

Gewachsene Ordnung. Zur Chorographie Neapels in der Frühen Neuzeit

Tanja Michalsky

Ein bevorzugtes Medium, um Geschichte und Struktur von Städten darzustellen, sind Stadtansichten oder Stadtpläne. Sie spielen in der Forschung zur Geschichte von Städten eine besondere Rolle, weil sie zum einen die topographischen Gegebenheiten exakt abzubilden suchen und weil sie durch den Überblick, den sie bieten, zugleich die gewachsenen Strukturen einer Stadt verständlich erscheinen lassen.¹ Das heuristische Problem besteht dabei darin, den vermessenden, Daten projizierenden und damit scheinbar abbildenden Anteil bei der Generierung von Karten von jenem der Bedeutungszuweisung zu trennen, die ihnen ebenso eigen ist. HistorikerInnen müssen mit Karten agieren, um historische Räume zu rekonstruieren, allerdings gilt es dabei zu reflektieren, dass Karten, wie jedes andere Medium auch, ihre Botschaft generieren und räumliche Ordnungen nicht einfach abbilden, sondern überhaupt erst schaffen.² An zwei sehr unterschiedlichen Positionen lässt sich das Spektrum der Funktionen von Karten im Verständnis von Räumen der Stadt und ihren Bedeutungen aufzeigen.

1960 erschienen sowohl Bruno Zevis „Saper vedere la città“ als auch Kevin Lynch's „The image of the city“.³ Während der Stadthistoriker Zevi die Leistung des Ferrareser Renaissance-Urbanisten Biagio Rossetti als einem Bewahrer gewachsener Strukturen analysiert und infolgedessen die konkrete, gewachsene Materialität der Stadt betont, interessiert Lynch sich für die *mental maps* von Bewohnern amerikanischer Großstädte, die ganz im Gegenteil von Komplexitätsreduzierung geprägt sind. Zevi nutzt für den synchronen Vergleich von Stadtstrukturen Luftaufnahmen von Städten, die möglichst unversehrt erhalten geblieben sind. Für den diachronen Vergleich verwendet er historische Pläne, deren spezifische Repräsentationsform er allerdings kaum reflektiert. Das Verdienst seiner methodisch traditionellen Studie ist die Sensibilisierung für die Überlappung größerer historischer Entwicklungen und den konkreten planerischen Eingriff. Nichtsdestotrotz wird die Stadt bei allem Interesse an ihrer Geschichte hier letztlich auf eine ästhetische Struktur reduziert, die nicht mehr auf ihre konkrete historische Lesbarkeit hin transparent ist.

Wenn Kevin Lynch hingegen eine Luftaufnahme Bostons zunächst einer Umzeichnung mit den wichtigsten Landmarks und dann dem vereinfachten Bostonplan (Abb. 1) gegenüberstellt „that everyone knows“, verläuft die Strukturierung in ganz anderen Bahnen. Sie soll zeigen, dass die kollektive, durch Einwohnerbefragung evaluierte Wahrnehmung des städtischen Organismus von der Komplexität einer heute bereits üblichen topographischen Beschreibung weit entfernt ist, dass der erlebte städtische Raum sich nicht mit dem üblicherweise kartierten deckt. Historische Karten, Luftbilder, moderne Umzeichnungen wie

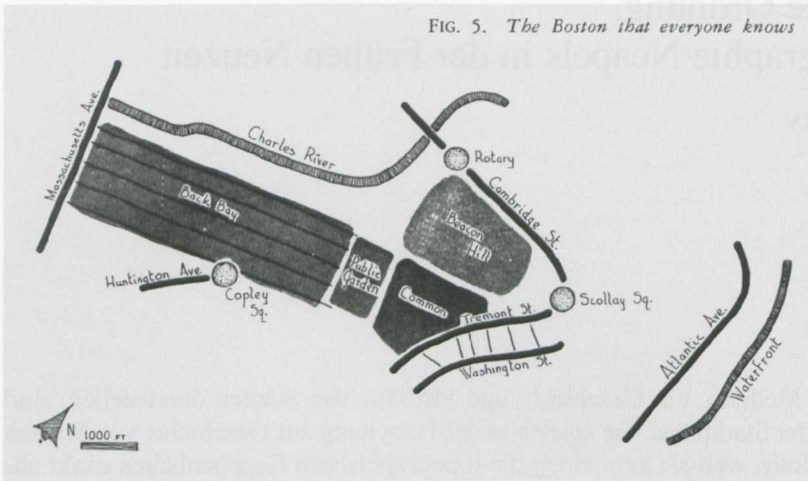


Abb. 1: Kevin Lynch, *The Boston, that everyone knows*, 1960.

auch die Skizzen der Stadt nach erinnerbaren Landmarks konstruieren jeweils andere städtische Räume, die sehr viel über die einzelne Stadt auszusagen vermögen, durch ihre Art der Darstellung aber auch das Verständnis der Stadt selbst zum Ausdruck bringen.

Im Folgenden sollen an einigen frühen Plänen, Ansichten und Beschreibungen Neapels zwei grundsätzliche Problemkomplexe behandelt werden:⁴

- a) die Historizität der Stadtpläne selbst und der Wissensmodelle, die sie repräsentieren,
- b) die Transparenz von Karten, Bildern und Texten von Städten auf die historische Realität ihrer Entstehungszeit.

Blicke und Bilder

1566 erschien in Neapel Giovanni Tarcagnotas „Del Sito, Et Lodi Della Citta Di Napoli Con Vna Breve Historia De Gli Re Svoy, & delle cose piu degne altroue ne' medesimi tempi auenute“. Es handelt sich um eine Stadtbeschreibung, die zunächst die Erscheinung der Stadt abhandelt und dann in chronologischer Reihenfolge ihre Geschichte bis zum Erscheinungsjahr des Buches erzählt.⁵

Der Autor beginnt mit dem topischen Lob von Städten als Hort und Zeichen menschlicher Zivilisation und listet etliche Qualitäten Neapels auf, die von den schönen Palästen bis hin zu den zahlreichen Adelsfamilien führen, um dann auch die Architekten und Urbanisten eigens zu erwähnen: „... nicht weniger sind jene zu loben, die uns vormachten, wie man die schönen Städte mit großartigen Bauten errichten konnte und musste, so dass es von Zeit zu Zeit (...) zu jener Anmut/Unbestimmtheit (*vaghezza*) der Bauten kam und zu einer so einzigartigen Ordnung, wie man sie alsdann wahrnimmt.“⁶ Tarcagnota ist mit diesen Argumenten ganz auf der Höhe der Zeit, wenn er die Verbindung von Planung und Geschichtlichkeit herausstreicht, Kontrolle und Kontingenz könnte man

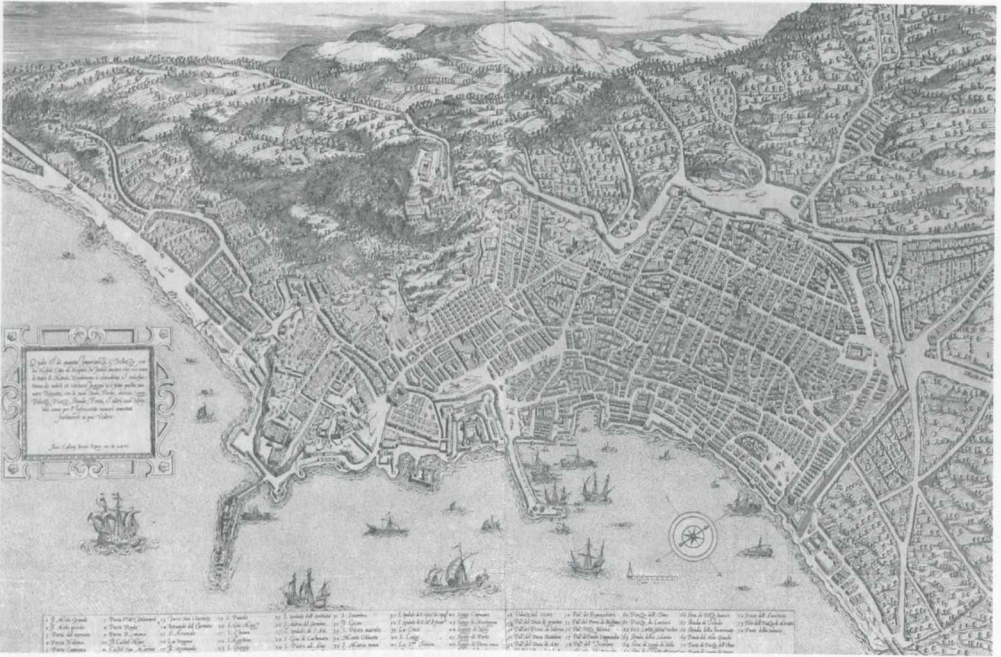


Abb. 2: Antonio Lafreri (Verleger) nach Etienne Dupérac, *Quale e di quanta, importanza e Bellezza sia la nobile Cita di Napole (...)* (Stadtplan von Neapel und Umgebung), 1566.

sagen, wenn er eben diese Faktoren benennt, die einer Stadt zu ihrer Einzigartigkeit verhelfen.⁷ Dann aber wählt der Historiker einen rhetorischen Kunstgriff, der seine Einleitung bei aller Topik besonders aussagekräftig macht: Er lässt nämlich drei Cavalieri, denen er seinen Text in den Mund legt, in einer Villa außerhalb der Stadt zusammenkommen, von wo aus sie einen fiktiven Blick auf Neapel haben, der in dem kleinen Bändchen selbstverständlich nicht gezeigt wird, den man aber in Form einer zeitgenössischen Karte respektive vogelperspektivischen Ansicht Neapels vor Augen führen kann (Abb. 2). Man traf sich bei Don Geronimo Pignatelli in einer *Villa del monte*, die über der Stadt lag, und der Gastgeber wollte, dass man wegen des lieblichen Tages in einer durchfensterten Loggia aß.⁸ „Von dort“, so heißt es, „sah man das Meer und die ganze Stadt, so als würde man sich direkt über ihr befinden.“ Ganz offensichtlich soll diese minutiöse Lokalisierung der fiktiven Gesprächspartner der Evokation eines Blickes dienen, dessen Perspektive Vogelschauansichten sehr nahe kommt – von einem erhabenen Standpunkt nämlich, der den Überblick erlaubt.⁹ In dieser privilegierten Position spricht nun der Hausherr, indem er sich zu den anderen dreht: „Habt Ihr je in Eurem Leben einen schöneren Ausblick gehabt als diesen? Wenn man ihn in einem dieser niederländischen Bilder porträtiert sehen würde, wer würde nicht sagen, dass es die erlesenste Sache der Welt wäre?“ Und ausgehend von diesem Vergleich mit der aktuellen Landschaftsmalerei führt er weiter aus, wie schön die Stadt in die Natur eingebettet sei – und wie wenig es doch bedürfe, um sich angesichts dieser außergewöhnlich schönen Natur zur erquicken. Wie auch immer man das historische Verhältnis konkreter, gemalter oder gezeichneter Bilder und

sprachlicher Evokationen von subjektiven Blicken methodisch fassen möchte, zu diesem Passus muss einem die Ansicht Neapels in den Sinn kommen, die Pieter Bruegel entweder noch in den 1550er Jahren, als er selbst in Italien war, gemalt hat (Abb. 3), oder aber wenig später in Antwerpen.¹⁰ Ihre Provenienz ist nicht geklärt, aber allein der Umstand, dass sie sich noch immer in Italien befindet, spricht dafür, dass sie für einen italienischen Auftraggeber, vielleicht sogar aus dem Umkreis der Gesellschaft am spanischen Hof Neapels, entstanden ist, dem auch die fiktiven Gesprächspartner Tarcagnotas angehören. Auch wenn das vordergründige Sujet des Bildes die Rückkehr einer siegreichen Flotte ist, so inszeniert Bruegel doch vor allem die Einbettung der Stadt in eine ‚delikate‘ Landschaft, wobei er alle Register der von Tarcagnota gelobten flämischen Malerei zieht. Als erlesen erweist sich Neapel dabei nicht nur durch die stupende Lage im Golf, sondern auch durch die bewusste Dynamisierung von Stadtmauern und Mole sowie den Hinweis auf das rechts erstaunlich hell erleuchtete „Poggioreale“. ¹¹ Ob Tarcagnota das Bild tatsächlich gekannt hat, ist nicht zu eruieren und letztlich auch nebensächlich. Es gilt vielmehr zu betonen, dass sowohl vogelperspektivische Ansichten als auch derartig orchestrierte Veduten verbreitet waren und infolgedessen beim gebildeten Leser abgerufen werden können.

Direkt darauf aber erwidert Don Giovanni d’Avalos: Sicher sei das sehr schön, aber man erfahre nicht weniger Heiterkeit, wenn man in der Stadt selbst insbesondere die schönen Paläste, die (kunstvoll) ausgestatteten Kirchen, die großartigen Versammlungsorte des Adels, und die frischen Brunnen sehe – sowie die Straßen voll der Reiter und Edelleute.¹² Und nach dem Lob der Natur und dem Lob der Stadt selbst mit ihren vielen Sehenswürdigkeiten kommt noch eine weitere Volte, die den Anblick der Stadt noch über ihre Durchquerung stellt. Don Geronimo gesteht seinem Freund gegenüber höflich ein, dass man bei dem Ritt durch die Stadt zwar vieles sehe, aber der Lärm und die Konfusion würden das Vergnügen großteils zerstören, weshalb er seine Freunde aufruft, den Blick zu genießen:¹³ „In aller Seelenruhe genießen wir diesen heiteren Überblick. Betrachtet ein wenig die Grazie und plaudert mit mir ausführlich über diese schöne Lage der Stadt. Wie Ihr seht, ist sie von den lieblichen, sie umgebenden Hügeln so geformt, als sei sie ein schönes Theater.“

Der Passus ist noch erheblich ausführlicher, doch diese Sätze genügen, um zu erläutern, welchen Stellenwert der Blick auf die ebenso gewachsene wie geordnete Stadt in der Mitte des 16. Jahrhunderts bekommen hat. Kunstvoll aufgebaut, führt das fiktive Gespräch vom Blick durch ein Fenster, das unmissverständlich die Rahmung eines Bildes meint, zunächst zu einer vogelperspektivischen Ansicht der Stadt. Konterkariert wird dieser streng gerahmte Blick auf die Einzelheiten von der Allusion eines flämischen Landschaftsbildes, in dem insbesondere die Schönheit der Natur zur Erholung des Auges geboten wird. Gleichsam mit erneutem Fokus auf die Einzelheiten des städtischen Organismus, wie ihn nur ein Plan bietet, lobt unser Autor abschließend dessen Möglichkeit eines seelenruhigen Durchstreifens der Stadt, welches er auf den folgenden Seiten seines Buches unternehmen wird. Wie ein Theater liegt die Stadt nicht nur aufgrund des halbrunden Umrisses dort, sondern weil sie explizit als Wissensspeicher lokaler Geschichte begriffen wird, wie sie im Buch behandelt wird.¹⁴

Kaum deutlicher kann ein Text des 16. Jahrhunderts das Dispositiv des ordnenden Blicks formulieren, welches sich zum einen im sprachlichen Diskurs niederschlägt, vor



Abb. 3: Pieter Bruegel d. Ä., *Ansicht von Neapel*, Öl auf Holz, 42 x 71 cm, Rom, Galleria Doria Pamphili, 1550er Jahre, (auch Farbabb. 18, S. 368–69).

allem jedoch in der Bildproduktion jener Zeit, auf die der Autor wie selbstverständlich zurückgreift – Darstellung, Vorstellung und Wahrnehmung der Stadt gehen also ganz konkret ineinander über –, aber angesichts des nunmehr breiten Konsenses darüber, dass Medien ihre Botschaft generieren, fragt sich, welchen Anteil die Bildmedien konkret am historischen Verständnis der Stadt hatten und haben.

Mehr oder weniger parallel erscheinen das Buch Tarcagnotas in Neapel und der Stadtplan von Étienne Dupérac bei Antonio Lafreri in Rom.¹⁵ Es ist sicher kein Zufall, dass dieser minutiöse Plan, dessen Details man in Reproduktionen leider nur erahnen kann, jenen Plan vertreten kann, den Tarcagnota vor dem inneren Auge seiner Leser entwirft. Text und Plan entspringen dem gleichen Interesse an der Gestalt gewordenen Geschichte, die sich in Städten manifestiert. Sie sind damit nicht allein, sondern gehören zu einer großen Gruppe von Publikationen, die sich in der Mitte des 16. Jahrhunderts mit der Geschichte von Nationen und Städten in Bild und Text beschäftigen.¹⁶ Als ein bekanntes Beispiel sei Ludovico Guicciardinis „Descrittione dei paesi bassi“ aus dem Jahr 1567 erwähnt, das in zahlreichen Folgeeditionen mit immer mehr und möglichst aktuellen Stadtplänen versehen wurde, und mit diesen schon in der ersten Ausgabe warb – sowie die „Civitates orbis terrarum“, die ab 1572 in sechs Bänden von Frans Hogenberg und Georg Braun herausgegeben wurden und Stadtansichten mit ethnographischen und historischen Informationen kombinierten.¹⁷

Nicht von ungefähr bot Lafreris Plan, der sich gegen andere zeitgenössische Entwürfe für lange Jahre hat durchsetzen können auch die Grundlage für die Karte in Braun/Hogenbergs Städtebuch, mit dem genau dieses Bild Neapels einem breiteren Publikum zugänglich wurde.

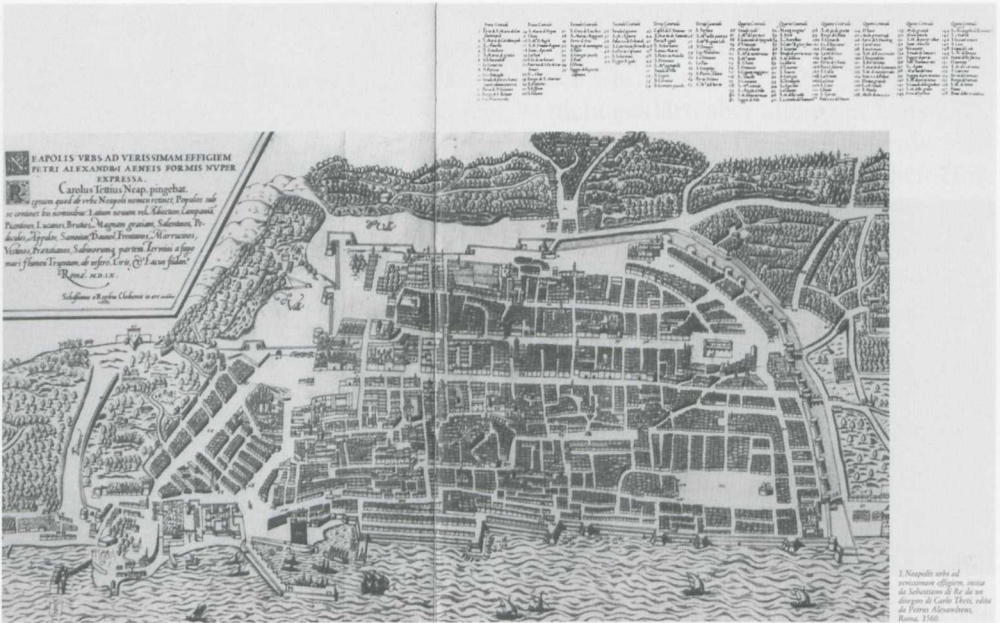


Abb. 4: Carlo Theti, *Neapolis urbs ad verissimam effigiem* (...) (Stadtplan von Neapel), 1560.

Die Ansicht befriedigt eben jene Ansprüche, die Tarcagnota mit seinen Freunden formulierte. Sie zeigt zum einen die schöne Lage der Stadt im Umkreis der sanften Hügel. Sie inszeniert das Meer weit über topographische Notwendigkeiten hinaus. Sie suggeriert eine *prospettiva*, dadurch dass auf den genauen Plan im Maßstab 1:6000 in schräger Parallelprojektion die Gebäude eingezeichnet wurden, die zwar perspektivisch zu einheitlich und insofern bezogen auf eine einende Perspektive ‚falsch‘ sind, aber doch dem Eindruck zuarbeiten, man bekäme einen Blick geboten, und sie präsentiert im Detail einzelne Bauten und Sehenswürdigkeiten, die in einer Legende benannt sind.¹⁸

In allen diesen Qualitäten ist sie dem nur sechs Jahre älteren Plan von Carlo Theti (Abb. 4) überlegen, der mit dem Interesse eines Militärkartographen eine deutlich schematischere Version vorgelegt hat, die zwar die Struktur der Stadt ebenfalls erfasst, auch den Konventionen der Vogelperspektive folgt, aber weder dem Bedürfnis nach *vaghezza* nachkommt, noch dem nach weiterer Information zu den großartigen Kirchen und Palästen.¹⁹

Man kann sich leicht vorstellen, dass die Leser von Tarcagnotas Stadtbeschreibung, die bezeichnenderweise aus einem topographischen und einem chronologischen Teil besteht, während der Lektüre Antonio Lafreris Plan (Abb. 2) neben das Buch gelegt haben. Genau so hat sich auch Abraham Ortelius, der Herausgeber des ersten modernen Atlas, des „Theatrum orbis terrarum“ (1570), den Umgang mit seinen handlichen Landkarten vorgestellt. Ortelius bezeichnete die Geographie bekanntlich als das „Auge der Geschichte“ und lobte die Karten wegen ihrer Fähigkeit, die Orte der Geschichte so vor Augen zu stellen, als seien sie gegenwärtig, so dass man Taten und Orte erkennen könne.²⁰ Dass Ortelius das Buch von Tarcagnota kannte, lässt sich daran ablesen, dass das Exemplar von

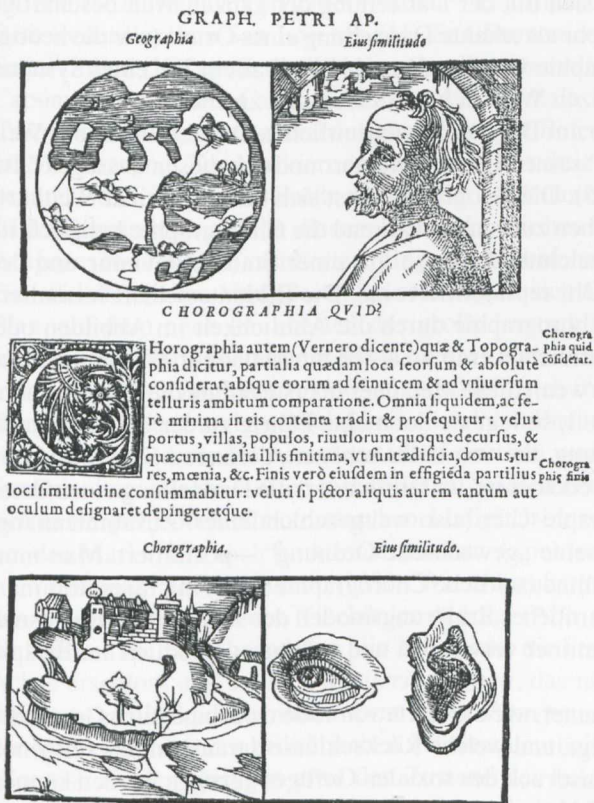


Abb. 5: Peter Apian, *Chorographie*. 1524 (aus *Cosmographicus liber*, fol. 2r).

Tarcagnota, das heute in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt wird²¹, sich einst im seinem Besitz befand. Dies sagt zwar wenig über einen direkten Bezug der beiden Texte aus, ist aber ein Indiz dafür, wie eng die Vernetzung unter den Historikern und Geographen war, die Mitte des 16. Jahrhunderts parallel an der Verknüpfung von Geschichte und topographischer Beschreibung gearbeitet haben.

Chorographie

Viele Informationen aus der geo- und kosmographischen Literatur der Zeit sprechen dafür, dass mit Karten allgemein, aber auch mit Stadtansichten das Verständnis von Geschichte eng geführt wurde, dass dem Blick auf die gewachsene Ordnung der Stadt also ein heuristisches Potential zugemessen wurde, das sich nicht in der Projektion von Daten erschöpft. Der heute selten gebrauchte, aber hier im Titel verwendete Begriff der „Chorographie“ spiegelt das historische Verständnis solcher Darstellungen. Er stammt aus der antiken Kosmographie und wird seit Ptolemaios in etwa synonym mit Topographie verwendet.²² Präziser heißt das jedoch, dass in der Chorographie Einzelheiten dargestellt

werden, während die Geographie sich mit der Darstellung der ganzen Welt beschäftigt. Chorographie bedeutet insofern mehr als ‚exakte Darstellung eines Ortes‘ (wie die heutige Verwendung des Begriffes Topographie vorgibt), denn sie ist vor allem Teil eines Systems, das antritt, die Geschichte der ganzen Welt zu beschreiben und zu erklären.

Peter Apian hat dies 1524, also am Beginn der neuzeitlichen Darstellungen der Welt, in seinem „Cosmographicus liber“ seinen Lesern erläutert und mit diesen aussagekräftigen Illustrationen versehen (Abb. 5). Die Geographie lässt sich demnach einer Weltkarte oder dem ganzen Kopf des Menschen zuordnen, während die Chorographie lediglich für die Einzelteile steht, die hier bezeichnenderweise mit einer Stadtabbreviatur und den beiden Sinnesorganen Auge und Ohr repräsentiert sind. Die Bildunterschrift formuliert, frei übersetzt, dass das Ziel der Chorographie durch die Ähnlichkeit im Abbilden oder Porträtieren der besonderen Orte erreicht werde, so als ob ein Maler nur das Ohr oder das Auge zeichnete und malte.²³ Auch wenn diese Metapher in erster Linie die Unterordnung der Chorographie verdeutlichen soll, so legt sie doch eine Fährte zu der bei Tarcagnota greifbaren sinnlichen Wahrnehmung, die von einer schönen, delikaten Stadtansicht erwartet wird. Kurz: Chorographie bedeutet im 16. Jahrhundert die Darstellung eines Ortes, die im Kontext größerer kosmographischer (also weltgeschichtlicher) Zusammenhänge dessen individuelle Qualitäten – seine „gewachsene Ordnung“ – porträtiert. Man muss sich vergegenwärtigen, dass die frühneuzeitliche Chorographie selbst mit ihren dominanten Medien, Bild und Karte, ein räumliches Erklärungsmodell des städtischen Organismus vorangetrieben hat, das wir noch immer verwenden und auf das nun endlich am Beispiel Neapels näher einzugehen ist.

Die vordringliche Frage dabei lautet, wie die Karte von 1566 denn eigentlich Geschichte und gesellschaftliche Ordnung zeigt, und welche Rückschlüsse daraus auf das zeitgenössische Verständnis der Stadt als Ausdruck des sozialen Gefüges gezogen werden können. Zur Beantwortung sei zunächst ein Umweg über moderne Karten eingeschlagen, die kurz die Stadtentwicklung nachzuvollziehen helfen.

Moderne Geschichtskarten

An den stark reduzierten Umzeichnungen zur historischen Stadtentwicklung Neapels lassen sich die Geschichte der Stadt und die Art ihrer Darstellung kurz erläutern (Abb. 6.1–4). Sie stammen aus der Neuausgabe eines historischen Stadtführers und verzeichnen (den heutigen Konventionen entsprechend) jeweils nur die für die Epoche wichtigen Neubauten und urbanistischen Veränderungen und basieren in der Verortung der Bauten auf einem modernen Plan.²⁴

Die erste griechische Gründung Parthenope befand sich auf dem Pizzofalcone (Abb. 6.1). Die Neapolis, von der der Name „Neapel“ sich ableitet, war die zugehörige Neustadt, die von den Römern weiter ausgebaut wurde. Gut zu erkennen sind das symmetrische Straßennmuster ebenso wie das Forum und die nahe dabei liegenden Theater. Außerhalb der Stadt lagen ausgedehnte kaiserliche Villen, deren Gedächtnis über die Jahrhunderte erhalten blieb.²⁵ Das mittelalterliche Neapel ist insbesondere durch die Ausdehnung nach Südwesten geprägt (Abb. 6.2). Zu Recht betont der Plan die zahlreichen, großen Kirchenneubauten, die vornehmlich unter dem französischen Königshaus Anjou im

13. und 14. Jahrhundert errichtet wurden.²⁶ Erwähnt seien der Neubau des Doms (20), die Bettelordenskirchen San Lorenzo (11), San Domenico (9) und das riesige Doppelkloster Santa Chiara (16), sowie die Wehrbauten, die teils in die Stadtmauer integriert sind (Castel Capuano (22), Castel Carmine (25)), teils außerhalb liegen, wie Castel Sant' Elmo und Castel Nuovo. Konkret städtebaulich standen die Befestigung und der Ausbau des Hafens im Vordergrund. Zur Markierung der neuen Dynastie wurden jedoch die Kirchenbauten genutzt, deren imposante Größe das Bild der Stadt damals maßgeblich geprägt haben muss. In der Renaissance, d. h. in diesem Fall in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als die Aragonesen in Neapel residierten, ging der Ausbau nach Westen weiter voran (Abb. 6.3). Die städtebaulichen Veränderungen erschließen sich allerdings weniger im Blick auf den Plan, auf dem noch am ehesten das große Lustschloss Poggioreale im angrenzenden Jagdgebiet auffällt, sondern im Blick auf die Legende, die nun weniger Kirchen aber umso mehr Paläste verzeichnet. In der Tat verschiebt sich im 15. Jahrhundert das Interesse des Königshauses und einiger Adelsfamilien auf den Bau von Profanbauten, die das Stadtbild, vergleichbar anderen Renaissancestädten, deutlich veränderten. Eine durchgreifende neue Stadtplanung, wie sie etwa in toskanischen Städten des 15. Jahrhunderts greifbar ist, lässt sich in Neapel jedoch nicht festmachen. Lediglich einzelne Plätze werden, wie die Gegend um den Markt (23), nach funktionalistischen Aspekten neu organisiert.²⁷

Vizekönig Pedro da Toledo (1532–53 im Amt) hat mit seinen urbanistischen Projekten das Neapel der spanischen Vizekönige geprägt (Abb. 6.4). Wichtigste Maßnahme war die Anlage der nach ihm benannten Via Toledo, die die Stadt im Westen mit einer ganz neuen Achse erschloss und so die *Quartieri spagnoli*, das neu errichtete, große Viertel für die Soldaten, an die Stadt zu binden vermochte. Wenn man so will, lässt sich hier die Kontrolle der Vizekönige an der militärischen Präsenz deutlich ablesen.²⁸ Die Umzeichnung des „Spanish Naples“ zeigt in etwa den Zustand des bekannten Lafreri-Planes, in dem die Stadt allerdings im aktuellen Zustand mit möglichst vielen Gebäuden und Anlagen gegeben wird.

Bereits diese kurze Vergegenwärtigung der Geschichte anhand reduzierter Pläne verändert den jeweils interessegeleiteten Blick auf das historische Stadtbild Lafreris (Abb. 2) stark. Leichter zu erkennen ist das griechisch-römische Straßenraster, das in vielen Stadtführern der Frühen Neuzeit eigens betont wurde. Durch das frühneuzeitliche Stadtbild hindurch scheint nun auch Vernachlässigtes, wie etwa das antike Forum, das ganz von Kirchenbauten verdrängt ist. Manche mittelalterliche Bauten, wie etwa das Doppelkloster S. Chiara, wirken im Wissen um ihr Entstehungsdatum noch größer und bedeutsamer. Die *Quartieri spagnoli* aus der Zeit der Vizekönige lassen sich an ihrer gleichförmigen Bauweise identifizieren. Und die vielen Kastelle, die aus unterschiedlichen Phasen der Ummauerung stammen, verdeutlichen den Schutz- und Überwachungswillen mehrerer Epochen.

Es ist offensichtlich, dass solche Karten, werden sie vor dem Hintergrund historischen Faktenwissens betrachtet, dieses Wissen ordnen und es zugleich in einem dichten, zweidimensionalen Modus vergegenwärtigen können. Dennoch bleibt die Frage offen, ob dieses Wissen mit der breiteren historischen Wahrnehmung des belebten, städtischen Raumes kongruiert, wie er Kevin Lynch in seinen Studien interessiert hat, oder ob derartige Stadtdarstellungen als Wissensspeicher nicht in erster Linie das Produkt eines spezifischen Interesses an der Verbindung von Topographie und Geschichte sind, die insbesondere Historiker und Urbanisten umtreibt – und die im 16. Jahrhundert eine gebildete

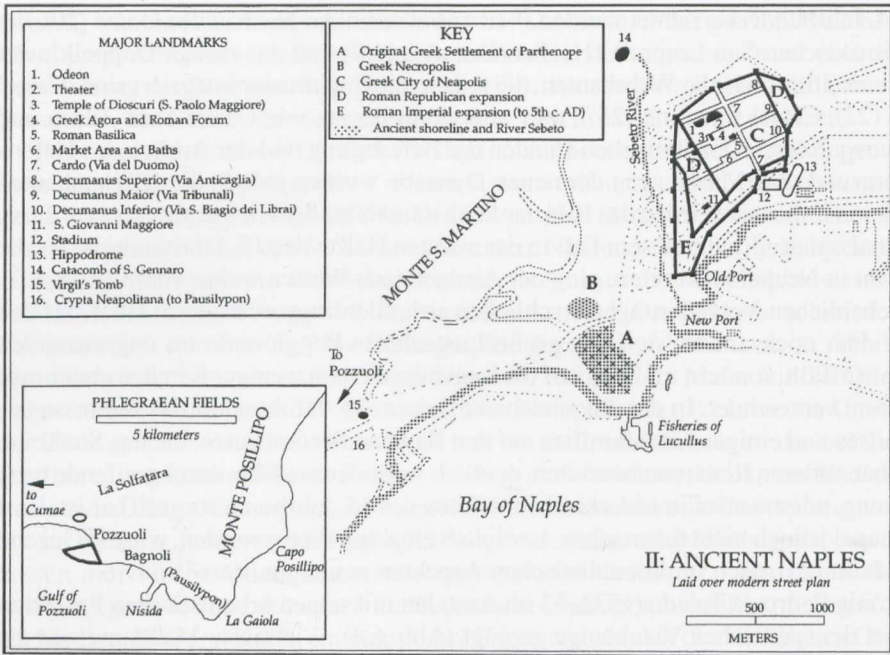
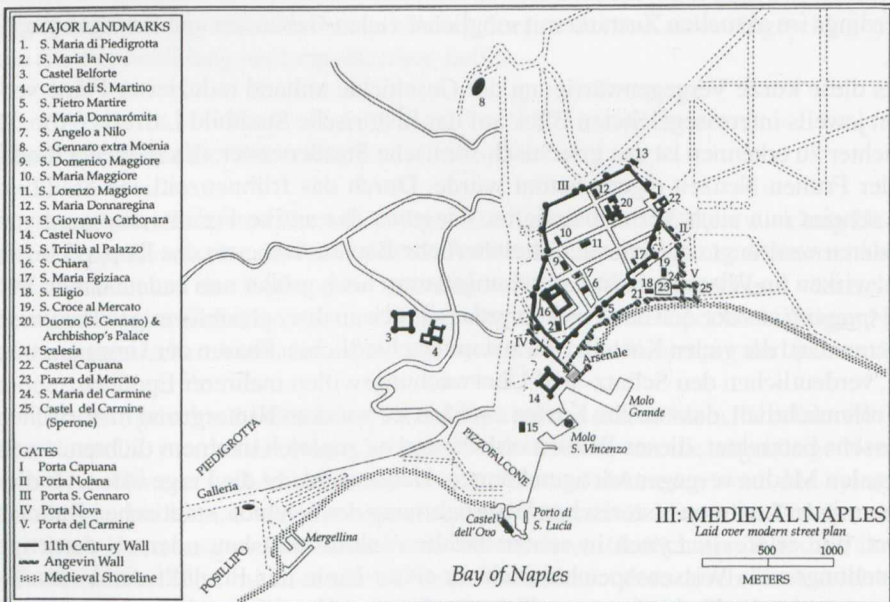
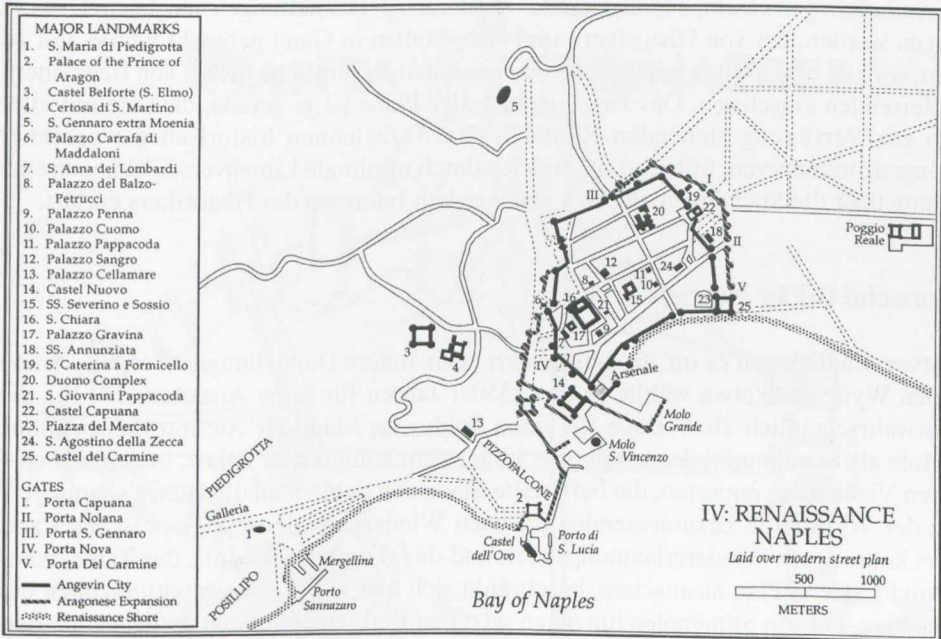
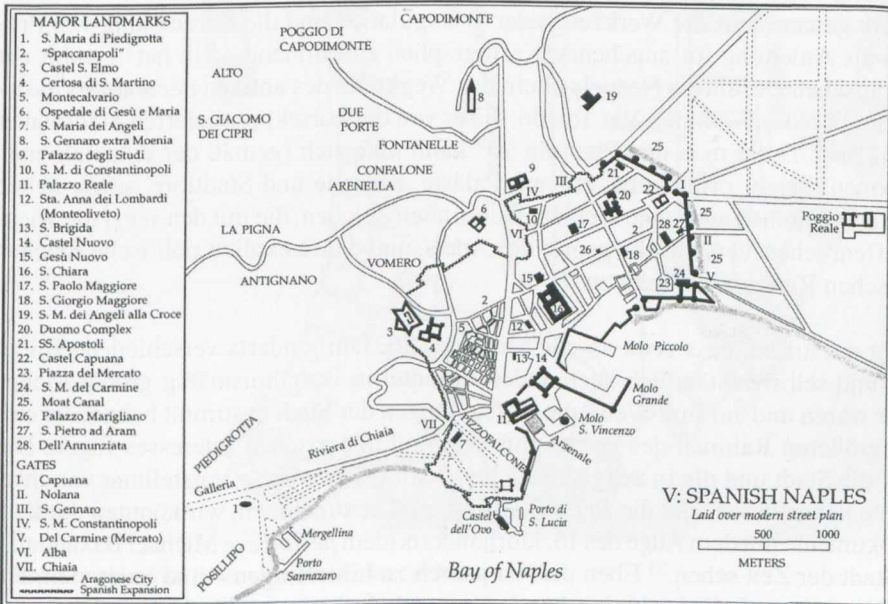


Abb. 6: 1. Antike. Moderne Geschichtskarten von Neapel





6.3. Renaissance



6.4. Das „spanische Neapel“

Käuferschaft in ganz Europa fand. Gerade weil derartige Darstellungen von jenem Diskurs getragen werden, der von Historikern und Geographen in Gang gebracht wurde, gilt zu klären, wie tief bzw. weit er reichte, und ob er sich in die räumliche Praxis von Bewohnern und Reisenden einschrieb. Das Faszinierende der Pläne ist ja gerade, dass sie mit aller ihnen zur Verfügung stehenden Rhetorik das Aufzeichnen historisch gewachsener Kontingenz inszenieren, während sie zugleich durch minimale Linienverschiebungen eine Ordnung über die Stadt legen, die sich erst aus dem Interesse des Historikers erklärt.

Historische Bilder Neapels

Selbstverständlich gab es im 16. Jahrhundert auch andere Darstellungen Neapels. Anton van den Wyngaerde etwa wählte in den 1550er Jahren für seine Ansicht (Abb. 10), die höchstwahrscheinlich als Vorlage für einen Zyklus im Madrider Alcazar dienen sollte, die Mole als Standpunkt, dergestalt dass hinter dem königlichen Palast, in dem die spanischen Vizekönige regierten, die befriedete Stadt sich lieblich an die Hänge schmiegt.²⁹ Trotz der Wyngaerde zuzumessenden präzisen Wiedergabe der topographischen Lage, gibt es kaum einen Wiedererkennungswert, und das skopische Regime, das Tarcagnotas Text und Lafreris Plan ausmachen, beschränkt sich hier auf die Ausgeschlossenheit des Betrachters. Jan van Stinemolen hingegen setzt den Betrachter auf den umliegenden Bergen ab (Abb. 9), und das Regime seiner perspektivischen Konstruktion erschwert die Betrachtung der städtischen Ordnung.

Am aussagekräftigsten für die Macht des Kartographen selbst aber ist die Version von Ieronimo Pico Fonticulano aus einem Buch von 1582 (Abb. 7), das sich explizit mit der Beschreibung von Städten beschäftigt.³⁰ Ausgerechnet ein Kartograph, der in einem anderen Werk genauestens die Werkzeuge der Triangulation und die Berechnung von Projektionen als Anleitung für angehende Kartographen zusammengestellt hat³¹, wählt zur kartographischen Definition Neapels allein das Wegkreuz des antiken *decumanus maximus* mit der bereits erwähnten Via Toledo, die er von der korrekt projizierten Stadtmauer umfängen lässt. Dreht man den Plan um 90° kann man sich (gemäß der eingefahrenen Konventionen) besser orientieren, erkennt Paläste, Kastelle und Stadttore, sowie neben ganz wenigen Kirchen auch jene kleinen, halbrunden Zeichen, die mit den *seggi* die wichtigsten, öffentlichen Versammlungsorte des Adels, und damit explizit politische Zeichen im städtischen Raum kennzeichnen.³²

Es kommt darauf an, dass etwa ab der Mitte des 16. Jahrhunderts verschiedene Bilder Neapels (und selbstverständlich auch anderer Städte) in verhältnismäßig großer Menge verfügbar waren und auf ihre Weise die Vorstellungen der Stadt bestimmt haben, die sich in einen größeren Rahmen des geographischen und historischen Interesses fügen. Der Blick auf die Stadt und die in zeitgenössischen Texten formulierte Vorstellung von ihrer Geschichte kongruieren, und die Versuchung ist groß anzunehmen, wir könnten dank all dieser Dokumente mit dem Auge des 16. Jahrhunderts (dem *period eye* Michael Baxandalls) auf die Stadt der Zeit sehen.³³ Eben dies ist jedoch zu hinterfragen – und es ist vielmehr zu bedenken, wie stark die im 16. Jahrhundert entwickelte kartographische Repräsentation einer Stadt in ihrer spezifischen, zu einem hohen Grad scheinbar neutralen Projektion des

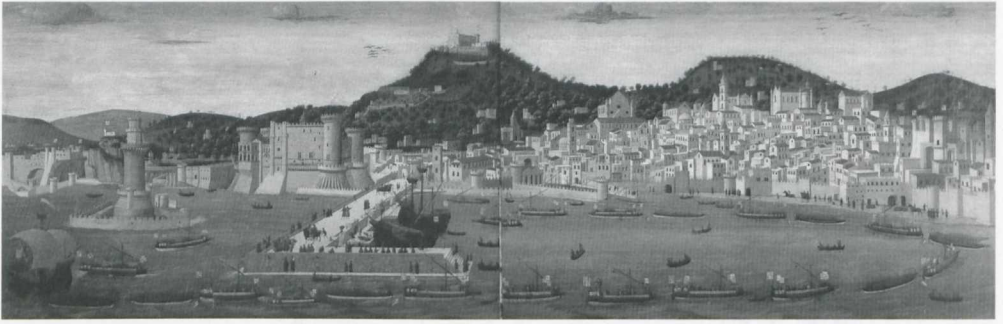


Abb. 8: Francesco Rosselli, *Tavola Strozzi*. 1472, Neapel, Museo di San Martino, (auch Farbabb. 19, S. 370–71).

Container-Raumes uns bis heute verfolgt, wenn wir versuchen, eine derart komplexe Struktur wie die Stadt zu begreifen.

Kann man etwa aus der Absenz von derartigen Darstellungen im 15. Jahrhundert schließen, dass die Stadt tatsächlich anders wahrgenommen wurde? Wie fügt sich die allseits als erste Ansicht Neapels gepriesene *Tavola Strozzi* in das Bild, die 1472 als Auftrag von Filippo Strozzi für die Rückenlehne eines Bettes angefertigt wurde, und die die Stadt ebenfalls vom Meer wiedergibt (Abb. 8)?³⁴ Auch wenn feststeht, dass die Projektion aufwendig berechnet wurde, dass hier Francesco Rosselli, der zur gleichen Zeit auch den berühmten Kettenplan von Florenz gezeichnet hat, eine sehr genaue Ansicht von Neapel geschaffen hat, so fällt doch auf, dass einzelne Bauten stärker betont werden, und so liegt es ebenfalls nahe, in dieser Wahl auch eine Bedeutung zu vermuten, die hier gleichsam direkter vermittelt wird als in den späteren Plänen. Die Chorographie bietet hier Lage, Glanz und Sicherheit der großen Stadt, wie sie maßgeblich von der vorangegangenen Herrschergeneration geschaffen wurde. Städtische Ordnung wird hier ebenfalls inszeniert, aber trotz der Weitwinkelperspektive mit zwei Fluchtpunkten bleibt sie näher an der Erfahrung und ist gerade in dieser Hinsicht ein typisches Produkt des 15. Jahrhunderts.

Marvin Trachtenberg hat 1997 am Beispiel von Florenz dafür plädiert, die mittelalterliche Planung stärker auf die innerstädtischen Perspektiven zu beziehen.³⁵ Und in einem aktuellen Tagungsband, der sich mit den Schönheitsvorstellungen von Städten im Mittelalter beschäftigt, werden ebenfalls Quartiere, Rituale, Verordnungen und heraldische Zeichen als Ordnungsfaktoren betont.³⁶ Es kommt meines Erachtens darauf an, diese allseits bekannte Komplexität und Multisensualität der historischen städtischen Räume auch dann präsent zu halten, wenn die Versuchung aufkommt, sie visuell zu rekonstruieren. Die Dekonstruktion historischer Bilder gibt Anlass genug, auch moderne Darstellungen stärker darauf zu befragen, welche Räume sie eigentlich repräsentieren sollen.

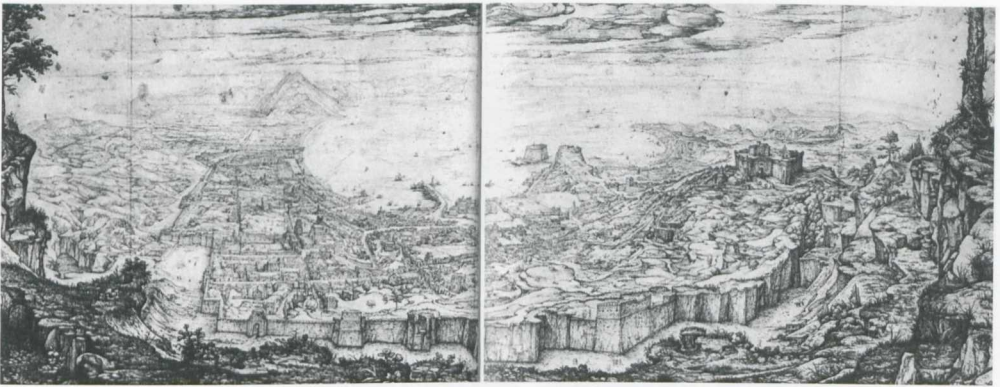


Abb. 9: Jan Stinemoelen, *Ansicht von Neapel*. 1582. Wien, Albertina.

Das historische Verständnis der Stadt

Eine anonyme Beschreibung Neapels aus dem Jahr 1444 changiert zwischen Strukturierung und Begehung des städtischen Raumes.³⁷ Sie beginnt mit der Benennung der Kastelle und ihrer Funktionalität für den König, geht über zu einigen Stadttoren, von denen sie jenes hervorhebt, durch das Alfons von Aragon ein Jahr zuvor seinen Triumphzug hielt. Scheinbar ungeordnet wechselt sie nach der Erwähnung einer Reihe von Zerstörungen im Kampf um die Stadt in ein strukturelles Register, wenn sie angibt, dass die Stadt in fünf Teile geteilt ist, die dann aber nicht topographisch beschrieben, sondern mit ihren Zeichen im öffentlichen Raum angegeben werden.³⁸ Es handelt sich um die bereits bei Fonticulano erwähnten fünf Loggien des Adels, in denen sich die *Gentilhuomini* den ganzen Tag trafen. Sodann werden im direkten Vergleich mit Venedig die Hauptachsen hervorgehoben, auf denen sich der Autor im folgenden ausgehend vom Stadttor am Markt bewegt, um die anliegenden Gewerbe (insbesondere die Sattlerei) zu benennen, die mit ihren vielen Querstraßen ein ganzes Viertel ausmachen. Bevor der Text zu rein statistischen Angaben übergeht, kulminiert der Gang durch die Stadt in folgendem Satz: „Die längste Straße der Stadt führt zur *sedia di Nido*, wo sich schöne und lange Straßen, sowie große Paläste befinden.“³⁹ Mögen die „schönen Paläste“ topisch sein, so erinnern sie doch an den gleichförmigen Darstellungsmodus der *Tavola Strozzi*. Viel frappierender sind allerdings die Übereinstimmungen mit der etwa hundertvierzig Jahre späteren Karte von Fonticulano (Abb. 7). Neben den wenigen Straßen, Stadttoren und Kastellen sind hier eben jene *sedia* eingezeichnet: Porto, Portanova, Montagna, Nido und Capuana und auch der Markt mit samt der Sattlerei (*Selleria*). Einerseits artikuliert diese Zeichnung die Ordnungsvorstellungen eines Stadtplaners am Ende des 16. Jahrhunderts, dem an Begradigungen und großen Paradestraßen gelegen ist⁴⁰, andererseits spiegelt sie die politische und soziale Struktur der Stadt und entspricht damit noch erstaunlich genau den Gegebenheiten des vorangegangenen Jahrhunderts, macht also die *longue durée* eines von Bedeutung durchsetzten städtischen Raumes deutlich, der von politischen Zeichen und Bauten geprägt war.⁴¹ Fonticulanos Plan, den man heute wohl im Unterschied zur topographischen als thematische Karte bezeichnen würde, zeigt, dass die Kartographen des 16. Jahrhunderts trotz der

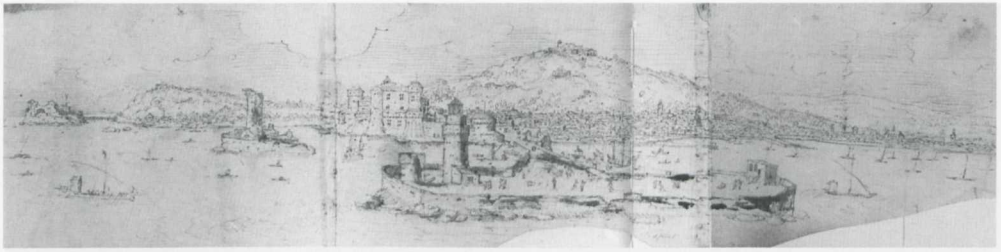


Abb. 10: Anton van den Wyngaerde, *Ansicht Neapels vom Meer*, 1550er Jahre. Oxford, Ashmolean Museum.

vorherrschenden Rhetorik des Blick-Regimes, wie ihn Tarcagnotas Text exemplifiziert, sehr genau mit Reduktionen und Bedeutungszuweisungen umzugehen verstanden – dass unser heutiges Bild von der historischen Stadt auch durch den besseren Überlieferungsstand von aufwändigen gedruckten Karten zugunsten des Überblicks verzerrt ist.

Städtischer Raum und soziale Realität

Die Wahrnehmung der städtischen Ordnung als Abbild ihrer sozialen Realität in gesellschaftlichen und marktwirtschaftlichen Kategorien ist lange vor den minutiösen Stadtplänen der Frühen Neuzeit nachzuweisen. Orientierung bieten dabei die großen Straßen, auf denen im übrigen auch die politischen Rituale wie Umzüge abgehalten wurden, die großen Paläste – und (das ist ein besonderes Phänomen, das auf der gesellschaftlichen Struktur Neapels beruht) die *sedie* oder *seggi*, die sowohl die Einteilung in Quartiere meinen, wie deren Versammlungsräume.⁴² Moderne Karten visualisieren entweder ihre Machtbereiche zum Beispiel so wie Rosalba di Meglio mit Schraffuren der Quartiere (Abb. 11), oder aber sie markieren ihre einzigartige Rolle durch eine besondere Farbgebung wie in Cesare de Setas Umzeichnung, an der die enge Nachbarschaft der *seggi* mit den Kirchen abzulesen ist, die ihre wichtigsten Kapellen beherbergten.⁴³ Kurz: der soziale Raum, den der anonyme Historiker 1444 beschrieben hat, ist wieder auf den aktuellen Karten verzeichnet, aber die Bewegung, die sich im Text sukzessiv darstellen ließ, wird nun auf Bereiche und Nachbarschaften reduziert, die sich aus dem Medium ergeben.

Der Vergleich mit diesen modernen Karten ist von Relevanz, weil sie, wenngleich verfeinert und reflektiert, mit dem zuvor besprochenen Problem konfrontiert sind – dem Problem, historische soziale Räume auf das topographisch bestimmte Kontinuum einer Karte zu beziehen. Es begegnen sich hier die Kontingenz der gewachsenen Stadt mit allen ihren Verwerfungen und die Kontrolle des Historikers, der Bedeutung darauf projiziert.

Wie aber sind die historischen Bewohner einzubeziehen, die, anders als die eingangs zitierten Adligen auf der *Villa sopra monte*, meist keinen Überblick haben, sondern sich in der Benutzung der Stadt eigene Bedeutungsmuster zurechtgelegt haben, die mit der Geschichte der Stadt zu tun haben, die aber auch durch Funktionen, Rituale etc. konturiert werden⁴⁴? Trotz aller guten Absicht, sich mit modernen Karten der historischen Realität zu nähern, sie zu strukturieren und verständlich zu machen, wird das historische Erleben der Stadt gerade durch dieses Verfahren von einem jüngeren Medium überlagert, das

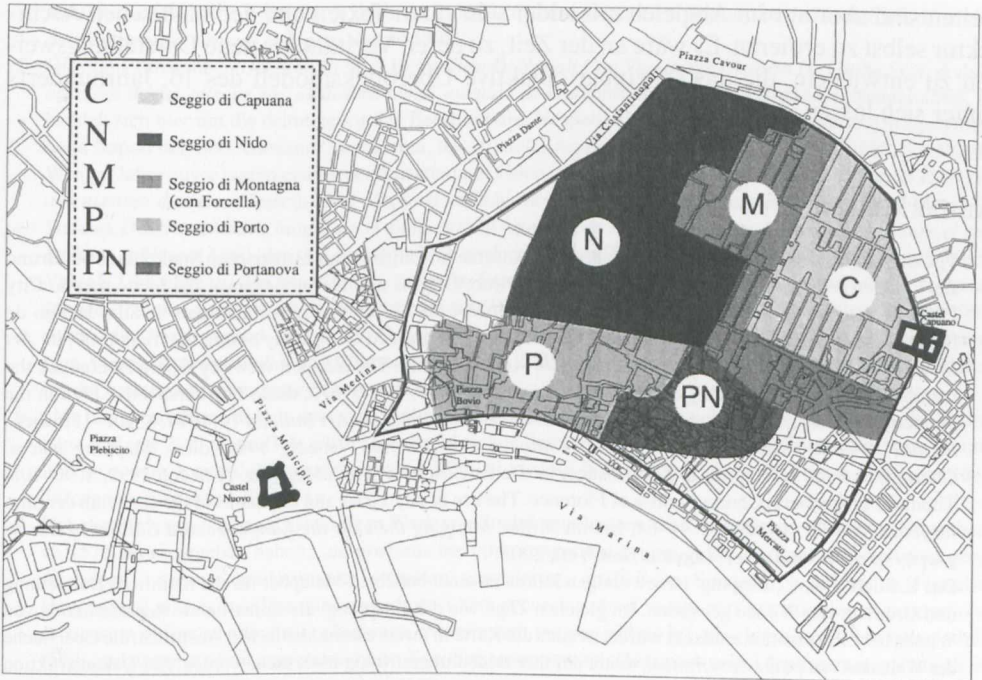


Abb. 11: Moderner Stadtplan von Neapel mit Einzeichnung der seggi.

einen Überblick suggeriert. Um es noch einmal zu betonen: Das nach wie vor aktuelle Problem im Verständnis der Stadt als einem gleichermaßen gewachsenen Organismus und einer ständig neu geordneten Struktur manifestiert sich auch in den Medien, mit denen die Stadt dargestellt wird. Auch und gerade in Zeiten von Google-earth, das den Satellitenblick scheinbar für jeden bereit hält, bleibt es ein unhintergebares Dilemma, wenn man zwischen der unübersichtlichen, über Jahrhunderte gebauten Materialität und dem ihr inhärenten sozialen Raum durch kartographische Reduzierung zu vermitteln sucht, weil die historische Wahrnehmung dieses Raums von der scheinbar objektivierbaren Topographie meist verdrängt wird.

Am Beispiel Neapels sollten die vorangehenden Ausführungen Folgendes deutlich machen: Die frühneuzeitliche Chorographie Neapels ist in erster Linie Teil eines seinerseits historischen geschichtswissenschaftlichen Diskurses, der im 16. Jahrhundert mit Karten und kartenähnlichen Abbildungen sein genuines Medium gefunden hat, um historische Ereignisse und soziale Räume gleichsam im Territorium zu verankern und so die Kontingenz geschichtlicher Ereignisse wenigstens ex post zu kontrollieren. Auch wenn Karten heutzutage zumindest in der theoretischen Geographie längst dekonstruiert sind, entfalten sie noch immer ihre faszinierende Macht, indem sie es scheinbar ermöglichen, den schwer greifbaren historischen Fakten einen Raum und damit auch Realität zu verleihen. Viele der von der sozialen Realität geleiteten räumlichen Vorstellungen und Ordnungen älterer

Zeiten sind aber nur im Abgleich mit leider sehr raren Texten und der städtischen Architektur selbst zu eruieren. Es wäre an der Zeit, zu deren Verständnis neue Darstellungsweisen zu entwickeln, die das scheinbar objektive Überblicksmodell des 16. Jahrhunderts hinter sich lassen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. die wegweisenden, methodisch reflektierten Ansätze im Umgang mit historischen Stadtplänen bei Bruno Zevi, *Saper vedere la città*, Turin 1960; John A. Pinto, Origins and Development of the Iconographic City Plan, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 35, 1976, S. 35–50; Jürgen Schulz, Jacopo de Barbari's View of Venice: Map Making, City Views and Moralized Geography before the Year 1500, in: *Art Bulletin* 60, 1978, S. 425–475; mehrere Aufsätze von Lucia Nuti, The mapped views by Goerg Hoefnagel: the merchant's eye, the humanist's eye, in: *word & image* 4, 1988, S. 545–570; dies., The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language, in: *Art Bulletin* 76, 1994, S. 105–128; dies., *Ritratti di città: visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venedig 1996; dies., Mapping places. Chorography and Vision in the Renaissance, in: Denis Cosgrove (Hg.), *Mappings*, London 1999, S. 90–108; Thomas Frangenberg, Chorographies of Florence. The use of city views and city plans in the sixteenth century, in: *Imago Mundi* 46, 1994, S. 41–64; Naomi Miller, *Mapping the city: the Language and Culture of Cartography in the Renaissance*, London/New York 2003.
- 2 Das Kartieren, bzw. ‚mapping‘ ist seit einigen Jahren zu einer beliebten Metapher für die räumliche Darstellung und Ordnung von Wissen geworden. Im gleichen Zuge wie das ‚mapping‘ als sinnstiftende Repräsentation von Wissen bzw. Information entdeckt wurde, ist auch die Karte in ihrem essentialistischen Anspruch, die Oberfläche der Welt exakt zu projizieren, immer weiter auf ihre Bedeutungsstiftung untersucht worden. Zur Dekonstruktion von Karten als realitätsabbildende Medien s. Stephen Bann, The truth in mapping, in: *word & image* 4/2, 1988, S. 498–509; Christian Jacob, *L'empire des cartes: Approches théoretique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris 1992 (engl. Ausgabe: *The Sovereign Map*, Chicago/London 2006); 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, S. 231–247; Denis Wood, *The power of maps*, New York 1992; Geoff King, *Mapping reality. An exploration of cultural cartographies*, New York 1996; Daniel Dorling/David Fairbairn (Hg.), *Mapping. Ways of Representing the World*, London 1997; Denis Cosgrove, Introduction: Mapping Meaning, in: Ders. (Hg.), *Mappings*, London 1999, S. 1–23; Ute Schneider, *Die Macht der Karten. Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute*, Darmstadt 2004. Grundlegende Überlegungen zum historisch kritischen Umgang mit Karten stammen aus meiner Habilitationsschrift: Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination. Niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit in Geographie und Malerei*, im Druck.
- 3 Zevi (wie Anm. 1); Kevin Lynch, *The Image of the city*, Cambridge 1960, S. 16–25; vgl. dazu den Beitrag von Kirsten Wagner in diesem Band.
- 4 Vergleichbare Analysen könnte man an den meisten kartographisch dokumentierten Städten machen. Dass die Wahl auf Neapel gefallen ist, liegt allein in dem Umstand begründet, dass ich hier das meiste historische und kunsthistorische Vorwissen einbringen kann. Vgl. erste Überlegungen zu dem Thema in einem Aufsatz zur Sepulkralskulptur Neapels: Tanja Michalsky, Die Porosität der städtischen Bühne. Neapolitanische Familienkapellen um 1500 als Knotenpunkte lokaler Selbstdarstellung, in: Carolin Behrmann u. a. (Hg.), *Grab, Kult und Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung*, Köln u. a. 2007, S. 104–129, bes. S. 104–111. Die konkrete Untersuchung wäre nicht möglich ohne die zahlreichen Arbeiten von Cesare de Seta, der sich seit Jahrzehnten der Aufbereitung der neapolitanischen Stadtentwicklung und ihrer kartographischen und bildlichen Darstellung widmet. Vgl. Cesare de Seta, *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, Bari 1973; ders., The urban structure of Naples: utopia and reality, in: Henry A. Millin u. a. (Hg.), *Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: the representation of architecture*, London 1994, S. 349–371; ders., *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Neapel 1997; ders., *Napoli. La città nella storia d'Italia*, Rom/Bari 2004; ders./Alfredo Buccaro (Hg.), *Napoli e i centri della provincia. Iconografia delle città in Campania*, Neapel 2006; hier insb. der Beitrag von Maria Iaccarino, L'evoluzione dell'iconografia di Napoli, dal XV al XIX secolo, S. 99–112. Vgl. auch Massimo Rosi (Hg.), *Napoli, stratificazione storica e cartografia tematica*, Neapel 1991; Maria Forcellino, Considerazioni sull'immagine di Napoli. Da Colantonio a Bruegel, in: *Napoli*

- nobilissima* 30, 1991, S. 81–96; Vladimiro Valerio, *Piante e vedute di Napoli dal 1486 al 1599. L'origine dell'iconografia urbana europea*, Neapel 1998.
- 5 Giovanni Tarcagnota, *Del Sito, Et Lodi Della Citta Di Napoli Con Vna Breve Historia De Gli Re Svoi, & delle cose piu degne altroue ne' medesimi tempi auenute di Giouanni Tarchagnota di Gaeta*, Neapel 1566. Es handelt sich hier um die dritte gedruckte Beschreibung Neapels. Vgl. dazu Franco Strazzullo, Un descrittore della Napoli del '500. Giovanni Tarcagnota, in: *Atti della Accademia Pontaniana*, N.S. 38, 1989, S. 131–141. Wenige Jahre zuvor waren erschienen Benedetto di Falco, *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Brescia 1549 (der sich vornehmlich auf die antiken Überreste bezieht) und Pietro De Stefano, *Descrittione de i luoghi sacri della città di Napoli, con li fondatori di essi, reliquie sepolture et epitaphii (...)*, Neapel 1560 (der sich ausschließlich an den sakralen Bauten und Institutionen der Stadt orientiert). Vgl. als Überblick zu den Stadtführern Neapels: Francesca Amirante u.a. (Hg.), *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, Neapel 1995; sowie die hervorragende redigierte Onlineausgabe einiger Texte www.memofonte.it/index.php?option=com_content&task=view&id=40&Itemid=329 (1. Juli 2008), in der allerdings Tarcagnotas Text nicht erhalten ist, der bislang keine moderne Edition erfahren hat.
 - 6 „Ma non meno degno di lode sono queglii altri, che mostrarono poi come si potessero & dovessero le belle città bene ordinate & di magnifici edifici adorne fabricare; ben che penso io, che di tempo in tempo, come di tutte le cose avviene, a quest'ultima vaghezza di edifici si venisse & di ordine così distinto come poscia si vede.“ Tarcagnota (wie Anm. 5), fol. 1v.
 - 7 Vgl. die Einleitung zum sechsbändigen Werk von Stadtdarstellungen, die Georg Braun und Frans Hogenberg ab 1572 herausgegeben haben, „ad praesens me opus convertam in quo quidam ornamenta vniverso periti Architecti vrbium, oppidorumque; structura conzulerint, artificiosae Simonis Novellani, & Francisci Hogenbergij manus, mirifica quadam industria, tam accuratae, & ad viuum partium singularum proportione, & vicorum ordine ad admussim observaro, expresserunt vut non icones & typi vrbium, sed vrbes ipsae, admirabili caelaturae artificio, spectantium oculis subiectae appareant. Quas partim ipsi depinxerunt, partim ab iis, sagaci diligentia conquisitas, atque depictas acceperunt, qui singulas quasque vrbes perlustrarunt. ... In quo topographicae vrbium oppidorumque descriptiones tam geometrica, quam perspectiva pingendi ratione, cum genuina situs, locorum, moeniorum, publicorum & pruatorum aedificiorum observatione, singularem artium industria atque praesidio sunt delineare.“ in: Raleigh A. Skelton (Hg.), *Civitates orbis terrarum*, 1572–1618. Bd. I, Amsterdam 1965, D2.
 - 8 „(...) in una di queste ville del monte, che soprasta alla città (...) volle, che in vna loggia isfinestrata, perche era una giornata amenissima, si mangiasse (...)“ (Tarcagnota, wie Anm. 5, fol. 2v). Zum Palastbau in Neapel und Umgebung, sowie den Problemen, die mit dem großen Zuzug von Adeligen seit dem Ende des 16. Jhs. verbunden waren, s. Gerard Labrot, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530–1734*, Neapel 1979, Kap. I und II.
 - 9 „Et eendosi riposati alquanto, perche da quella loggia si vedeva il mare, & la città tutta come se le fossero stato sopra, il Sign. Don Geronimo volto verso gli altri con certa maraviglia incominciò in questo modo a dire: „Vedeste mai per vita vostra la piu bella prospettiva di questa? Se si vedesse ritratta in uno di questi quadri di Fiandra, chi non direbbe, che questa fosse la piu delicata cosa del mondo?“ Tarcagnota (wie Anm. 5), fol. 3r.
 - 10 Das Bild ist in Öl auf Holz gemalt und misst 42 x 71 cm. Es befindet sich in Rom in der Galleria Doria Pamphilii. Vgl. dazu Gustav Glück, *Das große Bruegel-Werk*, Wien/München 1963, S. 37; Roger H. Marijnissen, *Bruegel*, Antwerpen 1988, S. 381 f.; Philippe und Françoise Roberts-Jones, *Pieter Bruegel der Ältere*, München 1997, S. 281 f. Das Werk ist weder signiert noch datiert, die Zuschreibung an Bruegel wird aber allgemein angenommen. Erstaunlicherweise liegt bis heute keine weiterreichende Deutung dieses Bildes vor, obgleich das Gesamtwerk Pieter Bruegels in den letzten Jahrzehnten eine Reihe von komplexen Einzelinterpretationen erfahren hat. Zuletzt zur Italienreise Bruegels s. Nils Büttner, „Quid Siculas sequeris per mille pericula terras?“. Ein Beitrag zur Biographie Pieter Bruegels d. Ä. und zur Kulturgeschichte der niederländischen Italienreise, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27, 2000, S. 209–242.
 - 11 Ohne die Auftraggeber zu kennen, lässt sich kaum erklären, warum gerade Poggioreale diese Betonung erfährt, weil es zwar am Ende des 15. Jh. das berühmteste Jagdschloß Italiens war, das maßgeblich unter Alfons II. von Aragon errichtet wurde und von vielen Zeitgenossen gelobt wurde, weil es aber seit der Herrschaft der Vizekönige 1504 sehr schnell verfiel und heute gänzlich unter Bahnliesen verschwunden ist, s. dazu (mit Aufarbeitung der komplizierten Forschungsgeschichte) zuletzt: Giulio Pane, Nuove acquisizioni su Poggioreale, in: *Napoli nobilissima* 5, ser. 5, 2004, S. 189–198; Cettina Lenza, Dal modello al rilievo: La

- villa di Poggioreale in una pianta della collezione di Pierre-Adrien Pâris, ebd., S. 177–188. Zur außergewöhnlichen Anlage des Schlosses s. Ulrika Kiby, Poggioreale. Das erste Nymphäum der Renaissance, in: *Die Gartenkunst* 7, 1995, S. 68–79. Roberts-Jones (wie Anm. 10) erwägen, ob das Bild im Besitz des Bruegel-Sammlers Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle war (S. 282). Zu dem Blick, den diese Ansicht bietet, vgl. de Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo* (wie Anm. 4), S. 25.
- 12 „Bellissima certo, Ma non minore giocondità si sente, quando dentro la città istessa si veggono in particolare i bei palagi, le ornate chiese, i magnifici seggi, le fresche fontane, & le strade da tanta cavalleria & da così honorato popolo frequentate.“ Tarcagnota (wie Anm. 5), fol. 3r.
- 13 „ma lo strepito, & la confusione delle genti toglie gran parte di quel diletto. Il che qui hora à noi non avviene, che con ogni nostra quiete di animo godiamo di questa generale & gioconda vista, quale io poco avanti essere diceva. Miriate un poco di grazia & discorriate meco in particolare questo bel sito della città. Vedete come è egli maraviglioso, & quasi fatto studiosamente tale dalla natura. La città é situata & formata come vedete à guida di vn bel teatro, insieme con questi ameni colli, che alle spalle le sono & che la circondano da questa parte“, Tarcagnota (wie Anm. 5), fol. 3r. Der Topos vom sog. „Reisen im Lehnstuhl“ findet sich durchgängig in der chorographischen Literatur des 16. Jhs., s. dazu Skelton in Braun/Hogenberg (wie Anm. 7), S. VII; Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000, S. 171, mit Lit. Auch Thomas Frangenberg (wie Anm. 1), S. 49, erwähnt, dass Touristen der Frühen Neuzeit geraten wurde, vor der Reise die Stadtpläne zu studieren.
- 14 Vgl. zum Begriff des Theaters Frances A. Yates, *Theater of the World*, Chicago 1969. Zahlreiche Kartensammlungen tragen den Titel „Theatrum“, vgl. etwa Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen 1570, den ersten modernen Atlas avant la lettre.
- 15 Vgl. zu diesem Plan Michelangelo Schipa, Una pianta topografica di Napoli del 1566, in: *Napoli nobilissima* 4, 1895, S. 161–166.
- 16 Zu Herstellung, Vermarktung und Rezeption von Karten in Italien s. David Woodward, *Maps as Prints in the Italian Renaissance: Makers, Distributors and Consumers*, London 1996, S. 100 f. Woodward betont die weite Verbreitung gedruckter Karten auch in Italien (das wegen mangelnder Inventare auf diesem Gebiet schlechter erforscht ist als die Niederlande). Sie wurden wie andere grafische Produkte gehandelt und gesammelt (auch gemeinsam eingebunden), sowohl ästhetisch wie auch intellektuell geschätzt. Ihre Rolle für die Verbreitung von Wissen und Vorstellungen von der Welt ist kaum zu überschätzen.
- 17 Ludovico Guicciardini, *Descrittione dei paesi bassi*, Antwerpen 1567; Braun/Hogenberg (wie Anm. 7). Zu Guicciardini vgl. Pierre Jodogne (Hg.), *Lodovico Guicciardini (1521–1589): Actes du Colloque international 28, 29 et 30 mars 1990*, Brüssel 1991; v. a. Fernand Hallyn, Guicciardini et la topique de la topographie, S. 151–161; und Frank Lestringant, Lodovico Guicciardini Chorographe: de la grande a la petite Belgique, S. 119–134, der Guicciardini als Zeugen einer neuen Geschichtsauffassung anführt. Vgl. zu den Illustrationen der verschiedenen Ausgaben Henk Deys u.a. (Hg.), *Guicciardini illustratus. De kaarten en prenten in Lodovico Guicciardini's „Beschrijving van de Nederlanden“*, Utrecht 2001.
- 18 Vgl. zur Genauigkeit der in der Karte verarbeiteten Daten Daniela Stroffolino, *Techniche e metodi di rappresentazione della città dal XV al XVII secolo*, in: Cesare de Seta/Alfredo Buccaro (Hg.), *Napoli e i centri della provincia. Iconografia delle città in Campania*, Neapel 2006, S. 33–45, hier S. 42.
- 19 Zum Begriff der *vaghezza* in der italienischen Kunsttheorie und insbesondere im Bezug auf die Landschaftsmalerei s. Karen Hope Goodchild, *Towards an Italian Renaissance Theory of Landscape*, PhD University of Virginia, Ann Arbor 1998, S. 83–100. Der Begriff leitet sich von *vagare*, also wandern, ab, verbindet Wandern, Begehren und Schönheit und meint im metaphorischen Sinne auch (weibliche) Sinnlichkeit, die in der Malerei vor allem durch Farbe transportiert wird.
- 20 „Geographia, quae merito a quibusdam historiae oculus appellata est“, heißt es bei Ortelius (wie Anm. 14) in der unpaginierten Vorrede; später: „si Tabulis ob oculos propositis liceat quasi praesentem, res gestas, aut loca in quibus gestae sunt, intueri“. Darüber hinaus lobt er sie wegen ihrer Einprägbarkeit, die dazu diene, die Geschichte selbst, die in den Karten vergegenwärtigt ist, länger im Gedächtnis zu behalten („Tabulis his quasi rerum quibusdam speculis nobis ante oculos collocatis, memoriae multo diutinus inhaerent“, ebd.), wörtlich übersetzt: „Tafeln, die gleichsam wie Spiegel der Realität vor unseren Augen aufgestellt sind, verlängern die Erinnerung.“ Vgl. dazu Tanja Michalsky, „Geographia quae meritis a quibusdam historiae oculus appellata est“ (Ortelius 1570). Zur Visualisierung von Geschichte in frühneuzeitlichen Karten, in: *Kartographische Nachrichten* (Publikation der Vorträge auf der historischen Sektion der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Kartographie in Oldenburg) (2009).

- 21 Der Name ist handschriftlich eingetragen und scheint bei Abgleich mit der Schrift Ortelius' in seinem *Album amicorum* authentisch.
- 22 Vgl. Woodward 1996 (wie Anm. 16), S. 5–7; Tanja Michalsky, Medien der Beschreibung. Zum Verhältnis von Kartographie, Topographie und Landschaftsmalerei in der Frühen Neuzeit, in: Jürg Glauser/Christian Kiening (Hg.), *Text-Bild-Karte. Kartographie der Vormoderne*, Freiburg 2007, S. 319–349, bes. S. 325–329, mit Lit.
- 23 „Finis verò eiusdem in effigienda partilius loci similitudine consummabitur: veluti si pictor aliquis aurem tantum aut oculum designaret depingeretque“, vgl. *Cosmographicus Liber. Libellus de locorum describendorum ... per Gemmam Phrysiem*, Antwerpen 1533, fol. 3r. Auch William Cuningham unterscheidet in seinem „Cosmographical Glasse“ 1559 zwischen der Kosmographie mit dem Bild des Globus als „the heavens containe in them the earth“, der Weltkarte „without circles, representeth th'earth, set forth with Waters, Hylles, Mountaynes, and such like“ als Geographie und führte als Beispiel für die Chorographie an: „th'excellent Citie of Norwych, as the forme of it is, at this present 1558“ begleitet von einer perspektivischen Ansicht der Stadt, vgl. William Cuningham, *The Cosmographical Glasse*, London 1559, im Faksimile neu herausgegeben Amsterdam/New York 1968, S. 7 f.
- 24 Eileen Gardiner (Hg.), *Naples. An early guide by Enrico Bacco & Cesare d'Eugenio Carracciolo*, New York 1991. Den besten Überblick zur Geschichte der Stadt seit dem Mittelalter bietet Giuseppe Galasso, *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266–1860*, Neapel 1998.
- 25 Vgl. zur Stadtentwicklung Neapels in der Antike Wolfram Döpp, *Die Altstadt Neapels. Entwicklung und Struktur*, Marburg/Lahn 1968; Paul Arthur, *Naples, from Roman town to city state. An Archeological Perspective*, Rom 2002; Anna Andreucci Ricciardi, Forma Urbis e scacchiera ippodanea, in: Rosi (wie Anm. 4), S. 14–23; Christoff Neumeister, *Der Golf von Neapel in der Antike. Ein literarischer Reiseführer*, München 2005.
- 26 Vgl. dazu Tanja Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 157), Göttingen 2000, S. 92–154; Caroline Bruzelius, *The Stones of Naples. Church Building in Angevin Italy, 1266–1343*, New Haven/London 2004.
- 27 Vgl. zu Neapel in der Renaissance Jerry H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton 1987; Andreas Beyer, *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*, Berlin 2000. Seit vielen Jahren wird erwartet: Andreas Beyer und Thomas Willette (Hg.), *Art and Historical Consciousness in Renaissance Naples* (Artistic Centers of the Italian Renaissance), New York (Cambridge University Press).
- 28 Vgl. dazu Giulio Pane, Pietro di Toledo viceré urbanista, in: *Napoli nobilissima* 14, 1975, Heft 3, S. 81–95, Heft 5, S. 189–196; Giuseppe Coniglio, *Il viceregnò di don Pietro di Toledo, 1532–53*. 2 Bde., Neapel 1984; Guido d'Agostino, *Per una storia di Napoli capitale*, Neapel 1988, Kap. II: Capitale e Viceregnò; Daria Margherita, *La strada di Toledo nella storia di Napoli*, Neapel 2006.
- 29 Vgl. Richard L. Kagan, Philipp II and the Art of the Cityscape, in: *Journal of Interdisciplinary History* 17, 1986, S. 115–135; ders. (Hg.), *Spanish Cities of the Golden Age: The Views of Anton van den Wyngaerde*, Berkeley 1989; Montserrat Galera Monegal, *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciutats i de fets d'armes a l'Europa del Cinc-cents. Cartobibliografia raonada dels dibuixos i gravats, i assaig de reconstrucció documental de l'obra pictòrica*, Barcelona 1998.
- 30 S. Pico Ieronimo Fonticulano, *Breve descrizione di sette illustri città d'Italia*, L'Aquila 1582, neu hg. und kommentiert v. Mario Centofanti, L'Aquila 1996. Vgl. Stroffolino (wie Anm. 18) S. 40 mit weiterer Lit.
- 31 Das Werk wurde posthum von seinem Bruder herausgegeben: *Geometria di Ieronimo Pico Fonticulano dell'Aquila*, L'Aquila 1597.
- 32 Vgl. die Bemerkung „i magnifici seggi“ bei Tarcagnota (das gesamte Zitat in Anm. 12).
- 33 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Florence*, Oxford 1972, Kap. II; vgl. Allan Langdale, Aspects of the critical reception and intellectual history of Baxandall's Concept of the Period Eye, in: Adrian Rifkin (Hg.), *About Michael Baxandall*, Oxford 1999, S. 17–34; Adrian Randolph, Gendering the period eye: ‚Deschi da parto‘ and renaissance visual culture, in: *Art History* 27, 2004, S. 538–562. Vgl. den Versuch, neben dem Blick der Zeit jenen eines gesellschaftlich und kulturell geprägten Ortes stärker zu machen: Tanja Michalsky, *The Local Eye. Formal and Social Distinctions in Late Quattrocento Neapolitan Tombs*, in: *Art History* (2008), erscheint im September.
- 34 Zur Tafel vgl. ausführlich de Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo* (wie Anm. 4) S. 11–22, hier auch der Vergleich mit den folgenden Stadtplänen und anderen Bildern (S. 31–53); sowie ders., *Urban structure* (wie Anm. 4) S. 363–367, mit der Zuschreibung der Tafel an Francesco Rosselli, der auch den sog. „Kettenplan“

- von Florenz angefertigt hat. Zuletzt mit ausführlichen Lit. Angaben Kat. Nr. 1 in: De Seta/Buccaro (wie Anm. 4), S. 113.
- 35 Marvin Trachtenberg, *The Dominion of the Eye: Urbanism, Art and Power in Early Modern Florence*, Cambridge 1997.
- 36 Michael Stolleis/Ruth Wolff (Hg.), *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, Tübingen 2004, vgl. meine Rezension in: *Das Mittelalter* 12, 2007, S. 211.
- 37 Cesare Foucard, Descrizione della città di Napoli e statistica del regno nel 1444, in: *Archivio storico per le province napoletane* 2, 1877, S. 725–757.
- 38 „La ditta citade se parte in cinque parti e cinque sedie (...) le qual Sedie sonno lozie lavorate e ornate, dove se reduce tuti i zentilhuomini delle ditte contrade (...)“, ebd. S. 732.
- 39 „Poy se va al diritto, e per longa se trova la strata Capuana, la quale è la piu dritta e longa strata sia in Napoli, vegnendo verso la sedia di Nido. E in quella sedia de nido se trova de belle e longe strate e magni palaci“. Ebd., S. 735.
- 40 Im zugehörigen Text, in dem Neapel immer im Vergleich zu Rom betrachtet wird, heißt es eher abwertend und nüchtern: „Napoli non ha per il più strada con ordine ripartita, né che commoda o bella sia o pur rende vaga e riguardevole.“ Auch wenn Karl I. und seine Nachfolger sich schon sehr angestrengt haben „ (...) invero una città da principio malpartita, difficilissima cosa è il poterla mai rimediare, se non si butta a nuova pianta.“ Das einzige Lob erhält, wie zu erwarten, Vizekönig Pedro da Toledo für seine im Plan eingezeichnete Achse; vgl. Fonticulano (wie Anm. 30), S. 10.
- 41 Die Einzeichnung dieser *sedie* ist umso erstaunlicher, als sie im Text nicht eigens erwähnt werden, während dort die einzelnen Plätze benannt und durchweg ob ihrer Kleinheit und Unregelmäßigkeit getadelt werden, ebd. S. 12.
- 42 Die Bedeutung dieser *seggi/sedie* wird in der aktuellen Forschung stark diskutiert, denn es hat sich gezeigt, dass die Adelskongregationen vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit große Macht ausüben konnten. Vgl. dazu den noch immer grundlegenden Text mit einigen Dokumenten: Camillo Tutini, *Dell'origine e fundazione de' seggi di Napoli*. Neapel 1754; Maria Antoniette Visceglia, *Corpo e sepoltura nei testamenti della nobiltà napoletana (XVI–XVIII)*, in: *Quaderni storici* 17, 1982, S. 583–614; dies., *Identità sociali. La nobiltà napoletana nella prima età moderna*, Neapel 1998, S. 90 ff.; Christoph Weber, *Familienkanonikate und Patronatsbistümer. Ein Beitrag zur Geschichte von Adel und Klerus im neuzeitlichen Italien*, Berlin 1988, S. 279 ff.; Giuliana Vitale, *La nobiltà di seggio o Napoli nel basso Medioevo: aspetti della dinamica interna*, in: *Archivio per le province napoletane* 106, 1988, S. 151–169. Tanja Michalsky, *Seggi und sedialf. Zur Inszenierung adeliger Repräsentation in neapolitanischen Familienkapellen um 1500*, in Andrea v. Hülsen-Esch (Hg.): *Inszenierung und Ritual in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 2005, S. 175–217
- 43 Vgl. Rosalba Di Meglio, *Il convento francescano di S. Lorenzo a Napoli. Regesti dei documenti dei secoli XIII–XV*, Salerno 2003, S. XXXIII; de Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo* (wie Anm. 4), S. 78–79.
- 44 Vgl. dazu Michalsky (wie Anm. 4), S. 104–106.

Bildnachweis

- Abb. 1: Kevin Lynch, *The Image of the city*, Cambridge 1960, Abb. 5, S. 20.
- Abb. 2: Cesare de Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Neapel 1997, S. 68.
- Abb. 3: Cesare de Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Neapel 1997, S. 60–61.
- Abb. 4: Cesare de Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Neapel 1997, S. 80.
- Abb. 5: Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000, S. 323.
- Abb. 6: Enrico Bacco, *Naples. An early guide*, übersetzt und hg. v. Eileen Gardiner, New York 1991, Anhang.
- Abb. 7: S. Pico Ieronimo Fonticulano, *Breve descrizione di sette illustri città d'Italia*, L'Aquila 1582, neu hg. und kommentiert v. Mario Centofanti, L'Aquila 1996, S. 91.
- Abb. 8: Cesare de Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Neapel 1997, S. 32–33.
- Abb. 9: Cesare de Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Neapel 1997, S. 74–75.
- Abb. 10: Cesare de Seta, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Neapel 1997, 24–25.
- Abb. 11: Rosalba Di Meglio, *Il convento francescano di S. Lorenzo a Napoli. Regesti dei documenti dei secoli XIII–XV*, Salerno 2003, Abb. 2, S. 30.