

## Raum visualisieren.

### Zur Genese des modernen Raumverständnisses in Medien der Frühen Neuzeit

---

TANJA MICHALSKY

Aus gutem Grund ist die Bestimmung von Raum sowohl in den Kultur- wie auch in den Naturwissenschaften umstritten,<sup>1</sup> denn in der so oft als fragmentiert und beschleunigt beklagten Welt kann sich insbesondere der Raum nicht mehr als feststehende Größe behaupten. Während der *linguistic turn* und sein Nachfolger, der je nach Fachjargon *iconic* oder *pictorial turn* genannt wurde, die kulturelle Konstitution von Welt durch sprachliche bzw. bildliche Systeme zu erklären suchte, liegt das Problem bei der Dekonstruktion des Raumes darin, dass nicht nur ein weiteres, neues Modell erprobt, sondern vielmehr an einer Grundfeste der Wahrnehmung und allgemeinen Übereinkunft gerüttelt wird. Dies scheint einer der Gründe dafür zu sein, dass der *spatial turn* es so schwer hat, breite Akzeptanz zu finden. Blickt man in ein zwar systembedingt leicht veraltetes, aber dennoch normierendes Lexikon, so kann man trotz der dort vorgenommenen (natur-)wissenschaftlichen Ableitung eine Vorstellung davon gewinnen, was gemeint sein soll, wenn von Raum die Rede ist: In der großen Brockhaus-Enzyklopädie wird auf oberster Kategorisierungsebene zwischen dem mathematischen, dem philosophischen und dem physikalischen Raum unterschieden.<sup>2</sup> Bezeichnenderweise fehlt hier die in den Kulturwissenschaften diskutierte und auch in diesem Band forcierte Dimension des sozialen und kommunikativen Raumes. Der so genannte »Anschauungsraum«, eine Art »natürlicher« Raumwahrnehmung, wird dabei unkommentiert unter die dreidi-

1 | Vgl. dazu die Einleitung der Herausgeber zu diesem Band.

2 | Brockhaus – die Enzyklopädie in 24 Bänden, 20. Aufl., Leipzig, Mannheim 1998, Band 18, S. 73-75.

mensionale euklidische Raumauffassung subsumiert. Der chronologische Gang durch die drei Wissenschaften offenbart eine enge Verknüpfung der historischen Modelle, die im 20. Jahrhundert, nach der Anerkennung von Einsteins Relativitätstheorie, von der Vorstellung eines geometrisch messbaren, der Wahrnehmung vorgängigen Raumes abgehen mussten. Ohne dass dies im Lexikontext reflektiert würde, steht die komplexe naturwissenschaftliche Konzeption von Raum offensichtlich noch heute im Gegensatz zu dessen alltäglicher, subjektiver »Anschauung« – und diese Verunsicherung war einer der Gründe für die Entdeckung des Raumes als einer kulturwissenschaftlichen Kategorie, die sich bereits zu Beginn des letzten Jahrhunderts kurz zeigte,<sup>3</sup> zunächst in ihrem angestammten Feld, der Kulturgeographie, behandelt wurde und nunmehr neben den Literatur- und Geschichtswissenschaften auch die Soziologie beschäftigt.<sup>4</sup> In den Kulturwissenschaften setzt sich zunehmend die Vorstellung eines kommunikativen, dynamischen und relationalen Raumbegriffes durch, der sich an den »symbolischen Kodierungen und Semantisierungen« von Raumdarstellungen orientiert.<sup>5</sup> Die Beschäftigung mit anderen Zeichensystemen als jenen der Physik und Mathematik ist der bedeutende Zugewinn, auf den es bei einem weiteren Verständnis von Raum heute primär ankommt.

Ohne an dieser Stelle einen Überblick über die methodischen Ansätze der Nachbardisziplinen geben zu können, kann man als kleinsten gemeinsamen Nenner in den Kulturwissenschaften voraussetzen, dass das Interesse am Raum auf das kommunikative Wechselverhältnis von dessen Wahrnehmung, Vorstellung und Gestaltung gerichtet ist und dass in diesem Prozess die Darstellung, Beschreibung oder Imagination von Raum eine kaum zu unterschätzende Rolle spielt. Aus der Warte der Kunstgeschichte, die sich zunehmend auch als Bildwissenschaft versteht, ist es in diesem Zusammenhang sinnvoll, wissenschaftlich-technische Medien der Raumaufzeichnung (wie etwa Karten) mit explizit Raum darstellenden Bildern aus dem Bereich der Kunst zu vergleichen.<sup>6</sup> Dabei bieten sich Landschaftsbil-

3 | Zu den Vorgaben etwa bei Friedrich Ratzel (*Politische Geographie*, 1923) und Karl Lamprecht (*Die kulturhistorische Methode*, 1900) vgl. Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München, Wien 2003, S. 11f.

4 | Vgl. Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001 (mit einem Überblick über die Literatur).

5 | Margarethe Hubrath: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Geschlechter-Räume. Konstruktionen von »gender« in Geschichte, Literatur und Alltag*, Köln, Weimar, Wien 2001, S. 1-6; hier S. 6.

6 | Der Raum gerät erst langsam wieder in den Fokus der Kunstgeschichte. Die Akten der jüngsten Tagungen sind noch nicht publiziert. Stellvertretend für das neue Interesse seien erwähnt: »Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart«, Akademie der Künste, Berlin, November 2004; »Raum-

der geradezu an, weil sie ihren Raum nicht aus einer Erzählung konfigurieren, sondern aus einer vorgeblich naturgetreuen Schilderung der Natur. In diesem Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft gilt es einerseits, den historischen Austausch zwischen den verschiedenen Medien aufzuzeigen, andererseits die in der Frühen Neuzeit bereits erfolgten Weichenstellungen aufzudecken, die – so meine These – bis heute Raumwahrnehmung und Raumkonzept zwischen Beschreibung und Orientierung, Beherrschung und Involviertsein oszillieren lassen.<sup>7</sup>

An einem zeitgenössischen Beispiel lässt sich gut zeigen, was damit gemeint ist. Unsere heutige Vorstellung von der Welt ist die einer grün-blauen Kugel, die uns alltäglich auf Fernseh- und Computerbildschirmen begegnet. Dieses Bild gibt den von hoch technisierten Kameras durch sehr leistungsstarke Objektive aus einer Umlaufbahn eingefangenen Blick auf unseren Planeten wieder – und wir haben mit dem Fortschritt der Fotografie und digitalen Aufnahmetechnik gelernt, diesen Anblick, den wir selbst höchstwahrscheinlich nie haben werden, als einen wahren, von neutraler Technik erzeugten anzusehen.<sup>8</sup> Wie genau und demzufolge vielseitig verwendbar die Satellitenbilder nach hundertfacher Vergrößerung sind, wurde in den jüngsten Kriegen hinreichend deutlich – ebenso wie die allgegenwärtige und schwer kontrollierbare Manipulation dieser Bilder das Vertrauen in sie nachhaltig erschüttert hat.<sup>9</sup> Die Überzeugungskraft des

symbolik im Mittelalter«, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Januar 2005. Die ältere Literatur hat sich vornehmlich mit den Techniken der Produktion von Bildraum beschäftigt (John White: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, New York 1972). Wolfgang Kemp hat in seinem Buch »Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto« (München 1996) an ausgewählten Beispielen der Toskanischen und Niederländischen Malerei auf innovative Weise die narrativen Strukturen zur Etablierung eines Chronotopos untersucht.

7 | Die hier vorgestellten Überlegungen sind aus Studien zu meiner Habilitationsschrift (»Projektion und Imagination. Zur Konstruktion niederländischer Landschaft im Dialog von Geographie und Malerei«) hervorgegangen, die insbesondere das Verständnis von Land, nationalem und sozialem Raum sowie das Selbstverständnis der Niederländer behandelt, wie es in diversen kulturellen Produkten konzeptualisiert wurde. Einige der in diesem Beitrag nur angedeuteten Zusammenhänge und insbesondere die konkrete Analyse von Karten und Bildern haben dort den ihnen angemessenen Platz bekommen, so dass mir an dieser Stelle nur bleibt, auf die noch ausstehende Publikation zu verweisen.

8 | Zum Selbstverständnis der Fotografie als einem wirklichkeitsabbildenden Medium und deren Wurzeln in der Geschichte der Optik vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel 1996 (zuerst: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA 1990).

9 | Die Überwachung durch hoch technisierte und »aufgerüstete« Kameras ist

technisch erzeugten Satellitenbildes von der Erde entsteht dadurch, dass der antrainierte Glaube an die Wahrheit der Fotografie mit einem seit Jahrhunderten eingeführten Modell des Globus als einer vollkommenen Form konvergiert.<sup>10</sup> Zwei Modi der Raumvorstellung werden hier verschränkt: zum einen die Perspektive, die von einer Kamera eingenommen und von den Betrachtern habituell mit einer räumlichen Wahrnehmung verknüpft wird, und zum anderen der geometrisch begründete Blick auf die Welt als einem vollkommenen Gebilde, das es lediglich richtig zu vermessen und berechnen gilt.<sup>11</sup>

Widmen wir uns den Kodierungen und Semantisierungen dieses Bildes, so wird schnell klar, dass hier die technische Beherrschung des Raumes durch den Blick mit symbolischer Beherrschbarkeit der Welt einhergeht, dass die Globalisierung hier ein friedliches Bild bekommen hat, das im Fernsehen – abgesehen von den Logos und Intros der Nachrichtensendungen – vornehmlich für den Wetterbericht verwendet wird.<sup>12</sup> Den modernen Wetterkarten ist der Globus mit seiner gleichsam perspektivisch gegebenen Krümmung eingeschrieben. Obgleich es sich um gänzlich computeranimierte Bilder handelt, geben auch sie den Satellitenblick vor, der als realistischer, temporärer Blick von einem Standpunkt oberhalb der Wolken nicht zuletzt dadurch inszeniert wird, dass die Wolken als Masse gezeigt werden, wodurch sie in der Vorhersage Schatten auf die Erdoberfläche werfen. Der ambivalente Status dieser Zeichen, die zwischen Symbolen, Piktogrammen und gezeichneten Objekten changieren, wird daran deutlich,

auch zu einem bevorzugten Thema der Gegenwartskunst geworden; vgl. dazu Thomas Y. Levin/Ursula Frohne/Peter Weibel (Hg.), CTRL Space. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, Katalog der Ausstellung im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe, London, Cambridge 2002.

**10 |** Zur Entwicklung der Globen vgl. Annagreta Dyring (Hg.), Erdsicht – Global change, Katalog der Kunst- und Ausstellungshalle der BRD in Bonn, Stuttgart 1992; Gerhard Bott/Johannes K. Willers (Hg.), Focus Behaim Globus, Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 2 Bde., Nürnberg 1992-1993; Le Globe & son image, Katalog der Ausstellung in der Bibliothèque nationale, Paris 1995; Peter E. Allmeyer-Beck (Hg.), Modelle der Welt. Erd- und Himmelsgloben, Wien 1997; Edward Dahl: Sphaerae mundi. Early Globes at the Stewart Museum Montreal, Montreal 2000.

**11 |** Die Beschreibung der Welt in geometrischen, geographischen und historischen Modellen wurde seit dem 15. Jahrhundert vermehrt in »Cosmographien« betrieben, in Büchern also, die Kompilationen des verfügbaren Wissens waren und Gestalt und Geschichte der Welt bzw. des Kosmos für ein Fach- oder Laienpublikum darzustellen suchten.

**12 |** Zu den Wetterberichten der privaten und öffentlichen Fernsehsender vgl. Wolfgang Settekorn (Hg.), Weltbilder der Wetterberichte, Frankfurt am Main u.a. 1999.

dass auch die einer Abstraktion verdankten Linien des Hochs und seines Zeichens Schatten werfen, als wären sie ebenfalls vom Sonnenlicht beschienen, in dem sich der fiktive Kameramann der animierten Prognose befindet.<sup>13</sup>

Bezeichnenderweise wird meist gleich im Anschluss an die Bemerkungen zur allgemeinen ›Wetterlage‹ durch Heranzoomen an den für das Publikum relevanten Bereich der Erdoberfläche das regionale Gegenmodell zum Bild der Weltkugel gezeigt – Karten, deren Symbole ganz auf das Weltempfinden des nächsten Tages eingestellt sind (bis hin zur Angabe der so genannten »subjektiv empfundenen« Temperatur oder des »Biowetters«). Selbst in den öffentlich-rechtlichen Programmen wird der Wetterbericht durch eine kurze Live-Schaltung zu einem Wetterexperten abgerundet, der an einem für die Mehrheit der Zuschauer irrelevanten Ort in der Landschaft steht und von dort berichtet, wie das Wetter ›tatsächlich‹ ist und wie es sich auf den Lebensraum auswirkt. Man mag dies als banales und der Funktion des Wetterberichtes geschuldetes Beispiel abtun, doch die Kombination von abstrakt-technischer Raumdarstellung und ihrem subjektivierten Pendant ist grundlegend für das Raumverständnis der Moderne.<sup>14</sup> Karten und Ansichten der Welt (beim Wetterbericht: Grafiken, Fotos und Filme) sind visuelle Medien, die alltägliche Vorstellungen von Raum konstituieren und durch ihre kontinuierliche Verwendung eine fortdauernde Einprägsamkeit besitzen.

Die Wurzeln dieser heutigen, längst in die Lebenswelt vorgedrungenen Raumvorstellungen, zu denen errechnete Bilder und Diagramme so selbstverständlich gehören, dass sie mit Sinneswahrnehmungen nicht nur kombiniert, sondern auch verschmolzen werden können, liegen bereits in den Bemühungen der Renaissance, den Raum als eine der Wahrnehmung vorgängige Gegebenheit exakt abzubilden. Dies geschah mehr oder weniger parallel zueinander in der Erforschung der Perspektive und der Normierung der Kartographie, wobei auf beiden Feldern spezielle Interessen verfolgt und dementsprechend andere Darstellungsmodi gefunden wurden. Die Landschaftsmalerei hingegen, Zeitgenossin der entscheidenden Neuerungen in Optik und Geographie des 16. und 17. Jahrhunderts, bot in ge-

**13** | Zur Bedeutung der Wolken für die ›realistische Darstellung‹ eines Landstriches seit dem 17. Jahrhundert vgl. Tanja Michalsky: »Landschaft beleben. Zur Inszenierung des Wetters im Dienst des holländischen Realismus«, in: Andrea von Huelsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln, Weimar 2003, S. 85-105 (mit weiterer Literatur).

**14** | »Moderne« meint hier jenen Zeitraum, der mit der Frühen Neuzeit einsetzt und bis heute andauert. Wenngleich diese »Epocheneinteilung«, die sich in den Geschichtswissenschaften durchzusetzen scheint, viele Nuancen vernachlässigt, bietet sie sich doch für Fragestellungen an, bei denen die Kontinuität unserer heutigen Vorstellungen bis zum Beginn der jungen Naturwissenschaften nachzuvollziehen ist.

wisser Weise ein Gegenmodell, denn ihre Technik, Raum zu generieren, setzte sehr früh auf eine Interaktion von dargestelltem Land und Betrachter, der sich imaginär auf den Raum einlassen musste, um in den Genuss seiner Erfahrung zu kommen. Die folgende Vorstellung der drei Bereiche soll dazu dienen, die unmittelbare Bedeutung der Medien für die Konzeptualisierung des Raumes in Wissenschaft und Kunst aufzuzeigen. Gerade wegen des in der Frühen Neuzeit noch ungebrochenen Vertrauens in die Gegebenheit der Welt, deren Gesetze es lediglich zu erforschen galt, kann der Rückblick auf die Medien, in denen Raum scheinbar nur fixiert wurde, zeigen, wie dort jener Raum generiert und kommuniziert wurde, den die historischen Subjekte als natürlichen Raum wahrzunehmen vermeinten.

## 1. Perspektive

»Perspektive« heißt bekanntermaßen wörtlich übersetzt »Durchsicht«.<sup>15</sup> Sie wurde ursprünglich entwickelt und erforscht, um jenes Bild, das beim Menschen (in einer heute veralteten Vorstellung) durch den Einfall von Strahlen auf der Netzhaut entsteht – und das er somit scheinbar wirklich »sieht« –, auf eine zweidimensionale Fläche zu projizieren. Perspektive meinte somit zunächst ein wissenschaftliches Modell, um das Sehen zu erklären. Sie wurde seit Anfang des 15. Jahrhunderts von Künstlern entwickelt, um den dreidimensionalen, im Sinne Euklids verstandenen und der Wahrnehmung vorgängigen Raum auf der Bildfläche zu bannen. Der Begriff »Durchsicht« meinte insofern die Sicht durch jene Fläche, auf der das Bild des gesehenen Objektes wie beim Blick durch ein Fenster quasi abgebildet ist. Seit der so genannten »Entdeckung der Perspektive« arbeiteten Mathematiker, Optiker und Künstler kontinuierlich daran, die Berechnungen ihrer Projektionen zu optimieren.<sup>16</sup> Wie James Elkins mit Recht

15 | Ein Forschungsüberblick lässt sich in diesem Rahmen nicht geben. Vgl. Erwin Panofsky: »Die Perspektive als ›symbolische Form‹«, in: Hariolf Oberer/Egon Verleyen (Hg.), Aufsätze und Fragen der Kunstwissenschaft, 2. Aufl., Berlin 1974, S. 99-167, mit der topisch gewordenen Formel der Perspektive als symbolischer Form; Samuel Y. Edgerton: Die Entdeckung der Perspektive, München 2002 (zuerst: The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective, New York 1975); Martin Kemp: Geometrical Perspective from Brunelleschi to Desargues. A Pictorial Means or an Intellectual End?, Oxford 1984; ders.: The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat, London, New Haven 1990; Hubert Damisch: L'Origine de la perspective, 2. Aufl., Paris 1989; James Elkins: The Poetics of Perspective, San Diego, New York, London 1994, mit dem Versuch, die verschiedenen kunsthistorischen Ansätze darzustellen und auf ihre Konsistenz zu überprüfen. Judith Veronica Field (The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance, Oxford 1997) gelingt es, die mathematischen Gesetze der Perspektivlehren verständlich

herausgestellt hat, gibt es heute kaum noch Kunsthistoriker, die in der Lage wären, diese komplizierten Lehrbücher, die auf diversen geometrischen Prämissen beruhen und unendlich viele Diagramme zeigen, überhaupt zu verstehen.<sup>17</sup> Dies war nicht als Invektive gegen Kollegen gemeint, sondern sollte die häufig missachtete Forderung unterstreichen, dass insbesondere beim Transfer von Wissenschaftsgeschichte in eine andere Fragen verfolgende, breiter angelegte Kulturgeschichte die Komplexität der wissenschaftlichen Medien nicht aus dem Blick geraten sollte, kurz gesagt: dass Perspektive nicht auf ein einfaches Modell räumlichen Sehens oder Darstellens verkürzt werden darf. Unter Berufung auf Elkins lassen sich, zwar ebenfalls verkürzt, doch für das hier verfolgte Argument hinreichend, folgende Punkte festhalten:

Die Geschichte der Perspektive ist keine lineare Fortschrittsgeschichte, in deren Verlauf der gegebene Raum immer besser dargestellt werden konnte. Perspektive bildet Wirklichkeit auch nicht ab, sondern sie ist vielmehr ein Modell von Wirklichkeit (wie man an den Wetterkarten im Fernsehen noch immer gut nachvollziehen kann). Bis heute existieren mehrere Modelle nebeneinander, die in verschiedenen Bereichen und je nach Intention erfolgreich angewendet werden können.<sup>18</sup>

zu machen und die heftigen historischen Debatten auf ihre argumentative Struktur zu reduzieren. Zu jüngeren literaturwissenschaftlichen Ansätzen vgl. auch Kurt Röttgers/Monika Schmitz Emans (Hg.), *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*, Essen 1999.

**16 |** »Entdeckung der Perspektive« steht in Anführungszeichen, weil bereits diese verbreitete Formulierung insinuiert, man könne die Perspektive wie ein Naturgesetz entdecken. Dabei wird leicht vergessen, dass bereits die Annahme einer »Durchsicht« mitsamt der zugehörigen Sehpyramide und anderen Vorgaben Prämissen waren, die ihrerseits in den verschiedenen Modellen der Perspektive nur noch abgewandelt werden konnten.

**17 |** Vgl. J. Elkins, *Poetics of Perspective*, Kap. 2, »Argus/Polyphemos«, in dem er die Entwicklung mehrerer Perspektiven und den oft ostentativ vorgeführten Schwierigkeitsgrad von Bildern diskutiert.

**18 |** Zur Differenz von Zentralperspektive und Distanzpunktperspektive vgl. Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Köln, 1998 (zuerst: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983), Kap. 2.3. Alpers überreizt jedoch ihrerseits die Deutung der verschiedenen Perspektivformen im Hinblick auf die Nationalität ihrer Nutzer und deren sozialer Realität sowie einer neuen Aufmerksamkeit für naturwissenschaftliche Fragen, wie Kepler sie verfolgt hat. Zur Kritik an der Verknüpfung von frühen Perspektivtraktaten mit den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen Keplers vgl. M. Kemp: *The Science of Art*, S. 119. Die Distanzpunktperspektive, die darauf ausgerichtet ist, den Betrachter gleichsam ins Bild zu holen, wo er als Augpunkt häufig sogar mit einem kleinen Auge angegeben ist, wurde zunächst von Jean Viator publiziert.

Der moderne Wortgebrauch von »Perspektive« als einer Metapher für Subjektivität, mit der Elkins sich besonders kritisch auseinandersetzt, ist zwar verständlich, insofern die Projektion des Raumes auf einen Gesichtspunkt – also auf zwei Augen hin – dazu führt, dass der Raum für ein imaginäres Subjekt entworfen wird; schon im historischen Einsatz der Perspektive ist jedoch zu beobachten, dass ganz unterschiedliche Intentionen verfolgt werden konnten und dass der subjektive oder individuelle Blick nicht notwendig intendiert war.<sup>19</sup> Ganz im Gegenteil ist das, was oft vorschnell als subjektive Perspektive begriffen wird, die Feststellung und Normierung eines streng geometrisch geordneten Raumes, der einen subjektiven Zugriff des Betrachters gerade verweigert.<sup>20</sup> So verführerisch und zunächst einleuchtend die metaphorische Verwendung des Begriffes ist, die mit ›Perspektive‹ meint: ›einen Standpunkt einnehmen, aus dem einem die Welt erscheint‹, die also Perspektive mit subjektiver, individueller oder persönlicher Wahrnehmung kurzschließt, so lässt sie doch außer Acht, dass schon die Wahrnehmung viel komplizierter ist als die Einnahme eines Standpunktes – und sie verkennt zugleich, dass Perspektive von Anbeginn an auch als pure Technik angewandt werden konnte, um die Augen gerade zu täuschen. Als berühmtes holländisches Beispiel sei an den Perspektivkasten von Samuel van Hoogstraten erinnert (Abb. 1), der mit seinem Guckloch in ein Interieur nicht nur virtuos mit der aufwändig konstruierten perspektivischen Verzerrung spielt, sondern auch mit dem schon damals anzüglich konnotierten Schaubedürfnis der Betrachter.<sup>21</sup>

Siehe dazu Liliane Brion-Guerry: *Jean Pélerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective*, Paris 1962; William Jr. Ivins: *On the Rationalization of Sight. With an Examination of three Renaissance Texts on Perspective*, New York 1973 (mit Abdruck der Zeichnungen).

**19** | Vgl. dazu ausführlich J. Elkins: *Poetics of Perspective*, Kap. 1 »Into the maelstrom of metaphor«.

**20** | Zum Reflexionsniveau Albertis, dessen Perspektivmodell sich absetzt »von jenem anders gerichteten Erkenntnisinteresse, das den Mathematiker leitet«, vgl. Klaus Krüger: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 29-34 (Zitat S. 30). Krüger betont, dass Alberti die sinnstiftende Dimension reflektiert, die der Transformation von der »in der Natur gesehenen Wirklichkeit und ihrer in die Fläche projizierten Darstellung« zukommt (S. 34).

**21** | Die »Peepshow with Views of the Interieur of a Dutch House« (58 x 88 x 63,5 cm), die wohl in Dordrecht angefertigt wurde, befindet sich heute in der National Gallery in London. Sie ist ein besonders aufwändig gestaltetes Exemplar dieser Objektgattung, die in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts stark verbreitet war. Auf die Liebe wird im allegorischen Programm der äußeren Wände angespielt, wo Venus und Cupido figurieren. Die sinnliche Betrachtung von Kunst war im 17. Jahrhundert mit »Augenlust« konnotiert, zu deren Beschreibung sich schon Karel van Mander in



Abbildung 1: Samuel van Hoogstraten: Perspektivkasten,  
 London National Gallery, 1655-1660



Quelle: Celeste Brusati: *Artifice & Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago, London 1995.

seinem Malereitratat (1604) durchaus doppeldeutiger Termini bediente; siehe dazu Martha Hollander: *An Entrance for the Eyes. Space & Meaning in Seventeenth Century Dutch Art*, Berkeley 2002, S. 8-17. Ähnliche Überlegungen finden sich bereits bei Walter S. Melion: *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago, London 1991, S. 4ff. Zum Illusionismus des Samuel van Hoogstraten, der von den Zeitgenossen besonders hoch geschätzt wurde, vgl. Celeste Brusati: *Artifice & Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago, London 1995 (zur Gattung der Perspektivkästen vor allem Kap. 5, »Self as Eye. The

In unserem Zusammenhang sind zwei Aspekte von besonderer Relevanz: zum einen, dass die Anstrengungen, Perspektive technisch zu konstruieren, in erster Linie Rückschlüsse auf den wissenschaftlichen Zugriff zur Welt zulassen, die als korrekt abbildbar galt und doch spielerisch verzerrt wurde; zum anderen, dass trotz der naturwissenschaftlichen Bemühungen um das Verständnis der Perspektive in diversen (nicht unbedingt künstlerischen) raumgenerierenden Darstellungen die strengen Gesetze vernachlässigt und eigenständige Strategien verwendet wurden. Ein gutes Beispiel dafür, dass natürlicher Raum auch mit anderen Mitteln einzufangen oder genauer gesagt: zu gestalten ist, bietet die Landschaftsmalerei, die nur aus wenigen distinkten Linien, dafür aber umso mehr Farben besteht, die den Tiefenraum staffeln und begreifbar erscheinen lassen.<sup>22</sup>

## 2. Kartographie

Unter Kartographie verstehen wir, nochmals nach den Angaben im Brockhaus, »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« –

»Ziel der Kartographie war ursprünglich die Bereitstellung genauer topographischer Unterlagen (über die einzelnen Erdteile) sowie die Darstellung von Besitz- und (politischen) Zuständigkeitsgrenzen und v.a. von Verkehrswegen (Straßen, Küsten mit Häfen). Daneben liegt ihre heutige Aufgabe in der Verdeutlichung und Erkenntnis

Perspective Box«, speziell zu Hoogstratens Perspektivkasten S. 173-182, zum Vergleich seiner eigenen Theorie mit dem Perspektivkasten S. 220).

**22** | Zur Farbperspektive gibt es erstaunlich wenige Untersuchungen, was nur partiell darauf zurückzuführen ist, dass es auch nur verhältnismäßig wenige historische Texte gibt, die sich theoretisch damit auseinandersetzen. Zu Mattei Zaccolinis Traktat dazu vgl. Janis Bell: *Color and Theory in Seicento Art. Zaccolini's »Prospettiva del Colore« and the Heritage of Leonardo*, PhD Thesis, Brown University 1983. In der kunsthistorischen Forschung spielen Überlegungen zur Farbperspektive erst für die Zeit nach Newtons Farbtheorie eine größere Rolle. Vgl. etwa John Gage: *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London 1999. Wie er (S. 43) zu Recht bemerkt, besteht ein Problem der jüngeren Farbtheorieforschung darin, dass sie die historischen Werke mit einem zu hohen Grad an Theorie und Wissenschaftsgeschichte befrachtet, statt sich auf die konkrete Praxis der Zeit zu berufen. Farbperspektive wurde allerdings (wie mit einer hier nicht zu leistenden Analyse der Werke leicht nachzuweisen ist) beständig angewendet. Sie implizierte wahrnehmungstheoretische Prämissen, die sich zwar nicht durchweg als richtig erwiesen haben, aber die Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Phänomenen belegen.

räumlicher Strukturen aus vielen Bereichen von Natur und menschlichem Wirken einschließlich der Darstellung von Planungen.«<sup>23</sup>

Es ist längst ein Gemeinplatz, dass auch und insbesondere Karten Räume nicht einfach abbilden, sondern ihrem System gemäß kulturell kodieren.<sup>24</sup> Nichtsdestotrotz scheint das Verhältnis von einer Karte zu dem Landstrich, den sie repräsentiert, strenger definiert zu sein als dasjenige einer ansichtigen Zeichnung – oder auch eines Fotos – zu dem entsprechenden Landstrich. Dies beruht darauf, dass es sich bei Karten um geometrische Projektionen handelt, deren Exaktheit vor allem durch die Beachtung mathematischer Gesetze gewährleistet wird. Nicht nur das Verhältnis der Karte zum vermessenen Gelände, sondern insbesondere das Verhältnis der Zeichen einer Karte untereinander ist geregelt. Der Wahrheitsgehalt einzelner Karten, also das Verhältnis der Darstellung zum Dargestellten, lässt sich durch Augenschein ebenso wenig überprüfen wie bei anderen Abbildungen. Dennoch – und darauf kommt es in unserem Zusammenhang an – suggeriert das Medium Karte durch seine tradierten Markierungen bis heute einen besonders streng definierten Bezug zu seinem Gegenstand.<sup>25</sup>

Das entscheidende Merkmal, das die Abbildung eines Raumes zu einer kartographischen macht, liegt darin, dass diese Abbildung einen Maßstab hat und dass es sich um eine nach strikten Kriterien angefertigte Projektion handelt, die Punkte im Raum auf einer Fläche verzeichnet. In diesem Sinne

**23 |** Brockhaus – die Enzyklopädie in 24 Bänden, 20. Aufl., Leipzig, Mannheim 1997, Band 11, S. 534.

**24 |** Zur methodisch orientierten Interpretation historischer Karten vgl. Louis Marin: »Les Voies de la carte«, in: *Cartes et figures de la terre*, Paris 1980, S. 47-54; David Woodward (Hg.), *Art and Cartography*, Chicago, London 1987; David Buisseret (Hg.), *Monarchs, Ministers and Maps. The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe*, Chicago, London 1992; Geoff King: *Mapping Reality. An Exploration of Cultural Cartographies*, New York 1996; Norman Thrower: *Maps and Civilization. Cartography in Culture and Society*, Chicago 1996; Jeremy Black: *Maps and Politics*, London 1997; Jerry Brotton: *Trading Territories. Mapping the Early Modern World*, London 1997; Christine Buci-Glucksmann: *Der kartographische Blick der Kunst*, Berlin 1997 (zuerst: *L'Œil cartographique de l'art*, Paris 1996); Daniel Dorling/David Fairbairn (Hg.), *Mapping. Ways of Representing the World*, London 1997; Erminia Casti (Hg.), *Reality as Representation. The Semiotics of Cartography and the Generation of Meaning*, Bergamo 2000; Denis S. Cosgrove: *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore 2001; Edward S. Casey: *Representing Place. Landscape Painting and Maps*, Minneapolis, London 2002.

**25 |** Das gilt in gleichem Maße für die thematische Kartographie, die sich einer Reihe weiterer Markierungen bedient, oder für Karten, die sich gar nicht auf Raum, sondern auf andere Daten beziehen.

ist die Zeichnung des wiedererkennbaren Stiefels von Italien keine regelrechte Karte, sondern ein Piktogramm,<sup>26</sup> während der Ausschnitt aus einem »Falk-Plan«, so stark sein Maßstab auch variiert, den städtischen Raum den Konventionen getreu wiedergibt und durch Farbgebung und eingestreute Piktogramme eine Reihe weiterer Informationen enthält, die nützliche Aussagen über seine nähere Beschaffenheit machen.<sup>27</sup>

Kartographen haben seit der Frühen Neuzeit, selbstredend im Zuge der großen Eroberungen am Ende des 15. Jahrhunderts, den Anspruch erhoben, ein objektives Bild der neu entdeckten oder noch zu entdeckenden Welt zu zeigen. Parallel zur Verwissenschaftlichung der Perspektive reklamierten sie für sich ein objektives, wissenschaftliches Verfahren, dessen Konventionen eine exakte Abbildung der vermessenen Gegend ermöglichen. Der bezeichnende Unterschied zur perspektivischen Darstellung des vorgefundenen Raumes besteht darin, dass die Kartographie sich ausdrücklich über den individuellen, menschlichen Blick erhebt, dass gerade nicht das Sehen im Mittelpunkt steht, sondern das Vermessen, dessen Daten es auf ein Koordinatennetz zu projizieren gilt. Wie schon Samuel Edgerton feststellte, liegt die historische Parallele von Perspektive und Kartographie in der Verwendung des Gitternetzes, das den Raum objektiv auf der Fläche zu bannen sucht und im Laufe der Zeit zum Inbegriff mathematischer Exaktheit geworden ist, obgleich das System allein ja keineswegs die richtige Eintragung der Daten gewährleistet.<sup>28</sup>

Hier müssen wenige Schlaglichter genügen, um Potential und Sugges-

**26** | Vgl. die Zeichnung »C'est l'Italie« im Aufsatz von Louis Marin (1980), in der Schriftzug und Grenzziehung miteinander verschmelzen – ein Kunstgriff, der auf die vorgeblich indexikalische Bezugnahme der Kartierung anspielt, zugleich aber offenbart, dass es sich um eine Benennung handelt.

**27** | Bekanntlich ist der Falk-Plan, der sich nach den Bedürfnissen von Autofahrern und Fußgängern (häufig Touristen in fremden Städten) richtet, in unterschiedliche Zonen aufgeteilt, in denen sich der Maßstab von der Innenstadt zu den Stadträndern hin stark verändert – ein Umstand, der allerdings am sich ebenfalls wandelnden Gitternetz leicht abzulesen ist. Anders verhält es sich wiederum mit Liniennetzplänen von öffentlichen Transportmitteln, wie etwa dem stark vereinfachten und vielseitigen Funktionen geschuldeten Plan der Londoner U-Bahn. Hier, wie auf den meisten Plänen dieser Art, wird der Raum, auf dessen Durchmessung in möglichst geringer Zeit die U-Bahnen ausgelegt sind, bewusst gestaucht. Im Vordergrund steht die Visualisierung des effizienten Netzes, und der geometrische Raum ist (u.a.) dem der Vektoren gewichen. Vgl. dazu David Leboff/Tim Debuth (Hg.), *No Need to Ask! Early Maps of London's Underground Railways*, London 1999; Mark Ovenden: *Metro Maps of the World*, London 2003.

**28** | Vgl. Samuel Y. Edgerton: »From Mental Matrix to »Mappamundi« to Christian Empire. The Heritage of Ptolemaic Cartography in the Renaissance«, in: David Woodward (Hg.), *Art and Cartography*, Chicago, London 1987, S. 10-50.

tivität von Karten zu benennen. Die Ebstorfer Weltkarte von ca. 1222-1234 ist ein eindrucksvolles Beispiel für das christlich geprägte mittelalterliche Weltbild, das in den Leib Christi eingeschrieben ist.<sup>29</sup> Chronotopisch organisiert, kombiniert sie auf faszinierende Weise Heilsgeschichte und topographische Daten. Der Sündenfall im Paradies, die Auferstehung Christi in Jerusalem, dem ›Nabel der Welt‹ und Mittelpunkt der Karte, sowie der Entstehungsort Ebstorf sind in dem geosteten System eingezeichnet. Die Monster in den unbekanntenen Gegenden der Welt fehlen ebenso wenig wie die Gestalten der antiken Mythologie. Formgebend ist der vollendete Kreis – und zum besseren Verständnis ist eine Fülle von Informationen in auffallend langen Inschriften beigegeben. Diese *mappa mundi* verleugnet an keiner Stelle, dass sie ein ausgeklügeltes Zeichensystem ist, das zwar auf die Welt als den Ort der Menschheit Bezug nimmt, dessen Funktion jedoch hauptsächlich darin besteht, eben diese Welt – in Absehung jeglicher mathematischer Daten – als eine vom christlichen Gott geschaffene zu erklären. In dieser Welt gibt es unwirtliche, nicht betretbare, naturbelassene Orte – und solche, die für die eigene Geschichte bedeutsam sind: je bedeutender, desto größer. Hier gibt die Geschichte den Maßstab vor. Der kartierte Raum ist dieser Erzählung untergeordnet – und so einseitig und ›falsch‹ uns diese Darstellung heute erscheinen mag, so hat sie doch eine große Potenz, wenn man Raum als Kategorie einer Kommunikationsgeschichte versteht.

Seit dem 15. Jahrhundert setzte sich mit der Wiederentdeckung des ptolemäischen Weltbildes, das seinerseits auf einer erstaunlich großen Menge an geographischen Daten eines Koordinatensystems aufbaute,<sup>30</sup> nicht nur

**29** | Das Original (3,53 x 3,56 cm) ist zerstört, erhalten sind jedoch Faksimiles, die nach Fotos angefertigt wurden. Zur Ebstorfer Weltkarte, deren genaue Funktion bis heute diskutiert wird, vgl. Birgit Hahn-Woernle: Die Ebstorfer Weltkarte, Stuttgart, Bad Cannstatt 1987; Armin Wolf: »Neues zur Ebstorfer Weltkarte. Entstehungszeit – Ursprungsort – Autorschaft«, in: Klaus Jaitner/Ingo Schwab (Hg.), Das Benediktinerinnenkloster Ebstorf im Mittelalter, Hildesheim 1988, S. 75-109; Hartmut Kugler: Ein Weltbild vor Columbus. Die Ebstorfer Weltkarte, Weinheim 1991; Jürgen Wilke: Die Ebstorfer Weltkarte, Göttingen 1999. Zu den Reprasentationsmodi mittelalterlicher Weltkarten vgl. darüber hinaus Anna-Dorothea van den Brincken: »Mappa mundi und Chronographia. Studien zur imago mundi des abendländischen Mittelalters«, in: Deutsches Archiv zur Erforschung des Mittelalters 24 (1968), S. 118-186; Marcia Kupfer: »Medieval World Maps. Embedded Images, Interpretative Frames«, in: Word & Image 10 (1994), S. 262-288.

**30** | An einer neuen Darstellung der von Ptolemäus gesammelten Daten arbeitet zur Zeit unter der Leitung von Alfred Stuckelberger eine Forschergruppe in Bern; siehe <http://www.ptolemaios.unibe.ch>, gesehen am 19. Januar 2005. Die Daten aus den verfügbaren, überlieferten Handschriften werden computergestützt verglichen und die reinen Koordinatenangaben mit den historischen Visualisierungen abgegli-

die ohnehin durchgehend präsenste Vorstellung der Welt als Kugel endgültig durch – viel wichtiger für unseren Zusammenhang ist, dass die Weltkugel nun in ein allgemein verbindliches Raster gebracht werden musste, in das die Daten der schwer zu vermessenden, weil gekrümmten Erdoberfläche einzuzeichnen waren.<sup>31</sup> In der Mitte des 16. Jahrhunderts waren zwei niederländische Großprojekte auf diesem Gebiet führend. Zum einen ist an Abraham Ortelius zu erinnern, der seit 1570 für sein *Theatrum orbis terrarum* eine große Schar von Geographen und Malern beschäftigte, um sämtliche verfügbaren Daten in ein ständig erweitertes Kartenwerk zu integrieren, das die Welt in das Haus der interessierten Gelehrten brachte.<sup>32</sup> Zum anderen entwickelte Gerhard Mercator seine bis heute angewandte und nach ihm benannte Projektion, die es ermöglichte, Karten so anzufertigen, dass Kurse von Seefahrern leichter nachzuvollziehen waren, da die Winkeltreue zum Breitengrad beibehalten wurde.<sup>33</sup> Es macht wenig Sinn, mittelalterliche Karten gegen neuzeitliche auszuspielen, indem man den Ersteren die Symbolsprache und Narration, den Letzteren hingegen die größere Wissenschaftlichkeit zugesteht. Trotz der hiesigen, ohnehin schon sträflichen Vereinfachung angesichts des unendlich großen überlieferten Kartenmaterials, das sich in etliche Gruppen unterschiedlicher Funktionen und Gestalten teilt, muss vielmehr die Akzentverschiebung in den Blick genommen werden, die in der Frühen Neuzeit stattgefunden hat. Die Vorstellung einer unendlich genau vermessbaren Welt und damit auch die eines mathematisch-geometrisch vorgegebenen Raumes hat sich auch außerhalb eines engen wissenschaftlichen Zirkels durchgesetzt. Mit weiteren technischen Errungenschaften wurde sie immer weiter vorangetrieben. Gleich in welchem

chen. Geplant ist eine griechisch-deutsche, kommentierte Ausgabe des Textes sowie die Aufarbeitung der wichtigsten historischen Karten.

**31 |** Zur mittelalterlichen Vorstellung von der Erdkugel vgl. Anna Dorothea van den Brincken: »Die Kugelgestalt der Erde in der Kartographie des Mittelalters«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 58 (1976), S. 77–95. Zur Symbolik der Weltkugel als Behälter von Landschaft siehe Lukas Madersbacher: »Land in der gläsernen Kugel. Das ›Weltbild‹ des Wilton-Diptychons im Kontext christlicher Weltsymbolik«, in: Paul Naredi-Rainer (Hg.), *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin 2001, S. 71–93.

**32 |** Vgl. die Einleitung von Raleigh Ashlin Skelton, in: Abraham Ortelius: *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen 1570, Faksimile, Amsterdam 1964; zur Entstehungsgeschichte vgl. Peter H. Meurer: *Fontes Cartographici Orteliani. Das »Theatrum orbis terrarum« von Abraham Ortelius und seine Kartenquellen*, Weinheim 1991.

**33 |** Vgl. Marcel Watelet (Hg.), *Gérard Mercator cosmographe, le temps et l'espace*, Antwerpen 1994; Gerhard Mercator. *Europa und die Welt*, Katalog der Ausstellung im Kultur- und Stadthistorischen Museum, Duisburg 1994; Nicholas Crane: *Mercator. The Man who Mapped the Planet*, London 2002 (mit weiterführender Literatur).

Jahrhundert man die großen ›Fortschritte‹ in der Vermessung ansiedelt – mit der Verbreitung von Atlanten und Globen wurde das Bild des mathematisch erfassten Welt-Raumes populär.

Um das Argument zu pointieren: Die neuzeitliche Kartographie hat die Vorstellung von einem objektiv gegebenen, der Wahrnehmung vorgängigen Raum maßgeblich geprägt. Im Laufe ihrer jüngeren Geschichte hat sie sich dabei immer weiter von dem erfahrenen, geschichtsträchtigen und von kulturellen Symbolen durchsetzten Raum entfernt. Sie exemplifiziert vielmehr den wissenschaftlichen wie auch den alltäglichen Umgang mit jenem Raum, der in den Karten zur Verfügung steht. Für den heutigen Betrachter der Microsoft-Karten scheint die Welt dank preiswerter Flüge real ebenso verfügbar zu sein wie durch einen Mausklick auf dem *desktop*. Während sich dies jedoch oft als Fiktion entpuppt, ist die Allgegenwart kartographischer Repräsentation längst zur Realität einer aus Informationen gebauten Welt geworden. Bezeichnenderweise bietet gerade die Welt des Internets und der digitalisierten Daten auf diversen Speichermedien entsprechende Links, um die abstrakte kartographische Darstellung um weitere Informationen zu ergänzen und die geographische Karte so zum Referenzpunkt einer räumlichen Wissensordnung zu machen. Diese Potenz der Karte beschrieb schon Abraham Ortelius, der 1570 in der Einleitung zu seinem *Theatrum orbis terrarum* von der Geographie als dem »Auge der Geschichte« sprach und damit sowohl die historische als auch die soziale Relevanz des Raumes zum Ausdruck brachte.<sup>34</sup>

Daran, dass ›mapping‹ inzwischen zu einem Synonym für Wissensorganisation geworden ist, zeigt sich das bereits weit verbreitete Bewusstsein für das strukturierende und konstruierende Potential von Karten. Jenes Medium, das zunächst in der Absicht entwickelt wurde, den Raum zu erfassen, um sich in ihm orientieren zu können, wird heute ob seiner genuinen Eigenschaft geschätzt, einen Raum überhaupt erst zu schaffen, in dem dann Informationen (ähnlich wie in den Topoi der Rhetorik) verortet werden können. Besonders eindrücklich exemplifizieren Karten zum einen die Absicht, »raumbezogene Informationen« (Brockhaus) zu fixieren, und zum anderen die Relationalität jenes Raumes, den sie für spezifische Funktionen visualisieren.

34 | »Geographia, quae merito a quibusdam historiae oculos appellata est.« Zur Funktion der Karten, die die Geschichte vor Augen stellen, heißt es wenig später: »si Tabulis ob oculos propositis liceat quasi praesentem, res gestas, aut loca in quibus gestae sunt, intueri« (Abraham Ortelius: *Theatrum orbis terrarum*, 1570). Die Vorrede ist nicht paginiert.

### 3. Landschaftsmalerei

Auf den ersten Blick mag der Vergleich mit der Landschaftsmalerei weit hergeholt erscheinen, da man gewöhnt ist, sie allein nach ästhetischen Kategorien zu beurteilen, die wenig mit der räumlichen Erfassung der Welt zu tun haben.<sup>35</sup> Dennoch ist auffällig, dass die Landschaftsmalerei ihren Aufschwung zu einem Zeitpunkt erlebte, als Kartographie und Perspektive bereits vorangeschritten waren, und dies lässt sich unter anderem damit erklären, dass die Wahrnehmung und Darstellung von Landschaft gerade als Komplement dieser geometrisch-mathematischen Projektionen fungieren konnte und sollte.<sup>36</sup>

In einem Stich von ca. 1600 (Abb. 2) stellte Leonardo Parasole Christi Blindenheilung dar und entwarf damit gleichsam ein Stufenmodell des menschlichen Sehens.<sup>37</sup> Ein Blinder kniet mit niedergelegtem Stab vor Christus, der seine heilenden Finger auf dessen Augen legt. Links hinter ihm wird sodann, in die Tiefe des Bildraums gestaffelt, das Wunder des wiedererlangten Sehens vorgeführt: Erst hinter dieser christlichen *historia* öffnet sich der Bühnenraum. Seine Fußbodenzeichnung ruft mit den aufeinander zulaufenden, in die Tiefe führenden Linien und den sich sukzessive einander annähernden parallelen Horizontalen den Zugriff der Linearperspektive fast schmerzhaft ins Bewusstsein. Auf diesem Boden steht mit dem Rücken zu uns und dem Blick ins Innere des Bildes, stark verkleinert, weil auch auf der Zeitachse bereits entfernt, der soeben geheilte Mann und tastet sich vorsichtigen Schrittes in den gerade erst neu wahrgenommenen Raum hinein. Noch befindet er sich auf heller Straße, doch im Mittelgrund verschattet eine Häuserreihe den Fußboden, wodurch der Blick in die Tiefe zugleich rhythmisiert wird. Im Fluchtpunkt der Perspektive, die unseren

35 | Dies hängt damit zusammen, dass die Landschaftsmalerei erst spät durch die Kunsttheorie nobilitiert wurde. Erst mit Klassik und Romantik geriet sie in den Blick der Theoretiker, und in der Folge wurden auch die älteren Werke meist mit Prämissen betrachtet, die Kontext und Intentionen der frühneuzeitlichen Bilder nur selten gerecht werden konnten. An dieser Stelle auf ausführliche Literaturangaben verzichtend, sei hingewiesen auf: Werner Busch (Hg.), *Landschaftsmalerei*, Berlin 1997, hier die einschlägigen Texte sowie weiterführende Literatur zur Landschaftsmalerei. Die 1999 erschienene »Geschichte der Landschaftsmalerei« von Norbert Schneider perpetuiert lediglich das 1949 von Kenneth Clark eingeführte Narrativ von der Landschaft, die zur Kunst wird.

36 | Erste Überlegungen dazu in Tanja Michalsky: »Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae«. Der Blick auf die Landschaft als Komplement ihrer kartographischen Eroberung«, in: Gisela Engel u.a. (Hg.), *Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne*, Frankfurt am Main 2002, S. 436-453.

37 | Auf den Stich hingewiesen hat J. Elkins: *Poetics of Perspective*, S. 177f. und Abb. 42.



Blick beherrscht, zeichnen sich sanfte Hügel ab, an deren geschwungenen Konturen die Herrschaft der Perspektive zugleich ihre Grenzen erfährt. Im Bild wird so, nicht zuletzt mit den Mitteln der Perspektive, ein dreigliedriges Stufenmodell entworfen, das von der Blindheit über den von starrer Geometrie gefesselten Blick hin zum wandernden Blick in der Landschaft führt. So geflissentlich sie auch benutzt wird, so beschränkt wirkt die berechnete Perspektive in diesem Bild, das als Ziel und Höhepunkt des Sehens das Vordringen in die Natur inszeniert.<sup>38</sup>

Abbildung 2: Leonardo Parasole: *Blindenheilung*, ca. 1600



Quelle: James Elkins: *The Poetics of Perspective*, San Diego, New York, London 1994, S. 178.

Eben dieses imaginäre Vordringen in die Natur, das Durchwandern des natürlichen Raums in einem künstlerischen Medium, ist der Landschaftsmalerei vorbehalten, die die topographische Genauigkeit einer Karte mit der

**38** | Zum therapeutischen Nutzen von Landschaftsmalerei hatte sich bereits Leon Battista Alberti geäußert. In den »Zehn Büchern über die Baukunst« Wien, Leipzig 1912, reprographischer Nachdruck Darmstadt 1991, Band IX, 5; S. 486) heißt es: »Unser Gemüt wird dadurch besonders erheitert, wenn wir die Lieblichkeit der Gegend, die Hafen, die Fischerei, und die Jagd, das Bad und die Spiele der Landleute, Blüten und Laub im Bilde sehen.«

Evokation eines gesehenen und sogar erlebten Raumes verbinden kann. Ein frühes, besonders eindrückliches Beispiel sind die 1565 im Auftrag Nicolaes Jonghelincks gemalten »Monate« von Pieter Bruegel d.Ä.<sup>39</sup> Zwar stehen sie entfernt noch in der Tradition der Jahreszeitendarstellungen, die ehemals Kalender zierten und insofern von vornherein als Darstellung des kosmischen Verwobenseins von Mensch und Natur zu verstehen sind. Nichtsdestotrotz sind sie ein Höhepunkt in der Darstellung des natürlichen Raumes, weil sie diesen – anders als die älteren Kalenderminiaturen – ganz dezidiert als einen atmosphärisch gestimmten wiedergeben. Beim Vergleich von Frühjahr und Hochsommer etwa wird schlagartig deutlich, wie insbesondere Farbe und Komposition das menschliche Ausgesetztsein vermitteln. Im einen Fall herrschen Sturm und Kälte, im anderen senkt die Sonne auf die Mittagsrast haltenden Bauern, denen ein Birnbaum nur wenig Schatten bietet. Beide Bilder bedienen sich der so genannten Überschau, einer auf einen weiten Prospekt hin angelegten Perspektive, die es ermöglicht, im Winter bis zu den schneebedeckten Gipfeln ferner Gebirge zu schauen, die im Sommer jedoch das weitgedehnte Tal im Dunst nur erahnen lässt.<sup>40</sup> Die Überschaulandschaft öffnet bewusst einen sehr weiten Raum, weil sie kein Porträt eines spezifischen Landstriches geben will, sondern einen möglichst allgemeingültigen Anblick der Welt, die aus verschiedenen Elementen (wie Bergen, Flüssen oder Seen) zusammengesetzt ist. Perspektive im Sinne der mathematischen Berechnung spielt hier kaum eine Rolle – und die Involvierung der Betrachter geschieht auf einer anderen Ebene. Obgleich wir nämlich des hohen Horizontes und der Überschau zuliebe notwendigerweise sehr hoch und außerhalb stehen müssten, um diesen Anblick zu haben, werden wir durch die ausgeklügelte Atmosphäre

39 | Die »Monate« Pieter Bruegels gehören ob ihres universalen Gegenstandes zu den meist reproduzierten Bildern, die tief im kulturellen Gedächtnis verankert sind. Die Literatur dazu ist kaum zu überschauen. Verwiesen sei auf drei jüngere Interpretationen: Paula Manot: »Bruegel et Ovide. Contribution à l'étude de La Journée sombre«, in: Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques 27 (1999), S. 33-50; Tanja Michalsky: »L'Atelier des songes. Die Landschaften Pieter Bruegels 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; Reindert L. Falkenburg: »Pieter Bruegel's ›Series of the Seasons‹. On the Perception of Divine Order«, in: Joost Vander Auwera (Hg.), *Liber amicorum Raphael de Smedt*, Löwen 2001, S. 253-276.

40 | Zur Überschau bei Bruegel vgl. Justus Müller Hofstede: »Zur Interpretation von Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung«, in: Otto von Simson/Matthias Winner (Hg.), *Pieter Bruegel und seine Welt. Ein Colloquium des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett*, Berlin 1979, S. 73-142.

in die Bilder hineingezogen und haben den Eindruck, den gestimmten Raum mit eigenen Augen wahrzunehmen. Durch kompositorische Blicklenkung wird suggeriert, man könne den Raum imaginär durchmessen, immer neue, kontingente Details entdecken – dergestalt, dass die Wahrnehmung des Raumes auf die Aneignung durch den Betrachter angelegt ist.

Im 17. Jahrhundert perfektionierten holländische Maler die Landschaftsdarstellung dann dahin gehend, dass der dort konstruierte Raum sich zwar oft an Karten und Ansichten konkreter Gegenden orientierte,<sup>41</sup> dass die in den Bildern angelegte ästhetische Erfahrung aber noch immer die Fiktion bot, man sähe gerade diesen Landstrich oder diese Stadt so zum ersten Mal, mit anderen Worten: man sähe sie mit eigenen Augen, ohne dass ein Medium dazwischengeschaltet wäre.

Einmal den Versuch unternehmend, ein typisches holländisches Landschaftsbild des 17. Jahrhunderts nicht abzubilden, sondern lediglich verbal vorzustellen,<sup>42</sup> wird man aufgrund des Arsenal der im eigenen Gedächtnis gespeicherten Bilder das Folgende sogleich nachvollziehen können: Die Perspektive, im technischen Sinne eines auf die Leinwand projizierten Raumes, ist ganz auf der Höhe der Zeit eingesetzt, und sie situiert den externen Betrachter oft leicht erhöht und entfernt vom Bildgegenstand, während interne Betrachter im Vordergrund postiert werden. Es ist die Farbregie, die die Tiefe des flachen Landes ermessen lässt. Insbesondere rhythmisch erhellte Streifen ermöglichen ein sukzessives Abtasten und Durchwandern des Raumes. Norman Brysons Unterscheidung von einem stillgestellten, starren und einem flüchtigen, sukzessiven Blick lässt sich hier gut anwenden, denn das Oszillieren zwischen diesen Wahrnehmungsmöglichkeiten prägt die meisten holländischen Landschaften.<sup>43</sup> Durch die Perspektive sind wir dem Bild entrückt, durch die Oberflächengestaltung und die vielen kleinen, vorgeblich kontingenten und genau deswegen als mimetisch rezipierten Details wird die starre Wahrnehmung immer wieder aufgegeben – und der Blick wandert. Entweder er wandert zu kleineren, an Staf-

**41** | Alpers (Kunst als Beschreibung, Kap. 4) hat zunächst auf diese Parallele hingewiesen. Sie hat jedoch zu stark die Ähnlichkeit von Kartographie und Malerei herausgestellt, um die Malerei in die Nähe zur Wissenschaft und zur ›Beschreibung‹ zu rücken.

**42** | Zahlreiche Schriftsteller, etwa Anna Seghers oder Cees Nooteboom, haben sich mehr oder weniger explizit der niederländischen Landschaftsbilder bedient; vgl. dazu Michalsky: ›L'atelier‹ und dies.: »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.

**43** | Norman Bryson: Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks, München 2001.

fagegruppen angebundene Erzählungen; oder er bleibt an der Textur der meist ›malerischen‹, gebeugten und verwitterten Häuser hängen;<sup>44</sup> oder aber er verheddert sich in der undurchsichtigen Beschaffenheit des Gestrüpps bzw. stapft durch den feuchten Sand der Dünen. Erneut den Blick starr gestellt und wieder Distanz eingenommen, wird vielleicht der Himmel stärkere Aufmerksamkeit finden, wird überhaupt erst einmal auffallen, wie hoch er oft gegeben ist und wie er seine raumbildende Funktion entfaltet. Scharfstellen und Fokussieren sowie das damit verbundene Visuell-auf-Wanderschaft-Gehen lässt den Flug mancher Vögel erkennen, und in dem einen oder anderen Moment dieser vom Bild selbst eingeforderten Betrachtung wird sich die Wahrnehmung von Zeit bemerkbar machen. Spätestens dann wird klar, dass insbesondere durch die Staffagefiguren, die quellenden Wolken und das durch sie gestreute Licht ein Moment angegeben ist, der zwar die kontemplative Betrachtung nicht stört, der aber die Sensation auslöst, den Moment zu erleben und diese Landschaft selbst zu sehen.<sup>45</sup>

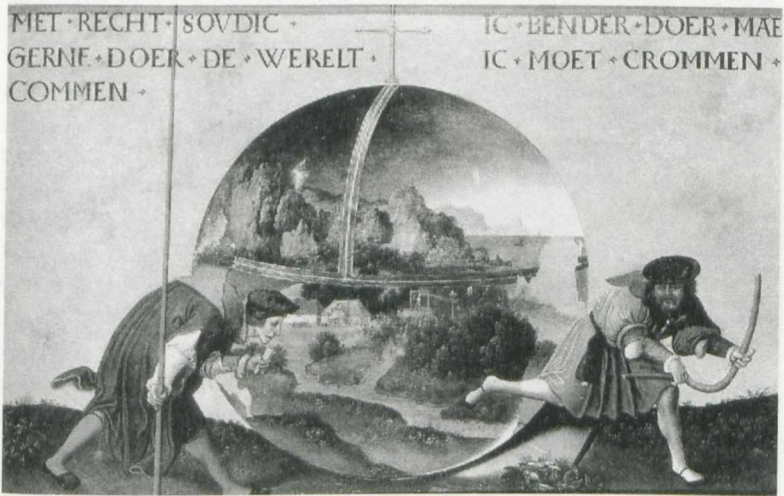
Topographische Genauigkeit, die man vielleicht zunächst für das Realismusgenerierende und raumabbildende Moment halten könnte, ist nur die eine Qualität eines solchen Bildes – sie ist im Reigen der Stadtansichten des 16. und 17. Jahrhunderts jedoch keineswegs etwas Besonderes.<sup>46</sup> Das Entscheidende ist die Aktivierung des Betrachters, der sich in einem groß angelegten Raum jeweils neu verorten kann – der sein an anderen Medien geschultes topographisches Wissen einbringen kann, aber nicht muss. Die Gestaltung einer solchen Landschaft lässt sich vielleicht am besten beschreiben als Vorgabe eines Raumes, der aus Orten der Erinnerung besteht – aus Orten der Erinnerung deswegen, weil Bekanntes (etwa die Silhouette einer Stadt) wieder erkannt wird, aber auch, weil Unbekanntes und Kontingentes (etwa eine Wolkenformation) neu gesehen und erst in den Speicher persönlicher Bilder aufgenommen wird. Dass dies überhaupt funktioniert, war und ist der fortgeschrittenen Technik von Perspektive und Kartographie zu verdanken, die das historische Verständnis von Raum und Ort entscheidend geprägt haben – das Verständnis von Raum als einer projizierbaren Gegebenheit und das von Ort als einem im Raum einzeichnenbaren Element, das sich im Laufe der Zeit verändert. Der so genannte ›Realismus‹, der auch uns noch entgegenzukommen scheint, beruht auf einem längst habitualisierten Blick auf Landschaft, der sehr eng mit persönlicher Erfahrung und dem Wissen darum verbunden ist, dass Erfahrung auch an bestimmte Orte zu einem bestimmten Zeitpunkt geknüpft ist.

44 | Zum Begriff des ›Malerischen‹ in der niederländischen Kunsttheorie vgl. Boudewijn Bakker: »Schilderachtig. Discussions of a Seventeenth-Century Term and Concept«, in: *Simiolus* 23 (1995), S. 147-162.

45 | Vgl. dazu T. Michalsky, *Landschaft beleben*.

46 | Vgl. die Sammlung von Stadtansichten bei Georg Braun und Franz Hogenberg: *Civitates orbis terrarum*, 6 Bde., Köln 1572-1618.

Abbildung 3: Der Weg durch die Welt, ca. 1515, Isselburg, Fürst zu Salm-Salm, Museum Wasserburg



Quelle: Die Flämische Landschaft 1520-1700, Katalog der Ausstellung in der Villa Hügel, Essen, Lingen 2003, Kat. Nr. 5.

Dass diese Lesart der niederländischen Landschaftsbilder als bewusste Generierung subjektiven Raumerlebens im Angesicht objektiver Raumaufzeichnung keine rein moderne ist,<sup>47</sup> sei abschließend kurz an zwei Bildern gezeigt. Die Inschrift einer allegorischen Tafel aus dem frühen 16. Jahrhundert (Abb. 3) gibt die intendierte moralische Deutung des Bildes vor:<sup>48</sup> Wer durch die Welt will, der muss sich krümmen. Das Frappierende an der Darstellung ist ihre Kombination einer kristallinen Weltkugel – als dem traditionellen Symbol der christlichen, vom Kreuz bekrönten Welt – mit einer ihr eingeschriebenen, zeitgenössischen Landschaft, durch die sich die

47 | Höchst lehrreich ist in diesem Zusammenhang auch die »Weltkarte unter der Narrenkappe« (ca. 1590), die einen von einer Weltkarte des Ortelius verblendeten Narren zeigt, dem es aufgrund der Karte, die seinen Gesichtssinn verstellt und symbolisch für die modernen, nicht zuletzt politisch motivierten Wissensordnungen steht, nicht mehr gelingt, sich und die Bedingungen der Erkenntnis zu erfassen. Vgl. dazu T. Michalsky: *Hic est, passim*.

48 | Isselburg, Fürst zu Salm-Salm, Museum Wasserburg. Vgl. den kurzen Eintrag in: *Die Flämische Landschaft 1520-1700*, Katalog der Ausstellung in der Villa Hügel, Essen, Lingen 2003, Kat. Nr. 5 (mit weiterer Literatur). Hier wird die Tafel auf 1515 datiert – was für das Thema außergewöhnlich früh wäre.

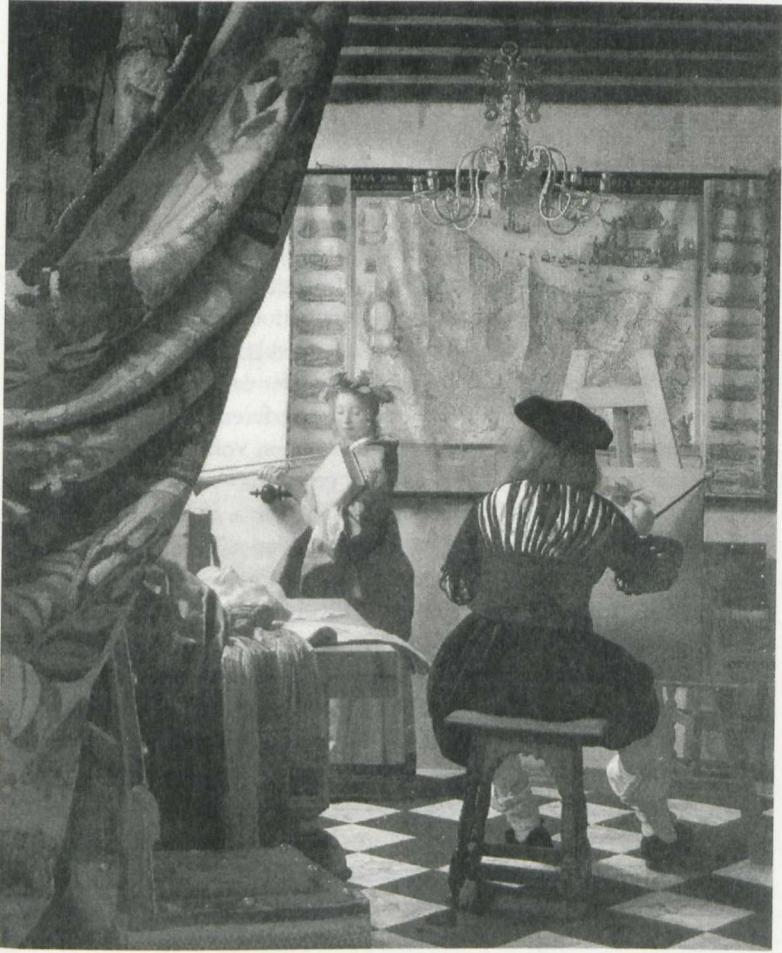
beiden Männer ihren Weg bahnen.<sup>49</sup> Es gibt hier sowohl den abstrakten Raum der gesamten Welt als auch jenen subjektiv wahrnehmbaren, der die Welt des Einzelnen ausmacht. Dies lässt sich nicht auf ein dem Thema inhärentes Darstellungsproblem reduzieren, sondern ist wohl durchdacht. Der ›konkrete‹, innerweltliche Raum ist nämlich – wie an den Häusern der Dorfgemeinschaft und dem durch die Galgen repräsentierten Rechtssystem unmissverständlich deutlich wird – ostentativ sozial kodiert. In einer Allegorie können selbstredend die Gesetze des ›realen‹ Raumes vernachlässigt werden. Umso aufschlussreicher aber ist der Umstand, dass der Lebensweg, für den es die ikonographische Tradition des einsamen Wanderers gibt, in das Betreten und Verlassen eines ›Weltraums‹ gefasst wird – eines Raumes, dessen Hülle durchsichtig und verletzlich, aber nicht zerstörbar ist und der seinerseits in einem größeren Raum mitten auf einer Wiese liegt. Visuell lässt sich die Verschränkung des gegebenen, natürlichen Raums und seiner individuellen Aneignung kaum prägnanter fassen. Auch wenn das sicher nicht die primäre Absicht des Malers war, zeigt seine Invention der ineinandergeschachtelten Räume eben jenes Nebeneinander relationaler Räume, die heute unter anderen Prämissen wieder in den Fokus der Kulturwissenschaften geraten.

Johannes Vermeer hat 1665/66 mit seiner »Allegorie der Malkunst« (Abb. 4) einen direkten Paragone von Kartographie und Malerei angestrebt, indem er seinem Bild eine Karte der Vereinigten Niederlande inkorporierte.<sup>50</sup> Im intermedialen Diskurs wird hier verhandelt, wie Geschichte visualisiert werden kann, denn der Maler, der uns den Rücken zuwendet, malt keine Geringere als Clio, in deren Auftritt als Modell bereits die gesamte Problematik von Allegorie und Realismus angedeutet ist. Das Bild thematisiert mit Rekurs auf Geschichtsschreibung und Kartierung die gemalte Repräsentation von Geschichte, die eine dezidiert ›realistisch‹ räumliche ist und die bei aller Kunst in der Anwendung der Perspektive deren Konstruktion verschleiert. Auf dem Höhepunkt illusionistischer Räumlichkeit arbeitend, macht Vermeer zugleich sein eigenes Medium präsent, indem er die Textur der Malerei betont, auch die materielle Beschaffenheit der Karte im schräg einfallenden Licht herausstreicht und nicht zuletzt das Gewebe von Malerei und Geschichte an den vordersten Rand des Bildes rückt. Er hebt den oben erwähnten Anspruch jeder Karte, ein aktuelles und wissenschaftliches Medium zu sein, dadurch hervor, dass er nur die Wörter »Nova XVII

49 | Vgl. zu diesem Motiv, wenngleich mit anderen Beispielen: L. Madersbacher: Land in der gläsernen Kugel.

50 | Wien, Kunsthistorisches Museum. Ich stütze mich weitestgehend auf die aufschlussreichen Interpretationen des Bildes von Daniel Arasse: Vermeers Ambition, Dresden 1996, Kap. 4, und Victor Stoichita: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998, S. 206ff. und S. 286-298 (mit weiterführender Literatur).

Abbildung 4: Johannes Vermeer: *Die Allegorie der Malkunst*, 1665,  
Wien, Kunsthistorisches Museum



Quelle: Daniel Arasse, *Vermeers Ambition*, Dresden 1996, S. 44.

... descriptio« gut lesbar hinter dem Kronleuchter hervorsehen lässt. Dadurch, dass er die gemalte Karte aber mit der bewusst unscharfen Wiedergabe um ihren genuinen Informationswert bringt, wird die Bedeutung der Inschrift gleichsam invertiert, da sie sich nun nicht mehr auf die Karte, sondern auf das Bild von ihr zu beziehen scheint. Gerade weil die Leinwand des Bildes und die der Karte in der »Malkunst« materialiter identisch sind und Vermeer die Karte deshalb eigens in das Rechteck des Rahmens eingepasst hat und sie doch von dem Vorhang, von Clio, dem Maler, der Staffelei und dem Kronleuchter überschneiden lässt, wird die Differenz zwischen

der im Bildraum täuschend ähnlich wiedergegebenen Karte und ihrem realen Korrelat offensichtlich. Vermeer setzt somit ein subtiles Spiel von Kopräsenz und Dissoziation ins Werk, in dem das historische Medienverständnis eindrücklich verdichtet ist.

#### 4. Schluss

Resümierend lässt sich Folgendes festhalten: Die Koexistenz von abstrakt-technischen und lebensweltlich-funktionalen Raumvorstellungen und Räumen ist eine Konstante, die allerdings erst in der aktuellen Debatte um den Raum als kulturwissenschaftlichem Phänomen problematisiert wurde. In Absetzung von der im eingangs zitierten Brockhaustext anklingenden Hierarchie zwischen einem naturwissenschaftlichen Raumbegriff und dem »Anschauungsraum« des alltäglichen Lebens, der dem euklidischen Raum untergeordnet ist, kommt es darauf an, die Interferenzen von lebensweltlichen, naturwissenschaftlichen und künstlerischen Vorstellungen und Konstrukten zu untersuchen. Dass auch und gerade der »Anschauungsraum« ein kulturell kodierter und habitualisierter ist, dürfte an den besprochenen Beispielen deutlich geworden sein. Von besonderem Gewicht für das momentan diskutierte Verständnis von Raum als einem dynamischen, kommunikativen und relationalen ist jedoch die Rolle der visuellen Medien, in denen der Raum sein jeweils aktuelles Gesicht erhält. Im intermedialen Diskurs (etwa zwischen Kartographie und Landschaftsmalerei) wurden die Möglichkeiten diverser Repräsentationsformen und ihrer Implikationen auf hohem Niveau getestet, und nicht zuletzt die Wechselwirkungen zwischen technischen und künstlerischen Bildern haben die Reflexionen über den Status der Repräsentation und den Status des Raumes hervorgerufen. Bilder, seien es künstlerische oder wissenschaftliche, machen auf ihre historisch und medial imprägnierte Art deutlich, dass Raum nicht neutral beschrieben werden kann, sondern in jedem Fall eine Angelegenheit von Beziehungen ist – herauszufinden von welchen, ist die Aufgabe von Einzelanalysen.