

NILS BÜTTNER

Reisebilder – Kunsthistorische Anmerkungen zu Engelbert Kaempfers Landschaftszeichnungen und zu den Illustrationen seiner gedruckten Werke

Im August des Jahres 1694 war Engelbert Kaempfer (1651–1716) nach mehr als zehnjähriger Weltreise in das heimische Lemgo zurückgekehrt, wo er in Lieme ein ländliches Anwesen erwarb¹. Von dem Wunsch getragen, seine im Ausland gesammelten Beobachtungen publik zu machen und der interessierten Öffentlichkeit die neugewonnenen Erkenntnisse vorzustellen, gedachte er eine ganze Reihe von Büchern zu veröffentlichen. Doch daraus wurde vorerst nichts. Während es anderen Reisenden gelang, ihre Berichte kurz nach der Heimkehr im Druck herauszubringen, mußte Kaempfer 18 Jahre warten, bis 1712 mit den *Amoenitates Exoticae* sein erstes Reisewerk publiziert war². Vier Jahre nach der Drucklegung verstarb er, ohne daß noch eines der projektierten Werke erschienen wäre³. Ein Großteil seiner Aufzeichnungen und Manuskripte blieb zu Lebzeiten ungedruckt und gelangte in den Besitz seines Neffen Johann Hermann Kaempfer, der mit dem Steinhof in Lieme, der Landwirtschaft und den dort befindlichem Vieh, auch des Onkels Apotheke, die Bibliothek und sämtliche “in der Fremde

1 Hans Hüls: Zur Geschichte des Drucks von Kaempfers “Geschichte und Beschreibung von Japan” und zur sozialökonomischen Struktur von Kaempfers Lesepublikum im 18. Jahrhundert, in: Engelbert Kaempfer zum 330. Geburtstag (1982), S. 133–154, hier: S. 133. – Allgemein zur Biographie vgl. Haberland (1990), Haberland (1996). – Für eine frühe Biographie Kaempfers vgl. Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste [...], Hrsg. von Johann Heinrich Zedler, Bd. 15, Halle und Leipzig 1737, Sp. 39–41.

2 Den vollständigen Titel siehe im Abkürzungsverzeichnis. – Das von mir benutzte Exemplar, auf das sich auch die im Text gemachten Beobachtungen zur Drucktechnik beziehen, befindet sich in der Niedersächsischen SUB Göttingen, Sig.: HSD 8° Itin. I, 2986 RARA.

3 Abgesehen von seiner Dissertation, in der ebenfalls Erfahrungen der Reise verarbeitet waren. [Engelbert Kaempfer]: *Disputatio medica inauguralis exhibens decadem observationum exoticarum quam favente divina gratia, ex Auctoritate Magnifici D. Rectoris D. Caroli Drelincurtii, Regii olim in Galliis Medici, nunc vero in hac Universitate Professorum Antiquissimi, nec non Amplissimi Senatus Academici Consensu, & Alma Facultatis Medicæ Decreto, pro gradu doctoratus, Summisque in Medicina Honoribus & Privilegiis rite ac legitime consequendis, Publico examini subjicit Engelbert Kempfer, L. L. Westph. Ad diem 22. Aprilis, hora solitis. Lugduni Batavorum, Apud Abrahamum Elzevier. Academiae Typographum. MDCXCIV.*

gesammelten PRETIOSIS und Raritäten im voraus vermacht“ bekam⁴. Als Arzt erfolglos und verschuldet, mußte Johann Hermann kaum acht Jahre später erleben, daß der Steinhof auf Drängen seiner Gläubiger versteigert wurde. In der Hoffnung, durch die Publikation der Schriften seines Onkels die drückenden finanziellen Probleme zu lösen, bereitete Johann Hermann Kaempfer das im Nachlaß vorgefundene „Heutige Japan“ zum Druck vor. Doch wegen des unsicheren Verkaufserfolges und der notwendigen hohen Investitionen war kein Verleger bereit, das umfangreiche und reich illustrierte Werk zu drucken⁵. Johann Hermann stand damit vor dem Problem, das schon sein Onkel nicht hatte lösen können und das wohl auch heute noch den meisten Autoren wohlvertraut ist: Mit Wissenschaft läßt sich kein Geld verdienen und gerade Bücher mit vielen Bildern will so recht niemand verlegen⁶. Die letzte Möglichkeit mit des Onkels Nachlaß ein Geschäft zu machen, sah Johann Hermann nun darin, die ererbten Aufzeichnungen und „Pretiosis“ zu veräußern. So verkaufte er schließlich den gesamten schriftlichen Nachlaß und sämtliche Reiseandenken des Onkels für 562 Taler an Sir Hans Sloane (1660–1753), den Präsidenten der Royal Society of London⁷. Dessen umfangreiche Sammlung wurde nach seinem Tode zum Grundstock des British Museum in London, wo sich in der British Library die teils reich illustrierten Manuskripte Engelbert Kaempfers noch heute befinden⁸. Wenn

4 Zitiert nach Hans Hoppe: Engelbert Kaempfers Stellung in der Gesellschaft seiner Zeit. Anhang: Kaempfers Testament, in: Engelbert Kaempfer zum 330. Geburtstag (1982), S. 150.

5 Hüls, Geschichte des Drucks (s. Anm. 1), S. 191.

6 Schon etwas mehr als hundert Jahre, bevor Kaempfer von seinen Reisen zurückkehrte, hatte 1586 der niederländische Kosmograph Abraham Ortelius (1527–1598) ausführlich die Schwierigkeiten beklagt, die mit der Publikation eines wissenschaftlichen Werkes verbunden waren: „Mich deucht, soweit ich für unsere Zeit herausgefunden habe, daß die Autoren nur selten Geld aus ihren Büchern ziehen, denn meist werden diese den Druckern überlassen, doch erhalten die Autoren gemeinhin einige Exemplare, wenn sie denn gedruckt sind, und gewöhnlich erhalten sie etwas für die Dedikation, idque pro moecenatis aut patroni liberalitate [etwa durch die Generosität eines Mäzens oder Gönners], in der sie häufig und gar meistens – so glaube ich – enttäuscht werden. Ich war gar zugegen, als Plantin hundert Gulden von einem Autor erhielt, damit er sein Buch drucken möge – und das war Adolph Occo mit seinem Medaillenbuch; und das war wohl so, weil der Verleger ihm zu verstehen geben wollte, daß es sich wohl nicht gut verkaufen werde. Denn zudem: so Bücher große Investitionskosten verursachen, weil man viele Abbildungen dazu fertigen muß, wird das in der Regel dem Autor angelastet: Sambucus finanzierte sämtliche Illustrationen seiner Emblemata selbst.“ Zitiert nach Nils Büttner: Die Erfindung der Landschaft, Göttingen 2000 (Rekonstruktion der Künste, 1), S. 129.

7 Zu Hans Sloane vgl. Martin Brown: Hans Sloane 1660–1753, Belfast 1995. – Sir Hans Sloane: collector, scientist, antiquary, founding father of the British Museum. Hrsg. von Arthur Mac Gregor, London 1994.

8 Yu-Ying Brown: Engelbert Kaempfer's Legacy in the British Library, in: Engelbert Kaempfer. Werk und Wirkung (1993), S. 344–371, bes. S. 344 f.

man über Kaempfers Reisebilder sprechen will, muß demnach vordringlich von den unpublizierten Reiseskizzen die Rede sein, mit denen die unterwegs geführten Tagebücher reichlich versehen sind.

Das auf Reisen Erlebte nicht nur in Worte zu fassen, sondern auch zu zeichnen, war seinerzeit durchaus nichts Ungewöhnliches⁹. Einen Beleg dafür liefert schon der Tübinger Wundarzt Andreas Josua Ultzheimer (1578–1610), der in den Jahren 1596 bis 1610 etliche Reisen unternahm. Er führte nicht nur ausführlich Tagebuch, sondern trug auch ständig Zeichenutensilien bei sich, um an Ort und Stelle Skizzen machen zu können: „Ich hatte zu aller Zeit Papier und Schreibblei bei mir, und solches zu dem Zweck, daß, wenn ich irgendwann etwas Sonderbares oder Seltsames gesehen, ich dasselbe verzeichnen und skizzieren konnte.“¹⁰ Das Zeichnen war ein wichtiges Mittel, die herausragenden Eindrücke einer Reise für die Erinnerung festzuhalten und anderen Nachricht von der Fremde zu geben. Zu der Zeit, als sich die Grand Tour zu etablieren begann, wurde es deshalb sogar üblich, einen Maler mitzunehmen, wenn man nicht selbst zeichnen konnte oder wollte. So schrieb 1678 Jean Baptiste Colbert (1619–1683) an seinen Sohn, der im Begriff war, nach Italien zu reisen:

„Während seiner ganzen Reise möge er die Architektur studieren und Geschmack an Bildhauerei und Malerei gewinnen, um womöglich eines Tages mein Amt als Oberintendant der Bauten zu übernehmen, was ihm beim König manchen Vorteil einbringen wird. Falls er wirklich Geschmack annimmt und einen Maler wünscht, um das zu zeichnen, was er auf Reisen schön findet, schreibe ich an Herrn Evrard, ihm jemanden beizugeben, der ihn bis Turin begleiten und sodann nach Rom zurückkehren kann.“¹¹

Solche Begleitung war aber nicht nur dem französischen Hochadel möglich, sondern auch dem englischen Gentleman. John Evelyn (1620–1706) zum Beispiel ließ sich bei seinen Spaziergängen durch Rom von einem Maler namens Carlo begleiten, den er unter anderem veranlaßte, ein Relief des Titusbogens genau abzuzeichnen¹².

9 Das Landschaftszeichnen war in der frühen Neuzeit zum festen Bestandteil jeder besseren Erziehung geworden. Vgl. Nils Büttner: „Quid Siculas sequeris per mille pericula terras?“, in: Marburger Jahrbuch 27 (2000), S. 209–242, hier: S. 227 f.

10 Andreas Ultzheimer: Beschreibung etlicher Reisen 1596–1610. Nach einer Handschrift bearbeitet. Hrsg. von Sabine Werg, Gütersloh 1971, S. 30.

11 Ludwig Schudt: Le Guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie, Wien, Augsburg 1930 (Quellenschriften zur Geschichte der Barockkunst in Rom, 3, 1), S. 143.

12 Wolfgang Kemp: „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch, Frankfurt a. M. 1979, S. 64.

Engelbert Kaempfer hat auf seinen Reisen selbst gezeichnet. Er hatte dabei allem Anschein nach keine künstlerischen Ambitionen, sondern verwendete Bilder als wortanaloge Form der Aufzeichnung bemerkenswerter Beobachtungen. Zeichnungen erscheinen in seinen Reisenotizen vor allem dort, wo ein einfaches Bild einen Gegenstand oder Sachverhalt besser charakterisieren kann als viele Worte¹³. Er schuf vornehmlich schnelle Skizzen, die bei einer späteren Drucklegung der Tagebücher als *Aid-mémoire* dienen sollten, als Gedächtnisstütze, die dann in eine genaue Zeichnung umgesetzt werden konnte. Wenn seine Zeit es zuließ, fertigte er detaillierte Zeichnungen. Wo ihm ein längeres Verweilen unmöglich war, skizzierte er mit schnellen Strichen das ihm Wesentliche und fügte einen kurzen erklärenden Text bei. Es ging ihm nicht um eine umfassende Visualisierung des Gesehenen, sondern um eine knappe zeichnerische Fixierung von dessen typischen Zügen. So ist auf die Wiedergabe atmosphärischer Stimmung verzichtet, und die ästhetische Wirkung tritt hinter einem den visuellen Eindruck objektivierenden Interesse an der Botanik und Topographie der durchreisten Gegenden und den kulturellen Hinterlassenschaften der dort lebenden Völker zurück¹⁴. Kaempfers Reiseskizzen bezeugen damit eher seine gelehrten Interessen als eine wie auch immer geartete besinnliche Naturschau. Sie haben eine ähnliche Funktion wie die Karten und Pläne, die er entwarf und kopierte¹⁵. Mit dem Zeichnen von Landschaften wie auch mit dem Aufzeichnen botanischer Details und ethnographischer Besonderheiten dokumentierte Kaempfer die Geographie der von ihm bereisten Länder.

Wenn hier von Geographie die Rede ist, gilt es allerdings zu berücksichtigen, daß sich unsere heutigen Vorstellungen von den Gegenständen und Inhalten der geographischen Wissenschaft nicht uneingeschränkt auf die Zeit Engelbert Kaempfers übertragen lassen. Zu seiner Zeit folgte man bei der Definition des Begriffs und seiner Inhalte noch in weiten Teilen einem

13 Diese Beobachtung macht auch Jörg Schmeißer: Zeichnungen und Drucke zu Kaempfers "History of Japan", in: Engelbert Kaempfer. Werk und Wirkung (1993), S. 300.

14 Kaempfer fand dafür in den Werken Platos eine kunsttheoretische Begründung, indem er vorgab, die "Schattenmalerei" vermeiden zu wollen. Vgl. Brief an Witsen vom 25.12.1687, in: Briefe (2001), Nr. 81, S. 289. – Zur negativen Einschätzung der "sciagraphia" durch Platon (Plat. rep. 3, 365c; Phaid. 69b) vgl. J. J. Pollitt: The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology, New Haven u. a. 1974, S. 247. – Nadia J. Koch: *Techné und Erfindung in der klassischen Malerei: Eine terminologische Untersuchung*, München 2000 (Studien zur antiken Malerei und Farbgebung, 6), S. 51–55. – Zur Bedeutung dieser Forderung für die Kunsttheorie der frühen Neuzeit vgl. Victor I. Stoichita: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999, S. 26–28 u. S. 92–94.

15 Zu Kaempfer als Kartograph: Barent Terwiel und Larry Sternstein: Kaempfer's map of Ayutthaya in "History of Japan", in: Engelbert Kaempfer. Werk und Wirkung (1993), S. 159–173. – Margarete Lazar: Engelbert Kaempfer als Kartograph und Geograph, ebd., S. 370–382. – Larry Sternstein: Kaempfer as Mapper, ebd., S. 383–393.

als „Geographia“ betitelten Traktat des Claudios Ptolemaeus (um 100–178 n. Chr.). Gleich im ersten Satz dieses antiken Werkes wird die Landkarte als „Bild der Welt“ definiert. Im folgenden Text setzt Ptolemaeus sich jedoch mit der Unterscheidung zwischen den mathematisch-vermessungstechnischen Aufgaben der Geographie – die sich mit der ganzen Welt beschäftigen – und den beschreibenden der Chorographie auseinander, die sich mit „besonderen Orten“ befaßt¹⁶. Diese Definition illustriert Ptolemaeus durch ein Beispiel aus dem Bereich der künstlerischen Praxis. „Das Wesen der Geographie aber besteht darin“, schreibt er,

„daß sie die zusammenhängende Erde als Einheit zeigt und welches ihre Natur und Lage ist. [...] Dagegen liegt der Endzweck der Chorographie in der Einzeldarstellung, wie wenn man etwa ein Ohr allein oder ein Auge nachbilden wollte; der Endzweck der Geographie hingegen in der Betrachtung des Ganzen, geradeso als ob man den ganzen Kopf abzeichnen wollte.“¹⁷

Während die Geographie an der Darstellung des ganzen Kopfes interessiert ist, beschäftigt sich die Chorographie mit seinen Details, dem Auge oder dem Ohr. Diese Teile entsprechen nach der Definition dem beschränkten Erdausschnitt, den die Chorographie zeigt: „selbst die kleinsten der dort vorkommenden Objekte, wie Häfen, Dörfer, Bezirke, die Nebenflüsse der Hauptströme und Ähnliches.“¹⁸ In seinem noch im 18. Jahrhundert nachgedruckten *Cosmographicus Liber*, den er mit einer Umarbeitung des Ptolemaeus einleitete, setzte der bayerische Geograph Peter Apian (1492–1552) diese Idee 1524 ins Bild, indem er einer Abbildung der ganzen Erde einen im Profil gezeigten Kopf gegenüberstellte, während er dem in Ansicht projizierten Bild einer Stadt Abbildungen eines Auges und eines Ohres beigesellte. In dem die Darstellung erläuternden Text setzt Apian – Ptolemaeus folgend –, die Übung und Geschicklichkeit des Mathematikers in Beziehung zur Geographie, während er die des Künstlers mit der Chorographie verbindet: „Daher benötigt die Chorographie die Darstellung des Ortsbildes und kein Mensch kann chorographische Karten entwerfen, er sei denn in der Malerei erfahren.“¹⁹

16 Der erste Satz lautet: „Die Geographie ist die Nachbildung des gesamten bekannten Teiles der Erde mittels Zeichnung samt all dem, was gewöhnlich im Zusammenhang mit ihm dargestellt wird.“ Zit. nach des Klaudios Ptolemaios Einführung in die darstellende Erdkunde in: Theorie und Grundlagen der darstellenden Erdkunde. Hrsg. von Hans von Mzik, Wien 1938 (Klotho. Historische Studien zur feudalen und vorfeudalen Welt, 5), S. 5.

17 Ebd., S. 14.

18 Ebd. Vgl. dazu auch die Definition bei Peter Apian: *Cosmographicus Liber a Petro Apiano Mathematico studiose collectus*, [Ingolstadt 1524], fol. 2: „velut portus, villas, populos, riulorum quoquedecursus, & quaecunque alia illis finitima, vt sunt aedificia, domus, turre, mœnia, &c.“

19 Vgl. Mzik (s. Anm. 16), S. 15. Entsprechend bei Apian (s. Anm. 18): „Finis vero eiusdem in effigienda partilius loci similitudine consummabitur: veluti si pictor aliquis aurem tantum aut oculum designaret depingeretque.“

Wie allgemein man noch zu Kaempfers Zeit dieser Definition folgte, dokumentiert eine Abhandlung über Landkarten, die 1713 der deutsche Geograph Johann Gottfried Gregorius (1685–1770) publizierte: *Curieuse Gedancken von den vornehmsten und accuratesten Alt-und Neuen Landcharten nach ihrem ersten Ursprunge, Erfindung, Auctoribus und Sculptoribus, Gebrauch und Nutzen entworfen*.²⁰ Das 14. Kapitel dieses populären Handbuches handelt „Von der richtigen Eintheilung aller Sorten der Land-Charten von der gantzen Welt“. Sie lassen sich Gregorius folgend in vier Kategorien einteilen, deren erste die Erd- und Himmelskarten umfaßt. Zu einer zweiten Gruppe zählen Karten der vier Erdteile, „Europa, Asia, Africa und America“. Ihnen folgen die „Spezialkarten“, also solche einzelner Länder, wie „Frankreich, Spanien, Italien Teutschland und Schweden“. „Die letzte Abtheilung besteht in Chartis Geographicis Specialissimis“, worunter man zwanglos „alle Zeichnungen von der gantzen Welt, von der größten biß zur kleinsten referiren kan. [...] hierzu colligieret man Abrisse von Schlachten, Städten, Bergen, Wäldern und Linien.“²¹ „Alle diese Sorten rangiret man nach der Ordnung, die in der Geographie gehalten, und gezeiget wird. Kan man bey jeder Charte das Portrait des Landes-Herrn in Kupffer haben, so wird die Collection um so ansehnlicher. Die Zeichnungen von den raren Gewächsen, Aloën und Blumen, Monstris und Nationen der Länder in den gewöhnlichen Kleidungen illustrieren nicht wenig und dienen zur Auffmunterung des Ingenii und Schärfung des judicii.“²² Doch waren gerade derartige chorographische Zeichnungen, auf denen die kleinsten Details der Topographie ansichtig dargestellt waren, in den Augen von Gregorius weit mehr als schmückendes Beiwerk: „Bey denen Land-Charten können die Zeichnungen von Bergen, Städten, Schlössern, Seen, Linien, Pallästen und dergleichen, von welchen bereits im vorigen Capitel gemeldet, mit ungemeinen Vergnügen gebraucht werden. Und diese werden auch bei einem Geographo gesucht, weil sie Stücke aus denen Land-Charten sind und selbige illustrieren.“²³ Bei der Benennung derartige „Zeichnungen von Bergen, Städten, Schlössern, Seen“ und dergleichen, bediente man sich noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein

20 [Johann Gottfried Gregorius]: *Curieuse Gedancken von den vornehmsten und accuratesten Alt- und Neuen Land-Charten nach ihrem ersten Ursprunge/ Erfindung/ Auctoribus und Sculptoribus, Gebrauch und Nutzen entworfen/ auch Denen Liebhabern der Zeitungen zum Vergnügen/ aus der Geographie, Historie, Chronologie, Politica und Jure Publico erläutert Und nebst kurtzen Lebens-Beschreibungen der berühmtesten Geographorum ausgefertigt durch Johann Gottfried Gregorii/ von Toba aus Thüringen, Franckfurt und Leipzig/ Zu finden bey Hieronymo Philippo Ritscheln/ Buchhaendlern/ Anno 1713.*

21 Ebd., S. 284.

22 Ebd., S. 284–286.

23 Ebd., S. 294.

des aus der Antike tradierten Begriffes. „Chorographia“, heißt es 1733 in Zedlers *Universal-Lexicon*, sei

„die Beschreibung eines gewissen Districts Landes [...] nach allen besondern Theilen und Merckwürdigkeiten als Städten Dörffern, Aemtern u. deren Districte u. auch was nur im geringsten zu annotiren vorkömmt, als Flüssen, Canälen, Dämmen, Mühlen, Wäldern, Holtzungen, Wirthshäusern, Brücken, Passagen, Land-Strassen, Post-Wegen, Morästen, u. s. f. und eine Charte, darauf ein District Landes nach dieser Art verzeichnet ist, wird Mappa Chorographica genennet.“²⁴

Die auch hier noch anklingenden, einst von Ptolemaeus formulierten Forderungen an eine chorographische Illustration, die als eine von Künstlern angefertigte, den Gesetzen der Perspektive und des menschlichen Sehens folgende Darstellung der den Menschen umgebenden Natur beschrieben wird, läßt die Grenze zwischen dem, was man damals Chorographie nannte, und dem, was wir heute als Landschaftsbild bezeichnen, fließend erscheinen. Gezeichnete, gemalte und gestochene Ansichten galten seinerzeit als ein die geographischen Landkarten ergänzender, im dokumentarischen Aussagegewert gleichberechtigter Teil der geographischen Wissenschaft. Kaempfers Zeichnungen lassen sich demnach großteils als Chorographien definieren.

An dieser Stelle drängt sich die Frage nach der dokumentarischen Genauigkeit der Reiseskizzen und Tagebuchillustrationen auf. Eine Schwierigkeit bei der Beurteilung des Realitätsgehaltes von Kaempfers Zeichnungen besteht darin, daß sich kein von ihm gezeichneter Ort dem Betrachter heute noch völlig unverändert darbietet. So ist es kaum mehr möglich, die vermeinte Faktizität der Autopsie mit der heutigen Realität zu korrelieren. In den Augen der modernen Forschung trägt dieser Umstand nicht wenig zum Wert der Zeichnungen bei, da die Blätter einen vitalen Eindruck von längst untergegangenen Städten und Landschaften zu geben scheinen. Ein Abgleich des Realitätsgehaltes der Zeichnungen Kaempfers kann nicht mehr mit der Natur, sondern allein über andere zeitgenössische Darstellungen der gleichen Orte und Landschaften erfolgen, die jedoch ebenfalls alles andere als photographisch getreu sind. Von der Abbildhaftigkeit einer Photographie, die wir heute als dem wissenschaftlichen Anspruch angemessen empfinden, sind die Zeichnungen Kaempfers denkbar weit entfernt. Das erweist schon der erste Blick auf eine Ansicht der Stadt Qazvin [CASVINUM], die hier als Beispiel dienen mag (Abb. 1)²⁵.

Kaempfer hatte sich im Februar 1684 als Sekretär einer schwedischen Delegation angeschlossen, die von Astara am Kaspischen Meer nach Isfahan

24 Zedler: *Universallexicon* (s. Anm. 1), Bd. 5 (1733), Sp. 2193.

25 Manuskript in der British Library, Sig.: Sl 2923, fol. 75'. Vgl. Hans Hüls: Auf den Spuren Engelbert Kaempfers im Iran, in: Engelbert Kaempfer zum 330. Geburtstag (1982), Abb. 17.

reiste. Am 1. März des Jahres gelangte die Gesandtschaft auf ihrem Weg durch Persien nach Qazvin, wo man für eine Woche Quartier nahm. In dieser Zeit unternahm Kaempfer zahlreiche Ausflüge, auf denen er die Stadt und ihre nähere Umgebung erkundete. Sein erster Eindruck war von der üppigen Vegetation bestimmt. Sie hob sich wohltuend von jenem tristen Einerlei ab, daß die zuvor durchreiste Gegend geprägt hatte, "wo kein Baum noch Garten, nur elendes Weidevieh über Berge und Äcker verstreut war, wo die Natur des Menschen, die weder genug zu essen noch zu trinken haben, dem Charakter der Bergeshöhe entspricht."²⁶ Ganz anders war es in Qazvin.

"Vor der Stadt liegen unendliche Weingärten mit Erde bedeckt, so daß sie bewässert werden können; sie sind gesäumt von Pistazienbäumen in so zahlreichen Reihen, daß sie uns wie ein dichter Wald erschienen und die Stadt nicht zu sehen war, ehe man ganz nah herankam. Ohne Mauern liegt die Stadt da, flach und regellos, wie ein Dorf, und sie konnte daher nicht von außen her gezeichnet werden, wie ich mir eingebildet hatte."²⁷

Der neugierige Fremde bestieg daraufhin das Minarett der Freitagsmoschee, und als ihm nicht genügte, was er von dort oben sah, umritt er die Stadt. Auf diesem dreistündigen Ritt entstanden wohl die beiden Stadtveduten, die sowohl für Kaempfers Arbeitsweise, als auch für seine Weltsicht bezeichnend sind²⁸.

Eine erste Auffälligkeit liegt darin, daß die "unendlichen Weingärten", die in der Beschreibung als bedeutendes Charakteristikum hervorgehoben werden, auf der Zeichnung fehlen. Das in Versalien unter die Stadtvedute gesetzte Wort "VINEAE", das von späterer Hand um die englische Übersetzung "vineyards" ergänzt wurde, ersetzt den optischen Eindruck. Die als störend empfundene Darstellung der Weingärten und die Pistazienbäume die "wie ein dichter Wald erschienen" und derentwegen "die Stadt nicht zu sehen war" läßt Kaempfer einfach weg. Nur am unteren linken Blattrand erscheinen einige schnell skizzierte Abbreviaturen für Bäume, die kaum mehr als eine zeichenhafte Andeutung von Vegetation sind. Schon der die

26 Kaempfer verzeichnet auf der Reise nach Qazvin die immer spärlicher werdende Vegetation und das reiche Grün um die Stadt Qazvin. – Zit. nach ebd., S. 174.

27 Ebd.

28 Es ist hier nicht der Ort, ausführlich über Kaempfers Naturschau zu handeln. Es sei jedoch zumindest am Rande erwähnt, daß er in dem, was er in der Natur als "schön" oder "häßlich" empfindet, einem typisch frühneuzeitlichen Konzept folgt. Die Wahrnehmung der Landschaft als ästhetischer Gegenstand setzt Distanznahme und einen organisierten Selbstentwurf des rezipierenden Subjekts voraus, die zu Kaempfers Zeit höchstens in Ansätzen gegeben waren. Vgl. dazu den – bei aller Kritik im Detail – bis heute grundlegenden Text von Joachim Ritter: *Landschaft*, in: Ders.: *Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1974 (Bibliothek Suhrkamp, 379), S. 141–163; 172–190.

Zeichnungen begleitende Text kann also darüber belehren, daß die Blätter ihrer skizzenhaften Spontaneität zum Trotz nicht den ungefilterten visuellen Eindruck wiedergeben, sondern nur jene Dinge, die Kaempfer für mitteilenswert hielt. Die Weingärten zählten allem Anschein nach nicht dazu. Ein stärkeres Interesse ist den öffentlichen Gebäuden entgegengebracht, die sich über das regellose Gewirr der kleineren Bauten erheben. Besonders auf der Ansicht von Süden scheinen diese Gebäude überproportional groß, was wohl kaum der gesehenen Realität entsprach. Die Darstellung wird vermutlich weniger durch die topographischen Gegebenheiten als eine vom Zeichner implizierte Valenz bestimmt. Man könnte von einer Bedeutungsperspektive sprechen, im Rahmen derer die tatsächlichen Proportionen der Gebäude zugunsten einer Visualisierung ihrer Bedeutung vernachlässigt worden sind. Bei der Wiedergabe von Kirchen oder öffentlichen Gebäuden werden deren spezifische Qualitäten herausgehoben, während alle anderen Bauten, als Masse behandelt, nur summarisch erfaßt sind. Dieser Kunstgriff sollte weniger den künstlerischen Ausdruck oder die Gefälligkeit des Bildes steigern, sondern vielmehr die topographische Identifizierbarkeit erleichtern. Sicher war es nicht Kaempfers mangelndes zeichnerisches Geschick, das ihn zu diesem Mittel greifen ließ. Beinahe durchgehend begegnet dieses Gestaltungsprinzip in topographischen Illustration des 16. und 17. Jahrhunderts. Man kann es deshalb wohl kaum dem Unvermögen oder der ästhetischen Entscheidung eines Einzelnen zuschreiben. So zeigt zum Beispiel die auf den niederländischen Zeichner Joris Hoefnagel (1542–1601) zurückgehende Ansicht der Alhambra bei Granada ein vergleichbares Gestaltungsprinzip, die 1598 im fünften Band der bei Georg Braun (1541–1622) edierten Städtebildersammlung *Civitates orbis terrarum* erschien²⁹. Hoefnagel versuchte, die Stadtansichten in die umgebende Landschaft einzubetten und war bestrebt, die bedeutendsten Gebäude besonders hervorzuheben. Die Komposition dieses Blattes ist nicht nur für die „Civitates“ charakteristisch, sondern für die meisten Städtebilder jener Zeit. Als beinahe beliebiges Beispiel aus dem 17. Jahrhundert sei hier eine Ansicht von Lyon aus dem Jahre 1666 angeführt, die der deutsche Kupferstecher Lucas Schnitzer († 1671)

29 Frans Hogenberg nach Joris Hoefnagel, Ansicht der Alhambra. Kupferstich 235 x 465 mm, in: Georg Braun/Frans Hogenberg: *Civitates orbis terrarum*, Köln, 5 (1598), fol. 14. Vgl. Cornelis Koeman: *Atlantes Neerlandici. Bibliography of terrestrial, maritime and celestial atlases and pilot books, published in the Netherlands up to 1800*, Amsterdam, 2 (1969), S. 21. – Die Zeichnung, die Frans Hogenberg für seine seitengleiche Radierung als Vorlage diente, ist bis heute erhalten: Joris Hoefnagel, Ansicht der Alhambra. Feder in Braun, farbig aquarelliert, 254 x 213 mm. Wien, Albertina. Inv.-Nr.: 22403. Vgl. Katalog der Ausstellung: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1992, Nr. 114–3.

publizierte (Abb. 2)³⁰. Mit der auch in diesem Stich augenfälligen Hervorhebung prominenter Bauten scheint ein ideales Rezeptionsprogramm ins Bild gesetzt, das Franciscus Schottus (1549–1622) in seinem erstmals 1600 erschienenen *Itinerarium Italiae* für die Betrachtung einer fremden Stadt empfahl³¹. Schotts Reiseführer, der allein in seiner italienischen und lateinischen Ausgabe mehr als 30 Auflagen erlebte, wurde noch im 18. Jahrhundert nachgedruckt³². Diesem verbreiteten Reisebuch folgend galt es, zu allererst die Lage eines Ortes zu beschreiben, nachdem man sich mit der Staatsraison und den Benennungen von Regionen und Städten vertraut gemacht hatte: Flüsse oder Meere, Häfen, aber auch Berge und Wälder sollte man dabei beachten. Erst nach diesen Angaben zur Einbindung einer Stadt in ihre Umgebung folgt deren Beschreibung. Diese beginnt mit den das Stadtbild bestimmenden Bauten, wobei Schottus die „Opera sacra“ – also Kirchen und Tempel – den öffentlichen Palästen voranstellte. Unter den privaten Bauten interessieren überhaupt nur die „ausgezeichnetsten Wohnhäuser der Bevölkerung“. Alles andere, was die Stadt zu bieten hat, wird in einer abschließenden Betrachtung der Volksbräuche – „Vulgi mores“ – zusammengefaßt, „zu denen auch die Art der Ernährung und Kleidung“ gehören³³. Auch für jenen letzten Aspekt der „Geographia specialis“ hatte Engelbert Kaempfer im allgemeinen einen Blick. In Quazvin interessierten ihn jedoch ausschließlich die Topographie und Bebauung der Stadt, vor allem aber die

30 Lucas Schnitzer, Ansicht von Lyon. Radierung und Kupferstich, 290x390 mm. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (KK 8288). Zur Biographie Schnitzers vgl. Thieme/Becker, Bd. 30 (1936), S. 205.

31 Das von Schott reproduzierte apodemische Modell geht auf ein älteres Vorbild zurück, vermutlich auf Nathan Chytraeus: *Variorum in Europa Itinerum Deliciae, seu selectiora Inscriptionum, maxime recentium, monumenta*, Herborn 1594. Vgl. dazu Justin Stagl: *Die Apodemik oder Reisekunst als Methodik der Sozialforschung vom Humanismus bis zur Aufklärung*, in: *Statistik und Staatsbeschreibung in der Neuzeit*. Hrsg. von Mohammed Rassem und Justin Stagl, Paderborn, München, Wien, Zürich 1980, S. 131–205, hier: S. 191.

32 Edward Chaney: *The Grand Tour and the Evolution of the Travel Book*, in: *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. Hrsg. von Andrew Wilton und Ilaria Bignamini, Ausstellung: Tate Gallery, London 10.10.1996 – 5.1.1997; Palazzo delle Esposizioni, Rome, 5.2. – 7.4.1997, London 1996, S. 95–97, hier: S. 95.

33 [Franciscus Schottus]: *Itinerarium Nobiliorum Italiae regionum, urbium, oppidorum, Et Locorum; nunc serio auctum, & Tabellis Chorographicis, & Topographicis locupletatum; in quo, tamquam in Theatro, Nobilis adolescens, etiam domi sedens, praestantissimae regionis delicias spectare cum voluptate poterit. Auctoribus Francisco Schotto Antverpiensi I.C. et Hieronymo Ex Capvgnano Bonon. Praedicatorio. Vicentiae apud franciscum bolzettam Gymnasij Patauini Bibliopolam. MDCL, fol. 5v–6: „In peregrinationibus observanda: I. Regio in qua consideranda nomina. 1. Vetera. 2. recentissime[m]pe mutata. II. Ditus hominum: 1. Superiorum. 2. nostrorum. III. Nomen Urbis, & ratio nominis, si extet. Item conditor, amplificator, aut instaurator. IIII. 1. Flumina eaq; a. allabantia. b. prope distantia. c. deducta. 2. Mare alluens, aut portus. 3. Montes. 4. Sylvae, nemora, vel si quid aliud insigne. V. Opera haec, vel I. Publica a.*

“Opera publica”. Das alltägliche Leben, das sich dort abspielte, hat Kaempfer vielleicht wahrgenommen, jedoch – wohl wegen der Fülle bedeutender Bauwerke – nur im Ansatz zu Papier gebracht. So enthält sein Bericht keine Angaben über die Einwohnerzahl oder den Broterwerb der Bevölkerung. Es findet sich lediglich der Hinweis, daß luftgetrocknete Ziegel das verbreitetste Baumaterial gewesen seien, und gebrannte Ziegel nur bei der Errichtung von Staats- und Repräsentationsbauten Verwendung gefunden hätten³⁴.

Das starke Interesse an der Architektur begegnet nicht nur beim Besuch moderner Siedlungen, sondern verstärkt noch bei der Besichtigung von Ruinen. So zum Beispiel Ende des Jahres 1685 beim Besuch von Persepolis, das Kaempfer in etlichen Skizzen dokumentierte. Die an nur drei Tagen vor Ort entstandenen Zeichnungen folgen dabei den gleichen Prinzipien wie die Darstellungen von Qazvin. Betrachtet man zum Beispiel den Aufriß der Palastruinen (Abb. 3), so fällt auf, daß auch diese in starker Aufsicht gezeigt sind³⁵. Das Ruinenfeld ist ohne eine ausreichende perspektivische Hilfskonstruktion entworfen, daher scheinen die einzelnen Architekturteile unverbunden nebeneinander zu stehen. Auch ist keine irgendwie geartete Füllung der Zwischenräume angegeben, so daß die einzelnen Baukörper gleichsam zu schweben scheinen. Die Zeichnung sollte sicher nur als Gedächtnisstütze dienen, um zu einem späteren Zeitpunkt die gesamte Anlage in ihrer landschaftlichen Einbettung wiedergeben zu können. Tatsächlich fand die Darstellung der Ruinen von Persepolis neben zahlreichen anderen Ansichten später Aufnahme in die *Amoenitates Exoticae* (Abb. 4)³⁶. Die eigenhändigen Zeichnungen wurden nach der Heimkehr zur Grundlage radierter Reproduktionen, die dem gedruckten Reisewerk beigegeben nicht wenig zur Mehrung von Kaempfers Ruhm beitrugen. Seit etwa 1699 hatte sich der Autor um die Herstellung passender Illustrationen gekümmert³⁷. Sechs Jahre später konnte er seinem holländischen Freund Daniel Parvé in Leiden mitteilen, daß er in seinem Hause einen Kupferstecher unterhalte, der die Radierungen für die *Amoenitates* vorbereite³⁸. Dieser Kupferstecher war ver-

Sacra: Basilicae. Monasteria. Tempia. b. Profana: Palatia, arces, fora, armamentaria, propugnacula, turres, & ratio munitiois. 2. Priuata: vt quæ in ciuium ædibus sunt insignia, veluti horti, picturæ, fontes, statuæ. VI. Ratio gubernationis, ad quam pertinent 1. Curia, in qua Senatores, & familiae ciuium honestæ. 2. Scholæ, vt ratio educationis, & institutionis pueritiae. Item viri docti, & Bibliothecæ. 3. Vulgi mores, quo pertinent, ratio victus, & vestitus; item opificia.”

34 Hüls: Auf den Spuren Engelbert Kaempfers im Iran (s. Anm. 25), S. 177.

35 Ebd., Abb. 63.

36 *Amoenitates Exoticae*, nach S. 334.

37 Briefe (2001), Brief vom 1. November 1701, Nr. 166, Z. 67–71.

38 Ebd., Brief vom 21. Juni 1705, Nr. 170, Z. 57–59.

mutlich Friedrich Wilhelm Brandshagen, dessen Namenszug sich mit dem Zusatz „sculpsit“ auf einigen der gedruckten Illustrationen findet und der noch 1708 in Lemgo nachweisbar ist³⁹. Kaempfer war mit der Arbeit seines Stechers unzufrieden, der auf seinem Gut wohnte und den er aus seiner Privatschatulle finanzierte. In der Praefatio der *Amoenitates* weist Kaempfer die Schuld an den schwachen Abbildungen den so ungeschickten wie eigensinnigen Graphikern zu, die seine mit größter Genauigkeit gezeichneten Vorlagen bei der für den Druck notwendigen Verkleinerung entstellt hätten⁴⁰. Abgesehen davon, daß es sich bei dieser Klage um einen literarischen Topos⁴¹ handelt, sollte diese Äußerung nicht dahingehend mißverstanden werden, daß Kaempfer mit der künstlerischen Wirkung der kompositorischen Gestaltung unzufrieden wäre und seine ästhetischen Ideen in den Umsetzungen des Stechers nicht wiedergegeben fand⁴². Denn es ist mehr als fraglich, ob sich diese Klage in erster Linie auf derartige gestalterische Mängel bezieht⁴³. Tatsächlich war es wohl vor allem die rein technische Qualität der Illustrationen, die der Autor kritisierte und die augenscheinlich zu wünschen übrig ließ. Die meisten der mit viel Mühe angefertigten Illustrationen zu den „*Amoenitates*“ waren nämlich verätzt⁴⁴. Schon die Wahl der Radierung als Medium der Illustration war wohl eher aus der Not geboren und mag sich aus der Tatsache erklären, daß es in Lemgo keinen geeigneten Kupferstecher gab. Der Kupferstich erlaubte nämlich nicht nur eine größere Genauigkeit in der Wiedergabe, sondern vor allem eine höhere Druckauflage ohne Qua-

39 Hans Vollmer: Brandshagen, in: Thieme/Becker, 4 (1910), S. 534. – Weißbrodt, Ernst: Die Meyersche Buchhandlung in Lemgo und Detmold und ihre Vorläufer, Detmold 1914, S. 79.

40 „Alterum, culpæ chalcographorum quorundam tribuo, quos nactus fui rudes & morosi ingenii; imagines enim mea manu accurate & ad typum, sed diversa magnitudine, delineatas, dum in decentem forma[m], ex majori vel minori reducere debebant, ita deformarunt, ut, nisi ad illustrandas res omnino essent necessariae, eas, velut libri dedecus, repudiarem.“ *Amoenitates Exoticae*, unpag. S. (c) f.

41 Jean Seznec, Jean Érudits et graveurs au XVI^e siècle, in: École Française de Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire, XLVII^e année, 1930, S. 118–137. – Ein Beispiel bietet auch Heinrich Steyner, der sich als Verleger von Andrea Alciatis Emblembuch für die schlechte Qualität der ersten Illustrationen entschuldigt. Vgl. Holger Homann: Studien zur Emblematis des 16. Jahrhunderts, Utrecht 1971, S. 25 f. Für diesen Hinweis danke ich Wolfer Bulst, Florenz.

42 So gedeutet von Schmeißer (s. Anm. 13), S. 296 f.

43 Die schlechte Qualität der Illustrationen sei, so Kaempfer weiter, auch der Grund dafür gewesen, daß er das sechste Kapitel fortgelassen habe, das von Dingen handle, die ohne getreue Bilder nicht zu verstehen seien: „Atque hæc causa est, cur sextum Fasciculum, videlicet Epistolarum mearum ad Viros in Asia eruditos, plane omittam; disertum enim de iis rebus, quae sine iconibus, accurata manu & me præsentem ex sculpendis, non intelliguntur.“ *Amoenitates Exoticae*, unpag. S. (c)*.

44 Der Hinweis darauf schon bei Karl Meier-Lemgo: Engelbert Kaempfer, der erste deutsche Forschungsreisende 1651–1716, Stuttgart 1937, S. 187.

litätsverlust. Besonders die in den meisten Illustrationen der „Amoenitates“ begegnenden, mit der kalten Nadel nachträglich eingesetzten Akzentuierungen waren den Anforderungen des Buchdrucks nicht gewachsen. Brandshagens Ungeschicklichkeit offenbart sich am augenfälligsten, wenn, wie zum Beispiel bei der Ansicht von Persepolis (Abb. 4), nachträgliche Korrekturen notwendig wurden. Bei der links gezeigten Ruinengruppe, die mit „Str. VII“ bezeichnet ist, ist die Platte durch Ausradieren, Glattstreichen und Ausbeulen so verdorben, daß dieser Bereich nicht gleichmäßig mitgedruckt ist. Die Drucke waren keine technischen Meisterwerke. Zudem ließen die Bilder in den Augen mancher Zeitgenossen aber auch in inhaltlicher Hinsicht zu wünschen übrig. So spart zum Beispiel der Niederländer Cornelis de Bruijn (1652–1726/27) nicht mit Kritik, der 1698 selbst mit einer reich illustrierten Beschreibung Vorderasiens hervorgetreten war⁴⁵. In dem Traktat *Aenmerkingen Over de Printverbeeldingen van de Overblyfzelen van het Oude Persepolis, Onlangs uitgegeven door de Heeren Chardin en Kaempfer, waer in derzelver mistekeningen en gebreken klaer worden aangewezen* (Amsterdam 1714) kam er zu dem Schluß, daß Kaempfer zahlreiche Dinge zeige, die es in Wirklichkeit gar nicht gäbe und dafür anderes weggelassen habe, was tatsächlich da sei⁴⁶. Besonders kritisierte er die Gesamtansicht von Persepolis, die Kaempfers mangelhafte Zeichentechnik offenbare, indem die Gesetze der Perspektive nicht ausreichend berücksichtigt seien. Außerdem zeige diese Darstellung zahlreiche Tore und Portale, die es in Wirklichkeit nicht gäbe. Zudem sei die Gegend nicht zutreffend geschildert, was ein Vergleich mit der eigenhändig vor Ort aufgenommenen Darstellung de Bruijns umgehend offenbare (Abb. 5)⁴⁷. Tatsächlich liegen Welten zwischen den beinahe zeitgleichen Ansichten de Bruijns und Kaempfers, die sicher nicht allein aus der Tatsache zu erklären sind, daß de Bruijn ein versierterer Zeichner war. An die Stelle der Vogelschau, aus der Kaempfer seine Landschaft mit dem hochgelegten Horizont entwickelt, ist bei de Bruijn eine dem natürlichen Seheindruck folgende Darstellung getreten. Der Horizont ist so niedrig angelegt, daß man das Gefühl bekommt, von den im Vordergrund gezeigten Felsen aus die Landschaft zu überblicken. Auch in der Illustration der *Amoenitates*

45 [Cornelis de Bruijn]: *Reizen Van Cornelis de Bruyn, Door de vermaardste Deelen van Klein Asia, De Eylanden Scio, Rhodus, Cyprus, Metelino, Stanchio, &c. Mitsgaders de voornaamste Steden van Ægypten, Syrien en Palestina, Verijkt met meer als 200. kopere Konstplaten, vertoonende de beroemdste Landschappen, Steden, &c. alles door den auteur selfs na het leven afgetekend. Tot Delft, Gedrukt by Henrik van Krooneveld. M D C XCVIII.*

46 Zu dieser Kritik vgl. Jan Willem Drijvers: *Persepolis as Perceived by Engelbert Kaempfer and Cornelis de Bruijn*, in: Engelbert Kaempfer. *Werk und Wirkung* (1993), S. 85–104, bes. S. 96 f.

47 Ebd., S. 96.

ist eine dunkel gehaltene Vordergrundzone angegeben, die jedoch nicht mit dem Rest der Landschaft verbunden ist, da der Augenpunkt wesentlich höher liegt. Die nach Kaempfers Entwurf radierte Ansicht folgt damit wiederum jener älteren Darstellungskonvention, die zum Beispiel auch in Lucas Schnitzers Ansicht von Lyon (Abb. 2) Anwendung gefunden hatte⁴⁸. Diese Darstellungsform fand auch in den im Verlage de Bry publizierten Amerika-Berichten Anwendung, deren vierter Teil, der die Reise des Mailänders Girolamo Benzoni von Sevilla nach Westindien beschreibt, 1596 in Frankfurt erschienen war⁴⁹. Die Folge zugehöriger Kupferstiche wird von einer Illustration der Abreise Benzonis aus Sevilla eröffnet (Abb. 6)⁵⁰. Das Bild zeigt eine europäische Hafenstadt, vor der Schiffe kreuzen und an deren Pieren reger Verkehr herrscht, doch handelt es sich nicht um Sevilla! Das wird dem Leser auch nicht verschwiegen, dem der Verleger den Umstand erläutert:

„Weiter müsse man, schetze ich, den Leser vermahren, daß der Sculptor die eygentliche und rechtmässige Abbildung der Stadt Hispalis zuhanden nicht gehabt, derowegen er für dieselbige, ein gleiche Statt nach art unnd gelegenheit eines Meerhafens abgemodelt, gesetzt.“⁵¹

Dieses Vorgehen illustriert auf das eindringlichste ein von unserer heutigen Auffassung extrem abweichendes Bildverständnis, das jedoch viele Eigenheiten frühneuzeitlicher Abbildungen zu erklären vermag. Das Bild einer beliebigen Hafenstadt wäre heute in einer auf geographische Genauigkeit zielenden Publikation nur legitim, wenn man den Begriff 'Hafenstadt' illustrieren wollte. Die Hafenstadt Sevilla jedoch durch ein Bild von Marseille zu illustrieren wäre völlig undenkbar, zumal Sevilla zwar dem Seehandel seinen Reichtum verdankt, anders als Marseille jedoch nicht am Meer, sondern weit im Landesinnern an einem Fluß gelegen ist. Heute wäre es zwingend notwendig, auf eine derartige Abbildung zu verzichten, um nicht die Glaubwürdigkeit der gesamten Publikation aufs Spiel zu setzen. In den Augen frühneuzeitlicher Betrachter stellte sich die Sache anders dar, denn die Darstellung des Typus 'Seestadt', machte in der Konkretisierung des Wortsinnes auch die Hinwendung der Stadt nach Übersee deutlich. Die Bedeutung Sevillas als zentraler Platz des überseeischen Handels wird somit an der bildlichen Darstellung anschaulich ablesbar. Diese den heutigen Betrachter irri-

48 Vgl. Anm. 29 und 30.

49 [Hiernonymus Benzonius]: *Americae pars sexta. sive Historiæ ab Hieronymo Ben[n]zono [...], à Theodoro de Bry Leod: cive antem Frau[n]cofurte[m] fe.[cit] A[nn]o MDXCVI*, Tafelteil, S. 2. – Vgl. Carsten-Peter Warncke: *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987 (Wolfenbütteler Forschungen, 33), S. 65 f.

50 Benzoni, *America* (s. Anm. 49), Tafelteil, S. 2.

51 Zitiert nach Warncke: *Sprechende Bilder* (s. Anm. 49), S. 65.

tierende Gleichsetzung des Typischen mit dem Wesentlichen begegnet noch durch das gesamte 17. Jahrhundert⁵². Es war auch für Engelbert Kaempfers Weltsicht prägend, und kommt zum Beispiel zum Tragen, wenn in der Wiedergabe einer Stadtanlage die einzelnen Häuser zum Häusermeer verdichtet werden, wodurch – wie ein moderner Betrachter anmerkt – “das regellose Gewirr der zumeist aus ungebrannten Lehmziegeln erbauten Privathäuser mit ihren Flachdächern recht gut eingefangen” sei⁵³. In den Zeichnungen, die Kaempfer vor Ort anfertigt und nach denen später die gedruckten Illustrationen entstehen, folgt er durchgehend den aus dem 16. Jahrhundert tradierten Darstellungskonventionen und manchmal sogar bestimmbareren Vorbildern. So wird in einigen Illustrationen das visuelle Reiseerlebnis, die Autopsie des Fremden in den tradierten Schemata künstlerischer Umsetzung mit wiedererkennbaren Bildziten verbunden. Genauso wie sich der Autor Kaempfer zu Unterstreichungen seiner Glaubwürdigkeit literarischer Allusionen bedient, argumentiert auch der Zeichner mit einer aus Versatzstücken komponierten Bildrhetorik. Ein Beispiel dafür liefert etwa eine Illustration zu Kaempfers Abhandlung über die Dattelpalme aus den *Amoenitates* (Abb. 7)⁵⁴. Kaempfer behandelt in diesem Text nicht allein die Ethymologie des Namens der “Palma dactylifera”, er beschreibt auch ihre botanischen Eigenschaften, die Wachstumsbedingungen sowie die Pflege und Ernte. Dabei nutzt er die gelehrte Abhandlung sogar zu einem Exkurs über Musikinstrumente und die Musik, die anlässlich der Erntefeste gespielt wird. Die wegen der genauen botanischen Beobachtungen häufig gelobte Abhandlung ist mit einer Radierung illustriert, die das im Text Gesagte ins Bild setzt. In seiner Illustration verbindet Kaempfer empirische Erkenntnis mit tradiertem Wissen. Genau wie sein Text, in dem die eigenen Beobachtungen mit zahlreichen aus der Literatur kompilierten Fakten untermischt sind, ist auch diese Abbildung nicht die ungebrochene Umsetzung des gesehenen Natureindrucks. Statt auf den in seinen Reiseskizzen fixierten persönlichen Eindruck zu vertrauen und allein das selbst Gesehene zu illustrieren, bedient sich Kaempfer eines älteren Vorbildes. Die links gezeigte Palme mit dem kletternden Mann ist nach einem Holzschnitt von Arnold Nicolai († 1596) in der 1556 edierten *Description de l’Afrique* des Leo Africanus (1485–1554) gestaltet (Abb. 8)⁵⁵.

52 Weitere Beispiele ebd., S. 64–80.

53 Zitiert nach Hüls, *Auf den Spuren* (s. Anm. 25), S. 176.

54 *Amoenitates Exoticae*, S. 659–764; die Illustration zur Feigenernte (Tab. III) findet sich zwischen S. 710 und 711. Das Manuskript befindet sich heute in der British Library (Sl 2910, fol. 128–138). – Vgl. Phoenix Persicus (1987); zusammenfassend dazu Haberland (1990), S. 50 f.

55 [Johannes Leo (Africanus)]: *Description De L’Afrique*, Tierce Partie Du Monde. Anvers, C. Plantin voor J. Bellerus, 1556, fol. 382r.

Dabei ist nicht nur der mit der Ernte beschäftigte Kletterer übernommen, sondern sogar der links unter dem Baum gezeigte Zuschauer, dem im Kontext der gezeigten Dattelernte keine bestimmte Aufgabe zukommt. Es ging Kaempfer mit seinen Illustrationen nicht in erster Linie darum, seine eigenen Eindrücke wiederzugeben, vielmehr wollte er einen Aussagegehalt transportieren. Das Thema und die erkennbar gestaltete Aussage des Bildes waren dabei wichtiger als eine in unserem Sinne realistische Umsetzung des Natureindrucks. Indem man in einem Bild nicht nur das zeigte, was man gesehen hatte, sondern auch was man wußte, gehört oder gelesen hatte, wurde dessen Aussagewert nicht etwa gemindert, sondern gesteigert⁵⁶. In einer Zeit, der ein Kunstgenuß in rein ästhetischen oder gar psychologischen Begriffen, wie man ihn heute kennt, noch fremd war, galt es allgemein als vordringliche Aufgabe jeden Bildes, zum Vergnügen und zur Belehrung des Publikums beizutragen. Dieser kunsttheoretische Allgemeinplatz gründete auf Horaz (65–8 v. Chr.), der in seiner *Ars poetica* geschrieben hatte, daß allgemeinen Beifall erwirbt, wer das Nützliche mit dem Angenehmen vereint: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* (333 f., 343). Die endlos wiederholte und variierte Forderung, lehrreich und obendrein vergnüglich zu sein, die vordem nur dem Rhetor und Dichter gegolten hatte, wurde von den Kunsttheoretikern des 16. Jahrhunderts – ebenfalls unter Verweis auf Horaz – auch auf die bildende Kunst übertragen. *Ut pictura poesis* – “ein Gedicht soll wie ein Gemälde sein”, hatte der römische Dichter geschrieben (ebd. 361)⁵⁷. Daraus war in Umkehrung dieser Forderung – “ein Gemälde soll wie ein Gedicht sein” – die Doktrin erwachsen, daß für Bilder gelten müsse, was auch für Texte galt: Sie hatten nicht nur zu erfreuen, sondern vor allem auch zu belehren⁵⁸. Gerade in der Texten und Bildern gleichermaßen eigenen Überlieferungsfixierung offenbart sich eine den modernen Betrachter befremdende Gleichsetzung von Wort und Bild⁵⁹.

56 Vgl. dazu Büttner: Erfindung der Landschaft (s. Anm. 6), S. 177–180.

57 Rensselaer W. Lee: *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*, New York 1967.

58 Zur Trias der rhetorischen *Officium docere, movere & delectare* vgl. Warncke: Sprechende Bilder (s. Anm. 49), S. 255–294; zur Dominanz des Aspektes der Belehrung ebd., S. 217 f.

59 Besonders irritierend ist dabei, die damit eng verbundene Auffassung des Abbildes als Zeichen. Mimetisches Abbild und signitives Bild wurden als prinzipiell gleichartig angesehen. Vgl. Wladimir Weidle: Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren. Bildsemantik, in: Ders.: *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*, Berlin 1966, S. 3–7. – Warncke: Sprechende Bilder (s. Anm. 49), S. 39–63. – Zu der dahinter stehenden zeichentheoretischen Fundamentalvorstellung, daß man die Beziehung zwischen der Bezeichnung und dem Bezeichneten als ein Verhältnis der Ähnlichkeit auffaßte vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1974 (stw, 96), bes. S. 46–77.

Daß ein Bild für Kaempfer stets mehr als eine bloße Abbildung war, erweist schon das Emblem, daß er für das Titelblatt der *Amoenitates* entwarf (Abb. 9)⁶⁰. Stolz kennzeichnet er den kleinen Kupferstich durch seine unterhalb der das engere Bildfeld rahmenden Kartusche angebrachten Initialen als eigene Erfindung. Das Motto "VIRTUTI NIHIL INVIUM" bedeutet im Kontext der *pictura*, die eine Insel im Meer mit einem Schiff im Hintergrund zeigt, eine Allusion auf die Seefahrt des Aeneas⁶¹. Durch den emblematischen Kontext ruft Kaempfer die Erinnerung an die Irrfahrten des vom Fatum durch die Welt getriebenen trojanischen Helden auf. Durch die oberhalb gezeigte Kombination von aufgeschlagenem Buch und Kompaß setzt Kaempfer diese heroische Schicksalsfahrt zu seinen eigenen Reisen in Beziehung⁶². Ergänzt wird das sichtlich selbstreferenzielle Emblem durch die rahmenden Gestalten von Merkur und Athene, die gemeinsam – als *Hermathena* – als Schutzgötter der Rhetorik und der Künste, auf den Inhalt des Buches anspielen: Während Minerva als Göttin der Weisheit eine intellektuell gehaltvolle Kunst postuliert, sorgt Merkur sich als Patron der schönen Rede um die formale Qualität der Werke. Propagiert wird in dieser Götterpartnerschaft also die Versöhnung von Form und Inhalt in der vollendeten Kunst⁶³.

In diesem komplexen Bilddenken, das in einer Parallelisierung von Wort und Bild jedem Detail einer Darstellung inhaltliche Bedeutung zumißt, erweist sich Kaempfer als typischer Vertreter seiner Zeit. Doch steht nicht hinter allem ein kompliziertes bildrethorisches Konzept. Zumal wenn

60 Friedrich Wilhelm Brandshagen nach Engelbert Kaempfer, Emblem: "VIRTUTI NIHIL INVIUM". Titelblatt der *Amoenitates Exoticae*. Unter der links gezeigten Figur der Athena finden sich die Initialen des Stechers Brandshagen mit dem Hinweis "fecit" ('hat es ausgeführt').

61 Damit ist nur eine, hier besonders schlüssige Deutung benannt. Daß bei gleichbleibendem Bildbestand jeweils neue, ergänzende oder auch gänzlich andersgeartete Sinngehalte postuliert werden können, ist wohl ein Spezifikum emblematischer Kunst. Zur Auslegung des Mottos vgl. den Beitrag von Karl August Neuhausen in diesem Band, S. 23 ff. Ihm sei an dieser Stelle ausdrücklich für die anregenden Diskussionen im Rahmen der Tagung gedankt.

62 Dem literarisch gebildeten Leser wird mit der Vergil-Allusion zugleich jener Aufruf des Aeneas präsent gewesen sein, an den vom Schicksal vorherbestimmten guten Ausgang der Reise zu glauben: *Per varios casus, per tot discrimina rerum, Tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas Ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae. Durate, et vosmet rebus servate secundis* (Verg. *Aen.* I, 204–207).

63 Zum Motiv der *Hermathena* vgl. Hansoon Lee: *Kunsttheorie in der Kunst: Studien zur Ikonographie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1996. – Hans-Peter Schwarz: *Das Künstlerhaus: Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig 1990, S. 62 f. – Jeffrey M. Muller: *Rubens: The artist as collector*, Princeton (New Jersey) 1989, S. 26–30. – Jean Seznec: *The Survival of the Pagan Gods*, New York 1953, S. 162. Für Hinweise danke ich Ulrich Heinen, Köln.

Kaempfer zeichnet, haben die tradierten Bildformen nicht nur argumentierenden Sinn. Sie sind dem zeichnenden Autodidakten augenscheinlich so selbstverständlich, daß er sich ihrer auch dort bedient, wo es ihm nicht um bildliche Argumentation geht. Das erweist zum Beispiel seine auf der Japanreise angefertigte Zeichnung des Zuges der Gesandtschaft nach Edo, die in ihrer kompositorischen Anlage älteren Darstellungen von Festumzügen und Leichenbegängnissen folgt⁶⁴. Genau wie bei den Stadtansichten und Landschaftspanoramen (Abb. 1 u. 4) erlaubte es hier die Übernahme der traditionellen Bildform mit dem hochgelegten Horizont, eine Vielzahl von Details und Einzelheiten des Stadtbildes überschneidungsfrei wiederzugeben. Vor allem deshalb wurde dieses Bildmuster gerade bei der Darstellung von Städten durch das gesamte 17. Jahrhundert noch praktiziert, und das nicht nur von Engelbert Kaempfer. Es war de Bruijn, der augenscheinlich andere Vorstellungen von Genauigkeit hatte, als die meisten seiner Zeitgenossen. Die gegen Kaempfer gerichtete Kritik läßt sich nämlich auf die Mehrzahl aller topographischen Illustrationen an der Wende zum 18. Jahrhundert anwenden. Das man in jener Zeit beinahe durchgehend andere Vorstellungen von einer genauen Illustration hatte als de Bruijn sie pflegte und als wir sie heute kennen, erweist noch die 1727 im Auftrag von Hans Sloane edierte englische Ausgabe der Geschichte Japans, die durch Johann Caspar Scheuchzer (1702–1729) besorgt wurde⁶⁵. Zwar hatte Kaempfer schon 1712 in der Vorrede seiner *Amoenitates* verkündet, daß der Text und die Illustrationen für ein umfangreiches Werk mit dem Arbeitstitel "Heutiges Japan" druckfertig vorlägen, doch war das allem Anschein nach übertrieben. Etliche Illustrationen waren kaum über das Stadium einer ersten Skizze hinaus gediehen und mithin als Vorlage für einen Kupferstecher unzureichend. Nicht zuletzt, um die kostbaren Originale zu schonen, aber auch, um die unvollendeten Blätter bildmäßig abzurunden, machte sich Scheuchzer daran, für die Reproduktion geeignete Bildvorlagen zu zeichnen. Im Nachwort der Publikation weist er auf diesen Umstand hin:

"As to the cuts, but very few were left finished by the Author: All the rest I have drawn with my own hand, either from his unfinished originals, or from the prints and drawings of the Japanese, in the Collection of Sir Hans Sloane, and if they

64 Schmeißer (s. Anm. 13), S. 316f., Abb. 11 und 12.

65 Johann Caspar Scheuchzer war ein junger Arzt, der in Zürich geborene jüngste Sohn des bekannten Schweizer Mathematikers, Philosophen und Arztes Johann Jacob Scheuchzer (1672–1733). Vgl. Christian Gottlieb Jöcher: Allgemeines Gelehrten Lexicon, Leipzig, 4 (1751), S. 258f. – Zu Johann Jacob Scheuchzer vgl. Irmgard Müsch: Geheiligte Naturwissenschaft. Die Kupfer-Bibel des Johann Jakob Scheuchzer, Göttingen 2000 (Rekonstruktion der Künste, 4).

should appear to some to fall short in point of elegance, though even as to that I have taken all possible care, I have the satisfaction at least, that I can vouch for the truth and accuracy of them, and their conformity with the originals.”⁶⁶

Eine genaue Untersuchung der einzelnen Illustrationen des Japan-Werkes vermag zu zeigen, daß deren Genauigkeit nicht sehr groß ist. Das erweist zum Beispiel die Darstellung eines thailändischen Tempel-Götzen, die Scheuchzer als Vorlage für einen Kupferstich der *History of Japan* diente⁶⁷. Die einzelne Götzenfigur von Kaempfers Zeichnung ist auf dem Stich in einen Innenraum versetzt und in ein ganzes Tempel-Ensemble eingeordnet, das mit der Vorlage nichts mehr gemein hat. Diese Ungenauigkeit kann in Anbetracht der vollmundigen Ankündigung Scheuchzers, daß er die Bilder nach den unvollendeten Originalen mit eigener Hand entworfen habe, kaum verwundern. Er hatte mit viel Phantasie vollendet, was in Kaempfers Vorlage vermeintlich fehlte. Eine photographisch getreue Abbildung der Realität, die Scheuchzer ja nicht kannte, ist von solchen Illustrationen natürlich nicht zu erwarten. Doch eben diese aus der heutigen Sicht diktierte Erwartungshaltung an eine wissenschaftlich exakte Illustration wird der *History of Japan*, den *Amoentitates* oder dem zeichnerischem Werk des Reisenden aus Lemgo wohl nicht gerecht. Frühneuzeitliche Bilder sind nie bloße Abbilder, denn in der Abbildung des Gesehenen ist stets eine Bedeutungsebene impliziert, die über die bloße Mimesis hinausweist. Das den Darstellungen zugrundeliegende wortanaloge Bildverständnis, die signitive Funktion und teils sinnbildliche Bedeutung der Bilder, geht stets über die bloße mimetische Gegenstandswiedergabe hinaus. Im Wissen darum sollten Kaempfers Reiseskizzen und die Illustrationen seiner Werke keinesfalls als ungebrochene Abbildungen der Realität mißdeutet werden. Dennoch gilt es zu bedenken, daß diese Form der Repräsentation allgemein den akademischen Gepflogenheiten der Zeit Kaempfers entsprach. Mithin waren seine chorographischen Illustrationen – bei aller Altertümlichkeit in der äußeren Form – doch im Sinne der Zeit genaue Abbildungen.

⁶⁶ Zitiert nach Schmeißer (s. Anm. 13), S. 302.

⁶⁷ Ebd., S. 303 f., Abb. 2 und 3.

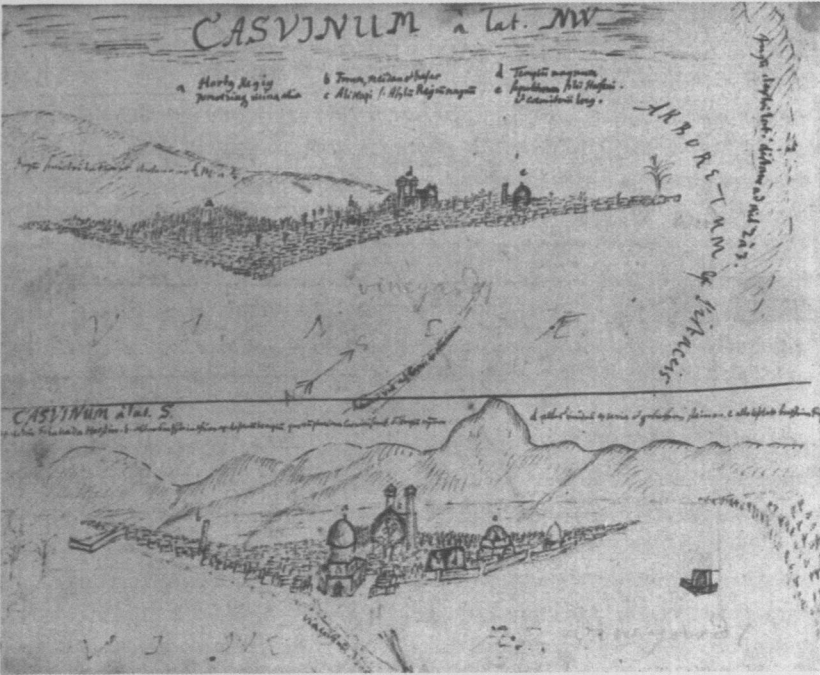


Abb. 1: Engelbert Kaempfer: Ansicht von Qazvin, Zeichnung.

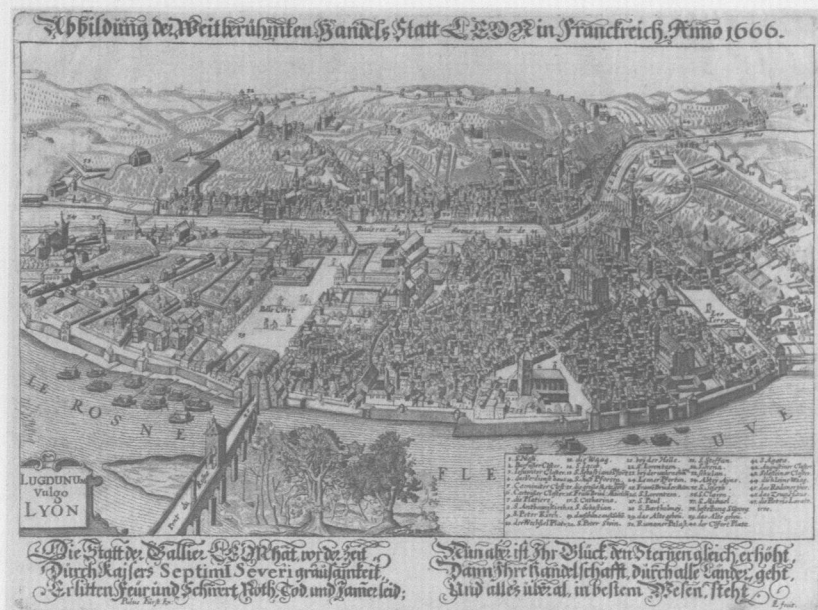


Abb. 2: Lucas Schnitzer: Ansicht von Lyon, Radierung und Kupferstich, 1666.

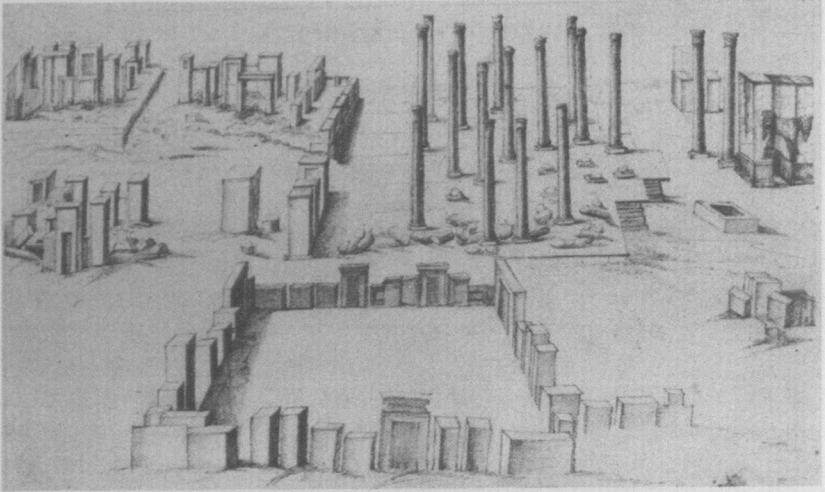


Abb. 3: Engelbert Kaempfer: Palastruinen von Persepolis, Zeichnung, Sloane 5232.

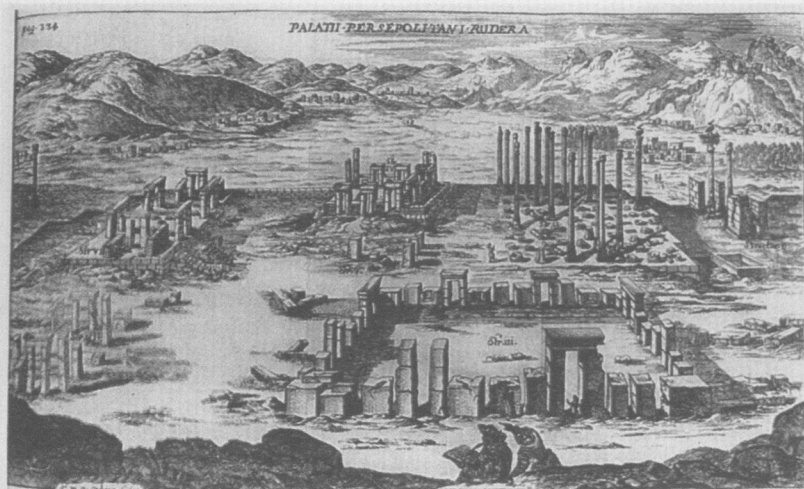


Abb. 4: Friedrich Wilhelm Brandshagen nach Engelbert Kaempfer: Ruinen von Persepolis, Radierung, in: *Amoenitates Exoticae*.

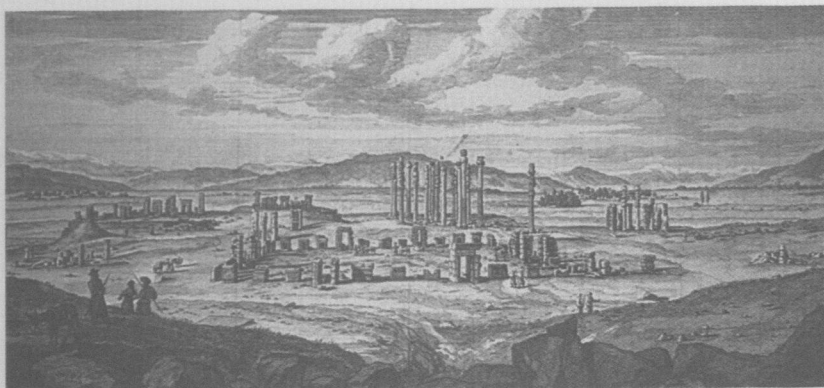


Abb. 5: Cornelis de Bruijn: Ansicht von Persepolis, Radierung und Kupferstich, in: Reizen, 1698.

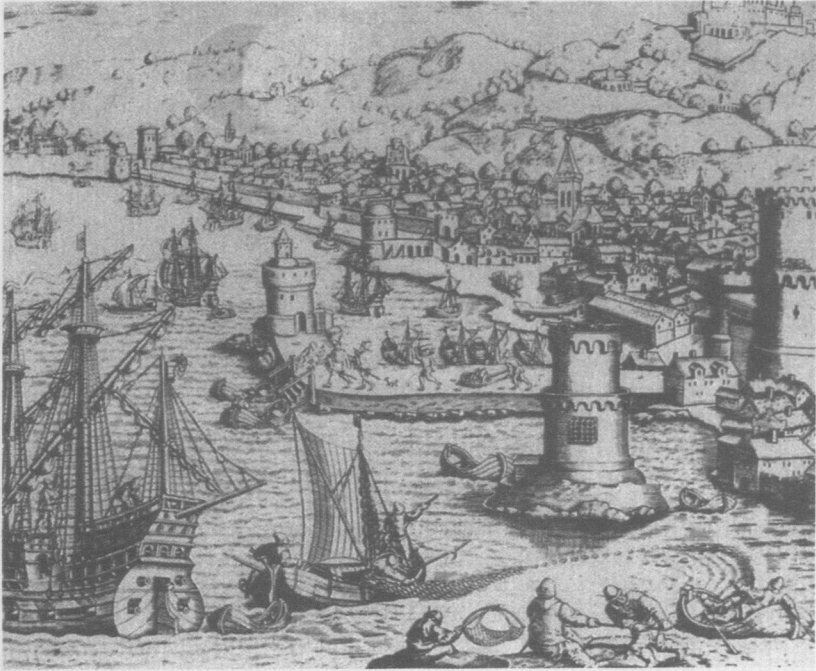


Abb. 6: Theodor de Bry: Ansicht von Sevilla, Radierung und Kupferstich, in: *Americae pars sexta*, 1586.

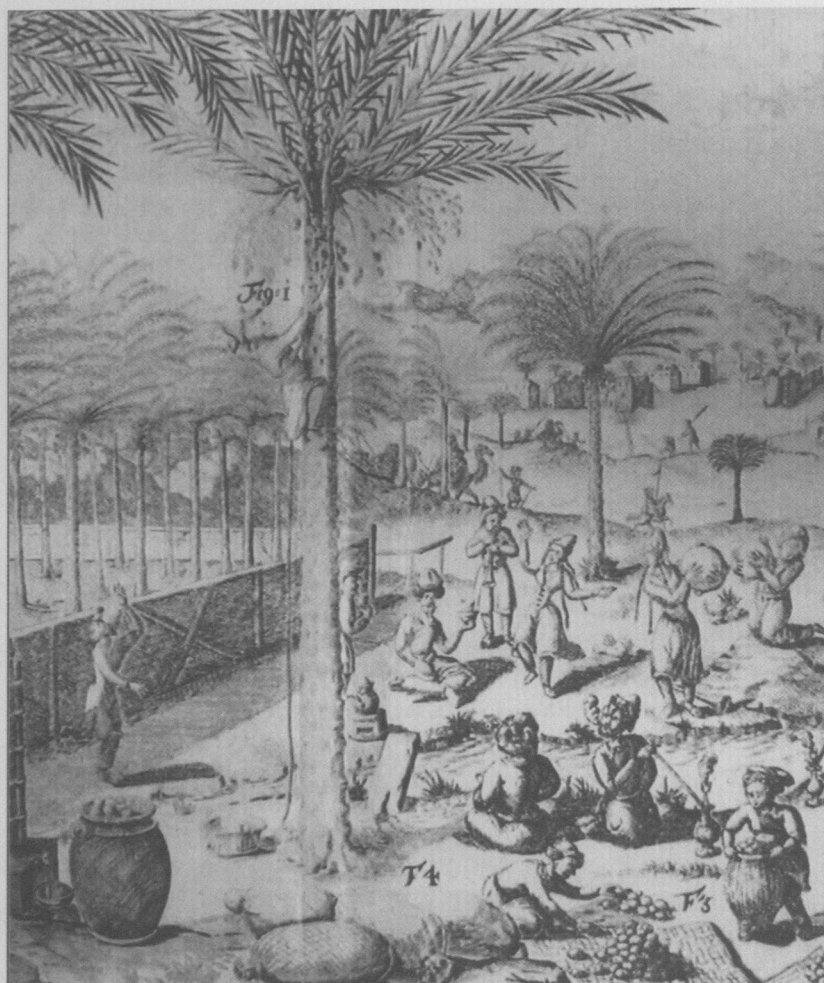


Abb. 7: Friedrich Wilhelm Brandshagen: Dattelernte, Radierung, in: *Amoenitates Exoticae*.

LIVRE VIII. DE LA

Muhallaca.

Passer outre, sans se grandement descommoder. Mahallaca, est une petite cité, edifiée sur le Nil du temps des Egyptiens, distante de la rivelle cité environ trois mille, ornée de belles maisons, & edifiée: comme est le temple de sur le Nil. Autour du temple à plusieurs possesseurs de dates, & figures Egyptiennes. Les coutumes des habitants ne diffèrent pas gueres à celles que tiennent ceux du Caire.

Chancha.

Chancha, est une grande cité située au commencement du desert, et qui va à Sinay, du Caire environ soixante mille: laquelle est ornée de temples sumptueux, superbes édifices, & treize beaux coliers. Entre lequel est le Caire & à plusieurs jardins de dattiers par l'espace de six mille: mais depuis les murailles jusques au port de Sinay ne se trouve aucune habitation combien qu'il y ait de chemin cent quarante mille. Les habitants sont modicement riches: pour ce que faisant depart la caravane pour suivre la route de Surie, la s'acheminent gens en grande assemblée pour acheter diverses choses, qui viennent du grand Caire: car il ne croit autre chose, que dates au terroir de cette cité, de laquelle procedent deux grands chemins: l'un tirant droit en Arabie, l'autre en Surie. Il ne s'y trouve autre eau, que de celle qui demeure à la droite du Nil dans les canals: Et en cet qu'ils se viennent à rompre (ce que auient quelque fois) l'eau se repand par la plaine, là on elle demeure, dans aucuns lieux en forme de lacs, & delà

760

DESCRIT. D'AFRIQUE.

312

reprenant son cours à la cité par quelques coudais, puis demeure dans les citernes, & conserve.



Portrait
du dattier
et de ceux
qui cou-
lent les da-
tes à l'en-
tour du
Caire.

Muhallaca, est une petite cité, edifiée sur le rivage du Nil, après le Caire, dont elle est distante sixe par l'espace de trente mille du côté de Leuant. Ce terroir produit du grain de Cistamon en grande abondance: à cause dequoy il y a plusieurs moulins pour moudre la graine d'iceulx, qui sert à faire de l'huile. Tous les habitants se mêlent de cultiver la terre, hors mis quelques uns, qui tiennent boutique

Br.

Abb. 8: Arnold Nicolai: Dattelernte, Holzschnitt, in: Description de l'Afrique, 1556.

AMOENITATUM
EXOTICARUM
 POLITICO-PHYSICO-
 MEDICARUM
 FASCICULI V,
Quibus continentur
 VARIAE RELATIONES, OBSERVATIONES
 & DESCRIPTIONES
 RERUM PERSICARUM
 &
 ULTERIORIS ASIÆ,
multâ attentione, in peregrinationibus per universum Orientem, collectæ,
ab
 AUCTORE
 ENGELBERTO KÆMPFERO, D.



L E M G O V I Æ,
 Typis & Impensis HENRICI WILHELMI MEYERI, Aulæ Lippiciæ Typographi, 1712.

Abb. 9: Engelbert Kaempfer: Amoenitates Exoticae, Titelblatt.