

DIE KUNST AUS DER NATUR REIßEN NATUR UND LANDSCHAFT BEI LUCAS CRANACH D. Ä.

Nils Büttner

Lucas Cranachs d. Ä. (1472–1553) Zeitgenossen lobten die besondere Naturnähe seiner Bilder. Ein typisches Beispiel, gleichermaßen für das Lob des Malers wie für das rhetorisch avancierte Loben, bietet eine 1509 publizierte Rede des Humanisten Christoph Scheurl (1481–1542).¹ Cranach habe Hirschgeweihe gemalt, „nach denen oft Vögel fliegen, die zu Boden fallen, indem sie meinen, sich auf Zweige niederzulassen“.² Ein Bild mit Trauben wurde von einer Elster zerhackt, die der Früchte habhaft werden wollte.³ Ein von Cranach gemalter Hirsch wurde von Hunden angebellt, auf das dem Kaiser übersandte Bild einer Sau reagierte ein Jagdhund mit echter Furcht.⁴ So haarsträubend wie Cranachs Wildsau wirkt auch Scheurls Lob der Naturnähe des Malers, der Menschen so porträtierte, dass sie zu leben schienen.⁵ Der lateinische Text steckt voller Zitate und Anspielungen auf die antike Literatur und Kunst, eine Eigenschaft, die viel über die Bildung des Verfassers sowie den gelehrten Adressatenkreis seiner Rede verrät. Der Text verrät des Weiteren sowohl etwas über die Biografie Cranachs als auch über die zeitgenössische Wahrnehmung seiner Kunst. Zu den mitgeteilten biografischen Fakten gehört beispielsweise der Hinweis auf die im Vorjahr unternommene Reise Cranachs, „als unsere Fürsten Dich vorigen Sommer in die Niederlande schickten, um mit Deinem Talent zu prunken“.⁶ Auch die von Scheurl als „wunderbar“ gepriesene Schnelligkeit des Malers scheint die Zeitgenossen beeindruckt zu haben.⁷ Sie wird sogar in seiner Grabinschrift erwähnt und noch lange nach seinem Tod 1586 in der Grabrede auf seinen Sohn hervorgehoben.⁸ Deren Verfasser, Georg Mylius (1548–1607), dürfte dem 1553 verstorbenen älteren Cranach kaum mehr beim Malen zugeschaut haben. Cranachs viel gerühmte Schnelligkeit war ein Topos der traditionellen Künstlerbiografie.⁹ Auch das Lob der Naturnähe referiert tradierte Topoi des Künstlerlobs. Und wenn Scheurl beispielsweise darauf hinweist, dass Cranach auf Jagdausflügen seines fürstlichen Dienstherrn irgendeine Tafel mit sich geführt habe, die er inmitten der Jagd vollendete, ist das mit den überlieferten Bildern kaum in Einklang zu bringen (Abb. 2, vgl. Kat. 56).¹⁰

Das beginnt schon mit deren malerischer Technik, die sehr deutlich ein vielstufiges Herstellungsverfahren offenbart. So wurde nach der zeichnerischen Anlage des Bildes auf der grundierten Maltafel die Malerei in zahlreichen einzelnen Schritten ausgeführt, zwischen denen immer wieder lange Trocknungsperioden von mindestens einer Woche lagen. Das ist zumal an den Bäumen auf Cranachs Bildern gut ablesbar. Um deren Blattwerk darzustellen, wurde über der Unterzeichnung zuerst in einem dunklen Braungrün gleichsam silhouettenhaft der Fond des Laubwerks angelegt. Nach dessen Trocknung wurde mit einer ebenfalls deckenden gelben oder mit einer weiß aufgehellten grünen deckenden Farbe die Kontur der einzelnen Blätter angelegt. Nachdem auch diese Malschicht getrocknet war, wurde eine weitere, diesmal stark verdünnte dunkelgrüne bis bräunliche Farbe lasierend aufgetragen, um eine chromatische Einheitlichkeit herzustellen (Abb. 1).¹¹ Diese Arbeit geschah zweifellos im Atelier des Malers und keinesfalls unter freiem Himmel. Die Darstellung entstand dabei nicht nur fern der Natur, sondern ist auch in ihrer Erscheinung naturfern. Das schematische Arbeiten hat näm-



Abb. 1 Detail aus: Kat. 2



Abb. 2 Lucas Cranach d. Ä., Hirschjagd, Malerei auf Holz, 1544, Museo Nacional del Prado, Madrid

lich zur Folge, dass sich die auf Cranachs Bildern gezeigten Laubbäume zumeist einer exakten botanischen Bestimmung entziehen. Er malt teils identifizierbare Blumen, zeigt den vermodernden Rest eines Föhrenstammes, aber die Darstellung von Laubbäumen bleibt indifferent. Viele Naturdetails auf Cranachs Bildern sind eher den aus der Werkstattpraxis erwachsenen Schemata verpflichtet als der gesehenen Natur. Die landschaftlichen Hintergründe der Bilder Cranachs wurden aus einem überschaubaren Fundus von gezeichneten Werkstattvorlagen zusammengestellt, in denen die Naturdetails festgehalten waren. Einzelne Tierstudien sind bis heute erhalten [Kat. 54, 55], doch wird es auch Pflanzenstudien und Landschaftsausschnitte gegeben haben. Sie wurden bei der Gestaltung von Gemäldehintergründen eingesetzt wie die Kulissen einer Theaterbühne. Aus den immer gleichen Versatzstücken ließ sich so eine große Zahl von Variationen und Varianten gewinnen. Die Landschaftskulisse war dabei augenscheinlich auf den jeweiligen Bildgegenstand abgestimmt und der von den Figuren getragenen Bilderzählung untergeordnet.¹²

Die Beobachtung, dass Cranachs Gemälde eher einem gestalterischen Ideal verpflichtet sind als der Abbildung konkreter Orte, scheint auf den ersten Blick zum zeitgenössischen Lob der Naturnähe im Widerspruch zu stehen. Das war schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts dem Juristen und Kunstschriftsteller Johann Christian Schuchardt (1799–1870) aufgefallen. Anlässlich seiner Übersetzung von Scheurls Lob der von Cranach gemalten Tiere merkte er 1851 an, „auf keinem der vielen Cranach’schen Gemälde, die ich gesehen habe, ist mir ein Thier vorgekommen, das sich durch solche Natürlichkeit bemerklich gemacht hätte“.¹³ Der vermeintliche Widerspruch zwischen dem zeitgenössischen Lob und der Erscheinung von Cranachs Bildern resultiert dabei nicht aus rhetorischer Übertreibung, sondern aus einer gänzlich anderen Auffassung davon, was „natürlich“ sei. Im Zeitalter Cranachs hatte man schlicht eine andere Vorstellung von Form und Gestalt einer naturgetreuen Abbildung als im Zeitalter der Fotografie, das gerade angebrochen war, als Schuchardt seine Übersetzung publizierte. Cranachs Gemälde konkurrierten

nicht mit analog oder digital reproduzierten, zweidimensionalen fotografischen Weltbildern, sondern mit Zeichnungen und Gemälden, Wandbildern und Tapisserien, die den höfischen Bilderkosmos der Vormoderne dominierten. Der Bedarf an Tafelbildern, wie Cranach sie produzierte, war dabei erst im Verlauf des 15. Jahrhunderts sprunghaft angestiegen. Die „Erfindung des Gemäldes“ hatte sich kaum hundert Jahre zuvor in den Niederlanden vollzogen.¹⁴ Die dort erstmals praktizierte Form der Ölmalerei erlaubte eine vordem nie erreichte Genauigkeit in der Naturwiedergabe. Vor allem durch den geschmacksbildend wirkenden burgundischen Hof hatte sich diese neue Form des Bildes bald europaweit etabliert. Sie wurde auch und gerade in Italien aufgegriffen, wo sich eine exponentiell gewachsene Zahl von Malern anschickte, den stetig steigenden Bedarf an Tafelbildern zu stillen. Im damals neuen Medium des Tafelbildes hielten Themen und Motive Einzug, die man vordem in Wandbildern und Buchillustrationen fand. Die neuen Bilder wurden zugleich von einem akademischen Diskurs über den Nutzen und die Funktion von Bildern begleitet.

Am Beginn dieser theoretischen Beschäftigung mit der Kunst steht der Humanist Leon Battista Alberti (1404–1472), der 1435 eine Abhandlung über die Malerei vorlegte. Albertis Traktat hatte die Nobilitierung dieser Kunst und der sie ausübenden Künstler zum Ziel.¹⁵ Um das zu erreichen, wandte er die antike Dichtungstheorie sowie die Regeln der Rhetorik auf die Bildkunst an, die sich damals durch die Anlehnung an die Argumentationsstruktur von Texten zu einer dem Wort gleichrangigen und dem Text entsprechenden Mitteilungsförm entwickelte.¹⁶ Alberti sah dabei die unterschiedlichen Aufgaben der Bildkunst einem gemeinsamen kunsttheoretischen Ziel untergeordnet, indem er alle öffentlichen Bilder als Mittel ästhetischer Erziehung dem Wohl des Gemeinwesens einordnete. Und auch darin orientierte er sich an der Rhetorik, in der allen Aufgaben der Rede ein gemeinsamer Zweck innewohnte, denn sie sollte erfreuen, belehren und bewegen, um die Hörer möglichst wirksam zu überzeugen und sie zu sittlichen Haltungen und Handlungen zu verleiten.

Dem gleichen Ideal zeigte sich auch der mit Albertis Schriften vertraute Albrecht Dürer (1471–1528) verpflichtet. In seiner um 1507 begonnenen „Unterweisung der Lehrjungen in der Malerei“ oder „Speis der Malerknaben“, wie er sein Werk zu nennen gedachte, äußerte er nämlich, was er für die eigentlichen Aufgaben der Malerei hielt: „Dan dy

kunst des molens würt gepawcht jm dinst der kirchen vnd dordurch angetzeigt daz leiden Christi, behelt awch die gestalt der menschen noch jrem absterben.“¹⁷ Aus moderner Perspektive wirkt es, als habe Dürer damit zwei grundsätzlich verschiedene künstlerische Bestreben formuliert. Doch genau wie vor ihm Alberti sah er die Kunst einem gemeinsamen höheren Ziel untergeordnet. Sowohl die religiöse Historienmalerei, besonders die Passionsdarstellungen, als auch die Porträtmalerei, die der Memoria der im Fegefeuer leidenden Verstorbenen diente, sollten einen Beitrag zur christlichen Besserung der sündigen Menschheit leisten. Darüber hinaus sah Dürer die Kunst aber auch als Erkenntnismittel an. Bilder seien nämlich geeignet, die Entdeckungen der Wissenschaft zu erklären: „Dü messung des ertrichs, wasser vnd der stern“, schreibt Dürer, „ist verstantlich worden durch daz gemell vnd würt noch menschen vill künt durch antzewung der gemell.“¹⁸ Vor diesem Hintergrund müssen nicht nur Dürers Sternkarten, seine ebenfalls im Holzschnitt verbreitete Kugelprojektion der Erde und die Illustrationen zu den wissenschaftlichen Werken der Humanisten seines Nürnberger Umfeldes gesehen werden, sondern auch seine gezeichneten Naturstudien. „Dann wahrhaftig steckt die kunst inn der natur, wer sie herauß kan reyssen, der hat sie“, schrieb er in der Einleitung zu seiner 1528 publizierten Proportionslehre.¹⁹ „Reißen“ bedeutete zu Dürers Zeit so viel wie „zeichnen“ und tatsächlich scheint es Dürer in seinen so naturwahr wirkenden Aquarellen gelungen zu sein, künstlerisch der Natur habhaft zu werden. Auch die Bedeutung von Dürers Landschaftsaquarellen erschließt sich dabei erst vor dem Hintergrund der großen Entdeckungen und Wiederentdeckungen seiner Zeit.

Die moderne Wissenschaft ist heute zwar davon abgekommen, den Beginn der Neuzeit an der Wende zum 16. Jahrhundert festzumachen, doch unstrittig ist, dass die Welt sich in den drei Dezennien vor und nach diesem Jahreswechsel tiefgreifend verändert hat.²⁰ Eine der wichtigsten Veränderungen jener Tage war dabei die Entdeckung neuer Kontinente, welche das Ende des mittelalterlichen Weltbildes zur Folge hatte. Einen Hinweis darauf, wie das durch Empirie erworbene Wissen der Kauffahrer die tradierten Weltvorstellungen in Frage stellte, bietet ein Brief, den der als Sekretär eines Kirchenmannes reisende Johannes Collaurius († 1508) am 4.5.1503 aus Antwerpen an den mit Dürer befreundeten Humanisten Konrad Celtis (1459–1508) sandte: „Wir kamen nun in den Niederlanden an, wo kein Tag vergeht, an dem ich nicht tausendfach

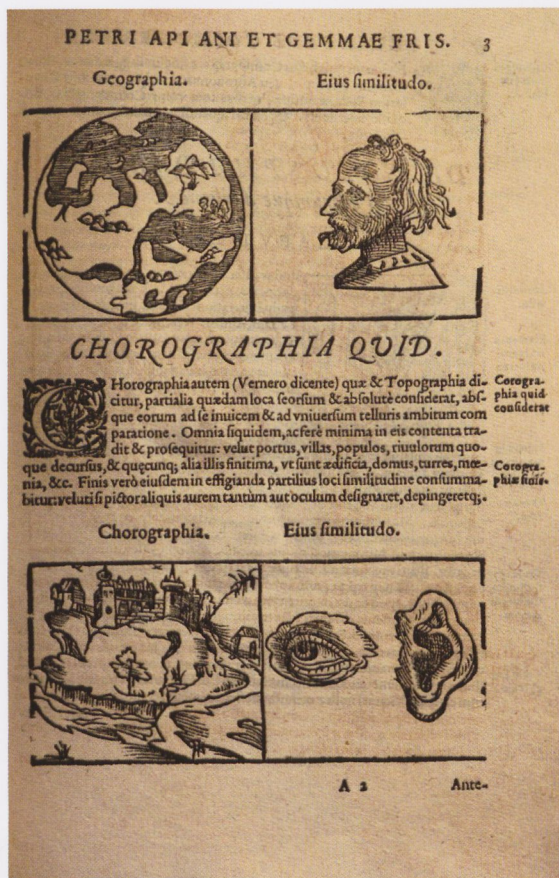


Abb. 3 Peter Apian, Chorographia quid, Holzschnitt aus: Cosmographia, iue Descriptio vniversi Orbis, Petri Apiani Et Gemmae Frisij, Mathematicorum insignium, Antwerpen 1584 [Neudruck der Ausgabe von 1524], Staatliche Bibliothek Regensburg, 999/4Hist.pol.12a, S. 3, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11062136-6

Deiner gedenke. Du hattest hier neben vielem anderen Bewundernswerten portugiesische Seeleute gesehen, die Verblüffendes berichten, und du hast die Albernheiten aller altehrwürdigen Schriftsteller bewundert, dass das, was die nicht fanden und sahen, nicht in der menschlichen Natur sei. Du hättest hier eine andere Karte gesehen, um zum südlichen Pol zu segeln, und Menschen, die dir Wunderbares und noch nie Gehörtes berichtet hätten. Unser Vogt, der Herr Matthaeus Lang, hat diese Karte abgemalt, die Du sofort zu sehen bekommst, wenn Du bei uns sein wirst. Ich kann nicht all das beschreiben, was wir gesehen und gehört haben. Eine andere, den Alten unbekannte Welt ist entdeckt worden.“²¹

Die neuen Entdeckungen waren von immenser geistes- und ideengeschichtlicher Bedeutung, denn die Seefahrer jener Tage hatten, innerhalb eines Zeitraumes von nicht einmal hundert Jahren, die geografischen Kenntnisse in einer Weise erweitert, die in ihren Ausmaßen ohnegleichen ist [Kat. 65–68]. Der Horizont menschlicher Wahrnehmung und Erfahrung, ja der gesamten sichtbaren Welt, hatte sich in alle Richtungen ausgedehnt. Die Portugiesen waren entlang der Westküste Afrikas nach Indien gelangt und man begann gerade zu realisieren, dass es sich bei dem von Columbus entdeckten Land im Westen nicht um die Küsten Indiens handelte. Erst die Expedition Fernão de Magalhães (um 1480–1521), die 1519 mit fünf Schiffen von Spanien aus aufgebrochen war, die Neue Welt zu umrunden und nach Indien vorzustoßen, um zwei Jahre später in dem Bewusstsein zurückzukehren, dass Amerika und der Orient durch einen riesigen Ozean getrennt waren, bedeutete das Ende des antiken Weltbildes. Die Neuigkeiten dieser bedeutenden Entdeckungen erreichten Europa in einer Flut gedruckter Beschreibungen, die reißenden Absatz fanden. So erlebte allein Amerigo Vespuccis (1451–1512) Traktat „Mundus Novus“, zwischen seiner ersten Edition 1503 und 1515, als Amerigos Name schon zum Synonym für die Neue Welt geworden war, über dreißig Auflagen und wurde in fünf moderne Sprachen übersetzt. Daneben wurden die neuen Entdeckungen aber auch in einer stetig wachsenden Zahl von Landkarten festgehalten. Wenn hier von Landkarten die Rede ist, muss man sich allerdings vor Augen halten, dass man bei deren Definition im Zeitalter der Entdeckungen einem als „Geographia“ betitelten Traktat des Claudius Ptolemaeus (um 100–178) folgte. Das Werk enthielt neben sechs Tabellen mit den Breiten- und Längenangaben aller bekannten Orte eine theoretische Abhandlung, die in einer Anleitung zum Anfertigen von Landkarten gipfelte. In unserem Zusammenhang ist dabei von Bedeutung, dass zwar der erste Satz in der „Geographia“ des Ptolemaeus die Landkarte als „Bild der Welt“ definiert, sich der folgende Text aber mit der Unterscheidung zwischen den mathematisch-vermessungstechnischen Aufgaben der Geografie – die sich mit der ganzen Welt beschäftigen – und den beschreibenden der Chorografie auseinandersetzt, die sich mit „besonderen Orten“ befasst.²² Diese Definition beschrieb Ptolemaeus durch ein Beispiel aus dem Bereich der künstlerischen Praxis: „Das Wesen der Geographie aber besteht darin, dass sie die zusammenhängende Erde als Einheit zeigt und welches ihre Natur und Lage ist. [...] Dagegen liegt der Endzweck der

Chorographie in der Einzeldarstellung, wie wenn man etwa ein Ohr allein oder ein Auge nachbilden wollte; der Endzweck der Geographie hingegen in der Betrachtung des Ganzen, geradeso als ob man den ganzen Kopf abzeichnen wollte.“²³ Während die Geografie an der Darstellung des ganzen Kopfes interessiert ist, beschäftigt sich die Chorografie mit seinen Details, dem Auge oder dem Ohr. Diese Teile entsprechen nach der Definition dem beschränkten Erdausschnitt, den die Chorografie zeigt: „[s]elbst die kleinsten der dort vorkommenden Objekte, wie Häfen, Dörfer, Bezirke, die Nebenflüsse der Hauptströme und Ähnliches.“²⁴ In seinem „Cosmographicus Liber“, den er mit einer Umarbeitung des Ptolemaeus einleitete, setzte der Gelehrte Peter Apian (1495–1552) diese Idee 1524 ins Bild (Abb. 3). Er stellte dazu der Erdkugel einen im Profil gezeigten Kopf gegenüber, während er dem in Ansicht projizierten Bild einer Stadt Abbildungen eines Auges und eines Ohres beistellte. In dem die Abbildung erläuternden Text setzt Apian – Ptolemaeus folgend – die Übung und Geschicklichkeit des Mathematikers in Beziehung zur Geografie, während er die des Künstlers mit der Chorografie verbindet: „Daher benötigt die Chorographie die Darstellung des Ortsbildes und kein Mensch kann chorographische Karten entwerfen, er sei denn in der Malerei erfahren.“²⁵ Die hier von Ptolemaeus und Peter Apian gestellten Forderungen an eine chorografische Illustration, die als eine von Künstlern angefertigte, den Gesetzen der Perspektive und des menschlichen Sehens folgende Darstellung der den Menschen umgebenden Natur beschrieben wird, lässt die Grenze fließend erscheinen zwischen dem, was man damals Chorografie nannte, und dem, was wir heute als Landschaft bezeichnen. Von Künstlern gezeichnete, gemalte und gestochene Ansichten galten seinerzeit als ein die geografischen Landkarten ergänzender, im wissenschaftlichen Aussagewert gleichberechtigter Teil der geografischen Wissenschaft. Ein in jenen Jahren zu verzeichnender sprunghafter Anstieg gemalter und gezeichneter Landschaftsdarstellungen dokumentiert eindringlich das zunehmende Interesse an Darstellungen der den Menschen umgebenden Natur. Zugleich bemühten sich die Maler auch bei der Wiedergabe von Landschaften in den Hintergründen religiöser Historienbilder um eine Form, die vom Publikum als wirklichkeitstreu wahrgenommen wurde. Wo immer in den frühen Texten die Hervorbringungen von Malern gepriesen wurden, war deren Naturnähe ein bedeutendes Kriterium zur Bemessung ihrer Qualität. Für das, was damit gemeint war, sind die Bilder selbst die wichtigsten Quellen.

So durchkomponiert die Landschaften Cranachs auch sein mögen, sie stecken voller äußerst genau wiedergegebener Details, in die man sich bei der eingehenden Betrachtung der Bilder gleichsam versenken kann. Zahlreiche Lebewesen sind so exakt wiedergegeben, dass man sie tatsächlich genau bestimmen kann (Abb. 4, 5, vgl. S. 163–203). Naturnähe ist also in den Details augenscheinlich angestrebt und vorhanden. Dass sie im Bild insgesamt nicht wirksam wird, liegt an einer auch in den gezeigten Details wirksamen Dominanz des Typischen über das Individuelle. Es ist nicht eine ganz bestimmte, individuelle Pflanze abgebildet und gemeint, sondern eine, deren typische Merkmale stark betont werden. Diese Technik kommt der Identifizierung sogar entgegen, denn genau so funktionierten schon die Kräuterbücher der Zeit Cranachs (Kat. 71–74). Bis heute folgen botanische Lehrbücher diesem bewährten Schema.²⁶ Hier werden die spezifischen Eigenschaften einer Pflanze beschrieben und bebildert, wobei es nicht das Ziel ist, ein spezifisches Exemplar zu porträtieren, sondern die Gattungseigenschaften der Pflanze in wiedererkennbarer Form zu illustrieren. Diese Form der lexikalischen Klassifikation war auch das Paradigma der Landschaftsdarstellung. Daher waren Geografen und Landeskundler der Vormoderne darum bemüht, das jeweils Typische einer Region herauszuarbeiten und zu zeigen. Die exakte, detailgetreue Wiedergabe von Flora und Fauna sowie allgemein landestypischer Details wie etwa der von Cranach gern gezeigten Fachwerkarchitektur, ergänzt um teils identifizierbare Burgen und Schlösser, machte seine Landschaften in den Augen der Zeitgenossen zu realistischen Bildern (Abb. 6).²⁷

Doch was wir bis in die Gegenwart für ein botanisches Bestimmungsbuch sowohl angemessen als auch hilfreich finden, erscheint heute mit Blick auf die Wiedergabe einer Landschaft unangemessen. Auf dem Gebiet der geografischen Landeskunde haben sich seit den Zeiten Cranachs die Standards stark verändert. Eine Landschaftswiedergabe erleben wir heutzutage als genau, wenn die individuellen Züge eines spezifischen Stücks gesehener Natur hervortreten. Man würde Cranach Unrecht tun, würde man seine Bilder an diesen modernen Standards messen. Das Kunstpublikum seiner Zeit hatte bei der Bemessung der Qualität andere Vorstellungen von Genauigkeit. Bei der Bestimmung und Beschreibung der Qualität eines Bildes orientierte man sich allgemein an jenem Regelgerüst, das die Rhetorik auch für die Bemessung einer guten Rede nutzte. Gemälde sollten nicht nur



Abb. 4 Detail aus: Lucas Cranach d. Ä., Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, 1504, Malerei auf Lindenholz, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

kunstvoll gemacht, sondern auch als Kunst erdacht sein. Erfindungen einer künstlerischen Fantasie, die man zuvor nur Literaten zugestanden hatte, beanspruchten jetzt auch die Maler. Wo die antike Theorie von den Literaten Anschaulichkeit gefordert hatte, erwuchs nun die Forderung, dass die Bilder wie eine Dichtung zu sein hätten. „Ut pictura poesis“ („ein Gedicht soll wie ein Gemälde sein“) hatte der römische Dichter Horaz (65 v. Chr.–8 v. Chr.) in seiner „Ars poetica“ geschrieben.²⁸ Eine gute Rede und ein gutes Bild sollten dabei den gleichen Regeln folgen, wobei Cicero (106 v. Chr.–43 v. Chr.) den besten Redner als jemanden bestimmte, „der durch seine Rede die Geister seiner Zuhörer belehrt, erfreut und bewegt. Lehren ist

Pflicht, Erfreuen ehrenvoll und Rühren notwendig.“²⁹ Dass diese rhetorische Trias auch für Bilder gelte, hatte schon Alberti mit Nachdruck proklamiert. Seine Auffassung wurde weithin geteilt.

An Cranachs Hieronymus-Bildern (Kat. 1–5, 8) lässt sich gleichsam exemplarisch zeigen, wie mannigfaltig dieses Wechselspiel zwischen emotionaler Anrührung, der Freude bei der Betrachtung und vielfältigen Belehrungen sein konnte. Die Bilder bedienten ein damals allgemeines Interesse an diesem Heiligen. Die Vita des großen Kirchenlehrers, dem man die verbindliche lateinische Übersetzung der Bibel, die „Vulgata“, verdankte, war zu Cranachs Zeit nicht nur Gebildeten vertraut (Kat. 18, 19). Aus Bildern und Texten war die Legende von dem Löwen, dem Hieronymus (um 347–419/420) einen Dorn aus der Pranke gezogen hatte und der infolgedessen sein so zahmer wie treuer Gefährte wurde, weithin bekannt. Betrachtern, die mit den Briefen des hl. Hieronymus vertraut waren, konnte die Landschaft zugleich die Erinnerung an dessen Schilderung jener „Einöde“ wachrufen, in die er sich zurückgezogen hatte. Um sie zur Nachfolge Christi aufzurufen, hatte Hieronymus in seinem Brief an Eustochium (um 368–419/420) von jener Zeit berichtet, „in der einzigen Gesellschaft von Skorpionen und wilden Tieren [...] und das widerspenstige Fleisch bändigte ich durch wochenlanges Fasten“.³⁰ Genau wie der Brief des Hieronymus sind Cranachs Gemälde als Aufruf zur Nachfolge Christi zu lesen. Diese zentrale Botschaft gibt auch für die auf den ersten Blick befremdlich anmutenden Details die Lesart vor. Dass die Landschaft so wenig mit der syrischen Wüste von Chalkis bei Aleppo zu tun hat, in die sich der hl. Hieronymus zurückgezogen hatte, verdeutlicht dem zeitgenössischen Betrachter die Allgemeingültigkeit und Übertragbarkeit seines Vorbildes in der Nachfolge Christi. Gemäß der in der Vormoderne weit verbreiteten Idee „Jerusalem ist überall“³¹ zeigt Cranach seine Abbildungen des Heilsgeschehens in heimischen Landschaften. Er folgte dabei niederländischen Vorbildern, wo der in eine europäische Landschaft gebettete Wüstenheilige sich im 15. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreute.³² Er übersetzt die ältere Bildidee dabei so geschickt in seine eigene malerische Sprache, dass ein völlig neues und für seine malerische Handschrift typisches Bild entstand. Auch damit bediente er die Interessen des Kunstpublikums seiner Zeit, das sich zunehmend für die Handschrift einzelner Künstler zu interessieren begann. Albrecht Dürer liefert ein gutes Beispiel dafür, dass sich dieses Bewusstsein

um 1500 entwickelte. Er versah eine Zeichnung Raffaels (1483–1520) mit dem handschriftlichen Hinweis, dass dieser ihm das Blatt gesandt habe, um „im sein hand zw weisen“.³³ Erste Kunstsammlungen, die ein ähnlich gelagertes Sammlerinteresse dokumentieren, werden in dieser Zeit greifbar. Die Entdeckung des Kunstwertes derartiger Bilder brachte zugleich auch eine besondere Würdigung des Wertes künstlerischer Invention mit sich. Auf die sich damals neu etablierende Sammlerschicht, die sich aus Angehörigen des Adels und der städtischen Elite zusammensetzte, zielte auch Cranach. Außerdem bediente er das damals neue Interesse an Welt und Landschaft, indem er zahlreiche Naturdetails anschaulich zur Darstellung brachte. Diese chorografischen Naturdetails waren aber nicht nur als landeskundliches Lehrstück zu Flora und Fauna zu betrachten, sondern ließen sich innerhalb

des heilsgeschichtlich determinierten Deutungsrahmens auch weitergehend interpretieren. Zu Cranachs Zeit wurden bei der allegorischen Betrachtung von Bildern die sich vielfältig eröffnenden Bezüge nicht im Sinne einer Kodifizierung festgelegter Bedeutungen aufgelöst. So waren durchaus unterschiedliche Lesarten ein und desselben Bildes möglich und gewünscht. Cranachs Bilder sollten nicht eine einzige vom Maler festgelegte Bedeutung transportieren, sondern appellierten an ein höfisches Publikum, dem sie Anlässe für letztlich nicht in einer einzigen Deutung auflösbare Konversationsspiele boten. Die Kriterien zur Beurteilung der Qualität von Bildern haben sich seither tiefgreifend geändert. Doch als auf zahlreichen Ebenen argumentierende visuelle Belehrung geben Cranachs Gemälde auch heute noch reichlich Anlass zum Schauen, Nachdenken, Reden und Schreiben.



Abb. 5 Detail aus: Lucas Cranach d. Ä., Paradies, 1530, Malerei auf Pappelholz, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



Abb. 6 Detail aus: Abb. 2 auf S. 144

- ¹ Die Übersetzung nach Schuchardt, Christian: Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke, Bd. 1, Leipzig 1851, S. 27–35. – Für das lateinische Original vgl. Scheurl, Christoph: Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis, Leipzig 1509.
- ² Schuchardt: Cranach (wie Anm. 1), S. 29. – Scheurl: Oratio (wie Anm. 1), unpaginirt („Ubi tu Cervina cornua pinxisti, ad que frequenter aves advolantes, in terram delabuntur, quae putant se ramis insidere“).
- ³ Schuchardt: Cranach (wie Anm. 1), S. 29. – Scheurl: Oratio (wie Anm. 1), unpaginirt („Pinxisti aliquando in Austria vuas in mensa, tanto successu, ut te abeunte continuo advolaverit pica, indignataque se delusam, ore et unguibus novum opus expunxerit“).
- ⁴ Schuchardt: Cranach (wie Anm. 1), S. 29. – Scheurl: Oratio (wie Anm. 1), unpaginirt („Coburgi cervum pinxisti, quem quoties extranei canes adspiciunt, toties allatrant. Iam vero, quid dicam de apro illo [...] ut quum eum canis venaticus contuitus esset, horrentibus per totum corpus villis“).
- ⁵ Schuchardt: Cranach (wie Anm. 1), S. 29. – Scheurl: Oratio (wie Anm. 1), unpaginirt („ut vivere videantur“).
- ⁶ Schuchardt: Cranach (wie Anm. 1), S. 30. – Scheurl: Oratio (wie Anm. 1), unpaginirt („Quum te proxima aestate principes in Germaniam inferiorem, ingenii ostendandi gratia misissent, mox ut Antron appulisti“).
- ⁷ Scheurl: Oratio (wie Anm. 1), unpaginirt: „omnes te laudant, et mira celeritate pingas.“ („Alle loben Dich und dass Du mit wunderbarer Schnelligkeit malst.“).
- ⁸ Transkription und Übersetzung der Grabinschrift bei Hinz, Berthold: Lucas Cranach d. Ä., Reinbek bei Hamburg 1993, S. 135 („ANO. CHRI. 1553: OCTOB. 16. PIE. OBIT. LUCAS. CRANACH. I. PICTOR. CELERRIMUS. ET. CONSUL. WITEBERG: QUI. OB. VIRTUTT. TRIB. SAXONIE. ELECTORIB: DUC. FUIT. CARISSIMUS. AETATIS. SUE. 81“ – „Im Jahr des Herrn 1553 am 16. Oktober starb in Frömmigkeit Lucas Cranach I., der schnellste Maler und Wittenberger Ratsherr [oder Bürgermeister], der durch seine Tugend drei sächsischen Kurfürsten und Herzögen sehr teuer war, im Alter von 81 Jahren“). – Mylius, Georg: Christliche Predigt Bey der trawrigen Leich und Begrebnus des weiland Ehrnvesten und Fürnemen Herren Lucas Cranachs, gewesenen Bürgermeisters, Wittemberg 1586, unpaginirt („Mit solcher hurtiger behendigkeit / das ehe und ein anderer seine Pensel und farben zusammen gesucht / und sich bedacht hat / was er malen wolle: Hie das Werck schon vollendet / und ganz vor augen gestanden ist“).
- ⁹ Vgl. als Überblick zum Lob der Schnelligkeit als künstlerischer Topos bei Cranach Bonnet, Anne-Marie: Der schnellste Maler der deutschen Renaissance. Positionen der Cranach-Forschung, in: Bomski, Franziska/Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar [= Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 9], Göttingen 2015, S. 207–226. – Wegmann, Susanne: Lucas Cranach d. Ä. und das Lob der Schnelligkeit – Aspekte der Produktivität im Kontext von Humanismus und Reformation, in: Laude, Corinna/Heß, Gilbert: Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit, Berlin 2008, S. 207–228. – Frank, Katharina: Die biblischen Historien gemälde der Cranach-Werkstatt im Zeitalter der Reformation (in Vorbereitung), Kap. 1. – Allgemein zum Künstler topos der Schnelligkeit vgl. Kris, Ernst/Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler, Frankfurt a. M. 1995, S. 126.
- ¹⁰ Schuchardt: Cranach (wie Anm. 1), S. 30. – Scheurl: Oratio (wie Anm. 1), unpaginirt („Quoties te principes in venationem ducunt, tu tecum ducis tabulam aliquam, quam in media venatione consumis“).
- ¹¹ Vgl. Resenberg, Laura: Neueste Erkenntnisse über das Holztafelgemälde „Hl. Hieronymus“ von Lucas Cranach d. Ä., um 1525, in: Tiroler Landesmuseen-Betriebsgesellschaft m.b.H. (Hg.): Wissenschaftliches Jahrbuch des Tiroler Landesmuseen 2014 [= Wissenschaftliches Jahrbuch des Tiroler Landesmuseums Ferdinandum 7], Innsbruck 2014, S. 218–239.
- ¹² Vgl. dazu Agnes Thums Beitrag „Cranachs Innsbrucker Hieronymusbild: Die Sprache der Natur“ im vorliegenden Band.
- ¹³ Schuchardt: Cranach (wie Anm. 1), S. 31, Anm. 1.
- ¹⁴ Belting, Hans/Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.
- ¹⁵ Forster, Kurt W.: Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste, Berlin 1999.
- ¹⁶ Vgl. dazu allgemein Büttner, Nils: Einführung in die frühneuzeitliche Ikonographie, Darmstadt 2014, S. 80–90. – Warncke, Carsten-Peter: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit (= Wolfenbütteler Forschungen 33), Wiesbaden 1987.
- ¹⁷ Rupprich, Hans: Dürer. Schriftlicher Nachlass, Bd. 2, Berlin 1956–1969, S. 113.
- ¹⁸ Rupprich: Dürer (wie Anm. 17), S. 113.
- ¹⁹ Rupprich: Dürer (wie Anm. 17), S. 295.
- ²⁰ Büttner, Nils: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000, S. 47–60.
- ²¹ Rupprich, Hans (Hg.): Der Briefwechsel des Konrad Celtis, München 1934, Nr. 295, S. 531 („Applicuius in hanc patriam ubi nulla dies praeterlabitur, qua non te milies vocem. Vidisses hic praeter alia multa scitu digna Lusitanos nautas, qui cum stupenda referunt, et admireris priscorum scriptorum omnium inepta, quiassererint ea non esse in humana natura, quae tamen illi non reppererunt et viderunt: vidisses hic aliam cartam navigandi ad polum antarcticum et homines, qui tibi retulissent mira et inaudita. Dominus praepositus noster Matthaues Lang depinxit illam tabulam, quam videbis subito, cum nobiscum futurus sis. Ego non possum ea omnia scribere, quae vidimus et audivimus. Alius orbis repertus est priscis ignotus“).
- ²² Der erste Satz lautet: „Die Geographie ist die Nachbildung des gesamten bekannten Teiles der Erde mittels Zeichnung samt all dem, was gewöhnlich im Zusammenhang mit ihm dargestellt wird.“ Zitat nach Mzik, Hans von (Hg.): Des Klaudios Ptolemaios Einführung in die darstellende Erdkunde. Theorie und Grundlagen der darstellenden Erdkunde, Wien 1938, S. 5.
- ²³ Mzik: Ptolemaios (wie Anm. 22), S. 14.
- ²⁴ Mzik: Ptolemaios (wie Anm. 22), S. 14. – Vgl. dazu auch die Definition in Apian, Peter: Cosmographicus Liber, Ingolstadt 1524, fol. 2 („velut portus, villas, populos, riuulorum quoquedecursus, & quaecunque alia illis finitima, vt sunt aedificia, domus, turres, mœnia, &c.“).
- ²⁵ Vgl. Mzik: Ptolemaios (wie Anm. 22), S. 15. – Entsprechend bei Apian: Cosmographicus (wie Anm. 24), fol. 3r („Finis verò eiusdem in effigjenda partilius loci similitudine consummabitur: veluti si pictor aliquis aurem tantum aut oculum designaret depingeretque“).
- ²⁶ Vgl. dazu Dominic Olarius Beitrag im vorliegenden Band.
- ²⁷ Büttner: Erfindung (wie Anm. 20), S. 177–180.
- ²⁸ Hor. Ars. 361.
- ²⁹ Cic. opt. gen. I, 3, 4 („Optimus est enim orator qui dicendo animos audientium et docet et delectat et permovet. Docere debitum est, delectare honorarium, permovere necessarium“).
- ³⁰ Hieronymus: Brief 22 an Eustochium, eine Tochter der hl. Paula von Rom (347–404), <https://www.unifr.ch/bkv/rfb/bkv208.rtf> [Zugriff: 24.9.2017].
- ³¹ Ehbrecht, Wilfried: Überall ist Jerusalem, in: Bräuer, Helmut/Schlekrich, Elke (Hg.): Die Stadt als Kommunikationsraum. Beiträge zur Stadtgeschichte vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Festschrift für Karl Czok zum 75. Geburtstag, Leipzig 2001, 129–185.
- ³² Scheidig, Walter: Lucas Cranach und die Niederlande, in: Bildende Kunst, 6, 1972, S. 301f.
- ³³ Rupprich: Dürer (wie Anm. 17), S. 209.