

Daniela Bohde  
Astrid Zenkert (Hg.)

# Der Wald in der Frühen Neuzeit zwischen Erfahrung und Erfindung

Naturästhetik und Naturnutzung  
in interdisziplinärer Perspektive





Daniela Bohde · Astrid Zenkert (Hg.)

# Der Wald in der Frühen Neuzeit zwischen Erfahrung und Erfindung

Naturästhetik und Naturnutzung in interdisziplinärer  
Perspektive

BÖHLAU

Veröffentlicht mit der freundlichen Unterstützung durch die Fritz-Thyssen-Stiftung

DOI: 10.7788/9783412526207

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2024 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte  
Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH,  
Wien, Österreich)  
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh,  
Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen  
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Giovanni Bellini: Die Ermordung des Petrus Martyr, ca. 1505–07  
(National Gallery, London)

Korrekturat: Ulrike Weingärtner, Gründau  
Einbandgestaltung: Guido Klütsch, Köln  
Satz: Michael Rauscher, Wien

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISBN 978-3-412-52619-1

# Inhalt

Danksagung . . . . . 7

*Daniela Bohde · Astrid Zenkert*

Waldbilder aus der Holzzeit. Der Wald als Topos und Ressource in der  
Frühen Neuzeit . . . . . 9

## **DER MYTHOS DER JURSPRÜNGLICHEN WALDLANDSCHAFT**

*Hansjörg Küster*

Der reformierte Wald. Angst vor Übernutzung und die Idee der  
Nachhaltigkeit . . . . . 35

*Pierre Vaisse*

Altdorfer, Celtis und der Mythos vom germanischen Urwald . . . . . 63

## **DER HOLZKUNDIGE BLICK UND DIE DARSTELLUNG VON BÄUMEN**

*Daniela Bohde*

Zwischen Beobachtung und Imagination. Wälder und Bäume in der Graphik  
Albrecht Altdorfers und Wolf Hubers . . . . . 85

*Anna Christina Schütz*

Ästhetik des Holzes. Schönheit und Nutzen des Waldes bei Salomon  
Gessner, Adrian Zingg und Carl Wilhelm Kolbe . . . . . 121

## **DER WALD VON AUSSEN, OBEN UND INNEN.**

### **ANSICHTEN DES WALDES IN VERSCHIEDENEN NUTZUNGSKONTEXTEN**

*Nils Büttner*

Im Wald und um ihn herum »Conterfeytsel ende vidimus te stellen nae  
dleven« . . . . . 155

6 | Inhalt

*Anette Baumann*

Visualisierung des Waldes als Rechtsraum. Augenscheinkarten des Reichskammergerichts im 16. Jahrhundert . . . . . 173

**WALD UND HERRSCHAFT. MONOPOLISIERUNG, REGULIERUNG UND ÄSTHETISIERUNG**

*Sabine Holtz*

Waldnutzung, Forstordnung und Forstkultur. Der Wald um 1500 in landesgeschichtlicher Perspektive . . . . . 197

*Astrid Zenkert*

Die (Garten-)Wälder der Medici. Ökologische Regulierung, ökonomische Monopolisierung und ästhetische Repräsentation . . . . . 219

*Helena Langewitz*

»Care selve fortunate ...« Wälder auf der höfischen Musiktheaterbühne und in der Realität während der kurpfälzischen Regentschaft von Kurfürst Carl Theodor und Kurfürstin Elisabeth Augusta . . . . . 253

Die Autorinnen und Autoren . . . . . 295

## Danksagung

Dieses Buch geht zurück auf eine Tagung, die Ende 2019 stattfand und an deren Konzipierung und Realisierung Dr. Anna Schütz und Dr. Rostislav Tumanov maßgeblich beteiligt waren. Rostislav Tumanov danken wir besonders herzlich für seine Mitarbeit bei der Fertigstellung dieses Bandes. Er hat uns mit seiner Tatkraft und Genauigkeit sehr geholfen. Außerdem danken wir Malte Reichl und Stephanie Wahl, die uns als studentische Hilfskräfte vielfältig unterstützt haben. Frau Kirsti Doepner und dem Team vom Böhlau Verlag sind wir für die gute und angenehme Zusammenarbeit dankbar. Unser großer Dank gilt der Fritz Thyssen-Stiftung, die sowohl die Tagung wie die Publikation äußerst großzügig unterstützte.





Daniela Bohde · Astrid Zenkert

## Waldbilder aus der Holzzeit

### Der Wald als Topos und Ressource in der Frühen Neuzeit

Der Wald ist ein kulturgeschichtlich besonders aufgeladener Naturraum. Dies wurde schlaglichtartig deutlich, als im Deutschland der 1980er Jahre der Begriff »Waldsterben« aufkam.<sup>1</sup> Der schlechte Zustand des Waldes alarmierte die Gesellschaft weit mehr als etwa die Zerstörung der Moore. Der »sterbende Wald« avancierte zum Symbol, für das gestörte Naturverhältnis des modernen Menschen. Der Topos vom Wald als Gegenbild der Zivilisation hat eine lange Tradition, die schon in die Antike zurückreicht. Tacitus schilderte den Wald als Wohnort der rohen, aber unverdorbenen Germanen. Die *Germania* wurde so zum Ausgangspunkt für eine Nationalisierung des Waldes, die in der Moderne mit der romantischen Naturverklärung verschmelzen sollte.<sup>2</sup> Der Wunsch, einen »ursprünglichen«, »unberührten« Wald zu bewahren, ist inzwischen der Einsicht gewichen, dass Wälder nicht außerhalb der menschlichen Geschichte stehen. Seit die Menschen roden und Ackerbau betreiben, gibt es in Europa kaum Wälder, deren Gestalt und Bestehen nicht durch menschliche Intervention geprägt sind.<sup>3</sup>

Ist die aktuelle Wahrnehmung des Waldes stark vom Gefühl seiner Gefährdung bestimmt, so firmierte er in der Vorstellungswelt des Mittelalters eher als ein Ort, von dem Gefahren ausgehen. Literaturwissenschaftliche Forschungen haben deutlich gemacht, dass der Wald in der mittelalterlichen Dichtung vor allem als eine Sphäre thematisiert wurde, in der die Ordnung der Gesellschaft infrage gestellt wird. Er ist der Ort der Aventüre, an dem die Regeln des Hofes nicht mehr gelten. Hier müssen Kämpfe nicht nur gegen Ungeheuer und Räuber, sondern auch gegen psychische und spirituelle Anfechtungen aller Art bestanden werden.<sup>4</sup> Dieser Topos verdichtet sich

---

1 Vgl. Birgit Metzger: »Erst stirbt der Wald, dann du!« Das Waldsterben als westdeutsches Politikum (1978–1986), Frankfurt/Main 2015.

2 Vgl. Tacitus, *Germania*, V. Zur Nationalisierung des Waldes vgl. Albrecht Lehmann und Klaus Schriewer (Hg.): *Der Wald – ein deutscher Mythos? Perspektiven eines Kulturthemas*, Berlin/Hamburg 2000.

3 Küster, Hansjörg: *Geschichte des Waldes. Von der Urzeit bis zur Gegenwart*, München 2008, insbes. Kap. 9 »Und wieder schließen sich die Wälder«, S. 86–92.

4 Vgl. u. a. Christian Schmid-Cadalbert: *Der wilde Wald. Zur Darstellung und Funktion eines Raumes in der mittelhochdeutschen Literatur*, in: Rüdiger Schnell und Heinz Rupp (Hg.): *Gotes und der werlde hulde*, Stuttgart 1989, S. 24–47; Peter Wunderli: *Der Wald als Ort der Asozialität. Aspekte der altfranzösischen Epik*, in: Josef Semmler (Hg.): *Der Wald in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1991, S. 69–112; Mireille Schnyder: *Der Wald in der höfischen Literatur. Raum des Mythos und des*

paradigmatisch im ersten Gesang der *Divina commedia* zum Bild des im undurchdringlichen Wald irrenden Protagonisten.<sup>5</sup> Dantes Bedrängnis in der *selva oscura* wird in wirkmächtigen frühneuzeitlichen Dichtungen wie der *Hypnerotomachia Poliphili* und Tassos *Gerusalemme liberata* variiert.<sup>6</sup> In all diesen Dichtungen erscheint der Wald als Inbild tödlicher Bedrohung und zugleich als Mittel zu ihrer Überwindung. Ganz in diesem Sinne wurde er im Rahmen eremitischer Abwendung von der Welt als Medium spiritueller Bewährung und Formung des Selbst genutzt.<sup>7</sup>

Wenn es der Literaturwissenschaft angelegen war, das Topische und Symbolische literarischer Schilderungen des Waldes herauszuarbeiten, hat die Geschichtswissenschaft dessen Nutzung untersucht.<sup>8</sup> Der Wald war von zentraler Bedeutung als Viehweide und Jagdgrund. Vor allem aber lieferte er die entscheidende Ressource der Vormoderne: Holz. Holz ist nicht nur das Baumaterial für Häuser, Schiffe, Brücken, Gefäße und Gerätschaften aller Art. Vor der systematischen Nutzung fossiler Brennstoffe war es auch die einzige Energiequelle – zum Heizen, Kochen und Brotbacken

---

Erzählens, in: Das Mittelalter: Perspektiven mediävistischer Forschung 13.2 (2008), S. 122–135. Vgl. auch Albrecht Classen: *The forest in medieval German literature. Ecocritical readings from a historical perspective*, Lanham 2015.

- 5 Elena Ciccarello: *Il tema della selva nella letteratura volgare dalle Origini al Trecento*, Tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia 2015, <http://hdl.handle.net/10579/6826> (Zugriff 25.07.2023).
- 6 Vgl. Dante, *Divina commedia*, Inferno I, 1–7, vorgeprägt bei Vergil, *Aeneis*, VI 13; Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, XVIII 17–38.
- 7 Über die Tradition der Eremiten, die sich aus diesem Grund in die »Waldwüste« begaben, siehe Jaques Le Goff: *Die Waldwüste im mittelalterlichen Abendland*, in: Jaques Le Goff (Hg.): *Phantasie und Realität des Mittelalters*, Stuttgart 1990, S. 81–97.
- 8 Vgl. Thomas Eifßing: *Der Nürnberger Reichswald. Wiege der Forstwirtschaft*, in: May, Herbert und Markus Rodenberg (Hg.): *Der Reichswald. Holz für Nürnberg und seine Dörfer*, Bad Windsheim 2013, S. 10–25; Joachim Radkau, unter Mitarbeit von Ingrid Schäfer: *Holz. Wie ein Naturstoff Geschichte schreibt*, München 2012; Werner Rösener: *Der Wald als Wirtschaftsfaktor und Konfliktfeld in der Gesellschaft des Hoch- und Spätmittelalters*, in: *Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie* 55 (2007), S. 14–31; Andreas Hedwig, (Hg.): »Weil das Holz eine köstliche Ware ...«. *Wald und Forst zwischen Mittelalter und Moderne*, Marburg 2006 (Schriften des Hessischen Staatsarchivs Marburg); Hansjörg Küster: *Der Wald und das Gewerbe. Holznutzung, Waldzerstörung, Waldwiederaufbau*, in: *Holzwege, Wald und Wasser. Bergbau und Glashütten*, 2002 (Schriftenreihe des Bergbau- und Industriemuseums Ostbayern, Bd. 44), S. 11–20; Siegfried Epperlein: *Art. »Wald. A: Wirtschafts- und Sozialgeschichte«*, in: *Lexikon des Mittelalters* 8 (2002), Sp. 1340–1343; Siegfried Epperlein: *Waldnutzung, Waldstreitigkeiten und Waldschutz in Deutschland im hohen Mittelalter: 2. Hälfte 11. Jahrhundert bis ausgehendes 14. Jahrhundert*, 1993 (Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte: Beihefte); Joachim Allmann: *Der Wald in der frühen Neuzeit: Eine mentalitäts- und sozialgeschichtliche Untersuchung am Beispiel des Pfälzer Raumes 1500–1800*, Berlin 1989 (Schriften zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte); Peter Blickle: *Wem gehörte der Wald? Konflikte zwischen Bauern und Obrigkeiten um Nutzungs- und Eigentumsansprüche*, in: *Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte* 45 (1986), S. 167–178.

sowie zum Schmelzen von Metallen, Brennen von Kalk oder Ziegeln. In diesem Sinne kann von einer »Holzzeit« gesprochen werden, einer sich von der Prähistorie zum Ende der Frühen Neuzeit erstreckenden Periode, in der Holz der primäre Rohstoff war.<sup>9</sup> Besitz an und Verfügungsgewalt über den Wald waren deshalb auch wesentliche Indikatoren politischer Machtverhältnisse, Städte waren auf eine regelmäßige Holzzufuhr angewiesen und unterhielten Stadtwälder.<sup>10</sup> Das Holz war so essenziell für die frühneuzeitlichen Gewerke, dass diese sich direkt im Wald ansiedelten. Hier entstanden nicht nur Köhlereien, die Holzkohle produzierten, sondern auch Glas- und Schmelzhütten. In dieser Perspektive erscheint der Wald nicht als das Andere der Zivilisation, sondern als einer ihrer Schauplätze, ja, als ihre materielle Grundlage.

Während sich die umfangreiche Forschungsliteratur zum Wald in der Vormoderne meist entweder auf literarische und künstlerische Imaginationen des Waldes richtet *oder* auf die mit seiner Bedeutung als entscheidender Ressource der Vormoderne verknüpften Probleme, wollen wir mit diesem Band beide Perspektiven zusammendenken.<sup>11</sup> Wir wollen verstehen, wie die alltäglichen Walderfahrungen mit dem Entwurf von Waldbildern interagieren. Mit dem Ziel, das komplexe Verhältnis von Umwelt- und Sozialgeschichte, Kunst- und Literaturgeschichte zu reflektieren, situieren wir uns in einem Feld, das zunehmend durch den Begriff des Ecocriticism markiert wird. In den 2010er Jahren hat sich dieser aus einer Spielart der – vor allem amerikanischen – Literaturwissenschaft zu einem transdisziplinären *turn* entwickelt, der nicht nur ein eigenständiges, weitreichendes Forschungsgebiet eröffnet, sondern eine ethische und politische Agenda verfolgt.<sup>12</sup> Schwerpunkt des Ecocriticism sind Literatur und Gesell-

<sup>9</sup> Vgl. Küster 2008 (wie Anm. 3).

<sup>10</sup> Vgl. Bettina Borgemeister: Die Stadt und ihr Wald. Eine Untersuchung zur Waldgeschichte der Städte Göttingen und Hannover vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, Hannover 2005.

<sup>11</sup> Hilfreiche Sammelbände, die unterschiedliche Perspektiven zusammenführen sind Josef Semmler (Hg.): Der Wald in Mittelalter und Renaissance, Düsseldorf 1991 und Elisabeth Vavra (Hg.): Der Wald im Mittelalter. Funktion – Nutzung – Deutung, 2008 (Das Mittelalter: Perspektiven mediävistischer Forschung; Zeitschrift des Mediävistenverbandes, Bd. 13). Versuche der Synthese sind jedoch selten, vgl. Massimo Montanari, La foresta come spazio economico e culturale, in: Uomo e spazio nell'Alto Medioevo Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 50, Spoleto 2003, 4–8 aprile 2002, S. 301–45. Bemerkenswert ist der frühe Versuch, die kunsthistorische und ökologische Perspektive zusammenzuführen, bei Henry Makowski und Bernd Buderath: Die Natur dem Menschen untertan. Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei, München 1983, vgl. insbes. das Kapitel »Zwischen Waldeslast und Waldeslust. Bäume, Jagd und Wald«, S. 98–142. Allerdings stehen in dem Buch beide Perspektiven unverbunden nebeneinander. Vgl. außerdem Kathleen Borms und Ursula Alice Härting: Abraham Govaerts der Waldmaler (1589–1626), Wommelgem 2003.

<sup>12</sup> Typisch für den Ecocriticism sind Verknüpfungen mit postkolonialen und feministischen Fragestellungen sowie den *animal* und *posthuman studies*. Neben diesen Öffnungen zu globalen oder gar planetaren Perspektiven stehen nationale Positionsbestimmungen, die die jeweiligen Forschungskulturen

schaft der Moderne und Gegenwart. Ökologische Themen sind jedoch nicht an die moderne Industrialisierung gekoppelt. Dies lässt sich exemplarisch an Georg Agricolas 1556 publizierter Apologie des Bergbaus, *De re metallica*, deutlich machen.<sup>13</sup> Schon deren Illustrationen, die wahrscheinlich auf Zeichnungen Agricolas beruhen, führen uns die Entwaldung als Folge des Erzabbaus vor Augen (Abb. 1 und 2).<sup>14</sup> Der erste Holzschnitt zeigt, wie die Tätigkeit der Bergleute den Wald dezimiert. Auch die folgenden Darstellungen, in denen es um die Lage der Flöze geht, zeigen stets die Spuren des Holzschlags. Im Text räumt Agricola auch explizit ein, dass durch den Bergbau Vögel und wilde Tiere ausgerottet würden. Obwohl er diese ökologischen Zusammenhänge als Problem benennt, hat das Ökosystem Wald für ihn im Gegensatz zur modernen Perspektive keinen Eigenwert. Auch die Waldschönheit mit dem Gesang der Vögel ist für ihn der Rede nicht wert, er bedauert lediglich, dass die Menschen durch den Tod der Tiere eine »köstliche und liebliche speiß« entbehren.<sup>15</sup> Es werden also nicht Naturästhetik und Naturnutzung, sondern lediglich zwei alternative Nutzungen der Ressource Wald in einem ökonomischen Sinn gegeneinander abgewogen.

---

kritisch untersuchen. Maßgeblich ist für viele Ansätze, Wissenschaft selbst als ein ökologisches Projekt zu verstehen. Längst sind schon Einführungen in das transdisziplinäre Feld erschienen, vgl. darunter Garrard Greg (Hg.): *The Oxford handbook of ecocriticism*, Oxford u. a. 2014; Ken Hiltner: *Ecocriticism. The Essential Reader*, London/New York 2015; Benjamin Bühler: *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen* Stuttgart 2016 und Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe (Hg.): *Ecological thought in German literature and culture*, Lanham 2017, außerdem mit Fokus auf die Kunstgeschichte: Karl Kusserow (Hg.): *Picture ecology. Art and ecocriticism in planetary perspective*, Princeton/Oxford 2021 und Andrew Patrizio: *The ecological eye. Assembling an ecocritical art history*, Manchester 2019. Vgl. auch die von Maurice Saß und Hui Luan Tran veranstaltete Tagung »Ecologies of Early Modern Art« (24.–26.11.2022, Universität Mainz/Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft).

- 13 Georg Agricola, *De re metallica libri XII* 1556, in der dt. Übersetzung durch Philippus Bechius: *Vom Bergwerk XII Bücher*, Basel bei Froben 1557 (Faksimile Weinheim, 1985), Buch I, S. VI. Vgl. auch Albrecht Jockenhövel (Hg.): *Bergbau, Verhüttung und Waldnutzung im Mittelalter. Auswirkungen auf Mensch und Umwelt*, Stuttgart 1996
- 14 Vgl. German Hollstein VI, S. 204, Nr. 10. Die Holzschnitte stammen von Hans Manuel Rudolf Deutsch.
- 15 »Große und kleine Weldt werden iezunder ausgehauen; dann zu Gebeu und Gezeug auch allerley Rüstungen und das Ärz zu schmelzen, muss man täglich ein unzelbarlich Holtz haben. So aber die Wäldt und Höltzer ausgehauen, werden die Vögel und wilde Thier ausgerettuet, under welchen der meiste Teil den Menschen ein sehr köstliche und liebliche Speiß gebendt. Man wäschet das Ärtz, aber vergiffet darmitt die Bäch und Fließ; und werden also die Fisch eintweders auß den Wassern vertrieben oder ertödet. Derhalbem so die Einwoner deren Landschaftten der Felder, Wälden, Höltzen, Bächen von Flüssen Verwüstung halber in große Not und Gebrechen aller Dingen komment, darvon sie ihr Leben erhalten müssen, und vonwegen des Holtzes größeren Kosten treiben zu auferbaung der Heusen, syhet man augenscheinlich, daß auß dem Bergkwerck mehr Verlust und Schaden dann Nutz komme.« Agricola 1557 (wie Anm. 13), S. VI. Vgl. auch S. XI, wo der Verlust an Wäldern durch den späteren Gewinn an Ackerfläche ausgeglichen werden soll.

Der Wald der Frühen Neuzeit ist von dieser Konkurrenz der Nutzungen gekennzeichnet: Die expandierenden Städte, Glashütten sowie Salinen und nicht zuletzt der Bergbau verschlingen »täglich ein unzelbarlich Holtz«<sup>16</sup> und schädigen den verbleibenden Baumbestand. Zugleich steigt der Stellenwert der Jagd in der fürstlichen Repräsentation. Der Anspruch des Adels auf immer größere, exklusiv der Jagd vorbehaltene Waldgebiete konfliktiert mit traditionellen bäuerlichen Nutzungsrechten.<sup>17</sup> Diese Interessenkonflikte und die sich verschärfende Holzkrise werden zum Politikum. Gleichzeitig bestehen die Topoi vom Wald als Gegenwelt fort und werden weiterentwickelt. So entwirft Hans Sachs 1545 in seiner Versdichtung *Klag der wilden Holzleüt* ein Bild zivilisationsmüder Menschen, die sich aus der verkommenen Gesellschaft zurückziehen, um ein unschuldiges Leben im Wald zu führen.<sup>18</sup> Das Idealbild einer unverdorbenen silvanen Existenz wurde bereits im Italien des ausgehenden 15. Jahrhunderts durch Jacopo Sannazaros einflussreiche Dichtung *Arcadia* heraufbeschworen. Die damit einhergehende Sensibilisierung für das Erscheinungsbild unterschiedlicher Baumarten und der Schönheit ihrer Gruppierung findet sich auch in Graphik, Malerei und Gartenkunst des Cinquecento. Auch in der zeitgleichen deutschen Kunst ist eine neue Aufmerksamkeit für Bäume und Wälder zu beobachten, doch ist fraglich, ob ihr die gleichen arkadischen Vorstellungen zugrunde liegen. Mindestens genauso wichtige Impulse kommen aus der Chorographie und Kartographie, die zu einer intensivierten Auseinandersetzung mit dem Landschaftsraum und seiner Vegetation führen. Allerdings sind die deutschen Landschaftsbilder keineswegs immer getreue Porträts einer konkreten Topographie, sondern häufig synthetische Erzeugnisse, die aus dem Motivrepertoire der Künstler:innen zusammengesetzt werden. Erfindung und Erfahrung stehen hier in einem intrikaten Verhältnis.

Gleichwohl wurden die ästhetischen Imaginationen des Waldes nur selten auf seine realgeschichtliche Existenz als umkämpfter und ökologisch geschädigter Wirtschaftsraum bezogen.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Ebd., S. VI.

<sup>17</sup> Der Wald hatte als Viehweide eine große agrarökonomische Bedeutung, insbesondere Schweine wurden zur Eichelmast zu Zigtausenden in den Wald getrieben. Vgl. R. Johanna Regnath: *Das Schwein im Wald. Vormoderne Schweinehaltung zwischen Herrschaftsstrukturen, ständischer Ordnung und Subsistenzökonomie*, Ostfildern 2008.

<sup>18</sup> Das Flugblatt wurde 1545 in Nürnberg von Hans Guldenmundt gedruckt. Neben dem Text enthält es eine Darstellung einer wilden Familie nach Hans Schäufelein, die sich stark an Dürers Kupferstich *Adam und Eva* anlehnt.

<sup>19</sup> Vgl. neben Makowski/Buderath 1983 (wie Anm. 12) die Literatur, die eine politische Perspektive auf Landschaftsmalerei entwickelt, u. a. Martin Warnke: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München u. a. 1992.

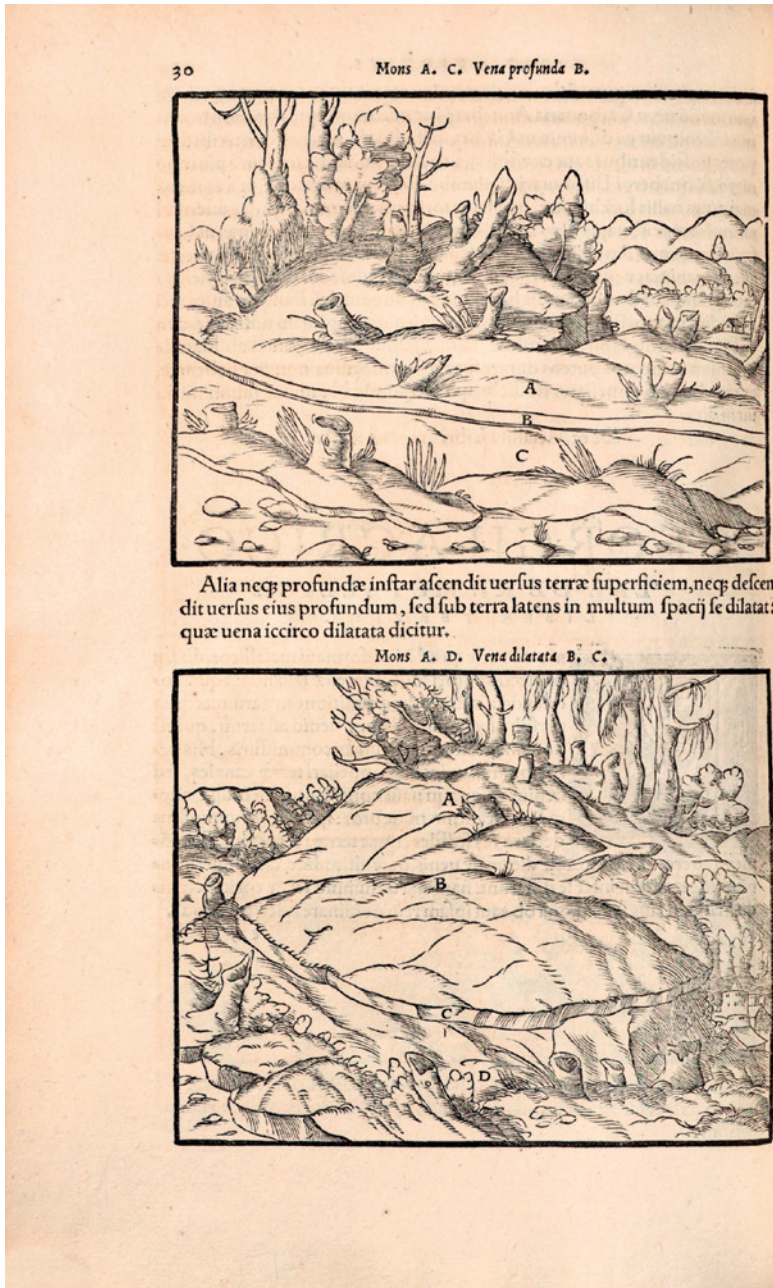


Abb. 1: Holzschnitt aus Georg Agricola: De re metallica libri XII, Basel bei Froben 1556, Buch II, S. 28, Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg.

steret & repugnaret, uirgulam ferret ad terram: quod cum non fiat, necessario sequitur tractationem esse causam motionis uirgulæ. Id uero hinc etiã perspicuum est quod callidi isti tractatores rectam uirgulam non capiunt, sed furcatam, atq; eam colurnam, aut aliquam aliam ita flexibilem, ut si sic tenetur in manibus, ut eam tenere solent, omni homini, quocumq; in loco sterit, in orbem uertatur: nec mirum si uirgula non uersatur cum inertes eam tenent. Etenim cornua eius acriter comprimunt, aut leniter stringunt: hoc autem ipsum uulgo metallicorum fidem facit, uirgula uenas inueniri, quod ea utentes casu aliquas inueniunt, sed idem multo sæpius perdunt operam, & ut uenas inuenire possint, nihilominus in fossis agendis defatigantur, quàm aduersæ partis metallici. Metallicus igitur, quia eum uirū bonum & grauem esse uolumus, uirgula incantata non utitur, quia rerum naturæ peritum & prudentem, furcatam intelligit sibi usui non esse, sed ut supra dixi, habet naturalia uenarum signa, quæ obseruat. Itaq; ea si natura uel casus, aliquo in loco, ad fodiendum apto, patefecit, ibi metallicus agit fossas, si non ostendit, crebris fossionibus usq; eò scrutatur locum, quoad uenam crudariam reperit.

Virgula A, Fossa B.



Attamen uenam dilatam raro labor hominum aperit, sed plerumq; uis aliqua, interdum uero uenæ profundæ puteus aut cuniculus. Venæ autem inuentæ

Abb. 2: Holzschnitt aus Georg Agricola: De re metallica libri XII, Basel bei Froben 1556, Buch III, S. 30, Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg.



Die getrennte Perspektivierung von Landschaftsnutzung und Landschaftsästhetik hat nicht nur eine starke Tradition, sie wurde auch systematisch begründet. Von besonderer Bedeutung ist ihre Verknüpfung mit der Epochenschwelle zwischen Vormoderne und Moderne. In seinem einflussreichen Aufsatz *Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* erklärte der Philosoph Joachim Ritter 1962 die ästhetische Erfahrung der Natur als Landschaft zum Signum der Moderne, da sie einerseits auf Freiheit und andererseits Entfremdung basieren würde. Die Vormoderne charakterisiert er durch eine agrarische Nutzungsperspektive: »Der Wald ist das Holz, die Erde der Acker, die Wasser [sind] der Fischgrund«, man lebt in und von der Natur, nimmt sie aber nicht ästhetisch wahr.<sup>20</sup> Dieser These ist von Seiten der Mediävistik und Frühneuzeitforschung wiederholt und energisch widersprochen worden. Die *Erfindung der Landschaft* wurde explizit für die Frühe Neuzeit in Anspruch genommen.<sup>21</sup> Aber auch analytisch erweist sich Ritters enger Begriff des Ästhetischen als Kompensation moderner Entzweiung als nicht angemessen. Seine Deutungsperspektive hebt sich allerdings produktiv von der in der älteren kunstgeographischen Literatur vorherrschenden Vorstellung ab, nach der die Entstehung der Landschaftskunst um 1500 auf einem neuen Naturgefühl beruht, in dem Kunst, Landschaft und wahrnehmendes Subjekt zu einer Einheit verschmelzen.<sup>22</sup> Ein frühneuzeitlicher Landschaftsbegriff wäre nach unserer Auffassung nur zu gewinnen, wenn die Naturästhetik nicht von der Naturnutzung getrennt wird.

Allerdings ergeben sich dabei nicht unerhebliche methodische Schwierigkeiten. Kurzschlüsse drohen, wenn erst ›Kunst‹ und ›Wirklichkeit‹ einander entgegengesetzt und dann wieder kausal verknüpft werden. Ein vermittelnder Erfahrungsbegriff ist

20 Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (1962), in: Ders. *Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1974, S. 141–163, hier S. 147, vgl. S. 150 und 162.

21 Vgl. zu Ritter Jens Pfeiffer: ›Landschaft‹ im Mittelalter? Oder: Warum die Landschaft angeblich der Moderne gehört, in Ders. (Hg.): ›Landschaft‹ im Mittelalter. Augenschein und Literatur (Das Mittelalter 2011 16,1), S. 11–30. Die Unmöglichkeit, aus einer agrarischen Landschaftswahrnehmung zu einer ästhetischen zu kommen, bestätigt dagegen Eberle, allerdings aus einer marxistischen Sicht: Matthias Eberle: *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen 1980. Eine vormoderne ästhetische Landschaft wird in einer Vielzahl von Publikationen thematisiert, vgl. u. a. Nils Büttner: *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000 oder Karl-Heinz Spieß und Ralf-Gunnar Werlich (Hg.): *Landschaften im Mittelalter*, Stuttgart 2006.

22 Vgl. Hermann Voss: *Der Ursprung des Donaustiles. Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei*, Leipzig 1907; Stift St. Florian und Schloßmuseum: *Die Kunst der Donauschule 1490–1540*, Ausst.-Kat., Linz 1965; Alfred Stange: *Malerei der Donauschule*, München 1964. Die Kritik an der Kunstgeographie setze bereits ein mit Pierre Vaisse: *Überlegungen zum Thema Donauschule*, in: Fedja Anzelewsky, Gisela Goldberg und Jacqueline Guillaud (Hg.): *Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst*, Paris 1984, S. 149–164.

nicht leicht zu entwickeln. Auch wenn Forstordnungen bekannt sind oder Rechtsstreitigkeiten zwischen Waldnutzern – wie weit sie eine alltägliche Walderfahrung prägen, ist schwer zu eruieren. Selbstredend differierte eine solche stark für die Bevölkerung der Städte, Bäuerinnen und Bauern, Reisende, Salinenbesitzer, Köhler oder Adlige etc. Noch schwieriger gestaltet sich der Versuch, derlei Alltagserfahrungen in ein Verhältnis zu ästhetischer Waldreflexion in der Oper, der Literatur, der bildenden Kunst oder der Gartenkunst zu setzen: Schätzte man die Gehölze, die zunehmend in den Kernbereichen fürstlicher Gärten angelegt wurden, vor allem als begehbbare Evokationen arkadischer Idyllen oder auch deshalb, weil intakte, ökonomisch ungenutzte Wälder Seltenheitswert und damit den Status eines Luxusgutes hatten? Konnten die Menschen der Frühen Neuzeit gemalte Waldstücke betrachten, ohne an die allgegenwärtige Holzknappheit zu denken? Zeugt die künstlerische Darstellung stark geschädigter Bäume von einem Problembewusstsein für den gefährdeten Wald oder dokumentiert sie einfach einen alltäglichen Anblick? Quellen, die explizite Antworten auf derlei Fragen geben, sind kaum zu finden.

Gleichwohl denken wir, dass eine Annäherung an ein »period eye« möglich ist, das mit den Grundbedingungen der ›Holzzeit‹ vertraut ist und beispielsweise vom Vieh verbissene Hudewälder erkennt oder registriert, wenn ein Künstler Bäume in ein fremdes Habitat versetzt. Wir hoffen, dass die Aufmerksamkeit für die Pflanzenökologie dazu verhilft, einst selbstverständliche Bezüge von Landschaftsdarstellungen zur frühneuzeitlichen Wissenskultur, zur agrarischen Praxis und zur Wirtschafts- und Technikgeschichte zu berücksichtigen, ohne die sich die Funktion von Waldbildern nicht bestimmen lassen. Doch dieses »period eye« wäre – um in der Metapher zu bleiben – einäugig, wenn es die ästhetischen Topoi ignorieren würde, handelt es sich doch nicht nur um Darstellungskonventionen, sondern auch um Wahrnehmungsformen.

Dass ein Bewusstsein für die Ressource Holz die Wertschätzung des Waldes als naturästhetisches Phänomen nicht ausschließt, wird dort besonders deutlich, wo das Holzfällen oder die Spuren des Holzmachens thematisch ins Bild gesetzt werden. Hier manifestiert sich die vielschichtige Überlagerung von alltäglicher Nutzung, metaphorischer Aufladung und ästhetischer Wahrnehmung des Waldes mit besonderer Prägnanz. Dies spitzt sich zu, wenn Künstler selbst Forstrechte hatten oder sich selbst als Holzfäller präsentierten.

Dass Ästhetik und Nutzung des Waldes in der Frühen Neuzeit anders ins Verhältnis gesetzt wurden, als man es aus heutiger Perspektive vermuten würde, wird an einem Bildteppich aus der Werkstatt von Pasquier Grenier aus der Zeit um 1460 (Abb. 4, S. 161) besonders plastisch. Er zeigt eine Gruppe von Holzfällern, die im Wald Bäume schlagen, zersägen und zu Stapeln aufrichten. Schon Aby Warburg

wunderte sich, warum solche Motive am Hof von Philipp dem Guten von Burgund so beliebt waren, dass der Herzog oder auch der Kanzler Rolin ganze Zyklen davon herstellen ließen.<sup>23</sup> Es ist zu vermuten, dass der Grundherr mit dem prächtigen Teppich seinen reichen Waldbesitz feierte: Der Eichenwald liefert nicht nur Brenn- und Bauholz, in ihm leben auch Rehe, Hirsche und Wildschweine. Ästhetisch wie motivisch regiert das Prinzip Fülle. Der Wald ist so übertoll wie der Teppich auf dessen dunkelblauem Grund Blätter, Äste, Tiere und Menschen hervorleuchten. Der Künstler sah keine Notwendigkeit, sich zu entscheiden, ob er den Eichenwald als ein dekoratives Ensemble von verschiedenfarbigen Blumen, aufliegenden Vögeln und munter kletternden Eichhörnchen, als Ort anstrengender und koordinierter Arbeit oder als herrschaftlichen Jagdgrund darstellen möchte. Diese Nutzungen, die im 16. Jahrhundert zunehmend konfliktieren werden, sind durch die Besitzanzeige des Kanzlers Rolin verknüpft, dessen Wappen an der Oberkante des Teppichs ebenso wie am Halsband der Dogge prangt.

Feiert der Teppich die unbegrenzte Nutzung des Waldes, setzt Giovanni Bellini ca. 50 Jahre später das Holzfällermotiv für die Darstellung einer Gewalttat ein: die Ermordung des Petrus Martyr (Abb. 3). Möglicherweise in Kenntnis solcher Teppiche, die auch in italienischen Fürstenhäusern Anklang fanden, entflieht Bellini das Ineinander verschiedener Waldmotive und stellt im Bildzentrum einen breiten Streifen Wald dar. Er zeigt ihn als vielfältig genutzten Lebensraum: Zwei Holzfäller in zerschissenen Beinkleidern schwingen ihre Äxte, eine Frau beugt sich hinunter, um etwas zu sammeln, ein Hirte weidet, unterstützt von einem Kind und einem Hund, seine Schafe, ein Esel, dem der Sattel abgenommen wurde, steht im Schatten der Bäume. Dass hier zwischen den Stämmen noch weitere Gestalten zu erkennen sind, verstärkt den Eindruck, dass kaum ein Quadratmeter dieses Gehölzes ungenutzt bleibt. Wilde Tiere und Jagdmotive fehlen. Jagd wird aber auf Menschen gemacht, wie der Bildvordergrund vor Augen führt. In seltsamem Kontrast zur friedlichen Alltäglichkeit der Waldszenerie ist im Vordergrund zu sehen, wie der dominikanische Prediger und Inquisitor Peter von Verona auf dem Weg nach Mailand im Auftrag katharischer Häretiker ermordet und der ihn begleitende Mitbruder schwer verletzt wird. Keiner der Menschen, die im Wald zugange sind, nimmt von der blutigen Gewalttat Notiz.

Bellini, das fällt sofort ins Auge, stellt auf kompositorischer Ebene eine Analogiebeziehung zwischen den Mördern und den Holzfällern her: Die Schritt- und Armstellung, mit der der linke Holzfäller im blauen Wams zum Axtschlag gegen den Baum ausholt, bildet

23 Vgl. Aby Warburg: Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen (1907), in: Ders.: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980, S. 165–171. Siehe dazu insbesondere Nils Büttner in diesem Band S. 162.



Abb. 3: Giovanni Bellini: Die Ermordung des Petrus Martyr, ca. 1505–07, Öl auf Holz, 99,7 × 165, 1 cm, National Gallery, London.

ein augenfälliges visuelles Echo der Bewegung, mit der der mittlere Angreifer das Stilet hebt, um auf den Begleiter des Petrus einzustechen. Aus heutiger Perspektive könnte man meinen, Bellini wolle das Fällen der Bäume mit dem ungerechten Mord an Unschuldigen parallelisieren, um in ökokritischer Absicht Gewalt gegen Natur mit Gewalt gegen Menschen gleichzusetzen. Aber es geht um etwas Anderes. Die Darstellung der Holzfäller bezieht sich auf eine Legende, die 1316 im dominikanischen Kontext verschriftlicht und um 1500 in eine Legendensammlung aufgenommen wird: Am Festtag des Märtyrers schickte ein katharischer Herr seinen Knecht zum Holzfällen in den Wald. Der rechtgläubige Knecht gehorchte mit großem Widerwillen. Sein Gebet um ein Wunder wurde erhört: Die Stämme und Äste, in die die Waldarbeiter ihre Äxte hieben, begannen zu bluten.<sup>24</sup>

Die Szene im Wald ist also auf einer anderen Zeitebene angesiedelt und reflektiert das dramatische Geschehen im Vordergrund im Sinne einer metaphorischen Wiederholung. Nicht das Holzfällen an sich ist ein Frevel, nur die Arbeit am Tag des

24 Die Legende wurde erstmals 1316 von Berengarius de Landora geschildert und um 1500 von Ambrogio Taegio in seine Legendensammlung *Legenda Beatissimi Petri Martiris* aufgenommen. Auf diesem Weg fand sie Eingang in die *Acta Sanctorum*, Antwerpen 1675, Aprilis, Bd. 3, S. 704, vgl. die englische Übersetzung von Donald Prudlo: *The martyred inquisitor. The life and cult of Peter of Verona*, Aldershot 2008, S. 233. Vgl. zur kunsthistorischen Bedeutung der Legende von den blutenden Bäumen Ermanna Panzion: *L'Assassinio di san Pietro martire di Giovanni Bellini. Strategie narrative, precedenti iconografici e analisi iconologica*, in: *Ricche minere* 1.1 (2014), S. 43–61, hier S. 51.

Heiligen. Dem Häretiker zum Tort wird das Schlagen der Bäume zur performativen *imitatio* des Martyriums. Dem an diesem Tag achtlos seine Kühe zur Stadt treibenden Hirten, der am Brunnen im Hintergrund für einen Schwatz verweilt, offenbart sich dieses Wunder dagegen genauso wenig wie dem Schäfer rechts der Mordszene. Auch den Bildbetrachtenden ist aufgegeben, auf kleine Anzeichen zu achten. Bellini zeigt an den Bäumen keine Blutströme, sondern allein rote Wunden an den von der Axt verletzten Stämmen.<sup>25</sup>

Dass Metaphorisierungen des Waldes gerade in religiösen Kontexten modernen Erwartungen und Wertungen zuwiderlaufen, zeigt ein um 1459 vermutlich für die Hauskapelle der Medici geschaffenes Gemälde Filippo Lippis (Abb. 4). Er verlegt die Vision der das Christuskind anbetenden Madonna in einen Wald aus hochstämmigen Bäumen, der zahlreiche Spuren intensiver holzwirtschaftlicher Nutzung trägt. Vermutet man aus einer modernen Perspektive, dass Lippi mit den vielen abgeholzten Bäumen den beklagenswerten, erlösungsbedürftigen Zustand der Welt anzeigt, so zeigt die nähere Beschäftigung, dass er vielmehr die Lichtung und Urbarmachung des dunklen Waldes mit der Geburt Christi verknüpft. Wie konkret dieser Bezug ist, wird an der Einfügung des Hl. Romuald deutlich, des Gründers des Eremitenordens der Kamaldulenser, die ihre Eremitage dem Tannenwald von Camaldoli abgerungen hatten.<sup>26</sup>

Auffällig ist, wie finster der Maler den Wald darstellt und wie hell er das Christuskind leuchten lässt, das zusätzlich von einem von Gottvater und Geisttaube ausgehenden Lichtstrahl getroffen wird. Die durch den Holzschlag entstandene Lichtung, auf der das von der Mutter und dem Johannesknaben angebetete Kind liegt, ist wie ein Paradiesgarten von weichem Gras und Blumen bedeckt und steht in größtem Kontrast zu dem felsigen Untergrund des Waldes. Es wirkt so, als habe der göttliche Lichtstrahl die Lichtung in den Felsboden gesprengt. Dass deren Vergrößerung aber eine menschliche Aufgabe ist, macht Lippi durch die in einem Baumstumpf steckende Axt deutlich, die er griffbereit im Bildvordergrund platziert hat. Ihr Stiel trägt die Inschrift: •FRATER•PHILIPPVS•P•. Charakterisiert der Maler damit seine Kunst als Beitrag zum Öffnen dieser Lichtung?

25 Dass die Bäume tatsächlich bluten, ist erst seit der Restaurierung des Gemäldes zu erkennen, vgl. Jill Dunkerton und Marika Spring: *The Assassination of Saint Peter Martyr, about 1505-7* (ng 812), in: *National Gallery technical bulletin* 39 (2018), Kat. Nr. 10, S. 86–93. In einer späteren, in der Courtauld Gallery ausgestellten Version aus der Bellini-Werkstatt strömt das Blut in drastischer Deutlichkeit aus den Bäumen, vgl. Panzión 2014 (wie Anm. 24), S. 46–49.

26 Vgl. Bernd Wolfgang Lindemann: *Wer ist der Mönch mit dem Bart? Ein Beitrag zur Ikonographie und zur ursprünglichen Bestimmung von Filippo Lippis Berliner Anbetung im Walde*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 78.1 (2015), S. 84–93.



Abb. 4: Filippo Lippi: Anbetung im Wald, um 1459, auf Pappelholz, 129,5 × 118,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

Aufschlussreich ist, wie stark Bellinis Darstellung der Bäume sich von derjenigen Filippo Lippis unterscheidet. Statt schematisch dargestellter, düsterer Tannen malt Bellini einen lichten Laubwald. Das Sonnenlicht scheint zwischen den Stämmen hindurch und wird farblich fein nuanciert in den dicht belaubten Baumkronen reflektiert. Diese Zone, in der außer Blättern in allen Variationen von Grün nichts gezeigt wird, bedeckt einen Großteil der Bildfläche. Manifestiert sich hier ein neuer Blick für die Schönheit des Waldes? Statt dicht ineinander verwoben wie beim Holzfällertep-  
pich präsentieren sich die verschiedenen Aspekte des Waldes in Bellinis Gemälde ho-

horizontal stratifiziert: In der untersten Bildschicht wird der Wald im topischen Sinne als Ort eines Verbrechens,<sup>27</sup> in der Mitte genrehaft als alltägliche Ressource und oben schließlich ästhetisch als Teil einer Landschaft aufgefasst, in der man genüsslich und absichtslos den Blick schweifen lassen kann.<sup>28</sup> Bellinis neuartiger Realismus in der Darstellung eines Waldes war ein wichtiges Modell für die Baumgruppen venezianischer Pastoralen oder auch viel direkter für Tizians Darstellung des Waldrandes in seinem *Petrus Martyr* (Abb. 5).<sup>29</sup> Auch hier finden wir eine hohe Sensibilität für das durch die Baumgruppe fallende Licht und den Wuchs der Bäume. Bleibt bei Bellinis schimmernden Baumkronen unklar, ob ihnen eine besondere, etwa spirituelle Bedeutung zukommt, so vereindeutigt Tizian die Darstellung: Durch das dunkle Blattwerk bricht göttliches Licht und zwei Engel bringen die Märtyrerpalme. Tizian stellt auch nicht die ungewöhnliche Holzfällerlegende dar, sondern allein das Martyrium, verlegt dieses aber in seinem Rückgriff auf Bellinis Gemälde in den Wald, der in der *Legenda Aurea* gar nicht als Ort des Verbrechens genannt wird.<sup>30</sup> Tizian gewinnt so den Wald als dramatischen Schauplatz des Martyriums und aktiviert den Topos vom Wald als bedrohlichem Raum. Dass die Gewalt gegen Menschen auch hier mit der gegen die Stämme gerichteten Gewalt von Holzfällern verknüpft werden kann, wird bei Tizian lediglich durch den abgehackten Baumstumpf in der rechten unteren Bildecke angedeutet.

Tizian stellt in seinen Bildern keine Holzhacker da, allerdings lenkt er in seinem großen Holzschnitt *Die Opferung Isaaks*, den Ugo da Carpi 1514/15 angefertigt hat,

27 In der zugrunde liegenden Legende von Taegio wird in Abweichung von der *Legenda Aurea* angegeben, dass sich der Mörder im Wald versteckt, vgl. Prudlo 2008 (wie Anm. 24), S. 226 und unten Anm. 31 zur *Legenda Aurea*.

28 Vgl. Hans Aurenhammer: Reflexionen des Sehens in Gemälden Giovanni Bellinis, in: David Ganz/Stephan Neuner (Hg.): *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, Paderborn 2013, S. 199–240; Johannes Grave: *Landschaften der Meditation. Giovanni Bellinis Assoziationsräume*, Freiburg i. Br. 2004 und Ders.: *Giovanni Bellini. Venedig und die Kunst des Betrachtens*, München/London/New York 2018.

29 Tizians um 1529 entstandenes Altarbild wurde 1867 durch Feuer zerstört, ist uns aber durch zahlreiche Nachstiche und Kopien verschiedener Meister überliefert. Algerotti beschreibt das Gemälde als »forse il più bel paese, che fosse mai dipinto« und rühmt besonders die »diversità dei tronchi, delle foglie, dal portamento vario dei rami uno scorge la differenza che è da albero a albero.« Zitiert nach Sabine Peinelt-Schmidt: *Of Oak and Elder, Cloud-like Angels, and a Bird's Nest: The Graphic Interpretations of Titian's The Death of St. Peter Martyr by Marino Rota, Giovanni Battista Fontana, Valentin Lefebvre, John Baptist Jackson, and their Successors*. In: Karen Hope, April Oettinger und Leopoldine Prosperi: *Green Worlds in early Modern Italy. Art and the Verdant Earth*, Amsterdam 2019, S. 196–216, hier S. 216, Anm. 51.

30 Jacobus de Voragine: *Legenda aurea/Goldene Legende*, 2 Bde., Freiburg/Basel/Wien 2014 (*Fontes Christiani*), Bd. 1, S. 874/875.



Abb. 5: Martino Rota nach Tizian: Das Martyrium des Hl. Peter Martyr, um 1560, Kupferstich, 40,1 × 27,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.





Abb. 6: Ugo da Carpi nach Tizian: Opferung Isaaks, ca. 1515, Holzschnitt von vier Blöcken, 80 cm × 120cm, Rijksmuseum Amsterdam.

den Blick auf das Holzfällen (Abb. 6). Er zeigt in der linken Hälfte Abraham und Isaak auf dem Weg zur Opferung, deren versuchter Vollzug auf einer Anhöhe in der rechten Bildhälfte dargestellt wird. Zeigt der Hintergrund eine pastorale Landschaft mit vereinzelt Baumgruppen, Hirten und Schafen, erscheint sie zum Vordergrund hin immer karger und wird von abgeschlagenen Baumstümpfen dominiert. Auch Abraham hat zur Axt gegriffen – dies suggeriert uns nicht nur das Bündel von Ästen, das Isaak für seine Opferung auf dem Rücken trägt, sondern auch die Axt, die Abraham in seinem Gepäck mit sich führt. Zweifellos parallelisiert Tizian hier die drohende Opferung des Sohnes mit der Landschaft: Das dichte Waldstück direkt hinter der Opferstätte, für das sich eine Studie Tizians erhalten hat,<sup>31</sup> kontrastiert er mit den nackten Baumstümpfen. Besonders auffällig ist der knorrige Stumpf im Vordergrund, aus dem nur ein zarter Trieb ausschlägt, der zudem in Gefahr ist, von den hungrigen

31 Leopoldine Prosperetti: Titian: Sylvan Poet, in: Karen Hope, April Oettinger und Leopoldine Prosperetti: *Green Worlds in Early Modern Italy. Art and the Verdant Earth*, Amsterdam 2019, S. 155–175, hier S. 161. Dass Tizian hier auch die intensive Nutzung der Landschaft thematisiert, wird allerdings nicht angesprochen.

Schafen des Mittelgrundes abgerupft zu werden. Die Bedeutsamkeit dieses Details hat auch Ugo da Carpi erkannt, der auf einem dieser Blätter mit »VGO« signiert hat.

Zeigt Tizian hier seine Vertrautheit mit dem Holzschlag und seinen Konsequenzen für die Gestalt der Landschaft, sollte er in späteren Jahren selbst in die Holzwirtschaft einsteigen. Seit 1534 hatte er das Recht, Bäume in den Dolomiten zu schlagen.<sup>32</sup> 1542 erwarb er zusätzlich eine Sägerei, von der aus er sein Holz direkt nach Venedig flößen konnte. Er versuchte seinen Holzhandel auszuweiten, indem er von den Habsburgern Konzession für weiteren Holzschlag erbat. So erhielt er auf Vermittlung des Kaiserhofes von König Ferdinand I. 1534 für fünf Jahre das Recht, in Tirol Bäume zu fällen. Dieses blockierten aber die Tiroler Amtmänner, da die Wälder durch den Bergbau übernutzt waren und niemand einen zusätzlichen Nutznießer akzeptieren wollte. Ähnlich erging es Tizian, als er 1548 eine neue königliche Konzession erhielt, nun für den Südtiroler Rohrwald im Pustertal. Jetzt sperrte sich der lokale Adel, der hier auf die Jagd ging, erfolgreich.<sup>33</sup>

Tizian vereinbart in seiner Person zwei für die Frühe Neuzeit wesentliche Elemente im Verhältnis zur Natur: Er ist ein wichtiger Protagonist der Pastorale und zugleich selbst agrarökonomisch tätig. Beides war Teil von Tizians Erfahrungswelt. Doch sieht man einmal von der *Opferung Isaaks* ab, finden sich in seinem Œuvre kaum Indizien für eine Vermittlung zwischen diesen beiden Sphären, will man nicht die Bäume benagenden Ziegen in seinen Landschaftshintergründen als Repräsentanten der ihm bestens bekannten Waldnutzungskonflikte verstehen.<sup>34</sup> Tizian scheint vielmehr seine Kontakte als Maler dafür genutzt zu haben, den Erfolg seines Holzhandels zu steigern. Die irritierende Unverbundenheit, die sich für uns zwischen Tizian als Landschaftsmaler und Tizian als Nutzer einer Holzschlagkonzession auftut, mag auch eine einfache Erklärung finden: Die Biographie frühneuzeitlicher Künstler hat wenig konkreten Einfluss auf ihre Werke. Offensichtlich ist indes, dass ein Künstler, der den

32 Als in seiner Heimatgemeinde Pieve di Cadore wie in weiten Teilen des Veneto eine Hungersnot herrschte, half sich die kleine Stadt mit einem Kredit des berühmtesten Sohnes. Als Garantie für seinen Kredit und zum Ausgleich des Zinsverlustes erhielt Tizian die Nutzungsrechte für einen Buchenwald bei Auronzo. Zu Tizian als Holzhändler vgl. Heiner Borggreffe: *Ars longa, vita brevis*. Tizians Geschäfte mit Holz und Getreide, in: Dagmar Eichberger, Philippe Lorentz und Andreas Tacke (Hg.): *Der Künstler zwischen Hof und Stadt*, Petersberg 2017, S. 341–364, hier S. 349–354 sowie Celso Fabbro: *Documenti di Tiziano e sulla famiglia Vecellio conservati nella casa di Tiziano a Pieve di Cadore*, in: *Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore* 25 (1953), S. 15–22, 75–87 und 125–131 (hier S. 82f.).

33 Vgl. Borggreffe 2017 (wie Anm. 32), S. 353.

34 Vgl. Tizians Federzeichnungen: *Schlafender Hirte mit Herde*, ca. 1525–30, Louvre und *Herde mit Hirten*, um 1530–35, Albertina sowie den großformatigen *Helldunkelholzschnitt* von einem unbekanntem Schneider nach Tizian: *Baum mit zwei Ziegen*, um 1530–35 und das *Ölgemälde: Nympe und Schäfer*, 1570er Jahre, *Kunsthistorisches Gemälde*, Wien.