

TANJA MICHALSKY

Medien der Beschreibung. Zum Verhältnis von Kartographie, Topographie und Landschaftsmalerei in der Frühen Neuzeit

Nicht nur Texte, sondern auch Karten und Bilder können etwas beschreiben. Gemeint ist damit nicht nur, daß sie mit graphischen oder farblichen Mitteln etwas darstellen, sondern daß sie über das Dargestellte auch etwas aussagen können, daß sie ihren Gegenstand also zugleich repräsentieren und kommentieren, und nicht zuletzt, daß das, was sie beschreiben, auch durch das Medium bestimmt wird. Wie unterschiedlich Länder, Landstriche oder anders definierte Teile der Welt in Texten, Karten und Bildern der Frühen Neuzeit beschrieben wurden, ist Thema dieses Beitrages, dessen Titel auf Svetlana Alpers Buch *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* anspielt.¹

Dieses Buch gab 1983 den Anstoß für die Diskussion darüber, in welchem Kontext die niederländische Genremalerei zu verorten sei, und was daraus für eine angemessene Interpretation u.a. von Landschaftsbildern folge. Alpers wandte sich sowohl gegen eine rein ikonologische Exegese der niederländischen Kunst als auch gegen die von der italienischen Kunsttheorie geleitete Kunstgeschichtsschreibung.² Neben die von der Narration be-

¹ Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art of the Seventeenth Century*, Chicago 1983; im folgenden zitiert nach der deutschen Ausgabe: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985. Vgl. die Rezensionen von Kim H. Veltmann, in: *Kunstchronik* 37 (1984), S. 262–267; Jan Białostocki, in: *The Art Bulletin* 67 (1985), S. 155–160.

² Vgl. Alpers, *Kunst* (s. Anm. 1), S. 24–27. Vgl. die Reaktionen der Ikonologen: Josua Bruyn, *Toward a Scriptural Reading of Seventeenth Century Dutch Landscape Paintings*, in: Peter Sutton (Hg.), *Masters of Seventeenth Century Dutch Landscape Painting*, Kat. Ausstellung Amsterdam/Boston/Philadelphia, 1987–88, S. 84–120; Jan Białostocki, *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschauung. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47 (1987), S. 421–438; Eddy de Jongh, *Die Sprachlichkeit der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert*, in: *Lesclust. Kat. Ausstellung Frankfurt 1993*, S. 23–33, bes. S. 28; sowie den Forschungsbericht von Mariët Westermann, *After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566–1700*, in: *Art Bulletin* 84 (2002), S. 351–372, bes. S. 353.

stimmte italienische Kunst und die von Alberti dominierte Kunsttheorie setzte sie ihr Konzept einer »holländischen Sehkultur«, in der die »visuelle Erfahrung« nicht nur in den Naturwissenschaften (v.a. der gerade entdeckten Optik) sondern auch in der Kunst einen höheren Stellenwert erhielt.³ Unter »Kunst des Beschreibens« versteht sie die – früher mit »Realismus« benannte – Qualität holländischer Bilder, sich mit »deskriptiver Aufmerksamkeit« dem Vorhandenen zu widmen, die Dinge gleichsam zu ihrem Recht kommen zu lassen.⁴ Der Terminus »Beschreibung« erfuhr so einerseits eine Erweiterung, insofern »Schreiben« auch auf pikurale Systeme bezogen wurde⁵, und andererseits zugleich eine Eingrenzung, insofern ihm durch die Verbindung mit »Realismus« eine wirklichkeitsgetreue Neutralität der Wiedergabe unterstellt wurde, die durch die Parallelisierung mit Naturwissenschaften implizit noch verstärkt wurde. In dieser Verengung von »Beschreibung« liegt m.E. ein weiterreichendes methodisches Problem, da so Medialität und Intentionalität der Beschreibung aus dem Blick geraten.

Im vierten, für unseren Zusammenhang relevanten Kapitel »Kartographie und Malerei in Holland« konstatierte Alpers eine enge Verbindung zwischen der wachsenden Kartenproduktion und der besonderen Prägung der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, die sich durch einen topographisch genauen Anblick von Stadt und Land sowie eine besonders enge Anlehnung an das Repräsentationssystem der Karte auszeichne: »Wir können davon ausgehen, daß zu keiner anderen Zeit und an keinem anderen Ort eine derartig große Übereinstimmung zwischen Landkarten und Bildern bestanden hat.«⁶ Entgegen der forschungsgeschichtlich etablierten Trennung von Karte und Landschaft in Wissenschaft und Kunst plädierte sie mit folgenden Argumenten für deren Gemeinsamkeiten⁷: Die »kartenartigen Landschaftsbilder« der Niederländer, wie etwa Bilder eines Philips Koninck (Abb. 1), seien entgegen den perspektivisch konstruierten Ansichten der Italiener mit Distanzpunkten konstruiert, wobei es weniger auf den Betrachterstandpunkt als auf die zweidimensionale Projektion der Daten

³ Zur »Sehkultur« s. Alpers, *Kunst* (s. Anm. 1), S. 35. Vgl. zur Kritik an der strikten Trennung von Italien und den Niederlanden auch James Elkins, *The poetics of perspective*, San Diego/New York/London 1994, S. 87f.

⁴ Vgl. Alpers, *Kunst* (s. Anm. 1), S. 27f.

⁵ Alpers, *Kunst* (s. Anm. 1), leitet diese weite Begriffsverwendung später von Ptolemaios her, S. 237–240.

⁶ Ebd., S. 213.

⁷ Ebd., S. 220–225.



Abb. 1: Philips Koninck, Gelderland (1655)

ankomme.⁸ Das große Querformat vieler holländischer Landschaften leite sich vom Format der Wandkarten her. Dieses Format und das »beschreibende Interesse« machten das »Kartieren« der Landschaften aus.⁹ Soziale und ökonomische Faktoren begünstigten diese Entwicklung in Holland, wo das Vermessen nicht im Kontext von Feudalherrschaftsansprüchen mißverstanden werden konnte¹⁰, so daß auch Stadt und Land hier in positivem Sinne aufeinander zu beziehen waren. Auch die seit dem 16. Jahrhundert florierenden, gemalten Stadtansichten hätten ihre Wurzeln in einer kartographischen Tradition.¹¹ In beiden Fällen hätten die Darstellungen nach Auskunft ihrer Produzenten die Absicht, die Welt oder einzelne Orte vor Augen zu stellen.¹² Die Karten übernahmen – immer noch nach Alpers – nicht nur die Darstellung von Orten, sondern befriedigten auch das neue Bedürfnis nach einer »objektiveren« und zugleich anschaulicheren Darstel-

⁸ Ebd., S. 240–243; vgl. die Kritik von Elkins, *Poetics* (s. Anm. 3), S. 87f.

⁹ Ebd., S. 253ff., Zitat S. 255.

¹⁰ Ebd., S. 257ff.

¹¹ Ebd., S. 264–273.

¹² Ebd., S. 270.

lung von Geschichte, die nicht – wie in der Historienmalerei – auf wenige Momente von Kriegsereignissen oder historischen Begegnungen beschränkt wurde, sondern zugleich in einer Überschau den historischen Schauplätzen zugeordnet werden konnte und damit einen Zuwachs an Wahrheitstreue erfuhr.¹³

Das Verdienst der Untersuchung bestand darin, erstmals mit der Verve einer zugespitzten These den Dialog und die parallele Entwicklung von Landschaftsmalerei und Kartographie ins Bewußtsein der Kunstgeschichte gehoben zu haben, wodurch zahlreiche Einsichten angeregt wurden.¹⁴ Zwanzig Jahre später scheint es jedoch angeraten, vom nunmehr etablierten Standpunkt der Parallelisierung von Kartographie und Landschaftsmalerei die Frage noch einmal umzukehren, um die spezifischen historischen Möglichkeiten, Strategien und Funktionen der einzelnen, keineswegs neutralen Beschreibungen herauszuarbeiten. Ein theoretischer und ein exemplarischer Teil sollen daher hier den Blick vornehmlich auf die Unterschiede der Medien lenken. Der erste Teil beschäftigt sich mit der historischen Begrifflichkeit der ›Beschreibung der Welt‹ in diversen Medien. Im zweiten Teil soll die kurze Besprechung einzelner Karten, Bilder und Karten-Bilder den Blick für die visuellen Medien schärfen und folgende Thesen herleiten: Da sich bereits seit dem 16. Jahrhundert in sämtlichen führenden Nationen Europas ein neues Erkenntnisinteresse an der Welt in ihrer geologischen, sozialen, ökonomischen und historisch gewachsenen Erscheinung ausgebildet und nicht zuletzt in Karten niedergeschlagen hat, muß die Relevanz der Kartographie für Vor- und Darstellungen von Land früher angesetzt und

¹³ Dies sieht Alpers im Zusammenhang damit, daß Karten als Instrument enzyklopädischer Wissensanhäufung erkannt wurden, deren Verweissystem sowohl mit Texten als auch mit Bildlegenden an den Rändern kombiniert werden konnte, ebd., S. 273–282.

¹⁴ Vgl. David Woodward (Hg.), *Art and Cartography*, Chicago/London 1987; ders., *Maps as Prints in the Italian Renaissance. Makers, Distributors & Consumers*, London 1996; Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris 1993, hier zitiert nach der dt. Übersetzung: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998. Zu den Graphikfolgen der holländischen Landschaft: Catherine Levesque, *Journey Through Landscape in 17th Century Holland: The Haarlem Print Series and Dutch Identity*, University Park, Penn. 1994; dies.: *Landscape, politics, and the prosperous peace*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 48 (1997) [1998]*, S. 223–257; Huigen Leeftang, *Dutch landscape: the urban view. Haarlem and its environs in literature and art, 15th–17th century*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 48 (1997) [1998]*, S. 53–115. Zu den Anfängen der Landschaftsgraphik und Landschaftsmalerei vgl. Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Brueghels*, Göttingen 2000.

das Verhältnis spezifiziert werden.¹⁵ Am Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert ist das Augenmerk hingegen darauf zu richten, daß sich Kartographie und Landschaftsmalerei gerade nicht aufeinander zu bewegen, sondern insbesondere die Maler angesichts der Kartenproduktion zur selbstbewußten Markierung ihrer ästhetischen Mittel greifen, die es auch ermöglichen, andere Inhalte auf das Land zu projizieren.

Beschreibungen der Welt. Möglichkeiten und Grenzen der Medien

Unter ›Kartographie‹ verstehen wir heutzutage nach allgemeinverbindlicher Auffassung und wie im Brockhaus formuliert: »die wissenschaftliche und praktische Tätigkeit, die sich mit der Herstellung und Nutzung von raumbezogenen Informationen unter Verwendung graphischer (analoger) und graphikbezogener (digitaler) Ausdrucksmittel (Zeichensysteme) befaßt.«¹⁶ Im Lexikon wird weitergehend unterschieden zwischen topographischer und thematischer Kartographie, womit das umfassende Potential der Karte angesprochen ist, ganz unterschiedliche Datenmengen graphisch aufzuarbeiten. Für die alltägliche Verwendung des Begriffes ›Kartographie‹ ist noch immer die Vorstellung bestimmend, daß mit ihr etwas Reales abgebildet, objektive Information verarbeitet würde, obgleich die jüngere kulturwissenschaftliche und semiotische Forschung herausgearbeitet hat, daß gerade die Kartographie auf Darstellungskonventionen beruht, die ihren Gegenstand mitbestimmen, ebenso wie sie erlauben, nicht nur Reales, sondern auch Fiktives abzubilden.¹⁷ Pointiert kann man sagen: Karten wahren

¹⁵ Auch Stoichita, *Das selbstbewußte Bild* (s. Anm. 14), S. 197, setzt den Beginn der Auseinandersetzung von Kartographie und Malerei früher an.

¹⁶ Brockhaus in 24 Bänden, 11 (1997), S. 534.

¹⁷ Vgl. Geoff King, *Mapping Reality. An Exploration of Cultural Cartographies*, New York 1996; die Einleitung in dem Sammelband von Denis Cosgrove (Hg.), *Mappings*, London 1999; J.B. Harley, *Deconstructing the Map*, in: Trevor Barnes, James Duncan (Hg.), *Writing Worlds: Discourse Text and Metaphor in the Representation of Landscape*, London 1992. Ein beredtes Beispiel für das Erstellen fiktiver Karten im 16. Jh. sind Darstellungen der Insel ›Utopia‹ von Thomas Morus (1516), wie sie etwa von Abraham Ortelius herausgegeben wurden; vgl. Cécile Kruyfhoof, *A recent discovery: Utopia by Abraham Ortelius*, in: *Map Collector* 1981 (Nr. 16, September), S. 10–44. Dazu fügt sich, daß Morus selbst die Lage seiner Insel in Anbetracht zeitgenössischer Karten ausdrücklich verschleiert: »[...] die Lage Utopiens [...] durch einen ungünstigen Zufall entgangen. [...] Ich werde aber nicht rasten und ruhen [...] so daß ich Dir nicht nur die Lage der Insel,

bis heute erfolgreich den Schein wissenschaftlicher Projektion. Das Hauptmerkmal ihrer Repräsentation ist (eingedenk gradueller Abweichungen in der historischen Anfangsphase) das von Koordinaten (wie den Himmelsrichtungen) bestimmte System, dessen Kodierung so dicht ist, daß jeder Punkt auf der Karte etwas genau Definiertes außerhalb abbildet.¹⁸ Es sind das Koordinatennetz und der Maßstab, die der Karte den Anspruch des genauen und wahrheitsgetreuen Abbildens verleihen, weil durch mathematische Berechnung theoretisch alle Punkte der Weltkugel auf einer Karte exakt verzeichnet werden können, ebenso wie andere Daten nach strengen Projektionskriterien abgebildet werden können.

In dem hier zur Rede stehenden Zeitraum – dem 16. und 17. Jahrhundert – wurden die heute auf den gängigen Karten geltenden Konventionen erst entwickelt – Kombinationen mit anderen Darstellungsweisen, wie etwa der Ansicht von Einzelheiten, waren üblich.¹⁹ Auch Übergänge von »pikturaler« Ansicht zur »kartographischen« Aufsicht waren möglich und darüber hinaus von den mittelalterlichen Karten her bekannt, ebenso bekannt wie die Kombination mit Texten, die innerhalb der Karte angebracht waren oder sie begleiteten (Abb. 6–7).²⁰ Bei all dem ist zu bedenken, daß die Gestaltung der Gebrauchskarten, die in der theoretischen Diskussion noch immer eine untergeordnete Rolle spielen, sich hauptsächlich nach ihrer Funktion richtete, der Orientierung zu Land und zu Wasser nämlich (etwa in Portolanen) der Eintragung von Besitzverhältnissen (etwa in Katasterakten), oder der Darstellung von Schlachten und Grenzlínen, um nur drei Beispiele zu nennen. Dominiert wird die kulturwissenschaftliche Diskussion um die Karten der Frühen Neuzeit – abgesehen von der allenthalben gestellten Frage nach politischen Implikationen – von jenen Karten, deren Funktion hauptsächlich

sondern auch den geographischen Längen- und Breitengrad, unter dem sie gelegen, aufs genaueste angeben kann.« zit. nach Thomas Morus, *Utopia*. In der Übertragung von Hermann Kothe, Frankfurt a.M. 1992, S. 29f.

¹⁸ Etymologisch leitet sich »Karte« bekanntlich von »charta« ab, dem Blatt der Papyrusstaude. Der Begriff bezeichnet also in erster Linie das Material, auf dem gezeichnet wurde; ein Material, das sowohl Begrenzung als auch Portabilität implizierte. Vgl. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild* (s. Anm. 14), S. 202f.

¹⁹ Vgl. den Überblick von Numa Broc, *La géographie de la renaissance 1420-1620*, Paris 1980; im folgenden zitiert nach der 2. Ausgabe von 1986.

²⁰ Zu den mittelalterlichen Karten vgl. Herma Kliege, *Weltbild und Darstellungspraxis hochmittelalterlicher Weltkarten*, Münster 1991; Anna-Dorothee van den Brincken, *Fines Terrae. Die Enden der Erde und der vierte Kontinent auf mittelalterlichen Weltkarten*, Hannover 1992; Marcia Kupfer, *Medieval world maps: embedded images, interpretative frames*, in: *word & image* 10 (1994), S. 262–288, mit ält. Lit.

in der Kompilation geographischen Wissens lag.²¹ Sie sind deshalb von besonderem Interesse, weil hier das Kartieren der Welt als Wissenschaft betrieben wird, die keiner weiteren Legitimation durch direkten praktischen Nutzen bedarf. Es verwundert daher auch nicht, daß Kartographie unausgesprochen als die praktische Anwendung der Geographie galt, die mit der Autorität des Ptolemaios als führende Wissenschaft von der (geometrischen) Beschreibung der Welt betrachtet wurde.

Für unseren Zusammenhang ist von Belang die historisch zu fassende Unterscheidung zwischen der ›Geographie‹ und der ›Chorographie‹, die nicht nur unterschiedlich große Bereiche ›beschreiben‹, sondern dies auch mit unterschiedlichen Mitteln bewerkstelligen. Ptolemaios definierte die Geographie als die »Nachbildung des gesamten bekannten Teiles der Erde mittels Zeichnung samt all dem, was gewöhnlich im Zusammenhang mit ihm dargestellt wird«²² und das Ziel der Chorographie als die Einzeldarstellung.²³ Wie Lucia Nuti gezeigt hat, implizierte dies aber bei Ptolemaios eine Hierarchie, die in der Frühen Neuzeit aufrechterhalten wurde und im Kontext der neuen Naturwissenschaften noch deutlicher zu Tage trat: die Geographie galt demnach als die exakte Wissenschaft des Mathematikers, der die Welt vermaß und aufzeichnete – seine Produkte waren Texte, Schemata oder Karten; die Chorographie bot daneben Informationen von kleineren Teilen der Welt und vermittelte diese ebenfalls im Text oder als Ansicht.²⁴ Durch Pirckheimers problematische Übersetzung ins Lateinische, in der die Geographie definiert wurde als »imitatio est picturae totius partis terrae cognitae«²⁵, setzte sich kurzzeitig die Vorstellung durch, sowohl Geographie als auch Chorographie bedürften nach Ptolemaios der bildlichen Darstellungen. Petrus Apianus faßte dies in die häufig reproduzierte Gegenüberstellung beider Disziplinen, bei der die Geographie durch ein Bild der

²¹ Berühmtestes Beispiel dafür ist das *Theatrum Orbis Terrarum*, das Abraham Ortelius seit 1570 in ständig verbesserten Ausgaben publizierte.

²² Zit. nach der Übersetzung von Hans von Mzik, Des Klaudius Ptolemaios Einführung in die darstellende Erdkunde: Theorie und Grundlagen der darstellenden Erdkunde, Wien 1938, S. 13.

²³ Ebd., S. 14.

²⁴ Vgl. Lucia Nuti, Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance, in: Cosgrove (Hg.), Mappings (s. Anm. 17), S. 90–108; vgl. mit den genauen Angaben zum griechischen Text, allerdings der alten Interpretation: Büttner, Die Erfindung (s. Anm. 14), S. 53f. Dort auch weitere Informationen zur späteren Begriffsverwendung.

²⁵ Pirckheimer, Basel 1552, zitiert nach Alpers, Kunst (s. Anm. 1), S. 234; im griechischen Text hieß es »mimesis est diagraphés« und nicht »mimesis diá graphés«, Nuti, Mapping places (s. Anm. 24), S. 90.

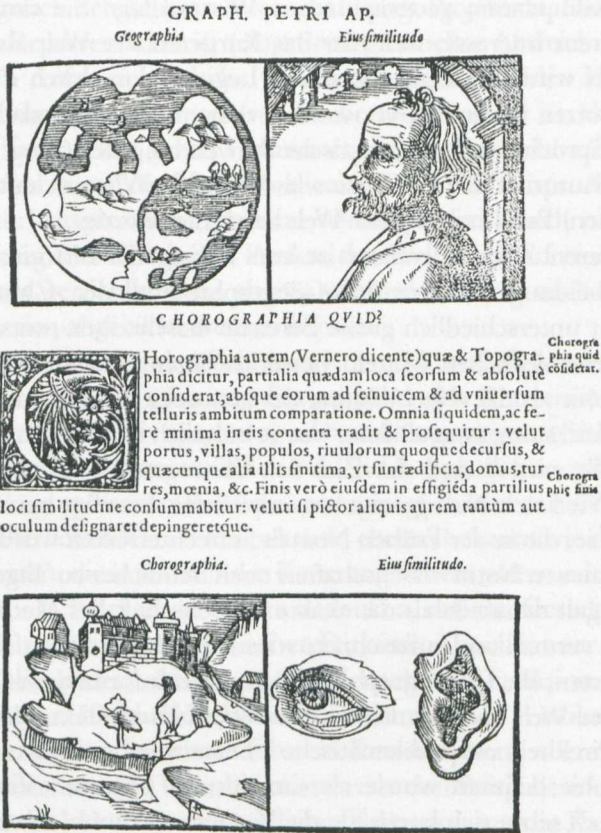


Abb. 2: Petrus Apianus, *Geographia und Chorographia* (1524)

ganzen Erde und einen menschlichen Kopf repräsentiert wird, während die Chorographie sich mit einer Stadtansicht sowie Auge und Ohr zufrieden geben muß (Abb. 2).²⁶ Die Bildunterschrift erwähnt, daß es für die Herstellung von Chorographien der Erfahrung in der Malerei bedürfe – und somit liegt hier eine recht deutliche Verwendung des Terminus im Zusammen-

²⁶ Petrus Apianus, *Cosmographicus Liber*, Ingolstadt 1524; vgl. Büttner, *Erfindung* (s. Anm. 14), Abb. 13; die Darstellung erklärt sich aus dem Text des Ptolemäus, der eben diesen Vergleich zwischen dem Kopf als dem Ganzen und Aug und Ohr als der Einzeldarstellung heranzieht. Zu Apian vgl. Philipp Apian und die Kartographie der Renaissance. Kat. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München, München 1989.

This Picture
 aunswereth vn=
 to Geographie.



Abb. 4: William Cuningham, *The Cosmographical Glasse* (1559)



Abb. 5: William Cuningham, *The Cosmographical Glasse* (1559)

Anschaulichkeit, zu verbinden.²⁸ Kaum streng davon zu unterscheiden ist der Gebrauch des Begriffes ›Topographie‹, mit dem ebenfalls die Beschreibung einer Stadt gemeint sein konnte bzw. Bücher, die Informationen zu einzelnen Städten oder Regionen versammelten.²⁹ Cosmo-, Geo-, Choro- und Topographie konnten Texte, Bilder und Karten kombinieren.³⁰ Die Trennlinie in der historischen Wahrnehmung und Bewertung von Weltbeschreibungen verlief offensichtlich nicht zwischen graphischen, kartographischen, bildlichen und schriftlichen Medien, sondern war am Gegenstand und auf einer zweiten Ebene auch an der Funktion orientiert. Neben den Büchern zur Geographie erfreuten sich insbesondere topographische und chorographische Texte großer Beliebtheit – in den Niederlanden und in Italien ebenso wie in Deutschland und Frankreich.³¹ Diese oft »Beschreibungen«, *descrittioni* betitelten Bücher wurden aus einer humanistischen Tradition gespeist, die bekanntes Wissen über einzelne Länder mit neuen Informationen zu kombinieren suchte. So entstanden Compendien von historischem, ökonomischem, soziologischem und zunehmend ebenfalls topographischem Wissen. Hier mußten andere Ordnungskriterien des Wissens greifen, da es galt, die vielgestaltigen Informationen sinnvoll aneinanderezureihen. Wie kürzlich am Beispiel der *Descrittione dei Paesi bassi* von Lodovico Guicciardini (1567) herausgearbeitet wurde, standen auch diese Bücher im Austausch mit den modernen kartographischen Werken, insofern sich z.B. die Reihenfolge der in ihnen beschriebenen Städte nicht mehr notwendig

²⁸ Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Köln 1572–1618, neu hg. mit einer Einleitung von Robert Skelton, Amsterdam 1965; Vorwort zum ersten Band. Zudem verarbeiteten Bücher wie dieses Compendium weitere Informationen, wie etwa zu den ökonomischen und kulturellen Verhältnissen der Städte, vgl. dazu die verschiedenen Studien von Lucia Nuti, *Alle origini del Grand Tour: Immagini e cultura della città italiana negli atlanti e nelle cosmografie del secolo XVI*, in: *Storia urbana* 8 (1984), S. 3–55; dies., *The mapped views by Goerg Hoefnagel: the merchant's eye, the humanist's eye*, in: *word & image* 4 (1988), S. 545–70; dies., *The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language*, in: *Art Bulletin* 76 (1994), S. 105–28; vgl. auch: Büttner, *Die Erfindung* (s. Anm. 14), S. 54.

²⁹ Vgl. Broc, *La géographie* (s. Anm. 19), S. 99ff.; eine Zusammenstellung der bekanntesten topographischen Werke bei Ulrike Valerie Fuss, *Matthaeus Merian der Ältere. Von der lieblichen Landschaft zum Kriegsschauplatz – Landschaft als Kulisse des 30jährigen Krieges*, Frankfurt a.M. u.a. 2000, S. 124ff.; sowie die etwas zu schematisch geratene Darstellung bis hin zu Merians *Topographie*, ebd., S. 129.

³⁰ Vgl. Philippe Morel, *Raconter et décrire. La cartographie, l'histoire et le paysage entre le XVIe et le XVIIe siècle*, in: Marie-Ange Brayer (Hg.), *Cartographiques*, Paris 1996, S. 45–62, bes. S. 50ff.

³¹ Vgl. den Überblick bei Broc, *La géographie* (s. Anm. 19), S. 99–119.

nach einer Rangfolge von Wichtigkeit bemaß, sondern etwa Guicciardini eine Ordnung von Norden nach Süden vornahm und für seine sukzessive Darstellung somit ein System der Karte (nämlich die neuzeitliche ›Orientierung‹ am Norden) übernahm.³² Der große Vorteil des Textes bestand in seiner quasi unendlichen Ausdehnbarkeit, die sich keinem Maßstab beugen mußte und daher Informationen aller Art aufnehmen konnte – der Nachteil indes bestand in dem jedem Text eigenen Mangel an Anschaulichkeit und Überschaubarkeit, Aufgaben, die wiederum die zum Teil auch eingeführte Graphik und Kartographie übernehmen konnten.³³ Intermedialität bezeichnet wohl am besten die historisch zu belegende Vernetzung der einzelnen Beschreibungsformen von Welt und Land.

Die Wahrnehmung von Landschaft sowie ihre Darstellung in der Malerei verlief indes in ganz anderen Bahnen, da Landschaft zunächst einmal weder mit der Welt noch mit der Natur in einem direkten Verhältnis stand.³⁴ Ursprünglich war ›Landschaft‹ als Übersetzung von ›regio‹ oder ›provincia‹ ein politisch-geographischer Begriff, der eine räumlich, sozial und lebensweltlich begrenzte Region bezeichnete.³⁵ Erst in der Frühen Neuzeit wurde dar-

³² Vgl. Fernand Hallyn, Guicciardini et la topique de la topographie, in: Lodovico Guicciardini (1521–1589), Brüssel 1991, S. 151–161; Frank Lestringant, Lodovico Guicciardini Chorographe: de la grande a la petite Belgique, ebd., S. 119–134.

³³ Die umfangreiche Karten- und Textproduktion zur Entdeckung Amerikas wird hier übergangen, obgleich sie für das Interesse an der Beschreibung von Welt selbstredend eine herausragende Rolle gespielt hat.

³⁴ Vgl. den Artikel »Natur« in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Bd. 6, Darmstadt 1984, Sp. 420–478 (sowie zu den damit zusammenhängenden Begriffen auf den folgenden Seiten); Jörg Zimmermann, Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs, in: ders. (Hg.), Das Naturbild des Menschen, S. 118–154, München 1982; Anne Eusterschulte, Nachahmung der Natur. Zum Verhältnis ästhetischer und wissenschaftlicher Naturwahrnehmung in der Renaissance, in: Olaf Breidbach (Hg.), natur der ästhetik – ästhetik der natur, Wien/New York 1997, S. 19–53; Ulrich Müller, Die Bildhaftigkeit der Natur, ebd., S. 83–100.

³⁵ Zur Begriffsgeschichte vgl. Franz Petri, Landschaft, Wortgeschichte, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Bd. 5, Darmstadt 1980, S. 11–13; sowie Rainer Piepmeier, Landschaft. Der ästhetisch-philosophische Begriff, ebd., S. 15–28; Franz Petri, Die Funktion der Landschaft in der Geschichte, vornehmlich im Nordwestraum und mit besonderer Berücksichtigung Westfalens, in: Alfred Hartlieb von Wallthor, Heinz Quirin (Hg.), Landschaft als interdisziplinäres Forschungsproblem. Vorträge und Diskussionen des Kolloquiums am 7./8. November 1975 in Münster, Münster 1977, S. 72–90; Rainer Piepmeier, Das Ende der ästhetischen Kategorie ›Landschaft‹. Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses, in: Westfälische Forschungen 30 (1980), S. 8–46. Vgl. zum Begriff im 16. Jh. Büttner, Die Erfindung (s. Anm. 14), S. 10f.

unter ein Ausschnitt aus der Natur verstanden, wie er nur im Angesicht eines Subjektes existiert, und später wurde daraus ein Fachterminus der Malerei für die Darstellung eines Naturausschnittes.³⁶ Wie es zu diesem Wandel in der Wahrnehmung der Natur und ihrer damit einhergehenden Objektivierung kam, wird unterschiedlich beurteilt. Joachim Ritter interpretierte bekanntlich bereits Petrarcas literarisch aufbereitete Besteigung des Mont Ventoux (1336) als eine frühe ästhetische Erfahrung der Natur als Landschaft und sah in ihr einen Ausdruck neuzeitlicher Subjektivität.³⁷ Vertreter einer materialistisch geprägten Kunstgeschichte, der auch Svetlana Alpers zuzurechnen ist, suchten die Erklärung für die gewandelte Erfahrung eher in sozialgeschichtlichen Faktoren.³⁸ Fest steht allein, daß ›Landschaft‹ seit dem Ende des Spätmittelalters aufgrund lokal begrenzter sowie kulturell und gesellschaftlich generierter Entwicklungen sowohl wahrgenommen als auch vereinzelt dargestellt wurde. Im Gegensatz zur Geographie und ihren Nachbardisziplinen gibt es jedoch keinen historischen Diskurs über Aufgaben und Ziele dieser Form der Darstellung – und bezeichnenderweise kann bei ›Landschaft‹ im dargelegten Sinne per se nicht von einer Beschreibung im Alperschen Sinn gesprochen werden, da sie nicht außerhalb der kulturell generierten Wahrnehmung existiert.

Dementsprechend fand die Landschaft im Gegensatz zur Kartographie ihren Ort weder als Bild noch als Vorstellung im Kontext der Wissenschaft. Sie wurde vielmehr seit der Frühen Neuzeit als Produkt der ästhetischen Erfahrung und der Kunst verhandelt, in deren System sie erst langsam (und dies parallel zur wachsenden Kartographie) einen eigenen Platz bekommen

³⁶ Vgl. auch die Zusammenstellung der Quellen von Werner Busch, *Landschaftsmalerei. (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 3)*, Berlin 1997.

³⁷ Vgl. Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in: ders. (Hg.), *Subjektivität*, Frankfurt a.M. 1974, S. 141–163. Vgl. in der Folge: Karlheinz Stierle, *Die Entdeckung der Landschaft in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance*, in: Heinz-Dieter Weber (Hg.), *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, Konstanz 1989, S. 33–52; Ältere Erkenntnisse zusammenfassend und ergänzend zuletzt ders., *Petrarcas Orte und Landschaften*, in: ders., *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München/Wien 2003, S. 237–343. Matthias Eberle, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen, 1980; Norbert Wolf, *Landschaft und Bild. Zur europäischen Landschaftsmalerei vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Passau 1984; Renate Fechner, *Natur als Landschaft: Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*, Frankfurt a.M. u.a. 1986.

³⁸ Vgl. Eberle, *Individuum* (s. Anm. 37); Denis Cosgrove, *Social formation and symbolic Landscape*, London 1984.

hat. In den kunsthistorischen Gesamtdarstellungen der Geschichte der Landschaftsmalerei von der Antike bis in die Gegenwart sind zwei Grundmuster der Erklärung auszumachen³⁹: Zum einen die Entfremdung von der Natur, die sich in deren Ästhetisierung niederschlägt⁴⁰, zum anderen die Geschichte der Autonomisierung der Kunst selbst, die ihre Vorböten in der Darstellung der Landschaft hat, sobald sie keinem anderen Sujet mehr als Hintergrund dient.⁴¹ Die Frühe Neuzeit gilt in beiden Fällen als die Phase des Umbruchs. Auf der Suche nach schriftlichen Quellen für die neue ästhetische Wertschätzung verwies bereits Ernst Gombrich auf die italienische (und zu ihrer Zeit einzig existente) Kunsttheorie.⁴² Der erst dort wieder hergestellte Rückbezug auf antike Autoren wie Vitruv und Plinius habe es ermöglicht, das *paregon*, also das angenehme Beiwerk der bildenden Kunst, als das die Landschaften häufig bezeichnet wurden, positiv zu beurteilen, Landschaftsgemälde also nach ihrer Kunstfertigkeit zu beurteilen. Theoretisch erhielten die Landschaften mit dem Verdikt der puren Naturnachahmung zwar neben den Historien einen niedrigen Rang, praktisch stieg ihre Produktion jedoch rasant an. Wie Faszination und Irritation ihre Rezeption auch in der Beurteilung Vasaris bestimmten, hat zuletzt Karen Hope-Goodchild herausgearbeitet⁴³: Natur und Landschaft wurden als Orte der Regeneration betrachtet, die Güte ihrer Wiedergabe im Bild bemaß sich an den ästhetischen Kategorien der Imitation, der Vielfalt, des Einfallsreichtums sowie der *vaghezza*, einem ästhetischen Verfahren der Fragmentation, das dem Schein einer perfekten Illusion zuarbeitet.⁴⁴ Das Publikum schätzte an den Werken die *verscheydenheit* und das imaginäre Umherwandern ebenso wie die Imitation, die nicht erst seit van Manders *Schilderboek* (1604) als posi-

³⁹ Kenneth Clark, *Landscape into Art*, London 1949; Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin/New York 1973; Erich Steingraber, *Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei*, München 1985; Eberle, *Individuum* (s. Anm. 37); Wolf, *Landschaft* (s. Anm. 37); Norbert Schneider, *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt 1999.

⁴⁰ Eberle, *Individuum* (s. Anm. 37); Schneider, *Geschichte* (s. Anm. 37).

⁴¹ Ausgangspunkt hierfür war die Studie von Clark, *Landscape* (s. Anm. 39).

⁴² Ernst Gombrich, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, in: *Gazette des Beaux Arts* 6. Reihe 41 (1950), S. 335–360.

⁴³ Karen Hope Goodchild, *Towards an Italian Renaissance Theory of Landscape*, PhD University of Virginia, Ann Arbor 1998.

⁴⁴ Das Moment des Wohlgefallens an der Natur in der Landschaftsmalerei und -graphik hat zuletzt auch Walter Gibson herausgestellt: *Pleasant Places. The Rustic Landscape from Brueghel to Ruisdael*, Berkeley u.a. 2000.

tive Eigenschaft gelesen werden konnte und in Samuel van Hoogstratens Malereitraktat (1678) zu hohen Ehren einer künstlerischen Kategorie kam.⁴⁵ Die Welt zu beschreiben meinte im Diskurs der Frühen Neuzeit – ganz im Sinne von Alpers – das Erfassen und Begreifen der Welt in verschiedenen Medien vom Text über das Bild bis zur Karte, wie wir sie in den diversen graphien angetroffen haben. Von eben diesem Diskurs war aber gerade die Landschaft, die wir auf den Gemälden sehen, ausgeschlossen, da sie paradoxerweise, mit dem Stempel der *imitatio* versehen, im Verdacht stand, nicht zu beschreiben sondern nur nachzuahmen. Der Hauptunterschied zwischen Karte und Landschaftsbild lag für die Zeitgenossen zwischen der Projektion mathematischer und damit höchst wissenschaftlicher Daten und der künstlerischen Imagination, die anderen Gesetzen folgte. Daß dennoch auch Landschaftsbilder etwas beschreiben, ist nach der eingangs formulierten, weiteren Definition von Beschreibung keine Frage. Was Gegenstand ihrer Beschreibung ist, soll, nach einem raschen Gang durch eine Beispieltabelle von Karten-Bildern, die Betrachtung von Ruisdaels *Ansicht von Haarlem* in Zürich zeigen.

Karten-Bilder-Landschaften

Besonders aufschlußreich für das Zusammenspiel verschiedener Repräsentationsmodi sind die Jahre zwischen 1560 und 1580, in denen nicht nur besonders viele Karten gedruckt wurden⁴⁶, sondern ebenfalls eine Reihe von aufwendigen Bildprogrammen sich der Karten bedienten. Um das breite Spektrum zu zeigen, sei exemplarisch an folgende Werke erinnert: 1559 stach Frans Hogenberg in der Tradition der figurlichen Karten den *Leo Belgicus* und gab dem Kartenbild der Niederlande damit eine heraldische Form, die einer natürlichen Gegebenheit zu entspringen schien – die Wirklichkeitstreue der Karte wurde so zu einem Argument der symbolischen

⁴⁵ Vgl. Karel van Mander, *Het Schilderboek*, Harlem 1604; der darin enthaltene Teil »Den grondt der edel vry schilder-const« neu hg. von Hessel Miedema, 2 Bde., Utrecht 1973, vgl. insb. Kap. 8: Van het landschap, S. 202–218; Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst, anders de zichtbare werelt*, Rotterdam 1678.

⁴⁶ Vgl. die statistischen Angaben zur Kartenproduktion in Italien bei Woodward, Art (s. Anm. 14); sowie die Zusammenstellung von Robert W. Jr. Karrow, *Mapmakers of the Sixteenth Century and Their Maps: Bio-Bibliographies of the Cartographers of Abraham Ortelius*, Chicago 1993.

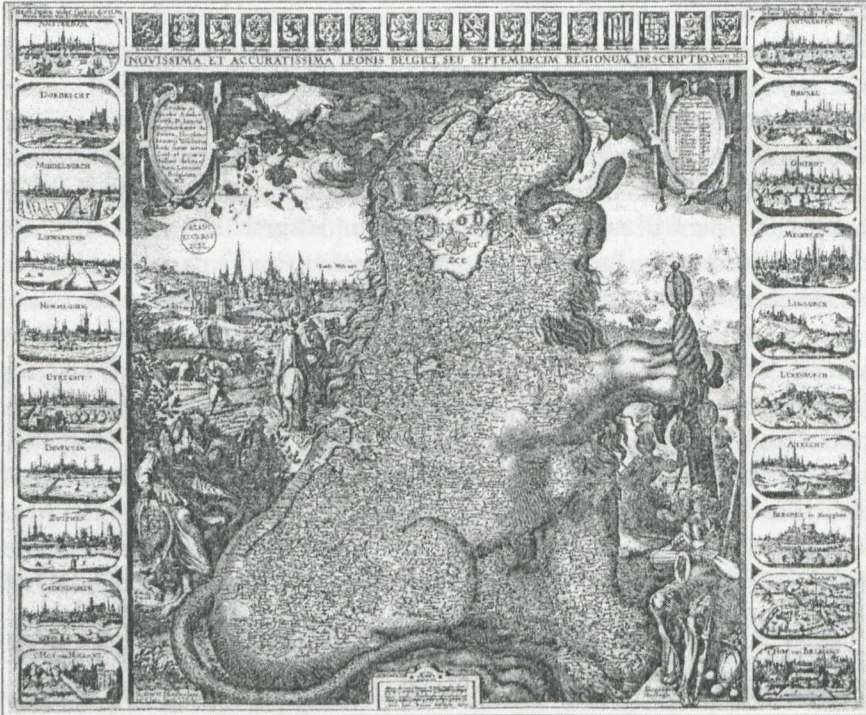


Abb. 6: Claes Jansz. Visscher, *Leo Belgicus* (1609-21)

Deutung des Landes in seinen Grenzen (Abb. 6).⁴⁷ Diese Darstellung erlebte mehrere Auflagen und Veränderungen – bezeichnenderweise ergänzte Claes Jansz. Visscher die Karte nach 1609 um Stadt- und Landansichten. Am Beginn der 1560er Jahre erteilte Philipp II. einen umfangreichen Auftrag an Anthonis van den Wijngaerde, die Städte Spaniens zeichnerisch aufzunehmen und zu kartieren (Abb. 7) – ein bildender Künstler war damit im königlichen Auftrag unterwegs, um Material zusammenzustellen, das der Herrschaft dienen konnte und sollte. Die Exaktheit seiner Darstellung reichte offensichtlich für militärische Zwecke aus.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. H.A.M van der Heijden, *Leo Belgicus. An Illustrated and Annotated Cartobibliography*, Alphen aan den Rijn 1990; vgl. auch Levesque, *Journey Through Landscape* 1998 (s. Anm. 14), S. 239ff.

⁴⁸ Vgl. Richard L. Kagan (Hg.), *Spanish Cities of the Golden Age: The Views of Anton van den Wyngaerde*, Berkeley 1989; Montserrat Galera i Monegal (Hg.), *Antoon van den*

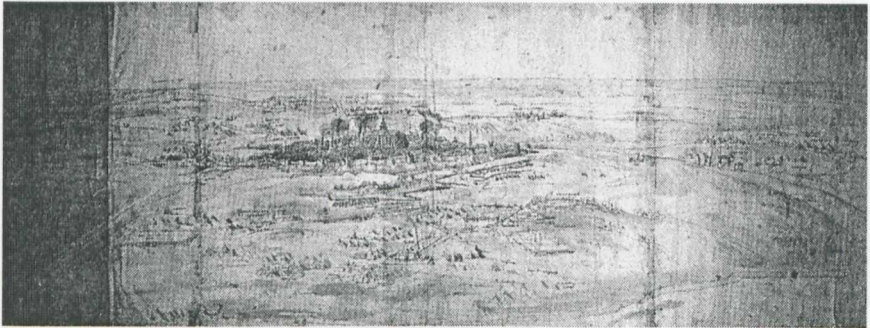


Abb. 7: Anthonis van den Wijngaerde, *Die Schlacht von St. Quentin* (1557)

1563 erstellte Pieter Pourbus eine Zeichnung der Abtei Ter Duinen, die er 1580 in eine perspektivische Ansicht überführte (Abb. 8 und 9). Die Zeichnung vereint – gleichsam ineinander geblendet – Ansichten und Grundriß, die im ausgeführten Gemälde wieder illusionistisch miteinander vereint wurden, dergestalt, daß das Kloster hier wie mit einem modernen Objektiv aus dem Hubschrauber fotografiert und ›schärfer gestellt‹ in einer schemenhaft gegebenen ›natürlichen‹ Umgebung erscheint. Ganz im Sinne der Chorographie, sind auf dieser *carte*, wie sie in der Inschrift genannt wird, spezifische Eigenheiten eines begrenzten Geländes verzeichnet – die Malerei verleiht der Darstellung eine Illusion von Anschaulichkeit, die mit der eigens konstruierten perspektivischen Ansicht auf dem Grundriß erstellt wurde und in dieser Zeit höchst beliebt war.⁴⁹

1565 wurde im Auftrag Cosimos I. di Medici die Garderobe des Palazzo Vecchio in Florenz mit einem die bekannte Welt umfassenden Kartenzyklus

Wijngaerde, pintor de ciutats i de fets d'armes a l'Europa del cinc-cents: cartobibliografia raonada dels dibuixos i gravats, i arraig de reconstrucció documental de l'obra pictòrica, Barcelona 1998. Geoffrey Parker, Maps and Ministers: The Spanish Habsburgs, in: David Buisseret (Hg.), Monarchs, ministers and maps. The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe, Chicago/London 1992, S. 125–152, bes. S. 129f.; Barbara E. Mundy, The Mapping of the New Spain, Chicago 1996, S. 2. Generell wurde in den letzten Jahren die Personalunion von Künstler und Kartenzeichner betont, vgl. Büttner, Die Erfindung (s. Anm. 14), S. 72–79.

⁴⁹ Vgl. zu der Methode, perspektivische Ansichten von Stadtansichten zu konstruieren: Maikel Niel, De perspectivische ruimtweergave van het ›Gezicht in vogelvlucht‹ op ›Amsterdam‹ van Cornelis Anthonisz, in: Caerth-Thresoor 19 (2000), S. 107–113; Nuti, Mapping Places (s. Anm. 24).

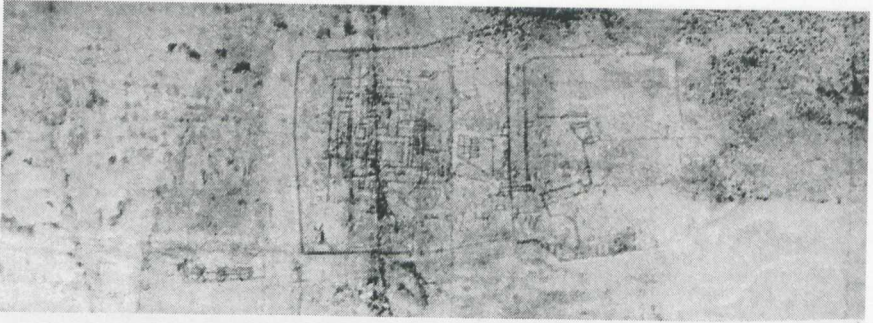


Abb. 8: Pieter Pourbus, Skizze der Abtei Ter Duinen (1563)

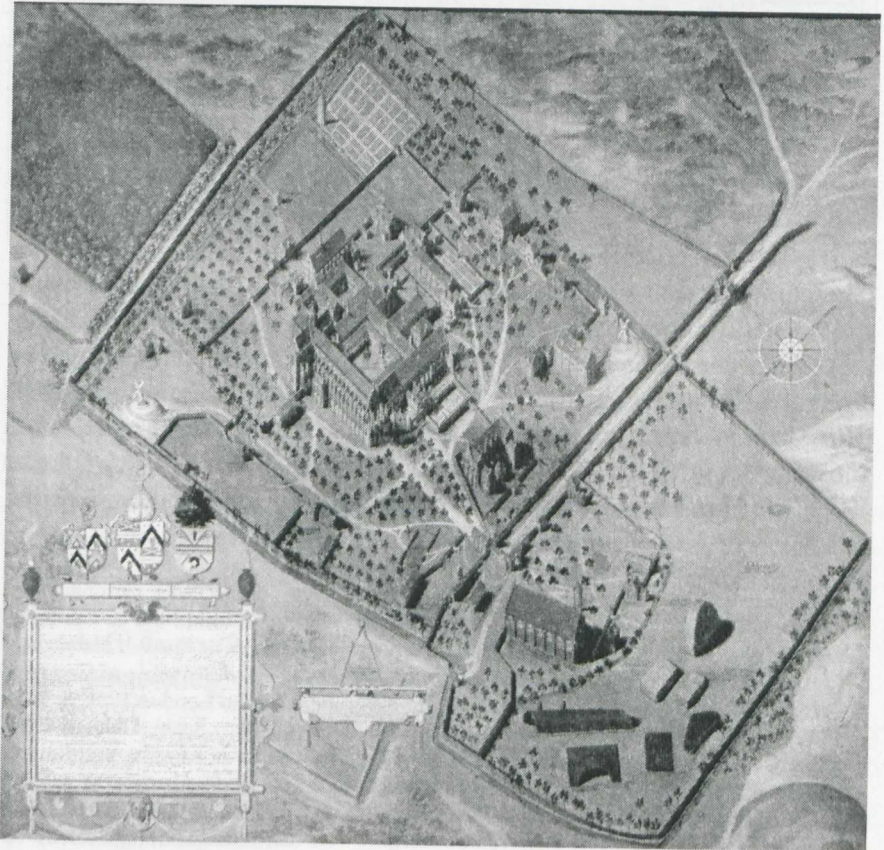


Abb. 9: Pieter Pourbus, 'Carte' der Abtei Ter Duinen (1580)



Abb. 10: Rom, Vatikan, Sala delle Carte Geografiche, Campania (1581-83, Ausschnitt)

versehen, der sich um einen mitten im Raum aufgestellten Globus zog.⁵⁰ Derartige Zyklen nutzen Bilder von Karten bzw. gemalte Karten, wie Jürgen Schulz gezeigt hat, als Metaphern. Sie dienten der Demonstration des Wissens in den rechten Händen und sind somit Beispiele dafür, daß die Malerei sich der Karte auch in Form eines symbolischen Zeichens bediente. Vergleichbar sind die Fresken in der Farnese-Villa in Caprarola (1572-75)⁵¹ sowie die *Galleria delle carte geografiche* im Vatikan, die 1581-83 im Auftrag Papst Gregors XIII. und unter der Leitung von Ignazio Danti ausgeführt wurde (Abb. 10).⁵² In einem komplexen Programm aus Gewölbe- und Wand-

⁵⁰ Vgl. mit zahlreichen Beispielen: Jürgen Schulz, *Maps as Metaphors. Mural Map Cycles of the Italian Renaissance*, in: Woodward (Hg.), *Art and Cartography* (s. Anm.14), S. 97-122. Vgl. die Abbildungen in: *Le tavole geografiche della Guardaroba Medicea di Palazzo Vecchio in Firenze ad opera di Padre Egnazio Danti e Don Stefano Buonsignori* (Sec. XVI), Florenz 1995.

⁵¹ Vgl. Loren Partridge, *The Room of Maps at Caprarola, 1573-1575*, in: *Art Bulletin* 77 (1995), S. 413-444.

⁵² Vgl. die neue hervorragende Publikation der Karten: Lucio Gambi, Antonio Pinelli (Hg.), *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano*. 3 Bde., Modena 1994; zur Deu-

bildern wurde hier eine gegenreformatorische Botschaft formuliert, die unter anderem das alte und das neue Italien in großformatigen Bildern vor Augen stellt. Frappierend an der Gestaltung dieser als *carte* bezeichneten Werke sind einige Eigenschaften, die sie mit den schriftlichen *Descrittioni* Italiens etwa des Leandro Alberti vergleichen lassen. Dem ›Zoomen‹ einer Kamera vergleichbar beginnen die Karten bei der Gesamtansicht, gehen dann über zu einzelnen Regionen, die ihrerseits im *trompe l'œil* angeheftet Sehenswürdigkeiten oder einzelne Städte in der Ansicht zeigen, und wie bei Guicciardini bewegt sich der Betrachter von Norden nach Süden. Für unser Thema besonders aufschlußreich sind die unteren Bereiche fast aller ›Karten‹ der einzelnen Regionen, denn neben den Kartuschen, die das Land nebenbei auch noch mit Worten beschreiben, geht die ›kartographische‹ Ansicht hier in die Landschaft über, die zur optischen Stützung des Bildes eingesetzt wurde und den Stolz auf die Landschaft als (in diesem Fall seit der Antike gerühmte) Eigenschaft der Region dokumentiert. Im Medium der Wandmalerei konnten hier auf einer ungewöhnlich großen Fläche die unter anderem farblich vermittelte Schönheit des Landes mit ihrer kartographischen Darstellung und noch dazu mit einigen *historiae* kombiniert werden, die sich allerdings dem Maßstab der Karte fügen müssen und daher auf Reproduktionen kaum auszumachen sind.

In den späten 1560er Jahren entstanden ebenfalls die avanciertesten niederländischen Landschaftsbilder von Pieter Brueghel d.Ä. (Abb. 11), der in der Tradition der Monatsbilder nicht nur – wie zuvor üblich – die typischen Arbeiten und die Veränderungen der Vegetation andeutete, sondern seine künstlerische Strategie ganz bewußt darauf ausrichtete, die Betrachter in das Erleben und Erkennen der Natur einzubeziehen.⁵³ Da auch Pieter Brueghel häufig von den Verfechtern ›kartenartiger Bilder‹ ins Feld geführt

tung vgl. Margret Schütte, Die Galleria delle Carte Geografiche im Vatikan. Eine ikonologische Betrachtung des Gewölbeprogramms, Hildesheim u.a. 1993; Antonio Pinelli, Geografia della fede: l'Italia della Controriforma unificata sulla carta, in: Brayer (Hg.), Cartographiques (s. Anm. 30), S. 63–94; Francesca Fiorani, Post-Tridentine ›Geographia Sacra‹. The Galleria delle Carte Geografiche in the Vatican Palace, in: Imago Mundi 48 (1996), S. 124–148.

⁵³ Vgl. dazu Tanja Michalsky, L'atelier des songes. Die Landschaften Pieter Brueghels d. Ä. als Räume subjektiver Erfahrung, in: Klaus Krüger, Alessandro Nova (Hg.), Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz 2000, S. 123–137, mit Lit.; Christian Vöhringer, Pieter Brueghels d. Ä. »Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz«. Mythenkritik und Kalendermotivistik im 16. Jh., München 2002, versucht allerdings erneut, sogar für den ›Sturz des Ikarus‹ die Monatsikonographie stark zu machen.

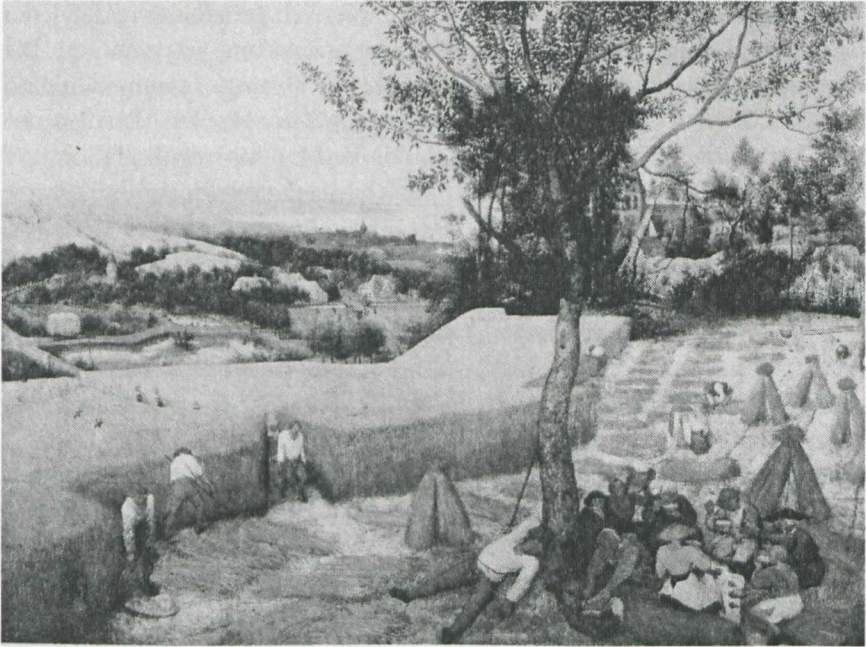


Abb. 11: Pieter Bruegel d.Ä., *Kornernte* (1565)

wird⁵⁴, sollen wenigstens einige Argumente gegen eine zu starke Angleichung an die Karte angeführt werden: Trotz heftiger Bemühungen vieler Forscher ließ sich in seinen Werken kein spezifischer Ort eruieren. Es geht hier weder um eine Beschreibung im Sinne der Geo- noch der Chorographie. Vielmehr geht es tatsächlich um die Natur, wie sie unter bestimmten jahreszeitlichen Bedingungen erscheint – und darüber hinaus darum, wie der Mensch ihr ausgeliefert ist und sie zugleich zu nutzen weiß. Die Gemeinsamkeit mit den Karten als einer Form der Beschreibung liegt in dem geschärften Blick für Einzelheiten und deren Relationen, nicht jedoch in dem m.E. von manchen Interpreten überstrapazierten ›Überblick‹ und schon gar nicht im Maßstab oder der Beschreibung eines Landstriches. Das

⁵⁴ Vgl. Alpers, *Kunst* (s. Anm. 1), S. 251, spricht bei den Monaten von »einer weit ausgedehnten, kartographischen Erdansicht«; vgl. Christine Buci-Glucksmann, *Der kartographische Blick der Kunst*, Berlin 1997, zu Bruegel (insbesondere dem Sturz des Ikarus) S. 16ff.

Besondere der Brueghelschen Version liegt nämlich gerade darin, daß jeder Betrachter sie mit anderen, in der eigenen Erinnerung gespeicherten Bildern anreichern kann, so daß persönliche Erfahrung, Imagination und Repräsentation ineinandergreifen. Der kunstvoll ausgereizte Vorteil derartiger Landschaftsdarstellungen liegt in der Verbindung von Imitation und Kontingenz, die es erlaubt, den Naturausschnitt symbolisch auf die gesamte Natur im Sinne von ›Welt, wie sie dem Menschen erscheint‹ zu beziehen. Freilich sind diese von Anbeginn an in höchsten Tönen gepriesenen Bilder nicht repräsentativ für den damaligen Durchschnitt der Landschaftsmaler⁵⁵, aber sie waren wegbereitend für deren weitere Entwicklung in Flandern, und sie markieren den Umbruch zu der bis weit in die Neuzeit andauernden Tendenz, die Natur, wie oben bereits beschrieben, als objektives Gegenüber zugleich (mit oder ohne klar zu definierende religiöse Implikationen) auf das Subjekt zu beziehen.⁵⁶ Um es noch einmal deutlich im Gegensatz zu Alpers zu formulieren: Der hohe Horizont allein und die Verweigerung einer berechenbaren Perspektive im Sinne Albertis rechtfertigen es hier (anders als z.B. bei der Ansicht von Ter Duinen) nicht, von einer Karte oder ›Kartenartigkeit‹ zu sprechen. Durch die Anlage der Bilder, in welcher der Blick des Betrachters sich umherwandernd (vagierend) verlieren kann, wird ihm das notwendige Ergreifen des Sichtbaren durch den erkennenden Blick vor Augen geführt. Beschrieben wird hier zwar auch die Welt, darüber hinaus jedoch das Sehen und Erfahren selbst, das die Landschaft (im Gegensatz zu jeder Karte) überhaupt erst konstituiert.

Geo- und Chorographie wurden in Italien gegen Ende des 16. Jahrhunderts auffallend häufig monumentalisiert. Die Kartographie erwies sich dabei als unerwartet offenes Repräsentationssystem, das Bilder integrieren kann, ohne auf den Wahrheitsanspruch verzichten zu müssen, sondern im Gegenteil die eingepaßten Bilder gerade dazu nutzt, das Wissen anschaulicher zu präsentieren. Selbst bei Karten, die nach heutigem Verständnis wie Bilder aussehen, wurde der Anspruch auf den exakten Realitätsbezug durch Kontext, Maßstab oder Inschrift markiert. Bei Landschaften scheint der Fall genau anders herum zu liegen. Die Bilder Brueghels zeugen von einer Imitation

⁵⁵ Die Wertschätzung der Bilder stieg gleich nach Brueghels Tod auch in Form ihrer Preise sprunghaft an. Dies geht u.a. aus einem Brief an Kardinal Granvelle von 1572 hervor, vgl. Büttner, *Die Erfindung* (s. Anm. 14) S. 43; Claudia Banz, *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559/1621) und Isabella (1566/1633)*, Berlin 2000, S. 29.

⁵⁶ Vgl. dazu auch Christopher Braider, *Refiguring the Real. Picture and Modernity in Word and Image, 1400-1700*, Princeton 1993, S. 80ff.

der Natur, die über die einfache Referenz der Abbildlichkeit hinausgeht. Die Imitation hat im Gegensatz zur Projektion eigene Weisen der Bezugnahme, und wie beschrieben funktioniert die Variante Brueghels deswegen so gut, weil sie Freiraum für die Imagination der Betrachter läßt. Dieser Freiraum hat selbstredend auch mit dem Status des Tafelbildes zu tun, dessen bildimmanentes Reflexionsniveau kaum zu überschätzen ist.⁵⁷ Es gilt nochmals zu unterstreichen, daß Form, Funktion und Kontext der Beschreibung ihren Gegenstand generieren. Bilder können als Karten fungieren, Karten als Bilder, aber das, was Landschaft im modernen Sinne ausmacht, kann nicht kartiert werden, sondern bedarf der bildräumlichen Erfahrung. Hier ist nicht der Ort, um einen ganzen Entwicklungsstrang vom 16. zum 17. Jahrhundert aufzuzeigen, weshalb statt dessen ein Sprung in das 17. Jahrhundert erlaubt sei, in dem (wie längst bekannt) nicht nur eine erheblich größere Zahl an Karten und Atlanten erstellt wurden, sondern in den Niederlanden Wandkarten die meisten bürgerlichen Häuser zierten – nur einer der Gründe dafür, daß sie ebenfalls auf Bildern dargestellt wurden.⁵⁸ Wenige herausragende Beispiele, die in der Nachfolge von Alpers diskutiert wurden, müssen genügen, um zu zeigen, daß die Maler sich zwar ausdrücklich mit Karten auseinandersetzten, sich aber von ihnen lösten und sie zu übertreffen suchten, indem sie sie entweder in ihre Bilder inkorporierten oder sich für eine ganz andere Repräsentationsform entschieden.

Victor Stoichita hat bereits 1993 in seiner Studie zur Metamalerei auf El Grecos *Ansicht von Toledo* (1610-1614, Abb. 12) hingewiesen⁵⁹, die die Betrachter zu einer »bifokalen Betrachtung« anleitet, da sie Ansicht und Karte der gleichen Stadt vereint, ohne einer der beiden Repräsentationsformen den Wahrheitsanspruch zuzugestehen.⁶⁰ Im Rahmen des hier verfolgten Gedankenganges ist an diesem Bild von Interesse, daß die Karte, wie Stoichita sagt, »eingebaut« werden konnte, daß es also auch außerhalb Hollands einen bildimmanenten Diskurs über das Verhältnis von Malerei und Kartographie ebenso wie über das Verhältnis von beiden Medien zur Rea-

⁵⁷ Vgl. Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.

⁵⁸ Vgl. dazu Bärbel Hedinger, *Karten in Bildern: Zur Ikonographie der Wandkarte in den holländischen Interieurgemälden des 17. Jahrhundert*, Hildesheim 1986, zu den intertextuellen Beziehungen von Karten und Bildern vgl. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild* (s. Anm. 14), S. 197–208.

⁵⁹ »Ansicht von Toledo«, Toledo, Greco-Haus; vgl. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild* (s. Anm. 14), S. 198ff.

⁶⁰ Vgl. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild* (s. Anm. 14), S. 200.

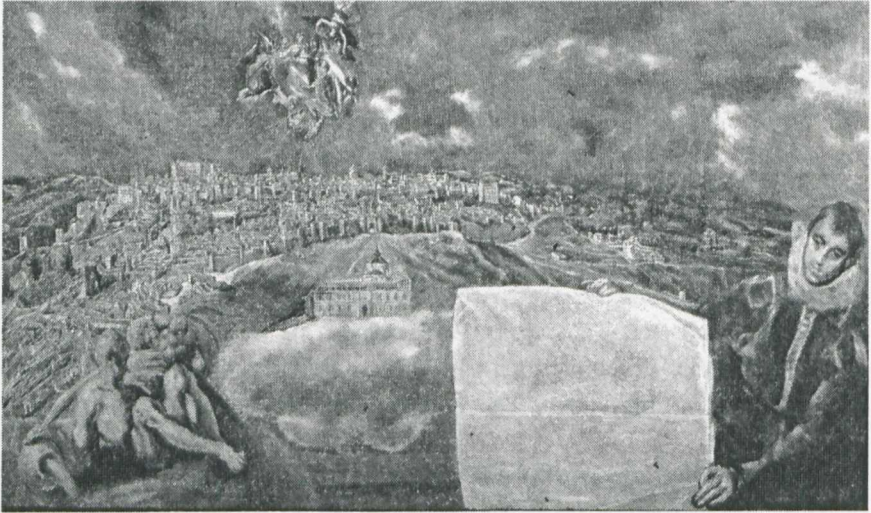


Abb. 12: El Greco, *Ansicht von Toledo mit Plan* (1610-14)

lität gab. Ausgesprochen reizvoll an El Grecos Visualisierung des Themas im Rahmen einer gemalten Chorographie bzw. Topographie ist, wie er die pergamentene Zweidimensionalität der Karte innerhalb des fiktiven, gemalten Raumes des Bildes verdeutlicht, indem er sie an den vorderen Bildplan heranrückt, trotz des *trompe l'œil*-Effektes Karte und Bild fast zur Deckung bringt – und so doch zugleich ihren kategorialen Unterschied in der Repräsentationsleistung präsent hält.⁶¹ Die vermeintliche Nähe der Karte steht in deutlichem Kontrast zu der in die Ferne gerückten Stadt – sinnlich näher kommt den Betrachtern dennoch die Stadt –, und derartige konstruktive Brüche ließen sich mehrfach aufzeigen.

Zuletzt hat Philippe Morel sehr plausibel den Prozeß nachgezeichnet, in dem von ca. 1570 bis in die 1630er Jahre die von ihm sogenannte ›kartographische Landschaft‹ (eine Landschaftsdarstellung, die sich fast vollständig an einer maßstabstreuen und nur leicht perspektivierten Aufsicht des Lan-

⁶¹ Vgl. zu früheren Stadtansichten mit ›bifokaler Anschauungsordnung‹ und deren Verortung in der gegenreformatorischen Kunst: Klaus Krüger, *Malerei als Poesie der Ferne im Cinquecento*, in: ders., *Nova* (Hg.) (s. Anm. 53), S. 99–121.

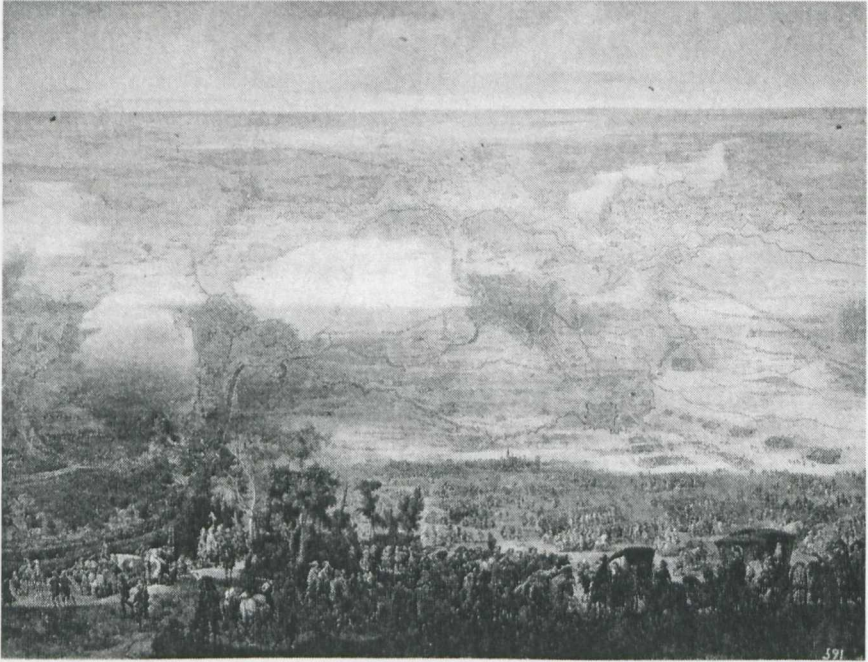


Abb. 13: Pieter Snayers, *Belagerung von Breda* (um 1625)

des orientiert) in die Historienmalerei integriert wurde.⁶² Seine Studie geht aus von den bereits erwähnten Wandkarten im Vatikan, auf denen einzelne historische Ereignisse in Miniaturformat dem Maßstab der Karte angepaßt wurden, führt über graphische Darstellungen von historischen Ereignissen, wie dem Feldzug Alessandro Farneses in den Niederlanden, bei denen der historische Moment den Vordergrund und das kartierte Schlachtfeld den Hintergrund einnehmen, zu den Schlachtengemälden Pieter Snayers, in denen Hinter- und Vordergrund aufwendig verschliffen werden, so daß die »kartographische Landschaft« in das Geschehen eingebunden werden kann (Abb. 13)⁶³, und gelangt schließlich zu Diego Velazquez. Ihm nämlich ge-

⁶² Vgl. Morel, Raconter (s. Anm. 30), S. 52. Morel definiert die »paysage cartographique« ausdrücklich enger als Alpers.

⁶³ Vgl. zu den großformatigen, mit kartographischen Details angereicherten Werken von Snayers: Matías Díaz Padrón, *El Siglo de Rubens en el Museo del Prado*, Kat. Ausstel-

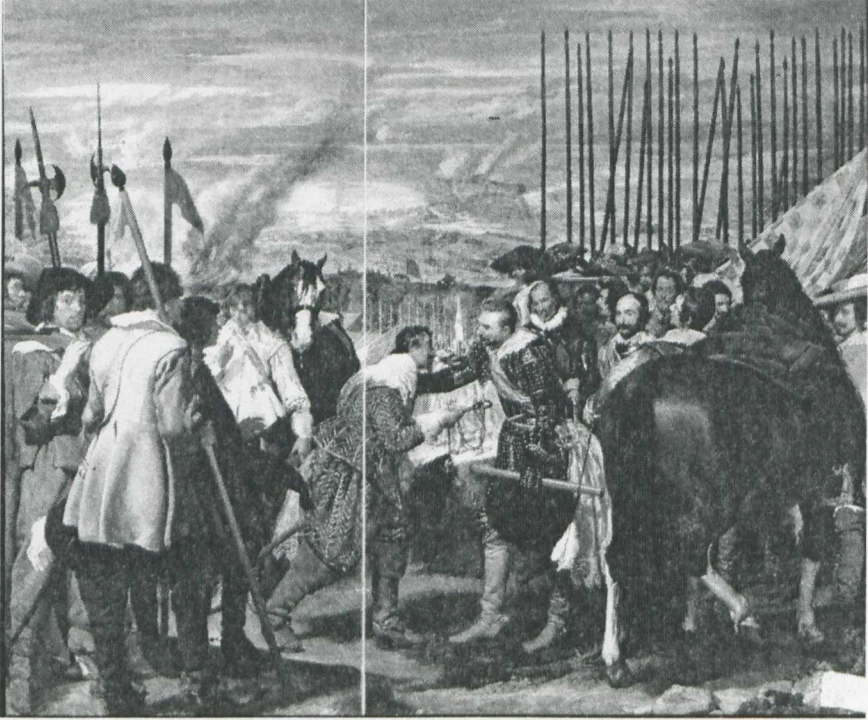


Abb. 14: Diego Velázquez, *Die Übergabe von Breda* (vor 1635)

lang es in der berühmten *Übergabe von Breda* (vor 1635, Abb. 14), diese Tradition verarbeitend, den symbolischen Akt der Übergabe wieder in einem der Historienmalerei angemessenen Maßstab in den Vordergrund zu holen und die »kartographische Landschaft«, die auch hier noch »genaue Berichterstattung« markiert, in weite Ferne zu rücken. Dort erfüllt sie ihre den Ort bezeichnende und leidlich beschreibende Funktion, allerdings übt sie keinen Einfluß mehr auf die Größe der handelnden Personen aus. Auch hier kann man von einer bifokalen Bildanlage sprechen – allerdings sind die Vorzeichen von Nähe und Ferne nun vertauscht und fallen weniger auf, da

lung Madrid 1996, 3 Bde, Bd. 2, S. 1222–1235, mit Lit.; zur militärisch motivierten Darstellung von Land: Monique Pelletier, *Cartographie de la France et du monde de la Renaissance au Siècle des lumières*, Paris 2001, S. 45–68.

sie gleichsam naturalisiert wurden. Die Kleinteiligkeit der Karte, deren Maßstab die vorangegangenen Schlachtenbilder so unvorteilhaft bestimmt hatte, wird hier wieder durch die innerbildliche Perspektive motiviert.

Die Werke von El Greco und Velazquez sind wichtige Zeugen der im 17. Jahrhundert stärker greifenden Ausdifferenzierung der Medien, da sie Karten – nach deren Aufstieg zu einem auch im Alltag präsenten Medium der politischen Berichterstattung und geographischen Beschreibung – in ihr eigenes raumlogisches und artifizielles Gefüge einbinden, sie zitieren und dabei in ihre genuinen Schranken (das Pergament bzw. Tuch und den Maßstab) verweisen. Daß das Zurschaustellen der Malerei als höchste Kunst im Angesicht der Karte ebenfalls Vermeers *Malkunst* (1665) prägt – und zwar nicht nur in der bildlichen Zusammenführung, sondern v.a. in der hier geradezu offensiv vorgeführten Inbesitznahme der Karte durch die Farben des Malers, deren Materialität das Bild als Artefakt ausmacht –, ist in jüngeren Interpretationen mehrfach erläutert worden und bedarf hier keiner Wiederholung.⁶⁴

In der niederländischen Landschaftsdarstellung wurden am Beginn des 17. Jahrhunderts die von Brueghel gelegten Fährten aufgenommen – sowohl in der Graphik wie auch in der Malerei spielte die Betrachterinvolvierung eine eminent wichtige Rolle und eben darin lag ein deutlicher Unterschied zur Kartographie, die ihrerseits immer stärkeren, Objektivität simulierenden Konventionalisierungen unterlag. Es würde zu weit führen, den bereits an anderer Stelle entwickelten Konnex von Natur und Nation, wie er insbesondere in einer sehr innovativen Gruppe von Haarlemer Landschaftsmalern bildlich konstruiert und auf das Land projiziert wurde, hier darzulegen.⁶⁵ Sinnvoller scheint, an einem konkreten Beispiel den Bogen zurück zur Alpersschen These zu schlagen, und zu fragen, was das *Haerlemtje* von Jacob van Ruisdael (Abb. 15) tatsächlich beschreibt.⁶⁶

⁶⁴ Dazu bereits Alpers, *Kunst* (s. Anm. 1), S. 213–218; Stoichita, *Das selbstbewußte Bild* (s. Anm. 14), S. 286–298; Daniel Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Paris 1996; dt. *Vermeers Ambition*, Dresden 1996, S. 87–117, mit Lit.

⁶⁵ Vgl. Tanja Michalsky, *Natur der Nation. Überlegungen zur Landschaftsmalerei als Ausdruck nationaler Identität*, in: Klaus Bußmann, Elke Anna Werner (Hg.), *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart 2004, S. 333–354. Hier auch die Herleitung dieser Landschaften aus den sog. »Kleinen Landschaften«, die Hieronymus Cock in der Nachfolge von Pieter Brueghels Landschaftsgraphik 1559 herausgegeben hat, woran deutlich wird, daß das Bildkonzept in Flandern im 16. Jh. entwickelt worden ist.

⁶⁶ Vgl. Peter Sutton (Hg.), *The Golden Age of Landscape Painting*. Kat. Ausstellung Madrid 1994, Kat Nr. 59, mit Lit. Zu Ruisdael s. darüber hinaus: E. John Walford, *Jacob Ruis-*

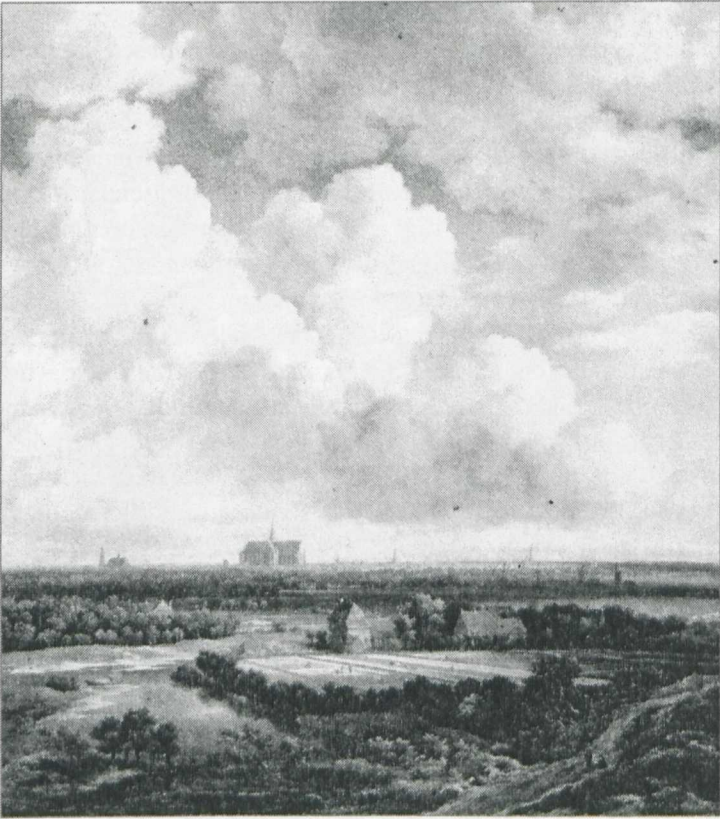


Abb. 15: Jacob van Ruisdael, Ansicht von Haarlem (um 1670)

Dargestellt ist in der Ferne die Silhouette der Stadt Haarlem, wie sie von topographischen Stichen bekannt ist. Der Betrachterstandpunkt ist wieder etwas angehoben, so daß man über die Bleiche im Vordergrund hinweg sehen und sodann die wichtigsten Gebäude der Stadt wiedererkennen kann. Ähnlich wie in den Stichen von Braun-Hogenbergs Kompendium der

dael and the Perception of Landscape, New Haven 1991; zu diesem Bild S. 154f. Vgl. zuletzt das Werkverzeichnis von Seymour Slive, *Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*, New Haven 2001, Kat. Nr. 70, S. 93–95; sowie *Jacob van Ruisdael. Die Revolution der Landschaft*, Kat. Ausstellung Hamburg, Haarlem 2002, hg. von Martina Sitt, Pieter Biesboer unter Mitarbeit von Karsten Müller, Zwolle 2002, Kat. Nr. 46, S. 141f.

Stadtansichten sitzt vorne rechts auf einem kleinen Hügel ein Zeichner mit seinem Begleiter, die als innerbildliche Zeichen für die Augenzeugenschaft und damit für jene Form der Beschreibung, gedeutet werden können, die Alpers für derartige Bilder reklamieren wollte. Zugleich gilt auch dieses Bild den Ikonologen als symbolischer Ausdruck der gereinigten Seele (mit dem Zeichen der Bleiche)⁶⁷ und Haarlems als einer gottesfürchtigen Stadt.⁶⁸ Beide Interpretationsansätze – sowohl jener der visuellen Beschreibung im Sinne der Topographie als auch jener der malerischen Umsetzung von Emblemata samt ihrer moralischen Didaxe – haben ihre Berechtigung und tragen zum Verständnis des Werkes bei. Ihr Manko liegt jedoch darin, daß sie dem Bild jeweils nur die Vermittlung einer angeblich objektiven Information oder einer anderswo formulierten Botschaft zugestehen. Läßt man sich einmal auf die genuinen Qualitäten des Bildes ein, die – wie erwähnt – von Zeitgenossen an Kunstfertigkeit, Naturimitation und dem Spiel mit der Illusion bemessen wurden, so ergibt sich darüber hinaus folgendes: Die Perspektive des Bildes insinuiert einen zwar erhobenen nicht aber unmöglichen Betrachterstandpunkt und rückt Haarlem in so große Ferne, daß nicht sie selbst, sondern ihre Einbettung in die Landschaft zum Thema wird. Diese Raumkonstruktion und das Bildformat erlauben es, den Himmel zum zweiten Protagonisten zu erheben. Mit großer *versheydenheit* sind die Wolken gestaltet, die jüngeren wissenschaftlichen Untersuchungen zum Trotz wahrscheinlich wirken.⁶⁹ Dieser Himmel bietet zugleich die Möglichkeit, das Sonnenlicht punktuell auf das Land scheinen zu lassen, so daß die Eintönigkeit der Fläche durchbrochen und darüber hinaus die Erfahrung von Momentaneität eingebracht wird, die das Augenblickshafte dieses Blickes auf das Land vergegenwärtigt. Gerade in der Betonung der Zeit als einer (wenn auch noch nicht so bezeichneten) Anschauungskategorie liegt

⁶⁷ Wilfried Wiegand, Ruisdael-Studien: Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei, Diss. Hamburg 1971, S. 101–105.

⁶⁸ Sergius Michalski, Die emblematische Bedeutung der Bleichen in den ›Haarlempjes‹ des Jacob van Ruisdael, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 31 (1992), S. 68–76, mit Lit.

⁶⁹ Vgl. John Walsh, Skies and Reality in Dutch Landscape, in: David Freedberg, Jan de Vries (Hg.), Art in History, History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture, Santa Monica 1991, S. 95–117; sowie mehrere Beiträge in: Wolken – Malerei – Klima in Geschichte und Gegenwart, hg. von der Deutschen Meteorologischen Gesellschaft, Berlin 1997; und jüngst die erneute Frage nach der Relevanz meteorologischer Beobachtungen für die Landschaftsmalerei in: Die »Kleine Eiszeit«. Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert. Kat. Ausst. Berlin 2001.

eine Qualität der Landschaftsmalerei, die der Illusion von Realität zuarbeitet.⁷⁰ Das Erfassen des Momentes ist es auch, das hier – anders als die mathematisch konstruierte Perspektive – den Eindruck eines subjektiven Erlebnisses hervorruft, den Blick dabei jedoch nicht einfriert. Mit dem Blick kann man sich zu den Arbeitern am Bleichfeld, zu dem Zeichner, ans Wasser oder auch in die dichten Wälder begeben. Die eng gesetzten braun-grünen Farbtupfer evozieren den kühlen Schatten der Bäume ebenso wie das Rot der Ziegel und Backsteine heimelige und Schutz bietende Bebauung, und das helle Grün die Wärme des Sonnenlichtes hervorrufen. Beschrieben wird hier eine mögliche Erfahrung im Blick auf die Landschaft um Haarlem – konstruiert wird ein sympathisches Verhältnis von Landschaft und Betrachter, in dem es nicht darum geht, Neues über diese Gegend zu erfahren, sondern vielmehr darum, daß hier, in der konkreten historischen und sozialen Situation Harmonie herrscht. Die wattigen Wolken und struppigen Dünensträucher bescheren gerade in ihrer gemalten Artifizialität ein ästhetisches Vergnügen, das die herbeigesehnte Harmonie sicher begünstigen konnte. Wahrnehmung und Darstellung des Landes kongruierten höchstwahrscheinlich. Worauf es ankommt, ist, daß derartige Landschaftsbilder, sogar wenn sie als Stadtansichten gelten, keine vorgefundene Realität beschreiben, sondern die Fiktion eines harmonischen Verhältnisses zwischen Mensch und Natur.

Land, Landschaft und Natur werden in derartiger Malerei in einem Erlebnisraum zusammengefaßt, auf den man politische wie religiöse Botschaften projizieren konnte. Anders als in der Graphik und deutlich anders als in der Kartographie ist die zum Teil geradezu somatisch erfahrbare Wirkmacht der bildlichen Illusion die Trägerin der Botschaft. Mit dieser Bildsprache tritt die niederländische Landschaftsmalerei selbstbewußt neben die Kartographie und formuliert ihren eigenen Beitrag zu den Fragen nach ›Beschreibung‹, ›Wahrnehmung‹ und ›Realität‹. Derart forcierte Realitätsillusion, die von Svetlana Alpers mit der ›Sehkultur‹ einer wissenschaftlich interessierten Gesellschaft erklärt wurde, ist m.E. ein Indiz für einen intellektuell wie künstlerisch reflektierten Umgang mit der Erfahrung des Landes als einem

⁷⁰ Vgl. Tanja Michalsky, *Zeit und Zeitlichkeit. Annäherungen an Jacob van Ruisdaels spätes Werk ›Der Sonnenstrahl‹*, in: Andrea von Huelsen-Esch, Jean-Claude Schmitt (Hg.), *Die Methodik der Bildinterpretation*, 2 Bde, Göttingen 2002, Bd. I, S. 117–155; dies., *Landschaft beleben. Zur Inszenierung des Wetters im Dienst des holländischen Realismus*, in: Andrea v. Huelsen-Esch, Hans Körner, Guido Reuter (Hg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln/Weimar 2003, S. 85–105.

