

NILS BÜTTNER

## Pulchrum et utilitas

### *Naturverständnis und Welterfahrung in der frühen Neuzeit am Beispiel der »Granvella-Gärten«*

Spätestens 1561, mit seiner Ernennung zum Bischof von Mecheln, war der in den Stand eines Kardinals erhobene Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586) in den Augen der meisten Niederländer zur Inkarnation einer verfehlten spanischen Politik geworden.<sup>1</sup> Die zahlreichen Streitigkeiten der niederländischen Städte und Stände mit der spanischen Krone, deren wichtigste nach Meinung einer breiten Mehrheit die Frage der Religionsausübung war, schienen sich an der Person Granvellas zu entzünden: Er war ein Aufsteiger, denn erst sein Vater war geadelt worden. Und nun war er Inhaber des höchsten niederländischen Kirchenamtes und saß als Mitglied der spanischen Regierung in den »Provinciaal Staten«, was die Opposition gegen die Zentralisierungstendenzen Philipps II. (1527–1598) nur weiter forcierte. Die Bevölkerung begann in jener Zeit, sich vom katholischen Klerus zu distanzieren, und immer öfter schlug die offene Feindseligkeit sogar in Gewalt um. Der Überfall auf ein Leidener Zisterzienserinnen-Kloster, das der wütende Mob im März des Jahres 1563 geplündert und verwüstet hatte, brachte das Faß zum Überlaufen. Das jahrelange vergebliche Drängen Willem von Oraniens (1533–1584), Lamoraal van Egmonds (1522–1568) und Philippe de Montmorency-Nivelles (1518–1568), des Grafen von Hoorne, hatte endlich Erfolg. Nachdem sie mit der Niederlegung ihrer Staatsämter gedroht und der spanischen Krone am 11. März 1563 dringend nahegelegt hatten, Granvella wegen seiner zunehmenden Unbeliebtheit aus Brüssel abzuziehen, wurde dieser am 13. März »vorläufig« abberufen.<sup>2</sup> Für Granvella bedeutete das neben dem Ende seiner glanzvollen politischen Karriere auch den schmerzlichen Abschied von einem Palast, dessen Bau und Ausstattung zum Geschmackvollsten zählte, was die Niederlande damals zu bieten hatten. Der Kardinal war ein Förderer der Künste, die er geschickt als Medium gesellschaftlicher Distinktion einzusetzen verstand.<sup>3</sup> Granvellas Brüsseler Stadtpalast war ein integraler Bestandteil seiner Selbstinszenierung und sollte als Spiegel seiner sozialen Stellung und seiner moralischen Qualitäten Nobilität und Macht symbolisieren.<sup>4</sup> In diesem Sinne ist es sicher kein Zufall, daß der Kardinal ausgerechnet für Tapisserien eine besondere Vorliebe hegte.<sup>5</sup> Seit altersher hatte ein reicher textiler Festschmuck zu allen Solennitäten gehört, und bei Staatsbesu-

chen waren Tapisserien ein obligater Bestandteil der Raumausstattung, so daß Erzherzog Ferdinand 1561 den Kaiser bat, ihm niederländische Wandteppiche zu leihen, da er oft Besuch von Gesandten und hohen Gästen habe, die er angemessen beherbergen müsse.<sup>6</sup> Nicht zuletzt durch die besondere Vorliebe, die sowohl Karl V. (1519–1558) als auch sein Nachfolger Philipp II. und mit ihnen der spanische Hof für Tapisserien hegte, waren sie zum unverzichtbaren Bestandteil herrscherlicher Repräsentation geworden.<sup>7</sup> Granvella, der stets bemüht war, durch die ästhetische Inszenierung seines Hofes seine soziale Stellung zu sichern und darüber hinaus sein soziales Ansehen zu erhöhen, erwarb deshalb Tapisserien und avancierte zum Kenner auf dem Gebiet der textilen Künste: Berühmte Zeitgenossen suchten seinen Rat und baten ihn um die Vermittlung von Künstlern und Werkstätten. Der Mantuaner Kardinal Ercole Gonzaga (1505–1563) legte Wert auf sein Urteil, die Statthalterin Margarete von Parma (1522–1586) ließ sich von Granvella beraten, und Philipp II. verließ sich in allen Tapisserie-Fragen voll und ganz auf seinen Minister.<sup>8</sup> Und der gefiel sich darin, die gleichen Werkstätten zu beschäftigen wie der spanische Hof. So hatte er bei dem Weber Willem de Pannemaker (erwähnt zwischen 1539–1581), der für Karl V. zwölf riesige Tapisserien gefertigt hatte, die dessen Tunisfeldzug verherrlichten, etliche Teppichserien in Auftrag gegeben,<sup>9</sup> darunter eine wohl noch für den Brüsseler Palast bestimmte Serie von sechs Teppichen mit Gartenansichten (Abb. 1, 2).<sup>10</sup> Sie schmückten vermutlich eine der Galerien des Palastes oder dienten bei sommerlichen Festen dazu, den Palast und Garten verbindenden Arkadengang zu dekorieren.<sup>11</sup> Auf Stoß gehängt müssen diese Tapisserien eine beeindruckende Wirkung entfaltet haben, da die perspektivische Konstruktion genau auf die Augenhöhe der Betrachter abgestimmt war, so daß die Bilder in überraschend räumlichem Effekt den tatsächlichen Raum erweiterten. Derartige »Perspektiven« wurden wegen der in ihnen praktizierten Anwendung einer gelehrten Wissenschaft von Zeitgenossen bewundert.<sup>12</sup> Zugleich mußte eine derartige Folge perspektivischer Gartenteppiche als höchster Ausdruck guten Geschmacks und gehobener Wohnkultur erscheinen, da doch schon die Alten bei der Ausstattung ihrer Villen solche Bilder

1 Josse van Noevele  
(?), Gartentor mit  
Reiher, 1564.  
365 x 268 mm,  
Tapiserie aus einer  
sechsteiligen Serie.  
Wien, Kunsthistori-  
sches Museum,  
Inv. T LXVI 1



geschätzt hatten. Zwar hatte man zu Zeiten Granvellas noch keine sehr präzise Vorstellung von der antiken Villendekoration – erst Funde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die späteren Ausgrabungen brachten hier lebendige Anschauung –, doch wußte man sehr wohl um deren bevorzugte Themenkreise. Anhand der schriftlichen Quellen versuchte man, analog zur Rekonstruktion der antiken Villenarchitektur, eine möglichst getreue *Imitatio* der antiken Malerei.<sup>13</sup> Die älteste und zugleich ausführlichste Nachricht von den in der Antike üblichen bildlichen Dekorationsprogrammen besaß man in Vitruvs »Zehn Büchern über Architektur«, die in das erste vorchristliche Jahrhundert datieren:<sup>14</sup> »Was die polychrome Ausstattung der weiteren Wohnräume wie die für den Frühling, Sommer und Herbst bestimmten Gemächer nebst den Atrien und inneren Säulengängen anbelangt, so war es bei unsern Vorfahren Sitte, als Vorbild der daselbst angebrachten Wandgemälde unmittelbare Nachahmungen der Natur zu wählen. Denn ein Gemälde zeige das Abbild von Gegenständen, die in Wirklichkeit bestehen oder doch bestehen können, wie die eines Menschen, Gebäudes, Schiffes oder sonstiger Dinge, nach deren Umrissen wie körperlicher Erscheinung durch naturgetreue Wiedergabe man Motive für die Malerei zu schöpfen vermag. [...] Andererseits schmückte man die langen geräumigen Wandelgänge mit landschaftlichen Szenarien, topia, aus, welche häufig das Abbild bestimmter Gegenden darstellten, wie man denn Häfen, Vorgebirge, Küstenstriche, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtümer, geweihte Haine, Berge und Viehherden mit ihren Schäfern und Ähnliches auf derartigen Wandgemälden aufgemalt sieht.«<sup>15</sup>

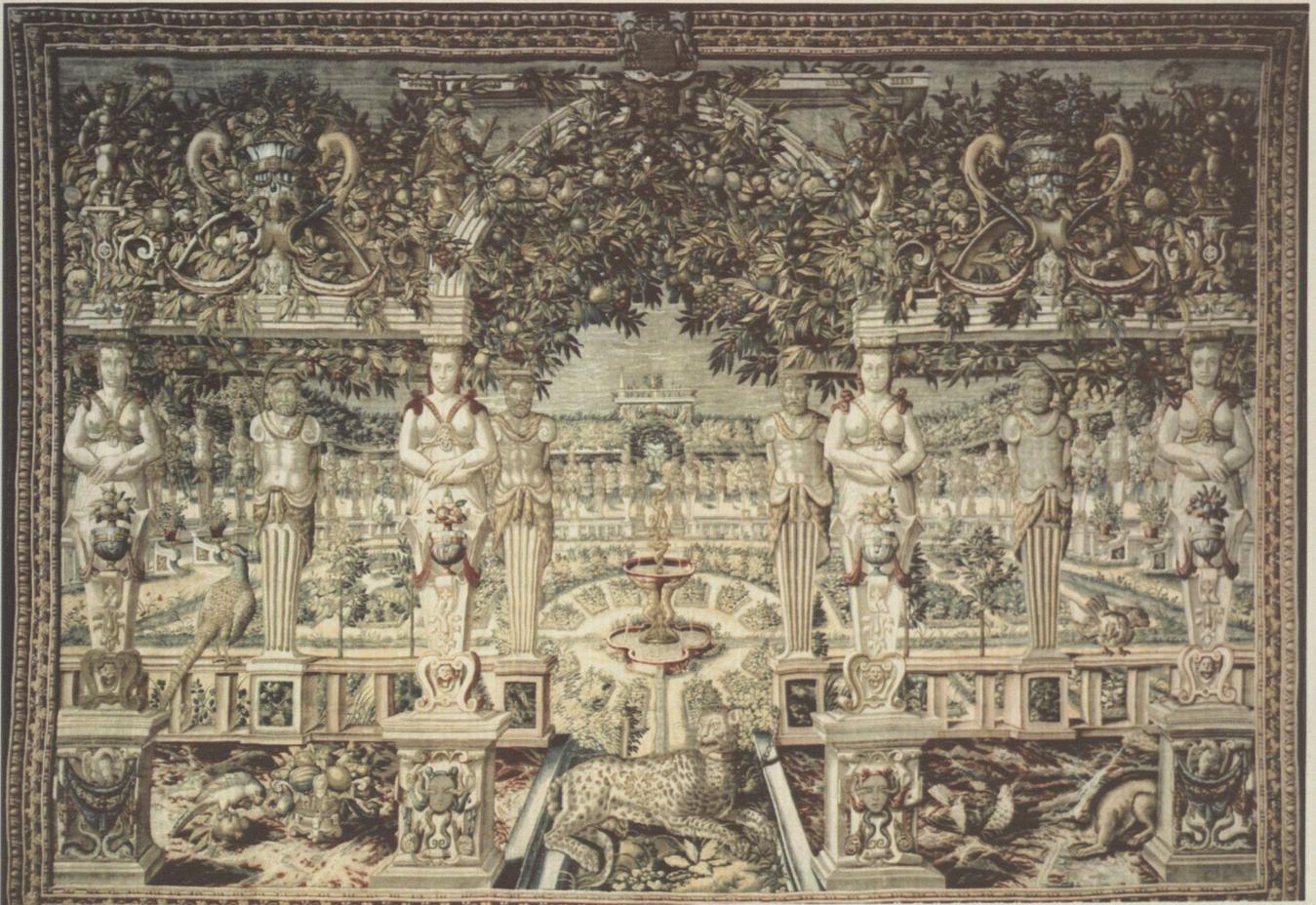
Zu dieser Empfehlung für die dem gehobenen Geschmack angemessene Raumausstattung fügte sich trefflich der von Plinius Secundus (um 23–79) überlieferte Bericht zum Leben des Malers Spurius Tadius, der sich zu Zeiten des Kaiser Augustus auf die Herstellung von dekorativen Wandmalereien spezialisiert hatte: »Auch Spurius Tadius, zur Zeit des göttlichen Augustus, soll nicht fortgelassen werden, der als erster die anmutigste Wandmalerei schuf, Landhäuser und Säulenhallen und Gartenanlagen, Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Kanäle, Flüsse, Gestade und was man sich nur wünschte, sowie verschiedenartige Gestalten von Spaziergängern oder Schiffsreisenden und solchen, die zu Land auf Eseln oder Wagen sich zu ihren Landhäusern begeben, ebenso auch Fischer, Vogelsteller oder Jäger oder auch Winzer. Auf seinen Bildern findet man schöne Landhäuser mit sumpfigem Zugangsweg, auf dem Männer mit Frauen, die sie um Lohn auf den Schultern tragen, schwankend einhergehen, während jene, die getragen werden, sich ängstigen, außerdem noch viele derartige Einfälle von höchst geistreichem Humor. Er unternahm es auch, Seestädte unter Altanen zu malen, was einen sehr schönen Anblick ergibt und nur sehr geringe Kosten verursacht.«<sup>16</sup>

So knapp die in der antiken Literatur überlieferten Passagen auch gehalten waren, versuchte man doch, ihnen Leben einzuhauchen und sie ins Bild zu setzen, besonders da ja schon die Alten wußten, daß der Blick ins Grüne Augen und Seele beruhigt.<sup>17</sup> Das von Vitruv überlieferte Staffage-Personal »pecora, pastores« – Herden und Hirten – belebte, im Verein mit den von Plinius überlieferten »topiaria opera« mit ihren Gartenanlagen, Hainen und Lustwäldern, auch die Wände der Villen des 16. Jahrhunderts.<sup>18</sup> In Oberitalien, im Veneto, nahm diese neue Ausstattungsmode ihren

Anfang, und überall in Europa folgte man ihr.<sup>19</sup> Granvella wird um die antiken Ausstattungsvorschläge gewußt haben, verfügte er doch über eine herausragende Bildung und eine solide Kenntnis lateinischer Klassiker.<sup>20</sup> Wie schon sein Vater verehrte der Kardinal besonders den römischen Dichter Vergil, dessen »Aeneis« er auch sein Motto entnommen hatte: »Durate, et vosmet rebus servate secundis.«<sup>21</sup> Das besondere Interesse an Vergils Werk wird darüber hinaus durch die gut dokumentierten Büchererwerbungen Granvellas bezeugt, sowie durch die Tatsache, daß er den Druck eines Vergilkommentars des italienischen Philologen Fulvio Orsini (1529–1600) finanzierte.<sup>22</sup> Als Kenner Vergils wird Granvella in den Gartenteppichen mehr gesehen haben als angemessene Dekorationen für den gehobenen Wohngeschmack, und der auf den Teppichen gezeigte Garten wird ihm mehr gewesen sein als ein »locus amoenus«, als lieblicher Ort der Musen.<sup>23</sup>

Die Teppichfolge besteht aus sechs Stücken, von denen fünf ein annähernd gleiches Format von ca. 365 x 520 cm haben. Alle sind sie unter Verwendung von Metallfäden in Wolle und Seide gewebt.<sup>24</sup> Nur ein Teppich ist wesentlich kleiner und hat bei gleicher Höhe nur etwa die halbe Breite. Er ist jedoch nicht nur durch sein Format exponiert, sondern auch durch sein Sujet. Während die anderen Teppiche hinter der im Vordergrund stehenden Pergolen-Reihe einen symmetrisch angelegten Ziergarten zeigen (Abb. 2), stehen auf dem kleineren Teppich, der ob seines Formats wohl als Anfang oder Endpunkt der Serie intendiert war, Kohlköpfe und Artischocken ins Auge (Abb. 1). Er zeigt offensichtlich einen Nutzgarten, in dem ausweislich der sechs Bienenkörbe rechts im Hintergrund auch geimkert wird. Die Kombination von Zier- und Nutzgarten mit Imkerei fand – nach allem was man heute weiß – ihre Entsprechung in den realen Gärten der frühen Neuzeit.<sup>25</sup> Schon der italienische Architekt und Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti (1404–1472), in dessen 1485 erstmals gedruckten »Zehn Büchern über Architektur« auch ausführlich über die Anlage von Gärten gehandelt wird, beruft sich dafür ausdrücklich auf die antike Literatur.<sup>26</sup>

Neben der poetischen Beschreibung idyllischer Orte stand in der lateinischen Antike stets das Lob des Landlebens. Den Anfang machte Cato der Zensor (234–149 v. Chr.), der mit seiner Schrift »De agricultura« das erste Prosawerk der lateinischen Literatur vorgelegt hatte, in dem er über das Landgut und den Jahreslauf des Landmanns schrieb. Das Lob ländlicher Arbeit hatte Einzug in die antike Literatur gehalten und wurde spätestens mit Vergils (70–19 v. Chr.) »Georgica« zum Topos. Granvella war fraglos mit diesem Werk vertraut, und es läßt sich annehmen, daß er um dessen politische Implikationen wußte. In seiner »Georgica« entwickelte Vergil vor dem Hintergrund einer poetischen Schilderung des »Goldenen Zeitalters« eine politische Perspektive: »Überglücklich die Bauern, wenn sie ihrer eigensten Güter inne würden!« schrieb Vergil, mit Blick auf die Tatsache, daß sich das augusteische Italien viel zu wenig auf seine »Güter« besinne, daß es statt dessen »glüht zum mordenden Schwerte die Sichel.«<sup>27</sup> Hier sah Vergil eine verhängnisvolle Entwicklung für das Imperium Romanum, dessen Gründungsmythos er in seiner »Aeneis« Gestalt gegeben hatte. Indem er den Schicksalsweg des Troianers Aeneas beschrieb, der nach dem Fall seiner Vaterstadt mit seinen Gefährten eine neue Heimat sucht, interpretierte er den gesamten Ablauf der römischen Geschichte als



2 Josse van Noevele (?), Hermenhalle mit Leopard, 1564. 365 x 268 mm, Tapisserte aus einer sechsteiligen Serie.  
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. T LXVI 1

eine zielgerichtete, auf die augusteische Gegenwart zulaufende Entwicklung, um so zum rühmenden Verkünder der imperialen Bedeutung Roms und seiner Kaiser zu werden. Die historische Sendung Roms bildet auch die Folie für die »Georgica«, deren viertes und letztes Buch in einer Schilderung des in entindividualisiertem Fleiß sich erfüllenden Bienenlebens gipfelt.<sup>28</sup> Indem Vergil in diesem Naturgedicht eine idyllische Utopie irdischen Friedens entwirft, das Bauerntum als Quelle römischer Kraft besingt und die Bienen als Vorbild für das Leben und Überleben eines Volkes beschreibt, stellte er eine Mahnung in die eigene Zeit, die auch anderthalb Jahrtausende später noch verstanden wurde. Schließlich hatten die Habsburger, als Ahnen und rechtmäßige Nachkommen des mythischen Helden Aeneas, es sich zum Ziel gesetzt, die von Vergil verheißene Zeit des Friedens und des Rechtes wieder erstehen zu lassen. Und zusammen mit dem Mythos um Aeneas verbürgte auch Vergils »Georgica« die Gewißheit des Fatums: Am Ende aller Widrigkeiten und Kämpfe wird der Frieden bringende Sieg der Urväter Roms stehen.<sup>29</sup> Es war dies genau jene Aussage, die Aeneas in seiner Ansprache an die Gefährten zum Ausdruck brachte, die mit dem von Granvella als Imprese gewählten Satz endet:

»Durch viel Ungemach, durch so viel der schlimmsten Gefahren streben wir Latium zu; dort zeigt ruhigen Wohnsitz unser

Geschick, neu darf dort erstehn die Herrschermacht Trojas. Drum bleibt hart und spart euch auf der glücklichen Zukunft.«<sup>30</sup>

Vor diesem Hintergrund könnte sich der auf den Granvella-Tapissereien so exponiert gezeigte Nutzgarten mit seinen Bienenstöcken erklären, der zumindest mittelbar als Allusion antiker Ideale zu lesen ist. Denn unabhängig von jeder weitergehenden politischen Aussage, scheinen die auf den Teppichen gezeigten Gärten zu illustrieren, wie man sich zu Granvellas Zeiten die nuremehr literarisch überlieferten Gärten der Antike vorstellte. Es sind bildliche Rekonstruktionen klassischer Gartenbeschreibungen, vor allem des jüngeren Plinius und Ciceros.<sup>31</sup> Über diesen allgemeinen Verweischarakter hinaus, hatten die Tapissereien unzweifelhaft eine politische Bedeutung, denn durch die textile Prachtentfaltung formulierte Granvella seinen eigenen dynastischen Anspruch. Er, der Parvenü, erwies sich durch den üppigen textilen Dekor seines Palastes als Mann von Kultur, Geschmack und Geld. Auch Granvellas realer Garten war als Statussymbol Bestandteil einer ambitionierten Selbstinszenierung, die sich auf antike Ideale berief und ganz selbstverständlich auch den zum Palast gehörigen Garten als Spiegel und Reflex der Macht gestaltete und verstand: Schon Vitruv hatte geschrieben, daß bei der Errichtung von Gebäuden und Wohnanlagen stets die soziale Stellung der Bewohner zu berücksichtigen sei: »Daher sind für Leute, die nur durchschnittliches Ver-

mögen besitzen, prächtige Vorhallen, Empfangssäle [und] Atrien nicht notwendig [...] Für hochstehende Personen aber [...] müssen fürstliche, hohe Vorhallen, sehr weiträumige Atrien und Peristyle gebaut werden, Gartenanlagen und geräumige Spazierwege, die der Würde angemessen angelegt sind.«<sup>32</sup> Während Vitruv für die Angehörigen niederer Stände einen Garten gar nicht erwähnte, erschien er ihm für die »nobiles« als angemessen. Wer einen Garten besaß, nahm damit nach antiker Vorstellung eine hohe gesellschaftliche Stellung für sich in Anspruch. Für Granvella und seine Zeitgenossen bedeutete der Garten zugleich die Rekonstruktion antiken Lebensideals, das anzustreben im frühneuzeitlichen Europa ein fester Bestandteil höfischer Inszenierungen war. Die Blumenpracht, die sich in Granvellas Brüsseler Garten vor den Augen der staunenden Besucher entfaltete, war vordringlich keiner ästhetischen Intention verbunden. Vielmehr wurden die dargebotenen exotischen Pflanzen und Tiere ob ihrer Kostbarkeit von den Zeitgenossen als direkter Spiegel von politischem und dynastischem Prestige aufgefaßt. In Anlehnung an Aristoteles galten glanzvolle Inszenierungen und höfische Prachtentfaltung als erste Tugend eines jeden Mächtigen, dessen Magnifizenz als Ausdruck und Summe seiner Tugenden verstanden wurde. »Der Großartige gleicht dem Wissenden« hatte Aristoteles in seiner »Nikomachischen Ethik« geschrieben und gleichzeitig festgestellt, daß es auch zum Großartigen gehöre, »sein Haus entsprechend seinem Reichtum einzurichten«.<sup>33</sup> Auch ohne eine explizite Rückbindung dieser Vorstellungen an die antike Philosophie konnten kostbare Pflanzen und Tiere zu Zeiten Granvellas die Magnifizenz und damit Macht und Weisheit ihres Besitzers eindringlich vor Augen führen, und große Mengen seltener Blütenpflanzen repräsentierten anschaulich den Status ihres Besitzers.<sup>34</sup> Daß derartige Inszenierungen in genau diesem Sinne verstanden wurden, bezeugen nicht nur die in ehrfürchtiger Bewunderung der blühenden Kostbarkeiten schwelgenden Berichte zeitgenössischer Gartenbesucher, sondern auch die mahnenden Stimmen jener, die sich kritisch über die der weltlichen Eitelkeit dienende Gartenlust äußerten. Zu ihnen zählte auch Justus Lipsius (1547–1606), der Granvella zwei Jahre als Sekretär gedient hatte. Er schrieb in seinem philosophischen Hauptwerk »De constantia« über jene allzu Begierigen, die »die Gärten zu Eitlem und zur Faulheit mißbrauchen« – »Contra curios quosdam dissertum, qui hortis ad vanitatem & ingnauiam abutuuntur«.<sup>35</sup> In einem Dialog mit seinem Freund Carolus Langius († 1573), dessen Garten als Ort des Gespräches beschrieben wird, eröffnet er den philosophischen Diskurs mit der Kritik jener, die »das allerbeste und einfältigste Ding zum Werkzeug zweier Laster, der Eitelkeit und der Faulheit gemacht haben. Zu diesem Zweck nämlich haben sie ihre Gärten. [...] Wenn dann nun einer von diesen Blumenerwerbem etwas Neues oder Seltenes hervorgebracht hat, wie trägt er es dann zur Schau, damit die anderen ihm nachstreben, ihn beneiden! [...] Ich weiß, daß der Garten zu einer gemäßigten Lust erfunden ist und nicht zur Eitelkeit, zur Ruhe und nicht zur Faulheit.«<sup>36</sup> In die gleiche Richtung zielt noch die Kritik, die Abraham a Sancta Clara (1644–1709) in die Reihe der von ihm angeprangerten »hundert ausbündigen Narren« 1709 auch einen »Garten- und Blumen-Narr« aufnehmen ließ.<sup>37</sup> »Es ist wahr und bleibet wahr/ das ein schön und wohlgepflanzter Gart/ von allerhand Blumen-Arth/rar/ ein annemlich/ gesund und lustige/ auch nothwendige und

nützliche Sache seye:l zwar/ daß sich mancher in dergleichen Paradeyß also verliebt/ ver-l tiefft und vernarrt/ daß er Tag und Nacht darinnen sein Zeit zu-l bringt; alles was ihm der Gartner von allerhand ausländischel Gewächsen/ kiel/ Blumen und Samen vormahlet/ haben muß/l und mit theurem Werth in die gute Erd bringen lasset/ und bezahlt.«<sup>38</sup> Auch Abraham a Sancta Clara kritisierte die verschwenderischen, einzig den weltlichen Eitelkeiten gewidmeten Gärten mit ihrer übertriebenen Kostbarkeit, wobei er – wie vor ihm Lipsius – betont, daß ein schöner und wohlgeplanter Garten etwas durchaus Positives sei.

Wenn hier von einem »schön und wohlgepflanzten« Garten die Rede ist, der eine so »nothwendige und nützliche« Sache sei, drängt sich mit Blick auf das von Lipsius und Abraham a Sancta Clara angeprangerte Movens der damaligen Gartenbesitzer die Frage auf, wie es denn um das Verhältnis von Nützlichkeit und Schönheit, wie um die ästhetische Wahrnehmung des Gartens bestellt war. Es steht wohl außer Frage, daß die Betrachtung der den Menschen umgebenden Natur, das Anschauen der Welt, etwas weltanschaulich Gebundenes ist. Doch mit welchen Augen sahen die Menschen der frühen Neuzeit einen Garten? Zumindest bei der Beschreibung des Langius-Gartens erweist der stete Rekurs auf die Größen der antiken Dichtkunst, daß diese Gartenbeschreibung in einer literarischen Tradition steht, deren Topoi Lipsius fort-schreibt.<sup>39</sup> Er lobt den Garten des Langius in den Worten Catulls, Ovids und Vergils, wobei diese Autoren nicht zum Lob einer als schön empfundenen Natur herangezogen werden, sondern um den intellektuellen Bezugsrahmen des zur Rede stehenden philosophischen Konzeptes abzustecken. Eine ästhetische Naturschau, die Betrachtung seiner Umwelt als mehr oder weniger schöne Landschaft, lag Lipsius, Granvella und ihren Zeitgenossen noch fern. Die Wahrnehmung der Landschaft als ästhetischer Gegenstand setzt Distanznahme und einen organisierten Selbstentwurf des rezipierenden Subjekts voraus, die in der frühen Neuzeit höchstens in Ansätzen gegeben waren.<sup>40</sup> Jacob Burckhardt hatte in seiner Geschichte der »Kultur der Renaissance in Italien« postuliert, daß die Italiener »die frühesten unter den Modernen« gewesen seien, »welche die Gestalt der Landschaft als etwas mehr oder weniger Schönes wahrgenommen und genossen haben«.<sup>41</sup> Mit ihm glaubte die positivistische Geschichtswissenschaft noch vor nicht allzu langer Zeit, den Beginn der modernen Naturschau auf den Tag genau datieren zu können: Am 26. April des Jahres 1335 sei Petrarca, nur von seinem Bruder begleitet aufgebrochen, um den Mont Ventoux zu besteigen: »einzig getrieben von der Begierde, die ungewöhnliche Höhe eines Ortes in unmittelbarer Anschauung kennenzulernen.« – »sola videndi insignem loci altitudinem cupiditate ductus.«<sup>42</sup> Sein Bericht, den Petrarca gleich nach der Rückkehr aufgeschrieben haben soll, sei das erste Zeugnis neuzeitlichen Naturerlebens. Die neuere Forschung vermochte zu zeigen, daß Petrarcas Beschreibung alles andere als ein von tiefem Erleben getragener spontaner Bericht ist. Schon das Datum ist einzig deshalb gewählt, um sich jenes Alter zu geben, das Augustinus († 604) bei Abfassung seiner »Confessiones« hatte. Auch der Rest des Briefes ist bis in kleinste Details hinein komponiert und religiös determiniert: Die Gipfelbesteigung wird als Gleichnis der Transzendenz zur spirituellen Allegorie.<sup>43</sup> Es sei hier nur auf die Tatsache hingewiesen, daß das Gipfelerlebnis, die eigentliche Ankunft, nicht

geschildert ist. Statt einen Ausblick zu beschreiben, versenkt der Autor sich in die Lektüre Augustins und macht durch diese Innenschau abschließend deutlich, daß die Bergbesteigung letztlich nur ein Gleichnis war.<sup>44</sup>

Eine »ästhetische« Sicht der Landschaft war auch zweihundert Jahre später den Zeitgenossen Granvellas noch weitgehend fremd, und der Begriff »Landschaft« war keinem ästhetischen Konzept verbunden.<sup>45</sup> Anders heute: Sprechen wir von Landschaft, schwingt dabei stets auch ein ästhetisches Erleben mit. Doch nicht jeder wahrgenommene Naturausschnitt ist Landschaft. Er wird es erst, »wenn der Mensch sich ihm in ‚freier‘ genießender Anschauung zuwendet, um als er selbst in der Natur zu sein. Mit seinem Hinausgehen verändert die Natur ihr Gesicht. Was sonst das Genutzte oder als Ödland das Nutzlose ist und was über Jahrhunderte hin ungesehen und unbeachtet blieb oder das feindlich abweisende Fremde war, wird zum Großen, Erhabenen und Schönen: es wird ästhetisch zur Landschaft« – wie es der Philosoph Joachim Ritter formulierte.<sup>46</sup> Wie weit die Menschen der frühen Neuzeit von der hier beschriebenen »freien«, »genießenden« Naturschau noch entfernt waren, erweisen die Reiseberichte jener Tage. Mit den Augen eines Reisenden erschien die Welt nicht als Einheit von Landschaften, sondern als Abfolge von Ortschaften: Man bediente sich eines Itinerars, das die Strecke beschrieb und in der Abfolge der Ortschaften die Reiseroute festlegte.<sup>47</sup> Es wäre wohl keinem Reisenden eingefallen, die so beschriebenen Postwege zu verlassen, denn nur auf diesen Straßen war man leidlich vor Gefahren geschützt. Eine Abkürzung jenseits der Hauptverkehrswege zu wählen war lebensgefährlich. Auch die einsame Wanderung, spätestens seit Friedrich Schillers (1759–1805) »Spaziergang« aus dem Jahr 1795 Inbegriff der besinnlichen Naturschau, barg unkalkulierbare Risiken.<sup>48</sup> Sich ohne Begleitung den Gefahren einer Reise aussetzen, wäre Granvellas Zeitgenossen absurd erschienen, denn niemand reiste gern allein, unter einer »ungastlichen Bevölkerung, durch Länder, deren Sprache er kaum verstand«.<sup>49</sup> Einen vertieften Einblick in die Naturschau jener Tage gewährt ein von Michel de Montaigne (1532–1592) verfaßtes Tagebuch einer 1580 angetretenen Badereise, in dem er nicht nur ausführlich berichtet, wie die unterschiedlichen Wässer auf seine Blase wirkten, sondern auch beschreibt, welche Landschaften er durchreiste. Bezeichnet er dabei eine Gegend als »schön«, so sind dort die Felder bestellt, das Korn ist reif zur Ernte oder die Trauben sind schmackhaft und versprechen einen guten Wein.<sup>50</sup> Er bedient sich stets überlieferter Topoi und fest gefügter literarischer Formen, die kaum Rückschlüsse auf seine Emotionen beim Anblick der ihn umgebenden Natur zulassen.<sup>51</sup> Einzig Angst macht sich manchmal bemerkbar, so bei der Überquerung der Alpen, die er für häßlich befand – eine Einschätzung mit der er nicht alleine stand.<sup>52</sup> Das Hochgebirge, das sich der menschlichen Nutzung weitgehend entzog, galt eben deshalb allgemein als häßlich. Selten, daß vom Hochgebirge einmal anders gesprochen wurde als von einer »abscheulichen Wildnuß«, die man mit Worten wie »grausam« oder »erschrecklich« beschrieb.<sup>53</sup> Sol-

che Gegenden schätzte man einzig in der Malerei, denn – wie schon Aristoteles erkannt hatte – »bei Dingen, die wir in Wirklichkeit nur mit Widerwillen betrachten, sehen wir ihre sorgfältige bildliche Wiedergabe mit Freuden«.<sup>54</sup> Von einer Würdigung der »Erhabenheit« dieser Landschaft war man denkbar weit entfernt. Nach allem, was die Schriftquellen erschließen lassen, gehorchte die frühneuzeitliche Naturschau einem einfachen Dualitätsprinzip: Was gefährlich und dem Menschen feindlich war, hieß häßlich, was ihm wohlgefällig und nützlich, bezeichnete man als schön. Diese eher utilitaristische Naturschau pflegten beinahe alle Literaten jener Zeit.<sup>55</sup> Da eindeutige schriftliche Belege für die gefühlsmäßig-ästhetische Rezeption von Natur und Landschaft fehlen, ist es mehr als schwierig, sich über das Naturgefühl Granvellas und seiner Zeitgenossen zu äußern. Doch gerade der von Angst getragene Blick der Reisenden auf die den Menschen umgebende Natur und ihre Gefahren, kann verständlich machen, warum der Garten stets als positiv konnotierter Ort begegnet: Das kommt zum Beispiel im Reisetagebuch Montaignes zum Ausdruck, dessen höchstes Lob einer schönen Gegend sich darin äußert, daß »wenn er für seine Tochter, die gerade acht Jahre alt ist, einen Spazierweg zu suchen hätte, er sie ebensogern auf diesen Wegen, wie in einer Allee seines Gartens sehen« würde.<sup>56</sup> Gerade im Kontrast zur ungezähmten, feindlichen Natur wurde das umzäunte und gebändigte Wachsen und Gedeihen eines Gartens zum Angenehmen und Wohlgefälligen und mithin zum Schönen. Dies galt zumal, wenn es Nahrung war, die dort wuchs. Der Garten war nützlich, den Fähnissen fern und ob seiner Abgeschlossenheit von der feindlichen Welt schön. Ein gestalteter Garten war dabei, wie das Beispiel Granvellas beweist, immer Programm, ob als irdisches Paradies des philosophischen Denkens und der poetischen Inspiration, als Statussymbol oder politischer Ort. Granvellas Gärten waren vor allem Ausdruck seines gesellschaftlichen und politischen Anspruchs, der sich in der dort entfalteten Pracht spiegelte. Die Bewunderung der Zeitgenossen galt der Prächtigkeit, ohne daß darin zugleich zwangsläufig eine ästhetische Wertung im modernen Sinne impliziert gewesen wäre: Die im Garten zur Schau gestellten, schon ob ihrer Seltenheit exotischen Pflanzen und Tiere waren kostbar. Wertvoll waren auch die imaginären Gärten, die als Tapissereien die Wände des Palastes schmückten und die von Zeitgenossen als »fort belle« beschrieben wurden.<sup>57</sup> Diese Wertung bezog sich allerdings nicht auf den Darstellungsgegenstand, sondern auf die Teppiche selbst, als handwerklich perfekte Kunstgegenstände, und auf ihre Materialität. Das dargestellte Motiv des Gartens war nur im intellektuellen Rückbezug auf antike Ideale und im Kontext einer Inszenierung von Interesse, die dann in der schillernden Komplexität ihrer prächtigen Gesamterscheinung wieder als schön erlebt wurde. In der historischen Perspektive gilt es dabei festzuhalten, daß auch diese Schönheit für Granvella vordringlich einem Zweck verbunden war und daß auch sie, die für die frühe Neuzeit so typische, untrennbare Verbindung von *pulchrum* und *utilitas* illustriert.

## Anmerkungen

- 1 Für die Biographie des Kardinals bis heute grundlegend: Maurice van Durme, Antoon Perrenot, Bisschop van Atrecht, Kardinaal van Granvelle, Minister van Karel V. en van Filips II. (1517–1586) [Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België, Klasse der Letteren, Jg. 15, Nr. 18], Brüssel 1953. – Zur politischen Situation: Jonathan Israel, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806*, Oxford 1995, S. 137-154.
- 2 Willem von Oranien und Egmont hatten schon am 23. Juli 1561 die Abberufung Granvellas aus den *Provinciaal Staten* gefordert. Vgl. Helmut G. Koenigsberger, Patronage, clientage and elite in the politics of Philip II, Cardinal Granvelle and William of Orange, in: Klientensysteme im Europa der frühen Neuzeit, hrsg. von Antonis Maczak, München 1988, S. 127-148.
- 3 Mit Granvella als Mäzen hat sich jüngst auseinandergesetzt: Claudia Banz, Höfisches Mäzenatentum in Brüssel: Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586) und die Erzhertöge Albrecht (1559–1621) und Isabella (1566–1633) [Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 12], Berlin 2000, S. 18-76, mit Hinweisen auf neuere Literatur. – Die umfangreiche Literatur des 19. Jahrhunderts bei Maurice Piquard, *Le Cardinal Granvelle, les artistes et les écrivains*, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 17, 1947/1948, S. 133-147. – Vgl. auch van Durme (wie Anm. 1), S. 239-265.
- 4 Zum „Ethos des Staatskonsums“ vgl. die bis heute grundlegende Arbeit von Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1989, S. 103f. – Zu den Anfängen der Magnifizienz als Fürstentugend in den burgundischen Niederlanden vgl. Birgit Franke, Assuerus und Esther am Burgunderhof: Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450-1530), Berlin 1998, S. 45-48.
- 5 Vgl. Maurice Piquard, *Le Cardinal Granvelle, amateur de tapisseries*, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 19, 1950, S. 111-126. – Heinrich Göbel, *Wandteppiche – 1. Teil: Die Niederlande*, Bd. 1, Leipzig 1923, S. 313-316. – In der Arbeit von Claudia Banz (wie Anm. 3) wurde diese Tatsache leider kaum berücksichtigt. Vgl. die Rezension von Barbara Welzel, in: *Kunstform* 2, 2000, URL: <http://www.sfn.uni-muenchen.de/rezensionen/01.12.2000>.
- 6 Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 254f. – Allgemein dazu die materialreiche Untersuchung von Wolfgang Brassat, *Tapisserien und Politik: Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992, bes. S. 42ff.
- 7 Zur besonderen Vorliebe Karls V. für die Tapissierkunst vgl. Roger-A. D'Hulst, *Flämische Bildteppiche des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts*, Brüssel 1961, S. 221. – Zu den Tapissier-Erwerbungen Philipps II.: Iain Buchanan, *The tapestries acquired by King Philip II in the Netherlands in 1549-50 and 1555-59: New Documentation*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 134, 1999, S. 131-152. Vgl. auch Guy Delmarcel, *Le roy Philippe II d'Espagne et la tapisserie*, in: *Gazette des beaux-arts* 134, 1999, S. 154-178.
- 8 Vgl. Rotraud Bauer, *Gartenlandschaften mit Tieren: Zur Tapissierenserie der sogenannten Granvellagärten in Wien*, in: Ursula Härting (Hrsg.), *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, Ausstellungskatalog: Gustav-Lübcke-Museum, Hamm / Landesmuseum, Mainz, München 2000, S. 151-154, hier: S. 151.
- 9 Zu den Tunis-Teppichen vgl. Hendrik J. Horn, Jan Cornelisz. Vermeyen, *Painter of Charles V. and his conquest of Tunis: Paintings, etchings, drawings, cartoons, tapestries*, 2 Bde. [Aetas Aurea, Bd. 8], Doornspijk 1989.
- 10 Vgl. Bauer (wie Anm. 8), S. 361-363, Nr. 160f. – Diese Serie gelangte 1587 aus dem Nachlaß des Kardinals in kaiserlichen Besitz. Vgl. Gui Delmarcel, *Le roi Philippe II d'Espagne et la tapisserie. L'Inventaire de Madrid de 1598*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 134, 1999, S. 167/173, Anm. 93. – Eine weitere Serie von Garten-Teppichen zierte die Wände von Granvellas Palast in Besançon, wo sie 1607 in einem Inventar erwähnt wird. Vgl. Jules Gauthier, *Le Cardinal de Granvelle et les artistes de son temps*, in: *Memoires de la société d'Emulation du Doubs, Série 7, Bd. 6*, 1901, S. 305-351, hier: S. 319: „Un autre cours de tapisserie contenu en six pièces, figurées a divers bocages“. Allgemein zu den Tapissierien Granvellas vgl. auch Guy Delmarcel, *Le cardinal Antoine Perrenot de Granvelle et la tapisserie. Etat de la question et nouvelles données*, in: *Les Granvelles et les anciens Pays-Bas*, hrsg. von Krista De Jonge / Gustaaf Janssens [Symbolae – Facultatis Litterarum Lovaniensis, Serie B, Bd. 17], Löwen 2000, S. 279-292.
- 11 Nachweislich hingen die Teppiche bei der Hochzeit der Marguerit de la Marck, der Gräfin von Areberg, in diesem Arkadengang. Vgl. den Beitrag von Krista De Jonge in diesem Band. – Allgemein dürfen Tapissierien wohl nicht als »ortsfest« angesehen werden. Man darf sich vielmehr vorstellen, daß die textile Dekoration anlaßgebunden wechselte.
- 12 Vgl. Erik A. de Jong, in: Kat. Hamm (wie Anm. 8), S. 294f. – Es sei hier nur am Rande erwähnt, daß Hans Vredeman de Vries seine 1560 erschienene Serie »Scenographiae sive perspectivae« dem Kardinal Granvella »Magno Ac Venerabili Heroi Et Omnium Bonarum Artium Meconati« widmete. Vgl. Banz (wie Anm. 3), S. 63f.
- 13 Einen grundlegenden Beitrag hierzu leistete Sebastiano Serlio (1475–1553/54) in einem Architekturtraktat, der seit 1537 in Fortsetzungen erschien (Vgl. dazu Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985, S. 80ff.). Das dritte Kapitel des zweiten Buches war der Rekonstruktion antiker Bühnendekorationen gewidmet, die – Vitruv folgend – auch der Villendekoration dienlich waren. Serlios Ideen waren auch in den Niederlanden bekannt und verbreitet, da Pieter Coecke van Aelst 1553 eine niederländische Übersetzung ediert hatte (Pieter Coecke van Aelst, *Den eersten boeck van Architecturen Sebastiani Serlij tradterende van Geometrye. Ouergesedt wten Italiaensche in nederlands [..]*, 5 Teile, Antwerpen 1553, 2. Teil, fol. 25r-27r). – Zur Serlio-Rezeption in Granvellas Palast vgl. Banz (wie Anm. 3), S. 38-42.
- 14 Man kennt weder die Lebensdaten Vitruvs, noch weiß man auf das Jahr genau, wann seine »De architectura libri decem« entstanden sind. Als Geburtsjahr wird 84 v. Chr. angenommen. Der Beginn der Arbeit an dem Buch wird in das Jahr 33 v. Chr. datiert, fertiggestellt wurde es vermutlich vor dem Jahr 22 v. Chr. Zu den beinahe kriminalistischen Methoden, mit denen diese Daten bestimmt wurden: Curt Fensterbusch, in: Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura Libri Decem: Zehn Bücher über die Architektur*, übersetzt und hrsg. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, S. 1-10.
- 15 Vitruv. VII, 5. – Die Übersetzung nach Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura Libri Decem: Zehn Bücher über die Architektur*, übersetzt und hrsg. von Jacob Prestel, Bd. 3, Straßburg 1914, S. 363.
- 16 Plin. nat. XXXV, 116f. – Die Übersetzung nach C. Plinius secundus, *Naturalis historia libri XXXVII: C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde*, hrsg. und übersetzt von Roderich König / Gerhard Winkler, Bd. 35, 2. Aufl., Nördlingen / Darmstadt 1997, S. 90-93.
- 17 Plin. nat. XXXVII, 62f. – Schon im Quattrocento läßt Leon Battista Alberti (1404–1472) in seinen Schriften keinen Zweifel daran, daß er die antiken Forderungen an die Ausstattung einer Villa kannte und verstanden hatte. So wünschte er für die Dekoration von Landhäusern »allen Reiz der Heiterkeit und Anmut«. Albertis Traktat hat jedoch niemals die Durchschlagkraft und Verbreitung gewonnen, die Vitruv oder Serlio über Jahrhunderte hin besessen haben. Vgl. dazu Kruft (wie Anm. 13), S. 44-54, bes. S. 52f.
- 18 Bezeichnend hierfür ist Serlio (wie Anm. 13, hier: 2. Teil, fol. 26r), der die landschaftliche Satyrbühne mit durcheinanderliegenden Steinbrocken, halb verfallenen Bauernhütten und dichten Bäumen vorstellte. Vgl. Ernst H. Gombrich, *Norm und Form. Zur Kunst der Renaissance*, Bd. 1, Stuttgart 1985, S. 155f. Vgl. auch die betreffende Stelle im »Trattato dell'arte della pittura« des Giovanni Paolo Lomazzo (1584); abgedruckt bei Werner Busch (Hrsg.), *Landschaftsmalerei [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren]*, Bd. 3], Berlin 1997, S. 94-97.
- 19 In Italien haben sich zahlreiche Beispiele für gemalte landschaftliche Villendekorationen erhalten. Man denke an Dosso Dossis (um 1490–1541/2) Dekorationen der »Villa Imperiale«, Pesaro (um 1530), oder an Paolo Veroneses (1528–1588) Fresken für die »Villa Barbaro«, Maser (um 1560–1561). Auf sie näher einzugehen, würde den Rahmen dieses Beitrages sprengen. Zu den Bildprogrammen und zur »villeggiatura« vgl. Bruce Boucher, *Palladio: Der Architekt in seiner Zeit*, München 1994, S. 73-77.

- Reinhard Bentmann und Michael Müller, Die Villa als Herrschaftsarchitektur: Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse, Frankfurt a. M. 1970, S. 9-29. – Almo Richard Turner, The Vision of Landscape in Renaissance Italy, Princeton 1966, S. 193-212. Es sei an dieser Stelle auch darauf hingewiesen, daß Alvisio Comaro (1484–1566), einer der Propagandisten der »villeggiatura« – des Lebens auf dem Lande –, gemalte Dekorationsprogramme als preiswerten Ersatz für Wandteppiche empfahl, wobei er vor allem zu Landschaften riet, da Künstler, die das Fach der Figurenmalerei beherrschten, schwer zu bekommen seien (Boucher, a.a.O., S. 83). Zu Comaro und seinen theoretischen Konzepten vgl. Krufft (wie Anm. 13), S. 92-102, bes. S. 94f. Hierzu paßt es gut, daß es in Venedig war, nicht in Antwerpen, wo 1521 durch M. Michiel die Bezeichnung »eine Landschaft« zum erstenmal auf ein bestimmtes Bild angewandt wurde. Gombrich (wie Anm. 18), S. 143.
- 20 Van Durme (wie Anm. 1), S. 10.
- 21 Daß schon Granvellas Vater Vergil besonders verehrte, bezeugt ein Zeitgenosse, der schreibt, dieser habe »alle Poeten in der Jugend gelesen; Vergilium könnte er auswendig«. Zitiert nach van Durme (wie Anm. 1), S. 77. – Das Motto des Kardinals ist der Rede des Aeneas an seine Gefährten entnommen (Verg. Aen. I, 207) und begegnet z.B. auf einer von Leone Leoni entworfenen Medaille. Vgl. van Durme (wie Anm. 1), S. 153, Anm. 10. Auch die in eigenhändigen Briefen verwandte Paraphrase »D« geht auf dieses Motto zurück. Vgl. ebd., S. 357, Anm. 74.
- 22 Zu den Büchererwerbungen Granvellas vgl. van Durme (wie Anm. 1), S. 254f. – Zu Granvella und Orsini: Maurice van Durme, Le cardinal Granvelle et Fulvio Orsini [Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Bd. 12], Genf 1950.
- 23 Den überzeugenden Nachweis dafür, daß Gartenteppiche schon im ausgehenden Mittelalter im Sinne einer Vergil-Allusion verstanden wurden, bei Birgit Franke, Domäne und aristokratische Repräsentation. Bauerndarstellungen in franko-flämischen Tapiserien des 15. Jahrhunderts, in: Christiana Kruse / Felix Thürlmann (Hrsg.), Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, Tübingen 1999, S. 73-90.
- 24 Vgl. Bauer (wie Anm. 8), S. 361-363, Nr. 160f.
- 25 Michael Rohde, Gestaltungstendenzen der europäischen Gartenkunst im 16. und 17. Jahrhundert, in: Kat. Hamm (wie Anm. 8), S. 13-24. – Chris de Maeghd, Was wächst und gedeiht, was spielt und balgt befreit, in: Gärten aus Rubens' Zeit?, ebd., S. 67-82.
- 26 Rohde (wie Anm. 25), S. 13.
- 27 Verg. georg. II, 458; I, 508. – Die Übersetzung zitiert nach Vergil, Sämtliche Werke, hrsg. und übersetzt von Johannes Götte / Maria Götte, München 1972, S. 63/50.
- 28 Vgl. dazu auch W. Warde Fowler, The Beasts, Birds, and Bees of Virgil, Oxford 1930, S. 57-96.
- 29 Vgl. Marie Tanner, The last descendence of Aeneas. The Habsburgs and the mythic image of the emperor, New Haven / London 1993. – Allgemein zur politischen Implikation der »Georgica« Vergils: Nikolaus Himmelmann, Über Hirtengenie in der antiken Kunst [Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 65], Opladen 1980. – Busch (wie Anm. 18), S. 33-40.
- 30 Verg. Aen. I, 204-207: »Per varios casus, per tot discrimina rerum, I Tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas I Ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae. I Durate, et vosmet rebus servate secundis.« Die Übersetzung zitiert nach Vergil, Sämtliche Werke (wie Anm. 27), S. 118.
- 31 Für diesen Hinweis danke ich Michael Rohde, Hannover.
- 32 Vitruv. V, 1/2: »Igitur is, qui communi sunt fortuna, non necessaria magna vestibula nec tabulina neque atria, quod alii officia praestant ambiundo neque ab aliis ambiuntur. [...] nobilis vero, qui honores magistratusque gerundo praestare debent officia civibus, faciunda sunt vestibula regia alta, atria et peristylia amplissima, silvae ambulationesque laxiores ad decorem maiestatis perfectae.« Die Übersetzung nach Curt Fensterbusch (wie Anm. 14), S. 283.
- 33 Anstot. eth. Nic. IV, 4.5.
- 34 Zu den Traditionen dieser Auffassung vgl. Claire Richter Sherman, Imaging Aristotle. Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France, Los Angeles / London 1995, bes. S. 83-92, sowie die in Anm. 4 genannte Literatur.
- 35 Justus Lipsius, De Constantia, übersetzt und hrsg. von Florian Neumann [excerpta classica, Bd. 16], Mainz 1998, S. 362.
- 36 Ebd., S. 184/186: »rem optimam simplicissimamque, instrumentum duorum vitiorum fecerunt, Vanitatis & Torporis. Haec enim fini habent hortos. [...] Jam siquis ex his Florae candidatis novius aliquid aut rarius nactus est, vt ostentat! vt alij competitores aemulantiur, invident! [...] quem modestae voluptati natum scio, non vanitati: quieti, non torpori.« – Die Übersetzung ebd., S. 185/187.
- 37 [Abraham a Sancta Clara], CENTI-FOLIUM STULTORUM I Jnl Quarto. I Oder Hundertl Ausbündige Narren/ I Jnl Folio. I Neu aufgewärmet/ Und in einer Alapatrit-Pasteren zum Schau-Es- I sen/ mit hundert schönen Kupffer-Stichen/ zur ehrlichen Ergötzung/ und nützlichen Zeit-Verteilung/ sowohl fröhlich- als melancholischen Gemüthern aufgesetzt; [...] Nürnberg 1709.
- 38 Abraham a Sancta Clara, Hundert Ausbündige Narren, hrsg. von Wilfried Deufert, Dortmund 1978, S. 179.
- 39 Vgl. den Kommentar von Florian Neumann (wie Anm. 35), S. 393-398.
- 40 Vgl. dazu den – bei aller Kritik im Detail – bis heute grundlegenden Text von Joachim Ritter, Landschaft, in: Ders., Subjektivität [Bibliothek Suhrkamp, Bd. 379], Frankfurt 1974, S. 141-163; 172-190.
- 41 Jacob Burckhard, Die Kultur der Renaissance in Italien, Stuttgart 1966, S. 274.
- 42 Francesco Petrarca, Ad Dyonisium de Burgo Sancti Sepulchri ordinis sancti Augustini et sacre pagine professorem, de curis propriis, in: Ders., Epistole, hrsg. von Ugo Dotti [Classici italiani, Bd. 12/2], Turin 1978, S. 118.
- 43 Die Literatur zu Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux ist beinahe unüberschaubar. In dem hier angeführten Zusammenhang grundlegend: Jeremy Adler, Time, Self, Divinity: The Landscape of Ideas from Petrarch to Goethe, in: Heinke Wunderlich (Hrsg.), »Landschaft« und Landschaften im 18. Jahrhundert, Heidelberg 1995, S. 25-36. – Hans Robert Jauss, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt a.M. 1982, S. 140-145.
- 44 Busch (wie Anm. 18), S. 62f.
- 45 Nils Büttner, Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels [Rekonstruktion der Künste, Bd. 1], Göttingen 2000, S. 9-19.
- 46 Ritter (wie Anm. 40), S. 151.
- 47 Nils Büttner, »QUID SICULAS SEQUERIS PER MILLE PERICULA TERRAS?«: Ein Beitrag zur Biographie Pieter Bruegels d. Ä. und zur Kulturgeschichte der niederländischen Italienreise, in: Marburger Jahrbuch 27, 2000, S. 209-242, hier: S. 213f.
- 48 Friedrich Schiller, Werke in drei Bänden, hrsg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 2, Darmstadt 1984, S. 714-718.
- 49 »Um nicht allein unter einer ungastlichen Bevölkerung den Weg durch Länder, deren Sprache ich kaum verstand, fortsetzen zu müssen«, sah A. Buchelius – aus dessen Tagebuch dieser Satz stammt – sich 1587 gar zu einem gewaltigen Umweg gezwungen. Zitiert nach: Die drei Reisen des Utrechters Arnoldus Buchelius nach Deutschland, insbesondere sein Kölner Aufenthalt I, hrsg. von Hermann Keussen, in: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 84, 1907, S. 1-102, hier: S. 16.
- 50 [Michel de Montaigne], Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie, Par la Suisse & l'Allemagne, in 1580 & 1581, hrsg. von M. de Querlon, Rom / Paris 1774, S. 39: »M. de Montaigne ne des-junoit jamais; mais on lui ap- I portoit un piece de pain sec qu'il mangeoit en chemin, & es- I toit par sois eide des reissins qu'il trouvoit, les vendanges se fai- I sant encores en ce pais-là, le pais estant plein de vignes, & I mesme autour de Linde. Ils les soulevent de terre en treiller. I & y laissent force belles routes pleines de verdure, qui sont I très-belles.« Ebd., S. 66: »Il y a cinq ou six journées par eau d'Insprug jusques à Vienne. I Ce vallon sambloit à M. de Montaigne, représenter le plus I agreable paisage qu'il eût jamais veu; tant- I tôt se reserrant. les I montaignes venant à se presser, & puis s'elargissant asteure del nostre costé, qui estions à mein gauche de la riviere, & gaignant I du pais à cultiver & à labourer dans la pente mesmes des monsl qui n'estoient pas si droits, tantot de l'autre part; & puis decou- I vrant des pleines à deux ou trois etages l'une sur l'autre, & tout I plein de beles meisons

de jantil'hommes & des églises.«

- 51 Zu den Formen, denen sein Bericht folgt, vgl. Büttner (wie Anm. 45), S. 137f.
- 52 Montaigne (wie Anm. 50), S. 75: »Au partier de là [Kollmann bei Klausen in Tirol, N.B.], le chemin nous sera un peu, & l' aucuns rochiers nous presoint, de façon que le chemin sel trouvant étroit pour nous & la riviere ensemble, nous etions en dangier de nous chocquer, si on n'avoit mis entr'elle & les passans, une barriere de muraille, qui durel en divers endroits plus d'une lieue d'Allemagne. Quoyque la pluspart des montaignes qui nous touchoint là, sont des rochiers sauvages, les uns massifs, les autres crevassés & entrerompus par l'ecoulemantl des torrans, & autres ecailleus qui envoient au bas pieces in-fines d'une étrange grandeur, je croy qu'il y fait dangereuxl en tems de grande tourmente, come ailleurs.«
- 53 Franz Strunz, Die Vergangenheit der Naturforschung, Jena 1913, S. 192f. – Willy Ley, Konrad Gesner, München 1929, S. 405.
- 54 Aristot. poet., 4.10 [1448b]. – Die Übersetzung nach Aristoteles, Hauptwerke, hrsg. von Wilhelm Nestle, Stuttgart 1977, S. 341.
- 55 Theo Jan Beening, Het Landschap in de Nederlandse Letterkunde van de Renaissance, Nijmegen o. J. [1963], S. 13f. Darüber hinaus sah man die Natur stets in Beziehung zu Gott. Beening konstatiert jedoch zugleich, daß die literarischen Quellen nur mittelbar Rückschlüsse auf das »Naturgefühl« jener Zeit zulassen (a.a.O., S. 36). Mit Blick auf die Gottgerichtetheit schreibt er: »Het gebruik van een natuursymboliek in de opgang naar God hoeft de mogelijkheid van een zuiver natuurgenot niet uit te sluiten«; während er mit Blick auf den vorwiegend an der »Nützlichkeit« orientierten Schönheitsbegriff konstatiert: »Bovendien kan zelfs bij het noemen van vruchtbare boomgaarden, akkers en weiden, bij de schrijver een onbaatzuchtige visie hebben voorgezet.«
- 56 Montaigne (wie Anm. 50), S. 74: »mais quel du demourant s'il avoit à promener sa fille, qui n'a que huitl ans, il l'aimeroit autant en ce chemin, qu'en une allée del son jardin.«
- 57 Piquart (wie Anm. 5), S. 116.