrument der Vergegenwärtigung des Heiles“ verliert, ist dies gewiss nicht allein den Bildbestreitungen der protestantischen Konfessionen zuzuschreiben, sondern in einem langfristigeren Prozess der Verinnerlichung des religiösen Ausdrucksverhaltens begründet.⁷³ Und wie schließlich der Kronzeuge der vorliegenden Fallstudie, Erasmus von Rotterdam, belegt, zeigt sich bisweilen auch bei nicht-protestantischen Theologen eine nachdrückliche Spiritualisierung des Christusbildes, die mit einer polemischen Bestreitung der heilwirkenden Kraft des Schauens und der Tendenz zur Ablehnung sakramentaler Riten einhergehen kann.

Herris kleine Tafel gerät denn auch keineswegs zur Illustration einer konfessionellen Lehrmeinung oder zum bloßen Mittel moralischer Unterweisung. Vielmehr behauptet sich die Malerei hier als künstlerisches Medium, das eigenständige, wenn auch prekäre Formen bildlicher Sinnstiftung auszubilden vermag. So wird der Verlust an malerisch-suggestierter Körperpräsenz in ästhetischer Hinsicht durch eine neue Ermächtigung des Betrachters kompensiert. Denn dieser erhält nun die Möglichkeit, sich mit Muße und auch mit Lust in die Landschaft zu versenken, um in einem prinzipiell offenen Aneignungsprozess das bildräumliche Sinngefüge zu

70 Zur Freisetzung des Bildes als Artefakt in der Theologie der Reformationszeit vgl. THOMAS LENTES: Zwischen Adiphora und Artefakt – Bildbestreitung in der Reformation, in: REINHARD HOEPS (Hg.): Handbuch der Bildtheologie, Bd. I: Bild-Konflikte, Paderborn 2007, 213–240, hier 235–239.

71 Vgl. DANIEL WEIDNER: Sakramentale Repräsentation als Modell und Figur, in: Ders. / STEFANIE ERTZ / HEIKE SCHLIE (Hg.): Sakramentale Repräsentation – Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit, München/Paderborn 2012, 13–26, hier 17.

72 THOMAS LENTES: ‚Andacht‘ und ‚Gebärde‘ – Das religiöse Ausdrucksverhalten, in: BERNHARD JUSSSEN / CRAIG KOSLOFSKY (Hg.): Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400–1600, Göttingen 1999, 29–67, hier 45 ff; vgl. auch Ders.: Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses – Thesen zur Auswertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.–16. Jahrhunderts, in: KLAUS KRÜGER / ALESSANDRO NOVA (Hg.): Imagination und Wirklichkeit – Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit, Mainz 2000, 21–46.

73 LENTES: ‚Andacht‘ und ‚Gebärde‘ 47, 66.

erschließen. Die Marginalisierung wichtiger Details führt schließlich dazu, dass der Darstellungsgehalt nicht unmittelbar evident ist und stets vom Betrachter aktiv eingeholt werden muss, ohne dass der Erfolg hierbei von vornherein sichergestellt wäre. So besteht immer die Möglichkeit, dass man das Wesentliche übersieht. Dass dies auch den Totalverlust religiöser Sinnbestimmung bedeuten kann, liegt auf der Hand.

Diese notwendig aktive, aber auch riskante Rolle, die dem Betrachter durch das Bild zugewiesen wird, findet sich sogar – wenngleich in ironischer Verkehrung – in einem kuriosen Detail des Vordergrundes reflektiert. Hier sitzt ein kleiner Hund mit Schlappohren und schaut interessiert auf den Schild des hintersten Soldaten unter den Zuhörern des Johannes, in dessen glatter Oberfläche sich die Landschaft des Gemäldes zu spiegeln scheint. Hunde galten in der frühen Neuzeit als ausgesprochen intelligente Tiere.⁷⁴ Gleichwohl dürfen wir davon ausgehen, dass Herris kleiner Köter jenen Blick in den Spiegel verkörpert, der dort wenig mehr als ein buntes Farbenspiel erblickt. Denn in der frühneuzeitlichen Stufenleiter des Seins, wie sie etwa von Carolus Bovillus im *Liber de sapiente* (Buch über den Weisen) von 1510 entworfen worden war, kommt Tieren zwar Sein (*substantia*), Leben (*vita*) und Wahrnehmung (*sensus*) zu, doch verfügen sie, im Gegensatz zum Menschen, nicht über eine urteilende Vernunft (*ratio*).⁷⁵ In erasmischer Perspektive stünde Herris Hund damit für jenes fleischliche Sehen, das in der Betrachtung des spiegelnden Schildes auf ein rein sinnliches Registrieren von Farbwerten beschränkt bleibt.⁷⁶ Im Niederländischen bedeutet ‚schild‘ freilich nicht nur Schild, sondern zugleich auch Bild oder Gemälde, weshalb der Hund gewissermaßen als Gegenfigur des Betrachters im Bild selbst zu verstehen ist. Die Betrachtung der Landschaft wird damit nicht nur als Akt visueller Kontemplation, sondern im Wortsinn als ‚Spekulation‘ vorgestellt.⁷⁷ Als ‚Spiegel‘ (*speculum*) bietet das Gemälde nicht nur ein komprimiertes Bild der äußeren Welt, sondern dient auch als Medium einer ‚spekulativen‘ Selbsterkundung des Betrachters. In der dargestellten Weltlandschaft offenbart

74 Schließlich war dem Hund bereits in Platons *Politeia* (375 A 2–3) aufgrund seiner Wahrnehmungs- und Unterscheidungsfähigkeiten ein „philosophisches“ Wesen zugesprochen worden. Vgl. KARL A. NEUHAUSEN: Platons ‚philosophischer‘ Hund bei Sextus Empiricus, in: Rheinisches Museum für Philologie 118 (1975), 240–264. Zum Lob der verschiedenen Fähigkeiten des Hundes im 16. Jhd. vgl. CONRAD GESSNER: Thierbuch – Das ist ein kurtze bschreybung aller vierfüssigen Thieren [...], Zürich 1563, fol. LXXXVII^vf.

75 CAROLUS BOVILLUS: *Liber de sapiente*, hg. v. RAYMOND KLIBANSKY (als Anhang), in: ERNST CASSIRER: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Berlin 1927, 299–412, hier 303, 306f. Vgl. auch STEPHAN OTTO: *Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung*, Bd. 3: Renaissance und frühe Neuzeit, Stuttgart 2000, 287–305.

76 Diese Form der (Landschafts-)Wahrnehmung gelangte erst im Laufe des 19. Jhd. zur vollen künstlerischen und kunsttheoretischen Adellung: Rilke zitiert in seinen *Briefen über Cézanne* (1907) den Ausspruch Mathilde Vollmoellers, Cézanne habe „wie ein Hund“ vor dem Motiv gesessen und „einfach geschaut, ohne alle Nervosität und Nebenabsicht“. Vgl. RAINER MARIA RILKE: *Briefe über Cézanne*, Frankfurt am Main 1983, 38.

77 Zur Begriffsgeschichte vgl. SABRINA EBBERSMEYER: Art. Spekulation, in: JOACHIM RITTER (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie IX* (2005), 1355–1372.

sich einerseits Gottes „unsichtbare Wirklichkeit“, welche „[s]eit Erschaffung der Welt [...] an den Werken der Schöpfung“ (Röm 1,20) ersehen werden kann.⁷⁸ Insofern ist der gesamte Bildraum mit all seinen verschiedenartigen Pflanzen, Tieren, Felsformationen und Wolkenbildungen ein würdiger Gegenstand der Betrachtung. Wie gezeigt wurde, sind in dieses Schöpfungswerk jedoch auch Zeichen unterschiedlicher Wertigkeit eingelassen, die es wahrzunehmen und in ihrem Verhältnis zueinander zu reflektieren gilt – ansonsten bliebe man in der fleischlichen Anschauung des Hundes befangen. Nicht der Blick in den Spiegel an sich ist demnach bedeutsam und heilsrelevant, sondern erst die durch ihn ermöglichte Welt-, Selbst-, und Gotteserkenntnis.⁷⁹ Nach dem berühmten Pauluswort (1 Kor 13,12) weist die Spiegelmetapher jedoch gerade auch auf die Grenzen diesseitiger Gotteserkenntnis hin: Zu Lebzeiten „schauen wir in einen Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse“ (*per speculum in enigmate*) – eine Begegnung „von Angesicht zu Angesicht“ (*facie ad faciem*) wird lediglich für die jenseitige Zukunft in Aussicht gestellt. Dass das Christusantlitz in Herris Gemälde entzogen bleibt, lässt sich also auch im Sinne dieser eschatologischen Verheißung deuten. Für die Gegenwart des Betrachters nimmt das Heilsversprechen dagegen eine dezidiert praktische Wendung, indem die Tafel einen ethischen Imperativ im Sinne der Predigt des Täufers und der erasmischen *Philosophia Christi* bereithält: Wahre Christuserkenntnis erfüllt sich weder in visueller Kontemplation noch in sakramentaler Konsumption, sondern erst in Werken der Nächstenliebe, in einer christusgemäßen Lebenspraxis.

Weiterführende Literatur

BOUDEWIJN BAKKER: *Landschap en wereldbeeld – Van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussum 2004.

NILS BÜTTNER: *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels (Rekonstruktion der Künste 1)*, zugl. Univ. Diss. Göttingen 1998/1999, Göttingen 2000.

Ders.: *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006.

WERNER BUSCH (Hg.): *Landschaftsmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 3)*, Berlin 1997.

78 Zur Rezeptionsgeschichte von Röm 1,20 vgl. JEFFREY F. HAMBURGER: *Speculations on Speculation – Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotion*, in: WALTER HAUG / WOLFRAM SCHNEIDER-LASTIN (Hg.): *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang – Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*, Tübingen 2000, 353–408. Zum Folgenden vgl. auch NIKLAUS LARGIER: *Spiegelungen – Fragmente einer Geschichte der Spekulation*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 3 (1999), 616–636 sowie WEEMANS: *The Earthly Paradise* 303–310.

79 In Bovillus' *Liber de sapiente* wird der Mensch selbst aufgrund seiner alles sich anverwandlenden Vernunft als Spiegel des Universums und Spiegel Gottes aufgefasst. Vgl. BOVILLUS: *Liber de sapiente* 353, 392. Vgl. auch OTTO: *Geschichte der Philosophie*, Bd. 3, 295–302.

BARBARA ESCHENBURG: *Naturbilder – Weltbilder – Landschaftsmalerei und Naturphilosophie von Jan van Eyck bis Paul Klee*, Berlin 2019.

REINDERT L. FALKENBURG: *Joachim Patinir – Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam 1988.

Ders.: *The Devil is in the Detail – Ways of Seeing Joachim Patinir's „World Landscapes“*, in: ALEJANDRO VERGARA (Hg.): *Patinir – Essays and Critical Catalogue*, Madrid 2007, 61–79.

Ders.: *Landscape*, in: *Kritische Berichte* 35/3 (2007), 45–50.

WALTER S. GIBSON: *“Mirror of the Earth” – Landscape Painting in Sixteenth Century Flemish Painting*, Princeton 1989.

BERTRAM KASCHEK: *Weltzeit und Endzeit – Die „Monatsbilder“ Pieter Bruegels d. Ä.*, Paderborn 2012.

TANJA MICHALSKY: *Projektion und Imagination – Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, Paderborn 2011.

UTA NEIDHARDT / KONSTANZE KRÜGER (Hg.): *Das Paradies auf Erden – Flämische Landschaften von Bruegel bis Rubens*, Dresden 2016.

MARTIN PAPENBROCK: *Landschaften des Exils – Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler (Europäische Kulturstudien 12)*, Köln/Weimar/Wien 2001.

MIRIAM VOLMERT: *Grenzzeichen und Erinnerungsräume – Holländische Identität in Landschaftsbildern des 15. bis 17. Jahrhunderts (Ars et Scientia 4)*, Berlin 2013.

MARTIN WARNKE: *Politische Landschaft – Zur Kunstgeschichte der Natur*, München 1992.

CHRISTOPHER S. WOOD: *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 2013.