**Zeitschrift:** Bericht über die Tätigkeit der St. Gallischen Naturwissenschaftlichen Gesellschaft

**Herausgeber:** St. Gallische Naturwissenschaftliche Gesellschaft

**Band:** 72 (1945-1947)

**Artikel:** Das Gebirge in Landschaftszeichnungen der Renaissance

**Autor:** Zürcher, Richard

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-832837

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 11.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# DAS GEBIRGE IN LANDSCHAFTSZEICHNUNGEN DER RENAISSANCE

*Von Richard Zürcher*

Es gehört zur umfassenden Persönlichkeit Emil Bächlers, dass dem Erforscher der Naturgeschichte auch künstlerische Probleme nicht fremd sind. So wie er in eigenen Skizzen eine feine Hand bekundet, so hat er in seiner Würdigung der Pflanzenzeichnungen des St.Galler Arztes Caspar Tobias Zollikofer und dessen Gehilfen Ulrich Fitzi sachliches Interesse mit nicht minder grossem künstlerischem Verständnis verbunden. In ähnlichem Sinne sollen im folgenden einige Gebirgszeichnungen aus den Anfängen der neueren Kunst dem Jubilar vorgelegt werden, deren sachlicher Bestand sein Interesse wohl von vornherein besitzt und deren Interpretation hier für einmal nicht die Sache des Geographen und Geologen, sondern des Kunsthistorikers sein soll.

Die Zeit der Renaissance wird charakterisiert durch eine Weltanschauung im unmittelbaren Sinne dieses Wortes. Künstler und Dichter bewegen sich nicht mehr in den letztlich metaphysischen Räumen des Mittelalters, sondern sie gestalten das Erlebnis einer in vieler Hinsicht neuentdeckten Natur. Die Anerkennung von Bindungen an ein überirdisches Jenseits weicht einer Bejahung der natürlichen Schöpfung, deren ineinanderverwobene Kräfte geistig keiner tiefer und umfassender geschaut hat als Theophrastus Paracelsus. Bei den Malern aber wird der subjektive Standpunkt, den nun der Mensch gegenüber der Welt einzunehmen beginnt, besonders deutlich in den Zeichnungen fassbar, die als die persönlichste Form der künstlerischen Äusserungen nun nicht nur den Bestand einer äusseren Wirklichkeit wiedergeben, sondern ebensosehr zum Spiegel des betrachtend schaffenden Menschen werden.

Das Renaissance-Ideal des allseitigen Menschen verkörpert sich am vollkommensten in Lionardo da Vinci. Seine Zeichnungen sind voll exakter Beobachtungen, die gleich seinen zahllosen schriftlichen Notizen den hochbedeutenden Naturforscher bekunden. Doch zugleich offenbart sich in ihnen der begnadete Künstler, der den von aussen empfangenen Eindruck zu einem innern Bild verwandelt.

In Lionardos *«Landschaft mit dem Regenschauer»*, die kurz vor 1500 entstanden sein muss und heute in Windsor aufbewahrt wird, stürzt der Blick aus grösster Höhe auf ein von Bäumen und Bauten besetztes Hügelland und fällt dann weiter auf eine reich besiedelte Ebene, die sich im Hintergrund zu einem Tal zwischen steilen Felsgebirgen verengert. Hier verfinstert sich der Himmel; Regen strömt aus geballten Wolken nieder, über welchen sich wieder in hellem Licht ferne Konturen abzeichnen, bei denen man im Ungewissen bleibt, ob es sich um Luftgebilde oder um eine zweite ferne Gebirgswelt handelt. — Die Zeichnung trägt in ihrer weichen Kohletechnik den für das Wesen Lionardos so bezeichnenden Charakter der ersten Skizze, in welcher das Dargestellte sich noch nicht zu eindeutigen Formen verfestigt hat, sondern noch gleichsam in der Schwebe erscheint zwischen einer ersten, nur der Innenwelt des Künstlers gehörenden Vision und deren Objektivierung im fertigen Kunstwerk. In solchem Sinne einer inneren Schau werden die verschiedensten äusseren Bereiche der Natur, die Ebenen und das Gebirge, doch auch das Bewohnte und das Unbewohnte und ebenso Erde und Himmel, Unwetter und Sonnenschein zu einem Simultanerlebnis von wahrhaft kosmischer Weite zusammengefasst.

Lionardo verzichtet auf jene eindeutige Bewältigung der Aussenwelt durch die ein fixiertes Auge voraussetzende Perspektive, mit welcher die Kunst der Renaissance den Landschaftsraum von einem menschlichen Standpunkt aus rational bewältigt. Statt dessen geht der Blick gleichzeitig in die verschiedensten Richtungen, in die Tiefe, in die Weite und in die Höhe. Der Mensch gibt damit seinen bestimmten Standort auf und sieht die Welt in ihrer Gesamtheit gleichsam mit den Augen ihres allgegenwärtigen Schöpfers oder wie in den ineinanderwogenden Bildern eines Traumes. Denn wie dort, d.h. wie in den Tiefen des Unterbewusstseins, verliert das Einzelne seine Bestimmtheit und vereint sich das im Wachzustand Gesonderte zu einer unwirklich gewordenen Welt.

Lionardo da Vinci: Landschaft mit Regenschauer

Tizian: Voralpenlandschaft

Auch in anderen Werken Lionardos findet sich diese an die Traumwelt erinnernde All-Einheit, so in dem Bild der Mona Lisa, deren Gesicht so rätselhaft ist, weil sich in seinen Zügen die verschiedensten Charaktere in ähnlich stiller Weise vereinen wie im Hintergrund die Berge, Hügel und Ebenen, Flüsse und Seen, und wo über dem Ganzen trotz der Strasse und der Brücke die Einsamkeit einer Mondlandschaft zu liegen scheint. Ebenso scheint sich in den Skizzen von Körpern, Händen und Köpfen die weiche, vom Lichte überglänzte Modellierung in die Höhen und Tiefen einer Landschaft zu verwandeln.

Die Landschaft als Selbstzweck wird in der italienischen Renaissance verhältnismässig selten gestaltet, und selbst dann fast nur in Oberitalien, wo die malerischen Motive des Alpenrandes Anregungen boten. Aus solcher Gegend stammt Tizian, von dessen Landschaftsskizzen die lavierte Federzeichnung im hessischen Landesmuseum zu Darmstadt am stärksten mit der Gebirgswelt verbunden ist. Es ist der Anblick einer südlichen Voralpenlandschaft. Über einzelne Baumgruppen und die Bauten eines Städtchens geht der Blick zu einer sanft ansteigenden Ebene, aus welcher schliesslich ein von Wolken umzogener Gebirgsstock steil emporsteigt. Deutlich wird der Blick von Plan zu Plan geführt, und in eindeutigem Hintereinander ordnen sich die schon durch ihren Sachbestand kontrastvoll gegeneinander abgehobenen Gründe. Aber obwohl hier die vernunftvolle Perspektive der Renaissance herrscht, verwandelt auch diese Skizze die Natur zu einem künstlerisch geschauten Bild.

Die innere Einheit dieses Bildes liegt bei Tizian weniger in jener Traumsphäre, in der bei Lionardo die Dinge noch unmittelbar einem innersten Bereich der Seele zu entspringen scheinen, sondern der objektiv gegebene Bestand wird mit künstlerischen Mitteln bewältigt, die nicht nur in der Skizze, sondern auch im übrigen Schaffen den Stil des Meisters bestimmen. So offenbart sich in den aufgelösten, rasch über das Papier hineilenden Federlinien die Handschrift eines Malers und darüber hinaus ein malerischer Stil schlechthin, nämlich in dem bewegten Licht, das die körperlichen Massen von Bauten und Bäumen auflöst, über die plastischen Formen des Bodens hinwegspielt und in seinen Abstufungen das atmosphärische Leben der Nähe und Ferne, der Schatten im Vordergrund und der ziehenden Wolken über dem Gebirge mit einem Mindestmass von äusserem Aufwand festzuhalten vermag. Auch hier stellt die Skizze einen

Anfangszustand dar in der Entwicklung, die von der ersten, noch fast gestaltlosen Vision zum endgültigen Gemälde führt. Noch stärker als bei dem aus der Toskana stammenden Lionardo scheinen bei Tizian, der vom Alpenrande nach Venedig kam, die aufgelösten Konturen, die freie malerische Führung des Pinsels, sowie das einheitliche Zusammenwachsen der verschiedenen Bildelemente Eigenschaften des Barockstils vorwegzunehmen, die in den fertigen Gemälden des Meisters nicht im gleichen Masse sichtbar sind. Die Skizze nämlich besitzt schon durch die ihr eigentümliche offene und malerische Form wesentliche Züge des Barocks, die zudem der Darstellung des Gebirges mit seiner bewegteren Formation und seinen lebhafteren Licht- und Schattenspielen besonders angemessen sind. Dennoch ist die Auffassung, die Tizian seiner Voralpenlandschaft gibt, im Grunde eine körperliche, denn die Gründe verwachsen trotz — oder gerade wegen ihrer Staffelung zu einer an inneren Kontrasten reichen Gesamtheit, und die Erde bietet sich nicht nur in ihren Gebirgen, sondern fast mehr noch in der sanft ansteigenden Ebene als ein Leib dar, der in Luft und Licht zu atmen scheint.

Lionardo und Tizian sahen auch in ihren Skizzen das Gebirge mit den Augen des Südländers. Aus anderen Voraussetzungen heraus wurde das gleiche Thema im selben Zeitraum nördlich der Alpen gestaltet. Hier, wo im Verlauf des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Malerei in Österreich, Bayern und der Schweiz eine besondere Blüte erreichte, bedeutete die Zeichnung weniger eine noch ganz persönlich gesehene erste Niederschrift einer weiter zu entwickelnden Bildidee, sondern sie beanspruchte von Anfang an den Eigenwert eines fertigen graphischen Kunstwerkes. So fehlt ihr einerseits jener spontane Zauber und jener souveräne Ausdruck der schöpferischen Persönlichkeit, der uns aus den italienischen Zeichnungen entgegenstrahlt, andererseits aber vermag sie durch eine ähnliche Vollkommenheit der Linie zu fesseln wie der gleichzeitige Kupferstich.

Unter den schweizerischen Künstlern des frühen 16. Jahrhunderts hat der Berner Niklaus Manuel am stärksten jene Universalität des Schaffens verwirklicht, die zum Ideal der Renaissance gehört. Ganz abgesehen von seiner Wirksamkeit als Dichter und Staatsmann, umfasst allein schon sein zeichnerisches Oeuvre einen Themenkreis, in welchem

Niklaus Manuel Deutsch: Felsiges Vorgebirge mit Landzunge und Brücke

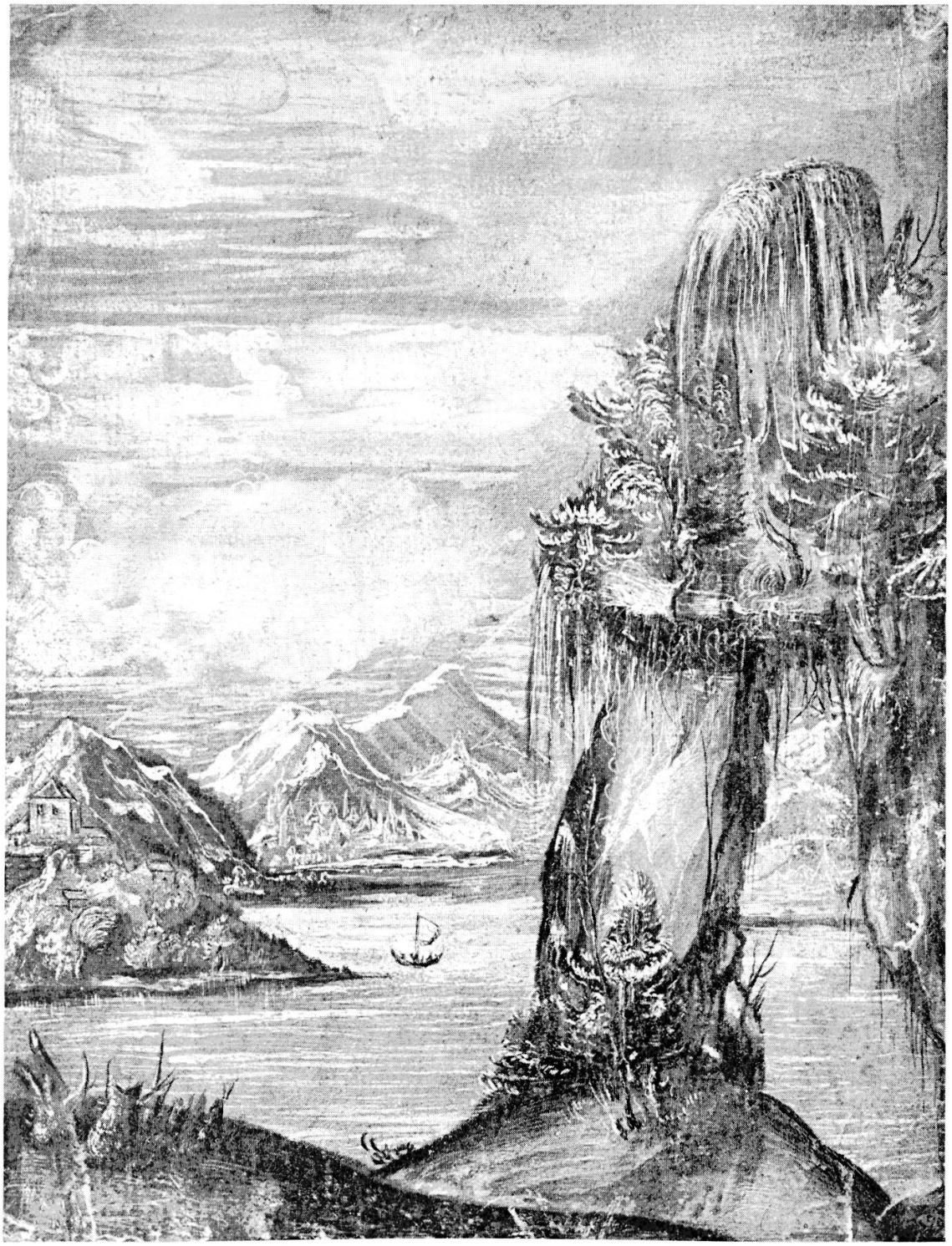
sich ebenso die menschliche Gestalt wie auch die freie Landschaft finden. Unter seinen Gebirgszeichnungen zeigt eine Federzeichnung, die im Basler Kupferstichkabinett aufbewahrt wird und um 1520 entstanden ist, ein felsiges Vorgebirge, auf dessen halber Höhe ein Bergstall mit Kapelle liegt; gegen den Betrachter zu erstreckt sich eine schmale Landzunge, deren vorderes Ende durch einen Wehrturm gesichert ist; von diesem führt eine flache Holzbrücke nach der Bildecke rechts unten. Begleitet wird das Vorgebirge auf seiner rechten Seite durch eine kleine Insel mit einem Wasserschloss.

Die künstlerische Freiheit, mit welcher der hier nur ganz knapp angedeutete Bildbestand gestaltet ist, offenbart sich zunächst in der souveränen Verbindung von Ansicht und Aufsicht, die sich kühn über eine für sämtliche Teile des Bildes verbindliche Perspektive hinwegsetzt. Eine ähnliche Freiheit des Künstlers gegenüber einer objektiven Wiedergabe des sachlichen Bestandes erscheint auch in der Verschiedenheit der jedesmal auf einer eigenen Perspektive beruhenden Wasserspiegel links und rechts des Vorgebirges. Dem entspricht eine verwandte Vieldeutigkeit und Unverbindlichkeit des Maßstabes: Wohl gibt Manuel die entfernteren Bauten kleiner; doch nehmen bereits Bäume und Buschwerk nicht mehr im gleichen Masse an der Verkürzung teil, sondern in den verschiedensten Tiefenzonen erscheinen sie als das ein und selbe Spiel sich rundender Federlinien, die sich bereits bis zu einem gewissen Grade von der Sachdarstellung losgelöst haben. Die Vieldeutigkeit des Maßstabes wird noch stärker sichtbar in der Felszeichnung des Vorgebirges. Hier zeigen die meist gebogenen Strichlagen nur in geringem Grade eine Verjüngung nach der Tiefe hin; denn diese wird aufgehoben durch einen in fast sämtlichen Bildteilen gleichmässigen Stil der Federzeichnung. Erst die in dünnen Umrissen angelegten Bergzüge und Uferlinien des Hintergrundes lassen die Tiefe des Raumes deutlicher erkennen. Die Gleichheit der graphischen Struktur, auf die schon bei der Baumzeichnung hingewiesen wurde, verwischt den Unterschied zwischen Grossform und Kleinform. Eine modellhafte Welt im Kleinen, eine aus einem einzigen Fels- und Erdstück geschaffene Spielzeuglandschaft hat hier ihre Vergrösserung erfahren; doch ebenso kann man auch umgekehrt das Ganze als Verkleinerung eines realen Naturbildes erleben.

Der Charakter der Vieldeutigkeit äussert sich in der Felszeichnung auch darin, dass die objektive geologische Struktur nur bedingt wieder-

gegeben ist, indem sie gleichzeitig in einem Zustand dauernder Verwandlung gezeigt wird. Entsprechend dem Fehlen einer letzten Festigkeit in dem gesamten Landschaftsbild wird das an sich tote Gestein den Erscheinungen der organischen Natur angenähert. Die Einbildungskraft wird auf das Mannigfachste angeregt; so kann man in dem Überhang am rechtsliegenden Bergrand eine Ohrmuschel erkennen und darunter ein seltsames Gekröse, gleichsam Geronnenes und Verknorpeltes, lebendige Säfte und organische Substanzen und andererseits ein Weich- und Flüssigwerden ursprünglich toter Materie. Es sind hierin Erlebnisse künstlerisch gestaltet, wie sie eigentlich nur das Hochgebirge bietet, wo ebenfalls die Maßstäbe für den Betrachter ins Fliessen geraten können, die Unterschiede zwischen Grossform und Kleinform sich verwischen und die Gesteinsformen die Phantasie zu den merkwürdigsten Vorstellungen anregen. Trotzdem ist für die Gestaltung solcher Zeichnungen die eigene Phantasie des Künstlers noch stärker in Rechnung zu stellen als das unmittelbare Erlebnis der heimatlichen Natur, welche nur die äussere Anregung, gewissermassen die objektiven Materialien, für ein inneres Erlebnis stellt. —

Wie sehr unter den Schweizer Malern der Hochrenaissance Hans Leu d. J. aus Zürich als der Landschafter im eigentlichen Sinne angesprochen werden darf, geht bereits aus seinen Zeichnungen hervor, von denen hier die «Seelandschaft» des Basler Kupferstichkabinettes herausgegriffen sei. Die um 1520 entstandene Pinselzeichnung zeigt nach einer vordersten flachen Bodenwelle, die mit Baumstrünken bestanden ist, noch ebenfalls im Vordergrund ein schmales Felsentor, das die verschiedensten Pflanzen überwachsen. Im Durchblick dieses Tores und links daneben erscheint ein See, dessen buchtenreiche Ufer von Schlössern und Städten besetzt sind, während dahinter mehrere Gebirgsstöcke emporsteigen. Dieser hier nur kurz umrissene sachliche Bestand wird in seiner Bildwirkung ins Phantastische verwandelt: So besitzt das Felsentor keinen deutlichen tektonischen Aufbau, denn der dem Bildrand zunächststehende Pfeiler schwebt in der Luft. Die Basis des anderen Pfeilers ist durch Buschwerk verschleiert, und in ähnlicher Weise verunklärt der Pflanzenwuchs den oberen Abschluss des Tores. Aber in dem zunächst den Ton angebenden Motiv des Felsentores fehlt mit dem tektonischen Aufbau auch der eindeutige Maßstab. Ähnlich wie in den Felsbergen auf den Zeichnungen



Hans Leu der Jüngere: Seelandschaft mit Felsentor

Niklaus Manuels kann zwischen Grossform und Kleinform nicht eindeutig unterschieden werden, nur dass Hans Leu das Hauptgewicht auf den Pflanzenwuchs legt, der die eigentliche Gesteinsformation verschleiert. In diesem Sinne entstehen, wie übrigens auch bei Albrecht Altorfer oder in frühen Zeichnungen Kranachs, Anklänge an einen Miniaturgarten oder an eine von Wurzeln durchzogene, üppig bewachsene Erdscholle.

Der Vieldeutigkeit des Maßstabes im Felsentor entspricht das Fehlen einer zusammenhängenden Tiefenwirkung im Verhältnis zwischen dem Vordergrund und dem jenseitigen Seeufer, dessen buchtenreicher Zug zusammen mit den Berggipfeln gegen die Bildmitte hin wohl einen melodiösen Rhythmus bildet, dann aber durch den Felspfeiler ziemlich jäh überschnitten wird. So befreit sich wenigstens in diesem Blatt auch Hans Leu von einem streng perspektivischen Raumzusammenhang. — Die Vieldeutigkeit bezieht sich indessen nicht nur auf den Maßstab, d. h. auf das Verhältnis von Nähe und Ferne, Grossform und Kleinform, sondern ebenso auch auf die Sachbedeutung. Von den im Bilde sichtbaren Bauten scheint nur das Schloss auf der dem Vordergrund am nächsten kommenden Landzunge noch bis zu einem gewissen Grade der Realität anzugehören; die Stadt hingegen im Grunde der Bucht erscheint mit ihren Türmen und Giebeln, die fast nur mit durchsichtigen Umrissen wiedergegeben sind, unwirklich und geisterhaft, weil man sich keine Bewohner vorstellen kann. Vollends die Berge nähern sich in ihrem Stoffcharakter einem von innen heraus leuchtenden Plasma.

Wie für Niklaus Manuel, ist die Vieldeutigkeit der Substanz auch für Hans Leu bezeichnend: An sich massive Felsgebirge und reale Hügel scheinen sich ins Ungreifbare aufzulösen und sich gleichsam in einen universalen Urstoff zu verwandeln, der ebensosehr jedoch auch im umgekehrten Sinn als Urgrund und Anfang einer erst im Werden gezeigten Materie erlebt werden kann. Auch das Licht ist vieldeutig geworden: Die verschiedensten Zeiten des Tages und der Dämmerung, doch auch das Mondlicht sind vorstellbar; weder herrscht der klare Himmel, noch geballte Wolkenmassen.

Verglichen mit den Zeichnungen Manuels ist der seelische Ausdruck weicher und gelöster, was schon durch die äusseren Mittel einer mehr malerischen als graphischen Technik vorbereitet wird. Die bisher hervorgehobenen Züge des Vieldeutigen und Unbestimmten schliessen in dem hier zur Rede stehenden Blatt eine tiefere Einheit der künstlerischen

Gestaltung keineswegs aus. Diese Einheit lässt sich formal in der bildmässigen Vollständigkeit begreifen, mit welcher die Blattfläche bis zu ihren Rändern in annähernd gleicher Dichte behandelt ist. Dabei werden fast alle Bildteile gleichmässig zu Trägern von Lichttönen, neben denen die dunkleren Flächen weniger als aktive Schatten, sondern mehr als gleichgültige Folie zu bewerten sind. So herrscht kein dramatisches Gegeneinander von Hell und Dunkel wie im Barock, sondern das Helle wird aus dem Dunkel gewissermassen in *einer* Richtung entwickelt. Die Lichtwerte sind durch ihre ornamentale Selbständigkeit ausgezeichnet, d.h. sie werden zu ähnlich selbständigen Augenreizen wie die linearen Werte in der Zeichnung von Bäumen, Büschen und Wurzeln, deren Erscheinung sich von ihrer Sachbedeutung weitgehend gelöst hat.

Auch die besondere Eindruckskraft der Stimmung wird erreicht durch ihre Lösung von den wiedergegebenen Dingen. Die Stimmung zerfliesst in den verschiedensten, frei ineinanderwogenden Sphären. Es herrscht eine innere Gleichzeitigkeit der verschiedensten äusseren Daseinszustände, die im einzelnen nur angetönt werden, ohne dass sie eine verbindliche und endgültige Gestaltung erfahren. Das alles aber ergibt den Charakter eines Traumbildes. Denn wie dort fluten vage Erinnerungen durcheinander, die äusserlich durch Föhnstimmungen, Dämmerungsstunden oder Mondnächte an innerschweizerischen Bergseen angeregt sein können, die aber darüber hinaus tiefer als bei anderen Malern in den Gründen der Künstlerseele zu suchen sind, der sie verhaftet bleiben, ohne zu einer letzten äusseren Verfestigung zu kommen.

Unter den Malern der sog. «Donauschule» hat sich Wolf Huber, der um 1490 in Feldkirch geboren und 1553 in Passau als Hofmaler des dortigen Fürstbischofs gestorben ist, am ausschliesslichsten der Landschaft gewidmet, die das unbedingt führende Thema in seinen Zeichnungen darstellt. Unter diesen wiederum dominieren Gegenden des Alpenrandes, insbesondere des Salzkammergutes, das durch seine Seen dem Malerauge einen ähnlichen Reichtum bot wie das schweizerische Voralpengebiet.

In des Künstlers erste Reife fällt eine heute in der Graphischen Sammlung zu München aufbewahrte Federzeichnung mit dem Datum 1515. Eine Holzbrücke führt über einen vorne in wilden Strudeln herabfallenden Fluss zu einem jenseitigen Ufer, das in Wäldern und Abstürzen

Wolfgang Huber: Alpenlandschaft, Zeichnung 1541, London

zu einem Voralpengipfel emporsteigt. Die Fülle der Motive wird gestaltet und bezwungen durch ein von der Naturwiedergabe weitgehend abstrahierendes Ornament der Linien. Deren Bewegung setzt ein in der Baumgruppe links vorne, die als eine einzige grosse Kulisse den ganzen linken Bildrand einnimmt. Von hier aus strahlen die Linien in das Blatt hinein, sei es noch motivisch getragen durch den flachen Schwung der Brücke oder noch kühner im Laubwerk, aus dem sich ganz unmittelbar die Kurven der Wolken entwickeln; doch auch die dahinter den Himmel andeutenden Linienzüge besitzen ihren Ausgang, m.a.W. ihr Kraftzentrum in der genannten Baumkulisse. Dieser einheitlichen Bildbewegung, an welcher auch das Strömen des Wassers teilnimmt, steht als kraftvoller Kontrast das Gebirge im Hintergrund entgegen, das trotz allem reichen Wuchs der Wälder in seiner im einzelnen sich immer wiederholenden Linienstruktur sich klar und fest emporbaut, gleichsam dem quellenden Wuchs von Blattwerk und Holz, dem vorüberströmenden Wasser und den sich auflösenden Wolken das Gegengewicht des Festgeformten bietend. Dennoch, und das gehört durchgehend zum Zeichnungsstil Wolf Hubers, löst sich auch dieses Gebirge bis zu einem gewissen Grade auf in ein transparentes Linienornament, dessen Dasein nur zum Teil in der Naturwiedergabe liegt, im übrigen aber ein sich selbstgenügendes Formenspiel darbietet.

Noch eigenmächtiger ist dieses Formenspiel in einer Landschaftszeichnung geworden, die, aus der Zeit um 1535 stammend, in Berlin aufbewahrt wird. Begrenzt durch einzelne aus der Tiefe steigende Stämme und andererseits eine steile Felswand, fällt der Blick auf waldige Gründe, die von Weilern durchsetzt sind und im Hintergrund zu steilen Hängen emporsteigen. Die Tiefe wird gebändigt durch das in allen Teilen der Nähe wie der Ferne das Auge mehr oder weniger gleichmässig reizende Gespinst der Linien. Links und rechts wirken die rahmenbezogenen Kulissen der Bäume und des Felsens verfestigend; dazwischen aber weben die schematisch stilisierten Kronen der Wälder ein teppichartiges Ornament, in welches die spitz emporgezogenen Dächer der Häuser miteingeschlossen sind und wo die Strichlagen des Himmels sich mit den herabhängenden Zweigen der Tannen im Vordergrund verflechten. Die Lavierung des Pinsels legt weiche Wolkenschatten in einer Weise über die Fläche, die gegenüber der Sachverdeutlichung willkürlich ist und nur dem Eigenleben der Bilderscheinung dient.

Im Laufe von Hubers Entwicklung steigert sich die Abstraktion gegenüber den sachbedingten Einzelheiten des Landschaftsbildes. In der souveränen Distanz des Altersstiles sucht und sieht der Künstler immer unmittelbarer das Weltganze, womit ein entsprechender Stilwandel verbunden ist. Innerhalb einer Gruppe verwandter Zeichnungen, die alle um 1540 entstanden sind, beweist dies am eindrucksvollsten die in London aufbewahrte lavierte Federzeichnung einer Alpenlandschaft. Auf jeglichen Vordergrund ist hier verzichtet; ohne dessen «Sprungbrett» und ohne von rahmengebundenen Seitenkulissen gefasst und geführt zu werden, fällt der Blick sogleich in die ganze Weite des Raumes, der die Welt in ihrer Gesamtheit umspannen möchte. Der ausserordentlichen Weite des Blickfeldes entspricht der Reichtum landschaftlicher Inhalte: Das Auge geht über Städte und Burgen hinweg, über Flüsse und Seen, die sich zu Meeren weiten, und über Kämme und Gipfel, welche die verschiedensten Talschaften umfassen. Dennoch lebt das Bild nicht eigentlich aus der Fülle der Motive, deren einmaliges Dasein vielmehr in der Richtung auf ein Allgemeines hin überwunden wird. Die Bäume, Städte und Brücken, doch auch die kastellhaft sich emporbauenden Berge erscheinen als gleichmässige Wiederholungen von fast schematischen Formen; alles Individuelle wird dabei zu einer formelhaften Abbreviatur, zu einem abgekürzten Zeichen oder zu einer optischen Arabeske. Der Verzicht auf jedes persönliche Leben des einzelnen und eine gewisse Gefahr manieristischer Vergewaltigung der dinglichen Mannigfalt ist dabei der Preis für die andererseits so grossartige Vereinheitlichung, durch die hier der Mensch die wahrhaft kosmische Weite der Landschaft zum Bild gestalten kann.

Über die Abbreviatur des einzelnen hinaus entsteht hier ähnlich wie in den früheren Zeichnungen Hubers der Bildzusammenhang in der einheitlichen Bildbewegung, die nun nicht mehr in einer rahmenden Baumkulisse, sondern im Inneren des Bildraumes beginnt und von Bergzinne zu Bergzinne steigend sich zu dem zentralen Gipfelstock emporschwingt und von diesem nach den verschiedensten Seiten hin ausstrahlt. Aber auch die durch die Lavierung angedeuteten Schatten erscheinen als Ausdruck einer verbindenden Atmosphäre; gleich einem lebendigen Atem scheinen die Wolken über die Erde zu ziehen, deren Gebirge in lebendiger Bewegung sich heben und senken.

So steigert sich der Reichtum landschaftlicher Motive, wie sie ähnlich der Schweiz auch das österreichische Salzkammergut bietet, in der künstlerischen Gestaltung zu einem «Erdlebenbild», das die romantische Naturbetrachtung eines C. G. Carus vorwegnimmt. Aber zugleich ist es ein «Weltbild», wie es Goethes Faust während des Osterspaziergangs in einer Vision von ähnlich kosmischer Grösse in Worten fasst. In beiden Ausdrucksmöglichkeiten, der bildnerischen wie der literarischen, geht es um eine vom Menschen gesehene und gestaltete Welt, die durch den Charakter einer inneren Schau schon an ein Traumbild grenzt.

Eine ähnliche Verinnerlichung im Sinne einer Vermenschlichung trat uns auch bei den Italienern, bei der fast gleichzeitigen Voralpenlandschaft Tizians und namentlich schon bei Lionardo entgegen. Sie äussert sich in der Zeichnung Hubers, doch in verwandter Weise ebenfalls bei den nicht viel älteren Schweizern, in der Übersetzung der Natureindrücke in eine eigene Sprache abgekürzter Bildzeichen, wodurch erst die Vereinigung des Verschiedenen möglich wird. Wie in Traumgesichtern sachlich Getrenntes zu einer tieferen Einheit verwoben wird, so schliesst sich, durch das dazu wesensverwandte Erlebnis des Gebirges möglicherweise angeregt, in solchen Zeichnungen die Fülle und Mannigfalt der Welt zu einem einheitlichen Bild zusammen.