

Christina Reimann-Pichler

# Gebirgslandschaft

## Ein Zuschreibungsversuch

Anliegen Kunst, Hg. v. Reimann-Pichler, Scherke und Stadlober, 2024, S. 81–106  
[https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6\\_08](https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6_08)

© 2024 bei Christina Reimann-Pichler

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz,  
ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Dr.phil. Christina, Reimann-Pichler, BA BA MA, Kunsthistorikerin, Universität Graz, [christina.pichler@uni-graz.at](mailto:christina.pichler@uni-graz.at),  
<https://orcid.org/0000-0002-9217-9700>

## Zusammenfassung

Das Gemälde *Gebirgslandschaft* im Fuji Art Museum, Tokyo birgt einige Rätsel, der sich die Kunstgeschichtsforschung bislang nur marginal angenommen hat. Auch wenn die Provenienz streckenweise sehr gut nachvollziehbar ist, bleiben doch Fragen nach dem Künstler sowie dem ursprünglichen Erscheinungsbild des Werkes ungeklärt. Als potentieller Urheber wurde Albrecht Altdorfer in Betracht gezogen, doch finden sich auch Parallelen zum Schaffen Leonardo da Vincis und Albrecht Dürers, was eine Entstehung im norditalienischen oder süddeutschen Raum nahelegt. Es ist die Verschmelzung von stilistischen Elementen beider Regionen, die sich im Gemälde manifestiert und es zum Zeugnis von cis- und transalpinem Kunsttransfer werden lässt.

Schlagwörter: Landschaft, Süddeutschland, Oberitalien, Altdorfer, da Vinci

## Abstract

The painting *Mountainscape* in the Fuji Art Museum, Tokyo, harbors several mysteries that art historical research has only marginally addressed to date. Even if the provenance can be traced very well, questions about the artist and the original appearance of the work remain unanswered. Albrecht Altdorfer has been considered as a potential author, but there are also parallels to the work of Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer, which suggests that it was created in northern Italy or southern Germany. It is the fusion of stylistic elements from both regions that manifests itself in the painting and brings it to life as a testimony to cis- and transalpine art transfer.

Keywords: landscape, southern Germany, northern Italy, Altdorfer, da Vinci



**Abb. 1 *Gebirgslandschaft*, Öl auf Holz, 53,0 x 45,2 cm, Tokyo, Fuji Art Museum © Fuji Art Museum Tokyo**

Im Tokyo Fuji Art Museum befindet sich seit dem Jahr 1991 ein Gemälde mit einer hochinteressanten Provenienz, dessen Urheberschaft das ein oder andere Rätsel aufgibt. Benannt nach seinem Bildmotiv - *Gebirgslandschaft* (Abb. 1) - zeigt eine

Landschaftsdarstellung, die weder Signatur noch Entstehungsdatum aufweist, aufgrund stilkritischer Analysen jedoch mit Albrecht Altdorfer in Verbindung gebracht wird.

Friedrich Piel, Emeritus der Universität Salzburg, verfasste 1991 einen ausführlichen Untersuchungsbericht zum Gemälde, der den Ausgangspunkt der nachfolgenden Überlegungen bildet. Demnach stammt das Bild von Albrecht Altdorfer und steht in unmittelbarem zeitlichem und stilistischem Zusammenhang mit der 1529 entstandenen *Alexanderschlacht*. Seine Ausführungen sind insbesondere aufgrund der von ihm genannten Vergleichsbeispiele plausibel, dennoch muss sich der Betrachtungsraum bis nach Oberitalien ausweiten, da sich auffallende Parallelen zwischen dem zu behandelnden Bild und Leonardo da Vincis Œuvre finden lassen. Da dieser bereits 1519 verstarb, ist seine Urhebererschaft eher fragwürdig, da laut dendrochronologischem Untersuchungsbericht<sup>1</sup> die Bildtafel nicht vor 1521 entstanden sein kann. Doch schließt dies nicht die Möglichkeit aus, dass das Bild im Laufe der Jahrhunderte auf den heutigen Bildträger übertragen wurde. Ebenso könnte jemand aus dem nahen Umfeld des toskanischen Künstlers - möglicherweise einer seiner vielen Schüler oder Gehilfen - als ausführender Künstler in Frage kommen.

Um die im Bild auftretende Wechselwirkung von deutschen Grundzügen einerseits, und norditalienischen Stilmerkmalen andererseits, zu klären, folgt abschließend eine Betrachtung des Nürnberger Künstlers Albrecht Dürer, der es meisterlich verstand, die Kunst des italienischen Raumes mit jener seiner deutschen Heimat zu einer Symbiose zu vereinen. Auch zwei seiner Werke lassen einen Vergleich mit der *Gebirgslandschaft* zu.

## Bildbeschreibung und Interpretation

Das Gemälde *Gebirgslandschaft* zählt zur ikonografischen Gattung der Landschaftsmalerei und zeigt eine weitläufige alpine Gebirgslandschaft, die sich aus mehreren hintereinander gestaffelten Massiven zusammensetzt, die sich nach rechts zu einem Flusstal absenken, während sie im Vordergrund in ein Tal laufen, das eine menschliche Ansiedlung erkennen lässt. Das Wasser des Flusses scheint direkt von den Gletschern abgeflossen zu sein und folgt einem serpentinartigen undefinierten Verlauf, der sich annähernd bis zum unteren Bildrand erstreckt. Der/die Betrachtende blickt von einem hoch gelegenen Standpunkt aus auf das Panorama - dieser befindet sich wohl auf einem Berg, der durch das Tal von der gegenüberliegenden Gebirgslandschaft getrennt wird. Der Himmel darüber zeigt sich klar und wolkenlos, zum Horizont hin geht dessen strahlendes Blau fast

schon in reines Weiß über. Er relativiert die düstere Stimmung, die durch den in der unteren Bildhälfte vorherrschenden dunklen Farbton kreiert wird. Das Gebirge wird dominiert von Blau-, Grau-, Grün- und Brauntönen, die durch ihre unterschiedliche Zusammensetzung die Massive formen, während ihre Intensität nach hinten abnimmt, was der Szene einen raumperspektivischen Charakter verleiht. Am Fuße des ersten Berges im linken Vordergrund führt ein Weg entlang, der in einen Tunnel mündet und dessen weiterer Verlauf im Bild nicht ersichtlich ist. Die Vegetation beschränkt sich hauptsächlich auf das Gestade des Gewässers und setzt sich aus kleinen Gruppen eng aneinander stehender Bäume und Sträucher zusammen, auch der Weg wird von einzelnen Bäumen gesäumt. Die Felsformationen ragen einerseits beinahe bedrohlich in die Höhe, andererseits sind die Übergänge weich gezeichnet und korrespondieren mit den runden Formen der Pflanzenwelt.

Erst bei einem genaueren Blick wird deutlich, dass sich mehrere Burgen und Türme auf unterschiedlich hohen Bergspitzen in verschiedenen Bereichen des Gemäldes befinden. Am unteren Bildrand ist eine mehrteilige Burg- bzw. Schlossanlage sichtbar, die kaum erhöht in unmittelbarer Nähe zum Fluss steht. Ihr linker äußerer Turm steht am oberen Ende in Flammen und der von ihnen aufsteigende Rauch wird scheinbar von einem Windzug nach rechts bewegt. Aufgrund ihrer Position im Bildfeld und der Größe kann man das Bauwerk als Hauptarchitektur im Bild ansehen, zudem kontrastiert ihre grünbeige Färbung mit der Berglandschaft hinter ihr und fällt sofort ins Blickfeld der/des Betrachtenden. Im Gegensatz dazu erscheint die Ansammlung an Gebäuden links davon, die direkt am unteren Bildrand angesiedelt wurden. Eindeutig identifizierbar ist hier ein langgezogenes Bauwerk, das eine rundbogenförmige Toröffnung aufweist und eine nicht näher identifizierbare blau-weiße Flagge oder Ähnliches an der linken oberen Ecke trägt. Als Einzelgebäude sei hier ein Haus erwähnt, dessen Türen und Fenster deutlich erkennbar sind und dessen Dach allem Anschein nach ebenfalls brennt, da sich hier ein deutlicher orangefarbener Fleck abzeichnet. Hinter dieser Gebäudegruppe ist ein Gewässer zu vermuten, dass entweder separat zu betrachten ist oder in Verbindung mit dem Fluss steht. Ungefähr mittig zwischen diesem und dem Weg befindet sich eine kleine Kirche, die eindeutig durch den aufragenden Glockenturm zu charakterisieren ist. Bedenkt man die ab dem 12. Jahrhundert typische Westorientierung eines Kirchturmes, könnte man aus der Position des Sakralgebäudes die Himmelsrichtung ablesen und - im Falle eines real existierenden Vorbildes dieser Landschaftsdarstellung - das Gelände dementsprechend topografisch zuordnen.

Blickt man von der Kirche senkrecht nach oben zu den Bergformationen im Mittelgrund, erscheint ein weiteres Bauwerk, das sich farblich kaum vom Umfeld abhebt. Es handelt sich um eine Befestigungsanlage, die durch Wehrtürme und Mauerstützen verstärkt wird. Oberhalb des rechten äußeren Turmes erscheint erneut das Motiv des Feuers - hier jedoch nicht als zerstörendes Element, sondern in gebändigter Form als eine Art Leuchtfener oder Fackel. Im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit wurden sogenannte „Kreidfeuer“ (von lateinisch *quiritare*: „um Hilfe rufen“, „schreien“) als Warnfeuer eingesetzt, um das Herannahen von Gefahren zu signalisieren. Lokal angesiedelt waren diese auf exponiert gelegenen Burgen oder Berggipfeln, auf denen pyramidenförmige Holzstöße vorbereitet wurden, die gegebenenfalls in Brand gesetzt werden konnten. Dem Prinzip der Kettenreaktion folgend, wurde bei herannahender Gefahr die Bevölkerung gewarnt, die daraufhin sogenannte „Zufluchtsorte“ aufsuchen sollte. Große Systeme dieser Kreidfeuer wurden zur Zeit der Türkeneinfälle im Südosten Österreichs verwendet, in der Steiermark wurde das System erstmals Anfang des 16. Jahrhunderts eingeführt und sollte bis zum 18. Jahrhundert Verwendung finden. Doch da die Instandhaltung der Kreidfeuer und Zufluchtsorte in Sachen Finanzierung bereits zu Anfang zum Streitthema zwischen Landesfürst, Landesständen und Grundherrschaften wurde, funktionierte das Warnsystem im Grunde nur theoretisch und versagte häufig im Ernstfall.<sup>2</sup>

Auch wenn es sich beim Bild eindeutig nicht um einen brennenden Holzstoß handelt, ist der Gedanke der Warnung vor einer Bedrohung - insbesondere in Verbindung mit dem Ersten Österreichischen Türkenkrieg (1526/27–1533) doch eine plausible Erklärung dafür. Wendet man den Blick nun nach rechts, vorbei am Gebirgsmassiv auf die Landschaft im Hintergrund, erkennt man den möglichen Hinweis auf die Gefahr, vor der gewarnt wird: ein Feuer hat ein großflächiges Gebiet zerstört, von dem orangefarbene Schwaden aufsteigen. Die zylinderförmigen Gebilde inmitten des Areals scheinen Überreste einer Stadtmauer mit Wachtürmen zu sein, was aus der Ferne analysiert jedoch schwer zu verifizieren ist. Piel erwähnte die offensichtlichen Brände und das Leuchtfener im Gemälde nicht in seinem Untersuchungsbericht, obwohl diese für den Bildcharakter von Bedeutung wären. Etwas unterhalb dieses Geländes erstrecken sich mehrere Rundtürme auf der einzigen Felsformation der rechten Bildseite, die jeweils auf den höchsten Bergspitzen platziert wurden. Ein weiterer befindet sich am Fuße des Felsens, unmittelbar am Rande des Gewässers. Besonders an diesem sind die Fensteröffnungen und Zinnen deutlich erkennbar.

Die verschwindend kleinen Gebäude im Bild wirken in der Landschaft völlig verloren und ordnen sich dieser daher bedingungslos unter. Sie dienen lediglich als

Verbindung zwischen der frühzeitlichen Urlandschaft und dem Zeitalter der menschlichen Besiedelung, die mithilfe der damals zeitgenössischen Burgen verkörpert wurde und eine Verbindung zur Gegenwart herstellte. So schuf der Künstler ein unendlich zu erweiterndes kosmisches Bildkonzept, dass neben der Fernwirkung auch auf Nahwirkung abzielt - die Weiträumigkeit der Landschaft wird makrotisch erfasst, während die Kleinteiligkeit der auf Nabsicht angelegten Elemente eine mikrotische Auffassung erfordern.

Neben den Architekturelementen birgt das Gemälde weitere Besonderheiten, die allem Anschein nach erst nachträglich ihren Weg auf das Bild fanden. So entdeckt man unterschiedliche Kombinationen aus Ziffern und Buchstaben, sogar die Buchstaben A und D zwischen zwei eckigen Klammern, was an ein Künstlermonogramm denken lässt aufgrund der sehr versteckten Positionierung im Gemälde wohl aber kein solches ist. Auch im Gutachten Piels werden dies sowie die anderen Besonderheiten nicht erwähnt. Da es sich um Kriegsbeute handelt und das Werk im Zuge seines Daseins bereits einen langen Weg beschritten hat, ist anzunehmen, dass es sich um Vermerke von Kunsthändlern bzw. Privatbesitzern handelt, die - wie es durchaus nicht unüblich war - direkt ins Bild geschrieben wurden.

## Eckdaten und Untersuchungsergebnisse

Im Februar 1991 wurde vom Ordinariat für Holzbiologie der Universität Hamburg ein dendrochronologisches Gutachten des Bildträgers erstellt. Daraus ergab sich Folgendes: Die Eichenholztafel (Abb. 2) mit den Maßen 530 x 452 mm und einer Stärke von 4 mm ist aus drei Brettern waagrecht verleimt. Die dafür verwendeten Bäume stammten aus dem mittleren bzw. südlichen Deutschland und wurden im Zeitraum von 1509 bis 1525 gefällt. Der genaue Wortlaut des Spezialisten lautet wie folgt: „Unter der Annahme des Medians von 17 Splintholzjahren und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von 2 Jahren könnte das Gemälde ab 1521 entstanden sein.“ Man kann davon ausgehen, dass die Hölzer bis zum Jahr 1535 als Bildträger verwendet wurden, sodass sich eine mögliche Zeitspanne von 1521 bis 1535 ergibt.<sup>3</sup>

Das Gemälde ist laut des Untersuchungsberichtes von Prof. Dr. Hermann Kühn (Februar 1991) am unteren Rand nachträglich beschnitten worden. Ob dies auch für die drei anderen Seiten zutrifft, konnte nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Die Faserrichtung des Holzes verläuft quer, die Tafel war mehrfach gerissen bzw. ist sie an den Brettfugen „aufgegangen“.<sup>4</sup>



**Abb. 2** *Gebirgslandschaft*, Rückseite © Fuji Art Museum Tokyo

### **Herkunftsnachweis**

Laut dem Bericht Friedrich Piels (1991), gelangte das Bild Jahre zuvor in den Fokus schwedischer Kunstsammler, die sich mit jenen Kunstwerken befassten, die im Zuge des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) als Beute aus dem deutschsprachigen Raum (Süddeutschland oder Prag) nach Stockholm gebracht worden waren. Somit ist das Werk der sogenannten „Schwedenbeute“ zuzuordnen.<sup>5</sup> Die Besitzgeschichte des Gemäldes beginnt ab 1648 und ist ab dem Jahre 1800 nahezu lückenlos rekonstruierbar:

Etliche der Gemälde aus der „Schwedenbeute“ waren zunächst der königlichen Selektionsgewalt unterstellt, sodass im Jahr 1648 insgesamt 834 Bilder an Königin Christina übergeben wurden. Viele davon wurden daraufhin im schwedischen Königspalast ausgestellt, andere jedoch an den Hochadel Schwedens verschenkt. Nach mündlicher Überlieferung erhielt die Kirche von Rya (Südschweden) einen Teil von jenen 3.000 Gemälden, die während des Dreißigjährigen Krieges aus den deutschsprachigen Ländern nach Schweden gebracht wurden (viele davon kamen aus Prag). Nachdem das Sakralgebäude geschlossen worden war, gelangte das Inventar in die damals neu eingerichtete Kirche von Eket, die einen Teil davon



verkaufte, weil dieser als „zu katholisch“ angesehen wurde. Lars Johann Carlsson erwarb daraufhin das Gemälde *Gebirgslandschaft* im Jahr 1800 aus ebendiesem Bestand und vererbte es an seinen Sohn, den Gutsbesitzer Carl Olsson, weiter. Durch diesen gelangte es 1850 in die Hände des Gutsbesitzers Johann Kvarnhagen und 1930 weiter an Frau Hildur Nörefors. Im Jahr 1980 wurde es schließlich von Bo Stenemuhr (Stockholm) erworben. In den Besitz des Fuji-Museums in Tokio kam das Werk im Juli 1991 durch den japanischen Kunsthändler „Toshi International“.<sup>6</sup>

### **Ergebnisse der maltechnischen Untersuchung**

Die Grundierung des Gemäldes besteht laut Kühns Untersuchungsbericht einheitlich aus Calciumcarbonat (Kreide), geringen Mengen Aluminiumsilikat (Ton) und Eisenoxidverbindungen (wahrscheinlich natürliche Beimengungen der Kreide). Des Weiteren wurden Proteine nachgewiesen, die auf Glutinleim schließen lassen, sowie Öl, das sich im oberen Bereich der Schicht feststellen lässt. „Auf der Eichenholztafel liegt zunächst eine gelblich-weiße, leimgebundene Grundierung, die mit Luftbläschen durchsetzt ist und an der Oberfläche eine halbtransparente bräunlich gelbe Zone aufweist. Dies ist wahrscheinlich auf eingedrungenes Öl aus den darüberliegenden Schichten zurückzuführen.“

Mittels Röntgenaufnahme und Infrareflektogramm wurde ersichtlich, dass das Motiv zunächst mit einem Stift oder feinem Pinsel vorgezeichnet wurde. Die Komposition wurde dabei in ihren Grundzügen festgelegt, die Struktur der Details umrissen.

Als Bindemittel dienten trockenes Öl (etwa Leinöl) und Proteine, die Hauptpigmente sind Azurit und natürliches Ultramarin, daneben ließen sich auch Ocker, Terra di Siena, Zinnober, roter Farblack und Pflanzenschwarz nachweisen. Diese Pigmente waren bereits im Mittelalter bekannt und wurden für die Herstellung von Farben verwendet, das Weißpigment Bleiweiß lässt zudem in seinen Spurenelementen Verteilungsmuster erkennen, die auf Italien oder den süddeutschen Raum schließen lassen. Da jedoch die Kreidegrundierung für Italien unüblich ist, lässt sich das Gebiet auf Süddeutschland beschränken. Ältere Pigmente wurden nur in späteren Übermalungen und Retuschen diagnostiziert. So finden sich dunkelblaue Schichten im Bild (Berlinerblau), die nicht vor dem 18. Jahrhundert zu datieren sind sowie eine weitere Übermalung, die unter anderem Chromoxidhydratgrün enthält, und infolgedessen frühestens im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts aufgetragen worden sein kann. Eine Aufnahme im ultravioletten Licht (Februar 1991) zeigt deutlich, dass spätere Retuschen im Werk zu finden sind, die zum

damaligen Zeitpunkt nicht älter als fünfzehn Jahre sein konnten. Diese lassen sich auf eine Restaurierung des Werkes im Jahr 1974 zurückführen und dienten offensichtlich dazu, verkittete Risse zu überdecken. Der Erhaltungszustand des Gemäldes ist nach Kühn „für ein Werk des frühen 16. Jahrhunderts als gut zu bezeichnen“, auch wenn eine nachträgliche Glättung und Säuberung das Farbreief in Mitleidenschaft gezogen haben.

Zusammenfassend bleibt zu sagen, dass die Analyse den Entstehungsraum des Gemäldes auf den süddeutschen Raum begrenzt. Da jedoch potentielle Reisetätigkeiten des ausführenden Künstlers sowie generell mögliche Importe und Exporte von Bildmaterialien berücksichtigt werden müssen, kann dieses Ergebnis nicht allein ausschlaggebend für eine Zuschreibung sein. Auch Kühn betont in seiner Expertise, dass die Zusammensetzung der Malfarben keine Rückschlüsse auf einen bestimmten Maler, eine bestimmte Werkstatt oder eine bestimmte Schule zulässt. Nur anhand von stilkritischen Untersuchungen kann sich diesen annähert werden.

Paul-Bernhard Eipper verweist darauf, dass das Trägermaterial Eichenholz zwar auf den Raum nördlich der Alpen hinweise, doch gibt es natürlich immer Ausnahmen. Des Weiteren fehlt laut seiner Einschätzung das charakteristische Holztafelcraquelée, was die Vermutung aufwirft, das Gemälde könnte übertragen worden sein (von einer Tafel auf die andere bzw. von Leinwand auf eine Holztafel).<sup>7</sup> Dies würde die Vermutung unterstützen, das Bild sei eigentlich Teil eines ursprünglich viel größeren Gemäldes, das - aus welchen Gründen auch immer - irgendwann zerteilt, zerstört etc. worden war. Das würde des Weiteren bedeuten, das Trägermaterial könnte nicht mehr für Datierungs- und Zuschreibungsfragen in Betrachtung gezogen werden, was einen größeren Spielraum eröffnen würde, was die geografische Herkunft des Bildes und auch den Künstler betrifft.

## Mögliche Zuschreibungen

Eine Zuschreibung des Bildes an den Donaustil ist aus mehreren Gründen plausibel. Unter der Prämisse dass es sich nicht um einen kleinen Ausschnitt eines ursprünglich deutlich größeren Gemäldes handelt, ist die Natur das zentrale Thema des Gemäldes und erhält einen eigenständigen Rang. Die architektonischen Elemente sind ihr klar untergeordnet und erst bei genauerer Betrachtung auszumachen. Die Vegetation tritt zwar hinter dem mächtigen Gebirge zurück, doch kann man an den vereinzelt auftretenden Baumkronen, die sich insbesondere entlang des Ufers des Gewässers befinden, ein typisches Stilmerkmal der Künstler des Donaustils ausmachen: die Glanzpunkte der einzelnen Blätter, die eine gewis-

se Plastizität schaffen. Diese finden sich nicht nur bei Altdorfer, auch Lucas Cranach der Ältere, Wolf Huber oder Christoph Schwartz, um nur einige Beispiele zu nennen, setzten dieses Stilelement ein. Auch die Kombination von detailliert ausgearbeiteten vegetabilen Formen einerseits und der regelrechten Stilisierung von Felsen und Bergen andererseits, kommt bei Bildern dieser Gattung vor.

Der von Piel als ausführender Künstler identifizierte Albrecht Altdorfer (1480–1538) lässt die Vegetation als komplexe Einheit erscheinen, zudem erzielt er eine sympathetische Wirkung seiner Landschaften unter anderem über Licht und Farbe. Altdorfers Naturdarstellungen zeigen jedoch zumeist vom Bildrand angeschnittene Bäume, Sträucher etc. im Vordergrund, die einen Einstieg ins Gemälde ermöglichen und dem Betrachtenden suggerieren, selbst im Bild zu stehen. Als Beispiel hierfür kann seine *Donaulandschaft mit Schloss Wörth* (1520–25) herangezogen werden, bei der zwei Bäume unmittelbar an beiden seitlichen Bildrändern stehen und den gezeigten Landschaftsausschnitt rahmen. Beim zum behandelnden Bild blickt man jedoch von einem erhöhten Punkt aus der Ferne auf den Gebirgszug, vielleicht von einem gegenüberliegenden Berggipfel aus. Dies schafft eine räumliche und psychologische Distanz zwischen dem Rezipienten und der Landschaft.

Um eine Zuschreibung an Altdorfer plausibel vertreten zu können, ist es nötig, einige seiner Werke näher zu betrachten, um stilistische Verwandtschaftsaspekte herausfiltern zu können.<sup>8</sup> Als erstes Beispiel dient sein Gemälde *Die Enthauptung der Hl. Katharina*, das eine Parallele im wolkenlosen blauen Himmel zeigt, der zum Horizont hin immer heller wird bis er schließlich in ein gräuliches Weiß übergeht. Auch die Ausformung der Böschung hinter der Heiligen ist in ihrer Struktur ähnlich ausgeführt wie jene der Gebirgsformationen in unserem Bild. Hier wie dort erscheint das harte grobe Gestein beinahe weich und formlos und die Beschaffenheit des Materials geht aufgrund der verschwommenen Konturen verloren. Würde man nur einen kleinen Ausschnitt der dargestellten Felsen sehen, wäre eine Identifikation als solche kaum möglich, erst der logische Zusammenhang des Gesamtbildes lässt an geologische Formen denken. Dies entspräche Altdorfers Strukturismus, bei dem er die natürlichen Formen so auflöst oder stilisiert, dass sie nur mehr in ihrer Gesamtheit auszumachen sind.

Zwei Tafeln des *Sebastianaltares* (1509–1516) können ebenfalls für einen Vergleich herangezogen werden. Als Erstes sei das Gemälde *Christus am Ölberg* genannt, das neben dem Gebirge auch in Ausführung und Farbgebung vergleichbare Gebäude zeigt, die sich scheinbar an einem Fluss befinden. Vor allem das Brückenbauwerk, das sich über das Wasser spannt, erinnert in der Ausführung an jenes,

das sich in unserem Bild als Torbau oder Ähnliches erweist. Das zweite Vergleichsbeispiel des Altares findet sich an der Außenseite des linken Predellenflügels in Form der *Grablegung Christis*, die im rechten Hintergrund eine Gebirgsformation zeigt, die jener im zu behandelnden Bild ähnelt. Zudem bewegt sich davor ein Fluss, in dessen unmittelbarer Nähe sich eine Gebäudeansammlung befindet. Deren Ausführung erinnert an jene im zu vergleichenden Gemälde - Burganlagen und Türme in verschiedenen Größen, die trotz ihrer Entfernung zum Betrachter an einzelnen Details zu bestimmen und unterscheiden sind.

Altdorfer, auf den alle *Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I.* (1513-1515) zurückgehen, zeigte auch in diesen Arbeiten Züge, die an das zu behandelnde Bild erinnern. Diese finden sich in den Darstellungen verschiedener Kriege, die als eigenständige Gemälde von Männern auf Stangen getragen werden. *Der Schweizer Krieg* weist ähnliche Gebirgsformationen im Hintergrund auf, besonderes Augenmerk sei aber auf die unverhältnismäßig große Ausführung der beiden Flaggen gelegt, die in keiner Relation zu der jeweiligen Burg steht, auf der sie gehisst wurden. Sie finden sich immer links oben am äußerst möglichen Punkt der gesamten Anlage. Altdorfer ging es darum, dass diese trotz der Entfernung zum Betrachter zu identifizieren sind, weshalb er sie größer malte, als sie eigentlich sein dürften. In unserem Werk findet sich nur eine Fahne, die ebenfalls an der oberen linken Ecke des Torbaues hängt, aber nicht näher zu bestimmen ist. Diese ist im Größenverhältnis nicht überproportioniert und könnte durchaus der Realität entsprechen. Jedoch wurde das Kreidfeuer über der obersten Burg so platziert, dass es für den Rezipienten auch in einer gewaltigen Entfernung gut sichtbar ist, in Realität wäre es jedoch zu mächtig, da es der Höhe der einzelnen Burgtürme entspräche. In der Miniatur zum *Bayrischen Krieg* wird die Belagerung Kufsteins von einer Bergkulisse hinterfangen, auf deren erstem Ausläufer sich eine mehrteilige Burganlage befindet, die mit jener am untersten Bildrand unseres Bildes zu vergleichen ist. Auch der Steilhang, der direkt darunter zu einem Gewässer abfällt, weist eine ähnliche Struktur auf wie die Gesteinsformationen im zu behandelnden Bild. Eine weitere Parallele bilden die von den beschädigten Gebäuden aufsteigenden Rauchschwaden, die in jeweils zwei dünnen „Strängen“ aufsteigen und dabei nach rechts wehen. So verhält es sich auch bei der eben erwähnten Burganlage in unserem Gemälde, von deren linkem Turm auf dieselbe Weise Rauch aufsteigt. Die Darstellung der *Böhmischen Schlacht* zeigt unter der Schriftkartusche eigenwillig ausgeformte Felsspitzen, die nach oben unnatürlich abgerundet sind. Der Berg, der in der *Gebirgslandschaft* über dem Weg aufragt, weist dieselben federartigen Ausformungen auf, die in der Natur wohl nie in die-

ser ausgeprägten Form vorkommen würden, wobei sie noch am ehesten mit den Dolomiten in Verbindung gebracht werden könnten.

Die Alte Pinakothek in München beherbergt ein Gemälde Altdorfers, das ebenfalls als Vergleichsbeispiel herangezogen werden kann: *Magdalena am Grabe* (1516/18). Auch hier erkennt man die Ähnlichkeiten in der Oberflächenstruktur des Felsens, zudem erscheint hier die charakteristische Verbindung zwischen Berg und Burg. Rechts im Hintergrund sind wiederum menschliche Ansiedelungen zu sehen, von denen eine Kirche, ein Rundturm und ein Wehr deutlich auszumachen sind - erneut spielt dabei das Wasser eine Rolle, wie es für viele von Altdorfers Werken charakteristisch ist.

Ein Ausschnitt aus der *Gefangennahme des Heiligen Florian* zeigt einen Felsen, dessen Beschaffenheit für einen Vergleich herangezogen werden kann. Doch findet sich darauf Vegetation, was nicht dem zu behandelnden Bild entspricht. Die Burganlage weist eine ähnliche Farbgebung auf, auch die Ausführung der winzigen langrechteckigen Fensteröffnungen gleicht sich in beiden Werken. Ebenfalls der *Floriansfolge* (1516–1518) entstammt die *Bergung der Leiche*, bei der eine Burg auf einem Felsen sitzt. An dessen Fuß sind mehrere Gebäude angesiedelt, die neben einfachen Häusern auch Rundtürme erkennen lassen. Auch hier stehen diese wieder direkt an einem See oder breit verlaufendem Fluss.

Um 1526 malte Altdorfer seine *Kreuzigung Christi* (Abb. 3), die eine weitläufig angesetzte Gebirgskette im Hintergrund zeigt. Die üblichen Elemente finden sich auch hier: verschiedene Gebäudetypen in den unteren Höhen, eine Siedlung in direkter Nähe zu einem Gewässer sowie Berge, deren Farbgebung nach hinten hin heller wird. Hier entspricht auch die Struktur des Himmels im wolkenlosen Teil jener in der *Gebirgslandschaft*, doch ist in diesem Fall nur ein Teil derart ausgeführt. Der Großteil unterstützt durch unterschiedlich eingesetzte Farbgebung auf dramatische Weise das Geschehen der Szene.



Abb. 3 Detail: Albrecht Altdorfer, *Christus am Kreuz zwischen den Schächern*, 1526–28, Öl auf Lindenholz, 52cm x B 42,2cm, Berlin, Staatliche Museen © lizenzfrei

Zu guter Letzt muss noch *Susanna im Bade* (1526) genannt werden, da sich auch hier eine gewaltige Gebirgsformation auftürmt, die in Ausführung und Farbgebung sehr ähnlich zu jener im zu behandelnden Werk ist. Der Felsen bleibt bis ins Tal hinunter karg - erst dort erscheint das satte Grün der Vegetation, die sich bis zu einem gewundenen Fluss erstreckt. In diesem Werk zeigt sich Altdorfers Talent in der Wiedergabe einer Landschaft vom kleinsten Detail in der Nähe bis zum Gesamtkomplex der Berge in der Ferne.<sup>9</sup>

Eine Sonderstellung nimmt Altdorfers *Alexanderschlacht* (Abb. 4) ein, die 1529 entstanden ist und in dessen Umkreis laut Piel die *Gebirgslandschaft* einzuordnen ist. Die bildnerischen Elemente weisen eine so große formale Verwandtschaft auf, dass er sie nicht nur derselben Hand, sondern auch demselben zeitlichen Zusammenhang zuordnet. Im Mittelgrund der *Alexanderschlacht* ist ein mäandrierender Flusslauf ersichtlich, der sich auch im linken Teil wiederholt und dem in unserem Gemälde ähnelt. Eine weitere Analogie bildet der generelle Eindruck der Gebirgsformationen hinsichtlich der geomorphologischen Konzeption und der Zusammenfügung von Bergen und Burgen. Insbesondere der zentrale Berg im Bild soll in seiner Struktur, die er unter der ihm aufgesetzten Burg aufweist, morphologisch gesehen aus gleichartigen Felszungen aufgebaut sein, die aus farbigen Flächen bestehen, die im ersten Malschritt mit einem breiten Pinsel gemalt und in einem zweiten Schritt so gehöhlt wurden, dass sie den Eindruck von Körperlichkeit suggerieren.<sup>10</sup> Zudem bietet das Gemälde den Ausblick auf eine Weltenlandschaft, auf die der/die Betrachtende von einem nicht bildimmanent erklärbaren Standpunkt aus herabblickt, fast so, als befände er sich im Himmel. Dieser makroskopischen Anschauung steht eine mikroskopische gegenüber, die einzelne Details erkennen lässt, die aufgrund der Entfernung eigentlich im Verborgenen bleiben müssten. Bilder, die eine solche Landschaft darstellen, weisen zumeist eine Einteilung in drei Ebenen auf - einen Vorder-, einen Mittel- und einen Hintergrund. Diese unterscheiden sich durch ihre Farbwerte, die sich im Hintergrund zumeist als Blautöne zeigen.<sup>11</sup> Dies trifft neben der *Alexanderschlacht* auch für das Bild *Gebirgslandschaft* zu, was für Altdorfer als Künstler sprechen könnte.

Alle diese Vergleiche lassen die Vermutung, Altdorfer sei der ausführende Künstler des Gemäldes *Gebirgslandschaft*, mehr als berechtigt erscheinen. Die ausgeprägten Gebirgsformationen, die Burganlagen sowie die Gebäudeansammlungen bieten frappierende Ähnlichkeiten, ebenso entspricht ihre jeweilige Lage - immer sehr nah an einem Fluss oder See - jener im zu untersuchenden Bild. Die Ausführung des wolkenlos blauen Himmels, der sich nur zum Horizont hin aufhellt, scheint auf den ersten Blick nicht für Altdorfer zu sprechen. Seine Werke sind geprägt von auffallenden Wolkenformationen mit expressiver Farbgebung, die

das Bildgeschehen betonen und Dynamik suggerieren. Dennoch zeigen einzelne Werke, wie beispielsweise die *Landschaft mit Satyrfamilie* (1507), einen solchen wolkenlosen Himmel - nicht nur ausschnittsweise, sondern flächendeckend. Somit bleibt die Zuschreibung an Altdorfer auch in dieser Hinsicht plausibel.

Nichtsdestotrotz soll in dieser Abhandlung genügend Raum für weitere mögliche Künstler geschaffen werden. Denn es zeigen sich Elemente in Stil und Formenvelt, die ohne weiteres dem oberitalienischen Raum zuzuschreiben wären.





Abb. 4 Albrecht Altdorfer, *Alexanderschlacht*, 1529, Öltempera auf Holz, 158 x 120 cm, München, Alte Pinakothek © lizenzfrei



## Kunst des zisalpinen Italiens im frühen 16. Jahrhundert - Leonardo da Vinci und sein Umkreis

Besonders in der oberitalienischen Kunst der Hochrenaissance etablierte sich im Bereich der Naturdarstellungen eine Verdichtung der Malerei, die lyrisch genannt wird. Zu den Vertretern dieser speziellen Form zählen beispielsweise Giovanni Bellini, Giorgione da Castelfranco, Lorenzo Lotto, Cima da Conegliano oder Tizian in einzelnen Frühwerken. Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zeigte die Malerei südlich der Alpen eine gewisse Naturmystik und schon Hermann Voß bemerkte, dass sie wohl von der Kunst jenseits der Alpen beeinflusst worden sein wird, beispielsweise durch Dürers Italienreisen, der Lotto durch seine Aquarellstudien zum ersten autonomen zisalpinen Landschaftsbild inspirierte.<sup>12</sup> Bis zu Leonardo da Vinci spielte die Landschaft in der Kunsttheorie Italiens des 15. Jahrhunderts eine nebensächliche Rolle. Der venezianische Künstler Giorgione war einer der Vorreiter der mythologischen und allegorischen Malerei in Verbindung mit einer Landschaftsszenerie, da er sich nicht mehr nur auf religiöse Themen bezog. Man kann davon ausgehen, dass Altdorfer und dessen Umfeld wohl vom Giorgione-Kreis beeinflusst wurden, stellen sie doch ein vergleichbares Phänomen im deutschen Raum dar. Reine Landschaftsbilder ohne Figuren sind bei ihm bereits vereinzelt zu finden, während sie nördlich und südlich der Alpen kaum anzutreffen sind.<sup>13</sup>

Vergleicht man das Gemälde *Gebirgslandschaft* mit ausgewählten Beispielen, wird deutlich, dass es sich auch durchaus um ein Bild des oberitalienischen Kunstbetriebes handeln könnte. Der zu betrachtende Kreis kann dabei enger um Leonardo da Vinci und dessen Umfeld gezogen werden, da sich hier stiltechnisch einige Gemeinsamkeiten entdecken lassen.<sup>14</sup> Stellt man das Gemälde den Werken da Vincis gegenüber, lassen sich auffallende Parallelen finden. Auch der toskanische Künstler beschäftigte sich eingehend mit der Natur und ihren mannigfaltigen Erscheinungen und plante sogar, ein Naturbuch herauszubringen, das er *Vom Himmel und von der Erde* nennen wollte. Am meisten fasziniert war er vom Wasser, das an sich unbewegt, doch eine Vielzahl an Bewegungsabläufen zeigt und die Erde verändert. Da Leonardo jedoch bereits 1519 verstarb, die Holztafel laut dendrochronologischem Untersuchungsbericht aber nicht vor 1521 entstanden sein kann, stellt sich auch hier wiederum die Frage, ob das Bild im Laufe der Zeit von einem Bildträger auf einen anderen übertragen wurde. Doch auch wenn der Meister selbst nicht am Bild beteiligt war, schließt das nicht seinen Umkreis aus. Diese Vermutung sprach auch Dr. Pierre Rosenberg, ein französischer Kunsthistoriker, aus, der im September 2012 das Fuji-Museum besuchte und das Gemälde im Original betrachten konnte. Er meinte, bei dem Bild könnte es sich um das

Werk eines von Leonardos Schülern handeln und es sei möglicherweise nur ein Ausschnitt eines viel größeren Werkes.<sup>15</sup> Da auch im Zuge dieses Forschungsverlaufes da Vinci als potentiellen Künstler in Frage kam, seien im Folgenden einige Vergleiche gebracht, die diese Vermutung erklären.

Das erste eigene Werk Leonardos, die *Verkündigung* (1472–1475), zeigt bereits seine typischen kegelförmigen, etwas abgerundeten Bergformen, die immer im Zusammenhang mit Gewässern auftreten. Deren wässriges Blau verschwimmt ebenso mit der Luft wie im zu behandelnden Bild. Die auf 1495–1508 datierte *Felsgrottenmadonna* zeigt bereits jene vorzeitlichen Landschaften, die sich auch bei der *Mona Lisa* (1503) und insbesondere bei der *Anna Selbdritt* (1503–1519, Abb. 5) finden lassen. Hier erstreckt sich ein massives Gebirge im Hintergrund, das sich mit jenem in unserem Bild vergleichen lässt: In beiden Fällen reicht die Farbgebung von einem dunklen gräulichen Blau über verschiedenste Grautöne bis hin zu einem strahlenden Weiß der hintersten Kuppen. Wenn auch Leonardos Bergformationen deutlicher ausgearbeitet sind, ist der Vergleich doch auffallend. So findet sich auch hinter Marias gebeugtem Rücken ein Tal, durch das sich ein Fluss oder eine Schlucht bewegt, während sich dahinter, und insbesondere rechts davon, ein enormes Gebirgsmassiv aufbaut. Spiegelt man diese Darstellung, entspricht sie im formalen Aufbau jenem des Vergleichsgemäldes, auch die Ausführung des beinahe monochromen Himmels ohne Wolkenformationen sowie die scheinbare Auflösung der Bergkämme, die mit dem Horizont zu verschmelzen scheinen, ist beiden Werken gemein. Die beiden Frauen sitzen auf einem Felsvorsprung; blickt man hinunter zu ihren Füßen, erkennt man die einzelnen Gesteinschichten sowie verschieden große, runde Kieselsteine um Annas Füße. Am unteren Bildrand scheinen sich Dunstschleier emporzuheben, sodass der Eindruck entsteht, die Gruppe würde am Ufer eines Flusses sitzen, der vom Betrachter nicht eingesehen werden kann. Der Hintergrund des Bildes ist deutlich heller ausgeführt als der dunkle Vordergrund, was auch bei dem zu behandelnden Bild der Fall ist, wenn auch die Grenzen zwischen den Ebenen nicht so klar definiert sind. Diese Farbveränderung hat in erster Linie farbperspektivische Gründe, jedoch zeigt da Vincis Bild laut Schneider eine zeitgleiche Darstellung des in seiner Entwicklung gezeigten geologischen Jetzt (im Vordergrund) sowie die Vergangenheit der Erde (im Hintergrund), die sich durch blau schimmernde Berge präsentiert, die ohne jegliche Vegetation dastehen, „als wären sie gerade aus den sie umgebenden Wassern aufgetaucht“.<sup>16</sup> Die Entstehung solcher Landschaften hat Leonardo selbst beschrieben, wie im Manuskript F (f. 11 v.) nachzulesen ist:

*Wenn das Land unserer Antipoden, das den Ozean trägt, sich erheben und weit aus dem Meer auftauchen würde und beinahe eben wäre, auf welche*

*Weise würden sich dann mit der Zeit die Berge und die Täler und das Gestein in seinen verschiedenen Schichten bilden? Der Schlamm oder der Sand, aus dem das Wasser abfließt, wenn das Hochwasser der Flüsse zurückgeht, lehrt uns, was oben gefragt wird. Das Wasser, das aus dem auftauchenden Land abfließt, wenn sich das Land ziemlich weit aus dem Meer erhoben hat, finge an, sich in den tiefer gelegenen Teilen dieser gleichwohl noch beinahe ebenen Fläche Bäche zu schaffen; und so würden diese, indem sie anfangen auszuhöhlen, zu Auffangorten für die anderen Wasser ringsum; und auf diese Weise würden sie in allen Teilen ihrer Länge und Breite und Tiefe zunehmen, dabei würden auch ihre Wasser so lange steigen, bis das ganze Wasser abgeflossen wäre; diese ausgehöhlten Strecken wären dann die Betten der Gießbäche, die das Regenwasser auffangen, und so würden allmählich die Ränder dieser Flüsse verzehrt, bis schließlich aus den Zwischenräumen zwischen diesen Flüssen spitze Berge würden; und nachdem das Wasser aus ihnen herausgeflossen, würden diese Erhebungen allmählich austrocknen, und so würde sich das verschiedene Gestein in größeren oder kleineren Schichten bilden, je nach der Körnigkeit des Schlamms, den die Flüsse mit ihren Wassern in dieses Meer gebracht hatten.<sup>17</sup>*

Diese Beschreibung könnte ohne weiteres das Bild *Gebirgslandschaft* zutreffen. Denn auch hier entsteht der Eindruck, es handle sich um eine Weltenlandschaft, die von den Naturgewalten hervorgebracht und geformt wurde, ohne dass der Mensch auch nur den geringsten Einfluss darauf hatte.

Die nach 1510 datierte Kopie von Leonardos *Madonna mit der Spindel* ähnelt vom formalen Aufbau her jener der *Anna Selbdritt*. Auch hier sitzen die beiden Hauptfiguren auf einem Felsen hinter dem sich eine weiträumige Weltenlandschaft erstreckt. Das Verhältnis von Nah zu Fern kommt in diesem Bild noch stärker zum Tragen, da Maria mit dem Kind auf dem Schoß unmittelbar im Vordergrund sitzt und ihre Beine vom Bildrand überschritten werden. Die Vegetation beschränkt sich auf den Vorder- und Mittelgrund und bildet Reihen aus perlenartig aneinandergesetzten Büschen, die sich hauptsächlich entlang des Flusses befinden. Desse breites Tal zieht sich serpentinenartig nach vorne und teilt dabei das Gebirgsmassiv in zwei verschieden große Teile. Für unseren Vergleich von besonderem Interesse ist die Mauer, die sich am Fuße des ersten Massivs auf der linken Seite erstreckt. In ihrer Ausführung kann sie ohne weiteres mit jener im vermeintlich „brennenden Gebiet“ im Gemälde *Gebirgslandschaft* verglichen werden.



Abb. 5 Leonardo da Vinci, *Madonna mit der Spindel*, nach 1510, Öl auf Holz (auf Leinwand übertragen), 50,2 x 36,4 cm, New York, Privatbesitz © lizenzfrei

Um seine Ideen vom Entstehungsmoment weg festzuhalten, bediente sich da Vinci dem einfachen Mittel der Skizze, die er mit Kreide, Feder oder Stift anfertigte und die vielfach als Vorlage für spätere Werke dienen sollten. Sechshundert dieser Blätter befinden sich heute in Besitz der königlichen Bibliothek in Windsor Castle und geben unter anderem einen faszinierenden Einblick in die umfangreichen Naturstudien des Universalgenies.<sup>18</sup>

Eine Rötzelzeichnung mit *Bergspitzen und Vorhügeln mit einem Fluss im Vordergrund* zeigt jene dolomitenartigen Berggipfel, die auch in unserem Gemälde charakterbildend sind. Dieselbe Beziehung zwischen einem Fluss und felsigen Gebirgszügen sowie dieselbe Vegetation finden sich auch in der bereits erwähnten *Madonna mit der Spindel*, von der sich nur Kopien erhalten haben. Ein ähnliches Beispiel stellt die Zeichnung *Hügelwellen und die Felsspitzen von Gebirgen* dar, die eine Hügellandschaft zeigt, zu deren rechten Seite sich ein Gebirgsmassiv erhebt. Als letzter Vergleich dient eine Zeichnung der sogenannten „Roten Serie“, die ihren Namen der roten Grundierung des Papiers verdankt, auf der mit roter Kreide gezeichnet wurde. Die dort dargestellten *Schneebedeckten Berggipfel* werden des Öfteren mit den Alpen in Verbindung gebracht, da es sich um karge Berge ohne Vegetation handelt.<sup>19</sup>

Da Leonardo über zwanzig Schüler und Gehilfen nachgewiesen werden können, verwundert es nicht, dass sich Elemente seines Stils auch in den Werken anderer norditalienischer Künstler finden lassen. Wirft man einen Blick auf einige der Schüler Leonardo da Vincis, stößt man rasch auf Parallelen zwischen einzelnen ihrer Werke und dem zu behandelnden Bild. Dies betrifft jeweils die Bergformationen in den Bildhintergründen, die in ihrer Struktur partiell Ähnlichkeiten zu jenen in unserem Gemälde aufweisen. Beispielgebend seien im Folgenden Werke zweier Künstler genannt, die nachweislich zu da Vincis Schülerkreis zählten und zum frühestmöglichen Entstehungsjahr des Bildes (1521) noch am Leben waren.<sup>20</sup>

Marco d'Oggionos (1475–1530) *Auferstehung Christis mit den Hll. Leonhard und Lucia* (1491–1494) gibt den Blick auf eine sich im linken oberen Bildviertel befindliche Flusslandschaft frei. Zu beiden Seiten recken sich Gebirgszüge gen Himmel, deren spezielle Formgebung dem über den Weg aufragenden Berg in unserem Bild entspricht. Auch hier begegnet uns die Farbveränderung bezüglich der Farbperspektive, die alles weiter Entfernte heller erscheinen lässt. Die Vegetation beschränkt sich auch in diesem Beispiel auf vereinzelte runde Büsche.

Diese beiden Beispiele weisen deutliche Affinitäten in Partien ihrer Darstellungen auf, sie deswegen mit der *Gebirgslandschaft* in direkte Verbindung zu bringen ist an dieser Stelle noch zu vage und bedarf noch eingehender Forschungsarbeit. Es

zeigt sich jedoch, dass die Behauptung Rosenbergs durchaus seine Berechtigung hat und das Gemälde ebenso gut im Umkreis Leonardo da Vincis angesiedelt werden könnte.

Bartolommeo Suardi (1455–1535)<sup>21</sup>, bekannt als Bramantino, schuf das Bild *Anbetung der Hirten* (1500–1535), das eine Kombination aus Gesteinsformationen, Architekturelementen und Vegetation durch den Stall hindurch erkennen lässt. Die Ausformung der Berge ist in diesem Fall nicht nur aufgrund der weichen Konturzeichnung und den abgerundeten Formen als Vergleich passend. Die im Bereich der entferntesten Berge auftretenden orangefarbenen „Schlieren“ erinnern besonders an jene, die von den von mir als „verbranntes Gebiet“ interpretierten Bereichen aufsteigen. Dazu kommt die direkte Nähe von Wasser und Burg sowie eine Aufhellung des Gebirges vom Betrachter weg bis hin zu einem strahlenden Weiß. Die Gebäude, die teilweise von der linken Stallwand geschnitten werden, zeichnen sich einerseits durch akribische Detailgetreue aus, andererseits scheinen sie beinahe mit dem Untergrund zu verschmelzen, da ihre Formen teilweise schwer von jenen des Gesteins zu unterscheiden sind. Zudem weisen sie eine sehr ähnliche Farbgebung auf.

Suardi verdankt seinen Beinamen seiner Lehrzeit bei Donato Bramante, den er nach Rom begleitete (1508), wo er schließlich für den Vatikan tätig war. Von diesen Arbeiten hat sich bis heute keine bekannte erhalten. Spätestens 1513 ist der Künstler wieder zurück in Mailand, wo sich deutlich römische Einflüsse in seinen Werken finden lassen. Daneben war er auch als Architekt tätig, so baute er von 1518 bis 1519 eine Grabkapelle für die Trivulzi als Vorbau für die Kirche San Nazaro in Mailand, die sich streng an Bramantes Zentralbauten orientiert. Für seinen Verdienst als Ingenieur bei der Belagerung Frankreichs verlieh ihm Herzog Francesco II. Sforza am 1. Mai 1525 ein Dekret als Hofmaler und -architekt. Nach der Vermählung seiner Tochter starb Bartolommeo Suardi im Jahr 1536. Seine Bedeutung aus historischer Sicht liegt darin, dass er sich zwar deutliche Anregungen von anderen Künstlern holte, dabei jedoch stets die eigene lombardische Formenauffassung und Kompositionsart beibehielt und sogar weiterbildete, während seine Zeitgenossen zumeist an derart an da Vinci orientiert waren, dass sie ihre Eigenart in künstlerischer Hinsicht teilweise völlig aufgaben. Dennoch zeigt sich in Bramantinos Werk der Einfluss Vincenzo Foppas und später auch Leonardos.<sup>22</sup>

## Albrecht Dürer und die Verschmelzung der Kunst nördlich und südlich der Alpen

Nach Altdorfer und da Vinci sei abschließend noch auf einen weiteren Künstler eingegangen, dessen Stil eine Symbiose von deutscher und italienischer Kunst aufweist. Der Nürnberger Albrecht Dürer (1471–1528) begab sich 1494 auf eine Weiterbildungsreise nach Venedig, da er in seiner Heimatstadt nicht den Anschluss an die die Antike erneuernde Kunst Italiens fand - die Renaissance. Er orientierte sich an Andrea Mantegna, den Brüdern Gentile und insbesondere an Giovanni Bellini - Letzterer brachte in seine religiösen Bilder Landschafts- und Naturelemente ein, die Dürer für die eigenen Werke übernahm. Auf der Reise entstand eine Reihe von zumeist unvollendeten Landschaftsaquarellen, die er zum Teil vermutlich erst aus dem Gedächtnis heraus fertigstellte, sodass nicht von topografisch nachvollziehbaren Bildern gesprochen werden kann, da sich zur Realität immer ein gewisser Grad an fantastischen Elementen gesellte. Auch wenn nach 1500 kein Landschaftsaquarell mehr mit Sicherheit Dürer zugeschrieben werden kann, erlernte er bis dahin die Beherrschung des natürlichen Landschaftsraums, den er über Farbabstufungen und den Einsatz von Hell-Dunkel-Tönen definierte.<sup>23</sup> Der Nürnberger verwendete seine Naturstudien als Vorlage für seine Grafiken und Altarbilder und er erreichte durch seine Landschaftskunst eine bemerkenswerte Wirkung, die vor allem Lucas Cranach den Älteren und die Vertreter des Donaustils beeinflusste. Auch bei Dürer kommt es zum Zusammenspiel von Nah und Fern: Einerseits durch die Landschaftsteile im Hintergrund, andererseits durch die figürliche Handlung in der Nähe, die detailgetreu wiedergegeben wird.<sup>24</sup>

In Zusammenhang mit der *Gebirgslandschaft* kann Dürer insofern gebracht werden, als dass er es meisterlich verstand, die deutsche Kunst seiner Heimat mit jener des italienischen Raumes zu verbinden. Das zu behandelnde Bild zeichnet sich durch seinen Bildträger aus Eichenholz, die verwendete Kreidegrundierung und dem Kreidfeuer eher als Produkt des süddeutschen Kunstbetriebes aus, weshalb eine Zuschreibung an da Vincis Schüler zumindest in dieser Hinsicht als problematisch einzustufen ist. Aus diesen Gründen erscheint Dürer als ausführender Maler plausibel, doch bleibt zu bedenken, dass sich seine reinen Landschaftsdarstellungen auf Aquarelle beschränkten bzw. er diese nur als Bildhintergründe in Malerei ausführte. Als erstes Vergleichsbeispiel für unser Bild dient das auf 1504 datierte Werk *Hiob und seine Frau*, in dem der Künstler ein Spiel der vier Elemente zeigt. Dieses Thema findet sich auch dem Sujet der *Gebirgslandschaft*, in der der Fluss dem Wasser, das mächtige Gebirge der Erde, der strahlend blaue Himmel der Luft und die brennenden Architekturen dem Feuer entsprechen. Die

Lösung, Letzteres als beabsichtigten Brand darzustellen, ist eine durchaus nachvollziehbare Weise, das in der Natur selten vorkommende Element Feuer in eine natürliche Landschaft einzubetten. Dies erklärt auch seine verhältnismäßig klein ausgefallene Darstellung im Gegensatz zu den drei anderen Materien.

Dürer war dafür bekannt, einer der ersten deutschen Künstler zu sein, die gen Süden reisten, um sich die neue humanistische Kunst Italiens am Ort ihrer Entstehung anzusehen. So konnte er direkt von den heimischen Künstlern lernen und gleichzeitig seine eigenen Fertigkeiten bekannt machen, was ihm durch *Das Rosenkranzfest* (1506) für die Kirche der Deutschen in Venedig, S. Bartolommeo, gelang.<sup>25</sup> Das großformatige Altarbild verbindet eine Marien- mit einer Landschaftsdarstellung. Im rechten Hintergrund erstrecken sich unterschiedlich hohe Gebirgsformationen, die kaum Vegetation erkennen lassen, das Ausmaß und die Detailtreue der verschiedenen Konturen nehmen nach hinten hin ab. Zu Füßen des vordersten Berges sind vereinzelte Gebäude angesiedelt, deren farbliche Ausführung sich kaum von dem sie umgebenden Gestein unterscheidet. Auch der Himmel erstreckt sich völlig wolkenlos über die gesamte Strecke des sichtbaren Bildfeldes. Allesamt Begebenheiten, die eine Verbindung zu unserem Bild herstellen.

## Resümee

Zusammenfassend bleibt zu sagen, dass aufgrund des bisherigen Forschungsstandes ein Künstler der *Gebirgslandschaft* nicht mit völliger Sicherheit genannt werden kann. Piels eindeutige Zuschreibung an Altdorfer ist nachvollziehbar, kann jedoch nicht als gesicherte Tatsache hingenommen werden. Für den Regensburger sprechen die Untersuchungsergebnisse in dendrochronologischer und farbanalytischer Hinsicht, auch sein Umgang mit der Landschaft als eigenständiges Bildthema ist ein weiteres Indiz zu seinen Gunsten. Dürer hingegen, der ebenfalls dem geografischen Raum entsprechen würde, konnte bislang kein reines Landschaftsgemälde nachgewiesen werden, da er sich in dieser Hinsicht auf Aquarelle fokussierte. Aber auch gegen Altdorfer spricht so manches, wie der deutliche oberitalienische Einfluss, der sich besonders im *sfumato* zeigt, das die Konturen des Dargestellten dermaßen weichzeichnet, dass die tatsächlichen Umrisse kaum vom Hintergrund zu unterscheiden sind. Auch die bräunlichen Schlieren, die sich insbesondere im Flusstal zeigen, sprechen eher für da Vincis Umkreis als für den Regensburger Künstler.

Die Zuschreibung an den Umkreis Leonardo da Vincis ist insofern plausibel, als dass sich im Œuvre des toskanischen Künstlers im Hinblick auf Landschaftsdar-



stellungen vergleichbare Elemente finden lassen, die auch von einigen seiner Schülern übernommen wurden. Dass einer von diesen für das Entstehen der *Gebirgslandschaft* verantwortlich sein könnte, wurde auch 2012 von Rosenberg ausgesprochen, zudem sprach er davon, dass das Bild Teil eines größeren Gemäldes sei und aus diesem herausgeschnitten wurde, was aufgrund des Ergebnisses der Expertenanalyse nicht bestätigt werden konnte, da sich nur für den unteren Rand eine eindeutige nachträgliche Beschneidung nachweisen ließ. Seine Vermutung könnte auf die These zurückzuführen sein, es handele sich um den Teil eines Gemäldes religiösen Charakters, weshalb es auch den Weg in die Kirche von Eket fand. Denn dass ein reines Landschaftsbild in einem Sakralgebäude aufgestellt werden würde, ist fragwürdig, zudem befand es sich unter jenen Werken, die von der Kirche verkauft wurden, da sie als „zu katholisch“ angesehen wurden. Das schließt jedoch nicht aus, dass sich das Bild lediglich im Inventar der Kirche befand, ohne dass dafür Verwendung gefunden wurde, weshalb es schließlich mit den anderen Werken verkauft wurde.

Letzten Endes bleibt ein gewisses Rätsel um das Gemälde *Gebirgslandschaft* bestehen, ob es nun seinen tatsächlichen Bestimmungsort betrifft oder seinen ausführenden Künstler. Sicher ist nur, dass es um ein wahres Meisterwerk seiner Gattung handelt und zu Recht in den Blickpunkt kunsthistorischer Forschung gelangt ist!

---

<sup>1</sup> P. Klein, Dendrochronologischer Untersuchungsbericht, 02/1991.

<sup>2</sup> Willibald Rosner, Die Kreidfeuer im Südlichen Waldviertel, in: Amt der niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hrsg.), *Denkmalpflege in Niederösterreich*, Bd. 27, St. Pölten 2002, S. 23f.

<sup>3</sup> P. Klein, Dendrochronologischer Untersuchungsbericht, 02/1991.

<sup>4</sup> Hermann Kühn, Untersuchungsbericht Farbanalyse, 02/1991, S. 2.

<sup>5</sup> Friedrich Piel, Untersuchungsbericht 05/1991, S. 2.

<sup>6</sup> Friedrich Piel, Untersuchungsbericht 05/1991, S. 2f.

<sup>7</sup> Paul-Bernhard Eipper, E-Mail, 25.06.2014.

<sup>8</sup> Hierzu interessant ist folgendes Werk: Fritz Moosleitner, *Albrecht Altdorfer in Salzburg. Salzburger Landschaft und Architektur in den Werken des Regensburger Malers*, Salzburg 2017. Es zeigt auf, dass sich Altdorfer durchaus von realen Landschaften inspirieren ließ und diese in seinen Werke wiedergab.

<sup>9</sup> Barbara Eschenburg, *Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute*, München 1987, S. 38.

<sup>10</sup> Friedrich Piel, Untersuchungsbericht 05/1991, S. 15f.

<sup>11</sup> Philine Helas, Porträt und Weltenlandschaft, in: Christiane Kruse, Felix Thürlemann (Hrsg.), *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999, S. 31–49, hier S. 32.

<sup>12</sup> Margit Stadlober, *Der Wald in der Malerei und Graphik des Donaustils*, Wien u.a. 2006, S. 340.

<sup>13</sup> Eschenburg 1987, S. 41f.

---

<sup>14</sup> Siehe dazu beispielsweise: Johannes Nathan, Frank Zöllner, *Leonardo. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln 2022.

<sup>15</sup> Toshio Koganemaru, E-Mail, 04.06.2014.

<sup>16</sup> Marianne Schneider, *Leonardo da Vinci. Das Wasserbuch. Schriften und Zeichnungen*, München u.a. 1996, S. 7.

<sup>17</sup> Schneider 1996, S. 8.

<sup>18</sup> Carlo Pedretti (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. Natur und Landschaft. Naturstudien aus der Königlichen Bibliothek in Windsor Castle*, Stuttgart u.a. 1983, S. 5f.

<sup>19</sup> Pedretti 1983, S. 39.

<sup>20</sup> Wilhelm Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, S. 87. 201.

<sup>21</sup> Siehe beispielsweise: Alberto dell'Aqua, *L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore*, Mailand 1978.

<sup>22</sup> Wilhelm Suida, Bramantino, in: Ulrich Thieme, Felix Becker u. a. (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 Bde., Leipzig 1907–1950, Bd. 4 (erschienen 1910), S. 519–521.

<sup>23</sup> Johann Konrad Eberlein, *Albrecht Dürer*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 18–25.

<sup>24</sup> Eschenburg 1987, S. 45.

<sup>25</sup> Eschenburg 1987, S. 43.