

# Die Entdeckung der realen Natur in der Renaissance

Thomas Zacharias\*

Was ist "reale" Natur, wenn von Landschaftsmalerei die Rede ist? Welches ist der wirkliche Himmel? Für das Mittelalter war er der Ort der Transzendenz und die Maler setzten dafür den Goldgrund als Zeichen. Ist der Himmel in Wirklichkeit der mathematische Raum, ausgedrückt in mathematischen Abstraktionen? Oder die blaue Ferne, in der die Wolken ziehen? Trifft der Maler Formen und Farben des Bodens und der Vegetation, die Töne des Lichtes und der Tiefe, wie die Augen es sehen, dann sagt man, das Bild gleiche der Wirklichkeit. Aber es gibt weder ein objektives, unbewegtes Sehen noch eine begrenzte, unveränderliche Landschaft. Das Abbild der "realen Natur" fixiert den wandelbaren, dreidimensionalen Raum auf einen angehaltenen Augenblick und diesen auf die zweidimensionale, begrenzte Bildfläche. Einer der Väter der Renaissance, der italienische Architekt und Theoretiker Leon Battista ALBERTI, definierte 1435 den Grundbegriff des neuzeitlichen Bildes als "ebenen Durchschnitt durch die Sehpyramide", und als "offenes Fenster". Danach beruht die "Entdeckung der realen Natur" auf einer Abstraktion von der wirklichen Wahrnehmung, auf einer Illusion, einer Täuschung. Moderne Maler seit CEZANNE hielten diesem Illusionismus die Realität der Bildfläche und Farbklänge entgegen, um hinter dem Augenschein landschaftlicher Motive visuelle Ordnungen "parallel zur Natur" zu finden.

Was ist Natur? Kann sie als etwas Eigenes, den menschlichen Eingriffen gegenüber Selbständiges betrachtet werden, worin eine höhere Vernunft wirkt als im menschlichen Machtstreben? Die mittelalterliche Theologie unterschied eine "Natura naturans" von einer "Natura naturata", die Natur des Schöpfergottes von der Natur der geschaffenen Welt. Künstler der Renaissance verstanden sich selbst als Schöpfer. Als Gelehrter, Techniker und Künstler vertiefte sich Leonardo da VINCI ehrfurchtsvoll in das Studium der Natur, um nach ihren Modellen eine "zweite Natur" hervorzubringen. Lagen Kunst und Wissenschaft bei ihm noch in derselben Hand, so entstand die "zweite Natur" vor allem im wissenschaftlich-technischen Fortschritt. In den Kräften der Entdeckung und Beherrschung der Natur sind auch die Kräfte ihrer Zerstörung enthalten.

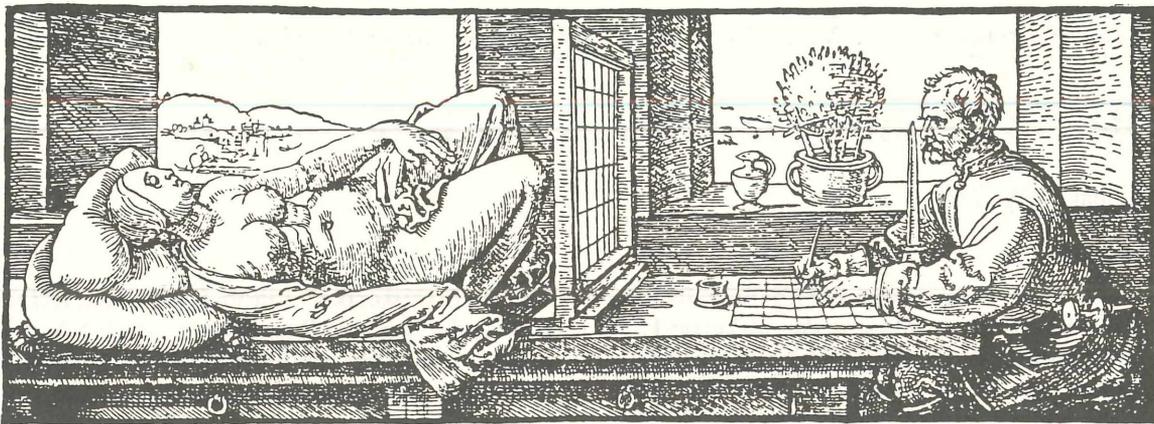
Der Kunsthistoriker Jakob BURCKHARDT brachte die Ziele der Renaissance auf die bekannte Formel von der "Entdeckung der Welt und des Menschen". Die Lektüre seines immer noch brisanten Werkes "Die Kultur der Renaissance in Italien" (1860) zeigt diese Epoche der Aufklärung und kultureller Höchstleistungen zugleich als Chronik von Willkür, Despotie und Verbrechen.

Vor allem in Italien lag den progressiven Künstlern daran, ihre Kunst zur Wissenschaft zu erheben, auch um vom Stand der Handwerker zu dem der Gelehrten aufzusteigen. Man kam der Wissenschaftlichkeit der Kunst um so näher, je mehr sich die Regeln der Kunst allgemeingültig, das heißt mathematisch begründen ließen. Als Konstruktionsprinzip für die Abbildung der dreidimensionalen Welt aus Raum und Körper auf der ebenen Bildfläche wurde die Zentralperspektive entwickelt, für die Darstellung des menschlichen Körpers die Anatomie und die Proportionslehre.

Am Ende dieser Entwicklung arbeitete Albrecht DÜRER an einem Lehrbuch der Malerei, wobei auch der kleine Holzschnitt entstand (siehe Abbildung). Er zeigt über den didaktischen Zweck hinaus das Prinzip des perspektivischen Weltbildes. Der Maler wählt ein "Objekt", hier eine Frau, und einen beliebigen Standpunkt ihm gegenüber. Von da an wird das "reale" Abbild durch einen mechanisch objektivierten Prozeß hergestellt: das Auge fixiert das Objekt über einen Dorn durch eine Glasplatte und tastet es punktweise ab, um die Punkte mit Hilfe des Quadratnetzes auf das Papier zu übertragen. Damit ist nicht nur eine Zeichermethode zur Übung für Lehrlinge dargestellt, sondern ein Grundsatz neuzeitlicher Wissenschaft. Das beobachtende, notierende Subjekt befindet sich der Objektwelt gegenüber, getrennt durch einen technischen Apparat. Er eignet sich den "Gegenstand" durch bestimmte Verfahren und Zeichen an. Dürer hat das so ausgedrückt: "Das Erst ist das Aug, das do sieht, das Ander ist der Gegenwürf, der gesehen wird, das Dritt ist die Weiten dozzwischen".

Denkt man sich an Stelle der einfachen Geräte eine Kamera und einen Bildschirm mit Rastersystemen, dann hat man ein Gleichnis für die Funktionsweise unserer Bildinformation über die Welt und die Menschen. Der Kunsthistoriker Erwin

\* ANL-Seminar "Landschaftsmalerei - ein Beitrag zur Geschichte des Naturschutzes" 27. - 29. April 1987 Laufen a.d. Salzach



Der Zeichner des liegenden Weibes  
(erschien 1538 in der 3. Ausgabe). 75 x 215 (Meder 271; Panofsky 364; Knappe 373)

PANOFSKY erkannte die Perspektive als symbolische Form von weitreichender Bedeutung. Sie läßt sich "mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns, und als Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens begreifen" (1927). Dieser Doppelaspekt charakterisiert auch die Wirkung der modernen Bildmedien. Der Realismus der Aufnahmetechniken zeigt ebenso das, was man sieht, wie das, was man sehen soll, beides mit dem Anschein derselben Objektivität. Das mechanische Bild bringt die Wirklichkeit nahe und hält sie einem zugleich vom Leib, indem sie auf ihre optischen Eigenschaften reduziert wird.

Als offener, veränderlicher Raum entzieht sich die Landschaft weitgehend der perspektivischen Konstruktion auf der Bildfläche. Erst in den Parkanlagen italienischer Fürstensitze im 16. Jahrhundert, dann unter dem Absolutismus nach dem Vorbild von Versailles, wird die Natur selbst einem geometrischen Schema unterworfen und nach zentralperspektivischen Maßgaben zurechtgestutzt. Für die absolutistische Geschmacksnorm ist Ordnung soviel wie Geometrie. Man darf fragen, wie weit sie auch unsere Naturgestaltung bestimmt, vom Waldbau bis zu den Standards der Vorgärten und des sogenannten Stadtgrüns.

Die mittelalterliche Umwelt war der Ort des Besitzes, der Arbeit, des Ertrags, des Verkehrs, der Eroberung und Verteidigung, auch, wie die Bergwelt, der Ort des Schreckens, kurz: der Lebensraum. Mit der Renaissance gewinnt die Natur eine neue Qualität dazu, sie wird zum Anblick, zur Landschaft. Der landschaftliche Anblick entlastet die Natur von den verschiedenen Zwecken. Sie wird um ihrer selbst willen betrachtet und als schön empfunden. Diese "ästhetische" Betrachtungsweise der Natur findet sich zuerst in literarischen Werken, so bei PETRARCA und BOCACCIO, dann in der Malerei. Die liebevolle Schilderung landschaftlicher Details oder eine Komposi-

tion dramatischer, bizarrer, heroischer, idyllischer Szenerien auf den Bildern erweiterte den Blick der Betrachter von der gemalten auf die wirkliche Welt.

Zunächst allerdings kamen die landschaftlichen Motive eher nebenbei ins Bild, genauer gesagt als "Hintergrund" des eigentlichen Bildthemas, dem sakralen oder profanen Historienbild, dem Andachtsbild, dem Porträt. Aber vielen Bildern ist anzusehen, wie das Interesse der Maler gerade diesem Beiwerk galt, das von Konventionen entlastet ist. Dort konnte man erzählen, eine ganze Welt hinstellen, Kulissen übereinanderschichten und mit der tiefenräumlichen Stufung von Braun/grün nach Blau experimentieren. Oft stehen die Figuren in der vorderen Bildebene so dicht nebeneinander, daß kaum ein Blick auf den flächig hochgezogenen Boden frei bleibt. Erst über den Köpfen scheint sich die Bildebene nach hinten zu krümmen und sich in eine landschaftliche Ferne zu öffnen. Im Norden, wo die Entwicklung weniger konsequent auf ein einheitliches Bildsystem zulief wie in Italien, finden sich durch das 15. Jahrhundert die merkwürdigsten Kombinationen zwischen mittelalterlicher Flächensymbolik und neuzeitlichem Realismus. Beim Meister des Marienlebens etwa, um 1460, grenzen die blauen Berge der Hintergrundlandschaft unmittelbar an einen altertümlichen Goldgrundhimmel. Aber auch die realistischen Landschaften hinter den heiligen Personen bewahren im Quattrocento noch etwas von der universellen Bedeutung des Goldgrundes: der Ausschnitt zeigt "Welt" in einem verklärten, unbeschädigten Zustand, eine paradisische Vision, in der Land und Stadt, Natur und Geschichte harmonisch zusammenstimmen. Allerdings steckt in dieser Harmonisierung auch der Keim jener sentimentalischen Klischees, die vor allem seit dem 19. Jahrhundert das Bedürfnis nach heiler Natur um so raffinierter mit idyllischen Scheinwelten abspesen und ruhig stellen, je mehr die wirkliche Natur gewinnbringend zerstört wird.

Auf dem Bild von Konrad WITZ "Der wunderbare Fischzug" (1444) wechseln die Prioritäten zwischen Landschaft und figürlicher Szene. An Stelle der idealen Weltlandschaft wird dem Betrachter ein Stück am Genfer See nahegebracht, in dem die klein gehaltenen Figuren dem biblischen Thema nachkommen. Hügel, Bäume und Berge sind greifbar und präzise, Wasser und Himmel in durchsichtigen Verläufen gemalt, während die fast nur aus einem flachen roten Mantel bestehende Christusfigur wie aus einer gotischen Tafel hineinmontiert erscheint.

Bewahrt die Landschaft als Schauplatz des Heilsgeschehens immer noch einen eschatologischen Hinweis, so zeigt sie auf Fürstenporträts den Hintergrund des Territorialherren. Oft sieht man ihn vor einer Wand mit einem Fenster ins Weite. In solchen scharf begrenzten Ausschnitten wird die Landschaft zum Bild im Bild. Albertis Definition vom Bild als Fenster ist hier in ihrer doppelten Hinsicht anschaulich. Einer der größten Maler nicht nur des Quattrocento, Piero della FRANCESCA, porträtierte 1472 seinen Gönner Federigo da Montefeltro. Er zeigt den Herzog von Urbino als Brustbild streng im Profil und füllt den

Rest der Bildfläche ohne weitere Vermittlung mit einer weiträumigen Ideallandschaft, deren Horizont dem Herrscher gerade unter dem Kinn reicht. Dieser lapidare Bezug wendet das paradiesische Landschaftsideal religiöser Historienbilder ins Ideal des weise verwalteten Territoriums. Es ist einem nahegerückten, realistisch abgebildeten Fürsten untertan, der tatsächlich als humanistisch vorbildlicher Principe galt.

Im Kleinen, in zeichnerischen Naturstudien oder Aquarellen, wie sie Dürer auf Reisen machte, wurde die Landschaft ohne figürliches Haupt- oder Nebenthema zum eigenständigen Bildgegenstand. Eine Partie mit Bäumen, Gewölken und Bergen, die Burg Wörth an der Donau im Hintergrund, gilt als erste reine Landschaftstafel, ein kleines Bild von Albrecht ALTDORFER um 1530, das in der Münchener Pinakothek hängt.

**Anschrift des Verfassers:**

Prof. Dr. Thomas Zacharias  
Amalienstraße 2  
D-80333 München

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Laufener Spezialbeiträge und Laufener Seminarbeiträge \(LSB\)](#)

Jahr/Year: 1992

Band/Volume: [4\\_1992](#)

Autor(en)/Author(s): Zacharias Thomas

Artikel/Article: [Die Entdeckung der realen Natur in der Renaissance 31-33](#)